

# MARC CHAGALL Y LOS PRIMITIVOS ITALIANOS

MAGDALENA DARDEL CORONADO<sup>1</sup>

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

**Abstract:** The article suggests a connection between the Russian artist Marc Chagall and pre-Renaissance painters, taking into account some quotes provided in the autobiography by this contemporary artist. In particular, it examines how Chagall saw and reinterpreted these painters, particularly Giotto. The analysis of Chagall's paintings shows that, what was traditionally interpreted as an influence of Cubism can also be seen as a connection with the Italian primitives.

**Key words:** Chagall / Giotto / Vitebsk / perspective / volume / Cubism.

**Resumen:** El artículo propone una relación entre el artista ruso Marc Chagall y pintores protorrenacentistas considerando las citas respecto a ellos hechas en la autobiografía del artista contemporáneo. En particular, se indaga cómo dichas referencias permiten entender cómo Chagall observó y representó a partir de estos artistas, particularmente Giotto. El análisis de sus pinturas demuestra cómo lo que tradicionalmente ha sido interpretado como un influjo del cubismo puede también leerse a partir de una relación con los primitivos italianos.

**Palabras clave:** Chagall / Giotto / Vitebsk / perspectiva / volumen / Cubismo.

## París y el encuentro con la pintura occidental

A partir de una conocida cita de la autobiografía *Mi vida* del pintor ruso Marc Chagall en donde señalaba que entendía el arte como un "estado del alma",<sup>2</sup> se ha visto a este artista como un vanguardista rebelde que no quiso acercarse a ninguna escuela de la escena parisina de principios del siglo XX. Las críticas a dichos movimientos aparecidas en el mismo texto han llevado a confirmar esta creencia, fundada en la idea, propuesta por André Breton, de que con Chagall comenzó la pintura moderna.<sup>3</sup>

Al mismo tiempo, se ha ignorado las continuas referencias hechas por el artista ruso a muchos pintores de las más diversas épocas, quienes aparecen frecuentemente citados en la autobiografía, escrita entre 1916 y 1920, para dar cuenta de artistas que conoció estando en París, especialmente en el museo del Louvre.

Desde que llegó a la capital francesa en 1909, Cha-

gall intentó diferenciarse de la vanguardia, realizándole críticas por considerar que entendía el arte de un modo mecánico, mientras que él quería realizar una revolución que fuera más allá de la superficie. Esta intención se complementa con una búsqueda que realizó, desde su llegada, en el Louvre. Estas visitas condicionaron su modo de ver aunque él no se diera cuenta, revelándose esto a través de las comparaciones que realizó entre los artistas que conoció y su vida cotidiana, al comparar aspectos de esta con elementos propios de la pintura, para decir, por ejemplo, que los desayunos en su casa se asemejaban a "una simple naturaleza muerta a lo Chardin".<sup>4</sup>

La síntesis entre elementos vanguardistas y aquellos tradicionales que descubrió en el Museo provocó que tuviera una particular lectura del arte contemporáneo a la luz del pasado. A pesar de que esta no es una relación explícita, es posible deducirla a partir de lo que señala en la autobiografía y en el análisis de obras de este periodo pa-

<sup>1</sup> Fecha de recepción: 23-5-2011 / Fecha de aceptación: 21-8-2011.

<sup>2</sup> CHAGALL, Marc. *Ma vie*. París: Librairie Stock, 1931, p. 116.

<sup>3</sup> BRETON, André. *Le surréalisme et la peinture*. París: Éditions Gallimard, 2002, p. 80.

<sup>4</sup> CHAGALL, Marc, 1931 (nota 2), p. 177.

risino. Una interesante elaboración de nuestra intuición puede ser estudiada a partir de los primitivos italianos, aquellos pintores de fines de la Edad Media y del Primer Renacimiento.

