

Fondo y figura del cubismo y sus entornos

Eugenio Carmona

Hoy parece claro que el origen de la modernidad en las artes plásticas ha de ser descrito desde una generosa diversidad de aportaciones personales, poéticas compartidas y privilegiados escenarios. Y, sin embargo, cuando en el relato sobre lo moderno los narradores llegan al cubismo parecen entonar un *ahora sí*. Un punto de partida, otro punto de partida, esta vez muy concreto, parece surgir casi de improviso y viene a situarse de manera excluyente. Al abordar el cubismo, la mayoría de los relatos sobre lo moderno parece olvidar el lugar pionero y transformador poco antes otorgado a tardosimbolistas, postimpresionistas, fauvistas y expresionistas, y la historia trazada, de la que ya se habían sucedido varios capítulos, parece tener que comenzar de nuevo.

En la actualidad, este recurrente *dribbling* en los discursos sobre lo moderno parece *cierto* y *falso* al mismo tiempo. *Falso* porque, como ya ha quedado anticipado, los caminos, recorridos, posiciones, creencias y soluciones de lo moderno en su punto de partida fueron múltiples y diversos. Se necesitaría tener mirada caleidoscópica para poder advertirlos todos (o buena parte de ellos) en su conjunto. Ya hablaba Larrea de *la esponja agujereada de los puntos de vista*. Pero el quiebro narrativo en cuestión también es *cierto* porque de una manera u otra la aparición del cubismo situó en los orígenes de lo moderno una incontestable sensación de *diferencia*.

En buena medida, la *diferencia* del cubismo tenía que ver con la instauración de un tópico hasta ahora incontestado: la práctica artística cubista albergaba una verdadera alternativa al orden visual creado en el

Renacimiento, es decir, un cambio en el sentido de la artisticidad o, cuando menos, en las nociones de figuratividad y representación. Pero, además, la *diferencia* que vino a situar el cubismo quizás tuvo también que ver con algunos rasgos de carácter estético que ya se señalaron en su propio tiempo. Uno de ellos fue el de la separación de las nociones de creatividad y subjetividad, y otro el de la capacidad del núcleo central de la poética cubista para situar la eventualidad de un *arte en sí*, de una *arte puro* que satisficiera la anhelada concreción de determinados postulados kantianos muy extendidos que habían sido desviados a otro terreno por la sensibilidad romántica¹. Bien es cierto que ni el descrédito del subjetivismo ni la concreción de la *pintura en sí* fueron valores absolutos en la práctica cubista. Tampoco es menos cierto que no dudamos actualmente (quién podría hacerlo) de la existencia de una poderosa modernidad saturniana fundada en el subjetivismo introspectivo o en la conquista de lo irracional; el propio Picasso acabaría formando parte de ella. Pero al incorporar hasta cierto punto una actitud distante o contraria al subjetivismo, la aparición del arte cubista vino a restaurar el acuerdo, perdido desde los tiempos de Courbet, entre la modernidad positivista — confiada en la noción de progreso técnico y científico — y la creación artística. Ello ha dado lugar a no pocos equívocos, sobre todo en lo referente a la relación del cubismo con las matemáticas y la geometría, y

(1) Esta noción de *arte puro*, lanzada por Apollinaire, necesitaría hoy en día ser ampliamente revisada tanto en su alcance como en su correcto sentido. Gleizes y Metzinger la mantuvieron como razón fundamental en 1912, en el conocido tratado *Du cubisme*. Pero, en realidad, como es sabido, se trataba más bien de una reflexión sobre el traslado del valor de los elementos plásticos del plano del significante al del significado. Los miembros del grupo cubista mantuvieron la importancia del tema o del *asunto* prácticamente durante toda su producción, y Picasso y Braque, realmente, sólo tendieron a convertir el tema en *motivo* durante lo elaborado por ambos en los años 1910 y 1911. Quizás Apollinaire y otros comentaristas del cubismo cuando hablaron de *pintura pura* se estaban refiriendo a la adopción de un sistema de representación que modificó sustancialmente los valores o los convencionalismos del

