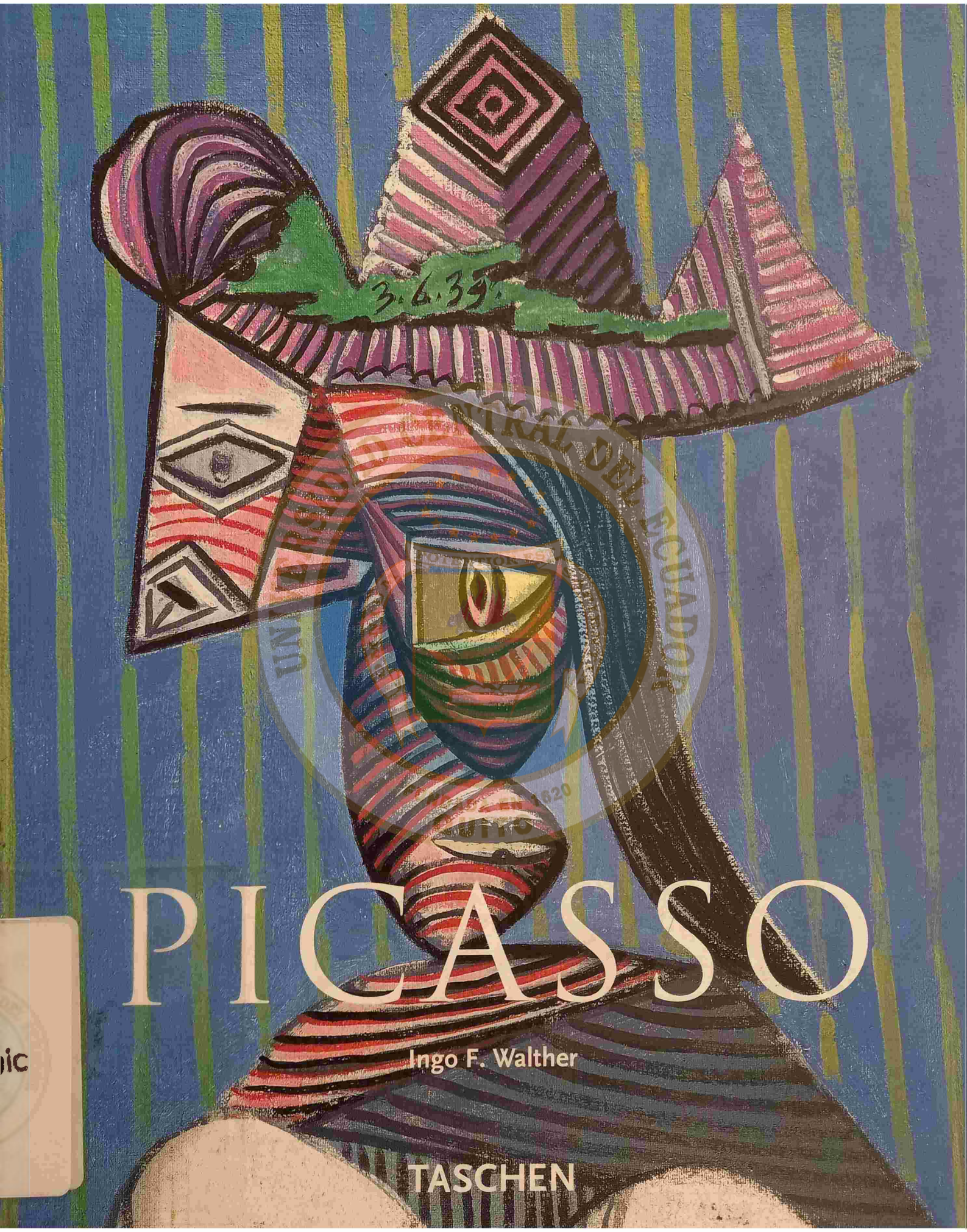


PICASSO

Ingo F. Walther

TASCHEN

SIB-UCE LABORATORIO DE DIGITALIZACIÓN
Campus Central, calle Jerónimo Leyton y Gatto Sobral
+593 2230757 ext: 808 biblioteca.general@uce.edu.ec
©2022-2024

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta de este.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación **Art. 212 numeral 9, Literal ii** "(…) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (…) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones" **y literal vii** "La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad".

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en

Biblioteca:

Biblioteca Facultad de Artes

Piso:	**Estante:**	**Bandeja:**
	02	26

Convenio interinstitucional:

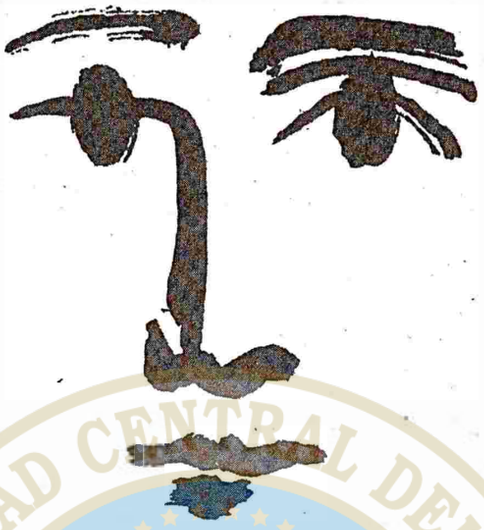
Enlace al catálogo:



«Ustedes esperan que yo les diga qué es arte.
Si lo supiera, no se lo diría a nadie.»

Pablo Picasso

759
W231p



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

INVENTARIO

Compra..... Donación..... Canje.....

Proveedor.....

Factura 306..... Fecha..... Precio 13.....

Nº Inf. Recep. 717..... Fecha Info 06-06-13.

Nº Alta 509822.....

Biblioteca BART.....


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

W237
W6041
12008

Ingo F. Walther

UNIVERSIDAD CENTRAL
CONTROL DE BIENES
5098222

PABLO PICASSO

1881–1973

El genio del siglo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO
Facultad de Artes
BIBLIOTECA

TASCHEN
KÖLN LONDON LOS ANGELES MADRID PARIS TOKYO

PORTADA:
Busto de mujer con sombrero rayado (detalle), 1939
Óleo sobre lienzo, 81 x 54 cm
Musée Picasso, París

ILUSTRACIÓN PÁGINA 2:
Autorretrato con paleta, 1906
Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm
Philadelphia Museum of Art, Filadelfia,
A. E. Gallatin Collection

CONTRAPORTADA:
Pablo Picasso «con las manos en la masa»
Fotografía de Robert Doisneau
Vallauris, Villa La Galloise, 1952

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Si desea información acerca de las nuevas publicaciones de
TASCHEN, solicite nuestra revista en www.taschen.com o escríbanos a
TASCHEN, C/ Víctor Hugo, 1-2° Dcha., E–28004 Madrid, España, fax: +34-91-360 50 64.
Nos complacerá remitirle un ejemplar gratuito de nuestra revista,
donde hallará información completa acerca de todos nuestros libros.

