# VISIÓN KANDINSKYANA DE LA OBRA PICTÓRICA DE PICASSO *

*Lourdes Cirlot*

Como *punto de origen* voy a tomar la aseveración del propio Picasso cuando afirma: «*Hago un cuadro, luego lo destruyo*».[1] En dicha afirmación se hallan, aunque sea en estado latente, dos elementos que corresponden a la relación dialéctica que caracteriza gran parte de las producciones del siglo XX, el proceso *Creación-Destrucción.* Mi interés estriba fundamentalmente en señalar cómo se efectúa ese proceso en la obra pictórica de Picasso. Para ello he recurrido a la teoría compositiva kandinskyana, establecida de una forma perfectamente coherente en la obra *Punto y línea sobre el plano*[2] de Wassili Kandinsky.

El *punto,* según Kandinsky,[3] es la mínima forma temporal y puede constituir por sí mismo una obra de arte. La colocación de distintos puntos en un plano básico dará lugar, como es lógico, a la aparición de un ritmo primitivo que, por su parte, servirá para obtener la armonía primitiva que caracteriza toda obra artística.[4] El punto, como explica Kandinsky, tanto teórica como prácticamente[5] puede presentar dos posibilidades: una de ellas es la que lo relaciona con el silencio, con lo pasivo y, por lo tanto, con la ausencia de movimiento.[6] Este punto o círculo poseerá una coloración AZUL.[7] Sin embargo, el punto al incidir sobre una superficie plana engendra, gracias a su propia energía, un dinamismo. De ahí surge la otra posibilidad del punto, la ROJA. Esta posibilidad positiva del punto origina su traslación sobre el plano y, de este modo, aparece la línea o punto en movimiento.[8]

Una vez establecidas estas premisas, vamos a tratar de relacionar la teoría kandinskyana con la obra pictórica de Picasso. En primer lugar, voy a referirme a la simple posibilidad de establecer un ritmo dinámico gracias a la colocación ascendente de puntos de diversos tamaños y configuraciones. En la obra *La calle Riera de San Juan*[9] (ver fig. 1), Picasso dispone

