

PICASSO. SISTEMA CREATIVO PROPIO

Andrés LUQUE TERUEL*

RESUMEN

Este artículo plantea el origen de la producción artística de Picasso como consecuencia de la aplicación sistemática de un procedimiento concreto, de naturaleza plástica en el doble ámbito de las formas y los conceptos, y de origen propio, al que nunca renunció y ocultó bajo la realidad visual de cada una de sus obras. Ese sistema personal, desapercibido, cerrado en su realidad plástica autosuficiente, intransferible, determinó la unicidad de su arte en un nivel superior, previo al de los estilos y los géneros. La relación y el significado de cada obra en la aplicación de la que proceden es fundamental para su correcta comprensión, planteada ésta respecto de cuánto significan en el ser obra de la obra antes de la objetivación individual que le corresponde en la dimensión estética.

Palabras clave: Picasso, teoría, vanguardias, pintura, escultura.

ABSTRACT

This article is about the origin of Picasso's artistic production due by the systematic application of concrete plastic proceeding in the double ambit of the forms and concept, and own origin, never surrendered and screened below the visual reality of his works. This system, personal, unnoticed, hermetic, independent, determined the homogeneity of his art in the higher condition previous of styles and genus. The relation and significance of the works is fundamental for the correct grasp.

Keywords: Picasso, theory, avant-garde, painting, sculpture.

* Universidad de Sevilla.

La obra de Picasso, inmediata, directa, dotada de la difícil simplicidad de las creaciones verdaderamente monumentales; y, al mismo tiempo, compleja, a veces, inaccesible, precisamente por eso, por su inmediatez, fue consecuencia de un sistema creativo propio, que pasó inadvertido y lo proyectó sobre las vanguardias artísticas contemporáneas.

Ese sistema fue fundamental en el proceso creativo que, vigente en todo momento, explica la unidad de sus manifestaciones, en apariencia, tan distintas como los estilos que generaron o con los que las relacionaron. Picasso no lo desveló nunca; sin embargo, muchas veces aludió a aspectos concretos del mismo, a tantos que es inexplicable que nadie lo dilucidase en vida del artista.

I Eugenio de Ors, la primera percepción (indefinida) del sistema creativo de Picasso.

El estudio formal de la pintura y la escultura de Picasso en 1900 a 1904 y su relación indirecta con el pensamiento de Nietzsche y Schopenhauer permite definir su personalidad artística en función del desarrollo de un método propio, sorprendente, insólito en la Historia del Arte, motivado por la influencia de la intuición sobre los principios de la razón y viceversa y todo ello en lo referente a los procedimientos técnicos y al desarrollo de las formas que determinan los estilos.

De ese modo se explica a Picasso y no por la apariencia de cada uno de sus éstos. Por ello, Eugenio de Ors (Ors, 1964, Págs. 104 y 105) se opuso a los períodos establecidos en la obra de Picasso y, aunque no definió su sistema, percibió la existencia metódica y su hegemonía sobre los estilos, hasta el punto que lo creyó el sistema más sólido y autosuficiente de la cultura moderna occidental, más incluso que el poderoso sistema de Kant, cuyo grado de abstracción pensó que había igualado de un modo más complejo que con la definición de los conceptos, como tales intelectivos y supeditados a las construcciones verbales. Eugenio de Ors fundamentó la superación con la elaboración de las imágenes que corresponden a esos conceptos, con las que Picasso produjo otro nivel intelectivo sobre la abstracción inicial, que es el que lo singulariza, lo distingue y le da valor como artista por sus fundamentos plásticos.

En ese sistema, complejo, cerrado en su definición, en las pautas que lo sostienen, abierto hasta el infinito en el desarrollo plástico de cada concepto definido, radica la fuerza expresiva de Picasso. Es el núcleo, el fundamento de toda su obra, y la causa de la relatividad de los géneros y de las especialidades, unidas así por un mismo origen. Éste es el punto de partida para el estudio de Picasso.

Eugenio de Ors fue consciente de la existencia de un sistema intelectivo que sostuvo toda la producción de Picasso. Su afirmación fue rotunda:

La producción de Picasso debe ser presentada como un bloque, tan grave, tan compacto, tan inalterable como la misma gloria que le acompaña.

Lo que ocurre es que Eugenio de Ors sólo lo intuyó (Ors, 1930, Págs. 22 y sigs; 31 y sigs; y 46 y sigs). Pasados los años y después de muchas reflexiones, tenía la certeza de su existencia, de su importancia más allá de la singularidad de cada obra; mas no lo aprehendió, quizá por falta de perspectiva, y no lo definió. Hubo ocasiones en las que se acercó a la naturaleza de Picasso; pero, no llegó a ella, y así proclamó verdades incompletas que no fueron suficientes para explicarlo. Esto fue frecuente en los estudios picassianos, sobre todo en los dedicados a la escultura, con frecuencia de estilo distinto a la pintura, con la que compartió el sistema en un contexto homogéneo, unitario, que, de ese modo, quedó mutilado, deformado, impreciso y equívoco.

Eugenio de Ors primero dijo (Ors, 1930, Págs. 37 a 44) que Picasso no era un pintor español, que sus raíces estaban en los neoclásicos franceses y, antes que en éstos, en los renacentistas italianos del siglo XIV; después, lo llamó (Ors, 1964, Pág. 129):

Hijo de Málaga, criatura de Barcelona, pintor de París, gloria del mundo, señor de la hora.

No es literatura, es el reconocimiento implícito de una suma de valores que no dilucidó, que reconoció pero no precisó. Esto produjo la paradoja de que Eugenio de Ors fue el pensador que más se acercó al conocimiento de Picasso y el que más lejos quedó de él cuando intentó definirlo. Con la afirmación anterior reconoció la existencia de valores que lo proyectaron sobre los marcos geográficos, pero ¿qué valores son esos?

Veámoslo con algunos ejemplos. Eugenio de Ors dijo (Ors, 1964, Págs. 98 a 102):

Las especulaciones de Picasso son progresiones informadas por un espíritu de abstracción.

Ese espíritu de abstracción corresponde al nivel intelectual, superior, del método, previo a las formas. Ello le sirvió para afirmar que Picasso no fue un pintor a la moda ni de vanguardia y que fue independiente de la época y del tiempo. Ahora sabemos cuál fue ese espíritu de abstracción, por qué no fue un simple pintor a la moda y por qué superó los contextos y los límites del tiempo. El estudio de sus esculturas es fundamental para comprenderlo. También sabemos que, por esos principios, se opuso a la modernidad francesa en la que algunos lo alinearon, cuyo origen teórico estuvo en Baudelaire y, tal dedujo Eugenio de Ors (Ors, Págs. 98 a 102), en el prestigio basado en la ausencia de precedentes o en su falta de justificación.

En Picasso siempre hubo precedentes, motivos, estímulos formales; no obstante, fue más moderno que Baudelaire y que todos los artistas

contemporáneos porque rompió con las tradiciones en un nivel superior, intelectual, abstracto, el que corresponde al método que le permitió culminar tantas aventuras formales como referencias pudo transformar. Así rompió con la tradición de la *Historia del Arte* aun antes de la invención del cubismo y, a la vez, asumió, desde las primeras esculturas y en las pinturas que con ellas se relacionan, todos sus estilos sin seguir ni recrear ninguno de ellos.

En esa línea y con intención extensible a la escultura, Eugenio de Ors sentenció:

Es ridículo proponer a Picasso como pintor español o como andaluz.

No lo es en sentido estricto; mas ahora sabemos qué tiene Picasso de español y qué de andaluz, y no es poco, tanto como de parisino o italiano o de alemán, no en la proyección de los estilos sino en la definición de un método, de un sistema en el que la razón y la expresión intuitiva incidieron en acciones recíprocas.

Eugenio de Ors no supo verlo y se equivocó al decir que Picasso acabó con lo español del arte europeo presente en Delacroix, Daumier, Ensor y Cézanne. Sorprende que no citara a Manet, tan próximo a Velázquez, y sí a Cézanne, tan francés, pero esto no atañe a esta reflexión, lo que importa es que Picasso no acabó con lo español del arte europeo, todo lo contrario, quedó claro que asumió numerosas aportaciones de esta índole, muchas más que todos los anteriores juntos, aunque, eso sí, no lo parece, no es evidente en el plano visual que lo hiciera. Lo que ocurre es que lo hizo en el ámbito intelectual en el que definió su método, su sistema, la personalidad que hay que descubrir para estudiar toda su producción y, en particular, su escultura.

Es importante, pues del mismo modo que Eugenio de Ors comprendió que Picasso partió en una época determinada de Cézanne; pero, no lo siguió y se distinguió substancialmente de él, también fue engañado por las apariencias y, sin ningún fundamento, lo mismo lo consideró equiparable a Zenón de Elea, por la negación del movimiento de los cuerpos geométricos, que un pintor de filiación francesa derivado de Poussín y de Ingres, que uno italiano tal Piero della Francesca, Leonardo da Vinci o Rafael.