Chagall se refirió a Giotto, Masaccio y Piero della Francesca, pero la colección de pintura italiana del museo del Louvre cuenta solo con un retrato de Piero della Francesca, dos obras (una escena de la vida de San Francisco y una cruz) atribuidas al taller de Giotto y ninguna de Masaccio. ¿Cómo pudo entonces haber conocido Chagall los frescos de Giotto o la pintura de Piero della Francesca o Masaccio si su primer viaje a Italia lo realizó en 1937, diecisiete años después de haber escrito *Mi vida*?

La respuesta se origina en el rico ambiente artístico parisino que recibe a Chagall en 1909. Como muchos artistas llegados a la ciudad, tuvo que insertarse en un contexto que económicamente no le era favorable. El primer año arrendó un pequeño departamento para luego mudarse al histórico edificio *La Ruche*, ubicado en el barrio de Montparnasse, donde se alquilaban talleres y habitaciones a bajos precios. Aquí conoció, entre otros, al pintor también ruso Chaim Soutine, a los escultores de la misma nacionalidad Alexander Archipenko y Ossip Zadkine, al poeta suizo Blaise Cendrars y al francés Guillaume Apollinaire, a los pintores, también galos, Robert Delaunay, Fernand Léger, Maurice Utrillo y Moïse Kisling, al escultor rumano Constantin Brancusi y al pintor italiano Amedeo Modigliani. Se formó así una comunidad de artistas que resultaron fundamentales para el siglo XX, y que la historiografía del arte ha llamado *Escuela de París*.<sup>5</sup>

Modigliani había llegado a la ciudad en 1906, tras una juventud marcada por su vocación artística y su delicada salud. Esto llevó a que, siendo muy joven, su acomodada familia decidiera enviarlo desde Livorno, su ciudad natal, al sur de Italia en busca de climas que fuesen más beneficiosos para su salud. En un viaje que realizó con su madre en 1900 descubrió la pintura del Renacimiento, razón por la cual no regresó a Livorno, sino que optó por iniciar su formación artística en la Academia

de Bellas Artes de Florencia en 1902 y luego en el Instituto de Arte de Venecia en 1903. Como él mismo señaló en sus cartas, de lo que ahí conoció lo que más le impactó fueron los primitivos, especialmente Giotto, Cimabue y Simone Martini.<sup>6</sup> Según el escultor ruso Ossip Zadkine, quien vivió con el artista italiano en La Ruche entre 1912 y 1913, Modigliani tenía dibujos clavados en las paredes, junto con fotografías de obras de estos pintores italianos.<sup>7</sup>

Considerando que en el Louvre no había obras como las que cita Chagall de estos artistas y que no conoció Italia hasta varios años después, es muy probable que haya tenido contacto con los primitivos italianos a través de Modigliani. Dado el interés de Chagall por alejarse de las vanguardias imperantes, no es de extrañar que estos artistas hayan impactado en él, pues su obra, tal como el arte de los primitivos, estaba basada en la conceptualización y no en la percepción visual,<sup>8</sup> pintando a partir de lo que se sabe y no de lo que se ve.

Aunque Chagall no reconoció haber visto estas reproducciones, sí dice haber tenido en su taller algunas imágenes de El Greco y Cézanne.<sup>9</sup> El ánimo fraternal entre los artistas que vivían en La Ruche fue fundamental. Chagall bien pudo ahí conocer artistas a los que no tenía otro modo de acercarse.

### **El conocimiento de la perspectiva a partir de Vítebsk**

La alusión a Giotto la realizó Chagall cuando, al contar su infancia, describió Vítebsk, su ciudad natal:

En el vecindario, no había ningún manicomio como en Peskowitz. Por todas partes iglesias, cercas, tiendas, sinagogas, simples y eternas, como los edificios en los frescos de Giotto.<sup>10</sup>

Lo que le interesó a Chagall de Giotto y que relacionó con lo que ya conocía de su ciudad, está vinculado a una de las principales características del pintor italiano, esto es, el carácter volumétrico de sus construcciones. Si bien la obra del pintor ruso no revela claramente esta misma intención, las

<sup>5</sup> Véase NIESZAWER, Nadine; BOYE, Marie; FOGEL, Paul. *Peintres juifs à Paris 1905-1939. École de Paris*. París: Denoël, 2000.