©1999 Benedikt Taschen Verlag GmbH
Hohenzollernring 53, D–50672 Köln
www.taschen.com
© 1995 Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn,
para las reproducciones
Producción: Ingo F. Walther, Alling
Traducción del alemán: Aurora Rodriguez Arreseigor, Düsseldorf
Diseño de la portada: Catinka Keul, Angelika Taschen, Colonia

Printed in Germany
ISBN 3–8228–6544–3

Contenido

6
Niñez y juventud 1881-1901

14
Epocas azul y rosa 1901-1906

28
Picasso dibujante y grabador

32
El cubismo 1907-1917

46
Picasso escultor

50
Los años veinte y treinta 1918-1936

64
Picasso cartelista

66
Picasso y la guerra 1937-1945

76
Picasso ceramista

78
El último período 1946-1973

90
Pablo Picasso, 1881-1973: Vida y obra

96
Bibliografía

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Niñez y juventud 1881-1901

Se podría decir que su obra como pintor, escultor, grabador y ceramista —tanto en calidad como en cantidad sin precedente en la Historia del Arte— le ha valido el calificativo de «Genio del Siglo». Esto tiene su justificación. Pero, ¿se habría convertido en un mito tal si no hubiera sido Picasso? Para ser considerado un genio no basta sólo con lo revolucionario y las continuas innovaciones, sino que la obra debe romper con las tradiciones convencionales. A ello se tiene que añadir un carisma personal que cautiva y fascina tanto a críticos como a admiradores —y que Picasso poseía en abundancia.

En lo tocante a la obra, los críticos y los historiadores del arte asumen el papel de mediadores. Claro está que, sólo raras veces, se les puede separar de aquéllos que transmiten el aura del genio: los parientes, conocidos, amigos, compañeros— y los biógrafos del artista. Ellos hacen comprender mejor a la gente lo humano en el genio. El fenómeno Picasso, su influencia en las posteriores generaciones de artistas y su popularidad no se pueden entender sin ellos como eslabón entre el artista, la obra y la persona de Picasso, y su público de fervientes admiradores y escépticos escarnecedores.

Lo que se refiere a la biografía de Picasso empieza mucho antes de su nacimiento. Puesto que, según la opinión de los biógrafos, lo inconcebible, lo inimaginable, precisamente lo genial —tiene que tener su origen y su fuente en otro sitio. Era de suponer que se indagara en su pasado. Ya en la generación de sus padres se encontraron indicios. El padre de Picasso, don José Ruiz Blasco, fue pintor, aunque de una habilidad bastante mediocre. Esta rama paterna se remonta hasta el año 1541. Roland Penrose, quizá el más conocido biógrafo de Picasso, caracteriza a los antepasados de esta línea de la siguiente manera: abnegación, tenacidad, valor, sensibilidad para el arte, y rectitud en cuestión religiosa fueron siempre una constante entre sus antepasados. Cualidades que también pueden ser atribuidas a su más famoso descendiente, Pablo Ruiz Picasso. De la misma manera se examinó también la rama materna. Doña María Picasso y López dejó en herencia a su hijo, al menos, su aspecto físico, y no hay que olvidar que entre los antepasados maternos se encontraron dos pintores.

En tornoa su nacimiento, y no podría ser de otra forma, ya apa-



Autorretrato: Yo, Picasso, 1901
Óleo sobre lienzo, 73,5 x 60,5 cm.
Colección particular

«Si se sabe exactamente lo que se quiere hacer, ¿por qué hacerlo entonces? Puesto que se sabe, ya no tiene interés. Es mejor hacer otra cosa.»

PICASSO

La Primera Comunión, 1895/96
Óleo sobre lienzo, 166 x 118 cm.
Museo Picasso, Barcelona

«Al contrario que en la música, en la pintura no hay niños prodigios. Lo que se considera como genialidad precoz es la genialidad de la niñez. Y ésta desaparece con los años. Puede ocurrir que un día uno de esos niños llegue a ser un verdadero pintor o incluso un gran pintor. Pero tendría que empezar desde el principio. En cuanto a mí, yo no tuve esa genialidad. Mis primeros dibujos no hubieran podido ser enseñados en una exposición de dibujos infantiles. Me faltaba la «torpeza» del niño, su ingenuidad. Yo a los siete años hacía dibujos académicos con una exactitud tan minuciosa que yo mismo me asustaba.»

PICASSO

rece la primera de las innumerables leyendas. Cuando nació Picasso, la comadronapensó que estaba muerto, de ahí que en seguida volviera a ocuparse de la madre. Solamente la serenidad de don Salvador, tío y cualificado médico, salvó al niño de una muerte por asfixia. Su método fue tan fácil como eficaz: le echó al futuro genio una bocanada de humo de su cigarro a la cara, por lo cual el niño empezó a llorar. Esto ocurrió en Málaga, el 25 de octubre de 1881, a las once y cuarto de la noche.

Picasso mismo ha contado esta leyenda una y otra vez, y a sus biógrafos les gusta relatarla; pues, aquí, en el primer momento de su vida, ya se encontró Picasso con la muerte y la venció, aunque fuera con ayuda ajena. La vitalidad, que aún a sus 90 años era motivo de admiración y sin la cual su extraordinaria obra no es concebible, se impone ya al parecer en su nacimiento.