Esto ocurre cuando se toman las referencias o las equivalencias de Picasso sin tener en cuenta las relaciones con el método que las asumió y las recreó dotándolas con un sentido inédito en cuanto al significado y en la dimensión estética. Es el error que se debe evitar. Pierre Daix (Daix, 1992, Págs. 36 y 37) lo consiguió cuando valoró las referencias, los recuerdos, que pervivieron sobre los estilos en la pintura de Picasso hasta 1906, es el caso de la evocación del desierto de Almería en *Acróbata de la bola* (o

Muchacha con bola)¹, en 1905; pero, no cuando consideró que sus primeras esculturas en bronce provenían de una sola fuente, con la que las alineó, Rodín.

Tal disparidad no se dio en otra afirmación importante de Eugenio de Ors (Ors, 1964, Pág. 102), aplicable a la escultura de Picasso:

Picasso sirve a la inteligencia como intelectual con armas gráficas.

Con esto, Eugenio de Ors se opuso a la metafísica como punto de partida de Nietzsche; sin embargo, al no aplicarlo a la definición del método cayó en un nuevo error, pues llegó a decir que (Ors, 1964, Pág. 122):

Picasso ha aprendido que la verdad plástica del mundo es independiente de cualquiera de los dos habituales repertorios, sea de cifras sea de rasgos, entre los cuales puede el artista escoger para representarla.

En Picasso, la verdad plástica no es independiente de esos repertorios, es un elemento más del método, importante, autónomo, trascendental; pero, uno más en un sistema complejo en el que todo tiene su valor preciso, en el que la creatividad asume las definiciones y las rupturas de tales en dos ámbitos, en el intelectual y en el de la creatividad técnica que, a su vez, en sí, había seguido el mismo proceso, con lo que las dos posibilidades creativas, de cifras y de rasgos, inciden en una misma magnitud u orden superior al que reconoció Eugenio de Ors.

Por eso, Eugenio de Ors (Ors, 1964, Págs. 126 a 128) se equivocó en el sentido en el que aplicó esta afirmación:

A la manera de Dante, es bueno que el hombre genial, alrededor de la mitad del camino, baje a los infiernos. Si está bien bajar a los infiernos, está mejor, desde luego, el salir.

Digo que se equivocó porque, siendo ello evidente y el origen de las categorías o pares de valores de Nietzsche, Eugenio de Ors no lo aplicó en el sentido intelectual que incidió en la definición del método de Picasso, sino en una distinción estilística que nunca interesó al artista y que, como el mismo Eugenio de Ors defendió, no debe primar en su estudio ni en su consideración.

Esa desconexión entre la realidad del método de Picasso y los cuatro modelos formales o estilos que propuso Eugenio de Ors en su obra de 1900 a 1910, tipos los llamó, hace que éstos sólo sirvan como referencias formales propias de los procesos de objetivación y ruptura que se han de dilucidar y en los que están implícitos los fundamentos comunes de sus dibujos, pinturas y esculturas. Es el motivo por el que esos modelos formales no son útiles para el estudio de la escultura de Picasso.

¹ Museo Pushkin, Moscú. Óleo sobre lienzo, 147 x 95 cm. Z I, 290; DB XII, 19; P 1055.

Veamos los tipos que propuso Eugenio de Ors:

- Tipo 1. La figura es una pluralidad que se presenta ordenada y destacada del fondo.
- Tipo 2. Presenta figuras solitarias definidas con carácter escultórico en espacios vacíos.
- Tipo 3. Las figuras se proyectan con carácter arquitectónico e invaden el fondo como una mancha monumental.
- Tipo 4. Las figuras se fragmentan, rompen la monumentalidad y los pedazos invaden el fondo. La aparente dispersión se produce en función de un principio de abstracción en el que el ritmo está determinado por leyes interiores. Es el cubismo.

Son definiciones genéricas, aproximaciones válidas, lúcidas; sin embargo, en cuanto nos interesa sobre los fundamentos del sistema creativo de Picasso no explican nada, están más cerca de la descripción que de la reflexión intelectual que debe propiciar el acto cognoscitivo de dicho método. Son un inicio firme del caminar pero sin saber a dónde dirigir los pasos.

El desconocimiento de la naturaleza y el sentido del método de Picasso es lo que desconcertó a Eugenio de Ors, que pensó (Ors, 1964, Pág. 151):

Sobre Picasso cabe publicar un libro de historia del arte, no un libro de teoría del arte, como el que trata de Cézanne.

Ello pese a que, desde el principio, desde las primeras obras, que, en lo que refiere a escultura, datan de 1900 a 1904, Picasso definió un método que, asumiendo el valor de la ejecución, de la manualidad operativa, habitó, vivió y operó en un ámbito intelectual que supone un primer nivel teórico, complejo, a veces difícil de descifrar o indescifrable, siempre previo y sobre un segundo nivel más accesible al que dotó de los elementos necesarios para nuevas reflexiones ya formales que son las que determinan los estilos.

Por cada pensador o artista capaz de crear un primer nivel teórico, como Picasso, aunque no lo diera por escrito, surgieron numerosos teóricos del segundo nivel, al que pudieron descender los primeros, cuando lo hicieron, casi siempre de modo ocasional o complementario. Éstos generaron los movimientos artísticos, las tendencias estilísticas, las escuelas. Sus propuestas teóricas son importantes, tanto como prescindibles respecto de las del primer nivel que, aunque abstractas y previas a las formas, las hacen posibles.

II Los testimonios de Picasso, anticipo de la definición

Con todo lo que se ha escrito sobre Picasso, ningún autor se ocupó del análisis de sus testimonios y de contrastarlos con la realidad de su produc-

ción. El impacto de su fuerte personalidad, los condicionantes impuestos por el propio artista, la dispersión de su obra, el ocultamiento de una parte significativa de la misma, de la que nunca se desprendió, en definitiva, circunstancias desbordantes, lo impidieron.

Poniéndolos en orden, el sistema creativo se manifiesta con claridad, la misma que se aprecia en el estudio formal de sus obras y de los innumerables dibujos que nunca ofreció a la contemplación pública y tantas veces se confundieron con simples apuntes o bocetos.

Uno, significativo, es el siguiente (Picasso, 1923):

Sabemos actualmente que el arte no es la verdad. El arte es una mentira que nos permite acercarnos a la verdad o, como mínimo a la verdad comprensible. El artista ha de hallar el modo de persuadir al público de que su mentira es la verdad. Me resulta difícil comprender el sentido de la palabra búsqueda y, en realidad, no creo que tenga ningún sentido. Nadie querrá seguir a un hombre que siempre mire al suelo esperando que la fortuna ponga una cartera bajo los pies. Si encuentra alguna cosa, sea lo que sea, aunque no tuviese la intención de buscarla, acaba por conquistar, si no la estima, sí, al menos, la atención del público. Yo intento representar lo que he hallado, no lo que busco. Las intenciones, en arte, no valen nada. Un proverbio español dice: obras son amores y no buenas razones.

La idea de búsqueda ha hecho que a menudo la pintura cayera en la abstracción, lo cual tal vez sea el mayor error del arte moderno. El espíritu de búsqueda emponzoña a todos los que no han comprendido el lado positivo de la pintura moderna y quieren pintar lo imposible y lo que escapa al arte. A menudo, el cuadro expresa mucho más de lo que el autor deseaba plasmar, y éste queda estupefacto ante un resultado que no había previsto. A veces, el nacimiento de una obra es una generación espontánea e imprevisible. En ciertos casos, el dibujo hace nacer el objeto; en otros, los colores sugieren formas que determinan el tema.

¿Qué quiso decir Picasso con ello y qué probó sin decirlo explícitamente? El arte como mentira que permite acercarse a la verdad alude al arte como representación de lo cierto comprensible, del saber de la actividad humana. La representación obliga al artista a fingir y, para hacerlo, éste tiene que buscar las condiciones idóneas, las referencias oportunas, los códigos de comunicación, la inspiración necesaria. La búsqueda hace que experimente soluciones, unas veces acertadas, otras desafortunadas. La intención con la que aplica los recursos, con la que busca las soluciones, matiza las posibilidades del resultado, pero no asegura su validez. Muchas veces, los ensayos son infructuosos; en ocasiones, el artista consigue su propósito, sea por la coherencia de los planteamientos, sea por la intervención del azar. En los dos casos halla un código de elementos que genera la

representación. Esto es lo que interesó a Picasso, lo hallado, el fin, sobre las indagaciones o las búsquedas, sobre el medio.

