

CONTAGIO DEL GEOMETRISMO: EL CUBISMO DE LAS ARTES PLÁSTICAS Y LA ARQUITECTURA.

María Josefa Agudo Martínez

ORÍGENES

Posiblemente pueda afirmarse que el cubismo, desarrollado entre los años 1907 y 1914, acercó la pintura a la arquitectura¹, lo que equivale a decir que adoptó un planteamiento geométrico y constructivo muy habitual en esta disciplina, casi consustancial a la misma y que había comenzado a codificarse con la conocida *symmetria* de los griegos, basada en los conceptos de *eurythmia* y *commodulatio*. La adopción en las artes plásticas de algunas de las claves de este planteamiento –aunque, sin duda alguna, con un enfoque mucho más *irracional e intuitivo*²– supuso, sobre todo en el caso de la pintura, un alejamiento del mimetismo³, considerado tradicionalmente como objetivo en la representación bidimensional, lo que le valió hacerse más *abstracta* y a la vez más universal, consecuencias ambas derivadas de un cierto acercamiento a la mística racional del ‘todo es número’ y la geometría⁴:

A los nuevos artistas-pintores se les ha reprochado severamente sus preocupaciones geométricas. Sin embargo, las figuras geométricas son esenciales en el dibujo. La geometría, ciencia que estudia la superficie, sus medidas y sus relaciones, ha sido siempre la verdadera regla de la pintura.

Es la pureza de las formas geométricas la que alabará, por ejemplo, Le Corbusier de la producción de Garnier⁵; sin embargo, y a pesar de que estas relaciones entre arte y geometría son especialmente frecuentes en lo que respecta a la arquitectura, en casos excepcionales, como en el de las manifestaciones de arquitectura cubista –sobre todo en la arquitectura checa⁶– se adoptó una fórmula que poseía casi un carácter de decoración teatral en portada, como una especie de neobarroco que al mismo tiempo suponía una

cierta ‘evolución natural’ a partir del Modernismo.

El responsable del curioso nombre de este movimiento artístico fue el pintor Henri Matisse, quien, en 1908, y tras contemplar el cuadro *Case et l'Estaque* de Georges Braque, comentó, no sin una buena dosis de ironía, que las formas representadas se asemejaban a cubos⁷ –lo que no dejaba de implicar, de alguna manera, una cierta *ordinatio* de la representación–. Este sugerente comentario fue recogido por el crítico Louis Vauxcelles para bautizar al cubismo, enfatizando el que sería el rasgo distintivo de un movimiento que venía, sobre todo, a poner en evidencia que cualquier manifestación artística es una realidad distinta del motivo que la genera, o, dicho de otro modo, del referente que sirve de pretexto temático en su origen. Sin embargo, ni los mismos protagonistas podían imaginar las consecuencias ilimitadas de sus descubrimientos, realizados éstos de forma intuitiva, casi azarosa, porque también la casualidad, adoptando la forma de crítica irónica, como ya se ha comentado, explica el origen del nombre dado al grupo. Lo que sí es cierto es que un deseo de revisión y cambio se respiraba en el entorno artístico de las primeras décadas del siglo, y que este hecho, de una u otra forma, suponía un rechazo a todo lo anterior⁸, aún cuando ya en el pasado se dieran también defensores acérrimos de un riguroso planteamiento geométrico⁹ de la obra de arte, con toda una elaboradísima teoría acerca de proporciones y trazados reguladores.

CONCEPTO

El principal objetivo del Cubismo era, por tanto, la búsqueda de un sistema de

representación alternativo al de la perspectiva renacentista y que permitiese además la simultaneidad de vistas del objeto¹⁰:

Dibujar de frente los ojos de un retrato, la nariz de tres cuartos y seccionar la boca de manera que se vea el perfil, todo ello podría muy bien, siempre que el autor tuviese algún talento, exaltar prodigiosamente el parecido y al mismo tiempo, en una encrucijada de la historia artística, indicarnos el buen camino.

En la práctica, estos experimentos no eran más que un intento por incorporar la cuarta dimensión a un soporte plano¹¹, lo que parece, en principio, contradictorio, sobre todo si se tiene en cuenta que el resultado final era compatible con la plena aceptación de la bidimensionalidad del soporte. Sin embargo, debajo de todas estas pretensiones subyace una interpretación distinta del cubismo, aquella que lo considera como el primer intento por renovar el lenguaje del arte¹², en consonancia con los tiempos modernos. Son numerosos los críticos e historiadores que se refieren a Paul Cézanne como el precedente inmediato del cubismo, sin duda por las continuas alusiones constructivas que aparecen en los cuadros de este autor, quien perseguía en su obra la geometría del cubo, la esfera y el cilindro¹³:

(...) el propio Cézanne, quien en una carta de 1904 dirigida también a Bernard, insistía en la posibilidad de "tratar la naturaleza mediante el cilindro, la esfera y el cono; todo ello sometido a la perspectiva, de manera que cada uno de los lados de un objeto o un plano mire a un punto central."

En su último periodo, el pintor llevó a cabo una serie de obras en las que es fácilmente reconocible la técnica de los *passages*¹⁴, consistente en una especie de parcelación cromática del espacio pictórico con la



finalidad de conseguir una cierta sensación de profundidad, pero evitando en todo momento el empleo de la perspectiva cónica; técnica ésta en la que diversos autores han visto un precedente claro de la característica *faceta*¹⁵ cubista. Con su carácter paciente y obstinado despojó a la pintura del carácter de provisionalidad que le habían otorgado los impresionistas para ahondar en una definición profunda de la forma, para lo cual necesitó también modificar el tradicional sistema de representación que se venía usando en el cuadro-ventana¹⁶; conseguía así la plena autonomía de la representación pictórica, libre ya de sus tradicionales ataduras, es decir se llegaba a la consecución del cuadro-objeto¹⁷. Por otra parte, la importancia de Cézanne en la génesis del cubismo se explica también por la coincidencia en el tiempo de una retrospectiva en París de este autor¹⁸:

En ningún momento debe olvidarse que la muerte de Cézanne acaecida en 1906, seguida de la gran exposición antológica que se celebró en París un año más tarde, fueron factores sumamente decisivos en la configuración de esa corriente que se llamaría Cubismo.

La retrospectiva de 1907, celebrada en el Salón de Otoño, causó un fuerte impacto en Picasso, Braque y Léger; los tres entendieron a la perfección con esta exposición el mensaje del pintor de ahondar en la representación para encontrar su estructura más profunda, con un planteamiento, en cualquier caso, anticientífico, es decir, intuitivo o plenamente 'artístico'¹⁹. Sin embargo, fueron también de una importancia decisiva en la conformación del cubismo varias retrospectivas sobre arte ibérico y africano que tuvieron lugar en París por las mismas fechas en las que se configuró el movimiento, y que sin duda abrían los ojos de los artistas a nuevas opciones expresivas²⁰:

Añadamos que esta imaginación, la 'cuarta dimensión', no ha sido sino la manifestación de las aspiraciones, de las inquietudes de un gran número de jóvenes artistas contemplando las esculturas griegas,

negras u oceánicas, meditando los resultados de la ciencia, esperando un arte sublime, y si no se le asocia más en la actualidad a esta expresión utópica, que sería necesario percibir y explicar, un interés en cierta manera histórico.

