

Historia del arte nuevo en sus detalles (Archivos ficticios 2)

Juan José Lahuerta

Transcribimos aquí y reproducimos en facsímil una serie de folios que, escritos con letra apretada, contienen un texto confuso en el que su autor, sin mucho éxito, intenta explicar algunos de los problemas del cubismo de Picasso comentando una serie de obras de 1912-13, en lo que sería el esquema del capítulo IV y breves fragmentos de los capítulos II, III, V y VI de una "Historia del arte nuevo en sus detalles", título pretencioso del que sólo nos ha quedado este testimonio. Las obras que nuestro autor intenta analizar se ilustran con dibujos y, en algunas partes, unos pedazos de papel con anotaciones de la misma mano acompañados de fotografías encartadas añaden comentarios autocríticos e irónicos.

(1)

HISTORIA DEL ARTE FICTICIO NUEVO

HISTORIA DEL ARTE NUEVO EN SUS DETALLES

CAPÍTULOS II, III, IV, V, y VI

[faltan algunas hojas]

(6)

objetivos: el del espectador y el del pintor.

III

Discusión sobre la luz.

Los cubistas [*tachado ilegible*] un nuevo modo de imaginar la luz.

Hasta Seurat [*tachado ilegible*]= Ver

IV (de Picasso)

(En el estudio de la calle Schoelcher, 5 bis, grandes cristaleras, monumental, sería hacia principios de noviembre, en 1913. ~~Creo recordar que~~) Vista en Londres en el '21.

Mujer [*tachado ilegible*] por Picasso.

Mujer en camisón en un sillón, como dice en los archivos de Kahnweiler.

Mujer en camisón

Mujer en un sillón

(Vamos a empezar así:)

La mujer, el camisón que lleva puesto hasta la cintura, el sillón. Pero ~~el título~~ los títulos no nos dicen que está en una habitación ni que sostiene un periódico en la mano -Journal, comme d'habitude!- El modo en como el título se impone sobre la pintura no es tan obvio, ni tan azaroso como pudiera parecer. El periódico, por ejemplo, pasa desapercibido.

[dibujo]

(7)

Es un sig una presencia casi constante en la pintura cubista a partir de 1914, ~~cuando~~ cuando Braque, e inmediatamente después Picasso empiezan a pegarlos en sus lienzos. Es lógico que aquí los ojos no lo vean, ^{que} no le den importancia. Con la habitación resulta lo contrario. Está claro que estamos viendo el suelo, la pared, y que la pared tiene un zócalo o un arrimadero más oscuro, pero resulta sumamente extraño en una pintura cubista de esta época ((comprobar en la agenda: noviembre??)) la indicación tan explícita de una habitación, quiero decir, de un espacio ocupable y ocupado, ~~y~~ de hecho, por el sillón y la mujer. En fin, de un vacío, de una profundidad que se produce a partir del plano mismo de la tela, cuyo tamaño ^{entre las de su especie} por otra parte es más que mediano casi considerable ^{en cuanto tal} (podría ser, según recuerdo, un metro por metro y medio, más o menos – preguntar a [*ilegible*])

Esa habitación, esa profundidad real, es pues algo demasiado extraño como para que unos ojos habituados a la pintura cubista lo vieran, por una razón: porque no es un atributo de la mujer, no es algo directamente asimilable a la protagonista verdaderamente monumental, del cuadro. El camisón y el sillón, en cambio, sí que lo son: ella está sentada en él, ella lo lleva puesto. El cuadro podría recibir aún más títulos. ~~De hecho, en la primera exposición pública en — lo llamaron —~~ Si nos fijamos por ejemplo en los pechos de Eva ^{eva} esta mujer, en su singularísimo desdoblamiento, tan obvio ^{sin embargo} desde una “perspectiva cubista”. No me extraña que algunos personajes del superrealismo hayan como Breton o Eluard justamente admirado este cuadro precisamente por detalles como ese de los pechos desdoblados (hay que buscarlo: La Revolución?). Tampoco es extraño que en su primera exposición pública (la de Londres) recibiese el bello título de: “la mujer de los senos dorados”. Un título hermosamente elíptico para un cuadro que iba a ser saludado con entusiasmo, como digo, como superrealista (avant la lettre), y sin embargo no persistió. Es lógico, de las palabras del título definitivo –mujer, camisón, sillón- he escrito hace un momento que ella lo lleva puesto y está sentada en él. Eso es algo, es decir, algo ciertamente verdadero. Los ojos no nos engañan al respecto, la pintura no nos engaña en eso que nos enseña.....

Hay que ~~arreglar~~ repasar...re-escribir todo esto

[Un pedazo de papel pegado acompañado de una fotografía que reproducimos también en el facsimil, dice]:

Si quieres de verdad surrealismo, aquí estamos!!! Esos no veían nada, aunque tenían ojos en el cogote.

[*Sigue el texto principal*]:

(8)

VOLVER

No seamos [*tachado ilegible*] con los tópicos del cubismo: esa mujer es cosa mental. ^{¡¡Y vaya si lo sería para P.!!} sino estilizada, reducida a estilo y, al mismo tiempo que reducida ^a estilo, multiplicada en los signos de su cuerpo. Sin duda. Pero además al mismo tiempo, o, tal vez, además de eso, esta sentada en un sillón y Heva hasta lleva puesto el camisón. El camisón y el sillón están ante los ojos y se descubren con la retina –simplemente. Al contrario del ~~tópico periódico~~, o de las tópicas letras JOUR, Picasso los ha querido

hacer ^{bien} ~~reales, verdaderos: reales ¿realistas?~~ ^{realistas} las arrugas de ^{la tela} del camión las ha representado con una meticulosidad extraordinaria, la necesaria para hacer desaparecer de ella cualquier sospecha de signo, para convertirla en representación (atención: re-escribir) Es obvio que se trata de una decisión meditada. Basta recorrer rápidamente algunos de las decenas de estudios preparatorios que P. me enseñaba en Picasso realizó para preparar esta pintura para advertirlo teniendo en cuenta la importancia extraordinaria que la presencia de este camión tiene en la pintura definitiva, llama la atención el hecho de que en los ^{algunos} bocetos ni siquiera exista. La desnudez de esas mujeres, tan definidas ya en cambio en cuanto a sus detalles, respecto a su situación en el sillón, no es sino la demostración de la importancia del problema que Picasso se plantea aquí.

