

---

# Albert Gleizes y las leyes de la pintura: un retorno a la Edad Media

---

CARME BONELL

Les Arts, parce qu'ils sont pratiques, ne sauraient être exclusivement à la merci d'une fantaisie échevelée. Il leur faut s'appuyer constamment sur des principes relativement exacts, c'est vrai, mais suffisants pour satisfaire la sensibilité et la raison».

Albert Gleizes

## I

«*La peinture et ses lois. Ce qui devait sortir du Cubisme*», es un artículo de Albert Gleizes publicado en *La vie des Lettres et des Arts*, en marzo de 1923<sup>1</sup>. Es un texto doblemente interesante si se tiene en cuenta, por una parte, el trabajo teórico de Gleizes, y, por otra, el movimiento de retorno al orden en el período de entreguerras. En cuanto a la primera cuestión, este texto se ha de valorar globalmente de acuerdo con la trayectoria biográfica y artística de Gleizes, y en relación también con otros textos suyos anteriores, especialmente el libro *Du «Cubisme»*, escrito en colaboración con Jean Metzinger<sup>2</sup>. En cuanto a la segunda

---

<sup>1</sup> Este artículo fue nuevamente publicado como opúsculo en 1924, con numerosas variantes, y reeditado en 1961. Para todas las citas se utiliza la versión publicada en *La Vie des Lettres et des Arts*, París, 2ème série, n. 12, marzo de 1923, p. 26-74. (Todas las citas son traducción de la autora.)

<sup>2</sup> GLEIZES, A. y METZINGER, J. *Du «Cubisme»*, París, Eugène Figuière, 1912. Reed. Sистерon, Présence, 1980 (todas las citas se refieren a esta edición y son traducción de la autora). Vers. cast.: *Sobre el Cubismo*, Murcia, C.O.A.A.T., 1986. Lo primero que destaca en el libro de Gleizes y Metzinger es la reticencia en la utilización de la palabra "cubismo", presentada ya en el título entre comillas. Comillas que serán justificadas en la primera página del libro al afirmar que «la palabra "cubismo" sólo está aquí para ahorrar al lector toda duda en cuanto al objeto de este estudio y nos apresuramos a declarar que la idea que suscita, la de volumen, no sabría ella sola definir un movimiento que tiende hacia la realización integral de la pintura». Cuando en 1945 Gleizes escribe el prólogo para una nueva edición volverá sobre el tema con palabras semejantes: «...aunque le dimos por

cuestión, «*La peinture et ses lois...*» se incluye, por así decirlo, naturalmente dentro de aquella corriente crítica del cubismo que se genera en la teoría de la pintura a principios de los años 20 en París. Pero lo hace desde una posición privilegiada, pues no en vano Gleizes, a diferencia de Ozenfant, Jeanneret y Severini, estuvo en la batalla entre los primeros «cubistas», fue junto con Metzinger el primero en plantear teóricamente el movimiento, y encontró a partir de ahí un camino personal y propio que ahora, en 1923, le autoriza a proclamar que hay que prolongar el cubismo, pero no en la letra sino en el espíritu.

«Como mi padre era diseñador industrial (es decir, que hacía diseños de muebles, papeles pintados, cortinajes, etc.), me obligó a aprender su oficio... Más tarde comprendí que esto me enseñó realmente los secretos técnicos de la pintura»<sup>3</sup>. En una carta dirigida a su amigo Jean Chevalier en 1938, Albert Gleizes explicaba con estas palabras lo que seguramente fue un aspecto determinante de su trayectoria artística. Nacido en París, en 1881, en el seno de una familia acomodada, relacionada con las artes por la profesión del padre, pero también por la actividad de dos tíos, uno de ellos fue premio de Roma en 1875 y el otro coleccionista y marchante de objetos de arte del siglo XVIII. Los Gleizes (el nombre de la familia es una versión provenzal de "iglesia"), vivían en Courbevoie, en las afueras de París, en una casa rodeada por un gran jardín en el que se instaló un estudio para el artista. Dado que prefería las clases de declamación en el Conservatorio a la escuela, el padre lo puso a trabajar en su taller: allí aprendió el oficio a través de la práctica metódica que requiere precisión y disciplina. En sus primeras pinturas, que datan de la época del servicio militar en el norte de Francia, destaca la influencia impresionista y la temática social. Amigo íntimo del futuro poeta René Arcos, comparten una misma afición por el simbolismo en poesía y por el socialismo en política; y la lectura de Whitman, Verhaeren, Renan, junto a la música de Wagner, la filosofía de Comte, la historia de Taine y Michelet y la sociología de Durkheim. En cuanto a la pintura, Gleizes conoce la obra de Pissarro y Seurat y admira a Gauguin. Pero hay de esta época un recuerdo imborrable:

«Hace mucho tiempo de esto, en 1903 creo, leyendo *L'Art Arabe* de Albert Gayet, me impresionaron estas dos frases: "un mosaico árabe contiene infinitamente más sensaciones que la más perfecta estatua icónica, aunque sea un Praxíteles. Aquél es un estremecimiento del alma; esto el molde anatómico de los músculos de un

---

título *Du "Cubisme"*, esa palabra no nos engañaba: elegida por otros, no podía justificar nuestras aspiraciones que tendían hacia la realización integral de la pintura». (*Op. cit.*, p. 20.) *Du «Cubisme»* es un ensayo teórico que, más allá de lo que suscita la denominación, describe el cubismo a través de su impulso básico: la búsqueda de una nueva manera de representar el mundo. Una manera que si bien parte de la realidad no pretende quedarse en sus elementos fugitivos e instantáneos sino que quiere descubrir los principios permanentes e inmutables.

<sup>3</sup> Carta a Jean Chevalier, 19 de nov. 1938. Cit. por ALIBERT, P. *Albert Gleizes. Naissance et avenir du Cubisme*; Saint-Étienne, Aubin-Visconti, Dumas, 1982, p. 25, nota 1. (Trad. de la autora).

hércules de feria". A decir verdad yo no sabría explicar por qué el comentario me hizo el efecto de una verdad; únicamente que me impresionó en uno de esos momentos de confusión de la juventud cuando los sentidos próximos a la plenitud disputan sus derechos al Espíritu. Como quiera que sea, nunca he olvidado esas frases, y los años, que aportaron las pruebas de la experiencia, debían aportar, al mismo tiempo que la explicación, la confirmación de ese presentimiento en favor de la primacía del Espíritu»<sup>4</sup>.

Primacía del Espíritu: si fuese posible definir una biografía con dos palabras, estas serían las más adecuadas para definir la de Gleizes, pues el camino que irá trazando estará siempre presidido por el impulso de traducir, en la teoría como en la práctica, esta evidencia intelectual. Impulso que estará presente en las actividades desplegadas al iniciarse su vida artística; la colaboración de Gleizes y Arcos en el establecimiento de una *Association Ernest Renan*, una especie de universidad popular que había de integrar a intelectuales y artistas. Más tarde, en 1906, la fundación de *L'Abbaye de Créteil*<sup>5</sup>, el proyecto de una comunidad en la que, lejos de la sociedad, se podría desarrollar libremente una existencia plenamente artística. Eran muchas las esperanzas puestas en *L'Abbaye*, el sueño de crear el futuro a través de conceptos clave como colectividad, multiplicidad, simultaneidad, difundidos en las obras de escritores y poetas como Henri Martin Barzun, René Arcos y Jules Romains. Aunque había un potente rechazo del mundo burgués, que debía ser sustituido por una sociedad comunitaria, no se desestimaban en cambio los temas de la vida moderna, con los cuales se pretendía la creación de un arte heroico y épico. Temas que, procedentes de la realidad, nunca quedarían restringidos por las limitaciones de la percepción física.

En los dos años que duró la experiencia de *L'Abbaye*, el estilo de Gleizes cambió: sólo hay que comparar *Le Marché d'Abbeville*, de 1903 (Fig. 1), con *Eglise à Créteil*, de 1908 (Fig. 2), para captar la diferencia evidente entre una y otra; de una técnica similar a la impresionista en cuanto a la pincelada y a la creación de una atmósfera general en la composición, se pasa a una valoración de la luz en función de los volúmenes a destacar, ya sea la corporeidad maciza de la iglesia o el rostro del personaje en primer término, afinando la pincelada en superficie, y uniformándola para dar solidez al tema.

Está claro que entre una obra y otra, está el impacto Cézanne. Pero hay también aquella búsqueda intuitiva de una realidad más allá de las apariencias: la búsqueda de la forma verdadera que empezaba ya a descubrirse en alguna de las primeras pinturas de Gleizes. En *Bouquet d'arbres*, de 1903, por ejemplo, si bien el paisaje de la izquierda se difumina atmosféricamente, los troncos de árboles de la derecha afirman su estructura con rotundidad, levantándose con fuerza y extendiendo las ramas alcanzadas por la claridad de la luz. A partir de 1908, la

<sup>4</sup>GLEIZES, A. «Arabesques», en *Puissances du Cubisme*; Chambéry, Éd. Présence, 1969, p. 170. (Trad. de la autora.)

<sup>5</sup>Vid. ROBBINS, D. «From Symbolism to Cubism :The Abbaye of Créteil», en *The Art Journal*, Nueva York, XXIII/2, invierno 1963-1964.

orientación hacia la forma se acentúa. En el *Portrait d'Alexandre Mercereau*, la línea acentuaba el volumen poniendo en evidencia la configuración del rostro. Ahora, una geometría muy simplificada, estructurada, se convierte en el substrato de la composición, como lo muestra *Paysage à l'arbre*, de 1909.



