

Jean Metzinger y su papel como teórico en la configuración del primer Cubismo

Jean Metzinger and his role as theoretical in the first Cubism configuration

Belén Atencia Conde Pumpido

Profesora de la Universidad de Málaga
belenatencia@hotmail.com

RESUMEN: Parece unánime la idea de que los grandes representantes del cubismo son Georges Braque, Pablo Picasso, Juan Gris y Fernand Léger. Sin embargo, aunque todos terminarían firmando un contrato con el mismo marchante, sus recorridos son muy dispares. Gris, más concretamente, había trabajado codo a codo con un grupo de artistas que para el «gran público», que no conocía la obra de Braque y Picasso, representaban el verdadero cubismo. Jean Metzinger, que integraba dicho grupo, no solo se configura como uno de los más importantes representantes del movimiento, sino que encarna, consciente o inconscientemente, un rol de teórico en el que trata de acercarse a las influencias entre todos estos artistas, intentando así entender qué características constituían el verdadero cubismo en su génesis propia.

PALABRAS CLAVE: Cubismo, Pablo Picasso, Georges Braque, Jean Metzinger, Salón de los Independientes, Salón de Otoño, crítica cubista.

ABSTRACT: It has become a commonplace that Georges Braque, Pablo Picasso, Juan Gris and Fernand Léger are the great representatives of cubism. However, even if all of them would end up signing a contract with the same dealer, their (artistic) journeys/paths are fairly uneven/different. Particularly, Gris had worked side by side with a group of artists considered by the “great public” –who did not know Braque’s and Picasso’s work– as the representatives of the genuine/real cubism. Jean Metzinger, who was part of such/that group, not only becomes one of the most important representatives of the movement, but also incarnates –consciously or unconsciously– a theoretical role which aims at approaching to the influences among all those artists, thus trying to understand which features would constitute the real/genuine cubism in its own genesis.

KEYWORDS: Cubism, Pablo Picasso, Georges Braque, Jean Metzinger, Salon des Indépendants, Salon d’Automne, Cubism Criticism.

Recibido: 13 de abril de 2016 / Admitido: 23 de diciembre de 2016.

La primera y más importante problemática en cuanto a la identificación del cubismo parte de aquella que llevase a cabo Alfred Barr en 1936¹ cuando relacionó cubismo y abstracción y dividió al primero en dos tipologías fundamentales: el cubismo analítico y el cubismo sintético; terminología que había sido ya introducida por Juan Gris y Daniel-Henry Kahnweiler con anterioridad² y que en el caso de Barr pretendía hacer referencia exclusivamente a la obra de Braque y Picasso.

En 1939 el M.O.M.A. (Museum of Modern Art) adquiere *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), hasta hace poco considerada la primera pintura cubista³ y que relacionaba al cubismo con el arte negro y la escultura africana. De esta forma, el llamado «cubismo de salón» no entraba dentro de la historiografía del cubismo⁴, al ser una posibilidad no divisible en las franjas de cubismo analítico, collage y cubismo sintético, además de no estar interesado por el arte africano y sí por ciertos sujetos que rápidamente se relegaron al plano de lo anecdótico y fueron considerados incluso contrarios al propio cubismo⁵. Ejemplo de ello son las afirmaciones de Douglas Cooper en cuanto a la obra de Henri Le Fauconnier expuesta en el *Salon des Indépendants* de 1911 y más concretamente su obra *Abundance* (1911)⁶. Sin embargo Cooper no tiene en cuenta que Le Fauconnier no conoció a Pablo Picasso hasta 1911 y que ya un año antes se había sorprendido al ver que otros pintores seguían sus mismas preocupaciones y de que además se les llamase «cubistas», cuando en 1910 él mismo había publicado una declaración de sus propias intenciones⁷.

Siguiendo la línea de Le Fauconnier en cuanto a la focalización de características que más tarde serían interpretadas como cubistas, pero mucho más interesante por las relaciones establecidas entre distintos artistas, es el artículo que Metzinger

¹ BARR, A. H. JR., *Defining modern Art*, Nueva York, Harry N. Abrams Inc., 1986.

² KAHNWEILER, D.-H., *Der Weg zum Kubismus*, Munich, Delphin Verlag, pp. 40-41.

³ Vid. STEINBERG, L., «The Philosophic Brothel», *Art News*, septiembre 1972, pp. 20-29; octubre 1972, pp. 38-47; *IDEM*, «Resisting Cézanne: Picasso's Three Women», *Art in America*, n.º 66, noviembre 1978, pp. 114-133 y 167; marzo 1979, pp. 114-127; RUBIN, W., «Pablo and Georges and Leo and Hill», *Art in America*, n.º 67, marzo 1979, pp. 128-147.

⁴ Debería sin embargo tenerse en cuenta la excepción que supuso Gris en estos términos. Sin embargo, la inclusión de Gris dentro del «cubismo de primer rango» fue un camino arduo. También marca la excepción en este sentido el inexplicable caso de Fernand Léger.

⁵ AA.VV. (ROBBINS, D. [coord.]), *Jean Metzinger in retrospect*, Iowa, The University of Iowa, Museum of Modern Art, 1985, p. 9.

