

LOS UMBRALES DEL SIGLO XX: RELATIVISMO PICTÓRICO Y RACIONALIZACIÓN GEOMÉTRICA EN LA REPRESENTACIÓN DE LA FIGURA HUMANA Y SU ENTORNO

Miguel Ángel Maure Rubio*

maurerubio.ma@hotmail.com

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Con la invención del daguerrotipo, la representación de la realidad pasó a ser un problema técnico y los artistas buscaron una nueva interpretación de los intervinientes en el escenario pictórico al margen de las leyes de la perspectiva. Tanto la figura humana como el espacio donde ubicarla se sometieron a continuas transformaciones y simplificaciones gobernadas por la geometría, en las que intervinieron decisivamente la línea y el color. Desde entonces una nueva manera de interpretar el mundo en el lienzo nos acerca a la sociedad y a sus avances e inquietudes en esta etapa de la historia. Poincaré, Einstein y otros científicos no fueron ajenos a esta brusca ruptura de las reglas establecidas en la representación porque la difusión de la información, la evolución social y la revolución tecnológica, consecuencia de los nuevos hallazgos, fueron un estímulo constante para la labor creativa de los artistas que no cesaron en el empeño de dirigir y orientar, una y otra vez, sus pasos. En este artículo basado en los textos originales escritos por los propios protagonistas de esta profunda transformación, y tomando la geometría como hilo conductor, se analizan cronológicamente los cambios llevados al lienzo y proyectados en la representación de la figura humana y su entorno.

PALABRAS CLAVE: perspectiva, pintura, geometría, escenografía, fotografía.

ABSTRACT

«The thresholds of the 20th Century: Pictorial relativism and geometric rationalisation in the representation of the human figure and his surroundings». With the invention of the daguerreotype image, the representation of reality went on to become a technical problem and artists now looked for a new interpretation of the participants in the pictorial scene apart from the, now old time, laws of perspective. Both the human figure and the area in which it was to be placed, underwent transformations and simplifications governed by geometry, in which lines and colour played an important role. From then on, a new way of interpreting the world on canvas brought us closer to society and its advances and concerns during this stage of history. Everything changes and everything will change and this applies to artists as well. Social evolution and the technological revolution, as a result of new scientific discoveries, offered constant encouragement for their creative work, never ceasing to continuously try to direct and guide the steps that needed to be taken in their



artistic production. The new collaboration between the figure and the background, between man and a pictorial space, progressed under the guidance of the best artists and during this process, geometry once again provided painters with the guidelines to express their rational and discerning thoughts.

KEY WORDS: perspective, painting, geometry, scenography, photography.

Desde el nacimiento del daguerrotipo en 1839, los artistas vieron cómo la fotografía, un nuevo medio de representación de la realidad, ganaba terreno día a día. Durante al menos una generación aparecieron discrepancias entre ellos como consecuencia de las muchas novedades que ésta imponía al mundo del arte, la primera, la de su consideración, o no, como un nuevo procedimiento artístico.

Hubo territorios que el daguerrotipo sustrajo a la pintura rápidamente, como fue el de los retratos en miniatura, encargos que los pintores dieron por perdidos a mediados del siglo XIX. Su avance fue rápido a medida que la técnica permitía un menor tiempo de exposición y cada vez fue más frecuente el daguerrotipo para todo tipo de retratos, a veces coloreados por artistas.

Sabemos que algunos de los primeros fotógrafos fueron pintores y no nos extraña porque el uso de la cámara oscura, como ayuda para el dibujo, fue frecuente desde el siglo XVIII. La fotografía se convirtió en un recurso documental para el artista, de la misma manera que hasta ese momento lo eran las cartillas, tratados y obras de los grandes maestros. Eugène Delacroix (1798-1863) fue uno de los primeros en darse cuenta de la gran ayuda que proporcionaba la fotografía al pintor. Acostumbrado a utilizar reproducciones de obras de arte para sus trabajos, no dudó en aproximarse a varios fotógrafos. Uno de ellos fue Eugène Durieu (1800-1874), a quien encargaba fotografías de modelos desnudos que entendía «superiores a cualquier dibujo», aunque a su vez los calificara de mostrar en exceso todos los detalles e imperfecciones sin corregir el conjunto, como hace el ojo.

Durieu utilizó la técnica del «calotipo», que generaba la imagen en negativo y permitía reproducirla en positivo sobre papel cuantas veces se quisiera. De menor definición que el daguerrotipo gustaba más a algunos artistas, como Delacroix, por presentar los contornos menos exactos y dar así la posibilidad de interpretarlos. Con esta postura Delacroix se apartaba expresamente de la simple copia, entendiendo que la fotografía le servía exclusivamente para realizar los bocetos que luego trasladaría al lienzo. Si analizamos sus pinturas y dibujos a lápiz, vemos que se limita a estudiar la figura humana a través de numerosos bocetos, no empleando recursos, como la cuadrícula, para trasladar al lienzo la fotografía que le sirve de modelo.

Las fotografías y bocetos más conocidos, en el caso de Durieu y Delacroix, datan de 1854 y corresponden a un modelo masculino y otro femenino.

* Facultad de Bellas Artes. Departamento de Dibujo II. Universidad Complutense de Madrid.





Figura 1. Eugène Durieu, *Desnudo femenino* (plancha xxix del *Álbum Durieu*). BnF. París.



Figura 2. Eugène Delacroix, *Odalisque*, 1857. Colección particular.

Un ejemplo de éstos es «La odalisca» (0,35 × 0,30m.), pintada en 1857 —un óleo sobre tabla—, que toma como modelo una fotografía realizada por Durieu¹ (figs. 1 y 2). Pintores como Gustave Courbet (1819-1877), Edgar Degas (1834-1917), Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901), Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), John Ruskin (1819-1900) o Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), en su último período, utilizaron la fotografía como ayuda para sus creaciones.

LA SIMPLIFICACIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA FORMA

Los artistas entendían que la forma de los objetos que captaba la retina, la forma proyectada sobre ella, distaba de ser la imagen estática que ofrecía la fotografía. El ojo, incapaz de permanecer quieto, recorre y busca en la escena que se presenta ante él, para finalmente construir, transmitir e integrar la información en el cerebro. Y es en este proceso, en el que se mezcla lo que conocemos con lo que

¹ Delacroix et la photographie: Musée National Eugène-Delacroix 28 Novembre 2008-2 Mars 2009.



vemos y percibimos, cuando el artista experimenta con la forma bajo el pensamiento reflexivo y subjetivo que envuelve la obra de arte.

Cuando el daguerrotipo impulsó la búsqueda de nuevas áreas, de nuevas fórmulas expresivas, los pintores, tras varios siglos de magníficas representaciones espaciales, que alcanzaron su máximo esplendor con las *vedute* italianas, rompieron con el espacio perspectivo en tan solo dos pasos. El primero consistió en la simplificación geométrica de la figura humana, no para facilitar al pintor la representación de las figuras en las diferentes posiciones en el espacio, sino buscando un nuevo lenguaje. El segundo paso tuvo lugar cuando el espacio pictórico que envuelve la figura perdió progresivamente la perspectiva lineal y aérea; fue entonces cuando se alteraron significativamente las relaciones en la composición manejadas hasta entonces.

Podríamos considerar que Georges Pierre Seurat (1859-1891) dio un primer paso en esta dirección empleando además una nueva técnica que le situó entre los precursores de la modernidad: el puntillismo o neoimpresionismo. La técnica consistía en la aplicación del color puro, dispuesto en manchas y puntos próximos sobre el lienzo que se mezclan en el ojo del espectador.

La simplificación de la forma, su reducción a los contornos geométricos fundamentales que Seurat aplicaba a la perfección, era la gran innovación de aquel tiempo. Esta nueva técnica me causó gran impresión: por fin la pintura había sido reducida a una fórmula científica; se rompía con el empirismo precedente².

