



Figura 6. Matisse. La habitación roja. San Petersburgo, 1907.

Fundamentos teóricos de la abstracción en las primeras vanguardias artísticas, los casos previos de Monet, Matisse y Picasso.

Lucía Olozábal

Resumen: El artículo trata sobre los orígenes de la abstracción en las Vanguardias Históricas a través de las aportaciones de una serie de pintores que propusieron conceptos novedosos que renovaron el espacio de representación, los principales el nuevo tratamiento del color y la yuxtaposición de las pinceladas de Monet; el valor del plano mediante el uso de un solo color de Matisse; y el facetado del espacio y el volumen de Picasso.

Palabras clave: Vanguardias; Abstracción; Monet; Matisse; Picasso.

Abstract: Article discusses the origin of abstraction in the historical avant-garde through the contributions of a number of painters who proposed innovative concepts that renovated the space of representation, the main new treatment the color and the juxtaposition of the strokes of Monet; the value plane through the use of a single color of Matisse; and the faceted space and volume of Picasso.

Keywords: Avant-Garde; Absstraction; Monet; Matisse; Picasso.

I LOS CAMINOS HACIA LA ABSTRACCIÓN. MONET Y SU ACERCAMIENTO A LOS PLANTEAMIENTOS ABSTRACTOS.

Monet fue un artista capaz de dar un paso más allá y supo a través del estudio de luz como elemento encargado de la vibración del color, lograr formular una profunda reflexión sobre la propia naturaleza de la pintura¹. Como espectadores que somos instruidos en la materia, somos capaces de valorar las obras que se les concede el reconocimiento de ser visualmente abstractas, podemos apreciar los grandes murales de Monet como paradigmas inigualables de pintura pura y llegar a la conclusión de que estos conjuntos son irrepetibles como expresión única de su creador².

Monet decidió abandonar la idea de pintar exclusivamente a partir de la observación directa del natural debido a la imposición de captar un fenómeno natural tan vertiginoso como fue el deshielo que se produjo entre 1879 y 1880 debido a las bajas temperaturas que helaron el cauce del río Sena, pero no solo por esto, también debido a una transformación voluntaria de su método de trabajo pasado en la superposición de las distintas capas de color, donde Monet va construyendo la superficie y el espacio³. Es por ello que, a partir de 1880, se observa que Monet comenzó a tener menos contacto con el grupo impresionista⁴, el primer alejamiento intencionado del pintor para iniciar un nuevo camino de mayor libertad creadora⁵.

La pintura de Monet a partir de entonces, logra liberarse de la encorsetada representación figurativa, y dio paso a la expresión formal que suponía para el artista por aquel entonces una actitud nueva frente al propio arte. Hacia el 1890, pero sobre todo a partir de 1910 concretamente, Monet desarrolló un tipo de pintura en la que predominaba una temática que podría considerarse hasta cierto punto repetitiva, con una técnica suelta y fluida que abarca toda la superficie del lienzo y se convierte en un mundo en sí mismo, en un mundo que se considera actualmente casi abstracto. Es en este momento, cuando la futura identificación exclusiva con las formas pictóricas en sí mismas y la autosuficiencia de formas y colores, está a punto de producirse. Es por ello que Monet sin duda estaba predestinado a ser considerado un pintor abstracto como consideran muchos críticos y especialistas del arte⁶. A medida que la visión de Monet se transforma haciéndose cada vez más profunda, más mental y menos impresionista, también se vuelve más enigmática y abstracta⁷.

Fueron los paisajes acuáticos los *Nenúfares* los considerados hoy en día una de las aportaciones más significativas del pintor y que desencadenaron un gran número de reacciones en los jóvenes artistas abstractos de la segunda mitad del siglo XX⁸. En este conjunto pictórico la pintura se vuelve mera superficie sin referencia espacial o atmosférica de algún tipo y se incrementa la bidimensionalidad a base de veladuras translúcidas de color que da la sensación de que el conjunto se ha convertido en un microcosmo flotante y etéreo. Las amplias manchas garabateadas con las que pinta los *Nenúfares* tienen voz propia y dice que las superficies del cuadro han de respirar, pero que esa respiración tiene que venir de la textura y corporeidad

1 ALARCÓ, Paloma: *Monet y la abstracción*. Madrid, 2010, p. 23.

2 ALARCÓ, Paloma: op.cit., p. 15.

3 Ibidem. p. 44.

4 SEITZ, William: *Monet*. Nueva York, 1960, pp. 34-46.

5 DURET, Theodore: *Les peintres impressionnistes, Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot*. París, 1978, p. 16.

6 ALARCÓ, Paloma: op.cit., p. 17.

7 Ibidem. p. 26.

8 MASSON, André: *Monet le fondateur*. Verve, vol. 7, 1952, p. 68.

del propio lienzo y de la pintura, no de un color incorpóreo⁹. La ambigüedad de la visión que percibimos hace imposible saber a ciencia cierta qué es lo que estamos viendo, aunque, como ocurre con las pinturas abstractas simultáneamente percibimos la presencia de matices y elementos que crean una imagen en nuestra mente¹⁰. A comienzos de los años veinte Monet sigue experimentando con los árboles de la serie *Sauce llorón* con unas composiciones todavía más compactas y abstractas, donde la imagen del tronco gana todo el protagonismo y produce un efecto abstracto muy acusado. Hay que mencionar, en referente a sus composiciones, que el acercamiento más extremo a la abstracción que realiza Monet es en la serie del *Puente japonés*, los cuales se construyen a base de pinceladas amontonadas una sobre otras creando un efecto *all-over* lleno de matices, que como resultado incrementa la planitud de la composición¹¹.

He de hacer hincapié en que el artista recrea el ambiente sin abandonarse nunca a la pasividad de la contemplación, puesto que la naturaleza le ofrece una multitud de relaciones que el artista sabrá plasmar en alguno de los rasgos de la obra: aquí es donde la imaginación se impone recuperando así todos sus derechos. La ausencia de demarcación formal en sus composiciones provocará una prodigiosa creatividad en la aplicación de la pincelada, ella será la causante por la cual nacerán los diversos elementos que componen el cuadro y que otorgará múltiples matices. Monet tiene una primera etapa donde la pincelada es discreta y sosegada, expresando la serena movilidad de las vibraciones luminosas. Pero ya en las obras que realiza de *Ámsterdam*, no se trata de superficies establecidas en función a ciertos “valores” sino que se trata de puro color^{12 42}. Monet después de todo, consiguió encontrar lo que estaba buscando, un principio nuevo que no se basaba en la naturaleza, sino en la esencia del arte mismo, en lo¹³ “abstracto”⁴³. Aunque cabe mencionar que su asociación con el mundo abstracto fue de manera inconsciente ya que en ningún momento Monet aceptó lo “abstracto” como principio de coherencia en sus¹⁴ composiciones⁴⁴. La combinación bidimensional del plano pictórico y la apariencia de profundidad, el contenido emocional, de la abstracción de la imagen y las alusiones a la realidad, serán un rasgo que se mantiene permanente en su lenguaje¹⁵ plástico⁴⁵.

Kandinsky fue uno de los primeros que supo interpretar a Monet en rasgos abstractos y manifestó de forma explícita que la contemplación en 1896 de una pintura de la serie dedicada a los almiarres le había abierto los ojos a la abstracción. Kandinsky habló de ellos explicando que, al principio, esta serie le resultó molesta puesto que desconocía lo que en la obra se representaba, llegó incluso a considerar mal artista al propio Monet, pero, sin embargo, explica que no consiguió extraer la obra de su cabeza desde el momento en el que la¹⁶ observó⁴⁶. En 1996, en la exposición *Abstraction in the Twentieth Century*, que fue celebrada en el Guggenheim de Nueva York, Mark Rosenthal consideró a Monet junto con los simbolistas y a Cézanne, un preludio a la abstracción. La influencia de Monet es observable en muchos artistas abstractos posteriores a él, por ejemplo, el modo en el que Monet transforma los ritmos de la naturaleza en impresión de sus propios sentimientos interiores anticipa las abstracciones cromáticas de artistas como Rothko o Gottlieb. Como Monet, Rothko se dedicó a alcanzar contrastes visuales por medio de la aplicación del color en sucesivas y finas veladuras, como si en vez de óleo se tratara de acuarela, disminuyendo así la textura de

9 GREENBERG, Clement: *The last Monet*. Nueva York, en *Art News Annual*, vol. 26, 1956, p. 132.

10 ALARCÓ, Paloma: op.cit., p. 29.

11 Ibidem. pp. 39-40.

12 MASSON, André: op.cit., p. 68.

13 ALARCÓ, Paloma: op.cit., p. 30.

14 GREENBERG, Clement: op.cit., p. 132.

15 ALARCÓ, Paloma: op.cit., p. 30.

16 KENNETH, Lindsay. KANDINSKY, Wassily: *Complete writings on art*. Nueva York, 1994, p. 363.

la pintura a su mínima expresión, en un intento de demostrar que la fuente de luz surge de la pintura propia. Por otro lado, en las obras de Adolph Gottlieb se reflejan la intención del pintor de lograr una luminosidad meditativa que nos recuerda a los efectos de luz de Monet¹⁷.

Frankenthaler confesó que las pinturas de Monet fueron esenciales para elaborar su propia respuesta abstracta¹⁸. William Rubin escribió en un artículo que publicó, que Jackson Pollock había sido influenciado tanto por el cubismo y el surrealismo, como por el impresionismo de Monet¹⁹. Pollock es otro de los artistas que bebe de las obras de Monet para realizar sus composiciones, evolucionando hacia una mayor autonomía del color y hacia el abandono de la composición con la aparición del *all-over*, que como sabemos, se aproxima al periodo final de Monet²⁰. Hay que marcar una diferencia puesto que en la producción tardía de Monet la naturaleza primero se dirige, pero luego se refunde poéticamente, sin embargo, Pollock incrementó aun más la distancia entre la naturaleza y su visualización²¹. Philip Guston también se influencia del artista, una de sus preocupaciones es el plano pictórico y la forma de modularlo a partir de la materialidad de la pintura. Sus composiciones se acercan y nos recuerdan a los primeros planos de los *Nenúfares* de Monet²². Cy Twombly muestra influencia en las manchas en suspensión de sus composiciones, transmiten la misma sensación de incertidumbre espacial y temporal que el ciclo de los paisajes acuáticos de Monet. El empaste y las manchas flotantes que caracterizan muchas de sus pinturas abstractas parecen sugerir la presencia de formas naturales que hacen una referencia al espacio indeterminado del conjunto de *Nenúfares*. Captamos en las obras de estos artistas, el mismo efecto de desorientación espacial y dinamismo visual. Cabe mencionar, además, que las obras de gran formato que pintó Monet en sus últimos años son el único precedente auténtico, dentro de la tradición moderna, de los cuadros tamaño mural que a partir de 1950 empezaron a pintar Pollock, Rothko, Newman y Still.

