

# «Por favor, no digas sincronismo...»

Clara Marcellán



Patrick Henry Bruce  
*Pintura. Naturaleza muerta, hacia 1923-1924*  
(detalle)

[\[+ info\]](#)

fig. 1

**Patrick Henry Bruce****Pintura. Naturaleza muerta, hacia 1923-1924****Óleo y lápiz sobre lienzo, 64,5 × 80,6 cm****Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,****Madrid, inv. 481 (1980.31)**[\[+ info\]](#)

... que no se refiere a la pintura, la terminación es “cromo”, color»<sup>1</sup>. Entre todos los ismos de la modernidad hay uno menos conocido para el público europeo: el sincromismo<sup>2</sup>. Sus creadores, los estadounidenses Morgan Russell (1886-1953) y Stanton Macdonald-Wright (1890-1973), residían en París cuando presentaron sus obras públicamente bajo este nombre. A pesar de la corta duración de este movimiento, cuya actividad más relevante tiene lugar de 1912 a 1916, ha pasado a la historia, o al menos a alguna de las historias del arte, como el primer movimiento abstracto americano, y también como el primero en tener impacto en Europa.

1

Carta de Morgan Russell a Andrew Dasburg, 12 de marzo de 1914. Citado según Gail Levin: *Synchromism and American Color Abstraction, 1910-1925* [cat. exp.]. Nueva York, Whitney Museum of American Art-Braziller, 1978, p. 20.

2

Obras de Russell y Macdonald-Wright ya habían sido incluidas en la exposición *Analogías musicales* en 2003 en el Museo Thyssen-Bornemisza, así como en grandes exposiciones como Karin von Maur (ed.): *Vom Klang der Bilder: die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts* [cat. exp. Staatsgalerie Stuttgart]. Múnich, Prestel, 1985.

En el verano de 2022 el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza acoge una pequeña muestra de ocho obras procedentes de la Vilcek Foundation de Nueva York, a través de las que se visualiza la gestación y evolución de este experimento artístico. ¿Qué lo diferenciaba de los otros ismos, como el orfismo/simultaneísmo de los Delaunay, con cuyas obras hay una similitud evidente? ¿Qué impacto tuvieron en otros artistas a este lado del Atlántico? ¿Y en su país de origen? El artista americano Patrick Henry Bruce (1881-1936), de quien conservamos una obra en la colección [fig. 1], es habitualmente vinculado a este movimiento. Sin embargo, nunca se consideró sincromista, ni suscribió sus teorías, ni expuso con Russell y Macdonald-Wright, y entonces ¿por qué han quedado sus nombres entrelazados en la historia del arte?



fig. 2

**Morgan Russell**  
**Naturaleza muerta sincromista /**  
**Synchronist Still Life, hacia 1910**  
**Óleo sobre lienzo, 41,6 × 33,3 cm**  
**The Vilcek Foundation Collection,**  
**Nueva York**

© Courtesy Jean-Pierre Joyce

## París, laboratorio artístico

Morgan Russell y Stanton Macdonald-Wright se iniciaron en el arte en Estados Unidos, pero fue en París, en 1911, donde se conocieron. Russell se había instalado en la capital francesa hacia 1908 para estudiar escultura en la academia de Matisse, gracias al apoyo económico de Gertrude Vanderbilt Whitney<sup>3</sup>. Allí ocupó el puesto que había dejado vacante otro americano, Max Weber, y coincidió con otro compatriota, Patrick Henry Bruce. Este último no solo era alumno, sino que había sido uno de los fundadores de la escuela junto a Leo y Sarah Stein, y en ese momento también ejercía como tesorero.

Los estudiantes usaban un espacio alquilado y Matisse revisaba sus trabajos los sábados. Era habitual que la clase se trasladase al apartamento de Leo y Gertrude Stein en la rue de Fleurus, donde los Stein recibían. Artistas, curiosos y expatriados se mezclaban para contemplar y discutir sobre las obras de Cézanne, Matisse y Picasso en el único espacio de París donde se podían ver sus obras de manera permanente.

