

Del signo a la doble imagen: paisaje/cara-cara/paisaje, a propósito de unas estampas de Picasso

Dra. Maria Rosa Vives Piqué
Profesora honorífica. Universitat de Barcelona.
vivespique@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1553-5879>

Resumen

Al hilo de una parte de la vertiente signica en la obra gráfica de Picasso derivada tanto de la poética gestual, cuyo paradigma es el libro de artista *Le chant des morts*, como de la descripción plástica con signos que topografían rostros y retratos como el de Balzac, observamos como con estos mismos elementos, genera una particular corografía litográfica dedicada al pueblo de Vallauris. Con una misma escritura construye dos temas muy dispares: caras y paisajes. Motivos que llega a unir en una sola composición con doble lectura: a la vez se ve una cara y un paisaje o, al revés, según en la posición que se mire, como *Tête de femme au chapeau/Paysage aux baigneuses* realizado en linóleo, una técnica de grabado que Picasso no sólo innovó, sino a la que le dio entidad propia, paralela a la ancestral xilografía.

La antropomorfización del paisaje es un recurso que enlaza con una larga y antigua tradición en pintura, desde los primerizos simbolistas a Arcimboldo, y de éste hasta los vanguardistas y

surrealistas del siglo XX como Magritte, Cocteau, Man Ray, etc. Igualmente, en la historia del grabado tanto culto, popular o funcional desde muy pronto proliferaron las imágenes dobles en la descripción del territorio mediante figuras portadoras de atributos referentes a las zonas, vinculados a la mitología, a la religión o a la significación del nombre del lugar, siendo un buen ejemplo los mapas xilográficos de H. Bünting en el libro *Itinerarium Sacrae Scripturae*.

La interpretación simbólica de estas obras y, especialmente, la lectura doble o inversa, tiene la particularidad de transferir al espectador la difícil problemática de anteponer una u otra dirección al convertirse en una singular cuestión de prioridad perceptiva que a menudo responde a la relatividad del que todo es según se mire.

Palabras clave: grabado, paisaje, signos, símbolos, antropomorfización, percepción, Picasso

Abstract

Regarding part of Picasso's graphic work derived both from gestural poetics, which paradigm is the artist's book *Le chant des morts*, and from the plastic description with signs that make the topography of faces and portraits such as that of Balzac, we can see how, with these same elements, he generates a particular lithographic chorography dedicated to the village of Vallauris. With the same scripture, he constructed two very different topics: faces and landscapes. Motifs which he unites in a single composition with a double reading: both a face and a landscape can be seen, or the other way round, depending on how you look at it, such as the linoleum *Tête de femme au chapeau/Paysage aux baigneuses*, a printmaking technique which Picasso not only innovated but also gave it an entity of its own, parallel to the ancestral woodcut.

Anthropomorphising the landscape is a resource linked to a long and ancient tradition in painting, from the early symbolists to Arcimboldo, and from him to the 20th-century avant-garde and surrealists such as Magritte, Cocteau, Man Ray, etc. Similarly, in the history of printmaking, whether cultured, popular or functional, double images proliferated very early on in the description of the territory through figures bearing attributes referring to the areas, linked to mythology, religion or the significance of the name of the place, a good example being the woodcut maps of H. Bünting in the book *Itinerarium Sacrae Scripturae*.

The symbolic interpretation of these works, and especially the double or inverse reading, has the particularity of transferring to the spectator the difficult problem of choosing one direction or the other, becoming a singular question of perceptual priority that often responds to the of which everything depends on how you look at it.

Keywords: printmaking, landscape, signs, symbols, anthropomorphisation, perception, Picasso

Resum

Al fil d'una part del vessant sígnic a l'obra gràfica de Picasso derivada tant de la poètica gestual, essent el seu paradigma el llibre d'artista *Le chant des morts*, com de la descripció plàstica amb signes que topografien rostres i retrats com el de Balzac, observem com amb aquests mateixos elements, genera una particular corografia litogràfica dedicada al poble de Vallauris. Amb una mateixa escriptura construeix dos temes molt diferents: cares i paisatges. Motius que arriba a unir en una sola composició amb doble lectura: alhora es veu una cara i un paisatge o, al revés, segons la posició que es miri, com *Tête de femme au chapeau/Paysage aux baigneuses* realitzat en linòleum, una tècnica de gravat que Picasso no només va innovar, sinó a la que va donar entitat pròpia, paral·lela a l'ancestral xilografia.

L'antropomorfització del paisatge és un recurs que enllaça amb una llarga i antiga tradició en pintura, des dels primerencs simbolistes a Arcimboldo, i d'aquest fins als avantguardistes i surrealistes del segle XX com Magritte, Cocteau, Man Ray, etc. Igualment, en la història del gravat sigui culte, popular o funcional, des de molt aviat van proliferar les imatges dobles de la descripció del territori mitjançant figures portadores d'atributs referents a les zones, vinculats a la mitologia, a la religió o a la significació del nom del lloc, sent un bon exemple els mapes xilogràfics de H. Bünting al llibre *Itinerarium Sacrae Scripturae*.

La interpretació simbòlica d'aquestes obres i, especialment, la lectura doble o inversa, té la particularitat de transferir a l'espectador la difícil problemàtica d'anteposar una direcció o una altra en convertir-se en una qüestió de prioritat perceptiva singular que sovint respon a la relativitat del que tot és segons com es miri.

Paraules clau: gravat, paisatge, signes, símbols, antropomorfització, percepció, Picasso

“Through an infirmity of our natures, we suppose a case,
and put ourselves into it, and hence are in two cases
at the same time, and it is doubly difficult to get out.”

Paul Auster. “Ghosts”, 1983

I. Derivas signícas

Picasso, durante su estancia en el sur Francia entre 1947 y 1973, aunque lejos de los talleres de París, no dejó de trabajar con los medios tradicionales del grabado: el aguafuerte y la litografía¹ a los cuales añadió la magnífica y novedosa serie de linóleos. Fue en Vallauris donde concluyó el proyecto iniciado en 1945 del conjunto de litografías signícas para iluminar los poemas negros, manuscritos, que Pierre Reverdy (1889-1960) había concebido mayoritariamente durante la ocupación alemana y que conforman el libro *Le chant des morts*² (fig.1). Un libro a dos manos que, más que un libro ilustrado, es un manuscrito iluminado de enorme fuerza visual, con una profunda coherencia poética

1. Gilot recuerda que fue en el taller de cerámica de los Ramié, en Vallauris, donde el litógrafo Mourlot dejaba las planchas litográficas preparadas para que Picasso las dibujara: “*A cette distance, le papier-report aurait été plus commode à transporter, mais les résultats ne sont jamais aussi satisfaisants, et Pablo avait donc décidé de faire les illustrations sur zinc; il aurait, en effet, été impossible de transporter les pierres elles-mêmes. Mourlot avait indiqué sur les zincs la place occupée par le texte de Reverdy pour que Pablo puisse se rendre compte exactement de ce qu’il lui restait pour les enluminures. Comme Pablo n’avait toujours pas d’atelier, Mourlot porta les plaques chez Ramié, où Pablo les étendit à même le sol, dans la grande pièce du premier qu’ils utilisaient pour sécher les poteries, et les peignit directement à l’encre lithographique. Cela lui a pris une quinzaine de jours en tout.* » (Gilot y Lake 1965, pp. 241-242).

2. El propio Reverdy dijo “Ce n’est pas un livre illustré, mais un manuscrit enluminé par Picasso”. (Reverdy y Picasso 2016, p.VIII). El libro fue editado por Tériade el 1948 en París, dentro de las ediciones Verve, con un tiraje de 270 ejemplares. Contiene 125 litografías de Pablo Picasso y la tipografía manuscrita de Reverdy transcrita autográficamente en 117 páginas. (Cramer, Goeppert y Goeppert-Frank 1983, nº 50; Mourlot 2009, nº 117; Reuße, Franz, Gauss 2000, nºs 243- 367).

en Reverdy y pictórica y gestual en Picasso. Un dueto en el espíritu más clásico del *ut pictura poesis* que configura uno de los libros de artista más impactantes del siglo XX,³ realizado y editado recién terminada la segunda guerra mundial en una Francia debilitada que también debía reactivar su cultura.⁴ Los poemas manuscritos de Reverdy, en caligrafía clara, regular y rítmica, impresos en tinta negra, aluden al sufrimiento del pueblo francés durante la guerra. Las litografías de Picasso se basan en signos trazados a pincel grueso con gran economía formal y material ya que prácticamente se reducen a líneas rectas, curvas, círculos y puntos que, con una uniforme y deslumbrante tinta roja envuelven, remarcan y acotan los textos de Reverdy (fig. 2).⁵ Unos signos que, según Françoise Gilot, por lo trágico del tema y la abstracción inherente del conjunto de poemas de Reverdy significaron un gran desafío para Picasso al tener que optar por la imagen más adecuada (Gilot 1990 pp. 35-36).

Es sobre este vínculo sígnico, de la creación de trazos significativos ya para la escritura ya para el dibujo, que uno de los artistas plásticos más determinantes en la teoría conceptual del arte del siglo veinte, como es Paul Klee, reflexionaba:

“... il y a lieu de circonscrire le domaine des moyens plastiques dans le sens idéal et de faire preuve de la plus grande économie dans leur emploi. L'ordre de l'esprit s'y affirme mieux que dans l'abondance des moyens. Éviter l'emploi massif des données matérielles (bois, métal, verre, etc.) au profit des données idéelles (ligne, ton, couleur, qui ne sont pas des choses tangibles).

Certes, les moyens idéels ne sont pas dépourvus de matière, sinon on ne pourrait pas 'écrire'. Quand j'écris le mot vin avec de l'encre, celle-ci ne tient pas le rôle principal mais permet la fixation durable de l'idée de vin. L'encre contribue ainsi à nous assurer du vin en permanence. Ecrire et dessiner sont identiques en leur fond” (Klee 1968, p. 58),

una premisa universal y vigente que rubrica Ingold cuando dice: “escribir sigue siendo dibujar ” subrayando que

«Paul Klee destaca entre los artistas de la era moderna por haber reconocido la

3. Elza Adamowicz (2009) al definir el libro de artista pone como ejemplo *Le Chant des morts*: “Over time the *livre d'artiste* has evolved to mean a high -quality limited edition illustrated book comprising unique hand-made prints that an artist created specifically to illustrate a literary text. *Le Chant des Morts* is considered to be an excellent example of a *livre d'artiste*”. Y, Riva Castleman (1994, p. 129) decía: “Having already made several artistic statements about war, Picasso chose to enhance Reverdy's mourning stanzas with rubies, the red marginalia added by scholars to old manuscripts that commented or expanded upon the text. For his marks, Picasso surrounded the handwritten text with the branched and knotted bands that delineated forms in his paintings of the time”.

4. Sobre la gestación, el contexto y la ejecución de esta obra se pueden consultar el documentado artículo de Swan 2016 y los de: Small 2009; Hattendorf 1986 y Hattendorf 1992.

5. «We see in *Le Chant des morts* a text by Reverdy concerned with “la debacle du présent” how quickly he had mastered the potentiality of the medium. The premier coup splashes of vermillion used to highlight the poems lithographically transcribed by the poet, anticipate action painting» (Strachan 1969, p. 108).

