

El resultado de los descubrimientos abandonados: Picasso



Inocente Soto Calzado

Doctor en Bellas Artes.

Facultad de Bellas Artes. Universidad de Málaga.

inocentesoto@uma.es

Resumen

Creación y Picasso son dos palabras constantemente unidas. Este trabajo estudia los procedimientos creativos en el artista analizándolo desde diversos campos, como la psicología, la sociología o la historiografía aplicadas al arte, pero siempre tomando la obra de arte como prioridad y centro del análisis, comparando los conceptos y teorías tradicionales sobre la creación con el desarrollo en obras de Picasso. Pero cuando el pintor es más famoso que su propia obra surge el extraño problema del reconocimiento de su genio conviviendo junto a la falta de aceptación y comprensión de sus creaciones.

Palabras clave

Creatividad - Picasso - Arte - Obra

Abstract

Creation and Picasso are two constant close words. This work studies the creative procedures in the artist analyzing it from diverse fields, like psychology, sociology or history of art, but always taking the work of art as priority and center of the analysis, comparing the concepts and traditional theories on the creation with the development in Picasso's works. But when the painter is more famous than his own work comes the strange problem of recognition of his genius coexisting with the lack of acceptance and understanding of their creations.

Key Words

Creativity - Picasso - Art - Work

El creador

El arte no existe realmente, sólo los artistas, esas son las palabras de un historiador de dicha materia (Gombrich 1987, p. 13). Indican la importancia primordial del hombre en la creación de ese concepto tan abstracto e intangible que es el Arte, la predominancia de la personalidad estética del artista, creador de obras de arte, cuya conciencia es estética y moral.

Pablo Picasso (1881-1973) no sólo llegó a ser el prototipo del artista-héroe para las vanguardias de principios de siglo, sino que en las siguientes décadas se convirtió en una celebridad para todo tipo de público, con una consideración especial como héroe cultural (Lipton 1976, p. 236). Esa es desde luego una posición difícil, ante los ojos y la crítica del mundo. La dualidad hombre-artista produce fuertes contradicciones en su caso, donde la

fascinación pública que ejerce el personaje ha ensombrecido muchas veces a la personalidad artística, al creador, y a ello ha colaborado el sensacionalismo; atrevidamente, algunos han sostenido que la personalidad del creador dejó las creaciones ocultas (Berger 1990, p. 24), con la relación establecida entre vida y obra, arte como autobiografía. El principio de autorrepresentación puede ser aplicado fácilmente a toda su producción, teniendo en cuenta que esa representación puede ser más o menos sincera, realidad o ficción. Para el propio Picasso es el “hombre-creador” el definido por sus creaciones, el artista cuya función es no dejar que forme parte del arte “lo que no está artísticamente motivado” (Croce 2002, p. 146). Por lo tanto, obra y vida en Picasso son fenómenos simultáneos e interrelacionados:

Picasso se pintó a sí mismo con la apariencia de figuras míticas o interpretando el papel de Rembrandt haciendo su autorretrato. Enmascaraba su propia identidad y empleaba metáforas y paráfrasis, pero las alusiones a sí mismo eran claras, bien mediante el parecido físico bien mediante la metáfora de un artista que está representándose a sí mismo. (Gilot 1993, p. 81)

Se ha hablado de hagiografías para referirse a los estudios sobre su vida, aunque dado el carácter no practicante del pintor, o bien por las particularidades de su biografía, se ha echado más mano de la mitología que del santoral para ese tipo de comparaciones y para su biografía, igualando su nombre al de otros mitos.

La figura de Narciso, el bello joven insensible al amor que despertaba en otros su hermosura, fue utilizada por Freud como elemento comparativo, atribuyendo dicha personalidad a todo creador, por la búsqueda de la satisfacción en sus propios procesos mentales, su deseo de autosuficiencia y la realización de sus fantasías de poder con el arte como instrumento.

Proteo es una de las divinidades mitológicas más socorridas, gran adivino que sin embargo no es proclive a manifestar lo que sabe a los mortales; para evitarlo, tiene poder para transformarse en terribles fieras o incluso en elementos como el agua o el árbol; sin embargo, si el hombre se mantiene firme como en el caso de Menelao, Proteo no tiene ningún problema en hacerle partícipe de su saber. La riqueza de la comparación es obvia: el espectador de la obra de Picasso debe adoptar las costumbres de Menelao.

Otra identificación ha sido la de Prometeo (Ramírez 1994, cap. I, p. 5), gigante de enorme estatura, pero también de gran inteligencia e inventiva; según unas versiones, creó al hombre de un trozo de arcilla, y según otras literaturas tuvo por ellos gran afecto, socorriéndolos en numerosas ocasiones. Pero tras una burla a Zeus y el robo del fuego, éste lo encadenó y ordenó que un águila royera su hígado diariamente, hasta que Hércules mató al animal. Ascenso del hombre como creador, en competencia directa con la idea de dios, con una desdichada caída final como destino inexorable, imagen perdurable desde el Romanticismo.

Siguiendo el esquema de las tradicionales biografías renacentistas, en Picasso se repite el misterio del artista entendido como problema sociológico, entremezclando relatos históricos, anécdotas, la conversión del artista en héroe, el descubrimiento del talento como tema mitológico, la idea del artista como mago y de la imagen como magia, el virtuosismo... promovida muchas veces por el propio artista y sus incondicionales.

La idea de creación

La creación, según el diccionario de uso de la lengua de María Moliner (1991), es “hacer que empiece a existir una cosa”, y una de sus subacepciones –junto con la de “hacer Dios el mundo”– es la de “producir una obra artística”. Sus definiciones

acompañantes nos dan una idea de la importancia del vocablo y de lo extenso de su campo de acción. Producción humana a partir y al margen de una realidad, se puede encontrar en el diccionario filosófico de Ferrater Mora (1986). En un ejercicio de subjetividad, frente a definiciones esforzadas en su objetividad enciclopédica, la definición dada por Vigotsky (1990, p. 31) habla de “un catastrófico parto consecuencia de una larga gestación”. Da una imagen muy personal y al mismo tiempo muy clara de los problemas de la praxis.