Seurat se sirvió de rigurosos dibujos y seleccionados escenarios para acentuar la elegancia de sus obras. No solo empleó las leyes de la perspectiva en la realización de sus pinturas sino que con exquisito cuidado situó en ellas a los protagonistas de su composición. Para ello tomaba continuamente apuntes que luego trasladaba a su taller para realizar allí las composiciones finales.

Su interés por los espacios naturales y por la representación en ellos de la figura humana se aprecia en dos de sus más conocidas obras: «Un baño en Asnières» (National Gallery. Londres), expuesta en el Salón de artistas independientes de París en 1884 (creado por él y otros artistas al no conseguir exponer esta obra en el Salón de París), y «Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte» (Art Institute Chicago), expuesta en 1886 en el Salón de los Independientes, que se consideraría la obra maestra de la nueva técnica, el puntillismo, a la que se sumó también Signac.

«Un baño en Asnières» (2,01 × 3,00 m), pintada al óleo sobre lienzo, es una obra de gran tamaño, en la que los personajes aparecen representados, preferentemente de perfil, envueltos en curvas sencillas y elegantes que crean una atmósfera silenciosa. Su amor por las líneas geométricas se aprecia, no solo en sus pinturas, sino también en las decenas de apuntes hechos a lápiz sobre papel, donde la silueta de las figuras

² Ver (1), p. 105.





Figura 3. G. Pierre Seurat, *Un baño en Asnières*, 1884. Londres. National Gallery.

adquiere a veces formas casi rectangulares. Todos los jóvenes que aparecen a orillas del Sena en este barrio de París ocupan un espacio muy estudiado en la composición, no en vano Seurat había realizado para este cuadro muchos estudios previos de los que se conservan catorce bocetos al óleo y diez dibujos a lápiz.

Podemos afirmar que Seurat recogió la escena sentado como los demás y a la misma altura que el personaje central de la obra, pues por los ojos de éste cruza la lejana línea del horizonte marcada por las aguas del río y la silueta de la ciudad. En la composición situó también al resto de los personajes con la misma correspondencia entre ojos y horizonte, en consonancia con el que ocupa el centro de la composición (fig. 3).

Seurat no solo rompió con el empirismo precedente, al simplificar la forma y reducirla a sus contornos fundamentales —en una lograda perspectiva como hemos visto—, sino que además, incorporó en ella el «puntillismo» como resultado de su interés por la descomposición del color y la lectura de los libros de Michel-Eugène Chevreul y Ogden Rood.

Con este soporte científico, como señala De Micheli (4), Seurat trataba de dar un «fundamento seguro al impresionismo», porque los impresionistas, añade De Micheli, «habían intentado liberarse de las preocupaciones literarias del siglo XIX para llegar a enunciar sus impresiones de la naturaleza de modo inmediato, veloz y objetivo, sin las interferencias de una labor intelectual. Era, al menos teóricamente, la práctica pura del naturalismo. Seurat había querido llevar esta experiencia hasta



sus últimas consecuencias, depurándola de lo que en ella se le ofrecía como provisional e incierto»³.

EL ABANDONO DEL ESPACIO PICTÓRICO RENACENTISTA

La sensación de profundidad sin la ayuda de la perspectiva tradicional ha sido, sin duda, el aporte de nuestra generación⁴.

Esa generación a la que hace referencia Henri Matisse (1869-1954) vio en Paul Cézanne (1839-1906) al artista precursor de ese camino que como sabemos, abrió las puertas al cubismo. Abandonar la perspectiva, como procedimiento para representar la escena pintada, no supuso abandonar la geometría; por el contrario, la fuerza de la línea en manos de estos artistas, pasó del fondo de la escena a la figura simplificada, del último plano al primero, para con ello reforzar y reinterpretar la figura humana a través de un pensamiento racional y reflexivo. «Lo que más me interesa no es la naturaleza muerta ni el paisaje: es la figura humana. Sólo ella me permite expresar bien el sentimiento, por así llamarlo, religioso que tengo de la vida»⁵.

El proceso no fue inmediato, inicialmente Cézanne quiso restablecer el espacio perspectivo que aparecía difuso en los lienzos impresionistas —no hay que olvidar que siempre le interesó esta ciencia— pero, a su vez, no renunció a las nuevas experiencias que marcaban sus maestros, como era el caso de Camille Pissarro (1830-1903), de quien aprendió el procedimiento de yuxtaponer las manchas de color al llevarlas al lienzo. Cézanne, siempre innovador, desarrolló su propia visión y nos fue dejando en cartas y escritos pensamientos como éste: «... dibujo y color no son en absoluto diferentes, a medida que se pinta se dibuja. Cuanto más el color se armoniza, más el dibujo se precisa. Cuando el color es rico, la forma adquiere su plenitud. Los contrastes y la relaciones entre los tonos, he ahí el secreto del dibujo y del modelado»⁶.

Como los impresionistas, amaba la vida de entonces, pintando escenas cotidianas, el paisaje, los objetos, y mesas con frutas y cestos. Pero fue su análisis formal, su modo de componer y representar las formas, lo que le distanció lentamente del ejemplo de sus antecesores. La distorsión que Cézanne impuso al espacio perspectivo en los paisajes y naturalezas muertas fue inicialmente incomprendido, llegando a ser posteriormente uno de los rasgos característicos de su genio. En sus cuadros, las figuras en su ubicación espacial no disminuyen su tamaño como imponía la lógica tradicional, y los planos horizontales, que no parecen serlo, se presentan inclinados para así jugar con la posición del espectador, como luego hará Picasso.

³ Ver (2) p. 199.

⁴ Ver (1), Nota 15 p. 82.

⁵ Ver (1), p. 47.

⁶ Ver (3), p. 24.





Figura 4. Paul Cézanne, *Las grandes bañistas*, 1905. Londres. National Gallery.

Es interesante analizar el cuadro realizado entre 1890 y 1905, que tiene como nombre «Las grandes bañistas» (1,30 × 1,90 m), un óleo sobre lienzo con un tema que Cézanne pintaría en muchas ocasiones desde 1870. El que se muestra en este artículo es el que está expuesto en la Galería Nacional de Londres (fig. 4).

Mientras que en el cuadro de «Las grandes bañistas» (2,08 × 2,51 m) del Museo de Arte de Filadelfia, acabado en 1906 —también un óleo sobre lienzo—, Cézanne reproduce el esquema lineal renacentista —situando en el centro de la composición dos figuras que se acercan y un pueblo en la lejanía— (fig. 5), en el de Londres renuncia a la perspectiva al tratar con la misma intensidad las figuras y el fondo de nubes y árboles, es decir, los planos próximos y alejados. Tampoco hay degradación de luces y sombras, como efecto del alejamiento, sino manchas de color con las que modela y da forma a toda la representación, de tal manera que, si observamos la tercera dimensión, es gracias a la superposición de figuras. Y es ésta una de las novedades en el escenario pictórico llevada al lienzo por este artista.

Cézanne no pintó a las mujeres con la intención de realzar su belleza sino de integrarlas en el paisaje, empleando para ello un tratamiento similar. La disposición y la anatomía de las bañistas pueden servir como referencia del proceso de simplificación geométrica que se desarrollaría con el cubismo y las vanguardias del siglo xx. Parecía señalar el camino a otros artistas cuando afirmaba: «Todo en la naturaleza





Figura 5. Paul Cézanne, *Las grandes bañistas*, 1906. Filadelfia. Museo de Arte.

se modela según la esfera, el cono y el cilindro. Hay que aprender a pintar a partir de esas figuras simples, entonces se podrá hacer todo lo que se quiera⁷.

Los pintores de la siguiente generación aceptaron y asimilaron su poderosa influencia, pues, como decía Fernand Léger (1881-1955): «Todos nosotros hemos partido de Cézanne». Este punto de partida, mencionado por Léger, señala el inicio de la transición entre la concepción artística del siglo XIX y la del XX, y es en este periodo de tiempo que analizamos cuando cobran gran protagonismo los aspectos geométricos que intervienen tanto en la representación de las figuras y formas como en el nuevo espacio aperspectivo.