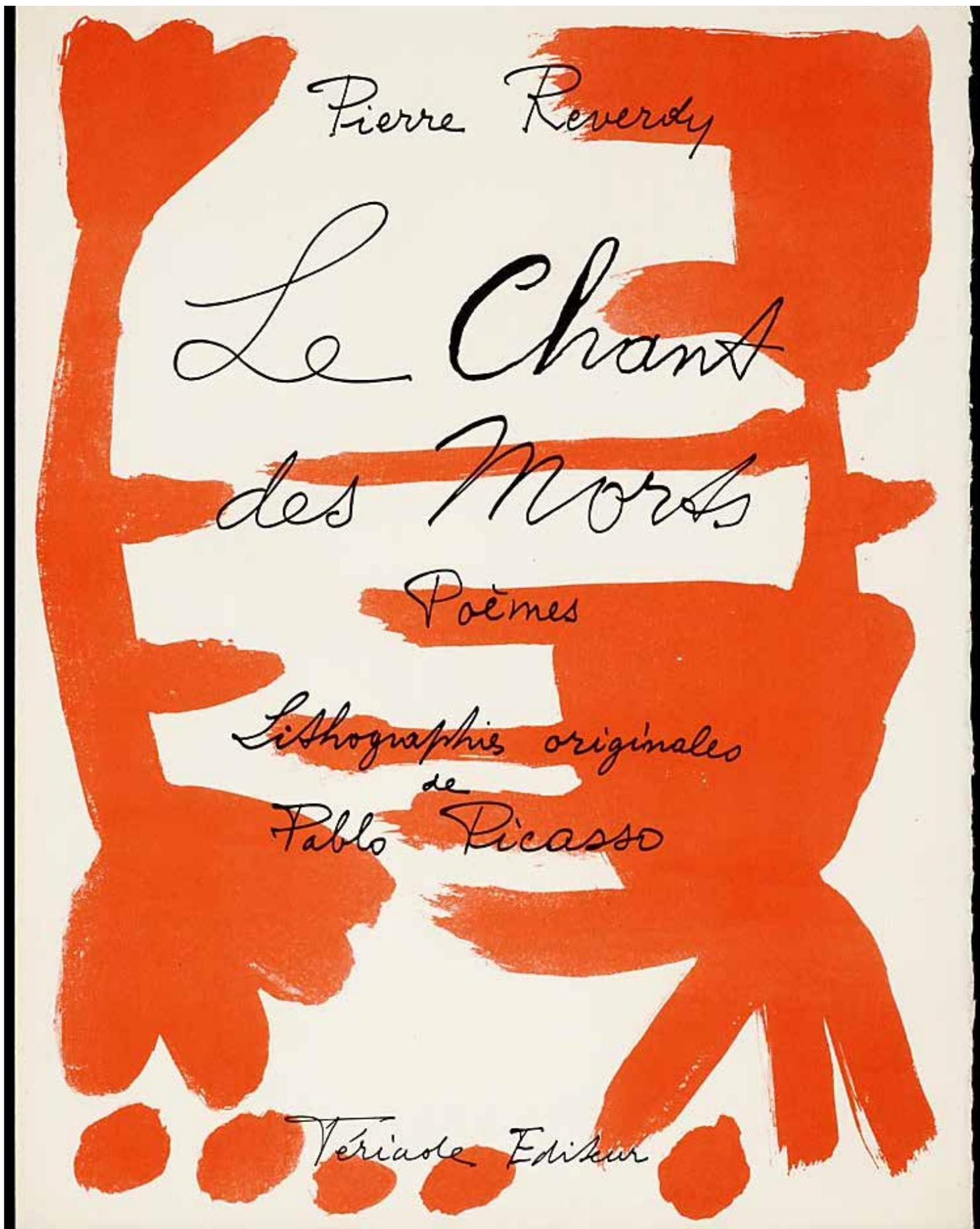


Fig.1. Pierre Reverdy (Narbona1889- Abadia de Solesmes 1960) y Pablo Picasso (Málaga 1881- Mougins 1973). *Le chant des morts*. París, 1948. Portada del libro con litografías en rojo. (KB National Library of the Netherlands, Koopm E37)

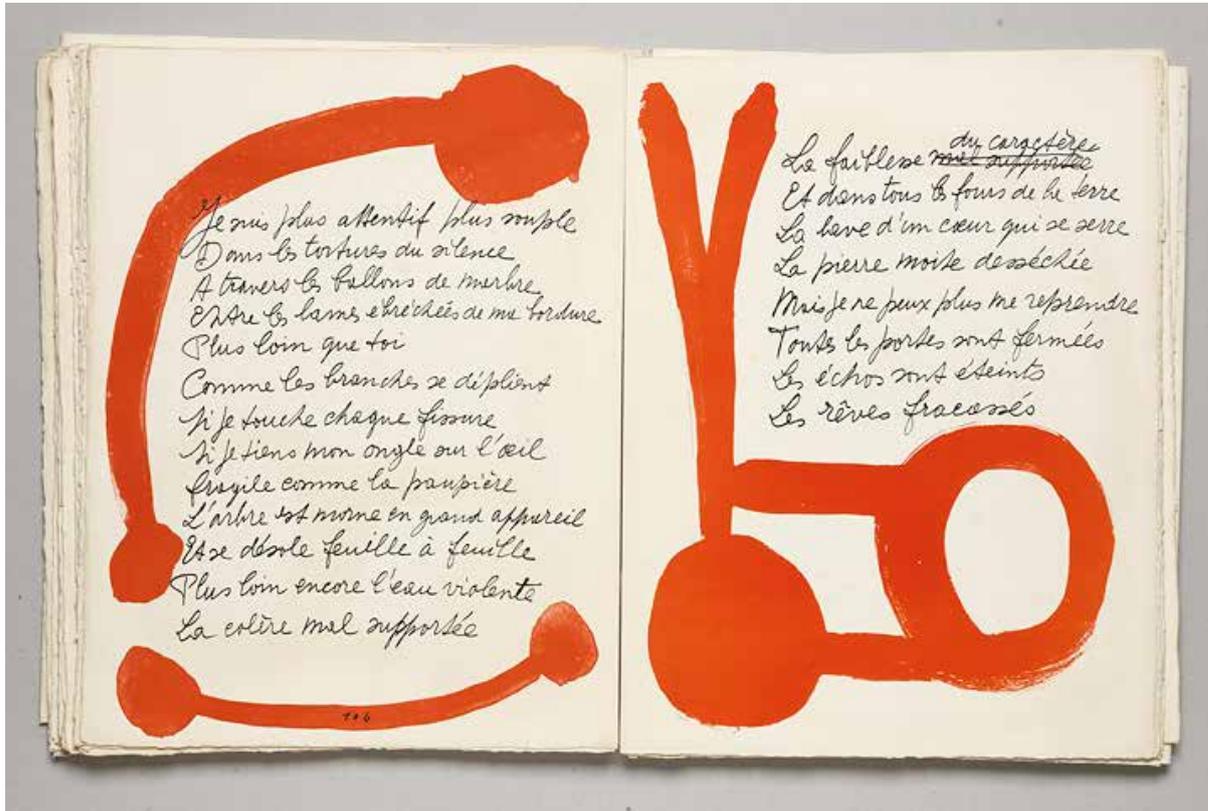


Fig. 2. *Le chant des morts*, pp. 104-105

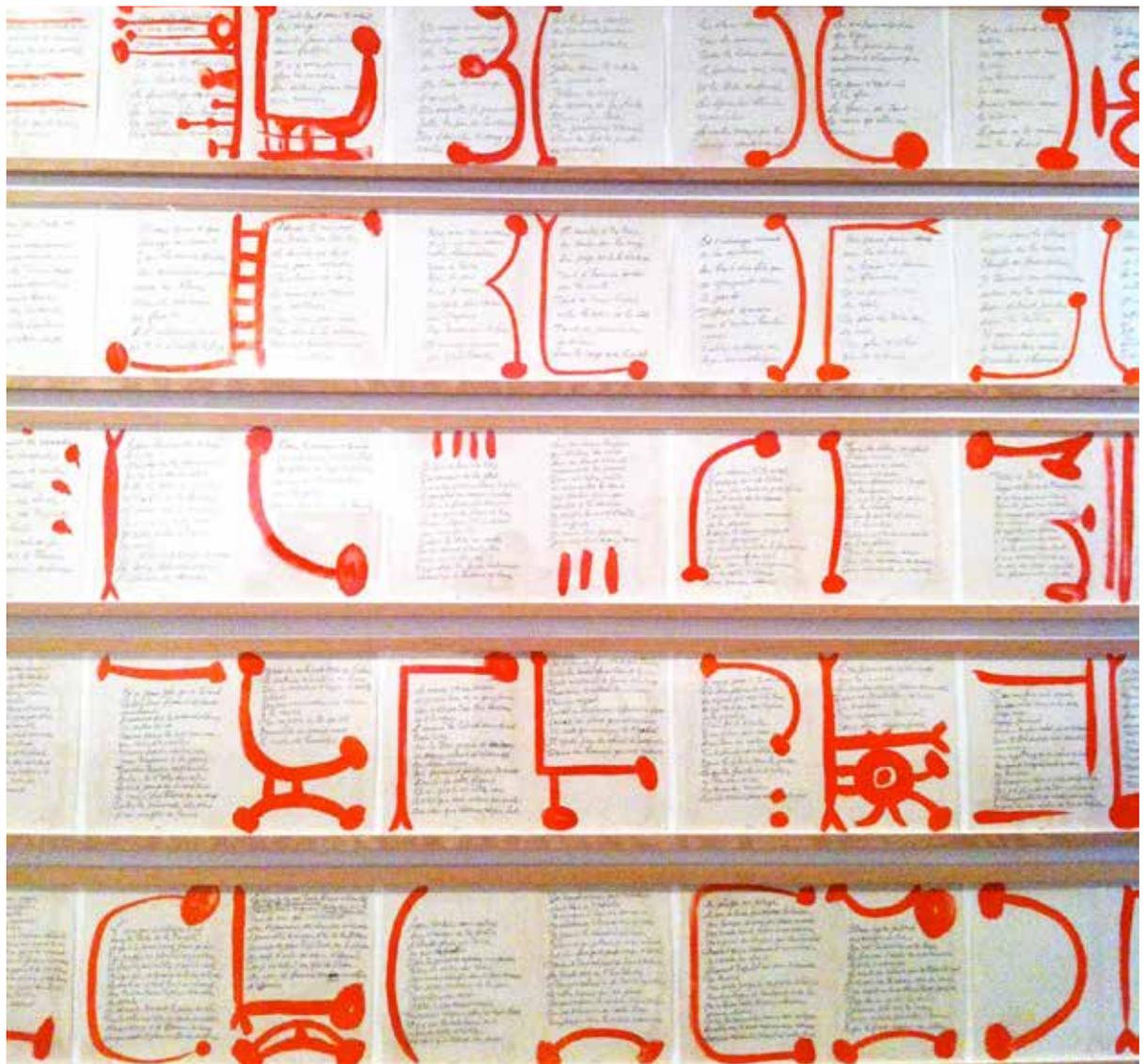


Fig. 3. *Le chant des morts*. Conjunto de páginas abiertas del libro

identidad original entre dibujo y la escritura. En unas notas para las clases que dio en la Bauhaus en el otoño de 1921, Klee dice de la línea que “en los albores de la civilización, cuando la escritura y el dibujo eran lo mismo, era el elemento básico”» (Ingold 2015, pp. 173, 180),

y es en este sentido que se contemplan los arabescos picassianos, donde dibuja y escribe a la vez con un lenguaje propio, original y plástico. Gilot, testigo directo de la gestación del libro, describe la fuente que inspiró a Picasso situando su origen en las iniciales en rojo de los manuscritos iluminados y en partituras musicales del siglo XV (Gilot y Lake 1965, pp. 240-243). Es decir, esto nos remite a la escritura, a una escritura más historiada que caligráficamente instintiva, a una escritura lujosamente dibujada, incluso pretecnológica, y no menos interesante, como es la escritura musical, pero que Picasso no emula, al contrario, prioriza el libre gesto para crear sus propios signos.⁶

Estos signos, que no representan un alfabeto como ha sido comentado puesto que, por sí solos, no tienen significado, sino que se auto circunscriben en la forma y el movimiento picassiano, tuvieron largo alcance en su obra puesto que, en cuanto a sintaxis, ritmos y ductus, dichos arabescos ya tenían antecedentes a *Le chant des morts* y, sobre todo, pervivieron en sus obras posteriores, incluso de carácter bien diferente y lejos de la abstracción. Gilot lo recordaba en sus memorias: “*después de Le Chant des Morts, Picasso continuó trabajando múltiples imágenes con variantes de estos arabescos en otras pinturas y cita como ejemplo el cuadro La Cuisine* (Gilot y Lake, 1965, p. 183). Efectivamente, también se reencuentran en dibujos y pinturas así como en muchas otras litografías hechas entre 1948-1949 como, por ejemplo, en *Figura*; en la *série de Femme au fauteuil*; en los bodegones: *La table avec du poissons; Homards et poissons; Le Homard, nature morte et vase de fleurs*; en *Tête de jeune fille*, retrato de Françoise, *Femme aux cheveux verts* y *La femme à la résille* o en *Figure au corsage rayé*, entre otras (Mourlot 2009, nºs 128-132; 134-135; 137-139; 142-143; 146; 145; 147-148; 178-179 respectivamente).

