

# JACQUES LIPCHITZ Y LA CREACIÓN DE UNA ESCULTURA CUBISTA VERDADERA

BELÉN ATENCIA CONDE-PUMPIDO  
*Universidad de Málaga*

## RESUMEN

Jacques Lipchitz es un joven recién llegado a París en la primera década del siglo XX. Sin ninguna formación académica, y fascinado por los avances del cubismo pictórico, Lipchitz sin embargo, no se conformará con emular las técnicas de éste en materia escultórica como venía siendo habitual entre los escultores de principio de siglo. Su interés y esfuerzo se centrará en crear una nueva escultura propiamente cubista que no deba nada a su homónimo en pintura.

## ABSTRACT

In the first decade of the 20<sup>th</sup> century Jacques Lipchitz was a young man recently arrived in Paris. With no formal academic training, he was fascinated by the advances in cubist painting. Lipchitz however, did not simply seek to emulate the techniques employed in the latter in sculpture, as was the norm among sculptors at the turn of the century. His interest and efforts would centre around the creation of a true cubist sculpture which owed nothing to the movement in painting of the same name.

PALABRAS CLAVE: Lipchitz, vanguardias, siglo XX, cubismo, escultura cubista

KEYWORDS: Lipchitz, avant-garde, 20<sup>th</sup> century, cubism, cubism sculpture

Lipchitz, judío proveniente de Rusia, donde nace en 1891, llega a París en 1909 a la edad de dieciocho años sin ningún tipo de formación académica. Sin embargo, su interés por la escultura se hace patente desde época muy temprana<sup>1</sup>. Pese al momento sumamente importante que estaba viviendo la pintura por aquellos años, en los que se estaban reformulando sus propias bases, sin, por otra parte, postulados teóricos, y en contra de los principios que ésta había mantenido desde la Edad Media hasta finales del siglo XIX, Lipchitz no se sentirá atraído por la experimentación pictórica.

1. WILKINSON, A.: *The Sculpture of Jacques Lipchitz: a catalogue raisonné, Vol. 1, The Paris Years (1910-1930)*, London 1996, 7.

Pese a ello, el cubismo pictórico será la base y clave de su trabajo. Absorbiéndolo y al mismo tiempo criticándolo<sup>2</sup>, Lipchitz pretendió desde un primer momento llegar a una fórmula auténticamente escultórica que nada tuviese que deberle a la pintura<sup>3</sup>.

Pretendiendo acabar con el realismo de Rodin<sup>4</sup> y los problemas en cuanto al color en materia escultórica, Lipchitz decide que las academias artísticas nada tenían que ofrecerle<sup>5</sup> y que, a este punto, resultaba más interesante la formación por cuenta propia.

Lipchitz comienza así a visitar museos y galerías entre los que se encuentra el Louvre, donde le llamaran particularmente la atención las colecciones relativas a lo que más tarde será considerado como arte primitivo<sup>6</sup>, es decir, la

2. Lipchitz no encontraba que el cubismo pictórico, pese a sus experimentaciones en cuanto a los problemas espaciales y la bidimensionalidad del lienzo, diese una solución satisfactoria en el terreno escultórico, dado el lenguaje específico de éste.
3. Pese a dicha genialidad por parte de Lipchitz, si acaso el único escultor junto a Henri Laurens que lo lograra, (y así lo acepta COOPER, D.: *The Cubist Epoch*, London 1970, 11), esta independencia de la escultura frente a la pintura no fue vista por todos de igual manera. El propio Kahnweiler reiterará en varias ocasiones su afirmación de dependencia y necesidad de la pintura cubista en el desarrollo de la escultura dentro del movimiento, en KAHNWEILER, D.H. *at alii.*: *Henri Laurens*, Bruxelles 1949, 12; ID. *Les Sculptures de Picasso*, Paris 1948, 164. Efectivamente, muchos de los escultores que con anterioridad a la guerra coquetearon con la escultura cubista realizaban simples equivalentes pictóricos en escultura, entendidos como la sustitución del material por otro no esperado o cargado de connotaciones, la yuxtaposición de planos o las metáforas maquinistas, como así hicieron Umberto Boccioni en *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* de 1912, Roger Duchamp Villon en *Cheval* de 1914, Alexandre Archipenko en *Femme devant un miroir* de 1914 o el propio Picasso en sus *assamblages* de entre 1912 y 1915. A este respecto, *vid.* PÜTZ, C.: *Jacques Lipchitz. The first cubist sculptor*, London 2002, 7 y ss.
4. Mucho más adelante, cuando Lipchitz trabajase para el marchante francés Léonce Rosenberg, en una carta inédita y con motivo de una exposición ofrecida por su hermano Paul Rosenberg, Lipchitz le escribirá a Léonce: <<Mais ce qui est franchement moche c'est Rodin et Maillol. Ah! pour ça je suis sûr que tous jeunes que nous sommes nous pourrions apprendre quelque chose à ces messieurs.>>, (<<Pero lo que realmente es poco estético es [la obra de] Rodin y Maillol. Ah! Por eso estoy seguro de que pese a todo lo jóvenes que somos, podríamos enseñarles algunas cosas a estos señores>>), en LIPCHITZ, J.: *A Léonce Rosenberg*, domingo 1917, (C49 9600. 1056), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, Paris.
5. Pese a ello, hay que marcar la excepción de la *Académie Julian*, a la que el escultor acudió durante sus primeros tiempos en París, en WADLEY, N.: "The Cubist Sculpture of Jacques Lipchitz", en WADLEY, N. *et alii.*: *Jacques Lipchitz. Sculpture and drawings from the cubist epoch*, London 1978, 5.
6. *Ibidem*, 19. Por otra parte, el arte tribal propiamente dicho y sistemáticamente relacionado con el cubismo, fue descubierto en Europa del Este por un pequeño grupo de vanguardia, pero no fue realmente estudiado de manera taxonómica hasta la publicación en 1915 de