[Dos dibujos]

Haciéndolo desaparecer en algunas versiones Picasso tal vez pretendía pensar descubrir, en el vacío dejado por su eventual inexistencia, como un pensamiento puede llegar a ser esa

(9)

dejar ver su asunto, o, aún mejor, dejarse ver como cosa, in-adjetivada. O cómo, desde detrás de la retina, puede regresar a su sitio la representación en pintura. En otros bocetos el camión aparece como un signo más de la mujer: una figura rectangular con volantes (?) o, en la versión más reductiva, un simple rectángulo blanco.

[Dos dibujos]

No es extraño, sin embargo, que cuanto más Picasso reduce a estilo la camisa, más deba multiplicar los signos con los que la desnudez ~~pietónica~~ de la mujer se cubre, o, propiamente, se encubre, porque se trata de una desnudez insignificante: en las versiones más esquemáticas del camión ha aparecido una media negra y una liga (?) Los signos se multiplican para remedar la ausencia de representación. Ese es el problema presente en los bocetos. Pero basta volverlos a mirar para darse cuenta de que todo lo que con respecto al camión es reducción (¡y seducción! ay) y, en el extremo, ausencia, en el sillón es presencia, permanente presencia, segura, pesada, grave, material. Es importante que P. haya decidido dar tanta materialidad a algunos aspectos del sillón mostrarlos de un modo tan realista como la tela del camión: el acolchado de la tapicería, las volutas de los brazos, o los flecos tienen esa misma calidad, están “representados en pintura” (como se dice: ¡ni en pintura!: eso va bien al cubismo –NOTA) Sin embargo... y “después” (escribir la palabra

(10)

haciendo referencia a una posible percepción cronológica por parte del espectador, que sería directamente inversa a la elaboración del pintor) “después” de la visión del camión, de las arrugas realistas de su tela, esos detalles de la materialidad del sillón resultan relativamente débiles. Debilidad relativa con respecto a la potencia material de la representación (hablar de la “gravedad”, lo solemne, etc) pero sobre todo debilidad ante el poder que el sillón verdadero tiene, que es el poder que a P. interesa y que convierte, en definitiva, en contingente al realismo de sus detalles (explicar mejor: poder de ser el lugar donde la mujer está sentada. (Aún mejor): Poder de mostrar, desde la pintura, ^{en pintura} un lugar indubitante).

VOLVER

El espectador verá el lugar en el que está, sin duda, la mujer con camisón. En comparación con las dudas, los cambios, las desapariciones que a lo largo de los estudios sufre esta camisa destinada a ser representada en pintura, el sillón aparece ya desde el primer boceto definiendo el lugar, es decir, un espacio verosímil, especialmente perceptible en pintura puesto que está cerrado: el sillón, con sus brazos y su alto respaldo con orejeras, envuelve a esa mujer (signo) (signica!?).

Ella está dentro del sillón.

Y así desde el primer boceto: el realismo del sillón está en eso. La fuerza

(11)

de su interior es lo que al final del camino puede convertir un rectángulo blanco que, como signo, significa una camisa, en una camisa representada, en un camisa pintada, delante del sillón, en primer plano. Luego, el sillón, ¿cómo no va a poder ocupar con toda naturalidad una habitación?: suelo, arrimadero y pared han llegado con él al cuadro. Con tanta naturalidad que no se hace mención en el título. Pero esa mujer lleva efectivamente un camisón y está sentada en un sillón que sin duda está en una pared, arrimado a una pared, en una habitación.....

(Evitar obsesiones!!!!) ESTO ES: Todo eso es lo que la pintura representa. Y nunca, desde los inicios del cubismo, creo que un cuadro de Picasso haya llegado a representar tanto. ESTO ES LO QUE SE PUEDE EXPLOTAR.

Picasso regresa

[*faltan hojas*]

(14)

su cubismo ya había desenmascarado a la pintura, y en su regreso, P. no puede sino encontrar que todo ha cambiado y, en definitiva, que la pintura tiene pocas posibilidades (buscar lo de Gris).

Las “posibilidades” de la pintura son pocas.

Uno de los bocetos de la Mujer etc. nos muestra su cabeza como una cabeza académica. Si Picabia [tachado ilegible] Picasso demuestra aquí lo contrario. Esa cabeza, inmediatamente abandonada, no es una broma; señala con sus tristes ojos la imposibilidad de un regreso indiscriminado a la pintura. Los regresos más alegres tendrán ese triste ^{patético} rostro que Picasso ha pintado “sobre los signos”: provocarán piedad o producirán desprecio. Pero

[*faltan hojas*]

(18)

La mujer en camisón etc. es la culminación, el momento fuerte, de un procedimiento que P. había ido introduciendo en su obra a lo largo de 1913 (buscar en la agenda)

VER MAS / videre/oculi/: ¿vaciar los ojos?

Hablar de la inclusión, en los sistemas del cubismo, de detalles naturalistas o realistas pintados. Pintados: eso es lo importante. No se trata de pegar sobre la tela (el mantel de rejilla), sino de pintarlo, de representarlo en pintura.

[Dibujo]

(19)

La tela pintada de esa camisa lleva al límite esa presencia de cosas representadas, pero sólo como perfección de la representación de la cosa. El significado culminante del cuadro, aquello que hará de él, tal vez, un punto de inflexión de la producción de P., es el espacio envolvente del sillón: la representación del lugar de la profundidad.

En esta pintura, en la que están presentes simultáneamente el sistema de láminas de una composición cubista y el espacio verosímil de la profundidad representada ¿qué ocurre con cada cosa, qué les sucede [*tachado ilegible*] se habían vuelto autónomas, tenían una vida propia. El universo de las cosas ya no podía ser interpretado definitivamente o, dicho de otro modo, ya no podía ser convertido en proyecto. Eso es lo que el cubismo reconocía cuando daba forma, en sus cuadros, a un mundo que ya no era [*tachado ilegible*] realidad, cosa entre las cosas. Pero en ella, en el mundo de escamas en que su superficie se descomponía –es decir, en la producción-invencción del artista- se conservaba aún el dominio de este sobre la realidad. El ~~hage~~ Pero si el cubismo era esa reserva, el modo en que el artista, llevando al cuadro el objeto sin imitarlo, conseguía justificar aún su poder sobre las cosas, el collage, introducido por Picasso en el bodegón con el mantel de hule de rejilla, es la primera culminación lógica de este proceso.