Fig. 1. *Le Marché d'Abbeville*. 1903



Fig. 2. *Eglise à Créteil*. 1908

1908-1909 son fechas en las que las investigaciones formales de Gleizes coinciden con preocupaciones parecidas en otros artistas, entre los que se hace evidente una misma orientación común. El escritor Alexandre Mercereau, intuyendo incluso antes que los propios artistas las afinidades que les unían, fue quien presentó Gleizes a Le Fauconnier cuando aún relativamente aislado en Bretaña pintaba un mar y unas rocas progresivamente geométricas, y unos retratos que causaron un gran impacto en Gleizes. Mercereau también presentó Gleizes a Metzinger en 1910. En esta época, la evolución pictórica de estos artistas era muy similar, de tal manera que Louis Vauxcelles escribió que Gleizes y Metzinger eran «geómetras ignaros que reducían el cuerpo humano, el paisaje, a cubos descoloridos»<sup>6</sup>. También Roger Allard se hizo eco de las obras que Le Fauconnier, Gleizes y Metzinger presentaron aquel 1910 en el *Salon d'Automne*, y escribió en *L'Art Libre*: «Así nace, en las antípodas del impresionismo, un arte poco deseoso de copiar un episodio cósmico ocasional, que en su plenitud ofrece a la inteligencia del espectador los elementos esenciales de una síntesis situada en el tiempo»<sup>7</sup>. Sólo unos meses más tarde Roger Allard destacaba tres paisajes de Le Fauconnier, Gleizes y Metzinger como ejemplos de un «renacimiento plástico», explicando cómo se manifiesta ahí la influencia de Cézanne, pero añadiendo a continuación:

<sup>6</sup>En *Gil Blas*, París, 18 de marzo de 1910.

<sup>7</sup>ALLARD, R. «Au Salon d'Automne de Paris», *L'Art Libre*, Lyon, nov. 1910, p. 442. Reprod. en E. Fry: *Le Cubisme*, Bruselas, La Connaissance, 1968, p. 62.

«Yo podría sin ser injusto no hablar (lo habría hecho si Metzinger, naturaleza delicadamente literaria y muy impresionable, no hubiera confesado hace poco haber mirado los cuadros de estos artistas, por otra parte estimables, con otros ojos que los de la crítica objetiva), a propósito de influencias, de Pablo Picasso y de Braque. La violenta personalidad del primero es decididamente exterior a la tradición francesa y los pintores de quienes me ocupo aquí lo han sentido instintivamente»<sup>8</sup>.

Allard formula claramente la distancia no sólo entre la obra de estos artistas, sino entre el carácter de sus investigaciones y las de Picasso y Braque. Ciertamente todos ellos habían partido de un punto común: Cézanne. Pero la potente intuición de Picasso, alimentada o no por las máscaras negras, le había conducido desde 1907 con los primeros esbozos de *Les demoiselles d'Avignon* hacia un tipo de estructuración formal de la figura y del espacio de donde extraería un lenguaje que inmediatamente desarrolló bajo el mismo impulso. Posiblemente la evolución de Braque habría sido otra si el encuentro con Picasso no hubiera hecho saltar la chispa de una genial afinidad. Pero desde ese momento siguen, en un efectivo aislamiento, un mismo proceso que duraría hasta la primera guerra mundial. Las etapas se suceden a gran velocidad: desde los primeros análisis rigurosos de la obra de Cézanne de 1908 hasta la disposición fragmentaria en pequeños planos, unificados por una gama monocromática de color de 1910, han creado una escritura original. Las obras de este período de ambos artistas expresan claramente su evolución, desde *Maisons à l'Estaque*, de Braque y *Homme nu assis*, de Picasso, ambas de 1908, hasta *Le Portugais*, de Braque, de 1910-11, y *Portrait de Kanhweiler*, de Picasso, de 1910. Es evidente que, más allá de las afinidades, hay aspectos, en la evolución técnica sobre todo, en los que difieren ambos artistas. Pero esta no es la cuestión. Michel-Georges Michel escribió: «El Cubismo no lo inventó Picasso. El Cubismo habría existido sin Picasso como el Romanticismo habría existido sin Victor Hugo. Porque estos dos movimientos llegaron en su momento, lógicamente»<sup>9</sup>. Efectivamente, este es el punto de vista que comparten aquellos historiadores, exégetas que se han interesado por las «otras» figuras del cubismo y presentan sus trayectorias artísticas como resultado de unas investigaciones y búsquedas muy subjetivas, en las que las influencias de Picasso y Braque eran nimias. Era un momento en que «muchos» artistas coincidían en un acto de reflexión sobre la realidad formal, de la misma manera que «muchos» científicos se interrogaban sobre la sustancia material. El cubismo se infiltraba así en el problema humano en lo que éste tiene de más general.

«El Cubismo puso con un vigor extraordinario un punto de interrogación a la realidad de la forma sensible considerada intangible, aquélla exterior al hombre, independiente del hombre, heredada del humanismo de los siglos XV y XVI. El nombre "cubismo", que no fue escogido por los pintores sino que les fue impuesto, dice que

<sup>8</sup> ALLARD, R. «Sur quelques peintres», *Les Marches du Sud-Ouest*, París, junio de 1911, p. 57-64. Reprod. frag. en E. Fry, *op. cit.*, p. 63-64.

<sup>9</sup> MICHEL, M.-G. *Peintres et Sculpteurs que j'ai connus. 1900-1942*; New York, Brentano, 1942. Cit. por: P. Alibert, *op. cit.*, p. 36, nota 1.

la empresa era a la vez estética e intelectual: estética porque el cubo, esencia del volumen de donde deriva la perspectiva, era el fondo de la pintura; intelectual porque el cubo, sólido perfecto, no ofrecía ya bastantes garantías para no ser discutido y, si era necesario, estábamos dispuestos a renunciar al abolutismo realista»<sup>10</sup>.

Una de las aportaciones fundamentales de Gleizes está en su actitud como teórico que estuvo siempre ligada a su actividad como pintor y, esencialmente, como pintor «cubista». Seguramente porque fue uno de los primeros, juntamente con Metzinger, en plantearse el cubismo teóricamente e intentar explicarlo. Y esta faceta no la olvidó nunca, porque el cubismo, desde un primer momento, fue para él más que nada un *estado de espíritu*:

«La pintura fue para los cubistas un medio para volver a ser hombres. Es verdad que entre los creadores de este movimiento hay divergencias, oposiciones, matices. Pero a pesar de ello hay una impresionante unidad, si se sabe separar en cada uno lo que es eternamente humano de lo que es precario e individual... Y lo que es humano en el cubismo es precisamente lo que contradice los principios del Renacimiento que han llegado al final de su resistencia. Y es el reconocimiento de esta contradicción lo que puede dar la clave de los nuevos principios, más aún, de las leyes eternas»<sup>11</sup>.

La búsqueda de las leyes eternas: esa es la vía a la que se dirige Gleizes. E intenta en primer lugar un análisis de los descubrimientos de Cézanne: él fue el primero en sospechar que, más allá de las imágenes recibidas por las sensaciones, había una *verdadera realidad plástica*. Después vino la cuestión del *dibujo*, pues el color no tiene aquella exclusividad que tenía para los impresionistas o los neo-impresionistas. Cézanne quiso que el dibujo sostuviera la *forma*. Pero la *forma* era precisamente lo que había que encontrar: ¿cómo?, ¿con qué?: «La respuesta habría sido el secreto revelado del movimiento; era la unidad, en la que coexisten la inmovilidad y la movilidad; era el dibujo, cerrado y abierto a la vez, adecuado al color, según su naturaleza esencialmente cambiante»<sup>12</sup>. Y aunque Cézanne no encontró nunca la respuesta, enunció correctamente el problema y se atrevió a atentar contra el dogma que ni los impresionistas, ni Van Gogh ni los neo-impresionistas habían tocado: la *unidad perspectiva*, el credo de la sensación, de la visión a distancia para un observador que no tiene más que sentidos y que ha parado su movimiento interior. Cézanne acusa a la perspectiva de traición y explica las razones: «ver las cosas a distancia es verlas quizá con los ojos de la carne, ciertamente es no verlas con los ojos del espíritu, con la inteligencia»<sup>13</sup>. Y Gleizes vuelve aquí a aquella definición que tan bien explica la pretensión del cubismo: ver las cosas no con los ojos fisiológicos sino con los del espíritu. Por

---

<sup>10</sup> GLEIZES, A. «Les Créateurs du Cubisme»(1935), en *Puissances du Cubisme*, cit., p. 178.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 180-181.

<sup>12</sup> GLEIZES, A. *Art et Religion. Art et Science. Art et Production*; Chambéry, Ed. Présence, 1970, p. 81. (Todas las citas son trad. de la autora.)

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 82.

haber llegado hasta aquí, Cézanne, si bien fue incapaz de desprenderse del «motivo», renunció a la *unidad perspectiva* y adoptó la *multiplicidad de puntos de vista*. Y, hasta tal punto se interesó por la forma, que percibió el valor de las figuras puras en la realización de la unidad formal; habló de las figuras en tres dimensiones, cilindro, cono y esfera, pero después pintó rectángulos, cuadrados y círculos, porque su tela funcionaba como un plano<sup>14</sup>.

A partir de esta reflexión sobre Cézanne, Gleizes se enfrenta a la cuestión del cubismo. Reconoce que los cubistas se encontraron delante del problema misterioso de la *Forma*. Su primer deseo fue reencontrar la perfección del oficio y los secretos de la construcción. Admiraban a Ingres. Sus primeras obras fueron cuadros de figuras angulosas, las imágenes estaban sometidas a un severo régimen geométrico; es el período de los volúmenes esquemáticos que dieron origen al nombre. Pero la insistencia en el volumen demuestra hasta qué punto eran todavía fieles a la noción plástica clásica. Pronto dirigieron sus observaciones a las imágenes mismas y, al hacerlo, encontraron discutible el espectáculo que les ofrecía su vista. Las formas que miraban eran de una inestabilidad singular; cuando ellos se desplazaban, se transformaban ellas o bien se deformaban. Como Cézanne, los cubistas multiplicaron los puntos de vista perspectivas, y simultanearon narraciones diversas. La diferencia entre Cézanne y los cubistas reside en que mientras el primero se esforzaba en unir imágenes perspectivas sucesivas en el tiempo, respetando la unidad de un solo espacio, los cubistas situaban sobre el plano de la tela las imágenes perspectivas sin disimular su carácter independiente. No sólo las extensiones espaciales, sino también los tiempos estaban sincopados. Los fragmentos de imagen o espectáculo se inscribían y se suspendían entre verticales que caían sobre la base; si había espacio, la inscripción se intercalaba entre oblicuas y horizontales. Y aquí Gleizes destaca una cuestión importante, pues cree que desde este período aparentemente respetuoso de la idea descriptiva ligada a la pintura, surge otra idea que más tarde trastornará las costumbres: está presente en las verticales, oblicuas y horizontales que forman una armadura sólida, un conjunto construido según la *naturaleza del plano de la tela*, donde se intercalan los fragmentos descriptivos y relativamente imitativos<sup>15</sup>.