<sup>6</sup> Las cartas que el artista escribió durante su viaje lo revelan. Véase STEWART, Doug: "Modigliani: Misunderstood". En: <http://www.smithsonianmag.com/artsculture/modigliani.html?c=y&page=1#ixzz0v7Cxejhl> (Fecha de consulta: 29-07-2010).

<sup>7</sup> MEYERS, Jeffrey. "Modigliani and the artists of Paris". En: <http://www.apollo-magazine.com/july-2006/73421/modigliani-and-the-artists-of-paris.html> (Fecha de consulta: 29-07-2010).

<sup>8</sup> GOMBRICH, Ernst. *La preferencia por lo primitivo. Episodios del gusto y el arte de Occidente*. Málaga: Debate, 2003, p. 201.

<sup>9</sup> CHAGALL, Marc, 1931 (nota 2), p. 154.

<sup>10</sup> CHAGALL, Marc, 1931 (nota 2), p. 21.



Imagen 1. Marc Chagall: *Encima de la ciudad*, 1914-1918. Óleo sobre lienzo, 141 × 198 cms. Galería Tretyakov, Moscú.



Imagen 2. Marc Chagall: *Sobre Vitebsk*, 1914. Óleo sobre papel, 73 × 92.5 cms. Colección Ayala & Sam Zacks, Toronto.

continuas referencias a Cézanne pueden demostrar un interés por el volumen, elemento que además estaba muy en boga en el París de 1910 debido al cubismo. De hecho, Chagall se interesó por esta idea en una de sus obras, que aparece mencionada en *Mi vida*:

Los arrimos y los tejados, las vigas, las cercas y todo lo que había detrás [de su casa] me fascinaba. Y todo lo que había ahí lo pueden ver en mi cuadro *Encima de la ciudad*, o bien, se lo puedo contar. Una hilera de estancias, de casitas, de ventanas, de portones, de gallinas, una fábrica cerrada, una iglesia, una pequeña colina (antiguo cementerio, donde ya no se entierra).<sup>11</sup>

El paralelo entre las dos citas es obvio: en ambos aparecen iglesias y cercas y todo aquello que es parte de la cotidianidad en Vitebsk. Al observar *Encima de la ciudad* (Imagen 1) se revela el carácter giottesco de las construcciones, lo que también se refleja en una obra un poco más temprana, *Sobre Vitebsk*, de 1914 (Imagen 2). Y aunque aquí los amantes fueron reemplazados por un anciano,<sup>12</sup> se mantiene lo giottesco en la sinagoga, las rejas y los techos. Una versión posterior de *Sobre Vitebsk* (Imagen 3) hecha entre 1915 y 1920 toma un carácter más cubista que la primera no tiene, fundamentalmente a partir de las líneas rígidas que Chagall incorporó, reafirmando así la



Imagen 3. Marc Chagall: *Sobre Vitebsk*, 1915-1920. Óleo sobre lienzo, 67 × 92.7 cms. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

idea que ya insinuaba en la versión de 1914 y que expresamente trabajó en *Encima de la ciudad*.

Estas tres obras tempranas nos manifiestan una clara relación entre la manera que tiene Chagall de pintar su pueblo y la utilización de Giotto como descriptor de este, demostrándose cómo el modo en que el ruso veía Vitebsk –al modo de Giotto– influyó luego en su modo de representarlo. Más aún, si comparamos estas obras del periodo parisino con una anterior –antes de conocer al pintor italiano–, donde también incluyó su pueblo

<sup>11</sup> CHAGALL, Marc, 1931 (nota 2), p. 52 y 53.