El espacio perspectivo tradicional que se abandona en aquella época se reinterpretaría años más tarde cuando Giorgio de Chirico (1888-1978) y Carlo Carrà (1881-1966) crearon la pintura «metafísica», término que ellos mismos atribuyen a su obra y de la cual trataremos más adelante.

⁷ Ver (3), p. 24.

LA PROYECCIÓN DE UN MUNDO DE CUATRO DIMENSIONES SOBRE EL LIENZO

Como señala De Micheli (4), «... algo había cambiado profundamente, incluso en la interpretación de las ciencias. Los cubistas reprochaban a los pintores del impresionismo ser sólo la retina y no el cerebro... No se trataba, pues, del registro puro y simple de los datos visivos, sino de su organización en una síntesis intelectual que, al efectuar una selección, destacase los datos esenciales»⁸. Por otra parte, en aquellos años en los que hizo su aparición el cubismo, la forma era entendida como forma proyectada, tanto en el proceso de análisis como en el de síntesis, donde finalmente el pintor materializaba su obra en un soporte de dos dimensiones. Experimentar con la forma, como señalaba años más tarde James J Gibson (3), significaba por ejemplo que «una caja puede ser representada con el dibujo de un cuadrado. De hecho unas líneas negras sobre un fondo blanco no se parecen mucho a los bordes y contornos de los objetos en un campo visual, pero para la visión del hombre civilizado constituyen buenos equivalentes»⁹.

En este contexto de la experimentación, el nuevo tratamiento del espacio pictórico que abrió Cézanne fue bien acogido por los artistas y tuvo de inmediato continuidad en la pintura de Pablo Picasso (1881-1973) y Georges Braque (1882-1963). El interés de ambos por este nuevo modo de expresar la realidad les llevó a profundizar y a desarrollar un nuevo lenguaje artístico que supuso un gran cambio en la historia de la pintura y que conocemos como cubismo. Este término, como se sabe, surge del crítico de arte francés Louis Vauxcelles (1870-1943) cuando en noviembre de 1908 visitó la exposición celebrada en la galería Kahnweiler de París¹⁰, y contempló un cuadro de Braque, compuesto por pequeños cubos... *Bizarrerries cubiques*.

Pero la primera obra considerada como la «ruptura» radical con la clásica representación de la realidad no fue idea de Braque, sino de Picasso cuando en 1907 pintó la figura de cinco mujeres casi desnudas, ocupando la totalidad de un lienzo prácticamente cuadrado de más de dos metros de lado. No estaba compuesta por cubos, pero todo en ella era fuerza, provocación, y sobre todo novedad (fig. 6).

«Les demoiselles d'Avignon» (2,44 × 2,34 m), un óleo sobre lienzo que hoy se expone en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, es una obra que algunos expertos consideran precubista con influencias de arte africano, a juzgar por los rostros de las mujeres y su similitud con las máscaras propias de este arte, y donde los ojos se muestran desproporcionados, para adjudicarles poderes mágicos.

El espectador, acostumbrado a la belleza de las formas femeninas, se sorprende al ver un conjunto de líneas geométricas que encierran formas que no se corresponden con la realidad, ni siquiera con una simplificación de la misma, pues

⁸ Ver (2), p. 197.

⁹ Ver (3), p. 35.

¹⁰ La galería Kahnweiler pertenecía a un joven judío alemán, Daniel-Henry Kahnweiler, historiador del arte y marchante de la nueva generación de pintores cubistas, a quienes descubre, sostiene e impulsa.





Figura 6. Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, 1907.
Nueva York. Museo de Arte Moderno.

aparecen ojos y cabezas desproporcionados, narices abatidas sobre el lienzo, incluso una mujer nos presenta su espalda a la vez que su rostro, obligándonos a pensar que la vemos desde dos posiciones casi opuestas.

La composición se ha fragmentado en formas geométricas con escasa proporción y cada mujer parece situarse en un plano diferente. Una mesa con frutas, próxima al espectador, se presenta abatida sobre el lienzo para trasladarnos de nuevo a otro punto de vista. Este juego visual inducido por los planos, el color y el tratamiento geométrico de la forma consigue crear una nueva visión espacial, fuera de todas las reglas. En este lienzo las figuras no disminuyen por estar más lejos del espectador; observamos que la mujer que ocupa el centro de la composición es más alta y la que aparece detrás de una cortina, también; y sin embargo no son las más próximas, algo que podemos apreciar pues vemos su posición en el espacio representado. Nada es convencional, pues como hiciera Cézanne, también Picasso trata por igual los planos en profundidad, sin degradar luces y sombras —como medio de inducir el alejamiento—, y sin embargo vemos, o cuando menos intuimos, las formas y figuras y el espacio que ocupan. Picasso se enfrentaba aquí a la representación de la figura humana creando una nueva concepción de la forma y del espacio, con un nuevo lenguaje desligado de los recursos convencionales y de otros movimientos artísticos de entonces, y abriendo con ello la puerta al cubismo y a otros movimientos del siglo xx.

Este abandono radical de la representación en perspectiva es evidente que fue impulsado por la rápida evolución de la fotografía durante la segunda mitad del siglo XIX, pero no hay que olvidar que en aquella época el espacio euclidiano tradicional se puso en cuestión y el intento de negar uno de sus postulados, el de las paralelas, plantearía nuevas geometrías desarrolladas por conocidos matemáticos que alteraban los conocimientos tradicionales de esta ciencia y, como consecuencia de ello, la interpretación de la realidad física. Estas nuevas geometrías no euclidianas, por poner un ejemplo, cuestionaban propiedades que parecían inmutables como la que dice que la suma de los ángulos interiores de un triángulo es igual a 180°.

Parecía el momento de buscar nuevas formas de representar la realidad y éste fue el propósito de Pablo Picasso.

¿Podría haberse planteado representar la cuarta dimensión en este lienzo? En mi opinión, y de ser así, ésta habría podido ser una explicación: a los tres vectores que definen el espacio tridimensional y que nuestro artista interpreta fuera de los esquemas tradicionales, se añade el vector tiempo, atrapado en el lienzo al plasmar imágenes desde varios puntos de vista, que obligarían al espectador a ocupar otra posición en el espacio, con el consiguiente empleo de un tiempo para ello.

En el año 1902 un matemático llamado Henri Poincaré (5) publicó el libro titulado «Ciencia e hipótesis», donde entre otros apartados dedicaba uno al «Mundo de cuatro dimensiones». No sabemos con seguridad si Pablo Picasso tuvo acceso a este libro o a la información que contenía, pero pudo tener conocimiento de ello a través de Maurice Princet (1871-1968), un matemático difusor de la obra de Poincaré, que visitaba su estudio y que también frecuentó en 1911 el círculo cubista de Puteaux, que mencionaremos con ocasión de Marcel Duchamp (1887-1968).

Podemos presumir, pues, que Picasso conocía las teorías recogidas en «Ciencia e hipótesis» y que estimulado por ellas se propuso buscar la representación de una cuarta dimensión en este lienzo. Veamos lo que afirma Poincaré cuando describe un mundo de cuatro dimensiones:

Lo mismo que un mundo no euclidiano, se puede presentar un mundo de cuatro dimensiones. [...] Las imágenes de los objetos exteriores vienen a pintarse sobre la retina, que es un cuadro de dos dimensiones; son perspectivas. [...] Pero como esos objetos son móviles y como también lo es nuestro ojo, vemos sucesivamente distintas perspectivas de un mismo cuerpo, tomadas desde varios puntos de vista distintos. [...] Y bien: lo mismo que se puede hacer sobre un plano la perspectiva de una figura de tres dimensiones, se puede hacer la de una figura de cuatro dimensiones, sobre un cuadro de tres (o de dos) dimensiones. Esto no es más que un juego para el geómetra. [...] También se pueden tomar muchas perspectivas de una figura desde muchos puntos de vista diferentes. [...] En este sentido está permitido decir que se podría representar la cuarta dimensión¹¹.