En 1911, probablemente a través de Lee Simonson, pintor y escenógrafo americano amigo de Leo y Gertrude Stein, Stanton Macdonald-Wright y Morgan Russell se conocen. Sus ensayos artísticos tomarán como punto de partida el color fauvista y la estructura cubista [fig. 2]<sup>4</sup>, de los que abundaban los ejemplos en la colección de los Stein: allí pudieron ver *Vasos y frutas* de Picasso (1908), hoy en la colección del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza; Morgan Russell pediría prestada *Cinco manzanas* (1878-1879) de Cézanne para analizarla; y él y Macdonald-Wright tendrían muy presente *El desnudo azul: memoria de Biskra* (1907) de Matisse al estudiar las contorsiones de las esculturas de Miguel Ángel, cuyo *Esclavo agonizante* [fig. 3] fueron a ver repetidamente en el Louvre.

### 3

La futura fundadora del Whitney Museum of American Art. Probablemente se conocieron en Nueva York, cuando ella asistía a clases de escultura en la Art Students League, donde Russell trabajaba como modelo hacia 1904.

### 4

William C. Agee y Barbara Rose: *Patrick Henry Bruce, American Modernist: A Catalogue Raisonné*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1979, p. 2.

fig. 3

**Miguel Ángel Buonarrotti**  
**El esclavo agonizante, 1513-1515**  
**Mármol, 227 cm**  
**Musée du Louvre, París,**  
**inv MR 1590**



Ese mismo año ambos dan un giro en sus planteamientos artísticos debido a las clases de Percyval Tudor-Hart, que regentó una academia en París entre 1903 y 1913. A las teorías del color de Michel Eugène Chevreul o Hermann von Helmholtz, que Matisse compartía con sus alumnos, se añadió la compleja teoría de Tudor-Hart, que planteaba una escala de progresión geométrica del color, modificando su luminosidad, y creando correspondencias con tonos musicales. Macdonald-Wright y Russell llegaron a un sistema simplificado que les permitía crear escalas y armonías de color, una suerte de acordes. Los extremos se encontrarían en el amarillo, que para Russell representaba la luz en toda su fuerza, y el violeta, su complementario, que encarna lo opuesto, la sombra [fig. 4]. En agosto de 1912 Russell anotaba las siguientes pautas:

5

Citado según Gail Levin: «Morgan Russell's Notebooks: An American Avant-Garde Painter in Paris». En *RACAR: Revue d'Art Canadienne/Canadian Art Review*, 1976, vol. 3, n.º 2, pp. 73-75, 77-87, aquí p. 81.

«Haz que las líneas sean colores... nunca pintes "la cosa" o el tema. Pinta la emoción, no la ilustración... algunas líneas enroscadas y a la profundidad, ritmo, luz... algunos pequeños espectros, violetas oscuros y luces...»<sup>5</sup>.



## Cómo crear un grupo artístico

fig. 4

**Morgan Russell**

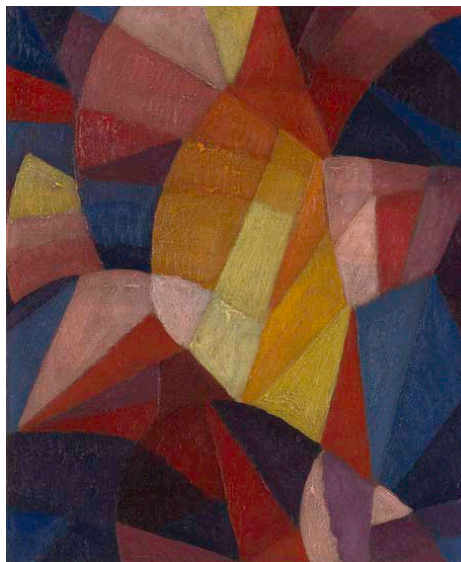
**Sincromía, hacia 1913-1914**

**Óleo sobre lienzo, 45,7 × 38,1 cm**

**The Vilcek Foundation Collection,**

**Nueva York**

© Courtesy Jean-Pierre Joyce



Como indicaba un crítico en la revista alemana *Kunstchronik* con motivo de la exposición sincromista en 1913, en París había una revolución artística al menos dos veces al año<sup>6</sup>: Marinetti publicó su manifiesto futurista en *Le Figaro* en 1909; Metzinger sus artículos «Nota sobre la pintura» en la revista *PAN* en 1910 y «Cubismo y tradición» en *Paris-Journal* en 1911; Robert Delaunay escribió una de sus cinco versiones de «La luz» en el verano de 1912, y su traducción al alemán por Paul Klee se publicó en la revista *Der Sturm* en enero de 1913. En septiembre de 1913 Leo Stein, que había sido invitado por Russell a colaborar en la edición del catálogo de la muestra sincromista, hace este resumen de los grupos artísticos que proliferan en París:

6

Albert Dreyfus: «Die Synchronisten». En *Kunstchronik*, 21 de noviembre de 1913, n.º 9, p. 141. El siguiente número de la revista publicó una fe de erratas, e indicó que el nombre del grupo era Synchronisten, si bien era habitual la equivocación.

7

Citado según Brenda Wineapple: *Sister Brother: Gertrude and Leo Stein*. Lincoln-Londres, University of Nebraska Press; Londres-Nueva York, G. P. Putnam's Sons, 1996, p. 372.

«No creo que nunca antes haya habido tantos grupos y tan pequeños. Russell y Wright encuentran la virtud en el trabajo del otro y en ningún otro, Picasso y Braque son un mundo aparte, los seis futuristas forman un sistema independiente. [Robert] Delaunay destaca en su solitaria grandeza en la cima de una montaña. Durante un tiempo, tuvo a [Patrick] Bruce en su tren, pero rompió el vínculo que lo dejó girando en la esfera de influencia de Delaunay y ahora es un sistema por sí mismo. Si Russell ha inventado la forma de arte más fea, Bruce ha logrado [una] que es, con toda probabilidad, la más estúpida. Uno podría enumerar estos sistemas casi indefinidamente...»<sup>7</sup>.

## Nombre y manifiesto

---

Una vez inmersos en una búsqueda en torno al color y la abstracción que consideraban original y distinta, pese al escepticismo de Leo Stein, Russell y Macdonald-Wright buscaron un nombre que les identificase, y crearon una teoría con la que presentarse. Al igual que la palabra sinfonía significa «con sonido», sincromismo significa «con color». Russell utilizaría el término «sincromía» en sus notas y planteamientos artísticos en octubre de 1912, y entraría en disputa con Sonia y Robert Delaunay sobre quien fue el primero en acuñarlo y usarlo.

Sus manifiestos serían publicados en los catálogos que acompañaron a las dos muestras que organizaron en 1913. En ellos explicaban que los sincromistas no pretendían crear escuela, sino evitar que los maniáticos de la clasificación les pusiesen una etiqueta equivocada, la del orfismo. El movimiento encabezado por Robert Delaunay era considerado por Russell y Macdonald-Wright demasiado plano, superficial, decorativo e incapaz de llevar el uso del color a la abstracción.

Sí reconocieron su deuda con la ruptura encabezada por el impresionismo, y de su estudio de la luz como punto de partida, que implicaba establecer relaciones de color en lugar de colorear con una función decorativa o dramática. El orfismo no aportaba, a su modo de ver, avances técnicos más allá de lo logrado por Monet y los impresionistas. Los esfuerzos futuristas y cubistas les resultaban a la vez secundarios y superficiales. Russell incluso se refirió a Picasso como un mero vulgarizador de Cézanne. El tono de estas declaraciones sería luego matizado por el propio Russell, y ha de ser entendido en el contexto de los sucesivos manifiestos que se publicaron en estos años, en los que impera la arrogancia y un sentido mesiánico.

Russell anunciaba en su manifiesto la incorporación de la noción de tiempo a la pintura, y aspiraba a que los espectadores sintiesen que se producía un desarrollo al contemplarla. La revista *Kunstchronik* mencionaba precisamente los paralelismos de la pintura sincromista con la danza, la creación de formas a través de los colores, que «danzan unos con otros como una *prima ballerina*»<sup>8</sup>.



fig. 5

Jean de Paleologu

Cartel *La Loïe Fuller* en el *Folies-Bergère*,

década de 1890

Litografía en color

## 9

Loïe Fuller tuvo una estrecha relación con Marie y Pierre Curie.

