



EL CUBISMO Y LOS ORÍGENES DEL ARTE DEL SIGLO XX
en el Museo Thyssen-Bornemisza

Cubismo y clasicismo: el lugar de Juan Gris en el relato cubista

MARÍA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO

Cubismo y clasicismo: el lugar de Juan Gris en el relato cubista

por

MARÍA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO

Un artista complejo

El nombre de Juan Gris se asocia siempre al cubismo, y no es extraño porque toda la pintura que realizó en su corta vida (1887-1927) se desarrolló, de un modo u otro, en relación con el cubismo. Pero la obra de Gris ni es simple ni fácil de caracterizar. Es, desde luego, cubista. Pero en ella hay otros factores a tener en cuenta. Uno de ellos es su profundo respeto por la tradición pictórica occidental, o al menos por cierta parte de ella: la que enfatiza un sentido ordenador de la forma que nos lleva a pensar en el clasicismo. Por eso se ha apuntado como uno de los aspectos fundamentales de la obra de Gris el deseo de conciliar expresión moderna y tradición clásica.

También suele hablarse del delicado lirismo tanto de su paleta como de sus composiciones –sus rimas plásticas–, pero todo ello a la vez es observado como fruto de una cuidadosa reflexión que aúna lo intelectual y lo espiritual, y que se hace compatible con su apego a la materialidad física del objeto.

Por otra parte, el sentido contenido, incluso ascético, de sus composiciones y de su paleta ha permitido evocar las características tópicas de la tradición pictórica española, con especial referencia a las naturalezas muertas de Zurbarán o de Sánchez Cotán. En contrapartida, el deseo de orden visible en su afán por lograr estructuras racionalizadoras de la imagen apuntarían a su “seducción” por la cultura francesa, confirmada por su confesada admiración por la obra de Chardin, Corot o la Escuela de Fontainebleau.

Todo lo anterior permite afirmar que Juan Gris es un artista complejo: cubista por encima de todo, pero también moderno y clásico, sensible e intelectual, espiritual y material, artista plástico y teórico, español y francés. Picasso, que siempre tuvo una relación ambigua con Gris, le llamaba maliciosamente “le savant du cubisme”. Dándole la razón, el círculo de Picasso presentaba al malagueño como el genial improvisador, el que no busca sino que encuentra, frente a un Gris a su sombra y demasiado ocupado en teorizar. Esta visión se apoyó en el libro de Apollinaire *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes* (1913), que se publicó demasiado pronto como para ver lo que iba a significar la obra de Gris en el París de los años de la Gran Guerra y en la década de los veinte. Aun así, en su interesada visión a mayor gloria de Picasso, Apollinaire comienza el capítulo dedicado a Juan Gris caracterizándolo como “el hombre que ha meditado sobre todo lo moderno”. Y, efectivamente, Juan Gris reflexionó sobre su tiempo. Como el pensador y crítico alemán Carl Einstein, Gris cree que el cubismo es la traducción plástica de su época. Y en realidad esa es la mejor definición de su propia obra: una reflexión sobre su época, y por tanto inseparable de ella. Por eso Gris considera el cubismo no un estilo –es decir, no algo contingente o aleatorio que el artista pueda escoger–, sino algo necesaria e indisolublemente ligado a su tiempo, incluso determinado por él: es la manera de concebir la realidad artística que corresponde a una época mecanizada, donde el hombre es cada vez más consciente de lo engañoso de sus experiencias, de su fragmentariedad y de su fragilidad, sin que por ello abandone la aspiración de lo absoluto. Juan Gris es, probablemente, el artista que más hizo por

explicar(se) el cubismo, no sólo a través de su pintura sino también a través de sus textos y reflexiones, muchos de los cuales condensaría en la conferencia titulada *Posibilidades de la pintura* que pronunció en 1924 en la Universidad de la Sorbona, en París.

Hacia el cubismo

Gris se instaló en París en 1906 y guardó silencio sobre sus años anteriores, pero de su actividad juvenil en Madrid interesa saber que muestra algunas de las características que después se confirmarían en su obra madura. Gris estudió matemáticas, física, ingeniería y metodología científica en lo que más tarde sería la Escuela Industrial y empezó a publicar sus dibujos en revistas madrileñas como *Blanco y Negro* o *Madrid Cómico* (una actividad que seguirá después en París, en revistas catalanas como *Papitu* y parisinas como *L'Asiette au Beurre*). Había abandonado la Escuela para aprender pintura en el taller del pintor académico Moreno Carbonero, donde según él mismo explicó aprendió a odiar la “buena pintura”, aunque probablemente también a dibujar. En estos años hace amistad con el alemán Willi Geiger, colaborador de la revista *Jugend*, que influiría en su aproximación al estilo modernista de sus ilustraciones en la revista *Blanco y Negro*. Conoce entonces también al joven pintor Daniel Vázquez Díaz, quien tendría que ver en su decisión de trasladarse a París en septiembre de 1906.

Antes de viajar a París ilustra el libro del poeta peruano José Santos Chocano titulado *Alma América. Poemas indo-españoles*. En algunas de las viñetas de aquel libro se anuncian ya las composiciones de geometría marcada

y la preferencia por el tema de instrumentos musicales estilizados de sus composiciones cubistas posteriores. Es en la cubierta de este libro donde aparece por primera vez el pseudónimo de Juan Gris.