Por otro lado, se ha hablado también mucho de la influencia de otros grupos contemporáneos e incluso próximos en el tiempo –como sucede con el Impresionismo²¹, en la segunda mitad del XIX-, aunque esta vez manifestada en forma de reacción adversa, lo cual, sin duda alguna y sobre todo en determinados aspectos, sirvió para potenciar el efecto analítico de las primeras obras cubistas, todas ellas realizadas con una característica austeridad cromática; dicha monocromía del cubismo es especialmente llamativa si la comparamos con la desmesura cromática de las obras de los pintores fauves²²:

El cubismo es un reordenamiento que surge como reacción, a un tiempo, contra el carácter fugaz y efímero de la pintura impresionista y la explosión sensorial de los fauves ... Según los cubistas, la percepción es la que aprehende el tiempo, un tiempo no móvil sino fijo y descompuesto en tantos segmentos como individualidades y puntos de vista hay.

Las claves del cubismo radicaban sobre todo en la adición, más que en la sustracción, lo que significaba un enriquecimiento conceptual justificado con la incorporación a la superficie pictórica tanto de conceptos –el factor tiempo²³-, como de recursos físicos –el collage o pegado de material real-, con éste último se abría una puerta sin retorno que desbordaba el propio lienzo y rompía, de forma definitiva, las fronteras entre las artes, a la vez que servía de atractiva sugerencia para otras disciplinas, puesto que aunque en un primer momento los pintores comenzaron a pegar papeles en el lienzo, muy pronto el repertorio de posibles materiales se amplió de forma insospechada²⁴; en este sentido, podría afirmarse que incluso los ready-made de Duchamp –como su famosa Fuente de 1917- no hacen sino profundizar en la experimentación iniciada por los cubistas²⁵:

El pintor que deseara hacer un círculo, sólo dibujaría una curva. Su apariencia podría satisfacerle, pero dudaría de ella. El compás le daría certeza. Los papeles pegados (papiers collés) en mis dibujos también me dan una certeza.

FASES

En 1907 Pablo Picasso pintó *Les demoiselles d'Avignon*, un cuadro calificado de protocubista, y que inicia la denominada 'etapa negra'²⁶. Se trata de una obra que sorprendió por su rotundidad hasta en el círculo más próximo del pintor; muy polémica por su factura y que en un primer momento sólo un grupo muy reducido de personas tuvieron el privilegio de contemplar, a pesar del gran número de bocetos preparatorios que su autor realizó para la misma²⁷. Las novedades eran múltiples: formas planas y angulosas, una cierta fracturación de las figuras, simultaneidad de vistas de frente y perfil, ... todas ellas señales evidentes de que algo estaba cambiando y de que Picasso se hallaba inmerso en la búsqueda de un camino nuevo²⁸:

Leo Stein relata, divertido, cómo Picasso hizo reentelar el enorme lienzo -como si se tratara ya de una obra clásica- antes incluso de comenzar a trabajar en él. En cualquier caso, a principios de 1907 y tras meses de preparación, comenzó a pintar una composición de figuras más grande y elaborada que cualquiera de las intentadas hasta entonces, al menos desde sus años de estudiante.

En un análisis un poco más detenido del cuadro, puede hablarse de tres influencias claras en los personajes representados: arte egipcio (izda.), arte ibérico (centro) y arte africano (dcha); pero también la de Cézanne (bodegón) e incluso la de otros pintores como Rousseau, El Greco o Ingres. No mucho después, Braque²⁹ realizó una serie de paisajes en l'Estaque -los cuadros que serían expuestos en la mencionada exposición parisina de 1908 y que dieron el nombre al cubismo³⁰-, en los que el escaso cromatismo se unía al empleo de superficies afacetadas;

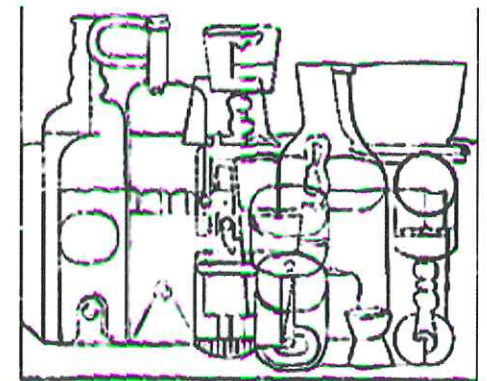
el pintor buscaba alejarse del sentimentalismo impresionista y sustituirlo por un planteamiento supuestamente más objetivo y universal, que restaba importancia a la representación realista; la superficie pictórica se transformaba en una compleja retícula independiente de la realidad y con puntos de vistas diferentes³¹ y simultáneos. Sin embargo, y a pesar de la enorme deuda del arte abstracto con el cubismo, la temática de este último tuvo siempre referentes figurativos, aunque con un enfoque nuevo que suponía la prioridad del concepto frente a la impresión visual. El arte dejaba así de imitar a la naturaleza, pero en este primer estadio lo hacía aún con un respaldo temático de modelos tradicionales -naturalezas muertas, paisajes y retratos- y se aventuraba en el ejercicio de la simultaneidad de vistas, propio de la fotografía estroboscópica de Muybridge y Marey, de la cual era fácilmente extraíble el recurso de la *faceta*, el elemento clave que modulaba las representaciones cubistas a partir de una compartimentación o *cubificación* del soporte. Esto significa entender el cubismo como una especie de culminación de un proceso de autonomía del lenguaje artístico -en relación con su grado de iconicidad respecto a la realidad- que se había iniciado con la fotografía y que suponía la búsqueda de modos alternativos -Cézanne o las culturas primitivas- al lenguaje mimético de leer e interpretar la realidad³²:

Al representar la realidad-concebida o la realidad-creada, el pintor puede dar la apariencia de las tres dimensiones; puede, en cierta manera, cubicar. No lo conseguirá trasponiendo simplemente la realidad-vista, a menos que hiciera trompe-l'oeil en pequeño o en perspectiva, lo que deformaría la calidad de la forma concebida o creada.

De todas formas, es cierto que el planteamiento geométrico y de simplificación formal iniciado con Cézanne -aunque éste, a su vez, con diversos precedentes a lo largo de la Historia- y que tiene su continuación casi natural en el cubismo, es más patente en movimientos como el Constructivismo o el



2



3

2. Fernand Léger, *El mecánico*, 1920
3. Le Corbusier, *Naturaleza Muerta de l'Esprit Nouveau*, 1924

Neoplasticismo que en otras propuestas de abstracción como el expresionismo de Kandinsky³³:

Este expolio de la objetividad de sus elementos impuros es, por tanto, el inicio de la operación que llevará al abstraccionismo. Pero téngase en cuenta: no al abstraccionismo del primer Kandinsky, permeado de arrebatismo místico, sino al abstraccionismo rígido, neto y "racionalista", que tendrá en Mondrian su más coherente representante.

En cuanto a las fases más conocidas del cubismo, la etapa analítica, periodo comprendido entre 1910 y 1912, fue, sin duda, el periodo más crítico con la representación tradicional; trata de la etapa calificada como la más hermética en la que los volúmenes dejaron paso a planos monocromáticos caracterizados por un claroscuro irreal y por una densa fragmentación que parecía difuminarse hacia los bordes del cuadro³⁴. Ejemplos emblemáticos son obras como el retrato del coleccionista y galerista Daniel Henry Kahnweiler (1910) de Picasso, o *Le Guéridon* (1912) de Braque.

Con el cubismo sintético, por el contrario, entre 1912 y 1914, se abandonó progresivamente la multiplicidad inherente a la faceta y se produjo una especie de búsqueda de la esencia del motivo representado. El color recuperó de nuevo el protagonismo y la técnica del *collage*³⁵ vino a enriquecer el lenguaje artístico al incorporar al soporte pictórico materiales como papel y cartón, trozos de vidrio, tela o arena, ajenos todos ellos a las artes plásticas, en una especie de juego en el que la realidad y la ilusión parecían solaparse y fundirse en la obra³⁶:

La imitación de materiales reales significó un salto decisivo para el cubismo de Braque y Picasso. Este último realiza en la primavera de 1912 dos obras que van a tener una gran repercusión. Bodegón con trezado de silla (Musée Picasso, París), de forma ovalada y ribeteado con cordón, es el primer collage. Cronológicamente coincide con el primer assemblage, una Guitarra de chapa metálica y alambre ... Braque adquiere en

Avignon papel pintado que imita la madera y corta algunos trozos que pega sobre una tela y luego enlaza entre sí con trazos de carboncillo. Así surge Comptera y vaso (colección particular, París), primer papier collé.