Tal declaración de principios, formulada sin ambages, con claridad, tiene, empero, otra lectura, la que corresponde a la identidad del sistema propio, núcleo rector de su creatividad, campo al que es necesario el acceso como lugar específico de las operaciones que propiciarán la comprensión de su obra.

En cuanto a la oposición de Picasso al arte abstracto, ésta fue relativa, lo que censuró no fue esa posibilidad sino las simples indagaciones con propósito ontológico, la faceta abstracta que no tiene la intención de representar, de comunicar nada, y se reduce a simples combinaciones de elementos. Las distintas acepciones del término y los cinco niveles admitidos por Tatar-kiewicz (Tatarkiewicz, 1976, Págs. 253 y sigs.), incluidos los propuestos por Aristóteles y Kant, trascienden las tendencias que éste rechazó.

Marius de Zayas (Zayas, Nueva York, 1923) publicó el mismo testimonio de Picasso:

Me resulta difícil captar la importancia que se ha dado a la palabra búsqueda en el contexto de la pintura moderna. A mi modo de ver, buscar en pintura, no significa nada; el problema consiste en hallar. Nadie puede estar interesado en seguir a un hombre, con los ojos fijos en el suelo, que pasa su vida buscando una cartera perdida por azar en la calle. Si halla algo, cualquier cosa, aunque su intención no fuera buscarla, al menos suscita nuestra curiosidad, o tal vez nuestra admiración.

Se me ha acusado de cometer muchos pecados, pero la acusación más falsa es la de que el principal objetivo de mi trabajo era el espíritu de búsqueda. Cuando pinto, mi objetivo consiste en mostrar lo que he hallado, no lo que he estado buscando. En el campo del arte, no bastan las intenciones y, como decimos en España, obras son amores y no buenas razones. Lo que cuenta es lo que se hace, no lo que se ha querido hacer.

Todos sabemos que el arte no es la verdad; el arte es una mentira que nos obliga a crear la verdad, al menos la verdad que podemos comprender.

El artista ha de conocer el modo de convencer a los demás de la verdad de sus mentiras; si en su trabajo sólo da pruebas de haber buscado y vuelto a buscar la forma de realizar sus mentiras, jamás logrará nada. La idea de búsqueda ha llevado a menudo a la pintura a apartarse de su camino, mientras que el artista, por esa misma idea, se ha visto arrastrado a elucubraciones mentales. Tal vez haya sido éste el principal error del arte moderno. El espíritu de búsqueda ha envenenado a quienes no han comprendido todos los elementos positivos y eficaces del arte moderno; a la vez, los ha conducido a intentar pintar lo invisible, es decir, lo impintable.

Y otro similar Helene Parmelin (Parmelin, 1966):

En pintura se habla mucho de búsqueda. Mi opinión es que, en pintura, la búsqueda carece de sentido, lo que cuenta es hallar, no buscar. El artista es quien halla. Cuando pinto, intento representar lo que he hallado, no lo que he buscado en los objetos. Se realiza una obra de arte cuando se hace, no cuando se describe, en un cuadro, la intención de hacer.

Picasso distinguió la acción de buscar y el hecho del hallazgo, que adquirió un sentido fundamental en su sistema. Esto implica un concepto inédito de la belleza, basado en el planteamiento intelectual de la idea y en su desarrollo plástico supeditado a la libertad en el proceso, a la creatividad técnica.

Cómo cuestionó Picasso la belleza tradicional es evidente en el siguiente comentario a Christian Zervos (Zervos, 1935, nº 7):

La enseñanza académica de la belleza es falsa. Hemos sido engañados, pero tan bien engañados que no logramos hallar ni tan solo una sombra de verdad. La belleza del Partenón, de Venus, de las Ninfas o de Narciso es falsa. El arte no es la aplicación de un canon de belleza, sino lo que el cerebro y el instinto pueden concebir independientemente de cualquier canon. Cuando se ama a una mujer, no se buscan instrumentos de medida para conocer sus formas; se ha intentado todo para aplicar un canon de belleza al amor. El Partenón, bien mirado, es una granja a la que se le ha puesto un tejado; la adición de la columnata y de las esculturas se debe a que en Atenas había hombres que trabajaban y que querían expresarse. No es tan importante lo que el artista hace como lo que el artista es: si Cézanne hubiera vivido y hubiese pensado como Jacques- Emile Blanche, no me habría interesado ni un minuto, por mucho que sus manzanas hubiesen sido diez veces más hermosas. Lo que interesa es la inquietud de Cézanne, el ingenio de Cézanne, los tormentos de van Gogh; en resumen, el drama del hombre. Todo lo demás es mentira. Salvo pocos pintores que abren nuevos horizontes, los jóvenes de hoy no saben qué camino tomar. Antes que recoger nuestras experiencias para reaccionar con lucidez contra nosotros, se esfuerzan en resucitar el pasado. No obstante, desde que el mundo se ha abierto ante nosotros, las cosas han de ser hechas de nuevo, no rehechas; ¿por qué mantenerse desesperadamente arraigado a cuanto ha cumplido ya sus promesas? Hallamos kilómetros de pintura "a la manera de", pero es difícil encontrar un joven que trabaje con estilo propio.

No soy pesimista y no detesto el arte, porque no podría vivir sin dedicarle todo mi tiempo. Amo el arte y el arte es la única finalidad de mi vida. Me proporciona una alegría inmensa todo lo que hago relacionado con el arte. Sin embargo, no comprendo por qué todo el mundo ha de ocuparse del arte, pedir sus credenciales y, cuando habla de arte, abandonarse a su propia imbecilidad. Los museos que se ocupan del arte son unos impostores. No

comprendo por qué en los países revolucionarios los prejuicios sobre el arte son aún mayores que en los países conservadores. Hemos acumulado en los cuadros de los museos todas nuestras estupideces, nuestros errores y nuestras mezquindades espirituales; los hemos transformados en cosas miserables. Nos hemos aferrado a ciertos mitos sin sentir suficientemente toda la vida interior del hombre que ha creado las obras. Quisiera una dictadura de los pintores..., la dictadura de un pintor..., para eliminar a todos los que han embrollado el arte, para eliminar a los falsarios, para eliminar los productos del engaño, de las costumbres, de la fascinación, de la historia y de muchas cosas más. Pero siempre quedará fuera el buen sentido, y lo más necesario es hacer la revolución contra el buen sentido. Sin embargo, el verdadero dictador siempre será vencido por la dictadura del sentido común... O tal vez no.

El arte es lo que el cerebro y el instinto pueden concebir independientemente de cualquier canon; la afirmación de Picasso confirma y documenta la dualidad del sistema con el que trascendió la vigencia de los estilos. En la interacción de esas dos posibilidades creativas, la racional, basada en el concepto y la idea, y la intuitiva, sensorial, que procede sobre la idea en un desarrollo exclusivo plástico en el que la creatividad, formal y técnica, saca el máximo partido a sus posibilidades intrínsecas, se apoya el concepto personal de la armonía, esto es, las reglas artísticas propias, independientes de la escala humana, con las que dotó al arte de una belleza inédita, exclusiva, cuyo impacto emocional trasciende a la razón y a los sentidos en la medida en la que participa de ambos, los sirve, los expresa y los convierte en fundamentos creativos en dos ámbitos complementarios pero distintos: el de las formas y el de las posibilidades estéticas de las técnicas que las producen.

En el arte de Picasso sí hay belleza, una belleza distinta a la tradicional, que no es la que pertenece a la referencia, al objeto representado de la escala humana, sino otra superior, propia, exclusiva del arte, proporcionada por su sistema, por la creatividad que lo distingue y lo sitúa sobre todos los escultores y los pintores del siglo XX. Con ello, Picasso puso en práctica la máxima de Kant (Kant, 1790, Págs. 262 y sigs): *El genio es el talento que da la regla al arte*, y lo hizo desde el convencimiento de que la razón y el entendimiento tienen diferentes legislaciones sobre el territorio de la experiencia o parte cognoscible del campo en el que los conceptos se ponen en relación con los objetos sin que sea posible el perjuicio de uno sobre otro debido a la coexistencia de las dos legislaciones y de las facultades que les pertenecen (Kant, 1790, Págs. 99 y sigs).

Tales fundamentos, probados en la práctica con el desarrollo de su sistema a través de las series de variaciones, se pueden asumir también en el

ámbito intelectual con el análisis de sus declaraciones. Picasso insistió una y otra vez en la importancia y en la naturaleza del concepto propio de idea. A Brassäi le dijo lo siguiente (Brassäi, 1964, Pág. 79):

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. Si surge un hombre, hago un hombre. Si surge una mujer, hago una mujer... Dice un refrán español: Si tiene barba es un hombre; si no tiene barba, una mujer. O, en otra versión: Si con barba, San Antón; si no, la Purísima Concepción. Es un refrán formidable, ¿verdad? Cuando estoy delante de una hoja en blanco me ronda la cabeza todo el tiempo... Lo que surge, independientemente de mi voluntad, me interesa más que mis ideas.

