

EL ESPACIO PERSPECTIVO DE PICASSO

*Figura 1.
Recordando a Picasso
(obra del autor)*



I. - PREÁMBULO

Es bien sabido por los muchos analistas e investigadores que tiene la obra picassiana, cuan difícil es encasillar, incluso ordenar y clasificar, la obra del genial malagueño. Parece como si quisiera usar una superior ironía para quienes tratan de penetrar en su obra por el camino de la erudición, la ortodoxia y el razonamiento sistemático. Se burla y escapa de todo intento de ser etiquetado: cuando parece ya instalado en una fórmula salta a otra imprevisible formulación.

Puede causar cierta extrañeza un artículo más sobre Picasso y, sobre todo, referido a su espacio perspectivo. Es el pintor y su obra que más literatura ha ocasionado en poco más de un siglo; y, a primera vista, se nos antoja el pintor menos indicado para un estudio de esta naturaleza. En su extensa obra se nos muestra como la anulación, cuando no la burla, de esta disciplina académica llamada "perspectiva". La historia del arte nos brinda multitud de artistas que entregaron sus mejores esfuerzos a este problema fundamental de la pintura: desde Uccello, Piero, Leonardo, Durero, los Bellini, Mantegna o Carpaccio, hasta los contemporáneos Dalí, De

Chirico, Escher o Magritte, pasando por Saenredam, Pozzo o Canalieto, hay una extensa nómina de pintores perspectivitas más propicios para acoger nuestro estudio. Pese a ello centramos hoy nuestra atención sobre el “aperspectivo” pintor malagueño.

Y, precisamente por ello, por no presentar para el común de los espectadores las características de lo que se entiende por perspectiva, es por lo que tenemos especial interés en fijar la mirada en este pintor. De este modo queremos afirmar, inequívocamente, que esa común opinión sobre lo que es la perspectiva pictórica, que la restringe a los estrechos límites de los trazados geométricos, es una falacia que ya es tiempo de clarificar.

Picasso es, sin duda, el artista más prolífero, conocido, discutido y estudiado del siglo XX y, por tanto, representativo de este tiempo histórico. Por sí solo llena todo el variopinto paisaje artístico del siglo. Pese a ello, no he visto en la muy extensa bibliografía consultada, ningún trabajo que trate de explicar ese fenómeno de su pintura, cual es el espacio visual perspectivo. Y es raro, de un pintor que ha tocado todos los resortes del arte pictórico, y ha provocado tan extensa literatura, no encontrar centenares de estudios sobre la concepción espacial de su pintura. Noto la carencia de ese estudio del espacio pictórico que todo pintor aborda, ya sea desde la conciencia de un planteamiento racional o desde la intuición inconsciente, para expresarse en el espacio visual poliédrico, propio de la pintura.

Dicho de otro modo, nos parece más extraño todavía cuando, llamando las cosas por su nombre, dijésemos lo poco que se habla de la perspectiva en Picasso. Incluso para quienes entiendan que en Picasso no hay problemas de perspectiva, porque es un pintor imprevisible, que pinta con espontaneidad, de espaldas a reglas y normas preestablecidas y disciplinas académicas, debieran considerar que esa posible lucha por mantenerse fuera del imperio (o dictadura, según se mire) de la ciencia perspectiva, debió preocupar bastante al autor del Guernica. Porque sigue siendo verdad el principio establecido por León Bautista Alberti, no desmentido hasta hoy, donde “la pintura se sostiene consustancialmente sobre el trípode de la composición, el color y la circunscripción,” que más tarde, esta última e imprescindible cualidad pictórica, se llamaría “la perspectiva”.

Es cierto que la obra picassiana, pese a tantas variadas formulaciones estilísticas, técnicas y estéticas que la conforman, mantiene el indiscutible sello de la fuerte personalidad del autor, lo que le da un distintivo de unidad dentro de sus dispares manifestaciones; aparte de ese sello es difí-

cil encontrar constantes que recorran y vertebran tan extensa producción gráfica y pictórica. He buscado esas constantes rastreando aquellas cualidades que, siendo consustanciales con toda la pintura, también deben existir en la obra del malagueño; esas cualidades no son otras, insistimos, que su concepto perspectivo del espacio pictórico.

Porque es imposible escapar de esta cualidad indisoluble de la pintura, si queremos seguir llamándola Pintura. Ya sabemos como, hasta cuando se lucha intencionadamente por eliminar el clásico artificio ilusorio del espacio visual, aparece esta cualidad pictórica, situando las formas del cuadro unas delante y otras detrás, creándose siempre la percepción representativa de una tercera dimensión. Conocido es el caso de Mondrian, quien queriendo anular la perspectiva, para garantizar la soltería absoluta de la abstracción, representaba planas las barra y rectángulos, que los creía en la bidimensionalidad del lienzo, y cual su sorpresa cuando, pese a sus esfuerzos, siempre había como un entramado tangible suspendido, que se anteponía a su pintura, en una ilusoria tridimensionalidad.

No entrando, en esta inevitable propiedad de toda pintura o dibujo, por considerarla bien discutida y sancionada, hemos de aceptar que también, en la obra de Picasso, pese a su reconocida iconoclasia, existen estos principios perceptivos visuales de una tercera dimensión, como una constante y persistente evidencia consustancial de toda su creación pictórica, y que constituyen su perspectiva. Porque, podremos ignorar sus fundamentos y principios, pero esa ignorancia no evitará que el fenómeno espacial se produzca.

Al estudio sistemático y demostrativo de los recursos que empleó Picasso, para evidenciar o eludir esta “circunscripción” albertina, que nosotros llamamos perspectiva, van encaminadas estas líneas.

II. LO SINGULAR DEL ESPACIO PERSPECTIVO DE PICASSO

Algunas consideraciones necesarias

No encontramos en toda la extensa obra de Picasso una especial preocupación por el espacio, o por eso que entendemos hoy como “perspectiva”. Y, seguidamente, agregamos que toda la pintura de Picasso siempre la percibimos como una clara ilusión de tres dimensiones. No hay contradicción en lo dicho, si tenemos presente que lo que no hay en Picasso es una

preocupación por la perspectiva geométrica al uso, y sí hay, en cambio, una constante preocupación por fijar y definir el espacio o lugar que ocupan sus formas. Tanto sus obras gráficas como las pictóricas, en las que, utilizando como soporte una superficie plana, las morfologías y grafismos que nos presenta (incluso las puramente lineales de trazado sutil y esquemático) tienen la provocación explícita de una volumetría o tercera dimensión. No las deja “pegadas” al plano del soporte, como pretendía Mondrian, sino que avanzan o retroceden formando una verdadera normativa de perspectiva. Y ello no ocurre en una obra aislada, sino que, en toda su producción, se presenta como una constante vertebradora de sus estilos.



