

EL CUADERNO 026 DE PICASSO DE 1913

Dibujos reproducidos en el catálogo de la exposición: *Picasso Cubista, 1907-1920*. Colección Marina Picasso, pags. 57, 58, 59, 60, 61. Barcelona 1987.

Matisse dice a Teriade: "La investigación del plano por los cubistas reposa sobre la realidad. En un pintor lírico ésta llama a la imaginación (...). Los cubistas obligaron a aceptar por la fuerza a la imaginación del público (del espectador) un espacio rigurosamente definido entre cada objeto. Desde otro punto de vista, el cubismo es una especie de realismo descriptivo". *Matisse speaks*, entrevista con Tériade en "Arts New Annuals", XXI (1952).

Por la figura 17, sabemos que casi todos los demás del mismo bloc se refieren a la parte extrema de un instrumento musical de cuerda: el lugar donde se tensan las cuerdas.

Notamos que el interés de Picasso por esa parte del instrumento deriva de su propia complejidad constructiva.

Ese dibujo en particular (y algún otro de ese mismo bloc) nos ofrece un dato importante: que la sucesión de bocetos que apuntan a la construcción de una pintura o una escultura tienen como referencia primera y fundamental un objeto (en este caso un instrumento musical) y el hecho de que el dibujo que observamos lo explique simplificado no excluye que el objeto se haya mantenido presente e íntegro a la vista del pintor.

De ahí extraemos una primera conclusión: la experiencia cubista no se desentiende de los objetos, y no sólo eso, la referencia al objeto es de primera importancia. Por lo tanto los vínculos que puedan establecerse con la abstracción pictórica son superficiales. Entre la experiencia cubista y la abstracción, pongamos por caso de Mondrian, existe realmente un vacío difícilmente explicable. En absoluto es una consecuencia inevitable de la experiencia cubista.

Basta ese dato para que desechemos cualquier interpretación que entienda el cubismo como un ámbito de la pintura que se completa con la experiencia abstracta.

Tan alejados de la abstracción estuvieron Picasso y Braque como Matisse.

Por otra parte, así lo expresan los propios dibujos observados, la génesis de la pintura cubista incluye un permanente trasvase

desde el análisis completo del objeto, desde su condición tridimensional hacia lo plano: el ámbito de lo pictórico.

Podría decirse, y así es, que la pintura recoge una parte de esa reflexión y que otra se proyecta en la escultura y que esa actitud es congénita al cubismo.

Pero ese conducirse hacia la escultura no es de naturaleza Rodiniana.¹ No es una secuencia en el desarrollo del gran arte. Proviene de la propia pintura de Cézanne, de esa tensión que acumula hacia lo "entero" y de las características de su propia forma de proceder.

Algunos aspectos de la obra de Cézanne parecen exigir que se les explique a través de una construcción tridimensional.

DIBUJO I. La flecha. ¿Es un signo que implica desplazamiento de la superficie (hacia dónde se extiende) o marca su límite? ¿O es cualquier otra cosa?

No es la flecha de Klee que surge de una pregunta como esta: "¿Cómo ampliar mi territorio hasta allá? ¡Atravesando este río, ese lago, más allá de aquel cerro!. La capacidad ideológica del hombre de recorrer a su antojo lo terrenal y lo ultraterrestre está en contradicción con su incapacidad física y de allí el origen de la tragedia humana; ese conflicto entre la impotencia y la potencia crea la discrepancia de la existencia humana..." Paul Klee, *Bosquejos pedagógicos* (1925), vers. castell. Monte Avila (ed.), Caracas 1974, pág. 23.

DIBUJO II. Aquí reconocemos la parte del objeto que Picasso analiza. Pero el trazado del ángulo recto plantea otras cuestiones.

Una línea arranca -se desprende- de lo que puede ser el centro de gravedad de los cuadrados que se extienden en la

¹ "El gran escultor francés Auguste Rodín (1840-1917) nació el mismo año que Monet, y como había estudiado apasionadamente la escultura clásica y la de Miguel Angel supo ser nuevo sin provocar un conflicto fundamental entre él y el arte tradicional. Rodin, en efecto, se convirtió en seguida en un maestro reconocido y gozó entre el público de tanta fama, si no más todavía, que cualquier otro artista de su tiempo." Ernst Gombrich, *Historia del arte*, vers. cast. Alianza Forma, Madrid 1979, pág. 444.

parte alta del dibujo y se quiebra cuando incorpora a la composición los elementos cuadrangulares descritos abajo.