Algunas de las obras de Monet representan la convergencia de gustos donde desempeñaron un papel estos grandes artistas²³. William Seitz quiso integrar a Monet en la historia de la abstracción mucho antes, como influencia sobre Kandinsky y Mondrian. Seitz considera a Monet un elemento decisivo en la historia del arte moderno, que lleva de Courbet a Kandinsky, un puente entre el naturalismo y la abstracción, y entre el materialismo y el espiritualismo²⁴. Cuando se finaliza la Segunda Guerra Mundial, en el seno del nuevo arte abstracto norteamericano se revivió el debate entre la abstracción pictoricista y la abstracción geométrica, es decir, entre la primacía del dibujo y la construcción, el dominio del color, la aplicación del pigmento y la utilización de la línea para circunscribir las formas, la apreciación de Monet dio un giro radical y muy significativo. Para los representantes de las recientes nacidas corrientes abstractas, que concedieron gran importancia a la percepción visual, inscribiéndose así en una tradición “retiniana” inaugurada por el impresionismo, fueron esenciales tanto la influencia de los vanguardistas europeos emigrados a América como las enseñanzas de Monet²⁵. Existe una influencia que es recíproca entre el artista Monet y los pintores abstractos: si ellos aparecen indudablemente familiarizados con las obras del maestro, estos a la vez actúan retrospectivamente sobre su precursor, devolviendo su obra a la vida y otorgándole valor y reconocimien-

17 ALARCÓ, Paloma: op.cit., p. 24.

18 BROWN, Julia: *Después de montañas y mar. Frankenthaler 1956-1959*. Bilbao, 1998, p. 31.

19 RUBIN, William: *Jackson Pollock and the modern tradition*. Nueva York, Art Forum, vol. 5, 1967, p. 14.

20 ALARCÓ, Paloma: op.cit., p. 33.

21 RUBIN, William: op.cit., p. 15.

22 SILVESTER, David: *La era aerodinámica en pintura y escultura*. Londres, The Times, 1955.

23 RUBIN, William: op.cit., p.21.

24 SEITZ, William: *Monet*. Nueva York, 1960, pp. 35-39.

25 GREENBERG, Clement: *Abstracto y representacional. En el arte y cultura*. Barcelona, 1979, pp. 138- 142.

to²⁶. Es de reconocer, que lo que provocó la revalorización del artista fueron las obras de los expresionistas abstractos Jackson Pollock, Clyfford Still, Mark Rothko y Barnett Newman entre otros, que habían educado la forma de mirar a sus contemporáneos para que pudieran reconocer los logros del último Monet²⁷. Si el expresionismo abstracto facilitó determinadas interpretaciones de la obra tardía de Monet, los Nenúfares influyeron también, a su vez, a las actitudes hacia la abstracción neoyorquina. Entender a Monet ayudó significativamente los conservadores del MOMA a entender mejor a los expresionistas abstractos. La contemplación de que el último Monet era importante para el expresionismo abstracto se apoyaba en similitudes de la forma, escala y estilo²⁸.

Desde que la nueva pintura abstracta se volviera amorfa, en oposición al anterior énfasis en la construcción, la figura de Monet se convirtió en un elemento esencial. Durante el siglo XX, los diferentes y sucesivos lenguajes pictóricos de la abstracción, incluso los que tendieron hacia fórmulas más espirituales o trascendentales, buscaron siempre alcanzar una experiencia concreta y objetiva a través de los medios pictóricos. La preocupación por la pincelada, el empaste, la textura, la rugosidad del lienzo se observan ya en muchas obras de Monet. La idea artística fundamental que persiguió el fin de siglo la autonomía de la obra de arte, su posibilidad de transmitir sensaciones del mundo real a través de la libertad creativa, sin tener que someterse a la veracidad de las apariencias²⁹. Mientras que a la primera generación del expresionismo abstracto le preocupaban sobre todo conceptos y sentimientos, a los impresionistas abstractos (así es como se calificó en prensa al estilo tardío de Monet) aspiraban a subrayar de nueva la experiencia visual del mundo como tema de pintura y hacían hincapié en la compatibilidad de lo abstracto y lo figurativo. El paisaje es algo muy llamativo para un pintor abstracto, cuando uno mira un lienzo horizontal abstracto tiende a percibir, más o menos de manera consciente, la naturaleza, un horizonte o una vista. Algo que no ocurre con los elementos figurativos, sin embargo, buscar de forma específica figuras o paisajes en un cuadro abstracto puede a veces eliminar la capacidad de reconocer la verdadera cualidad de un cuadro³⁰. Al renunciar a las formas naturales, o distorsionarlas drásticamente, el pintor abstracto emite un juicio del mundo exterior, decide cuales aspectos de la experiencia son ajenos al arte y a las realidades superiores de la forma. Pero gracias a ese mismo acto la idea que el artista tiene de sí y de su arte, los contextos íntimos de los objetos, se vuelven factores primordiales en el arte. Las texturas, los puntos y las líneas, las formas garabateadas, las técnicas formales de la disolución, inmaterialidad e inconclusión en general que afirman la soberanía del artista abstracto sobre los objetos, son algunas entre las muchas facetas del arte moderno que descubren experimentalmente los pintores que buscan la libertad al margen de la naturaleza y sociedad³¹.

26 ALARCÓ, Paloma: op.cit., p. 11.

27 Ibidem. p. 49.

28 DEVRE, Howard: *Modern pioneers, Monet, wrought a magic un color and light*. Nueva York, New York Times, vol. 2, 1956, p. 99.

29 ALARCÓ, Paloma: op.cit., p. 15.

30 BROWN, Julia: op.cit., p. 31.

31 Ibid. Pp. 146-150.

II CONSIDERACIONES EN TORNO AL PROCESO DE ABSTRACCIÓN Y LA ABSTRACCIÓN EN SÍ. EL FRAGMENTO AISLADO DE LA REALIDAD COMO PROCEDIMIENTO EN MONET.

El concepto que acerca a Monet a la abstracción, no es el de unificación de espacio, como ocurre con Matisse, sino que su método es el de la simplificación radical de todos los elementos que aparecen en la obra. Esta simplificación es tan sintética que va a llevar a anular el sentido del volumen y profundidad, por medio de la simplificación de la perspectiva, de esa manera sus composiciones, con un encuadre muy específico que presenta primeros planos, sus obras se van a convertir en un fragmento sintetizado de la realidad. El encuadre va a simplificar por completo el espacio y junto con la esquematización del elemento figurativo, se unifica espacio y volumen.

Ya a principios del siglo XX las obras de Monet presentan estas características que nos llevan a entender alguna de las composiciones del autor como obras que tienden a la abstracción, como esta, denominada *Leicester Square (1900-1901)* (Fig. 1), en la cual si nos enfrentamos sin conocer el título, es difícil saber qué se está representando en ella, puesto que lo único que vemos son manchas de colores cálidos con predominancia del naranja y amarillo, superpuestos en un fondo de azules que hace de contraste, creando perspectiva. Solo en el fondo del lienzo podemos observar siluetas, pero que, de igual manera, nos cuesta descifrar. Solo tras analizar el cuadro detenidamente se es capaz de extrapolar esta imagen a una cierta idea del natural, aunque de esta, no quede nada en la representación.

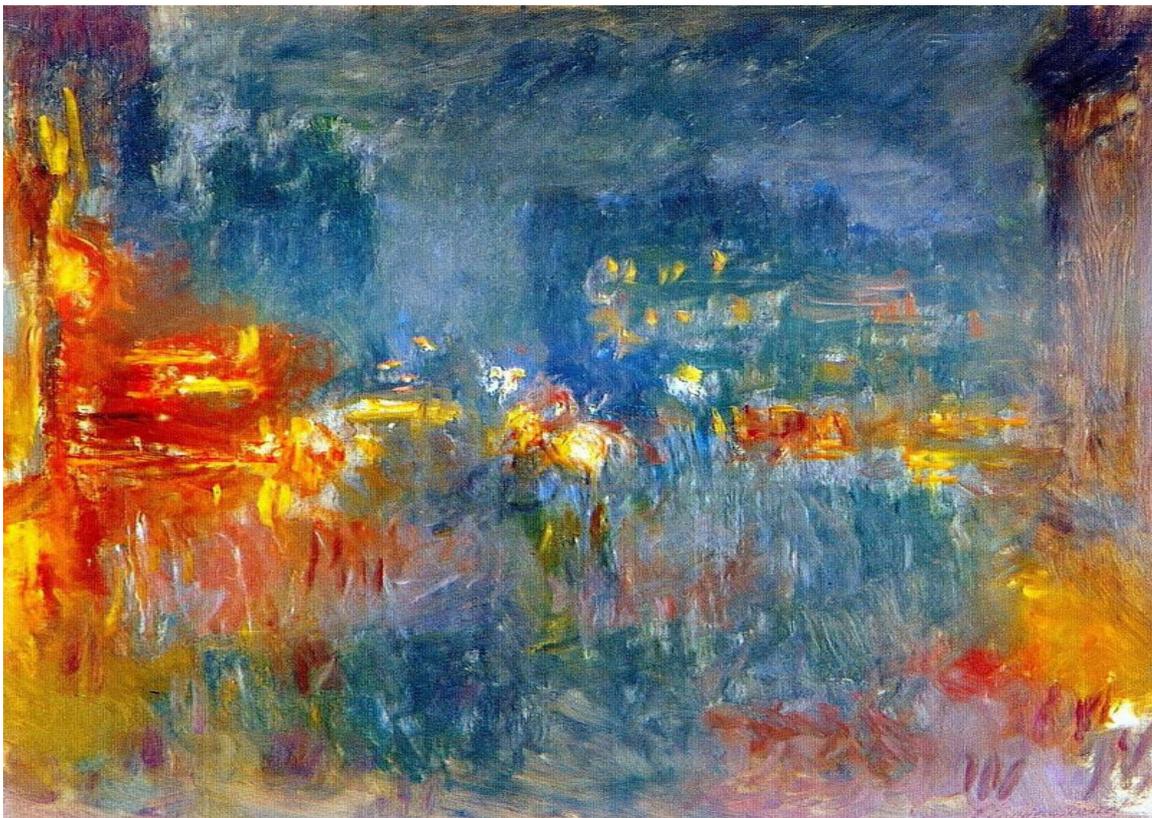


Figura 1. Claude Monet. Leicester Square. París, 1900-1901.

Otra obra con rasgos similares a esta primera es: *Puente de Waterloo: el sol entre la niebla (1903)*³² (Fig. 2). En esta composición es más destacable la figuración, puesto que las siluetas se hacen más reconocibles, pudiendo destacar fácilmente la estructura del puente y un par de barcas. Pero a diferencia de la

32 Óleo sobre lienzo, 73,7 x 100,3 cm. Museo nacional de Canadá, Ottawa.

anterior, el color está dispuesto de manera más uniforme, marcando la silueta de los elementos figurativos por medio de una gama más oscuras de los mismos colores que componen todo el lienzo. Podemos también percibir el espacio en ella gracias al puente que actúa de horizonte y a la luz reflejada en el mar dada por medio de los tonos naranjas que crea perspectiva. Sin embargo, esta obra resulta interesante por el dominio casi total de un solo tono que actúa como unificador espacial, característica que veremos desarrollada en los trabajos de Matisse.

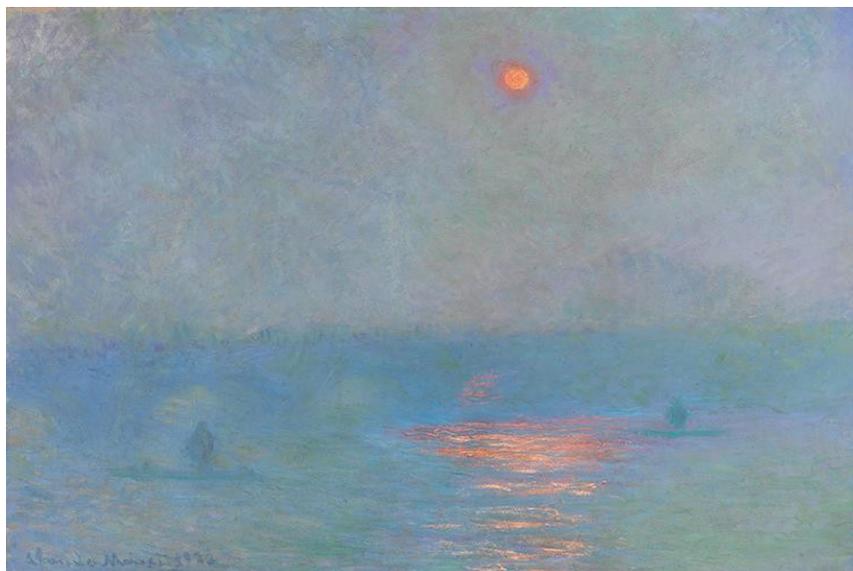


Figura 2. Claude Monet. Puente de Waterloo: el sol entre la niebla. Canadá, 1903.