Figura 2
1927. Dibujo de línea representativo de otros muchos de Picasso que, pese a la simplicidad de su línea y a la ausencia del color, sugiere la percepción volumétrica de un espacio perspectivo, definiendo inequívocamente qué formas están delante y cuáles están detrás

Afirmado esto, hay que añadir que toda la obra gráfica y pictórica de Picasso no es ajena a ese fenómeno ineludible para todos los pintores, quienes colocan sobre el lienzo sus formas, líneas y colores con la intención de que trasciendan la superficie, y no se queden como formas planas pegadas al lienzo, percibiéndose unas más próximas y otras más lejanas del espectador y, con ello, dando origen a una tercera dimensión de tipo óptico perceptivo, que nosotros interpretamos como la esencia misma de la perspectiva pictórica. En Picasso no es casual ese efecto; podemos asegurar, viendo sus reiteradas obras, que en todas prevalece la intención de este tipo de espacio perspectivo.

Que Picasso no usa la perspectiva geométrica clásica, aquella que, basada en los principios de la geometría proyectiva se venía usando desde el Renacimiento Italiano, es evidente. Porque Picasso, decimos, es reacio



Figura 3
1909. En esta pintura de un “Bodegón con calabaza” queda evidente que, pese a no regirse por las leyes de la perspectiva clásica, este espacio está perfectamente delimitado: se percibe con claridad lo que es el fondo alejado en la parte superior del lienzo, el jarro y la calabaza en un término medio, y los higos y las morfologías de la parte inferior del cuadro, en un primer término.

a toda norma preestablecida; es iconoclasta por naturaleza y rechaza toda regla que le condicione a un fin predefinido; es enemigo militante de todo lo que suponga un estudio de morfologías miméticas, ya sean proporciones, anatomías, coloridos o espacios (en eso podemos decir que es la antítesis de otro genio como el de Vinci, quien proponía al espejo como el mejor maestro, y hacía anotaciones y clasificación metodológica de las formas). La mayor parte de los estudiosos de la obra de Picasso no han querido insistir mucho en ello, y desvían la atención de los méritos de Picasso hacia otras cualidades innatas que poseía; pero no dicen, abiertamente, que era hombre de poca disciplina intelectual, de poca instrucción metodológica y, consecuentemente, poco preparado para el estudio científico de un espacio geométrico, descriptivo y analítico. No entramos en ningún tipo de valoración

ni juicio, solo constatamos un hecho: Picasso era hombre muy intuitivo e inteligente, pero de poca instrucción matemática para abordar los problemas de la perspectiva desde la geometría. De habérselo propuesto la habría adquirido, pero no quiso adquirirla o no le interesó. No nos esforzaremos, pues, en buscarle unos conocimientos que no poseía. Busquemos por otra dirección su expresión del espacio pictórico.

Quede sentado que toda pintura, incluida la picassiana, conlleva la expresión de un espacio plástico o “tercera dimensión”. Y quede también dicho que ese espacio se puede representar de muchas formas, siendo la de más universal aceptación la representada por medio de la perspectiva cónica geométrica, aquella que se inicia intuitivamente por los artistas del renacimiento italiano, y se potencia con los estudios posteriores de ingenieros y matemáticos como, entre otros, Desargues con su teorema proyectivo y puntos del infinito, o Monge con la creación de su geometría descriptiva,

desarrollada amplia e insospechadamente por discípulos como Poincaré.

Por razones tanto ambientales como personales, no nos consta que Picasso entrase en el estudio geométrico del espacio pictórico: no lo imaginamos sobre el tablero de dibujo comprobando el teorema de Pascal en proyecciones cónicas, o resolviendo las intersecciones de superficies regladas alabeadas, analizando los resultados de la óptica geométrica; tampoco hay constancia que la docencia paterna influyese en este punto sobre el joven Picasso; porque, es de suponer, dado el contexto histórico, que algo debía saber el profesor Don José Ruiz Blasco sobre perspectiva. Y, sin embargo, la pintura de Pablo, expresa con fuerza la tercera dimensión de un espacio euclidiano, propio de toda la pintura clásica. Incluso, en algunas de sus obras, se acerca al espacio de geometrías que se derivaron de la superación del postulado quinto de Euclides.

¿Cuál es, entonces, la “fórmula” picassiana para evidenciar que sus morfologías son volumétricas y multidimensionales, ocupando un término espacial?

Solo podremos encontrar respuesta si indagamos en las grandes dotes de observación de Picasso y en su personal intuición de las leyes que rigen la psicología de las formas. También aquí se confirma la norma: la intuición camina delante de la demostración y, consecuentemente, el artista se anticipa al científico.



Figura 4
1942. En esta obra, de plena madurez del artista, se pueden reconocer todos los rasgos de una perspectiva tradicional, tratados de modo empíricos y con total libertad. El espacio está concebido como en cualquier

obra barroca, y sus claves son el claro-oscuro que modela los volúmenes; el contraste de tonos extremos que destacan las formas de los fondos, las correctas imbricaciones o interposiciones parciales de las formas del primer término con las más alejadas, etc.

Queda excluida la rigurosa perspectiva cónica geométrica, ausente en toda su obra, con la excepción de algunas muy primerizas y con influencias académicas, como “Primera comunión” o “Ciencia y Caridad”, por ejemplo, que más que reglas perspectivas, lo que tienen son una observación aguda del modelo real desde un punto de vista fijo. No busquemos más las leyes del espacio perspectivo de las que tanto físicos como matemáticos nos brindan su modelo: en la obra picassiana, insistimos, no las encontraremos.

Conclusiones.

Adelantemos unas conclusiones que procuraremos argumentar a lo largo de este trabajo. Picasso usa dos cualidades magistralmente:

a) la observación del natural de donde extrae algunos principios y normas empíricas de la perspectiva cónica; b) el desarrollo intuitivo de los principios fundamentales de la percepción visual, que explican hoy los psicólogos de la forma, y que él sabe aplicar oportuna y sistemáticamente.

Y ya tenemos tema para la polémica. Los detractores de la pintura picassiana (que siguen siendo muchos) dirán que Picasso no sabía perspectiva, lo que le llevó a desarrollar un nuevo espacio arbitrario y caótico. Por el contrario, los defensores de la obra de Picasso (que aumentan cada día) descubrirán en su personal tratamiento del espacio pictórico, una nueva perspectiva, muy superior a la clásica renacentista. Y todavía habrá un tercer grupo (en el que me encuentro) que defiendan lo evidente, que para desarrollar su personal concepto pictórico, la perspectiva renacentista le hubiese sido un obstáculo.

Una última consideración, aunque es fácil deducirla sin que yo la confiese:

Cuando generalizo diciendo que “esto o aquello no se ha dicho o estudiado de la obra de Picasso”, sé que corro un gran riesgo; lo que quiero decir es que yo no lo conozco. Porque, dada la prodigalidad de textos que se acumulan en torno al “fenómeno Picasso”, desde tantos autores y desde tantos campos del saber, una vida se queda corta para leerlos todos. Puede, por ello, que me salga alguien mostrando un estudio o ensayo sobre este tema que aquí trato de exponer.

