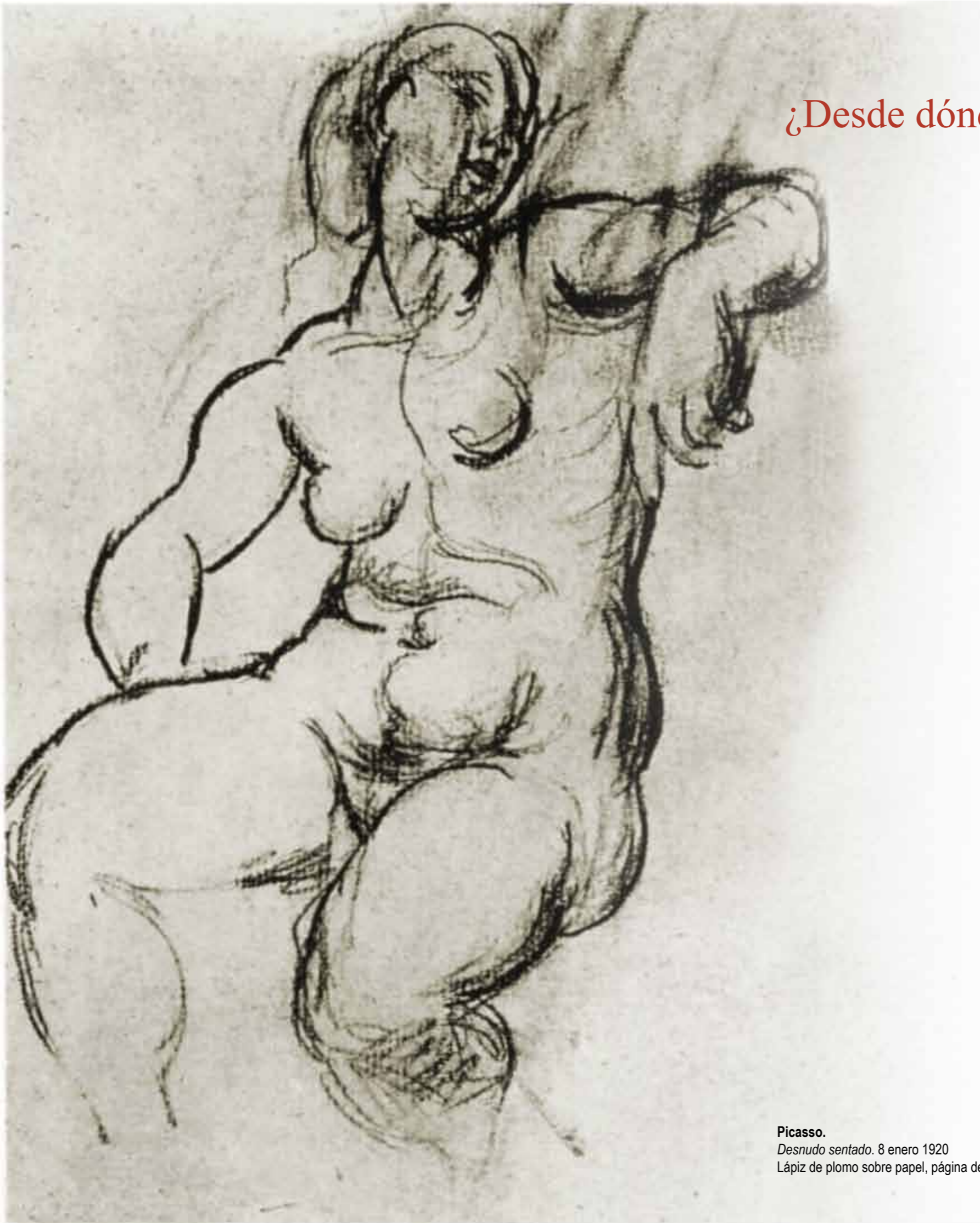


¿Desde dónde fluye la *Pathosformel* de una imagen?
La presencia de las formas* clásicas
en la obra de Picasso (1917-1924)