¹¹ Ver (5), p. 120.



He elegido algunos párrafos de este libro escrito por uno de los mejores matemáticos de la época con la intención de reflejar el estímulo que pudo suponer para Picasso su lectura. Pero desde mi punto de vista, no hay que descartar que, puesto que Albert Einstein (1879-1955) publicó en 1905 su teoría de la relatividad especial, y en ella se podía interpretar el tiempo como una dimensión geométrica más, Picasso, para crear «Las señoritas», pudiera también haberse inspirado directamente en Einstein, a través de los artículos de periódicos y las revistas de aquellas fechas.

El cuadro siempre fue objeto de múltiples interpretaciones que alcanzan nuestros días. Picasso trabajó en él durante un año, realizando más de cien bocetos, hasta pintarlo definitivamente. Lo hizo en el Bateau-Lavoir de Montmartre, lugar de reunión y residencia de un gran número de artistas y escritores entre los que figuraba él. Allí lo dio a conocer a su entorno más próximo, y tuvo que esperar hasta 1916 para ser expuesto al público, en el Salon d'Antin de París.

LA PINTURA SE ESTRUCTURA EN FORMAS GEOMÉTRICAS BÁSICAS

Tras este cuadro tan polémico, que durante años ocupó las paredes de su estudio, Picasso terminó en 1908 «Tres mujeres» (2,00 × 1,76 m), un óleo sobre lienzo que será considerado por algunos historiadores como su primer cuadro cubista y que hoy podemos ver en el Hermitage de San Petersburgo (fig. 7).

En este lienzo, Picasso presentó la imagen de tres mujeres que salen del baño y se secan el cuello. Sus codos dispuestos hacia arriba dan energía y movimiento a unas figuras con ojos cerrados y rasgos poco femeninos. Picasso dibujó las bañistas con formas claramente geométricas, construidas por planos en distintas posiciones, que dan lugar a cuerpos prismáticos de muchas caras con colores muy similares y entonaciones diferentes. Podemos pasar visualmente de un plano a otro como si se tratase de un modelado en arcilla y observamos cómo las figuras formadas por éstos ocupan toda la composición, dejando muy poco espacio dedicado a un posible fondo; sin embargo, y pese a estar desprovista de profundidad, Picasso fue capaz de presentar un conjunto inequívocamente espacial en el que la pintura dialoga con la escultura.

Guillaume Apollinaire (1880-1918) (6), que comparte la vida bohemia con Picasso y Braque, entre otros, escribió en 1913 el texto que sirvió de manifiesto para el cubismo: «Méditations esthétiques. Les peintres cubistes», en el que señala: «Los pintores nuevos no se han planteado ser geómetras, como tampoco lo hicieron sus ancestros. Pero puede decirse que la geometría es a las artes plásticas lo que la gramática es al arte del escritor»¹².

En 1907, un año después de la muerte de Cézanne, se celebró en el Salón de Otoño de París una retrospectiva de su obra. A ella acudió, entre otros muchos

¹² Ver (6), p. 21.





Figura 7. Pablo Picasso, *Tres mujeres*, 1908.
San Petersburgo. Hermitage.

artistas, Fernand Léger (1881-1955), quien, cautivado por la exposición, abandonaría el impresionismo para integrarse en las filas de los pintores que amaban los volúmenes elaborados con formas geométricas básicas.

«La zurcidora» (0,72 × 0,52 m), un óleo sobre lienzo pintado en 1910 y expuesto en el Centro Georges Pompidou de París, recoge claramente el nuevo espíritu cubista de este autor (fig. 8). En este pequeño lienzo Léger retrató a su madre, que, según sabemos, pasaba la mayor parte de su tiempo cosiendo y tricotando en su pequeña casa de Normandía. Es por lo tanto la representación de un ser querido en su quehacer cotidiano, al que sin embargo Léger aplicó toda la simplificación que le ofrecían las formas prismáticas y cónicas. Los distintos tonos dispuestos uniformemente en cada cara de la descomposición geométrica de manos y brazos dan a «La zurcidora» el aspecto de una muñeca de madera articulada, que sin embargo parece moverse y tener una fisonomía concreta en ese instante. Las sombras propias y arrojadas, claramente delimitadas por líneas rectas, completan su aspecto escultórico. Como hicieran Cézanne y Picasso, el tratamiento pictórico que recibe la habitación en la que se desarrolla la escena no es diferente del de la propia figura, pues Léger empleó tonos y colores que no buscaban el desvanecimiento de los planos situados en profundidad.

Para Léger (7) el valor realista de una obra era perfectamente independiente de toda cualidad imitativa, y afirmaba que fueron los impresionistas y no los cubistas





Figura 8. Fernand Léger, *La zurcidora*, 1910.
París. Georges Pompidou.

quienes iniciaron la evolución moderna en la pintura al «rechazar el valor absoluto del tema para considerar sólo el valor relativo»¹³.

Es éste el eslabón que abre paso a toda la evolución «moderna»; a partir de ese momento la libertad de composición se opone a la antigua concepción del tema, que se «alza como una vieja y pesada armadura y que no merece nuestro respeto». La escuela de bellas artes, los académicos, el instituto, están instalados en función del tema, procurando la representación lo más exacta posible de lo que llaman la realidad, a base de la imitación y la copia, primordialmente de naturaleza.

La pintura moderna, al contrario, rechaza el tema y compone sin tener en cuenta las proporciones naturales. En esto reside la revolución actual. Comenzaron los impresionistas. En 1860, incluso en 1850, estos grandes artistas solo quisieron ver en los objetos manchas de color¹⁴.

Léger, en la conferencia «Los orígenes de la pintura y su valor representativo», impartida en París en mayo del 1913, dio un paso más poniendo frente a frente el «realismo» y la «imitación» cuando afirma que «... el valor realista de una obra es

¹³ Ver (7), p. 20.

¹⁴ Ver (7), p. 36.

perfectamente independiente de toda cualidad imitativa», y preguntándose en qué consiste el realismo añade: «... en mi opinión el realismo pictórico es la ordenación simultánea de tres grandes cantidades plásticas: las líneas, las formas y los colores».

En aquellos momentos se sumaron al debate los pintores cubistas Albert Gleizes (1881-1953) y Jean Metzinger (1883-1956) (8), quienes en su libro «Sobre el Cubismo» escrito en 1912, señalan: «Estamos de acuerdo en que el fin último de la pintura está en llegar a la multitud; pero la pintura no debe dirigirse a la multitud con el lenguaje de la multitud sino con su propio lenguaje: para emocionar, dominar, dirigir; no para ser comprendida»¹⁵.

Este debate continuó hasta nuestros días. Nelson Goodman (1906-1995) (9), en su ensayo de 1976 «Los lenguajes del Arte», y al tratar de la «imitación», escribe: «Para obtener un cuadro fiel, hay que tratar de copiar lo más exactamente posible el objeto tal cual es». Esta cándida aseveración me desconcierta. En efecto, el objeto que estaba delante de mí es a la vez un hombre, un enjambre de átomos, un complejo de células, un violinista, un amigo, un loco y muchas cosas más. Si ninguna de ellas constituye el objeto tal cual es, ¿qué lo constituye luego? Si todas ellas no son sino modos de ser del objeto, ninguna será «el» modo de ser de éste. No puedo copiarlas todas de una vez; y cuanto más lo lograra, tanto menos sería, el resultado, un cuadro realista¹⁶.

A este debate, en aquellos momentos se sumó el de las consecuencias de la modernización de la vida urbana, y Léger también quiso dejar representada en sus lienzos la correspondiente transformación de la ciudad, evocando el caos, el movimiento y el anonimato del hombre. La figura humana adquirió entonces, en su paleta, una enorme simplificación geométrica.