valga incluso recordar la imagen trazada por Eugenio d'Ors del cubismo como *laboratorio*. No era eso. El carácter positivista del cubismo tenía que ver con las mentalidades y con la transformación de la deriva irracionalista del vitalismo decimonónico en un nuevo acuerdo con el fluir de la existencia cotidiana. El equilibrio entre intuición y razón – tan anhelado en el pensamiento estético de principios de siglo – encontró acomodo estable en la práctica artística occidental y, al mismo tiempo, aunque no es un asunto precisamente menor, la noción más *auténtica* de *arte de vanguardia* no habría podido ser formulada sin estas premisas.

Los dos principios antes citados marcaron la *diferencia* del cubismo. Ambos surgieron al compás de la práctica cubista. Pero a ellos habría que añadir un tercero que no comenzó a ser estimado en su más completa dimensión hasta que el Movimiento Moderno cumplió su primer ciclo históricamente situado. Fue entonces cuando el cubismo comenzó a ser visto como fermento no sólo de su propia experiencia sino de otras tendencias y actitudes. En diversas recapitulaciones, Tériade, Waldemar George y otros críticos del momento, hasta llegar a Alfred H. Barr Jr., constataron cómo el cubismo se encontraba en el punto de partida de numerosas propuestas que, adquiriendo personalidad propia, se habían convertido en referencia indispensable de la historia de las primeras vanguardias. Ello *diferenciaba* el cubismo del fauvismo, del expresionismo e incluso del futurismo, cuya innegable capacidad expansiva estuvo siempre en función de la deuda que contrajeron con el lenguaje cubista a partir, aproximadamente, de 1912². Lo *diferenciaba* y lo situaba en un lugar de cierta preeminencia. Varias décadas más tarde, Robert Rosenblum, en

orden visual renacentista y que se inscribía en la noción básica del cuadro como *objeto* o como *superficie pintada*.

(2) Incluso empezaba a constatarse cómo la presencia del cubismo en Alemania, obra de audaces galeristas como Walden o Flechtheim, había modificado el desarrollo de la corriente expresionista.

Cubism and Twentieth Century Art, cuya primera edición es de 1960, sistematizó en moldes académicos el papel rector que el cubismo había podido llegar a tener.

Ahora bien, esta capacidad irradiadora del cubismo se hacía desde planteamientos prioritariamente formalistas y en una coyuntura histórica que situaba la abstracción como paradigma del arte moderno. Desde la perspectiva del presente, estos planteamientos pueden ser en muy amplia medida mantenidos y suscritos, pero necesitan ser complementados o sumados a otra óptica más compleja. El cubismo no sólo fue germen de otras tendencias, sino que ante todo, en su propio seno, fue catalizador de experiencias y propuestas que, aun siendo en origen cubistas, tuvieron la capacidad de deslizarse o extenderse hacia otros rasgos de poética. Por decirlo de otra manera, el cubismo tuvo la propiedad de la *anáclasis*, en el sentido aristotélico del término. Fue como un prisma capaz de refractar una luz que, tras atravesarlo, tenía otra dirección u otro sentido sin dejar de mantener una relación de fundamento con el haz de luz inicial. Y esta capacidad del cubismo para transformarse desde sí mismo fue única en su tiempo.

Puede en principio parecer excesivo intentar recorrer la mayor parte de los fenómenos de refracción (o de *anáclasis*) propiciados desde el propio seno de la experiencia cubista, pero no se trata de una tarea ociosa si se tiene en cuenta que este concepto debe guiar en el presente toda comprensión compleja del cubismo y cualquier tentativa de formalizar una colección de pintura cubista que no quiera ser dogmática ni estrecha de miras.