Ello no me preocupa de modo especial, porque este estudio no es un trabajo de erudición ni de referencias a otros autores: se trata, sencilla-

mente, de las observaciones personales que sobre las obras de Picasso hace un profesor que ha dedicado casi medio siglo de su vida al estudio y a la docencia de esta materia que llamamos perspectiva.

III. LOS DIBUJOS DE PICASSO.

Cualquier estudio sobre Picasso corre un riesgo de seducción. Son tantos los caminos y sugerencias de su obra y su persona, que lo más difícil será mantener firme el timón del propósito, y no acudir al canto de tantas seductoras sirenas que continuamente reclaman nuestra atención. Hay que estar alertas porque también, ante las obras de Picasso, puede ocurrirnos lo que recomendaba Leonardo para ejercitar la imaginación: arrojar la esponja impregnada de pintura a la pared, o mirar las morfologías transformistas de las nubes: en ello encontraremos formas y figuras que solo se concretan en nuestra imaginación. Intentaremos no salirnos de nuestro rumbo, mirando ahora, objetivamente, al norte de la representación del espacio perspectivo en sus dibujos.

Si analizamos el color en las pinturas de Picasso, observamos que en ello prevalece el “valor” o “brillo” (escala que va del claro al oscuro) por delante del “tono” o “matiz” (que es eso que entendemos por rojo, verde azul, etc) que a veces se nos antoja un caprichoso desastre de armonía cromática. Son los valores “dibujísticos” los que prevalecen, incluso en las obras más coloristas de su pintura. Como decíamos antes, es este un seductor camino, al que no queremos sucumbir cual canto de sirena, pero sería buena experiencia analizar las obras picasianas solamente desde sus valores de claroscuro.

Por lo dicho anteriormente, la pintura de Picasso es, fundamentalmente, gráfica; el color ocupa un lugar muy secundario, en comparación con su dibujo. No prescindiremos, empero, de su pintura, mas en ella analizaremos solo la fuerza morfológica de sus valores, y aquellos aspectos que expresan el espacio, porque el color o “matiz” agrega muy poco al código perspectivo de Picasso. Al decir esto podrá extrañar a muchos que usemos sus pinturas como referencias y ejemplos, sin apoyarnos en su básica cualidad del color; y es por ello esta aclaración: en su pintura no veremos más allá de su dibujo a los efectos espaciales.

IV. PRINCIPIOS GENERALES DE LA PERSPECTIVA DE PICASSO

Pese a su deseo de romper con la tradición académica y con el espacio euclidiano, propio de la perspectiva clásica renacentista, es ese un espacio recurrente – una constante - en toda la obra picassiana, y no solo cuando se inspira en obras clásicas, sino, sobre todo, al observar el modelo natural, evidentemente tridimensional.

Como no podía ser de otro modo, en un pintor que no abandona el concepto figurativo, por mucho que lo distorsione, tiene que recurrir a los principios innatos de la percepción del espacio visual, para comprender y hacerse comprender en sus especulaciones sobre el plano.

Aparentemente Picasso es un iconoclasta de las formas clásicas, pero solo en una apariencia que puede desorientarnos, porque al analizar sistemáticamente su obra, queda dicho, siempre descubrimos en la base el rastro de ese espacio euclidiano, que fue el empleado en toda la pintura occidental, que llamamos clásica.

Los contrastes del dualismo pictórico, sin los que no es posible la pintura, se cumplen, naturalmente, en Picasso. Lo cóncavo y convexo, el entrante y saliente, el fondo y figura, el claro y el oscuro (que no confundamos con la luz y la sombra) más el persistente concepto de imbricación o solape, son los recursos comunes, casi instintivos y persistentes, en la formulación del espacio en Picasso.

Picasso apenas presenta las formas integradas en un fondo, ignora la línea del horizonte geométrico y el punto de vista único o principal, pero recurre con frecuencia a líneas horizontales que hacen de fondo, las cuales se interrumpen respetando el primer término.

Se puede comprobar la multitud de ejemplos de dibujos de línea pura, despojados del color y las sombras, y que tienen líneas horizontales como fondo. En cualquier galería de la obra picassiana es fácil encontrar estos ejemplos, lo que nos ahorra insertar aquí reiteradas ilustraciones.

V. EL ESPACIO EUCLIDIANO

Repetidas veces hemos hecho mención a Euclides y a su concepto del espacio. Incluso con el riesgo de parecer elemental y “restar altura” a este artículo, daré una breve explicación. Se trata del matemático más

importante y más leído de la Grecia Clásica, quien recopila todo el saber matemático de su tiempo en su libro más usado: “Elementos de Geometría”, que desde el año 325 a. de C., con sus axiomas, definiciones, postulados y teoremas, impone una concepción geométrica singular del universo, que sirvió hasta el siglo XIX. El propio Kant, pese a su “revolución copérmica”, llega a la conclusión de que, el único medio de conocer la realidad del espacio físico, era la geometría euclidiana. ¿Y cual es esa geometría euclidiana? Para Euclides la Tierra era plana, rígida, indeformable y estática. Dicho conceptualmente, el espacio euclidiano es continuo, homogéneo, isótropo, divisible indefinidamente, infinito, accesible, compenetrable, tridimensional e independiente del tiempo.

En este contexto geográfico, matemático y morfológico se desarrollan las ciencias y las artes, sin que se llegue a sospechar la revolución que llegaría de la mano de los matemáticos no-euclidianos y los físicos relativistas, para quienes ya el espacio es inhomogéneo, no ilimitadamente divisible o finito, anisótropo, discontinuo, extensible y de más de tres dimensiones. La influencia de este nuevo espacio en el arte de finales del siglo XX es manifiesta. Pero mucho nos tememos que los propios artistas no sean muy conscientes de este paralelismo de su arte con la ciencia. Picasso, en esto, no constituye una excepción, aunque mirando su obra, al igual que las manchas en la pared leonardesca, podamos ver anticipos geniales de un espacio no-euclidiano.

El principio básico de la perspectiva de Picasso es su falta del punto de vista único y estático, que impuso el “pintor renacentista”, conforme al considerar al hombre “centro del universo”. Y usamos este término de “pintor renacentista” conscientes que no fue la misma formulación rígida y uniforme en todos los pintores renacentistas. No son necesarios los estudios de Panofsky, Gombrich, White, Francastel, Gioseffi, Chastel o Kubovy para descubrir que son muy pocos los pintores del renacimiento que cumplen el rigor de una común perspectiva; pero esta simplificación del término ya nos remite a una reconocible y aceptada concepción del espacio pictórico.