Por una parte el ángulo alude a una parte del objeto y por otra establece cierta clase de equilibrio físico en la composición. Rompe un desarrollo del esquema ortogonal y al mismo tiempo recoge y relaciona superficies desequilibradas en su extensión y vínculos.

Otro elemento, lo que parece una flecha de remate romo, parece confirmar que la composición se moviliza en torno al centro de gravedad descrito.

Añadamos otro dato: la organización del dibujo se establece desde el interior, es centrípeta y por consiguiente se extiende dependiendo de su vínculo con algo que es central. De esa forma los elementos se detienen antes de llegar a crear conflictos con los bordes. Esa es una estrategia que reconocemos en la pintura cubista y que en última instancia induce a rodearlas de un óvalo que las cierra.

DIBUJO III.- Descrito en tres dimensiones despeja el interrogante sobre la identidad de la flecha y todo lo descrito con anterioridad.

Pone de manifiesto la forma del trabajo: esa especie de ir y venir desde lo bidimensional a lo tridimensional. La inevitable presencia del objeto.

La actividad en torno al C. de G. en el dibujo anterior es sustituida por una envolvente circular.

DIBUJO IV. Aparece una proyección en alzado de un elemento que reconocemos y de nuevo la ambigüedad entre signo y forma representada. Se sugiere un desplazamiento a través de un eje y probablemente la flecha indica la transformación de un elemento en otro.

DIBUJO V. El dibujo tridimensional de la construcción se erige sobre una base de cierto grosor. Un sombreado explicita la volumetría. A un lado y otro hay esquemas vinculados a la proyección en planta. A la derecha, por ejemplo, las dos flechas sugieren otra vez lo que será un tema recurrente en estos dibujos: un esquema compositivo que se expande a partir del lugar de convergencia de las dos flechas.

DIBUJO VI. La proyección en alzado de dos de los elementos de la construcción. Y en planta.

DIBUJO VII. El soporte de la construcción es ahora un elemento cilíndrico. Se modifica por lo tanto el encuentro (intersección) con los otros elementos.

DIBUJO VIII. Es un dibujo extraño que irrumpe sin ninguna relación aparente en toda la serie. Visualmente está relacionado con el pequeño elemento estrellado de la construcción, pero las especulaciones que sustenta parecen ajenas a él. Tienen que ver con esa forma de sugerir y negar (algo de lo que hemos hablado en otro apartado) al mismo tiempo el volumen: una condición sobre las que se sustenta la representación sobre el lienzo de un objeto cubista

La cuarta estrella establece una planitud literal, pero el resto, debido a un juego de interrupciones de las líneas, provocan sensaciones equívocas, porque al mismo tiempo que queda sugerida su espacialidad no es posible establecer ninguna lógica perceptiva que las construya con claridad. Esta forma de equívoco es un aspecto central en las especulaciones del cubismo.

Los demás dibujos conducen al IX que parece haber alcanzado cierta síntesis.

Antes hubo deslizamiento, distribución, ajuste, rotación, superposición... se trata de relaciones que configuran ámbitos de exploración. Todo se vuelca en este caso en la superficie del soporte sobre la que se aplasta y extiende.

Los elementos pictóricos; texturas, los descubrimos en el dibujo nº 21. Lo pictórico se superpone como un nuevo elemento y sin que en este caso seamos capaces de descubrir la lógica de estas superposiciones.

Por último y fuera del bloc constatamos la existencia de un dibujo, también a lápiz, del mismo año (27,5x21 cm.) y que se llama "*Rostro con pipa*". (Dibujo X), pág. 74 del catálogo de la exposición *Picasso Cubista, 1907-1920*, Barcelona 1987.

Es la misma construcción a que hacen referencia los dibujos del bloc tridimensionales, pero el título del dibujo, como es notorio,

no alude a ningún instrumento musical. Es indudablemente un proyecto de escultura: una construcción simple que se apoya en una similitud intencionada con un rostro para definirse.

Por otra parte, en el catálogo de la obra pictórica cubista de Picasso, los números 602, 603 y 604, particularmente, Zervos, reflejan con evidencia que las especulaciones bidimensionales sobre el bloc han derivado hacia ejercicios compositivos que se afirman de forma clara sobre la idea de rotación en torno a un centro y de desplazamientos de las figuras planas sobre él.

