

Christian Zervos y *Cahiers d'Art*. La invención del arte contemporáneo

Javier Mañero Rodicio
CU Felipe II
Universidad Complutense de Madrid
javier.manero@gmail.com

RESUM

El papel de la crítica y de las revistas de arte fue fundamental para el devenir artístico del siglo xx. Christian Zervos crea, con su revista *Cahiers d'Art*, la plataforma más prestigiosa y difundida del arte de entreguerras. En ella se conforma el museo imaginario definitivo del arte moderno y se avanza ya las tesis del *modernismo* tardío. Sin embargo, los amplios y muy diversos contenidos de *Cahiers d'Art* no se conocen tan a fondo como cabría esperar. Sorprendentemente, *Cahiers d'Art* nunca ha sido reimpresa. Tampoco han sido apenas difundidos los escritos de su director. Al hilo de artículos y textos extraídos de los propios fascículos de la publicación, se presenta aquí la orientación de su crítica y algunos aspectos destacables de la revista.

Paraules clau:

Cahiers d'Art, revistas de arte, Zervos, crítica de arte, modernidad, etnografía, Picasso.

ABSTRACT

Christian Zervos and *Cahiers d'Art*. The invention of contemporary art

The role of criticism and art journals was fundamental to the artistic development of the 20th Century. Christian Zervos creates with his magazine *Cahiers d'Art* the most prestigious and spreaded platform of the between wars art. In it is conformed the definitive imaginary museum of modern art and the late modernism theses are advanced. However, the vast and varied contents of *Cahiers d'Art* not known as deep as expected. Surprisingly, *Cahiers d'Art* has never been reprinted. Neither are well known writings of his director. According to articles and texts from their own booklets of the publication, is presented here the orientation of its criticism and some of the most prominent aspects of the magazine.

Key words:

Cahiers d'Art, art magazines, Zervos, art critic, modernity, ethnography, Picasso.

1. En el sumario, aparecen los siguientes nombres: Archipenko, Arp, Baader, Baargeld, Balla, Boccioni, Brancusi, Braque, Carrá, Cézanne, Chagall, Chirico, Dalí, Delaunay, Derain, Doesburg, Duchamp, Duchamp-Villon, Dufy, Ernst, Friesz, Gabo, Gauguin, Giacometti, Gleizes, Gris, Grosz, Haertfield, Hausmann, Herbin, Huszar, Kandinsky, Klee, La Freanaye, Larionov, Laurens, Léger, Lhote, Lipchitz, Lissitzky, Magritte, Malevitch, Marcoussis, Masson, Matisse, Metzinger, Miró, Mondrian, Ozenfant, Pevsner, Picabia, Picasso, Man Ray, Rees, Renoir, Rodchenko, Rouault, Russolo, Schaad, Schwitters, Seurat, Severini, Soffici, Tanguy, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Vantongerloo y Vlaininck.

2. Christian ZERVOS, *Histoire de l'art contemporaine*, París, Cahiers d'Art, 1938.

3. *Ibidem*, p. 19.

4. Se trata del compendio de la obra completa del artista español. Tras la muerte de Zervos, acaecida antes que la del pintor, su colaboradora Mila Gagarine completará este primer catálogo razonado de las obras de Picasso, pieza aún hoy fundamental.

5. Respecto a la consideración de Christian Zervos como crítico, hay que indicar que ha quedado totalmente eclipsada por su brillante carrera de editor. «Christian Zervos fue más un fabricante de libros que un crítico», se afirma desde su propio museo. Pero tal afirmación sorprende ante el volumen de textos críticos propios que publica en su revista y en otros medios, así como ante la elección igualmente crítica de los contenidos de su revista. Otra cuestión es la solidez de su variable y contradictorio discurso, indudablemente menor que en otros autores del momento, pero no por ello desechable.

En el año 1938, el editor de origen griego afincado en París Christian Zervos (Argostoli, 1889 – París, 1970) publica, en su editorial *Cahiers d'Art*, una temprana historia del arte del siglo xx, sin duda la más ilustrada hasta el momento. Bajo epígrafes reconocibles actualmente: *El cubismo*, *El neoplasticismo*, *Dada*, etc., pero también bajo otros aún en proceso de fijación: *Más allá de la pintura*, *Arte mágico*, *Más allá de lo concreto*, etc., presenta una enorme cantidad de obras, siempre reproducidas a toda página (folio), de buena parte de los artistas que definitivamente constituirán el museo del arte moderno. Prácticamente ninguna equivocación al respecto: los 69 artistas¹ presentados se corresponden casi al dedillo con los posteriormente avalados por instituciones, crítica y público como artífices de las renovaciones vanguardistas. Ninguna concesión a las ramas «perdedoras» del arte moderno —léase la mayor parte de las figuraciones realistas—; en esta obra de Christian Zervos solo queda avalado lo que tenía un futuro prometedor. Significativamente, Zervos le da por título *Historia del arte contemporáneo*², con lo cual evita el término *moderno*, tan vulgarizado desde el comienzo de las manifestaciones vanguardistas y extendido entre toda clase de opciones renovadoras, pero concepto, al fin, de perfiles controvertidos y equívocos. Moderno era el arte cubista, pero también las tenues renovaciones de las figuraciones tradicionales. *Modernistes* —con retintín— eran en París simplemente los modernos más aguerridos y radicales, como los del purismo o los del dada-surrealismo. Modernos eran, pues, todos; demasiados. Christian Zervos trueca desde muy pronto lo moderno por lo contemporáneo. Da por zanjado el debate entre tradición y modernidad a favor del último término, de una modernidad comprometidamente renovadora y, dentro de ésta, no se

inclina por unas u otras maneras de concebir el arte. Otras posibilidades quedaban desterradas del devenir histórico; el arte que pueda ser llamado «contemporáneo» habrá de ser exclusivamente el surgido de esa clase de modernidad, es decir, el que ha sabido reinventarse constantemente, y así titula justamente la introducción a su historia, *Conquistas del arte contemporáneo*: «Para conocer mejor el arte contemporáneo, hay que considerar, en primer lugar, sus hallazgos. En la cantidad y diversidad de sus conquistas se apreciará su alcance y se reconocerá hasta qué punto se ha mostrado inventivo»³.

1. Modernidad y arte contemporáneo

Integrar la idea de modernidad en la simple constatación de contemporaneidad suponía dar por concluidas no solamente las mencionadas luchas entre tradición y modernidad, sino también las luchas internas entre las diversas modernidades, la necesidad consustancial a las diversas versiones de la vanguardia de excluirse entre sí. En consecuencia, el museo imaginario del arte contemporáneo concebido por Zervos no se alimentará de las razones críticas de las obras en él acogidas, las razones que enfrentaban de hecho entre sí a los diversos radicalismos vanguardistas, sino de la capacidad de las más diversas manifestaciones artísticas de construir, en su conjunto y por encima de sus antagonismos, un presente artístico siempre renovado, de instituir la *tradición de lo nuevo*. Valgan por el momento estas pocas consideraciones para avalar que Christian Zervos fue históricamente uno de los principales actores del constructo moderno y, especialmente, uno de los más influyentes difusores de la idea del arte mo-

dero que será acuñada definitiva y oficialmente a partir de 1945. Sin embargo, ha quedado en el recuerdo casi exclusivamente —aunque esto ya sea mucho— como el autor del primer catálogo razonado de la obra de Picasso⁴ y como uno de los grandes editores vinculados al arte moderno. Poco más trasciende de su obra intelectual y de su pensamiento crítico, que ha caído prácticamente en el olvido⁵. En cuanto a su gran obra, la publicación por él fundada y celosamente dirigida, *Cahiers d'Art* (París, 1926-1960), se trata de una revista de arte ciertamente muy conocida, pero el uso historiográfico que realmente se hace de ella no deja de ser puntual y, en definitiva, aún escaso en relación con la extraordinaria importancia que tuvo en su época —sin lugar a dudas, la revista de arte entonces más influyente— y con la calidad y variedad de sus contenidos. *Cahiers d'Art* sorprendentemente nunca, en ninguno de sus fascículos, ha sido reimpresa, por lo que sus innumerables primicias gráficas y textuales apenas gozan de difusión en la actualidad⁶.

Es indudable que la época de entreguerras está, ya desde hace algunas décadas, siendo recuperada a través de tantos autores y medios antes apenas frecuentados si no prácticamente olvidados. Se comenzó, lógicamente, pues el espíritu posmoderno hallaba en ellos su arqueología, con los medios vinculados a las diversas facciones del surrealismo. Los estudios y las exposiciones dedicados últimamente a otro gran desconocido, Carl Einstein⁷, son una manifestación más de esta tendencia historiográfica. El triunfo de la crítica a la modernidad se hace efectivo con la recuperación de quienes, ya en primera mitad del siglo xx, pusieron en entredicho las seguridades de la razón, el progreso y la estética. Breton o Bataille y sus respectivos seguidores y colaboradores en las revistas sustituían al statu quo del arte moderno en el imaginario posmoderno más inquieto. No parece entonces tan sorprendente que la crítica que puso en pie la modernidad y estableció su panteón artístico sea, en los años actuales, prácticamente ignorada. Émile Tériade, Maurice Raynal, Waldemar George, Christian Zervos, etc. ¿se conoce realmente su obra y su contribución en el establecimiento de las renovaciones artísticas de las primeras décadas del siglo xx? Sin embargo, si nos asomamos a sus textos, vemos perfectamente establecidos, o cuando menos indicados, todos los discursos, posteriormente desarrollados por la crítica del *modernismo*⁸ tardío asentado tras la Segunda Guerra Mundial en los Estados Unidos: hubo crítica y teoría *modernista* antes de Clement Greenberg o Michael Fried. Cualquiera de los citados demandaría una exposición y una recuperación de textos como la efectuada con Carl Einstein. Este texto se aplica a ello, aunque testimonialmente, reparando en la gran revista de la modernidad madura y en su entusiasta creador.

2. *Cahiers d'Art* y la consagración de la herencia vanguardista⁹

[Las imágenes contenidas en este artículo reproducen en todos los casos páginas completas de las publicaciones tratadas. La cubierta clásica de *Cahiers d'Art* aparece en las figuras 8, 11, 15, 21]

Comencemos por la célebre revista zervosiana. «Revista de la vanguardia artística en todos los países», reza ambiciosamente el subtítulo que Christian Zervos consignará en *Cahiers d'Art* durante algunas de sus primeras entregas. Su proyecto editorial más relevante hasta el momento había sido la lujosa colección de monografías periódicas *L'Art d'aujourd'hui* (París, 1924-1929), un proyecto de difuso compromiso moderno. Zervos abandona la dirección de esa colección para lanzar su propia revista en enero de 1926, su *Cahiers d'Art* se presenta en el efervescente París de la época como una apuesta decidida por los maestros vanguardistas por entonces ya consagrados y por el arte joven más renovador. La nueva publicación nace con una orientación editorial y temática perfectamente definida, Zervos parece saber perfectamente y desde el primer número qué quiere conservar de su anterior experiencia editorial y qué quiere cambiar. Conserva la ambición bibliográfica y editorial creando la revista de arte más lujosa e ilustrada del momento, solo superada años más tarde por la refinada *Minotaure* (París, 1933-1939), y otorgándole, a través de los asuntos tratados y de los colaboradores, una vocación claramente internacionalista. Cambia, sin embargo, su línea editorial asumiendo un compromiso estético decididamente *moderniste*, donde el arte consagrado de los primeros vanguardistas de preguerra podía convivir con las manifestaciones vanguardistas más jóvenes y donde unas orientaciones estéticas cohabitaban con sus teóricamente contrarias. Queda así en ella desactivado todo rigorismo, como, por ejemplo, el practicado desde *L'Esprit Nouveau* (París, 1920-1925)¹⁰, revista moderna por antonomasia de la que, por otra parte, *Cahiers d'Art* heredará muchos argumentos y a la que en cierto sentido dará continuidad. Los *Cahiers* de Cristian Zervos suponen así una fórmula editorial muy novedosa, capaz de acoger entre sus páginas, destinadas a un público amplísimo, lo que antes solo aparecía secretariamente en boletines y pequeñas revistas de los

6. Christian Zervos y su revista tienen dedicado un pequeño museo: <http://www.musee-zervos.com>, en la que fuera su residencia en Vézelay. Su conservador, Christian Derouet, publicó finalmente, en 2006, el único estudio monográfico existente sobre *Cahiers d'Art*: Christian

DEROUE, *Cahiers d'Art, Musée Zervos à Vézelay*, París, Hazan / Conseil général de l'Yonne, 2006. Estudio catálogo muy vinculado al propio museo y a sus colecciones de arte.

7. Uwe FLECKNER y otros, *La invención del siglo xx*. Carl Eins-

tein y las vanguardias, Madrid, MNCARS, 2008.

8. El término *modernismo*, o *modernista*, tiene un sentido preciso en nuestro entorno cultural: designa, como es sabido, el amplio movimiento de renovación cultural desarrollado a finales del siglo xix, cuya manifestación artística más poderosa fue la obra de Antoni Gaudí. Sin embargo, en este estudio, *modernismo* o, en francés, *modernisme* y sus derivaciones, se empleará siempre con el significado que actualmente le otorgan la literatura artística internacional y buena parte de los textos sobre arte contemporáneo en castellano. Con *modernismo* se designan genéricamente las opciones artísticas avanzadas de la época de las vanguardias históricas y, a menudo, a aquellas posiciones estéticas mantenidas con fuerza hasta la década de 1960 de un carácter más formalista, más modernas, en el sentido que ha llegado a adquirir el término en el debate entre modernidad y postmodernidad. En cualquier caso, y para tratar de evitar toda confusión, *modernismo* y sus derivaciones irá siempre en letra cursiva.

9. El soporte documental de este estudio procede de una amplia investigación personal sobre las revistas y la crítica de arte del París de entreguerras. Parte de dicha investigación está contenida en: Javier MAÑERO, *París 1919-1939. Escultura, crítica y revistas de arte*, Madrid, E-Prints Complutense, 2009 [<http://eprints.ucm.es/8699/>]. Se trata de un estudio (tesis doctoral) centrado en la presencia de la escultura en las publicaciones periódicas que contiene, con fines contextuales, aproximaciones específicas a las grandes *revues* y *revuistes* del momento. Zervos y *Cahiers d'Art* aparecen en diversas partes de dicho estudio, al igual que otras muchas publicaciones y autores. La dispersión y falta de profundidad con que inevitablemente, pues no era ese el objetivo principal del texto, aparece la gran revista de arte y su director, me animo a centrar un texto en tales asuntos. El presente artículo contiene, lógicamente, entre otras cosas, documentos y argumentaciones procedentes del estudio citado, todo ello ahora orientado específicamente a recrear la figura de Christian Zervos y de su revista. Remito, pues, a *París 1919-1939. Escultura, crítica y revistas de arte* para resituar lo aquí tratado en el amplio y riquísimo marco del París de entreguerras.

10. *L'Esprit Nouveau* —sinónimo de espíritu moderno— es el título de la revista del grupo purista, desde donde Ozenfant y, muy especialmente, Le Corbusier expandieron la *nueva* estética moderna, con lo cual marcaron por completo la estética del primer lustro de los años veinte.

11. Sin duda, *L'Amour de l'Art* contó con grandes directores, en realidad todos ellos críticos de gran calado y personalidad, más reconocidos hoy en esa faceta que el propio Christian Zervos. Piénsese, por ejemplo, en Louis Vauxcelles o Waldemar George, primeros directores de la revista, o en François Fosca y el historiador René Huyghe en la etapa de los años treinta. Sería, por otra parte, muy injusto no resaltar grandes momentos de *L'Amour de l'Art*, como la época de dirección de Waldemar George, desde 1923 hasta 1927, cuando esta revista asume un papel activo y comprometido en la difusión y defensa de la estética moderna. Después, ya en los años treinta, René Huyghe la reorienta, con enorme calidad, hacia territorios más propios de la historia del arte que de la crítica a pie de actualidad.

12. Dora VALLIER, *Préface; Index Général de la revue Cahiers d'Art, 1926-1960*, París, Éditions Cahiers d'Art, 1981, p. 9.