Siguiendo a Gleizes, hemos reconstruido un camino que, desde Cézanne, y pasando por el problema de la forma, nos ha llevado a una constatación efectiva: la de la *naturaleza del plano de la tela*. Pero no ha sido un descubrimiento repentino; se trata de una progresiva concienciación a partir de evidencias plásticas surgidas de un laborioso trabajo.

«Visto desde el ángulo del sentido común, el cuadro cubista de esta época es un reto. No hay ninguna unidad verdadera y sólo los subterfugios contienen mal que

<sup>14</sup> Cf. *ibid.*, p. 82-83.

<sup>15</sup> Cf. *ibid.*, p. 86-88.



Fig. 3. Albert Gleizes. *Le Dépiquage des moissons*, 1912. Oleo sobre lienzo, 269 x 352,5 cms. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

bien estas antinomias. Visto desde la mirada penetrante de la inteligencia, lleva, en estas antinomias mismas, un futuro cierto, fruto del abandono completo de todo lo que se refiere a la posición de un espectador de un medio preexistente y, en cambio, de la adopción de principios que harán del pintor un constructor original del medio humano. La distribución de fragmentos de imágenes y de espectáculos es la parte arbitraria de las obras de esta época porque es el resultado de sensaciones y de una elección razonada conforme a ellas; ésta deberá someterse a la parte orgánica que se manifiesta naturalmente, intuitivamente, conformándose a la esencia particular del plano de la tela; la razón entonces ordenará la obra bajo la dirección de la inteligencia que comprende y que dirige»<sup>16</sup>.

Del razonamiento sobre el *volumen* a la *multiplicidad de puntos de vista*; pero bajo la multiplicidad de puntos de vista «compuestos» sobre la tela aflora la evidencia del plano. Porque la modulación de las diferentes facetas claramente delimitadas se efectúa mediante el color; pero este modulado entra en franca contradicción con la afirmación del plano de la tela, dejando al mismo tiempo una sensación de trabajo inacabado. En *Le Dépiquage des moissons*, de 1912 (Fig. 3), Gleizes ensaya la multiplicidad de puntos de vista en una tela de amplias dimensiones (2,69 x 3,53 metros), dejando un espacio semi-vacío casi en el centro, una zona plana que recuerda la zona segada, rodeándola con las diferentes imágenes de cada motivo.

Pero por encima de la descripción del espectáculo-anécdota domina una armadura lineal de oblicuas, verticales y horizontales. Sin querer premeditadamente que fuera así, se evidenciaba plásticamente. Y esta evidencia podía conducir a

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 89.

experiencias diversas; podía conducir, por ejemplo, al control de este plano sustituyendo la pintura por otros materiales cuya planitud remarcaría el efecto; así lo hizo el cubismo sintético utilizando el *collage*, como en *Compotier et verre* de Braque (realizado en septiembre de 1912 y considerado como el primer *papier collé*). Si Braque, Picasso y Gris siguieron la experiencia del *collage*, Metzinger, Delaunay, Léger y Gleizes intentaron otras. Gleizes reconstruyó en 1928 *la épopeya del cubismo*<sup>17</sup>, y describe este momento crucial así:

«En medio de sus deformaciones descriptivas y atmosféricas, descubriendo, en los confines de las imágenes descompuestas y de la geometría plana que las sostenía, unas regiones más sólidas (Braque y Picasso) se atrevieron con los papeles pegados, los materiales diversos, arena, esmalte, las imitaciones de falsa madera y falsos mármoles, las letras impresas, que contradecían mediante una aportación verdaderamente nueva la práctica renacentista, práctica que no habían abandonado por el hecho de haber expresado el exterior metafísicamente»<sup>18</sup>.

Gleizes cree que en aquel momento había la posibilidad de presentir una amenaza de ruptura con el cuadro que no fue comprendida, quedándose sólo en una deformación de la imagen descriptiva que no comprometía el futuro de la pintura tal como se concebía en los ambientes académicos o en los independientes. Reconoce que el *collage* era una verdadera audacia que despertaba una plástica auténtica pero que, por las fórmulas inventadas, «debía infaliblemente conducir a una pintura decorativa»<sup>19</sup>. Había en cambio otro extremo, que era el terreno de la pintura regida por una técnica, la forma por ella misma:

«Metzinger, Delaunay, Léger y yo mismo, más respetuosos que Braque y Picasso del dibujo normalmente accesible, menos propensos a desaparecer entre brumas metafísicas, atribuímos a la verticalidad del plano del cuadro una importancia capital. Fuera del análisis de lo descriptivo que nos ocupaba y preocupaba, dimos un valor constructivo muy grande a la composición general... Modificamos también las dimensiones corrientes del cuadro, porque el caballete nos pareció insuficiente para soportar los riesgos de la aventura; era necesario ampliar la superficie para que la pintura fuese ella misma. La amplitud fue sin duda la causa de las modificaciones técnicas. La pincelada, que tenía su razón de ser en un cuadro pequeño, dificultaba la expansión de una gran tela. Todos nosotros luchamos contra sus centelleos »<sup>20</sup>.

Efectivamente, como se desprende de *Le Dépiquage des moissons*, las telas de gran formato obligaban a una nueva manera de aplicar el color en superficie, manera que conducía naturalmente al plano: «y, gradualmente, la noción de forma se restableció en su propio plano, volviendo a ser plástica; aprendiendo a realizarse al margen de la descripción del espacio, la técnica se vuelve plana

<sup>17</sup> GLEIZES, A.: «L'Épopée: de la forme immobile à la forme mobile» (1928), en *Puissances du Cubisme*, cit., p. 107 y ss.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 133-134.

<sup>19</sup> *Ibidem.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 135-136.

igualmente, libre de las complicaciones a las que le condujo el culto del cuadro, libre al fin para expresar la realidad de una plástica versátil querida por el espíritu»<sup>21</sup>. Así, por una parte, las líneas verticales, horizontales, oblicuas, que nacieron de la multiplicidad de puntos de vista, llevaban al plano del cuadro al mismo tiempo que la técnica del color se aplanaba también; la cuestión será, pues, el reconocimiento del plano del cuadro. Interesa destacar cómo la noción de forma recupera lo que le es propio en pintura, el plano, y comienza a realizarse independientemente de la «descripción del espacio», quedando libre para expresar «la realidad... querida por el espíritu». Dos consecuencias casi inmediatas: el fin de la imitación de la naturaleza visible y el valor de la composición. Pero sigamos el análisis del propio Gleizes:

«En ese momento, la contradicción se precisa entre el plano de la tela y su empleo como soporte para "Dibujo de imágenes"...El nudo de la cuestión plástica está ahí... El plano de la tela es una potencia plástica, al margen de toda percepción visual... Las imágenes no tienen ninguna realidad plástica»<sup>22</sup>.

«La cuestión que los pintores se plantean es: ¿dónde está la realidad? ¿Está en esos espectáculos o en esas imágenes que el tiempo modifica, que el tiempo desnaturaliza, se lleva, abole a fin de cuentas? ¿Está más cerca del pintor, dependiente de él, en la secreta potencia de su tela blanca, convirtiéndose en una acción por el fuego de su actividad interior?... Era, al fin, un paso hacia la conquista de otra realidad, un paso tímido, ciertamente, pero en la buena vía. La imagen no valía orgánicamente, plásticamente y relativamente al plano, sino por su inscripción en un cuadrado, un rectángulo, una figura de este orden. La imagen no valía nada, y lo que valía era en principio este cuadrado, este rectángulo; en realidad, la infinita variedad de las figuras fundamentales planas»<sup>23</sup>.

Crisis de la realidad, ya planteada por Gleizes y Metzinger en *Du «Cubisme»*, y que señala el fin de la imitación y la conquista de otra realidad en la que dominan las figuras esenciales espaciales: las figuras geométricas. Un proceso en el que se han ido cuestionando sistemáticamente todos los artificios provisionales, desde la representación figurada de la realidad habitual partiendo de un sólo punto de vista hasta el de la yuxtaposición de diversos puntos de vista, que intentaba traducir los diferentes aspectos de un panorama o de un objeto. Pero el proceso no ha sido vano, pues ha puesto en evidencia otra realidad, plástica, pictórica, siempre presente pero nunca captada, la del plano del cuadro. Esta nueva realidad abría infinitas posibilidades. Persiguiendo siempre experiencias acerca de los efectos de la luz, del color, Delaunay abandona la imagen figurativa en 1912, en dos series simultáneas, las *Fenêtres* y las primeras *Formes circulaires*. Definió las *Fenêtres* como «frases de color que vivifican la superficie de la tela según una cadencia de medidas que se suceden y se superponen en movimientos de

---

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> GLEIZES, A. *Art et Religion, Art et science. Art et Production*, cit., p. 89-90.

<sup>23</sup> GLEIZES, A. «L'Art et la notion de réalité», en *Puissances du Cubisme*, cit., p. 152-153.

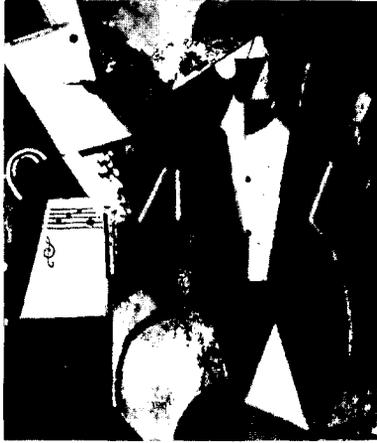


Fig. 4. Albert Gleizes: *Portrait d'Igor Stravinsky*, 1914. Oleo sobre tela, 130 x 114 cms. Colección particular.

masas de color»<sup>24</sup>. Pero, a diferencia de Delaunay, citado como ejemplo para corroborar la tesis de Gleizes sobre la evolución del cubismo, el abandono de la imagen anecdótica al mismo tiempo que la valoración del plano de la tela, se produce distintamente en la propia obra de Gleizes, pues el proceso toma su tiempo. En *Portrait de l'éditeur Figuière*, de 1913, hay una sutil acentuación de las líneas directrices: la forma redondeada del brazo preside la construcción al hacer girar a su alrededor, como si fuera alrededor de un eje, la curva de los libros que explican la actividad profesional del personaje retratado. En cambio, en *Portrait d'Igor Stravinsky*, de 1914 (Fig. 4), Gleizes abandona el figurativismo, la anécdota —que queda en la práctica relegada al título y a estos restos casi ilegibles de donde emerge la cabeza del músico—, y asume completamente las implicaciones de la *naturaleza del plano de la tela*, tanto en lo que se refiere al tratamiento de la línea como al del color, con una ausencia total de profundidad.