A ello añadió en otra conversión con Brassäi (Brassäi, 1964, Pág. 118):

Me es muy difícil evitar volver a hacer varias veces la misma cosa. A menudo, se convierte en una verdadera obsesión, pero ¿para qué se trabajaría si no fuera para esto, para expresar mejor la misma cosa? Hay que buscar siempre la perfección. Evidentemente, esta palabra no tiene el mismo sentido para todos. Para mí significa: de un cuadro a otro, ir siempre más lejos, más lejos...

La idea fue sólo un inicio, no un fin. En esta ocasión lo dijo claro (Brassäi, 1964, Pág. 289):

¿Un pichón? ¿No será más bien una golondrina? Lo digo porque las alas se entrecruzan como unas tijeras. Pero probablemente no es ni pichón ni golondrina, sino el Pájaro, la idea en sí del Pájaro.

Idea que, en cuanto objetivación, carecía de interés para Picasso (Walter, 1990, Pág. 7) y así lo expresó:

Si se sabe exactamente lo que se quiere hacer, ¿por qué hacerlo entonces? Puesto que se sabe ya no tiene interés. Es mejor hacer otra cosa.

Por ello, la idea es la excusa para la trasgresión, y ésta, al exceder los límites, asume su preexistencia, el principio de identidad que trasciende. Picasso lo reconoció así (Parmelin, 1966):

Un artista siempre trabaja sobre las cosas y sobre las emociones; sobre las ideas. Las ideas son las cosas más las emociones. Las ideas quedan apresadas en la obra de arte; en el interior y forman parte integrante de la obra de arte, aunque su presencia no sea perceptible de forma objetiva.

Para hacer otras cosas, o, expresado en el orden intelectual al que aspiramos, para trascender el principio de individuación que corresponde a la imagen prístina del concepto, a la idea, Picasso recurrió a las posibilidades expresivas de los sentidos (Walter, 1990, Pág. 18):

El artista es como un receptáculo de sentimientos y sensaciones que vienen de todas partes: del cielo, de la tierra, de un pedazo de papel, de una figura transeúnte o de una telaraña. Por eso no podemos hacer ninguna diferencia. Cuando se trata de cosas, no hay diferencias de clases. Tenemos que escoger lo que es bueno para nuestro trabajo, pero el trabajo en sí no lo podemos escoger porque ya nos viene dado. Me horroriza copiarme a mí mismo. Sin embargo, si me enseñan una carpeta con mis dibujos antiguos, no dudo en tomar de ellos lo que pueda utilizar.

El texto documenta otro carácter del sistema de Picasso, la recuperación de ideas de épocas anteriores, objetivadas o no sobre el papel o cualquier otro soporte, como punto de partida de un nuevo desarrollo, como tal, sujeto a otros estímulos que causaron variantes formales de distinta índole. Esto implica la adaptación y la transformación de la idea original. Esta reflexión tardía (Walter, 1990, Pág. 72), retrospectiva, sirve para aclarar los propósitos de Picasso en los años cruciales de 1905 y 1906:

Los diferentes estilos que he utilizado en mi arte no se pueden considerar como una evolución o como peldaños encaminados a conseguir un ideal desconocido de la pintura. Todo lo que he hecho fue hecho para el presente y fue hecho esperando que quedara siempre en el presente. Nunca he perdido el tiempo buscando. Cuando tenía algo que expresar, lo hice siempre sin pensar ni en el pasado ni en el futuro. Nunca hice ni ensayos ni experimentos. Cuando tenía algo que decir, lo dije como creía que debía decirlo. No se puede evitar que diferentes motivos requieran a su vez diferentes métodos de expresión. Esto no supone un desarrollo o un progreso, sino que es la adaptación a la idea que se quiere expresar y la adaptación al medio a través del cual se expresa esa idea.

Para Picasso las variaciones de una serie, aun las que desechó como posibilidades formales previas a nuevos estados, no fueron simples ensayos en el sentido del experimento, sino fases de la transformación de una idea en función de sus cualidades innatas. Cada una, con sus caracteres peculiares, fueron estímulos con los que Picasso desarrolló sus estilos, por lo tanto, debidos a la idea, a la que, a priori, se adaptaron, y a la que transformaron una vez operó con sus cualidades en los distintos medios.

Otro texto que documenta el sistema de Picasso (Walter, 1990, Pág. 60), ya probado con el estudio formal de los primeros bronce de Barcelona y París, en 1902-1906, y con las pinturas de las cuatro variantes postmodernistas y con las de los estilos azul y rosa, es el siguiente:

Bajo ningún concepto práctico el arte abstracto, pues el arte abstracto no existe ni puede existir. Pueden eliminarse todos los elementos del realismo, pero lo que resta es una idea igualmente real del objeto primitivo. El arte siempre es la representación de lo real.

También éste (Parmelin, 1966):

El arte abstracto no existe. Siempre hay que empezar con algo. Después se pueden eliminar todas las huellas de lo real. Entonces ya no hay peligro de abstracción porque la idea del objeto –al ser pintada- ha dejado una señal imborrable. Es lo que en un principio puso en marcha al artista, lo que inspiró sus ideas, lo que dio impulso a sus sentimientos. Sus ideas y sus sentimientos estarán al final prisioneros dentro del cuadro. Pase lo que pase con ellos, ya no pueden escapar del cuadro. Forman con él un todo, en el que los objetos ya no son diferenciables. Quiera el hombre o no, él es el instrumento de la naturaleza.

Este testimonio es fundamental para comprender el paso decisivo de Picasso hacia el primitivismo étnico y, por consiguiente, a la renovación del arte que supuso el cubismo. Lo es porque Picasso admitió que la indagación intuitiva sobre la idea determina la asunción de unas claves formales preexistentes o predeterminadas, según el caso de la apropiación o de la objetivación visual de un concepto o de una idea, que reelaboradas, es decir, combinadas al dictado de la creatividad, del talento personal, originan nuevas claves, específicas artísticas, que ya no dependen de la idea o referencia inicial y tampoco de la escala humana, pero que, en tanto esa es su procedencia, no pueden negar, ni siquiera en el caso de un resultado abstracto, cuál es su origen, su naturaleza, su verdadero ser.

En los momentos previos al primitivismo étnico del año 1906 y al cubismo de 1907, la idea sobre la imagen objetivada propició el inicio de las series de variaciones formales debidas a la lógica de las claves preexistentes y a la intuición con la que las manipuló y las transformó. En ello tuvo un destacado papel la libertad con la que Picasso asumió el proceso. Esto, que lo deduje de sus primeras obras, se lo dijo él mismo a Brassai (Brassai, 1964, Pág. 69):

Cuando se ve lo que usted expresa con la fotografía, uno percibe todo lo que ya no puede ser objeto de la pintura... ¿Por qué el artista se obstinaría en representar lo que, con ayuda del objetivo, se puede representar tan bien? Sería una locura, ¿no le parece? La fotografía ha llegado en el momento preciso para liberar a la pintura de toda la literatura, de la anécdota e incluso del tema. Por lo menos, cierto aspecto del tema pertenece, de ahora en adelante, al dominio de la fotografía. ¿No deberían los pintores aprovecharse de la reconquista de su libertad para dedicarse a otra cosa?

El concepto de la libertad tiene muchos sentidos y cada uno de éstos múltiples matices. Para Picasso es un instinto básico que manifestó en numerosas ocasiones y de modos diversos (Walter, 1990, Págs. 56 y 57):

¡La pintura es libertad! Cuando uno salta, también se puede caer en el lado falso de la cuerda. Pero si uno no quiere arriesgarse a caer de bruces, ¿qué se puede hacer entonces? En ese caso lo mejor es no saltar.

Siempre he pintado para mi época. Nunca me he agobiado buscando un ideal. Lo que veo lo represento, unas veces de una forma y otras de otra. Si tengo algo que decir, lo digo como creo que tengo que decirlo. No existe un arte pasajero. Sólo existen artistas buenos y artistas menos buenos.

Esa libertad se reflejó en las variantes con las que desarrolló su sistema, no como fin, sino como medio para hallar. Lo hallado se convirtió así en nuevo estímulo, en la idea previa que, asociada a otras de la misma naturaleza, le sirvió para elaborar composiciones complejas con el mismo sistema. Ya lo vimos. Picasso lo ratificó (Brassaï, 1964, Pág. 238) así:

El acto creador sólo se puede seguir bien a través de todas sus variantes.