Alguna de sus obras como *Nenúfares (1914-1926)*³³ (Fig. 3), muestra estos rasgos. En ella vemos como la pintura se vuelve puramente superficie, dado que no hay ninguna referencia espacial o atmósfera, y la bidimensionalidad provocada por la aplicación traslúcida del color convierten el conjunto en una composición flotante. Por medio del juego de luz y color, siendo de este el tono azul el principal, acompañado y contrastado por blancos y verdes que además de dar profundidad al cuadro, permiten vislumbrar estas plantas que, sin una representación concretamente figurativa, se perciben con cierta claridad. Es un presagio a la abstracción, ya que lo que predomina un lenguaje muy depurado que dificulta la identificación de la realidad, pero a pesar de ello, sigue manteniendo los rasgos que lo unen a las composiciones figurativas.



Figura 3. Claude Monet. Nenúfares. Nueva York, 1914-1926.

33 Óleo sobre lienzo. 200 x 425 cm (cada panel). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Fondo Mars. Simon Guggenheim.

Otro cuadro en el que podemos observar las características de las que venimos hablando es *Estanque de nenúfares, atardecer* (1916-1922) (Fig. 4), en esta obra se aprecia una simplificación aun mayor del natural, donde las formas figurativas han desaparecido totalmente dando como resultado una composición donde dominan los tonos fríos en contraste con tonos cálidos que dan luminosidad, crean el espacio y otorgan cierta perspectiva. Podemos considerar que esta obra casi abstracta, dado que el tema a representar no se reconoce salvo por las líneas sinuosas producidas por el propio color, que nos da una visión relativa de la multitud de nenúfares en él representados, aunque estos no estén dibujados como tales salvo por leves detalles. Es incluso necesario conocer el título de la obra para que la imagen tome forma en nuestra mente.



Figura 4. Claude Monet. Estanque de nenúfares, atardecer. Zúrich, 1916-1922.

Para finalizar con esta serie que tan bien ejemplifica el acercamiento de Monet a la abstracción, debemos mencionar: *Nenúfares, reflejos de sauce* (1916-1919)²²³ (Fig. 5). Si consideramos la obra anterior como elemento que se encuentra ante la composición abstracta, podemos ya entender esta obra como tal, puesto que la realidad se ha desfigurado de tal manera que ha perdido todo su referente natural. La obra es solo unión de colores, los cuales crean formas que tras una larga meditación pueden relacionarse con elementos de la naturaleza. No hay intencionalidad de crear volumen, este solo se refleja tras las líneas curvas representadas por los tonos que, en este caso, vuelven a ser fríos, predominando la gama de azules y blancos. La iluminación es lo único que da sentido de realidad.

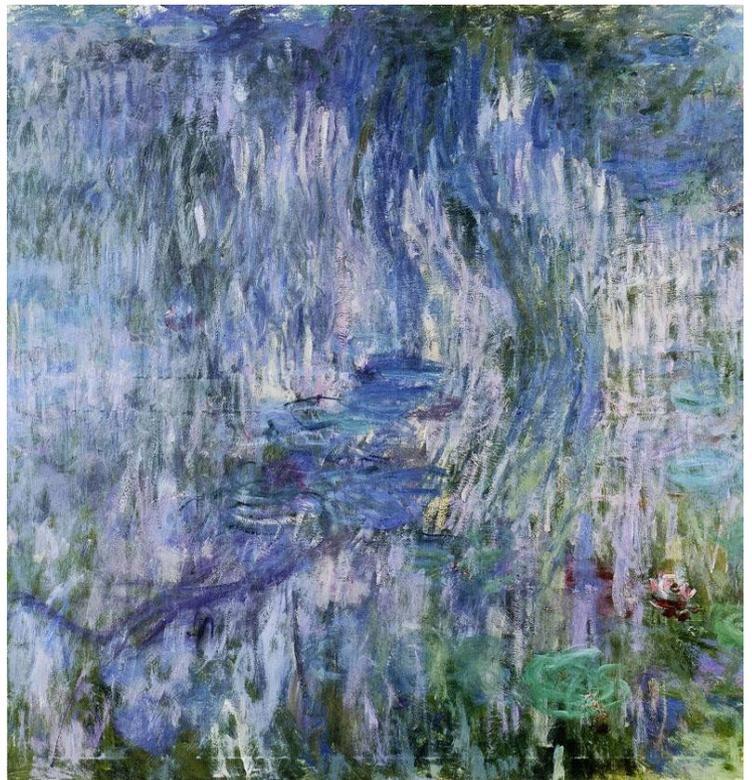


Figura 5. Claude Monet. Nenúfares, reflejos de sauce. París, 1916-1919.

III MATISSE, SU APROXIMACIÓN A LA ABSTRACCIÓN POR MEDIO DEL COLOR Y EL ESPACIO.

Matisse y Picasso, se consideran figuras decisivas de la pintura del siglo XX. La trayectoria pictórica de Matisse se extiende a lo largo de toda la primera mitad del siglo XX. La historia del arte lo ha vinculado sistemáticamente al fauvismo. Su pintura se caracteriza por la libertad con la que empleaba colores vibrantes y saturados de forma arbitraria, es decir, independiente del color real del objeto o figura representado en sus cuadros³⁴. Matisse en alguna ocasión comentó que heredó el sentido del color de su madre³⁵. El autor, considera que una obra debe expresar por medio de sensaciones³⁶, llevar en sí misma todo su significado y debe ser percibido por el observador antes de que este conozca el tema³⁷. El arte de Matisse, incluso en sus manifestaciones más puras está directamente relacionado con su ser interior, persiguiendo ante todo que sus cuadros sean expresivos³⁸. En un primer momento, cuando era alumno de la academia en la que impartía clases William Bougereau, Matisse tenía un problema puesto que no estaba dispuesto a seguir las explicaciones de su mentor acerca de los principios académicos, que implicaban suavizar cualquier defecto en el modelo, dotando la figura de presencia clásica contrastándola con un oscuro telón de fondo, es decir, no estaba de acuerdo con el principio de idealización³⁹. Además, para él, el tema del cuadro y el fondo del mismo tienen el mismo valor, ningún punto en la obra es más importante que otro. En 1898 fue elegido miembro de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, pero rechazó el puesto. Fue justo en este año cuando se vio envuelto en el interés por los materiales en sí mismo, desarrollando la pasión por el color que se plasmará en sus obras en los años posteriores. Tras observar las composiciones del pintor Wéry, Matisse vio que este obtenía mayor luminosidad con los colores primarios que él, que usaba misma la paleta de colores que los pintores antiguos que tenían sus obras en el Louvre, fue en este momento cuando se da la primera etapa de evolución del artista, donde se propone la búsqueda expresa del color, desembocando en el fauvismo. Un movimiento artístico que no tenía otro argumento teórico más que el color radical y arbitrario. En este momento, el artista empieza a liberarse de sus ataduras académicas. Antes que nada, se ha de mencionar que su formación está presidida por tres influencias fundamentales que siempre están presente en sus obras; en primer lugar, la influencia de Cézanne que otorgaba a sus obras solidez estructural; de Gauguin, cuyas pinturas son imprescindibles para entender la aplicación del color de Matisse en época madura y por último, de Van Gogh, ya que considera su trabajo el primer ejemplo de la pintura moderna en el que el color se libera del tono local del motivo.

El fauvismo y la teoría de la liberación del color, le permitió a Matisse dotar al cuadro de autonomía frente al motivo, haciendo de él una superficie coloreada organizada según sus propias reglas. La obra nace puramente de la confrontación de los colores y la línea, un elemento con gran presencia también en su creación. Matisse consigue basándose en la yuxtaposición de colores que guardan parentesco o hacen contraste, conseguir efectos sugerentes.

La arbitrariedad del color fue, como previamente he comentado, la característica más importante de los fauves. Pero ningún artista de este movimiento artístico excepto Matisse se sumergió en este concepto con tanta rigurosidad ya que persiguió desde el principio construir el orden del cuadro por medio del color.

34 SCHAPIRO, Meyer: *Nature of abstract art*. Nueva York, 1937, pp. 77-98.

35 VV.AA: Matisse. Barcelona, 1994, p. 1.

36 SPURLING, Hillary: *Matisse: el pintor desconocido (1869-1908)*. Barcelona, 2007, p. 75.

37 MATISSE, Henri: *Escritos y consideraciones sobre el arte*. Barcelona, 2010, p. 24.

38 CIROT, Lourdes: *Primeras vanguardias artísticas*. Barcelona, 1993, p. 23.

39 SPURLING, Hillary: op.cit., p. 75.

Para ello es necesario que las diversas tonalidades que emplee en la composición estén equilibradas para que no puedan anularse recíprocamente. La elección de sus colores se basa en la observación y en el sentimiento sensible, tratando siempre de emplear los colores que sean más afines y capaces de transcribir las sensaciones del artista. El cuadro resulta de esta manera, una síntesis de las sensaciones coloreadas provistas por el motivo. Matisse introduce en su paleta de colores el negro sin romper la unidad cromática, algo que a Picasso le parecía imposible, este es uno de los motivos por lo que pesar de sus opiniones personales Picasso estaba convencido de que era buen pintor.

Una vez Matisse ha conseguido la correcta relación de los tonos, el resultado es un acorde de colores que recuerda a la armonía de una composición musical -establece una relación entre la pintura y la música que veremos desarrollada en la teoría composicional de Kandinsky-. En 1905 fue cuando el fauvismo orienta la trayectoria del artista y en 1906 Matisse avanza rápidamente por esta vía. Aun es visible en esta época la influencia de Cézanne, en el intento de otorgar a la obra dimensión espacial y volumétrica por medio de la pincelada. En esta misma fecha viaja a Argelia, donde es influenciado por las telas y cerámicas, motivos de lenguaje plano que ayudarán al artista en su búsqueda de la síntesis de la forma y color. Ya en 1907 el auge de los colores se apodera de sus composiciones adquiriendo el lenguaje fauve, con paletas luminosas y fuertes contrastes de tono, mientras que las sombras y el dibujo quedan casi completa entente eliminados y parece tener en mira la lección de los pintores abstractos⁴⁰. De 1908 y 1909 ahonda en una pintura cada vez más sintética, fruto de la extrema depuración que Matisse ha llevado la experiencia fauve. Pero es a partir de esta fecha cuando empieza a abandonar los tonos intensos del fauvismo sustituyéndolos por tonos más planos, y la figura junto al fondo se organizan según las superficies cromáticas de la pintura de Gauguin. Es por medio del color por lo que Matisse es un personaje fundamental para muchos de los artistas abstractos posteriores, ya que este se convierte en numerosos casos, el único tono en todo el lienzo, es decir, crea a partir del uso de un solo tono la unificación espacial de toda la obra, con ello, se pierde la profundidad y la sensación de espacio, es decir, la tercera dimensión. Su pintura, sin sombras o claroscuros, parece carente de peso, quedando las figuras dispuestas de modo bidimensional, como si estuvieran aplastadas contra el fondo. Esta síntesis de color y forma nunca fue tan lograda en la pintura de Matisse como en su obra *La Danza*⁴¹, de 1908⁸⁶.

A partir de 1912 triunfa el cubismo en el panorama artístico francés, y pese a su relación con Picasso, la pintura de Matisse ya tenía un rumbo preciso que mantendría hasta el final de su carrera, por lo que su obra permanece impermeable a las novedades cubistas en cuanto a técnica de representación. No obstante, y quizá por su contacto con Juan Gris en Collioure y Tolouse, un grupo de pinturas fechadas entre 1914 y 1916 comparten cierta tendencia a simplificar la figura en términos geométricos que puede entenderse como un acercamiento al movimiento cubista, pero Matisse abandona pronto esta vía, retomando el concepto plano y sintético de la pintura.

