

## PRE-CUBISMO

**1. Monet.** Desde 1900, cuando ya ha construido su propio paisaje pictórico. (Giverny) Como referencia para el cubismo: Series. El valor único, independiente de una obra se relativiza. Los datos que se transfieren de una pintura a otra. Un sistema de relaciones que hay que examinar. La simultaneidad de las operaciones. En cuanto a la manera de organizar el cuadro constatamos la ocupación literal de una superficie. La inexistencia de "focos" que polaricen el reconocimiento del tema: se trata de una superficie sin jerarquizar que otorga igual valor a cualquier ámbito del cuadro independientemente de la localización. Los conflictos de borde se acentúan, los temas; el despliegue en extensión del agua los acentúa. La tendencia evidente en la pintura impresionista a evitar problemas compositivos, -lo apremiante de la ejecución del cuadro los excusa- conducen a Monet a este tipo de solución drástica. Los inicios de la pintura mural, por consiguiente, están ahí implícitos. La cuestión técnica no cumple el mismo papel que en Seurat: está supeditada y yace indescifrable bajo la nítida percepción de la imagen. Fotografía.

**Seurat.** La voluntad de controlar la totalidad del proceso. Evitar cualquier situación aleatoria. Repugnancia a las mezclas del color sobre la paleta. Aparece la cuestión del "color puro". El tamaño de la pincelada se estabiliza ( No retiene valores expresivos. Es un elemento supeditado a la construcción de un sistema. ) Una relación imposible: los límites entre pintura y ciencia-tecnología. El trabajo en el estudio: el fin de la dependencia exterior. Para el estudio del cubismo conviene considerar: el color puro, directamente aplicado sin la mediación de la mezcla como anticipación de las superficies extensas de color sin modular. La forma de aplicar el color - mediante la pincelada extendida con regularidad en tamaño y forma y por estratos- conduce a valorar la superposición de eso planos y a medir su profundidad con respecto a la superficie real del cuadro.

**Monet-Seurat.** Monet de principio de siglo. La imagen precipita -cristaliza- con una precisión asombrosa. Tras ella, ocultos, los vestigios de una estrategia laberíntica, indescifrable. La obra anterior a la construcción de su propio paisaje pictórico la reconocemos torpe, casi monótona. Monet: un empírico de la intuición. Con la ayuda de Chevreul -la ciencia- Seurat fracasó en sus objetivos. A cualquier punto de distancia que se situara el observador descubría la consistencia pastosa de su

pintura. ( La imagen emborronada ) Cézanne decía de Monet: "Monet en cambio, tiene unas facultades fecundas, mira y, de golpe, dibuja con proporción, lo coge de allí para ponerlo aquí..."

## 2. CEZANNE.

Las pinceladas se extienden planas y superpuestas, cóncavas y superpuestas. La difícil operatividad con el color. ¿Cómo se avanza sobre el cuadro? La creación de cercos. ¿Cuáles son los rastros significativos que esa forma de proceder deja sobre la tela? Esa forma de proceder no es posible respetando la integridad de los objetos. La nueva estabilidad de los objetos. La difícil operatividad con el color. El árbol de Cézanne. La organización de la pintura recoge la representación y la libera de fugas hacia el infinito. La tensión hacia la tercera dimensión. La organización del cuadro no se anticipa sino que se alcanza en el transcurso de la ejecución.

Fig. 1 "Chemin sous bois." Las ilustraciones proceden de: John Rewald, *Paul Cézanne, The Watercolours*, Thames and Hudson, Londres 1983. (Catálogo razonado, número 634)