Grecia arcaica, el antiguo Egipto o algunos ejemplos del Imperio Romano. Así mismo se sentirá profundamente atraído por el arte iraní que tuvo oportunidad de ver en el Museo Hermitage de San Petersburgo<sup>7</sup> dado el tratamiento que en su escultura se hacía de los vacíos, su gran técnica y reducción de volúmenes y sus motivos, generalmente zoomorfos.

Es a partir de este momento cuando Lipchitz comienza a alternar su exclusiva visión de amante del arte con la de coleccionista, llegando a formar una interesante colección de arte, mayoritariamente primitivo que en muchos casos servirá como fuente de inspiración para su obra cubista<sup>8</sup>.

El escultor ruso expone su obra por primera vez en 1913 en el *Salón d'Automne*<sup>9</sup>, donde fue aclamado por la crítica por obras como *Femme et gazelles* (1913) en la que ya eran apreciables los principios de poética y elegancia que marcarían su obra cubista junto a un gran clasicismo<sup>10</sup>. En ese mismo año expuso igualmente el pintor y escultor italiano Umberto Boccioni en la *Galerie de la Boétie*<sup>11</sup>, donde Lipchitz tuvo la ocasión de ver una posibilidad a la exploración de la teoría cubista en escultura, en este caso a través de la solidificación del espacio y la propia inclusión de este entorno a la figura<sup>12</sup>.

EINSTEIN, C.: *NegerPlastik*, Berlin 1915, y *Afrikanische Plastik*, Berlin 1921. Ésta última obra no sería traducida al francés hasta el año siguiente; tres años después, Einstein llegará a París tras haber visitado durante la Primera Guerra Mundial el Museo Colonial del Congo. A partir de este momento, Einstein comienza a relacionarse con el círculo artístico de vanguardia, y especialmente con los cubistas, sobre los cuales escribirá frecuentes artículos y reseñas de exposiciones, además de sentar los fundamentos teóricos del movimiento y dedicar secciones monográficas a los artistas más sobresalientes del mismo junto a cerca de cien reproducciones fotográficas de sus obras en su escrito *Die Kunst des XX. Jahrhunderts*, Berlin 1926. Sobre la concepción einsteiniana del arte y la teoría del cubismo, vid. FLECKNER, U.: *Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie*, Berlin 2006, 215 y ss. Una interesante exposición que recoge este asunto se realizó en el Museo de Arte Reina Sofía en 2009; vid. FLECKNER, U. et alii: *La invención del siglo XX. Carl Einstein y las vanguardias*, Madrid 2008.