La movilidad o la simultaneidad de varios puntos de vista crean ese característico calidoscopio visual de la obra picasiana. Picasso renuncia al espectador estático, que mira desde un solo punto de vista, y lo sustituye por un espectador dinámico, de múltiples y simultáneos puntos de vista. A pesar de la simultaneidad poliédrica de sus modelos, y del dinamismo de

sus figuras, Picasso no militó con el efímero credo de los futuristas; aunque las obras de estos pintores, en cambio, sí se apropiaron los recursos morfológicos que había descubierto el cubismo de Picasso y Braque.

Este es el resultado inmediato al contemplar cualquier obra de Picasso, ante la que tenemos la impresión de estar burlando el unitario y estable espacio euclidiano. Y no podemos evitar entrometernos en “el proceso creativo” del pintor y, para ello, seguimos sus mismas palabras escritas a sus ochenta y ocho años, “Para mí, la creación se inicia en la contemplación” “Dejo vagar mi mente con toda libertad, igual que una barca sin rumbo. Tarde o temprano se siente atrapada por algo. Se vuelve más precisa, adopta una forma” (ABC 12-4-1973) Se comprende que esa “contemplación” inicial la ejercía desde su subjetividad, de modo consciente o inconsciente, posicionado desde un lugar físico determinado por el punto de vista del contemplador.

Ello equivale a decir que Picasso contemplaba el espectáculo como espectador desde un punto de vista posicional preferente; algo así como desde ese “palco del príncipe” tan caro en la escenografía barroca. El proceso de elaboración posterior era el que alteraba las múltiples visiones de ese primigenio espacio contemplado.

Porque la idea plástica, en la mente del artista, puede nacer como una indefinida nebulosa, que poco a poco se perfila como un modelo más concreto a seguir. Y ese modelo, si ya es definido, podrá tener unas espaciales y múltiples visiones en el escultor creador, pero no en el pintor, quien precisa contemplar la escena “desde un concreto lugar estático”, fijándola en una instantánea única. Es más, pensamos que la singular manera de concebir este posicionamiento del pintor-observador, lleva implícito el rasgo más característico de su personalidad.

Y el rasgo más peculiar de la perspectiva del renacimiento (o la entendida como tal hasta el siglo XX) ha sido la observación de la escena desde un solo punto de vista inmóvil, el cual daba unidad a toda la obra, proyectándose sobre el cuadro, como punto principal de la composición.

Distinguimos, partiendo de este supuesto creativo, dos momentos en las escenas pintadas por Picasso: primero la observación o contemplación de la escena desde su punto de vista, que no podía ser otra que en el espacio óptico-euclídeo-tridimensional; y, en segundo lugar, su realización sobre el plano del cuadro, donde la escena era manipulada desde múltiples momentos o ángulos visuales.

VI. HACIA UNA CLASIFICACIÓN DE LOS ELEMENTOS PERSPECTIVOS DE PICASSO

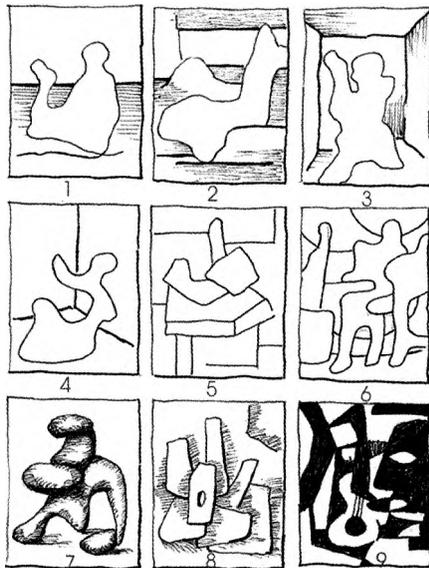


Figura 5
Esquemas de nueve claves del espacio perspectivo de Picasso

Con un carácter puramente didáctico hemos confeccionado hasta nueve esquemas, interpretando las morfologías espaciales de Picasso, y tratando de agruparlas para su mejor estudio (acompañándolas de ejemplos significativos de sus obras, y algunos comentarios nuestros) para conseguir una mayor claridad en la exposición de nuestras propuestas.

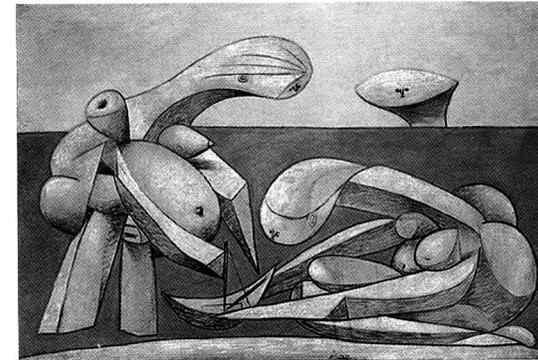
Hemos realizado los esquemas para presentar estas claves lo

más aisladas posible unas de otras, pero debemos tener presente una particularidad que ya hemos denunciado anteriormente: la casi obsesión de Picasso por escapar de toda clasificación, incluso de no encasillarse en un logro por él mismo conseguido; por ello, no solo modifica continuamente estas claves de su perspectiva, sino que en una misma obra las entremezcla y confunde. Entremos, pues, prevenidos en los ejemplos que proponemos haciendo un análisis que nos ratifique en la propuesta que hacemos, y abiertos a otras muchas fórmulas que toma de otros artistas, en su conocida cualidad de usurpación y manipulación de cuanto le interesaba.

Esquema nº 1.- Bien por influencia del paisaje natural, o como recurso pictórico del artista, encontramos algunas escenas que tienen por fondo el mar.

La línea del horizonte natural, que coincide con la línea del horizonte geométrico en la perspectiva clásica, es recogida por Picasso, creando de este modo una línea del infinito, donde termina el plano horizontal del mar, el cual puede extenderse hasta un primer plano, situado en el borde inferior del cuadro. Es este un espacio euclidiano de tres dimensio-

nes, perfectamente definido, y donde hay poca aportación personal al problema espacial.

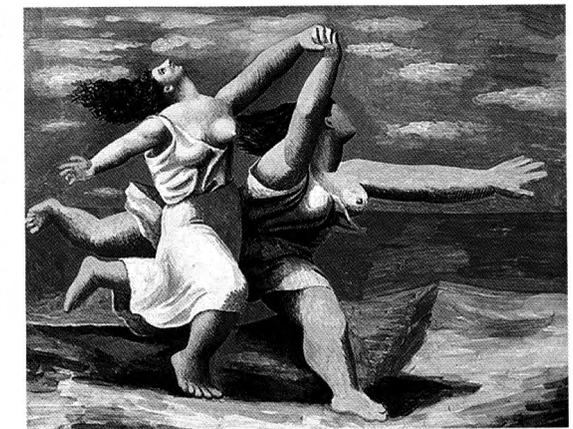


Figuras 6 y 7

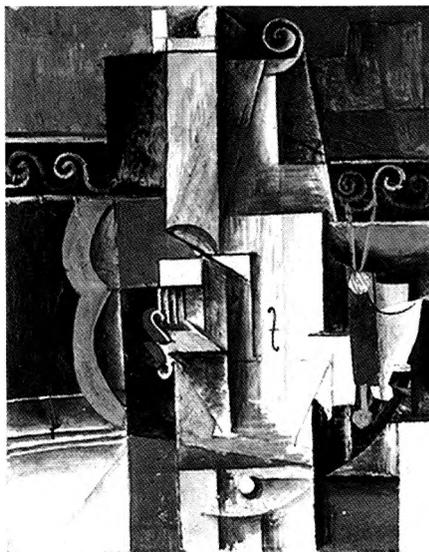
Estas dos obras, seleccionadas entre otras muchas que contienen estas mismas características, las hemos reproducido para fijar la idea de una observación del natural, o una referencia directa a la

realidad observada. En todas esas "líneas del horizonte" se sugiere la lejanía, y por ello esa línea se interrumpe por los cuerpos opacos que están más próximos al espectador.