Además, el objeto dejaba poco a poco de ser desmembrado y recuperaba una cierta forma unitaria que no estaba sujeta a ningún tipo de regla mimética³⁷.

Una obra de transición entre la etapa analítica y la sintética es *El portugués* (1911) de Braque; en ella aparecen varias cifras y las letras BAL (baile). Ya en el cubismo sintético Picasso realizaría *Bodegón con silla de rejilla*, 1912, obra con un novedoso formato oval, con una cuerda por marco, y en la que un hule imita al mimbre que se intenta representar.

Pero donde el *collage* experimentaría un verdadero despliegue sería en la escultura; fue también Picasso el autor de la primera obra cubista, titulada 'Cabeza femenina' (retrato de Fernandé) y realizada entre 1909 y 1910. Sin embargo, sería Alexander Archipenko, escultor ruso nacionalizado americano en 1928, y que se había instalado en París en 1908, quien jugaría un papel esencial en desarrollo de la escultura cubista. En algunas de sus obras analizaba la figura humana a partir de un planteamiento geométrico que tenía en cuenta el contraste entre lo sólido y lo vacío, abriendo paso a un nuevo lenguaje de la escultura moderna. Archipenko fue también autor de diversas esculto-pinturas, y pionero en la revitalización de la policromía en escultura. Otras experiencias de este artista fueron la invención, en 1924, de la *Arqipintura*, así como de la escultura luminosa –que conecta con el posterior arte cinético-. Su trabajo tuvo una enorme repercusión en otros artistas, sobre todo en lo que se refiere al empleo de nuevos materiales. Junto a él también cabe citar a otros geniales artistas como Laurens, Lipchitz o Brancusi.

Otra figura clave fue Juan Gris (José Victoriano González), quien posiblemente insistió como nadie en la característica cons-

tructiva³⁸ de la interpretación del modelo, al llevar a cabo una indagación profunda de la 'esencia geométrica', pero, al mismo tiempo, sin dejar del todo de lado la apariencia figurativa³⁹:

El análisis del artista pone así en primer plano la tensión entre la copia y el tema, es decir, entre el plegarse pura y simplemente a la realidad apariencial y la construcción (interpretación) de esa misma realidad por procedimientos pictóricos.

Se trata, en cualquier caso, de un artista que siguió su propio camino⁴⁰, lo que significa que, lejos de imitar a Picasso o Braque, desarrolló una interpretación personal del cubismo, en una búsqueda que se prolongó durante años, incluso mucho después de concluido oficialmente el movimiento.

CONTEXTO

El marchante de arte Daniel Kahnweiler jugó un papel destacadísimo en la difusión del cubismo, sobre todo si se tiene en cuenta que su galería se convirtió en un bastión del movimiento, algo parecido a lo que ocurrió con el famoso Bateau-Lavoir, lugar de residencia de numerosos artistas como el propio Picasso o Gris, pero también del escritor Max Jacob. Allí se celebraron numerosas veladas que contaban con invitados como Guillaume Apollinaire –autor de *Les peintres cubistes*, 1913-, Jean Cocteau o Diego Rivera. Apollinaire, con esta obra, auténtico manifiesto del cubismo y una apología de la modernidad, hizo las veces de portavoz del grupo, y su ejemplo sería seguido, para otros movimientos, por artistas como Eluard, Breton o Ball. En el texto de Apollinaire⁴¹ se recogían los principales dogmas cubistas: utilización de la geometría, nueva interpretación espacial o pérdida del interés temático, entre otros, y todo ello a partir de recursos como la simultaneidad, la superposición, la multiplicidad o la distorsión, aunque si bien es verdad sin abandonar nunca el referente figurativo de la representación, es decir, sin llegar a la abstracción⁴²:

En 1912, Gleizes y Metzinger publicaron *Du Cubisme*, primera obra dedicada a la nueva corriente pictórica. Un año después Apollinaire escribió *Los pintores cubistas. Meditaciones estéticas, intento de exégesis artística con algunas sorprendentes fórmulas, pero los artistas seleccionados y las categorías asignadas al cubismo -científico, físico, órfico, instintivo- no hicieron sino aumentar la confusión.*

De esta forma, no serían los artistas, sino, en gran parte, los poetas, los encargados de explicar, mediante la teoría contenida en manifiestos y proclamas, el innovador código de las obras cubistas, con lo cual se inauguraba un camino de colaboraciones artísticas que caracterizaría, además, a todos los movimientos vanguardistas posteriores. En este sentido, la labor que Apollinaire⁴³ desempeñó en la difusión del cubismo posiblemente no ha sido valorada en su justa medida, puesto que su contribución al conocimiento en el extranjero del movimiento es comparable a la de Marinetti para con el futurismo.

SEGUIDORES

Los cubistas tuvieron el mérito de rechazar de forma radical el método expresivo de la pintura para aventurarse en unas investigaciones que conducían hacia el futuro y que por ello los convertía en paladines de la modernidad. Esta actitud de rechazo los convertía en radicales desde el inicio de la aparición de las primeras obras, si bien ni Braque ni Picasso adoptaron la actitud propagandística de otros grupos casi contemporáneos a ellos, como es el caso de los futuristas italianos.

La importancia del hallazgo cubista explica la magnitud de la repercusión que tuvieron sus novedosos planteamientos. Así, artistas como Ferdinand Léger, o los ya mencionados Albert Gleizes y Jean Metzinger⁴⁴ se unieron de inmediato a las propuestas de los pioneros, pero también otros como Robert Delaunay o los hermanos

Duchamp, con aportaciones personales que sin duda evidenciaban las posibilidades expresivas del nuevo lenguaje⁴⁵:

Delaunay se inspira sobre todo en la vida moderna y sus conquistas más recientes, como la industria, la máquina, el deporte y la aviación. "Mi computadora -dice aludiendo al bodegón de Braque- es la torre Eiffel". Después de las series dedicadas a las Ciudades (1909-1911) y la Torre Eiffel (1910-1911), que constituyen según él la parte destructiva de su obra, en 1912 inicia la parte constructiva con la serie 'Ventanas'.