Cristina Peláez Navarrete



III Taller experimental de investigación sobre Picasso y Arte del siglo XX

Conclusiones a la conferencia «Picasso: una perspectiva warburgiana.
Polaridades, ambivalencias y metamorfosis de la ninfa mítica»
de la Dra. Paulina L. Antacli

Centro de Documentación-Fundación Picasso. Museo Casa Natal

Picasso.
Desnudo sentado. 8 enero 1920
Lápiz de plomo sobre papel, página de cuaderno de bocetos



Frederick Wit.
Mano [fragmento de lámina]. En
Lumen Picturae. 1660-1675



Picasso.
Manos [estudio]. 1920
Carboncillo y pastel sobre papel

«El error más común que cometen los principiantes al dibujar un retrato de medio perfil es situar el ojo demasiado cerca de la nariz, lo que da al traste con el resto de las proporciones y puede echar a perder el dibujo. Cabe decir que los artistas del Renacimiento tardaron medio siglo en encontrar esta proporción en concreto. Sin embargo nosotros ahora nos beneficiamos de lo que a ellos tanto les costó».

Betty Edwards,
*Nuevo. Aprende a dibujar con el lado derecho del cerebro*¹

¿Desde dónde fluyen las *Pathosformel* [fórmula emotiva] de las imágenes? ¿Necesita el espectador conocer y reconocer las estructuras internas y formas superficiales de la obra que observa para que sea posible el flujo de las *Pathosformel* entre éstas y aquel?

En la versión española de *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador. Nueva versión*, la traductora, María Luisa Balseiro, se dirige al lector con la siguiente aclaración: «Era importante diferenciar en este texto las dos acepciones de la palabra española 'forma' correspondientes a las inglesas *shape* y *form*, de las cuales la primera hace referencia únicamente a la forma material, visible o palpable, y la segunda se refiere a la configuración, abarcando ya lo estructural y lo no directamente observable por los sentidos»².

En ambas acepciones, Rudolf Arnheim hace referencia a las líneas necesarias para dar lugar a la representación en dos dimensiones del objeto tridimensional, es decir, a la presencia inevitable de, por una parte, las estructuras internas sobre las que se apoyan las formas visibles, y por otra, la configuración externa del objeto visible. También, la profesora de arte, Betty Edwards, en su libro *Nuevo. Aprende a dibujar con el lado derecho del cerebro*, muestra a los dibujantes principiantes la importancia de ambas formas, pero lo hace desde el punto de vista del creador. Para ello insiste durante todo un capítulo, en la necesidad de fijarse en los contornos del modelo, y en los espacios negativos, es decir, aquellos que no forman parte de él pero que lo definen, para lograr representar en el soporte [bidimensional] al modelo [tridimensional]. Desde ámbitos diferentes, ambos autores nos están hablando de la importancia de la forma de representación en el resultado final de la obra.



Aby Warburg.
Atlas Mnemosyne [Tabla nº 46].
1924-1929

¿Estará pues la obra final impregnada del método en que ésta se produce?, y si esto es así, ¿afectará el método de construcción de la imagen a las emociones que trasmite la observación de la obra del arte en cada espectador?