Hay excepciones, como es corriente en este violador de normas que es Picasso; en la figura 6 se asoma un objeto por detrás del horizonte, como si fuese el de un sol en el ocaso, lo que supondría una distancia enorme. Este principio también lo observamos en las figuras 16 y 18.



Esquema nº 2.- Es otra constante del espacio picassiano, tomado, sin duda, de la experiencia anterior. En pinturas donde no hay mar al fondo, sigue usando líneas horizontales, con más o menos oportunidad, como líneas que imponen una escalonada distancia con respecto a otras morfologías, que se manifiestan como figuras ante esas otras horizontales que constituyen el fondo. Siempre las líneas más lejanas aparecen interrumpidas por las formas más próximas. Es un recurso bastante común el construir ese fondo de líneas horizontales que separa el fondo de los primeros términos del cuadro.



Figuras 8 y 9

De las muchas obras construidas con esta perspectiva hemos seleccionado dos ejemplos, donde, recordando la línea del horizonte hay otras horizontales compositivas. No existe en ellas un horizonte natural, pero las líneas horizontales del decorado de la pared, interceptadas por el florero y por el mantel de la mesa, hacen de línea alejada, creando un espacio entre el fondo y las formas del primer término. Por el contrario la línea del borde del mantel en la parte inferior no es interrumpida, por lo que se adelanta hacia el espectador, imponiendo un espacio perspectivo tridimensional. De igual modo, en la figura 9, el decorado del fondo hace de línea de horizonte.

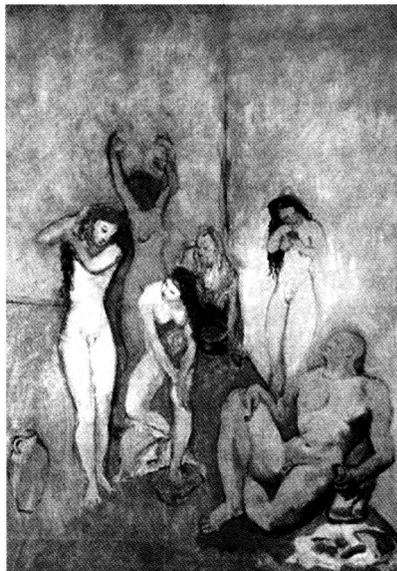
Esquema nº 3. - Picasso suele insinuar en muchos de sus cuadros (particularmente retratos) una especie de espacio contenedor cóncavo, usando con gran libertad líneas como el interior de un espacio cúbico en la perspectiva cónica central. Hay aquí una reminiscencia de la perspectiva cónica para representar el interior del espacio cúbico, creando una especie de oquedad en la parte superior del cuadro. Aunque lo emplea en ocasiones muy variadas, suele ser más insistente en algunos retratos de tipo expresionistas.



Figura 10 y 11.

En todas estas obras hay un denominador común, inductor de la sensación de un espacio cúbico interior, creado con la libertad propia de Picasso, pero siguiendo las reglas de una perspectiva cónica central que sitúa un fondo, un techo y unas paredes que aíslan y acercan la figura. Picasso usa este recurso perspectivo con frecuencia, aunque es en este tipo de retratos donde más lo prodiga.

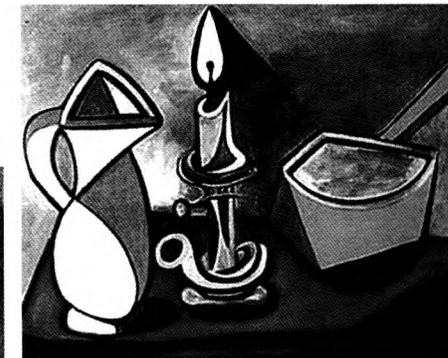
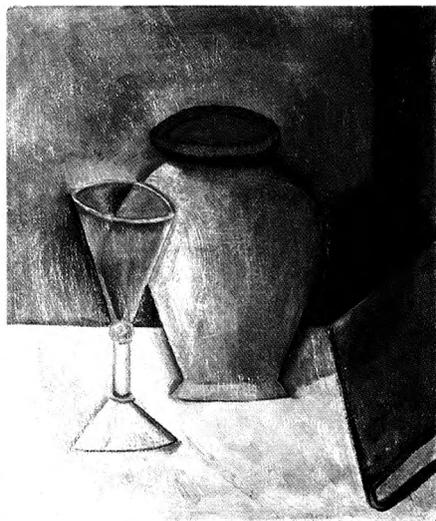
Esquema nº 4.- Como una variante de las claves del esquema 3, emplea una libre proyección axonométrica, utilizando con más disimulada evidencia los tres ejes coordenados cartesianos de este sistema de la geometría descriptiva axonométrica. Normalmente construye con estas líneas coordenadas del triedro trirectángulo un espacio cóncavo, como un rincón espacial, pero en otras ocasiones utiliza el triedro como un saliente o esquina, que emerge de modo convexo del cuadro.



Figuras 12 y 13

En las obras que presentamos, aunque muy diversas en estilo y concepto pictórico, hay, como denominador común, el hacer un claro distingo entre el fondo y la forma. Esta se presenta exenta y distanciada del fondo, y este está concebido como un ángulo diédrico o triédrico, cuyos ejes son unas veces visibles y otras se intuyen fácilmente. Unas veces las aristas del triedro son evidentes como en la figura 12, mientras en la figura 13 se aprovechan las aristas naturales de los objetos.

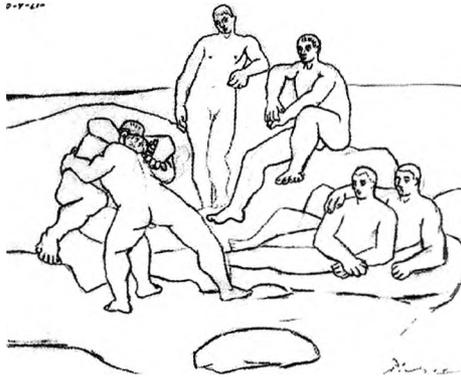
Esquema nº 5. – El concepto de “la buena forma” de la Gestalt, lo intuye Picasso, y lo desarrolla magistralmente en muchas de sus composiciones más libres. Aunque es una constante en toda su obra, como clave de su espacio perspectivo, es en sus “bodegones” cubistas donde sitúa en primer término las formas más completas (recordando mesas soporte), más regulares, más rotundas, más sencillas (todas con las características que los psicólogos definen la “buena forma”). Ello, unido a la clave de la “imbricación”, y al no menos eficaz recuso del “fondo-figura” que veremos seguidamente, constituyen los pilares en que se fundamenta todo el espacio perspectivo picassiano.