El ambiente artístico de Madrid no parecía estar a la altura del pasado que atestiguaba el Museo del Prado, y los artistas innovadores tenían una única salida: el viaje a París. Gris hizo este viaje con diecinueve años de edad y ya no volvió. En la estación de Orsay le esperaba Vázquez Díaz pero, ¿qué más encuentra en París? Viniendo del Madrid del cambio de siglo, no era especialmente aficionado a la obra de los artistas españoles que más éxitos cosechaban en la capital francesa: Sorolla, Zuloaga y Anglada Camarasa. No había conocido el impresionismo francés, que no había llegado a penetrar en España formalmente, ni la obra de los artistas postimpresionistas de mayor influencia en las capitales europeas: Van Gogh, Gauguin, Seurat y Cézanne. Quizá por ello, Juan Gris no es especialmente sensible al fauvismo, en cierto modo heredero de Van Gogh y Gauguin, y que era entonces el *succès de scandal* en la ciudad, con sus presentaciones en los Salones de los Independientes de 1905 y 1907: seguramente lo ve como última escala del luminismo del XIX. Obsesionado por el orden compositivo, como revelan sus ilustraciones de esta época, quizá considera al fauvismo demasiado emocional, una pintura cuyo colorismo hedonista, decorativo, hacía parecer vacilante la estructura formal del cuadro –la misma crítica que podía hacerse al impresionismo.

La huella de Cézanne, sin embargo, sí puede verse pronto en Gris. Cézanne había fallecido en octubre de 1906, y Juan

Gris tuvo la oportunidad de ver, primero, diez cuadros suyos instalados en el Salón de Otoño de ese mismo año, y ya en el Salón de Otoño de 1907, una exposición de homenaje a Cézanne con 56 obras. Su impacto es evidente en las primeras pinturas naturalistas que realiza Juan Gris en 1910 y 1911, y su herencia clasicista perdurará en toda la obra de Gris. Es posible que en ese impacto jugaran un papel las conversaciones con otros artistas con los que enseguida entraría en contacto. A través de su amigo Vázquez Díaz, Juan Gris visitó a Pablo Picasso en su estudio del número 13 de la rue Ravignan, y poco después se instaló en ese edificio, inhóspito y mítico, que Max Jacob llamó *Bateau Lavoir*. Picasso se encontraba entonces en la fase que desembocaría en *Las Señoritas de Aviñón*, y en su estudio se reunían asiduamente Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, y se hablaba de la poesía de Mallarmé o del arte africano. En 1907, Gris conocería también a Georges Braque y al crítico Maurice Raynal, con quien mantendría una larga amistad. Incorporado al grupo, Juan Gris es testigo del nacimiento del cubismo. Sin embargo, tardaría en hacerlo propio.

Después del verano de 1907 Daniel-Henry Kahnweiler, un ex-banquero alemán que abre una galería de arte en París y que iba a ser el primer marchante del cubismo, acude al *Bateau Lavoir* para ver *Las Señoritas de Aviñón*. Poco después firma un contrato con Picasso, al que visitaría más a menudo. Kahnweiler conocería entonces a Juan Gris, con quien tendría una amistad y relación comercial fundamental, y de la que ha quedado abundante y reveladora correspondencia. Aunque Kahnweiler afirma que Gris ya “comenzaba a dedicarse a la pintura”, no tenemos ninguna pintura suya anterior a 1910, y de este

año sólo existe una, *Sifón y botellas*, en la que puede verse el sentido ordenador de la forma de Cézanne, pero también el sentido sintético propio de Juan Gris. Realizaría seguramente algunas tentativas de pintura entre 1907 y 1910 pero quizá fuesen destruidas por insatisfactorias –algo que continuó haciendo a lo largo de toda su vida–. No es casual que el primer cuadro de Gris que conservamos sea de 1910: en 1909 Picasso, una presencia intimidatoria para Gris, había abandonado el *Bateau Lavoir*.

Es a partir de 1910-1911 cuando se produce una transformación en la obra de Gris. En *Naturaleza muerta con huevos*, o *Casas de París*, ambos de 1911, la relación tradicional entre los objetos de primer plano y el fondo sigue intacta, pero las formas comienzan a verse supeditadas a una estructura, en este caso marcada por diagonales. Esta tensión diagonal, todavía más clara en *Bodegón con lámparas de aceite* no anula la sensación de volumen porque, a diferencia de Picasso y Braque, Gris no abandona el claroscuro, aunque se haga cada vez más arbitrario. Pero sí tiende a enfatizar la condición de construcción formal sobre el plano pictórico, algo característico del cubismo.

La inclinación de Gris hacia este movimiento se afianza en los retratos que realiza este mismo año, como el de Maurice Raynal, en los que la facetación –es decir, la descomposición del volumen en planos– es cada vez más patente. La lección de Cézanne, que podemos sintetizar como énfasis en el orden geométrico que subyace en todas las formas naturales, está dejando paso a otra manera de entender la pintura en donde el claroscuro se reduce y el dibujo tiende a suplir su ausencia, siguiendo las posibilidades descubiertas

por Picasso y Braque. A estos planteamientos responde *Homenaje a Picasso*, de 1912. Gris no abandona la tradición de este género pictórico, por lo que sigue en pie la idea de parecido o la inclusión de un atributo –en este caso una paleta– que identifique al retratado. Pero al retratado, a los objetos, e incluso al espacio vacío, superpone una estructura geométrica unificadora, dominada por formas rítmicas, quizá todavía consecuencia de su estilo decorativo de ilustrador gráfico. Estas formas rítmicas construidas a base de diagonales, verticales y horizontales, no ocultan al objeto, sino que intentan simplificarlo para explicarlo de la manera más clara. Porque de hecho, lo que no acababa de gustar a Gris de las obras anteriores de sus amigos cubistas era la complicación, el aparente desorden que entorpecía la lectura del objeto que se decía representar: desde estos primeros cuadros de 1911 y 1912, y en palabras de Kahnweiler, la aportación de Gris será “claridad, odio al engaño, pureza”.