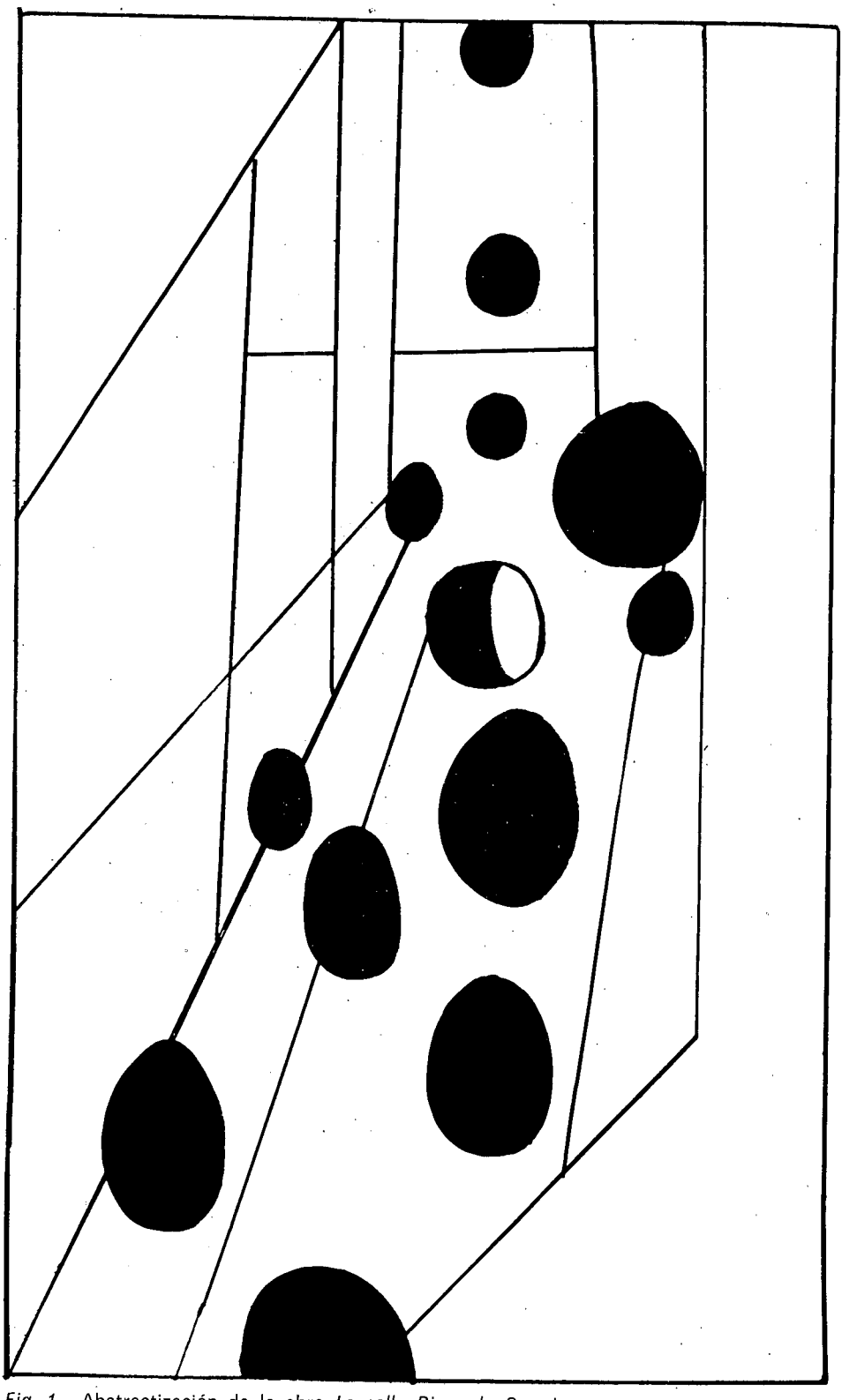

*Fig. 1.* Abstractización de la obra *La calle Riera de San Juan.*

una serie de elementos humanos, a modo de manchas puntuales de contorno irregular, siguiendo las líneas que imponen los márgenes de una calle. De esta forma, realizando una progresiva abstracción (eliminando detalles, calidades cromáticas y texturas) se obtiene un esquema de composición ascendente con ritmos primitivos.[10]

