

CIRCO

la libertad [de] los fragmentos

‘Cuatro imágenes y una secuencia: collage versus fotografía’

El lienzo “Construcción con Guitarrista” fue fotografiado por Picasso en su estudio de boulevard Raspail al menos en cuatro ocasiones durante el invierno de 1913,¹ antes de ser destruido por el propio artista. Por tanto, el cuadro como tal ya no existe, solo sus imágenes fotográficas. Estas, las fotografías del lienzo inacabado (imagen de una imagen), forman una sucesión. Esta sucesión es un proceso activo, en el que Picasso altera progresivamente las imágenes fotográficas con diversas técnicas propias del collage -recortar, fragmentar, pegar, superponer... - y las vuelve a fotografiar.

La primera fotografía tomada por Picasso –recogida en el catálogo de su obra bajo el título “Composición con ‘Construcción con Guitarrista’”- muestra una agrupación de múltiples objetos en una esquina de su estudio, y de la que el lienzo inacabado forma parte como un elemento más dentro del conjunto. Las dos siguientes fotografías son manipulaciones realizadas a partir de la primera: Picasso recorta la foto “Composición con ‘Construcción con Guitarrista’” de diversas maneras, y pega algunos fragmentos sobre otro lienzo, como si de un *papier collé* se tratara, introduciendo variaciones sucesivas. En la cuarta y última fotografía, Picasso se autorretrata en su estudio delante del lienzo “Construcción con guitarra”, sentado en una silla de madera y de frente a la cámara.

La secuencia de las cuatro imágenes favorece una oscilación de la percepción entre el espacio real de la habitación y el espacio virtual de lo pictórico, o entre la acción y la representación. Una oscilación continua y sin conclusión que nos traslada a aquel preciso instante en el que se desmonta el sistema de las representaciones y su vacío se llena con el sistema de los objetos, propio de nuestro tiempo.

Aunque con un cierto aire bohemio y casual, esta serie de fotografías deja constancia de un momento único: el de aquella transformación radical de la cultura visual que nos separó definitivamente del pasado y nos lanzó hacia el futuro con la búsqueda de un sistema de representación capaz conciliar lo plano y lo profundo, y que tantos dolores de cabeza produjo a Picasso y Braque en aquellos años.

Unas fotografías cuyo valor iconográfico equivale al de aquella imagen -nunca tomada- del instante en que la guillotina separa el cuerpo de Luis XVI de su cabeza para certificar el inicio del mundo moderno. Y que nos recuerda que, en ambos casos, la acción instantánea de una máquina –cámara fotográfica y guillotina, diafragma o cuchilla- se cruzaron en nuestro camino para condicionar la Historia.

El presente texto reflexiona, en particular, sobre las técnicas del collage y la fotografía tal y como los utiliza Picasso en esta serie, y su capacidad para construir imágenes a partir de fragmentos preexistentes: fragmentos de la realidad, de objetos cotidianos o de materiales obsoleto, o de otras imágenes... Fragmentos sometidos a procesos transformativos de descontextualización y recontextualización más afines a la apropiación y manipulación surrealista que a los estrictos problemas formales de la representación que preocupan a los cubistas.

Nos interesa la combinación inusual de *collage* y fotografía en un proceso de trabajo en el que los mecanismos de fragmentación y composición se superponen, enfatizando la simulación

¹ Zervos, Christian. “Catalogue raisonné. Ouvres et images inédites de la jeunesse de Picasso,” Cahiers d’Art, no 2, 1950

frente a la representación. Todo parece indicar que, en esta particular investigación, Picasso ha trascendido los problemas estrictamente pictóricos y ha seguido una deriva distinta. En palabras de Max Ernst, “le rencontre fortuite sur un plan non-convenant.”², es decir, una búsqueda de relaciones fortuitas e imprevistas sin atender a las limitaciones de los sistemas reglados, como lo son el lenguaje o la representación pictórica.