⁶ COOPER, D., *The Cubist Epoch*, Phaidon, Londres, 1970, p. 71; cf. *loc. cit.*, p. 9: «(...) Esto, en sí mismo revela lo poco que la mayor parte de estos pintores estuvieron preocupados por el Cubismo verdadero y sus aspectos esenciales. No hay realmente nada de cubista en *Abundance*: el empleo de la luz es constante, la perspectiva es tradicional, los cubos y las facetas no han sido conseguidos según el análisis formal y tampoco sirven para recrear el espacio y el volumen. Le Fauconnier simplemente ha disfrazado un sujeto convencional y alegórico dándole una apariencia superficialmente cubista».

⁷ LE FAUCONNIER, H., «Das Kunstwerk», *Neue Künstlervereinigung*, 11, noviembre 1910. Vid. MURRAY, A., «Le Fauconnier's "Das Kunstwerk": An Early Statement of Cubist Aesthetic Theory and Its Understanding in Germany», *Arts*, 56, diciembre 1986, pp. 125-133; cf. AA.VV. (ROBBINS, D. [coord.]), *op. cit.*, p. 22, nota. 4.

publicó en la revista *Pan*⁸. En él, Metzinger clasifica toda la pintura hasta el momento como heredera del ritmo griego, fundamentada en la forma humana, y promulga la consiguiente necesidad de reinventar un nuevo ritmo. Este nuevo ritmo está empezando a tomar forma de la mano de cuatro artistas: Pablo Picasso, Georges Braque, Robert Delaunay y Henri Le Fauconnier, que no creen en la estabilidad de ningún sistema y su razón se equilibra entre la búsqueda de lo fugaz y la manía de lo eterno:

«Leur raison s'équilibre entre la poursuite du fugace et la manie de l'éternel»⁹.

En el caso de Picasso, Metzinger explica que el objeto no es negado, sino iluminado inteligente y sensiblemente y dotado de una percepción táctil, convirtiendo por tanto su obra en un equivalente de la idea, que es mostrada como una imagen total. Por otra parte, encuentra que Picasso propone una perspectiva libre y móvil similar a la propuesta por Maurice Princet y que vuelve a los siete colores fundamentales y al blanco frente a los excesos coloristas propios de los impresionistas. En cuanto a Braque, la misma imagen total que es expresada por Picasso ahonda en su caso en la idea de duración y, pese a que el pintor aporta nuevos signos plásticos, se encuentra cercano a Chardin y a Lancret¹⁰.

Hasta aquí el artículo de Metzinger que incluye Edward Fry en su obra. Sin embargo, Fry no publicó una parte del escrito de Metzinger que es fundamental para entender cuán importante fue en su momento¹¹. En ella, habla de la obra *Manège* (1906) de Delaunay¹², que el autor relaciona con Jules Romain, siendo por tanto el primero en darse cuenta de la que sería una fuente específica de Delaunay. Pero hay algo mucho más significativo, y es que la lectura total del artículo descubre la conciencia tan prematura que de la pintura del momento tuvo Metzinger y la amplitud mental que le permitió ver que, pese a que Braque y Picasso llevaban a

⁸ METZINGER, J., «Note sur la peinture», *Pan*, octubre-noviembre 1910, pp. 659-661, cf. FRY, E., *Cubism*, Londres, Thames & Hudson, 1966, pp. 59-61.

⁹ *Ibidem*, p. 59.

¹⁰ Incluso en este sentido, la visión de la obra de Braque por parte de Metzinger será premonitory. La obra de este ha sido relacionada por Reff con *Les Attributs de la musique* de Chardin conservada en el Louvre, en REEF, TH., «The Reaction Against Fauvism: The Case of Braque», en RUBIN, W. y ZELEVANSKY, L. (eds.), *Picasso and Braque: A Symposium*, The Museum of Modern Art, 1992, p. 29. A este respecto, ya con anterioridad Malraux había trazado una relación entre Braque y Chardin afirmando que *La Pourvoyeuse* de Chardin era un Braque genial, solo que vestida para equivocar al espectador, en MALRAUX, A., *Les Voix du Silence*, París, Gallimard, 1951, p. 293. El propio Braque llegaría a afirmar el haber tomado del pintor «la rigueur de sa méthode, la richesse de sa couleur [...] et son amour fervent de l'objet» («el rigor de su método, la riqueza de su color [...] y su amor ferviente por el objeto ordinario»), en VERDET, A., «Rencontré dans l'atelier parisien», *Entretiens, notes, écrits sur la peinture: Braque, Léger, Matisse, Picasso*, Éditions Galilée, 1978, p. 44. Sobre el progresivo acercamiento de la obra de Braque a la de Chardin, vid. BELLET, H., «La Francitude de Georges Braque», en *George Braque. L'Espace*, París, Adam-Biro, 1999, pp. 113-128.

¹¹ AA.VV. (ROBBINS, D. [coord.]), *op. cit.*, p. 10.

