

Juan Gris: la decantación de la imagen y la extracción de la realidad

Se ha observado a menudo que el “sentimiento de la naturaleza” propiamente dicho no se ha desarrollado más que en la época moderna

Georg Simmel, *Filosofía del paisaje*, 1913

Entre la ilustración y su caricatura: el original del arte

A pesar de su relevancia histórica, los datos biográficos que disponemos de Juan Gris (Madrid, 1887-Boulogne-sur-Seine, 1927) no son, si no escasos, sí insuficientes como para desvelar sus verdaderas inquietudes, especialmente en relación a sus primeros años de formación en Madrid antes de trasladarse a París a finales de 1906 a la edad de 19 años.

La cuestión es que no sabemos si Juan Gris se planteó desde un principio formarse como pintor o, por el contrario, dedicarse a la caricatura y la ilustración. Los reducidos ingresos que aportaba este último oficio junto con la influencia de sus amistades –Daniel Vázquez Díaz todavía en Madrid y ya en París en 1907 con Picasso, Matisse, Raynal, Kahnweiler, etc.-, pudieron inducirle a iniciar una carrera como pintor y en definitiva como artista. Por otra parte, ilustraciones con claras alusiones autobiográficas nos indican que él se sentía artista y que su decisión de partir a París respondía al deseo de cumplir su vocación, tal y como mostró al decidir abandonar en 1904 el recién instaurado programa de la Escuela de Artes e Industrias (1902-1904) con el fin de formarse en la academia de José Moreno Carbonero, sin que nos quede claro todavía que acudiese a sus clases de la Real

Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sin embargo, las fuentes nos informan también que con su decisión de emigrar a Francia quiso evitar el servicio militar obligatorio. El caso es que en el número 39 de la revista barcelonesa *Papitu* del 25 de agosto de 1909, publicó un dibujo donde un pintor junto con una mujer con un niño en brazos, se quejaba de la incomprensión sufrida tanto en su país como en París. Esta ilustración coincidió con el nacimiento de su único hijo Georges González Gris el 9 de abril de ese mismo año.

No obstante, no presentó su obra en exposiciones para crearse un hueco en el panorama parisino cuando llegó a finales de 1906. En cambio, envió sus dibujos a diferentes revistas del momento para que fuesen publicados, no encontrando respuesta más que en *Le Rire* en 1907 y en *L'Assiette au Beurre* al año siguiente, a pesar de que además los presentó a *Charivari* y a *Le Cri de Paris*. En cualquier caso, no intentó más que proseguir el camino iniciado en las páginas de la revista modernista madrileña *Blanco y negro* dirigida por Eulogio Valera tras la ilustración de la obra *Alma América* de José Santos Chocano, la primera de una serie de colaboraciones que se extendieron al final de su carrera ya en clave cubista (su segunda colaboración consistió en un cuento del republicano Francisco Flores García, "La conquista del pan", publicado en la propia revista *Blanco y negro*)

Esto no fue óbice para que, desde prácticamente su llegada, contactase con el círculo de artistas de Paco Durrio y Picasso a través de Daniel Vázquez Díaz, posiblemente ya desde finales de 1906, dado que desde el principio estableció tanto su estudio como su vivienda en Bateau-Lavoir, lo que le permitió conocer todo el ambiente cultural de Montmartre a través de escritores como Max Jacob o Maurice Raynal. Podría haber titubeado entonces entre la ilustración y la pintura, pero por el contrario no cesó de insistir en la primera de estas dos opciones hasta que en otoño de 1908 Feliu Elías (alias "Apa"), -ferviente ilustrador, historiador y crítico

del arte (bajo el pseudónimo “Joan Sacs”), activo entre París y la ciudad condal-, decidió contratarlo para la revista que acababa de fundar en Barcelona, *Papitu*, de clara inclinación modernista y social aunque con una calidad artística, estética e intelectual que la diferenciaba de las ya existentes, siempre en función de las inquietudes del ambiente intelectual barcelonés de *Els Quatre Cats*.

Juan Gris fue el principal colaborador gráfico de la revista. Sus dibujos llegaron a ocupar tres cuartas partes de las páginas consagradas, y de esta manera y bajo la influencia y el rol protagonista de Feliu Elías en el ambiente modernista más progresista de Barcelona y Cataluña, se convirtió en una figura clave en el desarrollo de la misma, aun si nunca visitó la ciudad a no ser que fuese de paso para ir a París. Se trata de un curioso encuentro entre dos ambientes bien diferentes, entre la ciudad condal y la capital de España, siendo que en esta última las nuevas ideas estéticas representada por los diversos modernismos europeos, fueron acogidas y desarrolladas de manera pausada, abriéndose paso entre un academicismo mucho más arraigado dada la omnipresencia en todas las artes clásicas de la real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Fue Juan Gris uno de aquellos primeros inquietos en interesarse por un nuevo estilo que, a través de una nueva concepción de la creación y de las relaciones entre el Arte y la decoración de inspiración en la naturaleza, proponía su expansión democrática y social a diversos ámbitos antes no contemplados por las Bellas Artes, como las llamadas entonces “artes aplicadas” o “artes industriales” (Aloïs Riegl, 1903), y todo ello tomando la línea, decorativa y conceptual a un mismo tiempo, como hilo conductor aplicable a la variedad material que el desarrollo industrial había propiciado. Tanto en esta variedad material como en aquella otra concerniente a los registros expresivos, participaba la ilustración y la caricatura, nacida como la reducción a una serie de

convencionalismos lineales desde que la descubrió el gran escultor barroco italiano Gian Lorenzo Bernini al estudiar y tomar bocetos de sus modelos moviéndose y paseándose por su taller, tal y como procedía Miguel Ángel un siglo antes y tal y como reivindicó Rodin precisamente a finales del XIX. La dimensión conceptual provino a través del simbolismo, tanto de los elementos pictóricos (Gauguin y los nabis) como de las imágenes y los temas (Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon, Arnold Böcklin, Alfred Kubin, etc.)