13. Émile Tériade fue uno de los críticos más respetados del ambiente parisino. Su papel en *Cahiers d'Art* fue muy relevante como auténtica mano derecha de Zervos en lo tocante a la línea editorial y crítica de la revista, donde firma artículos memorables. La medida del amplio reconocimiento de que gozó la dan sus interesantes colaboraciones en *Mimotaur*, revista que contribuyó a crear y de la que fue director artístico.

14. Al margen de los artistas, colaboradores tan destacados en sus respectivos campos como los siguientes: Jean Babelon, Gaston Bachelard, José Bergamín, André Breton, Abate Breuil, Luis Buñuel, Roger Caillois, Jean Cassou, Salvador Dalí, Robert Desnos, Georges Duthuit, Carl Einstein, Eisenstein, Paul Éluard, Paul Fierens, Leo Frobenius, Sigfried Giedion, Carola Giedion-Welcker, Will Grohmann, Ernest Hemingway, Georges Hugnet, Vicente Huidobro, Le Corbusier, Michel Leiris, Pierre Mabile, Amédée Ozenfant, Maurice Raynal, Herbert Read, André Salmon, Émile Tériade, Tristan Tzara, Paul Valéry, Roger Vitrac, entre muchos otros.



Figura 1. La modernidad avanzada e internacionalista de *Cahiers d'Art*: a) y b) exposiciones de arte moderno europeo en Nueva York y Chicago, nº 1-4, 1935, y c) tabla de retratos de artistas de diversas procedencias estéticas y generacionales, nº 8-9, 1929.

grupos artísticos o de sus galerías, y ello junto a los nombres más consolidados del arte moderno.

Antes de aparecer la revista creada por Zervos, *L'Amour de l'Art* (París 1920-1951) actuaba como la gran revista de arte parisina divulgadora del arte moderno, y constituía, en este sentido y también por su calidad editorial, uno de los precedentes de *Cahiers d'Art*, así como su más clara competencia en los inicios [Figura 1]. No obstante, la por lo general acomodada visión de lo moderno de *L'Amour de l'Art*, la convencionalidad de sus intereses, así como los bruscos bandazos que sus diversos directores imprimieron a su línea editorial, la alejaron rápidamente del papel predominante que, en la difusión del arte de compromiso moderno, iba a asumir los *Cahiers*¹¹. Por el contrario, *Cahiers d'Art* fue durante toda su larga trayectoria obra de un solo hombre. La línea editorial se mantendrá durante los largos años de su existencia y no puede hablarse de vaivenes destacables salvo las crisis económicas o la bélica que afectaron a cualquier publicación en tiempos tan difíciles como los de entreguerras. Christian Zervos crea y mantiene un proyecto muy estable y coherente que, desde sus comienzos, se revela como la tribuna más equilibrada del arte contemporáneo moderno y, rápidamente, en su principal referente mediático. Su influencia no era, sin embargo, del mismo tipo que la ejercida por las revistas militantes del entorno surrealista o del abstracto, de modo que, más que efectuar nuevas propuestas o promover debates estéticos punteros, los *Cahiers* asumieron una función informativa y difusora fundamental. Difundir y consolidar en el gusto contemporáneo los logros ya sólidos del arte moderno —una suerte de balance de lo que este había generado en las décadas pasadas, como afirma

Dora Vallier¹²—, pero también los que el tiempo presente iba estableciendo. Ni Christian Zervos ni la otra personalidad fuerte de la revista, Émile Tériade¹³, eran promotores de líneas ideológicas o estéticas tan originales como las atribuidas a Le Corbusier, Breton o Bataille; eran ante todo críticos profesionales y grandes amantes del arte moderno. Su revista fue sin duda un gran foro del debate artístico y arquitectónico contemporáneo, su impresionante nómina de colaboradores no puede avalar otra cosa¹⁴. Sin embargo, lo que probablemente contribuyó definitivamente, y hasta el día presente, a afirmar su inagotable éxito fue la sagacidad de su director para saber en cada momento cuáles eran los frutos maduros de la actividad estético-artística finalmente merecedores de algún lugar en la historia del arte moderno; y rara vez se equivocó Zervos en esta capacidad prospectiva. Con *Cahiers d'Art*, la herencia vanguardista entra en un proceso irreversible de normalización. En ella, la vanguardia culmina su visibilidad y aceptación social al tiempo que, inevitablemente, se difumina como tal vanguardia.

Tal como se indicó, la revista nació de pie. Decididamente fiel a una elección artística donde la modernidad surgida de las primeras rupturas vanguardistas era el único campo de acción. Y ello desde los primeros números. Antes de que la revista adoptase definitivamente su característico campo cuadrangular de color variable número a número, las portadas de los tres primeros fascículos les fueron confiadas a Matisse, Picasso y Laurens. Los maestros ya plenamente consagrados del cubismo, en pintura y escultura, algunos del fauvismo como Matisse, personalidades inclasificables como Brancusi o una extraordinaria dedicación a las artes arcaicas y etnográficas, además de



Figura 2. El decidido arranque de *Cahiers d'Art* en su primer año de existencia, páginas de 1926: a) los principios funcionalistas del *Esprit Nouveau*, n° 5; b) arquitectura neoplástica (Cafe De Unie, J. P. Oud), n° 6, y c) «Surrealismo», de Robert Desnos, n° 8.

la muy temprana aceptación de los pioneros históricos de la abstracción o de la novedad surrealista, constituirán el grueso de los contenidos y de las imágenes de *Cahiers d'Art*. Esto procurará a la publicación una consideración polémica, siempre mezclada con la admiración por su deslumbrante despliegue visual, pero en cualquier caso, pues ya no eran los mismos tiempos, nunca recibió abiertamente las acusaciones de sectarismo radical que su predecesora en la defensa más estricta de lo moderno, *L'Esprit Nouveau*, cosechara de continuo. Esta mezcla de prevención y admiración queda muy bien reflejada en este medido comentario aparecido en *Les Arts à Paris* (1918-1935), la revista dirigida por Paul Guillaume: «Si los *Cahiers d'Art* evitan filtrar demasiado manifiestamente cierto partidismo cuyos arabescos rozan el exclusivismo y llegan a perfilar un sectarismo peligroso, ocuparán, incontestablemente, la primera plaza entre las revistas de arte, no solamente de Francia, sino del mundo entero [...]»¹⁵

Sorprende aún más este comentario procedente de un medio afecto a la Escuela de París pero ajeno a radicalismos modernos, y resulta en realidad moderado en su acusación de sectarismo —un eufemismo habitual que aludía a las vías más comprometidas y renovadoras de la actividad artística—, si se analiza detenidamente la línea mantenida por la revista hasta la fecha en que tal comentario se produce: octubre de 1927 [Figuras 2 y 3]. Durante su primer año de existencia, por ejemplo, *Cahiers d'Art* se hará, efectivamente, eco de las teorías de la desaparecida *L'Esprit Nouveau*. Pareciera que, al menos en lo concerniente a la arquitectura, preocupación de primer orden para la publicación durante toda su existencia, hubiera tomado el relevo de la publicación de Le Corbusier

pero ampliando el campo a la arquitectura neoplástica, a la Bauhaus o incluso a la arquitectura soviética, de cuyos decorados constructivistas se hace igualmente eco. El mismo año de su aparición, 1926, Piet Mondrian tiene carta libre para presentar una semblanza del arte abstracto próximo a *De Stijl* ilustrada con siete imágenes, y en el número siguiente, el número 8, Robert Desnos ofrece la primera salida del surrealismo artístico a una revista de arte ajena a las del grupo en un completo e ilustrado artículo sobre sus actividades y artistas plásticos. También durante estos primeros meses, comienza ya una revisión efectuada por etnógrafos y críticos sobre la consideración debida a las fuentes primitivistas y arcaicas del arte moderno, uno de los principales argumentos de la publicación que avanza claramente la que efectuará Willian Rubin en la década de 1980. Por descontado, y siempre en 1926, grandes artículos sobre Matisse, Picasso, Laurens, Léger, Marcoussis, De la Fresnaye, Lipchitz o Gris contrarrestados, por así decir, con un número algo menor de artistas del *Art vivant* como Vlaminck, Gromaire, De Chirico, Dufy, Derain, Friesz o Pascin, representantes, algunos de ellos, de una forma de entender la pintura moderna que, rápidamente, la propia revista propondrá cada vez con menos frecuencia hasta eliminar casi por completo ese tipo de figuraciones de alguna manera vinculadas al *Retour à l'ordre* de entre sus páginas¹⁶.

La premonición del colaborador de *Arts à Paris* se cumplió muy rápidamente sin necesidad de ceder en la defensa *sectaria* del arte moderno más comprometido. La fascinación que, tanto en allegados como opuestos, produjo la hermosa y visual puesta en página de *Cahiers d'Art* fue tan asombrosa que resulta difícil hallar críticas negativas, que en

15. *Les Arts à Paris*, n° 14, octubre de 1927, en: Yves CHEVREFFILS DESBIOLLES, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, París, Ent'revues, 1993, p. 141.

16. *Art vivant* fue un término muy empleado, hasta el punto que daría nombre a una de las más difundidas revistas de la época *L'Art Vivant*, de Florence Fels. El concepto *art vivant* solo puede acotarse en su uso, muy vinculado al deseo de postguerra de limitar las *algarabías* vanguardistas sin negar las libertades expresivas conquistadas. Una idea encuadrada, por lo tanto, en el proceso de *Retour à l'ordre* característico de buena parte de los años veinte.

17. Yves CHEVREUILS DESBIOLLES, op. cit., p. 143.

18. *Ibidem*, p. 147.

19. «Vente de la collection des «Cahiers d'Art»» (suplemento de 24 páginas sin numerar), *Cahiers d'Art*, nº 1-2 (1933). Colección compuesta por pinturas y esculturas de Arp, Boreas, Braque, Ernst, Giacometti, Laurens, Lipchitz, Masson, Miró, Picasso, González, etc.

20. *La collection des Cahiers d'Art, Hotel Drouot, 12 avril 1933*, en: Yves CHEVREUILS DESBIOLLES, op. cit., p. 147.

21. Yves CHEVREUILS DESBIOLLES, op. cit., p. 143.

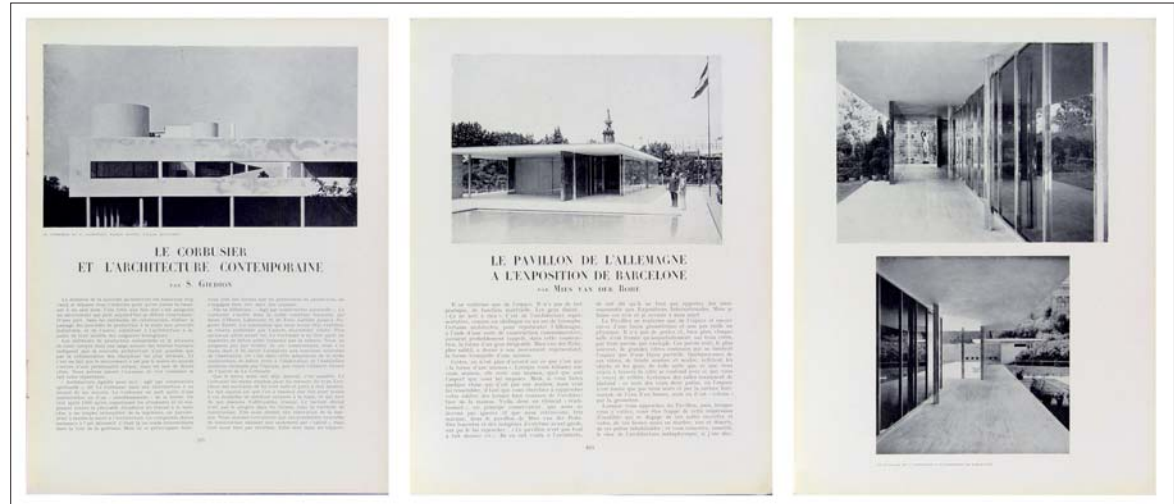


Figura 3.

La arquitectura en *Cahiers d'Art*: a) «Le Corbusier y la arquitectura contemporánea», de S. Giedion sobre Ville Savoye, nº 4, 1930, y b) y c) «El pabellón de Alemania en la Exposición de Barcelona por Mies van der Rohe», de Nicolás Rubio Tuduri, nº 8-9, 1929.

su caso fueron muy atemperadas, puesto que prevaleció la aceptación [Figura 4]. Hay que valorar la trascendente novedad que tal aceptación implicaba, pues arrastraba tras de sí al arte moderno en su conjunto, a un arte renovador que hasta aquel momento se difundía limitadamente y en medios, efectivamente, tachados de sectarios. Desde luego, entre los artistas avanzados, se convirtió de inmediato en el medio más prestigioso. Su interés por la revista en general, como referencia de actualidad y como plataforma para difundir su obra en particular, queda ejemplificado en testimonios de artistas como Kandinsky o Miró, entusiasmados al ver sus obras reproducidas en los *Cahiers*. La vinculación entre los artistas y la revista de Zervos generó, en muchos casos, una amistad personal con el editor, como también una colaboración estrecha en exposiciones en Francia y en el extranjero, particularmente las organizadas en alguna de las dos salas de exposiciones —Galerie des Cahiers d'Art y Galerie Mai— con que llegó a contar la editora de *Cahiers d'Art* en París. Arp, Brancusi, González, Klee, Laurens, Chagall, Léger, Picasso, etc. tuvieron en ellas exposiciones particulares¹⁷. Estos vínculos entre artistas modernos de la más variada procedencia geográfica y estilística con una revista que, pareciera, llegaron a considerar como algo propio, se pone de manifiesto cuando la crisis de 1929 tuvo finalmente su efecto en Francia y la editora se vio en serias dificultades. «Lo chocante es que la revista desaparezca justo en el momento en que alcanza el mayor número de abonados (alrededor de quinientos) y el éxito moral más completo»¹⁸, escribe, en 1932, Zervos a su amigo Kandinsky, activo animador de la revista desde el primer momento. Pero la revista sobrevive. En el primer número del año siguiente, se anuncia, con muchas imágenes, una

subasta de obras pertenecientes a la *Collection des Cahiers d'Art* en el Hotel Drouot¹⁹. En el pasquín de la subasta se aclara: «Como Palissy para calentar sus días, los «Cahiers d'Art», para poder perseverar a pesar de la crisis en sus realizaciones de día en día más amplias y vitales, deben hacer leña de los muebles y vender en completo acuerdo con los artistas concernidos, los cuadros y las esculturas que fueron los dones magníficos de la amistad»²⁰.

El éxito de la revista y la unanimidad que concita no tiene precedentes entre un público amplio en Europa y América, pero tampoco en el entorno artístico y literario más avanzado: Le Corbusier, Ozenfant, Van der Rohe, Giedion, Vitrac, Tzara, Moholy-Nagy, Eisenstein, Breton, Bataille, etc. No hubo artista que no deseara aparecer en la revista ni galería de prestigio que no se anunciase [Figura 5]. Aunque es difícil determinar cómo se producen los procesos de influencia y es probable que pequeñas revistas muy minoritarias, como *Documents* (París, 1929-1930) o *La Révolution surréaliste* (París, 1924-1929), hayan ejercido una impresión más profunda y definitiva en el devenir artístico, los autores coinciden en situar la colección de los *Cahiers d'Art* junto a la de *Minotaure*, como las publicaciones más apreciadas por los ambientes artísticos de entreguerras: «Evocando las lecturas preferidas de los artistas que frecuentaban Montparnasse durante los grandes años de ese distrito, André Salmon sitúa la colección completa de los *Cahiers d'Art* al lado de obras de André Lhote, *Parlons peinture* y *Traité du paysage*, así como la de Eli Faure, *L'esprit des formes*»²¹. Por lo tanto, hablar de *Cahiers d'Art* es hablar de los procesos de difusión y afirmación del arte moderno. Piénsese que, ciñéndose a publicaciones periódicas, los artículos dedicados a los importantes artistas ya citados hasta aquí y a mu-

chos otros, constituyeron en su momento absolutas primicias: en muchos casos, los primeros publicados; en la mayor parte de ellos, los primeros ampliamente ilustrados, y puede decirse que, en todos los casos, los primeros en difundirse ampliamente a nivel internacional. Puede, pues, constatarse que se trata de uno de los documentos fundamentales de la época, que representa una suerte de consenso sobre lo que era o no arte contemporáneo de calidad, estableciendo así perdurables criterios de gusto. Es, también, una fuente de imágenes de arte bellísimas, tal y como aparecen en sus páginas.