### - (Planitud-concavidad)

Si tomamos como referencia (punto de inflexión) "La Casa del Ahorcado" notamos la progresión de Cézanne hacia un uso de la técnica impresionista menos limitado. En la pintura aludida las pinceladas (Pissarro) se agolpan configurando algo así como un magma falto de estructura. Los pasos sucesivos de Cézanne suponen un esfuerzo conducido a dilucidar lo que sucede cuando esa técnica se extiende con voluntad de análisis. Esa actitud es nueva, y si observamos cualquier ámbito de la pintura no existe nada parecido. Sí actitudes antitéticas: el oscuro proceder de Monet o la obvia sistemática de Seurat. Cuando las pinceladas tienden a la planitud, parecen levitar en un espacio que miden en profundidad. Dependen unas de otras y provocan, debido a las relaciones que el color establece -no sólo por su capacidad de traslucirse (Siccatif de Harlem)- ciertos equívocos en la visión; un *trompe l'œil* inevitable que las vincula con efectos de fuga desde el plano establecido por una hacia las otras. Ese dato es primordial y fundamenta parte de la experiencia cubista. Por otra parte, la concavidad de la pincelada de Cézanne, se niega a la forma descrita de acoplamiento con la tela y se despega hacia afuera. Un borde se adhiere a la superficie para poder -arrancando desde lo que el contacto advierte como

real- desplegarse describiendo un puente que descansa al otro lado. Esa tensión hacia lo que es entero, no representacional; volcar lo descrito hacia afuera, es transferida a la experiencia cubista que no queda explicada si excluimos de ella la escultura.

Fig. 2 "Arbres formant une voûte" 1904-5. Las ilustraciones proceden de: John Rewald, *Paul Cézanne, The Watercolours*, Thames and Hudson, Londres 1983. (Catálogo razonado, número 632)

- (Gravedad )

Como la organización del cuadro no se anticipa -no existen elementos referenciales de la composición a priori- la pintura se inicia por lugares imprevisibles, avanzando a veces en continuidad y otras a intervalos, de manera que hay un ajuste permanente y los objetos, inevitablemente, alcanzan una nueva forma de estabilidad. El difícil equilibrio de la experiencia pictórica de Cézanne consiste en el hecho de que no existe una organización jerárquica del cuadro. Ningún elemento se supedita a otro. La misma necesidad de rigor -consciencia- se otorga a un dibujo, una acuarela o una pintura. No existen prioridades: la organización del cuadro es el resultado de un esfuerzo general, de igual intensidad. Los objetos alcanzan estabilidad por los vínculos que los atan a la organización general. Por esa razón no aceptan que una dirección paralela a los bordes laterales del cuadro los atraviese y sobrepasando los límites de la pintura les asegure una relación forzada. La pintura de Cézanne acaba con una antigua dependencia. Lo que verdaderamente ordena una pintura renacentista, impresionista, barroca...es su estabilidad gravitatoria. Una pintura cubista -superficies intersecadas o collages- aprovecha ese hallazgo de la pintura de Cézanne para constituirse. Se sustituye la gravedad, por algo parecido a la imantación de la superficie del cuadro. Las formas extensas y planas de la pintura cubista levitan sobre la superficie del cuadro.

Fig. 3 La ilustración procede de John Rewald, *"Cézanne"*, A Biography, Thames and Hudson, Londres 1986, pág. 119.

"No obstante, con todo su carácter revolucionario, la tela suprematista seguía aún dentro del ámbito de una concepción típica del cuadro. Como todas las telas de museo tenía todavía un determinado eje perpendicular al horizonte; sólo que lo que en un tiempo estuvo de pie yacía ahora de costado y

con la cabeza gacha." El Lisitski. Proun, 1920-21, Cátedra de Historia II, apuntes nº 21

- (*Los árboles de Cézanne*)

La afinidad de Cézanne con el árbol no es estructural. No espera, dibujándolo, descubrir ninguna lógica organizativa. No existen, tampoco, vínculos sentimentales. Ese interés está supeditado a la capacidad del árbol de enmarañar la composición, de evadir cualquier orden lógico: contra cualquier voluntad de explicar el cuadro desde lo abstracto.

Fig.4 Las ilustraciones proceden de: John Rewald, *Paul Cézanne, The Watercolours*, Thames and Hudson, Londres 1983. (Catálogo razonado, número 485) Fig. 4

- (*Los objetos crean un cerco...*)

Los objetos crean un cerco, rodean un ámbito que excluye lo infinito. Frente a una visión sin límites que se hinca en el cuadro en profundidad y lo atraviesa, Cézanne obtura cualquier posibilidad de fuga. El plano real del cuadro es entonces como un cristal que permite atisbar un hueco. El proceso ha roto, además, el foco único, la visión polarizada que obliga a la vista a moverse de forma organizada sobre la superficie del cuadro. No es posible deducir ninguna ley que justifique un orden visual apoyado en la perspectiva

"Al temperamento estético le causa siempre repulsión lo vago. Los griegos eran una nación de artistas porque hacían caso omiso de la idea de infinito." Oscar Wilde. *El crítico como artista*, Espasa Calpe, Madrid 1946.