Cuando Juan Gris decidió dedicarse y probar suerte con la ilustración, ya estaba fuertemente influenciado por la revista alemana *Jugend* que su amigo el ilustrador alemán Willy Geiger le había mostrado. Por ello debemos afirmar que fue la presencia extranjera en Madrid la que permitió abrir la capital al nuevo estilo, si bien no acabaría de fraguar nunca, ni siquiera con la exposición "Artistas íntegros" organizada en 1915 por Ramón Gómez de la Serna bajo un predominante estilo cubista. El propio Picasso sufrió una gran decepción cuando en 1897 acudió a Madrid con el fin de inscribirse en la Real Academia de San Fernando, al tiempo que difundía las ideas estéticas e intelectuales del nuevo simbolismo catalán que había conocido siendo un adolescente desde 1895. No obstante, lo que nos interesa de todo esto es que, en el contexto de un modernismo que por entonces fraguaba en el país y que en realidad no lo haría hasta no ser propuesto como una alternativa a las vanguardias artísticas de los años diez e incluso veinte bajo etiquetas como el *noucentisme* de Eugenio d'Ors (es decir, hasta que su público burgués no se dio cuenta de la defensa de las tradiciones del folklore y de los "valores raciales" frente a la actualización cultural que suponía el cubismo francés y el futurismo italiano respecto a la industria, con lo que podía así representar al pueblo enajenado en relación al sistema productivo que ellos mismos habían impuesto), carece totalmente de lógica distinguir la ilustración de la pintura como una de las tres Bellas Artes, mismo si nos referimos a la carrera profesional de Juan Gris,

quien, a pesar de haber iniciado su actividad pictórica en 1910 y su periplo expositivo en 1912, no abandonó la ilustración hasta el inicio de la Gran Guerra en 1914.

En 1908 Juan Gris compartió páginas de la publicación de tendencias socialistas y ácratas *L'Assiette au Beurre*, no sólo con sus compatriotas Feliu Elías, el malagueño Francisco Sancha y Xavier Gosé, sino también con el bohemio Francis Kupka, el nabis Felix Vallotton, el fauvista holandés Kees van Dongen, el moscovita Caran d'Ache, el futuro miembro de la *Section d'Or* Jacques Villon y el suizo Théophile-Alexandre Steinlen, quienes, si bien no todos ellos se entregaron a la pintura abiertamente, sí ocupan hoy un lugar en la historia de la misma por la influencia que han ejercido, tal y como por ejemplo las composiciones diagonales y los dibujos abocetados de los carteles diseñados por Toulouse-Lautrec en los óleos del periodo azul de Picasso, sin contar con los retratos fotográficos de Félix Nadar, quien además también ejerció la caricatura en esta publicación desde este mismo interés por la fisiognómica aristotélica del claroscuro fotográfico.

Por todo ello podemos deducir que cuando Juan Gris decidió dedicarse a la pintura, quizás lo hiciera animado por las investigaciones plásticas de sus amigos pintores, especialmente de Picasso, aunque probablemente mantuvo latente esta opción durante su carrera como ilustrador. Al fin y al cabo, los trabajos en este terreno gráfico nutrieron su experiencia profesional y le confirieron un renombre en el ámbito internacional del sector, pero no unos ingresos que le permitiesen vivir de manera continuada, constituyendo éste otro aliciente para lanzarse él mismo a la investigación pictórica. De hecho, los artistas, al menos desde el Renacimiento que diferenció las Artes Nobles de las restantes, han compaginado su profesión como pintores y escultores con otras artesanías y aplicaciones dada la realidad económica del oficio y el taller.

Esta dualidad entre pintura e ilustración mantenida entre 1910 y 1914 resulta esencial para comprender su situación en el panorama artístico parisino de principios de la segunda década del siglo XX, ya que obedece a su doble formación entre el Arte y su aplicación. Esto se debió a su matriculación en la recién estrenada Escuela de Artes e Industrias, fruto de la fusión de las escuelas provinciales de Bellas Artes y de la Escuela de Artes y Oficios, con el fin de responder a las necesidades inminentes de una industrialización del país en la que participase la formación de los operarios especializados, lo que enfrentaba a España con las ya viejas diatribas británicas sufridas en el contexto del prerrafaelismo victoriano, entre una participación de la máquina en la producción estética (Henry Cole y luego Charles Robert Ashbee) y una distinción de la producción humana de la mecánica (el *Arts & Crafts* de John Ruskin y William Morris). Lo importante de esta formación incipiente en España es que en ella participaba una vertiente artística junto con otra técnica e industrial que comprendía conocimientos fundamentales de matemáticas, geometría, física e ingeniería. El problema es que el primer y principal biógrafo de Juan Gris, su galerista Daniel-Henry Kahnweiler, ocultó su carrera anterior como caricaturista en beneficio exclusivo de su aportación como pintor. Y no lo hizo por creer inferior este primer género, sino porque, en tanto que progresista alemán, no sentía atracción alguna por el conocido como "jugendstil". Esto no quita que la extensión de la vulgar creencia de que las artes bajo una función son inferiores, pudiera perjudicar gravemente el conocimiento de esta primera etapa suya, hasta el punto de propagarse noticias falsas como el inicio de sus estudios para devenir ingeniero o matemático.

No obstante, comprobamos cómo esta formación susceptible de alcanzar la transdisciplinariedad entre las Artes Elevadas y la Industria en el terreno de la ilustración gráfica y de la caricatura, no ha sido lo suficientemente atendida como para comprobar no sólo las inclinaciones de Juan

Gris hacia un estilo como el cubismo, fruto de una sociedad ya fuertemente industrializada y hondamente convulsionada por la aparición de la simultaneidad eléctrica (desde la luz artificial y el cine hasta sus profundas consecuencias en la producción, en el trabajo, en el ritmo diario y en la propia cultura), así como de la necesidad de actualizar las manifestaciones culturales de la sociedad y de sus temas de expresión respecto a la nueva naturaleza generada, también en su difícil situación entre el Bateau-Lavoir -más inclinado por la experiencia, el ensayo y la poesía (Max Jacob, Maurice Raynal, Picasso, Braque y Kahnweiler fundamentalmente) y el conocido como el Grupo de Puteaux dirigido por Albert Gleizes y Jean Metzinger además de los hermanos Duchamp, más preocupados por encontrar una nueva fórmula representativa a través de una revisión de los tratados renacentistas de perspectiva y atraídos por las novedades científicas de Einstein y matemáticas de Poincaré, así como las novelas de ciencia ficción, por ejemplo *Le voyage au pays de la quatrième dimension* de Gaston de Pawlovski (1912)

Si bien el *Retrato de Picasso* presentado en febrero de 1912 en el Salón de los Independientes probó –valga la redundancia- la independencia de Gris respecto a Braque y el malagueño tras una primera iniciación en sus sistemas de facetado para la traslación de una realidad de tres dimensiones a un soporte de dos, lo que ellos entendían como la traducción de un “hecho anecdótico” a “un hecho pictórico”, este concepto de traslación ya estaba implícito en el arte de la ilustración y la caricatura en un proceso no voluntario sino necesario e impuesto por la democratización de la imagen: la reproducción de un original mediante los procedimientos de grabado más exactos en la extracción de la imagen de la realidad.

Juan Gris, creador de la “imagen cubista”

Este último fin de las publicaciones temáticas implanta un primer precedente en el cubismo en sus investigaciones sobre la homogenización de la realidad en su imagen, y fue precisamente en esta tarea donde destacó Juan Gris como el “tercer grande del cubismo”, tal y como lo calificó Douglas Cooper.