«Cuando el color está en toda su riqueza, la forma está en toda su plenitud», había dicho Cézanne<sup>25</sup>. Y la fórmula parece apropiada al cuadro de Gleizes, ya que el artista ha sabido adecuar el color, por la pureza, intensidad y viveza, a su papel esencial en este proceso de reconocimiento del plano. El desarrollo continuaría con una intensa búsqueda de equivalentes plásticos de los temas que le habían absorbido. Entre 1914 y 1915, realiza una serie de obras en las que una coherente organización plástica acaba eliminando la figura; se trata de *Florent Schmitt, le pianiste*, y de *Florent Schmitt, chant de guerre*. Ambos conservan aún descripciones de facciones y gestos del músico que resultan forzadas por los poderosos ritmos que las sustentan. La obra que sigue a esta serie, estableciendo un vínculo obligado con ella, es *Composition*, de 1915, donde la figura parece

<sup>24</sup> Cit. por ARGAN, G.C. *El Arte Moderno*, t. II, Valencia, Fernando Torres, 1976, p. 519.

<sup>25</sup> Cit. por ALIBERT, *op. cit.*, p. 98.

haber desaparecido, subsistiendo sólo la realidad plástica fundamental. Con *Composition*, Gleizes ha llegado al abandono de la imagen anecdótica, es decir, al mismo resultado que Delaunay en 1912, con la serie de las *Fenêtres* y las *Formes circulaires*, y al mismo tiempo que Léger con los *Contrastes de Formes*, de 1913. No es casual la referencia a estos dos artistas, pues Gleizes los conocía muy bien, los trataba y exponía con ellos. Precisamente este hecho otorga coherencia a su propia trayectoria artística. En 1912, Gleizes y Metzinger escribían en el *Du «Cubisme»*: «Sin embargo admitamos que la reminiscencia de las formas naturales no debería quedar totalmente desterrada, de momento al menos. A un arte no se lo eleva de buenas a primeras hasta la efusión pura»<sup>26</sup>. Más tarde, Gleizes escribirá:

«La aportación de Delaunay en esta época no era aprovechable para otros. Anticipaba porque no tenía razones para ser prudente. La ventana que había abierto sobre la gran luz era un acto de una audacia inmensa: lo descriptivo del análisis formal se disipaba instantáneamente y una nueva forma desconocida por nosotros, imposible aún de admitir, se ponía a girar locamente; lo inmóvil se transformaba en movilidad. Nosotros permanecemos totalmente aferrados a la imagen descriptiva; disecamos la forma, sus aspectos, la perspectiva... No podíamos estar de acuerdo con él, con semejante plástica...»<sup>27</sup>.

Y como expresión de un pensamiento referido al proceso de transformación de su propia obra entre 1914-15, Gleizes afirmaba que «Delaunay en 1913 anunciaba el desenlace del Cubismo»<sup>28</sup>. *Composition* también anunciaba el desenlace del cubismo, pero a diferencia de Delaunay, que había llegado ahí contra toda expectativa mediante un potente salto intuitivo, y sin que la ruptura con la imagen anecdótica tuviera una causa aparente, Gleizes había seguido lentamente, a su ritmo riguroso y metódico, un desarrollo plástico que tuvo éxito en este paso a la ordenación de la forma, por el cual el plano de la tela se convertía en constituyente esencial de una imagen no figurativa. Pero esta obra, como las de Delaunay y las de Léger, representaba también un desenlace del cubismo, si es que era pretensión de este movimiento elaborar una «nueva realidad», una nueva pintura. Hay que recordar de nuevo algunas afirmaciones del *Du «Cubisme»*<sup>29</sup>:

«El único error posible en arte es la imitación. (...) ...La pintura no es —o no es ya— el arte de reproducir un objeto mediante líneas y colores, sino dar una conciencia plástica a nuestro instinto. (...) ¡Que el cuadro no imite nada y que presente desnuda su razón de ser! (...) El cuadro lleva en sí su razón de ser... es un organismo. (...) ...El hecho crudo de pintar... consiste en dividir la superficie de la tela y dotar a cada parte de una cualidad que no excluya la naturaleza del todo. (...) Componer, construir, dibujar, se reducen a ésto: ordenar el dinamismo de la forma según nuestra propia actividad».

<sup>26</sup> GLEIZES/METZINGER *Du «Cubisme»*, cit., p. 49.

<sup>27</sup> GLEIZES, A. «L'Épopée...», en *Puissances du Cubisme*, cit., p. 120-121.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> GLEIZES/METZINGER *Du «Cubisme»*, cit., p. 40-59 *passim*.

Y es preciso recordar también una cita de *Les peintres cubistes* de Apollinaire: «*On s'achemine ainsi vers un art entièrement nouveau, qui sera à la peinture, telle qu'on l'avait envisagée jusqu'ici, ce que la musique est à la littérature. Ce sera de la peinture pure...*»<sup>30</sup>.

Es fácil afirmar, a la vista de estos fragmentos, de qué manera la intuición teórica de Gleizes iba por delante de la práctica. Porque *Composition* materializa todo lo que preludiva la teoría de 1912. Pero aún siendo una pieza importante en el transcurso de las búsquedas de Gleizes no supone en absoluto el final. Quedaban aún aspectos que Gleizes mismo asegura que tardó años en descubrir, por ejemplo, el ritmo y el valor del color, en este último caso utilizando el cromatismo de forma diferente a cómo se hacía en las academias, es decir, los acordes de colores<sup>31</sup>. La fecha de 1915 es significada en la biografía de Gleizes. Llamado a filas y licenciado poco después, se casa con Juliette Roche. Marchan a Nueva York a fines de septiembre para una estancia que duraría tres años, y que, interrumpida por grandes viajes —a España (estancia en Barcelona) en 1916 y las Bermudas en 1917—, dejarían su huella en la obra pictórica de este período. Hay también otros acontecimientos a tener en cuenta, especialmente uno de ellos: un día del verano de 1918, en su casa de Pelham, Nueva York, Gleizes explicó a su mujer «*Il m'arrive une chose terrible, je retrouve Dieu. Dieu existe. On ne peut pas se passer de lui*»<sup>32</sup>. Esta es una referencia obligada en la biografía de Gleizes, y sus exegetas la han interpretado relacionándola con la confrontación racional de tres cuestiones precisas: el orden colectivo, las diferencias individuales y la función del artista. Ninguna era reciente, sino que habría que buscar sus orígenes en las épocas de la *Association Ernest Renan* o las de *L'Abbaye de Créteil*, y, más en general, en la constante preocupación de Gleizes por toda actividad humana y especialmente por su actividad como artista, que condicionó siempre la de hombre. Así pues, «esta nueva convicción religiosa no es resultado de ninguna visión mística», tal como escribe Daniel Robbins<sup>33</sup>; «ni se trata de la conversión de la sensibilidad a este superhombre ideal que la piedad y la religión desviadas en los últimos siglos transportaban en la civilización occidental», en palabras de Pierre Alibert<sup>34</sup>. Y así como *Composition* no transformó radicalmente su obra posterior si no paso a paso, tampoco esta experiencia religiosa cambió radicalmente su vida. De hecho, entrará en la iglesia muchos años más tarde, en 1941. Y su primera actividad al volver a París en 1919 será unirse al grupo *Clarté* para defender la revolución de Octubre en Rusia.

<sup>30</sup> APOLLINAIRE, G. *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*, París, Eugène Figuière, 1913. Reed. París, Hermann, 1980, p. 59.

<sup>31</sup> Cf. GLEIZES, A. «Signification humaine du cubisme» (1938), en *Puissances du cubisme*, cit., p. 306.

<sup>32</sup> ROCHE GLEIZES, Juliette. *Mémoires*, s/p. Cit. por D. Robbins: *Albert Gleizes*, cit., p. 22.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> ALIBERT, P. *op. cit.* p. 125.

En algunas obras de este período destaca el resurgimiento de la anécdota, pero prima un estudiado formalismo junto a una potenciación del color en una variada y brillante paleta, como por ejemplo *La Gare de Moscou*, de 1920. Es un tipo de pintura en la que las texturas están abolidas y el interés plástico de la superficie de la tela se estructura sólo a través de la confrontación de formas y colores que aumentan en intensidad. El espíritu disciplinado y metódico de Gleizes inicia la persecución de un orden absoluto, mientras que el intento de aclarar el valor de los temas fructifica, al iniciarse la década de los años 20, con la conclusión de que una pintura cuya esencia es el ritmo es mucho más universal y superior a cualquier otra que tenga aún reminiscencias de una percepción individual subjetiva. Con esta convicción aborda ahora el problema del dominio del plano, que plantea aún el conflicto entre el tema (la imagen descrita) y el objeto (el plano de la tela que se anima en razón de sí mismo). En 1921, escribe:

«Estoy convencido de que vamos hacia un arte de creación espiritual sometido a las leyes de organización del orden natural. Pero en tanto que el conflicto no esté claramente desvelado, rechazando la imagen-recuerdo de lo pintoresco realista hasta liberarse completamente, la duda subsistirá no sólo en el espíritu de los artistas sino en el del espectador»<sup>35</sup>.

Y en el mismo texto se pregunta si «el artista debe ser el reportero de lo que existe alrededor de él o el creador de un mundo cuyo mecanismo encuentra en las leyes; donde los rostros de las cosas que son le esconden la evidencia»<sup>36</sup>. Se trata de realizar hasta las últimas consecuencias aquella definición de la pintura que ya estaba presente en el *Du «Cubisme»*: «la pintura es el arte de dar conciencia plástica a nuestro instinto»<sup>37</sup>. A partir de este momento, el planteamiento está claro. Es la última etapa de una larga trayectoria iniciada al cuestionar la anécdota como punto de partida del cuadro, y que se centra en el propósito de trabajar la tela utilizando sólo sus propios elementos: líneas, formas y color, pero evitando que el resultado sea fruto de una deformación, de la interpretación de la anécdota o de una fantasía cualquiera sin otra justificación que el gusto. Es el momento de intentar describir cuáles son las leyes de organización del orden natural. Y Gleizes lo intenta en *La peinture et ses lois*. Pero puesto que, como afirma él mismo, «el pintor está en mí sobrepasado por el hombre», y la pintura «es un medio y no un fin»<sup>38</sup>, al asentar los fundamentos de otra pintura Gleizes pondrá los fundamentos de otra relación con el mundo.