En ellas, Picasso identificó creatividad con inteligencia (Walter, 1990, Pág. 51):

Yo detesto a la gente que habla de lo bello ¿ Qué es lo bello? ¡En la pintura hay que hablar de problemas ¡Los cuadros no son otra cosa que investigación y experimento! Nunca pinto una obra de arte. Todos mis cuadros son investigaciones. Yo investigo constantemente, y en toda esta continua búsqueda hay un desarrollo lógico. Por eso numero y fecho los cuadros. Quizás algún día alguien me lo agradezca. Pintar es cosa de la inteligencia. Se ve en la obra de Manet. En cada una de sus pinceladas se puede ver su inteligencia. Esa inteligencia se aprecia claramente en una película hecha sobre Matisse, en la que éste aparece dibujando, vacilando, y luego comenzando a expresar su pensamiento con trazo seguro.

El artista inteligente piensa y, por pensar, puede, si el planteamiento simbólico no lo atrapa, que sea espontáneo. Ésta era una de las preocupaciones de Picasso (Brassaï, 1964, Pág. 227):

Voy muy despacio. No quiero estropear el primer frescor de la obra. Si pudiera, la dejaría tal como está y la volvería a empezar, avanzándola más, en otro lienzo. Después haría lo mismo con el segundo lienzo. No haría nunca un cuadro terminado, sino los diferentes estados de una misma obra, que normalmente desaparecen a lo largo del trabajo... Acabar, ejecutar ¿no tiene un doble sentido? ¿Terminar, concluir pero también matar, dar el golpe de gracia? Pinto tantos lienzos porque busco la espontaneidad, y si consigo expresar algo con acierto, no me atrevo a añadirle nada.

Las libertades y la espontaneidad son cualidades que Picasso asumió como parte del sistema creativo propio, pertenecen a éste, y éste les otorga la cuota de protagonismo que les corresponde en la definición formal y no en el desarrollo de estilo, secundario, normalmente derivado e intencionado, que significa en un segundo nivel tanto teórico como práctico. El sistema de Picasso rigió sobre sus estilos y los relegó al no admitir las reglas predefinidas para las sucesivas aplicaciones. La siguiente cita (Walter, 1990, Pág. 40) lo refiere:

Cuando quiero pintar una copa, entonces les muestro naturalmente que es redonda. Sin embargo, el ritmo general del cuadro, el esqueleto de la composición, me puede obligar a representar lo redondo como cuadrado. Quizás en el fondo ya sea un pintor sin estilo. Con frecuencia el estilo es algo que fija al pintor en la misma perspectiva, en la misma técnica, en las mismas formulaciones año tras año, a veces toda la vida. Se le reconoce de inmediato, ya que es siempre el mismo traje o el mismo corte de traje. Con todo, hay grandes pintores con estilo. Yo personalmente no soy nada ortodoxo, soy más bien un sauvage, ustedes me ven aquí ahora, y sin embargo, por dentro estoy en otra parte. Yo no me sujeto a reglas, y por eso no tengo estilo.

La acción intuitiva de Picasso procedía sobre las cualidades formales de la idea, que constituían la máxima racional sobre la que incidían las intenciones. Éstas no se quedan en la búsqueda, ni en el experimento ni en la superación de lo establecido; las variaciones son indagaciones que permiten hallar lo que no se ha buscado a priori. La intención fue para Picasso un componente más del fundamento de su sistema. Éste fue determinante (Walter, 1990, Pág. 33) en 1906 y 1907:

Braque decía siempre que en la pintura lo único que cuenta es la intención. Y es verdad. Lo que cuenta es lo que se quiere hacer, no lo que se hace. Y en el cubismo lo que tuvo importancia fue sobre todo lo que se quiso hacer, la intención que se tuvo. Y ésta no se puede pintar.

El texto es confuso si lo relacionamos con la distinción de Picasso entre buscar y hallar, pues la búsqueda es intencionada y el hallazgo fortuito, y, puesto que aseguró que el motivo de su interés era la aportación del azar, la intención hay que valorarla, de nuevo, en relación con los principios rectores de su sistema. En función de ello, lo que se quiere hacer pertenece a la razón y, en relación directa, a la superación sensible de ésta mediante la voluntad; mientras que lo que se hace es lo que permite la capacidad personal, intelectual y manual, a partir de lo que se quiere hacer, y, como lo que Picasso siempre quiso fue la aplicación su sistema, la intención actuó sobre la elección de las referencias, sobre la idea como estímulo del mismo. En la elección, ya decantada hacia el primitivismo, debemos de buscar la influencia de Schopenhauer. Antes leeremos algunos textos sobre la elección de las referencias primitivas (Walter Págs. 24 y 20):

Para mí el arte no tiene pasado ni futuro. Cuando una obra no consigue permanecer siempre viva, entonces no merece la menor consideración. El arte de los griegos, de los egipcios, y de los pintores de otras épocas, no es un arte del pasado. Quizás su arte esté hoy día más vivo que nunca. El arte no evoluciona por sí mismo, sino que las ideas de las personas cambian y, con ellas, sus formas de expresión...

Si se piensa bien hay muy pocos temas. Y éstos se repiten constantemente. De Venus y Cupido se hacen la Virgen y el Niño, de la Virgen y el Niño se hacen madre e hijo; sin embargo, es siempre el mismo tema. Tiene que ser maravilloso encontrar un tema nuevo. Van Gogh por ejemplo. ¿Haber pintado sus viejas botas! ¿Eso si que fue algo maravilloso!

El sistema sobre el motivo de la representación, sobre el tema, llevó a Picasso a la deshumanización del arte. Mas ésta ya existía en las culturas pretecnológicas, entre las que se encuentran las prehistóricas, las proto-históricas y las primeras históricas europeas, que conoció bastante antes que las denominadas oceánicas y negras. Esa nueva deshumanización del arte europeo, pues ya hubo otras en época medieval, estuvo marcada por el conocimiento, por la facultad de conocer como condicionante de la visión. En sus conversaciones con Brassai (Brassai, 1964, Pág. 245) lo expresó de este modo:

Fíjese en esos ojos. Son hoyos profundos cavados en la pared. Pero algunos parecen combados, como si estuvieran en relieve. ¿De dónde sale esto? No es un efecto óptico; se ve perfectamente que son agujeros. Lo que sabemos influye en nuestra visión.

Kahnweiler (Kahnweiler, 1948, Págs. 5 y sigs) dijo que la identificación del signo mediante el conocimiento fue análogo a los de las máscaras Wobe; no obstante, el mismo autor afirmó (Kahnweiler, 1946, Págs. 237 y 238) que, aunque Picasso conocía las obras africanas desde 1906, no las relacionó con sus obras hasta 1913 Kahnweiler, 1948, Presence Africaine nº 4). La cronología de esa referencia primitiva es posterior al origen y desarrollo del cubismo.

Ello sitúa la reflexión en la cronología que aquí nos interesa, los testimonios de Picasso sobre sus procedimientos en 1906-1907. El conocimiento, la capacidad intelectual, es parte de su sistema creativo. Como tal, también está sujeta al deseo, a la necesidad de originalidad, estímulo paralelo a la idea y al desarrollo de la serie, que, sobre todo, incidió en la determinación de los signos y del metalenguaje que éstos producen. Picasso siempre demandó la originalidad (Walter, 1990, Pág. 80):

En realidad sólo se puede trabajar en contra de algo. Incluso contra uno mismo. Es muy importante. La mayoría de los pintores se preparan pequeños moldes y hacen pasteles. Siempre los mismos pasteles. Y están muy satisfechos. Un pintor no debería hacer jamás lo que la gente espera de él. El estilo es el peor enemigo del pintor. La pintura descubre su estilo cuando ya han muerto. Ella es siempre la más fuerte.

Picasso vio la sorpresa, la originalidad en la ingenuidad (Walter, 1990, Pág. 8):

Al contrario que en la música, en la pintura no hay niños prodigio. Lo que se considera como genialidad precoz es la genialidad de la niñez. Y esta

desaparece con los años. Puede ocurrir que un día uno de esos niños llegue a ser un verdadero pintor o incluso un gran pintor. Pero tendría que empezar desde el principio. En cuanto a mí, yo no tuve esa genialidad. Mis primeros dibujos no hubieran podido ser enseñados en una exposición de dibujos infantiles. Me faltaba la torpeza del niño, su ingenuidad. Yo a los siete años hacía dibujos académicos con una exactitud tan minuciosa que yo mismo me asustaba.