- (*El trabajo seriado*)

El sentido primero de las series de Monet tiene que ver con un desajuste entre las ambiciones del impresionismo y las limitaciones propias de la pintura. De ahí la competición desmedida entre el tiempo (que obliga a la naturaleza a transformaciones infinitesimales) y la pintura que pretende alcanzarlos. "Hay que saber captar el momento del paisaje en el instante justo, -decía Monet- pues ese momento no volverá nunca." Por eso dispuso entre él y el paisaje un número variable de pantallas -lienzos- receptivos al trasiego entre percepciones visuales y necesidades interiores. Un

examen cuidadoso de las series de Monet, descubriría que las relaciones entre las pinturas de una misma serie no son de índole exclusivamente subjetiva. Las series, en su mayoría finalizadas en el estudio, estuvieron sujetas inevitablemente a un proceso de racionalización. (Fuera de las posibilidades de corrección que el sentido de la vista puede imponer de manera exclusiva.) En Cézanne las cuestiones son otras. Primero: no es posible dilucidar el tema de la simultaneidad, aspecto tan claro en Monet, que condiciona la definición misma de serie. En Cézanne es posible descubrir, en muchos casos, una forma de proceder por etapas de manera que a un primer trabajo le sucede otro que lo corrige y por lo tanto lo relega.

Fig. 5 y 6 "Recipiente de gengibre y frutos sobre una mesa" 1888-1890, lápiz y acuarela sobre papel blanco, primera y segunda versión. Tamaños respectivos: 24x36 cm y 28x45 cm. Las ilustraciones proceden de: John Rewald, *Paul Cézanne, The Watercolours*, Thames and Hudson, Londres 1983. (Catálogo razonado, números 289 y 290 )

- (*Rocas y caverna*)

No son, en este caso, los objetos los que padecen modificaciones de posición, tamaño, color...etc. El tema es el mismo en las tres versiones. Sucede que la primera atenúa la relación entre exterior e interior y en la segunda se acentúa. La tercera considera tan solo lo que se inscribe dentro del contorno accidentado de la cueva. No puede asegurarse que el orden en la realización sea el descrito, aunque la tercera imagen tuvo que ser la última. Descartamos que hubieran sido ejecutadas simultáneamente. La tercera imagen excluye lo que ocurre dentro -a oscuras- a favor de la imagen recortada de lo exterior que ha sido deducido de las dos experiencias anteriores. Por este hecho conocemos que los trabajos de Cézanne que se nos antojan inacabados, en realidad fueron suspendidos en un estadio en el que tuvo la certeza de que eran suficientes o bien de que podían desencadenar otros. La actividad de Cézanne, se nos aparece entonces, como necesitada de esa continuidad y el valor que puede atribuirse a una obra en solitario queda relativizado por su dependencia con las demás. Esta forma de dispersión en el trabajo de Cézanne, para la que no existe una excusa que la justifique (como en Monet fue la idea del instante irreplicable) permite agrupar sus trabajos. Conducta que, por parte, es transferida al Cubismo, así como la independencia en la que se produce: al margen de la "realidad" de la imagen que se representa

Fig. 7, 8 y 9 "Rocas y caverna ", 1895-1900. Acuarela y lápiz sobre papel blanco. Tamaños respectivos: 31,5x48, 31,9x48,5 y 32x 48,3 cm. Las ilustraciones proceden de: John Rewald , *Paul Cézanne, The Watercolours*, Thames and Hudson, Londres 1983. (Catálogo razonado, números 429, 430 y 431 )

- (*Dibujo de una escultura de Puget*)

Lápiz. 1895-98. Dibujo reproducido en: John Rewald, *Cézanne, A Biography*, Thames and Hudson, Londres 1986, pág. 231.  
Fig. 10

"Estrictamente hablando, el dibujo no existe..." Balzac: *Chef-d'oeuvre inconnu*.