Una obra de arte debe de ser significativa dentro de su época, como cualquier otra manifestación intelectual. La pintura, en la medida en que opera con elementos visuales es necesariamente reflejo de las condiciones exteriores y no de los aspectos psicológicos. [...] Si la expresión pictórica ha cambiado, la causa la encontraremos en las características de la vida moderna. [...]. El hombre moderno sufre una serie de impresiones que son como cien veces mayores que las del artista del siglo XVIII, hasta tal punto que nuestro lenguaje, por ejemplo, está lleno de diminutivos y de abreviaturas¹⁷.

Uno de los mejores ejemplos de este estilo personal es «La escalera» (0,88 x 1,24 m), de 1914, hoy expuesto en el museo Thyssen de Madrid (fig. 9).

Este lienzo pintado al óleo muestra una escena urbana en la que un grupo de personas parece descender por una escalera. En él, se presenta la otra cara de la gran ciudad, la del anonimato entre la multitud, la de las bajas cotas de bienestar

¹⁵ Albert GLEIZES y Jean METZINGER (8), *Sobre el cubismo*. (Valencia: COAAT Murcia 1986) p. 51.

¹⁶ Ver (9), p. 24.

¹⁷ Ver (7), p. 25.





Figura 9. Fernand Léger, *La escalera*, 1914. Madrid. Museo Thyssen.

que ofrecía la urbe como consecuencia de su rápido crecimiento. Pero a su vez era el reflejo de la integración del hombre y la máquina urbana, era la abstracción de la nueva vida en sociedad que propiciaban los avances tecnológicos en los que Léger depositaría años más tarde, tras la guerra, su esperanza para la recuperación.

Esto es lo que parece querernos decir, pintando este conjunto de apiñados autómatas en movimiento. Dispuesto a representar estas sensaciones, nada mejor que convertir la figura humana en un objeto, cambiando las formas prismáticas talladas que veíamos en «La zurcidora, y que aún permitían reconocer a quien se representa, por un conjunto de conos y cilindros que apoyados unos en otros en distintos ángulos interpretarán al ciudadano en movimiento.

El empleo de la línea de contorno de estas geometrías y la aplicación de colores puros para pintar sombras y planos le lleva a un estilo muy personal que recibió el nombre de «tubismo». Para justificar este tratamiento dado a la figura humana, Léger escribió un artículo que tituló «La forma humana en el espacio» —*A propósito del cuerpo humano considerado como un objeto*—, publicado años más tarde en una obra colectiva de 1945 y recogido hoy, en el ya citado «Funciones de la pintura», junto con otros artículos que escribiría desde 1913 hasta el final de su vida. Las ideas que expuso en este texto giran en torno a la sustitución del sujeto por el objeto en cualquier composición pictórica; de esta manera el personaje, la figura

humana, al ser interpretado como tal, podría dar libertad al artista que no tendría que considerar los valores sentimentales. Se entiende así el tratamiento por igual que hizo Léger en «La escalera», de la figura y el fondo, de la escena y el escenario; en sus lienzos todo se une a través de unas geometrías que se mueven y superponen, donde el hombre moderno se presenta como un objeto entre objetos.

LA PERSPECTIVA SUGERIDA POR PLANOS Y COLOR

... a propósito de la perspectiva: mis dibujos definitivos al trazo poseen siempre su espacio luminoso, y los objetos que los constituyen están situados en planos diferentes; es decir, en perspectiva, pero en perspectiva de sentimiento, en perspectiva sugerida...¹⁸.

En esa huida generalizada del arte figurativo en la que participaron la mayor parte de los grandes artistas, la figura humana y el escenario pictórico adoptarían otros criterios racionales de interpretación y simplificación; éste es el caso de la pintura de los *fauves*, un movimiento pictórico francés, bautizado así por Louis Vauxcelles en el Salón de Otoño de París en 1905, que tuvo como precursor y máximo representante a Henri Matisse (1869-1954). Este artista guiaba sus obras escribiendo sus reflexiones y opiniones sobre el arte de su época, siempre acompañadas de consideraciones acerca de sus trabajos y de las tendencias que le rodearon. Sus textos hoy nos sirven de referencia para interpretar mejor sus creaciones y las de quienes como él anunciaban, mediante el color, la modernidad.

Abandonamos el modelo, la perspectiva, etc. Rechazamos todas las influencias, todos los medios adquiridos. Nos remitimos únicamente al color; éste nos permitió reflejar nuestras emociones sin mezclas, sin medios de composición ya empleados¹⁹.

En los mismos años, 1909-10, en los que Picasso o Léger pintaban las obras anteriormente comentadas, Matisse hizo distintas versiones sobre el tema de «La danza». Si contemplamos la del museo del Hermitage, en San Petersburgo (2,60 × 3, 89 m), pintada al óleo sobre lienzo, y analizamos las figuras, vemos que éstas se representan aquí con un criterio muy diferente al que emplearon ellos en sus obras. Es un tratamiento desde el color, que buscaba un equilibrio con la forma y dejaba la geometría en un segundo plano. «El cuadro se compone de la combinación de superficies diferentemente coloreadas, combinación que tiene como resultado crear una expresión»²⁰.

Esta nueva manera de simplificar las figuras, basada en el color, a la hora de plasmar sus volúmenes y anatomía, tiene muy presente sin embargo el empleo de la línea, pues con ella en este cuadro se completa la forma de los bailarines, se capta el movimiento y también el espacio entre ellos. Las figuras que vemos girar

¹⁸ Ver (1), p. 133.

¹⁹ Ver (1), nota 15 p. 82.

²⁰ Ver (1), p. 105.





Figura 10. Henri Matisse, *La danza*, 1910. San Petersburgo. Hermitage.

lo hacen sobre un suelo sin forma ni posición en el espacio; los bailarines, situados a diferentes alturas, apenas lo tocan con la punta de los dedos, y a pesar de ello tenemos la impresión de que se mueven en círculo (fig. 10).

El fondo, sencillo y plano, está tratado con la misma intensidad que los bailarines que flotan sobre él, porque Matisse, como el resto de los artistas que huyen de la perspectiva tradicional, también se aleja de las leyes que nos indican cómo se desvanecen formas y colores con la profundidad. Este criterio de aparente uniformidad se extiende también a las figuras entre sí, al prescindir de todo tipo de detalles que hubieran permitido, según la precisión de éstos, establecer distancias entre ellos.

A este respecto Matisse (1), refiriéndose a los *fauves*, señalaba:

El conjunto es nuestro único ideal. Los detalles disminuyen la pureza de las líneas, perjudican la intensidad emotiva y nosotros los rechazamos. [...] De los detalles, el pintor no tiene ya por qué preocuparse. La fotografía está ahí precisamente para mostrar cien veces mejor y de manera mucho más rápida la multitud de detalles²¹.

²¹ Ver (1), p. 55.



Figura 11. Francis Picabia, *La procesión en Sevilla*, 1912. Washington. Galería Nacional.

Este tratamiento del espacio, que situaba figuras y fondo en un mismo plano, participaba en esencia de las mismas ideas que sostenían los pintores cubistas, en cuanto que rompía radicalmente el espacio perspectivo; pero los *fauves* al hacerlo prescindiendo del volumen, y a través de una paleta de intensos colores, discurrían como un río luminoso en medio de la poderosa geometrización de las formas, impuesta por los cubistas.

El reto que marcó la evolución de la pintura cubista en sus primeros años fue la interpretación de la figura humana, en su adaptación a los distintos temas y situaciones, siempre a través de volúmenes geométricos, que no desvirtuasen su esencia; un buen ejemplo de ello lo encontramos en parte de la obra de Francis Picabia (1879-1953), un pintor con una vida muy agitada, que nos dejó poemas y otros valiosos escritos en su recorrido por las distintas tendencias que separan impresionismo y dadaísmo, pasando por el cubismo.