Él, que de niño no dibujó con ingenuidad infantil, reclamó de adulto lo que consideró una cualidad original, que, por intencionada, se distingue de la inhabilidad, de la torpeza manual. La ingenuidad a la que Picasso se refirió es a la del signo que proporciona un conocimiento intelectual y es en sí propia de todas las miradas primitivas en el arte (Walter, 1990, Pág. 54):

El arte ha sido siempre arte y nunca naturaleza, empezando por los primeros pintores, los primitivos, cuya obra se diferencia claramente de la naturaleza, hasta aquellos pintores como David, Ingres y el mismo Bourgeois que pensaban que la naturaleza tenía que ser pintada tal como es. Y considerado desde el punto de vista del arte, no hay formas concretas ni abstractas, sino sólo formas que son mentiras más o menos convincentes. No cabe duda de que estas mentiras son necesarias para nuestra vida interior, pues con su ayuda nos formamos un concepto estético de la vida.

Todavía podemos preguntarnos, ¿si en el sistema de Picasso la intuición opera sobre el concepto o la idea formal, esto es, sobre un principio de la razón, cómo es posible la ingenuidad? Y, ¿de ser posible la ingenuidad en el sistema de Picasso, dónde encaja? Parece claro que si el desarrollo formal de la serie depende de las cualidades intrínsecas de la idea, es en ésta donde debe darse la ingenuidad, pues sólo así podrá potenciarse de un modo coherente y con independencia de los condicionantes de estilo. Por ello, Picasso comentó (Walter, 1990, Págs. 37, 42 y 44):

En Las señoritas de Aviñón pinté una nariz de perfil en una cara de frente. Tuve que colocarla atravesada para hacerla reconocible. A continuación se habló enseguida de arte negro. ¿Ha visto usted alguna escultura negra, solamente una, que tenga la nariz de perfil en una máscara de frente?

El cubismo no se diferencia de otras escuelas pictóricas. Todas tienen en común los mismos principios y los mismos elementos. El hecho de que el cubismo no fuese entendido durante mucho tiempo y de que todavía haya personas que no lean nada en él, no significa nada. Yo no sé leer inglés, y para mí, un libro de inglés está hecho de hojas en blanco. Pero esto no significa que no exista el inglés, y ¿por qué iba a echar la culpa a otro y no a mí mismo, si no puedo entender algo de lo que no tengo ni idea?

El cubismo se ha mantenido dentro de los límites de la pintura y nunca ha pretendido sobrepasarlos. En el cubismo, el dibujo, la composición y el color son entendidos y utilizados de la misma forma que en las otras escuelas pictóricas. Es posible que nuestros temas sean otros, porque nosotros introdujimos en la pintura objetos y formas a los que antes no se le prestaba atención. Miramos nuestro mundo con los ojos y con la mente abiertos.

A la forma y al color les damos el significado que les corresponde; queremos conservar en nuestros temas la alegría del descubrimiento, el placer de lo inesperado; nuestro tema tiene que ser una fuente de interés. Pero, ¿para qué contar lo que hacemos si todo el que quiera puede verlo?

La solución intuitiva sobre las cualidades formales de la idea, del principio de individuación de ésta o del concepto, permitió a Picasso separarse de los principios de la visión apelando al conocimiento, en cuanto refiere a la naturaleza y a los estilos artísticos. El ejemplo de la nariz de perfil de una de las figuras de *Las señoritas de Aviñón* respecto del natural, el arte egipcio, el ibero o el negro que el mismo Picasso rechazó, es significativo. La originalidad de Picasso estuvo en la elección de una referencia, la que fuese, pues ésta no condicionó el procedimiento, definido, invariable, estable en cuanto a los criterios que lo rigieron; impredecible en lo que concierne a las características de las variaciones y a los resultados formales definitivos, debidos a la elección posterior. Las cualidades formales de la referencia elegida, sus signos, las claves de éstos, motivaron la sensibilidad de Picasso que, con un talento innato, propicio para la improvisación, rompió los principios racionales de la individuación u objetivación de la referencia y obtuvo nuevas relaciones formales que trascendieron la imagen prístina, mental o material, y el posible estilo de esta segunda posibilidad.

En consecuencia, las claves del arte primitivo picassiano, cuya ascendencia helénica e ibera es evidente en los bronce parisinos de 1905 y 1906, y del cubismo, son consecuencia de la aplicación del sistema de Picasso sobre dos principios que afectaron a los conceptos y a las ideas previas, a los estímulos creativos del artista. La originalidad y la ingenuidad de los signos intelectivos procedentes del proceso de elección y racionalización sobre las variaciones intuitivas basadas en las cualidades formales de las referencias, fueron los principios mediante los que llegó al cubismo y con los que inauguró una nueva era estética.

La ascensión a ésta es imprescindible para la superación del mecanicismo de los entendedores del arte que no llegan a su comprensión. La consideración de este principio de Ramón Gaya (Gaya, 1975, Págs. 14 y sigs) fundamenta la siguiente afirmación: no es lo mismo entender de Picasso que comprender a Picasso.

III Definición del sistema creativo de Picasso.

El análisis de los supuestos apuntes o estudios, cientos, miles, con los que la historiografía artística pensó que Picasso preparó muchos de sus cuadros y esculturas, permite el reconocimiento de un proceso creativo singular, hasta ese momento único, que procede en el territorio habilitado en el campo de los conceptos y la esfera de las formas (Kant, 1790, Págs. 98 a 101). La definición y la coherencia en la aplicación fue tal que la identidad del sistema propio prevaleció como núcleo rector de su creatividad. El acceso a esa esfera y, desde ésta, al campo en el que se proyectó, territorio creativo de Picasso, es imprescindible para la comprensión de su obra.

Lo cierto comprensible es la idea de un elemento, persona, animal u objeto, de la escala humana, a la que Picasso accedió de tres modos, directamente a través del natural; desde el recuerdo de la imagen artística predeterminada; y desde el concepto o formulación verbal de naturaleza simple o compleja debida al pensamiento y al símbolo literario.

Elegida la certeza objetivada, esto es, la imagen real, el trasunto plástico de la misma convertido en nueva realidad, o la concepción genérica, Picasso ensayó variantes en función de sus cualidades plásticas, buscó el máximo partido expresivo en las indagaciones. Unas veces lo consiguió y otras no, cuando lo hizo halló soluciones que fundamentaron obras concretas y después aprovechó en composiciones complejas. Éstas en ningún caso asumieron el sentido de cuantas variaciones o búsquedas fueron necesarias, sino el resultado óptimo, el hallazgo racional o casual, que, en tanto que real, es consecuencia del mismo proceso, y tan válido como el anterior.

Las variaciones de Picasso sobre un mismo motivo fueron los intentos de conseguir entidades plásticas sujetas a desarrollos específicos de la imagen objetivada sobre la que procedió. A unas variaciones les dio categoría de obras de arte, a otras, que no estimó satisfactorias, las relegó a documentos que nunca mostró y, pese a ello, forman parte del desarrollo de la serie.

Hubo ocasiones en las que Picasso consiguió expresar las cualidades de la imagen o del concepto, esto es, halló el propósito de su representación con cualidades armónicas que no se asemejan a las imágenes físicas conocidas de la referencia representada, así llegó a la abstracción figurativa que propuso Apollinaire y a la cubista que potenció las posibilidades del arte abstracto que se venía gestando en distintas zonas de Europa desde finales del siglo XIX.

Por ello, se debería matizar la oposición de Picasso al arte abstracto, pues lo que éste censuró fue la presentación de simples indagaciones con propósito ontológico. Picasso no se opuso al arte abstracto, en el que estuvo inmerso en distintas ocasiones, sino a la faceta abstracta que no tiene

la intención de representar, de comunicar nada, y se reduce a simples combinaciones de elementos. Los que dicen que Picasso nunca fue un artista abstracto, no tienen en cuenta las acepciones del término y los cinco niveles admitidos por Tatarkiewicz (Tatarkiewicz, 1976, Págs. 253 y sigs), incluidos los propuestos por Aristóteles y por Kant, y confunden las posibilidades del adjetivo con la realidad del sustantivo que dio nombre a las tendencias que éste rechazó.

La explicación de Picasso en función de un sistema creativo que lo define en un ámbito intelectual superior al desarrollado por los estilos vinculados a la transmisión material supeditada a los determinismos geográficos y culturales de los talleres, fundamenta la singularidad del artista y su capacidad de transformación y, en definitiva, el origen de las claves de los nuevos estilos de vanguardia. La supremacía intelectual del sistema de Picasso le permitió trascender las transformaciones y las novedades formales propias y los estilos que generaron, y, manteniendo su independencia, sobrevoló sobre ellos con la jerarquía del concepto artístico superior y capaz de aproximarse a varios a la vez sin perder la identidad. Esto, que fue un hecho rotundo en Gósol y en París, en 1906 a 1908, se convirtió en la máxima categórica del cubismo y de las Vanguardias Históricas que lo siguieron hasta el surrealismo, éste inclusive.

La naturaleza del sistema de Picasso es fundamental para comprenderlo. Está por encima de los géneros y de los estilos. Por ello, se explica de modo satisfactorio la unidad de su obra y la relación indisoluble entre la pintura, la escultura, los grabados, los dibujos, la cerámica, la orfebrería y los diseños de arquitectura y de joyería. Es el arte rector superior al que responden todas las iniciativas.