7. WILKINSON, A.: *op.cit.*, 7.
8. Más adelante Lipchitz acompañará a Derain y a Picasso a los mercados de las pulgas parisinos, llenos de máscaras africanas tan de moda en la época, PÜTZ, C.: *op.cit.*, 20. En cuanto a la colección de objetos africanos de Lipchitz, vid. ANÓNIMO.: "African Art in the collection of Jacques Lipchitz", *African Arts*, 1970, 48-51.
9. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et arts décoratifs exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 15 novembre 1913 au 5 janvier 1914*, Paris 1913.
10. AA.VV.: *Lipchitz, the cubist period 1913-1930*, New York 1968, n.p.
11. BOCCIONI, U. et alii: *1er exposition de sculpture futuriste du peintre et sculpteur futuriste Boccioni: du 20 juin au 16 juillet 1913*, Paris 1913.
12. En 1915 Maurice Denis resumiría las discusiones que marcaron el terreno escultórico entre 1907 y 1911 en dos cuestiones fundamentales y recíprocas: la cuestión de los llenos y los

Siempre en 1913 y de la mano de Diego Rivera, Lipchitz conocería a Pablo Picasso, con el que tendría una sugerente conversación.

Por aquel mismo año Picasso estaba en plena elaboración de *Verre d'Absinthe*, que finalizaría en 1914 y donde estaba sentando las bases para el cubismo sintético puesto que unía formas independientes en *assamblage*. Pero al mismo tiempo, Picasso estaba decorando la escultura en sentido pictórico, con un estilo similar al de Seurat. A Lipchitz no le gustó mucho la idea y así se lo hizo saber a Picasso, quien en un primer momento se molestó por la osadía de aquel joven escultor, pese a que supo sin embargo seguirle el juego rápidamente<sup>13</sup>, y aunque Lipchitz no mantendría con Picasso la misma relación que con Juan Gris, ambos tendrían un ojo puesto en el otro<sup>14</sup>,

vacíos y la del equilibrio y el movimiento, cfr: FRANCASTEL, P.: *Les sculpteurs célèbres*, Paris 1954, 313. Por tanto, toda la producción escultórica que se llevo a cabo durante estos años tenía por objeto resolver estos problemas, lo que hizo que la crítica denominase como “escultura cubista” lo que en realidad era escultura de vanguardia. En cuanto a las tempranas definiciones de la escultura cubista *vid.* FRANCK, M.: *Sculpture et Cubisme: 1907-1915. Mémoire préparé pour l'École du Louvre*, Paris n.d.

13. Lipchitz comenzó preguntándole a Picasso si aquello que realizaba era *una escultura o una pintura*, a lo que éste le preguntó *qué es exactamente una escultura y qué una pintura*. Lipchitz contestó que le era *imposible dar una definición pero que veía el aspecto pictórico* de su escultura, y Picasso le preguntó, *¿por qué, porque está coloreada?*. A esto siguió una extensa y más cálida conversación sobre el cubismo y las distintas visiones que de éste se tenía en el momento. El propio Lipchitz afirmaría muchos años después que en ningún caso subestimó la labor de Picasso como escultor, pero que era consciente de que éste era un pintor interesado por la escultura y que él era un escultor que buscaba un camino propio para la escultura, en ARNASON, H. H. *et alii: My Life in Sculpture, Jacques Lipchitz*, New York 1972, 7. Precisamente la falta de cromatismo en la obra de Lipchitz sería uno de los temas que años después defendería Paul Dermée como esencial en su obra. En opinión de éste, el hecho de que Lipchitz no usase a lo largo de su producción ningún tipo de cromatismo, a excepción de en algunos bajorrelieves, demuestra cómo el escultor quiso prescindir de todo aquel vocabulario que no fuese propiamente escultórico, en DERMÉE, P.: “Lipchitz”, *L'Esprit Nouveau*, 2, 1920, cfr: ID. *et alii: L'Esprit Nouveau*, vol. 1-3, 169-82.
14. WILKINSON, A.: *op.cit.*, 13. Se ha trazado un curioso paralelismo entre la obra de Picasso y la de Lipchitz basada en la *Commedia dell'Arte*. Según ésta, partiendo de la vuelta al motivo del Arlequín por parte de Picasso en 1915 y la iniciación a dicho sujeto a través de un dibujo por parte de Lipchitz en el mismo año, ambos artistas habrían desarrollado la temática paralelamente uniendo a la figura de Arlequín la de Pierrot, que en el caso de Picasso podía en algunos casos solaparse. Sin embargo existe una diferencia fundamental entre ambos: los instrumentos que les da cada uno son distintos. Mientras que Picasso prefiere la guitarra para Arlequín y el violín para Pierrot, Lipchitz suele usar el acordeón para Arlequín o en su defecto el clarinete, que también usa Pierrot. Cuando Picasso pinta *Les Trois Musiciens* (1921), Pierrot sin embargo toca un clarinete, lo que se ha querido ver como un homenaje al escultor por parte de Picasso, en AMISHAI-MAISELS, Z.: “Lipchitz and Picasso: Thematic Interpretations”, *Journal of Jewish Art* I, 1974, 80-3.

por lo que aún siguiendo caminos diferentes, sus obras serán en muchos casos relacionables.