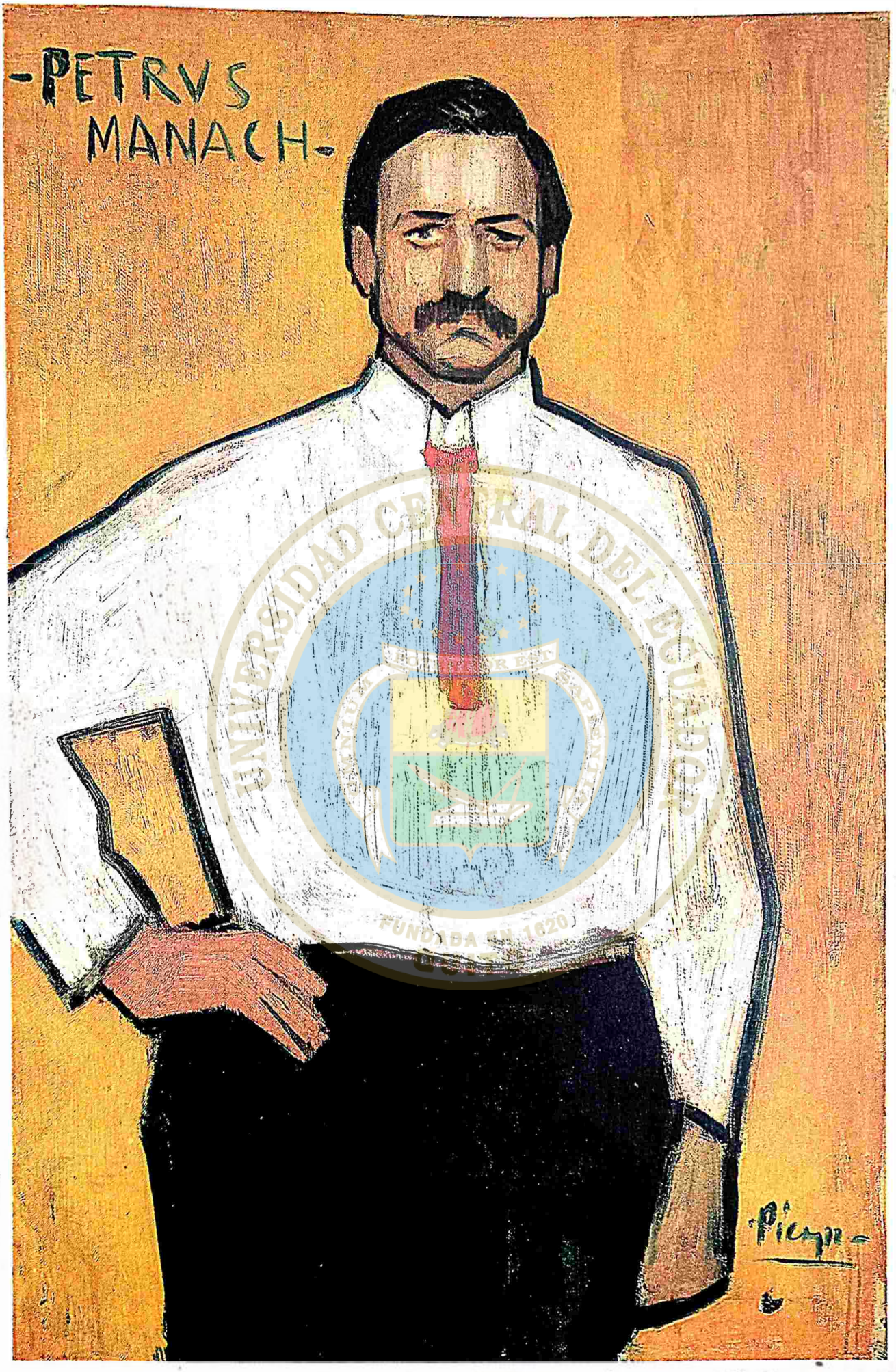
Picasso pasó los primeros diez años de su vida en su ciudad natal, Málaga. La familia vivía con estrecheces. El padre, a duras penas, mantenía a la familia con sus escasos ingresos de conservador del Museo Municipal y de profesor de «la Escuela de San Telmo». Cuando le propusieron un puesto de trabajo mejor pagado en el norte de España, aprovechó la oportunidad y la familia se trasladó cuatro años a La Coruña.

También fue el padre el primero que fomentó el talento de su hijo, aunque ante todo se preocupó de su rendimiento escolar. Más tarde el mismo Picasso contó que a él sólo le interesaba cómo dibujaba el profesor los números en la pizarra. Copiaba sólamente su forma, y el problema de matemáticas era para él una cosa secundaria. Se admiraba de haber aprendido siquiera las cuatro reglas de aritmética. En lugar de eso, dibujaba en cuanto se le presentaba la oportunidad. Esta le parecía la única forma adecuada de expresarse.

De este modo el genio no aceptaba la formación tradicional y parecía haberse encargado él mismo de su desarrollo artístico. Sin embargo, de momento, todavía le correspondía al padre el papel de modelo. Pero ya a los 13 años de edad Pablo había conseguido igualarse a su padre en habilidad. Con una lacónica frase reproduce este decisivo acontecimiento entre él y su padre: «Entonces me dio sus colores y su pincel y no volvió a pintar nunca más». Sin embargo, Picasso, solamente terminó las patas de las palomas en un cuadro de su padre, tal como éste le había encargado. Las patas de las palomas le salieron tan naturales que el padre le entregó sus utensilios de trabajo y de este modo declaró al adolescente Picasso como artista maduro.

Con el mismo resultado terminó también el examen para la Escuela de Bellas Artes «La Lonja» en Barcelona. El padre obtuvo una plaza de profesor y se trasladó a la ciudad marítima con su familia en la primavera de 1895. Consiguió que Pablo pudiera saltarse los primeros cursos. El trabajo de admisión para los cursos avanzados de arte clásico y naturaleza muerta tenía que entregarlo al cabo de un mes. Se dice que el pequeño Picasso ya presentó su carpeta de dibujos un día después. No siendo esto suficiente, hizo el trabajo mejor incluso que los estudiantes ya graduados.

Retrato de Pedro Mañach, 1901
Óleo sobre lienzo, 100,5 x 67,5 cm.
Galería nacional de arte, Washington


-PETRVS
MANACH-
Picon-



Boceto de cartel para «Els Quatre Gats», 1902
De izquierda a derecha: Romeu, Picasso, Roquerol, Fontbona, Angel F. de Soto, Sabartés.
Pluma, 31 x 34 cm.
Colección particular, Ontario

«Lo digo con orgullo, nunca he considerado la pintura como un arte destinado a distraer o a divertir. Con el dibujo y el color como armas, he intentado profundizar en el conocimiento del mundo y del ser humano, a fin de que este conocimiento nos dé a todos una libertad cada vez mayor ... Sí, consideroque con mi pintura he luchado como un verdadero revolucionario ...»
PICASSO

Fue un niño prodigio. Sin tenerun a verdadera formación y ya a la edad de catorce años satisfizo las exigencias de una prestigiosa Academia. También su más tarde amiga y promotora Gertrude Stein, que vió en Picasso al maestro venido del cielo, escribió: «Desde pequeño dibujaba y no eran los dibujos de un niño sino los dibujos de un pintor nato. En la literatura se considera como una referencia importante a su genialidad el hecho de que en su niñez dibujara y pintara como un adulto y que de adulto su arte conservara algo infantil. Así tituló Paul Eluard una conferencia pronunciada en Londres en 1951: «Picasso, el pintor más joven del mundo, cumple hoy 70 años».

Todavía no se habían terminado sus años de aprendizaje y sin embargo se incorporó con sus trabajos al grupo de un célebre pintor de Barcelona. Su primer gran cuadro,«La Primera Comunión» (pág. 6) de 1895/96, fue mostrado junto con pinturas de precursores del arte tales como Santiago Rusiñol e Isidro Nonell en la hasta entonces más importante exposición de Barcelona. Sin duda la contribución de Picasso fue suficiente para satisfacer todas las exigencias académicas requeridas. Eligió un tema religioso que no simbolizaba una escena de la Historia Sagrada sino un acontecimiento privado muy significativo. La incorporación definitiva en la comunidad religiosa se convierte en motivo de un cuadro de historia familiar. Si el tema elegido saciaba todos los deseos académicos de empalagoso fervor religioso, la forma de pintar realista hacía otro tanto para corresponder al anhelo de lo convencional. Pulido academicismo pictórico del que Picasso pronto se separaría.