## 10

Véase la exposición *Electric Paris*, en el Clark Art Institute, Williamstown, 17 de febrero a 21 abril de 2013.

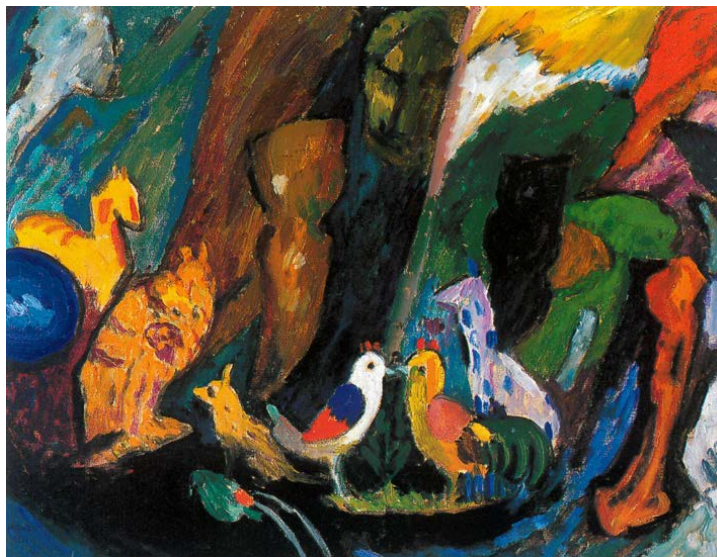
Resulta revelador contextualizar esta experiencia visual con lo que ocurría en el mundo del teatro, con la proyección de luces de colores en las escenografías; con la danza con telas de colores de la americana Loïe Fuller, que triunfó en los escenarios parisienses a partir de 1892 [fig. 5], sin cesar de innovar en los usos de pigmentos, productos químicos<sup>9</sup> y luces coloreadas; o la propia iluminación urbana. Hay que recordar que París fue una de las primeras ciudades en tener alumbrado público<sup>10</sup>, y el piso de los Stein contaría con iluminación eléctrica hacia 1913, precisamente en los años centrales del sincronismo.

fig. 6

**Gabriele Münter****Naturaleza muerta con pajaritos, 1914**

Óleo sobre lienzo, 60,5 × 78 cm

Colección privada



Entre el 1 y el 30 de junio de 1913 los sincromistas hicieron su debut alemán en el Neue Kunstsalon de Múnich. La sala había sido fundada en octubre de 1912 por Max Dietzel y Paul Ferdinand Schmidt, y cesó su actividad hacia septiembre de 1914. En ese escaso periodo acogió muestras de Emil Nolde, Paul Gauguin, Henri Matisse, Pablo Picasso o el también americano Marsden Hartley, entre otros. La exposición que precedió la de los sincromistas estuvo dedicada a Gabriele Münter, quien probablemente visitó la muestra de Russell y Macdonald-Wright. Dos de sus pinturas de esa época pueden estar influidas por las obras que vio entonces [fig. 6]<sup>11</sup>. La artista alemana participaba activamente en aquel momento en las actividades del Jinete Azul y colaboraba estrechamente con Kandinsky, que en 1911 publica *De lo espiritual en el arte*. Münter había pasado dos años en Estados Unidos, de 1898 a 1900, y hablaba inglés, lo que facilitó su relación con artistas como Marsden Hartley, a quien ayudaría en su aproximación a los artistas alemanes. Tanto ella como sus compañeros del Jinete Azul seguían de cerca las novedades de París y mantenían contacto con Robert Delaunay. El mismo año que los sincromistas se presentaban en Múnich, Delaunay expuso con honores en el Erster Deutscher Herbstsalon de Berlín, donde también se incluyeron dos obras de Patrick Henry Bruce por mediación del artista simultaneísta.

