

REVISTA
PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA
N3
viajes y traslaciones

MITTELEUROPA, ÁFRICA, PARÍS: KUPKA O LA VÍA ORNAMENTAL DE LO MODERNO

MITTELEUROPA, AFRICA, PARIS: KUPKA OR THE ORNAMENTAL ROUTE OF THE MODERN

María Teresa Méndez Baiges

RESUMEN La obra de František Kupka (Opocno, Bohemia oriental, 1871–Puteaux, París, 1957), uno de los principales pioneros de la pintura no objetiva, es la materialización de una vía a la abstracción que pasa por la inspiración y reivindicación del ornamento. Se trata de una vía poco transitada por el “relato ortodoxo de la modernidad”, que procede de la peculiar forma de entender la abstracción que se dio a principios del siglo XX en el centro y en el este de Europa, y que, gracias a emisores como el propio Kupka, acabaría anidando en el corazón de las vanguardias, en París, en torno al año 1912. Descansa en la idea de que la noción moderna de abstracción emerge del discurso teórico sobre el ornamento durante la edad contemporánea, y configura así el mapa de otra modernidad que va siguiendo, en este caso, el itinerario vital y estético de Kupka, desde su Bohemia natal a la mítica Viena fin de siècle, y de aquí, a su desembarco en París como destino definitivo, dejándose impregnar asimismo por estímulos procedentes de culturas no europeas, como la islámica, o ajenos a la alta cultura, como los folclóricos. Ésa es, en parte, la sustancia de la que está hecha lo moderno. Por eso este viaje, como aquí se explica, parece imprescindible para la configuración de alternativas a la lectura canónica de la modernidad.

PALABRAS CLAVE abstracción, ornamento, modernidad, F. Kupka, máscara, camuflaje.

SUMMARY The work of Frantisek Kupka (Opocno, Eastern Bohemia, 1871–Puteaux, Paris, 1957), one of the main pioneers of non-objective painting, is the fruition of a route to abstraction through the inspiration and vindication of ornament. It is a route little travelled by the “orthodox story of modernity, and which is from the peculiar way of understanding abstraction that occurred at the beginning of t

of the century, and from there, to his disembarkation in Paris as his definitive destination, where he was influenced by stimuli from non-European cultures, such as Islamic, or those foreign to high culture, such as folkloric. This, in part, is the substance which made the modern. Thus this journey, as it is explained here, seems essential for the configuration of alternatives to the canonical reading of modernity.

KEY WORDS Abstraction, ornament, modernity, F. Kupka, mask, camouflage.

Persona de contacto / Corresponding author: mendez@uma.es. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga.

1. František Kupka, *Amorpha. Fuga en dos colores*, 1912. Národní Galerie, Praga.



1

La obra de František Kupka (Opocno, Bohemia oriental, 1871–Puteaux, París, 1957), uno de los principales pioneros de la pintura no objetiva, es la materialización de una vía a la abstracción a la que no estamos demasiado acostumbrados. Es una vía que pasa por la inspiración y valoración del ornamento y de otros orígenes no autorizados por el “relato ortodoxo de la modernidad”; procede, de hecho, de la peculiar forma de entender la abstracción que se dio a principios del siglo XX en el centro y en el este de Europa, y que, gracias a emisores como el propio Kupka, acabaría anidando en el corazón de las vanguardias, en París, en torno al año 1912; descansa en la idea de que la noción moderna de abstracción emerge del discurso teórico sobre el ornamento que se está produciendo durante la edad contemporánea. La configuración de otra modernidad va siguiendo, en nuestro caso, el itinerario vital y estético de Kupka, desde su Bohemia natal a la mítica Viena *fin de siècle*, y de aquí, a su desembarco en París como último destino. Se deja impregnar igualmente de estímulos procedentes de culturas no europeas, como lo islámico, o ajenos a la alta cultura, como los folclóricos. Gracias a ello, se puede reconocer que en la Europa de las primeras décadas del siglo XX se estaba trazando un mapa distinto de lo moderno: el viaje que lo hace posible, como intentaremos explicar, parece imprescindible para la configuración de alternativas a la lectura canónica de

la modernidad, cuya hegemonía, por otro lado, lleva ya varias décadas resquebrajándose.

En la pintura de Kupka la abstracción es como un río: bebe de las fuentes diversas y aparentemente contradictorias que fueron saliendo al paso del pintor por los lugares mencionados, como el Simbolismo, el *Art Nouveau*, el espiritismo, el esoterismo, la teosofía, el formalismo: reconocerlas y analizarlas implica sin lugar a dudas descifrar la riqueza de lo moderno. De hecho, el trazado del cauce de ese río es sinuoso y animado, atraviesa paisajes de lo más variado: áridos, ordenados y geométricos, pintorescos, orgánicos y biomórficos, estáticos y dinámicos, llenos de arabescos. Quizá el dibujo de este cauce sea precisamente un arabesco, ornamento en estado puro.

En octubre de 1912 los visitantes del Salón de Otoño de París pudieron contemplar la composición abstracta más temprana de Kupka. Era, probablemente, la primera vez que el público se enfrentaba a una pintura no objetiva, pues seguramente que la obra de Kupka se exhibió públicamente antes que cualquier composición abstracta de Kandinsky, Delaunay, Malévitch o Mondrian¹. Uno de los críticos que animaban con sus crónicas los diarios y revistas de la época, que se mostraban tan atentos, mordaces y descarados en sus juicios a la pintura moderna, Gustave Kahn, escribió acerca de esta obra, titulada *Amorpha. Fuga en dos colores* (figura 1): “*El Señor Kupka nos desconcierta exponiendo meros arabescos*”². Tenía

1. No parece necesario entrar en la polémica sobre cuál de los pioneros de la abstracción, Kandinsky, Mondrian, Robert Delaunay o Malévitch, fue el autor de la primera obra no figurativa; esto poco importa, si no es para señalar que Kupka, aunque menos célebre, forma parte de estos primitivos de la abstracción.

2. KAHN, G., 1912, cit. en VV.AA.: *František Kupka. La collection du Centre Georges Pompidou, Musée National d'art moderne*. París: Centre Pompidou, 2003, p. 31.

razón: se trataba, en efecto, de auténticos arabescos; y, es cierto, al público de la época le debieron de parecer de lo más desconcertantes; Kahn solo se equivocaba en un aspecto, y es que no eran precisamente “meros” arabescos. El arabesco es la figura por excelencia del ornamento: su migración del reino de lo decorativo al de la abstracción autónoma, justo en el momento en el que se muda del territorio de las artes decorativas al de las bellas artes, acompaña los viajes de Kupka por los territorios del Imperio austro-húngaro para recalcar en el París de las vanguardias, con una breve, pero crucial, incursión en La Alhambra y en el arte de culturas no europeas, como enseguida veremos³.