La palabra *creación* y su complementaria *creatividad* han tenido un uso prolongado e incluso abusivo en campos muy diversos. Luis Rosales, con generosidad poética, unió clara e indisolublemente el nombre del artista al concepto, haciendo a Picasso creador o - cuando menos- coadyuvante de la palabra creatividad. Se entiende como creatividad el poder y propensión a crear, el poder de realización, y su evolución ha corrido paralela y en diferentes convergencias y divergencias respecto a otras ideas, como la de Dios, naturaleza o mimesis. También ha habido sinónimos y todo tipo de denominaciones que intentaban explicar el concepto desde diferentes ópticas, y que actualmente se toman en la mayoría de los casos como partes del proceso, incapaces de definir el todo: imaginación, fantasía, inventiva, descubrimiento, innovación, productividad, originalidad, genio... Algún filósofo se ha atrevido a señalar y a *tratar* con el agente creador, acudiendo a la inteligencia como nexo de unión entre conocimientos y metas (puesto que según su teoría la inteligencia crea los primeros e inventa las segundas): el creador, por medio de esa inteligencia, selecciona la información, dirige su mirada y fija las metas (Marina 1993, pp. 17-18).

La filosofía, la fisiología, la psicología e incluso la pedagogía se han encargado de universalizar el término creatividad. Tatarkiewicz (2001, p. 286) distinguía entre creatividad divina, humana y artística, resumiendo las peripecias del término hasta su

acuñación en el siglo XIX: casi mil años sin concepto de creatividad en filosofía, teología o arte (ni en Grecia ni en Roma); otros mil años utilizándose teológicamente, como sinónimo de Dios, hasta la Ilustración; en el siglo XIX se incorpora al lenguaje del arte, como sinónimo de artista, formando nuevas expresiones como *creativo* y *creatividad*.

La creación artística

La creación plástica es la explicación de la existencia del artista, es su deber, donde se realiza como ser, con tres puntos claves en ese acto (Souriau 1998):

1. Es una acción productiva, hace visible lo que existe, inventa lo concreto; en ese sentido se explica la relación dialéctica entre creación y producción: en cuanto se intenta comprender una se comienza a definir la otra. Tradicionalmente se distingue entre concepción o inspiración (acto mental a través del cual el artista posee la idea primera de una obra) y realización o elaboración (llevar algo a una existencia material efectiva).
2. Hay una valoración de la creación, una axiología. Se aprecian las obras cuando son obras acertadas; se estima la originalidad, la innovación: la palabra novedad está íntimamente relacionada con este campo.
3. Una evidencia: sin la intervención de un agente creador no existe la creación; el creador produce obras novedosas, pero es además admirado porque esas propias obras demuestran que posee un talento o habilidad especial para crear.

Las obras de arte son para Picasso documentos fundacionales de la *ciencia del hombre*, apostando por una explicación del ser humano a través del curioso experimento en el que el autor se convierte en su propio cobaya, como recoge Brassai (2002, p. 131):

¿Por qué cree usted que pongo fecha a todo lo que hago? Porque no es suficiente conocer las obras de un artista. Es preciso saber también cuándo las hizo, por qué, cómo, en qué circunstancias. Sin duda, un día habrá una ciencia, que tal vez se llame la “ciencia del hombre”, que tratará de penetrar más en el hombre a través del hombre-creador.

La comprensión de un artista depende de la datación de su obra (Aragon 1989, p. 12), y sus creaciones por lo tanto no son obras consumadas, sino obras de una continua exploración. Tenemos las fotografías realizadas por amigos y artistas cercanos, que nos documentan sobre ese fechar picassiano en todas sus épocas, y sus propios cuadros, como **Figura**, del 16 de marzo de 1930, donde hay una inscripción al dorso con carboncillo sobre pintura blanca, que nos da las informaciones sobre el calendario del día y su duración: *Dimanche 16. III. XXX. Reminiscere. Longueur du jour 11 H. 50 M* (recogiendo también, con la palabra *Reminiscere*, que se trata del segundo domingo de Cuaresma, a pocos días del equinoccio de primavera); o como en **El pintor**, del 13 de mayo de 1934, formando parte de la composición, en un rectángulo al fondo con letras trazadas con líneas en rojo, blanco y azul: *Boisgeloup 13 mai XXXIV*, y bajo las letras la firma; o más oculto, como en **Corrida de toros**, del 22 de julio de 1934, donde intuimos trazado con pintura negra sobre el negro del humanizado toro erguido a dos patas, en su espalda, el nombre del lugar y la fecha: junto a la oreja izquierda del toro percibimos el comienzo de la palabra *Boisgeloup*, y bajo ésta un 22 ensombrecido por la mancha más oscura que da volumen a la figura –y que oculta el mes, *juillet-*, y un XXXIV sobre los testículos del animal y en el comienzo de la pata trasera izquierda.

En esa “ciencia del hombre” se escribe el diario de los días antes de resumir años y décadas en escuetos párrafos. En este sentido hay que reivindicar el diario pictórico (Gasman 1981, p. 414), donde se sitúan registros ocultos de su propia persona, en clave (Krauss 1999, p. 188), pero evitando la confusión entre creador y persona, dejando a un

lado la biografía recreada en la propia obra, sorteando el peligro de que los aspectos secundarios y las adiciones se superpongan a la interpretación de las obras como entes plásticos.

La acción

Creación tiene el significado principal de acción, pero también una subacepción comúnmente utilizada: la de *cosa creada*. Esto, válido para derivados como *creatividad*, presenta una palabra polisémica capaz de designar al mismo tiempo un acto inmaterial, que transcurre en el tiempo, y el resultado tangible, material, de dicho acto: la obra.