¹² Primera versión de *Manège avec anneaux* destruido en 1912 y rehecho en 1913 y 1922. Vid. IMDHAL, M. y VRIESIN, G., *Robert Delaunay: Light and Color*, Nueva York, 1969.

cabo una evolución paralela a la de Delaunay y Le Fauconnier, había sin embargo en ellos elementos comunes.

Pese a que Metzinger fue el primero en reconocer la similitud existente entre las obras de estos cuatro autores, además de sus intenciones comunes y de ser el único de los cinco artistas que más tarde serían conocidos como cubistas, que había tenido ocasión de conocer a Picasso y que en cierta medida se sintió influenciado por él, la historiografía y la crítica ha sido injustas con él¹³; no se quiso reconocer el valor que tuvo en su momento el hecho de haber sido el primero en escribir un artículo en el que se aunaran las personalidades de Braque y Picasso, a los que se les atribuía el mérito de haber sido los primeros en romper con la perspectiva y trabajar con distintos puntos de vista¹⁴. Cooper sin embargo lo criticará duramente por su falta de imaginación y originalidad, además de por su voluntad de copiar a Braque y a Picasso sin llegar a comprender la significación última de la obra de este¹⁵, cosa que no es cierta, como evidencia la lectura de su artículo en *Pan*.

Volviendo a la configuración del cubismo como grupo y al papel que Metzinger jugó en esta, más allá de las posteriores consideraciones historiográficas heredadas de Barr, es importante tener en cuenta que la utilización del término «*cube*» fue utilizada por primera vez por Chassevent para hacer referencia a Metzinger:

«M. Metzinger est un mosaïstic comme Signac, mais il met plus de précision aux coupures et dans ses cubes de couleur qui semblent avoir été fabriqués par une machine»¹⁶,

y posteriormente, en 1908, de boca de Louis Vauxcelles para criticar las obras de Braque expuestas en la Galería Kahnweiler¹⁷. Sin embargo, en ninguno de los casos fue utilizado el término para identificar una nueva actitud pictórica y mucho menos un movimiento artístico¹⁸.

Con anterioridad al artículo de Metzinger en *Pan* había tenido lugar el *Salon des Indépendants* de 1910, donde habían participado Henri Le Fauconnier, Jean Metzinger, Robert Delaunay, Albert Gleizes y Fernand Léger, todos ellos por separado y sin carácter de grupo¹⁹. Sin embargo, la casualidad quiso que esta comunión

¹³ AA.VV. (ROBBINS, D. [coord.]), *op. cit.*, pp. 10-11.

¹⁴ GOLDING, J., *El cubismo. Una historia y un análisis*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 27.

¹⁵ COOPER, D., *op. cit.*, p. 75.

¹⁶ «El Sr. Metzinger es un mosaístico como Signac, pero pone más precisión en los cortes y en sus cubos de color que parecen haber sido fabricados por una máquina», CHASSEVENT, L., «22e Salon des Indépendants, 1906», *Quelques petits salons*, 1908, p. 32, cf. AA.VV. (ROBBINS, D. [coord.]), *op. cit.*, p. 11.

¹⁷ VAUXCELLES, L., «Exposition Braque», *Gil Blas*, 14 de noviembre de 1908, cf. FRY, E., *op. cit.*, p. 50.

¹⁸ AA.VV. (ROBBINS, D. [coord.]), *op. cit.*, p. 13.

¹⁹ *26e exposition: Tours-la-Reine (Pont des Invalides): du 18 mars au 1er mai 1910 inclus*, París, Société des Artistes Indépendants, 1910. Vid. MORIN, I., *Analyse raisonné des catalogues d'exposition des peintres cubistes 1907-1914*, París, Centre interuniversitaires du Recherche sur l'histoire de l'art

de artistas diera pie a nuevas impresiones entre ellos mismos y entre la crítica. Los trabajos de todos ellos eran diferentes y solo Metzinger compartía ciertas similitudes con la obra de Braque y Picasso²⁰. Vauxcelles, en su línea, fue implacable con los artistas del Salón, calificándolos de *ignorantes geómetras*, que reducían *el cuerpo humano y el espacio a pálidos cubos*²¹, mientras que Apollinaire veía la exposición como la *déroute de l'impressionisme*²². Las obras expuestas por Metzinger fueron alabadas por Apollinaire, que llegó a calificar su propio retrato de mano del pintor como *le portrait de votre serviteur*²³, mientras que *Nude* (1910) le pareció un desnudo sólidamente construido, a semejanza de un muro. Exactamente, Apollinaire utiliza el término *maçonné*, que puede relacionarse²⁴, en cuanto a su significación estructural, geométrica y mecánica, al *cube* de Chassevent y de Vauxcelles. *Nude* –cuya localización actual desconocemos– es quizás la obra de Metzinger más cercana a Braque y Picasso en su división de la figura en planos y facetas y su rechazo a la perspectiva ilusionista del Renacimiento. La obra, tal y como Metzinger había explicado en su artículo en relación a Picasso, mostraba una multiplicidad de aspectos simultáneamente.

En otro artículo, pocos días después de la aparición del primero, Apollinaire afirma no haber visto nunca tanta sistematización en el arte ni tantos sistemas artísticos diferentes y defiende a Gleizes como otro de los artistas que, al igual que Metzinger, constituía el principio de la tendencia de la pintura joven²⁵.