---

<sup>35</sup> GLEIZES, A. *Tradition et cubisme. Vers une conscience plastique*, París, La Cible, Povolozky, 1927, p. 166-167. (Trad. de la autora.)

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>37</sup> GLEIZES/METZINGER: *Du «Cubisme»*, cit., p. 41.

<sup>38</sup> «Autobiographie inédite d'Albert Gleizes», extractos de una carta dirigida a Jean CHEVALIER, fechada el 9 de febrero de 1938, conservada en los archivos del Musée de Peinture et Sculpture de Grenoble, publicada en *L'Art sacré d'Albert Gleizes*, catálogo de la exposición realizada en el Musée de Beaux-Arts de Caen, 22 mayo - 31 agosto de 1985, s/p.

## II

«*La peinture et ses lois. Ce qui devait sortir du Cubisme*» es un largo artículo que puede dividirse en dos partes: una primera y amplia donde a través de la oposición entre Edad Media y Renacimiento, se analizan los vínculos del hombre con el universo; una segunda parte donde se trata de definir las relaciones entre espacio y ritmo, abarcando propiamente el tema de las leyes de la pintura. La primera parte se inicia con la afirmación de que se está viviendo en una época emocionante, en medio de una civilización en peligro cuya causa pocos pueden adivinar. Y ésta se encuentra en que tanto los razonamientos de los hombres actuales como la visión de hoy en día se apoyan en objetivos que el Renacimiento fijó. En este punto, Gleizes inicia su crítica, pues aún concediendo al Renacimiento la importancia debida no admite que por él se haya traicionado un pasado «al menos tan importante y que guarda una profunda verdad sobre la cual se ha puesto un velo... La ciencia del Renacimiento es un hecho que no se me ocurre desconocer ni disminuir, pero que en nombre de esta ciencia se haya rechazado la ciencia medieval es como mínimo una tontería»<sup>39</sup>. Gleizes, que ya había afirmado la relación entre la *tradición* y el *cubismo* en un artículo publicado en 1913<sup>40</sup>, insistirá en la idea de que una obra de arte no tiene que oponerse a las obras que la han precedido, y especialmente a su espíritu. El error ha sido juzgar las obras de los siglos XI, XII, XIII y XIV desde el punto de vista del credo renacentista y que a partir de aquí se haya propagado la noción de barbarie ligada a estos siglos, se hayan oscurecido todas las instituciones, se hayan calumniado sus monumentos y sus obras de arte. Los románticos fueron los primeros, desde el Renacimiento, en interesarse por la Edad Media, pero según Gleizes no supieron esclarecer su espíritu. Hay un recuerdo para la gran exposición sobre los Primitivos que se realizó en París en 1904, a pesar de que en aquella ocasión se retomaba el contacto con la Edad Media a través de la pintura del siglo XIV, es decir, con la de aquellos que para Gleizes señalan ya el ocaso, añadiendo a esto que la intención era sobre todo la especulación comercial. Pero ni siquiera los que intentaron juzgar esas obras con el máximo liberalismo pudieron sustraerse a la anécdota religiosa, y así no pusieron atención «al misterio que las resguardaba y las encerraba en su verdadera esencia original, misterio que las había provocado y que ocultaba sus arcanos secretos»<sup>41</sup>.

Para Gleizes el Renacimiento, que planteó el problema del espacio y lo resolvió mediante las leyes perspectivas, no lo resolvió definitivamente, descubriendo tan sólo una solución rudimentaria; es decir, que si bien marcó una tendencia del espíritu humano, no realizó la aspiración; y la prueba, según él, de que no era más que una satisfacción mediocre es que ahora se están transgrediendo las reglas, y por tanto «hay que descubrir conscientemente otra cosa, más precisa y

<sup>39</sup> GLEIZES, A. «La peinture et ses lois...», *loc. cit.*, p. 27.

<sup>40</sup> GLEIZES, A. «La tradition et le cubisme»; *Montjoie*, París, (1913).

<sup>41</sup> GLEIZES, A. «La peinture et ses lois...», *loc. cit.*, p. 31.

más general a la vez»<sup>42</sup>. Y Gleizes inicia aquí el despliegue de una tesis: si el Renacimiento, que tenía la necesidad de resolver el problema espacial, sólo le dió una salida rudimentaria, los siglos anteriores tuvieron unas necesidades parecidas que intentaron solventar con soluciones igualmente apropiadas. Cuestión que probará de desmenuzar analizando el destino de la obra pintada cristiana, oponiéndola al de la obra renacentista. Se plantea en primer lugar la pregunta ¿qué es la religión? Gleizes da una curiosa definición:

«Es el Hombre y la Divinidad, la parte y el entero, en otras palabras, es el conocimiento de las relaciones que *ligan* a todos los elementos constitutivos del sistema del Universo. Es la ciencia que tiene por objeto el entendimiento de las leyes que rigen la mecánica del mundo natural»<sup>43</sup>.

A continuación destaca el origen secreto, privilegiado e iniciático del conocimiento, del que queda excluída la masa ignorante, y que se exterioriza en los ritos y los símbolos. La Edad Media se edifica sobre una concepción muy amplia de lo universal, con una vida colectiva intensa, y una estructuración que se puede sintetizar así: por un lado la Religión-conocimiento, por otra, el emperador o el rey en el vértice del orden social: el espíritu arriba, abajo la materia que tendrá su forma; el espíritu es el animador de la materia vasalla. Pero un punto es esencial en esta sociedad: «Todo está regido por leyes rigurosas y se desarrolla según una cadencia que a fin de cuentas es el RITMO, clave del movimiento mismo del universo»<sup>44</sup>. Es un punto esencial, porque en la Edad Media, para Gleizes, el vínculo entre el hombre y el universo se funda en una concordancia analógica, siendo el ritmo ejemplo de lo permanente y perdurable frente a lo temporal y caduco. Y se pregunta, ¿qué es la pintura en esas épocas? «Es un medio superior de propagar la idea universal, es una técnica no vulgarizada al servicio de la religión, del conocimiento por tanto»<sup>45</sup>. La pintura de estas épocas es un *medio*, no un *fin* (recordemos que éste es un argumento del propio Gleizes, tal como hemos visto antes). Es un medio encargado de enseñar, de recordar. Gleizes destaca algunos atributos de esta pintura:

«Adorna, ni que decir tiene, pero su misión principal no es ésta».

«No busca exteriormente su razón».

«Es una forma engendrada por una necesidad interior»

«Convierte en imágenes la fabulación, pero se apoya en el conocimiento de las leyes orgánicas del Universo»<sup>46</sup>.

Efectivamente, Gleizes está analizando la pintura medieval, pero ¿no son estos los mismos atributos que reclama para la nueva pintura? ¿No son éstos los mis-

---

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 33 (las versales son del texto).

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

mos argumentos, casi palabra por palabra, que sustentan su propia trayectoria artística?

«El fresco cristiano es el Mundo, es su ley quien lo rige, es el microcosmos. De manera que la anécdota es, en definitiva, el aspecto temporal de lo permanente, la apariencia del momento que pasa según nuestra óptica. Así, un fresco del siglo XI o del XII, donde los círculos se desarrollan según un modo simple y regular, desde el centro hacia el exterior, donde el equilibrio está sometido a una indiscutible voluntad de lógica, es el equivalente de los conceptos astronómicos y la mecánica misma del Universo. ¿Qué hay de sorprendente si el ritmo domina el orden constructivo, si es lo permanente, el espíritu?»<sup>47</sup>.

La clara distinción que se efectúa aquí entre lo temporal y lo permanente, siendo lo temporal la *anécdota*, y lo permanente el *ritmo*, puede hacer plantear en otros términos, en los que Gleizes intenta justificar, el conflicto entre el tema (la imagen descrita) y el objeto (el plano de la tela). Igual que en la pintura medieval, la anécdota-imagen queda absolutamente sometida al ritmo-plano de la tela. También en la nueva pintura Gleizes advierte la distancia entre lo efímero de la imagen y la esencialidad del plano. Por eso los calificativos que atribuye a cada uno tienen una transposición lógica: la figuración es lo temporal, lo fugitivo. El ritmo es lo eterno, dinámico. La obra pintada medieval está sometida al ritmo como todo lo que está en el mundo. El fresco es un muro «rítmico» y las imágenes se doblegan a sus exigencias. Durante el Renacimiento, que representa el punto culminante de la noción de espacio, ésta socavará y reemplazará el ritmo por las leyes perspectivas, sucediendo el cuadro compuesto al cuadro «rítmico». El ritmo medieval tiene una propiedad insustituible:

«El ritmo basado en intervalos iguales es la base del conocimiento, de la ciencia astronómica de entonces. Si el campesino sabe que los días, las noches, las semanas, los meses, los años, las etapas de cada uno entre el nacimiento y la muerte se suceden sin interrupción, en el mismo orden y en el mismo tiempo, el sacerdote y el sabio, que se confunden con el iniciado, conocen los movimientos planetarios, los cambios de la luna, las evoluciones de la tierra y del sol, etc., y por otro lado poseen los elementos ya desarrollados de una teoría de la evolución. Así se explica que la obra pintada, como todo lo que se construye, esté regida por el ritmo y su incansable persistencia, y es este el que interesa mostrar»<sup>48</sup>.

El principio rítmico, que lo impulsa todo, genera como consecuencia la falta de *composición* entendida en el sentido renacentista. Y el carácter decorativo que atribuyen a la pintura medieval los renacentistas no tiene nada que ver con el destino que le asignaron sus contemporáneos. A pesar de ser exterior no busca exteriorizar, es profundamente mental y se dirige a la meditación. Dado que el arte del Renacimiento se inclina hacia el lujo, hacia las apariencias, utilizará esos mismos criterios para evaluar el arte anterior. Gleizes distingue entre la obra de

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 35.