Es de hecho importante remarcar que, a diferencia de Laurens, Lipchitz encontraba innecesaria, cuando no perjudicial, la utilización de la policromía en la escultura, puesto que esta limitaba el carácter propiamente escultórico. A este respecto, Lipchitz, años después enviaría una carta al su entonces marchante Léonce Rosenberg en la que le explicaba el por qué: *La sculpture –l'Art le plus grand (pour moi) aussi subtile que la peinture mais plus sévère- est tombée dans une exercice petitesse. J'étais aussi entraîné par un courant très malsain –la sculpture polychromée- c'est pas ça pas du tout. Evidemment c'est faciliter sa tâche parce que c'est obtenir par les couleurs des choses qu'on devrait obtenir par la forme pure. Ça rends la chose plus aimable, plus plaisante, mais c'est pas ça la sculpture*<sup>15</sup>.

En 1914 Lipchitz visita España junto a Rivera, la compañera de éste, Angelina Beloff y la pintora santanderina María Blanchard<sup>16</sup>. Allí tienen noticia del comienzo de la guerra, por lo que deciden ampliar su estancia en el país, donde el escultor ruso tendrá la oportunidad de visitar los museos de Madrid y Barcelona, sintiéndose interesado por la obra de Goya, El Greco, el Bosco, y quizá de forma más profunda, Gaudí<sup>17</sup>. Sin embargo, no sólo los museos interesarían a Lipchitz, porque un nuevo mundo iconográfico se abre ante sus ojos, el de los toreros y las bailarinas de flamenco, que se colarán en su producción escultórica.

Por tanto, los inicios artísticos de Lipchitz entre 1911 y 1914 estarán profundamente marcados por todas estas vertientes que se aglutinan en su obra: por un lado el cubismo pictórico parisino que le atrae pero que no llega a satisfacerle desde un punto de vista escultórico, como tampoco lo hacen las opciones escultóricas de sus compañeros<sup>18</sup>, por otro, el arte primitivo que ha

15. *La escultura –el Arte más grande (para mí) tan sutil como la pintura pero más severo- ha caído en un triste ejercicio. También yo estuve tentado por una corriente tan insana –la escultura policromada-, que no es para nada. Evidentemente facilita la labor porque es obtener por medio de los colores cosas que deberían ser obtenidas por la forma pura. Hace a la cosa más amable, más gustosa, pero eso no es escultura*, LIPCHITZ, J.: A Léonce Rosenberg, martes n.d. 1916, (C31 9600. 1042), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, Paris.

16. Rivera y Blanchard realizarían una interesante colaboración junto con otros pintores en Madrid por medio de la exposición *Pintores Íntegros*, cuyo prólogo fue redactado por Ramón Gómez de la Serna, *apud. et alii: Los Pintores Íntegros: Catálogo-invitación*, Madrid 1915. Sin embargo, y por desgracia, poco más sabemos de este viaje y de los intercambios artísticos que de él pudieron surgir entre estos artistas.

17. WILKINSON, A.: *op.cit.*, 8.

18. Lo cual no quiere decir que Lipchitz no valorase su obra, ya que él mismo afirmaría, cuando se le denominó “el primer escultor cubista” que grandes escultores podrían haber ostentado

tenido ocasión de ver en los museos y que él mismo a empezado a coleccionar, y por último, sus experiencias en España.

Evidentemente, era mucha información como para asumirla en tan poco tiempo<sup>19</sup>, pero de este período lleno de vivencias saldrán algunos elementos que se convertirán en característicos dentro de su obra.

Tres factores marcan su obra más temprana. Por una parte, la tendencia a lo curvilíneo, con un gran acento en las líneas y en las espirales; por otra parte, y aunque resulte paradójico, la importancia de lo rectilíneo, entendido como un énfasis en el rectángulo y la diagonal<sup>20</sup>, y por último, el principio de la fusión de las formas o entrelazamiento orgánico. Pese a la conciencia colectiva en materia escultórica que ahondaba en la producción de planos superpuestos, en la problemática del lenguaje de las protuberancias y los huecos, de los volúmenes rítmicos y de los contornos y líneas curvas<sup>21</sup>, donde en ocasiones, lo menos importante era el objeto, Lipchitz sin embargo, lo amaba demasiado<sup>22</sup> como para desprenderse de él, por tanto, pese a su deseo de crear una nueva forma de arte, no estuvo dispuesto a renunciar ni a la figuración<sup>23</sup>, ni a la introducción de valores emocionales<sup>24</sup> aunque sí intentó no dar tanta importancia a las formas anatómicas como forma representativa del objeto en sí mismo.