Con poco más de veinte años, y siendo entonces un pintor figurativo, sus obras se exponían con regularidad en el Salón de los Independientes, en el Salón de Otoño y en otras galerías de París. Años después, tratando de encontrar su propio lenguaje se embarcó en una etapa impresionista hasta que tras dominar su técnica, decidió en 1909 interesarse por el cubismo y buscar en él nuevas ideas para su pintura, algo que haría continuamente a lo largo de su vida.

Su óleo «La procesión en Sevilla» (1,23 × 1,22 m), hoy en la Galería Nacional de Washington, fue uno de sus mayores logros en la representación geométrica de la figura (fig. 11). Se expuso en la Galería Boétie de París en 1912 y representa un



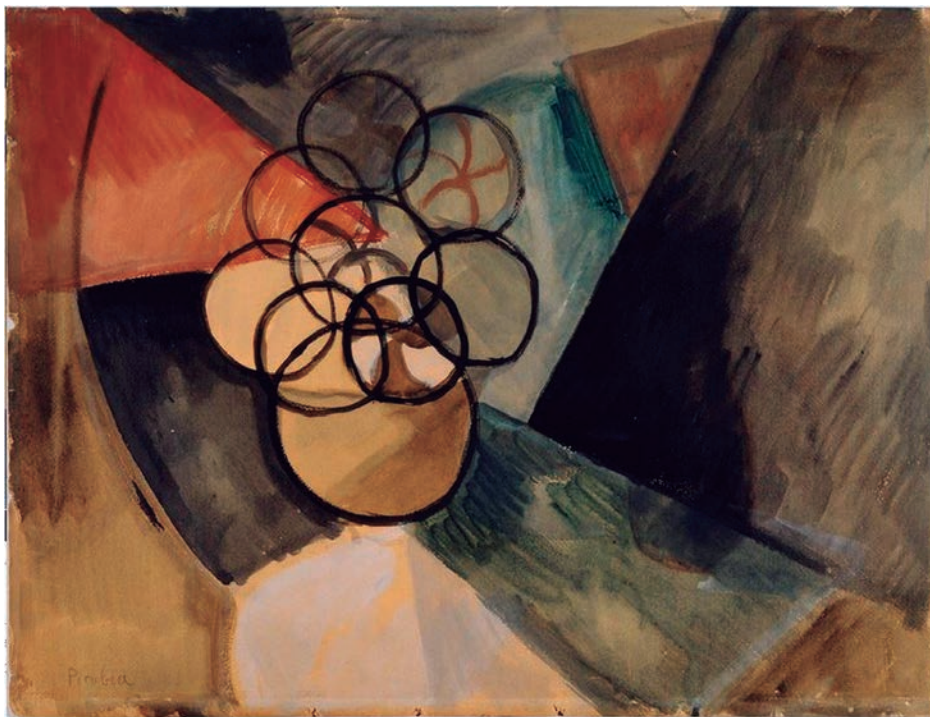


Figura 12. Francis Picabia, *Caoutchouc*, 1909 (París. Georges Pompidou).

paso de la semana Santa sevillana. Sus volúmenes prismáticos de un gran número de caras nos permiten intuir el lento desplazamiento de los costaleros transportando la imagen. Nos sorprende que Picabia consiga que el espectador, al observar esa amalgama de pequeños planos pintados con una escasa gama de colores y tonos, no solo aprecie la unidad del conjunto, sino también la unidad de las figuras que lo componen. Figuras y fondo son tratados con la misma intensidad y solo podemos diferenciarlos por los planos azules que rodean la escena.

Este recorrido en la geometrización de las formas llevado a cabo por numerosos artistas desembocó en la *abstracción*, un término que según Marcel Duchamp inventó Picabia y del que dejaría como muestra «*Caoutchouc*» (0,47 × 0,61 m), una obra pintada en 1909 sobre cartón con mezcla de acuarela, gouache y tinta china, en la que formas circulares secantes se superponen a otras formas triangulares. Hoy forma parte de las colecciones del Centro Pompidou de París y los expertos consideran que es una de las primeras pinturas de arte abstracto, por su sencillez y porque se basa en la geometría expresada a través de la línea y el color (fig. 12).

Picabia (10) a lo largo de su vida buscó el universo propio de la pintura, donde la fotografía no pudiera entrar. Es conocida la respuesta que da a su abuelo cuando éste sentencia que la fotografía acabará por reemplazar a la pintura: «Tú



puedes fotografiar un paisaje, pero no las ideas que yo tengo en la cabeza. Nosotros haremos cuadros que no imitarán la naturaleza»²².

LA GEOMETRÍA DEL MOVIMIENTO

Como hemos visto, con Fernand Léger, la revolución tecnológica pasó a formar parte de la representación artística, al pretender capturar la actualidad de un mundo en continuo movimiento. Y en ese mundo nuevo, en esa nueva sociedad maquinista, el hombre apareció representado como un ser distorsionado, convertido a veces en un mero objeto, como en las obras de Léger. Para ello se recurre a la extrema geométrización de sus formas, hasta tal punto que se prescindió del rostro, para no tener expresión ni identidad, quedando reducido, en las manos de Giorgio de Chirico como veremos, al dibujo de un muñeco.

Los grandes artistas, contemplaban con interés la revolución tecnológica y la evolución de los nuevos descubrimientos científicos, con la intención de dirigir y orientar, una y otra vez, los pasos a dar en su producción artística. Y por ello, de la misma manera que la fotografía les alejó de la representación figurativa, la cronofotografía que desembocaría en el cine interesó y aproximó a pintores y escultores, al introducir el «movimiento» como un nuevo reto a representar. Fue por lo tanto un fenómeno opuesto al de la fotografía, porque los artistas volvieron a reconciliarse con la ciencia y quisieron representar sus hallazgos.

Este es el caso del futurismo italiano, que nace con un manifiesto publicado en «Le Figaro» de París en 1909 firmado por Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), y que tuvo como representantes fundamentales a Carlo Carrà (1881-1966) y a Giacomo Balla (1871-1958). En el año 1912 uno de sus miembros, Umberto Boccioni (1882-1916), escribió uno de los textos fundamentales del grupo, el «Manifiesto técnico de la escultura futurista», y un año después realizó el dibujo conocido como el «Dinamismo del cuerpo humano: boxeador» (0,27 × 0,22m), que pertenece a la colección del Museo Thyssen de Madrid, siendo uno de los cuarenta y seis dibujos realizados con la intención de representar el movimiento de la figura humana, para lo que empleó tinta china y papel (fig. 13).

Mientras, Marcel Duchamp, que decía no saber nada de los futuristas, se sorprendió con los descubrimientos de Étienne Jules Marey (1830-1904) y sus registros del movimiento, al contemplar que podían ser llevadas hasta 12 imágenes a la vez a una única placa. Un ejemplo de ello es el «Vuelo del pelícano», realizado en 1882 (fig. 14). Duchamp no fue el único que seguía estos avances; Giacomo Balla, quien también se atreve a llevar al lienzo la representación del movimiento, conocía la cronofotografía desde 1900, fecha en la que visitó la exposición internacional de París, donde Marey expuso sus investigaciones.

²² Ver (10), p. 31.





Figura 13. Umberto Boccioni, *Boxeador*, 1913. Madrid. Museo Thyssen.



Figura 14. E. Jules Marey, *Vuelo del pelicano*, 1882. Colección particular.



Figura 15. Marcel Duchamp, *Desnudo bajando las escaleras*, 1912.
Filadelfia. Museo de Arte.

Pero Duchamp obtuvo mejores resultados en su aproximación a este nuevo hallazgo: «... Había visto en una ilustración de un libro de Marey como definía a las personas que estaban haciendo esgrima, o los caballos al galope, con un sistema de líneas de puntos que delimitaban los diversos movimientos. Así era cómo explicaba la idea del paralelismo elemental. Parece muy pedante para ser una fórmula, pero resulta muy entretenido... De ahí saqué la idea para hacer el ‘Desnudo bajando las escaleras’»²³ (fig. 15).