El primitivismo y lo cezanniano quedaron superados o fueron absorbidos en la obra de Picasso y Braque hacia otro impulso con el

desarrollo del cubismo propiamente tal hacia finales de 1909. Pero resulta sorprendente cómo a través de la experiencia cubista determinadas formas de arte popular fueron asumidas de manera pro vanguardista en diversos ámbitos de la geografía europea y americana. En el contexto de la cambiante Rusia de principios de siglo, los casos de Alexandra Exter y Natalia Gontcharova fueron significativos. Y en América Latina, como veremos, aunque una década más tarde, y desde otros moldes y planteamientos ideológicos, la impronta dejada por la recepción del cubismo y por sus derivaciones también estuvo en la base de determinadas recuperaciones de la cultura visual de origen popular. Bien es cierto que el expresionismo también propició esta posibilidad, pero lo hizo desde la herencia de los revivalismos románticos o finiseculares y no desde una comprensión nueva o resituada del arte popular a través del filtro de la mirada moderna.

Por otro lado, la capacidad de refracción (o de *anáclasis*) del cubismo se dio dentro de la propia obra de Picasso y Braque impidiendo, dicho sea de paso, la definición precisa o cerrada del propio arte cubista, aunque propiciando su extraordinaria riqueza de planteamientos y, por tanto, su *diferencia*. Una vez que un primer tipo de cubismo quedó definido entre los veranos de 1908 y 1909, el carácter puramente pragmático de la experiencia de Picasso y Braque dio paso, en el verano de 1910, al encuentro (quizás no del todo querido) con la abstracción; pero, a su vez, la salida de este cubismo abstracto o hermético se produjo mediante la confluencia sobre el lienzo, con carácter metonímico, de signos gráficos y visuales, variante que dio paso casi de inmediato a la invención de los *papiers collés* y del *collage*. En rigor, y aunque se han dado interpretaciones meramente formalistas de ambos fenómenos, tanto la introducción de signos gráficos como el *collage* convirtieron la pintura cubista en *otra cosa*, en algo distinto no ya sólo del concepto de *pintura pura* sino incluso de la

noción misma de *pintura*.

En el entorno de la escuela cubista, la capacidad de transformación del cubismo se operó de igual manera aunque desde otros presupuestos. El interés por el color, por el dinamismo y por la forma geométrica en sí misma (factores que no existían ni en Picasso ni en Braque) fueron probablemente los principales agentes transformadores. A través de ellos, las obras de Delaunay y Léger (o la de Duchamp, Picabia o La Fresnaye) se decantaron hacia posiciones que adquirieron su propia desinencia en *ismo*; pero en su momento estas posiciones no fueron entendidas como algo ajeno al cubismo propiamente dicho, sino como *extensiones* de la sensibilidad cubista, tal como planteara Apollinaire en sus escritos. Por su parte Gleizes, conocedor del cubismo hacia 1910, a través de Le Fauconnier y Metzinger, asumió el nuevo lenguaje asociándolo a las nociones simultaneidad, representación diacrónica y *duración* – en el sentido bergsoniano del término – que provenían de su relación tanto con Barzun como con el unanimismo. Y la verdad es que las nociones de simultaneidad y de ruptura de las secuencias espaciales y temporales no se aplicaron a las obras de los dos pioneros, Picasso y Braque, hasta que Gleizes las hizo entrar en escena.

Las cualidades significativas del color y las nociones de dinamismo y simultaneidad se encontraban ya situadas en el espacio cubista cuando los futuristas irrumpieron en París, en 1912. Que los futuristas (aunque las tuvieran *in nuce* entre sus postulados) supieran apoderarse de ellas y publicitarlas mejor que los cubistas es otro asunto. Pero bastó que los cubistas se interesaran por la representación de la *vida moderna* para que existiese un momento en que cubismo y futurismo acabaran siendo casi indistinguibles; indistinción que se acentuó aún más cuando Gino Severini hizo suyas determinadas soluciones plásticas de Juan Gris. Curiosamente, durante mucho tiempo, en algunos tratados y manuales, el futurismo fue