En el centro del cubismo

En 1912 Gris forma ya parte del ambiente vanguardista parisino y participa en dos importantes manifestaciones públicas: en primavera, el Salón de los Independientes, y en otoño, la exposición de la *Section d'Or*. Esta segunda exposición, celebrada en la Galerie de la Boétie, derivaba de las reuniones del llamado Grupo de Puteaux, que prestaba gran atención a las cuestiones matemáticas y científicas en la nueva pintura. La muestra reunía obras de Jaques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Francis Picabia, Fernand Léger, Roger de La Fresnaye, André Lothe, Marie Laurencin, Louis Marcoussis y Alexander Archipenko. Aunque Picasso

y Braque no quisieron participar, esta exposición afianzó la posición del cubismo en la vanguardia parisina, y la de Juan Gris dentro de ella. En su artículo del 10 de octubre de 1912 en *L'Intransigeant* a propósito de esta muestra, Apollinaire habla de Gris, al que llama “el demonio de la lógica”. Pero además, entre el Salón de los Independientes y la exposición de la *Section D'Or*, se celebra en las Galerías Dalmau de Barcelona, en abril-mayo, la primera muestra colectiva de pintura cubista fuera de París. Y Gris no sólo aporta cinco pinturas y tres dibujos, sino que ayuda decisivamente a organizarla. Una reseña en *Publicitat*, seguramente de Josep María Junoy, menciona la “especial estructura deductiva y conformación geométrica” de Gris. Es la primera reseña dedicada exclusivamente a Juan Gris.

A partir de 1912 hay muchas razones para hablar de una personal interpretación del cubismo en la obra de Gris: en cuadros como *El sifón*, de 1913, combina fragmentos figurativos con otros aparentemente abstractos. Los primeros son detalles que sirven para identificar los objetos, pero pueden asumir funciones también puramente plásticas, convirtiéndose en signos abstractos. Los segundos, por su parte, pueden convertirse también en descriptivos: haces de luz o sombras. Esta yuxtaposición se hace aún más paradójica con la inclusión de superficies pintadas como *trompe-l'oeil*, en las que se imitan, por ejemplo, superficies de madera o de mármol, como si fuesen *collages*. Abstractas y figurativas indistintamente, nunca inactivas, estas formas riman entre sí, encuentran ecos unas en otras mediante sus texturas o sus líneas de contornos, siempre sometidas a una estructura, ahora dominada por enfáticas verticales, que transforma toda la imagen en un complejo ejercicio pictórico.

En una vuelta de tuerca más, en *La guitarra* se incluye un *collage* con una estampa reproduciendo una maternidad pintada al modo tradicional, y toda la composición toma un sentido alegórico, confrontando pintura clásica y cubismo, ilusionismo y visión analítica, tridimensionalidad y plano pictórico.

En el verano de 1913, Gris puede por primera vez salir de París, y se traslada a Céret, en el Rosellón, donde ve a Picasso y Manolo Hugué. Allí realiza nuevas pinturas en las que dice “ver con mayor claridad algunas cosas que en París no marchaban bien”. Fruto de aquella estancia son varias composiciones con temas variados (*Paisaje con casas en Céret*, *El fumador* (Frank Haviland) [fig. 1] en las que aparece un colorido distinto, más vivo, y en las que la estructura de verticales deja ahora paso a una superposición de planos diagonales. En ellos se hace cada vez más evidente algo que el propio Gris explicaría más tarde: que la estructura del cuadro, su “arquitectura”, constituye la columna vertebral del mismo, y todos los detalles se conforman de acuerdo a esa estructura. Gris lo explica así más tarde, ya en 1921, en la revista *L'Esprit Nouveau*:

Considero que el lado arquitectónico de la pintura es la matemática, el lado abstracto, [y] quiero humanizarlo: Cézanne hace un cilindro de una botella: yo parto del cilindro para crear un individuo de un tipo especial, de un cilindro yo hago una botella, una determinada botella. Cézanne va hacia la arquitectura, yo parto de ella, por eso compongo con abstracciones (colores) y decido cuándo estos colores se hacen objetos. Por ejemplo, compongo con blanco



fig. 1

Juan Gris
El fumador (Frank Haviland), 1913
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

y negro y decido cuándo este blanco se hace un papel y este negro una sombra, quiero decir que arreglo el blanco para convertirlo en papel y el negro para convertirlo en sombra. Esta pintura es a la otra lo que la poesía es a la prosa.

Es decir, la idea precede al objeto, la geometría universal precede a la descripción de lo particular: es el famoso “metodo deductivo” que Gris expondría primero en su texto “Notas sobre mi pintura” (*Der Querschnitt*, 1923), y luego en su conferencia en el Grupo de Estudios Filosóficos y Científicos de la Sorbona de París en 1924. En realidad, algo parecido decía Apollinaire en su capítulo sobre Juan Gris, dentro del libro *Les Peintres cubistes*, del mismo año de 1913 ya mencionado:

He aquí al hombre que ha meditado sobre todo lo moderno, he aquí al artista pintor que no quiere concebir más que estructuras nuevas. [...] Este arte, si persevera en la dirección que ha tomado, podría llevar no a la abstracción científica, sino a la ordenación estética que, en definitiva, puede considerarse como el más alto fin del arte científico.

Aunque este texto de Apollinaire acabara por sancionar el tópico de un Gris demasiado “intelectual” con ese término tan escurridizo y tan malintencionado de “arte científico”, supuso también la consagración de Gris como uno de los artistas importantes de la vanguardia cubista, y acertó en su diagnóstico de una pintura que está en el justo medio entre lo estructural y lo estético, entre lo arquitectónico y lo sensorial, entre lo universal y lo particular. Por eso, no es

extraño que fuese entonces, en 1913, cuando el marchante Léonce Rosenberg y la escritora americana Gertrude Stein, que se había instalado en París en 1903, comprasen sus primeras obras de Gris. A partir de entonces, Stein consideraría a Gris entre sus pintores favoritos, así como uno de sus amigos más cercanos, según cuenta ella misma en su *Autobiografía de Alice B. Toklas*. En este libro se alude a un importante punto en común entre Stein y Gris: la “pasión intelectual por la exactitud”:

En su literatura, Gertrude Stein ha estado siempre dominada por la pasión intelectual de la exactitud, tanto en las descripciones de lo interior como de lo exterior. [...] Esta idea sobre la exactitud motivó que Gertrude Stein y Juan Gris se comprendieran perfectamente. Juan Gris también tenía una clara idea de la exactitud, pero de base mística. Como místico que era, tenía la necesidad de ser exacto.