<sup>12</sup> El anciano que en *Sobre Vitebsk* camina en el aire es una representación que Chagall hizo de un *luft-mentshen* ("persona del aire" en *yiddish*), figura creada por los escritores ruso-judíos del siglo XIX Sholem Aleichem y Mendele Mocher Sforim. Se refiere a personas que viven "en el aire" y "del aire", ya que no trabajan, viviendo a expensas de los demás, de ahí que Chagall lo haya representado como un mendigo. Sin embargo, esta figura no se podría atribuir a la pareja de *Encima de la ciudad* puesto que ellos no están caminando sino volando, cuya connotación se relaciona con desligarse de la realidad. HARSHAV, Benjamin. "The role of language in Modern Art: on texts and subtexts in Chagall's paintings". *Modernism/Modernity*, 1994, vol. 1, n. 2, p. 51-87.



Imagen 4. Marc Chagall: *Hombre muerto*, 1908. Óleo sobre lienzo, 68.2 × 86 cms. Musée National d'Art Moderne Georges Pompidou, París.

natal, como *Hombre muerto* de 1908 (Imagen 4), esto se hace aún más evidente, manifestando cómo el haber conocido al protorrenacentista determinó no solo su modo de ver, sino que también su modo de pintar. Chagall se introdujo hacia un cubismo cada vez más acentuado a partir del encuentro con Giotto, descubriendo en él elementos que había encontrado también en la pintura postimpresionista de Cézanne.

Según Mario Bucci, biógrafo de Chagall, el interés que sintió por Giotto también lo encontró en Cézanne: entre sus referencias está "Giotto por la construcción, por su precubismo instintivo, como Cézanne" y este, a su vez, era "admirado por la descomposición y la estructura sólida del cuadro".<sup>13</sup>

Así, Chagall acudió a la manera de representar del italiano. Según John White, "En su aproximación a la narrativa y a la figura humana, Giotto concentra toda su atención en los aspectos fundamentales (...). El predominio de un modelo espacial concreto se trata de un reflejo de su apasionado interés por la realidad como base del mundo idealmente ordenado que caracteriza su arte".<sup>14</sup> Esta concepción, sobre todo en la concentración en los aspectos fundamentales e interés por la realidad, también se encuentran en Chagall, puesto que él también se enfocó por presentar el mundo, en este caso Vitebsk, a partir de un esquema claro.

<sup>13</sup> BUCCI, Mario. *Marc Chagall*. Barcelona: Ediciones Nauta, 1971, p. 22.

<sup>14</sup> WHITE, John. *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*. Madrid: Alianza Editorial, 1994, p. 69.

<sup>15</sup> DAMISCH, Hubert. *El origen de la perspectiva*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 42-44.

<sup>16</sup> PANOFKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999, p. 36-37.



Imagen 5. Marc Chagall: *Autorretrato con paleta*, 1917. Óleo sobre lienzo, 88.9 × 54.4 cms. Colección privada.

En la obra de Giotto y Cézanne encontró una característica en común, que asoció a su ciudad. Ejemplo de ello es *Autorretrato con paleta* (Imagen 5), en donde aparece el artista pintando una obra muy parecida a *Encima de la ciudad*. La peculiaridad de esta pintura es que desde el lienzo, dispuesto verticalmente, sobresalen los edificios pintados, resaltando el carácter volumétrico de los mismos y quedando de manifiesto el interés de Chagall por esta característica, la que conoció primero en Vitebsk y que luego vio repetida en Cézanne y –sobre todo– en Giotto.

Según Hubert Damisch, Erwin Panofsky al estudiar la perspectiva no tuvo en cuenta a Cézanne ni tampoco a la vanguardia.<sup>15</sup> Pero si se considera que Chagall no partió del postimpresionismo ni del cubismo, sino que, por el contrario, se pretendía alejar de estos movimientos, y que puso a los primitivos italianos, sobre todo a Giotto, como referencia –quien para Panofsky fue, junto con Duccio, el fundador del espacio moderno–<sup>16</sup> analizar



Imagen 6. Giotto: *La expulsión de los demonios de Arezzo* (detalle), h. 1300 Fresco. Capilla de San Francisco, Asís.

el rol del espacio pictórico y de la perspectiva en la obra parisina de Chagall se hace necesario. Más aún, sirve para vincular a Giotto, Cézanne y Chagall dentro de una misma línea, que este último descubrió primero en su propia ciudad, luego en el postimpresionista y finalmente en el artista italiano.