Demasiado ingenuo!!

Vamos a ver, en el extremo:

- P. coloca un recorte de hule que imita un trenzado de rejilla
- Rodea el óvalo con una cuerda de marinero
- “Se cree” que este cuadro representa el asiento de una silla
- ¡Ese hule no representa nada! sino que simplemente se presenta a sí mismo como lo que es: hule, ^{un} mantel de hule, el mantel en la mesa tal cual es en la realidad, sin artificio. En definitiva SIN PINTURA.

No me extraña que P. haya arrinconado ese cuadro LETAL. La parca.

E s p e j o ⁱ t o
O p a c o

[Un pedazo de papel pegado acompañado de una serie de seis fotografías que reproducimos también en el facsímil, dice]:

Para habitaciones y espacio, y espejitos, ver los juegos de B.B. con las fotografías: el espejo, yo en

el espejo, el pajarito, el accidente de la aparición o intromisión de la pequeña. Un poco de todo. Gran tríptico.

[*Sigue el texto principal*]:

(20)

¿Qué ha conseguido P. con ese trozo de hule? ¿Tan sólo culminar lógicamente la ausencia de imitación en la que se centra el cubismo?

No podemos decir nada –interpretar- de ese pedazo de hule, puesto que es lo que es, pero sí podemos creer que el conjunto, cuerda de marinero incluida, representa una mesa de la que ésta es el borde: es obvio que no la representa ante los ojos, sino más adentro de [*tachado ilegible*] capaz de asociar ^{todos} los signos. ~~Sin embargo esa mesa~~ Eso es cierto cuando ~~Qué menos~~ Más que Lo impresionante es que sobre esa representación pintada se haya extendido un verdadero mantel que no necesita de asociación alguna mental para serlo. Así que, en definitiva, por ese camino elíptico, -- presentación por representación o representación de la presentación—P. ha restituido la realidad al cuadro y el cuadro a la realidad. La cosa colocada por P. en el cuadro re[*tachado ilegible*] gracias al artista, recupera su valor trascendente, más allá del valor de uso. El mundo dentro del cuadro. Caja de milagros. Pintura/cosa y cosa en pintura.

.....

Mujer en camisón. Ahí se representa un momento ulterior del mundo en pintura. Si un trozo de hule ahí pegado reacciona así ante nosotros, por qué no probar con el espacio mismo de la pintura, por qué no va a reaccionar así la pintura misma?

MAL: Así no vamos a ninguna parte.

.....

[*Un pedazo de papel pegado al margen acompañado de una fotografía estereoscópica titulada The New Woman and the Old Man, editada por F.A. Messerschmidt y distribuida por The Universal Art Company en Naperville, Illinois, en 1892, que reproducimos también en el facsímil, dice*]:

Si quieres futurismo, aquí lo tienes.
Algo para el capítulo de Futurismo:
la mujer y la bicicleta.

[*Sigue el texto principal*]:

(21)

En la mujer con camisón tenemos la indicación cubista de una mujer y una tela pintada –la del camisón-, que como aquella rejilla de hule, reacciona aquí. Hacía mucho tiempo que un ropaje, que una pintura realista, que un ropaje realista, no reaccionaba ante nuestros ojos como lo hace este trozo de tela pintada, inesperadamente desplazada sobre una pintura cubista. P. ha extraído a la pintura de su contemplación indiferente: ese ropaje, esa tela de camisón, vuelve a tener valor de pintura, fuerza imitativa. Digámoslo así: vuelve a ser pintura, como el hule era hule. MEJOR: esa es la restitución a la que

tengo que referirme. Pero tengo algo más: el lugar verosímil en el que todo esto ocurre. La profundidad del cuadro. En la pintura del hule de rejilla he dicho que la mesa en la que todo está queda indicada por el hule y por el borde, la cuerda.

[Un pedazo de papel pegado acompañado de una fotografía que reproducimos también en el facsímil, dice]:

Pues aquí tienes la cuerda para colgar al nuevo Marsyas. Nuevo Midas: Picasso.

[Sigue el texto principal]:

Aquí, en cambio, el interior del sillón, tanto como la habitación, están representados: la pintura vuelve a ser ventana abierta. La reacción de la pintura, nos dice el cuadro de P., más allá de los objetos del mundo, sólo se produce dentro del vacío de esa ventana. No hay regreso posible: la pintura, es cierto, reacciona como no lo había hecho desde mucho tiempo atrás, pero sólo porque ha sido inesperadamente representada en un mundo de puras indicaciones y dentro de un cuadro que insiste, restituyendo su profundidad, en ser representación [*tachado ilegible*] por el artista. ¿Podría haber ocurrido

No puede ser casualidad que pintura y “cuadro” reaparezcan juntos: ¿podría P. haber logrado eso en un “espacio abierto”, fuera del cuadro en el que el artista se recuerda a sí mismo su poder sobre los objetos, o sea, en el mundo mismo de los objetos, sin la protección del límite del “cuadro” -“marco”- y de la profundidad que a partir de él, como cristal transparente de una ventana, para volver a las definiciones clásicas, se genera?

Intentemos contestar a ello.

Algunos nos hemos fijado en que la esquematización del rostro de la mujer del camión –era E.- está en relación con el del personaje inacabado dibujado en esa gran tela de aquel montaje que hacia enero del 13 Picasso tenía construida en el estudio del Boulevard Raspail.

(22)

—FOTO—

[Dibujo]

Esa es una pista para intentar ver lo que sucede en la foto a la luz de la problemática mujer con camión, que es de unos meses después.

¿Qué vemos?