Al observar la selección de las figuras-ninfa de la tabla 46 del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg en su conjunto³, podemos percibir un nexo común en aquellos elementos formales con los que los artistas construyeron todas estas imágenes. De hecho, si descomponemos cada una de las figuras-ninfas expuestas en la tabla hasta llegar tanto a la forma visible [*shape*] como a su configuración estructural [*form*], descubrimos que ambos elementos son comunes en todas ellas subyaciendo a la iconografía, la pose, el movimiento y las características físicas de los cuerpos, cabellos y vestimentas: se trata de un sistema de representación del modelo que los artistas de la antigüedad lucharon por encontrar y que perfeccionaron durante el Renacimiento⁴. La pervivencia y permanencia de este método en todas las imágenes de la Historia del Arte, desde entonces hasta finales del siglo XIX —momento en que tiene lugar la revolución del arte cuando, tras el descubrimiento de la fotografía, la representación de la realidad deja de ser su función principal— y por tanto en todas las imágenes recopiladas en la tabla 46, nos permite pensar que la *Pathosformel* fluye desde el propio método de construcción de las imágenes y no únicamente desde su iconografía. Pese a que la esencia del método de Warburg se caracteriza precisamente por focalizar el estudio de la Historia del Arte sobre los aspectos programáticos e iconográficos de la obra de arte frente al método estilístico-formal que dominaba los estudios de la misma hasta entonces; no podemos olvidar que este método, que fue una revelación en la forma de estudiar y analizar las obras de arte, no significó el rechazo absoluto al análisis de los aspectos formales de la obra sino la renuncia de éste como única opción. «Su obsesiva, casi iconolátrica, atención a la fuerza de las imágenes prueba, si fuera necesario, que fue incluso demasiado sensible a los ‘valores formales’ y un concepto como el de *Pathosformel* [fórmula emotiva], en el cual no es posible distinguir entre forma y contenido ya que designa un entramado indisoluble de carga emotiva y fórmula iconográfica, es suficiente testimonio de que su pensamiento no se deja de ninguna manera interpretar en términos de una contraposición tan poco genuina como la de forma/contenido».⁵



Frederick Wit.
Ojo [fragmento de lámina].
En *Lumen Picturae*. 1660-1675



Picasso.
Cabeza de mujer. 24 de marzo 1920
Carboncillo sobre papel

Las estructuras formales nacidas del método de representación clásico, han provocado en el ser humano huellas mentales generadoras de estímulos externos que producen una respuesta automática en cada individuo. Se debe a la memoria, entendida como «la capacidad de reaccionar a un evento a través de un período de tiempo [...]». Cada evento que actúa sobre la materia viviente deja en ella una huella que Semon llama engrama. La energía potencial conservada en este engrama puede, en determinadas circunstancias, ser reactivada y descargada; en ese caso decimos que el organismo actúa en un cierto modo porque recuerda el evento precedente»⁶. A esta memoria propia del individuo debemos sumarle la memoria colectiva puesto que está íntimamente relacionada con ella. Según Maurice Halbwachs⁷, refiere a los recuerdos de una sociedad en su conjunto, puesto que la memoria es siempre social. Así en los marcos sociales de la memoria están determinados los procesos sociales de memorización colectiva que se componen de combinaciones de imágenes, ideas o conceptos y a través de una producción continua de formas de representación; y es compartida, transmitida y construida por la sociedad.

Nos dice el dibujante y teórico Burne Hogarth: «El globo ocular, que tiene aproximadamente el tamaño de una pelota de golf, es un órgano interno desprotegido, encajado en complicada estructura ósea de la cavidad orbitaria y rodeado por los arcos de las cejas y los pómulos. Está unido a su órbita por la parte superior. Los párpados se curvan a modo de visera sobre el ojo; el párpado superior formando un arco mayor que el inferior. Vistos lateralmente, el párpado inferior forma un ángulo de casi 45° con el superior»⁸. Esta descripción dirigida a los artistas nos muestra como, aún hoy, continúa siendo importante entender la estructura anatómica de una persona si queremos representar correcta y proporcionalmente un modelo humano tridimensional. Sin embargo, esta verdad no implica necesidad sobre todo cuando desde finales del siglo XIX y principios del XX, la forma de representación realista, que requiere los conocimientos de los que nos habla Hogarth para lograr una imitación lo más exacta posible, se vuelve innecesaria con el descubrimiento de la fotografía. Este hecho, lejos de acabar con las artes plásticas, supone una revolución para el Arte que, liberado de sus obligaciones de retratar el mundo para la posteridad, empezará a hablar de sí mismo.