Braque y Picasso se basaron desde los primeros clavos en *trompe-l'oeil* incluidos en sus composiciones de líneas y formas independientes de 1910, en las relaciones dialécticas entre los elementos pictóricos propiamente dichos y la realidad, lo que a partir de los primeros *papiers-collés* de septiembre de 1912 se amplió a la ruptura de los marcos para dejar entrar en el interior del cuadro materiales, imágenes y motivos que antes no eran considerados artísticos. Se trataba de un enfrentamiento directo de la pintura como ámbito de lo artificial contra sus modelos naturales, los cuales se habían perdido en lo más profundo de la industria y la mercancía. De esta manera la pintura cubista se erigía como fruto de la fragmentación de la luz unitaria del impresionismo por intervención de la luz eléctrica y su simultaneidad (el café protagonista en muchas composiciones cubistas nos habla del trabajo nocturno del pintor cubista, contrario al *plein-air* decimonónico y bucólico de una naturaleza perdida y mistificada), verdadero motor de lo que Roger Shattuck denominó “espíritu de la yuxtaposición”: “la colocación de una cosa junto a la otra sin conexión”, lo cual se rastrea a través del transcurrir de la mirada mientras un solo golpe de vista simultáneo descubre la poesía de la modernidad.

Para este último cometido la dialéctica permanente de contrarios, -la de los dos polos eléctricos-, necesitaba alcanzar la síntesis. Y fue precisamente Juan Gris quien inició este recorrido a través de la imagen, el cual iba a caracterizar al arte del siglo XX anterior a la Segunda Guerra Mundial. Produjo sus primeros collages de octubre de 1912 –*El lavabo* y *El reloj*, los primeros a su vez en ser presentados

ante el público en la exposición *Section d'Or* en la *Galerie la Boétie* entre el 10 y el 30 de ese mismo mes-, tras haber visualizado los primeros *papiers-collés* de Braque y Picasso del mes anterior, los cuales tomaron la iniciativa de introducir la policromía tras la convicción materialista de que todo color implica una sustancia material real de manera indisoluble. Frente a los dos pioneros cubistas que mantenían la distinción dialéctica entre un fragmento encolado y tan sólo recortado, y los elementos pictóricos, en principios desarrollados mediante el dibujo del carboncillo, Juan Gris, sobre todo en *El Lavabo*, los había fragmentado mediante el corte geométrico para someterlos al facetado cubista como una parte más de la composición, alcanzando así la síntesis que Braque y Picasso no lograron o no quisieron lograr en su sistema de contradicciones ahora invertido por Juan Gris. De hecho, Braque y Picasso, tal y como apuntó Jean Paulhan en relación a su teoría del cuadro cubista como "máquina para ver", sacrificaron la obra acabada no para lanzarse a la producción de bocetos tal y como denunció Louis Aragon en *La peinture au défi* en 1930 respecto a sus "falsos imitadores", sino para establecer una serie de investigaciones que pronto iba a encontrar modelo en las primeras cadenas de montajes aplicadas en Chicago en 1913 con el despegue de la industria automovilística a partir del motor basado en una perfecta coordinación de explosiones sucesivas. Por esta razón mantuvieron la fijación con alfileres de los recortes agregados, así como el padre de Picasso, -especialista en palomas-, le enseñó a componer los grupos de figurantes en las grandes composiciones con la ayuda de bocetos recortados según la vigente usanza académica. Los alfileres permiten variar, corregir, retraerse. Con el *papier-collé* el medio deviene el fin y la imposibilidad de detener la investigación en un acabado definitivo asegura el deseo que induce al pintor hacia su modelo. Ésta fue la resolución en forma de respuesta cubista al debate entre el acabado neoclásico de Ingres y el toque romántico de Delacroix, el cual recorrió todo el arte francés del siglo XIX pasando antes por las elucubraciones

pictórico-lingüísticas de Paul Signac.

Por el contrario, los collages de Juan Gris se detuvieron, se solidificaron y se aplanaron con el fin de sustraer la imagen de la realidad. Participaban de la concepción del cuadro como la materialización del retardo visual de Kupka y Marcel Duchamp, asistentes igualmente a las tertulias de Puteaux y fieles creyentes en una naturaleza virgen y nouménica ante el conocimiento humano, la cual se nos presenta a través de la apariencia del azar. Con ello se alejó del espíritu que animaba a Braque y Picasso y se aproximó a las tertulias de los de Puteaux en torno a la posibilidad de una nueva fórmula renovada de representación, aunque de todos ellos, al menos de los más interesados por el cubismo, Juan Gris fue el único en 1912 en dar una respuesta a las cuestiones planteadas por los de Bateau-Lavoir como por ejemplo la dualidad figura y fondo, ofrecida precisamente por Juan Gris en su *Retrato de Picasso*, mientras que los pintores de Puteaux se habían limitado en su lectura del legado de Cézanne, prácticamente a una sustitución de las formas anteriores por la geometría, tal y como demuestra *Le gouster* de Jean Metzinger de 1911, a pesar de haber sido tildada como “la Gioconda del cubismo” por André Salmon. Con ello se erigían seguidores, más que de Cézanne, de Louis Vauxcelles, el crítico que había acuñado con desprecio el término “cubisme” en 1907 a partir de las pinturas presentadas por Braque para el Salón de Otoño de 1908, del que fue rechazado junto con tantos otros.

No obstante y como es de esperar, esta integración en el lenguaje cubista de los materiales encolados, no sólo atañe a la forma del recorte sino también a los propios materiales elegidos para esta primera ocasión de enfrentamiento de lo no artístico con lo artístico a los ojos del público. *El lavabo* acoge en su facetado un espejo que permite reflejar sobre él la realidad cambiante. Mediante esta solución que podríamos calificar de mecánica (sin que por ello la menospreciemos, al