Podríamos decir, por ejemplo, que al plano del lienzo cubista que nos presenta un personaje, que lo indica, se le han añadido algunas cosas. Unos brazos de papel de periódico y una auténtica guitarra. La realidad de la guitarra convierte en reales también a los brazos: son verdaderos brazos de papel, además de ser brazos que imitan los de un guitarrista: los dedos sobre los trastes no pueden tener un gesto más preciso. Pero no solamente sus brazos salen del lienzo y cuelgan de él la guitarra suspendida, sino que ante el plano se ha dispuesto una mesa y varios objetos típicos de las naturalezas muertas cubistas: botella, taza, periódico, pipa. No está de más señalar que la mesa es redonda, camilla, o tal vez ovalada, o así la vemos, como algunos de los cuadros con mantel (que bien conocemos).

Así que P. utiliza los objetos de la realidad: de la mesa y de las cosas que contiene, a la guitarra, y, a través de los brazos, al cuadro esbozado que tiene detrás, al guitarrista que nos está indicando. Esos objetos, como el hule famoso, son ellos mismos y no otra cosa, pero no pueden reaccionar: al contrario del hule desplazado

(23)

ocupan su lugar cotidiano: el aire que los rodea, o el aire en que están, es el de la habitación, el de la indiferencia de lo cotidiano. El cuadro que aparece detrás se convierte en otro objeto. No es pintura que con su poder suspende en un instante de valor a las cosas que contiene, o a la propia pintura contenida, no es eso, sino simplemente el fondo dibujado de una presentación que la guitarra real y los brazos de papel hacen grotesca. Cómica. Clown.

CC. El ensamblaje del guitarrista es ese único, que ^{yo} sepa. Ahora surge sólo de esa fotografía y otras así tomadas en el interior del estudio como una advertencia a lo que puede ocurrirle al artista que quiera tocar los objetos reales sin la protección de su encierro. Todo desaparece aquí: el “poder” del artista es aire que se disuelve en el aire mismo.

[*Un pedazo de papel pegado al margen acompañado de una fotografía estereoscópica titulada Oh! What a Load, que reproducimos también en el facsímil, dice*]:

Haces bien en poner comillas:
¡poder del artista! ¡Abrase visto!
Aquí tienes tu bodegón cubista,
inventado por estos cómicos
americanos, qué digo, filosofado
por ellos: bodegón como botellón y
guitarrón. ¡Vaya trompa! Se abre el
telón del guitarrista y ahí tenemos
lo que ha pasado: nada más. ¡Qué
vamos a inventar nosotros! Oh!
What a Load!

[*Sigue el texto principal*]:

Así no puede ser. ¡Qué dirá P.!
Ver otros ejemplos:

La guitarra de cartón

(Les Soirées).

[*Dibujo*]

Esa guitarra cubista se enfrenta a la guitarra real de la construcción anterior. Hablar de exorcismo.

[*Faltan hojas*]

(26)

[*tachado ilegible*] imágenes tomadas los últimos días de 1912, en diciembre. La guitarra ocupa un lugar entre los diversos papeles pegados dispuestos todos en una pared.

[*Dibujo*]

Están numerados, como una serie.

Muestran los mismos temas, unos junto a otros.

Algunos de ellos podrían descomponerse en varios de los anteriores: no solamente están uno junto al otro, sino también, sin profundidad que los separe, uno sobre el otro. P. no nos está mostrando una evolución, sino una situación sincrónica.

La guitarra los preside.

Parece un homenaje. Como el homenaje al origen de un filón inspirativo.

O más complicado:

Esa guitarra de cartón alude a una guitarra real. Es un signo. Y como tal signo es representada en pinturas y dibujos.

Esos dibujos y papeles pegados, algunos de ellos, presentan una guitarra, pero además representan a una guitarra cubista.

La pintura cubista de P., en otoño del 13, envía a su modelo: la "guitarra cubista".

(27)

Repetir con otro ejemplo (documento 2)

[*Dibujo*]

Vemos la guitarra de cartón colgada de la pared, flanqueada por un papel desplegado, al que las marcas de las dobleces dan una gran sensación de materialidad, y por otro papel en el que se ha dibujado una botella con malla.

Ya no se trata de una serie abierta presidida por la guitarra, sino que se concentra, en el sentido literal de la palabra, el conjunto.

La concentración tiene una consecuencia: hace surgir o, mejor, hace que se manifieste el lugar. Un cartón recortado en arco de círculo es la mesa en la que todo está y un volumen, una arista bajo la mesa, ménsula, lo sostiene realmente todo.

Es la "presentación" cubista del "modelo" cubista. Los dos planos, la arista en la parte de abajo, permanecen bien claramente en la pintura, en pintura.

(28)

Otros (doc.3)

El violín, colocado ante el papel pintado de dibujo muy geométrico.

[*Dibujo*]

Otros:

[*Dibujo*]

Cuando el papel se abandona por la madera que, siendo clarinete y mandolina, no deja de ser madera, al igual que, gracias al arco de círculo, no deja de ser profundidad.

Si los montajes de papel estaban hechos para ser representados en la pintura y, por tanto, no estaban hechos de nada, sólo de signos, este del clarinete y la mandolina está hecho de signos, pero, sobre todo, de madera. En medio de ese paso está la arista que manifiesta el lugar como imprescindible. P. está muy lejos de aquella afirmación de Braque que decía que un clavo no está hecho de hierro, sino de clavo.

(29)

Braque

-FOTO-

[Dibujo]

Debió de empezar sus escultritas de papel en el 12. (tengo esa posterior: foto) Al contrario de P., los papeles de Braque están sombreados y la botella, vaya si es cierto, está hecha de botella nada más, una categoría. Como el papel enrollado de la copa. Universales.

(30)

Difícilmente podríamos decir si esta escultura de papel tiene más relieve que el relieve tan sólo imaginado del papel pegado o de la pintura de planos y facetas cubista. El distanciamiento que se produce en P. entre la pintura y su modelo, que consigue ser finalmente un modelo animado de la propia pintura, aquí no se da. No hay diferencia entre esto que vemos y el cuadro cubista mismo, y por eso, tal vez, las esculturas de papel de Braque no se han conservado, que yo sepa.

(Esta fotografía es de muy tarde: ¿después de febrero del 14? VER)

El plano o la mesa en la que Braque ha dispuesto sus objetos no es distinta de estos.