Si tenemos en cuenta una serie de manifestaciones pictóricas, corres-

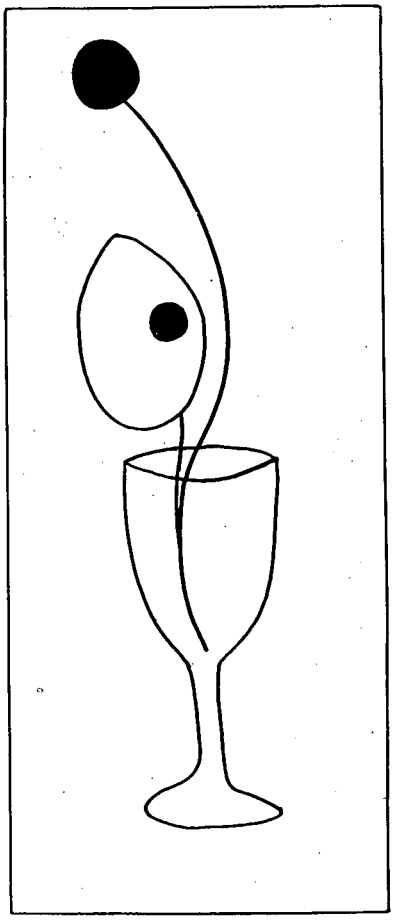

*Fig. 2.*
Abstractización
de la obra
*La copa azul.*

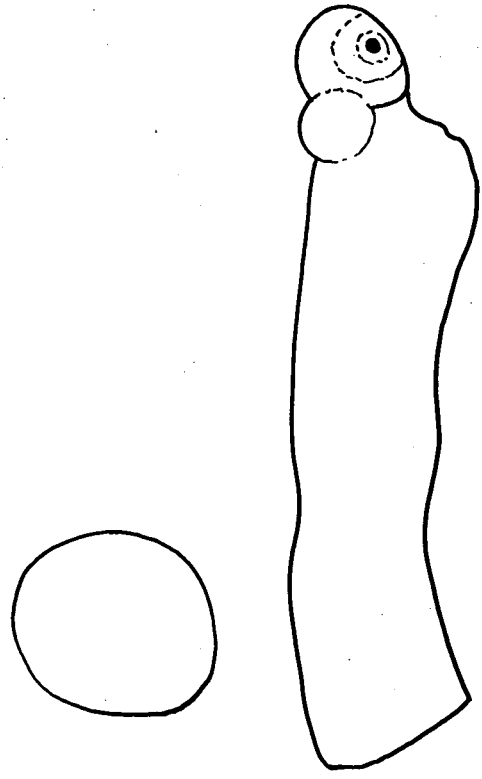

*Fig. 3.*
Abstractización
de la obra
*Madre con niño.*

pondientes al período picassiano centrado en los años 1902-1903, es decir, a la etapa *Azul*, podremos observar que, desde un punto de vista compositivo, todas ellas son muy similares. Tanto en *La copa azul* [11] (ver fig. 2), como en *Madre con niño* [12] (ver fig. 3) o en *Madre con niño a orillas del mar* [13] los elementos puntuales que originan las composiciones son siempre muy claros. En la primera de tales pinturas, el punto está constituido por la flor de la zona superior, de color totalmente azul. El tallo curvado de la misma, conecta con la segunda zona puntual, la otra flor, mayor en tamaño y de color rojo. Así, puede apreciarse, de manera muy clara, que por traslación de un punto surge una línea y con ella la composición de la obra.

En las otras dos pinturas mencionadas antes, el esquema compositivo es muy similar. En ambas las zonas puntuales de las que surge todo el cuadro se sitúan en la cabeza de la «madre». Predomina en ambas una solución compositiva lineal curva.

El factor común de todas estas obras, aparte de sus sencillos esquemas de composición, es la coloración azul. Para Kandinsky, como se sabe, el *Azul* es el color relacionable con una figura perfectamente establecida, el *círculo*, o lo que es lo mismo, el *punto de origen*. Puede afirmarse, por tanto, que Picasso en las obras azules halla su punto de partida para el proceso aludido de Creación-Destrucción. El artista se encuentra dentro del círculo. Todas las tensiones son de carácter centrípeto. Como resultado se produce una terrible tensión angustiosa por no poder salir del punto.[14] De alguna manera el artista siente la absoluta necesidad de romper con esa angustia, sentimiento precedente al de la agresividad. Se da cuenta de que un camino para evadirse se halla en la posibilidad de extrovertir las tensiones acumuladas en lo *Azul*. Ahí comienza la lenta irradiación, la conversión de lo centrípeto en centrífugo, que culminará en lo *Rosa*. Si se observan las pinturas correspondientes al período Rosa, se aprecian las liberaciones de los puntos y la aparición de las líneas rectas. El empleo de estas líneas culmina en la corta fase Negra.

Con *Las señoritas de Aviñón* [15] se inicia la etapa conocida con el nombre de Cubismo analítico. En esta fase el proceso de *creación* relacionable con la afirmación de Picasso «*Hago un cuadro*», ha llegado a su punto culminante y, de modo automático, comienza la siguiente fase de dicho proceso, la correspondiente a la *destrucción*. ¿Cómo se manifiesta esta fase del proceso en el Cubismo? Desde mi punto de vista esto es posible gracias al sentido esencialmente agresivo de la mayor parte de obras. En el primer Cubismo el proceso queda reflejado a través de la situación en el plano de numerosas líneas de todos los caracteres: líneas rectas horizontales frías, rectas verticales cálidas y diagonales cálido-frías.[16] La interacción de tales esquemas compositivos da como resultado la aparición de la línea quebrada, constituida por distintos ángulos agudos. En este tipo de línea ya se encuentran los primeros indicios de agresividad o de destrucción. Basta comparar dos realizaciones como son *Mujer con abanico* de 1908 [17] (ver fig. 4) y *Casas en la colina* de 1909 [18] (ver fig. 5) para comprobar la rápida evolución que afecta a la implantación de un sistema compositivo basado en la interacción de líneas de todo tipo.