Stein no sólo afirmaba que Gris era el perfecto cubista, sino también que este movimiento no podía ser comprendido más que por españoles:

Gertrude Stein dijo que (el cubismo) es una concepción puramente española, y que sólo los españoles pueden ser cubistas, y que el único cubismo verdadero es el de Picasso y el de Juan Gris. Picasso creó el cubismo, y Juan Gris le infundió su personal claridad y exaltación.

Esta *boutade*, que dejaba fuera de juego a Braque y a otros pintores franceses, daría lugar a agrias polémicas que aflorarían en la revista *Transition* ya en la década de 1930.

Con todo, el carácter español del cubismo, que Stein basaba no sólo en el origen de Picasso y Gris, sino también en apreciaciones sobre objetos españoles vistos en una visita de Stein y Toklas a Barcelona, constituiría pronto un tópico en el mundo artístico parisiense. Dentro del mundo cultural de la capital gala existiría un sector de opinión que, apoyándose en la presencia de Picasso y Gris en este movimiento, trataría de utilizar esta idea para desvincularlo de la tradición francesa. En la época de la Gran Guerra, así como en la primera posguerra, esta visión del cubismo como fenómeno extranjero, confirmada además por la nacionalidad alemana de su principal marchante, Daniel-Henry Kahnweiler, sería uno de los pretextos utilizados para descalificarlo en medio de un ambiente crecientemente nacionalista. Respondiendo a ese ataque, los cubistas que permanecieron en París —es decir, los que no fueron alistados para la guerra precisamente por ser extranjeros—, intentaron proyectar una imagen del cubismo justamente relacionada con la quintaesencia de la cultura francesa que ahora se reivindicaba con un punto de chauvinismo muy conservador. Se trataba, en efecto, de unir al cubismo con la idea del orden, de clasicismo, que se tomaba como rasgo propio de la cultura francesa. Con un nuevo marchante, Léonce Rosenberg, ahora francés, y una nueva galería significativamente llamada L'Effort Moderne, el cubismo se reagruparía en torno a la idea de un clasicismo renovado y moderno. Ahora el cubismo debía ser francés —clásico— sin dejar de ser cosmopolita —moderno—. Y es en ese contexto donde reina, a veces desde la distancia y siempre en condiciones de precariedad vital, la figura de Juan Gris.

Gris durante la Gran Guerra

Durante los años de la Primera Guerra Mundial algunas voces interesadas daban por acabado el cubismo. Estas preocupaciones, junto con las privaciones materiales, sacudieron de lleno a Juan Gris. Pero es entonces cuando, paradójicamente, produce las mejores obras de toda su carrera. A finales de junio de 1914, Gris y su mujer, Josette, se habían trasladado a Collioure, un pueblo pesquero cerca de la frontera con España, donde les sorprendió la declaración de guerra. Allí entablaron amistad con Matisse y Marquet. Se ha especulado mucho sobre la posible influencia mutua entre Gris y Matisse, que sostendrían largas conversaciones y conocerían a fondo la obra que entonces realizaban uno y otro. La huella de aquellas conversaciones e intercambios de experiencias es razonablemente visible en algunas obras de Matisse, como *Cabeza en blanco y rosa*, de 1914. Durante ese año, en parte por razones puramente materiales, Gris realiza casi exclusivamente *collages*, con una aproximación más compleja que la utilizada por Picasso y Braque. A menudo, Gris cubre prácticamente el cuadro con un entramado de diversos papeles que se intersectan creando una composición abstracta. Los diferentes papeles recortados, sin embargo, no coinciden en sus formas con los objetos representados: estos son aludidos mediante líneas negras, sombras, contornos. Se superponen, así, dos estructuras, como podemos ver también en cuadros como *La botella de anís* o *La guitarra*, ambos de 1914.

En *La botella de anís* podemos ver la etiqueta de la marca El Mono, así como fragmentos de un periódico

y de papel-madera. Sin embargo, hay otra textura de gran presencia en el cuadro: la de la propia botella de cristal, cuyos losanges han sido pintados por Gris, quizá con un deseo de ironizar sobre las posibilidades de la técnica del *collage*, o quizá dejándose llevar por el poder geometrizador de la trama de rombos grises, capaz de contrapesar por sí sólo toda la estructura general del cuadro. De hecho, podemos ver las líneas básicas de esta composición como una gran X, dos diagonales que se cruzan en el centro, y la trama de losanges no hace más que repetir, como un eco interminable, esas cruces. De nuevo, la “arquitectura” organizadora de la imagen pictórica. En el caso de *La guitarra* (1914), la dignidad que adquiere la presencia del objeto representado ha hecho recordar a Zurbarán. Pero, aunque mantiene el respeto a la forma, la convierte en una estructura abstracta que combina las visiones frontal y lateral según las propuestas del cubismo. Como en cuadros anteriores los colores locales se liberan de los contornos negros, pero indican las texturas de los objetos de forma inequívoca: dos diferentes tipos de papel-madera aluden respectivamente a la guitarra y a la mesa, mientras que el papel estampado alude a la pared. Sin embargo, nada es rígido: el papel estampado se introduce en la guitarra, con un sentido de eco, de rima de las texturas de la parte superior. Al mismo tiempo, las cuerdas de la guitarra pierden su condición figurativa para convertirse en un elemento compositivo abstracto: un conjunto de paralelas. Rimadas, ecos, poesía que integra tema y estructura. Trozos de la realidad que se integran en el plano pictórico cobrando un nuevo sentido como realidad visual construida.