11

Annegret Hoberg: «Gabriele Münter in München und Murnau 1901-1914». En *Gabriele Münter, 1877-1962. Retrospektive* [cat. exp. Lenbachhaus]. Múnich, Prestel, 1992, pp. 27-46, citado en p. 42. Agradezco a Marta Ruiz del Árbol esta referencia.



fig. 7

**Morgan Russell**

Cartel de la exposición en las galerías

**Bernheim-Jeune & Cie., 1913**

Gouache, óleo e impresión sobre papel,

**84,8 × 51,8 cm**

The Vilcek Foundation Collection

© Courtesy Jean-Pierre Joyce



Entre el 27 de octubre y el 8 noviembre de 1913 Bernheim-Jeune expone 29 obras sincromistas, 17 de Russell y 12 de Macdonald-Wright<sup>12</sup>. Tanto esta como la muestra de Múnich fueron anunciadas con carteles en calles y quioscos, que combinaban tipografía impresa con dibujo y gouache realizados por ellos mismos. Según recordaba Macdonald-Wright, un día después de haber colgado los carteles en Múnich habían desaparecido arrancados por gente que se los había llevado de recuerdo<sup>13</sup>. En la actualidad conocemos tres ejemplares, dos de ellos en la Vilcek Foundation. El que anuncia la exposición de París [fig. 7] tiene como motivo una variación del *Estudio para sincromía azul-violeta* en el que, tomando como punto de partida el color azul se construye una gran «S» invertida donde se suceden y contrastan planos de color y gradaciones puntuales de luminosidad. Esta obra constituye una síntesis de sus principios: la evocación de la forma y el espacio a través del color.

**12**

Se conserva un ejemplar del catálogo de esta exposición en la biblioteca del MNCARS, Madrid.

**13**

John Alan Walker: «Interview: Stanton Macdonald-Wright». En *American Art Review*, vol. 1, n.º 59, enero-febrero de 1974, p. 59. Citado según Levin 1978.

fig. 8

**Stanton Macdonald-Wright**  
**Concepción Serie Ciclo de la vida n.º II:**  
**Boceto entintado para Sincromía en azul-violeta, 1914**  
 Acuarela y tinta negra sobre papel, 58,4 × 44,8 cm  
 The Vilcek Foundation Collection, Nueva York  
 © Courtesy of the Estate of Jean Macdonald-Wright



Los medios de comunicación reprodujeron los mensajes de los manifiestos publicados en los catálogos, pero algunos se mostraron decepcionados con las obras. No siempre encontraron en ellas la emoción prometida<sup>14</sup>, una emoción que para Macdonald-Wright debía ser musical [fig. 8]. El objetivo que se habían marcado no era del todo claro ni tangible: profundizar en las relaciones misteriosas entre el color, la forma y el espacio, su ritmo orgánico, su densidad, su transparencia, su luminosidad, para penetrar la realidad y transmitir la emoción de sus descubrimientos. La seguridad que ambos artistas mostraban en sus resultados llevó a algunos críticos a dejar en manos del público la decisión sobre su éxito<sup>15</sup>.

14

«Les "Synchronistes" Morgan Russell et S. Macdonald Wright». En *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 8 de noviembre de 1913, n.º 34, p. 269.

15

*Journal des Débats Politiques et Littéraires*, 21 de octubre de 1913, p. 2.

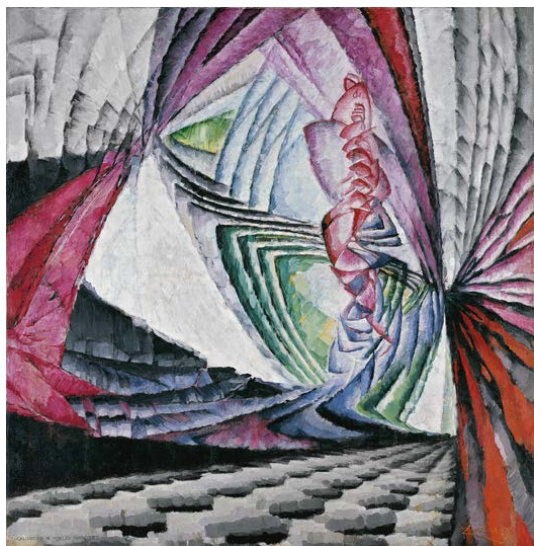


fig. 9

**František Kupka**

**Localización de móviles gráficos I, 1912-1913**

**Óleo sobre lienzo, 200 x 194 cm**

**Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,**

**Madrid, inv. 634 (1980.55)**

[\[+ info\]](#)