Chagall utilizó el lenguaje del pintor italiano para describir la ciudad, pues desde que conoció su obra, asoció Vítebsk con Giotto y no podía representarla sino de ese modo. John White señaló sobre el fresco *La expulsión de los demonios de Arezzo* (Imagen 6) que “los espacios que separan las casas han desaparecido por completo (...) las calles se esparcen diagonalmente ocultas por las casas que, a su vez, se funden para formar una única masa en forma de cuña tan sólida como los propios edificios que la componen”,<sup>17</sup> siendo esta caracterización aplicable también a *Encima de la ciudad* (Imagen 7).

Así, a partir de una reproducción que vio Chagall de Giotto, introdujo en su obra una concepción de espacio y volumen que conoció en el maestro italiano y que le sirvió no solamente para pintar, sino que también para describir. En este caso lo

<sup>17</sup> WHITE, John, 1994 (nota 14), p. 40.

<sup>18</sup> CHAGALL, Marc, 1931 (nota 2), p. 37. Las cursivas son nuestras.



Imagen 7. Marc Chagall: *Encima de la ciudad* (detalle).

descrito y lo pintado coinciden, tomando desde la pintura de Giotto el modo de narrar la ciudad de su infancia y, desde ahí, la forma de pintarla.

### Conocer y recordar desde la pintura: perspectiva y volumen

De la misma manera en que Chagall usó a Giotto, también recurrió a otros elementos de los primitivos italianos para incorporar en sus narraciones y obras. El segundo ejemplo lo encontramos cuando explica cómo sus recuerdos infantiles influyeron en su pintura, donde señaló:

Les voy a contar ahora, por si todavía, ante la posteridad, les faltan pruebas de su justicia y de mi culpabilidad contra el buen sentido, lo que mi madre me contó sobre mis agradables parientes de Lyozno.

Uno de ellos no encontró nada mejor que pasearse en la calle de barrio vestido solo con una camisa.

¿Qué? ¿Es esto atemorizante?

El recuerdo de este sans-culotte llenará siempre mi corazón de una soleada alegría.

*Como si en la calle de Lyozno, a plena luz del día, hubiera resucitado la pintura de Masaccio, de Piero della Francesca. Me sentía cerca de él.*<sup>18</sup>

En este caso hay una elaboración de recuerdos a partir de fórmulas pictóricas. La referencia a Masaccio y a Piero della Francesca es una remembranza construida a partir de un elemento específico de la pintura, esto es, la perspectiva, para la cual ambos artistas son referentes fundamentales.

Mientras que la alusión a Giotto es mucho más concreta al comparar lo visto durante su infancia con la pintura del prerrenacentista, la segunda cita es más ambigua, puesto que está construida no a partir de algo visto, sino desde un recuerdo hecho a través de una historia que el artista oyó du-

rante su infancia. Además, Chagall no especificó qué elemento de lo narrado le hizo recordar la obra de ambos pintores. Sin embargo, la reiteración del lugar donde acontece la historia puede entregar pistas sobre ello.