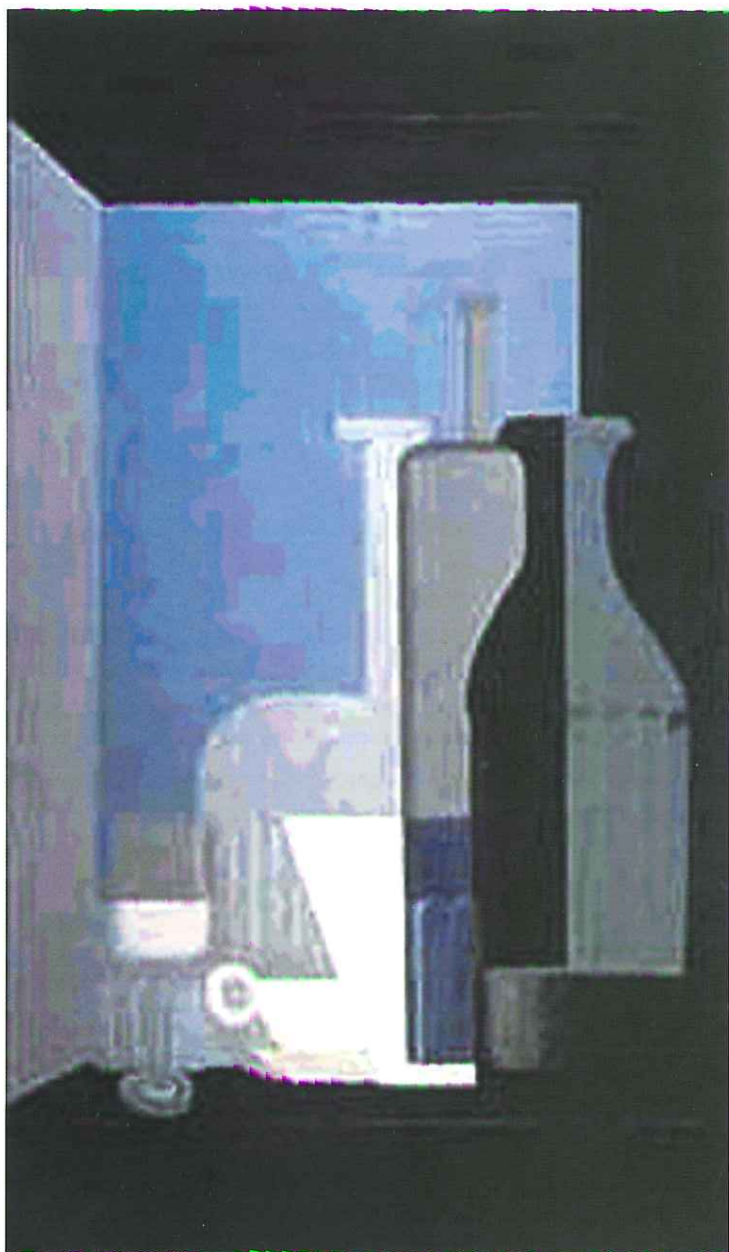
Por otro lado, es conocida la relación de afinidad entre la producción de Léger, un defensor acérrimo del maquinismo⁴⁶, y la geometría, sobre todo en su etapa mecanicista -la que corresponde a los años previos a la primera guerra mundial- caracterizada dicha etapa por el empleo de cilindros⁴⁷ o 'tubos' utilizados para resolver tanto la representación de la figura humana como la de diversos tipos de objetos, de ahí la etiqueta de *tubismo*, aplicada frecuentemente a su producción de esta época. Por otro lado, antes de convertirse en pintor había trabajado como diseñador industrial en varios *ateliers* de arquitectura y en 1925 colaboró con Le Corbusier en la realización de varios murales en los que se advierten su formación de cartelista -hecho éste muy en relación con el *collage*- pero con un despliegue desbordado de creatividad personal⁴⁸. Esta técnica amplió, de manera inusitada, los horizontes expresivos de las artes plásticas, y está en el origen de otros experimentos posteriores como los *assemblages*, pseudo-esculturas de las que derivarán muchas obras *povera*, o los *fotocollages*, en los que la pintura cede su protagonismo a la fotografía⁴⁹:

El collage supone una aportación extraordinaria, ya que se trata del primer ejemplo con que contamos en las artes pictóricas de algo parecido a una exploración sistemática de las condiciones de representabilidad que acarrea el signo.

Pero también es interesante destacar la decisiva influencia del cubismo sobre otros posteriores movimientos de vanguardia como el Constructivismo ruso o el Neoplasticismo holandés, articulados, ambos entre sí y con el cubismo, por el denominador común de la idea matriz de una organización de la obra de arte racional y sensible al mismo tiempo. Estos presupuestos serán también asumidos por Amadée Ozenfant y Charles-Édouard Jeanneret cuando redacten su famoso manifiesto del Purismo, un alegato en contra del cubismo⁵⁰ pero que en el fondo hay que interpretar como uno de los numerosos derivados del mismo, y cuya verdadera importancia está en el acercamiento de la arquitectura a las artes plásticas. En la casa-*atelier* Ozenfant⁵¹ (1923), por ejemplo, pueden apreciarse diversos rasgos que evidencian esta enriquecedora influencia mutua; en este sentido, podría afirmarse que el cubismo preparó, en cierta medida, el camino al funcionalismo⁵².

CUBOFUTURISMO RUSO

El cubismo y el futurismo llegaron a Rusia⁵³ de la mano de la literatura, -el manifiesto de N. Kulbin, titulado *El arte como fundamento de la vida*, data de 1910- lo cual significa que las artes plásticas tardaron algo más en adoptar su influencia, lo que no ocurriría de forma oficial hasta el año 1913, fecha del manifiesto del *Rayonismo* de Larionov, si bien es verdad que desde 1911 las obras de artistas como Gontcharova, Malevitch o el mismo Larionov, habían comenzado a acusar ciertos rasgos futuristas, como el dinamismo y la temática maquinista; Larionov y Goncharova⁵⁴, con el manifiesto del Rayonismo o Lucismo⁵⁵ de 1913, llevaron a cabo la tarea de aunar las influencias europeas, cubistas y futuristas, con la tradición popular, dirigiéndose hacia los límites entre el arte figurativo y el abstracto. El nombre tiene su origen en un nuevo planteamiento artístico que tiene en cuenta descubrimientos científicos como la



4



5

4. A. Ozenfant, Naturaleza Muerta, 1922

5. Le Corbusier, Pabellón L'esprit Nouveau, 1925

radiactividad o los rayos ultravioletas, descubrimientos que nos permiten el conocer otra realidad diferente a la de la apariencia visual, la de la propagación de la luz en el espacio que posibilita dicha percepción; potenciar el valor 'constructivo' del color fue así el principal objetivo de los artistas del grupo⁵⁶.

La razón de que no fuese en las artes plásticas donde se produjeron las primeras influencias, podría encontrarse en el hecho

de que fue Marinetti, quien lideró el movimiento italiano, lo que condujo, sin duda alguna, a que también en Rusia fuesen los poetas –relacionados, además, con el simbolismo– quienes condujesen las diferentes facciones y grupos de vanguardia: el *egofuturismo*, el *cubofuturismo*⁵⁷, el *Mezonin Poèzii* y *Centrifuga*⁵⁸.

Por otro lado, esta influencia no era la única de procedencia extranjera, también el expresionismo, algo más tarde, fue conocido

a través de numerosos intercambios culturales entre autores rusos y europeos. Así, eran frecuentes los viajes en ambos sentidos de numerosos artistas, como el que Marinetti realizó a Rusia en 1914 para dar varias conferencias y que llegó a despertar la polémica entre los propios futuristas rusos⁵⁹; sin embargo, este viaje fue determinante, a pesar de que el grupo manifestó sus deseos de independencia de la vanguardia europea y mostraba un mayor compromiso social y

un claro antiimperialismo. Todas estas influencias mutuas explican, por ejemplo, la deuda de Malevitch con Kandinsky o la de Tatlin –y su famosa torre-monumento, que podría compararse con una voluta clásica, girada y alargada– con el collage cubista, sobre todo por los novedosos materiales. El Cubofuturismo fue, por tanto y junto con el Suprematismo, una especie de preludio necesario al Constructivismo, y su importancia radicó sobre todo en la actitud reivindicativa de los intelectuales progresistas⁶⁰ frente al arte conformista que perpetuaba la tradición⁶¹:

El grupo cubista de la Sota de Diamantes, influido por Cézanne y el fauvismo, practicaba una geometrización muy coloreada, más próxima a Gleizes y Metzinger que a Picasso. Malevich será uno de los pocos artistas que se oponga a esa concepción decorativa y superficial del cubismo, como se opondrá también al rayonismo.

