

# DE LAS PROPORCIONES AUREAS, LAS MATEMÁTICAS Y LA CUARTA DIMENSIÓN EN EL CUBISMO DEL FINAL DE LOS AÑOS DIEZ

Belén Atencia Conde-Pumpido

Universidad de Málaga

Data recepción: 2016/05/23

Data aceptación: 2017/09/07

Contacto autora: [belenatencia@hotmail.com](mailto:belenatencia@hotmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7926-9536>

## RESUMEN

Durante la gestación del cubismo, un grupo de artistas conformaron lo que comúnmente se conoce como el grupo Puteaux y que estudiaba el nuevo arte bajo el prisma matemático de las proporciones áureas y la cuarta dimensión. El estallido de la guerra parece disolver a la mayoría de los integrantes del grupo, que sin embrago vuelven a encontrarse en el seno de una nueva galería, junto a nuevos artistas. Las discusiones entre ellos sobre estas problemáticas nos desvelan la importancia que todas ellas habían tenido y continuaban teniendo en la obra de cada uno de ellos.

Palabras clave: Cubismo, cuarta dimensión, proporciones áureas, Section d'Or, grupo Puteaux

## ABSTRACT

As the Cubist movement took shape, a group of artists formed what is commonly known as the Puteaux Group, which studied new art from the mathematical perspective of the Golden Section and the fourth dimension. Though the group largely dispersed when war broke out, it reassembled, along with a fresh influx of artists, around a new gallery. Their discussions of these issues reveal how important they all were to the work of all of these artists, both at the time and in later years.

Keywords: Cubism, fourth dimension, Golden Section, Section d'Or, Puteaux Group

A lo largo de 1917, una serie de artistas suelen encontrarse de manera asidua todos los domingos en casa del escultor cubista Jacques Lipchitz para discutir temas de materia artística. Entre ellos se encuentran el madrileño Juan Gris, quien desde 1906 reside en París, el italiano y ex-futurista Gino Severini, el mejicano Diego Rivera, el francés André Lhote y la santanderina María Blanchard<sup>1</sup>. Ésta tan heterogénea unión artística no era casual: la mayor parte de ellos se conocía con anterioridad a la fecha por uno u otros moti-

vos, queriendo el destino que casi en su totalidad confluyesen en el seno de una misma galería, la parisina *L'Effort Moderne*.

Juan Gris llegaría a París decidido a dedicarse a la pintura. Se encamina directamente al *Bateau Lavoir*, donde Picasso le había procurado un estudio<sup>2</sup>. De la mano del malagueño, Gris conocería a los pintores y críticos más sobresalientes del momento que solían frecuentar Montmartre. Sin embargo, el madrileño dilataría su incursión

en el mundo pictórico hasta 1911 y de manera taxativa hasta 1912. Tras trabajar como ilustrador gráfico en algunas revistas literarias de poco renombre como *Assiette au Beurre*, *Le Cri de Paris* o *Le Témoin*, tal y como había hecho en Madrid antes de su marcha a París, comienza a pintar en óleo hacia 1911, año en el que también empieza a mostrar su obra a sus amistades. Es 1912 el año en el que por primera vez participa en el Salón de los Independientes así como en el Salón de *La Section d'Or* al que es invitado.

Tampoco la invitación de Gris a participar en el Salón de *La Section d'Or* fue casual. Pese a la convulsión que había provocado la exposición de las obras fauvistas de Matisse y Derain a la llegada de Gris a París<sup>3</sup>, el pintor madrileño se sentirá mucho más atraído por los últimos adelantos de Picasso realizados en Gósol que por el de los franceses. Cuando comienza a trabajar en óleo, su estética estaba por tanto clara, decantándose por el cubismo, que no abandonará a lo largo de toda su producción artística hasta su muerte en 1927. Pese a ello, en 1911 el cubismo no puede ser del todo considerado un grupo homogéneo: Picasso nunca había expuesto en los salones, inclinándose por la firma de un contrato en exclusiva con el marchante alemán residente en París, Daniel-Henry Kahnweiler<sup>4</sup>. Al malagueño vendría a sumarse Georges Braque, quien también vivía en Montmartre y que compartía una muy estrecha relación tanto personal como artística con Picasso. Al microcosmos conformado por Picasso, Braque y Kahnweiler – no conocido por el gran público - vendrían a unirse, aunque de forma paralela, una serie de artistas que sí exponían en los salones y que sí eran conocidos por el público y la crítica bajo el nombre de cubistas<sup>5</sup>.

Aunque ciertos críticos avispados habían sabido ver con anterioridad la similitud existente entre algunos de estos artistas<sup>6</sup>, la unión efectiva de todos ellos no se produce hasta 1911. Según las memorias de Albert Gleizes fue en 1910 cuando la mayor parte de ellos se “descubre” en el Salón de Otoño de aquel año<sup>7</sup>, comenzando a frecuentarse en lo que sería el germen del grupo *Puteaux*, formado por el propio Gleizes, Jean Metzinger, Fernand Léger, Duchamp-Villon, Marcel Duchamp y efectivamente, Juan Gris. Es entonces cuando deciden exponer como grupo,

ocupando una sola sala – la célebre sala 41 - del próximo Salón de los Independientes, el de 1911. La primera vez que fueron llamados propiamente cubistas sería el mismo año en el prólogo de la exposición del *Cercle d'Art* en Bruselas escrito por Guillaume Apollinaire<sup>8</sup>.

Reconvertidos en el grupo de *La Section d'Or* organizan una exposición en 1912 que tuvo lugar tras el Salón de los Independientes de aquel mismo año en las que por fin Gris participa<sup>9</sup>.

Gino Severini había llegado a París el mismo año que Gris, aunque su camino sería muy diferente al del español. Relacionado desde época muy temprana con grupos simbolistas<sup>10</sup>, el italiano será requerido por Marinetti para la firma del manifiesto técnico de la pintura futurista de 1910 que unía a Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Luigi Russolo y al propio Severini<sup>11</sup>. Éste firma el manifiesto, muy seguramente más por el deseo de no cortar los lazos con su Italia natal y con el desarrollo artístico que en ella se daba, que por convencimiento de las tesis marinettianas.

Aunque no afín al cubismo, el vecino de Severini era precisamente Braque, con quien compartía largos encuentros en los que discutían sobre cubismo y futurismo, y fue de mano de éste como Severini conoció a Picasso, quien tanto lo ayudaría en momentos de profunda carestía y al que lo uniría una gran amistad<sup>12</sup>. Al igual que Metzinger, quien supo ver y comprender la organización, división y estructuración del cubismo emergente ya en 1910, Severini sería llamado a ser el alter ego del pintor francés a través de las cartas dirigidas a sus compañeros futuristas – todos ellos en Milán - sobre las últimas novedades en materia artística acaecidas en la ciudad francesa. Precisamente los encuentros con Braque instan a Severini a escribir a Boccioni en 1910 con la intención de ponerlo al día a él y a su compañeros sobre las últimas andanzas del cubismo en la que, desde un punto de vista documental, constituye sin lugar a dudas la primera y más completa noticia que sobre el cubismo se tuvo en Italia llegando a – pese a sus muchas críticas - una comprensión excepcional de su desarrollo interno<sup>13</sup>.

Rivera llega bastante después que Gris y Severini a París. Tras una exposición de no muy afortunada calidad en sus obras pero sí muy vendidas

en su país natal, Rivera llega a París en 1912 con la intención de realizar un itinerario europeo que incluya diversas ciudades. Tampoco decide establecerse en Montmartre, sino en Montparnasse, barrio que se convertiría en el gran foco cultural y artístico del París de la *rive gauche*<sup>14</sup>. Participa en el Salón de los Independientes de ese mismo año sin, en un principio, relación con los pintores cubistas, pero sí atraído por sus estética, que suponía un paso más a sus pinturas, por entonces cézannianas, que pretendían a su vez la revisión de las teorías de Bergson sobre la simultaneidad. Indiscutiblemente Bergson constituye uno de los grandes lazos de unión del arte de vanguardia de los primeros años del siglo XX. Si por un lado los cubistas – entre los que debemos excluir a Braque y Picasso - habían promulgado su intento de trasponer las teorías filosóficas del pensador al terreno práctico de la pintura<sup>15</sup>, también los futuristas se habían sentido atraídos por las propuestas bergsonianas, y más particularmente Severini había presentado una obra en la primera exposición futurista celebrada en París en la *Galerie Bernheim Jeune* en 1912, bajo el título de *Souvenirs de voyages* (1911) (fig. 1), en la que el pintor, tal y como relata en sus memorias, había tratado de reunir inconexamente hitos relacionados con su propia existencia<sup>16</sup>. Rivera por tanto, no tarda en subirse al carro de la modernidad ahondando en los tan discutidos conceptos de tiempo, espacio, movimiento y simultaneidad.