contrario de las intenciones de Louis Vauxcelles desde las páginas del *Gil Blas* en relación al problema de la representación pictórica), lograba integrar en la superficie bidimensional el tiempo y dar así una respuesta certera al problema que había ocupado a los de Puteaux durante tantos meses y que Blaise Cendrars evocó poco después en sus poemas eléctricos. Pero no por ello dejaba de constituir una parte del cuadro. Desde el momento en que pasaba esta realidad objetual a formar parte de él, se convertía en su ficción. La solución, dentro de la confrontación planteada por Georg Simmel en 1914, parecía inclinarse hacia la integración de la vida en el arte y no al revés, tal y como habían iniciado pacientemente Braque y Picasso años atrás. Además, el cristal, al contrario de la impresión fotográfica, no ofrece una imagen real sino simétrica. Es intrínsecamente ficticia, reduce la realidad a su reflejo así como la pintura sustrae la imagen de la realidad, mientras que *El reloj* que presentó junto con este collage, remitía mediante letras impresas encoladas, -a pesar de ser objetuales-, a una expresión de naturaleza conceptual y que exige ser leída, ofreciendo de esta manera su propia solución al viejo tema de las sinestesias, eso sí, próxima a la salida conceptual que su admirado Mallarmé confirmó a su proyecto de un "libro absoluto". Con las letras impresas ofrece un nuevo homenaje al establecer ahora un puente con la literatura de Apollinaire, al pertenecer estos versos a sus poemas *L'Enfer* y *Le Pont Mirabeau*. No obstante, existe paralelo al espejo de *El lavabo* otro homenaje a este pintor mucho más recóndito: el reloj pintado marca las 12 de la noche – la hora de la creación. Remite así al segundo caligrama realizado en 1895 por Apollinaire a la edad de 15 años, *Minuit* (el primer fue de 1894, *Noël*), de un modo parecido a cómo fue homenajeado por Marc Chagall (*Hommage à Apollinaire*, 1911-1912) y a cómo Giorgio de Chirico –también muy próximo a este poeta- incluía relojes en sus paisajes metafísicos.

La constante inversión de los niveles de la realidad hasta la síntesis

Aun con todo esto, si partimos de la distinción establecida por el historiador soviético Nikolai Tarabukin en 1923 entre composición y construcción, Juan Gris no había logrado todavía construir la superficie (la creación de partes yuxtapuestas conforme a un ritmo inculcado, más o menos definido y extensible hasta el infinito), y se mantenía en la composición como el recubrimiento de una superficie bidimensional ya existente, si bien estos primeros ensayos sobre la participación de lo anterior al arte en el cuadro, le iban a permitir superar la condición preexistente del soporte bidimensional como si de una propiedad de la multiplicación se tratase (la “regla de los signos” por la que de dos cantidades negativas multiplicadas deriva una síntesis positiva, como si en este caso lo real por lo real nos ofreciese la ficción). Braque y Picasso estaban decididos a alcanzar esta liberación mediante un reconocimiento de la materialidad de la pintura y de la realidad como principal punto de encuentro entre ambos. La apertura a todo tipo de recursos (periódicos, papel decorativo, arenas, pelos, etc.) liberaba a la pintura de sus convenciones materiales precisamente: el soporte virgen y la pintura. Por el contrario, Juan Gris optaría por la extracción de la imagen, lo que constituyó el origen de la condición virtual de la producción plástica de las vanguardias desarrolladas en París en la década de 1920, desde el purismo hasta el surrealismo por mucho que le pesase luego a André Breton.

La luz fragmentaria (Picasso recordaría a Brassai en los años cuarenta que Cézanne tan sólo pintaba con una lámpara de gas) permitió a Braque y Picasso retomar el tema del “cuadro dentro del cuadro” “clavando” la composición cubista que es real con un clavo representado en escorzo y al óleo. Esta primera dualidad junto con las letras pintadas primero a mano y luego con plantillas, nos remite a una

realidad extrapictórica, aunque en este caso conceptual. De hecho, hay suficientes indicios como para pensar que la realidad encolada responde, si bien no siempre a una realidad conceptual como las letras insertas, sí a cierta ficción artificial. El primer *papier-collé* de Braque, el cual le abrió la idea de trabajar los colores a partir de materias reales, partía de un papel decorativo que como la pintura ficticia imitaba las vetas de la madera, sólo que no manualmente sino con el automatismo de la reproducción industrial. Tal y como ocurría con la ilustración aunque en el ámbito de lo único artístico, se trataba de sustituir la producción manual por la mecánica, aunque en Braque y Picasso esto se mantuvo en una dialéctica permanente, esto es, sin síntesis alguna.

En dos collages precedentes de Picasso recuperados recientemente, su carácter conceptual anuncian, años antes, la naturaleza de los signos alfa-numéricos cubistas. El primero de ellos, hecho por Picasso en 1899 cuando no era más que un adolescente, y conservado en el Museo Picasso de Barcelona, consiste en el dibujo de un hombre apoyado sobre la pared mientras que en la parte derecha inferior encoló una ilustración con la imagen de la actriz Angeline Carville. Sin duda esto nos revela la naturaleza proyectiva de los objetos de Picasso como frutos de deseos y experiencias anteriores que han quedado solidificados en su materialidad. De esta manera evocadora se comporta a nuestros ojos la realidad material, mientras que la subjetividad de la pintura hace imposibles sus anhelos representativos, por lo que deviene una nueva realidad. Esta dualidad persistió e insistió a lo largo de toda su carrera, ya que se conformó en sus años de formación bajo el peso paterno identificado con la pintura misma. Incluso la disposición de los recortes pertenece al dominio del arte, mientras que es la presencia puramente objetual y así poética la que se mantiene intacta en sus composiciones. De hecho, en 1908 realizó su segundo collage, un dibujo a partir de una etiqueta de correos con la dirección de los Grands Magasins du Louvre, invertida (como la imagen simétrica

del espejo de Gris) para subrayar la naturaleza mental de esta realidad bajo el sugerente título *Le rêve* (el sueño), siendo que es lo que sostiene uno de los personajes recostados y resuelto con el dibujo primitivista de *Las Señoritas de Avignon*. En el fondo, en los primeros balbuceos en el mundo del collage de Braque y Picasso, se produce la misma inversión que en el espejo de Juan Gris, sólo que no del todo mecánico, sobre todo en relación a su compatriota.

Para esta última diferencia aquí desvelada, resultan relevantes los orígenes de Juan Gris como ilustrador y caricaturista, así como el oficio de decorador familiar que Braque aprendió con su padre y el peso académico que el de Picasso ejerció sobre él durante su infancia. En estos dos ejemplos, tal y como ocurrió en los *papiers-collés* de 1912, el blanco y negro pertenece a la intervención manual, mientras que el color lo aportan los recortes. En esto Cézanne fue franco: la forma era para la razón lo que la emoción para el color, el mismo que el cubismo había dejado atrás en sus elucubraciones en 1909 para dejarlo en suspenso. Este último sentimiento, -la emoción-, que Picasso -víctima de la sacralización del arte- tan sólo podía encontrar en el poder evocador de los objetos, en su mayoría de producción mecánica e industrial, contemplaba las ilustraciones y los textos. El empeño y el peso proyectivo del padre de Picasso sobre él sustituyó la realidad por la pintura: su entorno era la pintura, mientras que su realidad se alejaba hasta quedar a merced del deseo.