Después de una corta estancia en Málaga se instaló en un nuevo estudio en Madrid en elaño 1897. Allí se matriculó en la renombrada Academia Española de San Fernando. Pero más importantes para su posterior evolución iban a ser sus numerosas visitas al Prado. No obstante, al principio copió todavía a los antiguos maestros intentando imitar su estilo; en su obra posterior le sirvieron ya sólamente de muestra que él siempre volvía a recrear en nuevas variaciones.

La estancia de Picasso en Madrid fue interrumpida repentinamente. Ya que a principios de junio enfermó de escarlatina y regresó a Barcelona para recuperarse. Al poco tiempo de llegar, el inquieto Picasso, continuó viaje al pueblo montañés Horta de Ebro con su amigo Manuel Pallarés. En Madrid había comenzado el alejamiento de la academia y de la casa paterna y en el retiro del pueblo pirenaico se encontró a sí mismo. En la primavera de 1899 regresó a Barcelona con ambiciosos planes. Estaba abierto a las nuevas manifestaciones en la pintura española y buscaba contacto con sus representantes más notables. Su punto de reunión era el bar de artistas llamado «Els Quatre Gats» (Los Cuatro Gatos). Allí finalmente conoció a los modernistas Rusiñol y Nonell y emuló con éxito su arte influenciado por el Art Nouveau francés y por los prerrafaelistas ingleses. Pronto los pintores mayores empezaron a valorarle y en 1900 hizo su primera exposición en una sala del bar «Els Quatre Gats».

La bebedora de ajenjo, 1901
Óleo sobre cartón, 65,8 x 50,8 cm.
Colección Melville Hall, Nueva York



«Me cuentan que escribes. De ti me lo creo todo. Si un día me dijeras que has dicho misa, también te lo creería.»
CARTA DE MARIA PICASSO A SU HIJO

En su entusiasmo por los nuevos estilos fue a París, la metrópoli por excelencia de aquella época. Allí estaban las fuentes artísticas del modernismo español que él hasta entonces sólo conocía a través de reproducciones. En especial le atrajo Henri de Toulouse-Lautrec, pero en casa de los marchantes vio también obras de Paul Cézanne, Edgar Degas y Pierre Bonnard. En París, Picasso experimentó la libertad y la despreocupación que su carácter impetuoso exigía. Aquí encontró la liberalidad que necesitaba para su experimentos artísticos.

Pedro Manach, un joven galerista, estaba entusiasmado con la pintura de Picasso; inmediatamente le ofreció un contrato. Picasso accedió en el acto. A cambio de la entrega periódica de algunos cuadros, Picasso, recibió 150 francos mensuales. Con lo que, al menos temporalmente, remedió su precaria situación económica. Picasso, entusiasmado, pintó varios retratos de su primer marchante (pág. 9).

La estancia en su país natal fue corta. Se había distanciado de sus padres. Con su mentalidad burguesa, no podían entender el aspecto y elcomportamiento bohemio de su hijo ni la desenfrenada pintura del artista. Se frustraron sus esperanzas de ver convertido a su hijo en un pintor academicista de provincias. El no iba a dar fama a su apellido, y eso era decisivo para ellos. Pero se equivocaron. Aparte de las malas experiencias con su familia, se malograron también los ambiciosos planes de Picasso de publicar una revista de arte. Después de algunos números, el proyecto fracasó. En mayo de 1901 regresó a París, decepcionado por el provincialismo de su patria.

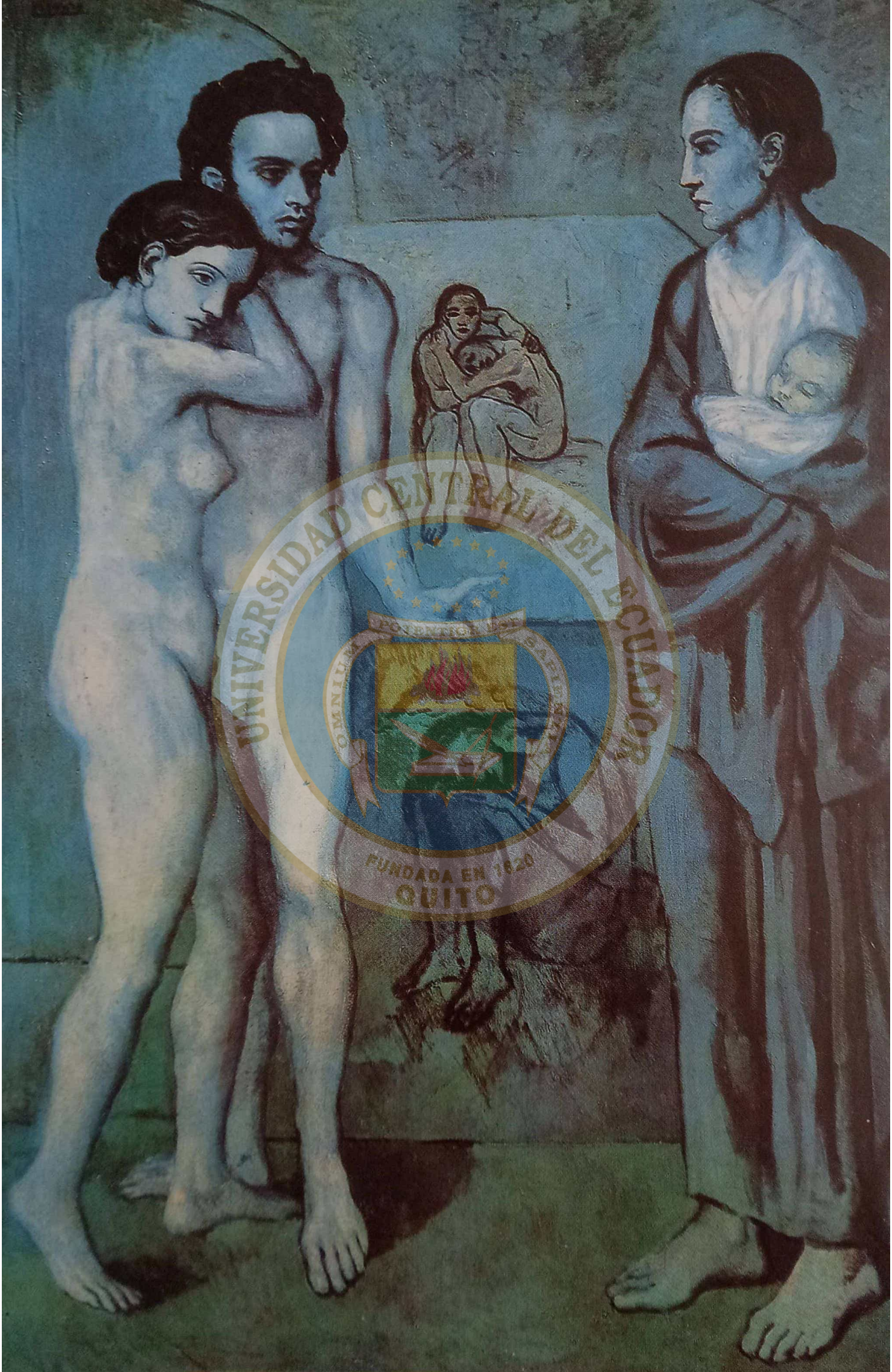
La evolución de Picasso a pintor maduro empezó con una formación académica; a los 16 años ya había aprendido todo lo que había que aprender. Se dedicó al estudio del arte español de entonces, según él mismo menciona en una carta, con la ambición de ser más modernista que los modernistas. Y alcanzó su meta. Sólo París podía representar para él todavía un desafío durante su época de aprendizaje. Ni siquiera necesitó un año para, también allí, asimilar las más nuevas corrientes artísticas.