Figuras 14 y 15
Ejemplos de la “buena forma” de las Gestalt que crean “figuras” sobre “fondo”.

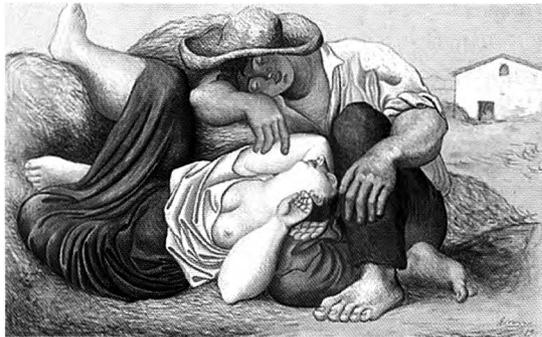
Esquema nº 6. – El fenómeno de la imbricación, traslape, solape o interposición estudiado por los psicólogos de la forma, es la clave secundaria más potente y universal que vienen utilizando todos los pintores desde siempre. Consiste en la evidencia de que los cuerpos opacos del primer término ocultan parcialmente a los que están situados detrás, por lo que se crea sobre el plano pictórico la sensación de la tercera dimensión o escala de profundidades. Ello se aumenta con el principio de “la buena forma” que normalmente acompaña a las formas del primer término, en detrimento de las figuras de atrás que quedan fragmentadas e irregulares. La experiencia nos permite intuir el seguimiento de las formas ocultadas por la línea divisoria, y verlas no como una línea límite común de formas yuxtapuestas, sino como contorno de las formas del primer término.

Esta es la más constante clave perspectiva de Picasso, incluso cuando quiere destruir y crear confusión en su espacio cubista la emplea, consciente de su eficacia, con intención negativa.



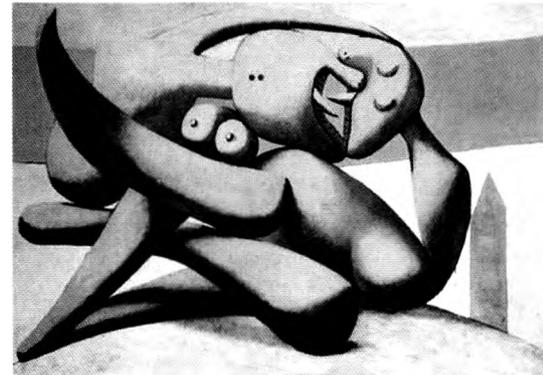
Figuras 16 y 17
Ejemplos de creación de espacio por la imbricación o solape. Tanto en la líneaal composición de la figura 16, como en la volumétrica de la figura 17, se puede comprobar la creación del espacio por medio de esta clave fundamental del traslape. Con un rigor meticuloso cuida las imbricaciones con gran precisión, evitando los traslapes dudosos y la ambigüedad de espacios ambivalentes.

Esquema nº 7. - La luz y la sombra son elementos duales que se complementan en el acto de la visión; la percepción de las formas y el espacio se basa en este fenómeno óptico. Es, pues, el contraste entre el claro y el oscuro (o si se prefiere los diferentes tonos y valores ocasionados por las distintas longitudes de las ondas lumínicas) lo que permite que veamos las formas y volúmenes, ya cóncavos o convexos. Las líneas quedan absorbidas como los límites que define la superficie o el volumen. Pero el dibujante y el pintor emplean la línea como entidad propia que limita las formas. Sin embargo, toda línea – por muy esquemático que sea el dibujo – siempre conlleva su pertenencia a una arista, a un límite de superficie, o un contorno aparente de una superficie curva.

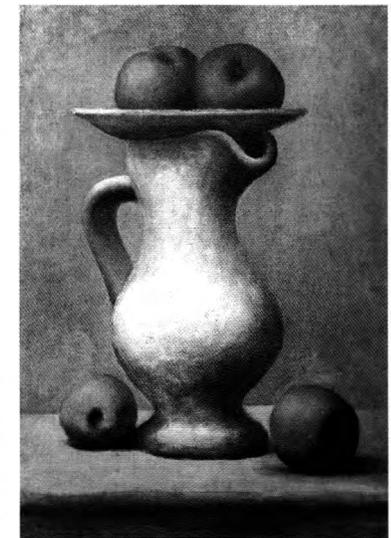


Todo objeto o espacio, si lo vemos, es porque está iluminado; ello produce unas sombras (propias o arrojadas) que modelan los cuerpos y los espacios tridimensionales, creando un espacio perspectivo.

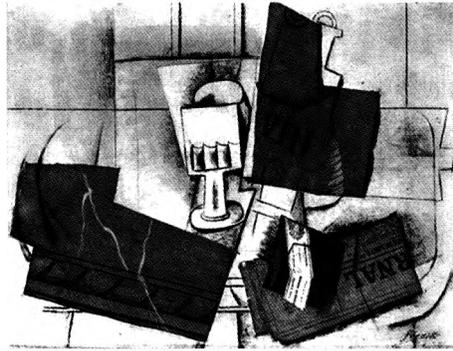
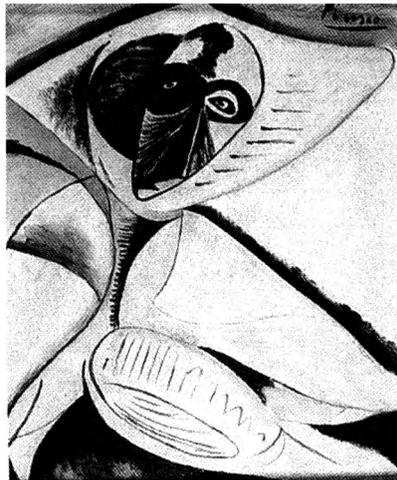
En la pintura de Picasso apenas encontramos las luces y sombras con sentido naturalista, si exceptuamos algunas primeras obras. En cambio utiliza unas sombras propias de carácter local para expresar su volúmenes y, consiguientemente, su perspectiva.



Figuras 18 y 19
El claroscuro o contrastes de luz y sombra producen en estas obras un efecto volumétrico y, por ende, perspectivo. En estos ejemplos puede contemplarse como Picasso prescindir de la línea como tal, que la absorbe el volumen o la forma que limita, o constituye un contorno aparente, consiguiendo correctas volumétricas espaciales.