Como propietario, fundador, editor y director, Christian Zervos controló completamente la revista en cuanto a su contenido [Figura 6]: «Sus opciones estéticas, sus elecciones, sus rechazos, sus predilecciones, han determinado en todo momento el contenido de *Cahiers d'Art*»²²; incluso determinó con precisión su maquetación y tipografía: «Como de costumbre, una vez reunidos los textos previstos para un número, Zervos establecía la paginación tras haber elegido cuidadosamente, y eventualmente hecho retocar, las fotografías a reproducir»²³, tal como recuerda Dora Vallier, su colaboradora más próxima durante la última etapa de la revista. La elección de Zervos tenía un carácter más profesional que las de sus colegas en otras revistas y atendía a criterios que obviaban contextos estético-ideológicos, tendencias, para centrarse en una valoración ya típicamente moderna basada en consideraciones de calidad estética y visual específicas, perfectamente equiparables con las que guiarán las revistas de arte posteriores y, en general, a la crítica *modernista* o el coleccionismo de arte moderno por aquellos mismos años y tras la Segunda Guerra Mundial. Christian Zervos, desde los primeros momentos, asume expresamente para su revista un doble papel como aval que consagra, pero también de severo filtro para el arte moderno que ha de perdurar. En 1934, cuando la revista es ya el órgano reconocido del arte moderno, publicita con absoluta seguridad esta convicción a toda página y con grandes tipos:

Cahiers d'Art, la única revista que muestra a los mejores entre los jóvenes pintores y escultores modernos, se propone este año consagrar a cada uno de ellos un gran estudio, abundantemente ilustrado, sobre el conjunto de su obra. Naturalmente, solo serán objeto de estos estudios los creadores cuya obra está destinada a desempeñar un papel de fermento. De este modo, *Cahiers d'Art* completará su esfuerzo orientado a reunir en una precisa enciclopedia el conjunto del movimiento artístico desde el comienzo de este siglo hasta nuestros días²⁴.

El tiempo —y la influencia de su propia acción sobre él— le darán la razón. Entre las ratificaciones de la elección zervosiana está, en primer



Figura 4.

La implicación de los artistas con los *Cahiers*. Artículos dedicados a maestros de la abstracción histórica: a) «Venta de la Collection de los *Cahiers d'Art*», n° 1-2, 1933; b) «Notas sobre Paul Klee», de Hans Schiess, n° 5-9, 1934, y c) y d) «Notas sobre Kandinsky», de Christian Zervos (Exposición en Galerie des *Cahiers d'Art*), n° 5-8, 1934.

lugar, lógicamente, la ya presentada *Historia del Arte Contemporáneo* de 1938, cuyos contenidos, como se vio, constituyen ya el relato canónico del *modernisme*. En ella nuestro editor y crítico incluye infinidad de imágenes que son, de hecho, un resumen de lo publicado en arte por la revista a lo largo de los once años precedentes, utilizando precisamente los mismos clichés que la publicación periódica.

CHRISTIAN ZERVOS

Como se está comprobando, hablar de *Cahiers d'Art* es hablar inevitablemente de Christian Zervos y sus criterios de aproximación a la actividad artística. Centrémonos pues en él y en la diversi-

22. Dora VALLIER, op. cit., p. 9.

23. *Ibidem*, p. 9.

24. Christian ZERVOS, «La jeune peinture: Joan Miro», *Cahiers d'Art*, n° 1-4 (1934), p. 11.

25. «En esta plástica ampliada, el objeto debe conservar plenamente su valor. No considero que deba haber representación servil de la realidad, sino utilización de ésta como tema de desarrollos líricos y espirituales» (Christian ZERVOS, «La Nouvelle Génération», *Cahiers d'Art*, n° 9-10 (1931)).

26. Yves CHEVREUILS DESBIO-LLES, op. cit., p. 143.

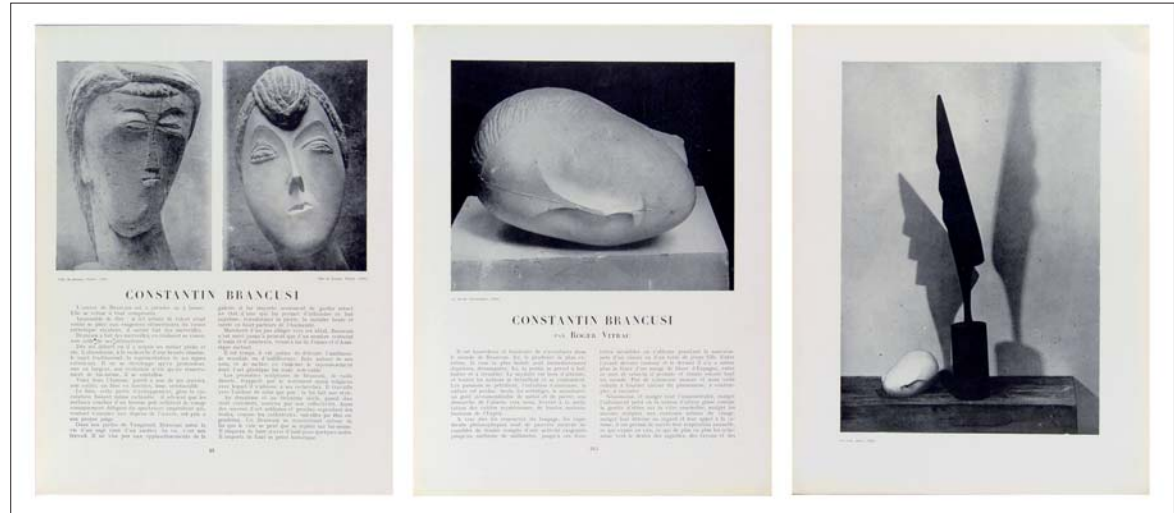


Figura 5. La cuidada imagen de *Cahiers d'Art* en dos amplios artículos sobre Brancusi, ilustrados con las célebres fotos del propio escultor: a) «Constantin Brancusi», de A. Dreyfus, n° 2, 1927 (9 ilustr.), y b) y c) «Constantin Brancusi», de Roger Vitrac, n° 8-9, 1929 (15 ilustr.).

dad de sus intereses. Ensayaré, a partir de aquí, una aproximación en tres partes para esquematizar su actividad como crítico y editor en *Cahiers d'Art*. En primer lugar, su algo indefinida pero siempre apasionada aproximación crítica al arte contemporáneo; después, su decidida apuesta por las artes arcaicas y etnográficas y, finalmente, su visión del arte de Picasso, auténtica piedra de toque en donde todos sus intereses y reflexiones sobre arte convergen.

3. Los artistas —y solo los artistas— contemporáneos

Como quedó indicado, la aceptación de las vanguardias, confirmadas y definitivamente establecidas desde *Cahiers d'Art*, supone, en muchos aspectos, su fin como tales vanguardias. Las implicaciones éticas y las repercusiones en definitiva políticas, del dadaísmo, fuera el revolucionario alemán o el nihilista francés, del discurso purista, del productivismo constructivista, de la Bauhaus o del Movimiento Moderno arquitectónico, incluso de la voluntarista militancia programática del surrealismo en el Partido Comunista Francés, quedan perfectamente desactivadas tras integrarse en el mundo de la estética ensanchada, «plástica ampliada»,²⁵ del arte moderno con que Zervos fue dando forma a su revista. Abstracción y surrealismo continuarán mostrando, en sus propios medios periódicos, sus rasgos diferenciales como grupos vanguardistas, incluso un radicalismo estético e ideológico sin rebaja alguna y, como es sabido, irresoluble a términos exclusivamente plásticos y visuales, pero los artistas que componen estos grupos con proyecciones personales ya muy relevantes, como en el caso de

los artistas del grupo surrealista, se mostrarán encantados con la inclusión de su obra en los *Cahiers*. «Le doy las gracias por su envío de *Cahiers d'Art*. Las reproducciones de mis obras son muy bellas y todo lo que dice usted sobre mí me halaga mucho y me da valor para trabajar en estos tiempos en que todo parece volverse en nuestra contra»²⁶, escribía, en 1932, Miró a Zervos con ocasión de las numerosas apariciones que tuvo el pintor en los números 7-8 y 9-10 de 1931. La utopía y los relatos vanguardistas ceden en la revista definitivamente el paso a las obras y a las poéticas personales.

La crítica a los ismos, a las escuelas artísticas determinadas por metodologías e intereses grupales, por sistemas estéticos, como se decía críticamente desde la primera postguerra, se cumple, y de alguna manera el tiempo da la razón a los críticos del *Art vivant* o del *Retour à l'ordre* cuando centran la censura al pasado cubista en su carácter sistematizador y escolástico, pues, según ellos, en esto el cubismo se oponía e incluso atentaba contra la modernidad. Aún cuando Christian Zervos sitúa su revista en territorios inequívocamente asimilables al *modernisme*, siempre mantendrá un rechazo equivalente a los sistemas artísticos. En realidad, procede del mismo campo del *Art vivant* que aquellos críticos a los que en ocasiones invita a colaborar sobre asuntos concretos, como el célebre fascículo antológico dedicado en 1932 a Picasso, donde, entre la variadísima nómina de colaboradores (algunos francamente opuestos a la línea editorial de los *Cahiers*), hallamos a varios críticos muy activos contra el cubismo o bien contra sus consecuencias desde la década anterior, como Jacques-Emile Blanche y Louis Vauxcelles, o como André Salmón y Jean Cocteau. Como estos, aunque ciertamente con mucha mayor amplitud de



27. Christian ZERVOS, «Faus-
ses libertés», *Cahiers d'Art*, nº
4-5 (1927), p. 125, 1 ilustr.

28. *Ibidem*. p. 125.

Figura 6.
Gráfica y maquetación supervisada por Christian Zervos. Las proclamas de *Cahiers d'Art*, apoyo al arte joven: a), b) y c) presentación de la serie de artículos «La joven pintura: Joan Miró», de Christian Zervos, con retrato y página litográfica, nº 1-4, 1934.

miras, Zervos siempre se mostrará precavido hacia la organización grupal de las tendencias artísticas. La insistencia en que su revista es la plataforma de los jóvenes artistas es constante y en realidad totalmente justificada si atendemos a los sumarios, sin embargo, en las consideraciones teóricas, las diversas novedades artísticas puestas en marcha por esos grupos jóvenes siempre están matizadas por argumentos genéricos acerca de los peligros de las modas y las escuelas que perfectamente podrían suscribir las publicaciones más tradicionalistas. El exceso de novedad queda así desactivado por críticas dirigidas genéricamente hacia quienes se suman a tendencias y modas que la revista considera formas de sucumbir al dictado impuesto desde el comercio artístico de lo nuevo.

Hoy es de buen tono aceptar, con los ojos cerrados, todo lo que pretende estar en la vanguardia artística. Un pintor incapaz de realizar una obra verdaderamente plástica se labra un lugar importante si practica algunas «excentricidades» pictóricas. / Consideramos un deber de esta revista, que voluntariamente descuida el arte vinculado a la imitación servil de las apariencias de la naturaleza, no dejar colarse entre los artistas a los que queremos, a todos los incapaces y todos los parásitos que sacan provecho de la confusión del momento para proclamarse precursores. [...] A decir verdad al arte pareciera bastarle con practicar supuestas temeridades sin peligro. No hay mérito en querer mostrarse valiente. Los coleccionistas de hoy reconocen genio a cualquier obra que apela a la vanguardia²⁷.

Y es que los precursores fueron, y parecen continuar siéndolo, los mayores (*les aînés*). El

ejemplo de los primeros maestros vanguardistas es un argumento central en la consideración de la modernidad por parte de Christian Zervos, un argumento que explica, además, el papel fundacional y rector que otorga al fauvismo y, muy particularmente, al cubismo en la formación de un arte al fin liberado de las apariencias, basado en valores exclusivamente plásticos y expresivos [Figura 7]. Según el crítico, ellos, los mayores, fueron ejemplo en las épocas heroicas de hace veinte años y ciertamente aún lo eran, de una vitalidad, de una soberana libertad basada en el largo trabajo y la disciplina. Usaron el cubismo, que ellos mismos pusieron en pie y del que se sirvieron mientras contribuyó al arte y a sus caminos individuales, sin llegar a convertirlo en vocabulario o fraseología prevista; otros más tarde sí lo harían. «Lo que nos interesa es la abundancia del individuo que se enfrenta con lo desconocido a riesgo de sacrificios reales, es el abandono del corazón que deja a la gracia descender sobre la obra como ella quiera, es la sinceridad del amor del trabajo tan indispensable para la perfección de la obra, son también las reacciones inmediatas del pensamiento, del ojo y de la mano»²⁸. La apelación de Zervos al magisterio artístico, pero también moral, de los maestros de preguerra es constante en la revista, todo lo que no atienda a los supuestos caminos abiertos por aquella generación supondrá una traición al espíritu moderno que estos inauguraron y que se expresa en el arte por la plástica, una traición que aboca al arte de nuevo al adorno, a la academia, al simbolismo. «Hace algunos días, Picasso acababa de ver, en el establecimiento de un marchante de cuadros de la orilla sur, telas de artistas llamados de vanguardia. Cuando hablábamos de ello, Picasso me dijo: “Verdaderamente, no vale la pena que nuestra generación haga tantos esfuer-

29. Christian ZERVOS, «Les dernières œuvres de Picasso», *Cahiers d'Art*, n° 6 (1927) (p. 189-198, 12 ilustr.), p. 190.

30. Christian ZERVOS, «Enquête», *Cahiers d'Art*, n° 1-4 (1935), p. 5-17. Responden los siguientes: Georges Rouault, Georges Braque, René Huyghe, Piet Mondrian, J. González, Ozenfant, Luis Fernández, Will Grohmann, A. Magnelli, Henri Laurens, Leonce Rosenberg, W. Kandinsky, Pierre Loeb, Jean Helion, W. R. Paalen, Fernand Léger, Jacques Lipchitz. En el n° 7-10 de ese mismo año, también responde Picasso: «Conversation avec Picasso».



Figura 7.

La importante presencia de los maestros históricos de las renovaciones modernas en *Cahiers d'Art*: a), b) y c) páginas de algunos de los muchos artículos dedicados a Henri Matisse (1926, 1929, 1935); d) número dedicado a Juan Gris, n° 5-6, 1933; e) página del número especial dedicado a Georges Braque, n° 1-2, 1933, y f) página del número especial dedicado a Fernand Léger, n° 3-4, 1933.

zos para ver toda esa gente recaer en la literatura y olvidar la plástica más elemental»²⁹. El interés de Zervos por dirigir este relevo generacional de algún modo desde su influyente tribuna puede rastrearse en sus muchas proclamas sobre la situación presente del arte y, en general, en su estilo crítico de carácter pedagógico y ejemplarizante, basado en argumentos de autoridad y en los consejos que de ellos se desprenden.

El extenso número 1 de 1935 de *Cahiers d'Art* es un excelente ejemplo de ello, así como de la ideología estética y la interpretación del devenir artístico contemporáneo propios del crítico [Figura 8]. El fascículo proclama ya en cubierta: «Este número se propone mostrar que el arte de hoy está más vivo que nunca». En él, con el título genérico de *Enquête* y bajo ese formato de encuesta, diversos artistas pertenecientes a esa categoría de «mayores» y también algunos allegados al mundo artístico desde la crítica y la teoría artística, responden a un cuestionario algo

impreciso —en realidad, más bien a unas consideraciones con carácter de marco general sobre la situación presente del arte— propuesto por el editor y director de la revista³⁰. A pesar de la afirmativa proclama consignada en cubierta, lo cierto es que desde el propio planteamiento del debate se siembran dudas precisamente sobre los artistas y el devenir del arte joven; algo que parece corroborar la fantástica selección de obras, siempre fuera de texto, pertenecientes igualmente a artistas de los primeros momentos, entre ellos los escultores del cubismo.