El *Salon d'Automne* de ese mismo año fue acogido con críticas igualmente duras, que, aunque veían relaciones entre los artistas exponentes, no llegaban todavía a concebirlos como grupo, utilizando sus similitudes como ataques. El propio Gleizes escribió un artículo en el que apenado, decía que los periodistas habían recogido hostilmente el impacto producido por *les follies géométriques de MM. Le Fauconnier, Metzinger et Gleizes*²⁶. Apollinaire, quien solía ser más amable en

contemporaine, 1972, p. 32. En este caso, la obra de Morin presenta un error: pese a que Metzinger aparece en el listado de los artistas exponentes en el *Salon des Indépendants* de 1910, aparece sin embargo ausente en el elenco pormenorizado de artistas y obras correspondientes.

²⁰ El *Portrait d'Apollinaire* que Metzinger expuso era probablemente contemporáneo al *Portrait de Vollard* de Picasso datado entre 1909 y 1910 y que anticipa el de Uhde de la primavera de 1910. El retrato de Metzinger ha sido sin embargo denominado como el primer retrato cubista, en APOLLINAIRE, G., *Les Peintres cubistes: Méditations esthétiques*, París, E. Figuière, 1913 (vid. BREUNING, L. C. y CHEVALIER, J.-CL. [eds.], París, Hermann, 1965, p. 55); GLEIZES, A., *Souvenirs: le cubisme 1908-1914*, Ampuis, Association des Amis Albert Gleizes, 1997, p. 11.

²¹ VAUXCELLES, L., «Le Salon des Indépendants», *Gil Blas*, 18 de marzo de 1910, vid. GOLDING, J., *op. cit.*, p. 22.

²² APOLLINAIRE, G., «Le Salon des Indépendants», *L'Intransigeant*, 18 de marzo de 1910, cf. IDEM, *Chroniques d'art (1902-1918)*, París, ed. L. C. Breuning, 1960, pp. 73-76.

²³ «El retrato de su sirviente», en *ibidem*, p. 75.

²⁴ A.A.VV. (ROBBINS, D. [coord.]), *loc. cit.*, p. 13.

²⁵ APOLLINAIRE, G., *L'Intransigeant*, 22 de marzo de 1910, cf. IDEM, *Chroniques d'art (1902-1918)*, p. 83.

²⁶ «Las locuras geométricas de los Srs. Le Fauconnier, Metzinger y Gleizes», GLEIZES, A., *La Presse*, 1-2 de octubre de 1910, cf. GOLDING, J., *op. cit.*, p. 23.

sus exposiciones sobre los independientes que sobre los salones de otoño²⁷, parece cambiar de idea –cosa que volverá a hacer rápidamente– y califica la obra de los «cubistas de salón» como una manifestación bizarra del cubismo que había sido mal entendida por la crítica como una visión metafísica de las artes plásticas, cuando en realidad no era más que la copia de obras no expuestas en el salón y de la mano de un gran artista²⁸. Apollinaire se refiere a Picasso. Resulta curioso el cambio de actitud de Apollinaire si tenemos en cuenta que en el caso de Metzinger, este solo expone dos obras, *Nude y Paysage* (1910)²⁹, y la primera había sido del agrado del crítico solo unos meses antes. En cualquier caso, si bien el término *cube* había sido utilizado para designar la reducción de motivos a cubos en relación a la obra de Metzinger y Braque, por primera vez, el término cubismo aparece ligado a las figuras de Picasso y los «cubistas de salón», es decir, de Gleizes, Le Fauconnier, Metzinger y Delaunay³⁰, sin embargo, este no es aún utilizado para designar a un grupo de artistas como tal.

Las interpretaciones metafísicas a las que se refiere Apollinaire tras el *Salon d'Automne* parten de otro artículo, en este caso de la mano de Roger Allard³¹, importantísimo puesto que en él trata de definir las condiciones de un nuevo arte, no solo siguiendo la línea del artículo de Metzinger en *Pan*, que apareció prácticamente al mismo tiempo, sino incluyendo al propio Metzinger –e incluso remarcando la importancia de su figura– en este nuevo arte que se caracterizaría por la voluntad de sintetizar la realidad en la mente del observador activando un moderno proceso de pensamiento:

«En réalité, un tableau de Metzinger a l'ambition de résumer toute la matière plastique d'un aspect et rien d'autre. Ainsi naît, aux antipodes de l'impressionnisme, un art qui, peu socieux de copier un épisode cosmique occasionnel, offre dans leur plénitude picturale, à l'intelligence du spectateur, les éléments essentiels d'un synthèse située dans la durée. Les parentés analytiques des objets et leur subordinations mutuelles importent peu désormais, puisque supprimées dans la réalisation peinte. Elles interviennent par la suite, subjectivement, dans chaque réalisation de la pensée individuelle»³².

²⁷ AA.VV. (ROBBINS, D. [coord.]), *op. cit.*, p. 14.

²⁸ APOLLINAIRE, G., «Le Salon d'Automne», *Poésie*, otoño 1910, pp. 74-75, cf. *IDEM, Chroniques d'art (1902-1918)*, pp. 125-126.