presentado como una *consecuencia estilística* del cubismo. A partir de la conocida gran exposición veneciana dedicada al futurismo en 1986³, los términos se invirtieron. No fue, exactamente, ni lo uno ni lo otro. La capacidad de *anáclasis* o refracción del cubismo planteó una singular similitud plástica que en determinados autores sólo se resuelve a favor de un ismo u otro mediante datos biográficos precisos. Fue la colisión entre cubismo y futurismo la que se extendió por la geografía europea y la que asumieron numerosos creadores de diversas geografías en su paso por la capital francesa, entre ellos Exter y Gontcharova. Jean-Paul Bouillon⁴ se ha preocupado en precisar cómo fue en rigor el cubismo, y no tanto o no tan sólo el futurismo, la instancia germinal de buena parte de la vanguardia rusa, y sus planteamientos podrían extenderse a otros casos; casos en los que intentar diferenciar con bisturí de cirujano qué es cubismo y qué es futurismo puede ser tan sólo una tarea académica destinada al fracaso, pues, además, la síntesis entre cubismo y futurismo (más el uso exaltado del color) se convirtió en una especie de *estilo internacional* en los años de la Primera Guerra Mundial, e incluso en los primeros años de la inmediata posguerra. Fue con el *crescendo* de este *estilo internacional* —que incluso en su momento quiso ser teorizado por Pierre-Albert Birot— con el que se encontraron numerosos creadores, especialmente españoles y latinoamericanos, cuando llegaron a los medios artísticos parisinos, milaneses o florentinos. El caso de Barradas es especialmente significativo al respecto, y a él podría asimilarse el de Celso Lagar. Y curiosamente ambos se decidirían a lanzar ismos estrictamente personales con los que

(3) *Futurismo & Futurismi*, comisariada por Pontus Hultén, Palazzo Grassi, Venecia, 1986. Edición del catálogo en Milán, Bompiani, 1986.

(4) BOUILLON, JEAN-PAUL, "Le Cubisme et l'avant-garde russe", *Le Cubisme*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherche sur L'Expression Contemporaine, Actes du premier Colloque d'Histoire de l'Art, 1971, pp. 153-223.

denominar el esfuerzo de síntesis de sus respectivas obras. En la transformación hacia el *evolucionismo* (otro ismo individual) de Joaquín Torres-García, el conocimiento del cubismo, e incluso la reflexión sobre su trascendencia, fue previo a la asunción de ciertos elementos retóricos que a algunos les hace recordar planteamientos futuristas⁵. Por su parte, el caso de Pettoruti habría de ser en cierto sentido inverso: vivió en contextos cuyas principales referencias eran las del futurismo tardío y, sin embargo, la sintaxis de sus obras está tan próxima a la de los cubistas que como tal ha sido reconocido en numerosas ocasiones. Y, en fin, si la aproximación cubista de Xul Solar fue ciertamente breve y leve, la captación del *estilo internacional* al que me estoy refiriendo fue un verdadero *incipit* en su producción de la segunda mitad de los años diez.

Siendo esto así, a todas estas capacidades de la experiencia cubista para proyectarse desde sí misma, que en alguna medida eran conocidas, se ha sumado otras más recientemente. Quizás la más potente de todas ellas haya sido la que ha planteado la relación entre el cubismo y las posibilidades de un nuevo clasicismo o de un clasicismo moderno. En principio, a comienzos de la década de 1980, las relaciones entre cubismo y nuevo clasicismo se establecieron atendiendo al amplio fenómeno del *retorno al orden* y a sus consecuencias. Más tarde y sin negar las situaciones de correlación entre cubismo y nuevo clasicismo desde esta premisa, el asunto ha sido contemplado desde otra complejidad. Desde la formulación misma de las poéticas cubistas existió tácitamente la tentación de relacionar determinados elementos formales del cubismo con las determinantes de un clasicismo conceptual, *wölffliniano* si se quiere, que