Sin embargo, impulsados por su vitalidad, los mayores continúan produciendo obras importantes que son un ejemplo y una lección. / Pero ¿los JÓVENES? / ¿No ofrecen muchos de ellos el espectáculo de una profunda miseria? / Faltos de acción propia y de confianza, se apegan, como parásitos, a descubrimientos del pasado. / De la lección de formas recibidas

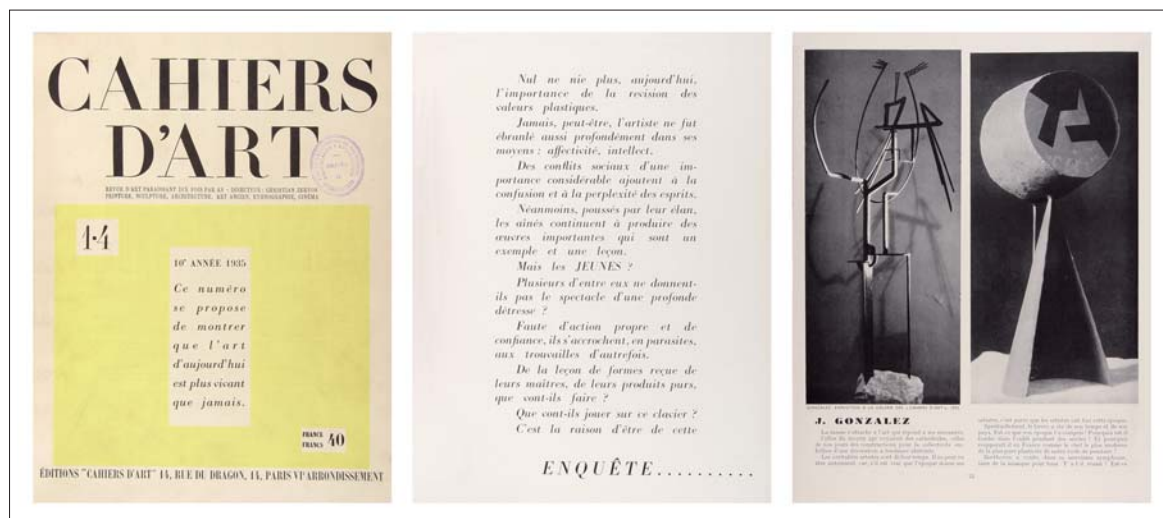


Figura 8.

Las proclamas de *Cahiers d'Art*: «Este número se propone demostrar que el arte de hoy está más vivo que nunca»: a), b) y c) portada y páginas, nº 1-4, 1935; b) texto de inicio del «Enquête», de Christian Zervos, y c) respuesta de Julio González.

de sus maestros, de sus productos puros, ¿qué van a hacer ellos? / ¿Qué van a tocar con este teclado?³¹.

El teclado existe, son las *formas* y los *productos puros* que interesaron a los maestros modernos. Salirse de este instrumento cuya base armónica —tal y como ya indicaran los puristas³²— son los *valores plásticos* y, como defiende Zervos en numerosos artículos, el respeto del objeto (que no de las apariencias) como punto de partida para cualquier transcripción plástica, supone caer en el vacío artístico y la facilidad; pretender recomenzar de cero es una quimera, pues el arte debe «progresar por adiciones sucesivas».

En la misma reflexión previa a la presentación de los textos resultantes de esta encuesta, Zervos deja punto por punto definida su actitud frente a los desarrollos artísticos recientes y de actualidad a través de los interrogantes lanzados a sus encuestados y a todos los lectores. En primer lugar, expone brevemente —y en las alusiones a la abstracción y el surrealismo de forma velada— la inconsistencia de que, a su entender, adolece la producción joven contemporánea. Acusa al arte reciente, a los jóvenes artistas, de tener prisa, de caer en «*le joli*» por evitar los esfuerzos y la intensidad agresiva inherentes al arte —«La agresividad que usaron Cezanne, Matisse, los cubistas y todos los mayores de la generación actual [...]»—, dado que, en su pusilanimidad, no aceptan enfrentarse a los gustos del espectador. Los jóvenes, continua Zervos, eligen entonces diversos caminos. Unos vuelven su vista al pasado para «hacer revivir, fraudulentamente: neoimpresionismo, neorredonismo, neoclasicis-

mo, neorrealismo, neohumanismo, etc., etc.». Otros continúan dando vueltas, hasta la extenuación, a fórmulas y «simplificaciones fáciles, más allá de las cuales la nada les espera», dice en una típica alusión a la abstracción. Otros, ahora en clara alusión a determinado surrealismo, ceden a la tentación programática y literaria: «¿No es peligroso para los jóvenes trazarse a priori un programa, o dejarse imponer uno por unos literatos de talento pero que nada entienden de arte, para, acto seguido, ponerse a rellenar exactamente como los candidatos al Premio de Roma?». Y concluye precisando el camino exacto que, a su entender, el propio devenir del arte moderno les ha marcado de forma natural, la relación exacta entre la generación de los mayores y la joven generación: «¿No sería mejor para ellos abandonar todo modernismo anticuado para retomar uno a uno todos los problemas propuestos por sus mayores [...]? / ¿No sería más normal para ellos [los jóvenes artistas] partir del cubismo, no para sacar consecuencias, es decir provechos fáciles y gratuitos, sino para utilizarlo como trampolín en el salto hacia lo desconocido? / Los mayores han llegado mucho más allá del cubismo primitivo. Los jóvenes deberían retroceder un poco para tomar mejor su impulso»³³. Tras estos análisis y propuestas, todavía les reserva a los jóvenes artistas una andanada final, muy especialmente al surrealismo de imagen figurativa:

Las adquisiciones del arte vivo [*art vivant*], ¿no están hoy mucho más amenazadas por los jóvenes pintores que bajo la falsa máscara modernista, ataviados de un vocabulario griego y de una fraseología psicológica anticuada, se reinstalan subrepticamente en el corazón del arte

31. *Ibidem*, p. 5.

32. Los puristas añoraban para la plástica el establecimiento de valores predeterminados que supone un teclado.

33. Christian ZERVOS, «Enquête», op. cit., p. 8.

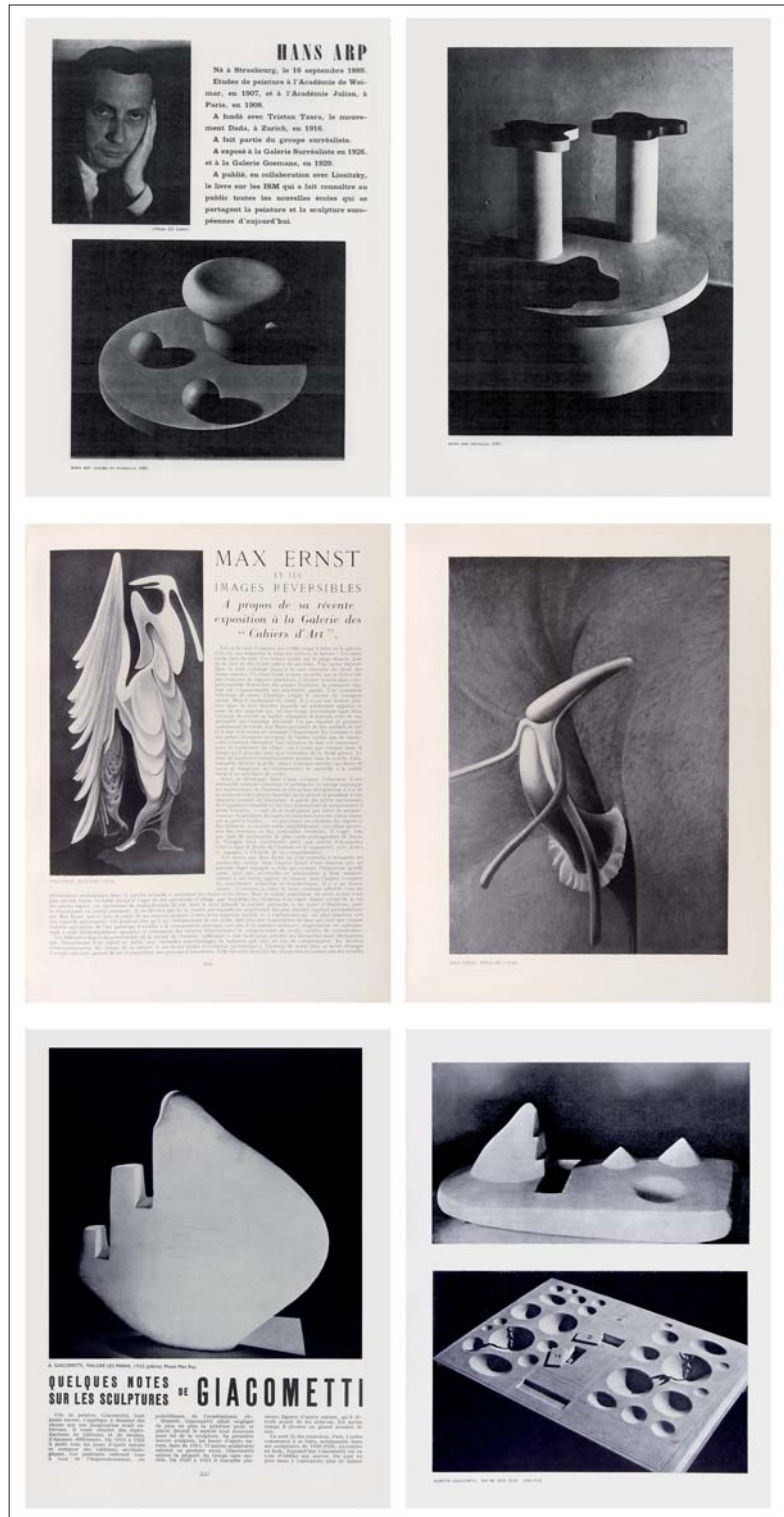


Figura 9. Presencia del arte joven: a) y b) Hans Arp en «La nueva generación», de C. Zervos, n° 9-10, 1931; c) y d) «Max Ernst y la imágenes reversibles», de Tristan Tzara, n° 5-8, 1934, y e) y f) «Algunas notas sobre las esculturas de Giacometti», de C. Zervos, n° 8-10, 1932.

académico más hipócrita, que por sus detractores profesionales? / En una época tan dramática como la nuestra, estos travestidos solo engañan a los ignorantes y a ciertos esnobes. Los demás saben que bajo el pretexto de «tirer sur le bourgeois» piden de rodillas sus favores»³⁴.

Queda siempre la duda de a qué artistas concretos hace referencia el crítico en este y otros textos genéricos, pues muchos de los que, por alusiones, podríamos tener en mente son, sin embargo, artistas muy apreciados desde textos a ellos dedicados por el propio Zervos o bien tienen algún tipo de presencia en la revista [Figura 9]. Si consideramos otro artículo varios años anterior, de un 1931 que aún no conocía la magnitud que habían de alcanzar los éxitos de las nuevas derivas ultrafigurativas del surrealismo daliniano o belga, se comprenden mejor los temores expresados por Zervos en 1935. En *La Nueva Generación*³⁵, Christian Zervos, aunque mostrándose mucho más esperanzado, identificaba ya los peligros lamentados posteriormente en su *Enquête* y anunciaba los argumentos relativos al tipo de vínculo deseable entre la generación de los maestros modernos y la de los jóvenes formados en los años veinte. En la «nueva generación», al menos los jóvenes artistas que está presentando en 1931, ese deseable vínculo se habría realizado desde los mayores y con pleno sentido de superación: «[...] una concepción del arte completamente nueva ha tomado cuerpo poco a poco, ha preparado a artistas inventores aunque discípulos de sus mayores, originales aunque vueltos a ciertos imperativos de la tradición y que, por la agudeza de su espíritu, la intensidad de sus emociones, están en condiciones de conocer y de fijar la realidad bajo formas inéditas»³⁶. Pero no ha sucedido tal cosa sin bordear peligros. Para Zervos, el paso por el nuevo simbolismo y el abandono a la imaginación, en una más que probable referencia a imágenes próximas al surrealismo, fue nefasto, y el camino solo se pudo reemprender cuando los jóvenes artistas asumieron una nueva responsabilidad acerca del objeto (objeto-motivo):

Sin embargo, algunas de las obras de estos últimos doce años marcan un retorno al objeto, pero de un modo negativo, mediante relaciones de símbolos. No han tenido ningún alcance real. De ese simbolismo apoyado en calidades de habilidad asombrosa, no han dejado de abusar un

34. *Ibidem*, p. 8.

35. Se hace referencia a una serie de artistas relativamente jóvenes con una trayectoria reciente pero asentada. Proceden de diferentes ámbitos,

pero destaca entre ellos la presencia de artistas comprometidos con el grupo de Breton. El artículo es extenso y aporta auténticas primicias en imágenes, en cuanto a su aparición en revistas de arte, de los si-

guientes artistas: Arp, Beaudin, Bore, Cossio, Ghika, Ernst, Lurçat, Masson, Miró, Roux y Viñes —Giacometti entrará brillantemente dentro de esta selección a los pocos meses mediante un

importante artículo escrito por el propio director.

36. Christian ZERVOS, «La Nouvelle Génération», *Cahiers d'Art*, n° 9-10 (1931) (p. 424-426, 47 ilustr.), p. 402.

gran número de espíritus, pero no durante mucho tiempo los artistas mismos. / El simbolismo incapaz de resultados fue pronto abandonado. El objeto adquirió de nuevo relieve, su acción se precisó, la complejidad infinita de su economía apareció, lo mismo que su estructura y sus vínculos. Se comienza de nuevo a fijar los trazos especiales de cada objeto para combinarlos, según un orden dado, y componer una obra extraña para el modelo real pero que lo sobrepasa en el acabamiento que le aporta el espíritu³⁷.

Estos textos escritos en 1935 y en 1931, respectivamente, por Christian Zervos, arrojan luz sobre sus intereses estéticos personales, pero también sobre las muchas contradicciones que supo asumir para su proyecto editorial, gracias a las cuales este se caracterizó por una suerte de universalidad moderna que en ningún caso parece estar contenida en su discurso teórico, el cual, en realidad, queda muy amplia y afortunadamente superado en la práctica editorial de su revista. Respecto a ese discurso y considerando los textos que se acaban de examinar, hay que reparar en dos rasgos plenamente compartidos con gran parte de la crítica —a derecha e izquierda— de la época: una profunda desconfianza hacia las tesis surrealistas y muchos de sus resultados prácticos y el profundo temor que la pérdida de una referencia última en el objeto, en lo real visible, parece provocarle; de hecho, este asunto ocupará una buena parte de sus textos desde 1931 hasta 1935³⁸. Sin embargo, mientras estas desconfianzas producen, en la mayor parte de las revistas, simplemente un descarte de los artistas que representan esas tendencias, en *Cahiers d'Art* las individualidades siempre quedan por encima de los discursos que, con mayor o menor justificación, pudieran contenerlas.

Efectivamente, a pesar de esas desconfianzas tan de época y tan a menudo expresadas por el director de *Cahiers d'Art*, comprobemos a continuación, brevemente, la gran presencia en la revista de esas tendencias artísticas no demasiado veladamente criticadas en los textos anteriores [Figura 10]. Justamente en el mismo año 1931, mientras Zervos cifra, como hemos visto, en la recuperación del objeto por parte de la nueva generación la razón de su éxito, tiene en marcha, pues controla plenamente su publicación como editor y director, la *Encuesta sobre el arte abstracto*³⁹ que se alargará con diversas respuestas durante todo el año. Mondrian y Kandinsky, entre otros, la responderán. Así, aun cuando es cierto que no se hace eco de las actividades de los grupos parisinos como Cercle et Carré o Abstraction-Création, la presencia de arte abstracto en los *Cahiers* será destacada desde el primer momento a través de sus representantes históricos más notables. En el plano teórico, no obstante, Zervos nunca aceptará un arte totalmente concreto. Él ne-



Figura 10.