Lyozno es un pequeño pueblo, próximo a Vítebsk, de donde provenían los padres de Chagall. Ahí vivían su abuelo carnicero y su tío barbero, quienes aparecen mencionados en *Mi vida* como protagonistas recurrentes de sus obras. Por esto y por el gran apego que sentía hacia su familia, especialmente la materna, se refirió a Lyozno como un lugar que era parte de su cotidianeidad. De hecho, a veces señalaba haber nacido ahí, aunque lo más probable es que su lugar de nacimiento fuera Vítebsk.<sup>19</sup>

Tal como relacionó la arquitectura de su ciudad natal con Giotto, hay en Lyozno aspectos que le evocaron a Masaccio y a Piero della Francesca, aunque no especificó cuáles. Por las citas a estos tres artistas, se puede concluir que le interesaron, hacia esta etapa de su vida, los temas relacionados con la perspectiva y el volumen, elementos importantes durante su estadía en París debido al cubismo. Sin embargo, Chagall eligió entenderla al modo de los primitivos italianos antes que a la manera cubista, efectuando así una crítica hacia el movimiento de vanguardia.

Ya que es una anécdota contada por su madre la que en este caso le evocó la pintura de los primitivos italianos, se revela cómo Chagall asoció no solo lo que vio con lo que recuerda, sino que también traspasó lo visual, atribuyendo ejemplos visuales a situaciones mentales (la historia narrada por su madre).

Los ejemplos de los primitivos italianos son decisivos porque nos demuestran, como ya habíamos mencionado, cómo Chagall pensó, recordó y escribió en términos pictóricos. Al recordar escenas de su vida al momento de escribir, lo hizo por medio de la pintura, revelándose la conexión que hay para el artista entre el arte y la vida cotidiana. Más aún, las referencias a los primitivos italianos nos acercan al modo en que tenía Chagall de recordar y de concebir la pintura, lo que comenzó a hacer una vez que entró a la academia de Yuri Pen siendo adolescente, mientras que los recuerdos para los cuales menciona estos pintores corresponden a su infancia. Incluso, si

Pen le hubiese enseñado la obra de Giotto, Masaccio y Piero della Francesca, los episodios narrados en donde hace comparaciones entre ellos y lo que observa son anteriores. No es viable, por lo tanto, al menos para esta primera etapa, que Chagall haya realizado las conexiones de manera inmediata.

Esto determina cómo funcionó la visión en Marc Chagall y cómo lo que observó influyó luego en su propio modo de pintar. Cronológicamente, lo primero que sucedió es lo que Chagall vio en su infancia: la ciudad, el episodio de su pariente vestido solo con una camisa. Más de veinte años después conoció a los primitivos italianos. Finalmente, escribió *Mi vida* hacia 1920. O bien realizó las asociaciones al momento de conocer las obras –las reproducciones le recordaron un episodio de su infancia– o, con más seguridad, las hizo al momento de escribir –al recordar el episodio recordó también la pintura–. Esta afirmación se basa en el hecho de que Chagall hace referencias a diferentes elementos que tienen que ver con los años en los que está escribiendo, por ejemplo, la aludida mención a *Encima de la ciudad*, obra de 1918, que utiliza para describir una escena de su infancia, anterior a sus primeros estudios de pintura en 1906.

Es la conexión con los primitivos italianos, construida a partir de un recuerdo que relaciona con la perspectiva, lo que le permite desvincularse con la vanguardia parisina, específicamente con el cubismo, idea que reafirma explícitamente en *Mi vida*:

Y me decía: ¡abajo el naturalismo, el impresionismo y el cubismo realista!

Me ponen triste y angustiado.

Todas las cuestiones –volumen, perspectiva, Cézanne, el arte negro– son traídas al tapete.

¿A dónde vamos? ¿Qué época es ésta, que canta himnos al arte técnico, que diviniza el formalismo?

¡Que nuestra locura sea bienvenida!

Un baño expiatorio. Una revolución de fondo, no solamente de la superficie.

¡No me llamen caprichoso! Al contrario, soy realista. Amo la tierra.<sup>20</sup>

Las críticas realizadas al cubismo, que se presentan reiterativamente en las páginas dedicadas a la estadía en París, tienen sentido porque Chagall pretendía desligarse totalmente de cualquier arte mecánico, contrario al “estado del alma” que pre-

<sup>19</sup> HARSHAV, Benjamin. *Marc Chagall and his times. A documentary narrative*. Stanford: Stanford University Press, 2004, p. 23-26.