Hemos hablado del color y hemos mencionado el dibujo como elemento a destacar en el trabajo de Matisse, en lo que respecta a este, el artista considera que tiene total libertad en su uso, pudiendo diversificarlo sin tener que destituirlo. La obra según Matisse debe respirar y esto solo se consigue por medio del dibujo de las formas ya que el color por sí solo no puede proporcionar los medios. Matisse pretende transfigurar la realidad, pero a su vez se remite a ella constantemente, algo parecido a lo que le ocurre a Picasso. El dibujo es para Matisse una fuerza capaz de dar vida a los objetos que rodea. En el dibujo cada línea ha de cumplir

40 GIORGI, Rosa: Matisse. *El esplendor deslumbrante del color de los fauves*. Madrid, 1998, p. 34.

41 Óleo sobre lienzo, 160 x 389 cm, Museo del Hermitage, Rusia.

una función. Los cuadros de Matisse están constituidos de colores y líneas y forman una composición cerrada en la que no se puede eliminar ningún elemento sin que se pierda el sentido de la obra. No es posible separa dibujo y color puesto que este último nunca se puede aplicar al aza, según las consideraciones del artista. Este dibujo del que venimos hablando, no tiene por qué ser una copia exacta del natural, sino que es una representación del objeto según lo ha percibido el sentimiento del artista. Destaca además su gusto por simplificación de las ideas, para Matisse los detalles disminuyen la pureza de las líneas.

Durante 1939, las figuras quedan reducidas a un símbolo abstracto sugiriendo líneas curvas y delicadas armonías cromáticas.

En un escrito de 1940 confiesa que los elementos fundamentales de su composición -dibujo y pintura- se están separando, ya que esta última está cada vez más sometida a los colores planos. Y se considera incapaz de plasmar en sus trabajos el sentido abstracto sin repetirse. Será a partir de 1943 cuando tratará con mayor rigor el ideal de autonomía de la pintura y el sentido de lo decorativo que había estado persiguiendo introduciendo en sus creaciones papeles pintados con gouache recortados y pegados, ya que Matisse consideraba el uso puro de la geometría demasiado sobria y, por tanto, era necesario introducir en las composiciones materiales diversos e inesperados.

Matisse aclara según su forma de percibirlo, que las composiciones abstractas siempre tienen algún elemento real, pero en su mayoría, pertenecen al reino de la imaginación. Estipula que no hay un programa o leyes concretas que abarquen estas creaciones, y, por tanto, la abstracción le resulta una tendencia peligrosa. Para él, no hay una distinción entre arte figurativo y no figurativo. De hecho, no estima que exista un arte abstracto aislado e individual, ya que todo arte es abstracto cuando expresa la esencia. No es necesario que la pintura explique los motivos por medio de la constitución física del objeto, aunque sí lo es que el artista incorpore en la representación la explicación de dicho objeto independientemente del método usado para plasmarlo.

El punto de partida de toda creación artística es siempre un objeto, es imposible partir de la nada. Partir de un vacío es para Matisse el pecado de algunos pintores abstractos, cuyas obras son carentes de inspiración y faltas de emoción, considerándolas, por tanto, una absurda imitación de arte abstracto, ya que toda creación será para el artista inútil mientras no haya una relación directa del motivo compositivo y los colores. La obra de arte es el resultado de un arduo trabajo de elaboración, las obras son la expresión interior de cada artista -aquí volvemos a establecer una relación con el ideal de Kandinsky.

IV LA ABSTRACCIÓN DEL ESPACIO COMO BASE DE LA FIGURACIÓN DE MATISSE.

Hay que especificar que los cuadros de Matisse son narrativos y figurativos en todo momento, el concepto de abstracción del artista está en el espacio unificado mediante un solo tono, un solo color sin contrastes tonales. De esa manera el suelo, la pared, y el resto de elementos que se presentan, forman una sola masa que después se define figurativamente por el valor de las líneas y los objetos que se sitúan en el espacio. Quitando estos objetos, sin nos quedamos con una abstracción total. En resumen, Matisse no es un

artista abstracto, pero sí tiene un proceso de abstracción que otros artistas que sí son abstractos utilizan para su propio camino, será el antecedente de los cuadros con una sola superficie de color.

La escritora Rosa Giorgi, establece un recorrido paralelo con Kandinsky¹. Ya que este, en su evolución a la etapa de arte concreto -también llamada en sus obras como abstracción lírica- utiliza la misma unificación del espacio. Llevan a unos resultados parecidos el uno y el otro, pero por medio de otros caminos. Los cuadros de Kandinsky son abstractos, pero relativamente porque en algunos también mantiene cierta referencia sintáctica mediante la visión de objetos. Por lo que el sentido de unificación, abstracción, y adición son común entre ambos.

La habitación Roja (1907² (Fig. 6), es una de las primeras obras en la que destaca no solo un fuerte cromatismo, sino también la aparición de los elementos decorativos que serán una característica importante en los cuadros del artista. Cabe mencionar que, en un primer momento, estaba pintada de verde, luego de azul y, por último, la repintó con el color actual. Vemos la unificación espacial por medio de la aplicación de un solo tono, en este caso, rojo vibrante que como consecuencia crea una abstracción de la composición. El carácter figurativo de esta obra se encuentra dado por las líneas de contorno de los objetos y la mujer representada, estas son el único elemento que crea espacio y perspectiva en la obra. Puesto que al introducir el artista el mismo tono de color con los mismos dibujos sin diferenciar en perspectiva, se crea una unidad total, aunque la ventana resulte un punto de escape, esta no actúa como tal, dado que el color también ha sido aplicado de manera plana.

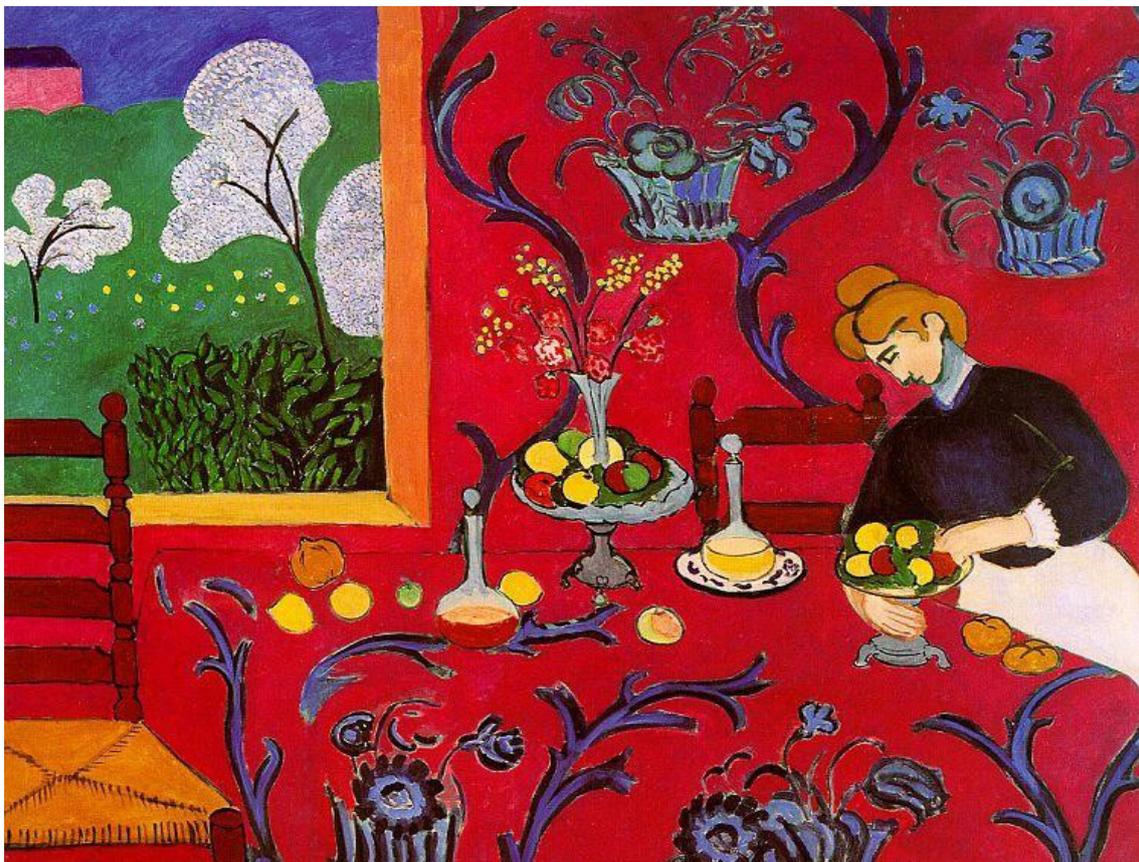


Figura 6. Matisse. La habitación roja. San Petersburgo, 1907.

1 Óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm. Museo Marmottan Monet, París.

2 Óleo sobre lienzo, 180,5 x 221 cm, Museo Hermitage, San Petersburgo.

Entre 1908 y 1912 llevó a cabo *La conversación*³ (Fig. 7), observamos como en las composiciones de Matisse es habitual el juego espacial exterior-interior, producido por la ventana abierta a un jardín, como también es visible en la obra analizada anterior. En este caso, el color que domina toda la composición exceptuando el jardín exterior, es el azul, el cual transmite armonía y estabilidad. En este caso, las únicas líneas que hacen posible la percepción del espacio son las que marcan la silueta de la silla, si Matisse no las hubiera situado, parecería que la mujer ahí representada, está sentada en el aire. El hecho de que el ropaje sea azul en el caso del personaje masculino, hace que el cuadro tienda aún más a la unidad, sin volumen ninguno, su cuerpo parece bidimensional en el plano. La mujer cuenta con un poco más de volumen debido al tono de su ropa, ya que al ser más oscuro hace contraste con el fondo. No hay representación del espacio: suelo, pared, silla y personaje, forman una unificación total por medio del color.



Figura 7. Matisse. La conversación. San Petersburgo, 1908-1912.

Café marroquí (1912)⁴ (Fig.8), sigue ejemplificando el por qué los procedimientos de Matisse son abstractos, aunque no lo sea su obra. Aquí los únicos elementos que limitan el espacio, son los arcos en el margen superior del cuadro, los cuales, marcan la superficie delimitando el suelo. De nuevo Matisse ha utilizado un solo tono para la unificación total del cuadro, incluso la ropa de los personajes son casi del mismo color que el fondo, por lo que se integran por completo en la composición. Estos no tienen silueta, siendo esta únicamente presente en la pecera, los personajes están muy simplificados, ya que lo único que los identifica como tales, es la diferenciación del color de las partes del cuerpo con el tono general, no tienen rasgos faciales ni características de ningún tipo. Matisse ha querido hacer cierta mención del espacio por medio del sombreado de uno de ellos, aunque la obra carece de total perspectiva.

3 Óleo sobre lienzo, 177 x 217 cm, Museo Hermitage, San Petersburgo.

4 Óleo sobre lienzo, 176 x 210 cm, Museo Hermitage, San Petersburgo.



Figura 8. Matisse. Café marroquí. San Petersburgo, 1912.

La penúltima obra que comentaremos de este artista es *Zarah de pie* (1912) (Fig. 9). Al realizar los retratos, Matisse tiene presente a los iconos rusos, por eso no retrata a las personas como son, sino que las pasa por un filtro dándoles actitud hierática y atemporal, remarcando la figura con colores brillantes y puros. La separación de fondo y figura se hace a través de la delimitación de los propios colores, no hay líneas que de contorno. A pesar de las anchas mangas del traje, al haber aplicado el color de manera tan plana no crea ningún tipo de volumen. Esta vez, sí que diferencia el suelo de la pared por medio de los colores, siendo estos de diferente grado tonal, por tanto, en esta obra sí hay una intención del autor de representar el espacio y situar a la modelo sobre una superficie.