Presencia del joven arte abstracto en *Cahiers d'Art*: a) y b) «Les Quatre Noms: Arp, Ghinka, Héllion, Tauber-Arp», de Jan Brzekowski (Exposición en Galerie des Cahiers d'Art), n° 5-8, 1934, y c) y d) «Alexander Calder», de Anatole Jakovski, n° 5-6, 1933.

cesita defender a los artistas que él admira y otros interpretan en términos de pura abstracción, con argumentos que establezcan un cordón umbilical entre la obra y el mundo percibido. Así, en el caso de su amigo Kandinsky:

Algunos son estrictos con Kandinsky por haber suprimido en sus cuadros la figuración exacta de la naturaleza, tan conforme, dicen, con la claridad del genio. Repitámoslo una vez más: las percepciones del artista son infinitamente más preciosas que las descripciones más fieles de la realidad. Por otra parte, esta nunca ha estado ausente de la obra de Kandinsky. Para encontrarla, solo hay que buscarla. Ella parece decir, por tomarlo prestado de Whitman: «Si no llega a alcanzarme al primer intento, no pierda el va-

37. *Ibidem*, p. 401.

38. Zervos escribe, para su revista entre 1930 y 1931, una serie de cuatro artículos con el título genérico de «De la importancia del objeto en la pintura de hoy», en los que se destaca la iconografía basada en objetos desde el fauvismo y cómo este ajustarse a fragmentos de realidad había dado inmejorables frutos, incluso cuando el grado de abstracción fue muy elevado. En 1931, se pregunta, en el título de otra serie de dos artículos: «Los problemas de la joven pintura, la vuelta al sujeto ¿es probable?».

39. Al margen de las dudas de Zervos, durante todo el año 1931 da la palabra en su revista a grandes artistas de la abstracción, o que en ese momento se habían mostrado próximos a los grupos

abstractos. Mondrian, Léger, Baumeister o Kandinsky participan, con amplios textos bien ilustrados con sus obras, en la serie «Del arte abstracto, Reflexiones sobre el arte abstracto».

40. Christian ZERVOS, «Notes sur Kandinsky», *Cahiers d'Art*, nº 5-8 (1934) (p. 149-158, 7 ilustr., 1 foto), p. 156.

41. La cubierta de la revista, desde el número 4, de 1926, siempre mantuvo su característico campo ortogonal cuyo color variaba en cada fascículo. Esta portada de Duchamp es la única excepción, lo que dice mucho acerca del ascendiente bretoniano.



Figura 11. Portada y páginas del primer «número surrealista» de *Cahiers d'Art*, nº 5-6, 1935: b) «Ensayo de simulación de delirio cinematográfico», de André Breton, Paul Eluard, Man Ray, y c) «Retratos», de Valentine Hugo y texto de Breton y Eluard.

lor. / Si no me encuentra en un lugar, búsqume en otro. / Estoy parado en alguna parte, esperándole»⁴⁰.

Respecto a la desviación literaria, tal como se solía aludir a las imágenes del surrealismo, ocurre otro tanto [Figura 11]. En realidad, en este caso, la contradicción entre el discurso teórico repetido en multitud de ocasiones y la presencia real del grupo surrealista representado por sus artistas, pero también por sus teóricos, habla definitivamente del sorprendente y a la postre sabio pragmatismo del director de *Cahiers d'Art*. Hace un momento veíamos cómo Zervos, en su *Enquête* de 1935, ponía en guardia a los jóvenes artistas contra las teorías de «unos literatos de talento pero que nada entienden de arte». Sin mayor dilación, paradójicamente, a partir del número siguiente, el editor parece entregar literalmente su revista al grupo de Breton. *Minotaure*, puede decirse que en ese momento la revista del grupo surrealista, publica su número 7 en junio de 1935 y hasta un año después, en junio de 1936, no podrá salir el número siguiente. Durante ese intervalo de un año, el grupo tendrá ocasión de editar dos fascículos y buena parte de otro bajo la cabecera de *Cahiers d'Art*. Al margen del papel asumido por el director en la paginación y otras decisiones que salvaguardasen la imagen y el estilo gráfico de la revista, los contenidos del número 5-6 de 1935 pertenecen enteramente al grupo de Breton, que confeccionará un fascículo memorable en total libertad, tanta que el propio Christian Zervos elude sus habituales colaboraciones escritas. Entre buen número de artistas y escritores del grupo, el prefacio de la entrega es de Breton, se hallan también Dalí y Magritte, que

se ajustan plenamente al malicioso calificativo de émulos de los premios Roma con que Zervos se refería a algunos seguidores, no nombrados, de los citados literatos. El éxito de la fórmula debió complacer a Christian Zervos, pues para la siguiente entrega de la revista, elige a las primeras plumas del surrealismo. Se trata del número 7-10 de 1935, uno de esos números sagrados dedicado enteramente a la obra reciente de Picasso: Breton, Elouard, Peret, Dalí o Man Ray escriben el grueso de los artículos dedicados al por todos admirado maestro. La contradictoria simbiosis continúa en la primera entrega de 1936 con uno de los más célebres números de la publicación, el dedicado al objeto surrealista: *L'Objet*, con cubierta de Marcel Duchamp⁴¹ e imágenes de objetos surrealistas de todos los componentes del grupo. En este caso, Zervos sí tiene una intervención: «*Matemáticas y arte abstracto*», titula su artículo. Las colaboraciones de grandes nombres del grupo surrealista en *Cahiers d'Art* se harán habituales, pero, por así decir, Christian Zervos recupera ya su querida revista en el número siguiente con un hermoso cuadernillo dedicado al dibujo reciente de Matisse.

4. Artes arcaicas y sensibilidad contemporánea

Dejemos ya las, en la práctica editorial, bien resueltas contradicciones zervosianas a cerca de la creación contemporánea, para destacar su aproximación a las artes arqueológicas y etnográficas —lo que denominaré «artes primevas». Fue común a todas las revistas de arte del periodo de entreguerras dedicar buena parte de sus páginas



Figura 12. Confrontación entre artes arcaicas y contemporáneas en textos de Christian Zervos: a) y b) «Notas sobre la escultura contemporánea», de Christian Zervos, n.º 10, 1929, y c) «Arte antiguo & Arte contemporáneo», de Christian Zervos, n.º 5-8, 1934.

a las artes arqueológicas europeas, orientales o amerindias y, en menor medida, a las etnográficas. El auge del coleccionismo de estas piezas aportadas por el colonialismo europeo fue extraordinario durante aquellos años. La dedicación de *Cahiers d'Art* a las artes primevas fue intensísima. Insistió, por ejemplo, como ninguna otra publicación, en las artes etnográficas y prehistóricas. Sin embargo, nunca estuvo orientada al coleccionismo y a los amantes de las artes históricas y las antigüedades, como en gran parte sí lo estaba su principal competidora en estos territorios *L'Amour de l'Art*, sino al público y a los profesionales del arte contemporáneo, que era a quienes la revista se dirigía en todos sus aspectos. Así, más que nunca, las artes primevas se constituyen en parte del arte contemporáneo, y ello en un doble sentido. Por una parte, estas producciones se proponían como ejemplo cumplido para el arte inmerso en las búsquedas y las preocupaciones que motivan las renovaciones modernas, tanto en lo formal como en lo expresivo y espiritual. Por otra, la clase de placer estético que de la contemplación de las artes primevas se deriva y la nueva actitud exigida por ellas al espectador, aparecía como equiparable —en su total diversificación lingüística y su variedad de códigos formales y convenciones completamente ajena al continuo de la tradición europea— a la propuesta desde el arte contemporáneo moderno y su eclosión de lenguajes. Esta orientación crítica se convierte en línea editorial consciente, como demuestran las tesis sostenidas en este sentido por Christian Zervos en cada uno de sus artículos sobre estas producciones.

Así, respecto al primer sentido antes indicado, la ejemplaridad, queda perfectamente delineado en

un importante y extenso artículo de Christian Zervos [Figura 12]: «Notas sobre la escultura contemporánea. Sobre la reciente exposición internacional de escultura»⁴² (1929), donde el crítico alternaba imágenes escultóricas de artes primevas de toda procedencia y época con otras de la escultura contemporánea que precisamente más apreciaba para, mediante tal comparación, afejar los refinamientos culturales y, en definitiva, las debilidades complacientes de esta última frente a las inapelables afirmaciones formales y morales de las primeras, proponiendo a estas como máximo ejemplo, aunque, parece sugerir cual Winckelmann del primitivismo, inalcanzable. En cuanto al segundo sentido, la contemporaneidad estética de las artes primevas, Zervos lo constata de un modo muy directo con su comentario a una exposición del MOMA de Nueva York: *Arte antiguo & Arte contemporáneo*⁴³ (1934). La reseña hace referencia a una exposición de arte precolombino y, de hecho, las tres páginas de imágenes que ofrece son de escultura de aquellas culturas. El texto, sin embargo, hace honor al planteamiento inequívocamente propuesto en el título: «La finalidad de estas exposiciones es persuadir al público de que el arte moderno no es en absoluto producto de una generación espontánea que lo exhibiera como un harapo de extravagancia [...]». En ellas, afirma el crítico, se muestra que el arte moderno ni es caprichoso ni carece de fundamento que, por el contrario, continúa y profundiza el espíritu de las creaciones de validez universal que ahora, gracias precisamente a su labor, occidente, otrora constreñido a los estrechos cauces de la tradición latina, es capaz de comprender. «Ocurre, en efecto, que las reglas eternas descubiertas en las grandes épocas de la humanidad, han obsesionado, hace apenas algunos años, a muchos espíritus. [...]

42. Christian ZERVOS, «Notes sur la sculpture contemporaine. A propos de la récente exposition internationale de sculpture», *Cahiers d'Art*, n.º 10 (1929) (p. 465-473, 16 ilustr.: Laurens, Lipchitz, Maillol y grupo (Gargallo, Despiau, Brancusi, Belling, Kolbe, Sintenis y Lehmbruck), esculturas antiguas y primitivas (china, griega, egipcia, caldea, africana)).

43. Christian ZERVOS, «Art ancien & Art contemporain», *Cahiers d'Art*, n.º 5-8 (1934) (p. 173-177, 15 ilustr.), p. 173.

44. *Ibíd.*, p. 173.

45. *Ibíd.*, p. 173.

46. Autor de monografías sobre arte griego y mesopotámico, Zervos apreciaba en Grecia, su patria, los momentos arcaicos y se desinteresaba por lo posterior al siglo VI aC. Del arte procedente de Mesopotamia, por ejemplo, el sumerio antes que el persa.

47. En el artículo ya presentado «Notas sobre la escultura contemporánea». El crítico expresaba cierta añoranza acerca de una suerte de estado informe y de libertad precultural que habría aportado y permitido esa energía y espiritualidad sin cortapisas de que es incapaz el cultivado artista contemporáneo.

48. La exposición y los textos de su catálogo reavivaron el debate sobre el sentido del primitivismo en el arte y dieron inicio a una línea crítica sobre los términos formalistas y eurocéntricos en que siempre se planteó la cuestión. Se considera un hito en el criticismo artístico asentado sobre el debate entre modernidad y postmodernidad. La referencia del catálogo de la exposición es la siguiente: William Stanley RUBIN (ed.), *Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (catálogo de exposición), Nueva York, Museum of Modern Art, 1984.

49. Véase una selección de estos científicos colaboradores de *Cahiers d'Art*, algunos de ellos vinculados al Musée d'Ethnographie: el abate Henri Breuil presenta el arte rupestre esquemático del levante español y de la prehistoria africana; Léo Frobenius aporta su conocimiento sobre el arte prehistórico y actual de África; Léonhard Adam trae primicias impresionantes del arte antiguo y tribal de América del Norte; Joseph Strzygowski se centra en la novedad del arte eslavo y, sobre todo, del reciente descubrimiento de la Nave Oseberg; Hans Mühlestein insiste en su visión entre cósmica y nietzscheana del arte y la cultura; Jean Babelon, G.-Henri Rivière o André Schaeffner, colegas en Musée d'Ethnographie, dan cuenta de novedades arqueológicas del Oriente Próximo o sacan a la luz producciones conservadas en los museos, como también harían, entre otros, Jean Charbonneaux o Georges Salles, conservadores del Musée du Louvre.



Figura 13. Artes prehistóricas y etnográficas en *Cahiers d'Art*: a) «Pinturas de los tiempos prehistóricos», de Jean Cassou, n.º 4, 1926; b) «Arqueologismos», de Georges-Henri Rivière, n.º 7, 1926, y c) «Arquitecturas negras», de André Gide, n.º 7-8, 1927 (número especial sobre arte africano).

/ Gracias a haber comprendido la belleza de las artes bárbaras, nuestra generación se ha hecho con una nueva lengua, capaz de recuperar algunas verdaderas sensibilidades exhaustas desde hacía mucho por la frase hecha y la locución convenida⁴⁴. Pero no solo es una cuestión de lenguajes y formas, la contemporaneidad halla en aquellas producciones también una indicación moral, una ejemplar actitud artística:

El valor artístico de, por ejemplo, la cabeza de llama reproducida en esta página, en su grandeza, en su simplicidad, sobre todo en su humanidad, sobrepasa de lejos a las mejores obras de la escultura contemporánea que se quiere, a ejemplo de los pueblos primitivos, reducida a la expresión más simple. Estas no son sino tentativas estéticas más o menos logradas pero bastante frías, mientras que las esculturas antiguas tomadas como modelos están empapadas de profunda humanidad⁴⁵.

Zervos, como vemos, centra en estos textos su crítica en la escultura contemporánea y no tanto en la pintura, a la que esta aproximación a las fuentes primigenias ofrecida por las artes *bárbaras* afecta de un modo lingüísticamente más mediado. Sin embargo, la oposición de una fuerza elemental, pura y originaria, frente a un arte contemporáneo que solo excepcionalmente —Picasso, como se verá, sería la más extraordinaria excepción— escapa a las limitaciones de una estética constreñida por el *exceso de cultura*, constituye uno de los motivos centrales de su pensamiento estético.

Pero conviene precisar donde, entre estética y etnografía se sitúa nuestro autor. Zervos, reconocido experto en arte arcaico griego, egeo o mesopo-

támico⁴⁶, habla a menudo de un espíritu en el arte que importa más que la mera estética, pero nunca se detiene a describir los aspectos y las condiciones de uso concretos a que estuvieron destinadas las producciones que tanto admira. Su «espíritu» tiene un carácter metafísico que, por otra parte, nunca explica. Además, utiliza la palabra más en su sentido adjetivo que sustantivo. Su consideración de la escultura contemporánea como excelente estéticamente, es decir, formal o plásticamente, pero desprovista del espíritu deseable, no atenta en absoluto contra la más alta autonomía del arte. No son los aspectos etnográficos los que le interesaban, afirmaba, de las producciones precolombinas, sino los artísticos. De aquellos nada tiene que decir, pues son cuestiones circunstanciales que no afectan a la categoría artística. La obra de arte «primitiva» afecta a la actual exclusivamente desde la estética, desde las verdades plásticas, pues su espíritu no es transferible. Si el escultor contemporáneo, parece sugerir Zervos, capaz de emular esas verdades, no puede, en cambio, aportar aquella intensidad espiritual, es porque o él mismo o tal vez la propia época moderna carecen de esa posibilidad⁴⁷. Queda así indicada la posición de Christian Zervos y, por extensión, la de *Cahiers d'Art* ante un primitivismo ciertamente más complejo y psicológicamente connotado que el formalista característico de los primeros años del siglo, pero que se postula en definitiva estético y del que, en la práctica, se excluye la más profunda y perturbadora influencia derivada de los vínculos entre arte y vida que, mediante su uso ritual, cada una de esas lejanas producciones artísticas establecía. La visión etnográfica iniciada por *Documents* invertirá completamente estos términos, pero la crítica *modernista* los mantendrá —con una inconcreción equiparable a la de Zervos— precisamente

hasta otra exposición en el MOMA de Nueva York, ciertamente más célebre que la arriba comentada por Zervos: *El primitivismo en el Arte del siglo xx. Afinidades entre arte Tribal y Moderno*⁴⁸ (1984); la conocida exposición y catálogo de William Rubin que supuso, al mismo tiempo, la culminación y la crisis definitiva de tal lectura moderna.