La aprehensión del sistema, es, pues, una condición imprescindible para su comprensión. Ésta no tiene nada que ver con la otra realidad que supone conocer a Picasso, saber mucho de él y de su obra. Conocer y comprender son dos verbos distintos, para conocer a Picasso o a cualquier artista sólo hay que acumular documentos o leer sobre él; para comprenderlo es necesario mucho más, hay que realizar una actividad superior, intelectual, abstracta, reflexiva, ello de modo teórico y práctico, teniendo en cuenta la información acumulada, pero, sobre todo, enfrentándose a la realidad expresiva de la obra. Ello sucede en la dimensión estética, ámbito imprescindible para completar el conocimiento del sistema de Picasso, o, lo que es lo mismo, de la totalidad de su obra.

La dimensión estética es el estadio en el que la obra es ofrecida a la contemplación, al goce de lo sensitivo dependiente de la formación racional. Picasso le dio a los sentidos un valor creativo, los convirtió en un elemento de su sistema atento a la razón. El goce sensitivo está implícito en ese

sistema cuyas variantes sobre una o varias referencias formales y técnicas predeterminadas son estados ofrecidos en sí, en la órbita visibilista que les corresponde (Fiedler, 1876, Págs. 60 y sigs), y a la que, por decisión propia, sólo accedió él mismo. Picasso fue el sujeto estético que proyectó sus sentidos sobre tales estados y, en función de su formación y de sus criterios artísticos, los valoró como nuevas objetivaciones sobre las que aplicó el procedimiento cuantas veces estimó necesario.

La obra de arte transforma al espectador que la contempla y el artista debe calcular las posibles opciones de esa condición, sea normativa, simbólica o, lo que fue sorprendente y, para muchos, incomprensible en su época, exclusiva formal. En ello radica el sentido del arte, su función. El sistema de Picasso le permitió experimentar tal posibilidad en cada fase, en cada estado de la aplicación, ello como paso previo al siguiente y, por supuesto, a las grandes obras que aunaron esos esfuerzos.

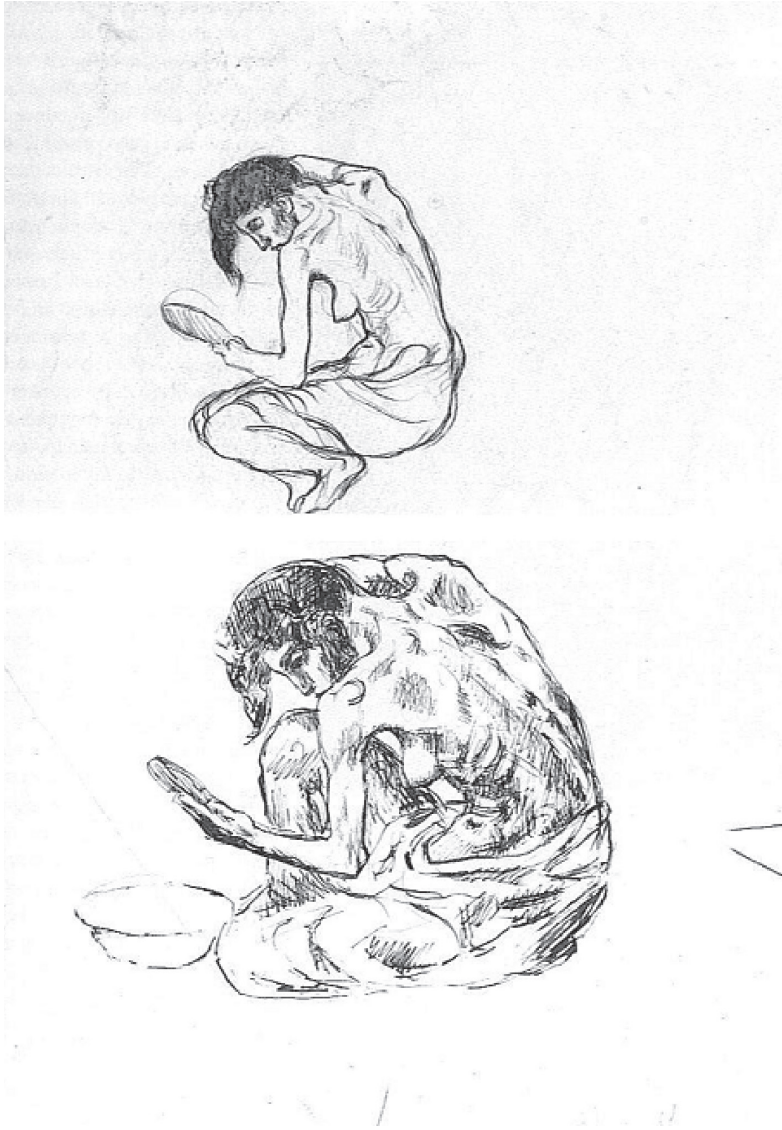
Por ello, es imprescindible indagar en los fundamentos de la dimensión estética en general y de Picasso en particular. La singularidad del sistema obliga a identificar tres estados estéticos principales, el juego vinculado a las variaciones intuitivas que constituyen las series, el ser de cada proceso de transformación, y el sentido de los códigos inéditos que tales determinaron.

En ello hay que tener en cuenta la observación de Kahnweiler (Kahnweiler, 1946, Pág. 229) sobre que ni Picasso ni los demás pintores ni los literatos de su grupo tenían cultura filosófica y que las posibles relaciones con Locke y Kant eran desconocidas por todos ellos. Lo que no precisó es que él sí tenía esa formación. Además, se ha de considerar la incidencia de la recepción simplista y derivada de las ideas de Nietzsche y Schopenhauer, que, pese a ello, motivaron intelectualmente a amplios círculos artísticos en Munich y Berlín, París y Madrid y Barcelona.

Por otra parte, que Picasso no fuera consciente de las relaciones estéticas que planteó no significa que no sean posibles, que no las pudiera asumir indirectamente, que no existan. De esos estados estéticos, uno relaciona a Picasso con el sistema de pensamiento de Kant, puesto en práctica por Schiller y vigente hasta el desarrollo formalista alemán, representado por Fiedler, Wölfflin y Worringer; los otros dos no refieren sólo a Picasso ni de modo directo a ningún artista, son principios abstractos que afectan a la totalidad del arte. Siendo así, nadie pierde el tiempo ni se dispersa ni divaga al plantearlo.

BIBLIOGRAFÍA

- Brassai: *Conversations avec Picasso*; París, 1964; Méjico, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Daix, Pierre: “Los años del gran cambio”; en *Picasso, 1905-06*, Barcelona, Electa, 1992.
- Fiedler, Konrad: “Sobre el juicio de las obras del arte plástico” (1876); en *Escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1991
- Gaya, Ramón: *Naturalidad del Arte (y artificialidad de la Crítica)*; Roma, 1975. Valencia, Pre-textos, 1996.
- Ors, Eugenio de: *Picasso*; Madrid, 1930. Madrid, Aguilar, 1946. Madrid, Folio-ABC, 2003.
- Ors, Eugenio de: *Goya. Picasso. Zabaleta*; Madrid, Aguilar, 1964.
- Picasso: “Reflexiones”; en *Bulletin de la Vie Artistique*, 15 de junio de 1923.
- Picasso: “Reflexiones”; entrevista de Marius de Zayas en *The Arts*, Nueva York, 1923.
- Kahnweiler, Daniel-Henry: *Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits*; París, 1946.
- Kahnweiler, Daniel-Henry; y Brassai: *Les sculptures de Picasso*; París, Les éditions du Chêne, 1948.
- Kahnweiler, Daniel-Henry: “L’art negre et le cubisme”; en *Presence Africaine*, n° 4, París y Dakar, 1948.
- Kant, Immanuel: *Crítica del Juicio* (1790); Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- Parmeline, Hélène: *Picasso dice*; Barcelona, 1966. *Habla Picasso*; Barcelona, 1968.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw: *Sziesz szésim pojec (Wyzawa, 1976)*; Véase como *Historia de seis ideas*; Madrid, Tecnos, 1996.
- Walter, Ingo F: *Pablo Picasso. El genio del siglo, 1881-1973*; París, Benedikt Taschen, 1990.
- Zervos, Cristian: “Pensamientos de Picasso”; en *Cahiers d’Art*, N° 7, diciembre de 1935.