En *Le chant des Morts* Picasso opta por la formalización de unos trazos contundentes, sin equívocos, que organizan el espacio amparando y remarcando la zona manuscrita de la poesía, como si fuese un territorio a proteger con líneas de defensa, bastiones rojos de alerta máxima que, vistas las páginas desplegadas, una al lado de otra, forman un verdadero plano, marcando una magna acotación genérica, una cartografía pintada (fig. 3). Y es que, de hecho, las claves, leyendas y contornos son la base de estas representaciones de la tierra, así Gombrich escribía: “*se acostumbraba decir que en la naturaleza no hay líneas y que por tanto los contornos son una creación humana, un recurso cartográfico*” (Gombrich 1987, p. 188).

6. Gertrud Stein (2017, pp. 49-55) observó con acierto la presencia de la caligrafía en la obra de Picasso, como también se ha contemplado en la exposición *Picasso poeta*, celebrada en el museo Picasso de Barcelona y en cuyo catálogo (2019, p. 109) Claustre Rafart apunta: “*La génesis del Picasso poeta se halla en su infancia y juventud. En la hoja de papel, básicamente con la pluma y el lápiz, desarrolló sus primeros ejercicios artísticos al mismo tiempo que nació el Picasso de la palabra y con este el de la escritura.*”

Ciertamente Picasso fue poco proclive a representar vistas y paisajes, y menos aún en grabado, aunque tradicionalmente este medio haya sido un recurso para la difusión del tema.⁷ No obstante, en su ‘corpus’ tiene unas litografías altamente originales por el enfoque que les dio como son las dos vistas del pueblo de Vallauris del 14 y 15 de enero del 1953 (Mourlot 2009, nº 237-236). En ellas Picasso contorneo toda la hoja de papel con una línea delimitando los ‘planos’ de *Paisaje de Vallauris* (fig. 4) y *Jardines de Vallauris* (fig. 5), presentando una similar estructura laberíntica, una suerte de mandala esquemático. Un microcosmos particular donde la información ha cedido el paso a una escritura poética y en el que las “claves” se generan a base de un código de signos propios que se distribuyen y ocupan el espacio de los dos planos. Signos parecidos a ideogramas que, a la vez que forman el dibujo, ordenan una morfología descriptiva puesto que no se reducen al trazo y, este, no se debe confundir con el dibujo. En mayo de 1945 Picasso había comentado:

“Un pintor ha de observar la naturaleza, pero nunca la ha de confundir con la pintura. Sólo se la puede traducir en la pintura mediante signos. Pero los signos no se inventan. Hay que procurar la similitud si se quiere llegar al signo. Para mí, lo surreal no es otra cosa, nunca ha sido otra cosa que esta profunda similitud más allá en las formas y los colores que adoptan las cosas...” (Brassaï 1964, p. 201).

Precisamente estas vistas de Vallauris están formadas por una acumulación ordenada de signos, de elementos mínimos geométricos que se pueden enumerar o clasificar: líneas rectas cortas, largas, rotas, losanges, puntos, arcos, círculos, triángulos, formas estrelladas, óvalos pequeños, líneas con un punto en un extremo como cabezas de alfileres o el punto separado de la línea, como los signos de exclamación..., agrupados y unos dentro de otros, organizan el espacio urbano de calles, plazas y jardines (figs. 6 y 7) nunca superpuestos, de manera que no producen ningún efecto de sombreado ni claroscuro. Todo es plano. Son signos simples, abstractos que su ordenación induce al lector a identificar edificios, monumentos, casas y calles, jardines, árboles, fuentes, agua, etc., que, en *Paisaje de Vallauris*, están señaladas por líneas pequeñas más gruesas parecidas a las corcheas negras de una partitura musical sobre un límpido fondo blanco.⁸ Y es que, el conjunto de los trazos hechos con la delgada punta de un lápiz litográfico mantienen el ‘tractus’, la dirección y el ritmo de las líneas gruesas a pincel de *Le chant des morts*.

A su vez este mismo repertorio picassiano, que aquí parece ajustado y ex profeso para estos planos, era migrante. Lo encontramos indistintamente en la configuración de imágenes bien diferentes como, por ejemplo, en los dibujos a tinta sobre el tema de la

7. Hablamos más extensamente sobre este aspecto en “Paisajes en blanco y negro” (Vives 1999, pp. 27-39).

8. Esta relación viene ratificada por el dibujo a tinta china *Quatre Études de guitare* y *Trois Études de guitare* del carnet de dibujos para *Le Chef-d’oeuvre inconnu* de 1924 (Musée national Picasso-Paris 1869 (26v-27r) donde los trazos están organizados formando ordenadas estructuras de aspecto escultórico a la vez que evocan las notaciones musicales e incluso las futuras partituras gráficas de compositores como Robert Moran y sus *Four Visions*.

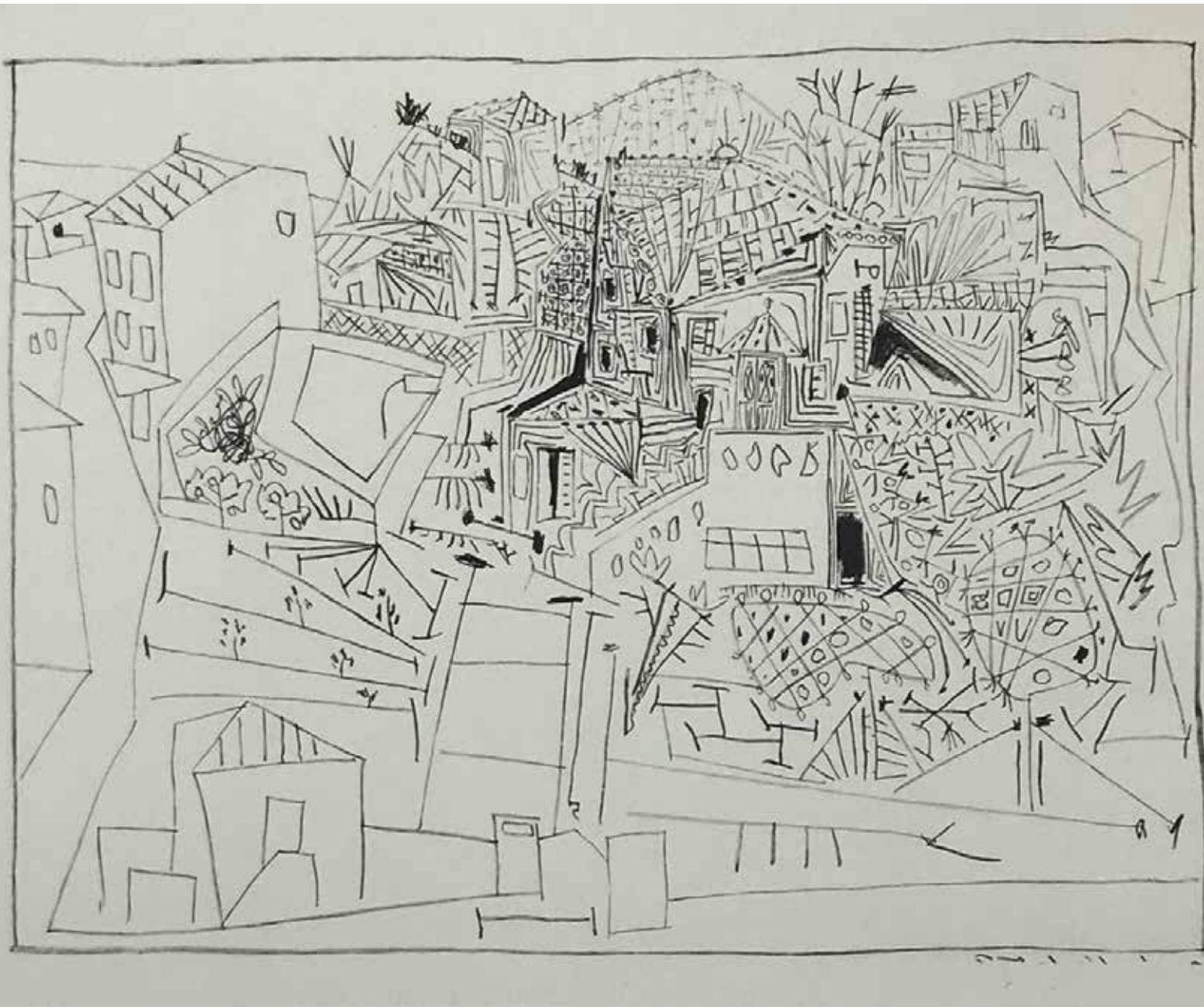


Fig. 4.- Picasso. *Paysage de Vallauris*, 1953. Litografía a lápiz (Cortesía col. part.)

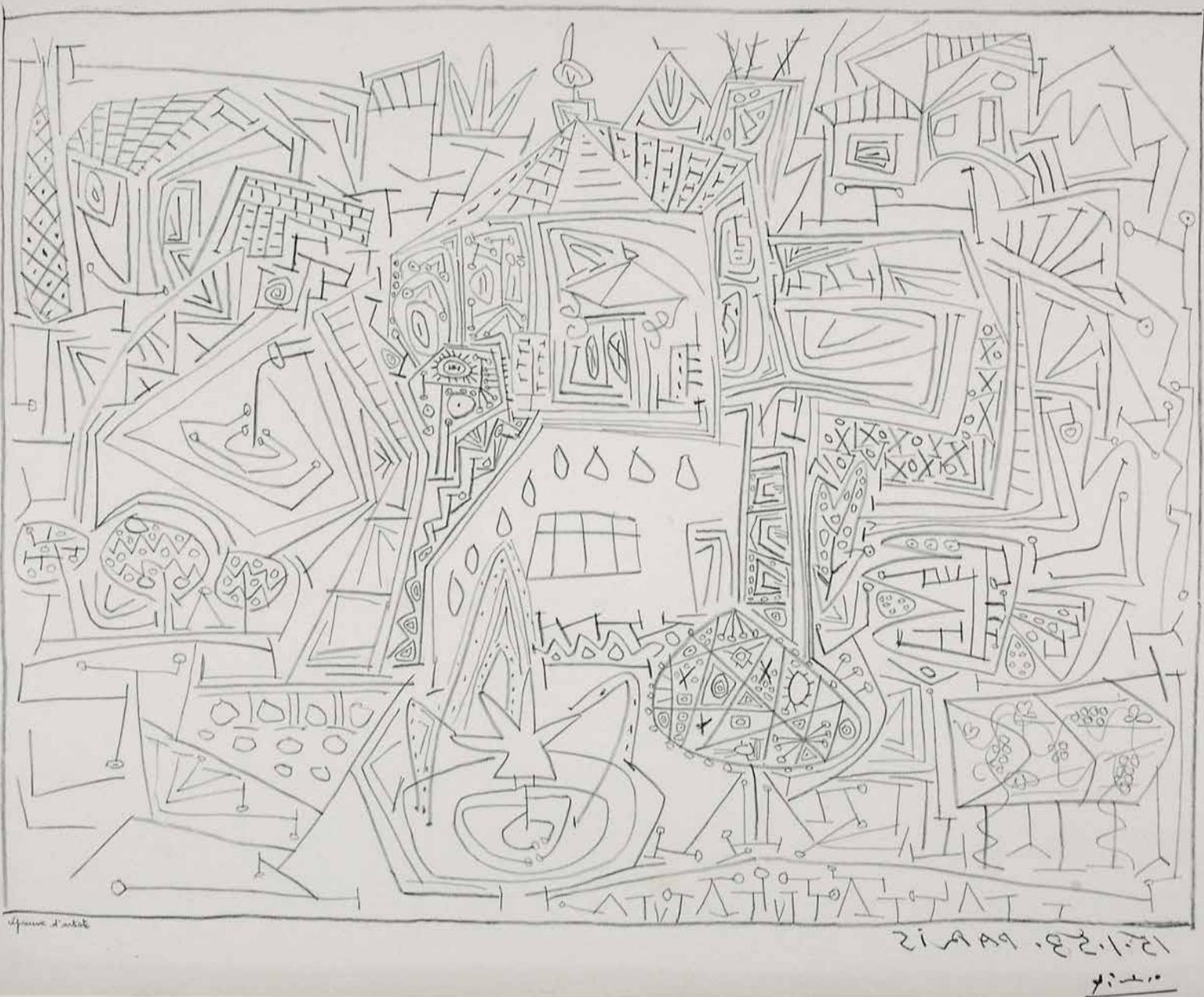


Fig. 5.- Picasso. *Jardines de Vallauris*, 1953. Litografía a lápiz (Cortesía col. part.)