Esta singular ambigüedad entre proceso que tiene lugar en la mente del creador y producto de ese proceso, deja solo una hipótesis sobre la concepción e inspiración de la creación, dada su inmaterialidad, aunque queda la esperanza de la obra y los datos que pueda proporcionarnos sobre la realización y elaboración (una arqueología de la técnica que sería la base de esa idílica “ciencia del hombre” expuesta por Picasso): a través de ellas se intenta reconstruir el proceso.

Se ve la obra plástica y sus resultados como la manifestación de la lógica interna de la creación, y sin este ente material no se puede llegar a la inmaterialidad –para cualquiera que no sea el propio autor– del proceso creativo. Proceso y consecuencia no mantienen una relación antagónica, sino armónica, y la consecuencia por lo tanto no puede ser considerada *casi accidental*, además de tener la capacidad de devolvernos la experiencia de la génesis de la obra, si realizamos un esfuerzo interpretativo que nos permita revivir el proceso generativo de la obra y que algunos expertos han denominado “endopatía” (López Quintás 1987, p. 138).

La acción productiva descrita como inherente al acto creador ha cautivado a una gran parte de la crítica, de tal forma que ya no sólo se habla del proceso que da lugar a una obra concreta, sino que se ha sobrepasado dicha acotación para referirse al proceso continuo total de la labor de un artista, “continuidad múltiple” (Crispolti 2001, p. 39).

La obra de arte se entiende no como final acotado por un único producto sino como proceso abierto formado por una determinada cantidad de esfuerzos, sin circunscribir, con diversas fases difícilmente analizables o clasificables, *proceso de fluctuación y transformación continua presentado por la secuencia de sus esfuerzos* (Crispolti 2001, p. 39).

Se pasa, pues, del concepto de obra de arte aislada a la importancia del momento creativo, donde el inacabado o la rapidez de ejecución no es algo definitorio, y un boceto puede contener claves que en el desarrollo de ese sistema creativo se atenuarán, transformarán e incluso desaparecerán. Términos como esbozo o estudio sólo determinan el concepto de rapidez de ejecución de la obra o determinadas condiciones materiales, pero no su mayor o menor calidad artística: ésta dependerá de la adecuación de los medios empleados al fin requerido, de lo que ofrece la obra de arte como producto final, independientemente de otro tipo de consideraciones de carácter museístico o incluso económico.

No se debe de olvidar la creación materializada, el producto que lleva al interés por el proceso que ha permitido crearlo, y posiblemente a ello se refería Picasso cuando expresaba su deseo de evitar la falta de atención en la contemplación de la obra, de la creación final, y también como reacción a esa preocupación excesiva por un aspecto que nos lleva a descuidar lo fundamental: “Quisiera llegar al estado en que nadie pueda saber cómo hice un cuadro. ¿Para qué? Sencillamente porque no quiero que mis cuadros produzcan más que emoción”(Picasso 1990, p. 34).

Si se piensa en las declaraciones sobre la ciencia del hombre hay que convenir que se esperan cosas diferentes del espectador (receptor de la emoción) y del conocedor o estudioso de esa hipotética ciencia del hombre (analista minucioso que debe de disponer de una documentación lo más completa posible).

Se puede crear la siguiente secuencia modelo de toda creación:

1. Preparación (inmersión en un conjunto de cuestiones problemáticas).
1. Incubación (ideas por debajo del umbral de la conciencia, que permiten conexiones inusitadas).
2. Intuición (el momento donde todo encaja).
3. Evaluación (donde se decide si se le dedica atención).
4. Elaboración.

Esta secuencia es evidentemente trastocada continuamente por la *persona* actuando dentro de lo que se ha denominado en psicología como *campo*, serie de reglas de la cultura bajo la presión del *ámbito* o serie de expertos que reconocen y validan lo creado, y por supuesto así ocurre también con Picasso (aplicándosele una mayor libertad respecto al campo y al ámbito), como corrobora su propio trabajo, pudiendo intentar establecerse respecto a su proceso creativo diferentes ordenaciones de la secuencia, teniendo en cuenta que es un proceso jamás lineal, que vuelve constantemente sobre sus propios pasos en mayor medida que cualquier otro proceso real, pues la creación “no es tanto lineal, cuanto recurrente” (Csikszentmihalyi 1998, p. 105). Recurriendo a la retórica clásica y a su aplicación al mundo plástico la ordenación temporal de *inventio* (descubrimiento de las cosas verosímiles que posibilitan la causa), *dispositio* (orden y distribución de los temas), *elocutio* (acomodación de lo idóneo a la invención), *memoria* (firme retención en el pensamiento) y *pronuntiatio* (regulación agradable) es rechazada por los autores cuando se trata de hablar de la pintura moderna, debido, entre otros aspectos,

a la carencia de tema, la heterodoxia técnica y la pluralidad procesual, considerando la actuación simultánea de *inventio*, *dispositio* y *elocutio* (Carrere y Saborit 2000, pp. 185 a 187).

Los problemas de la preparación del acto creador se mantienen en un equilibrio perfecto entre las necesidades (el porqué) y las capacidades (el cómo), con la preocupación centrada en la expresión de una actividad inconsciente, un inconsciente freudiano que ha venido a sustituir para los modernos investigadores los procesos extraordinarios de incubación e intuición (Romo 1998, pp. 35 a 39). Las connotaciones profundas, nacidas en la mente del artista, permanecen lejanas a nuestra interpretación (posiblemente, también para el propio autor), difícilmente constatables en ese campo de cultivo de la hipótesis.

Son las fases de elaboración y evaluación las que se han encargado de mostrar la capacidad picassiana de inventar y reinventarse, de proporcionar los datos que hablan de una concentración absoluta en su propio arte, con extraordinaria elevada motivación y persistencia, intensa en su esfuerzo y prolongada en el tiempo:

La mirada de águila de Picasso registra cada gesto. Esa misma noche o mañana -según la emoción-, los reproducirá en un lienzo, en un plato o bien, inmediatamente después de la corrida, en esa libreta de la que no se separa nunca. (Picasso Koklova 2002, p. 100)

Al hablar sobre la realización, los teóricos de la creatividad plástica se diferencian de los expertos en otros campos del conocimiento por su decidida defensa de la insolubilidad de los procesos mentales y materiales, hablando de una imbricación que se convierte en seña de identidad de las artes plásticas, ya que las ideas se conciben en diálogo con la materia que ha de conferirles cuerpo.