Imagen 1: “Composición con ‘Construcción con Guitarrista”. P. Picasso, París, 1913

En la primera fotografía tomada por Picasso reconocemos el lienzo “Construcción con guitarra”, visible casi en su totalidad excepto su lateral derecho, que ha sido recortado por la propia fotografía. Se trata de un lienzo blanco, de grandes dimensiones y dispuesto en vertical. Como tal lienzo, tiende a asociarse aun al paradigma de la representación pictórica como “ventana” abierta a una realidad representada como imagen.

El lienzo está aparentemente inacabado -¿o quizá simplemente era así, un fondo y no un cuadro? Las líneas dibujadas sobre el lienzo muestran una malla cubista formada por líneas verticales, horizontales y diagonales, cuya continuidad se interrumpe con las incipientes figuras curvas de una guitarra, una botella o los rasgos de una cara. Forma parte, sin duda, de la intensa investigación propia del Cubismo que Picasso y Braque comparten a principio de la década, centrada en la desintegración formal de las figuras y su recomposición en una trama homogénea y continua que integra fondo y figura.

El lienzo está situado en alguna habitación del estudio de Picasso, en ángulo recto con la pared, formando una esquina y, por tanto, simulando un triedro y acotando un espacio. A su izquierda hay mas ‘lienzos’: algunos son lienzos pictóricos apoyados de espaldas contra la pared, tres de forma rectangular y uno de forma ovalada; dos lienzos están colocados de frente, esbozados con su malla cubista, uno rectangular y otro de forma circular; y, finalmente, hay un ‘lienzo arquitectónico’, la pared vertical del estudio, ahora equiparada a un lienzo pictórico y sobre la cual se superponen otras imágenes: a la derecha, un *collage* de una botella recortada en papel tramado; a la izquierda, un *collage* con una mesa rectangular con objetos y botellas; arriba, el anuncio de una exposición del propio Picasso -como si del cartel de una corrida de toros se tratara-, cuyo nombre incompleto queda recortado por el marco de la fotografía.

Delante del lienzo Picasso ha situado una mesa doméstica de madera, circular y de un solo pie torneado. Sobre la mesa hay una pipa blanca, una bolsa de tabaco, una taza de porcelana pintada, una botella de vidrio casi vacía y un periódico doblado, mitad apoyado sobre la mesa, mitad sobre el lienzo.

La así llamada ‘Composición..’ -que lo es-, es una agrupación heterogénea y artificiosa en la que nada parece dejado al azar. Se trata de un *collage* espacial -corpóreo-, e incluye muy distintos tipos de objetos cotidianos situados frente a superficies que pertenecen -o simulan pertenecer- al mundo de la representación pictórica. La condición tridimensional de este montaje con apariencia de *collage* debe considerarse ‘*vis a vi*’ la matriz pictórica cubista de la que paradójicamente proviene.

Por que, aunque formada por objetos cotidianos, las relaciones entre los elementos de la composición han sido artificiosamente manipulados para ofrecerse como algo mas parecido a una ‘escenografía’ que a una ‘naturaleza muerta’, haciéndonos dudar sobre si son objetos reales o sus representaciones.

Fijémonos, para empezar, en el periódico dispuesto sobre la mesa y apoyado en el lienzo, un señuelo característico del tipo de manipulación que queremos resaltar. Por que lo que nos interesa son aquellos elementos que, en la imagen fotográfica -que no en la realidad-, funcionan a un tiempo como cuerpos, -objetos que ocupan el espacio con su forma-, y como planos de representación -lienzos o superficies sobre los que se escribe, se pinta o se dibuja, es decir, fondos en los que se inscriben figuras, iconos o textos.

² Ernst, Max. “Ecritures, Paris: Gallimard, 1970

Dispuesto sobre la mesa pero apoyado sobre el lienzo, el periódico es un cuerpo físico autónomo y, a la vez, una prolongación del lienzo. Pertenece, simultáneamente, al espacio tridimensional de lo real –al situarse sobre el plano horizontal de la mesa–, y al espacio bidimensional de lo pictórico –el lienzo cubista. El periódico se sitúa entre ambos ‘espacios’, pudiendo interpretarse simultáneamente como figura y como fondo, como objeto y como representación del objeto.