En octubre de 1914 Juan Gris y su mujer, Josette, regresan a París, después de pasar una angustiada situación económica en Collioure. Lo que encuentran en París no es mejor. Las cartas desoladoras que Gris escribe a Kahnweiler por estos años dan idea de la zozobra propia, y también de la situación de otros pintores. Pero parece que precisamente por vivir una situación adversa, Juan Gris cada vez se concentrara más en su pintura, como si quisiera separar su vida material de su vida espiritual, que se hace cada vez más intensa. Consciente de ello, en marzo de 1915 escribe con cierto optimismo a Kahnweiler:

Creo que he hecho verdaderos progresos recientemente, y que mis cuadros empiezan a tener una unidad de la que habían carecido hasta ahora. Ya no son aquellos inventarios de objetos que tanto me desesperaban. Pero todavía tengo que hacer un esfuerzo enorme para materializar lo que tengo en la cabeza.

En este año de 1915, su pintura se va haciendo, como él mismo dice en sus cartas, “menos seca y más plástica”, y su paleta más lírica. Así lo demuestra un lienzo clave, *Naturaleza muerta y paisaje: Place Ravignan*. Este es un cuadro clave porque inaugura un género de gran desarrollo posterior en la obra de Gris, y que suma la visión de una naturaleza muerta en un interior, con una vista del exterior. En el primer plano, Gris nos presenta un bodegón —el género prototípico del cubismo—, quizá el más complejo realizado por él hasta entonces. Al situarlo frente a una ventana abierta, con un fondo de exterior, le proporciona un marco de mayor alcance del habitual. Mediante este mecanismo Juan Gris contrasta

la creación artística –el bodegón– con la vida –la vista del exterior–. El bodegón responde a la fórmula cubista: planos intersectados “transparentes y espectrales, pero de estricta geometría”. Todo lo que se identifica con el interior es cubista. Sin embargo, lo que se identifica con el exterior tiene una factura naturalista que reproduce no la vista que realmente ofrece su ventana, sino la de la propia fachada del estudio en el *Bateau Lavoir*. Se trata, pues, de una imagen sintética que simultanea dos visiones contrapuestas. Es, por tanto, una reflexión sobre las posibilidades reales de la pintura como análisis de la realidad, primero, y como síntesis visual, después, que exploraba el cubismo.

Esa simultaneidad se hace aún más evidente y paradójica en la parte superior, en la que las ramas de los árboles anulan la separación entre los dos espacios descritos, interior –artístico– y exterior –natural–. *Place Ravignan* marca una clara ruptura con obras anteriores: ahora el mundo exterior o anecdótico tiene una apariencia apetecible, tentadora, a lo que probablemente no sea ajena la influencia de Matisse, igual que en la elección del propio tema: el atractivo de la ventana abierta al mundo de lo sensorial, el mundo de lo exterior. En este contexto, *Place Ravignan* podría interpretarse como un “primer intento de Gris de combinar la sensibilidad interiorizante del cubismo con aquella alegría mediterránea de vivir que era también parte de su personalidad”, en palabras de Kahnweiler. Pero hay más posibilidades. Por supuesto, la más obvia, la cercanía de Matisse, autor de tantas ventanas abiertas a la vida, de tantas contraposiciones de interior y exterior.

Gris conocía, como asiduo a los museos de París, las interpretaciones que este tema había tenido a lo largo de la historia. En muchas ocasiones la ventana alude al mundo natural, y su trascendencia resulta de la comparación con el mundo interior. En obras del siglo XIX, el dilema entre naturaleza y arte, presente en pintura y en poesía, hace ver estas dos realidades como dos polos de una realidad escindida. Esta realidad escindida aparece también en el libro de *Poèmes en Prose* de Pierre Reverdy que Gris ilustró precisamente en 1915, en el que aparece frecuentemente la comparación entre el aquí y el allá, entre interiorización –como retraimiento y reflexión– y exteriorización –como liberación y expresión–. Recapitulando, pues, *Naturaleza muerta y paisaje: Place Ravignan* plantea la alternativa entre un mundo sensorial, el mundo de la naturaleza, que se despliega fuera de la ventana, y un mundo intelectual que aparece en el interior, donde la realidad física está bajo el dominio de la concepción intelectual del propio artista. Quizá sea este el dilema que vertebra en definitiva toda la obra de Gris: la tensión creativa que opone sensualidad e intelecto.

Esta tensión aparece claramente en *Guitarra sobre una mesa*, de 1915. En ella ha cambiado, sin embargo, la concepción del espacio, que se ha hecho mucho más angosto. Las formas se disponen como sobre una superficie plana: son ejemplos de esa “arquitectura plana y coloreada” a la que Gris se referirá en la Sorbona en 1924. Sin embargo, sigue sin prescindir del claroscuro, que le sirve para crear un sentido de proyección de los planos, cuyas formas geométricas, de nuevo, no coinciden con las de los objetos, sino que se intersectan con ellos creando una doble estructura en

el cuadro: la del tema y la de la composición. Tampoco prescinde de las texturas, a veces con diseños geometrizados –losetas del suelo– a veces imitando texturas naturales –madera–, y a veces con pequeñas pinceladas puntillistas. En ambos cuadros, las líneas blancas (que pueden invertirse, volverse negras sobre superficies blancas), definen a los objetos como si prevalecieran por encima de los planos que parecen superponerse en esta “arquitectura”. Los azules y verdes brillantes, quizá recuerdo de la pintura de Matisse, tienen un marcado sentido de ritmo poético, de rima. Como decía Kahnweiler, Gris ha inventado unos emblemas [unas equivalencias visuales] para escribir “mesa”, “guitarra”, “partitura”, “suelo”, “periódico” o “pipa”.