Figs. 6-7. Detalles de los signos

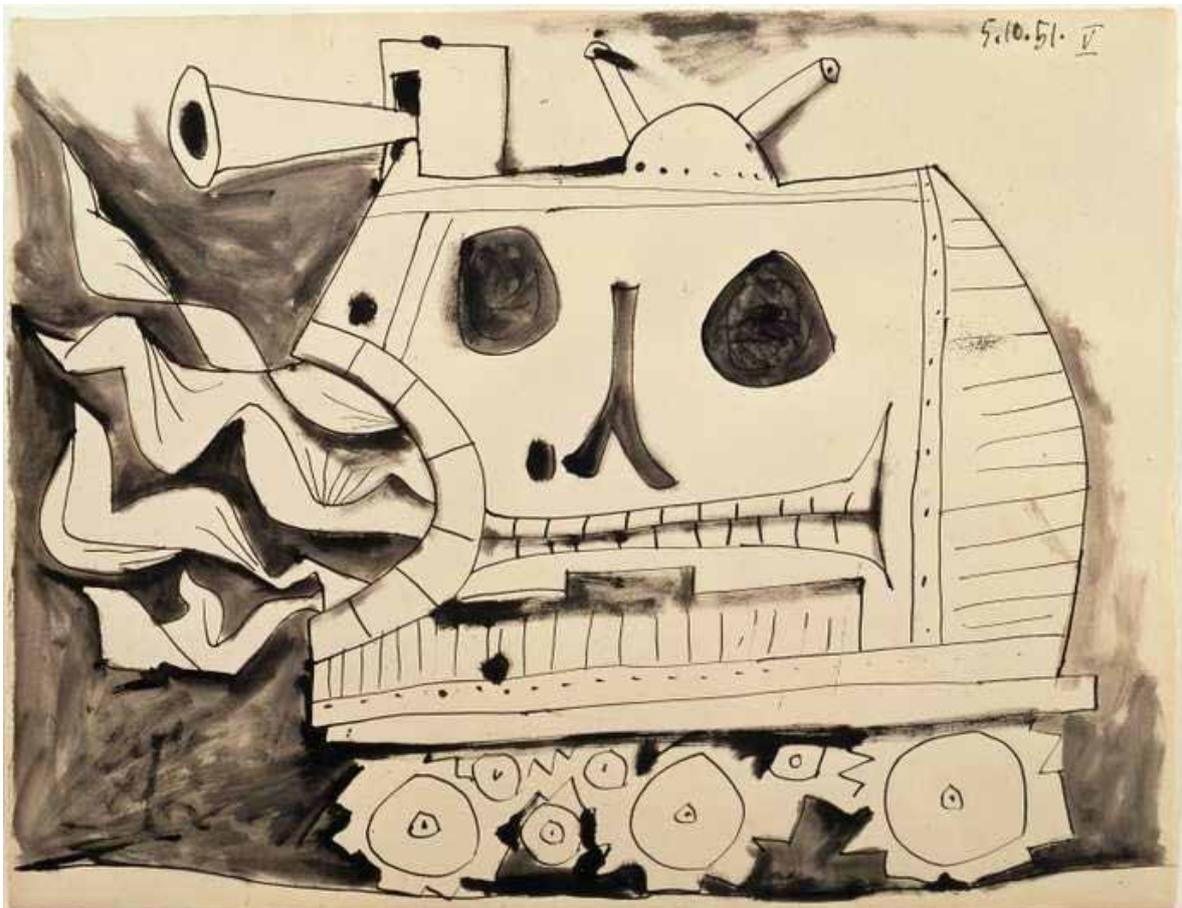


Fig. 8. Picasso. *La guerre*, 5 octubre, 1951. Dibujo a tinta (Musée National Picasso-Paris, 1404)



Fig.9. Picasso. *Retrato de Balzac*, 1952. Litografía (Cortesía col. part.)

guerra que hizo en Vallauris, un poco antes, en octubre de 1951: *La guerre* (fig. 8) y *Paix combattante fera reculer le char de la guerre* (Musée National Picasso-Paris, n^{os} 1404-1405 respectivamente) donde los signos antropomorfizan los cañones de guerra. En la serie litográfica dedicada al *Retrato de Balzac* de 1952 (fig. 9) (Mourlot n^{os} 223; 224; 226); en el retrato de su hija *Paloma con muñeca* (Mourlot, n^{os} 228- 229) del mismo año, y en las *Dos cabezas* (Zervos n^{os} 212-213) del carnet de dibujos del 24 de setiembre de 1956. Además estos signos aparecen en otro medio técnico diferente: en el linóleo, y aquí, a parte de la dirección gestual del trazo, es necesario ejercer presión con la mano, presionar

la herramienta para la incisión, talla o corte del grabado, lo que a veces puede inducir a un mayor control de la gestualidad. Pero como veremos a continuación, los arabescos a pincel del *Chant des Morts*, en extensión más reducida, trazados a pincel, a lápiz, o tallados en el linóleo, constituyen un inventario de claves picassianas que agrupadas estructuran la representación espacial aleando paisaje e imagen o imagen y paisaje.

II. Doble imagen: paisaje/cara o cara/paisaje?

Sea como sea el orden, en una u otra dirección, aquello que se nos presenta es una simbiosis entre figura humana y naturaleza, esencialmente entre lo humano y lo vegetal, una imagen doble. Una fusión que se da sobremanera en la serie que Picasso trabajó, entre 1959 y 1962, alrededor de las interpretaciones del *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, un ciclo en el que, con medios diversos y a partir del modelo, consiguió soluciones bien innovadoras. Una de ellas la encontró en el grabado al linóleo, la técnica que supuso su inmersión en el grabado en color, ya que, en general, Picasso no lo trató en los demás procedimientos, pues se mantuvo fiel a los parámetros más clásicos del grabado en blanco y negro. Fue la experiencia en el linóleo lo que le llevo a experimentar e incluso mejorar la estampación en color mediante una única matriz (Baer 1989, pp. 15-20).

El 2 de julio de 1961 hizo en linóleo el cartel *Exposition Vallauris* donde aparecen los signos que venimos observando, ligeramente ensanchados por el efecto del trazo de la gubia, formando una suerte de paisaje que visto al revés, de arriba a abajo, representa un rostro (fig.10). No obstante, esta antropomorfización del paisaje se muestra más evidente en el linóleo de enero-marzo de 1962, *Tête de femme au chapeau/Paysage aux baigneuses et au pêcheur*, estampado en ocre sobre blanco, que no se editó y que ha sido catalogado como inacabado, siendo una rareza en la producción picassiana (Baer 1988, nº 1284) (figs. 11 y 12). Al contemplarlo surge la pregunta ¿és el retrato de una joven con sombrero en el que su rostro está conformado por un paisaje con árboles, animado con bañistas y un pescador con su barca? o ¿se trata de un paisaje animado que conforma un rostro encantador? La cabeza de la joven se lee en vertical, mientras que el paisaje es de lectura horizontal. Ciertamente es una imagen doble a la manera de ciertos juegos arcimboldianos, como ya apuntó Giraudy (1989, p.12), un paisaje donde

“miembros humanos, cabezas humanas, paisajes humanos, animales humanos, objetos humanos situados en un ambiente humano, ved lo que se deriva de ello, y a despecho de ciertas apariencias, encontramos en Picasso. Nunca hasta el hombre no había afirmado con tanta fuerza en el terreno artístico, lo que hace su naturaleza y su humanidad” (Leiris 1930).

Paisajes humanos, objetos humanos, ambiente humano... decía Leiris, y así es: la ‘humanización’ invade la obra de Picasso y se apropia incontinentemente de cualquier

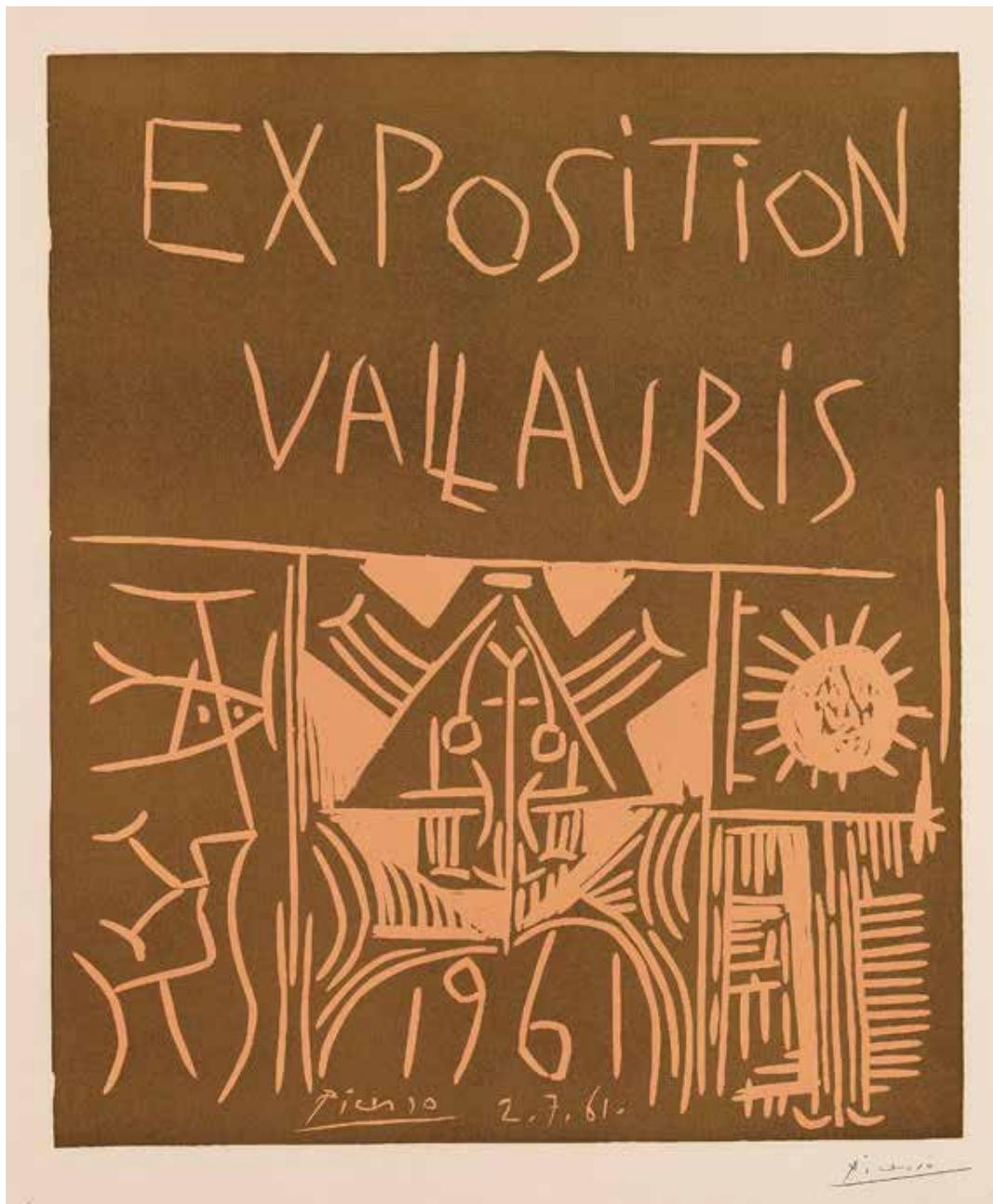
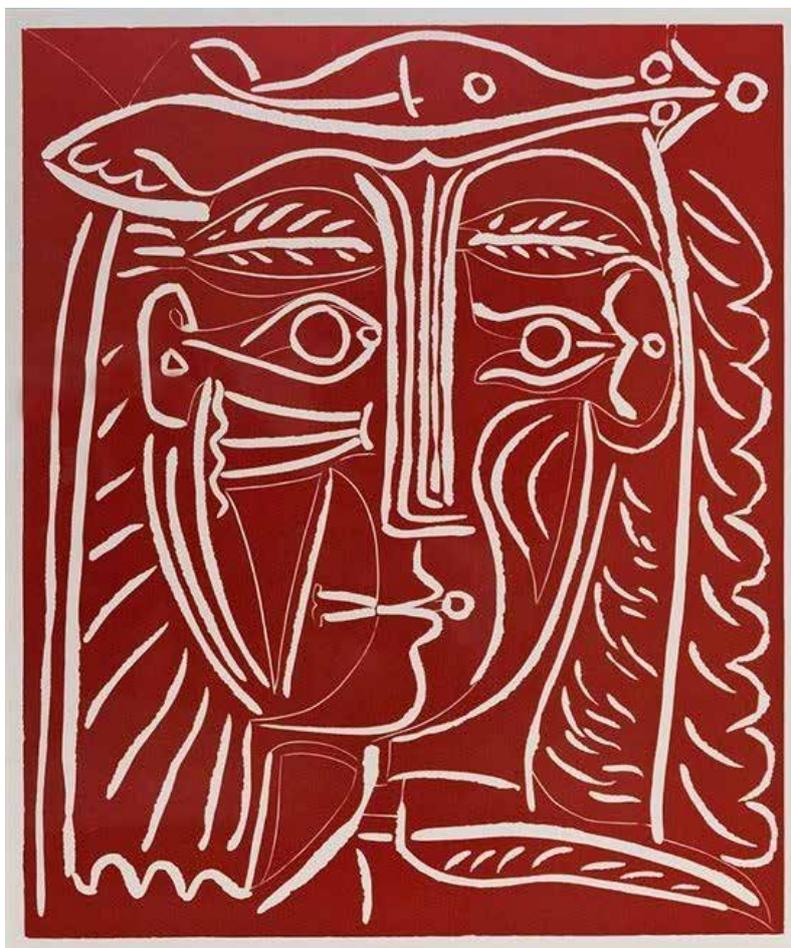