DE VIENA A ÁFRICA

La Viena fin de siglo es un lugar de debate muy activo acerca de ese polizón de la abstracción que es el ornamento. Aquí se convierte en el centro de una polémica que se produce, no lo olvidemos, en un ambiente en el que está entrando en crisis el lenguaje mismo, es decir, en el que se pierde la confianza en la correspondencia entre las palabras y las cosas (como ponen suficientemente de manifiesto la filosofía de Wittgenstein o los escritos de Hugo von Hoffmannsthal, entre otros). La sospecha sobre la capacidad del lenguaje para dar cuenta precisa del mundo favorece un clima de antinaturalismo en las artes visuales.

En esa ciudad vibrante de debates estéticos a los que se expuso el pintor František Kupka entre los años 1892 y 1896, el arquitecto Adolf Loos, como es bien sabido, bramaba contra el ornamento. A él debemos en gran medida esa consideración negativa de lo decorativo que arrojará su sombra sobre la entera modernidad. Su alegato contra el mismo, empezaba por la consideración del tatuaje, y su identificación con las fases primitivas de la civilización. El Papúa, afirmaba:

“...tatúa su piel, su barca, su remo, en una palabra, todo lo que está a su alcance. No es ningún criminal. La persona moderna que se tatúa es o un delincuente o un degenerado. Hay prisiones en las que un 80% de los presos muestran tatuajes. Los tatuados que no están en prisión son delincuentes latentes o aristócratas degenerados...”⁴.

La diatriba de Loos venía a añadirse, en realidad, a una censura que tiene una larga historia, como explicaba Gombrich. Se encuentra nada menos que en los autores clásicos, como Vitruvio o Cicerón, que lo asociaban al engaño, o en el Pericles que tomaba la palabra en nombre de los atenienses del siglo V a. C. para afirmar “amamos la belleza sin adorno”. Y *El mercader de Venecia* recoge los ecos de esta censura: “*El mundo vive siempre engañado por el ornamento*”. Para Cicerón el ornamento es una forma de encantamiento en la retórica, a la que hay que oponer funcionalidad, y menciona como ejemplo de funcionalismo la belleza del navío bien construido, figura que, como también recuerda Gombrich, se mantuvo como lugar común en el arsenal de los críticos del ornamento⁵. Así es, sin duda, no hay más que pensar que llega a ese gran admirador de los paquebotes que fue Le Corbusier.

Sin embargo, esta tradición tan asentada no impide que Loos reconozca, como otros teóricos de la época, que el binomio ornamento–abstracción es nada menos que el origen del arte: “*El impulso a ornamentarse la cara y todo lo que esté al alcance de uno es el origen del arte plástico. Es el balbuceo de la pintura. Todo arte es erótico*”, porque, prosigue, “*el primer ornamento que nació es la cruz*”⁶. En definitiva, el ornamento como acicate de la abstracción: éste era precisamente uno de los argumentos más sólidos de los defensores del ornamento que también alzaban su voz en la Viena de este momento.

Kupka se formó estéticamente y artísticamente en medio de este debate, en el que asistimos a una confluencia, la del

3. Antes de su llegada a París, Kupka había vivido en Bohemia, Praga y Viena, y viajado también por Moravia, Dinamarca, Noruega o Suecia. En 1896 se instala definitivamente en París. Nunca visitó La Alhambra, ni estuvo en África, aunque, como veremos, el “viaje” al arte islámico y africano es imprescindible para su particular configuración de lo moderno.

4. LOOS, Adolf: “Ornamento y delito”, en *Escritos I, 1897–1909*. Madrid: El Croquis Editorial, 1993, p. 346.

5. GOMBRICH, Ernst Hans: *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 46.

6. *Ibidem*.

ornamento con la abstracción, desterrada, en principio, de las teorías al uso sobre lo moderno. De hecho toda la historia del arte abstracto o con tendencia a la abstracción de los últimos años del XIX y principios del XX se debate entre la defensa y la denostación del ornamento: a veces vivido como una amenaza (la de lo decorativo en su sentido más peyorativo o banal), a veces como el verdadero estímulo para atreverse a dar el salto al universo de lo no objetivo.

En el debate vienés participaban pintores, pensadores y teóricos del arte (como Arthur Roessler, amigo íntimo de Kupka⁷), artistas, diseñadores, arquitectos, y también un puñado de historiadores que son, además, los artífices del nacimiento de la disciplina de la historia del arte en su versión contemporánea. Muchos de estos padres vieneses de la disciplina, y no los menos importantes, reflexionan precisamente sobre el ornamento, y no por sí mismo, sino como uno de los ingredientes fundamentales para definir el propio arte, así como por su más que relevante papel en la conformación de la pintura abstracta. Pensemos en Riegl y sus *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, de 1897, o en el influyente *Abstracción y empatía* de Worringer, publicado en 1908 (bajo la estela de otro pensador austríaco, Georg Simmel), decisivo para los pintores vanguardistas que idearon la pintura abstracta. También Worringer considera que el verdadero arte es abstracto, así como que el origen del arte es la abstracción. Es más, el arte solo adquiere la condición de figurativo en una etapa histórica, y ontológica, posterior del ser humano, cuando éste ha superado el temor reverencial y primordial que le inspira el mundo.

Riegl, al examinar el origen del acanto romano en la palmeta griega, y su desarrollo en el arabesco sarraceno, llega a la conclusión de que el motivo ornamental no parte de una observación de la naturaleza, sino que evoluciona según su propia lógica interna de forma y

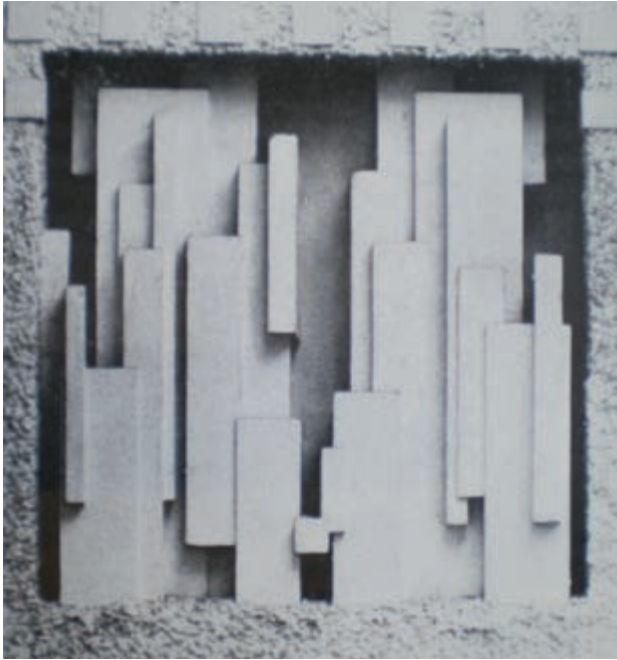
superficie. Se opone así a una interpretación de determinación funcional o técnica del ornamento (que es lo que defendía Semper) y se muestra en cambio partidario de la idea de que el ornamento es la expresión más pura de la *Kunstwollen*. Estas ideas venían precedidas por las de un británico, Owen Jones, cuya *Grammar of Ornament*, publicada en 1856, albergaba la intuición de que la decoración podía ser la punta de lanza de una renovación general del estilo

No puede extrañar que en medio de un terreno tan favorablemente abonado germinaran preguntas como las que Kupka se atreverá a plantear más tarde, en su escrito teórico más importante, *La création dans les arts plastiques*, de 1912: “¿acaso hay alguna diferencia entre el valor de un bordado de perlas de vidrio, el de un grabado primitivo o el de un óleo o una acuarela pintada a la última moda? ¿No se tratará solo de la diferencia que hay entre la modestia y la presunción?”⁸. A continuación se pregunta incluso si hay alguna diferencia entre la finalidad funcional de una postal y el paisaje de un pintor (del cual dice en tono sarcástico: “el paisaje que un querido maestro se ha dignado a honrar con su talento”, con un afán de provocación no lejano al de los dadaístas). Es la propia noción de arte vigente lo que Kupka cuestiona, partiendo del cuestionamiento de la pintura y de la validez del principio de imitación.