Una vez sentada, aunque inevitablemente sin los matices que sería deseable, la posición personal del director de *Cahiers d'Art*, sería injusto no destacar la importancia que esta revista tuvo como precedente de la vía etnográfica que más tarde desarrollará el círculo de *Documents* [Figura 13]. Precedente, en primer lugar, por la notable dedicación de la revista a estas artes: al margen de innumerables artículos sueltos, dedicó varios fascículos monográficos a las artes africanas y oceánicas. Precedente, también, por la constante colaboración de personalidades muy relevantes en las diversas ramas de las ciencias humanas basadas en las culturas materiales. Así, la posición personal de Christian Zervos, que marca el gran interés de su revista por esas artes que él llama *bárbaras* o *primitivas* y de otras formas, convive con otras aproximaciones más estrictamente científicas y de un carácter culturalmente más antropológico. Entre tantos textos de interés y autores cuyo prestigio se mantiene hoy, destacaré, a título de ejemplo, a Georges-Henri Rivière, un reconocido etnógrafo vinculado a la dirección del Musée d'Ethnographie de Trocadéro (el futuro Musée de l'Homme)⁴⁹ y que será un elemento fundamental en la génesis de *Documents*, además de un colaborador muy activo en la mítica revista de Bataille. Rivière asumirá, durante los primeros años de *Cahiers d'Art*, varias colaboraciones sobre artes arqueológicas y etnográficas. En la primera de ellas, el mismo año 1926 en que aparece la revista, publica «Archeologismos», más que un artículo, una declaración de intenciones sobre la nueva relevancia y actualidad de las artes primevas:

Bajo los cimientos del Partenón de Maurras y de Winckelmann, reposaban los Korés de sonrisa Khmer. La arqueología los ha despertado, la arqueología, que ha conmocionado los museos. Hija parricida del humanismo, preside las excavaciones que nos muestran las dinastías Tinitas, la América precolombina, los antiguos imperios de China. En Minos, si arranca su aureola de leyendas, es para devolver a los palacios sus tesoros, sus frescos. / Ya no vamos, pues, al museo como iban nuestros padres. Si Louis Aragon y Jean Lurçat volvieran a pasear por Madrid su sombrero de copa y su bombín, antes que atender al Prado, se aplicarían a la búsqueda de Altamira⁵⁰.

La arqueología y, en general, las ciencias ocupadas en las culturas desaparecidas, distantes y ajenas,



Figura 14. Artes etnográficas y antropología, el giro etnográfico en *Cahiers d'Art*: a) y b) del número especial consagrado a las artes oceánicas, «Islas Marquesas», de André Level, n° 2-3 1929, y c) y d) «La noche es en una dimensión», de Paul Eluard, n° 5-6 1935 (primer número surrealista).

surgieron del humanismo como una curiosidad por la diversidad humana similar a la manifestada por otras realidades naturales; podía mantenerse en el museo como curiosidad que confirmaba lo acertado del ideal razonable, de la catalogación y del ordenamiento del mundo. Pero, indica Rivière, la rebelión es manifiesta, su bárbaro ejemplo sustituye al debido a los maestros y ahora ellos son los *antiguos* y su papel ha devenido tan relevante como opuesto en su desordenada variedad al que aquellos habitantes del Prado tuvieron: «Es en los museos donde nuestros padres convocaban a los modernos a comparecer ante los antiguos, es allí, todavía, donde nosotros convocamos a los antiguos a comparecer ante los modernos: lo uno y lo otro es equivalente». Para contribuir a la búsqueda emprendida por el arte, *Cahiers d'Art* se propone, afirma Rivière en su breve manifiesto, ofrecer *documentos* tomados de

50. George Henri RIVIERE, «Archeologismes», *Cahiers d'Art*, n° 7 (1926) (p. 177-180, 9 ilustr.), p. 177.

51. *Ibidem*, p. 177.

52. Jean Cassou, «Peintures des temps préhistoriques», *Cahiers d'Art*, n° 4 (1926) (p. 70-71, 3 ilust.), p. 70.

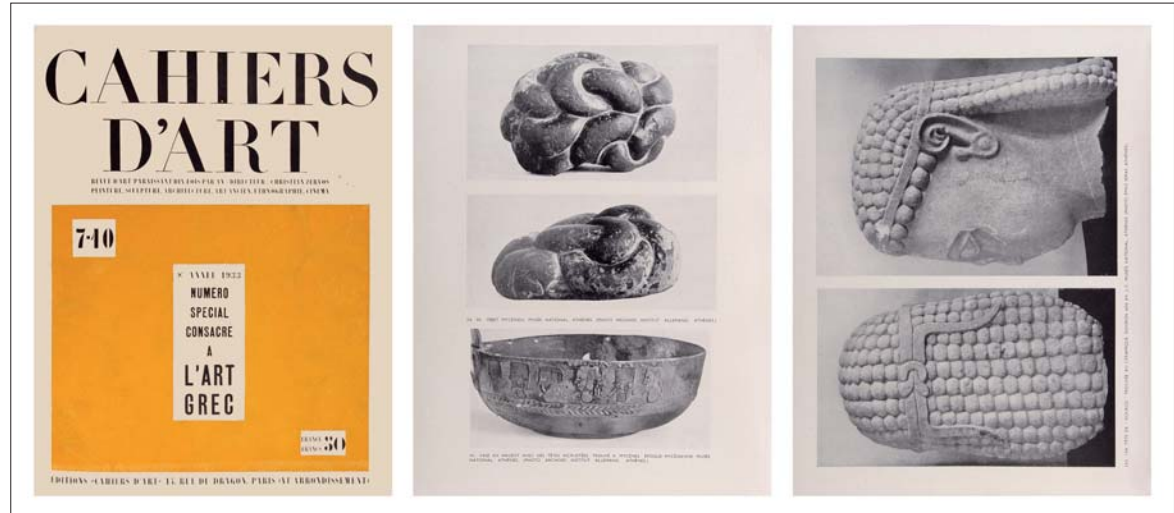


Figura 15. Las artes de los períodos arcaicos de las civilizaciones históricas: el giro arqueológico en *Cahiers d'Art*. Portada y páginas ilustradas del «Número especial consagrado al arte Griego», propuesto y presentado por Christian Zervos, n° 7-10, 1933.

civilizaciones diversas, «Y aquellos que creían remontarse hasta las fuentes, encontrarán la nube»⁵¹.

Esa idea de que el contenido del *museo* había cambiado, de que tanto el poeta como el artista contemporáneo cambiaban con gusto el museo del Prado por el *museo* de Altamira, los antiguos del primero por los antiguos del segundo, implicaba admitir que el arte no era ni una cuestión sujeta a progresos y mejoras evolutivas, como quisiera el *modernismo* militante de los años veinte, ni tampoco, ciertamente, una supuesta perfección que se alcanza y se fija como determinaron academias y romanticismos clasicistas, y pretendían eternizar los tradicionalistas modernos. Las artes primevas demostraban en cada descubrimiento hasta qué punto el arte se cumple plenamente en no importa que época o latitud y ello al margen del desarrollo técnico o la sofisticación cultural. Esto es lo que expresaba claramente, ya en el cuarto número de la revista, Jean Cassou en «Pinturas de los tiempos prehistóricos» (1926):

¡Descorazonadoras maravillas! Los primeros trazos de pinturas llevados a la superficie de nuestro planeta, nos dan la idea de un logro absoluto, un logro como el de asirios o chinos, o como el de Ingres. En arte las civilizaciones se suceden y se eclipsan pero dejando iguales logros. Podríamos ir tan lejos como sea imaginable y no sobrepasaríamos la perfección inscrita en las grutas de Altamira o la Dordogne⁵².

Cassou expresaba así muy claramente el modo en que el entorno de *Cahiers d'Art*, por muchos matices personales que puedan encontrarse, asume las artes primevas en relación con

las contemporáneas o, simplemente, cuál fue su consideración del arte como actividad humana.

Cuando G.-H. Rivière, desde su punto de vista etnográfico, a caballo entre las ciencias positivas y las ciencias del hombre, hablaba de revuelta contra el humanismo, hacía referencia a la tradición humanista europea asentada en determinadas instituciones y modos culturales, y en arte sobre el clasicismo y sus deformaciones académicas [Figura 14]. No iba más allá. Ese papel verdaderamente antihumanista lo asumirían surrealistas y batailleanos. En *Cahiers d'Art*, tanto Rivière como el propio Zervos y sus colaboradores, el humanismo entendido en su profundo sentido antropocéntrico no solo sigue presente sino que se renueva precisamente con la ampliación espacio-temporal promovida por su interés hacia las culturas y artes lejanas en ambas dimensiones. El hombre siempre estuvo ahí, parecen decir, su fuerza espiritual siempre supo manifestarse con el mismo impulso, su pensamiento siempre fue el correcto y no necesitó las comodidades ni los refinamientos del presente occidental para mostrarse en toda su plenitud. Estas idílicas pero resistentes convicciones difieren de las sostenidas posteriormente en *Documents*, orientadas precisamente a la disolución del «orgullo antropocéntrico» en el continuo de lo real, en cierta existencia indiferenciada que niega el ideal humanista. Por ello, mientras en *Cahiers d'Art* se tiende a relativizar el valor de los elementos antropológicos del arte —la dimensión ritual y mística que anima las producciones primevas y que las aproxima, precisamente, a un trato indiferenciado entre hombre y naturaleza, entre ideal y terror—, en *Documents* se pone el acento en ellas y se evita



Figura 16. El interés de Christian Zervos y *Cahiers d'Art* por Picasso: a) pasquín aparecido en el número 7 de 1929 en el cual se solicita a los lectores y coleccionistas información sobre obras de Picasso, con vistas a su catalogación; b) anuncio de la primera entrega de las obras completas del artista aparecido en la revista en 1930 (futuro catálogo razonado, 1932), y c) Retrato por Man Ray, aparecido en el número 7-10, 1935.

desligar la actividad artística de tales funciones, asumiendo la indiferenciación fundamental de la que el arte es manifestación clarividente. Pero, por otra parte, esta acepción humanista de los *Cahiers d'Art* se distancia igualmente de determinados mitos vanguardistas como los argumentados desde *L'Esprit Nouveau*, con su concepto evolucionista de la cultura en el que el momento moderno y occidental del que la máquina sería quintaesencia, constituía la cumbre del desarrollo humano ante el cual otras tradiciones debían ceder⁵³.

Antes que los excesos de los racionalismos artísticos o las abstracciones de geometría sintética, en los *Cahiers* se preferirá la inmersión en las profundidades humanas emprendida por el surrealismo, al fin y al cabo, no tan ajenas a las presentadas a menudo por las artes primevas [Figura 15]. Dejemos que el propio director de la revista que, de un modo más sistemático y consciente, quiso poner en relación artes *primitivas* y arte moderno, cierre este recorrido por la presencia y el tratamiento de las artes primevas en *Cahiers d'Art*.

El entusiasmo justificado pero no demasiado exclusivo de nuestra generación, por las artes erróneamente denominadas «salvajes», ocupa desde hace largo tiempo un considerable espacio en nuestras preocupaciones plásticas. Hemos sentido profundamente el gusto por las razas primitivas y próximas a la naturaleza. Pero no eran solamente las formas y los planos esculturales de los fetiches africanos o polinesios lo que nos atraía; era el espíritu que se desprendía de ellos lo que nos era más querido. Eso era lo que más nos fascinaba; a nosotros, que amamos la perfección plástica, que man-

tenemos la idea de huir de la práctica obsoleta y que queremos una vida más intensa derivada de lo especulativo al mismo tiempo que de la intuición. / Muchos artistas obtuvieron de las esculturas de los africanos y de los polinesios vivas satisfacciones. Y esto desde distintos puntos de vista. Encontraban en ellas una confirmación de sus investigaciones plásticas, el instinto en su acción más directa, una satisfacción para su necesidad de escapar por el sueño, de los límites cotidianos⁵⁴.

5. Picasso

Para completar esta semblanza de Christian Zervos, es obligado detenerse especialmente en su estrecha relación editorial y crítica con la obra de Pablo Picasso [Figura 16]. La presencia del artista fue abrumadora, tanto en los escritos de Zervos como en su revista, desde el mismo momento de su lanzamiento. Considerando únicamente su recorrido de entreguerras —trece años—, *Cahiers d'Art* se ocupa de Picasso en más de sesenta ocasiones, entre ellas amplísimos artículos y tres números monográficos, y ello al mismo tiempo que, desde octubre de 1932, la matriz editorial *Cahiers d'Art* comenzaba a publicar los volúmenes del catálogo razonado de la obra de Picasso ya aludido en el apartado 1. Desde luego, ningún otro maestro se acercó en la revista ni lejanamente a tan asombrosas cifras. Es difícil precisar en qué momento Christian Zervos, un editor y crítico procedente, como sabemos, del *Art vivant*, otrora partícipe de proyectos editoriales de una modernidad laxa y ajena a todo radicalismo, sucumbe a la fascinación incondicional por Picasso. De un artista que, hay

53. Ciertamente, estas tesis pertenecen a Le Corbusier de *L'Esprit Nouveau* más radical y beligerante. Llegado al arte y la arquitectura, su discurso es más matizado, entonces su funcionalismo se queda en el umbral ante las «puras creaciones del espíritu», cuya quintaesencia y máxima expresión del espíritu es el Partenón.

54. Christian ZERVOS, «L'Art Grec (Número spécial consacré à l'Art Grec)», *Cahiers d'Art*, n° 7-10 (1933) (p. 253-375, 211 ilust.), p. 253.

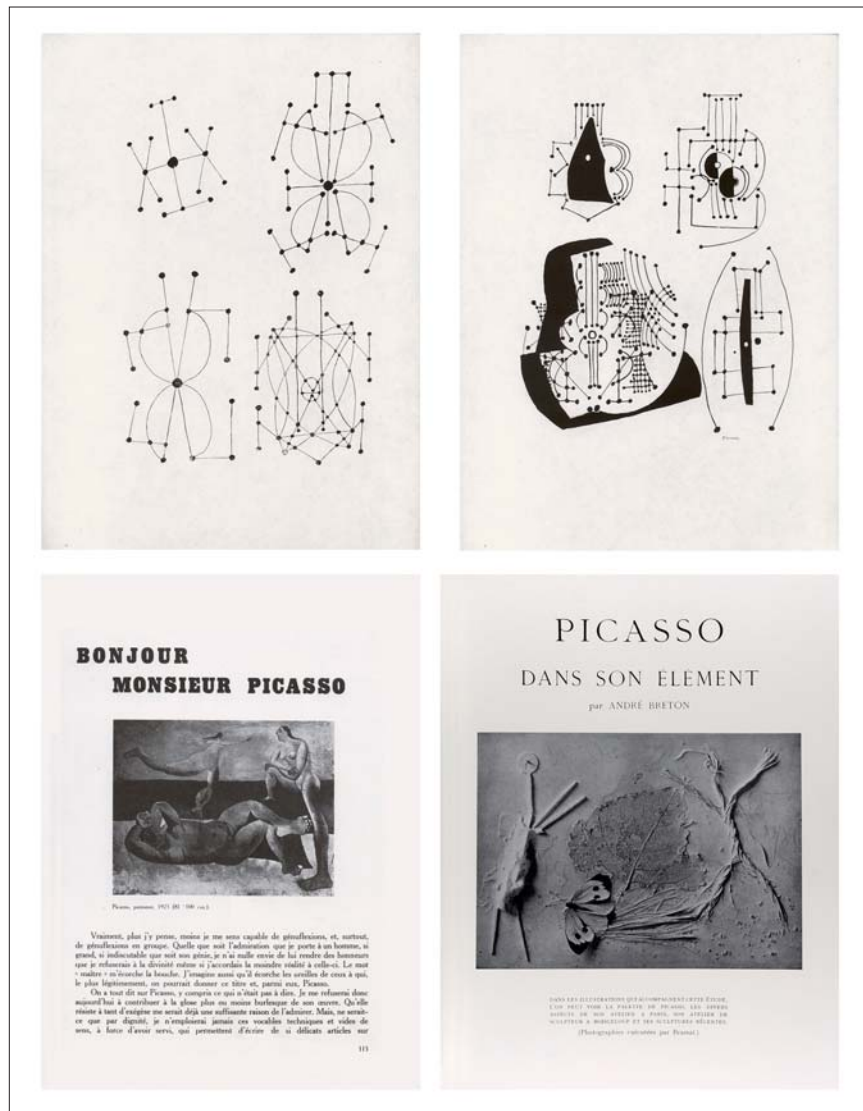


Figura 17. Presencia de Picasso en los medios más avanzados: a) y b) «Constellations», doble página de *La Révolution Surréaliste*, n° 1, 1924; c) «Buenos días señor Picasso», de Robert Desnos, primer artículo del monográfico «Picasso», *Documents*, n° 3, 1930, y d) «Picasso en su elemento», de André Breton, *Minotaure*, n° 1, 1933.