En sus declaraciones Pablo Picasso se muestra especialmente beligerante con los conceptos de investigación y evolución, apostando por una visión del arte como realidad orgánica, con vida propia. La palabra *encuentro*, que se suele señalar como clave en el universo picassiano, parece corroborar esta idea: el trabajo va a propiciar el encuentro, pero éste no existe de antemano.

Las opiniones de Picasso señalan la fase de elaboración como la base y el momento principal de la creación:

No sé nada... Las ideas son simples puntos de partida. Es raro que las pueda expresar tal y como me vienen a la mente. En cuanto me pongo a trabajar me surgen otras en la punta de la pluma. Para saber lo que se quiere dibujar, hay que empezar a hacerlo (...) Lo que surge, independientemente de mi voluntad, me interesa más que mis ideas.

(Brassaï 2002, p. 79)

Cuando se habla de una continuidad en la creación ésta debe hacerse extensiva lógicamente al proceso de elaboración, donde destaca su constancia. La obra no es más que una materialización periódica de esa elaboración continua. Picasso va a realizar bocetos para futuras esculturas, pero cuando se encuentre ante la nueva materia no va a recurrir a lo ya realizado en su cuaderno, sino que va a volver a elaborar en el nuevo medio (el trabajo anterior habrá servido como *incubación-reflexión* de ideas, y se pretende que el nuevo trabajo vuelva a producir otra llamarada, otra *intuición*).

La evaluación

Uno comienza trabajando con un problema, con un tema que en un principio no es más que una breve nota de atención, y en un momento dado se produce una evaluación

(Marina 1993, p. 196), una selección entre las posibilidades inventadas. Es una orden de parada, cuando se han alcanzado los fines acordes con el sistema de valores del artista, con el gusto. Un proyecto creador se ha cumplido.

La obra de arte configura la verdad, y para que esto quede así conformado toda obra implica decisiones y elecciones, y esta elección es fundamentalmente ética (Formaggio 1976, p. 211) (la conciencia crociana del creador entre la realidad y la invención).

Por medio de esta fase de la evaluación el creador se convierte al mismo tiempo en elaborador y evaluador, realizador e intérprete. Paradigma de las evaluaciones picassianas, de los *encuentros*, es la colección de veinte estados estampados por el propio Picasso del grabado a la punta seca (con la constante intervención del rascador) **Escultura. Cabeza de María Teresa** realizados en un mismo día, el 18 de febrero de 1933 en París. En su última versión, la riqueza de líneas subyacentes, que sugieren nuevas formas, es impresionante.

Si los surrealistas insistían en la idea de matar al padre, al maestro, de no arrastrar cadáveres pesados, Picasso llega aún más lejos con el suicidio del ave Fénix, rehaciendo continuamente su propia obra, acabando con los vicios del evaluador, consigo mismo, como él también reconoce:

Cuando se comienza un cuadro se suelen hacer descubrimientos bonitos. Hay que guardarse de ellos. Destruyelo, repítelo varias veces. Cada vez que destruye un descubrimiento hermoso el artista, no lo suprime en realidad, sino que lo transforma, lo condensa, lo hace más sustancial. Lo que al final se obtiene es el resultado de los descubrimientos abandonados. (Picasso 1990, p. 35)

La capacidad

El virtuosismo precoz del artista y su creatividad natural se demuestra con la acuarela ***Viejo con manta***, realizada con catorce años y dedicada a Antonio Muñoz Degrain (1841-1924), artista consagrado de cincuenta y cuatro años, su primer maestro, que recibe como regalo de navidad un ejercicio remedando su propia estética. A partir de aquí, la obra de Picasso es el producto de una máxima motivación y persistencia a lo largo del tiempo unida a una excepcional capacidad desarrollada con la máxima intensidad (y racionalidad). La unión de destreza y reflexión ha hecho que el artista progrese continuamente a partir de su propio trabajo como vehículo sintetizador del aprendizaje.

La creación, junto a la necesidad de llevarla a cabo, necesita efectivamente a su vez de conocimientos y de hábitos o destrezas por parte del creador para poder ser materializada. El concepto de memoria creadora, una especie de catálogo de propuestas previamente elegidas, explica la individualidad de la mirada del creador (Marina 1993, p. 128).

La memoria o capacidad de conservar información sobre uno mismo o su ambiente, presentada como un repertorio de destrezas, como una memoria no pasiva sino creadora, que se inicia con el acto de ver y que continuará la capacidad ejecutiva o motora del individuo haciendo reutilizable dicha información parece haber sido un importantísimo material de trabajo para Picasso. En su viaje a Italia, el pintor parecía indiferente al entorno, y sin embargo todo lo percibido en aquella época (Florencia, Nápoles, Pompeya, las iglesias, los palacios, las ruinas, los museos, la Antigüedad, el Cuatrocento, el Renacimiento, el Barroco) aparecería en su pintura años más tarde (Cabanne 1982, vol. II, p. 69).