Picasso.
Autorretrato. [mayo-junio] /1917.
Lápiz sobre papel

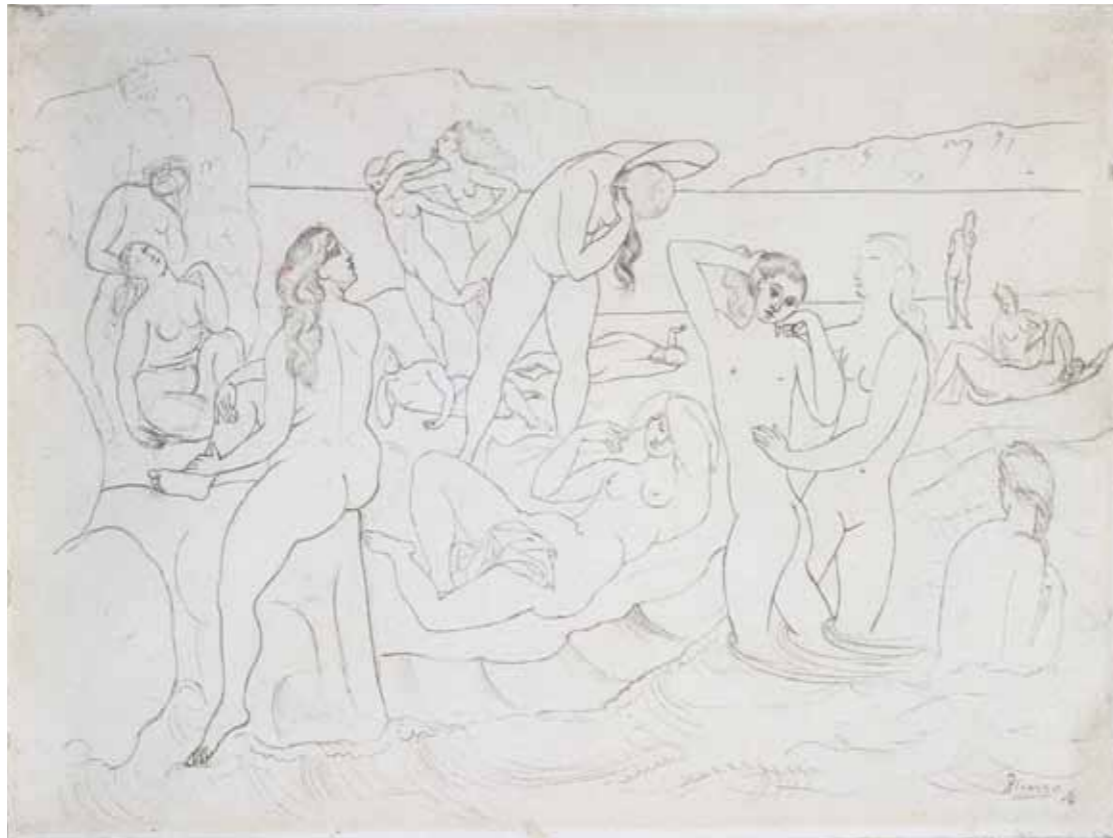


Picasso.
Los ojos del artista. [Mayo-junio]/1917.
Lápiz sobre papel

Las estructuras internas y formas externas que se produjeron durante el Arte Clásico y que se perfeccionaron en el Renacimiento perviven en las obras clásicas de Picasso, entre ellas, las pertenecientes a los periodos del clasicismo mediterráneo y periodo clásico. Cuando el joven Pablo Ruiz Picasso se está formando como artista (1895-1903), existía ya en el mundo del arte occidental un claro enfrentamiento entre los defensores del arte académico, que pervive en la mayoría de las escuelas e instituciones artísticas españolas, y los artistas que defienden un arte nuevo donde interviene más la imaginación creadora, la fantasía y la estilización. Dentro de casa, Picasso vive su propio drama debido a las discrepancias entre la enseñanza académica que su padre le obliga a seguir en las distintas escuelas en las que es ingresado, y su búsqueda personal de la espontaneidad infantil así como del arte no contaminado por técnicas aprendidas. De hecho, como comenta Palau i Fabre, «Picasso sospecha que sin las enseñanzas de su padre sus dones serían aún mayores, sospecha que en algo ha sido mutilado su genio innato»⁹.