Cimabue y Duccio, por una parte, y la de Giotto por otra. Lo que había empezado con Cimabue y Duccio al dar éstos más valor a la apariencia que a la fabulación, con el fin de garantizarle una autenticidad realista, lo continuó Giotto dando agudeza y precisión a la imagen representativa. Pero mientras los primeros pintan las figuras cristianas aún en su posición simbólica, Giotto se aventura a investigar la historia anecdótica de la Iglesia. Todos ellos conocen la perspectiva, tal como lo prueban sus obras; pero Cimabue y Duccio no se atrevieron a utilizar este sistema ilusionístico, en cambio Giotto lo hizo de forma atrevida, usando la perspectiva para acusar el ritmo. Era una perspectiva que se acomodaba a los diferentes grados del ritmo y por eso mismo los renacentistas, aún considerándola un gran progreso, la tildaron de simple. Para Gleizes, el período que va desde Cimabue a Ucello es un período de crisis de la pintura exactamente igual a la crisis que sufre la sociedad humana, en el sentido en que el principio mental es desbordado por el físico, el espíritu religioso es derrotado por el particularismo temporal que triunfará en el Renacimiento. Posiblemente un signo de este cambio sea la figura de la Virgen que deviene más mujer, perdiendo poco a poco su significación inicial de materia fecundada por el espíritu.

Lo que registra la pintura desde el siglo XI al XVI es la evolución de lo simbólico hacia lo real y no una pretendida mejora de una técnica rudimentaria hecha a fuerza de empirismo. La fabulación se hace más realista y revela una noción que no existía en el fresco del siglo XI: la del *espacio*. Gleizes dejará claro que las reglas de la perspectiva, a través de las cuales el pintor intentará reproducir el espacio como imitación de aquello que los ojos perciben a su alrededor, eran ya conocidas por la ciencia griega de la época de Esquilo y no eran ignoradas por los monjes cluniacenses y cistercienses desde el siglo XI. Que esto no aparezca en la pintura es debido a que su misión era reveladora y educadora, y dentro de ella la perspectiva no tenía lugar porque no había ninguna intención imitativa. Para Gleizes hay un hecho capital:

«Mientras que el fresco del siglo XI no traiciona la naturaleza de la materia que utiliza, el muro plano, la pintura del siglo XVI, al querer realizar el espacio por medio de la sugestión, dota a esta materia de una dimensión extraña a su naturaleza; en otras palabras, obtiene esta impresión de espacio porque engaña al espectador por la impresión que produce de lo exterior; él cree que se prolonga en la tela o el muro la función de su ojo. La tela y el muro no juegan ya los mismos papeles. En el siglo XI el espacio es el muro tal como se presenta; es un plano en el espacio exterior. No es un intermediario, es una realidad, se parte de esta conciencia. La pintura es un plano donde el ritmo transcurre»<sup>49</sup>.

Gleizes defiende aquí apasionadamente la pintura medieval porque no traiciona la naturaleza del elemento que utiliza: el plano del muro en este caso, conclusión a la que le lleva su experiencia artística. Da además una definición de la pintura que aún refiriéndose a la Edad Media trasciende su marco: «la pintura es un

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 44.

plano donde el ritmo transcurre»; una definición que nos traslada una vez más a su propia producción en sus tentativas para resolver el problema de un soporte bidimensional. Gleizes establece unos caracteres periodizadores de la pintura desde la Edad Media en los siguientes términos:

«En la Edad Media la obra pintada es ritmada;  
En los siglos XV y XVI, está compuesta;  
De fines del siglo XVII a principios del siglo XIX, está ordenada;  
Del siglo XIX al XX, es instantánea.

La Edad Media la crea sobre caracteres universales; el Renacimiento, sobre los grandes caracteres generales; la época que le sigue sobre los caracteres accidentales; los Tiempos Modernos sobre la reminiscencia. Pintura del espíritu en los primeros tiempos, de los sentidos durante los que siguieron, sexual o visual después de ellos, intelectual a partir del siglo XIX.»<sup>50</sup>.

Este análisis se extiende sobre la significación de la pintura en cada una de estas etapas y en las condiciones en que es considerado el artista. En la Edad Media, la pintura se apoya en la fe y en el conocimiento de la técnica, que se mantiene secreta; el artista medieval es un sabio que trabaja para la colectividad. El Renacimiento la asienta sobre la lógica y una técnica brillante; el artista se convierte en un cortesano. En los siglos XVII y XVIII la pintura se transforma en un divertimento en el que importa sobre todo la *manera*; el artista está al servicio de la nobleza y de la burguesía. A partir de mediados del siglo XIX pasa a ser una mercancía cuya estimación se explota, mientras que los artistas «son a la vez ignorantes y podridos de intelectualidad»; y «el siglo XX promoverá una pintura puramente literaria, renunciando al estudio serio de la naturaleza para plagiar las obras de los museos sin buscar el espíritu; el artista estará dispuesto a recibir todas las órdenes sin inmutarse, dispuesto a todas las bajezas»<sup>51</sup>. En cuanto a la pintura del siglo XX, hay que destacar la crítica de Gleizes hacia los artistas contemporáneos suyos: «Es evidente que si durante el Renacimiento, un Carlos V recogía el pincel de Tiziano, el artista de hoy está dispuesto a recoger cualquier cosa que haya podido perder cualquiera que le parezca de alguna utilidad»<sup>52</sup>. Y ni el estado de crisis actual, que él se preocupa de poner en evidencia, le parece excusa suficiente para no considerar así a los artistas. Y, al referirse a ellos, Gleizes destaca de entre todos, aquellos que han usado directamente métodos científicos para encontrar una base firme para reconstruir «la obra pintada desfalleciente»<sup>53</sup>. Cézanne en primer lugar, porque él ha señalado el camino a seguir a pesar de que sus métodos formales, nos dice, sean empíricos y la técnica desastrosa para la permanencia de la obra. Al lado de Cézanne, y dejando aparte a Seurat, Gleizes alude a otros pintores que han tenido una acción meritoria. Pero hay que ver de qué modo se refiere a ellos, porque en algún momento los términos que utiliza podrían serle aplicados a él mismo:

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 49.

«Y si esos pintores tienen una obra que disgusta, a menudo con razón, hay que admitir que las ideas que emitieron fueron mejores, más libres, y de una enseñanza más cierta; Maurice Denis, Paul Sérusier, Paul Signac fueron los pioneros incontables del orden que asciende... »<sup>54</sup>.

Con este comentario Gleizes pasa a analizar las aportaciones del cubismo, al que considera como el inicio de una nueva era: desde el estudio del *volumen* y la *multiplicidad de puntos de vista* a la búsqueda de un equilibrio, valorando la verdad del plano. Una cita del *Du «Cubisme»*<sup>55</sup> sirve para demostrar cómo, desde 1912, Metzinger y él mismo entendían la posibilidad de una pintura libre de las contingencias imitativas: «Estábamos ya convencidos de que existía una razón fuera de las PREEXISTENCIAS REALISTAS (*sic*), para justificar la obra plástica»<sup>56</sup>. La palabra «creación» surgió entonces, y para Gleizes esta es la nueva orientación de la pintura. Pero un largo camino de experiencia ha sido recorrido desde 1912, y no en vano. Por eso no puede faltar este comentario que define el estado del pensamiento actual del artista:

«Esta creación artística, que realiza de alguna manera la huella visible del yo interior, sólo podía tener éxito en virtud del conocimiento de las leyes que presiden su génesis y le permiten objetivarse»<sup>57</sup>.

Gleizes hace una apasionada defensa de las leyes que considera necesarias. Y a la afirmación: «Son necesarias leyes indiscutibles»<sup>58</sup>, seguirán unas consideraciones sobre cómo han de ser dichas leyes: han de mejorar las anteriores si son caducas, han de fijar el espíritu, han de ser generales y favorables a la expansión del individuo; por otro lado, no han de ser fruto de una opinión particular, y, finalmente, han de responder al trabajo secreto de cada taller a fin de ayudar a la realización plena de los medios de expresión. Queda sólo una constatación que añadir:

«Ha llegado el momento de que estas leyes, cuyas palabras y sustancia están ya en la vida de cada uno de quienes laboran con convicción desde hace tiempo, sean formuladas claramente. Estas leyes no pertenecen a nadie en particular, son del dominio de todos. Habrá quien sepa sacar el mejor partido, otros que no harán nada con ellas, tal y como se produce corrientemente en la vida diaria»<sup>59</sup>.

Antes de cerrar esta larga primera parte de su «*La peinture et ses lois. Ce qui devait sortir du Cubisme*», Gleizes hace una síntesis de sus investigaciones sobre la época medieval y la renacentista, deduciendo «los principios fundamentales de la creación artística nueva»:

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>55</sup> «Que el cuadro no imite nada y que presente desnuda su razón de ser!...», en «*La peinture et ses lois*», *loc. cit.*, p. 51. (Cf. GLEIZES/METZINGER *Du «Cubisme»*, cit., p. 48-49).

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

«1. Lo que había sido desbordado por un desarrollo excesivo de la imagen exterior vuelve a su primitiva pureza: el *ritmo* se reconoce como la gran ley del movimiento de la obra pintada igual que es la gran ley del movimiento del Universo. La obra, en consecuencia, está basada en la misma arquitectura del sistema natural: estamos en perfecto acuerdo con la tradición religiosa no sólo cristiana, sino de Oriente.

«2. La noción de espacio es el verdadero legado que nos han dado los renacentistas. La perspectiva, desnuda de los elementos heterogéneos que enmascaraban el efecto general, aparece hoy en una puesta a punto exacta como la ciencia de la extensión o la generatriz del espacio.

«Así, los dos principios que se convertirán en las condiciones mismas de la obra plástica son desde ahora reconocidos: el *ritmo* y el espacio»<sup>60</sup>.