CUBISMO CHECO

La ciudad de Praga fue la sede principal del cubismo checo. El grupo Osmá o grupo de los Ocho, constituyó una auténtica escuela cubista de pintura con influencias, no sólo de Braque o Picasso, sino también de Munch y el expresionismo alemán, aunque todo ello con un sello propio⁶²:

Los pintores Kubista, Procházka y Filla pero sobre todo el escultor Otto Gutfreund fueron sus miembros más originales ... Los pintores cubistas checos expusieron varias veces en Alemania, principalmente en el Werkbund de Colonia, donde los arquitectos Josef Chochol, Hofman, Pavel Janák y Josef Gocár alcanzaron un gran éxito. Ellos fueron los primeros europeos que (antes de 1914) aplicaron ciertas ideas y formas cubistas a la arquitectura y a la decoración interior; convencidos de que no creaban muebles sino obras de arte, ya que, según ellos, una silla y un aparador eran ante todo esculturas.

El cubismo checo se desarrolló entre 1911 y 1914 de la mano del SUV (Grupo de artistas figurativos), integrado por artistas, arquitectos, literatos y músicos. Desde finales del XIX la ciudad de Praga comenzó a hacerse receptiva a las corrientes culturales de occidente, en un contacto directo con los principales centros como Alemania, Francia e Inglaterra. En Praga vivían personajes tan relevantes como Franz Kafka o Albert Einstein, en un contexto cultural de ebullición de nuevas ideas donde se multiplicaban nuevos programas artísticos, conferencias y reuniones culturales sobre todo literarias.

La SVU Mánes (Asociación de artistas figurativos Mánes), fundada en 1901, surgió en un contexto de rechazo de las tendencias artísticas conservadoras; y sus miembros, muy influenciados por modelos extranjeros, como el Werkbund alemán o la Sección vienesa, serían los fundadores en 1908 de la cooperativa de arte Artel, en la cual tendrá una enorme influencia la producción de objetos cubistas entre los años 1917 y 1922. En el capítulo de la arquitectura hay que citar, en primer lugar, a Jan Kotera, alumno de Otto Wagner y con una actitud de frontal oposición al eclecticismo imperante; se trata de un auténtico protagonista de la nueva orientación europeísta de la arquitectura checa, en la cual jugaría un papel relevante la fundación de la revista *Slyl* en 1908.

La nueva arquitectura, que proponía un respeto al ambiente urbano y natural, no era incompatible con planteamientos novedosos, comunes con otras disciplinas artísticas como la pintura y la escultura y opuestos al academicismo tradicional. Así, las exposiciones del grupo Mánes ofrecían información de primera mano de la vanguardia europea, sobre todo francesa, rusa y alemana; prueba de ello es el gran impacto sobre los jóvenes artistas checos de la obra de Munch a raíz de una exposición de éste en 1905 organizada por la asociación Mánes. Sin embargo, con la formación del grupo de los Ocho, se asiste a un relevo generacional y a una primera toma de contacto de los más

destacados pintores vanguardistas del momento tales como E. Filla, O. Kubín o B. Kubista; todos ellos evidencian en sus obras pictóricas claras influencias expresionistas y fauvistas, pero lo que es más importante, no se planteaban su trabajo exclusivamente en el terreno artístico sino que para ellos era además una vía que les posibilitaba canalizar el sentimiento de rechazo que experimentaban para con una sociedad que ellos consideraban caduca.

En este contexto surgió en 1911 el SUV (Grupo de artistas figurativos), preparado para acoger en su seno al cubismo y que iba a reagrupar a los artistas más singulares del arte checo. El coleccionista de arte V. Kramár, conocedor de la obra de Picasso y Braque jugó un papel importante en la transmisión del nuevo estilo y en la interpretación personal del mismo por artistas como B. Kubista y O. Gutfreund; con el cubismo desaparecía la aparente subjetividad del expresionismo o del fauvismo, a la vez que se habrían nuevas vías a la experimentación con la forma, el espacio o el color, lo que supuso un enorme atractivo para los jóvenes arquitectos checos opuestos al decorativismo. De esta manera se iniciaba una colaboración estrecha entre artistas de diversas disciplinas: pintores (E. Filla, J. Capek, V. Spála), arquitectos (J. Gocár⁶³, P. Janák, J. Chochol), escultores (O. Gutfreund), escritores (Fr. Langer, J. Thon) y músicos (V. Stepán, L. Vycpálek). La sede de sus reuniones fué el café Londonka, donde se fundó el SUV así como una revista propia (*Umeleck_Mesicník*).

Aunque los presupuestos de partida coincidían con los del cubismo parisino en cuanto a la búsqueda de una interpretación novedosa de la imagen figurativa del mundo, los resultados suponían una mayor concesión al color y al movimiento, sin anular del todo las influencias del expresionismo y el fauvismo precedentes. El escultor O. Gutfreund jugó el papel de elemento catalizador del grupo, mientras que el portavoz teórico lo desempeñó V. V. Stech y

el de representante en el exterior el arquitecto J. Gocár. Junto a las realizaciones arquitectónicas, a las múltiples exposiciones y a la influencia de la revista, hacia 1914 se inauguró la escuela moderna de pintura como un centro privado de enseñanza del cubismo que se vería truncado por la guerra; de igual modo, la cooperativa PUD (Oficina artística de Praga), donde se ofrecían al público los diseños de mobiliario, tejidos y accesorios del grupo. De igual modo el grupo apoyó las iniciativas de los arquitectos miembros del Club por la vieja Praga de oposición a las corrientes conservadoras de expansión edilicia sin escrúpulos.

Por otro lado, las relaciones con Europa supusieron la integración del cubismo checo en el diálogo de las vanguardias europeas y la difusión de los presupuestos teóricos del grupo; esto fué posible gracias a viajes individuales y a exposiciones pero también gracias a la difusión de grabados. El propio D. H. Kahnweiler valoró muy positivamente la incursión del arte checo en el mercado internacional, aún cuando los diferentes artistas nunca olvidaran las influencias del gótico y el barroco como fuentes inagotables definidoras de la identidad nacional. En el terreno arquitectónico se persiguió muy especialmente una unidad de estilo aplicada tanto en la construcción de edificios como en el

mobiliario o en los detalles, en un auténtico esfuerzo por trasladar los presupuestos del cubismo pictórico y escultórico a la arquitectura, entendida en un sentido amplio. La revista del grupo se publicó desde el otoño de 1911 al de 1914 y en los sucesivos números se fue incrementando el interés por el arte contemporáneo en detrimento de las producciones artísticas del pasado, a la vez que aumentaban también los artículos dedicados a la arquitectura y las artes aplicadas. Un papel destacado lo jugó el crítico V. Kramár, auténtico defensor del cubismo genérico de Picasso y Braque, junto a sus numerosos artículos aparecían traducciones de fragmentos de escritos de Gleizes, Metzinger, Kandinsky y otros, pero también información sobre exposiciones en París, Berlín, Viena o Roma. Otro capítulo era el dedicado a las novedades bibliográficas, teatrales, literarias o musicales.

En cuanto a las exposiciones del SUV, en Praga tuvieron lugar cuatro muestras que evidenciaban un interés equitativo por la pintura, la escultura, la arquitectura o las artes aplicadas. A todas las exposiciones, excepto a la primera, fueron invitados a participar diversos artistas extranjeros tales como Derain, Muller o Schmidt-Rottluff, Picasso, Braque o Gris, entre otros. Por otro lado, los miembros del SUV expusieron

también en diferentes ciudades europeas como Viena, Múnaco, Berlín, Düsseldorf o Dresde, así como en el Werkbund de Colonia de 1914. Sin embargo, diversas circunstancias exteriores dieron al traste con el cubismo checo antes de que este agotase verdaderamente su potencialidad estilística; la catalogación como nacional-decorativo que se hizo del cubismo checo después de la guerra, sobre todo de la arquitectura, no hizo justicia a la obra de unos artistas que se esforzaron por ocupar un puesto destacado en el contexto artístico europeo.