<sup>20</sup> CHAGALL, Marc, 1931 (nota 2), p. 163.

tendía de sus pinturas. Además, en el periodo en que Chagall escribió *Mi vida*, los conflictos sobre el modo de entender el arte con los representantes de la abstracción rusa lo habían marginado de la escuela que él mismo había formado de regreso en su país,<sup>21</sup> lo que explica, en parte, la crítica a lo técnico y su propuesta por hacer una revolución que vaya más allá de la superficie.

Si bien Chagall trabajó a partir de algunos logros del cubismo, como la tendencia a la geometrización y a la descomposición de las formas, nunca quiso ser parte de este movimiento, probablemente por considerar que tenía reglas muy estrictas:

No quería seguir pensando en el neoclasicismo de David, de Ingres, el romanticismo de Delacroix y en la reconstrucción de los primeros planos de Cézanne y el cubismo.

Tenía la impresión que rodamos aún sobre la superficie de la materia, que tenemos miedo de sumergirnos al caos, de romper, de invertir bajo nuestros pies la superficie habitual.<sup>22</sup>

La búsqueda parisina de Chagall se orientó hacia lo desconocido, lo no oficializado, de ahí que haya querido desligarse del cubismo. De este modo, prefirió relacionarse con otros artistas, que si bien son anteriores, estaban más cercanos a él que los experimentos cubistas, aunque también utilizó algunos de sus triunfos.

Sin embargo, subyace la crítica a lo superficial de la vanguardia, en cuanto realizó una revolución, que a diferencia de la pretendida por Chagall, se quedaba solo en el lienzo. En ese sentido, parece más obvia la apropiación que hizo de Giotto, pues le permitió aludir a características que este comparte con Cézanne y el cubismo, pero sin necesidad de referirse a ellos. Además, Giotto se cuenta entre los gestores de una revolución que dio origen al Renacimiento, siendo este artista un ejemplo de lo pretendido por el pintor ruso, que a diferencia de las vanguardias de las que fue testigo –sobre todo fauvismo y cubismo– se quedaban en la superficie, y ello que Chagall se sintió con la libertad de tomar de dichos movimientos aspectos en pro de un objetivo mucho mayor, fuera de toda “tendencia científica”.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> SORLIER, Charles. *Chagall*. Barcelona: Blume, 1981, p. 8.

<sup>22</sup> CHAGALL, Marc, 1931 (nota 2), p. 151.

<sup>23</sup> CHAGALL, Marc, 1931 (nota 2), p. 168.

<sup>24</sup> CHAGALL, Marc, 1931 (nota 2), p. 206.

<sup>25</sup> GOLDING, John. *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Madrid: Fondo de cultura económica – Turner, 2003, p. 76.

## Conclusiones: Chagall como artista occidental

La cercanía que el pintor ruso pudo haber sentido con estos artistas, especialmente con Giotto, adquiere un nuevo matiz si se tiene en cuenta que el pintor, una vez comenzada la Primera Guerra Mundial, se desempeñó como profesor de arte en una escuela que él mismo fundó en Vítebsk, donde también ejercieron miembros de la vanguardia rusa, como Kasimir Malévich y El Lissitzky.

Sobre sus estudiantes, señaló:

Algunos se dedicaban al arte abstracto, aproximándose así a Cimabue y al arte de los vitrales de las catedrales.

Durante mucho tiempo me extasié ante sus dibujos, ante su inspirado balbuceo, hasta el momento en que tuve que dejarles.<sup>24</sup>

Malévich había fundado el suprematismo hacia 1913 con gran influencia del cubismo y del futurismo. Desde esta misma línea, aunque con algunas diferencias, surgieron el constructivismo y el realismo socialista. El Lissitzky, discípulo de Malévich, estableció contacto con el vorticismismo, grupo inglés con influencia del cubismo y futurismo aunque, con tendencia a la abstracción. Todos estos movimientos tienen en común un distanciamiento con la vanguardia parisina, razón, entre otras, que alejó a Chagall del grupo y lo llevó en 1921 a dejar nuevamente Vítebsk.