Logró crear obras al pastel con la suave tonalidad de un Degas (pág. 13), con el motivo mundano al igual que Toulouse-Lautrec y con la libertad de Picasso. Pintaba tres óleos al día. La época azul se manifiesta en cuadros como «La bebedora de ajenjo» (pág. 11). Está sentada a la mesa, sola, hablando con el vaso que tiene delante. Pero la melancolía no es todavía el tema deeste cuadro, la cual está suprimida por el color que difumina los contornos.

Picasso no había encontrado todavía su estilo personal. Pero el tiempo en que éls e rozaba con otros artistas para conseguir su estilo propio estaba a punto de terminarse. Las épocas azul y rosa se anunciaban como las primeras fases de producción independientes. El aprendizaje está terminado. Picasso es ahora Picasso.

Mujer consombrero azul, 1901
Pastel sobre cartón, 60,8 x 49,8 cm.
Galería Rosengart, Lucerna


-Picaso-


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Epocas azul y rosa 1901-1906

Todo empezó con una obra maestra. La época azul comenzó con el cuadro «Evocación —El entierro de Casagemas» (pág. 16). Este cuadro marcó el final de una amistad y el principio de una nueva fase de creación en la obra de Picasso. En los siguientes seis años nada iba a recordar su entusiasmo por la libre vida parisina. En aquel entonces, cuando Picasso junto con su amigo barcelonés, Carlos Casagemas, visitó París por primera vez, las parejas abrazándose en público, los bailes frívolos y las costumbres licenciosas produjeron en ambos pintores una sensación de escándalo y al mismo tiempo de liberación. En la España conservadora de aquella época tales cosas no eran ni siquiera imaginables. En aquel entonces los dos se dejaron seducir por la vida desordenada de la gran urbe. Ahora, a su regreso sin su amigo, el entusiasmo se había desvanecido y su euforia había dado paso a la sobriedad.

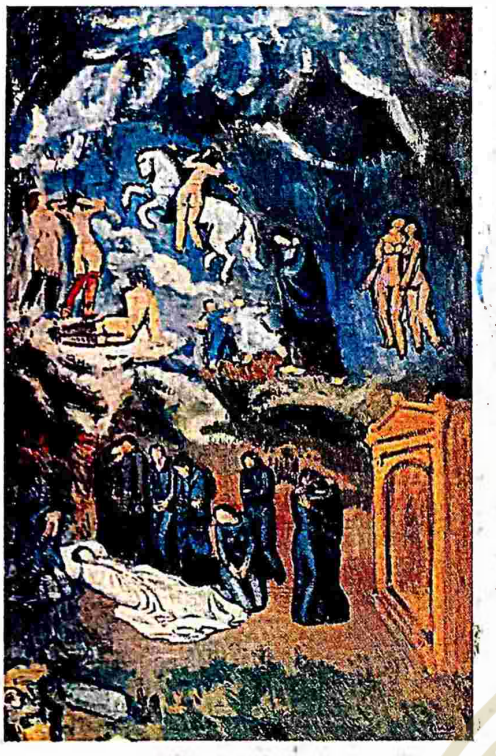
Su amigo Casagemas se había pegado un tiro en un café parisino al verse rechazado por la modelo Germaine. Esto ocurrió en febrero de 1901, pero la época azul no empezóhasta el verano del mismo año. En este tiempo intermedio Picasso pintó cuadros sobre el fallecimiento de su amigo para acercarse interiormente al fenómeno de la muerte. La pintura no era para él solamente la lengua en la que se expresaba —y dicho sea de paso Picasso hablaba mucho— sino que fue el medio con cuya ayuda él intentó entender el mundo. Y entender, para él, significaba observar y percibir. Sólo cuando uno conoce este trasfondo se entiende lo que Picasso quiere decir en esta frase: «Empecé a pintar en azul cuando me di cuenta de que Casagemas había muerto». La muerte de su amigo dio lugar a la época azul, aunque ésta no pudo comenzar hasta que Picasso reconoció lo inconcebible como algo verdadero y real. Al final de este acto de reconocimiento, hecho a través de la pintura, resultaron tres retratos de Casagemas amortajado. Fueron los últimos cuadros de intenso colorido en muchos años. En estos cuadros Picasso evoca el estilo de la gran figura trágica de la pintura del siglo XIX, se podría decir casi que cita a Vincent van Gogh, que al igual que Casagemas se había suicidado.

Inmediatamente después de los retratosPicasso empieza con los bocetos para el cuadro «El entierro de Casagemas». Picasso organizó para su amigo un entierro digno de un santo. Pero su versión resultó



Estudio de «La Vie», 1903
Tinta, 15,9 x 11,2 cm.
Museo Picasso,-París

La Vie (La vida), 1903
Óleo sobre lienzo, 196,5 x 128,5 cm.
Museo de arte de Cleveland, Cleveland



Evocación — El entierro de Casagemas, 1901
Óleo sobre madera, 150 x 90 cm.
Museo de arte moderno de la ciudad de París, París

«Respecto al arte no soy pesimista, no tengo nada en contra de él, al contrario, no podría vivir sin dedicarle todo mi tiempo. Lo quiero como si fuera el único objeto de mi existencia. Todo lo que hago relacionado con el arte me proporciona una gran satisfacción. Y por ello no comprendo por qué todo el mundo se dirige al arte y le exige sus cartas credenciales y por qué todos dan rienda suelta a su estupidez cuando se trata de este tema. Los museos no son más que un montón de mentiras, y los que hacen del arte un negocio son en su mayoría estafadores.»
PICASSO

Mendigos junto al mar, 1903
Óleo sobre madera, 105,4 x 69 cm.
Galería nacional de arte, Washington

algo profana, por no decir atea. En lugar de coros de ángeles, que normalmente circundan el alma robada por el caballo blanco, aquí aparecen rameras, vestidas solamente con medias, moviéndose sobre las nubes. Picasso concede al alma de su amigo en el cielo lo que en alegrías paradisíacas le había sido denegado en la tierra. Mientras tanto las personas que están alrededor del difunto se lamentan con gestos patéticos; entre ellos se encuentra Picasso. El cuadro es obra del dolor. La muerte fue para él la experiencia decisiva y en su subconsciente constituyó el tema de los cuadros de la época azul.