Su colección de cuadros antiguos e impresionistas, y algunos contemporáneos de renombre, siempre estaba cerca del pintor, nunca guardada (Kanhweiler 1991, pp. 113-114). Esto ocurría con su propia obra, trabajo incansable de décadas del cual el pintor

siempre conservaba aquello que consideraba relevante, por uno u otro motivo, y estos hechos se aprecian en alguna de las magníficas fotografías del maestro en su taller, y del propio taller como mudo protagonista. En una fotografía de Brassai se observa el interior del taller que Picasso tenía en la calle La Boétie, en 1932. Sobre la pared y de cara a ella, un gran número de cuadros fechados sobre el bastidor (en alguno de ellos se puede leer un año: XXIX). Vuelta hacia el espectador está una obra al pastel llamada **Dos bañistas**, del 24 de octubre de 1920, y a su derecha, a través de la puerta se muestra otro lienzo, en este caso de Rousseau el aduanero (1844-1910), el **Retrato de mujer** de 1895 (rescatado por Picasso de la tienda de un chamarilero). En una intimista toma de Henri Cartier-Bresson de un rincón del apartamento de Grands Augustins observamos la mesa de recibidor y sobre ella, testigo de la presencia de la propia obra en casa del autor y delante de la cabeza sobre papel de 1941 enmarcada y colgada de la pared, un ejemplar de **La obra maestra desconocida** ilustrada por Picasso y editada en 1931. Edward Quinn fotografía al autor en Cannes, en la villa La Californie, con pinturas de varios períodos (en primer plano un dibujo de 1960, a la derecha del pintor, en el suelo, obras de la primera década del siglo como la ténpera **Los dos hermanos** de 1906 y junto a Picasso una escultura de 1953) y en la pared trasera un tapiz con la imagen de **Las señoritas de Aviñón**, el emblemático cuadro de 1907. En otra imagen, en esta ocasión de André Villers, tenemos en primer plano el óleo **Figura** de 1928 a la izquierda (actualmente en el MNCARS), y a su derecha **Retrato de Jacqueline Roque con las manos cruzadas**, del 3 de junio de 1954 (detrás, una copia de la famosa escultura de Miguel Ángel **Esclavo dormido**).

El volumen de su creación y esta convivencia continua del pintor con las obras de diversidad cronológica, temática y formal y su influencia en su quehacer tiene otra vertiente respecto a los conjuntos de obras recientes, lo cual es destacado por Brassai

cuando afirma que el pintor se ha inspirado muchas veces para obras posteriores en la presentación en su propio estudio de un conjunto de sus últimas obras a un público restringido, de amigos o conocidos. En esas exposiciones aparentemente improvisadas – pero que el pintor repetía con cierta asiduidad–, el azar jugaba un papel importante en la unión de los trabajos, que eran buscados por el estudio, elegidos o rechazados y por último agrupados, en una mezcla explosiva entre la vacilación propia de un estreno y las ganas de Picasso por encontrarse cara a cara con la reacción del público (Brassaï 2002, p. 162).

La ejercitación constante desarrolla las virtudes naturales, y la curiosidad insaciable completa esas condiciones previas. Picasso ha creado, en constante actividad, cuadros, dibujos, aguafuertes, litografías, ilustraciones, escenografías, esculturas, cerámicas, poemas, obras de teatro... Ello ha llevado a subrayar, además del prodigio de sus capacidades, su rápida y fácil adaptación a cualquier actividad creadora. Pero el creador que ha sido Picasso no se ha contentado con el simple conocimiento de diversas técnicas o artes, sino que ha asimilado los procedimientos y los ha empleado a su gusto, en una total mescolanza.

La separación entre obras bidimensionales y tridimensionales apenas tiene sentido para él. Si existe una frontera artística es para ser traspasada, y la actividad reflexiva de Picasso ha sacado partido a disciplinas tan marcadas metodológicamente como el grabado o la escultura. Por supuesto que cada obra realizada mantendrá su aspecto bi o tridimensional, pero Picasso aprovechará la existencia de estos conceptos para intercambiarlos en el proceso de creación. El cubismo, gran fuente de renovación plástica, retó a la bidimensionalidad a jugar a ser volumen, al mismo tiempo que condenó a la tridimensionalidad a ocultar sus exuberancias sobre la planitud del soporte pictórico. Estas enseñanzas, de las cuales fue a la vez maestro y discípulo, llevaron a una suerte de

ósmosis de géneros cuya gran beneficiada fue la obra artística. Una obra escultórica puede convertirse en pictórica y viceversa, cambiando no sólo de marco sino también de género, y éstas a su vez formar parte de una imagen secuencial, cambiando nuevamente sus significados. No se olvide la utilización de la imagen de las grandes cabezas de mujer en yeso de 1931-1933 –basadas en su amante María Teresa Walter– en los grabados sobre el tema del escultor en su estudio para la **Suite Vollard** y en ciertas pinturas como **El escultor**, de la misma manera que se ven estas cabezas desarrollarse formalmente en las páginas de los cuadernos de dibujos o en los diferentes estadios conservados de algunos grabados. Experiencias escultóricas y pictóricas juegan a encontrar su mejor sitio en el espacio de la creación en obras de 1928 como las esculturas denominadas **Cabeza** (tres modelos iguales realizados en latón y hierro pero pintados de manera distinta), que unen pintura y escultura en unas formas que descubrimos cronológicamente anteriores como parte de escenas con la temática del pintor y el modelo en varios dibujos y en diversos óleos, y el artista –como siempre– no sólo parece dispuesto a jugar con las formas de la modelo, sino que esa cabeza que formó parte del cuerpo del pintor con paleta y pincel se desarrollará a través de un cuaderno de dibujo y de otras obras pictóricas con atributos diferentes. Y esta relación entre dibujo, pintura y escultura igualadas en el proceso creativo es más profunda y alargada en el tiempo, como demuestran las imágenes de David Douglas Duncan tomadas durante el verano de 1957 y que documentan la creación de un cuadro. En ellas se observa cómo Picasso comienza a pintar el cuadro tomando como modelo una escultura en chapa metálica que se encuentra, como otras, en el suelo del estudio. En un momento del proceso sustituye soporte, técnica y modelo para realizar un dibujo del cuadro (de nuevo ese método introspectivo de creación). Así, por ejemplo, los dibujos que encontramos en los cuadernos pueden ser obras autónomas, estudios sobre algún problema plástico concreto a desarrollar en cualquier disciplina

artística o el registro gráfico de obras ya realizadas, como magníficamente demostró Werner Spies (1995, pp. 20, 21 y 23) comparando los cuadros realizados en días anteriores con sus reproducciones dibujadas por el propio Picasso (en los dibujos aparece la leyenda *toile* seguida de la fecha de realización con día, mes y año y de la numeración cuando se trata de varios cuadros ejecutados en el mismo día). Incluso en el cartón de las cajas de cerillas Picasso reproduce sus propias obras. Y no solamente se contenta el autor, en este proceso de retroalimentación, con estos métodos, sino que incluso las peores reproducciones fotográficas le ayudan, según sus propias palabras, a extender el proceso creativo:

Es como una nueva versión, una nueva interpretación, o incluso creación, de mi obra. ¿Qué me dice una reproducción irreprochable? Solamente encuentro mi propia pintura. En cambio, una mala reproducción me da ideas, me abre, a veces, caminos nuevos. (Brassaï 2002, p. 238)

En otro ejemplo de utilización o reutilización de su propia obra mediante el registro fotográfico, durante 1936-1937 Picasso utilizó el cliché industrial en cobre de una fotografía tomada en enero de 1934 de un rincón de su estudio (publicada en dicho año por **Cahiers d'Art**) para, con aguafuerte, rascador y buril construir un grabado, introduciendo una figura y diferentes signos en el escenario fotográfico (Baldassari 1995, pp. 39 a 43).

No sólo durante la época cubista tuvo influencia en Picasso el arte fotográfico, cuando la cronofotografía o la exposición múltiple casaban muy bien con la simultaneidad pictórica. Picasso hace un uso expresivo de alguna de las particularidades del lenguaje fotográfico, en particular las distorsiones proporcionales que se crean entre los primeros y últimos términos de una imagen tomada con un objetivo gran angular, que nos proporciona una considerable profundidad de campo. Se encuentran ejemplos en su obra de esta distorsión y de su utilización estética desde 1920, en la representación de los cuerpos de

las figuras que el autor mueve sobre el escenario de la playa, contrastando la planitud del tratamiento lineal, bidimensional, con la sensación de profundidad y espacio creada por las mencionadas desproporciones. Aquí han hablado algunos autores de las relaciones con los monumentales pies de remotas obras, como los *Sciapodos* de la Crónica de Nuremberg de Schedel, de 1493 (Combalía 1998, p. 66), figuras cuya fuente clásica estaba en *El Apocalipsis* de un Beato del siglo XII. Las deformaciones fotográficas se venían publicando desde principios de siglo, pero –una vez más en Picasso, como ocurre con la pintura, la escultura o el grabado y sus interrelaciones– el estilo del autor no se puede reducir a una sola vía. El pintor utilizó además con cierta continuidad la cámara fotográfica en su vida privada. Durante sus primeros años de matrimonio con Olga, el pintor trasladaba imágenes fotográficas a sus dibujos, unas veces respetando el original y otras estudiando las peculiaridades de éste, tanto para acrecentarlas como para evitarlas.

La necesidad

Los estudios sobre creatividad han procedido a la definición del genio o creador según sus capacidades (inteligencia, aptitudes especiales), entusiasmo (persistencia) y fuerza (motivación, espíritu de lucha). Se habla de la implicación en estas determinantes de capacidades intelectuales, conocimientos, estilos de pensamientos, personalidad, motivación y ambiente. La necesidad creativa, el simple querer, condensa una gran parte de los requisitos del creador, que se diferencia del hombre corriente, del simple soñador, en que es capaz de realizar materialmente su proyecto, de expresarlo, porque expresión es la facultad de manifestar el pensamiento y el estado psíquico, adoptando como medio el lenguaje visual, con su valor plástico como traductor al mundo de las formas de las sensaciones y percepciones personales. Hay una necesidad creativa de expresarse, y

existe también una capacidad de expresarse. Si no actúan juntos estos dos conceptos la creación no puede ser nunca completa, según el propio autor (Picasso 1990, p. 34): “Claro que se pueden pintar cuadros ajustando sus diferentes partes de modo que vayan bien unas con otras, pero les faltará dramatismo”.

El simple ejercicio de las capacidades y habilidades nos dejará una obra vacía, puesto que el creador no ha contado con ninguna motivación, no ha creado desde la necesidad: “Lástima que no se den cuenta de que el artista trabaja por necesidad” (Picasso 1990, p. 39).

La dificultad básica de la exégesis aplicada a la obra es la de intentar descubrir esos esquemas sentimentales, esas necesidades que guían el proyecto creativo, cuando dichos esquemas pueden no estar ni siquiera claros para el propio creador. En este aspecto la psicología y su investigación sobre las interioridades del ser humano han sido claves para señalar los campos sobre los que trabajar, aunque su definición correcta sea imposible por pertenecer a lo inconsciente. Así, el nombre de Picasso se ha unido frecuentemente a vocablos como obsesión, intimidad, sexualidad, miedo, magia...

Son numerosos los testimonios que presentan al genio trabajando incansable y febrilmente, imbuido en su tarea, incluso en contra de las opiniones médicas en algunos momentos de su vida, pero por encima de todo y para corroborarlo está su ingente obra, construida día a día, tan importante –ya no sólo cualitativa, sino también cuantitativamente– que algunos autores entienden la necesidad constante de creación como una actitud del artista frente al desequilibrio de su vida interior, retomando esa explicación psicológica de la necesidad: los deseos, sentimientos y necesidades expresados proporcionan los fines de la creación, en una relación constante entre el pensamiento plástico surgido de la realidad y la propia realidad.