Inquieto ante el inminente estallido de la guerra, el pintor decide viajar a Mallorca acompañado de Lipchitz, a quien había conocido en Montparnasse. Poco tiempo después, ambos artistas se trasladan a Madrid. Allí se encontraba por aquellos entonces María Blanchard, quien junto a Rivera participaría en una muestra de arte moderno celebrada en 1915 bajo el título de *Pintores Íntegros*, cuyo prólogo vendría de la mano de Gómez de la Serna, y que sería calificada de “un Montparnasse en Madrid”<sup>17</sup>. Si bien María Blanchard no llevaba aún a cabo una estética cubista, sino cézanniana, Rivera sí había dado un paso más en la concepción de un tipo de cubismo muy personal en el que se entremezclarían consideraciones de tipo patriótico referentes a la revolución mejicana<sup>18</sup> (fig. 2).



Fig. 1. Gino Severini, *Souvenirs de voyage*, 1911, Colección privada.



Fig. 2. Diego Rivera, *Nature norte à la balalaika*, 1913, Bergen Kunstmuseum.

Paralelamente, Jacques Lipchitz comenzaba a su vez a profundizar en el cubismo. Proveniente de Rusia, había llegado a París en 1909 sin ningún tipo de estudio académico previo en lo referente a materia artística. Fascinado por los museos de la ciudad decide, no sólo llevar a cabo un aprendizaje autodidacta, sino comenzar su propia colección de arte, en la que el arte primitivo jugará un papel relevante que llegaría a convertirse, en ocasiones, en fuente de inspiración para su propia obra<sup>19</sup>. Su máxima será la de traducir el lenguaje pictórico cubista a uno propiamente escultórico que no implique el abandono de la figuración<sup>20</sup>. En este sentido fue para Lipchitz importante el conocer a Picasso quien, en las fechas acababa de llevar a cabo su *Verre d'Absinthe* (1914), obra que no termina de convencer al escultor ruso, quien no comparte la necesidad del uso de una policromía que, al fin y al cabo, restaba valor a los medios propiamente escultóricos<sup>21</sup>.

Lhote, nacido en Burdeos, opta en un primer momento por la escultura decorativa. Sin embargo, su conocimiento de algunas obras de Gauguin así como sus relaciones con el grupo artístico más pujante en el Burdeos de entonces le hacen orientarse hacia la pintura<sup>22</sup>. Su participación en el Salón de Otoño de 1907 le vale una plaza en la *Villa Médicis Libre*, una especie de granja en Orgeville donde los artistas tenían prohibido regresar a París con el propósito de que se inspirasen únicamente en el entorno. Allí conoce a Raoul Dufy, quien había pasado su último verano en L'Estaque junto a Braque, y por tanto se había impregnado de la atracción de éste por la estética cézanniana y el estudio de los volúmenes, influencia que a su vez transmite a Lhote.

En 1910 se celebraría en la *Galerie Druet* la primera exposición personal del artista bajo el tema de los puertos de Burdeos, y en 1911 participa en el Salón de los Independientes. Pese a no exponer junto al resto de los cubistas en la sala 41, la estética y algunas de las consideraciones compositivas de Lhote se acercan mucho a la del resto de los cubistas, motivo por el que éste es invitado a participar en el salón de *La Section d'Or*. Sin embargo, el pintor no es incluido en el libro de Apollinaire sobre el cubismo de 1913<sup>23</sup>, así como tampoco Gleizes y Metzinger lo men-

cionan en el suyo<sup>24</sup>, lo que de una manera u otra, separa al pintor del resto de los cubistas.

Pero volvamos al período que nos ocupa: ¿cómo coinciden todos estos artistas tras el desmembramiento cultural, social, político y económico que supone el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914<sup>25</sup>? Mientras que algunos de los cubistas son instados a marchar al frente, como es el caso de Braque o Léger, otros viajan a países neutros en el conflicto – España, Suiza o Estados Unidos en su mayoría – tal y como hicieron Gleizes, Picabia o Laurencin, o bien a otras zonas de Francia menos asediadas como fue el caso de Gris o Picasso<sup>26</sup>. Sin embargo, entorno a 1916 se produce un pequeño resurgir artístico en París al que se une el interés de un joven marchante francés por el cubismo. De la mano de Picasso y Gris, Léonce Rosenberg comienza a aglutinar junto a él y bajo contrato a todos aquellos artistas propuestos por éstos<sup>27</sup>. Entre estos artistas se encontraban los propios Gris y Picasso<sup>28</sup>, a los que vendrían a unirse Metzinger, Braque, Léger, Lipchitz, Blanchard, Severini, Rivera, Henri Laurens, Henri Hayden o Auguste Herbin. La mayor parte de ellos firman un contrato con Rosenberg en 1916, aunque hay casos como el de Léger en el que se posterga algo más en el tiempo a causa del estadio del pintor en el frente. Por su parte, Lhote, no llega a formar parte del grupo de Rosenberg a través de contrato, aunque el marchante solía comprar de manera libre algunas de las obras del pintor.

Es por ello que todos estos artistas empiezan a relacionarse –o vuelven a relacionarse– de manera más intensa hacia 1917: todos, o la gran mayoría, trabajan para un mismo marchante que, en breve pretende abrir una galería en la que se organizarán diversas exposiciones personales de sus obras<sup>29</sup>, además, casi todos viven en Montparnasse, que se ha convertido, tras el auge de Montmartre, en el nuevo punto de encuentro entre los artistas. Sin embargo, más allá de todo esto, existe un motivo fundamental por el cual, en las reuniones en casa de Lipchitz los domingos por la tarde, se encuentren sólo parte de los integrantes de la futura *L'Effort Moderne*: las consideraciones en torno a tres puntos fundamentales: las proporciones áureas, las matemáticas y la cuarta dimensión.

Así recuerda André Lhote los encuentros en casa de Lipchitz:

*El inquisidor Juan Gris cuya pureza estaba fuera de duda, hablaba sólo de "noumenos" y odiaba toda manifestación accidental de la realidad. El italiano Severini y el mexicano Diego Rivera juraban sólo por Poincaré, por Riemann y por la cuarta dimensión<sup>30</sup>.*

El interés de Gris por las proporciones áureas no era ninguna sorpresa. Durante 1910 y 1912, un grupo de artistas se reunía en la casa de los hermanos Villon en Puteaux: el llamado grupo Puteaux más tarde reconvertido, con nuevos integrantes, en el de *La Section d'Or*. En opinión de Darlymple Herdenson son muchas las pruebas de que estos artistas estudiaban las últimas ideas científicas del momento leyendo textos en los que se argumentaba que la geometría y la física que concierne al tiempo y al espacio no tenían fundamento<sup>31</sup>. De estos postulados surge el interés por parte de éstos de la llamada cuarta dimensión, la sección de oro y la geometría no-Euclidiana siguiendo la idea de que la realidad es sólo una apariencia tras la que se esconde una esencia muy diferente.

A apoyar esta idea sin lugar a dudas contribuye la publicación de *Der weg zum Kubismus (El camino del cubismo)* de Kahnweiler, que pese a ser escrita en 1914 y referirse más concretamente a los artistas de su galería – de la que también formaron parte Gris y Léger además de Braque y Picasso -, no fue publicada hasta 1920 ni traducida al francés hasta mediados de los años cuarenta. En ella, Kahnweiler se refiere a un "marco esquelético" necesario para la realización de un cuadro que no distaba mucho de los supuestos "triángulos perfectos" y rectángulos utilizados por la *Section d'Or*<sup>32</sup>.

Esto debe ser seguramente cierto, aunque debemos igualmente atender a las no pocas referencias de los integrantes de este grupo en cuanto a la relación establecida. El término de *Section d'Or* bajo el que debían agruparse posteriormente los integrantes del grupo Puteaux parece haber sido sugerido por Villon tras haber leído el *Tratado de la Pintura* de Leonardo, traducido al francés en 1910, donde éste le daba gran importancia al término, pero tal y como explica Villon, la elección de dicho nombre no tenía tanto que ver con las medidas matemáticas o el sistema numérico en

sí, sino más bien en cuanto a la pretensión de que todos los integrantes compartían el mismo interés por las especulaciones intelectuales, las teorías estéticas y las preocupaciones sociales que consideraban fundamentales para el arte<sup>33</sup>. De hecho, Stanley Johnson defiende que sólo Gris, y en muy pequeña medida Villon, fueron los únicos en usar las medidas de la *Section d'Or* en sus obras, frente a Gleizes y Metzinger, más preocupados por las necesidades sociales del arte y su regulación<sup>34</sup>. Sin embargo, tanto uno como otro estarían dispuestos a modificar la teoría en función del sujeto en la obra de arte, por tanto, la utilización de la sección de oro representó, incluso en el caso de Gris, más un proceso ideal que un objetivo absoluto. A su vez, tanto Gleizes como Metzinger en su *Du Cubisme*, desmentirán toda relación establecida por parte de la crítica entre las obras de los cubistas y consideraciones de tipo filosófico y matemático<sup>35</sup>, así como Duchamp dijo que "la *Section d'Or* estaba más en el aire que en los cuadros"<sup>36</sup>, englobando por tanto dicho título más la pretensión del ideal de vanguardia de un sentimiento común como grupo, tal y como era el sueño de Gleizes<sup>37</sup>, que otra cosa.