Por su parte, en *Jarra y periódico* o en *Frutero, vaso y limón*, ya de 1916, muestra hasta qué punto Gris puede manejar el blanco y el negro. El negro es sombra, pero esquemáticamente plana, situada no detrás, sino junto al objeto que refleja. Se ha hablado de la potencia de estos negros de Gris en relación con el negro tradicional de la pintura española, desde Velázquez hasta Goya, así como con el tenebrismo español. La “solemnidad, gravedad de dicción, rigor lineal” de estas naturalezas muertas hicieron a Gaya Nuño hablar de una prestancia monacal capaz de relacionar a Gris con Zurbarán y con Sánchez Cotán, incluso de una “sacralización del objeto”. También un historiador anglosajón, Mark Rosenthal, habla de “significados metafísicos” en las naturalezas muertas de Gris, relacionándolas con la atmósfera de transubstanciación propia de la tradición del bodegón barroco español, que Gris recordaría del Museo del Prado. No serán éstas las únicas alusiones a la tradición pictórica en la obra de Gris.

En *Frutero, vaso y limón* el blanco, por su parte, tiene el carácter de luz objetivada, como si fuera una representación esquemática del lugar que ocupa esta luz, de la superficie que toca o que refleja. En medio de este poderoso contraste aparece el color dorado del limón y el cobrizo de la tabla. Con toda su austeridad, este cuadro habla tanto del rigor arquitectónico de Gris como de su exquisita fascinación por el color. Y todo en estos dos cuadros se resume, en realidad, en esa concepción de la pintura según el método deductivo que hemos descrito antes: formas universales que acaban por concretarse en objetos particulares.

Gris y Josette pasan el verano de 1916 en Beaulieu-près-Loches, en la Turena, zona de origen de Josette, en donde el pintor hace amistad con André Level, propietario de la Galerie Percier de París. En Beaulieu pinta el *Retrato de Josette*, una obra maestra de la síntesis deductiva típica de Juan Gris. Para entender bien este retrato hay que conocer un trabajo del mismo año, titulado *Mujer con mandolina, copia de Corot*. Al realizarla, a partir de una reproducción, Gris tenía el objetivo de hacer una síntesis de lo antiguo y lo nuevo. Podemos pensar tanto en una puesta al día del maestro del XIX como en una legitimación histórica y genealógica del cubismo. Así, partiendo de la idealizada campesina que Corot retrata en su *Soñadora con mandolina*, de 1860-1865, el resultado es una completa reconstrucción mediante formas geométricas planas, de importancia tanto formal como iconográfica para el *Retrato de Josette*. Acerca de su conocida devoción por los grandes maestros, Kahnweiler recuerda las visitas que hacían juntos al Louvre en los años veinte:

Juan amaba a Ingres, Cézanne, Seurat, pero apreciaba también a Delacroix, Corot, Renoir. Él adoraba a Rafael, al pintor ferrarés Cossa [...], Fouquet, los pintores de la Escuela de Fontainebleau, los Le Nain, Chardin, Boucher. Nadie sabía mejor que él, delante de un cuadro, mostrar su estructura, con el pensamiento del pintor.

Y eso es precisamente lo que había hecho en *Mujer con mandolina*: hace aflorar la estructura formal del cuadro de Corot como puente hacia su propia idea de la pintura como “arquitectura plana y coloreada”. Gris quiere asimilarse a los maestros del pasado, y la elección de nombres que da Kahnweiler es sintomática. En ellos quería descubrir antecedentes de su manera de pintar, que debía ser, sin embargo, plenamente moderna. Más que de deudas estilísticas, pues, se trata de un deseo de inscribir su obra dentro de la tradición.

Lo más llamativo del *Retrato de Josette* es el predominio de la geometría, a la que se acomodan todos los elementos de la obra, como en el frontón o en el friso de un templo clásico. Por medio de esta geometría, Gris integra el fondo y la figura en un solo plano. Ello se consigue además mediante ritmos de color que unen planos espaciales. La transparencia no trata de dar ilusión de profundidad sino de relacionar de forma dinámica los diversos planos geométricos que conforman la pintura. La paleta, contenida y elegante, nos indica que Gris ha llegado a la mayor sutileza sensual, al mayor ascetismo colorista. En cuadros posteriores, prescindirá del modelo natural para trabajar a partir de una idea. La composición

será no sólo el principio ordenador, la “arquitectura” de la imagen, sino sobre todo su punto de partida.

En abril de 1918, Gris y Josette vuelven a Beaulieu. Allí reciben este año las visitas de Lipschitz, Metzinger, la pintora española María Blanchard, y el poeta chileno Vicente Huidobro, y allí se crea algo así como un laboratorio de reflexión colectiva sobre el cubismo de enorme transcendencia tanto para la pintura como para la poesía moderna.

La última década de Gris. Cubismo y clasicismo

En noviembre de 1918 se firma el armisticio. Gris regresa a París y, en abril de 1919, Rosenberg presenta en la galería L'Effort Moderne una exposición de cincuenta pinturas suyas. Gris escribe sobre ella a Kahnweiler, todavía exiliado, y analiza su posición en la pintura contemporánea:

Mi exposición se celebró el pasado mes de abril, y tuvo cierto éxito. Había cincuenta cuadros, pintados en 1916, 1917 y 1918. Quedaban bastante bien en su conjunto, y vino un montón de gente. Pero no sé realmente hasta qué punto les gustaron, pues hay mucha admiración por la pura mediocridad; la gente se entusiasma con las exhibiciones del caos, pero a nadie le gusta la disciplina y la claridad. Las exageraciones del movimiento dadá y de otros como Picabia nos hacen parecer clásicos, aunque no puedo decir que esto me importe. Me gustaría continuar la tradición de la pintura con medios plásticos, pero dándole una nueva estética basada en el intelecto. Creo que es posible

quedarse con los medios de Chardin, sin quedarse ni con la apariencia de sus cuadros ni con su concepción de la realidad. Los que creen en la pintura abstracta me parecen tejedores que creen que pueden producir un tejido con los hilos en una sola dirección, sin nada que los una. Cuando no tienes una intención plástica, ¿cómo puedes dominar tus libertades representativas y darles sentido? y cuando la realidad no te importa ¿cómo puedes dominar tus libertades plásticas y darles sentido? [...]