La etapa siguiente que, *grosso modo*, corresponde al Cubismo sintético

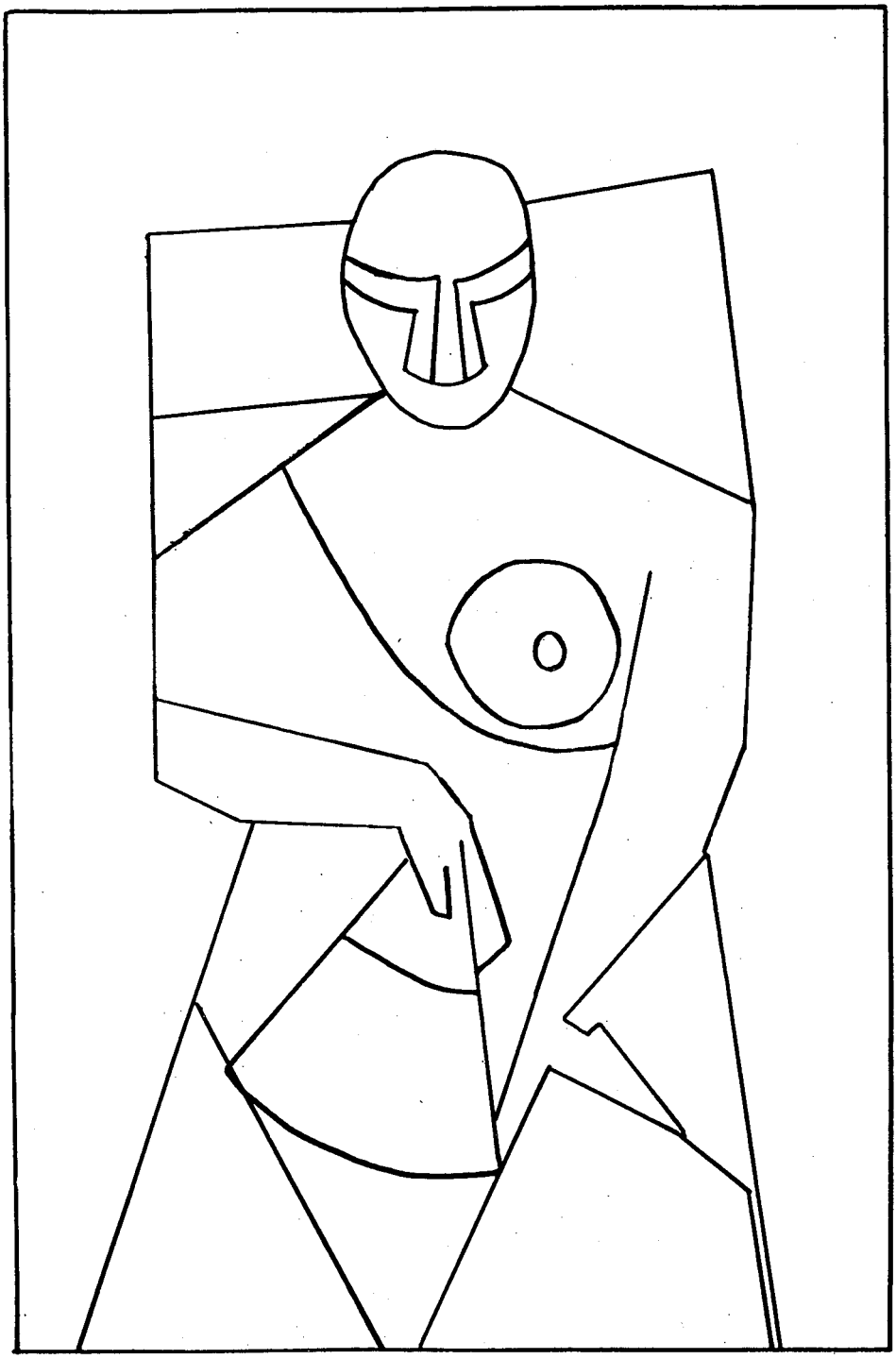

*Fig. 4.* Abstractización de la obra *Mujer con abanico.*

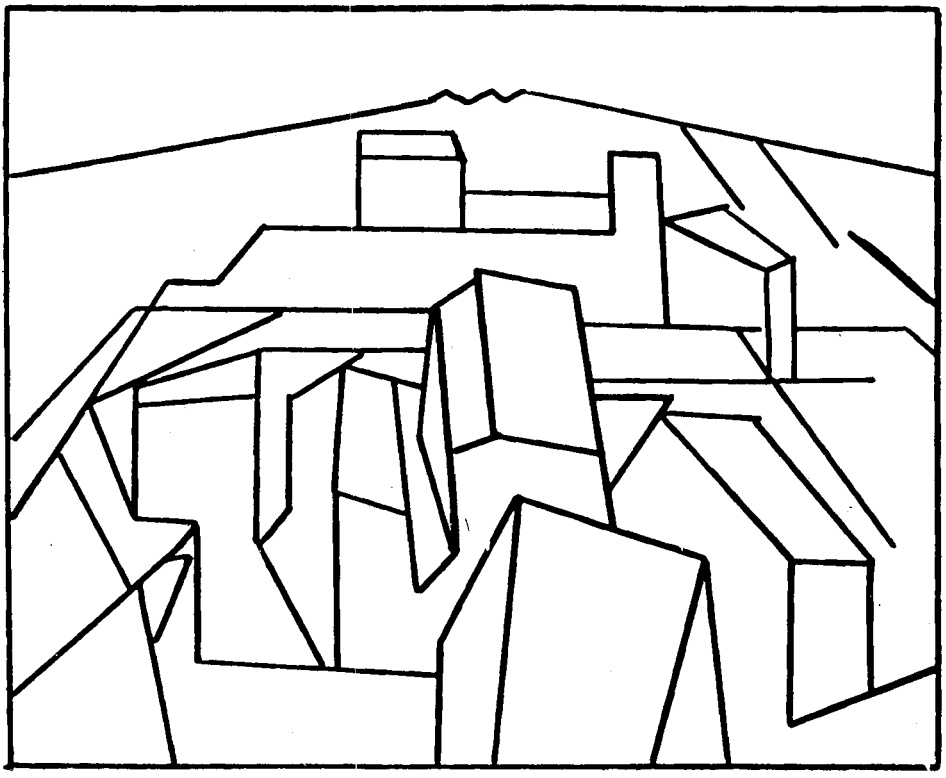

*Fig. 5.* Abstractización de la obra *Casas en la colina.*

se muestra cada vez más agresiva por motivos diversos. En primer lugar, Picasso se plantea un retorno al orden composicional regido por el punto y abandona la proliferación lineal. Sin embargo, si bien la cantidad de líneas de tipo quebrado ya no resulta tan abrumadora para el espectador, existe un factor que de nuevo torna la manifestación picassiana en un producto en el que la agresividad se halla patente por motivos diversos. Por una parte, se asimilan líneas de características tan dispares como son las rectas con las curvas de tipo libre. Por otro lado, se produce una intensificación del dinamismo a través de la proliferación puntual. El tercer motivo, de gran importancia, se encuentra relacionado con la técnica empleada por el artista en ciertas obras. Se trata del *collage*. Resulta evidente que este tipo de técnicas se basa en un proceso constructivo, por acumulación de materiales diversos en la obra pictórica. No obstante, en cuanto el *collage* hace su aparición queda implícita la posibilidad de convertirlo dialécticamente en un proceso inverso, es decir, destructivo, como puedan ser el *grattage* o el *decollage.*[19] Entre este tipo de manifestaciones cabría citar: *Naturaleza muerta con silla de rejilla,*[20] *Sifón, vaso, diario y violín,*[21] *Violín y clarinete* [22] y *Guitarrista.*[23]

La fase pictórica picassiana correspondiente a los años veinte se caracteriza por estar constituida por elementos compositivos que corresponden a etapas anteriores, si bien existen innovaciones que afectan princi-

palmente a aquellas obras que se hallan dentro de una órbita surreal. En ellas la agresividad se muestra también bastante palpable en la medida en que Picasso adopta en el lenguaje pictórico elementos más propios, desde un punto de vista formal, del ámbito escultórico. Así muchas de estas realizaciones tienden a mostrar una acusada pesantez de los volúmenes representados, ya correspondan a personajes humanos o a objetos inanimados. A finales de la década de los veinte y comienzos de la siguiente llega a su máxima expresión la interacción continua entre lo cóncavo y lo convexo, tal y como puede apreciarse en la obra *Figuras a la orilla del mar*.[24] En realidad, esto trae consigo que las tensiones centrípetas y centrífugas propias de cada composición se contrarresten de manera continuada.