²⁹ MORIN, I., *op. cit.*, p. 19.

³⁰ AA.VV. (ROBBINS, D. [coord.]), *op. cit.*, pp. 14-15.

³¹ ALLARD, R., «Au Salon d'Automne de Paris», *L'Art Libre*, n.º 12, noviembre 1910, pp. 441-443, *vid.* GOLDING, J., *op. cit.*, p. 23; FRY, E., *op. cit.*, p. 62; GAMWELL, L., *Cubism Criticism*, Michigan, U.M.I. Research Press, 1980, p. 22.

³² «En realidad, un cuadro de Metzinger tiene la ambición de resumir toda la materia plástica de un aspecto y nada más. Así nace, en las antípodas del Impresionismo, un arte que, poco preocupado de copiar un episodio cósmico ocasional, ofrece su plenitud pictórica, a la inteligencia del espectador, los elementos esenciales de una síntesis situada en la duración. Los parentescos analíticos de los objetos y sus subordinaciones mutuas importan poco ahora, puesto que son suprimidas en la realización pictórica. Estas intervienen por consiguiente, subjetivamente en cada realización del pensamiento individual», *ibidem*. Fry explica que el término «síntesis» es utilizado por Allard para hacer referencia

Allard utiliza precisamente el ejemplo de *Nude* para hacer referencia a este proceso.

El *Salon d'Automne* de 1910 significó un antes y un después en la historia del cubismo, puesto que fue allí donde los cubistas se descubrieron los unos a los otros³³, tal y como nos cuenta Gleizes:

«C'est à partir de ce moment, octobre 1910, que nous nous découvrimés sérieusement les uns les autres. (...) et que nous comprîmes quelles affinités nous rapprochaient. L'intérêt de nous fréquenter, d'échanger des idées, de faire bloc, nous apparût impérieux. Allant les uns chez les autres nous nous apercevions combien nos aspirations étaient voisines»³⁴.

El germen del grupo *Puteaux* se estaba formando. En estos encuentros, un tema aparecía como fundamental: los grandes maestros, las técnicas perdidas y la importancia de sus trabajos.

Fue por tanto, a raíz de finales de 1910 cuando los cubistas comienzan a unirse en un grupo coherente que pretendía representar una tendencia hasta el momento dispersa. Es a partir de esta conciencia que los artistas ven la necesidad de exponer juntos en el salón de 1911³⁵.

En la sala 41 del *Salon des Indépendants* de 1911 expusieron Le Fauconnier, Léger, Delaunay, Metzinger, Gleizes y Marie Laurencin³⁶. Por su parte, Apollinaire, parece retractarse de lo que dijese acerca del anterior *Salon d'Automne* y realiza una defensa apasionada de la exposición, afirmando que *Metzinger es el único adepto al cubismo apropiado*³⁷. La defensa por parte de Apollinaire es deudora de los anteriores escritos de Metzinger en *Pan* y, por ende, del de Allard en *L'Art*

a la experiencia bergsoniana de la duración y que no será hasta 1913 cuando dicho término se utilice para describir el proceso morfológico del cubismo entre 1913 y 1925. Los dos términos se utilizan de forma habitual a partir del escrito de D.-H. Kahnweiler, publicado en 1920 pero escrito entre 1915 y 1918, en FRY, E., *op. cit.*, pp. 62-63.

³³ GLEIZES, A., *Souvenirs: le cubisme 1908-1914*, París, p. 12.

³⁴ «Fue a partir de este momento, octubre 1910 cuando nos descubrimos seriamente los unos a los otros (...) y que nuestras afinidades nos acercaban. El interés de frecuentarnos, de intercambiar ideas, de ser un bloque, nos pareció imperiosa. Yendo los unos a las casas de los otros nos dimos cuenta de lo cerca que estaban nuestras aspiraciones», *ibidem*, p. 7.

³⁵ «Selon toutes probabilités nous serions dispersés aux quatre coins du salon et l'effet produit sur le public par un mouvement d'ensemble serait perdu. Il ne fallait pas que cela se produisît. Nous devons être groupés, c'était l'avis de tous» («Con toda probabilidad habríamos estado dispersos en las cuatro esquinas del salón y el efecto producido en el público por el movimiento del grupo se habría perdido. No era necesario que esto se produjese. Teníamos que estar agrupados. Esta fue la opinión de todos»), *ibidem*, p. 10.

³⁶ *27e exposition: Quai d'Orsay, Pont de l'Alma: du 21 avril au 13 juin 1911*, París, Société des artistes indépendants, 1911. Metzinger expone cuatro obras: *Paysage, Nature morte, Tête de femme y Nude*, en MORIN, I., *op. cit.*, p. 23.

³⁷ APOLLINAIRE, G., «La jéneusse artistique et les nouvelles disciplines», *L'Intransigeant*, 21 de abril de 1911, en IDEM, *Les Chroniques d'art (1902-1918)*, p. 165. Vid. GAMWELL, L., *op. cit.*, pp. 23 y 154, nota 20.