Tampoco en un principio debería sorprendernos el interés por estos extremos por parte de Rivera. Durante su formación en Méjico; formación que comenzó a sus once o doce años<sup>38</sup>, Rivera tuvo la oportunidad de estudiar junto a José María Velasco, quien impartía un curso sobre perspectiva basado a su vez en un texto llamado *Compendio de Perspectiva Lineal y Aérea* y cuyo autor era Eugenio Landesio, muy unido a la tradición de la Academia de San Carlos<sup>39</sup>, a su vez muy interesada por la Ilustración durante el siglo XVIII, y, posteriormente, durante el XIX, por la naturaleza y el estudio científico<sup>40</sup>.

Rivera, sin embargo, no sólo recibió la influencia de Velasco e indirectamente de Landesio. Fueron igualmente otras dos grandes personalidades las que ayudarían, tal y como los dos precedentes lo hicieron, a crear el *corpus* intelectual y artístico de Rivera durante sus años de formación.

Santiago Rebull le transmitió la lección de los grandes maestros en cuanto al interés por las formas esenciales como contingentes de las formas accidentales así como las leyes universales encierran la contingencia y la acción, teorías, por otra

parte, muy en boga en las academias del siglo XIX que daban preeminencia al dibujo frente al color.

Rebull había estudiado en Roma, donde había tenido relación con Overbeck, quien lideraba la confraternidad de los Nazarenos y había sido discípulo de Peregrín Clavé, catalán llegado a Méjico que implantó las bases teóricas defendidas por los Nazarenos en Roma. Y es éste el punto que tal vez más nos interese en cuanto a la formación artística de Rivera en sus primeros momentos, ya que estas teorías defendidas por los Nazarenos y posteriormente por Clavé y Overbeck, de la mano de Rebull, tenían mucho que ver con la proporción áurea o sección de oro desde, en el caso de los Nazarenos, un aura de secretismo.

Por otro lado, no podemos dejar de mencionar la influencia en Rivera de Félix Parra, quien fuera su profesor de claroscuro y quien -y esto es mucho más interesante,- le transmitiese la máxima de que "todo es matemática"<sup>41</sup>.

Pese a todo esto, no debemos olvidar las no pocas dudas que han surgido en torno a la crítica acerca de la veracidad de las declaraciones de Rivera en sus memorias. Muy particularmente se ha considerado la posibilidad de que Rivera quisiera darle una mayor dimensión a sus años de formación poniéndolos en relación con un nexo de unión evidente con sus nuevos compañeros de galería<sup>42</sup>.

Por su parte, Lhote también había estado relacionado con consideraciones afines a las proporciones áureas y al interés por las matemáticas. Ya en su primera exposición personal en 1910 Lhote había buscado una pintura más analítica a la realizada con anterioridad, dándole gran importancia al ritmo de la composición y calculando todos los elementos según la sección áurea<sup>43</sup>. Con la intención de mandar un cuadro de grandes dimensiones elaborado según la sección áurea al Salón de Otoño de 1911, Lhote había comenzado su obra con bastante anterioridad tratando de poner en práctica lo aprendido en la *Villa Médicis Libre* y sus experiencias tras su primera exposición personal en París. En una carta a Jacques Rivière, una vez finalizada la obra, titulada *Port de Bordeaux* (1911), Lhote afirma: "De entre casi 4 metros cuadrados ni una superficie de 5 centímetros que no haya sido objeto de un cálculo. Nunca había hecho tantas matemáticas. Pero no se preocupe,

esto se atempera en mi tela con una cierta locura bastante agradable"<sup>44</sup>.

Pero, ¿qué ocurre con Severini, Lipchitz y Blanchard? ¿También ellos estuvieron relacionados con estos presupuestos con anterioridad? Lo cierto es que no lo estuvieron. Mientras que Severini estaba inmerso en una pintura que no llegaba a ser futurista del todo, pero tampoco divisionista o cubista, Lipchitz sí que tuvo un encuentro con el denominado arte negro, pero no con las proporciones áureas o las matemáticas, como por otra parte tampoco lo tuvo Blanchard, más interesada por una pintura de herencia cézanniana. Sin embargo, sí se va a producir un cambio en la obra y en las concepciones estéticas de estos tres artistas a raíz de los encuentros con Gris, Rivera y Lhote, así como un nuevo interés por parte de éstos últimos, dados los debates sobre el tema con los recién llegados.

Lipchitz conoce a Gris en 1916 a través de Modigliani, quien vivía cerca del pintor madrileño e hizo las oportunas presentaciones. Sería a través de éste como el escultor conocería a Rosenberg, quien se convertiría en su marchante<sup>45</sup>. Esta amistad, que durará alrededor de cuatro años, pasa de los primeros encuentros fortuitos en los que se hablaba de las problemáticas del cubismo maduro a una convivencia ocasional en Beaulieu-près-Loches en 1918, momento álgido de la relación e intercambios entre ambos, para finalizar con una coincidencia de barrio en París al regreso de Gris de Beaulieu. En cualquier caso, la relación entre ambos fue muy intensa durante este tiempo y enormemente fructífera para ambos<sup>46</sup>.

Así, Lipchitz comienza a usar nuevos métodos constructivos, basados en proporciones áureas y consistente en la utilización de formas planas a las que se le da una vida propia, a partir de 1916 cuando conoce a Gris. Sin embargo, la utilización de estas proporciones áureas en el caso de Lipchitz eran un tanto particulares, puesto que no eran utilizadas como fin, sino sólo como una herramienta de trabajo más<sup>47</sup>. Gracias a un dibujo de mano del propio Lipchitz, *Homme assis avec un livre* (1919-1920) (fig.3), sabemos exactamente en que se basaba esta utilización del método. Por una parte, Lipchitz realizaba primero un dibujo del proyecto antes de traducirlo a las tres dimensiones. Este dibujo consistía en un rec-

tángulo en primer término que aludía al bloque mismo de piedra que posteriormente se utilizaría para la pieza. En él, el escultor inscribía un triángulo<sup>48</sup> que le ayudaba a situar la cabeza en la parte superior central del rectángulo. De este rectángulo primigenio salían además una serie de líneas subsidiarias y horizontales que formaban a su vez rectángulos, que le ayudaban a organizar y alinear el resto de las partes del cuerpo de la figura. Esta figura era finalmente dibujada por Lipchitz de forma realista<sup>49</sup>.

Aunque, y es por ello por lo que el trabajo de Lipchitz, pese a estar basado en dichas consideraciones, se aleja del método de trabajo de otros cubistas, es que, en su caso, no tenemos constancia de que tanto triángulos como rectángulos fuesen utilizados por Lipchitz con medidas matemáticas perfectas, sino más bien aproximadas y empíricas, lo que nos lleva a pensar que son simplemente usadas como punto de partida sin que por ello se convierta en una obligación, puesto que la máxima en su trabajo es la transformación de formas abstractas en formas con vida, no tanto la perfección de dichas formas abstractas basadas en parámetros filosóficos.

Por su parte, Gris sólo ejecutó una escultura a lo largo de toda su vida, *Torero* (1917), para cuya factura fue ayudado por Lipchitz. Así lo recuerda el escultor en el catálogo de una exposición celebrada en 1959 que ahondaba en los intercambios entre ambos:

*Estoy contento de ver que la única escultura efectiva que realicé, a finales de 1917 esté aquí. Yo le ayudé a realizarla. Naturalmente, no en la parte de creación, para eso, yo a él no le hacía falta. Solamente en el plano técnico. Él la construyó con muchos cuidados, utilizando los triángulos de la "Sección de Oro" que había recortado como patrones sobre un cartón; constantemente ayudándose de estos modelos, verificaba su trabajo para eliminar todo error en la construcción o proporción<sup>50</sup>.*

Esto demuestra por tanto que, el interés de Gris por las proporciones áureas y las medidas de oro no se ciñen a su pertenencia a la *Section d'Or* o al grupo *Puteaux*, y que los esquemas compositivos basados en maestros de la tradición francesa que utilizó entorno a 1916 – como es el caso de *Femme à la mandoline* (1916) (fig. 4), basado en el esquema compositivo de *Jeune fille à la man-*



Fig. 3. Jacques Lipchitz, *Homme assis avec un livre* (1919-1920).

*dolie* de Corot - no solo deben ser comprendidos en el marco del deseo de relacionar al cubismo con la tradición francesa, sino en el propio interés del artista en continuar utilizando dichas medidas ya presentes en obras de otros pintores.

La estética de Blanchard también había comenzado a cambiar a raíz de su encuentro con Gris y su entrada en el grupo de Rosenberg. De una estética basada en Cézanne, Blanchard comienza a llevar a cabo cuadros propiamente cubistas basados en estas consideraciones. También ella viajaría hasta Beaulieu-près-Loches, donde se encontraban Gris y Lipchitz además de Metzinger y el poeta chileno Vicente Huidobro durante la primavera / verano de 1918, por lo que los intercambios entre ellos eran prácticamente inevitables.