Una interpretación inmediata del dibujo nos conduce a lo siguiente: como los impresionistas, Cézanne no cree en el dibujo.

La naturaleza se sustenta sobre comportamientos que bajo la luz excluyen la delimitación de sus partes por el dibujo.

La simultaneidad de los sucesos sobre la superficie de las cosas impide que el análisis extraiga ese tipo de datos por separado. Por esa razón los dibujos de Cézanne tienen como aspecto primordial el que las líneas no se extiendan en solitario; se multiplican como obedeciendo a ecos superficiales. Notamos además que siempre van acompañadas de cierto sombreado o deslizamiento de la luz.

De cualquier forma, en estos dibujos, es notable esa forma de aglutinar los efectos plásticos sobre áreas aisladas. Sucede como en sus acuarelas o en sus óleos: a los valores lineales - siempre ambiguos por efecto de la adición de líneas- se aplica contiguamente el color que se adhiere a esos bordes diversificados.

Todo eso conduce a un efecto paradójico: el fondo del dibujo (blanco del papel) se adentra en el interior de la figura, por los huecos que ha dejado esa forma de proceder, y permite que apreciemos efectos de descomposición de la figura o de disolución, como se quiera. De manera que a la voluntad de comprometerse con la entereza corpórea del modelo se sucede ese otro efecto que niega la primera voluntad.

Así, esa necesidad de evadirse de valores lineales tiene como contrapartida *abrir la forma por lugares diversos y permitir que el vacío exterior penetre en ella.*

Y además, los golpes del lápiz sobre el papel se conducen de forma tan sistematizada (con un repertorio de movimientos tan limitado) que ni la aparente voluntad de entrelazar o encadenar esos movimientos es capaz de evitar los efectos descritos. Cézanne pone de manifiesto la mezquindad de un dibujo transcríptico que intente aprehender las cosas por el lugar por donde se nos escapan; los bordes.

### **3. Picasso 1907 : El sesgo curvo.**

- (Estudio para "Les Demoiselles d'Avignon.")  
Acuarela sobre papel. 17x22 cm. 1907, Museum of Art, Filadelfia. Fig. 11

¿Cuándo está hecho este dibujo; antes, durante o después de realizado el óleo de "Las Señoritas..."?

La pregunta no es banal, porque se tiende a conducir la experiencia de la pintura por vías lógicas que el propio dibujo que examinamos pone realmente en duda

La desconfianza surge (hacia la posibilidad de un proceso lógico) cuando notamos la fidelidad con la cual se han respetado en la pintura definitiva la ubicación de cualquiera de los elementos que intervienen en éste supuesto dibujo previo.

Nótese, como dato suficiente que obliga la discusión, la similitud exagerada entre la naturaleza muerta que yace a los pies de "Las Señoritas..."

Si hemos de guiarnos por lo que vemos deducimos de inmediato que ese dibujo está realizado después o durante la realización del lienzo, pero no antes.

No podemos aceptar el carácter unívoco de las sugerencias de las formas insinuadas; que al cuenco del bodegón le corresponda una tajada de sandía. Y que esa correspondencia se haya mantenido en el tiempo.

Lo mismo podría observarse de los trazos que en el óleo final se transfiguran en manzanas o peras. La exactitud con la que se dibujan esos elementos (su forma incipiente) en la acuarela

disponen a pensar lo contrario: que están dibujados recordando los objetos definitivos del lienzo.

Si no fuera así, el dibujo tendría una justificación clara: como los maestros del pasado, Picasso ha realizado un esbozo previo que forma parte de una secuencia establecida para la realización de la pintura definitiva.

Pero no es así. Con "Las Señoritas..." constatamos *la dislocación de los procedimientos pictóricos tradicionales.*

Como sabemos que la realización del lienzo se extiende en el tiempo y está sujeta a múltiples modificaciones, podemos suponer que este dibujo pertenece a una etapa que es anterior a la que incluye las referencias a la escultura africana y que, hacia adelante, se ha mantenido el esquema organizativo del óleo incluida la naturaleza muerta que yace a los pies de las figuras.