En la Viena de este momento, la puesta en práctica de esa teoría que hace residir en el ornamento el origen de la pintura abstracta la encontramos especialmente en artistas y arquitectos como Hoffman y como Klimt, en cuyas últimas pinturas conviven esos elementos planos, abiertamente decorativos, con los figurativos (sobre todo en los retratos femeninos). La confluencia de intereses entre Hoffman y Kupka, así como la inspiración de éste último en la pureza de la forma arquitectónica, salta a la vista cuando comparamos el relieve *sopraporta* que ejecutó el arquitecto para la XIV Exposición de la Secesión, inaugurada el 15 de abril de 1902, bajo la sensación de

7. Arthur Roessler consideraba que el ornamento era una fuente primaria para entender la “abstracción” como imagen no-representacional o procedimiento pictórico, como explica David MORGAN: The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50:3, verano 1992, p. 231.

8. KUPKA, František: *La création dans les arts plastiques*. París: Editions Cercle d'Art, 1989, p. 89.



2

2. Josef Hoffmann, *Relieve sobraporta en la exposición de la XIV Secesión, 1902.*

3. František Kupka, *Planos verticales azules y rojos, 1913.* Národní Galerie, Praga.

4. Ilustración de cabeza tatuada en *The Grammar of Ornament*, de Owen Jones.

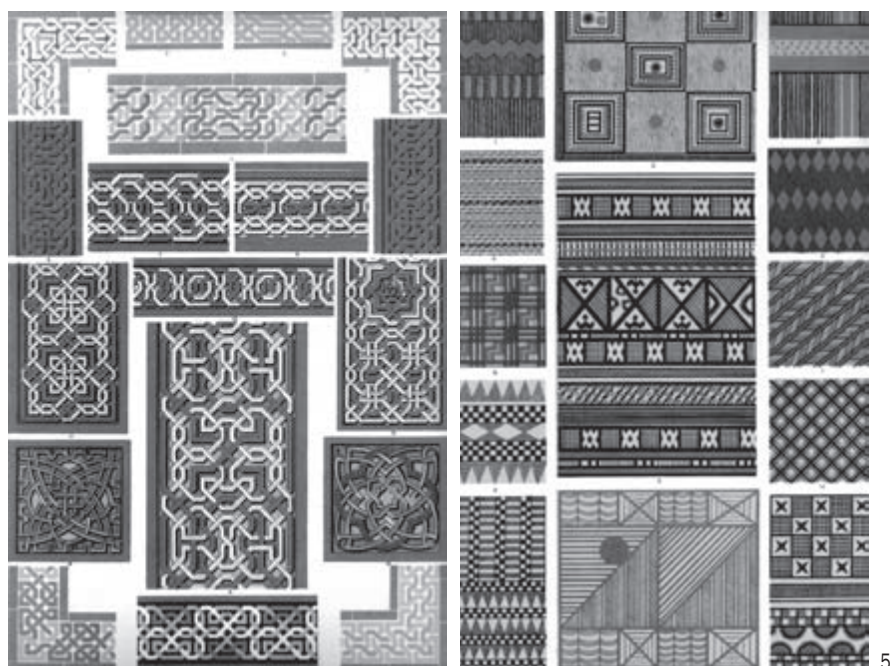
5. Láminas de *The Grammar of Ornament* de Owen Jones correspondientes a motivos decorativos de morisco y de las "tribus salvajes".



3



4



5

que “*existe una especial sintonía entre ornamento y estructura, cada una subrayando el valor de la otra*” (figura 2), y muchas de las composiciones de planos verticales que pintó Kupka desde 1913 (figura 3).

Hay otra nota común en todos estos teóricos del ornamento que, desde nuestro punto de vista, no debe ser pasada por alta. A la hora de presentar sus argumentos a favor o en contra casi todos ellos los ilustran con figuras de tatuados. Ya lo vimos en Loos. Tatuajes hay también en los estudios de Gombrich y de Riegl, así como en el de Owen Jones (figura 4), que, a juicio de Gombrich, “*debió de representar un rotundo impacto para el lector victoriano, pues presenta una cabeza tatuada de Nueva Zelanda en el Museo de Chester, que, como dice Jones ‘es muy notable por el hecho de mostrar que en tan bárbara práctica están manifiestos los principios del más encumbrado arte ornamental, cada línea en el rostro está perfectamente adaptada para realzar las facciones naturales’*”⁹. Todo este repertorio de tatuajes indica una aparición, y un reconocimiento, de “lo salvaje”, “lo primitivo” o “lo tribal” que resulta de lo más llamativo para la época y el lugar, la Europa del cambio de siglo, es decir, la Europa inmersa en pleno proceso colonial.

Esto nos indica que bajo ese reconocimiento del papel primordial del ornamento en la configuración de la propia noción de arte late la atención prestada al arte de culturas no europeas, el prestigio de lo oriental, de lo primitivo, de lo africano; dicho de otra forma, el reconocimiento más

temprano de que la producción cultural de estas civilizaciones por entonces consideradas “primitivas” no era un conjunto de meras curiosidades etnográficas, sino productos artísticos. Encontramos, sobre todo, un reconocimiento de la deuda que tiene la pintura abstracta con el arte islámico (lo cual se puede comprobar en los elogios que le dirigen Jones y el propio Kupka). Y esa deuda reconocida con el arte islámico, o con el arte africano, pone de manifiesto que el ornamento fue, a finales del XIX y principios del XX, una vía para el diálogo entre culturas, entre occidente y oriente, por ejemplo, una vía de síntesis en la que estaba especialmente interesado alguien como Kupka.