(5) No deja de ser curioso o, si se quiere, *revelador*, que en la correspondencia entre Barradas y Torres-García las referencias al futurismo sean francamente escasas, siendo mayores en ambos creadores las apelaciones al cubismo. Véase: GARCIA-SEDAS, PILAR, *Joaquim Torres-García i Rafael Barradas. Un diàleg escrit: 1918-1928*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994.

llevó incluso a la inesperada valoración por parte de los cubistas de algunos pintores de la tradición clásica francesa. El asunto provenía de la paternidad cezanniana del cubismo y de una determinada interpretación tanto de sus obras como de lo expresado en sus cartas a Maurice Denis. Incluso, en su manifiesto parisino de 1912, los futuristas reprocharon a los cubistas lo que ellos consideraban un gusto anacrónico por el arte de Poussin, Corot o Ingres. Se trataba de un asunto que André Lhote y Roger de la Fresnaye plantearon muy pronto desde posiciones que, simplificando, podríamos denominar, *conservadoras*, pero que sin duda Juan Gris, mejor que ningún otro, resolvió, propiciando un punto de encuentro entre la caligrafía cubista y la evocación de la tradición clásica de la pintura.

Por ello que numerosas realizaciones identificables con las premisas del nuevo clasicismo poseen una condensación formal que puede ser entendida desde la proyección y la diversidad del cubismo. Dejando a un lado el conocido caso de Picasso a partir de 1914, las anticipaciones planteadas por Herbin o la evolución seguida por Metzinger y Severini, las relaciones, desde el marco específico de la modernidad, entre cubismo y nuevo clasicismo afectaron especialmente a algunos creadores llegados a la modernidad cuando ésta ya había cumplido su primer ciclo histórico. Así, María Blanchard, tras asumir tardía, aunque brillantemente, el cubismo, viró rápido a posiciones figurativas que, aunque sin duda fueron muy personales, no habrían podido surgir fuera de este contexto. Manuel Ángeles Ortiz, muy cercano entonces a Picasso, pudo ser, en la segunda mitad de los años veinte, tanto cubista como novoclasicista. Mientras que Vázquez Díaz, conocedor del cubismo de primera hora, pero lejano de él, no aceptó incorporar estilemas o rasgos de filiación cubista en sus pinturas

hasta que el cubismo se encontró con el nuevo clasicismo. En este mismo ámbito de traslaciones trabajaron Diego Rivera, Rego Monteiro y Tarsila do Amaral. Pero los casos de Rivera, Rego y Tarsila fueron sin duda más complejos. Rivera fue, como es sabido, un pintor cubista sintético de primer nivel. Rego y Tarsila asimilaron el cubismo y el purismo con otra densidad, menos sustancialmente. Pero los tres asumieron el paso del cubismo al nuevo clasicismo para desde él incorporar rasgos vernaculares trascendentes. El proceso que describieron fue uno de los deslizamientos de la sensibilidad creativa más audaces de todo el siglo XX; proceso al que años más tarde, y desde un terreno propio, se sumaría Torres-García. Un Torres-García que en plena elaboración, a partir de 1929, de lo que en él conocemos como *arte constructivo*, no dejó de evocar, de manera peculiar, el cubismo y sus consecuencias.

Y, en fin, si todo este proceso de refracciones y desarrollos de la experiencia cubista nos ha llevado hasta el nuevo clasicismo, no puede ser olvidada una última línea de desarrollo. Las estrechas cronologías de manual parecen, en ocasiones, dar por acabado el cubismo en las trincheras de la Primera Guerra Mundial. Hoy sabemos que no fue así. La última refracción del cubismo fue la de su capacidad de continuarse a sí mismo. El *après le cubisme* que entonaron Ozenfant y Jeanneret no fue tanto o sólo el purismo sino el propio cubismo. El escenario era otro, bien es cierto. Braque dejó de ocupar el lugar referencial que tuviera antes de 1914. Picasso se encerró en su propia dualidad. Pero, colindando con el empuje del nuevo clasicismo, los cubistas continuaron el cubismo. Para buena parte de sus conocedores, el mejor momento de Gris comenzó a producirse a partir de 1916. La opinión es discutible si se quiere, pero deja expuesta en su debate la existencia innegable de un *segundo momento* cubista inseparable del acaecido con anterioridad a la Primera Guerra Mundial. Fue este *segundo momento* el que Gris llamó, para su propia