Cuando Casagemas se suicidó, casi al mismo tiempo, Picasso vio en Toledo el cuadro de El Greco: «El entierro del Conde de Orgaz», el cual le sirvió como modelo para esta pintura. La influencia de El Greco no se limitó simplemente a una sugerencia para la composición del cuadro. En sus cuadros Picasso encontró particularidades estilísticas quedespertaban un sentimiento que él también quería provocar. El alargamiento, la exagerada talla de las figuras es lo que, tanto en El Greco como en Picasso, aparta del mundo a las personas representadas. En los cuadros de El Greco las proporciones deformadas hacen referencia a la santidad de la persona y a la trascendencia de la escena. En Picasso esta elevación es cualquier cosa menos una alusión a la esfera divina; sus figuras no están desligadas del mundo sino excluídas de él por pobres y enfermas. Un segundo recurso estilístico que Picasso toma de El Greco son las estrías de colores alargadas que atraviesan el fondo y representan las nubes. Dan un efecto dramático al cuadro y ensombrecen el espacio en el que se mueven las figuras.

La muerte de Casagemas fue el motivo concreto del monumental cuadro y la predominancia del azul se explica por el tema elegido. Precisamente el color azul le pareció a Picasso adecuado para expresar sus sentimientos de pena y de dolor. Utilizó este color durante más de cuatro años, y de año en año sus cuadros se fueron haciendo más monocromos. En cuadros posteriores tan sólo se encuentran el verde y el rojo como un tenue resto. El colorido se independiza señalando ante todo que los cuadros no son simplemente una copia de la realidad. Lo representado aparece como algo artificioso y por ello como arte. A través del color, un grupo de obras se convierte en una unidad y esto hace recordar las series de Claude Monet. El constante cambio de estilo durante el aprendizaje, cuando Picasso todavía intentaba reaccionar a cada nueva influencia exterior, se ha terminado. Picasso tiene ahora su propio estilo. El azul es el rasgo característico de sus cuadros, es su primer distintivo.

Hasta ese momento pocas personas conocían al joven español que tódavía no había cumplido veinte años. Picasso aún vivía pobremente en el estudio abuhardillado que su marchante, Manach, le había conseguido. Este había sido antes el estudio de Casagemas y aquí crea el cuadro de su entierro. Una vez terminado el cuadro fue utilizado como biombo en las estrechas habitaciones del estudio. Detrás del biombo se escondía el desorden creativo que rodeaba a



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

«El artista es como un receptáculo de sentimientos y sensaciones que vienen de todas partes: del cielo, de la tierra, de un pedazo de papel, de una figura transeúnte o de una telaraña. Por eso no podemos hacer ninguna diferencia. Cuando se trata de cosas, no hay diferencia de clases. Tenemos que escoger lo que es bueno para nuestro trabajo, pero el trabajo en sí no lo podemos escoger porque ya nos viene dado. Me horroriza copiarme a mí mismo. Sin embargo, si me enseñan una carpeta con mis dibujos antiguos, no dudo en tomar de ellos todo lo que pueda utilizar.»

PICASSO

Picasso por todas partes. Era su forma de tomar posesión de un lugar que tampoco cambiaba cuando él se instalaba en casas más espaciosas. Encontraba el desorden estimulante, y a veces, empezaba a filosofar sobre la correcta organización de un ordenado caos.

En esa época hizo pocos cuadros. Picasso era de nuevo presa del desasosiego. Más tarde cambió con frecuencia su lugar de residencia pero entonces ya no se trataba de decidir entre su patria y el exilio voluntario. Se marchó otra vez a Barcelona, poco tiempo después regresó de nuevo y en la primavera de 1903 abandonó una vez más París en dirección a España.

Finalmente se estableció durante todo un año en Barcelona y empezó su trabajo con nuevo impetú. Uno de los primeros resultados fue el cuadro alegórico «La vie», «La vida» (pág. 14). Picasso lo había preparado en innumerables bocetos. Aquí no hay nada espontáneo, nada casual, todo está calculado de antemano, pero eso no significa que sea fácil de comprender. La seguridad con que Picasso presenta el tema es la causa de la inseguridad del espectador. ¿Dónde tiene lugar la escena? ¿Acaso en el estudio del artista como da a entender en un bosquejo? (pág. 15.) Pero el caballete, que se veía en el esbozo, ha desaparecido en el cuadro. La persona sentada y acurrucada que se encuentra en la parte inferior del cuadro se considera aún como motivo de «cuadro en el cuadro» y hace referencia al estudio de un artista. Así, las escenas más pequeñas del centro pertenecen a un segundo plano de la realidad y son las que separan a las figuras que están de pie. Da la impresión de que hay distanciamiento entre los elementos individuales del cuadro, lás figuras están unas junto a otras sin relación entre ellas. En las cuatro grandes áreas de las que se compone el cuadro Picasso quería ilustrar cuatro formas de existencia diferentes. Está el solitario, solo consigo mismo y sin amor, está la pareja de enamorados que se mantiene abrazada, está la madre que ama a su hijo y, por último, frente a ella hay un hombre y una mujer que representan el amor carnal. (En la figura del hombre Picasso ha dibujado otra vez un retrato de su fallecido amigo Casagemas). La vida encuentra su definición entre la pérdida del amor y su realización.

La época azul comenzó con la muerte de Casagemas que se suicidó porque su amor no fue correspondido. Aunque los cuadros siguientes no trataban expresamente de la muerte, sí que trataban de la soledad y de la falta de amor. Esto es evidente en el cuadro «Mendigos junto al mar» (pág. 17). Aquí hay una familia sin ningún rasgo familiar, personas sin vida alguna. Permanecen rígidas como estatuas. No hay nada a su alrededor que haga pensar en el fin de su aislamiento. Sólo el niño, esboza un gesto y mantiene la cabeza erguida. Las figuras están tapadas, parece que quieren esconderse en sus ropas; sin embargo, lo que se ve es la pobreza desnuda. En estos cuadros Picasso es abiertamente patético.

Picasso mismo comparte la pobreza con las figuras de sus cuadros y también la soledad, pero al menos esta última ya no la com-

La mujer de la corneja, 1904
Carboncillo, pastel y acuarela sobre papel, 64,6 x 49,5 cm.
Museo de Arte de Toledo, Toledo



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Familia de saltimbanquis, 1905
Lápiz y carboncillo, 37,4 x 26,9 cm.
Museo Picasso, París

«Si se piensa bien, hay muy pocos temas. Y éstos se repiten constantemente. De Venus y Cupido se hacen la Virgen y el Niño, de la Virgen y el Niño se hacen madre e hijo; sin embargo, es siempre el mismo tema. Tiene que ser maravilloso encontrar un tema nuevo. Van Gogh por ejemplo. Una cosa tan corriente como sus patatss. ¡Haber pintado eso —o sus viejas botas! ¡Eso si que fue algo maravilloso!»
PICASSO