Algo más tarde, Picasso efectúa una serie de pinturas en las que el elemento cromático vuelve a ser el protagonista esencial de las mismas. En esas manifestaciones realiza audaces contrastes cromáticos de color en sí y de complementarios, atendiendo a esquemas compositivos en los que el elemento punto vuelve a poseer gran importancia, engendrando, en este caso, líneas curvas y de carácter espiraloideo, como ocurre en *Mujer con sombrero*.[25]

La última fase máximamente agresiva en la que culmina el proceso destructivo se halla representada fundamentalmente por *Guernica*.[26] Esta obra es el precedente estilístico del tan característico esquematismo picassiano, generalmente agresivo y destructivo que alude a la segunda parte de la afirmación de Picasso «*Luego lo destruyo*», mencionada al principio.

*Guernica* supuso una posibilidad extraordinaria para que Picasso hallara su camino hacia la *Destrucción*. No sólo iconográfica e iconológicamente evoca el proceso destructivo inherente a la humanidad, sino que compositivamente expresa también lo mismo. Por un lado, la zona puntual se circunscribe esencialmente a la parte superior y se expresa mediante la luz-sol que irradia sus tensiones centrífugas a través de esquemas triangulares. Esas tensiones dan lugar a una confluencia de gran cantidad de líneas superpuestas, entre las que triunfa la de carácter quebrado.

Además, cromáticamente, la obra supone un enfrentamiento entre lo claro y lo oscuro, la luz y las tinieblas, a través del cual el espectador obtiene una sensación de agresión continua a su retina.[27]

Para concluir, tan sólo me resta apuntar de nuevo el gran interés e importancia que posee el hecho de asumir, aunque sea de manera inconsciente, el *punto*, el *círculo*, lo *azul* como *punto de origen*. Baste recordar que Giotto con su azul abstracto, intemporal, infinito abre las puertas del mundo artístico moderno.[28] Del mismo modo, Picasso, con su *azul*, angustioso y destructivo en estado latente, abre las puertas del mundo artístico contemporáneo en el que prevalece el proceso dialéctico *Creación-Destrucción*.

* Extracto de una conferencia pronunciada en el ciclo sobre Picasso, organizado por el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona, en marzo de 1982.

1. Aseveración recogida por Erich Kahler en *La desintegración de la forma en las artes,* ed. Siglo XXI, Barcelona 1975 (3.ª ed.), p. 57.

2. Título de la edición original: *Punkt und Linie zu Fläche* obra que data de los años en que el pintor ruso impartía sus clases en la Escuela de la Bauhaus.

3. Cfr. en Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano,* ed. Seix Barral, Barcelona 1970, p. 33-34.

4. Kandinsky, *op. cit.,* p. 36-37.

5. Kandinsky, *Círculo azul n.º 2,* 1925, óleo sobre cartón, 61 × 41,5 cm.

6. Kandinsky, *op. cit.,* p. 21.

7. En la p. 77 de la obra citada aparecen las indicaciones esquemáticas de las correlaciones de línea-plano-color. Así, al ángulo agudo (triángulo) le corresponde el color amarillo; al ángulo recto (cuadrado), el color rojo; y, al ángulo obtuso (al círculo), la coloración azul.

8. «La línea geométrica es un ente invisible. Es la traza que deja el punto al moverse y es por lo tanto su producto. Surge del movimiento, al destruirse el reposo total del punto. Hemos dado un salto de lo estático a lo dinámico» Kandinsky, *op. cit.,* p. 57.

9. Picasso, *La calle Riera de San Juan,* Barcelona 1900, óleo sobre tabla, 22,1 × 12,8 cm. (M.A.B. 110.213 A).

10. Ver ilustración número 3 de *Punto y línea sobre el plano* en la p. 170, titulada *Nueve puntos en ascensión.*

11. Picasso, *La copa azul,* Barcelona 1902-1903, óleo sobre tela, 66,1 × 28,5 cm. Museo Picasso de Barcelona, Núm. 110.009.