Juan Gris iba a recuperar la unidad -ahora para la nueva pintura- gracias a una novedosa concepción de la luz que unificaba y confundía la artificial o interior con la natural y exterior a través del tema de la ventana, el cual encuentra su origen en las cortinas que desvelan *El lavabo* y *El reloj* y que, sin duda, introducen una referencia figurativa mucho más reconocible (la realidad objetiva en un collage, aunque se trate de una pintura) como si se tratase de una “poética de la

posesión" que traslada los objetos de un mundo exterior a otro interior según nos advierte Mark Rosenthal. La luz tenebrista que chocan con los alimentos muertos para resucitarlos en lo cristológico de los bodegones del Siglo de Oro español, pudieron servir de modelo en esta nueva unidad a un pintor siempre atento a la tradición pictórica como Juan Gris (también sus compañeros de Puteaux), dado que no debemos olvidar cómo fue su amigo Daniel Vázquez Díaz quien rescató los valores geométricos de las composiciones de los retratos de santos fundadores realizados por Zurbarán también en el siglo XVII, ya que, al fin y al cabo, este pintor extremeño barroco compartía la austera geometría de las composiciones de los bodegones de Sánchez Cotán y Felipe Ramírez. De esta forma alcanzó Juan Gris la construcción del cuadro y abandonó la composición. De esta forma contribuyó el collage, a través de Juan Gris impulsado por las novedades de Braque y Picasso, a dar el salto definitivo: el abandono de la mimesis a favor de la construcción de una nueva realidad, en principio como reafirmación de la presencia de la humanidad sobre la superficie de la tierra y, poco más tarde, de su constante empeño de ordenación de la materia con el fin de mejorar las condiciones de su vida orgánica. Al fin y al cabo, la distinción entre cubismo analítico (1909 y 1912) y cubismo sintético (1912-1914) la debemos a Kahnweiler, quien la adaptó y la extendió a todos los pintores cubistas, especialmente a sus tres mentores, a partir de las propias declaraciones de Juan Gris acerca de su propia carrera como pintor y de las diferencias de sus aportaciones cubistas de lo que él entendía como "estilo analítico" de Braque y Picasso paradójicamente. La continuidad de las investigaciones de estos dos últimos y su manera orgánica de trabajar frente al acabado tradicional de las pinturas, hace imposible la aplicación de esta división que en pluma de la historiografía se torna insoportablemente positivista. Lo que sí es cierto es que la iniciativa de Juan Gris de incluir collages en dos de sus pinturas de 1912 (ya no la recuperó hasta el año siguiente y en forma de *papiers-collés* evolucionados una vez que Picasso integró la policromía

a partir del propio color de los recortes) y exponerlos por primera vez ante el público, propuso un estilo propio que invertía los valores estéticos de la obra, comenzando por los propios niveles y conceptos de realidad, lo que daría lugar al desarrollo de un nuevo estilo cubista basado en la síntesis.

El cristal sirvió además de modelo que en su reflejo lumínico, incluso en su imitación pictórica, producía la sensación de relieve. Este hecho abre un capítulo nuevo en nuestra disertación acerca de la importancia del líquido en esta evolución, especialmente del alcohol: tras la experimentación de una nueva recuperación del color a través del material objetual en mayo de 1912 con *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, -de formato oval-, Picasso probó durante su estancia en Céret entre ese mismo mes y septiembre una nueva integración del color combinado con letras realizadas con plantillas, quizás bajo la sobre-seguridad que aporta el alcohol (recordemos la influencia de Alfred Jarry en el pintor malagueño y el homenaje que este último realizó a la absenta en sus seis vasos de bronce de 1914), dado que se trata de dos naturalezas muertas compuestas en una taberna: *Botella de Pernod y vasos* y *Frutero y fruta*. Estas pinturas pudieron animar a Juan Gris en la galería de Kahnweiler, según Pierre Daix, a integrar el color con los recortes en sus dos primeros collages de septiembre de 1912. La fuerza que unifica todo ello en la obra de Juan Gris es la luz, la misma que proyecta la sucesión de fotogramas en el cine. Gracias a ella no sólo se fusionan los objetos con su entorno en una nueva unidad, sino que, al incidir precisamente sobre los cristales, tanto en su obra como en la de Picasso la pintura recupera la sensación de relieve, como en el cuadro de Juan Gris *Jarra de cerveza y naipes* de 1913. La obra de arte ya no constituye una composición sino una construcción una vez que la luz baña la totalidad de las partes yuxtapuestas, lo que trabajó cuando en 1913 retomó el collage pero bajo la modalidad del *papier-collé* (de principio constructivo y ya no compositivo). Y no solo eso: el cristal de las ventanas que amplifica la luz exterior,

no sólo encuentra un paralelo en el espejo de *El lavabo*, sino también en cuadros colgados en la pared y que en sus composiciones de naturalezas muertas se fusionan con su entorno, tal y como ocurre en su *Guitarra* de 1913. Y lo mismo respecto a los periódicos, los cuales añaden nuevos contenidos sociales a las obras pictóricas.

Los temas sociales del cubismo

Y decimos añaden porque la propia adopción como modelo de las técnicas de reproducción de los primeros medios de masas, ya constituye por sí misma una toma de postura social, como bien afirmaría Walter Benjamin. El biógrafo Donald Crafton del incoherente y posteriormente precursor de los dibujos animados Émile Cohl, ya señaló la influencia reconocida por el propio Picasso de su cine en sus dibujos de 1911 y 1912. Esta atención a los medios de masas como el cine, las novelas policiacas publicadas por series, los primeros cómics y sobre todo la caricatura que contó con un amplio desarrollo a lo largo del siglo XIX con el despegue de las publicaciones periódicas, sobre todo a partir de 1881 en Francia por la libertad de prensa promulgada por la III República, responde a la necesidad de una actualización del arte y la cultura a la realidad productiva de la época. Los más progresistas atribuían a Goya los primeros esfuerzos en este camino gracias a sus series de grabados, mientras que la rancia burguesía española prefería rescatar un goya folclórico y taurino que sólo existió desde sus posicionamientos sociales más críticos.

De la misma manera que los contenidos de los periódicos, —olvidados por el formalismo primero de Kahnweiler y luego por el de Greenberg—, han permitido a la historiadora Patricia Leighton recuperar y reconstruir las inquietudes sociales de Picasso, -especialmente su postura antibélica-, en 1985 Lewis Kachur llamó la atención sobre los temas

generalizados en los recortes empleados por Juan Gris, relativos a la política -especialmente a la izquierda socialista-, al sufragio femenino, al incremento armamentístico de las potencias metropolitanas europeas, y los intereses coloniales franceses que, a pesar de no haber adoptado el arte primitivo como modelo tal y como hicieron André Derain y Picasso, obedecen en el ámbito estético al respeto que siempre sintió Juan Gris por estas manifestaciones artísticas.