Durante algún tiempo me he sentido bastante satisfecho de mi propia obra porque creo que por fin estoy entrando en un periodo de realización. [...] También he conseguido librar a mi pintura de una realidad demasiado brutal y descriptiva. Se ha vuelto, por así decirlo, más poética. Espero que con el tiempo llegaré a ser capaz de expresar con mucha precisión, y por medio de elementos puramente intelectuales, una realidad imaginaria. Lo que esto significa en realidad es un tipo de pintura inexacta pero precisa, justo lo contrario de la mala pintura, que es exacta pero no precisa.

Aunque sus relaciones con Braque y Picasso son cada vez más distantes, otros pintores, la mayoría agrupados en torno a l'Effort Moderne, como André Lothe, Metzinger, Severini, y el escultor Lipschitz, admiran en él su “cubismo-clásico”, su capacidad de llevar a cabo una fluida interpenetración de la estructura pictórica con incidentes de la realidad observada, la perfecta ecuación que necesitaba el cubismo para sobrevivir en el contexto del retorno al orden. Esa idea sería retomada en 1919 por Ozenfant

y Jeanneret (que luego sería el arquitecto Le Corbusier), que habían iniciado un movimiento llamado purismo, cuya aproximación al arte, metódica y rigurosa, partiendo siempre de los objetos de la realidad moderna, decía acercarse más al cubismo de Gris que al intuitivo trabajo de Picasso. Sin embargo, aun compartiendo su respeto por el cubismo, del que todos ellos parten, el proceso de Gris sería el inverso al de los puristas: en lugar de acabar en la abstracción, que era lo que ellos se proponían, Gris quiere, como decía él y como ya hemos advertido antes, “concretar lo que es abstracto”. Quizá sea ahora cuando, para comprender mejor la posición de Gris en este contexto, debamos detenernos en la aportación teórica de Juan Gris, y particularmente en su “método deductivo”, que el pintor explicaría insistentemente en cuantas ocasiones le fue posible. Así, en 1921, y precisamente en una entrevista aparecida en la revista de los puristas, *L'Esprit Nouveau*, diría:

Yo trabajo con los elementos del espíritu, con la imaginación, trato de concretar lo que es abstracto, voy de lo general a lo particular, lo cual quiere decir que parto de una abstracción para llegar a un hecho real. Mi arte es un arte de síntesis, un arte deductivo, como dice Raynal. Quiero llegar a una cualificación nueva, quiero llegar a producir individuos especiales partiendo del tipo general.

Pero sus planteamientos teóricos alcanzarían su mayor desarrollo en la conferencia titulada *De las posibilidades de la pintura*, dictada ante el Grupo de Estudios Filosóficos y Científicos del Dr. Allendy en la Universidad de la Sorbona

el 15 de mayo de 1924. En ella, además de mostrar conocimientos de historia, biología, etc., fruto de sus variadas lecturas, Gris defiende que la *idea* es previa a la *pintura*:

No basta tomar telas, pinceles, colores para hacer pintura. Se hará un paisaje, una mujer desnuda, cacerolas que brillen, triángulos o cuadrados; no se hará pintura si la idea de pintura no existe *a priori*.

Pero al mismo tiempo, al final de la conferencia, Gris insiste en la necesidad de “intención representativa” en contra de un arte puramente abstracto:

Para mí, la pintura es un tejido cuyos hilos serían, en un sentido, el lado representativo o estético, mientras que los del otro sentido significarían la técnica, el lado arquitectónico o abstracto de la obra. Estos hilos se sostienen mutuamente, y cuando los hilos faltan en un sentido, el tejido resulta imposible. [...]

Un cuadro sin intención representativa sería, a mi modo de ver, un estudio técnico siempre inacabado. [...] Una pintura que no fuera sino la copia fiel de un objeto no sería un cuadro, pues aunque cumpliera las condiciones de la arquitectura coloreada, carecería de estética, es decir, de elección en los elementos de la realidad que expresa. No sería sino la copia de un objeto, jamás un tema.

La obra pictórica de Gris, efectivamente, sigue teniendo un sentido figurativo –pero no imitativo– y uno de los temas que en 1919 cobran mayor presencia es el referente a personajes de la Comedia del Arte, los arlequines y pierrots,

tema también frecuente en la obra de Picasso y sus amigos desde hacía tiempo. En 1916, Gris había realizado estudios del *Arlequín* de Cézanne. Después, se interesaría también por uno de los más emblemáticos cuadros de este tema existentes en la tradición francesa: el *Gilles* de Watteau. Con su posición incómoda y frontal, su colorido y su expresión melancólica, podemos considerar casi una cita explícita del *Gilles* al *Pierrot* que Gris pinta en 1923. En él vuelve a aparecer la alusión a la ventana, a ese mundo exterior que simboliza la vida, y también la guitarra, un objeto que había acompañado a Gris ya desde sus primeras ilustraciones realizadas en Madrid.