fig. 10 →

**Francis Picabia**

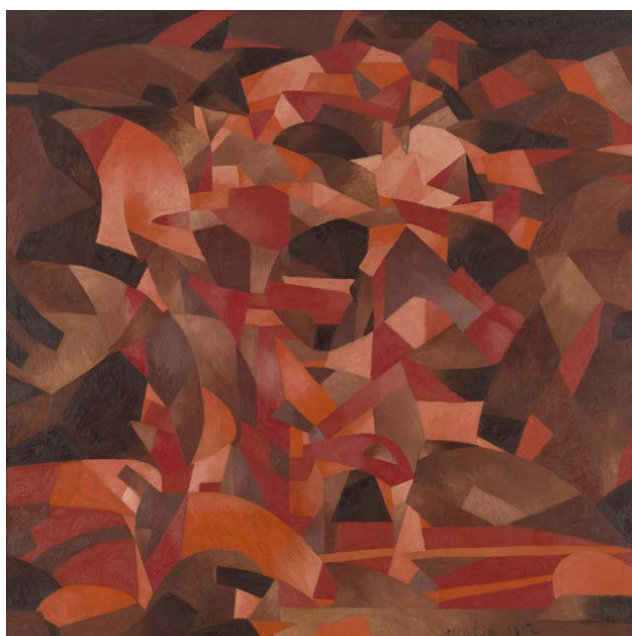
**Bailes en la fuente II, 1912**

**Óleo sobre lienzo, 251,8 x 248,9 cm**

**The Museum of Modern Art, Nueva York**

**Eugene and Agnes E. Meyer Collection,**

**donado por su familia, inv. 1412.1974**



En el Salón de Otoño de ese mismo año París František Kupka exponía *Localización de móviles gráficos I* [fig. 9], hoy conservada en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. En su caso, Kupka usó el color para recrear la energía vital del universo, que según su teoría se manifestaba en la vibración y radiación. Al igual que ocurría con el orfismo, el resultado visual se acerca a los propios experimentos sincromistas. Y es probable que en su afán por diferenciarse de Delaunay y sus seguidores, Russell estuviese observando de cerca la pintura de Kupka, así como la de Francis Picabia<sup>16</sup>. *Bailes en la fuente II* de Picabia [fig. 10], por ejemplo, fue expuesta en la Section d'Or de 1912, y en el Armory Show en 1913.

## Los sincromistas en Estados Unidos

---

Poco después de su exposición en París, los sincromistas escogieron un entorno más amable, donde las comparaciones odiosas eran menos probables. Las Carroll Galleries presentaron las obras de Morgan Russell y Macdonald-Wright en marzo de 1914, en un Nueva York que todavía estaba bajo el influjo del Armory Show y la irrupción del arte abstracto europeo. En su país natal, los sincromistas contaban también con el apoyo del crítico Willard Huntington Wright (conocido como S. S. Van Dine), hermano de Stanton, quien en su *Modern Painting, Its Tendency and Meaning*, publicado en 1915, crearía una narrativa en la que presentaba el sincromismo como el movimiento más avanzado en la búsqueda de la pureza del arte, con el color como único elemento expresivo.

Un año después, en 1916, Macdonald-Wright y su hermano promovieron la Forum Exhibition of Modern American Painters. En su comité de selección se encontraban figuras tan influyentes como Robert Henri, pintor y maestro de artistas como Edward Hopper y el propio Russell, o el promotor de las vanguardias estadounidenses Alfred Stieglitz. Con ella aspiraban a reivindicar el papel del modernismo americano en respuesta al Armory Show, en el que las vanguardias europeas habían eclipsado a los artistas estadounidenses. Además de los dos sincromistas, la lista de artistas que participaron en la Forum incluía a Thomas Hart Benton, que en este momento experimentaba con el lenguaje de estos, antes de convertirse en uno de los mayores representantes del regionalismo americano; y a muchos de los artistas del círculo de Stieglitz: Arthur Dove, Charles Sheeler, Marsden Hartley o John Marin. El catálogo reprodujo un texto de Stanton Macdonald-Wright, «Sobre el sincromismo»<sup>17</sup>, donde insistía en el camino que debía tomar el arte, siguiendo el ejemplo de la mejor música moderna, despojado de anécdota e ilustración, abstracto y puramente estético.