El «Desnudo bajando las escaleras», de 1912 (1,46 × 0,89 m), hoy en el Museo de Arte de Filadelfia —basado en otro preliminar realizado un año antes—, rompía con el modelo de desnudo clásico y se presentaba como un conjunto de movimientos que trasladan nuestra mirada de izquierda a derecha y de arriba abajo, en diagonal,

²³ Ver (11), p. 38.

hasta el último peldaño. Es allí donde podemos apreciar la silueta de una figura humana con cabeza, torso y extremidades. Esta composición rica y compleja es sin duda un reto para el artista, al pretender capturar el movimiento en una representación estática de formato vertical, como si de un retrato tradicional se tratase. Duchamp consiguió, sin embargo, que se aprecien rasgos de la figura humana a pesar de la reducción de la forma a un lenguaje prácticamente geométrico. «El movimiento de la forma en un tiempo dado nos lleva fatalmente al terreno de la geometría y de las matemáticas; es igual que cuando construimos una máquina»²⁴...

El «Desnudo» se presenta como un conjunto de tonos ocres enlazados por líneas y trazos con los que se da forma a una geometría triangular y trapezoidal como si fuera un mecano de piezas de madera ensambladas. Algunos trazos curvos refuerzan la sensación del movimiento; no vemos apenas peldaños, ni tampoco el espacio donde se desarrolla la escena. La comprensión y apreciación del conjunto de secuencias pintadas, entiendo que genera dudas a su autor, pues decide incluir en el lienzo el nombre de la obra, es decir, lo que el espectador debe ver al contemplarla. ¿Se entendería sin él?

Cuando Duchamp presentó el «Desnudo» en el Salón de los Independientes de París en febrero de 1912, para ser expuesto como una pintura cubista, los organizadores no la aceptaron como tal, y un día antes de la inauguración de la exposición decidió retirarlo. Al finalizar el año, sin embargo, se expuso junto con otras obras cubistas en la galería Dalmau de Barcelona y más tarde en la galería La Boétie de París. Pero fue en febrero de 1913, tras su éxito en la Armory Show de Nueva York, cuando el nombre de Duchamp quedaría asociado para siempre a su «Desnudo».

En el «Desnudo bajando las escaleras» quise crear una imagen estática del movimiento: el movimiento es una abstracción, una deducción articulada dentro del cuadro sin que haya por qué saber si un personaje real baja o no baja unas escaleras también reales. En realidad, la que incorpora el movimiento al cuadro es la mirada del espectador²⁵.

LA REHABILITACIÓN PUNTUAL DE LA PERSPECTIVA

A lo largo de todo este proceso iniciado por Cézanne, contemplamos como la figura humana se simplifica en beneficio de la forma geométrica, no para dibujarla mejor, sino para buscar un nuevo lenguaje inferido a partir de la realidad de entonces. Con esa misma intención, el escenario pictórico que la envuelve y sitúa dará también la espalda al modelo tradicional de representar la profundidad.

Estas dos facetas han sido un denominador común en estas primeras etapas del siglo xx. Pero en el arte, siempre hay momentos en los que reconsiderar las herramientas que han podido ser útiles en el pasado para darles un nuevo y

²⁴ Ver (11), pp. 32-33.

²⁵ Ver (11), p. 32.

diferente uso. Por ello cuando la perspectiva se daba por olvidada, dos prestigiosos artistas, De Chirico y de nuevo Duchamp, la llevaron a sus obras. Su aparición no sería aplicada en los términos tradicionales, y así mientras De Chirico la utilizó para crear escenarios enigmáticos e imposibles, Duchamp, aplicando el concepto de proyección —origen de la representación del espacio en el plano— pretendió pintar un espacio de cuatro dimensiones. Para ambos no era el momento de volver a los rigurosos procedimientos de antaño.

Giorgio de Chirico (1888-1978) (12), considerado el precursor del surrealismo, fue un pintor griego de padres italianos que, junto con Carlo Carra, se propuso recuperar algunos de los elementos formales del mundo clásico utilizando la perspectiva. Su estancia de dos años como estudiante en la Real Academia de Pintura de Múnich le sirvió para conocer de cerca a los pintores-poetas alemanes y acercarse al pensamiento de dos grandes filósofos que marcaron su trayectoria artística. Éste era su credo metafísico: «Schopenhauer y Nietzsche primero nos enseñaron el significado profundo de la falta de sentido de la vida y como tal sin sentido podría ser transmutado en arte, o mejor dicho, debería constituir el esqueleto interno del arte que es verdaderamente nuevo, libre y profundo»²⁶.

Este pensamiento se puso de relieve en la pintura que desarrolló en Ferrara durante la Primera Guerra Mundial, por ser la más representativa y enigmática. Durante estos años, De Chirico pintó paisajes urbanos y arquitectónicos inspirados en su ciudad, con elementos clásicos, puntos de fuga imposibles y dibujando la figura humana con formas absolutamente geométricas. Sus personajes, que son maniqués, se introducen en estos escenarios idealistas creando una atmósfera inquietante, melancólica y lírica. Estas representaciones enigmáticas, que recibieron el nombre de pintura «metafísica», influyeron poderosamente en André Bretón (1896-1966), el padre del surrealismo.

La recuperación de la perspectiva por parte de los metafísicos no significó la realización de un escenario correcto, conforme a las reglas establecidas. De Chirico recuperó la perspectiva «aérea», pero jugó con la «lineal» al utilizarla para generar espacios imposibles y misteriosos donde las sombras arrojadas ocupan un lugar importante en la composición. Tenemos por lo tanto en este momento un movimiento que en una primera etapa retomó la perspectiva para manejarla a su antojo, extremando la geométrica construcción de la figura humana para trasladar al espectador a un mundo sin sentido, vacío y deshumanizado.

«El profeta» (0,89 × 0,70 m) es un óleo sobre lienzo realizado en 1915, que hoy se expone en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (fig. 16). De Chirico pintó uno de sus característicos maniqués para representar este personaje, y para ello construyó una figura geométrica sin brazos ni rostro, más allá de la realidad física, que parece mirar al espectador con solo un ojo. El suelo tableado, que concurre en un punto imposible, dirige nuestra mirada hacia una arquitectura lejana compuesta de elementos clásicos. Este mundo misterioso representado por la falsa

²⁶ Ver (12) p. 273.





Figura 16. Giorgio de Chirico, *El profeta*, 1915.
Nueva York. Museo de Arte Moderno.

perspectiva parece ser a su vez el escenario de un mundo paralelo en el que se sitúa una pizarra con un trazado también en perspectiva que, por contraste con aquél, se podría entender como el único objeto físico y real de la obra.

Si De Chirico volvió a hacer uso de la perspectiva para construir su enigmático mundo, Duchamp, con su espíritu independiente y su pretensión de poner la pintura al servicio del pensamiento, retomaría también la perspectiva para aplicarla de forma innovadora en su próxima obra de arte. Una vez que el «Desnudo» fue expuesto en Nueva York, Duchamp inició una producción artística absolutamente original, al desligarse del mercado del arte y abandonar prácticamente el lienzo y el bastidor. Nos interesa, en este impulsivo avance hacia territorios desconocidos, comentar los planteamientos teóricos que dieron como resultado una obra que tenía como nombre, «La novia en el gran vidrio», cuyo texto completo sería «La novia desnudada por sus solteros, incluso, o el Gran vidrio» (fig. 17).