Fig. 10. Picasso. *Exposition Vallauris*, 1961. Linóleo (Cortesía col. part.)

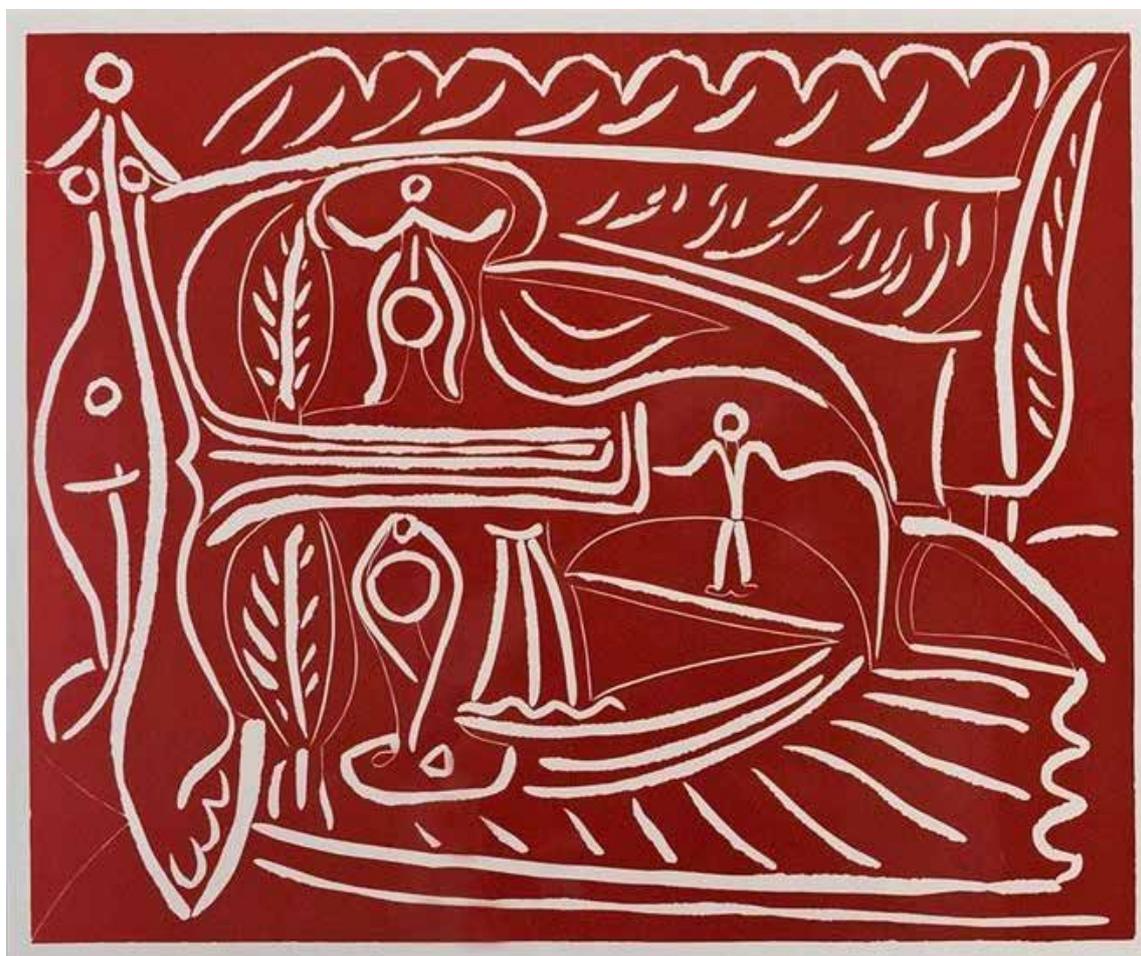
motivo representado como también escribía Gertrud Stein, un poco más tarde en 1938,

“the head the face the human body these are all that exist for Picasso. I remember once we were walking and we saw a learned man sitting on a bench, and Picasso said, look at the face, it is as old as the world, all faces are as old as the world” (Stein 2017, p.24).

Así es fácil pensar en Françoise metamorfoseada en flor o en sol o, ¿porque no?, la flor y el sol transformados en Françoise (fig. 13), al modo como dibujaba, con gran sentido del humor, el victoriano Edward Lear (1812-1888) sus imágenes botánicas ‘sin sentido’ (Lear 1846) (fig.14) precursoras del surrealismo en cuanto que el objeto pierde su función inicial para convertirse en el soporte del sueño surreal (Jacquiot 1974), a la vez que, formalmente, evocan la tradicional representación herbal antropomorfizada del *Herbarium virtutibus*



Figs. 11-12. Picasso. *Tête de femme au chapeau/Paysage aux baigneuses et au pêcheur*, enero-marzo 1962. Linóleo (Cortesía col. part.)



de Pseudo Apuleius y sus muchos seguidores desde el siglo XV⁹ (fig. 15).

Ciertamente, muchos son los coetáneos de Picasso que trabajaron en este sentido, por ejemplo, Max Ernst que, en el frontispicio de la reedición facsímil de 1963 de *Un Autre monde* (1844), rindió tributo a J.J. Granville (1803-d.1847), autor-prestigitador de una amplia obra basada en la antropomorfización, en la zoomorfización y en la teriantropía (Getty 2010, pp. 116-123). Igualmente nos interesa mencionar el dibujo *Paysage aux trois compères ivres* de Jean Dubuffet, del que Damish decía:

“ sous l’espèce d’un graphe informe, à la figure-relais du spectateur établi au premier plan, aux patients méandres du Paysage aux trois compères ivres de Jean Dubuffet, dans le réseaux intriqués desquels il nous font rechercher les figures qu’annonce le titre: de l’inverse légère du trait – un trait ici bien visible, identifiable com tel... ” (Damisch 1995:176).

observa la preeminencia del largo recorrido del trazo simple que, no obstante, adquiere la complejidad de decir dos cosas a la vez, su propio recorrido y la figuración que oculta (fig. 16).

Mientras que, aparentemente, es la figura de una mujer desnuda tumbada sobre un puente la que disputa la primacía de la composición paisajística donde impera la arquitectura del *Pont de Avignon, pont brisé* (fig.17) de Man Ray¹⁰. Una composición que trabajó en versiones y técnicas diferentes: dibujo, bajorrelieves, etc. Más determinante que esta figura de mujer dormida sobre el puente quebrado de Avignon, es la cabeza que surge de una estructura arquitectónica monumental, evidentemente inspirada en las esfinges del antiguo Egipto, que se ve en un precioso dibujo de Jean Cocteau-creemos que inédito hasta ahora, o al menos muy poco conocido¹¹-. Con trazo simple, continuo a pluma y con tinta negra, acotando el contorno derecho de la página, avanza de cara al espectador una mole pétrea, poliédrica en forma de cabeza cuya fisonomía nos recuerda, cual autorretrato, al propio Cocteau. Al fondo, en la lejanía, hay tres pequeñas pirámides y una minúscula luna redonda, y, entre ellas, la dedicatoria manuscrita, es decir, unos ordenados signos caligráficos dentro del campo compositivo (fig. 18). Y, a tenor de los vínculos escritura y dibujo, poesía y plástica, cabe recordar también las reflexiones de Cocteau sobre el paso de la escritura al dibujo que apuntó en la dedicatoria a Picasso de su primer libro de dibujos: *“Les poètes ne dessinent pas. Ils dénouent l’écriture et la renouent ensuite autrement.”* Y, más explícito:

9. <http://hdl.library.upenn.edu/1017/d/medren/9958047623503681>

10. Véase: Vinas 2019; Eluard y Man Ray 1937; Benoit 2015.

11. El dibujo original, con dedicatoria manuscrita para Marcel Brille, conocido como ‘Marco’, cirujano dentista de renombre que falleció en la deportación, esta insertado en la portadilla del ejemplar E de tres ‘hors commerce’, de la primera edición del libro *Les Parents terribles. Pièce en trois actes*, editado en Paris por Gallimard el 1938, en formato in-12 y 251 páginas. *Les Parents terribles* es un ‘huis clos’ trágico que el propio Cocteau adaptó al cine en 1948.