Owen Jones, por ejemplo, abrió su libro con el dibujo del tatuaje tribal que hemos mencionado antes para ilustrar la idea de la “*necesidad universal del ornamento*”, afirmando que a partir del testimonio universal de viajeros parece que “*hay muy poca gente, en cualquier estadio de la civilización, en la que el deseo de ornamento no constituya un fuerte instinto...*”, porque la ambición primera del hombre, asegura, es crear, sentimiento al que hay que adscribir el tatuaje de cuerpo y rostro, que en el salvaje obedece a inspirar terror o a la búsqueda de la belleza¹⁰. Su elogio se extiende al tratamiento decorativo de los objetos que llevan a cabo las “tribus salvajes” (figura 5) porque, a su juicio, no son formas gratuitas sino que sirven para recalcar mejor la estructura o la forma del cuerpo, del objeto o de la arquitectura, aunque su elogio

9. GOMBRICH, Ernst Hans: *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 83.

10. JONES, Owen: *The Grammar of Ornament*. Lyon: L'Aventurine, 2006, p. 15.

6. Dos ejemplos de decoración de fachadas en la arquitectura popular checa.

7. El comedor de Kupka en Puteaux, 1956, pintado en 1929 con motivos inspirados en la decoración popular checa.



6

procede también de la forma por la forma, de la armonía de su composición, que es lo que le lleva a considerar que el ornamento está a la altura del mismísimo arte. Su descripción de los motivos decorativos de la Alhambra apenas difiere del análisis de una composición abstracta cualquiera. De hecho, entre las muchas virtudes del ornamento morisco menciona la de que, estando prohibida la representación de formas vivientes, “siempre trabajaron como trabaja la naturaleza, pero siempre evitando su directa transcripción; tomaron sus principios, pero no intentaron, como hacemos nosotros, copiar sus obras”¹¹.

Este tipo de ideas debieron de resultar enormemente atractivas para Kupka, que buscaba desesperadamente liberarse del naturalismo. También él, en *La creación en las artes plásticas*, habla de las formas decorativas del arte islámico consideradas como un tipo de arte superior, y no con el punto de vista con el que se habían considerado hasta entonces, como menores respecto a las Bellas Artes. Admiraba en ellas, por encima de todo, la indudable ventaja de ser un modelo idóneo de antinaturalismo. A Kupka el naturalismo le parecía obsoleto, imposible, una vana y equivocada ilusión: “al menos el Islam tenía la conciencia del pecado de défiguration cometido por tantos de nuestros escultores y pintores”. Frente al naturalismo de la pintura occidental.

El arte árabe, todo él de formas inventadas –y no estúpida, falsamente copiadas de la naturaleza–, encarna a nuestros ojos una armonía que casa la pureza plástica con una rara nobleza. Es un mundo más elevado que el nuestro, un arte que no se detiene en el mero ‘arabesco’. En la disposición de los elementos plásticos, se encuentra el canto rítmico del espíritu...

Veamos Sevilla o Granada. Los jarrones, los muebles, las armas, ¡son otras tantas odas claras y rítmicas a la belleza! La materia modelada de esta forma, ¿caso no tiene la idea –el ‘motivo’– con tanta precisión y a menudo más lógica que nuestras obras figurativas? ¿No hay tanta alma en estos ensamblajes de formas conscientemente construidas como en las pretendidas figuras humanas de nuestros artistas?...¹²

DE LA ALHAMBRA A BOHEMIA

El interés de Kupka por lo decorativo y sus posibilidades, antes de recalar en Sevilla o Granada (sin necesidad de pisarlas), se remontaba a un momento anterior a sus estancias en Praga o Viena, pues procedía del encuentro con las artes populares de su Bohemia natal, como ha demostrado Meda Mladek¹³. A la edad de 17 años, había sido discípulo de un pintor llamado Alois Studnicka, encargado de prepararle para el ingreso en la academia de



7

Praga. Studnicka estaba especializado en artes decorativas o dibujo ornamental y, así, practicaba un método de enseñanza alejado de la copia académica de modelos, centrado en el adiestramiento en el trazado de formas geométricas simples y complejas, en su mayoría procedentes de las artes decorativas o folclóricas locales. Había sido la formación con este maestro lo que le permitió a Kupka familiarizarse con el ornamento islámico, y muy posiblemente lo que le procuró el primer estímulo para el firme rechazo del naturalismo que también sostenía su maestro. Studnicka conocía muy bien el arte popular bohemio. Hemos de ver en todo ello el importante papel que desempeñaron en la eclosión de la pintura abstracta las influencias centro europeas (Bohemia, Praga y Viena), como sostiene Mladek, a menudo silenciadas deliberadamente por la historiografía francesa, porque no acaban de encajar en su peculiar, e influyente, versión pictórica de lo moderno.

Mladek alega como demostración de que muchos rasgos de la obra y el pensamiento de Kupka reflejan la influencia formadora del folclore de su tierra natal, Bohemia, estos ejemplos de decoración vernácula bohemía (figura 6), y alega que Kupka, durante su juventud, había pasado seis meses en el Sur de Bohemia, región conocida por su folclore, donde tomaba apuntes de detalles decorativos de los atuendos: más interesado por estos detalles que los propios trajes o figuras. Y es que el folclore popular habría inspirado a muchos artistas y escritores del momento, sobre todo como reacción contra la opresión germánica¹⁴.

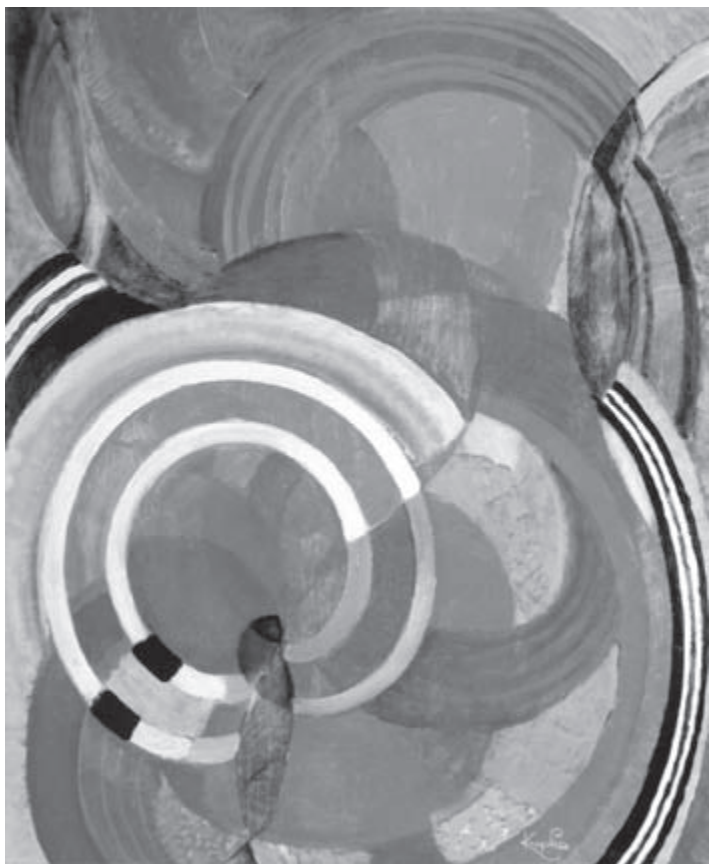
Es más, mucho después, en 1929, Kupka decoraría su casa de Puteaux, cerca de París, precisamente con motivos folclóricos bohemios, como se puede ver en esta fotografía de su comedor (figura 7). Si nos fijamos bien en ella, percibiremos que en este interior dicha decoración compartía espacio con curiosos bibelots, de un *kitsch*

11. *Ibid.*, p. 99.