Pero esas enseñanzas de las que reniega Picasso, han sido inevitablemente adquiridas por él, y aunque ocultas, permanecen en el artista: conoce las técnicas, conoce las proporciones, conoce las soluciones a la representación y a la imitación del modelo real. «Cuando en su viaje a roma de 1917, su comentario ante las pinturas de Rafael fue: 'Cela peut se faire, n'est-ce pas?' [esto puede hacerse, ¿no es cierto?]. Para Picasso, plasmar el rostro humano, o el cuerpo humano, o las cosas que nos rodean de acuerdo con una visión que tiende a competir con la misma cosa –que en el fondo es la visión Albertina basada en la perspectiva y en los cánones del Renacimiento– no tiene mérito»¹⁰. A lo largo de su trayectoria artística, de vez en cuando, entre sus cambios de estilo hay momentos en los que Picasso desempolva los conocimientos artísticos adolescentes.

De hecho, durante su viaje a Italia, breve y fructífero, el artista que visitó Roma, Nápoles, Pompeya y Florencia; favorecido por el contexto italiano y el diálogo con la antigüedad y el clasicismo, se dejó empapar con temas que quedaron insertos en su itinerario creador: la estatuaria grecorromana, el Renacimiento, el Manierismo y el Clasicismo. Pero no son solo los temas. Transitar por aquellos estilos formados a fuego lento, cargados de estudio y descubrimientos le permitió ver con otros ojos



Picasso.
Bañistas. [finales-] verano/1918.
Lápiz grafito sobre papel



(Izquierda)
Picasso.
Retrato de Pierre-Auguste Renoir. Invierno/1919~1920.
Carboncillo y grafito sobre papel



(Derecha)
Picasso.
Retrato de Madame Patri. [mayo] /1919.
Lápiz sobre papel

aquellos conocimientos forzosamente adquiridos en su juventud, que mantenía desde entonces encarcelados en su interior, hasta el punto de no dudar en desempolvarlos y readquirirlos, ahora sí, gozosamente, para utilizarlos como ingredientes fundamentales de gran parte de su obra del periodo llamado clásico y desde entonces, recurrir a ellos voluntariamente en muchísimas ocasiones.

En la producción que realiza Picasso durante el periodo clásico, detectamos aquellos elementos formales visibles e invisibles de las estructuras, contornos, proporciones y cánones, basados en los descubrimientos del mundo clásico y renacentista. Se trata de obras de tal originalidad, que hace dudar a muchos investigadores de la denominación «clásico» de este periodo, pues a formas ya analizadas y sintetizadas por él, añade aspectos tradicionalmente reconocibles del mundo arcaico y renacentista. Sin embargo es indiscutible que estas obras ambiguas, pese a su apariencia externa, contienen grandes dosis de modo de hacer renacentista.

Lo importante de este fondo al que recurre Picasso en muchas de las obras de este periodo es que en ellas sobrevive la antigüedad en forma de profundas huellas superficiales y estructurales. De estas obras fluye fácilmente la *Pathosformel* para la mayoría de los espectadores occidentales que guardan en su memoria colectiva las representaciones de la historia del arte que han bebido desde entonces del modo de crear clásico «Desde que los griegos ‘inventaran el concepto de clásico’, el esquema ideal –frito del cruce entre medidas matemáticas, modulares y proporcionales- fue transformándose con el transcurso del tiempo a medida que evolucionaba la concepción estética de la naturaleza y su reproducción; sin embargo, en todas las épocas, acostumbrar a un joven artista a una visión de impulsos e interrelaciones, de pesos y equilibrios, significó siempre formarlo en el dibujo propedéutico para la pintura, esto es, moldearlo según una coherencia racional de relación recíproca entre las partes y entre estas y el todo, hasta la obtención del ideal de proporcionalidad perfecta»¹¹.

La afirmación de Palau i Fabre «Para Picasso el dibujo es el verdadero lenguaje»¹², es perfectamente entendible durante todo su periodo clásico, en el que Picasso realmente se apoya o parte de



Picasso.
Retrato de Gertrude Stein. 1906.
Óleo sobre lienzo

éste para realizar sus composiciones, ya sean pictóricas o gráficas. Y esto se debe a que necesita del dibujo para llegar a las proporciones armónicas en los rasgos de sus personajes. Existe una construcción estructural y unas líneas visibles de contorno ya sea del propio grabado o trazadas entre el lienzo y los pigmentos. A diferencia de otras obras, las realizadas bajo la influencia académica de la escuela [como *Cabeza y tronco de la Venus de Milo*, 1895-1896, *La primera comunión*, 1896, *Ciencia y caridad*, 1897] y las realizadas bajo la influencia clásica [como *Retrato de Gertrude Stein*, 1906, *Retrato de Olga Koklova*, 1917, *Autorretrato*, 1919, *Gran bañista*, 1921] parten y contienen las *shapes* y *forms* procedentes del mundo renacentista.