Los títulos nuevamente no aluden al objeto desde el cual se ha construido la composición. Son rostros: "Cabeza de muchacha", "Cabeza masculina".

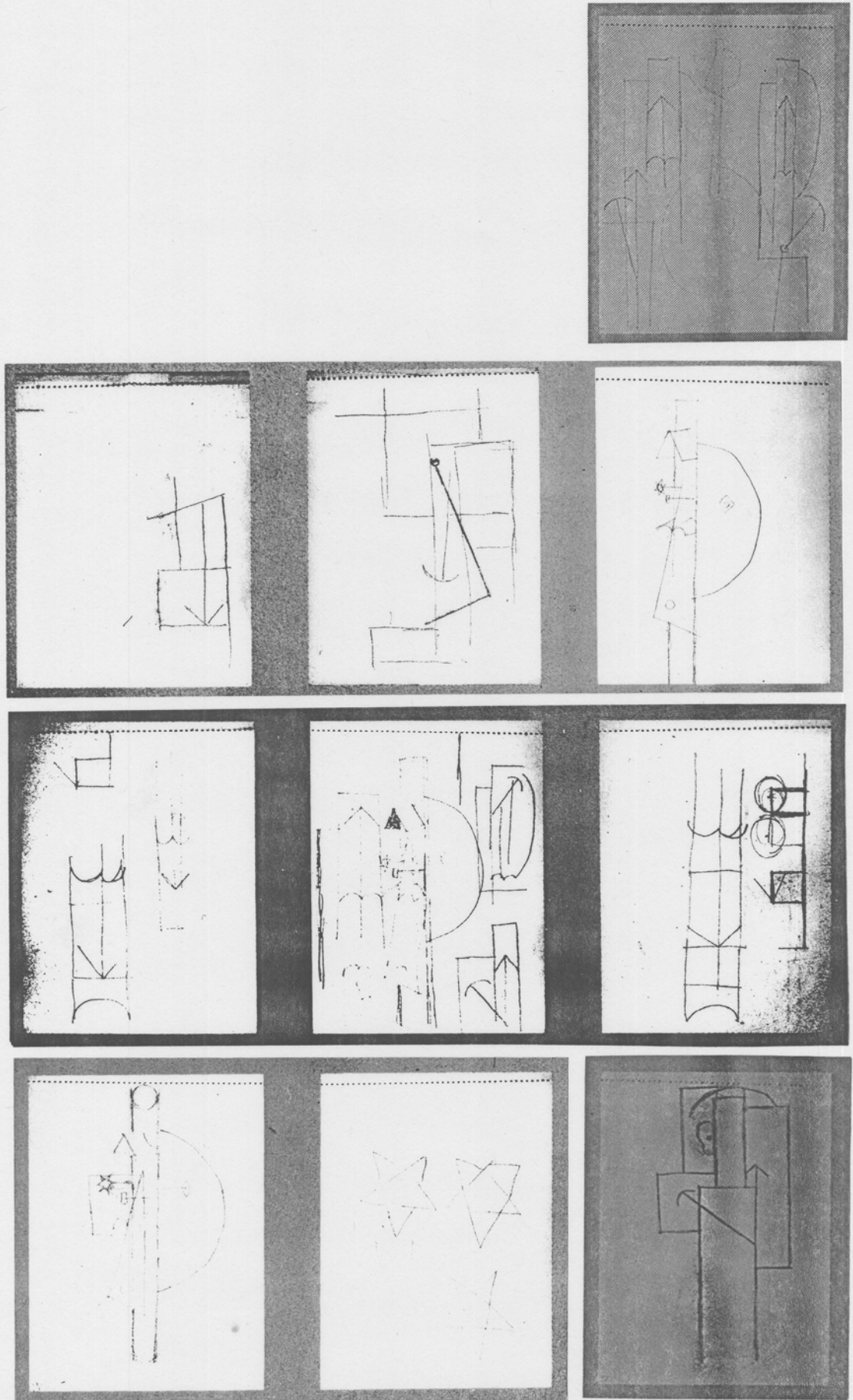
Es necesario destacar que en un entorno de tiempo que rodea las experiencias analizadas cabe descubrir en la pintura de Picasso los fragmentos dispersos de reminiscencias formales además de las procesuales.