Si bien no lo encontramos de manera explícita, -es decir, formal-, este primitivismo inunda la naturaleza de los objetos contemporáneos en sus frías presencias. La dimensión social de estas obras se mantiene yuxtapuesta y jamás en una relación vertical con aquella otra de los medios de reproducción de masas. Los propios temas se entrecruzan con estos modelos comunicativos: las etiquetas comerciales (el collage de Juan Gris *La botella de anís*, 1914 con la etiqueta diseñada por Ramón Casas fragmentada en un nuevo homenaje), los seriales detectivescos como el de *Fantômas*, la luz cinematográfica y la yuxtaposición de fotogramas, las fotografías que cuelgan de los muros despoblados, etc. De esta manera y aunque el cubismo frente a su competidor el futurismo, -tal y como defiende entre otros el historiador Giovanni Lista-, no constituyó una vanguardia tal y como hoy la entendemos bajo el adjetivo de "histórica", si planteó desde un principio la unión de forma y contenido, la de los medios de producción y los resultados, la construcción de una nueva realidad, todos ellos aspectos tratados por Philippe Sers acerca de lo que él denomina "l'avant-garde radicale".

Esta apreciación es clara en la temática cubista de Picasso, la cual ha sustituido los personajes humildes de su pintura anterior (saltimbanquis y otros personajes de espectáculos feriales, ciegos, borrachas, trabajadores, etc.) por sus objetos humildes (vasos, botellas, guitarras, periódicos, etc.), y en este reemplazo se abre toda la

amplitud proyectiva del cubismo en manos del malagueño. Él siempre se había identificado con los saltimbanquis tal y como indica su escultura en bronce *El loco* de 1905, y las guitarras las concibió como un encuentro entre lo masculino (las barbas de su padre) y lo femenino (Eva Gouel según sus propias declaraciones a Brassai). Los periódicos protegían la mesa de la pintura, los vasos, las botellas, los paquetes de cigarrillos, etc. Aquí encontramos una nueva diferencia entre Picasso –preocupado siempre por la experiencia vital– y Juan Gris, constante investigador de un nuevo lenguaje pictórico: mientras que Picasso se apropiaba de los objetos mediante la pintura, Juan Gris los devolvía al anonimato para disponer de ellos como nuevos elementos pictóricos. En Picasso es la fluidez lo que en Gris es el secado. El enrejado cubista, la trama y el dibujo son ajenos a Picasso, mientras que en la pintura de Gris son ellos lo que lo representa verdaderamente. De ahí la necesidad de fragmentar el espejo de *El lavabo*, de reconocerse fragmentado, y la propia elección del espejo manifiesta de manera radical esta extrañeza de los objetos, dado que sólo su manipulación y su fractura mostrará su propia realidad, pero jamás en su estado virgen ajeno al conocimiento humano. El espejo era el material extremo para manifestar esta inquietud ya que es el retrato más fiel y más inmediato de uno mismo, tal y como manifestó en 1913 Apollinaire en su caligrama *Coeur, Couronne et Miroir* en *Les Soirées* de Paris en 1913, al escribir su nombre en el interior del espejo definido formalmente por los versos que componen el poema, aunque antes tengamos como precedentes históricos el retrato del propio Jan van Eyck en el espejo convexo del *Matrimonio Arnolfini* de 1434, y *Las Meninas* de Velázquez (1656), quien dio la vuelta a la idea de Jan van Eyck para retratar a los monarcas en el espejo con el fin de reservarse para él el espacio real de la pintura.

Esta inquietud social que nace de la reflexión del yo y de su creación artística inmersa en una nueva naturaleza que ellos creían sin duda alguna inminente, posiblemente

indujese tanto a Juan Gris como a Picasso (en su caso también por competencia con los futuristas que empleaban este medio para hacer propaganda patriótica) a abandonar el collage en 1914 ante el estallido de la Gran Guerra por temor a mostrar en sus cuadros referencias políticas explícitas. En tanto que emigrantes españoles sin una actividad laboral definida, temían la expulsión. Quizás también por ello Juan Gris abandonó ese mismo año la caricatura, y concentró sus fuerzas en una profundización de los elementos pictóricos y la investigación formal en busca de nuevas fórmulas representativas como sus compañeros de la *Section d'Or*, en parte trasladando al óleo los logros formales alcanzados a través del collage y del *papier-collé*.

Las predisposiciones profesionales de Juan Gris frente al cubismo

La irrupción y extraordinaria resolución de los conflictos formales cubistas por parte de un pintor que acababa de iniciar su carrera, desvelan aspectos de la naturaleza de la propia profesión artística y más específicamente de las relaciones en Juan Gris entre la ilustración y el Arte. Nos encontramos ante ¿un estilo? (reducción por convección de las formas naturales a figuras geométricas según la acepción de Cézanne), –el cubista,– donde las ideas comienzan en verdad a suplantar las destrezas manuales como nunca antes había ocurrido, ni siquiera en el *Quattrocento* florentino. Al fin y al cabo tras la geometría de Cézanne late implícita la dimensión intelectual de la pintura, así como en el simbolismo de Gauguin y los nabis que igualmente influenció a Picasso a través de Paco Durrio. El propio Picasso pensó cuando era joven en 1899 enviar algún dibujo para que fuese publicado en *Barcelona cómica*, en cuya entrega número 29 de 22 de julio de ese mismo año, pudo encontrar un anuncio realizado mediante la técnica del collage.

Por ello, su objetividad de “principiante” confería a Juan Gris una ventaja frente a sus compañeros de Puteaux, cuya tertulia comenzó a frecuentar en la primavera de 1912 al tiempo que se liberaba de la influencia del malagueño. Sin embargo, su experiencia en el ámbito de la ilustración le nutrió de una serie de convenciones que le permitieron aplicarlas a la independencia de los elementos pictóricos (formas, líneas, colores) en la búsqueda de nuevas fórmulas representativas al óleo, así como Francis Kupka –uno de los principales ilustradores de *l'Assiette au Beurre* y participante del mismo modo en la tertulia de Puteaux- encontró en los movimientos levemente estereoscópicos de la cronofotografía de Marey, el fundamento de su abstracción cromática a partir de la descomposición de los colores por la detención del movimiento, lo que a su vez sirvió de base al concepto de cuadro como retardo visual de su amigo Marcel Duchamp, -también asiduo de Puteaux-, y de la multiplicación de las figuras en las composiciones de Fernand Léger. Antes de todo ello y por las primeras influencias del cine incipiente, en constante retroalimentación con los primeros cómics, Juan Gris ya aplicó en sus ilustraciones el movimiento estereoscópico, es decir, la multiplicación de una misma figura que nos permite seguir y reconstruir el movimiento, el mismo que nos hace dudar si las espigadoras de Millet son verdaderamente tres o si se trata en cambio de una misma en tres posiciones diferentes.