Desde el punto de vista de las contribuciones teóricas, la crisis del concepto de espacio euclídeo dió al traste con la representación ilusoria del mundo a la vez que fomentaba el interés de los artistas por nuevas vías expresivas que suponían un rechazo del naturalismo y de la función ornamental del arte. Esta oposición a las convenciones movió a los arquitectos checos hacia la búsqueda de soluciones novedosas en el tratamiento del espacio y la materia, argumentadas a partir de especulaciones teóricas propuestas entre otros por autores como Janák, Hofman⁶⁴ o Chochol.

Bibliografía:

APOLLINAIRE, G.

- "Los pintores cubistas" (1913) en A. GONZÁLEZ



6. J. Gocár. Almacenes La Virgen negra (Praga), 1911-12



7. V. Hofman. Portada cementerio en Dáblice (Praga), 1912

GARCÍA et al. *Escritos de arte de vanguardia*. Madrid: Turner; 1979.

BARR, J. et al.

- *La definición del arte moderno*. Madrid: Alianza, 1989.

BELLÍ, C.

- 'Le Corbusier through language and context' en *Domus* n.687; Oct. 1987.

BOZAL, V.

- *Los orígenes del arte del siglo XX*. Madrid: *Historia 16* n.46, 1993.

- *Arte del siglo XX en España*. Madrid: Espasa Calpe, 1995.

BURKHARDT, F./ LAMAROVÁ, M.

- *Cubismo cecoslovaco*. Milano: Electa, 1982.

CABANNE, P.

- *El arte del siglo veinte*. Barcelona: Polígrafa, 1983.

CIRLOT, L.

- *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1988.

- *Primeras vanguardias artísticas*. Textos y documentos. Barcelona: Labor, 1993.

COHEN J. L.

- "Prima del Purismo: un costruttivismo mediterráneo" en *Rassegna* n.17; Mar. 1984.

DE FEO, V.

- *La arquitectura en la U.R.S.S., 1917-1936*. Madrid: Alianza, 1979.

DE MICHELI, M.

- *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma n.7, 1993.

GONZÁLEZ GARCÍA A. et al.

- *Escritos de arte de vanguardia*. Madrid: Turner, 1979.

GUTIÉRREZ BURÓN, J.

- *Las claves del arte cubista*. Barcelona: Planeta, 1990.

KRAUSS, R. E.

- *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.

LAMAC, M.

- *Cubisme tchèque*. Paris: Flammarion, Centre Georges Pompidou, 1992.

PÉREZ ROJAS, J./ GARCÍA CASTELLÓN, M.

- *El siglo XX. Persistencias y rupturas*. Madrid: Sílex, 1994.

SUREDA, J./ GUASCH, A. M.

- *La trama de lo moderno*. Madrid: Akal, 1993.

que han perdido el orden de lo lógico, rostros que inauguran la estética del fetismo.

4. Son palabras de Apollinaire, cfr. L. CIRLOT *Primeras vanguardias artísticas*. Textos y documentos. Barcelona: Labor, 1993; p.65.

5. Cfr. J. L. COHEN "Prima del Purismo: un costruttivismo mediterráneo" en *Rassegna* n.17; Mar. 1984, p.10. Refiriéndose a la obra de Tony Garnier: *Charles-Edouard Jeanneret, venuto a vedere "Quest'uomo (che) ha intravisto la nascita prossima di una nuova architettura". A titolo di esempio della leggenda che l'immagine di Garnier eserciterà, si può considerare questo brano di Le Corbusier, tratto da *Après le cubisme*, del 1918: *Le periferie delle città, in un caos attraverso cui bisogna sapersi districare, ci mostrano delle fabbriche in cui la purezza dei principi che hanno presieduto alla loro costruzione realizza una precisa armonia che si avvicina alla bellezza (...)*.*

6. Cfr. F. BURKHARDT/M. LAMAROVÁ *Cubismo cecoslovaco*. Milano: Electa, 1982; p.28. El cubismo en arquitectura según O. Novetti: *Lo spazio aereo, pieno della vita che si prepa e palpita, provoca nel materiale di costruzione delle forme che saranno una reazione spontanea della costruzione esterna nei confronti dello spazio espansivo (...)*.

7. Cfr. M. DE MICHELI *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma n.7, 1993; p.62. Es Apollinaire quien da la explicación en *Les peintres ...*: "La nueva escuela de pintura lleva el nombre de cubismo; se le ocurrió irónicamente a Henri Matisse, en otoño de 1908, al ver un cuadro que representaba casas cuya apariencia cúbica le sorprendió vivamente."

8. Cfr. L. CIRLOT *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1988; p.7.

9. Cfr. J. SUREDA, J./ A. M. GUASCH *La trama de lo moderno*. Madrid: Akal, 1993; p.38: *Por la voluntad de captar la esencia del objeto y no sus apariencias los cubistas no sólo enlazan con el mundo de Cézanne, sino, a través de él, con la práctica renacentista -piénsese por ejemplo en Piero della Francesca- que en último término no tenía otra pretensión que la búsqueda y firmeza de los principios sólidos estructuradores de la realidad y de los principios geométricos que hacían posible la construcción de una obra plástica (...)*.

10. Cfr. J. METZINGER "Cubismo y tradición" (1910) en A. GONZÁLEZ GARCÍA et al. *Escritos de arte de vanguardia*. Madrid: Turner, 1979; p.65.

11. Cfr. M. DE MICHELI *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma n.7, 1993; p.207.

12. Cfr. A. GONZÁLEZ GARCÍA et al. *Escritos de arte de vanguardia*. Madrid: Turner, 1979; p.53.

13. Cfr. P. CABANNE *El arte del siglo veinte*. Barcelona: Polígrafa, 1983; p.52.

14. Cfr. L. CIRLOT *Primeras vanguardias artísticas*. Textos y documentos. Barcelona: Labor, 1993; p.57.

15. Cfr. M. DE MICHELI *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma n.7, 1993; p.210: *Esta talla en facetas del objeto permite llegar a la creación de un juego rítmico minucioso e intenso, en el que el color, a veces, se reduce a la monocromía.*

16. Op. cit. p.202.; op. cit.206: *Cézanne quiere que el cuadro viva con vida propia, quiere que sea autónomo, que no exista más que por la fuerza de la pintura y que en él no se mezcle la literatura, la música ni tan siquiera la ciencia.*

17. Op. cit. p.215.; cfr. J. SUREDA, J./ A. M. GUASCH *La trama de lo moderno*. Madrid: Akal, 1993; p.37: *La obra cubista parte de una visión múltiple del objeto que pierde, eso sí, interés iconográfico o temático pero gana en su concepción cósica.*

18. Cfr. L. CIRLOT *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1988; p.31.

19. M. DE MICHELI *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma n.7, 1993; p.210: *Pero si ese anticientifismo era fuerte e irrefutable en Picasso, Braque y Léger, en otros muchos artistas el cientifismo era algo determinante.*; op. cit. 85, Picasso en *Del Pomar* (1932): *"Que ¿Cuáles son los objetivos que e propiuse al hacer cubismo? Pintar y nada más, Pintar buscando una nueva expresión desnuda de todo realismo inútil con un método unido sólo a mi pensamiento -sin esclavizarme ni asociarme con una realidad objetiva. Es mi voluntad la que toma forma fuera de todo esquema extrínseco, sin considerar lo que el público o la crítica digan."*

20. Cfr. G. APOLLINAIRE "Los pintores cubistas" (1913) en A. GONZÁLEZ GARCÍA et al. *Escritos de arte de vanguardia*. Madrid: Turner; 1979; p.60.