En este contexto de relaciones e intereses, Rivera realiza un artilugio del cual tenemos noticia



Fig. 4. Juan Gris, *Femme à la mandoline* (1916), Kunstmuseum, Basel.

gracias a André Salmon y a Severini. Salmon afirmaba que el artificio en cuestión se articulaba en planos de gelatina que, en opinión del pintor, resolverían los secretos de la cuarta dimensión y al que llamaba *La Chose*<sup>51</sup>. Por su parte, Severini, años después en sus memorias recordará la famosa máquina de Rivera:

*Rivera era extremadamente inteligente... Había descubierto, o reconstruido, una teoría de perspectiva según la cual, el plano horizontal y el vertical sufrían las mismas deformaciones más allá de las tres dimensiones normales. Me explicó varias veces esta teoría, que a decir verdad, no era muy clara ni convincente. Pero, en última instancia, fue perfeccionada por un instrumento fijo y misterioso que mantenía en secreto y al que llamaba "La Cosa"*<sup>52</sup>.

En opinión de Favela, *La Chose* debía ser algo parecido a la máquina de dibujo que en su momento construyese Dürero, consistente en un marco de cristal cuadrículado. En la versión reali-

zada por Rivera, Favela propone que los planos en movimiento, hechos de hojas de gelatina, creasen transparencias y traslucidez en éstos, de manera que, colocados delante del modelo, configurasen un esquema óptico de refracción, algo parecido a "algún tipo de dispositivo caleidoscópico"<sup>53</sup>.

En cualquier caso, esto debió de influir en el trabajo de Severini, quien desde finales de 1915 y principios de 1916 se había volcado definitivamente en el cubismo. Más que el cubismo propiamente dicho, Severini estaba interesado por la geometría y las matemáticas, que trataba de transponer eficientemente en su obra. Green ha afirmado que la nueva estructura utilizada por Severini en su obra a partir de 1918 se genera a través de una armadura triangular a la que llega trabajando según las bases del cubismo sintético y, muy probablemente, a partir de dibujos (fig. 5). Sin embargo, a partir de 1919 y tras la muestra personal realizada en la galería de *L'Effort Moderne*, se advierte un deseo de cambio en el pintor que, poco a poco va desvinculándose del cubismo realizado por Gris, Metzinger o Blanchard para dar un mayor énfasis a la geometría, la línea y las medidas, a la búsqueda desesperada del número de oro hasta convertirse en una obsesión que le llevaría a realizar una pintura de "regla y compás" que más tarde trataría de justificar por medio de su obra literaria *Du cubisme au classicisme*<sup>54</sup>.

El cambio producido en la obra de Severini debe ser igualmente enmarcado en la promoción por parte de algunos críticos y pintores de una pintura de temática y factura más clásica. Este *rappel à l'ordre* no puede ser entendido sin embargo sin la presión que ejercieron Lhote y Rivière desde las páginas de la *Nouvelle Revue Française* de la que Rivière había sido nombrado director, mientras que Lhote ocupaba el puesto de crítico de arte<sup>55</sup>. Sin lugar a dudas, otra cara, la de Severini y Lhote, otra manera de entender la utilización de las proporciones áureas, las medidas perfectas y la proporción.

Dentro del grupo de compañeros de galería reunidos en casa de Lipchitz, la idea sin embargo era otra. Severini y Lhote aún no habían llegado a estos extremos y el interés común parece basarse más en el número de oro y la cuarta dimensión, que se traduce en un tipo de pintura más o me-

nos afín a todos ellos. Pero, ¿Hasta que punto eran importantes las medidas matemáticas en sus obras? ¿Existía, a su manera de entender, un número "mágico" capaz de asegurar la armonía perfecta en la obra? ¿Qué consideraba cada uno de ellos acerca de la cuarta dimensión? ¿Era una nueva perspectiva? ¿Una nueva realidad ajena a nuestras capacidades visivas? ¿Traducible a la pintura? Lo que es evidente es que, pese a tal similitud práctica en sus obras, las consideraciones de cada uno, y sus relaciones personales con estos conceptos son distintas, aunque ni contrarias ni excluyentes.

Así vienen a demostrarlo dos cartas enviadas por Metzinger a Gleizes en el curso de 1916. Si bien Metzinger no asistía a los encuentros celebrados por Lipchitz de manera asidua dado que se encontraba en el frente, perteneció al grupo *Puteaux* así como a la *Section d'Or*, era compañero de galería de todos ellos en *L'Effort Moderne* y además estuvo junto a Lipchitz, Blanchard y Gris en Beaulieu durante 1918. Su estética, por otra parte, es afín a la de todos ellos durante estos años. En la primera carta, datada el 4 de julio de 1916, Metzinger explica a Gleizes sus logros en cuanto a la consecución de una nueva perspectiva que llevaba buscando desde su incursión en el cubismo y que sus experiencias en el frente habían ayudado a clarificar. Esta nueva perspectiva se basaba en la cuarta dimensión<sup>56</sup>. La sorpresa es lo que se deduce del resto de la carta y lo que se completa en la segunda. Metzinger parte de que todo es número, y de que la mente odia todo aquello que no se puede medir, por lo que es necesario reducir – la idea abstracta - a algo que sea comprensible. Sin embargo, este número, y sus relaciones matemáticas consiguientes no hacen referencia a la geometría propiamente dicha del cuadro, como podría pensarse, sino a la equivalencia perfecta entre el mundo exterior



Fig. 5. Gino Severini, *Nature morte au journal* (1918), Colección privada.

y el interior, el del propio artista, idea que estaba ya presente en *Du Cubisme* y que los cubistas dedujeron de Da Vinci. La cuarta dimensión es por tanto para Metzinger, la propia mente, y la nueva perspectiva, la correcta conjunción del mundo exterior y el mundo interior. Si la cuarta dimensión es la propia mente, el elemento fundamental para la consecución de una obra armoniosa es la Idea. Para Metzinger, la pintura no debe ser un arte de imitación, pero debe ser consciente de la armonía presente en el mundo natural; armonía en muchos casos difícil de alcanzar. Pero teniendo en cuenta que la pintura tiene su propia sintaxis y ley, lo único que no se debe perder nunca de vista es el Fin, es decir, la Idea<sup>57</sup>.

## NOTAS

<sup>1</sup> Así lo recuerda el propio Gino Severini en sus segundas memorias, las cuales ahondan en la etapa que pasó en la galería de *L'Effort Moderne*, en *apud. Il tempo de l'Effort Moderne*, Enrico Valsechi, Florencia, 1968, p. 271.

<sup>2</sup> Gris y Picasso no se conocían con anterioridad a la llegada del primero a París. Sin embargo, durante sus años de formación en Madrid junto a Moreno Carbonero, Gris tuvo oportunidad de conocer a Vázquez Díaz quien sí conocía a Picasso. Fue éste quien le pidió al pintor malagueño que se encargase de encontrar alojamiento para Gris a su llegada a París, en D. Cooper, *Juan Gris, Catalogue Raisonné de l'Oeuvre Peint*, Berggruen, París, 1977, pp. 12-13.

<sup>3</sup> El Salón de los Independientes de 1905 abre sus puertas a los fauvistas por primera vez. Al mismo tiempo, el salón dedica una retrospectiva a Ingres que calará particularmente en Picasso, quien dedica toda una serie de bocetos al tema del harén que culminarán con las *Señoritas d'Avignon*.

<sup>4</sup> Acerca de la importancia de Kahnweiler como marchante y difusor del cubismo durante los años anteriores a la guerra *vid.* B. Atencia Conde-Pumpido, "Los compradores del "Cubismo esencial": Picasso, Braque, Gris y Léger", *Boletín de Arte*, t. 29, 2008, pp. 563-568.

<sup>5</sup> En opinión de Stanley Johnson, a diferencia de la crítica posterior, los teóricos y artistas en 1912 eran mucho más conscientes de la existencia de dos movimientos separados: el cubismo poco definido por Braque y Picasso, que enfocaba los objetos en el espacio y la mucha más amplia variedad de intereses representados por el grupo de artistas de la *Section d'Or*, en R.S. Johnson, *Cubism & La Section d'Or, Reflections on the development of the cubist epoch: 1907-1922*, Klees-Gustorf Publishers, Chicago-Düsseldorf, 1991, p. 25.