55. Se trata de: «Homage à Picasso», *Documents*, n° 3 (1930).

que recordar, siempre supo renovar de un modo u otro los aspectos transgresores de su arte, como prueba la rendida y siempre renovada admiración que profesaron ante cada paso de su obra las jóvenes generaciones vanguardistas. Para valorar y contextualizar debidamente tal toma de partido en el panorama crítico de la época, convendrá comenzar por detenerse brevemente en la diversidad de apreciaciones con que el fenómeno Picasso fue abordado.

Sabido es que, tanto desde la modernidad de *L'Esprit Nouveau*, representada en la crítica de arte por Maurice Raynal, o desde las incipientes formaciones abstraccionistas fomentadas por Michel Seuphor, así como desde todas las manifestaciones grupales hoy asociadas genéricamente al espíritu surrealista, bretoniano o no, Picasso fue incuestionable y siempre se hallaba el modo de

asimilarlo a cada proyecto estético [Figura 17]. Así, Picasso era ejemplo de sabiduría y contención constructiva para los racionalismos, al tiempo que explosión de libertad subjetiva y prerracional para los surrealismos, y ello en todas sus épocas. No tuvo que esperar Bretón a un supuesto Picasso surrealista al final de la década de 1920 para ilustrar *La Révolution surréaliste* (1924-1929) con, por ejemplo, *Les Demoiselles d'Avignon* o varias composiciones del más estricto cubismo, incluidas rarezas como algún relieve cubista o los dibujos de *Constellations*. Tampoco desde el campo de Bataille y sus extraordinarios colaboradores en *Documents* se dejó de considerar la obra de Picasso en su conjunto como la del más apreciable y audaz artista moderno, y es precisamente esta inclasificable y profundamente subversiva revista donde, por vez primera —antes que en *Cahiers d'Art*—, se le dedicará a nuestro artista un número monográfico⁵⁵.

Pero desde los territorios del *Art vivant* y desde opciones más conservadoras, la aceptación de Picasso se matiza con muchos gradientes. Dejemos que nos ilustre al respecto Leon Deshairs, un destacado crítico del momento, desde su tribuna de *Art et Décoration*. En su artículo de 1925, «Pablo Picasso», Deshairs asume el sentir de una crítica convencida de su propio compromiso moderno, compromiso, sin embargo, ajeno y opuesto a los para ellos incomprensibles radicalismos de entornos como los del purismo, el surrealismo o la abstracción. En su texto, relata cómo la apreciación de Picasso siempre habría basculado entre «la admiración delirante de sus partidarios» y el silencio respetuoso de quienes no lo aceptaban —algo que podemos constatar en la medida cautelosa con que casi siempre, si era inevitable, se abordaba lo relativo a Picasso desde los medios más conservadores. La valoración de Picasso formaba inevitablemente parte del debate abierto acerca del cubismo, que fue ya mencionado en el apartado 3. Debate promovido, en unos casos, por quienes, aun habiendo sido sus paladines, consideraban acabado ya el ciclo cubista (Reverdy, Salmon, Cendrars); en otros, por quienes —incluyendo al mismo Deshairs— lo ven como un accidente, puede que necesario, pero del que hay que recuperarse, o bien simplemente como una propuesta deshumanizada y aberrante que convenía obviar (Louis Vauxcelles, Leon Werth, Robert Rey, etc.). Sin embargo, unos y otros sitúan a Picasso por encima de las miserias del cubismo —«Este jefe de escuela, avanza a cada instante solo, lejos de su tropa»—, e incluso renuncian a exigirle responsabilidades acerca de su nefasta influencia. Deshairs expone en «Pablo Picasso» los argumentos de este debate: por una parte, la sistematización escolástica de la herencia y, por otra, la libertad soberana de los maestros respecto a sus propios hallazgos:

«Pero hizo falta que Braque y Picasso hubieran nacido verdaderamente pintores, para mantenerse pintores a pesar del sistema del que son inventores e indóciles prisioneros»⁵⁶. Y, continúa Deshairs, si Picasso no cae en su propia trampa es porque nunca abandona una cierta realidad de visión, porque vuelve de tiempo en tiempo a la naturaleza benefactora. Incluso a los museos con su reapropiación de las formas clásicas.

La alusión a la naturaleza benefactora, lo es en realidad al viraje clasicista de Picasso, otro de los grandes conflictos de la crítica con Picasso [Figura 18]. Un viraje que tan abiertamente habría podido complacer incluso a la crítica más conservadora, se integró, sin embargo, en su obra como simultaneidad estilística y no como evolución lineal. La perplejidad que tan inaudita cohabitación provocó fue generalizada, tal como expresa nuevamente Deshairs: «¿Cómo puede pasar de esto (un estudio vinculado a lo que el común de los hombres llamaría aún real) a eso (un jeroglífico cubista)? —Me complace, responde Picasso: Waldeck-Rousseau⁵⁷ hacía buenas acuarelas. Por supuesto mi querido pintor. Pero no es como acuarelista que Waldeck-Rousseau es quien es. ¿Cuándo, pues, Pablo Picasso es Picasso?»⁵⁸. Es precisamente en este contexto escandaloso de la simultaneidad de estilos donde se inscribe un texto de 1926 de Christian Zervos —su segunda colaboración en la revista entre las dedicadas al artista— en defensa de Picasso que es muy representativo de su aproximación crítica, se trata de «Al día siguiente de una exposición». «¡Curioso! Picasso es acusado justamente de esa extrema versatilidad de espíritu de la que todo el mundo se ha beneficiado»⁵⁹, afirma el crítico. En este artículo, se traza ya un perfil del artista perfectamente encuadrable en la tradición romántica del genio que, con los años, no hará sino extremarse, y a través de tal perfil el crítico proyecta su propia visión del arte y sus potencialidades, pudiendo así poner distancias entre, por una parte, el alto cumplimento artístico representado por Picasso y, por la otra, prácticamente el resto de las aproximaciones de sus contemporáneos. Picasso sería la piedra de toque del arte, una suerte de motor inmóvil al que toda la actividad artística moderna está de algún modo vinculada. Es, efectivamente, un titán apasionado capaz de arrebatar a lo real sus más inauditos secretos y transferirlos al lenguaje humano con un rigor en todo caso ajeno a cualquier sentimentalismo: «Proteo no es Arlequín. Es la fuerza que contiene en potencia todas las formas, es la materia que viste todas las apariencias, es el cerebro que concibe todos los pensamientos. ¿Orgullo intelectual? ¿Borrachera de deseos? ¿Fiebre de sensaciones? Picasso prueba todo. / [...] / Por grande que sea la fuerza del amor, sólo se realiza moderando el impulso por la lógica, la única capaz de mantener



Figura 18. Clasicismo y simultaneidad de estilos en Picasso. La crítica conservadora: a) y b) «Pablo Picasso», de Leon Deshairs, *Art et Décoration*, primer semestre de 1925, y c) y d) «Día siguiente de una exposición», de Christian Zervos, *Cahiers d'Art*, n.º 6, 1926.

los vínculos entre el ardor y la intelectualidad»⁶⁰. Picasso, revestido por Zervos de un demiúrgico halo mítico, se debería, no obstante, al presente moderno: es un genio al que la razón y el rigor no estorban. El mundo establecido del arte quisiera, para comprender, determinar —incluso imponer— los límites de esa voluntad soberana revestida por la lógica que, con mucha claridad, asume en nuestro crítico tintes nietzscheanos. Pero, afirma Zervos, Picasso está solo en su elevada posición, pocos le entienden, porque casi nadie está en disposición de penetrar los territorios que él encuentra y frecuenta, y así lo ven como a un bárbaro, brillante sí, pero incapaz de fijar y profundizar sus propios hallazgos; lo ven, por así decir, como a un español:

En el límite de los argumentos contra la obra de Picasso, los Jueces y los supuestos amigos

56. Léon DESHAIRS, «Picasso», *Art et Décoration*, primer semestre (1925) (p. 73-84, 12 ilustr.), p. 82.

57. Pierre Waldeck-Rousseau fue un importante político de corte progresista hacia el cambio de siglo.

58. Léon DESHAIRS, op. cit., p. 75.

59. Christian ZERVOS, «L'endemain d'une exposition (Picasso)», *Cahiers d'Art*, n.º 6 (1926), p. 119.

60. *Ibidem*, p. 119.

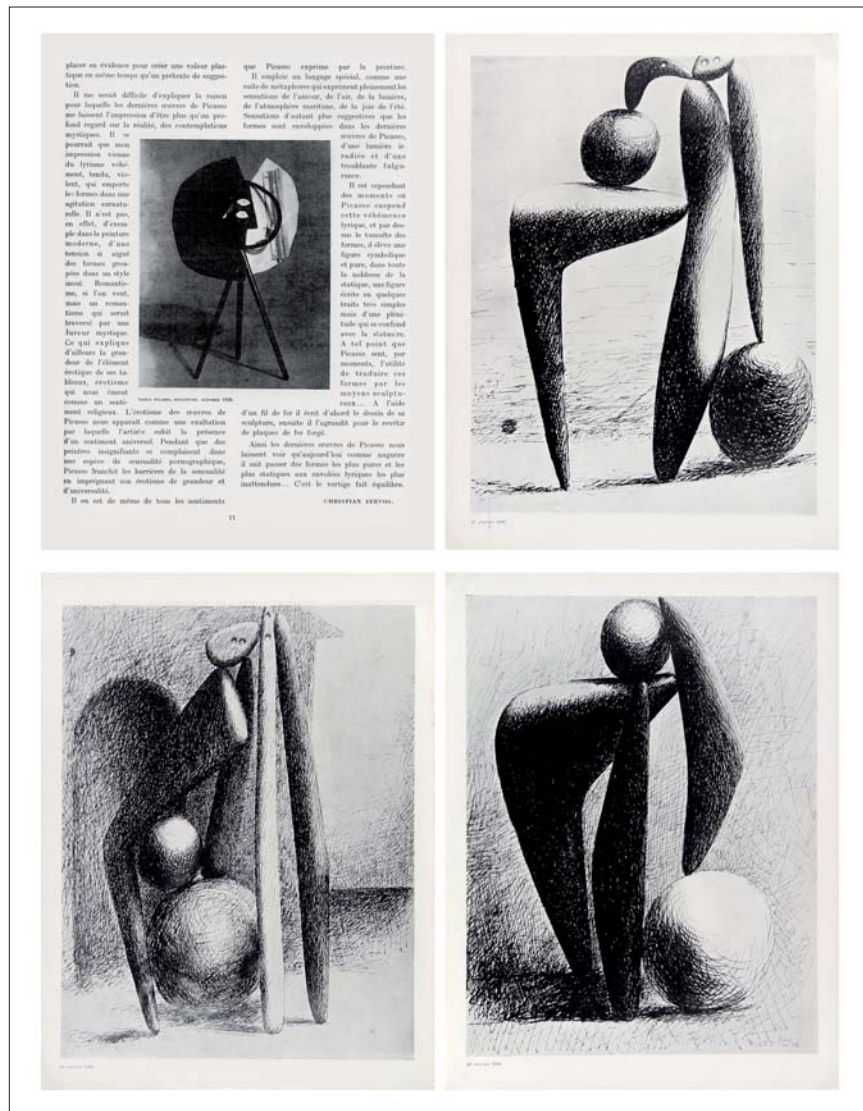


Figura 19. El período escultórico de finales de los años veinte en *Cahiers d'Art*: a) «Picasso en Dinard», de Christian Zervos, página final con «Tête», n.º 1, 1929, y b), c) y d) «Proyectos de Picasso para un monumento», de Christian Zervos. Algunos dibujos a toda página, n.º 8-9, 1929.

61. *Ibidem*, p. 119-121.

62. Sobre el interés de Zervos por que el arte mantenga un anclaje en el objeto, véase la nota 37.

63. Christian ZERVOS: «La Nouvelle Génération», *Cahiers d'Art*, n.º 9-10, (1931) (p. 424-426, 47 ilustr.).

64. *Ibidem*. En este artículo, muy ampliamente ilustrado, se incluyen obras y referencias a Arp, Beaudin, Bores, Cossio, Ghika, Ernst, Lurçat, Masson, Miro, Roux y Viñes.

le critican su pasaporte español, y lo acusan de haber perdido la noción de la medida francesa a la cual habría conseguido asirse a duras penas: y ello por haber mostrado una fuerza que nos sobrepasa, un ardor que sorprende, una alegría de correr constantemente al abismo al borde del cual se para y se restablece. No se quiere a la gente que convoca el miedo sin hacerse daño. / Sobre el camino infinito del arte, Picasso dejó atrás a la inmensa mayoría de sus compañeros. Son cosas, Picasso, que raramente se perdonan⁶¹.

Christian Zervos halla la versatilidad estilística de Picasso como siempre sujeta y avalada por sus descubrimientos formales. «La obra de Picasso es siempre una y diversa», afirma, y es un error pensar, continúa, como se anuncia exposición tras

exposición, en un proceso progresivo de abandono del cubismo, esta base plástica siempre ha de reaparecer cuando lo tratado sean los objetos del mundo⁶² y no los sentimientos o los sueños. Ese poderoso instinto constructivo ajeno a sistematizaciones, esa tectónica, en expresión de Carl Einstein, derivada siempre del objeto y nunca de la regularización, es lo que distingue al artista y lo emparenta con la plástica vitalista de artes primarias. La naturalidad con la que tal parentesco se daría, es la clave de la aproximación crítica de Zervos a Picasso. En la figura de este artista, se realiza la síntesis perfecta de los grandes temas zervosianos hasta aquí tratados, en él las tradiciones quinquiescenciadas del arte europeo habrían hallado un cauce contemporáneo tan renovado, artísticamente intenso y fuerte, como las poderosas producciones primarias. Diríase que únicamente Picasso estaría en condiciones de mirar de frente aquellas obras de pasados o lugares remotos:

Estábamos equivocados al confundir a Picasso con los negros. Al decir: «¿Los negros? ¿No los conozco!», Picasso daba a entender que no se puede recrear el sentimiento primitivo, del mismo modo que no podemos adquirir el instinto primitivo. Toda la actividad de un alma primitiva reside, en efecto, en la intensidad y en la resonancia de los sentimientos elementales. Picasso mostró el camino para retomar el arte en sus elementos originales e injertar en ellos ramas fecundas. Pero nunca se permitió proponerse un modelo que oprime y encadena la invención⁶³.

Por lo tanto, no aprendió de los *negros*, simplemente supo preservar su alma *negre* sin por ello renunciar a su ser europeo, pero es un caso excepcional, un ejemplo máximo, y como tal se lo proponía Zervos con la cita anterior a la Nueva Generación⁶⁴. Picasso aportaría a esa gran tradición clasicista francesa que, a través de Poussin, Ingres o Corot culmina en Cézanne o Seurat, a ese siempre destacado por los críticos del momento, sentido de lo razonable y armonioso característico del espíritu francés, una salvaje libertad creativa. Su asimilación del orden y la medida solo le habría servido para multiplicar el efecto comunicativo de sus sistemáticas transgresiones.

Así, Picasso, artista al tiempo cultivado y primigenio, es precisamente por ello quien mejor puede comprender la esencia de los momentos arcaicos del solar europeo, de los íberos, los etruscos y ciertamente los griegos y egeos. Su clasicismo de los años veinte tiene que ver con ello, es otra cara de su capacidad para apropiarse de las fuentes, es, en definitiva, otra manifestación de su instinto plástico: «Picasso nunca pretende expresar en su pintura ideas literarias y metafísicas. Le basta con crear obras muy plásticas, persuadido de que la

obra plásticamente perfecta comprende todas las sugerencias del espíritu»⁶⁵. Zervos destaca a menudo ese carácter poderosamente afirmativo, ese encontrar fundamental del arte picassiano, como otra manifestación de excepcionalidad que lo vincula a los momentos en que el arte fue más decidido y cargado de la seguridad que da lo necesario.