Por último, examinamos el cuadro que realizó en fechas más posteriores, concretamente en 1941, llamado *Naturaleza muerta roja con magnolia*⁶ (Fig. 10). La disposición de los objetos y los colores es cuidadosa. La luz intensa resalta los tonos vivos y se difunde de manera uniforme, como resultado, parece que la composición está carente de peso, no tiene presentación del espacio, el fondo es uniforme debido al color rojo que se ex-

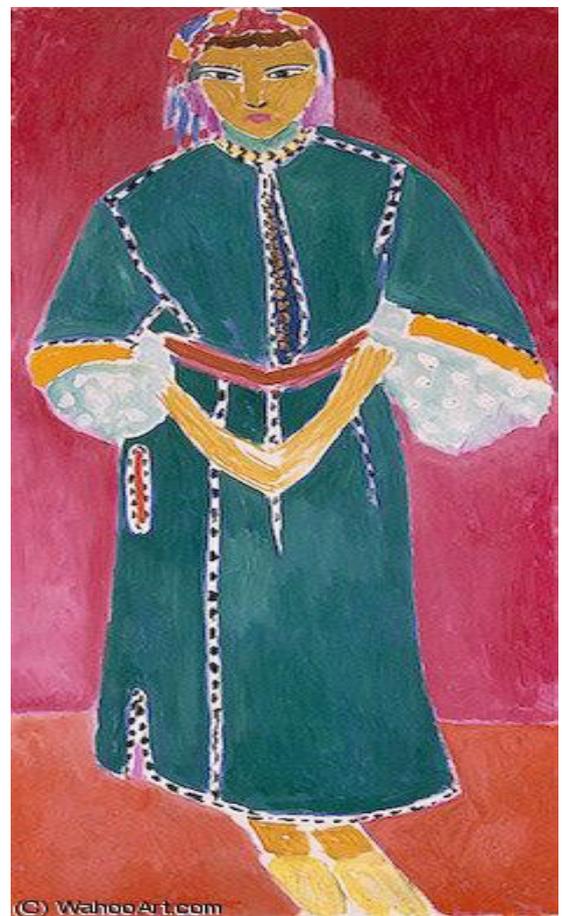


Figura 9. Matisse. Zarah de pie. San Petersburgo, 1919.

5 Óleo sobre lienzo, 147 x 61 cm, Museo Hermitage, San Petersburgo.

6 Óleo sobre lienzo, 74 x 99 cm, Museo de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, París.

tiende por toda la superficie del lienzo sin marcar la perspectiva. En esta ocasión, los objetos representados sí tienen marcados la silueta por medio de líneas negras, dichos objetos, están superpuestos en el plano, sin indicios que verifiquen que están apoyados sobre una superficie, dado que en esta ocasión el artista no se ha preocupado si quiera en darles volumen o espacialidad a través de las sombras que proyectarían los mismos. Destaca la bidimensionalidad aplastada contra el fondo. Esta obra, al igual que las restantes, se adecúa a las características que hemos comentado al principio de este punto, dado que como ya añadí, y debo hacer hincapié para no inducir a la confusión, las obras de Matisse no son abstractas, sino figurativas, el hecho de que sea un representante y de que sus obras hayan influido a artistas que sí son plenamente abstractos, son los procedimientos, la técnica, la manera de componer sus obras que sí son fieles a este principio, como es la fusión del espacio por medio del uso de un solo tono.



Figura 10. Matisse. Naturaleza muerta con magnolia. París, 1941.

V PICASSO, UN CAMINO QUE NUNCA CONFIRMÓ.

Antes que nada, se ha de esclarecer que Picasso no dejó escritos donde explicaba su manera de pintar, dado que consideraba innecesario tener que hacer algún tipo de referencia al respecto, ya que esta, podía observarse en sus propias obras sin necesidad de esclarecer los motivos.

Es indiscutible la necesidad hacer en primer lugar alusión a la aplicación del color en sus composiciones. Para él, el color estaba directamente relacionado con la forma y lo entiende como un elemento que se aplica tanto para acentuar a la misma como para deformarla⁷. Su manera de componer es sencilla, primero dibujo los contornos con trazos ligeros, a continuación, completa la superficie por medio del uso de colores, y, por último, marca una vez más los contornos enmarcando especialmente los ángulos en negro. La manera en la que dispone el color es a través de una síntesis de contrastes y monocromía⁸. La distribución de los

7 WARNCKLE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso 1981-1973*. Alemania, 1998, p. 19.

8 WALTHER, Ingo: *Pablo Picasso 1981-1937: el genio del siglo*. Alemania, 1990, p. 37.

motivos que componen el cuadro, se hallan en directa contradicción con el orden y la claridad compositiva que consideran convencionales en la pintura. Podemos decir, que el artista segmenta la superficie del cuadro, deforma cada miembro que lo compone por medio del color, la superposición de los motivos y las líneas de contorno, creando una superficie totalmente abstracta con la intención de evitar cualquier tipo de semejanza con la forma de representación del ser humano real.

Unos dibujos que datan de 1898-1899, nombrados como *Espacio interior I, II y III* han sido considerados, simples apuntes sin valor, y anteriormente no se habían relacionados entre sí, pudiendo resultar una evolución en la que se modifica la forma natural hasta alcanzar una estructura codificada⁹. Estos tres dibujos resultan de la variación de un mismo tema, siendo el primero de ellos una composición naturalista, a continuación, el segundo evoluciona a una mayor simplificación y eliminación del espacio simbólico, manteniendo aun las justas referencias para que pueda ser identificado y relacionado sin mucha dificultad con el primero, y por último, el tercero de estos, es ya una configuración casi abstracta en el que se pueden identificar algunas líneas semejantes con el segundo dibujo, por lo que se demuestra una secuencia de continuidad con variaciones. Este breve análisis refleja cómo varía la interpretación del natural de Picasso a los esquemas racionales y casi abstractos, donde elimina los vínculos directos con la realidad visible¹⁰. En la época rosa de Picasso (1904-1907) sus pinturas muestran composiciones creadas a partir de reglas autónomas, conducidas por conceptos abstractos, libres de las limitaciones que trascendían a lo largo de todas las épocas¹⁰⁵.

En 1906 Picasso lee a Nietzsche y encuentra en sus escritos un argumento contra la medida y la proporción que respalda sus creaciones¹¹. También hay que mencionar, que Picasso había visto antes esculturas íberas y africanas cuyas formas primitivas fueron las que le llevaron a la estilización de las proporciones y la rigurosa geometrización que finalmente dio lugar a la deformación radical¹². Sin embargo, nunca llega a abandonar la representación figurativa de manera absoluta, ya que el color y las líneas de contorno definen las figuras representadas. Sus creaciones oscilan entre dos ámbitos, por un lado, la relativa semejanza entre el objeto real y su representación y por el otro lado, la total ausencia de significación mimética. Picasso reconocía la autonomía de su pintura por medio de los elementos constructivos -dibujo y color- que combinados de diversas formas y junto con la acentuada transgresión de las proporciones, originan una creación artística pura y no la exclusiva imitación de la naturaleza. Se conserva el objeto figurativo porque Picasso con ello demuestra que la autonomía de los elementos constructivos posee igual valor que cualquier otra reproducción mimética del natural y resulta por ello, de igual modo aceptado desde el punto de vista estético, logrando concretar esta tendencia en *Las Señoritas de Aviñón* en 1907¹⁰⁸. Se manifestó contra la imagen que hasta entonces se había tenido de él como pintor, y con este cuadro se reveló contra todo el arte occidental desde el renacimiento¹³.

A partir de 1908 Picasso encuentra en la pintura de Cézanne, en la que los volúmenes se descomponen y se hacen independientes del espacio, el lenguaje que da forma a la primera fase cubista del pintor. Es en esta fecha cuando comienza una etapa de transición, tras la exposición de Georges Braque, comenzó entre este y Picasso una estrecha relación que culminó en el desarrollo de una nueva tendencia artística, el cubis-

9 LUQUE TERUEL, Andrés: *Primera indagación cubista de Picasso: Espacio interior I, II y III*. Sevilla, 2014, p. 192.

10 LUQUE TERUEL, Andrés: *Primera indagación...*, op.cit., pp. 194-196.

11 APOLLINAIRE, Guillaume: *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Madrid, 2001, p. 290.

12 LLORENS SERRA, Tomàs: *Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso*. Navarra, 2001, p. 42.

13

mo. Ambos se dedicaban a experimentar, aunque Picasso trabajaba de manera más inestable, saltando entre las diversas formas compositivas. Llevaron a cabo la descomposición de la forma, lo que suponía que sus cuadros ya no estaban ligados a objetos reales y concretos.

Durante 1909 Picasso realizó una escultura del busto de Fernando Olivier del cual también realizó una serie de pinturas, en ambas creaciones, el artista renunció al naturalismo y a la representación de los rasgos más característicos de este personaje¹⁴. De esta destacan tres obras que pueden considerarse totalmente abstractas: *Cabeza, estudio para una escultura, Cabeza y Manzana*. Abstractas en cuanto a que no contienen elementos de la realidad e identidad del personaje por lo que, son las primeras manifestaciones de escultura del siglo XX, y, considerando la fecha en la que realizó estos trabajos, el artista malagueño se adelantó incluso al mismo Kandinsky¹⁵.

Entre 1908 y 1910, sus composiciones cubistas se centran en el análisis del motivo, que se descompone en tantos planos como exija la plasmación de sus diferentes puntos de vista, de donde deriva la denominación de este primer periodo, calificado como cubismo analítico¹⁶, en el que el bulto desaparece, se deshace el límite entre el fondo y la figura uniendo el espacio interior de los objetos con el entorno¹⁷, los planos claros y oscuros se yuxtaponen y, debido al protagonismo que cobra la forma, el color va perdiendo importancia¹⁸, hasta reducirse a una gama de tonos grises, verdes, ocre y marrones¹⁹. Se da una fragmentación y síntesis de las formas. Ambos artistas con el uso de este mecanismo llegaron a la abstracción pictórica pura. Con este procedimiento demostraron lo que previamente Picasso había querido plasmar en la autonomía de su pintura: la belleza y el atractivo artístico no tienen por qué estar ligadas a la reproducción visual de un elemento específico²⁰.

En 1911, impulsado por la necesidad de incorporar el tiempo como una nueva dimensión del lienzo, creará obras con una abstracción cada vez mayor, haciendo que los motivos sean prácticamente irreconocibles. La geometrización de la forma se complica de tal manera que a esta breve pero intensa etapa se le conoce también como cubismo hermético. Esta abstracción en ningún momento había sido el objetivo de Picasso, es la consecuencia de utilizar todas las libertades que cree necesarias para alcanzar su objetivo. En la siguiente fase del cubismo abandona en cierto modo estos rasgos para regresar a las formas figurativas, aunque lo que en realidad hace es una síntesis de ambos, una selección de los diversos planos representados, pero otorgándole legibilidad. Este sistema cubista resulta difícil de comprender para el ojo inexperto, por lo que sus obras se limitarían a un público de iniciados en la materia. Para evitarlo, los dos artistas, Braque y Picasso, retoman en cierta medida la representación de los objetos reales. Hay un periodo de transición, en el que el cubismo analítico convive con la introducción equilibrada y sintética del objetos y materiales ajenos al cuadro, donde la ruptura de la superficie convive con el deseo de volver a la materia y al objeto. Esta unión de campos da lugar al cubismo sintético, cuyo inicio se sitúa en 1912 y perdura hasta 1914-1916. Una de las obras que muestran esta transición en la que conviven las dos fases del cubismo es *Mujer en ca-*

14 LUQUE TERUEL, Andrés: *Nueva interpretación del volumen facetado de las esculturas modeladas por Picasso en Horta de Ebro y París en 1909*. Sevilla, 2015, p. 57.

15 LUQUE TERUEL, Andrés: *Nueva interpretación...*, op.cit., p. 59.

16 ESTEBAN, Paloma: *Los grandes genios del arte contemporáneo: Picasso*. Madrid, 2005, pp. 17-18.

17 LLORENS SERRA, Tomás: op.cit., pp. 43-45.

18 ESTEBAN, Paloma: op.cit., p. 18.

19 BERNARDAC, Marie-Laure: *Picasso. Genialidad en el arte*. Barcelona, 2011, p. 48.

20

mis (1913)²¹, en esta composición se conjugan los colores del cubismo analítico y la estructura esquemática del cubismo sintético. Puede considerarse como la obra representante del momento en el cual termina el cubismo analítico para dejar paso al cubismo sintético. En esta segunda fase cubista cobra importancia en las obras la textura de la materia, constituyendo un elemento que tiene su propia capacidad expresiva frente a la reproducción plana, así como también la acentuación de lo grotesco por el deseo de conseguir la comprensión total de su trabajo.