12. KUPKA, František: *op. cit.*, pp. 56-57.

13. MLADEK, Meda: "Central European Influences", en *František Kupka. A Retrospective*, Nueva York: The Solomon R. Guggenheim, 1975.

14. Aparte de en el catálogo mencionado en la nota anterior, los estudios de Mladek sobre este asunto también se pueden conocer en *Frank Kupka*. Colonia: Galerie Gmurzynska, 1981.



8

8. Kupka, *Figura del rojo*, 1923, Musée National d'Art Moderne - Centre Pompidou, París.

9. Kupka, *Carmín*, 1908, Musée National d'Art Moderne - Centre Pompidou, París.

igualmente poco apto para los relatos imperantes de lo moderno, y, sin embargo, perfectamente coherentes con el elogio que Kupka le dirige al bibelot: tras mencionar objetos comprendidos dentro del ámbito de lo decorativo, como cerámica, o bordado, hechos a mano, asegura que el trabajo de las manos es como una pátina de espíritu que el artesano deja en los objetos que hace (a diferencia de lo que ocurre en los hechos a máquina): un lazo misterioso se extiende entre el espectador y la pequeña mella, defecto, tara, etc. Se muestra partidario de una especie de romanticismo ancestral que nos lleva a apreciar los objetos sin grandes pretensiones, pero “*capaces de llenarse de alma*”. “*Siempre amaremos los bibelots, exclama, pues siempre nos producirá placer insuflarles la vida de nuestros propios pensamientos*”. De hecho, “*la ‘pátina psíquica’ que procura el trabajo de las manos no admite una distinción radical entre el bibelot y el objeto ‘de arte’*. No hay una demarcación neta, ni diferencia considerable entre estas dos obras”¹⁵.

Este reconocimiento de lo popular lo es asimismo de otra forma de “primitivismo”, semejante a la del ornamento de las culturas no orientales o los tatuajes de culturas consideradas primitivas. Y es que lo que hay en Kupka de tremendamente actual, o de tremendamente atractivo

desde los parámetros de nuestra actualidad, es precisamente este intercambio entre valores de distintas tradiciones regionales y los intercambios internacionales. La demostración de que “*la recepción y adaptación de rasgos extranjeros a la tradición local, y, en sentido contrario, la integración de esta tradición en un circuito más amplio no constituyen una anomalía sino un proceso fundamental de la creación*”¹⁶. Lo esencial es que dejan su impronta en las composiciones abstractas no solo en un plano meramente formal, sino también en otros niveles que tienen que ver con rituales, creencias arraigadas, exorcismos o funciones apotropaicas, que, al parecer, han impregnado también la abstracción espiritualista de los otros pioneros de la abstracción, como Kandinsky o Mondrian. La idea que estos tenían sobre la abstracción como una especie de mimesis no de la apariencia de lo real, sino de la estructura interna del universo, coincide con la noción de ornamento que sostenía Owen Jones: “*en los mejores periodos artísticos, todo el ornamento se basó en la observación de los principios que regulan la composición de la forma en la naturaleza*”¹⁷. A ello cabría sumar la idea de arabesco que se puede rastrear en la teoría artística alemana o británica desde el siglo XVIII, como ha rastreado Daniel Lesmes, para la cual sus connotaciones remiten



9

a la ensoñación, en último término a la alucinación. En el siglo XVIII se decía que eran “sueños en pintura”, o bien “ensoñaciones semejantes a las que el opio, artísticamente dosificado, procura a los orientales voluptuosos”¹⁵. Puede que de ahí proceda la afinidad entre el arabesco y el carácter ciertamente visionario (¿incluso alucinatorio?) de la abstracción de Kupka, que no en vano guarda semejanzas con la estética psicodélica (figura 8). Pero este camino nos llevaría a otro tipo de viajes.

DE LA MÁSCARA A LA ABSTRACCIÓN MODERNA

Nos interesa subrayar que en esta consideración de lo ornamental–abstracto no cuentan exclusivamente los valores formales, sino que van surgiendo ingredientes como chamanismo, primitivismo, magia y alucinación, o el carácter apotropaico del arte, asociados a tatuajes, pero también a máscaras. Me gustaría acabar tomando en consideración ese hilo sutil, inesperado si nos

atenemos a un sentido demasiado limitado de lo moderno, que nos lleva de las máscaras a la abstracción.

La serie inmediatamente anterior a la primera composición abstracta de Kupka está dedicada a la figura de la *gigolette*: comprende un conjunto de pinturas aún figurativas de carácter expresionista que se centra en retratos de urbanitas anónimas, casi siempre mujeres, que deambulan por las calles desoladas de la ciudad en un clima de soledad, miseria y anonimato. La deformación expresionista de sus rostros o cuerpos se sitúa a medio camino entre la caricatura y la máscara. Rostros máscara, o tatuados por el maquillaje, protagonizan esta etapa que precede inmediatamente a la eclosión de la abstracción (figura 9).

Retrospectivamente Kupka escribió sobre la impresión que le producían estas *gigolettes* con las que se topaba al caer la noche, cuando salía de su estudio de Puteaux tras su jornada de trabajo, y que atraían su atención

15. *Ibid.*, pp. 88 y ss.

16. VV.AA.: *Prague 1900–1938. Capitale secrète des avant-gardes*. Dijon: Musée des Beaux-Arts, 1977, p. xviii.

17. JONES, Owen: *op. cit.*, p. 99.

18. LESMES, Daniel: Los arabescos, decoración y ensueño. *Destiempos*, México D.F., diciembre 2009–enero 2010, Año 4, Núm. 23, p. 56.

10. Ejemplo de pintura del rostro en los Surma, Sudeste de Etiopía, fotografiada por Dos&Bertie Winkel

11. El Gloire, decorado con pintura dazzle.



10

de artista por su aspecto llamativamente ornamental: “*Llevaban peinados que los escultores del tesoro de Cnido no habrían desdenado eternizar en sus frisos*”. Pero en esta evocación, lo relevante es que apunte que ese motivo, el de la gigolette, constituiría el canto del cisne de su pintura figurativa, ya que, escribe, inmediatamente después consiguió por fin desembarazarse de lo que en él quedaba de ilustrador, de la necesidad de “representar” algo, para finalmente lograr el punto de vista objetivo que ansiaba desde hacía tiempo, dispuesto a conseguir “*mis euritmias amorfas que opongo a las tan variadas representaciones falsas de la naturaleza*”¹⁹. Del ornamento, por tanto, a la supresión del objeto en la pintura. La máscara, esto es lo que nos interesa, fue la antesala de la abstracción.

Lo más llamativo de estas figuras es su maquillaje, un tipo de pintura decorativa, de la que, sin embargo, resultaría difícil decidir si se trata de algo más cercano a la máscara o al tatuaje: si es ornamento o decoración (entendiendo por ornamento algo que subraya la estructura del soporte o superficie sobre el que se encuentra, y por decoración, lo ajeno al soporte en el que se inscribe, esto es, una organización de formas y colores que se ha

de sostener por sí misma, independientemente de la superficie sobre la que deposita²⁰). El maquillaje de estas figuras: ¿subraya los rasgos del rostro, o bien los suprime, desfigura o camufla? ¿Es algo que se integra en su superficie, o algo que se añade a ella?