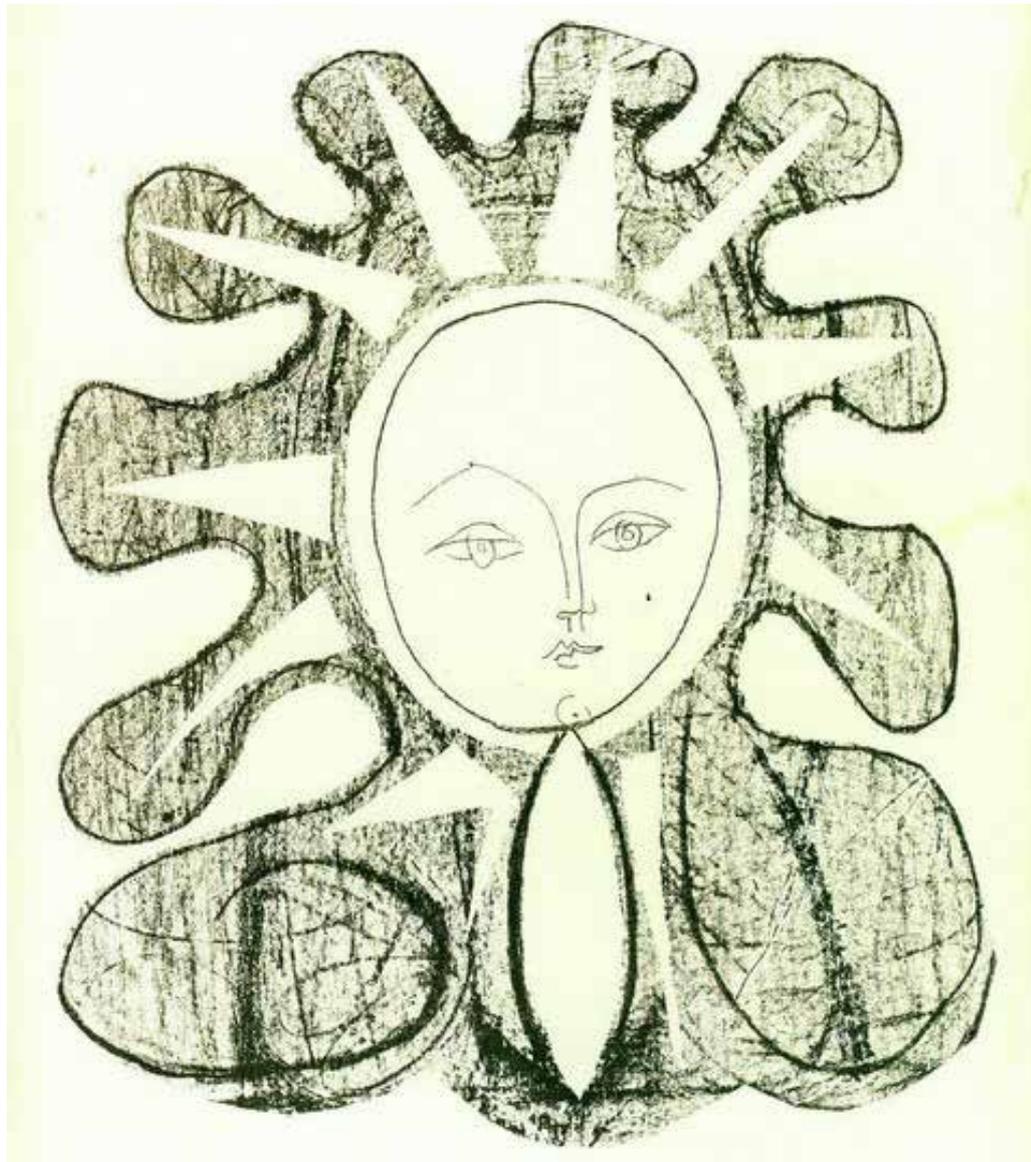


Fig. 13. Picasso. *Françoise en soleil*, 1949. Litografía a lápiz (Cortesía col. part.)

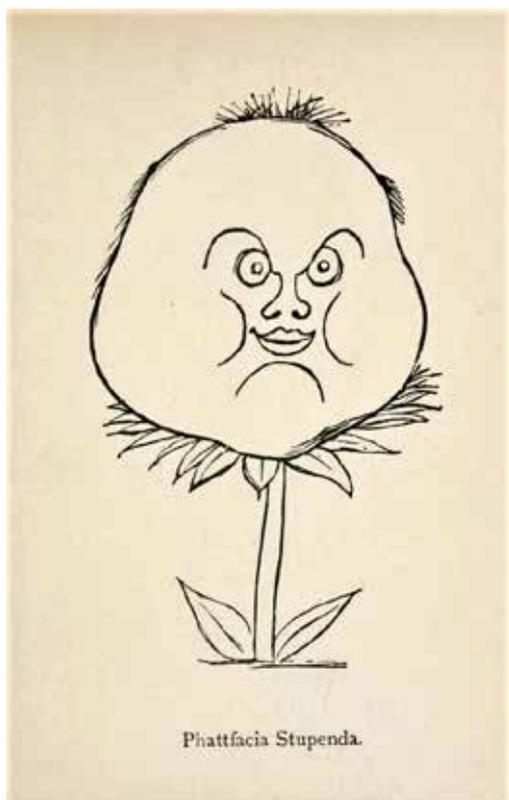


Fig. 14. Edward Lear (Holloway 1812- San Remo 1888). *Phatt-facia Stupenda* Ilustración en el libro: *Nonsense Botany*, Londres, 1846



Fig. 15. Ilustración botánica, página 76 v. del *Erbario* [manuscrito]. Italia (14--). (Lawrence J. Schoenberg Collection. Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts University of Pennsylvania, Oversize LJS 419)

“Les dessins de poètes ne sont pas du dessin. Plutôt de l’écriture qui se déguise, des majuscules dénouées, renouées ensuite autrement. Portraits, charges, ménagerie de notre subconscience.”¹²

Fueron los surrealistas quienes junto a la actualización del subconsciente y la ilusión óptica redescubrieron la representación de la imagen doble y la antropomorfización del paisaje, que denominaron ‘efecto Arcimboldo’, término acuñado para describir las imágenes dobles que utilizaban en sus cuadros, sobre todo los inspirados en los elementos de la naturaleza y que remitían a la leyenda “El hombre es la suma del mundo creado” que se lee en una tela de Arcimboldo (Dacosta 2010; Ferino-Pagden 2008; Martin 2009). La teoría de este término en el siglo XX se debe a la primera reivindicación moderna hecha por Alfred H. Barr al vincularlo a los dadaístas y surrealistas en una exposición del MoMa en 1936/37, hasta que bastantes años después, en 1987, el ‘efecto’ Arcimboldo, pivotó la gran exposición en el palazzo Grassi de Venecia que coordinó Roland Barthes sobre la aproximación histórica y su vínculo con los surrealistas: Dalí, Breton, Ernst, Tchelichev, etc. Un arte lleno de carga lingüística, con metonimias, metáforas, alusiones, etc., una retahíla de conceptos retóricos que, en definitiva, también responden a la clásica ‘Ut pictura poesis’ de Horacio en su obra *Ars Poetica* (epístola a los Pisones) referente a la correspondencia en las artes. Dice Barthes:

“Semejante ejercicio de imaginación no pertenece sólo al ámbito del arte, sino también al del saber: plasmar metamorfosis (como hiciera también Leonardo da Vinci) es un acto de conocimiento: todo saber va unido a un orden clasificador; aumentar, o simplemente modificar, el saber exige experimentar, mediante operaciones audaces, con aquello que subvierte las clasificaciones al uso: en esto consiste la noble función de la magia, “suma de la sabiduría natural” (Pico della Mirandola). Así discurre Arcimboldo: del juego a la gran retórica, de la retórica a la magia, de la magia a la sabiduría” (Barthes 2014, pp. 31-32).

Pero volviendo al arte del grabado, que es el medio que centra este ensayo, vemos que estamos ante una representación, la de la imagen doble, de larga tradición. El paisaje grabado, igual que el pintado, como bien explica Kenneth Clark en la historia de la evolución representativa de este tema, fue en el Renacimiento cuando emergió el concepto y la forma consciente per se y, casi inmediatamente, la forma humana y las construcciones del hombre se vincularon estrechamente con lo vegetal de la naturaleza, con el paisaje (Clark 1971). Además, el concepto de la representación del exterior, de la tierra, pronto se vio altamente reforzado por el rol de la funcionalidad del grabado: ilustración, divulgación, etc., tanto culta como popular. La útil necesidad de las representaciones de ciudades, topografía de pueblos y países bien detallados, junto a la cartografía, mapas y planos

12. Véase el link de Cocteau unique et multiple <https://cocteau.biu-montpellier.fr/index.php> [consulta 30/7/ 2019]. Y tratan sobre Cocteau y el dibujo: Faigneau y Chanel 1975; Youssef y Lacouture 2001; Nemer 2003; Fulacher y Marny 2013; Marny 2013.

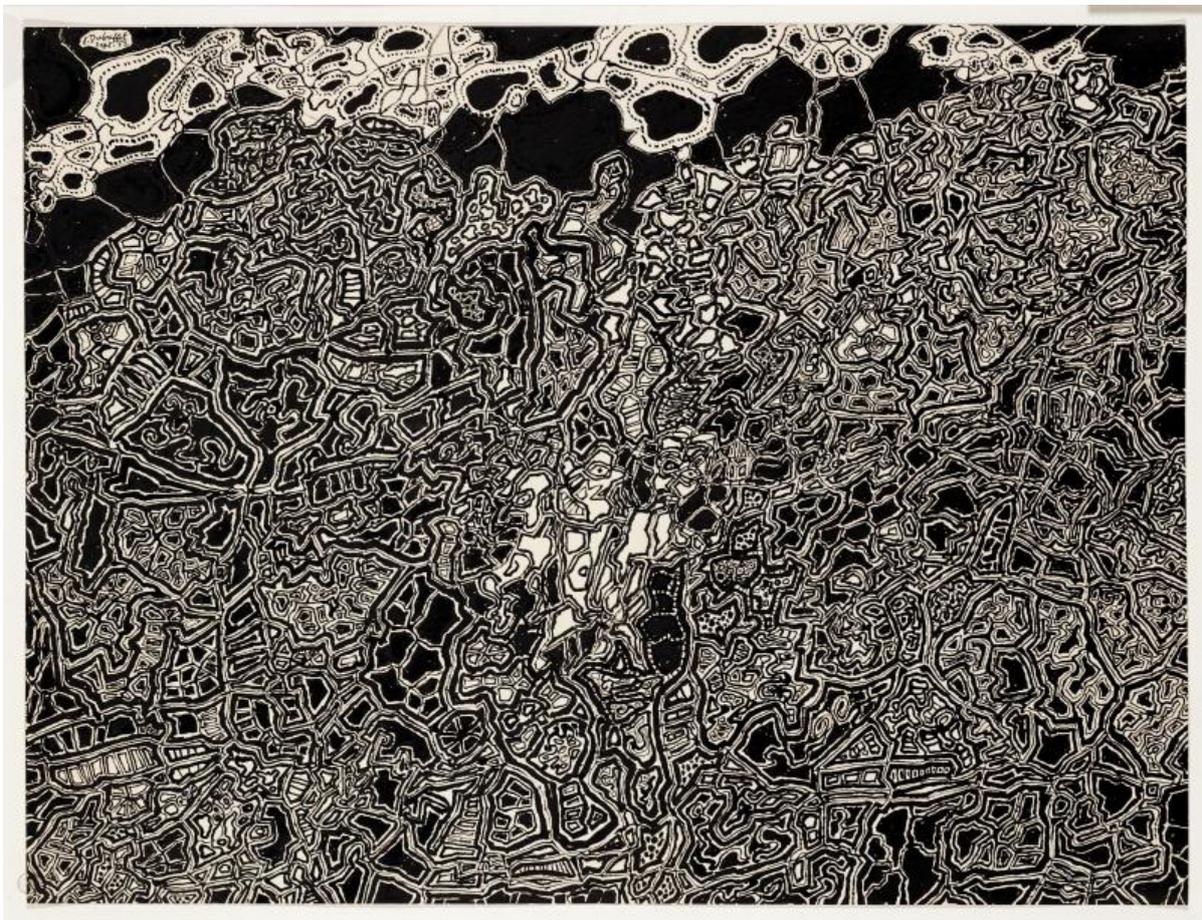


Fig.16.- Jean Dubuffet (Le Havre 1901- Paris 1985). *Paysage aux trois compères ivres*, 1952. Dibujo a tinta. (Photo (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI)