El espacio en sus cuadros no está organizado por el medio de la perspectiva central, sino que cada objeto individual va a ser reproducido desde varios ángulos visuales. La geometrización de sus creaciones deforma las proporciones naturales y hace que las figuras se fusionen con el fondo que está a su vez también segmentado. La ausencia de modelado de las figuras por medio de los contrastes de luz y de sombran contribuyen a su vez a no poder distinguir con claridad el espacio. La geometrización cubismo hermético. Esta abstracción en ningún momento había sido el objetivo de Picasso, es la consecuencia de utilizar todas las libertades que cree necesarias para alcanzar su objetivo. En la siguiente fase del cubismo abandona en cierto modo estos rasgos para regresar a las formas figurativas, aunque lo que en realidad hace es una síntesis de ambos, una selección de los diversos planos representados, pero otorgándole legibilidad. Este sistema cubista resulta difícil de comprender para el ojo inexperto, por lo que sus obras se limitarían a un público de iniciados en la materia. Para evitarlo, los dos artistas, Braque y Picasso, retoman en cierta medida la representación de los objetos reales. Hay un periodo de transición, en el que el cubismo analítico convive con la introducción equilibrada y sintética del objetos y materiales ajenos al cuadro, donde la ruptura de la superficie convive con el deseo de volver a la materia y al objeto. Esta unión de campos da lugar al cubismo sintético, cuyo inicio se sitúa en 1912 y perdura hasta 1914-1916. Una de las obras que muestran esta transición en la que conviven las dos fases del cubismo es *Mujer en camisa* (1913)²², en esta composición se conjugan los colores del cubismo analítico y la estructura esquemática del cubismo sintético. Puede considerarse como la obra representante del momento en el cual termina el cubismo analítico para dejar paso al cubismo sintético. En esta segunda fase cubista cobra importancia en las obras la textura de la materia, constituyendo un elemento que tiene su propia capacidad expresiva frente a la reproducción plana, así como también la acentuación de lo grotesco por el deseo de conseguir la comprensión total de su trabajo.

El espacio en sus cuadros no está organizado por el medio de la perspectiva central, sino que cada objeto individual va a ser reproducido desde varios ángulos visuales. La geometrización de sus creaciones deforma las proporciones naturales y hace que las figuras se fusionen con el fondo que está a su vez también segmentado. La ausencia de modelado de las figuras por medio de los contrastes de luz y de sombran contribuyen a su vez a no poder distinguir con claridad el espacio. La geometrización al fondo y el arlequín no puede ser identificado como tal, ya que a pesar de la existencia de cierto naturalismo que se opone a las formas abstractas, el ropaje del personaje es en realidad un elemento abstracto. Junto con los rasgos naturalistas de la figura, Picasso realiza transformaciones en la superficie del lienzo donde esquematiza y abstrae la figura, descomponiendo su sentido.

En las obras de Picasso, la composición figurativa y abstracta se transmutan y concilian mutuamente de manera simultánea. El contorno presente en sus composiciones pertenece a la figuración, delimitando al objeto o figura que lo hace destacar, pero a su vez, este contorno que delimita, no está vinculado a la forma de la figura natural, ampliando sus posibilidades. Picasso muestra como el pintor puede crear formas

21 Óleo sobre lienzo, 148 x 99 cm, Museo de Arte Moderno, Nueva York.

22 Óleo sobre lienzo, 148 x 99 cm, Museo de Arte Moderno, Nueva York.

abstractas a través de modelos reales o, al contrario, crear imágenes naturalistas por medio del uso de modelos abstractos, como muestra en la obra de 1963 *El pintor y la modelo*. Sus obras deben ser comprendidas como una cadena de experimentación constante. El paso del cubismo analítico al sintético se debe a que en la etapa analítica una vez llega a las formulaciones abstractas y las asimila, no le interesa este tipo de composiciones, y teme además que el espectador no entienda sus obras dado que ha perdido toda relación con la realidad, por lo que retrocede, y es cuando crea la etapa del cubismo sintético, donde al usar el mismo procedimiento, de nuevo llega a las fórmulas abstractas. Fue en este momento cuando la etapa cubista del autor finaliza para dar paso a otro tipo de composición que no tenga relación con las tendencias abstractas.

VI LAS FASES ABSTRACTAS EN LA PINTURA CUBISTA ANALÍTICA Y SINTÉTICA DE PICASSO.

Picasso llega a la abstracción, pero una vez dentro de esta tendencia no le convencen los resultados y recula. De hecho, llega dos veces a este movimiento, la primera a través del cubismo analítico y la segunda, con el cubismo sintético. El autor propone la búsqueda de un nuevo espacio pictórico, de una nueva forma de pintar, y esta necesidad lo va a llevar a la creación del cubismo analítico, el cual, según el artículo de Andrés Luque Teruel se divide en siete fases siendo una de estas fases denominadas por él como fase abstracta²³. En un primer momento, Picasso en el cubismo analítico anula la perspectiva llevándose todos los elementos al plano, elimina también el volumen y lo disecciona en factores o facetas que también lleva al plano, produciéndose así una fusión de los elementos que hasta ese momento se habían interpretado en el espacio, y la volumetría, que se prestaban en la tercera dimensión, pasaba a formar parte de un mismo plano o a una cuarta dimensión. Esto produce un entramado de líneas verticales, horizontales y diagonales y una proyección al mismo plano de la masa de color formado por pinceladas cortas y yuxtapuestas ajustadas a las facetas.

Estas facetas, como previamente he hecho referencia, han sido divididas por Andrés Luque Teruel, en siete. De las cuales, la que más nos interesa dentro del cubismo analítico es la quinta, la cual es la fase más representativa de este período ya que los cuerpos volumétricos y los espacios simbólicos han sido reducidos a líneas que se complementan con planos neutros en cuanto a la representación del espacio simbólico y la intención volumétrica no del todo inexistentes gracias a los violentos contrastes lumínicos otorgados por el color que aportan movimientos. El espacio y el volumen en cierta manera suprimidos ceden todo el protagonismo a las líneas y al color, quedando de esta manera al límite de la abstracción, a la que no llega en sentido pleno por la presencia de algunos elementos identificables mínimamente. La otra fase que nos interesa es fase llamada por él, abstracta, la cual comparte planteamientos de la fase anterior diferenciándose de la misma porque no tiene los elementos reconocibles. La única referencia del natural está en el título²⁴. Dentro de esta fase encontramos obras como *El guitarrista*, la cual analizamos a continuación. No sin antes añadir, que su otro periodo, el sintético, en el cual intentó alejarse de las formas abstractas, volvió a recaer en ellas. Este periodo, también es dividido por el autor de este artículo en cuatro, siendo la tercera la fase abstracta. En esta la expresión radical que se preludia en la segunda fase del cubismo sintético. Los planos

23 LUQUE TERUEL, ANDRÉS: Consideración histórica del cubismo, origen del arte cubista en Las señoritas de Aviñón y nueva valoración de la pintura cubista de Picasso. Sevilla, 2010, p. 345.

24 LUQUE TERUEL, Andrés: Consideración histórica..., op.cit., pp. 344-345.

en este período lo forman perfiles geométricos irregulares, compuestos por colores planos y superpuestos entre ellos sobre un fondo liso y neutro, en donde se descartan las referencias del natural, jugando con sus propiedades informales. Se trata, por tanto, de un ejercicio de abstracción que no había sido superado por ninguna vanguardia del siglo XX en ese momento²⁵. De esta etapa, encontramos obras que lo ejemplifican a la perfección como en el caso de *Guitarra*, que también analizaremos ahora.

En la mayor parte de estas obras cubistas analíticas de Picasso, y en menor medida en las de Jorge Braque, (siempre en sintonía y posteriores cronológicamente a las de Picasso) se identifica el tema por la inclusión de algún elemento de la realidad reconocible, como la obra *Paloma con guisantes (1911)*, y por la aplicación de la visión simultánea. En el momento en el que prescinde de esos elementos reconocibles, como en algunos cuadros fechados de 1911-1912 como *Ma Jolie*, es cuando llega a la abstracción. A estos cuadros, podríamos denominarlos cuadros cubistas abstractos o analíticos abstractos.

*Guitarrista (1910)*²⁶ (Fig.11), en esta obra, el grado de abstracción es total, no podemos distinguir en ella ningún elemento figurativo ni podemos sacar referencias que compongan un objeto real. Por lo que nos encontramos frente a una composición llevada a cabo por la fragmentación del espacio pictórico, convertido en segmentos y ángulos formados por líneas rectas y curvas de color negro que contrastan con el fondo. A pesar de la bidimensionalidad con la que han sido dispuestos dichos segmentos, Picasso ha conseguido crear profundidad a través del sombreado de los mismos, creando así la sensación de vacío hacia el interior del plano.

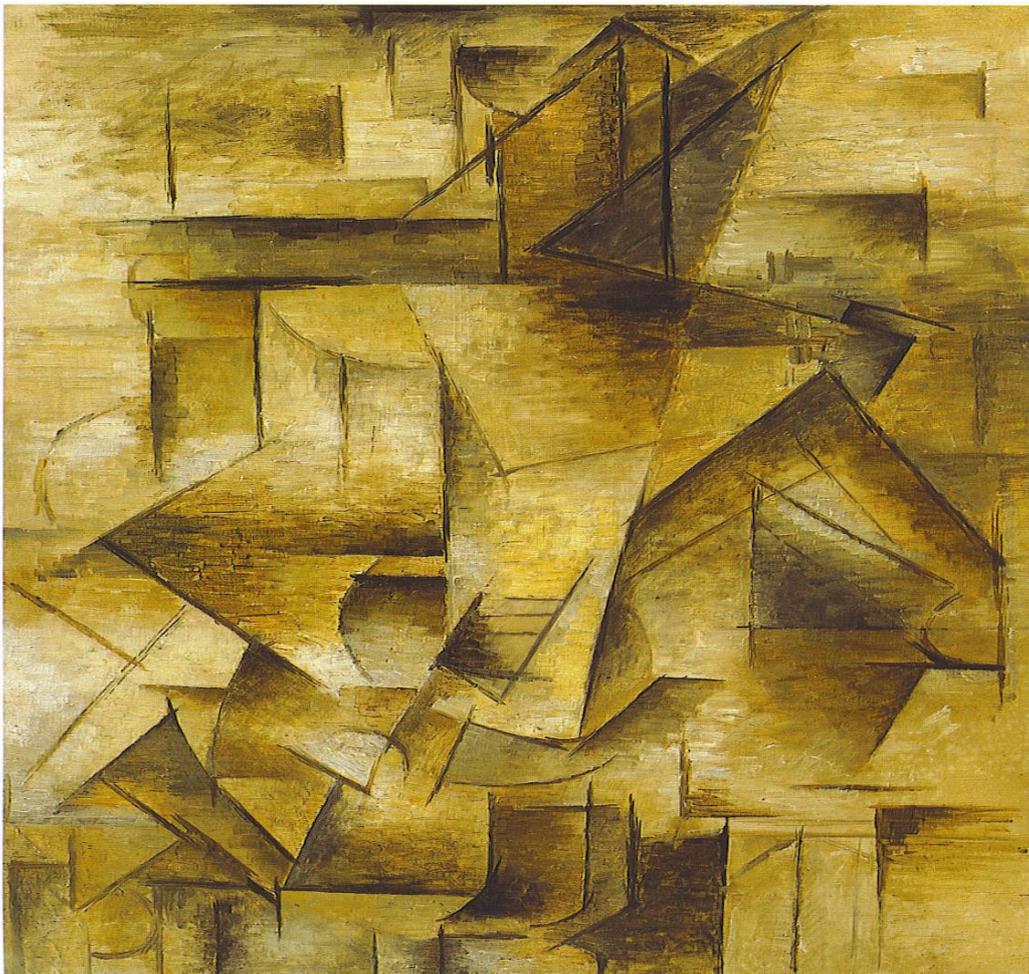


Figura 11. Picasso. *Guitarrista*. París, 1910.