SIB - UCE



Artistas (Madre e hijo), 1905
Gouache (aguada) sobre lienzo,
90 x 71 cm.
Galería estatal, Stuttgart

partirá mucho tiempo más. Un día metió todas sus pertenencias en cajas y se marchó a París por cuarta vez, había decidido instalarse en Francia definitivamente. Su nuevo alojamiento, en un ruinoso edificio de estudios, estaba situado en el centro de la bohemia parisina en la calle Ravignan, en Montmartre. Edificio al que el poeta y amigo de Picasso, Max Jacob, puso el nombre de «Bateau-Lavoir» (barco-lavadero). En este curioso inmueble encontró, como por accidente, a Fernande Olivier, su primera compañera fija durante largo tiempo. Si bien es verdad que con ella Picasso no mejoró su precaria situación económica, es cierto que ella poseía una innegable habilidad cuando se tratabade que el tendero de la esquina cargara otra vez el pedido a la cuenta. Otro mérito de Fernande fue conseguir que Picasso fijase por primera vez su domicilio, cosa que por su acusado espíritu nómada puede ser considerada como un logro notable por parte de ella. Picasso tendría relaciones con la bella Fernande durante siete años. El se habría casado con ella, pero ella no le concedió el sí. Incluso el padre de Picasso, don José, no podía creer que Fernande pudiera ser tan testaruda y por ello aconsejó a su hijo que fuera más persistente. Pero lo que ambos no podían saber eraque Fernande ya estaba casada.

Fernande, Picasso y los vecinos del «Bateau-Lavoir» se reunían, la mayoría de las veces, en el bar «Le Lapin Agile» (El conejo ágil). De vez en cuando también se les unían los poetas Guillaume Apollinaire y Max Jacob. El dueño del café se llamaba Frédé. Aceptaba también cuadros como forma de pago —y esto era lo que les hacía a él y a su café ser tan atractivos. De esta forma consiguió una magnífica colección de cuadros, entre los que naturalmente había una obra de Picasso: «En el Lapin Agile», una composición inspirada en la época de Toulouse-Lautrec, con Picasso como arlequín y Frédé como guitarrista.

El cuadro «La mujer de la corneja» (pág. 19) muestra la hija de Frédé, el dueño del bar. Ella está besando al pájaro y sus dedos delgados y extremadamente largos están sobre su pecho. Su rostro claro está dibujado solamente a lápiz. El blanco se trasluce a través del esgrafiado convirtiéndolo en una piel pálida. Una tenue luz parace acariciar su cara modelando favorecedoramente los finos rasgos de la chica. Un mechón ondulado de su cabello, cincelado raya a raya, le cae sobre su sien. Por el contrario el pájaro, sin plasticidad alguna, es sólo una mancha oscura de la que salen las patas en forma de estacas. El azul ha quedado relegado en el fondo, en su lugar, un suave y en muchas partes casi rosa-ámbar cubre el grácil cuerpo de la muchacha como si fuera un vestido fino. En esta fase de transición a la época rosa Picasso goza de su maduro talento artístico elogiando la belleza.

Tan sólo se aprecia un hálito de melancolía, pero ahora ésta ya no es amarga sino más bien dulzona, de tal forma que a uno le dan ganas de entregarse a ella. Esto se pude decir también del cuadro «Artistas (madre e hijo)» (pág. 21). Acaban de venir del escenario y el


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1.826
QUITO



Madre e hijo, 1904
Lápiz, 34 x 26,6 cm.
Fogg Art, Cambridge (Mass.)
Museo de la Universidad de Harvard

«En estos pobres tiempos que ahora vivimos se intenta ante todo despertar entusiasmo. ¿Cuántas personas han leído de verdad a Homero?. Ya pesar de ello, todos hablan de él. Así se hizo la leyenda de Homero. Y una leyenda como ésa puede ser un valioso incentivo. Lo que nosotros y los jóvenes necesitamos es entusiasmo.»
PICASSO

Mujer en camisa, 1905
Óleo sobre lienzo, 73 x 59,5 cm.
Galería Tate, Londres

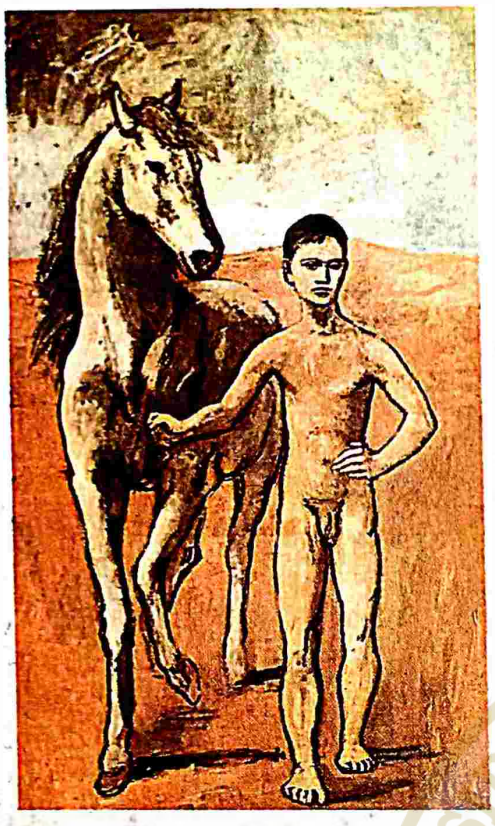
hijo todavía lleva el atuendo de la función. La madre se ha echado un mantón por encima, lleva el pelo recogido en un moño alto y adornado con una flor. Al ver la exquisitez pictórica del cuadro, el sufrimiento de la mujer resulta insignificante si se compara con sus facciones clásicas, así como tampoco tiene ninguna importancia la comida escasa al contemplar el plato. En la época azul había todavía una correspondencia entre la superficie rasa, distanciadora y el aislamiento de las figuras. El color aplicado es muy suave, pero no existe nada que dé la impresión de frialdad o de pobreza. Por el contrario, las estelas del diluido color aplicado proporcionan al cuadro una gran preciosidad. ¡Tan hermosa puede ser la pobreza!

No es de extrañar que, más tarde, este cuadro fuera una de las pinturas más caras de Picasso. John Berger comentó esto de forma tan cínica como acertada de la siguiente manera: «A los ricos les gusta pensar en la soledad de los pobres, y así su propia soledad no les parece nada especial». Este es uno de los motivos, por lo que, más tarde, estos cuadros fueron tan apreciados por los ricos. Picasso había tenido una serie de exposiciones en Barcelona y Madrid y había hecho ya algunas ventas, no obstante, tendría que esperar bastante tiempo hasta conseguir un éxito mayor. Este no empezó a manifestarse hasta después de la época rosa, cuando cada vez más marchantes empezaron a interesarse por su obra. Se podría decir que de momento pintaba cuadros para tenerlos en reserva.