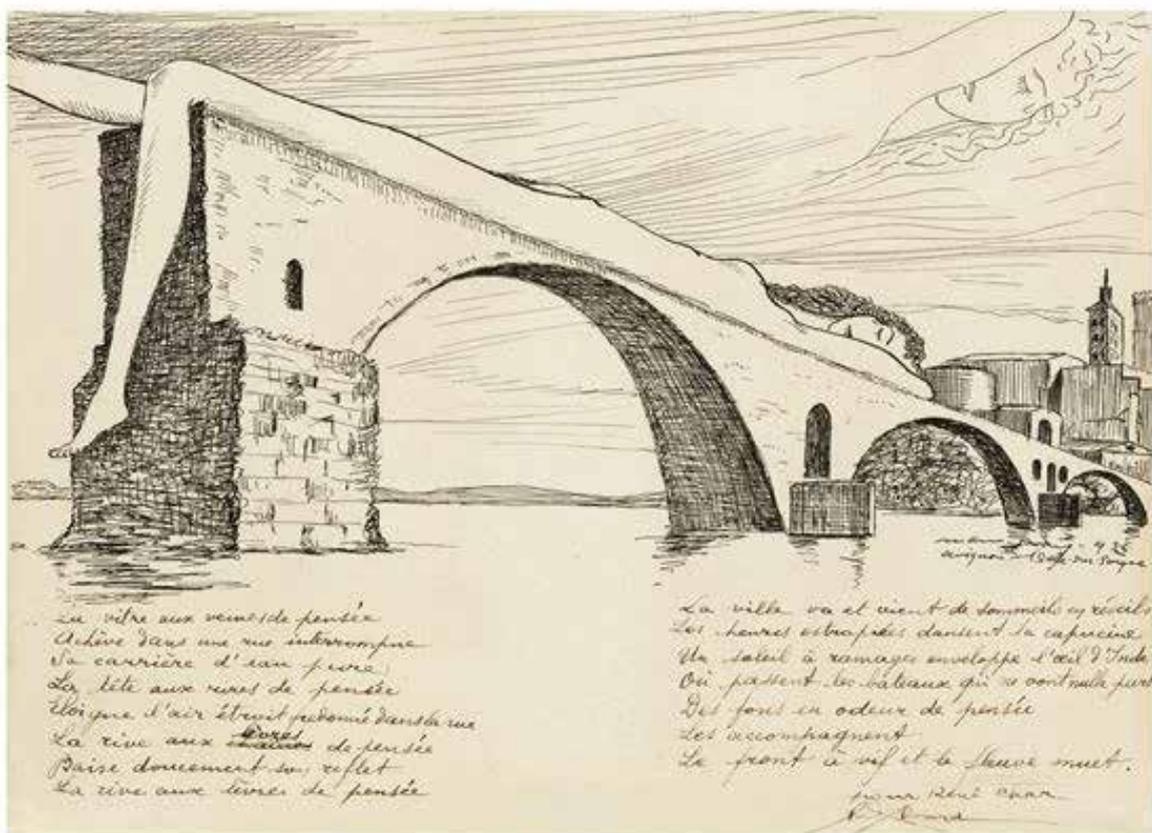


Fig.17.- Man Ray (Filadelfia 1890-París 1976). *Pont d'Avignon. Le pont brisé*, 1936. Dibujo a pluma y tinta (Cat. Sotheby's subasta octubre 2018)

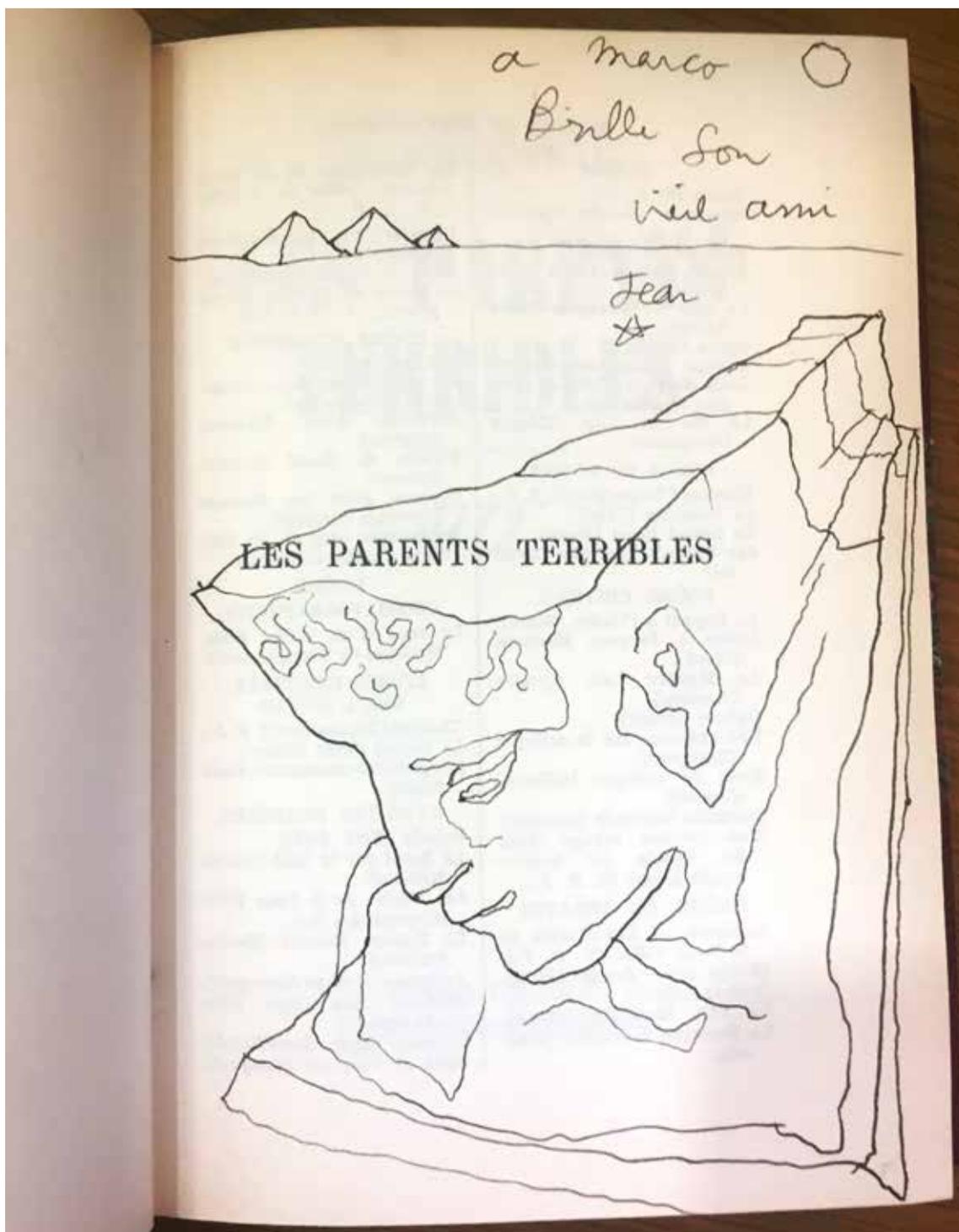


Fig. 18. Jean Cocteau (Maisons-Laffitte 1889- Milly-la-Forêt, 1963). Dibujo y dedicatoria a tinta (Cortesía col. part.)

generó la creación de talleres de grabado y estampación especializados en este tipo de imágenes a las que este medio y sus diferentes técnicas, posibilitaba su edición múltiple, hasta la aparición de la fotografía. Y ciertamente, desde muy pronto, proliferaron las estampas de imágenes simbólicas del territorio representadas por figuras portadoras de los atributos referentes a la zona, vinculados con la mitología, con la Biblia o con el significado del nombre del lugar, siendo un paradigma de popularidad los mapas grabados en madera del teólogo protestante Heinrich Bünting (1545-1606), en su libro *Itinerarium Sacrae Scripturae* (Diario de viaje a través de la Sagrada Escritura) publicado en 1581,



Fig. 19. Heinrich Bünting (Hanover 1545-1606). *Europa Prima Pars Terrae in Forma Virginis*, 1581. Xilografía coloreada (<http://www.raremap.com/gallery/archivedetail/21632/Europa-Prima-Pars-Terrae-In-Forma-Virginis-1548-Rare-Variant-edition/Bunting.html>)

donde, por ejemplo, Europa se representa con una mujer ricamente vestida y coronada (fig. 19) y Asia con un Pegaso (Briesemeister 2010; Capel 2002)

Y no mucho más tarde se pasó del simbolismo a la representación de paisajes con doble imagen, especialmente derivados de la creación emblemática de uno de los grabadores más destacados y prolífico autor de vistas de ciudades y planos, el suizo-alemán Matthäus Merian I (1593-1650) (Iaccarino 2009). Creador de un taller que continuó activo hasta 1726, en su amplísimo corpus grabado destacan las series: *Theatrum Europaeum*, la *Neuwe Archontologia Cosmica*, el *Itinerarium Italiae* y la *Topographia Germaniae*, aunque, curiosamente, fue un grabado de imagen doble, un paisaje biomórfico, el que lo hizo más popular por el amplio eco que tuvo y las innumerables reinterpretaciones que se hicieron de él hasta el siglo XIX, de tal manera que la composición se convirtió en un modelo recurrente. Se trata de un grabado al buril, *Cabeza de un hombre formando un paisaje con figuras y construcciones* que se suele fechar entre 1620 y 1623, y que



Fig. 20. Matthäus Merian (Basel 1593-Frankfurt 1650). *Cabeza de un hombre formando un paisaje con figuras y construcciones*, c. 1625. Butil (Cat. Swann Auction Galleries, Nueva York, 2016)

probablemente fue tomado de una pintura con clara influencia de Archimboldo (fig.20). Una estampa en la que, mirada horizontalmente, vemos un paisaje con construcciones, la urbanización de un balcón sobre un río, caminos y escaleras con alegorías de la caza, la pesca y la agricultura. Pero que, mirada verticalmente, aparece una gran cabeza de un hombre mayor con la mirada dirigida al horizonte, tiene la nariz conformada con sillares de piedra mientras que la oreja es una escalinata, y el pelo, la barba y el bigote están formados por la vegetación. Del éxito de esta composición dan cuenta las repeticiones, variaciones o copias de la misma por otros autores de renombre como la firmada y sin fecha por Wenceslaus Hollar, el gran grabador checo que, en 1627, había entrado el taller del maestro Merian para aprender.

El mismo original de Merian está incluido en la obra de Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, (*El Gran Libro de la Luz y de la Sombra*) "Iconismus XXVIII, Fol. 807, Naturae pictricis opera" (la obra de naturaleza pintada), en las ediciones de 1646 y la segunda de 1671 de Amsterdam. El grabado está situado entre otros dos, en el de encima se representan la raíz antropófaga de la mandrágora y alfabetos pétreos y el de debajo representa un proyecto de cámara oscura. La estampa lleva la leyenda en el

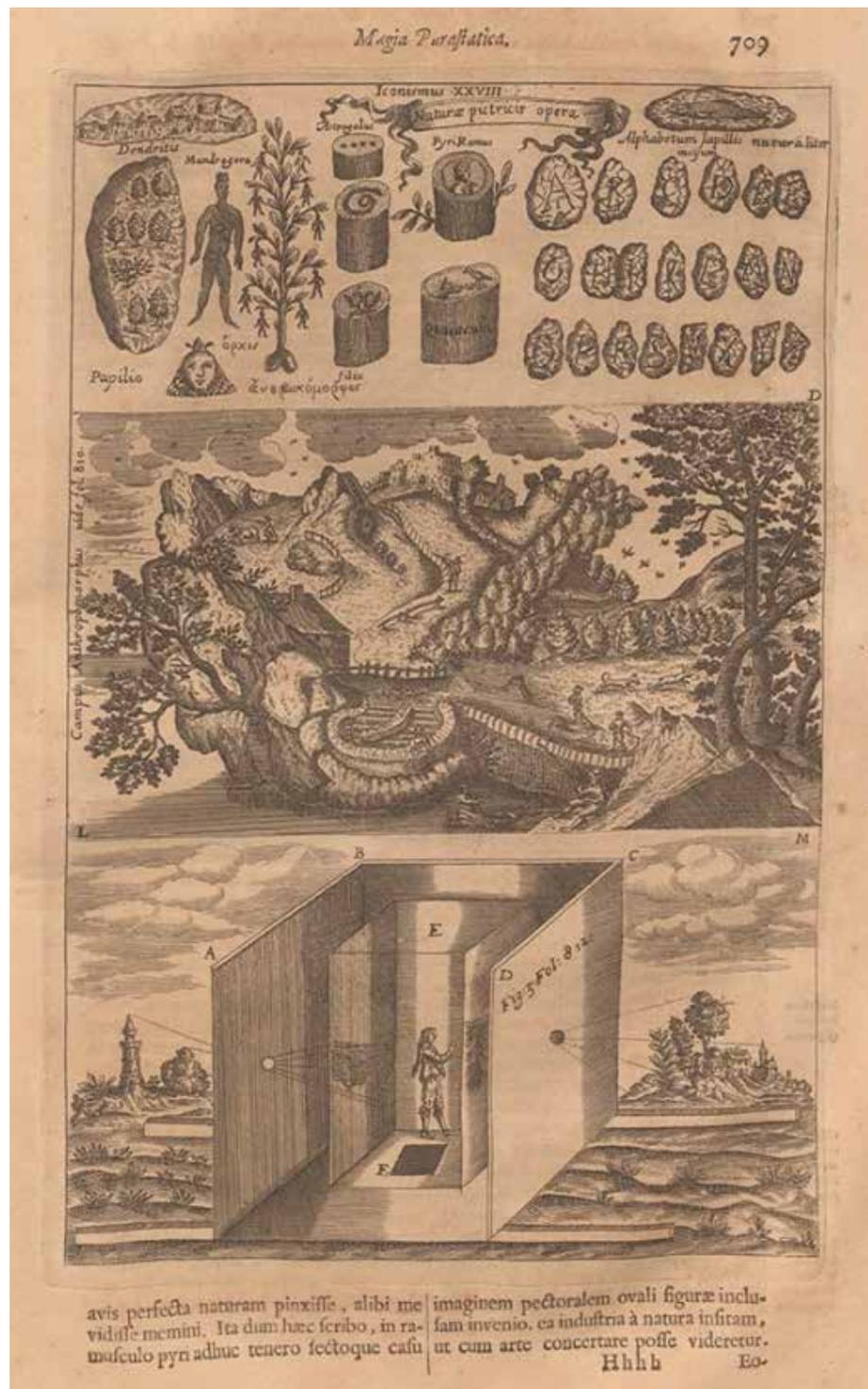


Fig. 21. Athanasius Kircher (Geisa 1601/1602- Roma 1680). *Ars magna lucis et umbrae*, "Iconismus XXVIII", Fol. 807 (http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHOdocuView?url=/mpiwg/online/permanent/einstein_exhibition/sources/5G6UYVGT/pageimg&start=841&viewMode=image&mode=imagepath&pn=931)