Es en este contexto en el que hay que enmarcar la influencia, en parte no asumida por el propio Lipchitz<sup>25</sup>, que el arte tribal tuvo en su obra primera y que será igualmente apreciable en el transcurso de 1915.

En obras como *Mère avec enfant* (1913), Lipchitz no ahonda en las bases cubistas, sino más bien en el gusto por el arte egipcio y griego arcaico<sup>26</sup>, y la evidencia del conocimiento de las máscaras africanas se hace patente en la configuración de la cara de la madre. En otro ejemplo contemporáneo, *Fem-*

el título antes que él, como Joseph Czaky, Zadkine Ossip, Duchamp-Villon o Archipenko, en LIPCHITZ, J. *et alii*: 14 julio 1969, Pietrasanta, Italia, en Tate Archives, cfr: PÜTZ, C.: *op.cit*, 13.

19. WILKINSON, A.: *op.cit*, 8.

20. Lo que, por otra parte nos está hablando de un deseo por parte de Lipchitz de incluirse dentro de las tendencias escultóricas más innovadoras en el momento que apostaban por lo geométrico. A diferencia de éstos, sin embargo, Lipchitz querrá mantener la figuración a toda consta, en AA.VV.: *op.cit*, n.p.

21. *vid. loc.cit*, nota 11.

22. Esta idea será fuertemente defendida por Green en *apud*: *Cubism and its enemies: Modern movements and reaction in french art, 1916-1918*, London 1987, 26.

23. WILKINSON, A.: *op.cit*, 10.

24. AA.VV.: *op.cit*, n.p.

25. Lipchitz negaba en un principio la influencia directa del arte tribal en su obra de los años 1913 a 1915, opinión que sin embargo él mismo modificó años después, en WILKINSON, A.: *op.cit*, 11.

26. WADLEY, N.: *op.cit*, en AA.VV.: *op.cit*, n.p.

*me au serpent* (1913), se aprecia ese deseo de encontrar un ritmo espacial que no venga marcado por el valor absoluto de las formas geométricas, y, en su preludio de formas curvas, diagonales y estructuras espirales, que retoman la cadencia del *Laoconte*, se observa algo aún más importante y que va a convertirse en máxima en la obra de Lipchitz junto al gusto por la figuración: la unión con la tradición. En más de una ocasión será posible relacionar las obras de Lipchitz con otras de grandes maestros de tradición académica.

En cuanto a la influencia del arte tribal, ésta se hará más fuerte a partir de su viaje a España en 1914. De hecho, en *Mère et enfant*, obra comenzada en 1913 pero finalizada en 1914, tras su regreso de España, van desapareciendo progresivamente las formas curvilíneas anteriores para dar paso a una angularidad buscada con independencia de anatomía y proporciones corporales. Se multiplican las formas verticales y el cuello del niño, completamente cilíndrico, por otra parte muy manierista –por volver a ver la relación de Lipchitz con la tradición– ahonda, ahora ya de manera clara en el arte tribal, sea en cuanto a su ritmo escultural como a sus delgados volúmenes o su estructura de cariátide. Sin embargo, el propio Lipchitz afirmó creer haber estado influenciado en este caso por los iconos rusos, aunque Wilkinson también propone la influencia del arte religioso catalán de los siglos XII y XIII<sup>27</sup>, lo que por otra parte, teniendo en cuenta su reciente visita a Barcelona y el hecho de que también otros escultores del momento se habían sentido atraídos por la escultura románica y gótica<sup>28</sup>, no parece estar fuera de lugar.

Ejemplo de toda esta mezcla de influencias de esta primera etapa en la obra de Lipchitz es *Danseuse espagnole* (1914), que si bien recoge la influencia de su viaje a España y de las iconografías que éste propició en cuanto a las temáticas del mundo del toro y de la danza, estructuralmente responde a reminiscencias del cubismo pictórico<sup>29</sup> que también le llamó la atención en este período, por medio de la repetición de las formas plegadas del abanico en la falda, en contraposición con superficies completamente lisas como la propia parte superior de ésta.