No es el plano sostenido por la arista de P., lugar preciso, sino el de la mesa "representativa", genérica, de los cubistas.

Miedo a la desaparición de las cosas, "sus" cosas (de Br.), y miedo a la desaparición del lugar.

Braque coloca su escultura de papel en una esquina: es lo contrario de P.

P. abría el lugar, lo revelaba; Br. Encierra y cubre un pequeño espacio protector para lo que no puede ser sino composición de cosas que han perdido no solamente su lugar, remedado por el ángulo ^{rincón} de la habitación, sino definitivamente también su materia.

El periódico de Braque es auténtico, es un verdadero periódico -Le Matin- que incluso permitiría fijar la fecha de la escultrita (no hay que fiarse) pero no está hecho de papel, sino de periódico.

No ocupa un lugar.

Braque sólo puede encontrar la profundidad en una perspectiva cerrada al mínimo aún existente del rincón de la habitación.

Mientras que en la arista de P. el lugar se manifiesta de nuevo, reacciona, en Braque el lugar real de la habitación, como el papel verdadero de periódico, pierde materia, se hace categoría.

Perdido para siempre.

Volver a P.

Después de la construcción del guitarrista, abierta, P. ha pasado a la representación, adentro del cuadro, donde el poder del artista aún se manifiesta o, mejor, aún se representa.

Es la representación de un poder. Volver a la pintura.

[Faltan hojas]

(33)

V.-

Tatlin en París

Nos hemos estado moviendo entre otoño de 1913 y principios de 1914. Estas fechas rodean la visita de

[Un pedazo de papel pegado acompañado de una fotografía que reproducimos también en el facsímil, dice]:

¡Que vienen los rusos!.

[Faltan hojas y sigue el texto principal]:

(39)

VI.-

Georges De Chirico

¡Guitarras!

Il famoso trucco. Etc.

Esos vanguardistas que regresan a la Nature Morte: ver donde De Chirico ironiza sobre ellos. Esos cubistas

[Un pedazo de papel pegado acompañado de una fotografía que reproducimos también en el facsímil, dice]:

De De Chirico me gustan sus sombras entrando desde fuera del cuadro. Misterio. Habría visto mi foto. Pero ya no hay tiempo.

[Faltan hojas y sigue el texto principal]:

(45)

Signo en sí. Malevich. Blanco y negro.

Todo provisional.
Todo es provisional

[Un pedazo de papel pegado acompañado de una serie de fotografías que reproducimos también en el facsímil, dice]:

Pasamos y nos vamos.

History of new art in its details (Fictitious archives 2)

Juan José Lahuerta

Here transcribed and reproduced in facsimile are a series of folios that, written in a cramped style, contain a muddled text in which their author, without a great deal of success, attempts to shed light on some of the problems involved in Picasso's cubism by commenting on a series of works dating from 1912-13, in what would be the draft of chapter IV and brief snippets of chapters II, III, V and VI of a "History of new art in its details", a pretentious title of which all that remains is this testimony. The works that our author sets out to analyse are illustrated by drawings and, in certain instances, pieces of paper with jottings in the same handwriting and with photos attached add self-critical or ironic comments.

(1)

HISTORY OF NEW FICTICIOUS ART

HISTORY OF NEW ART IN ITS DETAILS

CHAPTERS II, III, IV, V, and VI

[some pages are missing]

(6)

of a subjective nature: that of the spectator and that of the painter.

III

Discussion on light.

The cubists [*illegible crossing out*] a new way of imagining light.

Up to Seurat [*illegible crossing out*]= See

IV (about Picasso)

(In the studio at 5b Schoelcher Street, large windows, monumental, it must have been around early November, in 1913. ~~I seem to remember that~~) View in London in '21.

Woman [*illegible crossing out*] by Picasso.

Woman in chemise in an armchair, as stated in Kahnweiler's archives.

Woman in chemise

Woman in an armchair

(We are going to begin like this:)

The woman, the chemise she is wearing down to her waist, the armchair. Yet the title the titles do not tell us that she is in a room or that she is holding a newspaper in her hand -Journal, comme d'habitude!- the way in which the title imposes itself upon the painting is not so obvious, nor as random as it may seem. The newspaper, for example, goes unnoticed.

[drawing]

(7)

It is an almost constant signpresence in cubist painting as from 1914, ~~when when Braque, and immediately afterwards~~ Picasso begin to stick them onto their canvasses. It is logical that the eye cannot see it, ^{that} it lends it no importance. The opposite occurs with the room. It is clear that we can see the floor, the wall, and that the wall has a darker skirting board or dado rail, yet it is extremely unusual in a cubist painting from this time ((check diary: November??)) for there to be such an explicit indication of a room, by that I mean a space that can be and is occupied, ~~and~~, in fact, by the armchair and the woman. In other words, of a vacuum, of a depth that is forthcoming as of the actual surface of the fabric, whose size ^{amongst those of its kind} on the other hand is more than middling and almost considerable ^{insofar as such} (it might be, I seem to remember, a metre by a metre and a half, more or less – ask [*illegible*])

That room, that real depth, is therefore too unusual to be noticed by eyes that are familiar with cubist painting, for a simple reason: because it is not one of the woman's attributes, it is not something that can be directly associated with the truly monumental protagonist, the painting itself. The chemise and the armchair, on the other hand, can definitely be: she is sitting in it, she is wearing it. The picture could have even more titles. ~~Indeed, at the first public exhibition in — it was called .-~~ If we focus, for example on Eva ^{isn't} this woman's breasts, on their particularly noticeable separation, so obvious ^{however} from a "cubist perspective". I find it no surprise that certain leading exponents of surrealism such as Breton or Eluard have rightly admired this painting precisely because of such details as the one of the parted breasts (have to look for it: The Revolution?). Neither does it come as a surprise that at its first public exhibition (the one in London) it received the beautiful title of: "the woman with the golden breasts". A gorgeously elliptical title for a painting that was to be greeted with enthusiasm, as I say, as surrealist (avant la lettre), and yet did not catch on. It is logical, regarding the words in the definitive title – woman, chemise, armchair – I wrote a moment back that she is wearing one and sitting in the other. That is something, in other words, something that is undeniably true. Our eyes do not mislead us on the matter, the painting does not mislead us in what it is portraying...