La influencia de Malévich en la escuela parece haber sido la predominante. Serguéi Eissentstein describió la ciudad señalando que “Todas las calles principales están cubiertas con pintura blanca sobre los muros de ladrillo rojo, y contra ese fondo blanco hay círculos verdes, cuadrados naranja rojizos, rectángulos azules. Esto es Vítebsk 1920”.<sup>25</sup>

La importancia de la abstracción rusa ya había quedado en evidencia en 1915 en la exposición fundacional del suprematismo donde Malévich mostró por primera vez su obra más importante, *Cuadrado negro*, y lo ubicó en la parte superior de una esquina, donde tradicionalmente se ubicaban los íconos ortodoxos, proponiendo que la abstracción era el relevo del tradicional arte ruso.

El paralelo entre la vanguardia rusa y la pintura bizantina no está hecho sólo por los abstractos, sino que también por Chagall, pues se refirió a Cimabue para explicar la abstracción practicada por sus estudiantes porque ésta coincide con el carácter hierático propio de los iconos. Además, el mismo Malévich había señalado que el espacio en el suprematismo no era el mismo que el del Renacimiento y que no le interesaba trabajar a partir de la perspectiva del siglo XV, sino que basarse en el sistema simbólico de la pintura medieval.<sup>26</sup>

Es probable que los conflictos con Malévich y sus discípulos, ocurridos mientras Chagall escribía *Mi vida* hicieran que optara por no incluir ninguna referencia a estos y reemplazarlas por otro artista, que desde su punto de vista, se situaba cercano a la abstracción, y que además había sido el último maestro de la práctica medieval que interesaba a Malévich.

Giotto es reconocido, e incluso lo fue en su propia época, por rechazar la tradición bizantina medieval que su maestro Cimabue le podría haber heredado: "a finales del Trecento, Cennino Cennini escribe que Giotto cambió el arte de pintar de griego a latino".<sup>27</sup> Probablemente es a partir de esto que Chagall se sintiera más cercano a él que al bizantinismo, el cual relacionó con la abstracción. Esta referencia afirma la admiración que sintió por Giotto y su preferencia por el volumen y la

perspectiva en lugar de optar por la rigidez y el espacio simbólico de Cimabue.

Chagall buscó tomar ciertas características del cubismo e interpretarlas en función de un artista con quien sintiera más empatía que con el movimiento de vanguardia. Al incorporar a Cimabue como paralelo con Malévich, se relacionó a sí mismo con Giotto, guardando para sí una visión más occidental del arte.

Así, mientras usó a Masaccio y a Piero della Francesca para evocar historias narradas por su madre, imaginándose en una escena que no presenció elementos propios de la pintura, en este caso la perspectiva, recurrió a Giotto para recordar su ciudad y representarla en los mismos términos que la obra del italiano. A través de esto, además, estableció un paralelo entre ambos, situación que se consolidó mediante la relación entre Malévich y Cimabue.

En definitiva, *Mi vida* otorga importantes pistas que permiten reconocer cómo Chagall construyó una relación con los artistas primitivos italianos, y cómo ella da señales que no solo involucran el modo de pintar del ruso, sino que también su actitud frente a la pintura, y sobre todo, el modo de observar el mundo. Así, las breves pero ricas alusiones a estos artistas nos demuestran cómo Chagall, considerado dentro de los vanguardistas más rebeldes al no asociarse a ningún *ismo*, había encontrado en el arte anterior su propio modo de entender la realidad.

<sup>26</sup> NAKOV, Andréi. *Escritos: Kazimir Malévich*. Madrid: Síntesis, 1997, p. 133-146.

<sup>27</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Renacimiento y Barroco*. Madrid: Akal, 1996, volumen 1, p. 26.