Decíamos al iniciar el comentario de este artículo que Gleizes, que ha condicionado siempre su actividad artística a la actividad humana en el sentido más general, ahora, al asentar los fundamentos de una nueva pintura, de una nueva creación artística, está en realidad asentando los fundamentos de otra relación con el mundo. En efecto, ¿en qué términos explica este principio, el *ritmo*, que es la condición misma de la obra plástica? Lo explica como la «gran ley del movimiento de la obra pintada» porque es la «gran ley del movimiento del Universo». El artista, al dar un ritmo a su obra, está efectivamente acordándola con el orden universal, tal como lo expresa una tradición no sólo cristiana sino cósmica. Porque el ritmo pertenece a la vida, y la única condición necesaria para transmutar la materia en vida es hacerla vibrar en consonancia con el ritmo de la vida. Cada uno de los principios del hombre corresponde a un principio de la naturaleza; cada principio del hombre y de la naturaleza actúa en concordancia con el ritmo universal o cósmico. Pero la ley del ritmo gobierna el intelecto tanto como la vida, y todas las actividades que de él dependen. Por ejemplo, la creación artística. Si no, ¿por qué habrían escrito ya Gleizes y Metzinger, en *Du «Cubisme»*, que «nosotros buscamos lo esencial, pero lo buscamos en nuestra personalidad?»<sup>61</sup>. Al referirse a la gran obra reformadora de la pintura de principios de siglo XX, Gleizes la entiende basada en el estudio de la superficie-soporte material (lo que era para el pintor renacentista sólo una pantalla), en el descubrimiento de sus propiedades y la enumeración de las posibilidades, y escribe: «Una tendencia se afirma, que se acerca más y más a la esencia de las cosas para captar más exactamente la significación de lo que llamamos vida»<sup>62</sup>. Además del ritmo, el segundo principio que condiciona la obra plástica es el espacio: a pesar de su actitud crítica hacia el Renacimiento, Gleizes reconoce que la noción de espacio que éste aportó no puede ser obviada fácilmente, pues está integrada en la pintura. Pero la nueva noción de espacio ya no estará ligada a la ilusión óptica de la perspectiva renacentista, sino a las propias cualidades del espacio del cuadro que el artista tendrá que descubrir.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>61</sup> GLEIZES/METZINGER *Du «Cubisme»*, cit., p. 63.

<sup>62</sup> GLEIZES, A. «La peinture et ses lois...», *loc. cit.*, p. 54.

La segunda parte de «*La peinture et ses lois...*» se inicia abordando el problema técnico propiamente dicho y con una definición muy precisa: «Toda creación plástica está condicionada por el hecho de ser un espacio ritmado»<sup>63</sup>. Analiza sucesivamente las dos condiciones necesarias a la obra plástica: el *espacio*, que implica la noción de lo finito, y el *ritmo*, que implica el infinito. El espacio está condicionado por las leyes de la geometría que es la ciencia de la extensión. El ritmo es regulado por las leyes de la aritmética que es la ciencia del número. Gleizes define el espacio como una concepción del espíritu humano que se representará en el cuadro por medio de las variaciones del orden de la superficie plana, cuya naturaleza es la de un plano. Parte del punto estático que, al conferirle movimiento, crea la línea; la línea en movimiento crea la superficie, y ésta, en movimiento, engendra el volumen. Las figuras que resultan de este proceso se podrán superponer, estableciéndose entre ellas determinadas relaciones que serán percibidas por el espíritu humano, suscitando así la noción de espacio. Pero esta concepción es sólo un primer paso hacia la génesis del cuadro, puesto que el espacio que resulta «sólo es un conjunto inerte de figuras muertas»<sup>64</sup>, al estar condicionado por la geometría que es la ciencia de la extensión en el espacio. La geometría suscitará figuras según las posibilidades de la misma superficie plana del cuadro, pero no las animará. Para eso tiene que intervenir el ritmo. Gleizes lo define como aquel fenómeno que se reproduce en intervalos variables e invariables según una progresión fundada en una relación matemática. La continuidad de este fenómeno determina para el espíritu una percepción afectiva que denominamos «vida». A partir de aquí, Gleizes formula uno por uno los cuatro principios de movimiento del cuadro, que son los siguientes:

«1. La inercia del espacio del cuadro no puede cambiar más que si los elementos geométricos que lo ocupan son puestos en movimiento, es decir, si ordenan sus influencias recíprocas en una actividad que determinará la nomenclatura numérica que es el ritmo.

«2. Dar ritmo a un ESPACIO PLANO, es determinar el movimiento de las partes de acuerdo con las posibilidades máximas de la superficie total, en consecuencia es armonizarlo a las medidas de la superficie mediante la relación aritmética de sus dimensiones y de sus aberturas angulares.

«3. La relación aritmética de las dimensiones y las aberturas de los ángulos de la superficie elegida, tomada como unidad, será garantizada por las proporciones aritméticas determinadas por la organización de las formas o elementos de formas de la estructura interior de la superficie.

«4. El ritmo puede frenarse o acelerarse en el ámbito del espacio del cuadro; puede crear intervalos desiguales o modificaciones en la estructura de ciertas formas; puede extenderse o precipitarse, pero sólo puede modificar la relación reguladora fraccionándola o multiplicándola según una progresión en la cual la diferencia de los términos sea proporcional a la relación inicial»<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 59-60. (las versales son del texto).

De estos cuatro principios se desprenden una serie de consideraciones: la primera condición del ritmo será regular las medidas de la superficie escogida condicionando las constantes máximas y la actividad de cada parte; el ritmo se organizará dentro de la relación aritmética impuesta por las dimensiones y las medidas angulares regidas por proporciones aritméticas; el ritmo de generación de figuras geométricas de la superficie plana puede ser frenado o acelerado sin destruirse. El cuadro se entiende así como una construcción orgánica completa regulada por las leyes del universo, naciendo de las nociones de espacio y de tiempo que están ligadas en esencia a las mismas leyes constitutivas del espíritu. Espacio y ritmo son términos de una operación única que no es posible separar en la elaboración del cuadro, ya que se engendran mutuamente; tampoco es posible la predominancia de uno de ellos, pues si se produce causa detrimento en la vida orgánica de la obra. Si predomina el ritmo, el cuadro, dominado por la línea, se convierte en una de estas obras que calificamos como decorativas; si predomina el espacio, la obra, dominada ahora por el elemento aéreo, permanece inanimada: «En otras palabras, es imposible alterar un elemento del organismo cuadro sin matar la euritmia del organismo»<sup>66</sup>. Pero si ambos están equilibrados, la obra es viva y responde a las dos condiciones constitutivas de nuestra naturaleza, la racional, objetiva, particular, material que se manifiesta en el espacio; y la afectiva, subjetiva, general y espiritual que se manifiesta en el ritmo.

A continuación Gleizes formula una definición de pintura que añade argumentos propios a otra conocida definición: la de Maurice Denis, según la cual conviene «recordar que un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera, es esencialmente una superficie plana recubierta de colores ensamblados en un cierto orden»<sup>67</sup>. Gleizes escribe:

«Pintar es animar una superficie plana; animar una superficie plana es poner ritmo en un espacio. Por consiguiente, es reconocer la superficie plana como la primera realidad objetiva, la materia bruta que va a ser animada bajo el impulso subjetivo del pintor»<sup>68</sup>.

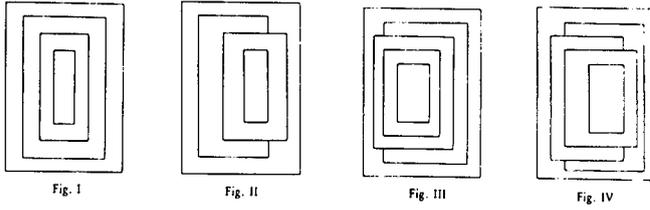
Y porque el espacio y el ritmo pueden sernos perceptibles por la extensión y el movimiento, Gleizes explica mediante esquemas los dos tipos de movimiento sobre el plano: *traslación* y *rotación*. Los movimientos de traslación (del plano sobre su base), son muy elementales, desplazándose hacia delante y hacia atrás (Fig. I), a la derecha (Fig. II), a la izquierda (Fig. III), o conjugando los tres movimientos (Fig. IV), creando un espacio entre dos magnitudes de orientación contraria:

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>67</sup> Denis, M. *Théories 1890-1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, París, Rouart et Watelin, 1920, p. 1.

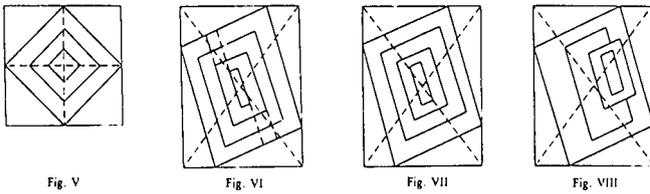
<sup>68</sup> GLEIZES, A. «La peinture et ses lois», *loc. cit.*, p. 62.

Moviments de translació del pla sobre la seva base

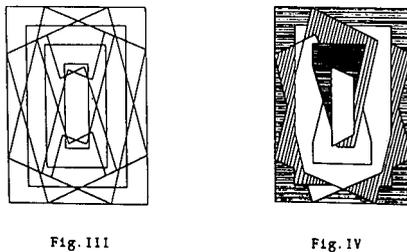


A éste se puede añadir otro movimiento, el de rotación. Se forman así una serie de figuras que van desde el plano cuadrado perfecto (Fig. V), el plano rectangular inclinándose hacia la izquierda (Fig. VI), hacia la derecha (Fig. VII), y finalmente un plano rectangular en el cual se ha desplazado la posición del ojo del espectador hacia la izquierda del eje del plano (Fig. VIII):

Moviments simultanis de rotació i de translació



Gleizes propone esquemáticamente otros movimientos de rotación y traslación del plano sobre su eje, que crean un organismo plástico espacial y rítmico cuyo resultado final son las figuras siguientes (Figs. I-II):



Y finalmente, propone dos figuras obtenidas por la conjugación de los movimientos simultáneos de rotación y de traslación del plano sobre su eje y de los movimientos de traslación del plano sobre su base (Figs. III-IV):

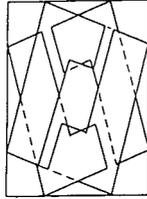


Fig. I

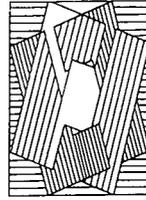


Fig. II

Gleizes asegura que esta «mecánica plástica» debe conseguir la realización de un universo material en el cual no intervenga una intencionalidad particular, y demuestra que se puede significar espacial y rítmicamente el plano por su sola potencia. Y afirma rotundamente:

«El artista que está ansioso por expresar su propia aptitud al margen de *las apariencias exteriores y de las opiniones sobre lo que preexiste exteriormente*, debe someterse a medios capaces de hacerle tomar una forma, porque CREER es ser capaz de revelar el impulso cualitativo interior en un medio organizado cuyo sistema de organización es conocido. En otros términos, el yo subjetivo particular debe subordinarse a las condiciones, al régimen del terreno objetivo común si quiere nacer y persuadir al conjunto colectivo humano al que pertenece»<sup>69</sup>.