<sup>6</sup> Particular atención merecen los textos de Henri Le Fauconnier, Jean Metzinger y Roger Allard. Mientras que el primero, ya en 1910 había publicado una declaración de intenciones que, muy casualmente tendría mucho que ver con las búsquedas y propias

intenciones de otros artistas que no descubriría ni conocería hasta 1911 (H. Le Fauconnier (prefac.), "Das Kunstwerk", *Neue Kunstvereinigug 11*, septiembre 1910. *vid.* A. Murray, "Le Fauconnier's "Das Kunstwerk": An Early Statement of Cubist Aesthetic Theory and Its Understanding in Germany", *Arts 56*, diciembre 1986, pp. 125-133; *cfr.* AA.VV. (D. Robbins), *Jean Metzinger in retrospect*, The University of Iwoa, 1985, p. 22, n. 4), Metzinger, siguiendo la línea de Le Fauconnier, publica un artículo en la revista Pan mucho más interesante que el de éste por las relaciones establecidas entre distintos artistas, y más concretamente entre Pablo Picasso, Georges Braque, Robert Delaunay y el propio Le Fauconnier (J. Metzinger, "Note sur la peinture", *Pan*, octubre - noviembre 1910, pp. 659-661, *cfr.* E. Fry, *Le Cubisme*, La Connaissance, Bruselas, 1968, pp. 59-61). Casi simultáneamente aparece un artículo de Allard, pero evidentemente basado en el de Metzinger en el que, no sólo se trata de definir las bases del nuevo arte, sino que también se incluye a Metzinger como representante de éste, en R. Allard, "Au Salon d'Automne de Paris", *L'Art Libre*, 12, noviembre 1910, pp. 441-443, *cfr.* E. Fry, *op.cit.*, p. 62.

<sup>7</sup> A. Gleizes, *Souvenirs: le cubisme 1908-1914*, Association des Amis Albert Gleizes, Ampuis, 1997, p. 12.

<sup>8</sup> G. Apollinaire, *8eme Salon annuel: du 10 juin au 3 juillet 1911*, Cercle d'art, Bruselas, 1911; *cfr. id. Chroniques d'art (1902-1918)*, ed. L. C. Breuning, París, 1960, p. 188. *vid.* L. Gamwell, *Cubism Criticism*, UMI Research Press, Michigan, 1980, p. 155, n. 28.

<sup>9</sup> *vid.* R. Blum (prefac.), *Salon de la Section d'Or*, Galerie de la Boétie, París, 1912.

<sup>10</sup> No en vano se casará con Jeanne Fort, hija de Paul Fort, conocido como el "príncipe de los simbolistas".

<sup>11</sup> G. Balla; U. Boccioni; C. Carrà; L. Russolo; G. Severini, "Manifiesto Técnico della Pittura Futurista", Milán, 11 abril 1910.

<sup>12</sup> Picasso le es presentado a Severini en el *Lapin Agile* en 1910 y rápidamente intercambian asiduas visitas en sus respectivos estudios, intensificándose aún más durante los años de la gue-

rra, (*vid.* C. Zappia, "Severini, Picasso e i frères Rosenberg: arte e mercato negli anni della grande guerra", *Comentari d'arte*, t. 20-23, fasc. VII/VIII, 2005, p. 2). De hecho, cuando en 1915 la salud de Severini se agravó y su situación económica era deplorable, fue Picasso quien subvencionó su viaje a Barcelona donde se encontraría con un médico amigo suyo de su etapa catalana, (Jacint Reventós) que lo atendería, en L. Venturi, *Gino Severini*, De Luca Editore, Roma, 1961, p. 18.

<sup>13</sup> El texto se encuentra tras las cartas del archivo Boccioni de Padua, y de ello da breve noticia Zeno Birolli en *apud. Umberto Boccioni. Altri inediti e apparati critici*, Feltrinelli, Milán, 1972, que hace de apéndice a los escritos boccionianos. Se trata de 60 folios numerados, con bolígrafo, por la reconocible grafía de Severini. Marinetti había recogido y ordenado las cartas de Boccioni, y había escrito en el frontal "*Apuntes mandados de París por Gino Severini*": en E. Pontiggia, "Il primo rapporto sul cubismo: lettera de Severini a Boccioni", *Critica d'Arte*, t. 2, fasc. 12, enero-febrero 1987, p. 64. La propia Pontiggia advierte que no se conoce con exactitud la fecha exacta de la carta de Severini, no obstante la inscribe en el período que va desde mediados de 1910 hasta principios del año siguiente. Por su parte, M.J. Martínez Silvente en "Gino Severini, el futurismo más francés (II)", *Boletín de Arte*, t. 24, 2003, p. 252, siguiendo las tesis de M. Calvesi; E. Coen, en *Boccioni*, Electa, Milán, 1983, la inscribe en la primera mitad de 1910, o en cualquier caso con anterioridad al 29 de mayo de 1911, fecha de la Conferencia del Círculo Artístico de Roma realizada por Boccioni, en la que éste presupone argumentaciones de Severini en dicha carta tales como las acusaciones que el mismo hace sobre el movimiento cubista o sus consideraciones del movimiento como una tendencia de transición.

<sup>14</sup> *vid.* J.P. Crespelle, *La vie quotidienne à Montparnasse à la Grande Epoque 1905-1930*, Hachette, París, 1976; K. Silver, *The circle of Montparnasse: Jewish artist in Paris 1905-1945*, Universe Books, Nueva York, 1985.

<sup>15</sup> Tal y como explica Fry, a finales de 1911, Alexandre Mercerau fue uno de los primeros defensores del cubis-

mo en declarar que Bergson estaba de acuerdo con las teorías cubistas (A. Mercerau, *Vers et Prose*, t. 27, octubre-noviembre-diciembre, 1913, p. 139). Más tarde, Salmon dio a entender que Bergson escribiría el prefacio del catálogo de la exposición de la *Section d'Or*, cosa que no llegó a materializarse en absoluto (A. Salmon, *Gil Blas*, 22 junio 1912). Sin embargo, una entrevista a Bergson demuestra que este no había visto ninguna obra de los cubistas (*L'Intransigeant*, 26 noviembre 1911) y cuando se le mostró el artículo de Metzinger respondió que no entendía nada de todo aquello (A. Salmon, *Paris Journal*, 30 noviembre 1911). Pese a esto, la leyenda de que Bergson apoyaba las ideas cubistas persistió durante mucho tiempo, incluso después de una segunda entrevista en 1913 en la que el filósofo afirmaba no tener conocimiento de éstas, desaprobando por tanto el movimiento (*Eclair*, 29 junio 1913); *cf.* E. Fry, *op.cit.* pp. 67 y 178.

<sup>16</sup> En *Souvenirs de voyage* (1911), Severini simultanea formas activadas por el recuerdo y yuxtapone distintas realidades -geográficas, dinámicas y afectivas- (como él mismo explica en G. Severini, "Processo e difesa di un pittore di oggi", *L'Arte*, t. 5, 1931), anticipando así por tanto, las tesis que defendería más adelante en el "Manifiesto dell'Analogie plastiche del dinamismo". La primera versión del manifiesto, bajo el título de "Analogie plastiche del dinamismo" y después llamado "Le grand art religieux du XXème siècle" fue requerido por Marinetti al pintor, quien se lo envió en 1913 pese a no ser publicado hasta 1957. Mediante dicho texto, Severini marca su individualidad dentro del grupo; al respecto, *vid.* D. Fonti, "Gino Severini: un nuovo bilancio", en *id. Opere inedite e capolavori ritrovati*, Skira, Milán, 1999, pp. 16-17, donde trata el tema de la todavía no muy clara situación del manifiesto en cuanto a su difusión. Así mismo *vid.* A. Coffin Hanson, *Severini futurista 1912-1917*, Yale University Art Gallery, New Haven, 1995, pp. 31-58.

<sup>17</sup> R. Gómez de la Serna, (prefac.), *Los pintores integros*, Kühn, Madrid, 1915.

<sup>18</sup> La propuesta cubista de Diego Rivera es una de las más interesantes, si

bien no una de las más reconocidas. Tomando préstamos compositivos de Gris, Braque o Picasso, Rivera no duda en introducir elementos propios e inconfundibles de su realidad e historia propias como demuestran obras como *Nature morte espagnole* (1915) o *La Terrasse du Café* (1915).

<sup>19</sup> Más adelante Lipchitz acompañará a Derain y a Picasso a los mercados de las pulgas parisinos, llenos de máscaras africanas tan de moda en la época. En cuanto a la colección de objetos africanos de Lipchitz, *vid.* Anónimo, "African Art in the collection of Jacques Lipchitz", *African Arts*, verano 1970, pp. 48-51.

<sup>20</sup> Pese a dicha genialidad por parte de Lipchitz, si acaso el único escultor junto a Henri Laurens que lo lograra, (y así lo acepta D. Cooper, *op.cit.* p. 11), esta independencia de la escultura frente a la pintura no fue vista por todos de igual manera. El propio Kahnweiler reiterará en varias ocasiones su afirmación de dependencia y necesidad de la pintura cubista en el desarrollo de la escultura dentro del movimiento, *apud.* AA.VV. (D-H. Kahnweiler, prefac.), *Henri Laurens*, Palais des Beaux Arts, Bruselas, 1949, p. 12; *id. Les Sculptures de Picasso*, Éditions du Chêne, París, 1948, p. 164. Efectivamente, muchos de los escultores que con anterioridad a la guerra coquetearon con la escultura cubista realizaban simples equivalentes pictóricos en escultura, entendidos como la sustitución del material por otro no esperado o cargado de connotaciones, la yuxtaposición de planos o las metáforas maquinistas, como así hicieron Umberto Boccioni en *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* de 1912, Raymond Duchamp-Villon en *Cheval* de 1914, Alexandre Archipenko en *Femme devant un miroir* de 1914 o Pablo Picasso en sus *assemblages* de entre 1912 y 1915. A este respecto, *vid.* C. Pütz, *Jacques Lipchitz. The first cubist sculptor*, Lund Humphries, Londres, 2002, p. 7 y ss.