Pero la obra verdaderamente innovadora e importante de esta primera etapa será *Marin à la Guitare* (1914)<sup>30</sup>. Aunque surge en España, su concepción

27. WILKINSON, A.: *op.cit.*, 12.

28. Sin ir más lejos, el que sería su compañero de galería y que paralelamente trabajaba en el mismo sentido que Lipchitz, Henri Laurens quien, no sólo había trabajado en su juventud como realizador de decoraciones escultóricas de edificios, sino que fue gran amante de la escultura románica y gótica, particularmente francesa y había sido uno de los primeros en leer la obra de Focillon sobre el tema. *vid.* MONOD-FONTAINE, I. *et alii: Henri Laurens. Le Cubisme. Constructions et papiers collés 1915-1919*, Paris 1986, 10

29. WADLEY, N.: *op.cit.*, en AA.VV.: *op.cit.*, n.p.

30. Así se defiende en PÜTZ, C.: *op.cit.*, 14.

hay que entenderla como el fruto de las ideas gestadas en París. Por una parte, en cuanto a la elaboración propia de la escultura, se observa una organización nueva que atiende a la disección de la figura dentro del marco del cubismo sintético, o dicho de otra manera, el *aumento del número de formas abstractas más que la geometrización de una figura realista*<sup>31</sup>, proceso que había seguido Lipchitz con anterioridad. Es a partir de este momento cuando comienza a percibirse en la obra del escultor ruso la elaboración de ésta a partir de formas abstractas, lo que más adelante lo vinculará a la galería *L'Effort Moderne* y a la obra, más concretamente de Juan Gris y Jean Metzinger<sup>32</sup>, lo cual no habría sido posible sin *Marin à la Guitare*.

Menos detallista y más complejo estructuralmente, *Marin à la Guitare* introduce un movimiento rotatorio frente al prominentemente frontal de su obra anterior<sup>33</sup>, que induce a un juego de luces a través de sus distintos planos<sup>34</sup>. Pero lo realmente innovador de la obra de Lipchitz es la convicción absoluta de las posibilidades de la temática humana frente a las ya típicas naturalezas muertas de los pintores cubistas. Sin embargo, -y quizá esto sea lo más innovador de todo- Lipchitz hace referencia a la figuración sin depender de ella<sup>35</sup>. Está en el camino hacia una escultura cubista verdadera<sup>36</sup>.

31. Comentario de Lipchitz en su autobiografía al referirse a esta obra, en ARNASON, H. *et alii: op.cit*, 18.

32. *vid.* GREEN, CH.: *op.cit*, 25-37.

33. *vid.* WILKINSON, A.: *op.cit*, 12.

34. A diferencia de Laurens, quien veía fundamental para manipular la luz en su obra escultórica la utilización de la policromía.

35. PÜTZ, C.: *op.cit*, 14. Aunque en el caso de *Marin à la Guitare* este hecho sea aún un tanto anecdótico, será un rasgo en el que Lipchitz ahondará en su obra posterior.

36. Cuando Otto Gutreund tuvo la oportunidad de ver la escultura de Picasso *Tête de Fernande* en una exposición celebrada en Praga por Vincenc Kramar (en cuanto al doble papel fundamental de Kramar en el cubismo *vid.* CLAVERIE, J. *et alii: Vincenc Kramar: un théoricien et collectionneur du Cubisme à Prague*, París 2002, así como KRAMAR, V. [ABRAMS, E. traduc.]: *Le Cubisme*, París 2002. En cuanto a la importancia de su colección, *vid.* AA.VV.: *Le Cubisme à Prague et la collection Kramar*, Bruxelles 1968) reprochó la destrucción que en ella se hacía del objeto por medio de la realización de fragmentos interconectados, y remarcó la necesidad de una escultura que conectase las formas de la naturaleza con las formas propias del trabajo del artista, en GUTREUND, O.: *Plocha a Prostor*, 11, 1913. En este sentido, Lipchitz es el primero en conseguirlo, *vid.* PÜTZ, C.: *op.cit*, 7-17.





JACQUES LIPCHITZ, *Femme au serpent*, 1913.



JACQUES LIPCHITZ, *Mère avec enfant*, 1913-1914.



JACQUES LIPCHITZ, *Danseuse espagnole*, 1914.



JACQUES LIPCHITZ, *Marin à la guitare*, 1914.