Las convenciones: precedentes populares del cubismo

Si bien las convenciones en el arte fueron formuladas por el formalismo de Rudolf Arnheim en su famoso libro *Arte y percepción visual* de 1954, su dimensión psicológica lo remite a la percepción y por tanto a su asimilación intelectual. La pintura siempre ha recurrido a una serie de convenciones asentadas culturalmente y de manera diacrónica, como el lenguaje. Ello nos permite comprender la

figuración representada. El cubismo de Braque, Picasso y Gris era consciente de esta necesidad, y no duraron en recurrir a estas convenciones, como por ejemplo la inclusión de letras que aspiran a ser leídas por el espectador en un nuevo juego sinestésico, ahora y a diferencia de los simbolistas, abierto a la realidad exterior. Junto con los clavos pintados en escorzo establecen referencias reales en la desfragmentación bidimensional de lo representado, lo cual constituye ya una realidad en sí porque la representación nunca es la realidad representada. Ésta es la base del “cuadro-objeto” tal y como denominaron los críticos de la época a estas producciones, así como hacían entender el tema del “cuadro dentro del cuadro” gracias a los formatos ovales de algunos de ellos (al tiempo que enfatizaban la construcción del *cloisonné*) y los clavos en escorzo en la parte superior del cuadro, precedentes inmediatos de las cortinas y ventanas de Juan Gris. Pero para alcanzar el “cuadro-máquina de ver” acuñado por Jean Paulhan décadas más tarde, el cuadro-objeto necesitaba ser activado mediante la percepción de una serie de señales, las cuales no dejan de ser prestadas de los incipientes medios de comunicación de masas como el movimiento estereoscópico del cine adoptado por la caricatura, o la reducción lineal de los rasgos de esta misma para extraer el carácter de los personajes. En todas estas cuestiones rige el problema del tiempo sobre la superficie bidimensional, ya sea sobre el papel de las páginas de una revista o sobre la tela del lienzo.

Y éstas son convenciones entrenadas todas por Juan Gris durante sus primeros años como ilustrador, las cuales continuó trabajando hasta 1914 mientras se alzaba sobre las primeras filas de los nuevos lenguajes pictóricos. No sólo atañen a lo formal, a lo espacial (reducción del espacio a referentes lineales y compenetración de planos) o a la temática social, desde las referencias políticas de los periódicos hasta las mesas con vasos, tazas de café y botellas en los *bistrots*, en ocasiones bodegones surgidos de la crítica a los excesos

alimenticios de la burguesía en comparación con las carencias de la clase trabajadora. Juan Gris tenía que hacer entender los colores y las calidades de las superficies a los responsables de la reproducción, -principalmente al amigo de Feliu Elías, el tipógrafo Joaquim Horta-, mediante multitud de artimañas que llegaron a conformar un protolenguaje, sobre todo cuando enviaba a Barcelona acompañados de una carta con las instrucciones, sus dibujos para *Papitu* y otras revistas como *La Campana de Gracia* y *L'Esquerra de la Torratxa*. Esta necesidad comprometía la naturaleza material de estas producciones, cuyos originales hemos podido apreciar ahora en la sala de exposiciones del Insto. Cervantes de París. Presentaba originales sobre papeles de grandes dimensiones, dibujados con tinta negra y carbón sobre una superficie preparada con guache blanco. Sobre esta base recurrió a convenciones materiales, incluso al collage para superponer ciertos ropajes decorados geométricamente a base de cuadros por lo general. Cuando deseaba efectos tonales los marcaba con lápiz azul y los tipógrafos lo realizaban mediante las tintas mecánicas estándar. Con fines parecidos empleaba fuertes trazos blancos y negros, punteados (la ilustración gráfica “reinventó” de este modo, en función de la reproducción de la imagen, la fragmentación divisionista de los neoimpresionistas, lo que luego explotaría ampliamente Roy Lichtenstein en los años pop) y sombreados con distintas intensidades, en ocasiones aplicando guache y otras sustancias que ayudaban a indicar los resultados esperados, sobre todo porque su estilo se caracterizaba por prescindir de los detalles y por aumentar la expresividad de las escenas mediante formas angulosas. Se trataba del paso de la variedad material a la homogenización de la imagen destinada a ser reproducida en los diferentes ejemplares de las revistas, de la misma manera que recortó y “aplastó” el espejo para someterlo -a él y a todos sus reflejos posibles- a la imagen de la pintura. Se trataba de la misma dialéctica que animó a su amigo Marcel Duchamp a teorizar sobre los “inframince” como, entre otras cosas, “la diferencia de dimensiones de dos

objetos iguales fabricados en serie". Repitamos y completemos al mismo tiempo: nos referimos con todo ello al paso de un hecho anecdótico y ahora material, a otro pictórico y virtual.

De este modo debemos valorar la caricatura del siglo XIX, así como los panfletos y las publicaciones efímeras de los movimientos sociales para el futurismo, como un rico e inmediato precedente de la vanguardia histórica y de sus intentos de actualización de la cultura en relación con los sistemas productivos. Además de Feliu Elías, Isidre Nonell, Sunyer o Ramón Casas en el ambiente modernista barcelonés de El Quatre Gats, debemos contar con una figura clave en el desarrollo de las ideas en torno a la caricatura en España a principios del siglo XX: Luis Bagaría, quien hasta 1912 publicó en Barcelona y a partir de entonces en Madrid, principalmente en *El Sol*, *Hermes* y *España*, además de haber debutado junto con el mexicano Diego Ribera y la cántabra María Blanchard en la capital española, y con una serie de retratos de escritores que unían las artes plásticas con la literatura, en la exposición organizada por Ramón Gómez de la Serna "Artistas íntegros", la cual daba a conocer en cierta manera las novedades plásticas parisinas, especialmente el cubismo. Bagaría renovó la caricatura con un estilo sintético que buscaba la expresividad en la simplicidad de medios, en la anulación de los claroscuros y del realismo, con lo que tenía que hacer uso de un sinfín de convenciones formales. Para el desarrollo de estas ideas posiblemente fuese crucial su viaje entre 1908 y 1911 a México, Cuba y Nueva York, porque ahí pudo conocer las ideas de otro gran caricaturista mucho más radical en el uso de convenciones que rozaban la abstracción, además de haber sido el primero en haber expresado tales ideas: El mexicano Marius de Zayas, el mismo que iba a tener luego un lugar destacado en el nacimiento del dadaísmo neoyorquino, del cual una de sus más importantes revistas, la 391 de Francis Picabia, se publicó entre 1916 y 1917 en Barcelona, siendo que tomó el nombre de la 291 de Alfred Stieglitz, el cual a su vez lo adoptó de su galería denominaba así por el número que

ocupaba en la avenida neoyorkina donde se asentaba.