12. Picasso, *Madre con niño,* Barcelona 1902, óleo sobre tela, 40,5 × 33 cm., Edimburgo, Scottish National Gallery of Modern Art.

13. Picasso, *Madre con niño a orillas del mar,* Barcelona 1902, óleo sobre tela, 83 × 60 cm., Nueva York.

14. Adviértase que desde un punto de vista temático, la mayor parte de las obras correspondientes a este período azul presentan unos asuntos marcadamente terribles y angustiosos. En realidad, se trata de pinturas efectuadas por un artista sumido en la depresión moral y en la miseria material.

Resulta interesante apuntar, de otro lado, que en estos años Picasso «...comienza a ser menos español... en cierta época es completamente francés», ver *Picasso* de Gertrude Stein, Buenos Aires 1959, p. 13.

En *Los azules de Francia,* artículo publicado en «La Vanguardia» el 11 de junio de 1965, Juan-Eduardo Cirlot afirmaba: «...se deja la gama de ocres y tierras en cuanto se sale de España por los caminos que llevan al norte, y se penetra en un mundo dominado por el gris y los azules más matizados, cuyas variaciones parecen responder al desarrollo de una idea».

15. Picasso, *Las señoritas de Aviñón,* 1907, óleo sobre tela, 244 × 233 cm., Museo de Arte Moderno, Nueva York.

16. «La forma más simple de recta es la *horizontal* ...a la que podemos definir como la forma más limpia de la infinita y fría posibilidad de movimiento.» Kandinsky, *op. cit.* p. 59. «El perfecto opuesto de esta línea es la *vertical* que forma con ella ángulo recto; la altura se opone a la chatedad, el calor sustituye al frío». Kandinsky, *op. cit.,* p. 59. «El tercer tipo de recta es la diagonal ...reunión equivalente de frío y calidez», Kandinsky, *op. cit.,* p. 60.

17. Picasso, *Mujer con abanico,* París, verano 1908, óleo sobre tela, 65 × 81 cm., The Museum of Modern Art, Nueva York.

19. Cfr. con los diferentes tipos de realizaciones típicamente informales matéricas en las que se halla implícito un proceso dialéctico continuo constructivo-destructivo. Vid. mi artículo sobre *Informalismo pictórico en Barcelona* en «D'Art», n.º 6-7, p. 36-52.

20. Picasso, *Naturaleza muerta con silla de rejilla,* París 1912, óleo sobre tela encerada sobre tela ovalada con marco de cuerda, 27 × 35 cm., Museo Picasso, París, número 36.

21. Picasso, *Sifón, vaso, diario y violín,* París, otoño-invierno 1912. Collage y carboncillo sobre papel, 47 × 62,5 cm., Moderna Museet, Estocolmo, núm. 2.916.

22. Picasso, *Violín y clarinete,* París, primavera 1913, óleo sobre tela, 55 × 33 cm., Museo del Ermitage, Leningrado, núm. 6.530.

23. Picasso, *Guitarrista,* París 1916, óleo y arena sobre tela, 130 × 87 cm., Moderna Museet, Estocolmo, núm. 2.913.

24. Picasso, *Figuras a la orilla del mar,* París, 12 de enero de 1931, óleo sobre tela, 130,5 × 195,5 cm., Museo Picasso, París, núm. 131.

25. Picasso, *Mujer con sombrero,* París 1935, óleo sobre tela, 50 × 60 cm., Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, París.

26. Picasso, *Guernica, París,* 10 mayo-4 junio 1937, óleo sobre tela, 3,51 × 7,82 m., Casón del Buen Retiro, Madrid.

27. En el análisis formal efectuado por Arnheim en *El Guernica de Picasso, Génesis de una pintura,* ed. Gili, Barcelona 1976, p. 39 se afirma que Picasso destruye el sentido habitual de lectura de un cuadro en el mundo occidental y fuerza al espectador a visionar la obra de derecha a izquierda. Ello supone, como es lógico, una agresividad contenida que, en ciertos momentos, tiende a desbordarse.

28. Cfr., con las explicaciones del prof. Georges Duby sobre Giotto y su patente modernidad, contenidas en *Fundamentos de un nuevo humanismo,* ed. Skira-Carroggio, Barcelona 1966.