Esquema nº 8. - Algo que ya utilizó Cezàanne como pantallas, y más tarde Braque, Gris y otros cubistas: Picasso recorta y entrelaza las formas de distintos tonos y valores, en las que suele intensificar su independencia de las otras formas que le hacen de fondo, por medio de intensificar sus bordes o por una especie de sombra arrojada que proyecta el objeto más cercano. Sobre un teórico fondo. Sabiendo Picasso que la línea pintada siempre pertenece a una figura, la convierte en arista al sombrear el fondo con el que colinda, despegando de este modo las figuras de su fondo en un claro sentido espacial.



Figuras 20 y 21

Es fácil encontrar este recurso perspectivo de Picasso en su etapa cubista, y con menos prodigalidad en otras obras. En la figura 20, obra inédita que pertenece a la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, también queremos ver ese efecto de expresar el relieve por un sombreado que despega las formas del fondo.

Esquema nº 9. – El uso de formas planas fuertemente contrastadas, con un descarado contraste claroscuro, que convierte las formas en positivo y negativo, los emplea Picasso como clave de la representación de su espacio tridimensional. Con este procedimiento introduce Picasso en su pintura el concepto perceptivo de “fondo figura”, algunos años antes de 1921, fecha en que el psicólogo danés Edgar Robin describiese este conocido fenómeno de la alternancia de un fondo lejano con una figura cercana. Aunque Picasso prodiga esta clave de su perspectiva en la etapa cubista, no está exenta toda su obra de esta predilección picassiana de poner formas negras sobre fondos blanco y viceversa.



Figuras 22 y 23

Por este violento contraste de claro y oscuro, se nos presentan las formas y los fondos, según la propuesta del psicólogo de la forma Egar Rubin. Es una alternancia ambigua y ambivalente entre los fondos y las formas que, indudablemente generan un espacio perspectivo de lejos y cerca, con una re-

VII. UN EJEMPLO: ANÁLISIS DE LA CLAVE DE IMBRICACIÓN EN UNA OBRA DIBUJÍSTICA DE PICASSO.

Los dibujos de línea.

A lo largo de toda su vida repite Picasso este tipo de dibujos (que prodiga en la década de los años veinte) donde una línea es el único elemento gráfico y, pese a ello, son dibujos que expresan claramente un espacio tridimensional.

Se puede decir que expresan un espacio clásico renacen-

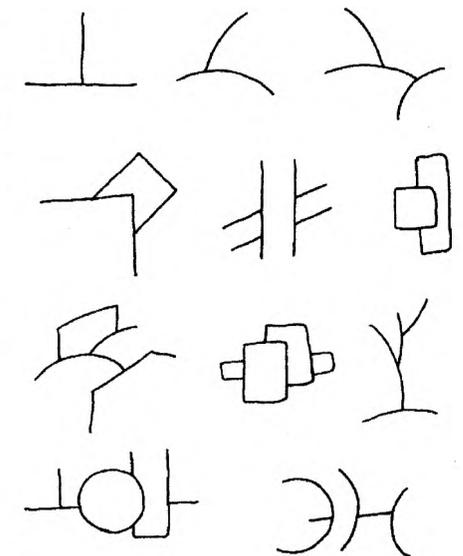


Figura 26. Ejemplos de imbricaciones

tista y euclidiano. La técnica espacial es el traslapeo o imbricación.

De este traslapeo o imbricación exponemos algunos ejemplos contundentes para que el lector se familiarice con esta fórmula perspectiva, tan frecuente en Picasso; extraídos de los conjuntos compositivos y morfológicos de sus obras, donde suelen pasar desapercibidos, quedan aquí individualizados y con más eficacia didáctica. (figura 26).

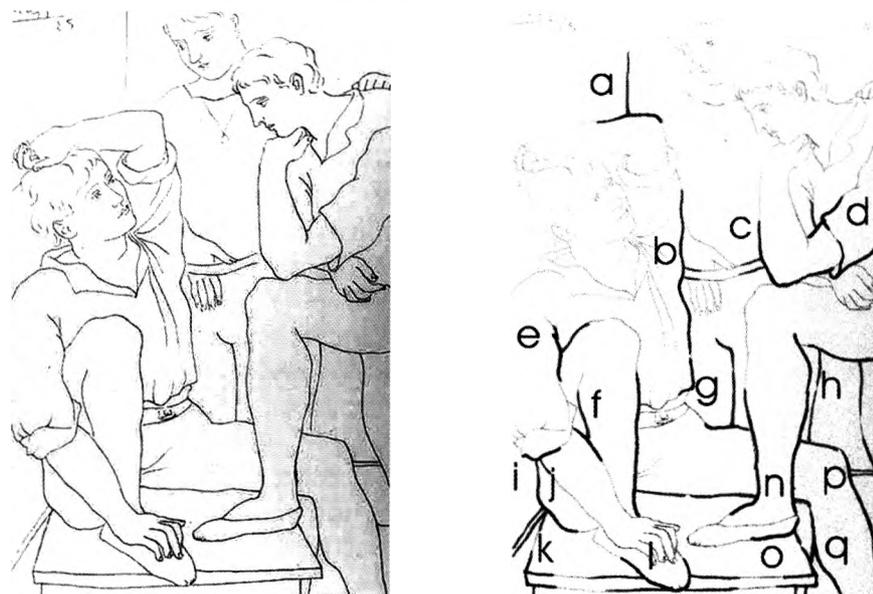
La esencia de la percepción del traslapeo como clave tridimensional se fundamenta en el asumido y empírico concepto de la opacidad de los cuerpos, principio de la reflexión de la luz por el que vemos las formas y el espacio. Ello hace que sirvan de obstáculo, a modo de pantalla visual, a los cuerpos que están detrás, ocultándolos total o parcialmente por los que están delante.

Siempre que la interrupción de un segmento lineal, choca frontal u oblicuamente con otro segmento lineal, se produce el efecto perceptivo de que se introduce por "detrás", creándose un espacio óptico, claramente perceptible, aunque no métrico.

En honor a la verdad hemos de decir que, esta clave secundaria de percibir el espacio, no es una invención picassiana; lo cierto es que ha sido siempre, en toda la historia de la pintura, la clave más persistente utilizada por todos los pintores. Al tratarse de pinturas egipcias, griegas o romanas; bizantinas, románicas, góticas o renacentistas y barrocas han podido poner mayor o menor énfasis en otras claves de la percepción del espacio pictórico, pero siempre, como algo permanente en la pintura, encontramos la "imbricación" o "traslapeo" en todas las obras pictóricas.

Entonces, ¿qué tiene de original la perspectiva de Picasso? No estamos aquí defendiendo la "originalidad" de Picasso, sino señalando cuales son sus recursos perspectivos cuando, decididamente, rehuye usar el más común de la perspectiva cónica geométrica.