Precisamente Marius de Zayas había realizado una pionera entrevista a Picasso en 1911 con el fin de publicarla en la revista *Camera Work* especializada en fotografía y dirigida también por el fotógrafo Alfred Stieglitz. Volvió a repetir la experiencia en 1923 para la revista *The Arts* bajo el título "Picasso Speaks", ocasión en la que Picasso lanzó su famosa sentencia "no busco, yo encuentro". El caso es que cuando Marius de Zayas desembarcó en Nueva York en 1907 a los 27 años de edad, pronto entró en contacto con Stieglitz, con quien compartía el interés por el simbolismo y las relaciones entre la música y la pintura a partir de las sinestesias, siempre remitentes al ámbito del intelecto, ahí donde se coordinan en última instancia los diferentes sentidos. Esto marcó el interés de Marius por la caricatura desde que junto con su hermano George de Zayas comenzó a enviar dibujos en 1907 a *El diario*, periódico que se editaba en la capital mexicana. También el de Stieglitz por la fotografía, dado que desde la revista *291* en 1913 -coincidiendo con la celebración del Armory Show donde Marcel Duchamp mostró *su Desnudo bajando unas escaleras* ante el público estadounidense-, él y Marius defendieron la objetividad de la fotografía por su mecanicismo, la cual relegaba a la pintura la expresión de las ideas. Lo curioso es que Marius no dudó en aproximar a esta objetividad de la fotografía la caricatura, lo que le impedía presentarla como un género artístico (décadas más tarde Man Ray afirmaría lo mismo de la fotografía, aunque siempre a causa de su juventud como medio técnico y expresivo). Antes que la expresión de una idea, se trataba de la síntesis de los rasgos más característicos de los caricaturizados, tal y como hemos sostenido más arriba en referencia al pionero Gian Lorenzo Bernini. Sin embargo, cuando ese mismo año Picabia conoció estas teorías acerca de la objetividad, no dudó en aplicarlas a sus retratos femeninos contruidos a base de piezas mecánicas y de alusiones alfanuméricas agregadas, de la misma manera que Marius de Zayas, una vez convencido de la

necesidad de superar el arte mediante la objetividad de la fotografía y de la caricatura, comenzó en 1913 a recurrir a formas geométricas en movimiento y a fórmulas matemáticas (lo que él llamaba “equivalencias geométricas”) para sus dibujos hasta producir un esquematismo casi abstracto, lo que no sólo pudo influir en el estilo sintético de Luis Bagaría, sino también en el vibracionismo del uruguayo Rafael Barradas, quien junto con su compatriota Joaquín Torres García -ambos ilustradores además de pintores-, también conocieron el ambiente modernista barcelonés de Els Quatre Gats.

El historiador Antonio Saborit sostiene la posibilidad de que Marius de Zayas se familiarizase con los caricaturistas más importantes, poniendo como ejemplo precisamente a Juan Gris, dado que trabajaba para un periódico de gran tirada como *El Diario*. Lo importante es que todas estas ideas acerca de la objetividad ya no iban a producir un arte intelectual como el que habían desarrollado Cézanne y Gauguin, -cada uno a través de su estilo-, sino de imágenes y referencias inconexas para que sea el intelecto del espectador el que las ponga en relación. Se trata del mismo arte de la sorpresa que Juan Gris alcanzó tras 1913 junto con la conquista de la construcción y gracias a sus collages, desarrollado precisamente cuando volvió a retomar la ilustración, aunque en aquella nueva ocasión bajo la estética cubista que había trabajado previamente sobre las telas y para ilustrar los libros de sus amigos Pierre Reverdy (teórico en 1918 de la nueva imagen poética basada en el shock de dos realidades dispares; Juan Gris ilustró en 1915 su *Au Soleil du Plafond*), Vicente Huidobro, Max Jacob, Raymond Radiguet, y de los dadaístas Paul Dermée (*Beautés* de 1919 y *L'As de Pique* de 1927) y Tristan Tzara, el primero de ellos futuro editor de la revista que lleva por nombre la famosa conferencia de Apollinaire de 1918, *L'Esprit Nouveau*, y que en pintura vino representada por el purismo de Amadée Ozenfant y Ch.-É. Jeanneret (Le Corbusier), deudor absolutamente de la bidimensionalidad del cubista madrileño, quien en sus

ilustraciones no dudó de recurrir al collage para experimentar con la reproducción en los diferentes ejemplares de las publicaciones en esa traslación de la realidad a su imagen que ofrece el título de este artículo nuestro.

Conclusiones

Con él y gracias a la exposición de ilustraciones de Juan Gris ofrecida por el Instituto Cervantes entre abril y junio de 2014, no sólo se desvelan aspectos fundamentales en las técnicas y en la vida de Juan Gris, sino que se hace cada vez más evidente las verdaderas ambiciones de una pintura –la cubista- que en un principio sufrió la reducción del formalismo y de las interpretaciones semióticas, mientras que las involucraciones materiales y técnicas a través de lo que entendemos por “convenciones” en el sentido que les otorga Rudolf Arnheim, ensalza este “movimiento” tan amplio y diseminado como precedente inmediato de las vanguardias históricas en su empeño por actualizar las manifestaciones culturales a las posibilidades técnicas y a las nuevas condiciones tanto de la vida como de la nueva naturaleza en la que desenvuelve. En todo ello Juan Gris, con un pie en la tradición y otro hacia el futuro tal y como lo mantuvieron sus compañeros de la *Section d’Or* con el fin de revisar las fórmulas representativas tradicionales, tuvo un protagonismo relevante, desgraciadamente eclipsado por la constante comparación con Picasso que ha debido sufrir, en su país sobre todo, cada vez que su nombre ha surgido ante la urgencia de su reconsideración. Hoy, tal y como demostró en sus cuadros *Retrato de Picasso* y *El lavabo*, sabemos que sus caminos son independientes, y que sus investigaciones se sintetizaron convenientemente en las generaciones venideras. Ya no se trata del raciocinio de la matemática frente a la vida desenfrenada del sur. Sus construcciones yuxtapuestas desembocan siempre en la poética de la sorpresa, la misma que según Walter Benjamin rige el shock de los medios de masas basados en la

reproducción mecánica de la imagen, ora visual ora sonora. Mucho debe recorrer todavía la historiografía del siglo XX para superar esa vacua distinción entre orden y caos, entre matemática y poética que constantemente desmienten multitud de sus representantes vanguardistas cuando los revisamos, como el propio Juan Gris seguido por Paul Reverdy, Paul Dermée, Tristan Tzara, Hans Richter, Arp, Schwitters, etc., etc., etc. Sin duda, tal y como ocurrió con Marius de Zayas, los orígenes de Juan Gris como ilustrador de prensa periódica lo predispuso para que nada más entrar en el recinto sagrado del Arte lo revolucionara con su punto de vista objetivo y la capacidad de síntesis que exige toda buena caricatura. Al fin y al cabo, tal y como afirmaba por aquellos años el gran Bergson, la risa surge de la repetición mecánica de los gestos humanos y del imprevisible cese de la misma.