El desencadenante de la creación es el deseo de actuar, de hacer, y en ese deseo o necesidad interviene la realidad psíquica del propio artista. En un famoso artículo con motivo de la visita a una exposición del pintor, el reputado doctor Carl Gustav Jung reconocía no estar en disposición de juzgar el arte de Picasso, sino la psicología de su arte, analizando especialmente las épocas azul y rosa, y explicaba dicha psicología desde la disociación entre mente consciente y fenómenos inconscientes, en concreto uniéndolo a los síntomas de la esquizofrenia: distanciamiento de la realidad exterior y suficiencia de lo interior o inconsciente (Jung 1999, pp. 125 a 130) (¿el Narciso freudiano enfermo de contemporaneidad?); habla Jung también sobre la simbología y el significado críptico que encierran las visiones interiores picassianas. Siguiendo la terminología freudiana, el proceso de invención pictórica coincide en Picasso con el momento de desarrollo del yo, con una nueva relación de tendencias de sentimientos en conflicto que producen una revisión radical, una necesidad de ver y manipular, utilizar las fuerzas vivas del ojo y la mano (Schapiro 1988, pp. 95-101). Exactamente el mismo concepto que con tanto ahínco se aplicaban a defender los surrealistas, pidiendo prestado al doctor Sigmund Freud el aparato teórico sobre las profundidades del ser. En este mundo interior de sentimientos, necesidades y pasiones la idea es que la pintura sirve para alejar los miedos, y aquí reside una diferencia con los surrealistas, puesto que la finalidad picassiana es la de ahuyentar espíritus, en tanto que los surrealistas los invocan.

La retórica

Todas estas cuestiones indican una serie de preocupaciones no sólo por el objeto de la representación, sino por el modo de representarlo, mostrándonos al artista reflexivo y cerebral que se utiliza a sí mismo, complemento del virtuoso incasable, un demiurgo y

deicida que no expresa nada que no sea comenzado por él mismo, “balbuceado tantas veces que, a base de esfuerzos y tentativas, pueden llegar a formular lo que desean formular” (Apollinaire 1994, p. 42).

Si Dalí opinaba que Picasso necesitaba pintar varios cuadros sobre el mismo tema porque *nunca sabía cuál era el bueno*, conociendo el proceso creativo del autor es obvio que él no consideraba que debiera existir *el bueno*, sino que cada una de esas obras era un modo igualmente legítimo de representar dicho tema (y de conocer dicho tema). Los distintos modos de representación de un –aparentemente– mismo tema subrayan aspectos diferentes de lo que se representa, y ninguno obtiene el calificativo de *bueno* en detrimento de los demás.

Como siempre, Picasso se está moviendo entre tema y forma, y esa fluctuación se realiza de un modo muy personal. Con la serie sobre la muerte de Marat (óleo de 1931, dibujos y grabado de 1934, película de 1950), la consulta a los catálogos tanto razonados como de exposiciones no logran explicar cómo o porqué surgía el tema en 1931 para permanecer oculto hasta 1934 y volver a la luz pública en 1950 (aunque en puridad habría que decir que el tema de la película es el inverso, con el hombre atacante). Los modelos anteriores muestran series como las decapitaciones (iniciada en 1925) o las bañistas (con ejemplos de 1927), así como las tauromaquias (con antecedentes que se remontan a principios del siglo XX), todas las cuales hablan de un amplio espectro tanto cronológico como temático. En las cercanías de las obras mencionadas el espectro sigue siendo extenso en lo tocante a tema y forma. Hay que aclarar que un recuento aproximado de la producción realizada entre 1931 y 1934 arroja un número de unas mil obras entre dibujos, pinturas, esculturas y grabados.

Los significados denotados –los temas– adquieren nuevos significados connotados a través de los signos plásticos –las formas. En eso, si se quiere, se puede ver un anhelo

paralelo al del grupo surrealista, en esa producción de nuevas relaciones. En Picasso la representación es ya connotación, pues lleva implícita una decisión, una posición, saltando la barrera de las cercanías cronológicas. Es obvio que hay una excepcional similitud entre temas, una transmutación temática, como la hay desde un punto de vista formal con las composiciones, de la misma manera que existen importantes cambios formales dentro de la serie o enriquecedoras inclusiones formales o temáticas. Hay una necesidad de expresión vehiculada a través de diversas narraciones, pero lo importante es esa expresión (el tema en Picasso llega a ser expresivo y emotivo primordialmente a través del estilo, como sugiere Cowling (2002, p. 31) y recogen Gilot y Lake (1996, p. 385) en boca del artista: “Frecuentemente he dicho que no intento expresar la naturaleza; más bien, como dicen los chinos, trabajar como la naturaleza”).

Existe en Picasso el cuadro síntesis de un proceso creativo continuo que además se convierte en una nueva plataforma de desarrollo de ideas: se nos presenta como una utilización de elementos formales propios nacidos en años anteriores para recrear una acción que no encontramos específicamente representada en trabajos anteriores (salvo parcialmente). En el mes de febrero de 1965 Picasso realizó tres obras sobre linóleo donde las formas son, en primera instancia, líneas blancas sobre fondo negro. Todos representan básicamente una mujer desnuda frente a un mirón, dibujante o pintor. Ya han quedado atrás las grandes series de linóleos en color de los años 1959 y 1962, y el artista practica la técnica del grabado en relieve esporádicamente. El trabajo del día ocho de febrero de 1965, el más complejo compositiva y técnicamente, es titulado descriptivamente como ***El té: dos mujeres desnudas y un gato***; no obstante, una observación atenta nos hace descubrir más significantes y significados (sabemos que los temas se metamorfosean en manos del artista). Una mujer desnuda se nos muestra a la izquierda de nuestra mirada (contorno de líneas blancas, fondo negro), rotunda, caricaturesca en su

rostro y definida en el gesto de sus manos, ocupando dos terceras partes de la estampa, en un oscuro interior junto a un gato y al lado de una mesita con una tetera y una taza, cumpliendo con el título, pero a la derecha podemos percibir la luminosidad que descubre un gran busto de perfil (líneas negras, masa blanca), como el que aparece sobre un caballete de escultor en los dibujos de *La Californie*, como el que aparecía treinta y dos años antes en grabados de la *Suite Vollard*; además, desde su ojo nace la cabeza de una mujer como las de 1927, las que portaban una llave, un pincel o un estilete, herramientas heterodoxas de la emoción como una de las bellas artes, y confundido a sus espaldas, con la cabeza sobre la escultura, rayada con líneas horizontales, tenemos a ese ser antropomórfico que apareció por primera vez en cuadros y esculturas surrealistas entre 1927-1928, con su nariz levantada en vertical. Los brazos se adentran hacia la modelo sumergiéndose en líneas blancas sobre el interior negro, y la yuxtaposición de figuras y los intercambios de forma y fondo confunden la representación y lo representado, ayudados por los rayados de líneas paralelas, y el perfil puede ser el de un hombre en lugar del de un yeso, y la mujer puede ser un dibujo.