Para la comprensión del "collage" son fundamentales esos dibujos bidimensionales del bloc. Realmente la incorporación de superficies recortadas (grafiadas o no) vienen a facilitar la movilidad compositiva que el artista se está exigiendo en esos momentos.

O lo que es lo mismo: aparte de las significaciones que puedan atribuirse al "collage", a la incorporación de esos elementos tan extraños a la pintura, tienen la de su capacidad de movilizarse libremente sobre la superficie del lienzo y así alibiar las indagaciones gráficas.

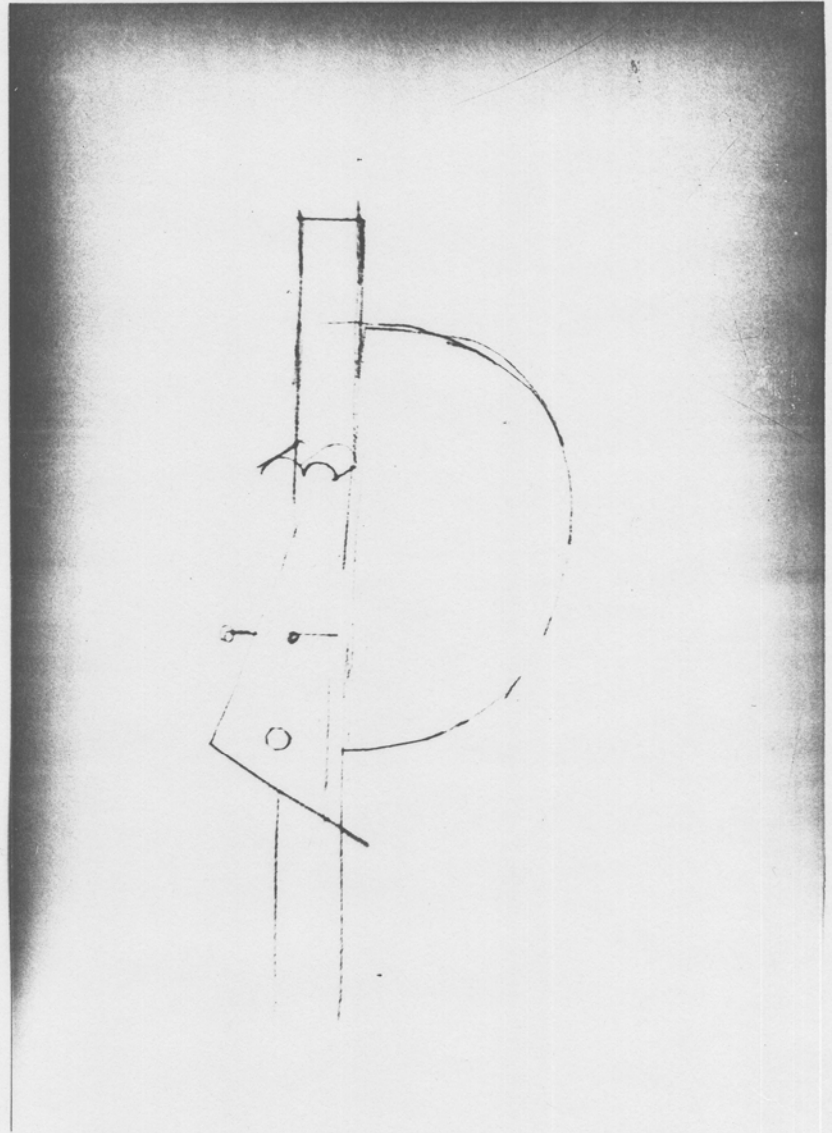
Y en cuanto al deliberado equívoco de construir imágenes con objetos absolutamente extraños a ellas, deducimos claramente la actitud de desligar las imágenes construidas sobre el cuadro de cualquier relación de mimesis verificable. El cuadro es, como los cubistas querían, objeto, cosa, artefacto en sí mismo.

Por lo tanto, aquella primera constatación en "Las Señoritas" de cambios radicales en las "etapas" establecidas para los procesos pictóricos aquí alcanzan un grado de libertad considerable.



Pablo Picasso. Cuaderno 026 , 1913, Fig. 17

Pablo Picasso. Cuaderno 026 , 1913, Dibujos I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII



Pablo Picasso. Dibujo X Rostro con pipa, 1913