El yo subjetivo del artista se ha de someter al terreno objetivo mediante el conocimiento de la ciencia objetiva que regula esta mecánica plástica que es la ciencia matemática. Ella establecerá la elección y ordenación de las formas geométricas dentro del organismo que *es el cuadro-objeto*. Ahora podrá denominarse así, porque ya no será un sucedáneo del espectáculo exterior sino que será un hecho concreto, cuya evolución particular estará de acuerdo con la evolución general. Y Gleizes hace una reflexión absolutamente adecuada a la época en la que escribe, una reflexión que podrían suscribir, entre otros, Ozenfant y Jeanneret:

«Una época caracterizada por el motor, cuyo organismo es enteramente creado por el hombre, no puede sorprenderse de constatar que en el dominio plástico se manifiesta la misma voluntad creativa... Conocer el espíritu que ha provocado estas máquinas, cuyos rostros pintorescos no deben satisfacer exclusivamente a la curiosidad del artista, permitirá comprender lo único que debe interesar, el reconocimiento de las leyes plásticas armónicas fijas, que toman un carácter individual propio por el hecho de ejercerse en medios diferentes y en temperamentos diversos»<sup>70</sup>.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 69. (La cursiva y versales del texto.)

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 72-73.

Con esta última alusión a «las leyes plásticas armónicas fijas», que la pintura comparte con la mecánica porque una y otra se fundamentan sobre la misma ciencia, Gleizes finaliza «*La peinture et ses lois. Ce qui devait sortir du Cubisme*».

### III

¿Qué significa en la teoría y en la práctica artística de Albert Gleizes este artículo? En la teoría, supone la definición de una actitud que había asumido ya en 1912, pero que ahora se precisa, arrojándose todas las implicaciones. Es especialmente significativo el redescubrimiento de la Edad Media y el rechazo del «mito renacentista», porque explica a la vez su posición humana y artística. Humanamente, Gleizes vive un momento en el que «después de la experiencia de Pelham», es impresionado por una cultura, la medieval, uno de cuyos objetivos es conformar un hombre transparente que no oponga una pantalla opaca a la luz divina. Artísticamente, encuentra que el arte medieval tiende hacia la realización del ser humano y a su retorno consciente al seno de la divinidad. El arte se define como un saber-hacer. La obra de arte es una *res artificiata*, una cosa sometida a las leyes técnicas y al oficio. La *compositio* es su cualidad esencial, recordando el carácter estético de la construcción musical y la belleza de las proporciones plásticas; su principio teórico es la *proportio* que preside a la vez las formas sonoras y las formas visibles; en la base de la proporción está el número, que tanto en la naturaleza como en el arte tiene un valor simbólico, revelador de ocultas significaciones y de correspondencias misteriosas. Recordemos la definición que da del fresco medieval: «...es el Mundo, es su ley quien lo rige, es un microcosmos»<sup>71</sup>. Gleizes evoca aquí el carácter analógico de la cultura medieval; un ejemplo de este modo de razonar es la descripción del hombre como un universo a escala reducida, un microcosmos, por la analogía que se puede establecer entre las características de uno y otro; por ejemplo, si en el rostro humano brillan dos ojos, son en todo parecidos al sol y a la luna; y si el cuerpo humano tiene siete aberturas, la armonía de las esferas consta de siete tonos<sup>72</sup>. También la obra pintada se puede considerar como un microcosmos al compartir las mismas leyes que rigen el universo o macrocosmos. Pero aún hay otro aspecto que para Gleizes tiene un valor de ejemplo, y es la relación entre la ciencia y el arte medievales, cuando escribe :

«Así un fresco del siglo XI o XII, donde los círculos se desarrollan según un modo simple y regular, desde el centro al exterior, donde el equilibrio está sometido a una indiscutible voluntad de lógica, es el equivalente de los conceptos astronómicos y la mecánica del Universo mismo»<sup>73</sup>.

Esta relación no es sólo un ejemplo del pasado, sino también una cualidad inherente al arte que no puede vivir de espaldas a su tiempo. En la Edad Media la

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>72</sup> Cf. GILSON, E. *La filosofía en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1982, p. 305.

<sup>73</sup> GLEIZES, A. «*La peinture et ses lois...*», *loc. cit.*, p. 33.

ciencia y el arte se rigen por leyes rigurosas, de acuerdo con el conocimiento que la iglesia tiene del orden del mundo. Expresión máxima de estas leyes es el *ritmo*, clave del movimiento de todo lo que en el universo es animado y que el hombre medieval vive en su cotidianidad. Si la relación macro-microcómica podía fascinar humanamente a Gleizes, como artista, justo en el momento en que había llegado al *reconocimiento del plano del cuadro*, y con la pretensión de descubrir unas leyes objetivas, encuentra en la pintura medieval un paradigma preciso: «El fresco es un muro rítmico y nada más. Las imágenes se pliegan a las exigencias del ritmo»<sup>74</sup>. Como todo lo que está en el mundo, como obra del hombre que lo imita, la pintura medieval está sometida a ese ritmo. De aquí se podrá deducir un principio que, siendo diferente de la perspectiva renacentista ya cuestionada por el cubismo, le permitirá a Gleizes la composición de una superficie plana. Es cierto que puede considerarse esta transposición un tanto simplista, ya que si teóricamente Gleizes entiende el ritmo como el principio que ha de asegurar el movimiento dentro del cuadro, prácticamente en sus esquemas lo expresa a partir de una sucesión de posiciones estáticas, y no se plantea la reconstitución de la propia naturaleza del movimiento haciendo una analogía plástica, quizá porque eso ya lo había intentado el futurismo. Pero Gleizes es consciente de esto, y en los años siguientes intentará afinar la teoría añadiendo la *cadencia* que trata de expresar el movimiento curvo, circular, espiral, y que significa una transcripción plástica de la realidad interior del movimiento.

Hay, finalmente, un aspecto que como artista valoró Gleizes del fresco medieval, pues ahí «la anécdota es en definitiva el aspecto temporal de lo permanente, la apariencia del momento que pasa según nuestra óptica»<sup>75</sup>. La larga búsqueda de una realidad más allá de las apariencias, desarrollada como mínimo desde 1912 con la redacción del *Du «Cubisme»*, encuentra ahora que incluso en esto la cultura medieval era paradigmática. La crítica a la figuración, porque es lo temporal, lo fugitivo, fundamenta mejor que ningún otro argumento la propia decisión de Gleizes como pintor de abandonar la imagen figurativa. En cuanto a la relación entre la teoría desarrollada en «*La peinture et ses lois...*» y su obra plástica contemporánea, hay que advertir, como lo ha hecho Pierre Alibert<sup>76</sup>, que los cuadros de esta época están lejos de sus esquemas teóricos. Se puede tomar por ejemplo una obra de 1923, *Composition à trois éléments*, que es más un sugerimiento que una realización plena. Una obra mucho más ambiciosa es *Peinture à sept éléments rythmés*, de 1924, en la que cada uno de los elementos ha adquirido

<sup>74</sup>*Ibid.*, p.34.

<sup>75</sup>*Ibid.*, p. 33.

<sup>76</sup>ALIBERT, *op. cit.*, p. 143. También René JULIAN ha sintetizado en un breve artículo los aspectos fundamentales de «*La Peinture et ses lois...*», y ha relacionado este texto con la obra de Gleizes, concluyendo que «*Peinture à quatre éléments*» de 1925 es la obra que mejor lo ilustra. Cf. JULIAN, R. «Albert Gleizes et les lois de la peinture»; en AA.VV.: *Le Retour à l'Ordre dans les arts plastiques et l'architecture 1919-1925*, Travaux VIII, Université de Saint-Étienne, C.I.E.R.E.C., 1974, p. 143-147.



Fig. 5. A. Gleizes, *Peinture à sept éléments*, 1924-34. Oleo sobre tela, 260 x 180 cms. Musée National d'Art Moderne, Centre G. Pompidou, París.

una autonomía propia en detrimento de la composición global, que se mantiene como tal más por el efecto condicionante del formato del cuadro que por una cohesión formal interna.

Consciente de que el principio rítmico no estaba conseguido en esta obra, Gleizes la reemprendería diez años más tarde para añadir círculos cadenciosos (Fig. 5), lo que muestra hasta qué extremo la puesta a punto de la teoría no era fruto de una intuición fugaz sino de una búsqueda metódica y elaborada.

C. Bonell  
Universitat Politècnica de Catalunya

#### RESUM

En el context d'aquella tendència general anomenada «*le rappel à l'ordre*», Albert Gleizes publicà l'any 1923 un dels seus textos de teoria més importants. Allí, hi mirava de definir el que ell entenia per «les lleis de la pintura». El treball era el resultat d'un procés d'especulació molt llarg dominat pel un punt de vista anti-elitista i anti-individualista, el qual afectava a l'artista i a la seva activitat productiva. Segons Gleizes, l'art clàssic i el post-Renaixentista eren conseqüència d'una cultura individualista mancada d'espiritualitat. L'autor, en canvi, admirava allò que hi havia de propòsit col·lectiu en l'art mural de l'Edat Mitjana. D'aquest darrer, Gleizes creia que havia jugat un paper fonamental en la composició espacial d'uns ritmes abstractes que al seu entendre reflectien els ritmes sensibles de l'Univers.

ABSTRACT

In 1923, in the context of the general tendency known as *le rappel à l'ordre*, Albert Gleizes first published one of his most important theoretical writings in an attempt to define «the laws of painting» as he understood them. This was, at last, the result of a long speculative process dominated by his anti-élitist, anti-individualist view of the artist and of the activity of making art. For Gleizes, classical and post-Renaissance art was a consequence of a non-spiritual, individualistic culture; instead, he admired the collective purpose of the mural art of the Middle Ages which, he believed, had given a fundamentally compositional role to abstract rhythms that echoed the sensed rhythms of the universe.

## **Gremi d'Antiquaris de Catalunya**

Rosselló, 233

08008 Barcelona

Tel. (93) 2379656 / Fax (93) 2373846



*Aquest símbol garanteix la seva compra*