Conclusiones

La secuencia genética, el proceso, nos habla de una imbricación tema/forma donde ninguno es determinante, pero sí condicionante. La serie no existe como tal cronológicamente. Está formada por trabajos que surgen dentro de una obra concebida como proceso, donde cada trabajo individual es un vehículo expresivo de su tiempo y deudora de sus antecedentes (por ello las diferencias entre las realizaciones). Si se respeta ortodoxamente la ligazón temática que constituye la idea de serie, habría que apartar ciertas obras; por el contrario, si se lee heterodoxamente esa unión temática, habría que trabajar con un material extensísimo que incluiría otras subseries, todas ellas

girando en torno a un gran tema común. Pero la interpretación de las obras no puede ser circunscrita únicamente a un ámbito temático. El tema es válido en Picasso en cuanto aumenta las fronteras expresivas de la obra, pero no por sí mismo (el asunto particular no es lo importante, sino la tesis, la proposición que se expone).

La iconología débil propuesta por Picasso en su trabajo (donde hay siempre una utilización de lo narrativo y una huida al mismo tiempo de la literaturización) dificulta una descripción preiconográfica e impide un análisis iconográfico preciso. Se obliga a una lectura formal básica, con significados secundarios abiertos y polisémicos, pues el análisis debe de contemplar todas las variables obtenidas del examen formal y temático. En este momento es cuando Picasso se muestra como un gran hacedor de arquetipos, de imágenes primarias según el concepto jungiano (quizás por ello su obra se relaciona tan fácilmente con ese museo imaginario de prototipos gráficos).

Todas las afirmaciones deben ser valoradas como posibles explicaciones parciales y jamás absolutas. Picasso es uno de los mayores ejemplos de lo que en psicología se llama efecto Zeigarnik, en honor de su descubridora: toda su vida ha estado condicionada por un problema que ocupaba su mente, y ése era la creación plástica de su propia obra, una obra pluralizada a lo largo de su biografía, en la cual el estado paratético ha sido continuo, pues la necesidad de crear ha sido mantenida por las propias sensaciones asociadas a ella, *los descubrimientos abandonados*, en una demostración práctica del Narciso freudiano a la búsqueda de la satisfacción en el proceso creador, en *el resultado*.

Referencias bibliográficas

Apollinaire, G. (1994). *Meditaciones estéticas: los pintores cubistas*. Madrid: Visor.

Aragon, L. (1989). *Aniceto o el panorama, novela*. Madrid: Cátedra.

Arnheim, R. (1976). *El Guernica de Picasso. Génesis De Una Pintura*. Barcelona : Gustavo Gili.

Baldassari, A. (1995). *Picasso et la photographie. À plus grande vitesse que les images*. París: RMN.

Berger, J. (1990). *Éxito y fracaso de picasso*. Madrid: Debate.

Brassaï (2002). *Conversaciones con Picasso*. Madrid: Turner-FCE.

Cabanne, P. (1982). *El siglo de Picasso*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Carrere, A. y Saborit, J. (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra.

Combalía, V. (1998). *Picasso-Miró. Miradas cruzadas*. Madrid: Electa.

Cowling, E. (2002). *Picasso. Style and meaning*. Londres: Phaidon Press.

Crispolti, E. (2001). *Cómo estudiar el arte contemporáneo*. Madrid: Celeste.

Croce, B. (2002). *Breviario de estética*. Madrid: Alderabán.

Csikszentmihalyi, M. (1998). *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós.

Formaggio, D. (1976). *Arte*. Barcelona: Labor.

Gasman, L. (1981). *Mystery, magic and love in Picasso, 1925-1938. Picasso and the surrealist poets*. Michigan: Columbia University / UMI.

Gilot, F. (1993). *Picasso y Matisse. Una amistad entre artistas*. Barcelona: Destino.

Gilot, F. y Lake, C. (1996). *Vida con Picasso*. Barcelona: Ediciones B.

Gombrich, E. H. (1987). *Historia del arte*. Madrid: Alianza Editorial.

Kahnweiler, D. H. (1991). *Mis galerías y mis pintores*. Madrid: Árdora.

Jung, C. G. (1999). *Picasso*. Madrid: Trotta.

Krauss, R. E. (1999). *Los papeles de Picasso*. Barcelona: Gedisa.

Lipton, E. (1976). *Picasso criticism 1901-1939. The making of an artist-hero*. Nueva York: Garland Publishing.

López Quintás, A. (1987). *Estética de la creatividad*. Barcelona: Promociones Publicaciones Universitarias.

Marina, J. A. (1993). *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama.

Picasso, P. (1990). *Poemas y declaraciones*. Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso.

Picasso Koklova, M. (2002). *Picasso, mi abuelo*. Barcelona: Plaza & Janés.

Ramírez, J. A. (1994). *Picasso. El mirón y la duplicidad*. Madrid: Alianza Editorial.

Romo, M. (1998). *Psicología de la creatividad*. Barcelona: Paidós.

Schapiro, M. (1988). *El arte moderno*. Madrid: Alianza Editorial.

Souriau, E. (1998). *Diccionario Akal De Estética*. Madrid: Akal.

Spies, W. (1995). *Pablo Picasso on the path to sculpture. The Paris and Dinard sketchbooks of 1928 from the Marina Picasso collection*. Munich: Prestel.

Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos.

Vigotski, L. S (1990). *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid: Akal.