Esta ‘anomalía’ no es la única en la imagen. De hecho, las ‘anomalías’ se han extendido por la imagen fotográfica hasta convertirse en el verdadero ‘contenido’ de la misma.

Delante del lienzo, coincidiendo con el centro de la fotografía, hay una guitarra española que flota en el aire. Es una guitarra de verdad, un instrumento musical, y cuelga del techo sujeta con una cuerda. Por su posición en relación al lienzo, puede interpretarse como una proyección sobre el plano de representación, reduciendo su forma al perfil de su figura o la línea de su contorno. Si así fuera, el objeto tridimensional se habría transformado en su propia representación. Sin embargo el clavijero de la guitarra, al sobresalir del lienzo, le devuelve la condición corpórea, su tridimensionalidad. La guitarra, como el periódico, participa de ambas condiciones, alternando entre una y otra como si de un *trompe-oeil* se tratara.

Aun hay más ‘anomalías’: pegados al lienzo y recortados en papel de periódico, dos figuras con la forma de dos brazos sobresalen del lienzo y se sujetan sobre la guitarra, simulando ser las manos de un músico tocando las cuerdas. Estos ‘brazos’ son recortes propios de un *papier collé* que se han desprendido del plano de representación, se han separado de su matriz bidimensional y pictórica para ocupar, en el espacio real de la habitación, las figuras de los cuerpos que pretendían representar y que ahora literalmente ‘son’. Figuras pictóricas que han abandonado su función icónica para encarnar la forma y función del objeto que representaban en el plano bidimensional del lienzo, sin renunciar a su condición superficial.

Finalmente, puede uno preguntarse si la organización de la ‘Composición..’ no fomenta la equiparación entre la superficie de la pared y la superficie del lienzo –de los lienzos.

Fruto de una intencionada manipulación de los elementos en la composición de este *tableau* –de esta escena–, lienzo y pared se perciben simultáneamente como los límites físicos de un espacio tridimensional real y como planos bidimensionales de representación pictórica. Un equívoco construido para poner de manifiesto la dificultad a la que se enfrenta la representación pictórica y su histórico conflicto entre lo plano y lo profundo.

Llegados a este punto debemos recapitular, enumerando los hechos. Primero, Picasso tiene en su estudio el lienzo ‘Construcción con Guitarrista’, el cual no termina de pintar; segundo, Picasso construye en su estudio un *collage* espacial activo con ese y con otros lienzos, junto con objetos cotidianos y de uso, muebles y recortes, una composición corpórea realizada con las técnicas del *collage* y que simula en el espacio real del estudio una ‘imagen’ cubista; finalmente, Picasso fotografía el *collage* corpóreo para confinarlo de nuevo en el mundo bidimensional del que proviene, transformándolo en una imagen en la que todos los elementos, planos o tridimensionales, se re-integran en la superficie de la imagen por medio de la técnica fotográfica y no de los medios de representación pictóricos.

Nada en ello es fortuito, y ninguna de las acciones carece de contenido. “*La réalité*”, escribe Aragon, íntimo amigo de Picasso y asiduo de su estudio, “*est l’absence apparente de contradiccion. Le merveilleux, c’est la contradiction qui apparaît dans le réel.*” Lo sublime o maravilloso se forja con fragmentos de lo real, *objets trouvés* cuyo significado deriva de los nuevos sistemas de relaciones en los que se ven inmersos.

El lienzo ‘Construcción con Guitarrista’ pone de manifiesto la encrucijada en la que se encuentra la pintura cubista en 1913, incapaz aun de resolver la crisis de las representaciones, o la sustitución de las reglas pictóricas de la composición y la representación de la profundidad por otras distintas.

Esta dificultad provoca la siguiente acción en la secuencia: la construcción de un *collage* espacial como un decorado, entremezclando objetos reales e iconos pictóricos como si fueran similares u ocuparan un mismo 'espacio'. Sin embargo, este sorprendente *collage* corpóreo es solo un paso en un proceso cuyo último propósito es anticipar su 'efecto' cuando se transforma y se colapsa en el espacio bidimensional de las imágenes a través del mecanismo de la fotografía.