*Libre*³⁸, pero lo más curioso es que será en este momento cuando, por primera vez, Apollinaire relacione a Braque³⁹ con las obras expuestas en dicho salón por los cubistas, aun habiendo sido el propio Apollinaire el que en 1908 había escrito el prefacio del catálogo de la exposición del pintor francés en la Galería Kahnweiler⁴⁰. Por otra parte, explica que el cubismo⁴¹ no consiste en pintar con cubos, sino que se trata de un nuevo sistema pictórico que promueve la vuelta al principio del dibujo y la inspiración.

Por su parte, Gleizes⁴² recuerda que la exposición fue importante tanto para el público como para la crítica, porque fue allí donde se puso de manifiesto una nueva forma de arte sin la necesidad de mencionar a Braque y Picasso, o dicho de otra manera, que el cubismo empezaba a verse como un movimiento independientemente de las evoluciones de Braque y Picasso. Sin embargo, Gleizes también recuerda que ni público ni crítica quedaron indiferentes ante la exposición y que aparte de la defensa realizada por Apollinaire, Vauxcelles fue implacable, mientras que los jóvenes críticos de *Comoedia*, *Excelsior*, *Action* o *L'Oeuvre* fueron más reservados y amables. Reseña particularmente a Salmon, del que dice escribió un artículo inteligente y sensible. Fue en este artículo en el que el crítico hizo alusión a Metzinger como *le prince du cubisme*⁴³.

Efectivamente, se produce en torno a 1911 un gran cambio en la obra de Metzinger, quien alejándose del modelo hermético de Braque y Picasso que siguiese en *Nude*, comienza a adquirir un estilo más personal. Ejemplo de ello son obras como *Le Goûter* (1911), justamente llamada por Salmon *la Joconde du Cubisme*⁴⁴, que reintegraba facetas y planos en formas más sólidas y reconocibles y, a su vez, más diferenciadas de su entorno⁴⁵. Siguiendo la línea de *Le Goûter*, pese a parecer

³⁸ «Cet art cinématique, en quelque sorte, a pour but de nous montrer la vérité plastique sous toutes ses faces et sans renoncer au bénéfice de la perspective» («Este arte cinemático, de algún modo, tiene como objeto mostrarnos la verdad plástica bajo todas sus caras sin renunciar al beneficio de la perspectiva»), APOLLINAIRE, G., *op. cit.*, p. 165.

³⁹ AA.VV. (ROBBINS, D. [coord.]), *op. cit.*, p. 16.

⁴⁰ APOLLINAIRE, G., *Exposition Georges Braque: Galerie Kahnweiler du 9 au 28 novembre 1908*, París, Impr. Montmartre, 1908, en FRY, E., *op. cit.*, pp. 49-50.

⁴¹ Apollinaire aún no se refiere en este caso al cubismo como escuela o movimiento, aunque será en ese mismo verano de 1911 y de su propia boca cuando el término tome su verdadera significación de grupo.

⁴² GLEIZES, A., *op. cit.*, p. 16.

⁴³ «El príncipe del cubismo», en SALMON, A., *Paris Journal*, 3 de octubre de 1911, *vid. GAMWELL, L., op. cit.*, p. 155, nota 29.

⁴⁴ «La Gioconda del Cubismo», en LA PALETTE [SALMON, A.], *Paris Journal*, 30 de octubre de 1911, cf. COX, N., *Cubism*, Londres, Phaidon, 2000, p. 93.

⁴⁵ Metzinger comenta la ejecución de esta obra en METZINGER, J. M., *Le cubisme était né. Souvenirs*, París, Ed. Presence, 1972, p. 15: «(...) Je tentais de décomposer les volumes naturels en plans qui, par leur différences d'éclairage, de mesure, de situation, devaient permettre aux spectateurs de reconstruire mentalement ces volumes, d'imaginer dans l'espace le corps considéré» («[...] Trataba de descomponer los volúmenes naturales en planos que por su diferencia de iluminación, medida y situación permitiese a los espectadores reconstruir mentalmente estos volúmenes, imaginar en el espacio el cuerpo considerado»).

anterior a *Nude, Le Portrait de Madame Metzinger* (1911) igualmente se aleja de la geometría de las formas⁴⁶. Este cambio en la obra de Metzinger hacia un estilo independiente del de Braque y Picasso fue motivo de incompreensión por parte de la crítica –véase Apollinaire– que entendían que la falta de parecido entre las obras de los cubistas y las de Braque y Picasso era debida a falta de pericia por parte de los primeros⁴⁷. Por otra parte, pese a que tanto *Le Goûter* como *Le Portrait de Madame Metzinger* utilizasen un cromatismo cercano al del cubismo analítico y por tanto pseudo-monocromo, las obras tanto anteriores como posteriores vuelven a un entendimiento del color como elemento fundamental de la composición cargado de expresión, lo que también fue motivo de crítica⁴⁸.