UN EJEMPLO CONCRETO DE PICASSO



Figuras 24 y 25

Tomamos como ejemplo de análisis un dibujo cualquiera de líneas, que representa tres muchachos, fechado en 1925. Dentro de su gran simplicidad, por estar realizado con el básico recurso de la línea, sin añadidos de sombras, colores o grosores cambiantes, nos deja al descubierto el principio perceptivo del espacio por medio de la imbricación (que los psicólogos de la Gestalt llamaron clave secundaria del espacio) y que Picasso utiliza con gran precisión y maestría, como un verdadero catálogo de las posibilidades de esta clave secundaria de la percepción espacial.

Creemos suficientes el análisis de estas claves, que hemos señalado sobre el dibujo con letras minúsculas para su mejor localización, y que representamos en dibujos aparte, para comprobar su gran eficacia.

Es sorprendente comprobar el correcto uso de esta eficaz clave en manos de Picasso, que suele repetir en la mayoría de sus obras, durante toda su larga vida.

Cabe deducir que este reiterado recurso Picasso lo estudió de la mano de algún psicólogo de la forma, o que, por intuición genial, se adelantó a lo que luego demostrarían los científicos. Pero su reiteración oportuna no deja lugar a dudas de que dominaba este principio de la psicología de las formas y lo aplicaba, de manera consciente, como base de su perspectiva lineal. Nos remitimos a la multitud de dibujos de líneas que realizó Picasso (a semejanza del aquí analizado) y es raro encontrar fallo de imbricación conforme al espacio o término que quiere expresar. No nos cabe duda que el maestro malagueño era consciente del uso riguroso que hacía de esta perspectiva.

Análisis pormenorizado de algunos de los casos de imbricación de este dibujo

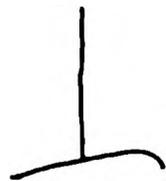


Figura a

a) La línea continua horizontal, que pertenece al brazo izquierdo del joven, intercepta al segmento vertical, arista que sugiere un ángulo diédrico de la construcción que hace de fondo. El efecto de percepción espacial es que el brazo se antepone a la arista vertical que está más lejana.



Figura b

b) La línea vertical, que pertenece al contorno aparente del brazo y torso del muchacho, intercepta los dos segmentos horizontales que representan el cinto del personaje central (que semioculta su mano derecha); el efecto perceptivo es que el joven sentado de la izquierda está delante del joven del centro.

c) La línea curva, que pertenece al brazo izquierdo del joven de la derecha, intercepta, y se sitúa delante de las dos líneas paralelas que definen el cinto del personaje del

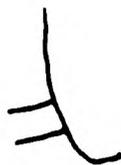


Figura c

centro, el cual se percibe detrás, por el efecto de la imbricación.

d) Según están dispuestas de estas líneas definen con claridad inequívoca el espacio: el brazo entra por debajo de la manga, y la línea que limita el pectoral derecho del joven de la derecha se sitúa detrás del brazo izquierdo.



Figura d

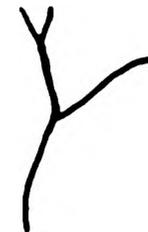


Figura e

e) Nuevamente el segmento que siluetea la rodilla del joven de la izquierda es interceptada y, consecuentemente, pasa por debajo del brazo derecho del joven de la izquierda.

f) Aún en el caso de gran oblicuidad se produce el efecto de la imbricación, como ocurre en este caso, entre la línea del brazo y la pierna derecha del joven de la izquierda..



Figura f

Figuras g - n

g - n) En este caso, aparentemente más complejo, se producen tres claves de términos: el trazo vertical de la entrepiernas del personaje del centro, se aleja; el muslo izquierdo del personaje sentado queda en segundo plano, mientras la pierna izquierda del personaje de la derecha, al no sufrir intersección, se sitúa en el primer término.



Figuras g-n

Figuras p - q

p - q) Las dos líneas oblicuas de la pierna izquierda del personaje sentado, y la derecha del joven de la derecha, se distancian del fondo gracias a los dos segmentos transversales horizontales que se quedan interrumpidos, pasando por detrás.



Figuras p-q

l) Otra muestra de doble imbricación, donde las paralelas que indican la líneas horizontales del borde de la mesa, son interceptadas por la línea curva que representa el pie del primer término. En este caso se incrementa su eficacia al estar la escena en el borde inferior del cuadro.



Figura l

k) Se muestra en este detalle otra variante de imbricación que usa con mucha frecuencia Picasso en sus múltiples mesas.



Figura k

Aquí, más que en cualquier otra ocasión, las imágenes son más convincentes que las palabras. Basta entrar en la obra picassiana prevenido con estos principios que hemos expuestos, para descubrir por cuenta propia ese singular espacio perspectivo que expresa Picasso magistralmente. De igual modo quedaremos convencidos sobre que, no hay una sola perspectiva, sino muchas perspectivas, las cuales, en manos del artista inteligente, pueden expresar nuevas formas de espacios pictóricos. Decir esto referido a la perspectiva puede parecer una novedad, pero quienes están familiarizados con la ciencia ya conocen por el gran matemático judío de Livorno, discípulo de Betti en Pisa, Enriques, quien decía: "ya no se puede hablar de la geometría sino de las geometrías". Igualmente plurales son hoy la física, y demás ramas de la ciencia. Por ello, nosotros, que sabemos del gran paralelismo entre ciencia y arte, no queremos hablar de la perspectiva como si solo existiese una, sino que decimos "las perspectivas", para despejar por siempre la idea limitadora de una perspectiva única y

exclusivista.

Esperamos que estos reiterados ejemplos, concebidos con un sentido didáctico y esclarecedor, nos permitan viajar por toda la obra picassiana, brindándonos el placer de descubrirlos, bien mezclados con otros recursos perspectivos o aisladamente. Solo mirando la insistencia con que Picasso repite estas claves perspectivas en todas sus obras, llegaremos al convencimiento de que estos códigos perspectivos no son casuales, sino producto de un claro propósito, y constituyen por sí, una de las pocas constantes morfológicas que encontramos en la obra del genial malagueño.

De la mano de Picasso hemos querido dejar claro que la perspectiva no es solamente aquella que, basada en el sistema cónico de la geometría descriptiva, se viene practicando por muchos artistas desde el Renacimiento, y se enseña sistemáticamente en las academias de arte. Hay otras fórmulas perspectivas que están reclamando su reconocimiento oficial y universal por cuantos se dedican a la enseñanza de las bellas artes.

Una última aclaración: en determinadas obras, principalmente del periodo cubista, Picasso utiliza estas claves, con evidente conocimiento, pero en sentido contradictorio de anulación del efecto, creando de este modo "imbricaciones imposibles", o espacios ambivalentes y absurdos. Y no es el único. También Magritte, Dalí o Escher, entre otros, han practicado en nuestro tiempo la confusión con claves contradictorias. El emplearlas conscientemente en sentido negativo y destructor, evidencian el conocimiento que de su eficacia tenían.

Juan Cordero Ruiz