Era propio del ornamento, decían los teóricos e historiadores vieneses a los que me he referido antes, la confusión de figura y fondo, la indistinción entre ambos. Sin embargo, en el rostro decorado de estas *gigolettes* sí parece percibirse una cesura, una separación, incluso podríamos decir un desdoblamiento; desdoblamiento que remite a su vez, casi irremediamente, a un cuestionamiento de la identidad.

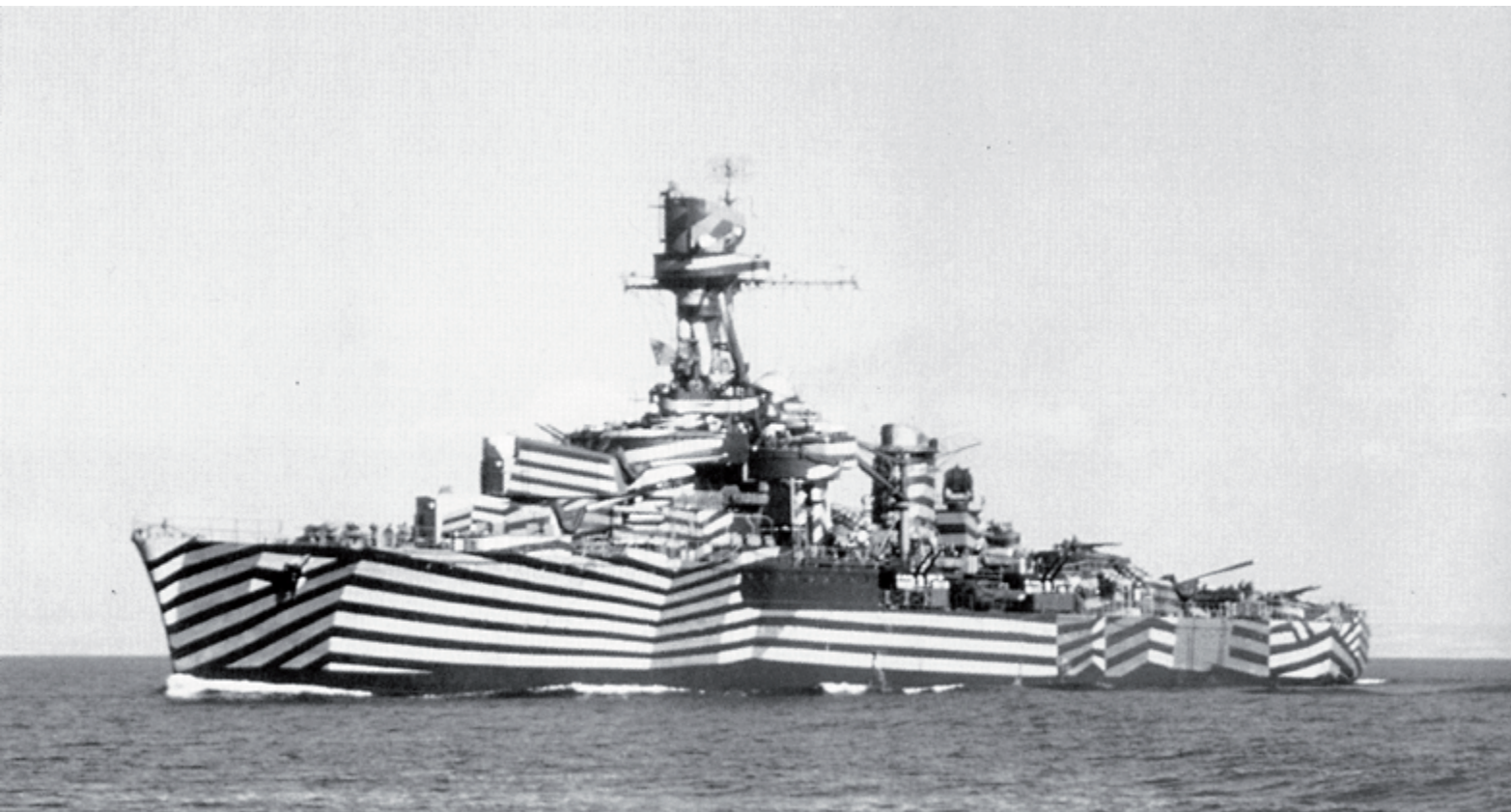
En general, se suele concebir el maquillaje (femenino) como una forma de subrayar la estructura de los rasgos del rostro, es decir, es algo que se integra en ellos realizándolos: sería una forma de artificio que potencia lo natural. Pero no es éste el tipo de maquillaje de la mujer de estos lienzos de Kupka. Su maquillaje es más bien una máscara, como lo son los tatuajes o pinturas de los rostros de algunas tribus, como por ejemplo la de los surma (figura 10)²¹, de las que Lévi-Strauss señalaba la disposición de

19. KUPKA, František “Enquête sur la vie des peintres, vers 1911-12”, en VV.AA.: *Vers des temps nouveaux. Kupka oeuvres graphiques 1894-1912*. París: Musée d’Orsay, 2002, pp. 202-203.

20. Tomo prestadas estas definiciones de MAGLI, Patrizia: “La maschera elusiva. Pitture del corpo tra mimetismo e intimidazione”, en VV.AA.: *Estetische del camouflage*. Milán: et. al. edizioni, p. 47, salvo por la excepción de que la autora considera ornamento lo que aquí estimamos decoración, y viceversa.

21. Un notable análisis sobre las pinturas de los Surma lo constituye MAGLI, Patrizia.: *op.cit.*

22. Lévi-Strauss trató la cuestión del desdoblamiento en “El desdoblamiento de la representación en el arte de Asia y América”, *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós, 1987, pp. 263-292.



11

un doble perfil, un desdoblamiento del rostro que equivale a un desdoblamiento de la personalidad, o mejor, el reconocimiento de una personalidad individual y de una personalidad social (por algo decía Wilde que “una máscara nos dice más que una cara”). La máscara, deducía el antropólogo, no sería así una mera tergiversación de una personalidad verdadera, sino más bien aquello con lo cual el enmascarado negocia su identidad dentro del contexto social en el que vive²².