pintura, de *síntesis*, estableciendo una dualidad, *análisis / síntesis*, que explica y contiene el desarrollo del propio movimiento cubista en dos fases indisociables⁶. Y fue un momento de síntesis, de elaboración de estilo, podríamos decir, que estuvo acompañado de potentes evoluciones personales. En Gleizes y Metzinger el sentido de la forma condensada y no analógica se impuso al de la captación fragmentada de las relaciones espacio-temporales. André Lhote compartió con ellos, en alguna medida, este principio rector, resultando sorprendente que en algunos bodegones de estos años se mostrara más audaz que en sus composiciones anteriores a 1914. Ahora bien, desde el primado del sentido de la forma, Metzinger y Gleizes acabarían divergiendo. El primero se reencontraría con la tradición figurativa, pero el segundo abordaría el encuentro con la abstracción sin renunciar por completo al motivo. Y el encuentro con la abstracción, con la abstracción construida, habría de ser también el camino para Herbin y Valmier, mientras que Marcoussis, autor de varias piezas maestras del cubismo de anteguerra, reformuló la poética cubista desde el primado de la caligrafía en arabesco y la evocación sensual.

De todo lo dicho se deducen varias cosas. La primera es que no es posible realizar una definición unívoca del cubismo. Esta imposibilidad no es un rasgo defectivo, antes al contrario es un signo pleno de modernidad que incluso resitúa el cubismo en el momento presente. Christopher Green lo ha visto del siguiente modo: “no es únicamente en su resistencia a la

(6) Esta separación de su obra en dos fases, una de *síntesis* y otra de *análisis*, que fue expuesta por Gris primero a Kahnweiler y más tarde a Raynal, ha sido utilizada en la historiografía, especialmente a partir de los escritos de Alfred J. Barr, para plantear la existencia de dos etapas de distinto cariz en la producción cubista de Picasso y Braque anterior a 1914. A partir de aquí, la existencia de un *cubismo analítico* y de un *cubismo sintético* se ha consagrado en los estudios sobre el movimiento cubista, aunque es difícilmente sostenible desde nuestros conocimientos actuales en los casos de Picasso y Braque, y prácticamente inaplicable a la producción de los demás pintores cubistas. A este respecto, véase: GREEN, CHRISTOPHER, *Arte en Francia 1900-1940*, Madrid, Cátedra, Traducción de María Condor, 2001 (Yale, 2000), pp. 49-59 y 169 y ss.

definición sino incluso en su apertura a la diferencia que el cubismo está ligado, en tanto que movimiento y en tanto que práctica plural a la que cultura que gira entre los siglos XX y XXI⁷. Efectivamente, sólo la comprensión del cubismo como práctica plural devuelve la verdadera imagen de su experiencia. Sólo la comprensión del cubismo como práctica capaz de refractarse, allegarse o disolverse en otras prácticas nos devuelve su sentido. Aunque articulado de una manera peculiar, y proyectado desde un primado de la praxis que desafiaba tanto las explicaciones teóricas completamente satisfactorias como las retóricas de implantación basadas en las nociones de *grupo* y *tendencia*, el cubismo fue un *movimiento*, en el más amplio sentido del término. E incluso se podría llegar a decir — Gleizes o Gris lo vieron con claridad — que el cubismo fue un estado de la sensibilidad plástica en el que concurrieron, de manera puramente empática y definiendo casi un estado de *voluntad artística*, un buen número de creadores provenientes de posiciones y lugares diversos. Cabría hablar, por tanto, de *la corriente cubista* tal como se suele hablar de *la corriente expresionista*.