25 Ibidem. pp. 348-349.

26 Óleo sobre lienzo, 100 x 73 cm, Museo de Arte Moderno. Centro Georges Pompidou, Paris.

En el caso del *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler (1910)*²⁷ (Fig. 12), la diferencia con la anterior es notable dado que, a pesar de haberle utilizado el mismo procedimiento, es decir, la misma técnica, en esta, hay ciertos elementos, que hacen reconocible o al menos perceptible la representación. En este caso, el plano ha sido dividido en fragmentos más pequeños que permiten visualizar ciertos rasgos del personaje representado, como sus manos o el rostro, que, a pesar de haber sido descompuesto en ángulos, sigue siendo perceptible. El sentido de volumen viene determinado por la aplicación de color que a través del contraste de tonos oscuros y claros crean sensación de espacio y profundidad a pesar de que, de nuevo, la técnica aplicada sea bidimensional.

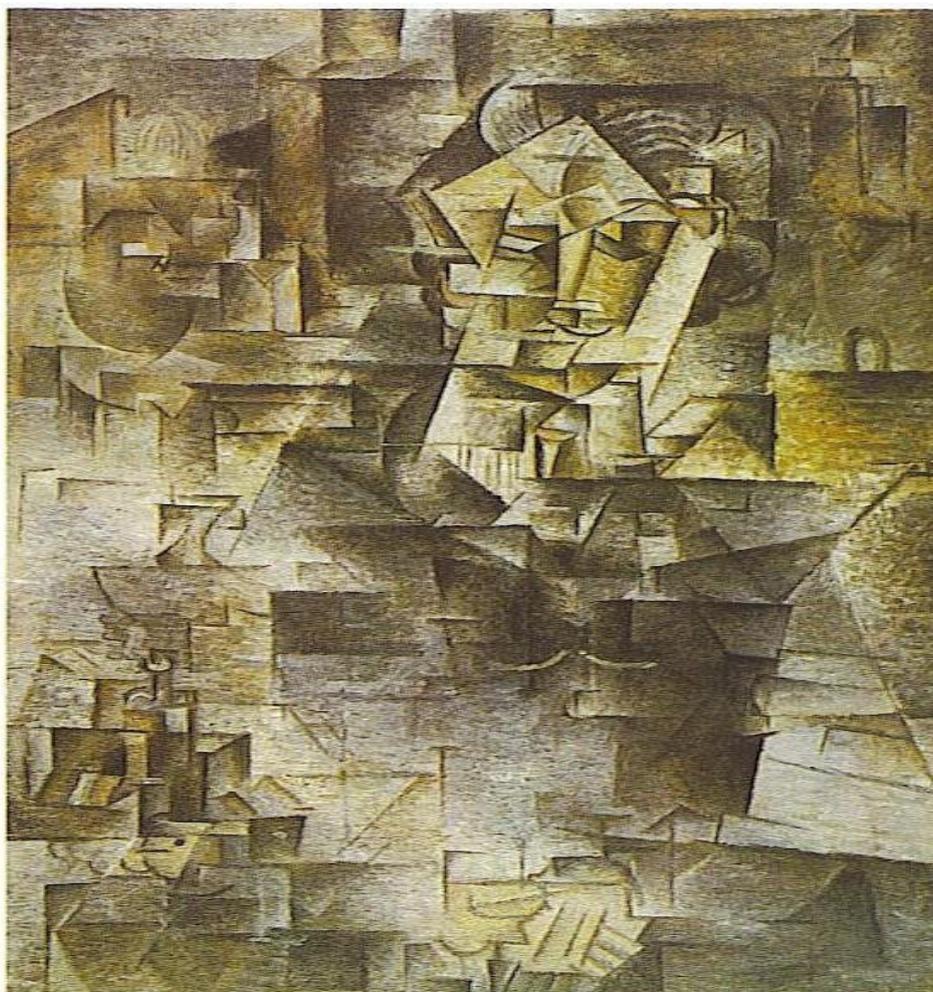


Figura 12. Picasso. Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler. Chicago, 1910.

*Paloma con guisantes (1911)*²⁸ (Fig. 13), es una obra en la que aparecen elementos tipográficos que se mantienen en los sucesivos trabajos del artista. El plano está descompuesto por numerosos fragmentos de diferentes tamaños, los cuales no tienen volumen puesto que este se ha facetado en el plano bidimensional, aunque sí que podemos hablar de cierta profundidad otorgada por la manera de aplicar los tonos oscuros puesto que estos, además de marcar las diferentes fracciones en el cual se ha dividido el plano, también crean sombra tras ellos. En referente al color, añadir que, en este caso, es más vivo puesto que destaca el naranja por encima del resto. No hay perspectiva, esta queda anulada por la descomposición espacial. Es casi imposible establecer alguna relación entre al título y a la composición pictórica, ya que lo único que puede hacer referencia al primero, son los guisantes, que pueden haber sido representados de manera simplificada como meros círculos. Con respecto al resto, no hay elementos identificables de la realidad, puesto

27 Óleo sobre lienzo, 100,5 x 73 cm, Instituto de Arte de Chicago.

28 Óleo sobre lienzo, robada en 2010 del Museo de Arte Moderno. Centro de Georges Pompidou, París.

que esta se ha simplificado y esquematizado pasando por el filtro de la fase que Andrés Luque Teruel había denominado como abstracta, dentro del cubismo analítico.

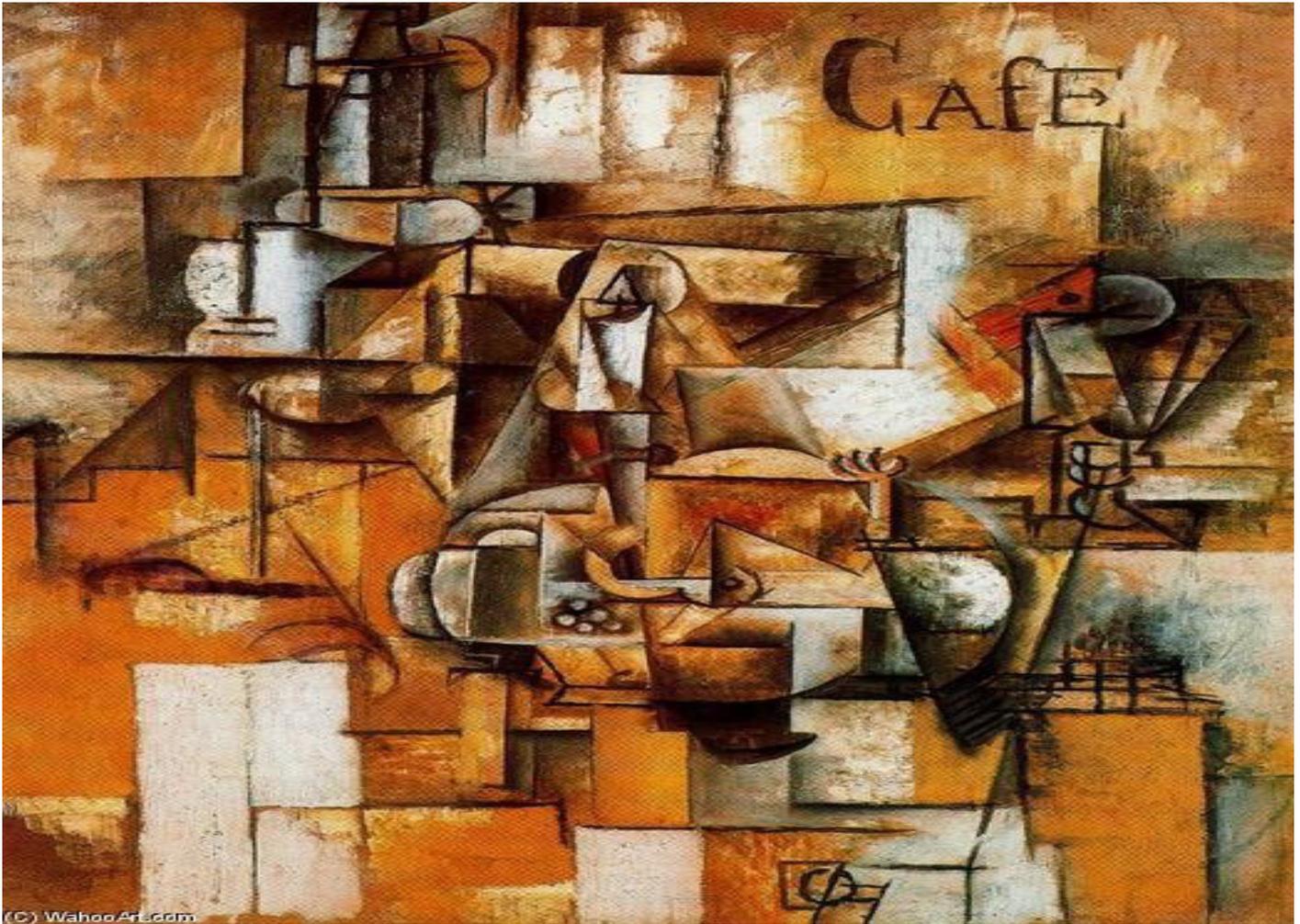


Figura 13. Picasso. Paloma con Guisantes. París, 1911.

Ma Jolie (1912)²⁹ (Fig. 14), es una obra datada entre 1911-1912, dedicada a Eva Gouel, su pareja. Y es necesario aclarar la representación puesto que, en dicha obra, no hay ningún elemento que nos de algún indicio de qué se está representando. Podríamos considerarla como una composición totalmente abstracta puesto que no hay ningún elemento real o natural en ella más que el título de la propia obra, que aparece claramente en el centro de la parte inferior de la composición. Que hacen de forma equitativa, más entendible la imagen y a la vez más compleja. Excluyendo este elemento, el resto, no representa ningún componente figurativo. No será la primera ni la última vez que el artista introduzca en obras que podemos considerar abstractas, caracteres tipográficos, a veces aislados y otras agrupados en frases. Estos elementos siempre remiten a un objeto o ser de la realidad, este hecho de introducir letras en composiciones pictóricas fue iniciado por los surrealistas y aprovechados por los artistas cubistas. Volviendo a la obra, se ha de señalar que esta es ya puramente cubista analítica, han desaparecido en ella toda seña de modelado plástico a favor de la representación de un gran espacio constituido por numerosos y pequeños segmentos asimétricos, los que al igual que la obra anterior, están diferenciados unos de otros por cortantes líneas negras, siendo de la misma manera, los tonos oscuros, concretamente marrones y pardos y negros lo que dominan todo el lienzo. No hay seña de tridimensionalidad, todo ha pasado a formar parte del plano donde la única profundidad es otorgada de nuevo por los colores y los ángulos. Estas obras, son abstracciones con letras, dado que no hay más elementos reconocibles en ella.

29 Óleo sobre lienzo, 100 x 64,5 cm, Museo de Arte Moderno, Nueva York.