21. A los impresionistas se les criticaba la superficialidad de sus representaciones, carentes, según los propios cubistas, de todo tipo de contenido conceptual; cfr. M. DE MICHELI *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma n.7, 1993; p.197: *Los cubistas reprochaban a los pintores del impresionismo ser sólo retina y no 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.*

22. Cfr. P. CABANNE *El arte del siglo veinte*. Barcelona: Polígrafa, 1983; p.52.

23. Cfr. J. SUREDA, J./ A. M. GUASCH *La trama de lo moderno*. Madrid: Akal, 1993; p.37: *En el proceso analítico es como si el artista fuese rodeando el objeto en cuestión y plasmase en una tela cada una de las distintas visiones que adquiere de aquél; la integración en un sólo plano, sus relaciones, sus congruencias e incongruencias, constitulan la obra cubista.*

24. Cfr. L. CIRLOT *Primeras vanguardias artísticas*. Textos y documentos. Barcelona: Labor, 1993; p.57.

25. Son palabras de Braque, publicadas en el año 1917, en el diario *Nord-Sud*; cfr. M. DE MICHELI *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma n.7, 1993; p.76.

26. Cfr. V. BOZAL *Los orígenes del arte del siglo XX*. Madrid: *Historia 16* n.46, 1993; p.85.

27. Cfr. V. BOZAL *Arte del siglo XX en España*. Madrid: Espasa Calpe, 1995; p.201.

28. Cfr. J. BARR et al. *La definición del arte moderno*. Madrid: Alianza, 1989; p.220.; cfr. V. BOZAL *Los orígenes del arte del siglo XX*. Madrid: *Historia 16* n.46, 1993; p.82: *La máscara ha convertido a la mujer en un ser demoníaco, los cuerpos encajados y desencajados, la profunda mirada que nos dirigen son rasgos de figuras primitivas, más agresivas que placenteras.*

29. Cfr. V. BOZAL *Arte del siglo XX en España*. Madrid: Espasa Calpe, 1995; p.214: *Posiblemente sea bueno señalar que, con un punto de partida similar e incluso con un desarrollo inicial más fuerte en Braque, fue luego Picasso quien cubrió y quemó etapas más rápida e intensamente.*

30. Op. cit. p.208: *El origen del cubismo es para los historiadores un tema polémico sobre el que la reciente exposición "Picasso and Braque. Pioneering Cubism" (nueva York, MOMA, 1989) ha aportado ejerta claridad.*

31. Hablando del cuadro *El depósito de agua de Horta de Ebro*, cfr. V. BOZAL "Los orígenes del arte del siglo XX" en *Historia 16* n.46 (1993), Madrid; p.92: *Los edificios, en este caso los edificios y el pueblo todo, son analizados en atención a puntos de vista diferentes.*

Notas:

1. Cfr. M. DE MICHELI *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma n.7, 1993; p.79. Gris, en *De las posibilidades de la pintura y otros escritos*, manifiesta: "... la perspectiva italiana no era sino un medio sujeto a las exigencias científicas de la estética del Renacimiento. Sólo los medios arquitectónicos son constantes en la pintura. Incluso diría que la única técnica pictórica valedera es una suerte de arquitectura plana y coloreada."

2. Op. cit. p.76. En palabras de Braque, en *Nord-Sud*; Dic.1917: *"La nobleza nace de una emoción contenida. La emoción no debería traducirse en un temblor agitado: tampoco puede añadirse ni imitarse. Es la semilla, la obra es la flor. Amo la regla que corrige la emoción."*

3. Cfr. J. SUREDA, J./ A. M. GUASCH *La trama de lo moderno*. Madrid: Akal, 1993; p.36: *El ritmo geométrico domina la acción, los cuerpos convertidos en conos, en intersección de planos, en volúmenes geométricos inanimados aparecen coronados por rostros informes, rostros*