All this has to be ~~tidied up~~ revised...re-written

[*A piece of paper affixed, accompanied by a photograph that we also reproduce in the facsimile, says*]:

If you really want surrealism, here we are!!! That lot couldn't see a thing, even if they had eyes in the back of their heads.

[*The main text continues*]:

(8)

RETURN

Let us not become [*illegible crossing out*] with the clichés on cubism: that woman is cosa mentale. ^{How much so she would be for P!!} but rather stylised, reduced to style and, at the same time as reduced ^{to style}, multiplied in the features of her body. No doubt. Yet ~~furthemore~~ at the same time, or, perhaps, in addition to that, she is sitting in an armchair and is wearing even wearing the chemise. The chemise and the armchair are

before the eyes and are revealed through the retinas -as simple as that. As opposed to ~~the matter of the newspaper, or the matter of the letters~~ JOUR, Picasso has set out to render them ^{completely} ~~real, true: real realistic?~~ ^{realistic} the creases on ^{the fabric} of the chemise have been portrayed in extraordinary detail, as required to avoid any suggestion whatsoever of sign, to convert it into a depiction (note: re-write) It is clear that it is a calculated decision. It suffices to make a quick check of some ~~of the dozens of~~ preparatory studies that ~~P. showed me in~~ Picasso undertook for ~~preparing~~ this painting in order to draw attention to it bearing in mind the extraordinary importance that the chemise has in the finished painting, it is significant that in ~~the~~ ^{some} sketches it is not even present. The nakedness of those women, whose features are nonetheless so defined, regarding their position in the armchair, is no more than the confirmation of the importance of the problem that Picasso addresses here.

[Two drawings]

By having it disappear in some versions, Picasso was perhaps trying to consider discover, in the vacuum left by its eventual disappearance, how a thought can become embodied

(9)

reveal its meaning, or, even better, reveal itself as a thing, un-adjectivised. Or how from behind the retina, the depiction in painting can return to its position. In other sketches the chemise appears as just another sign of the woman: a rectangular figure with flounces (?) or, in the more reductive version, a simple white rectangle.

[Two drawings]

It is not surprising, however, that the more Picasso reduces the chemise to style, the more he has to multiply the features with which the ~~pietorial~~-nakedness of the woman is covered, or, more exactly, is concealed, given that it is a meaningless nakedness: the more schematic versions of the chemise feature a black stocking and a garter (?) The signs are multiplied to reflect the absence of depiction. That is the problem apparent in the sketches. Yet it suffices to look at them again to realise that everything that is reduction (and seduction! ah) regarding the chemise and, in the extreme, absence, in the armchair becomes presence, permanent presence, assured, weighty, serious, material. It is important that P. has chosen to give so much materiality to certain aspects of the armchair, to show them in such a realistic manner as the fabric in the chemise: the padding on the upholstery, the scrolls on the arms, or the fringes have that same quality, they are "portrayed in paint" (as one might say: even the sight of it!: that suits cubism -NOTE) Nevertheless... and "after" (write the word

(10)

making reference to a possible chronological perception on the part of the spectator, which would be directly inverse to the painter's creation) "after" the sight of the chemise, of the realistic creases on its fabric, those details of the materiality of the armchair seem somewhat weak. Relative weakness regarding the material power of the depiction (mention the "gravity", the solemnity, etc) yet above all weakness before the power that the armchair truly wields, which is the power that interests P. and which, in short, transforms the realism of his details into contingency (explain better: power of being the place where the woman is sitting. (Even better): Power to show, through painting, ^{in painting} an indubitable place).

RETURN

The spectator will see the place occupied, without doubt, by the woman in the chemise. In contrast to the doubts, changes, disappearances undergone throughout the studies by this chemise destined to be portrayed in paint, already by the first sketch the armchair is defining the place, that is, a plausible space, especially perceptible in paint because it is closed: the chair, with its arms and high back and wings, envelops the woman (sign) (meaning!?).

She is within the armchair.

And that's the way it is from the very first sketch: therein lies the realism of the armchair. The power

(11)

of its interior is what at the end of the day may transform a white rectangle which, as a sign, means a chemise, into the portrayal of a chemise, into a painted chemise, in front of the armchair, in the foreground. Then, as for the armchair, why shouldn't it quite naturally occupy a room?: floor, skirting board and wall have appeared with it in the picture. So naturally in fact that no mention is made of them in the title. Yet that woman is indeed wearing a chemise and she is sitting in an armchair that is unquestionably on a wall, pushed up against a wall, in a room...

(Avoid obsessions!!!!) IN OTHER WORDS: All that is what the painting portrays. And I believe that never, since the beginnings of cubism, has a picture by Picasso managed to portray so much. THIS IS WHAT CAN BE EXPLOITED.

Picasso returns

[pages missing]

(14)

his cubism had already unmasked painting, and upon his return, P. can do no more than discover that everything has changed and, in short, that painting has few possibilities (find the bit by Gris).

The "possibilities" of painting are few.

One of the sketches of the Woman etc. shows her head as an academic head. If Picabia [illegible crossing out] Picasso here reveals the opposite. That head, immediately forgone, is not a joke; its sad eyes reveal the impossibility of an indiscriminate return to painting. The most joyful returns will have that sad ^{pathetic} face that Picasso has painted "on the sign": they will arouse pity or cause disdain. Yet

[pages missing]

(18)

The woman in chemise etc. is the culmination, the high point, of a procedure that P. had been including in his work throughout 1913 (look in diary)

SEE MORE / videre/oculi : empty one's eyes?

Refer to the inclusion, in the systems of cubism, of naturalist or realist painted details. Painted: that's the important thing. It is not a question of painting on the fabric (the wicker tablecloth), but rather of painting it, of portraying it in painting.

[Drawing]

(19)

The painted fabric of the chemise takes that presence of items portrayed to the extreme, yet only as the perfection of the depiction of the object. The ultimate meaning of the picture, what will perhaps make it a turning point in P's output is the enveloping space of the armchair: the depiction of the location of the depth.