La guitarra y la vista exterior se combinan en la *Vista sobre la bahía*, de 1921, en el que Gris hace un compendio de mucho de su obra anterior, y vuelve a la concepción metafórica de *Place Ravignan*. El tema de la ventana abierta vuelve a hacerse frecuente en la obra de Gris en estos años. En este caso se contraponen el mundo exterior, lleno de vida y de luz, con el mundo interior, en el que se despliega el catálogo de objetos que ya se ha codificado como propio de la pintura cubista: la mesa, la copa, el frutero, las partituras, el periódico y la guitarra... interior y exterior se interpenetran hasta fundirse. Se trata de una síntesis de sentido poético, de rimas curvas (la doble curva de la guitarra que tiene su eco en la doble curva de la montaña o en la doble curva de la nube) y cuadrangulares (el postigo, la alfombra, la mesa), y en la que incluso las texturas parecen hacerse ecos (el cielo, el mar, la madera repiten las superficies rayadas), hasta tal punto que la superficie del mar y la de la mesa llegan a ser intercambiables como soporte de la guitarra, que

está dentro y fuera simultáneamente, en el mundo de los sentidos y en el mundo del intelecto, en el mundo de la naturaleza y en el mundo de la abstracción. Juan Gris pinta esta *Vista de la bahía* cuando pasa una temporada, desde noviembre de 1920, en Bandol-sur-Mer, a donde se ha trasladado para convalecer de la enfermedad que ya no le abandonará y que aconseja evitar el invierno en París. En 1921 Kahnweiler publica su *Der Weg zum Kubismus*, y Raynal su monografía *Juan Gris*. El otoño anterior, Kahnweiler había vuelto a abrir una nueva galería en París, la Galerie Simon, en la que vuelve a acoger a Juan Gris. Pero los fondos de su galería anterior, la Galerie Kahnweiler, confiscados antes de la guerra, son subastados a finales de 1921, lo que hunde los precios del cubismo en el mercado francés.

Cuando Gris y Josette regresan a París, después de una horrible estancia en Niza trabajando para los Ballets Rusos, con cuyo ambiente de farándula no congenia Gris en absoluto, se instalan en un piso que Mme. Kahnweiler les había buscado en Boulogne-sur-Seine, cerca del suyo propio. El traslado desde el *Bateau Lavoir* simbolizaría el retiro respecto a la primera línea del ambiente artístico parisino, justo cuando la estética cubista a la que Gris había dedicado su carrera pictórica parecía estar más severamente en cuestión. A pesar de los esfuerzos del grupo de amigos de Juan Gris por razonar la relación entre cubismo y clasicismo, el conservadurismo cultural que siguió a la Guerra Mundial había hecho parecer al cubismo una loca aventura pasajera en el contexto del retorno al orden entendido como vuelta a la rígida tradición académica sin más. Pero el embite más fuerte vendría de la propia

vanguardia, en la que el surrealismo, cuyo manifiesto se publicaría en 1924, ganaría terreno como posición dominante, y con él la insistencia en el inconsciente por encima de cualquier valor estético.

En medio de estas direcciones opuestas, las últimas obras de Gris traducen el estado de ánimo del pintor, pero quizá también toda la carga expresionista del ambiente de entreguerras, algo que condensaría el célebre libro de Franz Roh, *Realismo mágico*, y que compartiría en cierta medida con su antigua amiga María Blanchard.

Pero a pesar de todo Gris no ha abdicado de su antigua aspiración de tensar la relación entre cubismo y clasicismo, entre lo arquitectónico y lo sensible. El cuadro titulado *Mujer con cesta*, de 1927, la última obra realizada por Gris, puede verse aún como el último eslabón del tema de la ventana abierta. En esta ocasión Gris le da una forma nueva, oval, a la ventana. Si en cuadros anteriores esta propiciaba la visión de la vida, el oscurecimiento del óvalo puede tomarse como una sombría premonición, como en la ventana que pintó Matisse en Collioure en 1914. El bodegón, por su parte, no es ya una naturaleza muerta desplegada sobre una mesa, sino que aparece recogida en la cesta de una figura femenina que Rosenthal ha identificado con una “musa del modesto pintor de bodegones trayéndole un tema para pintar, o es un ángel de la muerte que le lleva su trofeo de inmortalidad”. El cesto, por su parte, puede verse como una cornucopia, símbolo de la abundancia, pero también punto de partida de una reflexión sobre lo efímero de las frutas en sazón, sobre la brevedad de la vida. En todo caso, si seguimos pensando en este tema como contraposición

entre vida natural y vida espiritual, hay que decir que la vida del otro lado de la ventana, la vida de la naturaleza, se ha extinguido: sólo parece quedar la vida interior, la vida espiritual, la estética. El mismo año de aquel cuadro, 1927, Maurice Raynal publica un libro titulado *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, en el que recoge unas palabras del propio Juan Gris que resumían así su trayectoria:

Me doy cuenta de que, hasta 1918, he atravesado un periodo exclusivamente representativo. Poco después fueron los periodos de la composición; luego, los del color. La unión de las etapas dedicadas a estas tendencias constituye una especie de periodo analítico en mi trabajo. [...]

Hoy, cerca de los cuarenta años, creo tocar un nuevo periodo, de expresión, de expresión pictórica, de expresión del cuadro completamente fundido, completamente terminado. En suma, el periodo sintético que sucede al analítico.

Conociendo su desconfianza de las apariencias y su deseo de trascenderlas mediante la creación de una pintura cuya belleza sería siempre de orden estructural, y por tanto clásica, podríamos deducir que, como había hecho Apollinaire en 1913, que Gris había confiado la pintura a las leyes de la arquitectura, de las matemáticas, de la ciencia. Pero nos engañaríamos, porque si Gris reivindicaba la arquitectura era, precisamente, para afirmar la pintura. Una pintura cubista y clásica, en la que lo intelectual y lo sensible son inseparables como las dos caras de la moneda.

Autora: María Dolores Jiménez-Blanco

Coordinación: Ana Moreno, Begoña de la Riva

Edición: Departamento de Publicaciones del Museo Thyssen-Bornemisza

Diseño: AGV diseño

Edita: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2013

Todos los derechos reservados

© de la presente edición: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2013

© de las imágenes: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2013

© de los textos: sus autores