Propongo la comprensión del maquillaje presente en la pintura de Kupka como un camuflaje de la estructura, es decir, como una pintura abstracta y decorativa que desdibuja la estructura que le sirve de soporte. Esto indicaría el potencial de lo abstracto para el camuflaje, o para el engaño, puesto que el camuflaje es fundamentalmente

una forma de engaño visual. De hecho, los soldados de la I Guerra Mundial descubrieron las virtudes para el enmascaramiento que procura la asociación entre abstracción y ornamento: pues las experimentaron en el camuflaje naval, o *Dazzle Painting*, técnica pictórica basada en la abstracción contemporánea que sirvió para crear la confusión acerca de la identidad de los barcos y que, de rebote, como reconocieron sus contemporáneos, convirtió provisionalmente el mar en “un museo flotante de arte moderno” (figura 11). Y que también ponía de manifiesto que la más temprana abstracción ideada por la pintura moderna era una forma de camuflaje, de enmascaramiento, de engaño visual. De hecho, se comprueba que no era tan peregrina esa asociación tradicional entre ornamento y engaño cuando caemos en la cuenta de

que el camuflaje militar nació precisamente gracias a que los pintores supieron cómo sacarle todo el partido al potencial de engaño que encierra el ornamento (un ornamento, por cierto, plenamente identificado con el arte abstracto). Y ahora deberíamos recordar lo mucho que le disgustó a Le Corbusier ver la belleza del navío desfigurada por los colores ornamentales de la *Dazzle Painting*²³. A pesar de ello, hay que admitir que el *Dazzle* fue un ejemplo precoz de aceptación de lo inaceptable, el arte abstracto, pues enseguida se asumió como moda. Lo cual indica que era el carácter más decorativo de lo abstracto el que tenía posibilidades de imponerse en la apreciación de un público no elitista, sino general.

Las máscaras pudieron ser la antesala de la abstracción en Kupka porque una máscara es una crisálida, como sugería Juan Eduardo Cirlot cuando afirmaba que anuncia y también oculta una transformación, y que toda transformación tiene algo de profundamente

misterioso y vergonzante a la vez, ya que se está apuntando a lo que algo será tras la modificación cuando aún sigue siendo lo que era. Según Cirlot "*la ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser, éste es su carácter mágico, tan presente en la máscara teatral griega como en la máscara religiosa*"²⁴. También Morey menciona algo parecido: la máscara pertenece al dominio de la transformación y la metamorfosis, un dominio que hace aparecer una ficción que, convocando a presencia visible lo invisible, dice la verdad²⁵. "Dadle al hombre una máscara y os dirá la verdad", había escrito también Wilde. Era por estos derroteros, precisamente, por los que deambulaban desde finales del XIX y durante las dos primeras décadas del siglo XX los pioneros de la abstracción como Kupka, y, con ellos, toda una forma, distinta y casi inexplorada, de cartografiar el mapa de lo moderno. ■

Este artículo forma parte del proyecto de investigación I+D HUM2007-61182 "El camuflaje en la cultura visual contemporánea: arte, arquitectura, diseño y culturas urbanas", dirigido por su autora y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

23. "...En la estructura de un transatlántico hay una belleza orgánica. Somos indiferentes a ella, pero la guerra nos sirve de algo... ¡Pobres magníficos barcos, de estructura maravillosamente equilibrada, de amplia arquitectura, brillantes y limpios hasta relucir, que a causa de su camuflaje contemplamos deformados, risueños, hundidos en el paisaje ambiental, irreconocibles...!". OZENFANT y LE CORBUSIER, *Acerca del purismo. Escritos 1918-1926*, Madrid: El Croquis, 1994, p. 24.

24. CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor, 1991, p. 299.

25. MOREY, Miguel., "Conjeturas sobre la máscara", *Lápiz*, n. 117, diciembre 1995, p. 18.

Bibliografía

- BRÜDERLIN, Markus. (Ed.): *Ornament and Abstraction*. Basel: Fondation Beyeler, 2001.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1991.
- DALRYMPLE HENDERSON, Linda: X Rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp, and the Cubists. *Art Journal*, Winter 1988, 47:4, pp. 323-336.
- FACHEREAU, Serge: *Kupka*. Madrid: Polígrafa, 1989.
- GOMBRICH, Ernst Hans: *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- JONES, Owen: *The Grammar of Ornament*. Lyon: L'Aventurine, 2006.
- KUPKA, František: "Enquête sur la vie des peintres, vers 1911-12", en VV.AA., *Vers des temps nouveaux. Kupka oeuvres graphiques 1894-1912*. París: Musée d'Orsay, 2002.
- KUPKA, František: *La création dans les arts plastiques*. París: Editions Cercle d'Art, 1989.
- LESMES, Daniel: Los arabescos, decoración y ensueño. *Destiempos*, México D.F., Diciembre 2009-Enero 2010, año 4, n.º 23, pp. 56-62.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós, 1987. Capítulo 13: El desdoblamiento de la representación en el arte de Asia y América, pp. 263-292.
- LOOS, Adolf: *Escritos I, 1897-1909*. Madrid: El Croquis Editorial, 1993. Capítulo: Ornamento y delito, pp. 346-355.
- MAGLI, Patrizia: "La maschera elusiva. Pitture del corpo tra mimetismo e intimidazione". En VV.AA., *Estetische del camouflage*. Milán: et. al. edizioni, 2010, pp. 40-51.
- MLADEK, Meda: "Central European Influences". En VV.AA., *František Kupka. A Retrospective*. Nueva York: The Solomon R. Guggenheim, 1975, pp. 13-37.
- MOREY, M.: Conjeturas sobre la máscara. *Lápiz*, Diciembre 1995, n.º 117, pp. 16-25.
- MORGAN, David: The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Verano 1992, 50:3, pp. 231-242.
- OZENFANT y LE CORBUSIER: *Acerca del purismo. Escritos 1918-1926*. Madrid: El Croquis, 1994.
- VV.AA.: *Prague 1900-1938. Capitale secrète des avant-gardes*. Dijon: Musée des Beaux-Arts, 1977.
- VV.AA.: *Frank Kupka*. Colonia: Galerie Gmurzynska, 1981.
- VV.AA.: *Czech Modernism, 1900-1945*. Houston: The Museum of Fine Arts, 1989.
- VV.AA.: *František Kupka. La collection du Centre Georges Pompidou*. París: Centre Pompidou, 2003.
- VV.AA.: *František Kupka*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2009.

María Teresa Méndez Baiges es profesora titular de arte contemporáneo en la Universidad de Málaga (desde 2001), antes fue profesora asociada de estética en la Universidad Autónoma de Madrid (1990). Licenciada en Historia por la Universidad Complutense de Madrid (1987), Máster en Estética y Teoría de las Artes por el Instituto de Estética y Teoría de las artes (1990), Doctora en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid (1997). Es autora de los libros: *Camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2007, *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM-Ediciones Sin Nombre, México D.F., 2001, *La mirada inútil. La obra de arte en la edad contemporánea*, Ollero, Madrid, 1992 y del capítulo "El relax expandido", en VV.AA., *El relax expandido*, OMAU, Málaga, 2010. Ha publicado colaboraciones en las revistas *Letras Libres*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Revista de Occidente*, *Exitbook* y *Arte contexto*.