Cabe preguntarse entonces ¿Que finalidad tiene este boceto?

No existe una respuesta segura. Es probable que, consciente Picasso de las modificaciones que el lienzo padeciera, quisiera mantener alguna referencia.

De cualquier forma, en este dibujo, hay que destacar lo siguiente:

La dependencia de Cézanne. Como en el dibujo que comentamos de Gris la imaginería es cezanniana; del archivo de posiciones fijas de las modelos en el estudio. Pero proyectadas contra la superficie del lienzo sin dejar ningún vacío entre ellas, sin apresar espacio alguno.

El cuarteo del fondo, con esa isinuación de planos facetas, es también una reminiscencia de Cézanne, así como el azul prusia con el que se describen los contornos y la forma de apoyar el color sobre los mismos.

Es nueva la extensión de las imágenes hasta el borde mismo del dibujo. La negación de un ámbito que envuelva las figuras: esa forma de ceremonial con que las imágenes siempre se nos mostraron.

Aquí se trata de ocupar literalmente toda la superficie del papel, hasta los mismos bordes. No hay "fondo" y lo que pudiera quedar de él es invadido por trazos que surgen, a modo de continuidad, de la definición de las figuras. De ese

modo el dibujo se nos ofrece a la visión sucediendo sobre la superficie del papel y aludiendo a los márgenes directamente, como auténtico límite de la representación. Son estas las cuestiones que fundamentan la experiencia cubista

Señalemos también el carácter desmañado de la ejecución, la ausencia de "factura" como dato significativo. No es una cuestión que solo pueda referirse a la inmediatez con la que se nota que el dibujo está hecho. El que no podamos atribuir al dibujo, a su ejecución, ningún "valor" es un asunto deliberado, previsto por el artista.

- (*Dibujos de cabezas*)

Hombre de perfil (63,6 x 48 cm.) Gouache-lápiz. 1907. Preparatorio para "Las Señoritas". Reproducido en el catálogo de la exposición de París de 1966/67, nº 20. Fig. 12

Reducir al mínimo las posibilidades expresivas de una figura dibujada. Dependencia de la escultura. La imagen está suspendida en lo alto, hacia el rincón izquierdo. Continuidad en el trazo. Leve sombreado. De perfil, plana.

Esta figura marca el límite de una transformación, lo inmediatamente anterior. Hacia adelante desaparecen los recorridos sinuosos del lápiz, lo leve, la frontalidad inequívoca, la nitidez de la descripción de las cosas.

Aquí la línea discurre sin fracturas.

- (*El sesgo curvo*)

De nuevo la dependencia con lo escultórico. Africa. La nariz es un accidente en un rostro: un túnel que se estrecha progresivamente cuando se acerca a la frente, una reminiscencia de la pincelada cóncava de Cézanne. Los rostros se construyen a golpes discontinuos. A partir del "elemento adicional cezanniano", que es algo así como los surcos, las señales que deja el proceder de Cézanne sobre la superficie de la tela. Se imponen, por lo tanto, condiciones al movimiento de la mano.

La mano sólo puede describir las cabezas con el sesgo curvo; arcos tensados, líneas farragosas.

Sobre la superficie de los rostros las rayas se entrecruzan y recuerdan las incisiones sistematizadas sobre la madera en esculturas arcáicas.

Ni fondos ni áuras que envuelvan las cabezas. Estas se comen su entorno y se acercan arqueándose hasta el borde del papel. Lo forzado de la gesticulación las obliga a acomodarse abruptamente sobre el papel; a exigir toda la superficie para ellas. Quien pinta o dibuja no está ligado al cuadro por ningún tipo de dependencia ni de complacencia.

A través de ese vuelco en la representación la pintura se deshace de ataduras atávicas: del esfuerzo sin límites de Cézanne (sujeto al cuadro), de la ambición sin medida de los impresionistas, de la intransigencia analítica de Seurat o de la eficacia visual de la imagen en el último Monet.