Pese a ello, el hecho de que empezase a consolidarse la idea de un grupo que desarrollaba ideas paralelas a las de Braque y Picasso y que, sin embargo, fuesen independientes de ellos, se consolidó poco después a raíz de una exposición realizada en Bruselas por parte de los cubistas que habían sido invitados por los artistas independientes de la ciudad⁴⁹. Apollinaire fue designado para escribir el prefacio del catálogo de la exposición⁵⁰, prefacio que, pese a su poca extensión, supuso un esfuerzo por parte de Apollinaire en tratar de definir el cubismo, utilizándose, ahora sí, el término cubismo, para designar al grupo de artistas que exponía. Lo curioso fue que Metzinger no presentó obras a esta exposición. Cabe la posibilidad de que no se le invitase, cosa que resultaría extraña, y poco podemos saber de los motivos por los cuales no participó. Lo cierto es que Gleizes, en sus *Souvenirs* no menciona nada del asunto. John Golding, por su parte, propone⁵¹ que fuese el propio Metzinger el que declinase la invitación por no estar de acuerdo con los términos formales que se defendían o por que el alegato del movimiento supusiese un excesivo alejamiento de las figuras de Braque y Picasso, que Metzinger sí había incluido en su artículo en *Pan* como figuras fundamentales.

En cualquier caso, Braque y Picasso no eran personalidades tan importantes para el resto de los cubistas, que no los conocieron, ni vieron sus obras hasta septiembre de 1911⁵². Apollinaire afirma que fue él, encontrándose en una cafe-

⁴⁶ En cuanto a la relación entre Metzinger y la geometría, *vid.* DARLYMPLE HENDERSON, L. D., *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, Princeton University Press, 1983, pp. 85 y ss.

⁴⁷ COOPER, D., *op. cit.*, pp. 76-77.

⁴⁸ «Des tons âpres, ordinaires et discordants» («tonos ásperos, ordinarios y discordantes»), en LEMAÎTRE, G., *From Cubism to Surrealism in French Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1941, p. 8, cf. AA.VV. (ROBBINS, D. [coord.]), *op. cit.*, p. 44.

⁴⁹ APOLLINAIRE, G., *Catalogue du 8eme Salon annuel: du 10 juin au 3 juillet 1911*, Bruselas, Cercle d'art, 1911.

⁵⁰ *IDEM* (prefac.), *loc. cit.*, en *IDEM, op. cit.*, p. 188. *Vid.* GAMWELL, L., *op. cit.*, p. 155, nota 28.

⁵¹ GOLDING, J., *op. cit.*, p. 25.

⁵² Así lo afirma Gleizes en GLEIZES, A., «L'Épopée. De la forme immobile à la forme mobile», *Le Rouge et le noir*, octubre 1929, p. 63; GOLDING, J., *op. cit.*, p. 28; CABANNE, P., *L'Épopée cubiste*, París, Editions de l'Amateur, 2000, p. 163; METZINGER, J., «Le Cubisme aporta à Gleizes

tería de rue d'Antin con Gleizes, Léger y Le Fauconnier quien les presentó a Picasso⁵³ y les llevó a la Galería Kahnweiler, donde estos vieron sus obras por primera vez.

A raíz de esto, Gleizes publicará un artículo en el que relaciona las obras de Braque, Picasso y Metzinger, señalando como nexo común a Cézanne⁵⁴, cosa que en opinión de Gleizes, Metzinger había ya percibido en sucesivas investigaciones. La defensa de Metzinger por parte de Gleizes es parecida a la que el primero realizase de Braque en su artículo *Note sur la peinture*. Gleizes afirma que en la obra de Metzinger se encuentra el deseo de representar un total de imágenes y la posibilidad de mostrar todos sus planos, llegando así a una nueva verdad nacida en la mente del espectador. Por otra parte, critica las obras de Braque y Picasso porque, pese al equilibrio de sus obras, en su opinión, no se encuentran unidas a la tradición⁵⁵.

Esta crítica por parte de Gleizes se entiende mejor si se repasan todos los textos aparecidos entre 1910 y 1911 en cuanto a la nueva e incipiente pintura francesa. En todos ellos aparecen conceptos como inspiración, estructura, así como la concepción del arte como no imitación y la necesidad de síntesis en la mente del observador⁵⁶. Pero se pone también mucho énfasis en lo eterno y clásico frente a lo accidental y moderno. Esta idea, presente en los textos de Allard, Gleizes y Apollinaire, culmina en un nuevo artículo, al que no se le ha dado la importancia necesaria y que viene nuevamente de mano de Metzinger⁵⁷. En él, retomando la idea ya expuesta en *Pan*, por la cual esta nueva vía artística *oscilaba entre la búsqueda de lo fugitivo y la manía por lo eterno*, Metzinger promulga un nuevo Renacimiento de gran tradición. Esta nueva pintura no rompe las leyes del arte,

le moyen d'écrire l'espace», *Arts spectacles*, n.º 418, 3-9 de julio de 1953, donde confirma la fecha y añade que presentó a Juan Gris a Gleizes un poco antes. Metzinger se contradice en *Le Cubisme était né*, p. 57, donde afirma que Gleizes no conoció en este momento ni a Picasso ni a Gris, cf. AA.VV. (ROBBINS, D. [coord.]), *op. cit.*, p. 23, nota 57.