Expuesta hoy en el Museo de Arte de Filadelfia, se trata de una obra inacabada en la que estuvo trabajando durante ocho años, desde 1915. Sobre dos placas de vidrio, como soporte, de 2,70 metros de altura por 1,65 metros de anchura, Duchamp pintó, utilizando distintos materiales, una serie de figuras enigmáticas como representación de una novia desnudada por sus pretendientes solteros. Lo concibió como un experimento con el que, rehabilitando la perspectiva científica, trataba de representar la cuarta dimensión, como anteriormente, y en mi opinión, pudo ensayar Picasso



Figura 17. Marcel Duchamp,
La novia en el gran vidrio, 1923.
Filadelfia. Museo de Arte.

bajo otros planteamientos. Eligió como soporte el cristal, para dar a la perspectiva mayor eficacia y rigidez, según sus palabras. «Gran vidrio es una rehabilitación de la perspectiva, que se había quedado totalmente al margen y con mala fama. En mi trabajo la perspectiva se convertía en algo absolutamente científico»²⁷.

Esta obra de Duchamp, concebida como una máquina pintada, puede interpretarse mejor a través de los más de 90 documentos, entre bocetos, fotografías, dibujos —muchos de ellos geométricos— y notas de todo tipo que aparecen dentro de la llamada Caja Verde que publicará en 1934 mediante la reproducción de 320 ejemplares de su contenido. Sin embargo, si inacabado es *La novia en el Gran Vidrio*, la desordenada documentación recogida en la Caja Verde no lo es menos, pues toda ella, aun siendo el estudio previo realizado para este fin entre 1911 y 1915, está lejos de servir de guía única para entender la gran obra de Duchamp. «El Gran Vidrio» y «La Caja Verde (máquina y manual de instrucciones)» son por lo tanto dos obras sin terminar, abiertas a la interpretación, que unidas arrojan algo más de luz sobre lo que parece ser una de sus más altas realizaciones.

²⁷ Ver (11), p. 44.



El panel superior, escenario que corresponde a la novia, reúne un grupo de formas abstractas de muy difícil lectura e interpretación desde la geometría. En el inferior se sitúan, en su extremo izquierdo, las figuras humanas —los nueve solteros—, con formas geométricas cercanas a las que pintara De Chirico en sus maniqués. Se aprecia en ellas la ausencia de rostro y extremidades y una simetría que se asocia a las piezas de un ajedrez. Su posición y tamaño siguen las reglas del espacio perspectivo y Duchamp decidió situar al espectador en un punto de vista alto que le permite ver desde arriba la escena.

Observamos un carro con forma prismática, formado por bastidores finos, que alberga un molino de agua en su interior, también un molinillo en el centro a distinta escala, y un fondo, con siete conos en distintas posiciones, prácticamente en el centro de la composición. Éstas son las imágenes más notables de este vidrio inferior, todas ellas geométricas y dibujadas correctamente para un mismo escenario perspectivo.

Pero sabemos que en esta obra Duchamp quiso representar la cuarta dimensión y es que, como ocurriera con Picasso cuatro años antes, la cuarta dimensión interesó también desde 1911 a todo el círculo cubista de Puteaux. Este municipio situado en las afueras de París fue el emplazamiento de la vivienda de Jacques Villon (1875-1963) y allí se reunían los domingos por la tarde artistas como Robert Delaunay (1885-1941), Albert Gleizes (1881-1953), Fernand Léger, Alexander Calder (1898-1976) y el propio Marcel Duchamp, entre otros. Críticos como Guillaume Apollinaire (1880-1918) y matemáticos como Maurice Princet (1871-1968), eran invitados a las reuniones y participaban intensamente en los debates. Braque y Picasso sin embargo se mantuvieron al margen, refugiados en Montmatre.

Fue el profesor Princet quien despertó el interés por los avances matemáticos en la cuarta dimensión en el grupo de Puteaux, hasta tal punto que el propio Apollinaire llegó a impartir una conferencia en 1911 estableciendo las posibles relaciones entre el arte y la cuarta dimensión.

Se volvía al concepto de proyección como medio para pasar de una dimensión a otra, y como primero era conocer el paso del espacio tridimensional al plano, quizás por ello Duchamp recibió en la Biblioteca Saint-Geneviève de París un curso intensivo de perspectiva renacentista, pese a los piropos que su amigo Apollinaire le profesaba... «Esa despreciable perspectiva engañosa»..., «ese recurso infalible que todo lo encoge»²⁸.

Duchamp posiblemente completó su interés por estos aspectos de la ciencia mediante la lectura de relatos de divulgación, como el «Viaje al País de la cuarta dimensión», que escribió por entregas en la prensa Gaston de Pawlowski, y quizás también leyera alguna de las obras científicas de los grandes matemáticos del momento. Lo cierto es que Duchamp se puso manos a la obra y se propuso trasladar al arte las ideas que sobre proyección nos dejó escritas.

²⁸ Ver (13), p. 145.

Como me parecía que era posible hacer la sombra que proyectaba un objeto de tres dimensiones, cualquier objeto —igual que la proyección del sol en la tierra tiene dos dimensiones—, mediante una analogía simplemente intelectual, consideraba que la cuarta dimensión podía proyectar un objeto de tres dimensiones; o sea, dicho de otro modo, que todo objeto de tres dimensiones que vemos sin darle importancia es la proyección de algo de cuatro dimensiones de lo que no sabemos nada.[...] Era hasta cierto punto un sofisma, pero, en fin, era posible.[...] En esto fue en lo que basé «La novía en el Gran vidrio», como si fuera la proyección de un objeto de cuatro dimensiones²⁹.

Que nos recuerde al texto ya citado de Poincaré, con ocasión de Picasso, que afirma:

Y bien: lo mismo que se puede hacer sobre un plano la perspectiva de una figura de tres dimensiones, se puede hacer la de una figura de cuatro dimensiones, sobre un cuadro de tres (o de dos) dimensiones. Esto no es más que un juego para el geómetra³⁰.

Ponemos fin a este recorrido con el salto cualitativo que impone, no solo esta obra, sino la figura de Marcel Duchamp, punto de partida de otros muchos movimientos artísticos que llegan hasta nuestros días.

En este artículo se ha tratado de presentar parte de este proceso renovador en la representación de la figura humana y su entorno, en el que subyace el concepto de proyección, y que corresponde a las decisivas décadas que ponen fin al siglo XIX e inician el XX.

La pintura siempre fue y será objeto de poderosos cambios, a la par que evoluciona la sociedad y lo hacen los nuevos hallazgos científicos y tecnológicos, como hemos visto. Y observamos, que en el devenir de este proceso hay siempre un denominador común: la figura humana, porque ella es para el artista el objeto de la transformación, de la adecuación espacial y temporal, el centro de su mirada, y es en ésta y en su entorno inmediato donde intentará recoger el significado y el espíritu de su época.

Recibido: 06/12/2013
Aceptado: 09/06/2014

²⁹ Ver (11), p. 46.

³⁰ Ver (5), p. 120.



BIBLIOGRAFÍA

- (1) MATISSE, Henry. *Escritos y opiniones sobre el arte*. Madrid: Debate, 1993.
- (2) BERNARD, Émile. *Paul Cézanne*. L'Occident, 32, 1904.
- (3) GIBSON, James J. *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1974.
- (4) DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- (5) POINCARÉ, Henri. *Ciencia e Hipótesis*. Madrid: Espasa Calpe, 2002.
- (6) APOLLINAIRE, Guillaume *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*: Ediciones La balsa de la Medusa, 1994.
- (7) LÉGER, Fernand. *Funciones de la pintura*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.
- (8) GLEIZES, Albert, y METZINGER, Jean. *Sobre el cubismo*. Valencia: COAAT, Murcia, 1986.
- (9) GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Ediciones Seix Barral, 1976.
- (10) BUFFET-PICABIA, Gabrielle. *Picabia l'inventeur*: L'œil 18, 1956.
- (11) CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, 2013.
- (12) DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti. 1. Romanzi e scritti critici e teorici, 1911-1945*. Milano: Bompiani, 2008.
- (13) TOMKINS, Calvin. *Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1999.