<sup>21</sup> Así, mientras el malagueño trabajaba en la escultura, Lipchitz comenzó preguntándole si aquello que realizaba era "una escultura o una pintura", a lo que éste le preguntó "qué es exactamente una escultura y qué una pintura". Lipchitz contestó que le "era imposible dar una definición pero que

veía el aspecto pictórico" de su escultura, y Picasso le preguntó, "¿por qué, porque está coloreada?". A esto siguió una extensa y más cálida conversación sobre el cubismo y las distintas visiones que de éste se tenía en el momento. El propio Lipchitz afirmaría muchos años después que en ningún caso subestimó la labor de Picasso como escultor, pero que era consciente de que éste era un pintor interesado por la escultura y que él era un escultor que buscaba un camino propio para la escultura, en H. Arnason; J. Lipchitz, *My Life in Sculpture*, Jacques Lipchitz, Viking Press, Nueva York, 1972, p. 7. Precisamente la falta de cromatismo en la obra de Lipchitz sería uno de los temas que años después defendería Paul Dermée como esencial en su obra. En opinión de éste, el hecho de que Lipchitz no usase a lo largo de su producción ningún tipo de cromatismo, a excepción de en algunos bajorrelieves, demuestra cómo el escultor quiso prescindir de todo aquel vocabulario que no fuese propiamente escultórico, en P. Dermée, "Lipchitz", *L'Esprit Nouveau*, t. 2, 1920, *cf.* AA.VV. *L'Esprit Nouveau*, t. 1-3, pp. 169-182.

<sup>22</sup> A través del anticuario Désiré Maisonneuve, Lhote tiene ocasión de conocer a Gabriel Frizeau, quien poseía una colección de arte compuesta por obras de Odilon Redon, Rouault o Gauguin entre otros. Frizeau le permitía el acceso tanto a su colección como a su biblioteca, siendo además él quien le presentase a André y Jean Lafon, Louis Piéchaud, Olivier Hourcade o Tobeen, grupo que giraba en torno a las figuras de Paul Claudel y Francis Jammes, en AA.VV. *La peinture, le coeur, l'esprit. Catalogue des oeuvres d'André Lhote*, Mécénart, Burdeos, 1986, p. 10.

<sup>23</sup> G. Apollinaire, *Les peintres cubistes: Méditations esthétiques*, E. Figuière, París, 1913.

<sup>24</sup> A. Gleizes; J. Metzinger, *Du cubisme*, E. Figuière, París, 1912.

<sup>25</sup> *vid.* K. Silver, *Esprit de corp. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War*, Princeton University Press, Princeton, 1989.

<sup>26</sup> Mientras Picasso está en Avignon con Eva, Gris y su mujer, cortos de dinero, suplican a Kahnweiler quien, desde Roma, no puede ayudarlos. Final-

mente, deciden viajar hasta Collioure, donde Matisse los acoge, en P. Cabanne, *L'Épopée cubiste*, Les Editions de l'Amateur, París, 2000, p. 347.

<sup>27</sup> Rosenberg fue muy audaz en interesarse por el cubismo en 1914, momento en el que Kahnweiler había abandonado París, las galerías cerraban y los artistas necesitaban marchantes que los ayudasen a vender sus obras, pero ello no habría sido posible sin las figuras de André Level, Picasso y Gris, quienes convencieron a Rosenberg de ser el único capaz de ocupar el puesto que había dejado Kahnweiler, en Ch. Derouet, "Exposition Henri Laurens. Décembre 1918", *Henri Laurens*, Réunion des musées nationaux, París, 1992, pp. 39-40.

<sup>28</sup> Picasso era el único de los artistas de la galería que no tenía contrato aún siendo fundamental para Rosenberg. Éste era consciente de la valía del pintor, pero también sabía que no respondería a presiones de tipo comercial siendo Picasso sabedor de su propia valía. Estas son consideraciones personales de la autora, fruto de sus investigaciones en el marco de una tesis doctoral no publicada. *vid.* B. Atencia Conde-Pumpido, *El cubismo durante la Primera Guerra Mundial en la galería L'Effort Moderne*, Universidad de Málaga, 2010.

<sup>29</sup> La galería *L'Effort Moderne* no se abrió hasta 1918 dado que el propio Rosenberg servía en el frente. De hecho, podemos incluso afirmar que hubo una doble inauguración de la galería: el marchante había proyectado una serie de exposiciones que mostrasen la nueva realidad del cubismo, su continuación y avances. La primera exposición celebrada fue la de Auguste Herbin —entre el 1 y el 22 de marzo de 1918—, siendo la segunda la de Henri Laurens en diciembre del mismo año. Ello quiere decir que, aunque Rosenberg había previsto una inauguración de su galería por todo lo alto, la realidad fue que, no habiendo sido aún firmado el armisticio, la propia inestabilidad del momento, evitaba una asegurada periodicidad. Tras la exposición de Laurens, celebrada tras la firma de éste, comenzaron ahora ya sí de manera periódica, las exposiciones en *L'Effort Moderne*. Estas son consideraciones personales de la autora, fruto de sus investigaciones en el marco de

una tesis doctoral no publicada. *vid.* B. Atencia Conde-Pumpido, *El cubismo durante la Primera Guerra Mundial en la galería L'Effort Moderne*, Universidad de Málaga, 2010.

<sup>30</sup> "L'inquisiteur Juan Gris dont la pureté était hors de doute, ne parlait que de "noumènes" et haïssait toute manifestation accidentelle du réel. L'italien Severini et le mexicain Diego Rivera ne juraient que par Poincaré, par Rienman et par la quatrième dimension", A. Lhote en A. Jakovsky, *André Lhote*, ed. Jakovsky, París, 1947, p. 56.

<sup>31</sup> Entre otros, Kart Friedrich Gauss, Nikolai Lobachevsky y Georg Riemann afirmaban que el modelo Euclideo de espacio y tiempo era inadecuado para entender el cosmos, mientras que Henry Poincaré explicaba que los principios modernos de geometría eran convenciones o formas relativas de conocimiento más que verdades absolutas. De estas teorías, los artistas del grupo *Puteaux* habrían deducido la idea de que los objetos en movimiento por el espacio se deformarían o sufrirían un efecto de anamorfosis, L. Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, Princeton, 1983, *cfr.* N. Cox, *Cubism*, Phaidon, Londres, 2000, pp. 187 y ss.

<sup>32</sup> "Conforme a su papel especial, tanto constructivo como representativo, el cubismo lleva las formas del mundo físico, tanto como le es posible, a sus formas básicas. Utilizando estas formas básicas y basándose en la percepción visual y táctil, el cubismo proporciona la representación más clara de todas las formas. El esfuerzo inconsciente que tenemos que hacer con cada objeto en el mundo físico antes de que podamos conocer su forma es disminuido en la pintura cubista, que coloca ante nuestros ojos la relación entre estos objetos y sus formas básicas. Como un marco esquelético, estas formas son la base del objeto representado en la obra de arte final. Estas formas no son después vistas, pero son la base de las nuevas formas que aparecerán", D-H. Kahnweiler, *Der weg zum Kubismus*, Delphin-Verlag, Munich, 1920, pp. 40-41.

<sup>33</sup> "En nuestras charlas habíamos empezado a discutir cada vez más fre-

cuentemente sobre la organización de la pintura. Así que la idea de que una pintura tuviese que ser razonada antes de ser pintada estaba clara en nuestras mentes. No sabíamos nada del problema de la Section d'Or en la filosofía de la Antigüedad Griega. Lei el Tratado de la Pintura de Leonardo y me di cuenta de la importancia que le atribuía a la Section d'Or, pero fue principalmente en la discusión donde aclaramos nuestras ideas sin sobrecargarnos a nosotros mismos de ciencia", AA.VV. *Jacques Villon*, Musée des Beaux-Arts, Rouen, 1975, p. 118.

<sup>34</sup> R.S. Johnson, *op.cit.*, pp. 21-23.

<sup>35</sup> A. Gleizes; J. Metzinger, *op.cit.*, pp. 47 y 64-65.

<sup>36</sup> W. Camfield; M. Duchamp, Marcel Duchamp, *The Arenberg in New York*, Ojai, California, 1962; *cfr.* AA.VV. *op.cit.*, p. 11.

<sup>37</sup> D. Robbins, "From Symbolism to Cubism: The Abbaye of Crèteil", *Art Journal*, t. 2, fasc. 23, invierno 1963/64, p. 116.