*"..technically and semiologically speaking, drawings and paintings are icons, while photographs are indexes..."*³

La noticia no es, por tanto, que la pintura haya renunciado a representar con 'medios pictóricos' la realidad sobre el lienzo, ni que "los medios pictóricos", los iconos de la representación, se hayan independizado del lienzo –por sorprendente que parezca-, habiendo mutado su condición bidimensional y ocupado el mundo de los objetos.

El hallazgo se produce en el instante en que la pintoresca colección de objetos artificialmente agrupados por Picasso colapsa el sistema fragmentario propio del montaje –el *collage* corpóreo- en un único soporte y dentro de los confines de un solo límite por medio de la fotografía, borrando sobre la superficie de la imagen el rastro de sus fisuras, de los cortes materiales o conceptuales entre las partes. La fotografía tomada por Picasso muestra un espacio físico en un instante concreto que, al ser fotografiado, se transforma en una paradoja visual y conceptual al disolver en la imagen las diferencias entre espacio y lienzo, o entre la realidad y los medios para su representación. *Collage* frente a fotografía.

La imagen fotográfica –que no la composición real, escenográfica e instrumental- es la que enfrenta a esta paradoja. El artificio maquínico de la cámara fotográfica nos permite construir primero la imagen como un objeto –con las técnicas de los objetos-, para luego devolverlo al mundo bidimensional de las representaciones, borrando las fisuras y naturalizando el artificio de la escena, anulando las diferencias –todas las diferencias-, e imponiendo una unidad y continuidad en la imagen que no proviene de la realidad sino del medio de reproducción. Y, como consecuencia, se condena a cada una de sus partes y a la totalidad de la composición a la oscilación constante entre cuerpos y figuras, entre objetos y superficies, entre la realidad y su representación.

Tal y como propone Rosalind Krauss, "...[the] *photographic medium is exploited to produce a paradox: the paradox of reality constituted as sign.*"⁴

Lo que se nos ofrece a la vista es un *trompe oeil*, una percepción que no se corresponde con una realidad sino con su simulación. Al contrario que en el proceso de representación clásico – que se inicia con un objeto natural y continúa con su transformación en una copia más o menos competente-, aquí hay una realidad simulada que solo adquiere su sentido cuando se convierte en imagen: ese es su único propósito.

Se ha producido una inversión radical en la relación entre objeto e imagen –por la que el objeto pasa a ser el subrogado de la imagen y, por tanto, su representación-, lo cual implica potencialmente la superación del discurso –cualquier discurso- sobre la representación. Es una de las consecuencias de la irrupción de la fotografía en el mundo de la imagen. Y Picasso lo sabe.

³ Krauss, Rosalind, "The Photographic Conditions of Surrealism".

⁴ Krauss, Rosalind, *Opus Cit.*

Imagen 2: Montaje fotográfico con "Composición con 'Construcción con Guitarrista'". Picasso, Paris, 1913

La segunda fotografía muestra un fragmento de "Composición con 'Construcción con Guitarrista'" sobre un lienzo blanco. Picasso ha recortado en varios trozos la fotografía que él mismo ha tomado de "Composición con...", y pega uno de los fragmentos sobre un fondo blanco. A continuación, lo fotografía de nuevo.

En el fragmento recortado, de proporción vertical, vemos una parte de la pared del estudio de Picasso, una tira vertical del cuadro inacabado "Construcción con Guitarrista", la guitarra de madera suspendida frente al lienzo y, en la parte inferior, una parte del tablero circular de la mesa con la pipa, la bolsa de tabaco, la taza, la botella y el periódico.

El perfil recortado del fragmento no es neutro ni fortuito. Posee una figura propia y autónoma, pero a un tiempo ligada en puntos específicos a la imagen, a los objetos que muestra: Abajo, por ejemplo, se estrecha como si fuera una pata o una base de la mesa; a la derecha, se recorta para enfatizar la figura del brazo, entretejiendo intencionadamente fondo y figura.