Autor imagen y fuente bibliográfica de procedencia

Información facilitada por los autores de los artículos: página 18, 1 (FINE LICHT, K.: *The Rotunda in Rome. A study of Hadrian's Pantheon*. Koblnhavn, Jutland Archeological Society, 1966, p. 238); página 19, 2 (SCHRAUDOLPH, E: *Der Ruhm des Pantheon*. Berlin: Staatliche Museum zu Berlin, 1992, p. 37), 3 (http://www.info.roma.it/foto/roma_sparita/grandi/221.jpg, consulta junio 2010); página 20, 4 y 5 (Francisco J. Montero Fernández); página 22, 6 (Francisco J. Montero Fernández); página 24, 7 (dibujo Francisco J. Montero Fernández, 2010), 8 (BOESIGER W.: *Le Corbusier. Obra completa 1957-1965. volumen 7*. Zürich.; Girsberger, 1965-1985, pp.182); página 25, 9 (dibujo Francisco J. Montero Fernández, 2010); página 26, 10 (dibujo Francisco J. Montero Fernández, 2010); página 27, 11 y 12 (dibujo Francisco J. Montero Fernández, 2010); página 29, 13 y 14 (Francisco J. Montero Fernández); página 31, 15, a 17 (Francisco J. Montero Fernández); página 35, 1 (Nárödni Galerie, Praga); página 38, 2 (SEKLER, Eduard: *Josef Hoffmann: the Architectural Work*. New Jersey: Princeton, 1985, p. 59), 3 (Nárödni Galerie, Praga), 4 (Lyon: L'Aventurine, 2006, p.16); página 39, 5 (Lyon: L'Aventurine, 2006, p.20 y p. 104); página 40, 6 (publicado por Meda Mladek en *Frank Kupka*. Colonia: Galerie Gmurzynska, 1981, pp. 59 y 53); página 41, 7 (publicados por Meda Mladek en *Frank Kupka*. Colonia: Galerie Gmurzynska, 1981, p. 43); página 42, 8 (publicado en VV.AA.: *František Kupka*, Barcelona: Fundació Joan Miró, 2009, p. 66); página 43, 9 (publicado en VV.AA.: *František Kupka*, Barcelona: Fundación Joan Miró, 2009, p. 44); página 44, 10 (Fotografía de Dos&Bertie Winkel); página 45, 11 (publicado en WILLIAM, David: *Naval Camouflage 1914-1945*. Annapolis: Naval Institute Press, 2001, p. 134); página 53, 1 (©FLC 5845); página 56, 2 (©FLC 2029); página 57, 3 (©FLC. L4(19) 95); página 59, 4 (©FLC 2856); página 64, 1 (VARNEDOE, Kirk (ed.): *Northern light. Realism and symbolism in scandinavian painting*. NY: Brooklyn Museum, 1983); página 65, 2 (Archivo Larsson del Nationalmuseum, Estocolmo); página 66, 3 (Arriba: CALDENBY, Claes; Joran LINDVALL y Wilfried WANG (eds.): *Sweden. 20th-century architecture*. NY: Prestel, 1998. Abajo: Archivo fotográfico de SVAASCP); página 68, 4 (Arriba: LEJEUNE, Jean-Françoise y Michelangelo SABATINO (eds.): *Modern architecture and the vernacular dialogues and contested identities*. Nueva York: Routledge, 2010. Abajo: BLUNDELL-JONES, Peter: *Asplund*. NY: Phaidon, 2006); página 70, 5 (dibujos, archivo SVAASCP, 2010); página 72, 6 (Izquierda: BRUMMER, Hans H.: *Prins Eugen - Minnet av ett landskap*. Estocolmo: PE Waldemarsudde, 1998. Derecha: KAWASHIMA, Yoichi (ed.): *E.G. Asplund*. Tokio: TOTO, 2005); página 73, 7 (dibujos archivo SVAASCP, 2010); página 74, 8 (Izquierda: Archivo Asplund del Arkitekturmuseet, Estocolmo. Centro: LINDWALL, Bo: *Carl Larsson. Aquarelles*. París: Bib. de l'image, 1994. Derecha: CRUICKSHANK, Dan (ed.): *Erik Gunnar Asplund*. Londres: AJ, 1988); página 76, 9 (Izquierda: Archivo Asplund del Arkitekturmuseet, Estocolmo. Arriba: VARNEDOE, Kirk (ed.): *Northern light. Realism and symbolism in scandinavian painting*. NY: Brooklyn Museum, 1983. Centro: Archivo Asplund del Arkitekturmuseet, Estocolmo. Abajo: Archivo Asplund del Arkitekturmuseet, Estocolmo); página 77, 10 (Archivo Asplund del Arkitekturmuseet, Estocolmo); página 84, 1 (Hugo Häring Archiv, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, LJ 15/4); página 85, 2 y 3 (dibujos Rafael Schlatter Martínez, 2010); página 86, 4 (dibujos Rafael Schlatter Martínez, 2010); página 87, 5 (Hugo Häring Archiv, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, LJ 18/7), 6 (dibujos Rafael Schlatter Martínez, 2010); página 88, 7 (BLUNDELL JONES, Peter: *Hugo Häring, the Organic versus the Geometric*. Stuttgart & London: Axel Menges, 1999); 8 (Hugo Häring Archiv, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin); página 89, 9 (KAHN, Fritz: *Anatomie, Biologie, Physiologie und Entwick-lungs-geschichte des Menschen. Vol. 2*, Stuttgart, 1926); página 92, 10 (Hugo Häring Archiv, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, LJ 96/1); página 97, 1 (fotografía Anna Armstrong); página 98, 2 (fotografía Anna Armstrong); página 99, 3 (Archivo Sir Owen Williams and Partners); página 100, 4 y 5 (fotografía y dibujo Teresa Rovira Llobera); página 101, 5 (Archivo Sir Owen Williams and Partners); página 102, 6 (fotografía Archivo Sir Owen Williams and Partners. Dibujo Teresa Rovira Llobera); página 103, 7 (fotografía: Raphl Morris. Dibujo Teresa Rovira Llobera); página 105, 8 (fotografía Joseph McGarraghy); página 106, 9 (Archivo Sir Owen Williams and Partners. Fotografía Duncan Campbell); página 107, 10 (Archivo Sir Owen Williams and Partners); páginas 121 a 132, 1 a 12 (Fondation Le Corbusier, FLC – ADAG P. 11, rue Berryer, 75008 París); página 137, 1 (Los Angeles County Museum of Art); página 139, 2 (© 1924 Mezhrabprom-Rus, © 2004 RUSCICO), 3 (© 1929 Universum Film AG); página 140, 4 (Metropolis © 1926 Universum Film AG); página 142, 5 (© 1956 Turner Entertainment Co.); página 143, 6 (Star Wars © 1977 Lucasfilm Ltd., Alien © 1979 Twentieth Century Fox Film Corporation, Stargate Atlantis © 2004 MGM Global Holdings Ltd.); página 144, 7 (© 1968 Turner Entertainment Co.); página 146, 8 (THX 1138 © 1970 Warner Bros. Entertainment Inc., Blade Runner © 1982 The Blade Runner Partnership), 9 (Solaris © 1972 Mosfilm); página 147, 10 (© 1968 Turner Entertainment Co); página 148, 11 (© 1980 Lucasfilm, Ltd); página 151, 12 («Alien's cockpit» © 1978 HR Giger, obra n.º 377, acrílico sobre papel, 70x100 cm. Alien © 1979 Twentieth Century Fox Film Corporation.); página 152, 13 (Dune © 1984 Dino de Laurentiis Corporation. Brazil © 1985 Universal Studios); página 153, 14 (Solaris y Stalker © 1972 y 1979 Mosfilm)