Macdonald-Wright expondría en solitario en la galería 291 de Alfred Stieglitz en 1917, mientras que Russell, que permaneció en Francia la mayor parte de su vida, trabajaba en los diseños de una máquina que fusionase luz, color y música. Macdonald-Wright lograría construir el Synchrome Kineidoscope, una máquina de color cinética, en 1959, seis años después de la muerte de Russell. Ambos volverían a la pintura figurativa

17

Stanton Macdonald Wright: «Statement on Synchronism». En *Catalogue of the Forum Exhibition of Modern American Painters*. Nueva York, Anderson Galleries, 13-25 de marzo de 1916. Está incluido en la antología *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, editada por Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz (primera edición de 1979).



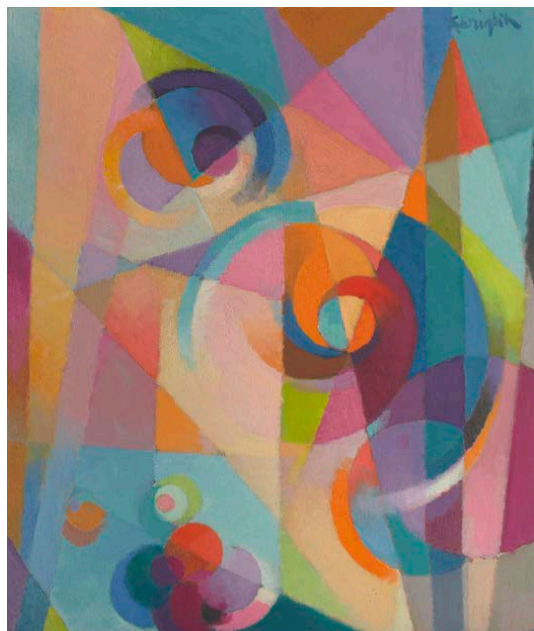


fig. 11  
**Stanton Macdonald-Wright**  
**Gestación #3, 1963**  
**Óleo sobre tabla, 59,7 × 50 cm**  
**The Vilcek Foundation Collection,**  
**Nueva York**

© Courtesy of the Estate  
of Jean Macdonald-Wright

en los años veinte, poniendo fin a los años heroicos del sincromismo, si bien revisitarían este lenguaje en ocasiones [fig. 11].

En la década de 1960 su aportación comenzó a ser recordada en sucesivas exposiciones dedicadas a la abstracción americana, tras el apogeo del expresionismo abstracto: *Synchromism and Color Principles in American Painting, 1910-1930*, comisariada por William C. Agee en 1965 en la galería M. Knoedler and Co.; *From Synchromism Forward: a View of Abstract Art in America*, organizada por la American Federation of Arts, que itineró por Estados Unidos entre noviembre de 1967 y noviembre de 1968. En 1978 Gail Levin organizó en el Whitney Museum of American Art *Synchromism and American Color Abstraction, 1910-1925*, tras el estudio de los archivos de Morgan Russell, hasta entonces no accesibles. La exposición viajaría a otras cinco sedes de Estados Unidos.

Patrick Henry Bruce fue incluido en esta recuperación, y habitualmente se le ha vinculado a los sincromistas desde entonces. Su progresivo aislamiento en Francia hizo que fuese virtualmente desconocido en Estados Unidos con el paso del tiempo. En los años treinta el propio Bruce dificultó todavía más el estudio de su trayectoria al destruir la mayor parte de sus obras tempranas, entre las que estarían las más próximas al orfismo y el sincromismo. El nombre que Russell y Macdonald-Wright habían creado para evitar etiquetas equivocadas acabaría siendo una etiqueta equivocada para Bruce que los especialistas en su figura insisten en evitar. Y al igual que hacía Russell en numerosas ocasiones, también sigue siendo necesario recordar la etimología y escritura correcta de esta etiqueta: sincromismo, de «sin» (que significa con), y «cromo», es decir, color. ●