In this painting, which simultaneously combines the system of planes of a cubist composition with the credible space of the depth portrayed, what happens to each object? what goes on [*illegible crossing out*] they had become independent, they had a life of their own. The universe of objects could no longer be interpreted definitively, or to put it another way, it could no longer be transformed into a project. That is what cubism acknowledged when it gave shape, in its paintings, to a world that was no longer [*illegible crossing out*] a reality, an object amongst objects. Yet within it, in the world of scales into which its surface was broken up -- that is, in the artist's production-invention -there still remained the former's dominance over reality. Collage Yet if cubism was that haven, the manner in which the artist, taking the object to the painting without imitating it, still managed to justify his power over objects, collage, introduced by Picasso in the still life with the chair-caning oilcloth, is the first logical culmination of this process.

Too naive!!

Let's see, at one extreme:

- P. attaches a piece of oilcloth that simulates chair-caning
- He surrounds the oval with seaman's rope
- "It is believed" that this painting depicts the seat of a chair
- This oilcloth does not depict anything! Instead it simply presents itself as it is: oilcloth, a tabletop oilcloth, the tablecloth on the table just as it is in reality, uncontrived. In short WITHOUT PAINTING.

I am not surprised that P. should have cornered this LETHAL picture for himself. The grim-reaper.

O p a q u e
M i r r e o r

[An affixed piece of paper accompanied by a series of six photographs that are also reproduced in the facsimile, says]:

For rooms and space and little mirrors, see B.B's games with photos: the mirror, me in the mirror, the birdy, the accident of the appearance or interruption of the little one. A bit of everything. Great triptych.

[The main text continues]:

(20)

What has P. achieved with this piece of oilcloth? Solely the logical culmination of the absence of imitation upon which cubism is focused? There is nothing to be said –understood- about that piece of oilcloth, because it is what it is, but we can believe that the whole, seaman's rope included, portrays a table of which this is the edge: it is obvious that it is not apparent to the eye, but rather deeper down in [*illegible crossing out*] capable of associating^{all} the signs. ~~Nonetheless that table That is true when At least~~ More than The amazing thing is that a real tablecloth that needs no mental association of any kind to be one is spread over that painted depiction. Therefore, in short, by that elliptical path, --presentation by depiction or depiction of the presentation—P. has restored reality to the painting and the painting to reality. The object placed by P. in the painting re[*illegible crossing out*] thanks to the artist, recovers its transcendent value, beyond the value of usage. The world within the painting. Box of miracles. Painting/object and object in painting.

.....

Woman in chemise. Therein is depicted an ulterior moment in the world of painting. If a piece of oilcloth stuck there reacts in this way before us, why not then try with the space itself in the painting, why shouldn't the actual painting react in the same way?

WRONG: this isn't leading us anywhere.

.....

[A piece of paper stuck to the margin accompanied by a stereoscopic photo titled The New Woman and the Old Man, published by F.A. Messerschmidt and distributed by The Universal Art Company in Naperville, Illinois, in 1892, which is also reproduced in the facsimile, says]:

If what you want is futurism, then here it is. Something for the chapter on Futurism: the woman and the bicycle.

[The main text continues]:

(21)

In the woman in chemise we encounter the cubist representation of a woman and a painted fabric—the chemise-, which like that oilcloth chair-caning, reacts here. It had been a long time since a garment, since a realist, since a realist garment, had reacted

before our eyes in the way this piece of painted fabric does, unexpectedly displaced upon a cubist painting. P. has removed the painting from its indifferent contemplation: that garment, that chemise fabric, once again has value as painting, imitative power. Let's put it this way: it becomes painting once again, just as the oilcloth was oilcloth. BETTER: that is the restitution that I must refer to. But there's something else: the credible location in which all this occurs. The depth of the painting. In the painting of the oilcloth chair-caning, I said that the table that holds everything is suggested by the oilcloth and by the edging, the rope.

[A piece of paper affixed, accompanied by a photograph that we also reproduce in the facsimile, says]:

Well here you have the rope to hang the new Marsyas. New Midas: Picasso.

[The main text continues]:

Here, on the other hand, the inside of the armchair, as well as of the room, are portrayed: the painting once again becomes an open window. The reaction of painting, P's picture tells us, beyond worldly objects, only occurs within the emptiness of that window. There is no possible return: painting, it's true, reacts in a way it has not done for a very long time, but only because it has been unexpectedly depicted in a world of pure indications and within a picture that insists, restoring its depth, in being so, in being a portrayal [*illegible crossing out*] by the artist. ~~Could it have occurred...?~~

It cannot be a coincidence that painting and "picture" reappear together: could P. have achieved this in an "open space", outside the painting in which the artist reminds himself of his power over objects, in other words, within the actual world of objects, without the protection of the limitations of the "picture" -"frame"- and of the depth that stemming from it, like the clear glass in a window, to return to classical definition, is generated?

Let us try to provide an answer.

Some of us have noticed that the portrayal of the head of the woman in chemise – it was E.- is similar to that of the unfinished figure drawn on the vast fabric of that montage that around the 13th January Picasso had erected in the studio on the Boulevard Raspail.

(22)

- PHOTO -

[Drawing]

This is a clue to an attempt to see what is happening in the photo in the light of the problematic woman in chemise, which dates from a few months later.

What can we see?

We could say, for example, that some things have been added to the surface of the cubist canvas that portrays a figure. Arms made out of newspaper and a real guitar. The reality of the guitar also makes the arms real: they are real paper arms, as well as being arms that imitate those of a guitarist: the fingers on the frets could not be more accurately arranged. Yet not only do his arms issue forth from the canvas and hold the guitar hanging off him, but also a table has been placed before the surface with several objects that are typical of a cubist still life: bottle, cup, newspaper, pipe. It should also

be noted that the table is circular, round, or perhaps oval-shaped, or that's how we see it, like some of those pictures with tablecloth (with which we are well familiar).

So P. uses objects taken from reality: from the table and from the things that it holds, to the guitar, and, through the arms, to the outline of the picture that lies behind, to the guitarist that he is portraying. These objects, like the famous oilcloth, are simply themselves and nothing else, but they cannot react: in contrast to the displaced oilcloth

(23)

they occupy their everyday spot: the air that surrounds them, or the air in which they are, is that of the room, of the indifference of what is commonplace. The picture that appears behind becomes another object. It is not painting whose power suspends within an instant of value the things it contains, or the actual painting contained, it is not that, but simply the drawn background of a presentation that the real guitar and the paper arms render grotesque. Comical. Clownish.