El resto de la imagen está ocupado por un lienzo blanco que media entre el contorno del fragmento y el marco rectangular de la fotografía. Es una superficie aparentemente neutra y continua que, sin embargo, por el contacto con el fragmento fotográfico, se contagia de la oscilación entre la planeidad y la profundidad que desestabiliza la percepción.

Es una imagen del fragmento de otra imagen. Como consecuencia, es simultáneamente unitaria y fragmentaria. La existencia de dos superficies materialmente distintas –lienzo y fotografía–, una pegada sobre la otra, determina su carácter fragmentario –aunque pegadas, siempre habrá dos partes distintas; la unidad viene impuesta por el marco rectangular propio de la fotografía, que unifica las partes en una sola imagen.

El conflicto entre las técnicas del collage y de la fotografía se pone de manifiesto en oscilación perceptiva de la línea que comparten fondo y figura. La fractura entre el fondo y el fragmento fotográfico tiene una expresión material en el *collage*, registrada como una línea: es el corte entre dos elementos materiales diferentes, la discontinuidad entre dos superficies ajenas entre sí. En la fotografía, sin embargo, la diferencia material ha colapsado en la superficie continua de la fotografía, y la fractura se ha reducido a una línea de contorno compartido entre dos figuras entrelazadas que se contagian mutuamente.

Si quisiéramos ser precisos, deberíamos decir que se trata de la fotografía de un *collage* realizado con fragmentos, recortes de otras imágenes fotográficas. Por ello, en esta imagen se superponen las técnicas de la fotografía y las técnicas del *collage*.

El *collage* se fundamenta en la manipulación de elementos existentes, los cuales son tratados como signos descontextualizados (papel pintado, trenzados, periódicos, maderas recortadas con formas, etc.). El *collage* ancla la acción artística en la realidad pero interrumpiendo la normal continuidad de las superficies –de la realidad o de su representación– para poner en valor los cortes y las fisuras materiales, sintácticas o iconográficas que le son propias, es decir, las diferencias. Las técnicas aditivas y sustractivas del *collage* favorecen, por tanto, la inestabilidad en la codificación y descodificación de las imágenes, en clara oposición al carácter unitario y sintético de la imagen pictórica y su simulación de la realidad.

La fotografía, por el contrario, favorece la unidad y la homogeneidad por medios técnicos ajenos a la representación o a la manipulación material, integrando en un solo soporte y dentro de un solo perímetro –el marco– un fragmento aislado de la realidad con independencia de su naturaleza, sea esta continua o discontinua.

"...photographs are not interpretations of reality... decoding it [reality] as in photomontages. They are presentations of that very reality as configured, or coded, or written."⁵

⁵ Krauss, Rosalind, "The Photographic Conditions of Surrealism".

Sin embargo, la técnica fotográfica no es ajena a la fractura –a la discontinuidad. Simplemente, esta es más radical y, al contrario que en el *collage*, no es visible. Se produce en el límite –el marco-, entre lo que se fotografía y lo que no, entre lo que se ve y lo que desaparece, entre lo que se pone en valor y lo que se ignora.

*“Photographic cropping is always experienced as a rupture in the continuous fabric of reality”*⁶

El *collage* constituye el medio de investigación fundamental de Braque y Picasso entre 1908 y 1914, aunque la teoría reciente tiende a relacionar sus técnicas con las del automatismo propio del Surrealismo –al entenderlo como transformaciones subversivas de fragmentos *ready-made*.

Sus técnicas están fundamentadas en la descontextualización (de los fragmentos, de los materiales, de los signos...), y ponen el acento en las relaciones fortuitas y conflictivas entre las partes y, por tanto, sobre las fisuras de la imagen trasladadas a los procesos de codificación y descodificación de la misma. El *collage* apunta a la ruptura de cualquier sistema de escritura, de cualquier semiótica o de cualquier código de normas que aspire a la estabilidad, fomentando la polisemia e introduciendo al espectador como elemento activo y capaz de tergiversar el significado.