⁵³ Todos ellos se encontraban en la cafetería con motivo de la doble inauguración del *Salon d'Automne*, en APOLLINAIRE, G., *L'Intransigeant*, 30 de septiembre de 1911, cf. *IDEM*, *op. cit.*, p. 195. Green desmiente que Léger conociese a Picasso en este momento (GREEN, CH., *Léger and the avant-garde*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1976, p. 15) siguiendo a Cooper (*Fernand Léger et le nouvel espace*, Ginebra, Ed. des Trois Collines, 1949, p. 35) y a Golding (*op. cit.*, p. 28), que creen en finales de 1910 como fecha de conocimiento de sus obras sino del artista; cf. AA.VV. (ROBBINS, D. [coord.]), *op. cit.*, p. 23, nota 58.

⁵⁴ En realidad esta idea había sido anticipada por Allard en «Sur quelques peintres», *Les Marches du Sud-Ouest*, junio 1911, pp. 57-63, y posteriormente desarrollada tanto por Gleizes como por Metzinger en *Du Cubisme*, París, Ed. Eugène Figinière, 1913, pp. 35 y ss.

⁵⁵ GLEIZES, A., «Art et ses représentants, Jean Metzinger», *La Revue Indépendante*, septiembre 1911, pp. 161-172.

⁵⁶ Una síntesis que incluía la imagen visual y sus distintos puntos de vista, tal y como Metzinger había explicado que lo hacía Picasso; la idea del objeto en sí, como Allard decía que lo hacía Metzinger; y el objeto y su historia, como Metzinger defendía que hacía Le Fauconnier, siempre en su artículo en *Pan*.

⁵⁷ METZINGER, J., «Cubisme et tradition», *Paris Journal*, 16 de agosto de 1911, *vid.* FRY, E., *op. cit.*, pp. 66-67.

sino que sirviéndose de formas simples, lógicas y completas, busca nuevos símbolos plásticos que no vayan en contra de la tradición y que deben implicar movimiento y duración⁵⁸.

⁵⁸ Tal y como explica Fry, a finales de 1911, Alexandre Mercerau fue uno de los primeros defensores del cubismo en declarar que Bergson estaba de acuerdo con las teorías cubistas (MARCE-RAU, A., *Vers et Prose*, n.º 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 (SALMON, A., *Gil Blas*, 22 de junio de 1912). Sin embargo, una entrevista a Bergson demuestra que este no había visto ninguna obra de los cubistas (*L'Intransigeant*, 26 de noviembre de 1911) y cuando se le mostró el artículo de Metzinger respondió que no entendía nada (SALMON, A., *Paris Journal*, 30 de noviembre de 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 estas, desaprobando por tanto el movimiento (*Eclair*, 29 de junio de 1913), cf. FRY, E., *op. cit.*, pp. 67 y 178.



FIG. 1. *Henri Le Fauconnier, Abondance, 1911, Haags Gemeentemuseum.*

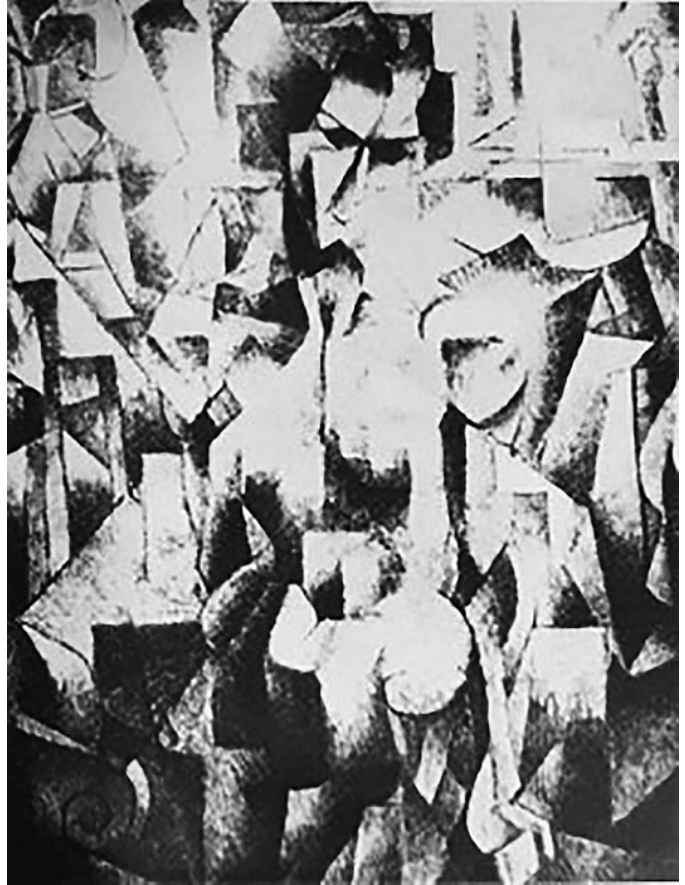


FIG. 2. *Jean Metzinger, Nude, 1910, Localización desconocida.*



FIG. 3. Jean Metzinger, *Le Goûter*, 1911, Philadelphia Museum of Art.



FIG. 4. Jean Metzinger, *Portrait de Madame Metzinger*, 1911, Philadelphia Museum of Art.