Como es sabido, Picasso se entregó, desde 1927, a la escultura, asesorado por Julio González, con un renovado entusiasmo que en más de una ocasión él mismo calificó de nueva juventud artística [Figura 19]. La aparición de las hoy célebres esculturas de hierro forjado y soldado o de yeso en las revistas, fue muy rara y aún más la dedicación crítica a estas nuevas producciones. Habrá que esperar a que la sensibilidad surrealista las sitúe en primer plano, precisamente para inaugurar *Minotaure*, con el mítico *Picasso en su elemento*⁶⁶. Pero tal cosa ocurría en 1933. Mucho antes, Zervos tuvo ocasión de presentar sobre la marcha algunas de aquellas primicias escultóricas, lo que, por otra parte, demuestra una vez más la estrecha relación del editor con el artista. El esfuerzo del crítico por aproximarse a unas obras tan sorprendentes tendrá sus resultados. En enero de 1929, aparece «Picasso en Dinard — Verano 1928», se trata de un artículo muy característico del estilo gráfico —*revuiste*— de Christian Zervos. Con apenas dos páginas de texto, donde se glosa el ímpetu erótico y universalista de las más recientes obras picassianas producidas precisamente en su residencia de Dinard durante la temporada veraniega anterior, se da paso sin más, sin que se establezca ninguna relación concreta entre texto e ilustraciones, a un deslumbrante despliegue de imágenes, en muchos casos a toda página. En este caso, concretamente, catorce páginas dedicadas a obras del artista, entre las cuales dos esculturas: *Monument à Apollinaire* y el trípode que se conoce hoy como *Tête*. Su comentario crítico sobre estas esculturas no parece aún muy decidido, aunque su certero instinto vincula el proceso creativo empleado por Picasso en estas obras a la escritura y al dibujo. Frente a *la grandeza del elemento erótico*, frente al *furor místico* con que el crítico describe las pinturas de Dinard, en la escultura —y en las pinturas fuertemente volumétricas—, Picasso «suspende esa vehemencia lírica, y por encima del tumulto de las formas, eleva una figura simbólica y pura, con toda la nobleza de lo estático, una figura escrita con trazos muy simples pero de una plenitud que se confunde con la estatuaria. Hasta tal punto que Picasso siente, en ocasiones, la utilidad de traducir esas formas mediante medios esculturales [...] Con la ayuda de un alambre escribe, para comenzar, el dibujo de su escultura, a continuación la agranda para recubrirla de placas de hierro forjado»⁶⁷.

La timidez crítica de este primer encuentro con la escultura de Picasso deja ya, sin embargo,

entrever una lectura en términos de estatuaria monumental. Frente al amor por el riesgo de la aventura representada por la pintura moderna, la escultura continúa siendo para Zervos la *búsqueda de la seguridad y el equilibrio donde se reencontra lo verdadero*. Picasso, que, como héroe de la pintura moderna, caminaba constantemente en el *borde del abismo*, estaría también llamado a devolver la grandeza a la escultura, esa que los escultores contemporáneos ensayan en vano emular de las artes primevas⁶⁸ y que radica en la cualidad monumental. «Proyectos de Picasso para un monumento» es un artículo sobre escultura, aunque en realidad lo que contiene es una deslumbrante sucesión de trece dibujos tratados con una fuerte plasticidad volumétrica cuyo destino habría de ser algún hipotético monumento. Este texto de Zervos, de finales de 1929, contiene algunas intuiciones muy brillantes acerca de la nueva significación pública que estaba asumiendo por entonces la escultura, agotada sobre los plintos de las galerías. En primer lugar, la recuperación del espacio monumental:

[...] tenemos la clara impresión de que el artista procura materializar la virtud esencial del monumento que debe ser fuente de apariencias innumerables. [...] / Picasso, que siempre tuvo un agudo sentido de la arquitectura, no desconocía que la verdad esencial de un monumento es su masa elevada en el espacio. Simplemente, en lugar de oponer esta masa al espacio, como una Pirámide, prefirió con justa razón apretar su monumento sobre el espacio y al mismo tiempo hacerle ser penetrado por este mismo espacio. De suerte que, en lugar de entrar en antagonismo con el espacio, el monumento pueda vivir en él⁶⁹.

Zervos traduce esa interpenetración de la escultura y su espacio entorno como tensión y diálogo entre masa/volumen y vacío/espacio. Percibe así con notable anticipación el sentido de buena parte de la joven escultura que, entre el surrealismo y la abstracción, se estaba en ese momento comenzando a perfilar. Su intuición espacial llega aún más lejos cuando introduce implícitamente la noción de temporalidad y experiencia perceptiva a través de una idea en la que el crítico insiste mucho: la multiplicidad de aspectos derivada de un movimiento continuo; y tales aspectos serían en escultura equivalentes a los generados por la arquitectura cuando es recorrida.

Picasso habría querido para su monumento el movimiento continuo que proviene del desplazamiento de las líneas en arquitectura verdadera. [...] Hasta podríamos decir que el

65. Christian ZERVOS, «Derrières œuvres de Picasso», *Cahiers d'Art*, n° 6, (1927) (p. 189-191, 12 ilustr.).

66. André BRETON, «Picasso dans son élément», *Minotaure*, n° 1 (junio de 1933).

67. Christian ZERVOS, «Derrières œuvres de Picasso», op. cit., p. 20.

68. Christian ZERVOS, «Notes sur la sculpture contemporaine», op. cit., p. 466.

69. Christian ZERVOS, «Projets de Picasso pour un monument», *Cahiers d'Art*, n° 8-9 (1929) (p. 341-353, 13 ilustr.), p. 342-344.

70. *Ibidem*, p. 344.

71. «Exposition Picasso aux Galeries Georges Petit/Bénin», *Cahiers d'Art*, n° 3-5, (1932), p. 85-228.

72. «Picasso 1930-1935», *Cahiers d'Art*, n° 7-10 (1935), p. 141-263.



Figura 20. Colaboraciones en el número especial de *Cahiers d'Art* «Picasso 1930-1935»: a) «Hablo de lo que está bien», de Paul Eluard; b) «Diccionario panorámico de Pablo Picasso», de Man Ray, y c) «Desde París», textos en catalán de J. González, J. Miró y S. Dalí.

monumento de Picasso tiende, por sus penetraciones del espacio, a sobrepasar la arquitectura desde el punto de vista de la multiplicidad de los aspectos. Un edificio logrado se abre y se desarrolla según los desplazamientos del espectador. Pero si este se detiene, el edificio se detiene instantáneamente y se cierra sobre él mismo. Mientras que un monumento tal como Picasso propondría realizarlo, debería abrirse constantemente delante incluso del espectador detenido⁷⁰.

Sería indudablemente excesivo suponer en Zervos la noción cumplida de escultura como experiencia fenomenológica y perceptiva. Faltaban muchas décadas para que tal cosa fuera concebible, pero sí puede constatarse con estas muestras la originalidad y complejidad con que nuestro crítico se aproximó, mediante Picasso, a la especificidad escultórica.

Los números especiales dedicados por *Cahiers d'Art* a Picasso figuran entre lo más recordado de la revista. El número triple titulado *Exposición Picasso en las Galerías Georges Petit/Bénin*⁷¹, dedicado enteramente a esa gran exposición antológica celebrada en junio de 1932, es el primero de ellos y más célebre [Figura 20]. Sus 157 ilustraciones abarcan antológicamente todas las épocas del artista y presagian ya la inminente aparición, unos meses más tarde, del célebre primer catálogo razonado de las obras de Picasso. El interés documental de este mítico fascículo es extraordinario, indudablemente la antología más extensa publicada hasta ese momento de la obra picassiana y un compendio muy abierto de opiniones críticas que abarcan buena parte del abanico ideológico del momento. La nómina de quienes quisieron sumarse a lo que

finalmente constituyó un gran homenaje al artista resulta asombrosa; por solo citar unos pocos: I. Stravinsky, J. Cocteau, L. Vauxcelles, A. Salmon, P. Reverdy, C. Einstein, A. Breton, P. Eluard, R. G. de la Serna, V. Huidobro, etc. Sin embargo, en lo referente al pensamiento de Zervos, tal vez nos ofrezca más elementos nuevos de análisis el siguiente número monográfico que la revista dedica al artista ya en 1935, el número cuádruple titulado: *Número consagrado a Picasso, obras de 1930-1935*⁷². Fue este, como ya se apuntó en el apartado 3, uno de esos números *entregados* al grupo de Breton —lo que ya le hace excepcional—, pero Zervos tiene en él dos importantes colaboraciones, una de las cuales ofrece aspectos novedosos tanto en las temáticas como en la orientación crítica de nuestro autor, cuestiones indudablemente surgidas de su proximidad con el grupo surrealista, pero también del denso ambiente político asociado al período de ascenso de los fascismos y la organización de frentes populares.

El fascículo se encabeza con su texto «Hecho social y visión cósmica», acerca del compromiso del arte con el presente y su capacidad para incidir en las conciencias, en lo social. Una preocupación ausente en su anterior recorrido crítico y que en alguna medida hay que relacionar con la casi obligada militancia —desde las imposiciones del *Segundo manifiesto surrealista*— de sus actuales compañeros de viaje [Figura 21]. Como en su caso no podía ser de otro modo, defiende la absoluta independencia y autonomía del arte como condición primera para ejercer su ascendente social. El compromiso del arte consiste precisamente, afirma el crítico, en ser incorruptible, y Picasso es ejemplo de ello más allá de las acusaciones de *narcisista estético* y *artista burgués* procedentes de la

Unión Soviética: «¿Acaso [Picasso] tiene menos consciencia social porque busca conquistas en el inconsciente? Lo menos que puede decirse de su obra es que prepara para el porvenir una concepción amplia de lo social, integrado en lo moral y lo espiritual [...]»⁷³. Zervos percibe el peligro, ¿cómo un Picasso por aquellos años cada vez más sumergido en los territorios del inconsciente puede mantener el espíritu diurno de su arte, devolvernos realidades actuantes en el mundo y no debilidades literarias?

[En Picasso, los hilos que unen el mundo aparente y el de la consciencia] Le conducen de la realidad a la más profunda inmensidad de lo desconocido. Encuentra allí la Caja de Pandora. ¿Qué surgirá de ella? El buceador maravilloso que es Picasso saca de los abismos esplendores insospechados. / Es un error creer que aquel que ha sabido adentrarse en la noche constelada del sueño, hace de ella un refugio. Se sirve de esta fuente de poesía y de acción para transformar, cuando sube a la superficie del mundo aparente, las cosas que lo pueblan, hacer de manera que este cambie en su aspecto y en su esencia⁷⁴.

La vocación social y el potencial transformador sobre las estructuras sociales dadas es un correlato del arte cuando este acierta a recrear el mundo en cualquiera de sus aspectos. Una vez más, aunque aquí tácitamente, Zervos presenta a Picasso como un Prometeo, como el titán cuya intrépida acción se orienta únicamente en beneficio de los hombres. Picasso aporta los instrumentos para visitar el mundo, para ver de nuevo, de ahí la metáfora del buceador, de la noche, del abismo y, finalmente, de la vuelta a la superficie. Estas imágenes vinculan insistentemente la facultad artística de Picasso con la de descubridor de mundos desconocidos y maravillosos de raigambre nocturna y abisal, y aunque esto no supone postular positivamente una conversión surrealista del maestro, muestra hasta qué punto el surrealismo hizo mella en los ambientes artísticos. Zervos, gran defensor de los valores del arte moderno derivado del cubismo y el fauvismo, está ya en el primer lustro de los treinta plenamente imbuido de una terminología romántico-surrealista puesta al servicio de análisis críticos no formalistas, al contrario, claramente subjetivos.

Zervos tiene aún otra intervención en este número, que, si bien nada aporta a su discurso crítico, ilustra inmejorablemente la fructífera relación entre él y Picasso. Se trata de «Conversación con Picasso», seguramente el documento actualmente más conocido de los hasta aquí aducidos, pues su interés intrínseco en relación



Figura 21. Número especial de *Cahiers d'Art* «Picasso 1930-1935», n° 7-10, 1935: a) portada; b) Picasso en el taller de escultura de Boisgeloup (foto: Bernès-Marouteau); c) página inicial de «Conversación con Picasso», y d) El estudio de pintura de Boisgeloup.

con el propio artista es grande. Pero ahora nos interesa reparar en cómo Zervos se eclipsa ante su admirado artista. Cómo se limita a transcribir cual fiel albacea las respuestas de Picasso, asegurándonos que lo hace lo más fielmente que su memoria le permite. Cómo sus preguntas no aparecen y el texto está constituido únicamente por las respuestas del maestro, que, una vez transcritas, ha declinado revisar confiando plenamente en el crítico. Respuestas, por otro lado, ciertamente picassianas: «Haría falta una dictadura total... una dictadura de pintores... la dictadura de un pintor... para suprimir a todos los que nos han engañado, para suprimir a los trileros, para suprimir los objetos engañosos, para suprimir los hábitos, para suprimir la historia, para suprimir todavía un montón de cosas más. Pero el sentido común siempre las

73. Christian ZERVOS, «Fait social et vision cosmique», *Cahiers d'Art*, n° 7-10 (1935), p. 145.

74. *Ibidem*, p. 145.

75. Christian ZERVOS, «Conversation avec Picasso», *Cahiers d'Art*, nº 7-10, (1935) (p. 173-178), p. 178.

76. «Guernica», *Cahiers d'Art*, nº 4-5 (1937), p. 195-164.

77. «Picasso/Le Greco», *Cahiers d'Art*, nº 3-10 (1938), p. 69-236.

78. Christian ZERVOS, «Notes sur la sculpture contemporaine», op. cit., p. 168.

hará retornar. ¡Habría, sobre todo, que hacer una revolución contra él! El verdadero dictador será siempre vencido por la dictadura del sentido común... ¡Puede que no!»⁷⁵.

Tras este monográfico y antes del comienzo de la guerra, aún habrá memorables apariciones de Picasso en *Cahiers d'Art*. Como el emocionante número de 1937 titulado «Guernica»⁷⁶, con las fotos de Dora Maar sobre la realización de la obra homónima o el «Aidez Espagne» de Miró. O como el último número que se le dedicó, «Picasso/El Greco»⁷⁷, en 1938. Pero, como en realidad muy escuetamente se ha mostrado hasta aquí, la riqueza documental de la colección de *Cahiers d'Art*, la belleza de sus páginas y el interés de sus textos es difícil de abarcar. Concluiré, pues, volviendo a 1929, a un artículo de Christian Zervos ya comentado y, de él, a un fragmento especialmente exaltado pero muy característico de su estilo crítico, donde sus temas más queridos se intrincan inseparablemente, donde su escritura —de una retórica tan distante de la sensibilidad actual— encuentra tantos aciertos y brillantes intuiciones como vaguedades solapadas tras grandes palabras. Las artes primevas se ponen aquí en comparación con las producciones contempo-

ráneas y a Picasso como árbitro de la disputa. La peculiar aproximación de Zervos al arte contemporáneo desde sus queridas artes primevas —auténtica *primavera del arte*— y desde su fuera de toda medida pasión por Picasso queda así muy bien expresada:

El arte se encuentra en otro momento de la humanidad, no en el nuestro. [...] Desde los tiempos clásicos, nos hemos puesto al servicio de un espíritu a menudo refinado y perspicaz, pero raramente al servicio del hermoso sueño venido de nuestros recuerdos milenarios. [...] Consecuencia de esta civilización clásica: la preocupación por corregir constantemente nuestras pasiones. Esta es la razón por la que atrae la obra de Picasso. Cuando todo el mundo trabaja para volver la pasión correcta y decente, Picasso trata de elevarla al extremo de la emoción. Es el exorcista o el brujo [*féticheur*] —siendo parte de una sociedad extremadamente cultivada—, aquel que busca transformar la realidad no según las normas establecidas, sino según el poder que hay en el hombre y que por sí solo puede conducirle más allá incluso de las más audaces aventuras del espíritu⁷⁸.