<sup>38</sup> X. Moysen, "El período formativo de David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro, Diego Rivera y José Clemente Orozco", *Historia del Arte mejicano*, t. 91-92, septiembre-noviembre 1983, pp. 21-25.

<sup>39</sup> *vid.* J. Charlot, "Diego Rivera at the Academy of San Carlos", *Collage Art Journal*, t. 10, fasc. 1, otoño 1950, pp. 10-17.

<sup>40</sup> Sobre la Academia de San Carlos y los maestros que en ella sobresalieron, *vid.* R. Garibay, *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela nacional de Artes Plásticas*, División de Estudios de Postgrado / Escuela nacional de Artes plásticas / UNAM, México, 1990.

<sup>41</sup> "Nadie puede construir una sinfonía si ignora la ciencia de la armonía que es la esencia poética de las matemáticas; pues bien, en nuestro arte es igual."; "En nuestro arte, todo es matemáticas...pero muchísimo más complicado que la música: matemáticas son las formas en el espacio; matemáticas es...la construcción sea en piedra, metal o colores; matemáticas es la óptica entera con sus vibraciones de luz, en parte absorbida, en parte reflejada, que llamamos colores...las emociones que

suscitan nuestras obras, la biología, la física..., la psicología, la historia, ¡la historia también!...Y el hambre y el miedo, el placer, el conocimiento, el amor, la vida... ¡Todo!”, L. De La Torre, *Memoria y razón de Diego Rivera*, vol. 2, Ed. Renacimiento, Ciudad de Méjico, 1959, pp. 237-238.

<sup>42</sup> J. Hernández Campos, “La influencia de la Tradición Clásica, Cézanne y el Cubismo en el desarrollo artístico de Rivera”, *Diego Rivera. Retrospectiva*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, p. 131.

<sup>43</sup> AA.VV. *op.cit.*, p. 12.

<sup>44</sup> “Sur près de 4 mètres carrés pas une surface de 5 centimètres qui n’ait été l’objet d’un calcul. Je n’avait jamais fait autant de mathématiques. Mais rasurez-vous, cela est temperé dans ma toile, par une certaine folie assez agréable”, A. Lhote a Jacques Rivière y su mujer, Burdeos, 10 septiembre 1911, *cf.* AA.VV. *La peinture, le coeur et l’esprit, Correspondance inédite (1907-1924)*, vol. 2, William Blake and Co. Éditeurs, Musée des Beaux Arts de Bordeaux, Burdeos, 1986, p. 129.

<sup>45</sup> La primera vez que Gris escribe a Rosenberg mencionando a Lipchitz será en febrero de 1917, cuando le dice que ambos se sienten fuertemente atraídos por las ciencias ocultas y que han leído el tratado de Eliphas Lévi y algo del filósofo San Martín, así como la Tabla de Esmeralda de Hermes. En ella se hablaba de los secretos alquímicos de la transmutación de la materia, tema que por otra parte tenía mucho que ver con los estudios y las conversaciones que se mantenían en *Puteaux* entorno a 1910-1911 por parte de los después integrantes de *La Section d’Or*, significando esto por tanto, una continuación de el interés de este, a lo largo de los años, por el tema, en J. Gris, “A Léonce Rosenberg”, París, 22 febrero 1917, Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, n.p. *cf.* AA.VV. (Ch. Derouet), *Juan Gris. Correspondances avec Léonce Rosenberg, 1915-1927*, Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne, París, 1990, p. 49. Igualmente, *vid.* M-D. Jiménez Blanco, *Juan Gris. Correspondencias y escritos*, Acantilado, Barcelona, 2008, p. 145. El estudio de los

Fondos Léonce Rosenberg del archivo de la Bibliothèque Kandinsky de París ha sido primordial para el análisis de la correspondencia entre el marchante y los pintores así como entre los propios pintores. Si bien existen algunas antologías que recogen parte de esta correspondencia como las citadas en esta propia nota, la mayor parte se conserva inédita.

<sup>46</sup> Años después de la muerte de Gris, Lipchitz escribe a Kahnweiler con motivo de su publicación sobre Gris: “(...) Entonces, ha pensado usted, que es precisamente la época en la que estábamos tan unidos, hasta esta absurda disputa que nos separó. Quién se podía imaginar que esos saltos de humor insoportables se debían a la enfermedad que todos habíamos ignorado. (...) Nada disminuirá la gloria pura de Gris, si tenemos en cuenta que los años 1916-1919, los cuales eran creativos para ambos, eran fecundados por nuestras entusiastas energías entremezcladas de manera fraternal. Por mi parte, bendigo al cielo de haberme concedido este privilegio. (...). Realmente usted piensa que una amistad como la nuestra, entre dos artistas creadores, únicamente tuvo efectos unilaterales, hasta el punto que sólo me puede usted dedicar en su libro esta modesta, pequeña mención en la página 234: “Hubo un escultor, Jacques Lipchitz, que fue amigo de Gris”. Le he demostrado más arriba que yo era más que esto. Espero que el porvenir no ratifique su sentencia...”, J. Lipchitz, Nueva York, 27 mayo 1947, en AA.VV. *Letters to Lipchitz and some personal notes by the artist*, J. F Yvars and Lucía Ybarra ed., Madrid, 1997; *cf.* AA.VV. (Ch. Derouet), *op.cit.*, p. 49, n. 1

<sup>47</sup> D. Stott, *Jacques Lipchitz and Cubism*, Garland Publishing Inc, Nueva York / Londres, 1978, p. 137 y ss; Ch. Green, *Cubism and its enemies. Modern Movements and Reaction in French Art 1916-1918*, Yale University Press, New Haven / Londres, 1987, p. 27. En este caso, Green defiende que es precisamente el interés por el sujeto que mantiene Lipchitz a lo largo de toda su carrera, lo que le impide apostar totalmente por dicho método de trabajo.

<sup>48</sup> La similitud con el método de trabajo de Gris por estas fechas es evidente, puesto que este mismo esquema

fue utilizado en 1916 para *Femme à la mandoline*, a su vez tomada del modelo corotiano del mismo título.

<sup>49</sup> Recordemos los métodos de trabajo vinculados al grupo *Puteaux* ya desde 1910 basados en las proporciones perfectas de triángulos y rectángulos y que procedían de tratados como *Tratado de la Pintura* de Leonardo Da Vinci (en R.S. Johnson, *op.cit.*, p. 19). Así mismo, y tal como lo explicaba Kahnweiler en 1920, basándose en teorías kantianas recogidas por Schopenhauer, el cubismo había logrado por medio de la utilización de este *marco esquelético*, hacerle llegar al espectador de la manera más simple posible la verdad formal última de las cosas, en D-H. Kahnweiler, *op.cit.*, pp. 40-41.

<sup>50</sup> “I am happy to see that the only real sculpture he ever made, late in 1917, is here. I helped him to make it. Of course, not with the creative part, for that he did not need me. Only with the technical one. He has built it so carefully, using triangles of the “golden rule”, which he had cut out as patterns from cardboard, and constantly verifying his work with these patterns in order not to allow himself any mistakes in his construction or in his proportions”, AA.VV. *Juan Gris-Jacques Lipchitz a friendship*, Knoedler & Co, Nueva York, 1960, n.p.

<sup>51</sup> A. Salmon, “A Bertram D. Wolf”, noviembre 1936, *cf.* B. Wolf, *Diego Rivera*, Séguier, París, 1994, p. 86.

<sup>52</sup> “Rivera era intelligentissimo; [...]. Aveva ritrovato o riconstruito una teoria di prospettiva secondo la quale il piano orizzontale e quello verticale subivano le stesse deformazioni oltre le tre dimensioni ordinarie. Mi spiegò più volte questa teoria che, per dire il vero, era poco chiara e convincente; ma lui, ulteriormente, la perfezionò, e ne fece una sua regola fissa e misteriosa che teneva segeta e che chiamava “la chose””, G. Severini, *op.cit.*, p. 270. Desafortunadamente no se ha conservado ningún dibujo ni fotografía del invento de Rivera.

<sup>53</sup> R. Favela (Dir.), *Diego Rivera: The Cubist Years*, Phoenix Art Museum, Phoenix, 1984, p. 143.

<sup>54</sup> G. Severini, *Du cubisme au classicisme*, Povolosky, París, 1921.