borde lateral izquierdo: "Campus anthropomorphus uide fol. 810" e ilustra un apartado sobre una montaña antropomórfica. Aquí Kircher alude al vínculo del hombre con dios y la naturaleza, la presencia del hombre en la naturaleza y la naturaleza como un artista (fig. 21). Otras versiones destacadas de la composición de Merian, todavía muchos años después, son las de 1780 del alemán Johann Martin Will (1727-1806) (fig. 22). Además, probablemente, y derivando en la ilustración humorística fue el inicio de toda una corriente muy popular en el siglo XVII en los Países Bajos, donde se grabaron con éxito gran cantidad de composiciones con el perfil de un hombre barbado sobre o tumbado en las montañas, o con un rostro escondido en el paisaje en sentido simbólico y de doble lectura, de manera que cabe preguntarse realmente cual es el tema principal, y si hay



Fig. 22. Johann Martin Will (Kempten 1727- Ausburgo1806). *Asia*, 1780. Aguafuerte, 18,8 x 29,3 (Cortesía col. part.)

uno por encima de otro¹³, o como apuntaba Gombrich, es un tema de percepción, de prioridad de la ilusión óptica: “ *Es fácil descubrir las dos ‘lecturas’. No es fácil describir lo que ocurre cuando pasamos de una interpretación a otra*” (Gombrich 1970, p. 20). Además, no olvidemos que, en el grabado se trabaja a la inversa izquierda/derecha, el autor tiene el reto especular, pero este ya es otro tema. Cambios de concepción, cambios de lectura bajo la constante mutación de nuestra visión, de nuestra comprensión hacen que tanto el simple trazo como la figuración más elaborada, no sean lo que parecen dando juego a la recurrente e intrigante frase ‘nada es lo que parece’.

13. Véase un buen repertorio de items en: *The Art of Hidden Faces. Anthropomorphic Landscape* (marzo 2016).

Referencias

- ABECEDARI. *PICASSO POËTA*. (cat. expo.) Barcelona-Paris. Museu Picasso- Musée national Picasso-Paris, 2019.
- ADAMOWICZ, Elza. "The Livre d'Artiste in Twentieth-Century France". *French Studies* 63, nº 2, 2009.
- BARTHES, Roland. *Arcimboldo, retórico y mago*. Madrid, Casimiro, 2014.
- BAER, Brigitte. *Picasso. Peintre graveur*. Berne, Kornfeld, T. V, 1988.
- BAER, Brigitte. "Una aventura de Picasso. El linogravat". *Picasso linogravador*. Barcelona, Museu Picasso, 1989.
- BENOIT, Jean-Louis. *Les Mains libres de Man Ray et Paul Eluard : De la lyrique amoureuse au libertinage érotique*. L'École des lettres, L'École, l'École des loisirs 2015. fhal-01104408v2f (<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01104408/document>) [consulta 1/9/2020]
- BRASSAÏ. *Conversaciones con Picasso*. Madrid, Aguilar, 1964.
- BRIESEMEISTER, Dietrich. "Apuntes sobre la cartografía figurativa. Alegorías, símbolos y emblemas en mapas y globos de la Edad Media y temprana Modernidad, en Mapas de Heinrich Bünting". Burgos, Siloé, 2010.
- CAPEL, Horacio. *Mapas y civilización: Historia de la cartografía en su contexto cultural y social*. Barcelona, Serval, 2002.
- CASTLEMAN, Riva. *A century of Artists Books*. New York, Museum of Modern Art, 1994.
- CLARK, Kenneth. *El arte del paisaje*. Barcelona, Seix y Barral, 1971.
- COCTEAU, Jean. *Les Parents Terribles. Pièce en trois actes*. Paris. Gallimard, 1938.
- COCTEAU, Jean. <https://cocteau.biu-montpellier.fr/index.php> [consulta 30/7/ 2019].
- CRAMER, Patrick; GOEPPERT, Sebastian; GOEPPERT-FRANK, Herma (dir.). *Pablo Picasso. Catalogue raisonné des livres illustrés*. Genève, Patrick Cramer, 1983.
- DACOSTA KAUFMANN, T. *Arcimboldo. Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*. Chicago. University of Chicago Press. 2010
- DAMISH, Hubert. *Traité du trait*. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1995.
- ELUARD, Paul et RAY, Man. *Les Mains libres*. Paris, J. Bucher, 1937.
- ERNST, Max; GRANDVILLE, J.J.; RESTANY, Pierre. *Um autre monde, reproduction em fac-similé de l'édition originale de 1844 précédée d'un hommage à Grandville par Max Ernst et d'un texte de Pierre Restany*. Paris, Les Librairies Associés, 1963.
- FERINO-PAGDEN, Sylvia (ed.): *Arcimboldo. 1526-1593*. Ostfildern, Hatje Cantz, 2008.
- FRAIGNEAU, A. ; CHANEL, P. *Jean Cocteau, poète graphique*. Paris, Ed. du Chêne, 1975.
- FULACHER, P. ; MARNY, D. *Jean Cocteau le magnifique*. Paris, Gallimard, 2013.
- GETTY, Clive F. « Max Ernst and J.J. Grandville". *Twenty-First-Century perspectives on Nineteenth-Century Art. Essays in Honor of Gabriel P. Weisberg*. Newark, University of Delaware Press, 2010.

- GILLOT, Françoise; LAKE, Carlton. *Vivre avec Picasso*. Paris, Calmann-Lévy, 1965.
- GILLOT, Françoise. *Matisse and Picasso; A Friendship in Art*. London, Bloomsbury, 1990.
- GIRAUDY, Danièle. *Picasso linogrador*. Barcelona, Museu Picasso, 1989.
- GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusión*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1970.
- GOMBRICH, E.H. *La imagen y el ojo*. Madrid, Alianza Forma, 1987.
- HATTENDORF, Richard L. "The Artists' Books of Pierre Reverdy: Poetic Theory in Concrete Form." PhD diss., University of California, 1986, p. 126.
- HATTENDORF, Richard L. "The 'Ensemble Concertant' of Reverdy and Picasso's *Le Chant des Morts*." *The Comparatist*, vol. 16 (may 1992) University of North Carolina Press, pp. 123–139.
- IACCARINO, Maria. *L'immagine delle città europea nell'opera di Matthäus Merian (1593-1650)*. Roma, Edizioni Scientifiche Italiane, 2009.
- INGOLD, Tim. *Líneas. Una breve historia*. Barcelona, Gedisa, 2015.
- JACQUIOT, Aline. *Quattro secoli di surrealismo. L'arte fantastica nell'incisione*. Milano, Milano Libri Edizioni, 1974, p. 200, nº 68.
- KAUFMANN, Thomas Dacosta. *Arcimboldo. Visual Jokes, Natural History and Still-Life Painting*. Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 2010.
- KIRCHER, Athanasius. *Ars magna lucis et umbrae*. Romae, Sumptibus Hermanni Scheus, 1646.
- LEE, Paul. *Theorie de l'art moderne*. Paris, Editions Gonthier, 1968.
- LEAR, Edward. *Nonsense Botany*. London, Thomas McLean, 1846.
- LEIRIS, Michel. *Documents*, nº 2, 1930.
- MARNY, D. *Jean Cocteau ou le roman d'un funambule*. Monaco, Ed. du Rocher, 2013.
- MARTIN, Jean-Hubert (ed.). *Une image peut en cacher une autre - Arcimboldo, Dalí, Raetz* (cat. exp.). Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2009.
- MOURLLOT, Fernand (revisado por Picasso Project). *Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture: A Comprehensive Illustrated Catalogue, 1885-1973. The Lithographic Work*, San Francisco, Alan Wofsky Fine Arts, 2009.
- NEMER, François. *Jean Cocteau* (cat. exp.) Paris, Centre Pompidou, 2003.
- REUË, Felix; FRANZ, Erich; GAUSS, Ulrike (ed.). *Pablo Picasso lithographs*. Graphikmuseum Pablo Picasso Münster. The Huizinga collection, Ostfildern-Ruit, 2000, pp. 96-111.
- REVERDY, Pierre y PICASSO, Pablo (pref. François Chapon). *Le Chant des morts*. Paris, Gallimard, 2016.
- SMALL, Irene. "Le Chant des Morts (the Song of the Dead) Pierre Reverdy." *Picasso and the Allure of Language* (Susan Greenberg Fisher y Mary Ann Caws, ed.), New Haven, CT: Yale University Art Gallery, 2009, pp. 163 – 167.
- STEIN, Gertrude. *Picasso*. Madrid, Casimiro, 2017.
- STRACHAN, W. J. *The Artist and the Book in France. The 20th Century Livre d'Artiste*. London, Peter Owen, 1969.

SWAN, Rodney T. "Turning Point, the Aesthetic Genealogy Surrounding Picasso's Illustrations of Reverdy's *Le Chant des Morts*." *Art and Book. Illustration and Innovation* (Peter Stupples ed.). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016, pp. 85-104. En línea:

https://www.academia.edu/32328093/Turning_Point-The_Aesthetic_Genealogy_Surrounding_Picassos_Illustrations_of_Reverdys_LeChant_Des_Morts (visto el 2/07/2019).

The Art of Hidden Faces. Anthropomorphic Landscape (march 2, 2016):

<https://publicdomainreview.org/collections/the-art-of-hidden-faces-anthropomorphic-landscapes/> [consulta 7/8/2019]

VINAS, Agnès. https://www.lettresvolees.fr/eluard/mains_libres.html [consulta 22/9/2019].

VIVES, M. Rosa. "Paisajes en blanco y negro". *Picasso. Paisaje interior y exterior*. Barcelona, Electa y Museu Picasso. Ajuntament de Barcelona, 1999.

YOUSSEF, A.; Lacouture, J. *Cocteau l'Égyptien*. Monaco, Ed. du Rocher, 2001

ZERVOS, Christian. *Pablo Picasso*. Paris, Cahiers d'Art, 1932-1978, vol. XVII, nºs 212 y 213.

Recibido: 18/12/2021

Evaluado: 11/04/2022

Publicado: 15/07/2022

Dra. Maria Rosa Vives Piqué

Profesora honorífica. Universitat de Barcelona.

vivespique@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1553-5879>

Licenciada en Historia del Arte y en Bellas Artes. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Catedrática de pintura y grabado e investigadora en Artes visuales en la Universidad de Barcelona. Artista independiente. Actualmente es Profesora Honorífica de la Universidad de Barcelona. Miembro de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge (Barcelona)