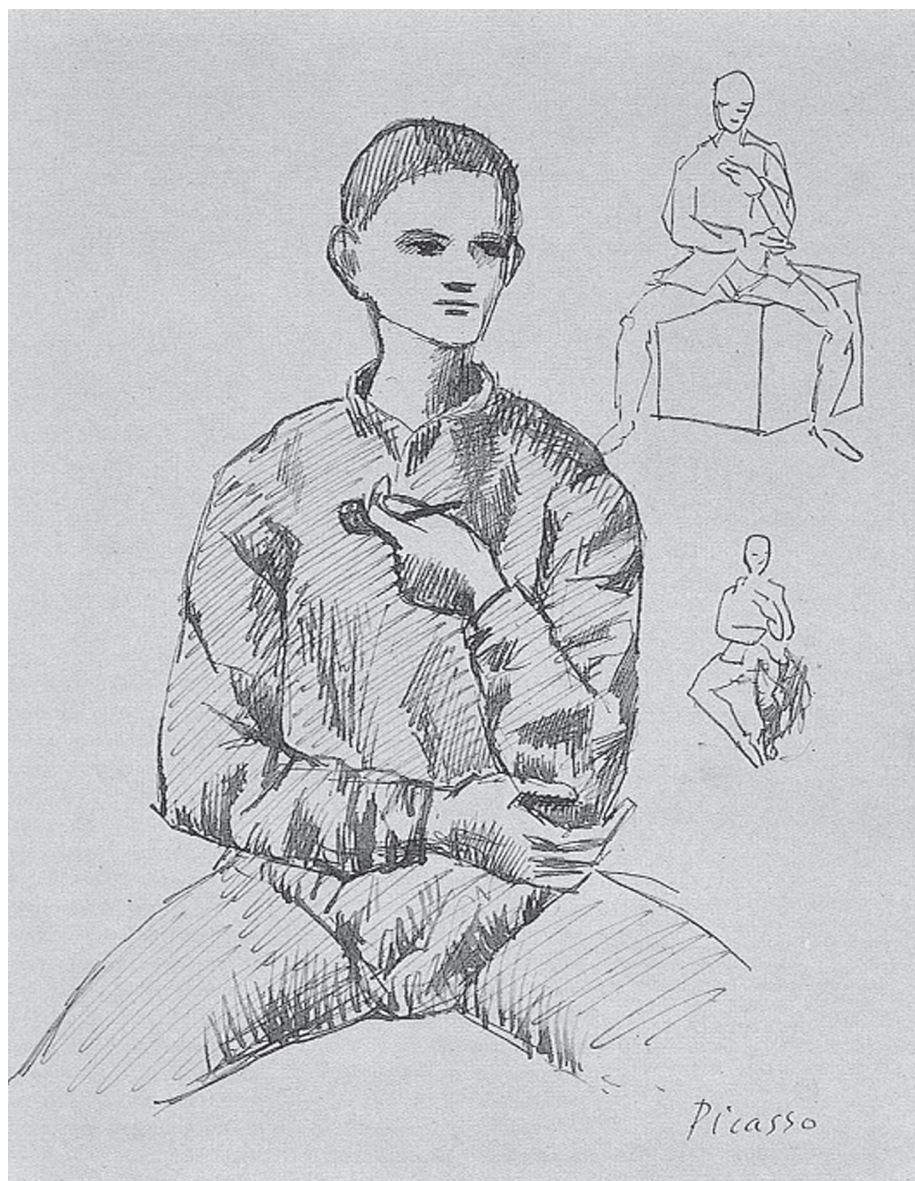
Lám. 1. Picasso, Mujer mirándose en un espejo, 1903. Colección Particular. Z VI, 554.
Mujer mirándose en un espejo, Barcelona, 1903. Colección Particular. Z VI, 580.
La historiografía consideró las variantes propias del sistema de Picasso como bocetos o estudios preparatorios para la composición de sus pinturas y, en ocasiones, de las esculturas relacionadas. Es cierto que sirvieron para ello; no obstante, también lo es que tienen naturaleza propia, que les confiere un sentido distinto, particular, único.



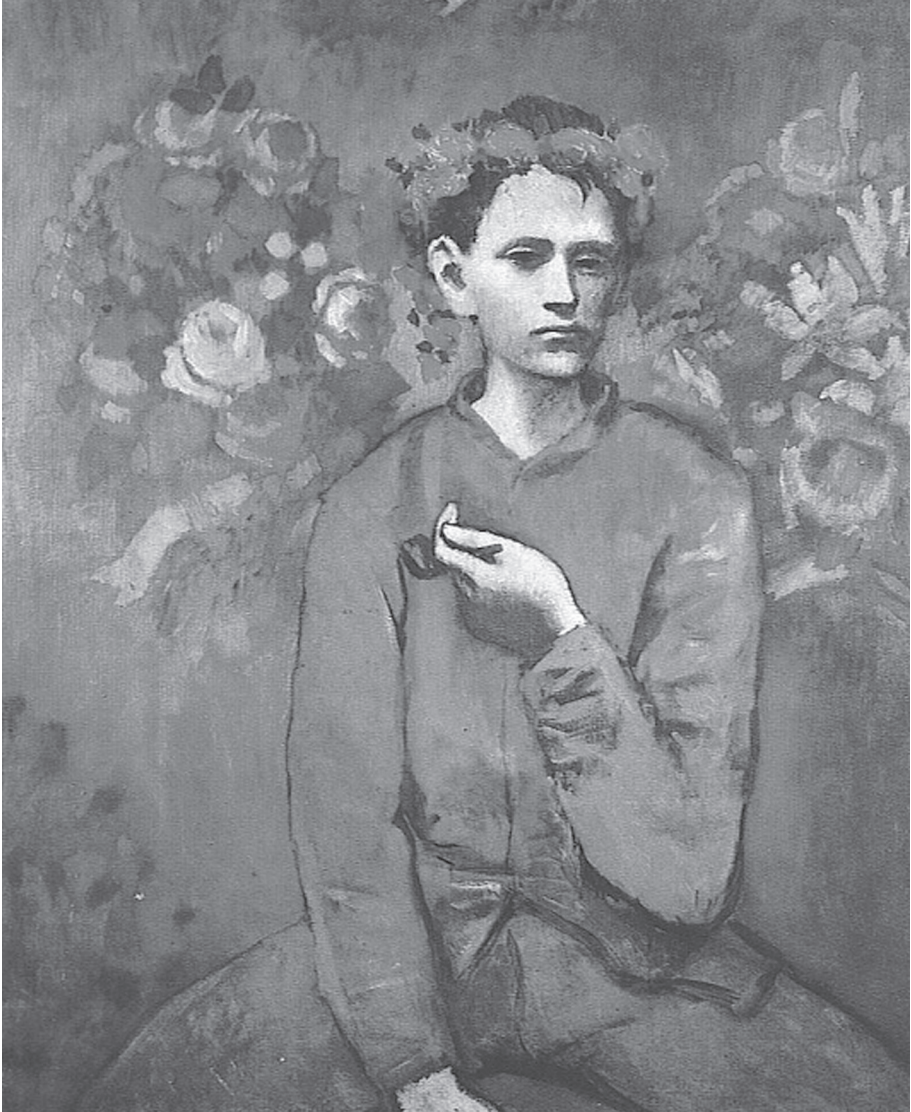
Lám. 2. Picasso, Joven sentado, París, 1905. Galería Jan Krugier, Ginebra. Colección Marina Picasso. Carnet 24. Fol. 2, 3, 4 y 5. Cada materialización de un estado supuso una culminación de la aplicación del sistema; ofrecida a la dimensión estética, la identidad plástica significó en sí y se ofreció como nueva referencia para otras aplicaciones. La multiplicidad y la alternancia visual fueron principios implícitos en las aplicaciones que llevaron a Picasso desde el primitivismo de las formas, naturales o elaboradas, hasta la configuración simultánea en el plano que determinó el cubismo.



Lám. 3. Picasso, Joven sentado, París, 1905. Galería Jan Krugier, Ginebra. Colección Marina Picasso. Carnet 24, Fol. 6 y 7. Variantes de Muchacho con pipa, París, 1905. Colección Particular. Z XXII, 172.



Lám. 4. Picasso, Muchacho con pipa, París, 1905. Museo de Bellas Artes, Baltimore. Z XXII, 317; DB XIII, 10; P 1167. La elección de una variante la aisló de las demás de la misma aplicación en lo que refiere a su objetivación particular y a la posible transformación en función de nuevas configuraciones.



Lám. 5. Picasso, Muchacho con pipa, París, 1905. Colección Mrs. John Hay Whitney, Nueva York. Z I, 274; DB XIII, 13; P 1166. La aplicación del sistema creativo de Picasso es evidente en la serie que culminó con la elaboración de esta pintura, cuyos fondos resolvió de modo intuitivo y con independencia de la indagación formal que determinó la configuración del protagonista de la misma. La creatividad técnica de Picasso en la aplicación del sistema determinó estados singulares, distintos entre sí por sus cualidades expresivas.