Si el dibujo que comentamos anteriormente (el de la cabeza suspendida) supone inestabilidad; algo de perplejidad hacia la imagen realizada, las imágenes que examinamos ahora son irreconciliables con posturas similares. El vuelco es definitivo. Las limitaciones y restricciones impuestas a la mano son capaces por ellas mismas de provocar una ruptura radical con la imaginería pictórica.

Se alcanzan formas expresivas que realmente no comunican nada. Se trata de algo que es primario y de alguna manera inexplicable: las imágenes de la escultura africana desprovistas de su función ritual y expuestas (enfrentadas) a nuestra mirada. Pero en este caso sin la compensación de lo táctil.

Esas cabezas de Picasso atraen y repelen al mismo tiempo pero siempre impiden una aproximación sensualizada. No puede decirse la palabra "Einfühlung". Ausencia de flujos.

- ("*Les Demoiselles d'Avignon*") Oleo Definitivo, 245x235 cm, New York, Museum of Modern Art. Fig. 16.

La disposición de la figura del cuadro (tamaño, posición) se mantiene sin transformar a lo largo de su ejecución. Se incorporan progresivamente (introduciendo modificaciones) los elementos que hemos analizado anteriormente -en particular las cabezas. Aparecen dos ámbitos contradictorios en la pintura: a derecha e izquierda. El cuadro retiene las contradicciones y es asumido como campo de experiencias. Se consolida

aquello que examinamos anteriormente y que está de una u otra forma explícito en los bocetos. El "sesgo curvo" se afirma rotundamente en la pintura.

Procede, como sabemos, de los vestigios que sobre la superficie de la tela ha dejado la forma de trabajar de Cézanne.

A Picasso le permiten impedir a la mano que se afirme en actitudes anteriores. Recuérdese el dibujo de la "Cabeza de hombre suspendida". La mano está obligada a describir tan sólo arcos curvos.

Entonces las figuras en la representación asumen una forma curiosa de distorsión: como si se ajustaran aplastadas a la superficie del cuadro, carecen de grosor pero al mismo tiempo parecen exigir que se las considere enteras, que no olvidemos sus vínculos con la escultura. Cuando un volumen parece insinuado, un trazo se superpone, lo trocea y devuelve de inmediato a ese tipo de planitud. Ese dato conduce a que se produzcan situaciones plásticas equívocas. Debió suponer en principio esa tela un fustigamiento constante de la vista que buscaría -frustrándose a cada intento- la definición entera de las cosas.

Volviendo al tema de la composición (si es que podemos hablar en esos términos aquí) todo parece indicar que la realización de la tela excluye cualquier forma de ordenación que no sea la ocupación literal del cuadro de una forma, si se quiere, brutal. Ciertas consideraciones con respecto a la representación hubieran significado debilidades inasumibles por la nueva actitud; hacia ese volcarse en la acción a que algunas certezas habían conducido.

Porque estas cuestiones pueden verificarse, en su mayoría en la parte derecha del cuadro y en la figura extrema de la izquierda es por lo que notamos que la pintura de Picasso está falta de unidad. Son retazos donde se han depositado experiencias a veces contrapuestas.

A la derecha el "sesgo curvo" trocea las figuras y se extiende por el fondo, abandonado a una especie de ansiedad hacia lo físicamente entero (no vamos a olvidar que la imaginería es escultórica) que se contradice inmediatamente con su actividad en el interior de las figuras y porque el fondo, como ocurriera en parte de las obras de Cézanne, abandona su condición neutra y extiende su actividad más allá de sus límites: sobre toda la composición. O lo que es lo mismo: las figuras se entregan a

una forma de existencia forzada por las acciones recíprocas de ellas sobre el fondo y al contrario.

Esa actitud conduce de inmediato a los ejercicios cubistas de las "superficies intersecadas" aunque entre ambas experiencias esté la serie de paisajes cúbicos de menor interés en el ámbito del cubismo.

En la serie de las "superficies intersecadas" el objeto representado, persona o cosa (de difícil identificación en muchos casos) es sometido a la acción sistemática de los sesgos curvos cezannianos; al llamado por Malevitch "elemento adicional cubista", que no es otra cosa que la curva accidentada del cubismo.