La fotografía, por el contrario, es más afín al Surrealismo, ya que le facilita el cumplimiento de dos de sus premisas básicas. Primero, permite forjar un mundo nuevo a partir de fragmentos de lo real, identificando lo sublime en lo banal, lo cotidiano y lo que nos rodea. Segundo, permite superar la dualidad entre percepción y representación a favor de la primera, -tal y como propugna Breton-, ya que la fotografía es un sistema mecánico ajeno a los problemas de la simulación pictórica o la recreación, un ‘índice’ de la realidad, en palabras de Krauss.

Pero en esta serie de imágenes Picasso combina ambas técnicas, las propias del *collage* y las de la fotografía, y ello nos permite preguntarnos en que medida las diferenciaciones entre Cubismo y Surrealismo son útiles o simplemente formales. Fijémonos en las sucesivas acciones realizadas por Picasso.

Cuando lo fotografía por primera vez, la ‘escenografía cubista’ se transforma en una imagen en la que han desaparecido las diferencias entre el espacio del estudio y el espacio de representación, cuya conflictiva dualidad tanto caracteriza al montaje. Objetos y lienzos dejan de percibirse como tales –objetos autónomos del mundo cotidiano-, para integrarse en un continuo visual que nos enfrenta a la paradoja entre experiencia (percepción de lo real) y representación (construcción de una apariencia).

Esta contraposición entre la percepción de lo real y la construcción de las apariencias, a la que nos ha conducido la utilización conjunta de las técnicas del *collage* y de la fotografía, se ve exacerbada por las sucesivas iteraciones a que Picasso somete la imagen. Al fotografiar el *collage* en sucesivas ocasiones y en sucesivos estados, -al construir una serie a partir de una imagen inicial-, Picasso da un paso más en la autonomía entre objeto e imagen.

El recorte de la imagen en fragmentos y su recombinación para ser nuevamente fotografiados, de modo repetitivo e iterativo, nos aleja definitivamente de la realidad y su percepción o representación, trasladando los problemas plásticos hacia la autonomía auto referencial de la serie o el proceso.

La fotografía le permite reproducir mecánicamente una imagen, ajena a la relación entre realidad y representación. Con ello, el problema se centra exclusivamente en el proceso de reproducción de las imágenes y en las técnicas para su manipulación. Y, por un momento, incluso a Picasso le deja de interesar la pintura.

⁶ Krauss, Rosalind, Opus Cit.

Imagen 3: Montaje fotográfico con “Composición con ‘Construcción con Guitarrista”, P. Picasso, París 1913

La tercera imagen constituye una variación sobre la segunda y, al igual que esta, está construida a partir de fragmentos recortados de la primera. Por tanto, es también la imagen de otra imagen y, como la anterior, combina las técnicas del collage y de la fotografía.

Sobre un lienzo blanco, Picasso ha pegado esta vez tres fragmentos recortados de la fotografía “Composición con ‘Construcción con Guitarrista””. El fragmento de la derecha es similar al de la fotografía anterior, excepto por que Picasso ha recortado –sustraído- de su parte central un rectángulo vertical, permitiendo ver a través el fondo blanco como si de una transparencia se tratara.

Arriba, a la izquierda, aparece un fragmento recortado de la pared del estudio con el cartel de la exposición de Picasso; abajo, un fragmento horizontal muestra un trozo de uno de los lienzos apoyados sobre la pared, y cuyo lateral derecho Picasso ha recortado con una curva cóncava, significando a través de su negativo el perfil de la mesa de madera

Esta fotografía nos muestra un *collage* hecho con fragmentos fotográficos, lleno de guiños a las técnicas pictóricas del cubismo en sus aspectos más formales. En particular, la utilización simultánea de las técnicas de adición y sustracción, sugiriendo lecturas alternativas de distintas figuras a través de contornos que oscilan entre positivos y negativos. Ello permite percibir una mayor continuidad entre el fondo blanco y los fragmentos recortados y pegados, fomentando la ambigüedad en la lectura o descodificación de la imagen.

Sus cualidades como *collage* cubista son más acentuadas que las de la imagen anterior. Sin embargo, el uso de la fotografía introduce una pregunta: ¿Se trata de dos *collages* distintos –de dos obras distintas-, o se trata de una serie de imágenes que muestra el proceso de elaboración, los pasos en la ejecución de un único *collage*?