32. Son palabras de Apollinaire en *Les peintres ...*; cfr. M. DE MICHELI *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma n.7, 1993; p.63.
33. op. cit. p.199.
34. Cfr. J. SUREDA/ A. M. GUASCH *La trama de lo moderno*. Madrid: Akal, 1993; p.38. *Se pretende presentar ante el espectador una imagen múltiple del objeto, imagen que visualmente no es coherente, pero que en su esencia no es afectada ni por las deformaciones de la perspectiva visual, ni por la luz, ni por la existencia de una atmósfera interpuesta entre el objeto y el artista (o espectador).*
35. Sobre la importancia decisiva del collage, cfr. L. CIRLOT *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1988; p.5.; op. cit.35: *El hecho de tomar un objeto cualquiera del entorno cotidiano del artista, para insertarlo en una pintura o en una pieza tridimensional, comporta toda una revisión del hecho artístico en sí.*
36. Cfr. P. CABANNE *El arte del siglo veinte*. Barcelona: Polígrafa, 1983; p.60.
37. Cfr. M. DE MICHELI *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma n.7, 1993; p.211: (...) *el objeto ya no es analizado y desmembrado en todas sus partes constitutivas, sino que se resume en su fisonomía esencial sin ninguna sujeción a las reglas de la imitación.*; cfr. R. E. KRAUSS *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996; p.p.47-48: *En su ensayo "Picasso and the Typography of Cubism", Robert Rosenblum propone interpretar los nombres impresos en los rótulos introducidos en los collages cubistas ... aparecen muchos periódicos (L'Indépendant, Excelsior, Le Maitre, L'Intransigeant, Le Quotidien du Midi, Le Figaro), pero ninguno con tanta frecuencia como Le Journal ... concluye su argumentación proclamando el realismo de los collages cubistas de Picasso, un realismo que asegura, mediante rótulos impresos, la presencia de los verdaderos objetos que constituyen 'la nueva imaginaria del mundo moderno'.*
38. Cfr. V. BOZAL *Los orígenes del arte del siglo XX*. Madrid: *Historia 16* n.46,1993; p.278: *En general, cabe decir que es propio de Gris investigar con mayor radicalidad que ningún otro cubista el carácter simultáneamente constructivo y figurativo de todos y cada uno de los motivos de la imagen pintada.*
39. Cfr. V. BOZAL *Arte del siglo XX en España*. Madrid: Espasa Calpe, 1995; p.274.
40. Cfr. J. PÉREZ ROJAS/ M. GARCÍA CASTELLÓN *El siglo XX. Persistencias y rupturas*. Madrid: Sílex, 1994; p.66: *Espíritu inquieto y analítico, Gris se siente atraído por las nuevas posibilidades experimentales que el cubismo brindaba y se incorpora al movimiento en 1911 con una obra que ha ido madurando en silencio.*
41. Cfr. A. GONZÁLEZ GARCÍA et al. *Escritos de arte de vanguardia*. Madrid: Turner, 1979; p.54; (...) *Apollinaire publica en 1913 un principal manifiesto, ..., en él, efectivamente, es donde se plantean los principales puntos programáticos: antinaturalismo, antitradicionalismo, deshumanización, purismo, desinterés por los temas, exaltación de la ciencia, geometrismo, nueva concepción del espacio, renovación de las apariencias, cerebralismo, autonomía del lenguaje, (...).*
42. Cfr. P. CABANNE *El arte del siglo veinte*. Barcelona: Polígrafa, 1983; p.57.; cfr. M. DE MICHELI *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma n.7, 1993; p.222.
43. Cfr. L. CIRLOT *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1988; p.33.
44. El planteamiento 'racional' de estos dos autores está en la línea de la postura analítica y pseudo-científica del Puntillismo o Divisiónismo de Seurat; cfr. M. DE MICHELI *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma n.7, 1993; p.200-201: *En efecto, para el pintor cubista "la verdad está más allá del realismo" y el artista "consigue captarla sólo a través de la estructura interna" de las cosas. Este pensamiento es de Gleizes y de Metzinger ... La derivación del cubismo del neopresionismo de Seurat es, pues, evidente.*
45. Cfr. P. CABANNE *El arte del siglo veinte*. Barcelona: Polígrafa, 1983; p.57.; cfr. A. GONZÁLEZ GARCÍA et al. *Escritos de arte de vanguardia*. Madrid: Turner, 1979; p.53.
46. Cfr. M. DE MICHELI *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma n.7, 1993; p.218; (...) *se podrían recordar episodios conmovedores de sus tentativas para hacer vivir su obra, ..., como cuando llevó sus lienzos al comedor de la fábrica Renault, quedando, ansioso, a la espera de una opinión de aquellos hombres expertos en la construcción de automóviles.*
47. Cfr. L. CIRLOT *Primeras vanguardias artísticas*. Textos y documentos. Barcelona: Labor, 1993; p.58.
48. Cfr. M. DE MICHELI *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma n.7, 1993; p.221.
49. Cfr. R. E. KRAUSS *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996; p.61.; op. cit.54: *El collage establece, en definitiva, un metalenguaje de lo visual. Puede referirse al espacio sin hacer uso de él; puede configurar la figura mediante la constante superposición de campos; puede remitir sucesivamente a la luz y a la sombra a través del subterfugio de un texto escrito.*
50. Cfr. OZENFANT/ JEANNERET "El purismo" (1918) en A. GONZÁLEZ GARCÍA et al. *Escritos de arte de vanguardia*. Madrid: Turner, 1979; p.77: *El purismo teme lo caprichoso y lo "original". Busca el elemento puro para construir; a base de él, unos cuadros organizados que parezcan estar hechos por la naturaleza misma.*
51. Cfr. C. BELLI "Le Corbusier through language and context" en *Domus* n.687; Oct. 1987. pp.17-59: *For the architect this commission was certainly a special one. His relations with Ozenfant were more than simply professional and intellectual, although intellectually they were in fact very close indeed.*
52. Cfr. B. JACQUEMART/ J. FREIBERG "L'habitat individuel urbain. Un exemple des années vingt: rue du square Montsouris, rue Georges Braque, Paris XIVe" en *Architecture d'aujourd'hui* n.220. Abr. 1982, p.6: *"Le Corbusier et Ozenfant faisaient un pas de plus dans la tentative d'expression formelle de la fonction et de son utilité, apportant ainsi une importante contribution au fonctionnalisme. L'édification simultanée de ces maisons ainsi que le voisinage compact des différents styles d'architecture leur ôtent tout caractère d'absolutisme menaçant et font plutôt ressortir le rapport forme-contenu."*
53. El Modernismo en Rusia sirvió de trampolín a las posteriores vanguardias. Cfr. DE FEO, V. *La arquitectura en la U.R.S.S., 1917-1936*. Madrid: Alianza, 1979, p.14: *El iniciador de la subversión cultural es el movimiento de Mir Iskusstva (El mundo del arte), que toma su nombre del periódico publicado de 1898 a 1905; inspirado en las teorías del arte por el arte, es el más avanzado y representativo de su época, y tiene el mérito de importar a la somnolienta Rusia la cultura europea progresista.*; ibid.: *Personajes como S. Schtschukin, I. A. Morósov o S. Diáguilev fomentaron la importación de la cultura euro-*
- pea, sobre todo con París y Munich.*; op. cit. 16: *El profundo proceso de renovación se desarrolla fuera de la arquitectura, que se beneficia de él solamente cuando ya está realizado en parte (...).*
54. Cfr. V. DE FEO *La arquitectura en la U.R.S.S., 1917-1936*. Madrid: Alianza, 1979; p.19: (...) *después se convertirán casi exclusivamente en decoradores y escenógrafos con Diáguilev.*
55. En 1913 los pintores M. Larjónov y Goncharova -que años más tarde trabajarían como escenógrafos para Diáguilev- redactaron el manifiesto de la pintura cubofuturista que sentaba las bases del Rayonismo -cuyo nombre procede de los haces de rayos de la luz-, encaminado hacia la pintura abstracta.
56. Cfr. P. CABANNE *El arte del siglo veinte*. Barcelona: Polígrafa, 1983; p.65.
57. Maiakovski (junto con Burliuk, Jlebnikov y Kruchiónik) poetas autores del manifiesto (literario) del cubofuturismo -publicado en diciembre de 1912 bajo el título *Bofetón al gusto del público*- fue el origen de la vanguardia rusa y se caracteriza por un deseo exaltado de renovar la sociedad. Las asociaciones "Valeť de diamantes" y "Cola de asno" fueron precedentes inmediatos del cubofuturismo.
58. Cfr. A. GONZÁLEZ GARCÍA et al. *Escritos de arte de vanguardia*. Madrid: Turner, 1979; p.151.
59. op. cit. 153: (...) *el futurismo ruso giró a la izquierda -contrariamente a lo que ocurrió en Italia- porque era allí donde esperaba ver colmada su fascinación (...) por la revelación apocalíptica de un mundo y un hombre nuevos (...); cfr. V. DE FEO *La arquitectura en la U.R.S.S., 1917-1936*. Madrid: Alianza, 1979; p.18: (...) *Marinetti es ásperamente combatido por los verdaderos futuristas (a los que él llama salvajes), que proclaman la independencia y originalidad del cubofuturismo ruso; op. cit.19: el futurismo ruso tiene, respecto al italiano, decididos orígenes pictóricos; su parentesco con Boccioni es mucho más preciso que con Marinetti.**
60. "Bofetón al gusto del público" fue el título del manifiesto del cubofuturismo aparecido en 1912, cfr. op. cit.18: *D. Burliuk, Jlebnikov, Kruchiónik y Maiakovski son los principales animadores del movimiento (...) en 1909 es futurista el almanaque 'El vivero de los jueces', y el cubofuturismo se acrisola en las famosas asociaciones de pintores 'Valeť de diamantes' y 'Cola de asno'; cfr. V. MAIAKOVSKI "Una gota de alquitrán" en A. GONZÁLEZ GARCÍA et al. *Escritos de arte de vanguardia*. Madrid: Turner, 1979; p.155: *Recordad la presentación de gala del futurismo ruso, señalada por un tan sonoro "bofetón al gusto vulgar".**
61. Cfr. P. CABANNE *El arte del siglo veinte*. Barcelona: Polígrafa, 1983; p.66.
62. Cfr. P. CABANNE *El arte del siglo veinte*. Barcelona: Polígrafa, 1983; p.65.
63. M. LAMAC *Cubisme tchèque*. Paris: Flammarion, Centre Georges Pompidou, 1992; p.226: *En revanche, Gocdr parvient à une solution presque idéale dans le grand magasin À la Vierge noire de Prague, où il réussit à créer une architecture correspondant tout à fait au milieu donné. La solution correspond à la masse du bâtiment, même si elle exagère un peu sa destination relativement banale de grand magasin doté d'un café.*
64. Cfr. M. LAMAC *Cubisme tchèque*. Paris: Flammarion, Centre Georges Pompidou, 1992; p.227: *L'esprit le plus fougueux du cubisme architectural tchèque est l'utopiste Hofman, qui a rêvé de dominantes monumentales et d'ensembles d'édifices d'un grand effet scénique, résolvant d'importantes fonctions idéologiques.*