<sup>55</sup> Partiendo de la necesidad de lo absoluto y el gusto por la serenidad presentes en el cubismo sintético (A. Lhote, "Totalisme", *L'Élan*, t. 9, febrero 1916, pp. 3-4), Lhote pasa a la crítica acérrima al cubismo de los integrantes de *L'Effort Moderne* a raíz de la exposición personal de Braque en ésta. En su opinión, las obras de Braque no eran más que una demostración de la consciente renuncia del pintor a las normas, demasiado fijas del cubismo (*id.* "Exposition Braque",

*La Nouvelle Revue Française*, t. 69, 1 junio 1919, pp. 153-157). A partir de este momento, el pintor reconvertido en crítico, pasa a la publicación, más o menos frecuentes de nuevos artículos que revelan las preocupaciones a defender. A este respecto, *vid. id.* "De la nécessité des théories", *La Nouvelle revue Française*, t. 75, 1 diciembre 1919, pp. 1002-1013; *id.* "Ingres vu par un peintre", *La Nouvelle Revue Française*, t. 96, 1 septiembre 1921, pp. 274-292; *id.*

"Le quatrième centenaire de Raphaël", *La Nouvelle Revue Française*, t. 81, 1 junio 1920, pp. 922-928.

<sup>56</sup> J. Metzinger, "A Albert Gleizes", París, 4 julio 1916, Fonds Gleizes, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.

<sup>57</sup> *id.* "A Albert Gleizes", París, 26 julio 1916, Fonds Gleizes, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.

## REFERENCIAS

- Allard, Roger. 1910. "Au Salon d'Automne de Paris." *L'Art Libre* 12 (11): 441-443.
- Anónimo. 1970. "African Art in the collection of Jacques Lipchitz." *African Arts* (Summer): 48-51.
- Apollinaire, Guillaume. 1911. *8eme Salon annuel: du 10 juin au 3 juillet 1911*. Bruxelles: Cercle d'art.
- Apollinaire, Guillaume. 1913. *Les peintres cubistes: Méditations esthétiques*. Paris: E. Figuière.
- Arnason, Hjørvardour. 1972. *My Life in Sculpture, Jacques Lipchitz*. New York: Viking Press.
- Atencia Conde-Pumpido, Belén. 2008. "Los compradores del "Cubismo esencial": Picasso, Braque, Gris y Léger." *Boletín de Arte* 29: 563-568.
- Atencia Conde-Pumpido, Belén. 2010. "El cubismo durante la Primera Guerra Mundial en la galería L'Effort Moderne." PhD diss., Universidad de Málaga, Departamento de Historia del Arte. <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2008.v0i29.4450>
- Biolli, Zeno. 1972. *Umberto Boccioni. Altri inediti e apparati critici*. Milano: Feltrinelli.
- Blum, Roger. 1912. *Salon de la Section d'Or*. Paris: Galerie de la Boétie.
- Cabanne, Pierre. 2000. *L'Épopée cubiste*. Paris: Les Editions de l'Amateur.
- Coffin Hanson, Anne. 1995. *Severini futurista 1912-1917*. New Haven: Yale University Art Gallery.
- Cooper, Douglas. 1977. *Juan Gris, Catalogue Raisonné de l'Oeuvre Peint*. Paris: Berggruen.
- Cox, Neil. 2000. *Cubism*. London: Phaidon.
- Crespelle, Jean Paul. 1976. *La vie quotidienne à Montparnasse à la Grande Époque 1905-1930*. Paris: Hachette.
- Charlot, Jean. 1950. "Diego Rivera at the Academy of San Carlos." *Collage Art Journal* 10, no. 1 (Autumn): 10-17. <https://doi.org/10.2307/772362>
- Chroniques d'art (1902-1918)*. 1960. Paris: Ed. Breuning LC.
- Dalrymple Henderson, Linda. 1983. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton: Princeton University Press.
- De La Torriente, Loló. 1959. *Memoria y razón de Diego Rivera*. Ciudad de Méjico: Ed. Renacimiento.
- Dermée, Paul. 1920. "Lipchitz." *L'Esprit Nouveau* no. 2.
- Derouet, Christian. 1990. *Juan Gris. Correspondances avec Léonce Rosenberg, 1915-1927*. Paris: Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne.
- Derouet, Christian. 1992. "Exposition Henri Laurens. Décembre 1918." In *Henri Laurens*, 39-40. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- Diego Rivera: The Cubist Years*. 1984. Ed. Ramón Favela et al. Phoenix: Phoenix Art Museum.
- Fonti, Daniela. 1999. "Gino Severini: un nuovo bilancio." In *Opere inedite e capolavori ritrovati*, 16-17. Milano: Skira.
- Fry, Eduard. 1968. *Le Cubisme*. Bruxelles: La Connaissance.
- Gamwell, Lynn. 1980. *Cubism Criticism*. Michigan: UMI Research Press.
- Garibay, Ricardo. 1990. *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*. México: División de Estudios de Postgrado-Escuela Nacional de Artes Plásticas-UNAM.
- Gleizes, Albert. 1997. *Souvenirs: le cubisme 1908-1914*. Ampuis: Association des Amis Albert Gleizes.
- Gómez de la Serna, Ramón. 1915. *Los pintores íntegros*. Madrid: Kühn.
- Green, Christopher. 1987. *Cubism and its enemies. Modern Movements and Reaction in French Art 1916-1918*. New Haven-London: Yale University Press.
- Henri Laurens*. 1949. Bruxelles: Palais des Beaux Arts.
- Hernández Campos, Juan. 1987. "La influencia de la Tradición Clásica, Cézanne y el Cubismo en el desarrollo artístico de Rivera." In *Diego Rivera. Retrospectiva*, 130-142. Madrid: Ministerio de Cultura.

- Jean Metzinger in retrospect. 1985. Ed. Daniel Robbins et al. Iwoa: The University of Iwoa.
- Johnson, Robert Stantley. 1991. *Cubism & La Section d'Or, Reflections on the development of the cubist epoch: 1907-1922*. Chicago-Düsseldorf: Klees-Gustorf Publishers.
- Kahnweiler, Daniel Henry. 1920. *Der weg zum Kubismus*. Munich: Delphin-Verlag.
- La peinture, le coeur et l'esprit, Correspondance inédite (1907-1924)*. 1986. Ed. William Blake et al. 2 vols. Bordeaux: Musée des Beaux Arts de Bordeaux.
- Le Fauconnier, Henry. 1910. "Das Kunstwerk." *Neue Künstlervereinigung* 11 (9): n.p.
- Les Sculptures de Picasso*. 1948. Paris: Éditions du Chêne.
- Letters to Lipchitz and some personal notes by the artist*. 1997. Ed. Lucia Ybarra et al. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Lhote, André. 1916. "Totalisme." *L'Élan* 9 (Février): 3-4.
- Lhote, André. 1919. "De la nécessité des théories." *La Nouvelle revue Française* 75 (Décembre): 1002-1013.
- Lhote, André. 1919. "Exposition Braque." *La Nouvelle Revue Française* 69 (Juin): 153-157.
- Lhote, André. 1920. "Le quatrième centenaire de Raphaël." *La Nouvelle Revue Française* 81 (Juin): 922-928.
- Lhote, André. 1921. "Ingres vu par un peintre." *La Nouvelle Revue Française* 96 (Septembre): 274-292.
- Martínez Silvente, María Jesús. 2003. "Gino Severini, el futurismo más francés (II)." *Boletín de Arte* 24: 252.
- Mercerau, André. 1913. *Vers et Prose* 27 (Hiver): 139.
- Metzinger, Jean. 1910. "Note sur la peinture." *Pan* (10-11): 659-661.
- Moyssen, Xavier. 1983. "El período formativo de David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro, Diego Rivera y José Clemente Orozco." *Historia del Arte mejicano* 91-92 (Septiembre-Noviembre): 21-25.
- Murray, Albert. 1986. "Le Fauconnier's "Das Kunstwerk": An Early Statement of Cubist Aesthetic Theory and Its Understanding in Germany." *Arts* 56 (12): 125-133.
- Pontiggia, Elena. 1987. "Il primo rapporto sul cubismo: lettera de Severini a Boccioni." *Critica d'Arte* 2, no. 12 (Gennaio-Febraio): 64.
- Pütz, Cathy. 2002. *Jacques Lipchitz. The first cubist sculptor*. London: Lund Humphries.
- Robbins, Daniel. 1963. "From Symbolism to Cubism: The Abbaye of Créteil." *Art Journal* 2, no. 23 (Winter): 116. <https://doi.org/10.2307/774506> <https://doi.org/10.1080/00043249.1964.10794494>
- Severini, Gino. 1921. *Du cubisme au classicisme*. Paris: Povolosky.
- Severini, Gino. 1931. "Processo e difesa di un pittore di oggi." *L'Arte* 5.
- Severini, Gino. 1968. *Il tempo de l'Effort Moderne*. Firenze: Enrico Vallecchi.
- Silver, Kenneth. 1985. *The circle of Montparnasse: Jewish artist in Paris 1905-1945*. New York: Universe Books.
- Silver, Kenneth. 1989. *Esprit de corp. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War*. Princeton: Princeton University Press.
- Stott, Deborah. 1978. *Jacques Lipchitz and Cubism*. New York/London: Garland Publishing Inc.
- Venturi, Lionello. 1961. *Gino Severini*. Roma: De Luca Editore.
- Zappia, Caterina. 2005. "Severini, Picasso e i frères Rosenberg: arte e mercato negli anni della grande guerra." *Comentari d'arte* 20-23 (7-8): 2.