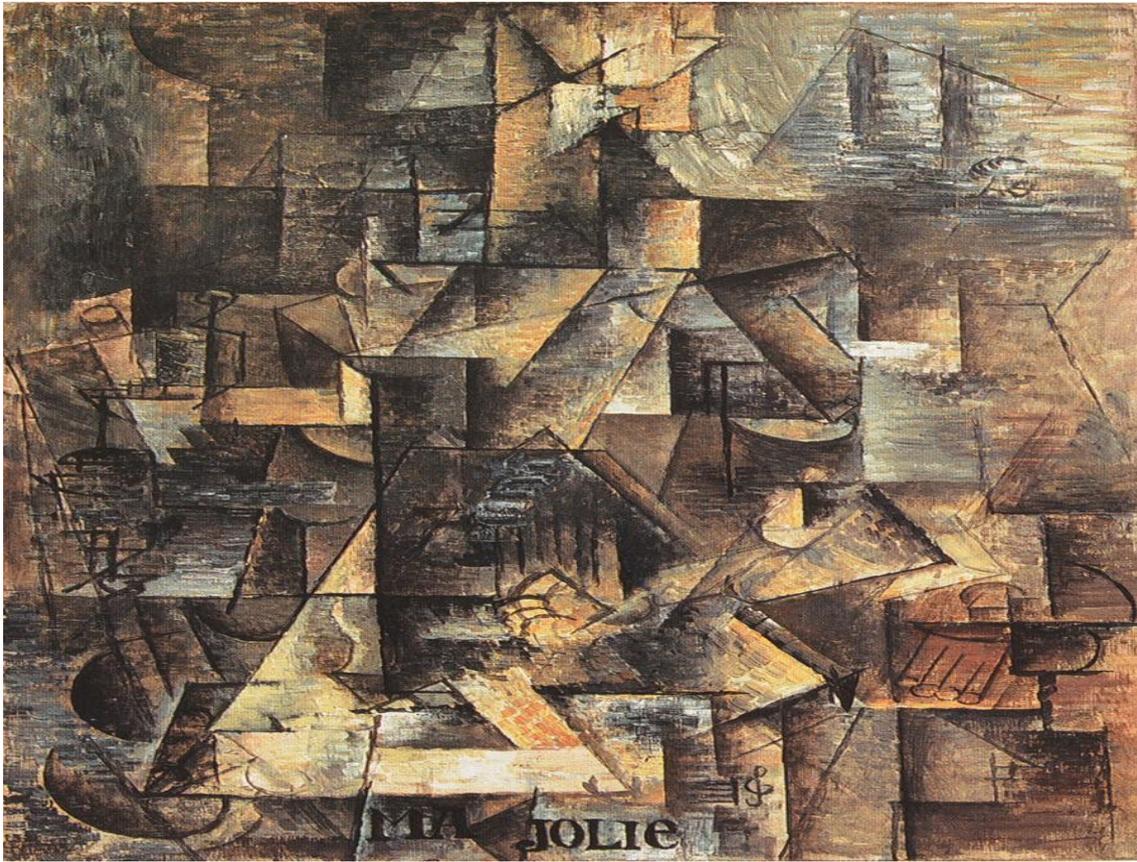


Figura 14. Picasso. Ma Jolie. Nueva York, 1912.

*Guitarra (1913)*³⁰ (Fig. 15), la otra vía por el que Picasso llega a la abstracción es a través de la etapa cubista sintética, en la que Picasso buscó la misma fusión en la cuarta dimensión, pero esta vez con fondos muy simplificados y figuras reducidas a siluetas desdobladas en aquellas obras que mantuvo elementos reconocibles (la mayoría), siguió ligado a la realidad desde un punto de vista conceptual. En las obras que prescindieron de esos elementos reales, llegó de nuevo a la abstracción como en este caso, en el cual encontramos una abstracción mucho más radical. Es imposible comprender lo que representa puesto que lo único que vemos es la superposición de formas sin ninguna intención de semejanzas al objeto real, no hay figuración de ningún tipo, solo color aplicada de manera esquemática y simplificada donde predomina el tono amarillo que compone el fondo. No hay volumen, solo objetos dispuestos de manera bidimensional sobre el plano donde lo único que crea profundidad es la superposición de los mismos. Este cuadro sí es completamente abstracto por todas las características que en él se representan.



Figura 15. Picasso. Guitarra. Colección particular, 1913.

30 Acuarela, 49,6 x 64,8 cm, Museo de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, París.

VII CONCLUSIONES.

De todo lo expuesto se pueden obtener una serie de conclusiones, tanto generales en torno al camino que llevó a la abstracción en las Vanguardias Históricas, tanto específicas de los pintores elegidos aquí como representativos de esa problemática:

La abstracción no es una opción nacida en el siglo XX. Existe en distintos grados desde las primeras manifestaciones artísticas del hombre.

Las primeras abstracciones contemporáneas surgen en la actividad de dos de los grandes artistas del siglo XIX como William Turner y James M. Whistler.

Las tendencias realistas desde finales del siglo XIX, incluido el impresionismo, también muestran una cierta inclinación hacia los modelos abstractos, como puede verse en la obra de Monet *Los Nenúfares*, aunque estos por la fecha en la que fueron concluidos, pertenecen al siglo XX.

Dentro del movimiento impresionista Monet depuró tanto su lenguaje que la representación en los primeros planos de fragmentos de la realidad, dificultan en extremo la identificación de los mismos, quedando a un solo paso de crear obras completamente abstractas.

La abstracción en el siglo XX no es patrimonio exclusivo de un artista determinado ni un contexto concreto, puesto que surge de modo simultáneo con el desarrollo de distintos conceptos artísticos en localizaciones geográficas tan diversas y distantes como Berlín, París o Moscú.

Matisse fue siempre un pintor figurativo, pero su concepción del espacio implica un alto grado de abstracción, pues la unificación tonal por medio de un solo color proporciona una base neutra y abstracta que solo se resuelve en la figuración, con la superposición de los elementos figurativos. Nunca llegó a ser un pintor abstracto, pero sí podemos considerar que aportó claves fundamentales para determinados tipos de abstracción.

Picasso llegó a la abstracción varias veces durante su larga trayectoria artística, en lo que aquí nos concierne, lo hizo dos veces dentro del nuevo concepto cubista del arte.

Picasso alcanza la abstracción en el cubismo analítico en el que integró en un mismo plano el espacio y el volumen, anulando por completo las perspectivas y las dos sensaciones (espacio y volumen), además, añadió la visión simultánea de las distintas facetas de la realidad previamente analizadas. De este modo aportó un nuevo espacio de representación en el que pudo insertar objetos reales o prescindir de ellos. En estos casos se puede hablar de una fase cubista abstracta.

Picasso aborda de nuevo la abstracción con el cubismo sintético, pero esta vez reduciendo el facetado de los planos a siluetas yuxtapuestas o superpuestas. De nuevo las obras se distinguen por incorporar elementos de la realidad, exceptuando por casos extremos en los que prescindió por completo de estos, por lo que volvemos a encontrar la abstracción en ellos. Tanto en las pinturas cubistas analíticas o sintéticas de Picasso, estas obras supusieron la culminación de un proceso.

Cada vez que Picasso llegó a planteamientos puramente abstractos, inmediatamente retoma las referencias de la realidad. Nunca permaneció en este estilo, no le interesa puesto que creía que perdía la

capacidad de comunicación.

BIBLIOGRAFÍA.

ALARCÓ, Paloma: *Monet y la abstracción*. Madrid, 2010

APOLLINAIRE, Guillaume: *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Madrid, 2001

ARAGÓN, Louis: *Henri Matisse* (II vol). París, 1971.

BARNETT ENDICOTT, Vivian. HENKELS, Helbert. MESSER, Thomas: *Kandinsky y Mondrian, dos caminos hacia la abstracción*. Barcelona, 1994.

BARREIRO, LÓPEZ, Paula: *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*.

Madrid, 2009.

BERNADAC, Marie-Laure: *Picasso. Genialidad en el arte*. Barcelona, 2011.

BROWN, Julia: *Después de montañas y mar. Frankenthaler 1956-1959*. Bilbao, 1998, [Catálogo de Exposición]

CAIZERGUES, Pierre. SECKEL Hélène: *Picasso/Apollinaire, correspondencia*.

Madrid, 2000.

CARRÁ, Maximino: *La obra pictórica de Matisse*. Barcelona, 1976. CIRLOT, Juan-Eduardo: *Del expresionismo a la abstracción*. Barcelona, 1955 CIRLOT, Juan Eduardo: *El espíritu abstracto*. Barcelona, 1993.

CIRLOT, Lourdes: *Primeras vanguardias artísticas*. Barcelona, 1993.

DEVRE, Howard: *Modern pioneers, Monet, Wrought a magic un color an light*; New York Times, vol, II, 1956.

D'ORS, Eugenio: *Pablo Picasso. Las tres revisiones*. Barcelona, 2003. DÜCHTING, Hajo: *Wassily Kandinsky*. Alemania, 2007.

DURET, Theodore: *Les Peintres impressionnistes, Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot*. Paris, 1978.

ELGER, Dietmar: *Abstracción del paisaje: del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Madrid, 2007.

ELGER, Dietmar: *Arte abstracto*. Alemania, 2008.

ESTEBAN, Paloma, *Los grandes genios del arte contemporáneo: Picasso*. Madrid, 2005

ELUARD, Paul: *Antología de escritos sobre el arte*. Buenos Aires, 1967.

ESSERS, Volkmar: *Matisse 1869-1954: maestro del color*. Alemania, 1993. FONTI, Daniela: *Matisse*. Madrid, 1979.

FRANCIS, Francina: *Primitivismo, cubismo y abstracción: los primeros años del siglo XX*. Madrid, 1998

GARCÍA SÁNCHEZ, Laura, *Monet*. Madrid, 2001.

GIORGI, Rosa: *Matisse. El esplendor deslumbrante del color de los fauves*. Madrid, 1998.

GIORDANA TORDELLA, Piera: *Kandinski*. Milán, 1992-1994. GREENBERG, Clement: *The Later Monet*. Nueva York, vol.26 1956.

GREENBERG, Clement, *Abstracto y representacional. En arte y cultura*. Barcelona, 1979.

GUADAGNINI, Walter: *Matisse*. Barcelona, 1993.

HENRI, Matisse: *Escritos y consideraciones sobre el arte*. Barcelona, 2010. JIMÉNEZ, José: *Monet*. Sevilla, 2005.

KANDINSKY, Wassily: *Cursos de la Bauhaus*. Madrid, 1991. KADINSKY, Wassily: *De lo espiritual en el Arte*. Barcelona, 1992. KANDINSKY, Wassily: *Punto y línea en el plano*. Barcelona, 1993.

KENNETH, Lindsay. KANDINSKY Wassily: *Complete writings on art*. Nueva York, 1994.

LA RUBIA, Leopoldo: *La aventura de la abstracción: fenomenología de la abstracción desde el Paleolítico a las neovanguardias*, Barcelona, 2015.

LLORENS SERRA, Tomàs: *Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso*. Navarra, 2001.

LUQUE TERUEL, Andrés: *Consideración histórica del cubismo, origen del arte cubista en Las señoritas de Aviñón y nueva valoración de la pintura cubista de Picasso*. Sevilla, 2010.

LUQUE TERUEL, Andrés: *La primera indagación cubista de Picasso: Espacio interior I, II y III (Horta de Sant Joan y Barcelona 1998-99)*. Sevilla, 2014.

LUQUE TERUEL, Andrés: *Nueva interpretación del volumen facetado de las esculturas modeladas por Picasso en Horta del Ebro y París, en 1990*. Sevilla, 2015.

MALORNY-BECKS, Ulrike: *Kandinsky*. Alemania, 1994.

MANNERING, Douglas: *El arte de Matisse*. Barcelona, 1982. MASSON, André:

Monet le fondateur. París, vol VII, 1952.

MONDRIAN, Piet: *La nueva imagen de la pintura: la realización del neoplasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy*. Madrid, 1983.

MONDRIAN, Piet: *Realidad natural, realidad abstracta*. Madrid, 1989. POTTS, Vanessa, *Monet*. Barcelona, 2004.

RAGON, Michael: *Diario del arte abstracto*. Barcelona, 1992.

RUBIN William: *Jackson Pollock and the modern tradition*. Nueva York, vol. V, 1967. SCHAPIRO, Meyer: *Nature of abstract art*. Nueva York, 1937.

SEITZ, William: *Monet*. Nueva York, 1960.

SILVESTER, David: *En of the Streamlined Era in Painting and Sculpture*. Londres, 1955.

SPROCCATI, Sandro, *Monet*. Madrid, Mondadori, 1992.

SPURLING Hillary: *Matisse; El pintor desconocido (1869-1908)*. Barcelona, 2007. TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *Historia de la Estética (3 Vol)*. Madrid, 1970.

VV.AA: *Matisse*. Barcelona, 1994.

WALTHER, Ingo, F: *Pablo Picasso 1881-1973: el genio del siglo*; Alemania, 1990. WARNCKE, Carsten-Peter: *Pablo Picasso 1881-1973*. Alemania, 1998.

WORRINGER, Wilhelm: *Abstracción y naturaleza*. México, 2013.