Ahora bien, esta manera de entender el cubismo, que parece imprescindible hoy día, choca, casi frontalmente, con los desarrollos críticos prioritarios de las últimas décadas. Desde finales de los años cincuenta, o desde principios de los años sesenta del pasado siglo, manejando tanto criterios de análisis formalistas como pautas de valoración rígidamente evolucionistas, se ha planteado una dicotomía (dicotomía que yo llamaría *autoritaria*) entre la existencia de un cubismo *auténtico, verdadero* o *esencial* y otro cubismo *subsidiario, de escuela* o meramente *derivado* de la primera posición. Esta dicotomía quizás se

(7) GREEN, CHRISTOPHER, "Les définitions du cubisme", *Les années cubistes. Collections du Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne et du Musée d'Art Moderne de*

endeude con el punto de vista trazado por Kahnweiler en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial; punto de vista que tenía que ver más con las posiciones (y los intereses) personales ante el cubismo del, por otro lado, admirable galerista que con la necesidad de plantear la complejidad de la experiencia cubista como tal⁸. En la extensión de este tipo de planteamientos el cubismo *verdadero* acaba siendo sólo el de Picasso y Braque, mientras que el cubismo *derivado* o *subsidiario* es el de todos los demás. Apelativos derogatorios como *cubisteurs* o *salonniers*, surgidos en los rifirrafes de los propios implicados y, por lo tanto, meramente coyunturales o situacionales, han sido tomados como elementos de verdad crítica: en definitiva, de la anécdota se hizo categoría. No cabe duda de que la experiencia cubista de Picasso y Braque contuvo capacidades transformadoras y planteamientos de redefinición del sentido de la artísticidad que sobrepasaron con mucho la vinculación con las concepciones heredadas de pintura y escultura en la que se situaron la mayor parte de los mejores representantes del movimiento cubista. Pero ello no invalida o sitúa en un mero segundo plano estas aportaciones, del mismo modo que el encuentro de Kandinsky con la abstracción no supone un menoscabo del resto de los creadores que vivieron con él, en muy diversos registros, el desarrollo de la corriente expresionista en los países germánicos.

De la anterior cita de Christopher Green se deduce la apertura a una nueva comprensión de la experiencia cubista. Pero las consideraciones de Green a favor de volver a estimar el cubismo como un conjunto diverso y

Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq, Villeneuve d'Ascq, Musée d'Art Moderne Lille Métropole, 1999, p. 20.

(8) Asimismo, valga también recordar cómo fue Kahnweiler uno de los introductores de la comprensión formalista del cubismo, a partir de los escritos que comenzara a redactar durante los años de la Primera Guerra Mundial, tras su relectura de algunos textos kantianos; posiciones teóricas a las que luego añadiría su peculiar acercamiento a algunos postulados de la Teoría de la Gestalt.

complejo no eran nuevas. Ya en 1971, hace más de treinta años, los reunidos en el Primer Coloquio de Arte Contemporáneo, organizado por el CIEREC en el Museo de Arte e Industria de de Saint-Étienne⁹, abogaron por una revisión de la historia del cubismo (o como subrayara André Dubois¹⁰, de *los cubismos*) que recogiera la complejidad del movimiento, sus variables y secuencias, y que contemplara incluso las derivaciones y refracciones de la plástica cubista de un modo totalizador y ampliamente comprensivo. Como puede apreciarse, la diatriba en torno a la identidad del cubismo tiene una larga trayectoria. Hasta ahora se ha resuelto a favor de los partidarios de establecer jerarquías y diferenciaciones ajenas al propio desarrollo histórico del movimiento, pero no cabe duda de que esta situación está comenzado a cambiar y que acabará resolviéndose a favor de la consideración del cubismo como práctica plural, diversa, extensa en el tiempo, generadora de múltiples poéticas desde su propio núcleo estético y conciliadora de nacionalidades y geografías.

(9) *Le Cubisme*, op. cit., véase referencia en nota 4.

(10) DUBOIS, ANDRE, "Cubisme et cubismes", *ibidem*, pp. 77-92.