CC. The ensemble of the guitarist is almost unique, as far as ¹ know. Now it only emerges from that photograph and others like it taken inside the studio as a warning of what might happen to the artist who wants to touch real objects without the protection of his enclosure. Everything disappears here: the "power" of the artist is air that dissipates in the air itself.

[A piece of paper stuck to the margin accompanied by a stereoscopic photo titled Oh! What a Load, which is also reproduced in the facsimile, says]:

You are right to add inverted commas: power of the artist! It's unheard of! Here you have your cubist still life, invented by these American comedians, what am I saying, philosophised by them: still life like nightlife and multi-string guitar. Absolutely smashed! The curtain rises on the guitarist and there we can see what has happened: nothing else. What are we going to make up! Oh! What a Load!

[The main text continues]:

This is no good. What will P. say!

See other examples:

The cardboard guitar

(Les Soirées).

[Drawing]

This cubist guitar stands in opposition to the real guitar in the previous construction.

Refer to exorcism.

[Pages missing]

(26)

[*illegible crossing out*] images taken from the last days of 1912, in December. The guitar takes its place amongst the various papers that are all stuck into an arrangement on a wall.

[*Drawing*]

They are numbered, as if in a series.

They show the same subject matter, one beside the other.

Some of them could be broken down into several of the preceding ones: not only are they one beside the other, but also without any depth separating them, one on top of the other. P. is not showing us an evolution, but rather a synchronous situation.

The guitar presides over them.

It looks like a homage. Like a homage to the source of an inspirational vein.

Or more complicated:

That cardboard guitar refers to a real guitar. It is a sign. And as such a sign it is portrayed in pictures and drawings.

Those drawings and stuck papers, some of them, present a guitar, yet they also portray a cubist guitar.

P's cubist painting, in the autumn of 1913, sends its model: the "cubist guitar".

(27)

Repeat with another example (document 2)

[*Drawing*]

We see the cardboard guitar hanging on the wall, flanked by a piece of paper that is spread out, where the creases of the folds provide a heightened impression of materiality, and by another piece of paper upon which a bottle with mesh has been drawn.

We are no longer dealing with an open series presided over by the guitar, but instead it concentrates, in the literal sense of the word, the whole.

The concentration has a consequence: it makes the place emerge or, better still, manifest itself. A cardboard cut out into the arc of a circle is the table on which everything is and a volume, an artist beneath the table, corbel, veritably holds it all up.

It is the cubist "depiction" of the cubist "model". The two surfaces, the edge on the lower part, are clearly upheld in the painting, in painting.

(28)

Others (doc.3)

The violin, placed before the wallpaper with a very regular pattern.

[*Drawing*]

Others:

[*Drawing*]

When paper is abandoned for wood which, being clarinet and mandolin, is nonetheless wood, in the same way, thanks to the arc of the circle, it is nonetheless depth
If the paper montages were made to be portrayed in the painting and, therefore, were not made of anything, only of sign, this one of the clarinet and the mandolin is made of signs, yet, above all, of wood. The artist is at the heart of this step and reveals the place to be essential. P. is far from that affirmation by Braque in which he stated that a nail is not made of iron, but of nail.

(29)

Braque

-PHOTO-

[Drawing]

He must have begun his little paper sculptures in 1912. (I have that later one: photo) In contrast to P., Braque's papers are shaded in and the bottle, absolutely no doubt here, is made of bottle and nothing else, a category. Like the rolled up paper of the glass. Universal.

(30)

We could hardly say whether this paper sculpture has more relief than the relief that is only imagined of the stuck paper or of the cubist painting of planes and facets. The distancing that arises in P. between the painting and its model, which ends up managing to be an animated model of the painting itself, is not forthcoming here. There is no difference between what we see here and the actual cubist painting, and that's why, perhaps, Braque's paper sculptures have not been preserved, as far as I know.

(This photograph is from much later on: after February 14? CHECK)

The surface or the table upon which Braque has arranged his objects is no different from these.

It is not the surface held up by the artist in P., a precise place, but rather that of the "presentative", generic, table of the cubists.

Fear of the disappearance of objects, "his" things (of Br.), and fear of the disappearance of the place.

Braque situates his paper sculpture in a corner: it is the opposite of P.

P. showed the place, he exposed it; Br. encloses and covers a small sheltering space for what can only be a composition of objects that have lost not only their place, reflected by the angle^{corner} of the room, but also and definitively their materiality.

Braque's newspaper is authentic, it's a real newspaper -Le Matin- which even means that we can establish a date for the little sculpture (don't be too sure) yet it is not made of paper, but rather of newspaper.

It takes up no space.

Braque can only find depth in a perspective of the corner of the room that is reduced to the minimum, yet still exists.

Whereas with the artist in P. the place reveals itself again, it reacts, with Braque the true place of the room, like the real paper in the newspaper, loses materiality, it becomes category.

Lost forever.

Return to P.

Following the, open, construction of the guitarist, P. has gone on to the portrayal, within the picture, where the power of the artist is still revealed or, even better, still portrayed. It is the portrayal of a power. Return to the painting.

[Pages missing]

(33)

V.-

Tatlin in Paris

We have been moving back and forth between autumn 1913 and early 1914. These dates encompass the visit of

[A piece of paper affixed, accompanied by a photograph that we also reproduce in the facsimile, says]:

The Russians are coming!

[Pages missing and the main text continues]:

(39)

VI.-

Georges De Chirico

Guitars!
Il famoso trucco. Etc.

Those avant gardes who return to Nature Morte: see where De Chirico ridicules them. Those cubists

[A piece of paper affixed, accompanied by a photograph that we also reproduce in the facsimile, says]:

What I like about De Chirico are his shadows that draw in from outside the painting. Mystery. He would have seen my photo. But now there's no time.

[Pages missing and the main text continues]:

(45)

Sign in itself. Malevich. Black and white.

Everything provisional.
Everything is provisional

[A piece of paper affixed, accompanied by a photograph that we also reproduce in the facsimile, says]:

We pass through and we're gone.