Por que, es evidente que hay una continuidad entre ambos estados, una adición sucesiva de más fragmentos junto con una manipulación progresiva de los mismos.

Ahora confirmamos que nos encontramos ante una serie, –el índice sistemático de un proceso-, en la que la técnica fotográfica desnaturaliza la idea de obra única en favor de una secuencia de reproducción y manipulación que se desarrolla en el tiempo. Y su carácter maquinico nos recuerda que estamos ante un proceso de reproducción mecánica y no frente a una técnica de representación.

“La obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida.” Benjamin, Walter, La Obra de Arte en la Época de la Reproducibilidad Técnica, 1936.

Picasso ha entrado en la dinámica de manipulación asociada a la fotografía como medio de reproducción mecánica, capaz de producir imágenes a partir no de la realidad sino de otras imágenes.

Imagen 4: Autorretrato con ‘Construcción con Guitarrista”, P. Picasso, París 1913

En la cuarta y última de las fotografías de la serie, Picasso se autorretrata delante del lienzo “Construcción con Guitarrista”. Sentado delante del lienzo, el cual ha colocado detrás de si enmarcando sus hombros, Picasso, de espaldas a la pintura mira directamente a la cámara.

Teniendo en cuenta las anteriores fotografías tomadas por Picasso, ¿Sería exagerado decir que, en esta imagen, el lienzo ‘Construcción con Guitarrista’ es el fondo y Picasso la figura? ¿Acaso el cuerpo de Picasso no forma parte ahora de la ‘composición’ y participa de esta ambigüedad entre fondo y figura, entre objeto y representación? El artista, que no el modelo, se entreteje con el lienzo y se proyecta sobre el plano de representación.

Las paredes de la habitación se prolongan, en aparente continuidad, en el lienzo, sin más ni menos fisuras que las que posee el propio lienzo y su malla cubista. Una continuidad aparente entre elementos de distinta naturaleza, –un *collage*–, que prolifera por toda la imagen, mostrando la capacidad de la fotografía para ocultar las fisuras entre las cosas dentro de los límites artificiales de la imagen.

El conflicto entre las técnicas del collage y la fotografía se ponen de manifiesto de nuevo. De un lado, el lienzo, la pared, la mesa, los cuadros en el suelo, el cuerpo de Picasso... todos ellos se muestran incompletos, cercenados, fragmentados, recortados por un marco que impone un límite común a la imagen pero ajeno a los objetos.

De otro, la imagen fotográfica diluye las diferencias dentro del marco, trabajando en favor de una continuidad material e icónica que tiende a equiparar fondo y figura. La unidad del marco y del soporte favorece relaciones internas en la imagen que no proceden de la realidad sino del medio fotográfico y su codificación.

Así, las líneas verticales dibujadas en el lienzo –la trama cubista– se prolongan en la chaqueta de Picasso, fomentando la ambigüedad entre lo plano y lo corpóreo. Y los brazos de Picasso – uno extendido hacia abajo, el otro doblado– se asemeja a los recortes de papel de periódico, que se han desprendido del plano de representación, de su matriz bidimensional y pictórica para ocupar el espacio real de la habitación.

En el espacio de su estudio, Picasso juega literalmente con las reglas de la representación. La fotografía, por su capacidad para alterar la continuidad natural de las cosas e integrar en un solo medio y una sola superficie lo fragmentario, es el instrumento por medio del cual fijar en una imagen instantánea esta oscilación, e interrogarnos sobre esta paradoja.

Es difícil saber si Picasso es un cuerpo o el contorno de una figura, si ocupa el espacio de la habitación o si pertenece al sistema de las representaciones, si ejerce un control sobre el lienzo o el lienzo lo ha absorbido.

Una vez más, nada parece fortuito. Lo que es seguro es que Picasso y su cámara son los protagonistas, y la pintura –el lienzo– es un fondo –una matriz– a la que Picasso quiere volver.

Luis Rojo de Castro, Febrero 2010