Si para Kahnweiler, «el cubismo nace del conflicto entre la representación tradicional y un lenguaje pictórico cada vez más autónomo que tiende a distorsionar las formas y que, de ese modo, configura una nueva estética que choca con la memoria visual de los espectadores»¹³, la persona que se ha desarrollado en la herencia de la cultura clásica y ha recibido el impacto de estas formas durante siglos, necesitará ser educada en la forma de mirar para entender esta «nueva» estética. Solo el paso del tiempo y la visualización cotidiana de los lenguajes actuales, carentes del método renacentista en su ejecución y en su esencia, harán posible que esta estética de representación sea asimilada por su memoria visual y le permita disfrutar de su *Pathosformel* al igual que de la de aquellas representaciones ya adquiridas.

FUENTES DE ESTUDIO RELATIVAS A LA PRODUCCIÓN PICASSIANA

* Online Picasso Project, Digital Catalogue Raisonné, Editor: Prof. Dr. Enrique Mallen, Sam Houston State University, 1997-2016. <https://picasso.shsu.edu/>

* The Picasso Project, Picasso's paintings, watercolors, drawings and sculpture : a comprehensive illustrated catalogue 1885-1973, San Francisco : Alan Wofsy Fine Arts, 1995.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

* En el título de este artículo, entendemos por «forma», las dos acepciones de las que habla María Luisa Balseiro en la nota del traductor en *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador. Nueva versión*, de Rudolf Arnheim.

¹ Edwards, Betty, *Nuevo. Aprende a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Urano, Barcelona, 2011, p. 245.

² Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Alianza forma, Madrid, 1992. p. 12. Es posible que la segunda palabra inglesa form, en lengua española coincida con la acepción 12. f. Fil. del diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, que dice: Principio activo que da a algo su entidad, ya sustancial, ya accidental.

³ La elección de las imágenes de tabla 46 del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg para estudiar el caso, se debe a que fue esta tabla la que nos provocó tal reflexión cuando la Dra. Paulina L. Antacli, la presentó a los asistentes del III Taller experimental de investigación sobre Picasso y Arte del siglo XX, en su conferencia «Picasso: una perspectiva warburguiana. Polaridades, ambivalencias y metamorfosis de la ninfa mítica», celebrada en el Centro de Documentación-Fundación Picasso. Museo Casa Natal, 2016.

⁴ Aunque entre las imágenes seleccionadas por Warburg encontramos fotografías y éstas, obviamente, no están construidas bajo la estructura del dibujo clásico, puesto que surgen del procedimiento técnico que permite obtener imágenes fijas de la realidad mediante la acción de la luz sobre una superficie sensible; lo cierto es que nosotros como observadores encontramos relación entre la forma de las figuras de la fotografiadas y la forma de las figuras representadas mediante el dibujo.

⁵ Agamben Giorgio, *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2007, p. 159

⁶ Gombrich, Ernest H., *Aby Warburg. An intellectual biography*, The Warburg Institute, London, 1970. p. 242

⁷ Halbwachs, Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Presses universitaires de France, París, 1950.

⁸ Hogarth, Burne, *El dibujo anatómico*, Taschen, Alemania, 1996. p. 75

⁹ Palau i Fabre, Josep «El primer Picasso» en *Picasso*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2002. p. 30

¹⁰ *Ibidem*. p. 29

¹¹ De Wit, Frederick, *Pictur Ae. Manual de Dibujo Clásico*, Lumen, Madrid, 2010. p. 11

¹² Op. Cit. Palau i Fabre, Josep, «El primer Picasso». p. 29

¹³ Einstein Carl, *Picasso y el cubismo*, Casimiro libros, Madrid, 2013. p. 5