Uno de ellos fue el retrato «Mujer en camisa» (pág. 23). Desde sus comienzos, todavía en Barcelona, Picasso se dedicó siempre al retrato. Junto a numerosos autorretratos a lápiz, pluma y óleo representó, primero, a su familia, a su padre y a su madre, a sus hermanas, a su tía Pepa, y, más tarde, a los amigos y artistas, a Soler su sastre, a la Celestina tuerta, a los marchantes. Su interés por este tipo de cuadros no es casual. Estos cuadros exigen programáticamente el acercamiento del observador hacia el objeto. Ahora, en 1905, después de acabar la época azul, la soledad y el aislamiento ya no hablan en el cuadro. Aquí se percibe la seguridad en sí mismo de la mujer en el ligero movimiento de la cabeza, en la mirada fija y directa, en la postura derecha y en la relajada caída de los brazos. En los cuadros de la época azul había también figuras desnudas, sin embargo, casi no atraían, no tenían la irradiación erótica que la mujer de la camisa posee en tan alto grado y que no proviene sólo de la blusa transparente que deja ver el cuerpo juvenil y delicado. La camisa que lleva esta figura no se parece en nada a las pesadas ropas de algunos cuadros anteriores que cubrían todo el cuerpo. De nuevo encontramos en este cuadro las exquisiteces artísticas: estrechas corrientes de color que descienden casi surcando el fondo del cuadro. Ya no tiene nada más en común con las dramatizadas estrías de color al estilo de El Greco.

La ruptura entre ambos períodos es, pues, mucho más grande de lo que se podría suponer a primera vista, y no se limita en modo alguno a los medios formales aplicados, también los motivos sufren


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Muchacho conduciendo un caballo, 1906
Óleo sobre lienzo, 220,3 x 130,6 cm.
Museo de Arte Moderno, Nueva York

«Para mí, el arte no tiene ni pasado ni futuro. Cuando una obra no consigue permanecer siempre viva, entonces no merece la menor consideración. El arte de los griegos, de los egipcios y de los pintores de otras épocas, no es un arte del pasado. Quizás su arte esté hoy día más vivo que nunca. El arte no evoluciona por sí mismo, sino que las ideas de las personas cambian y, con ellas, sus formas de expresión.» PICASSO

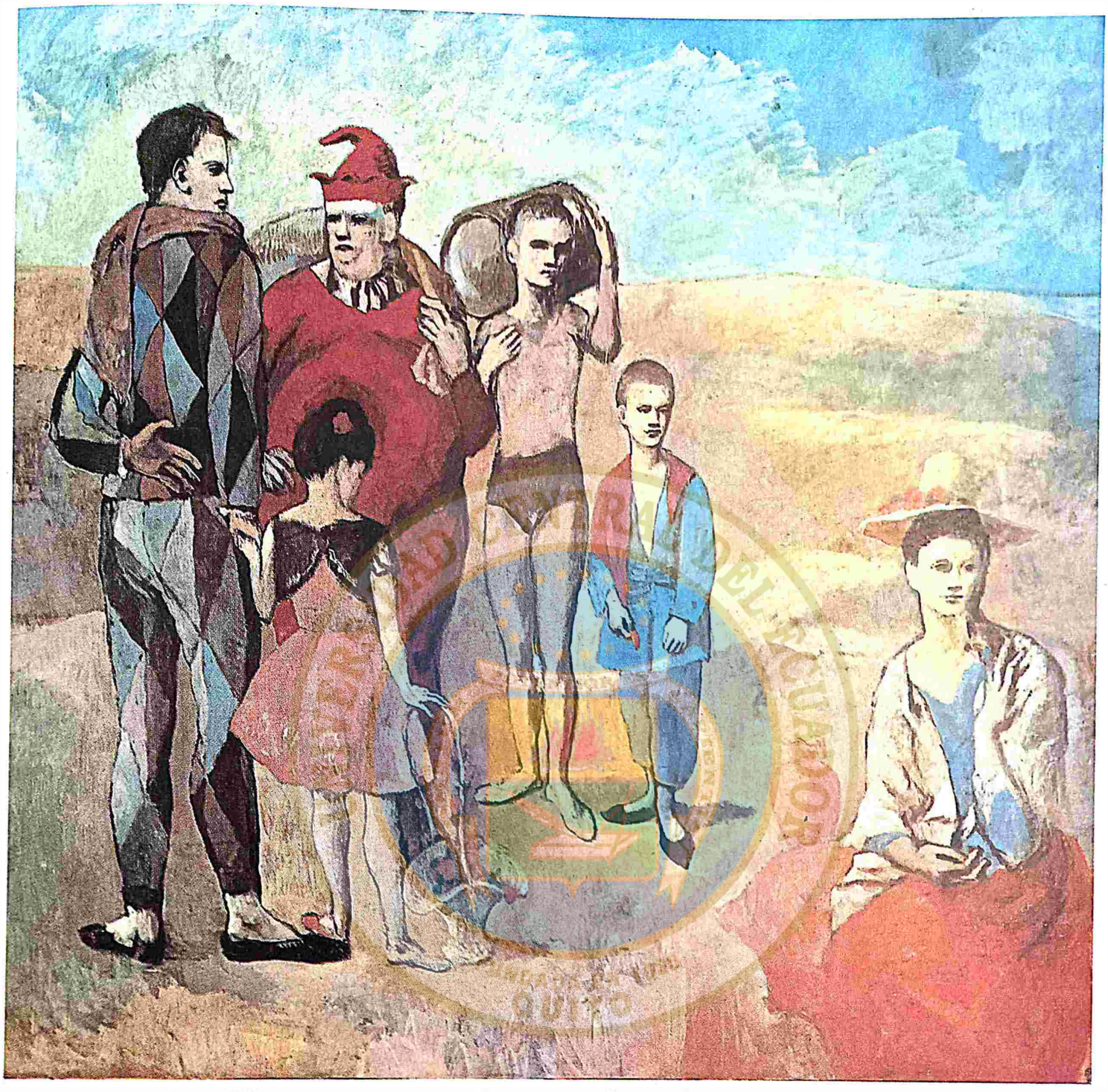
una transformación sustancial. El saltimbanqui, el equilibrista y el arlequín sustituyen al mendigo, al ciego y al viejo enfermizo; la pobreza y la depresión dan paso a la musa gaya. De acuerdo que son personajes tristes, y así fueron siempre representados por todos los artistas desde Antoine Watteau hasta Paul Cézanne, pero no por ello se les puede considerar como perdedores natos. Varias veces a la semana Picasso y sus amigos iban a visitarles al circo Médrano. El circo, cuya carpa color de rosa resplandecía desde lo lejos, estaba situada al pie de Montmartre muy cerca de su estudio. De esta forma Picasso encontró acceso a un mundo que se parecía en muchos aspectos al suyo.

Con estos cuadros Picasso reproduce el sentimiento vital de una generación sensible y sentimental. Apollinaire y los otros, que también eran errantes y apátridas en las ciudades donde vivían, se sintieron emparentados con esta gente trashumante. Entre ellos figuró el poeta alemán Rainer Maria Rilke, el cual, cuando estuvo en Munich en el año 1915 invitado por Herta von Koenig, tuvo la oportunidad de ver diariamente el cuadro de Picasso «La familia de saltimbanquis» que ella había adquirido. En su quinta «elegía del Duino», dedicada a los saltimbanquis, R.M. Rilke siguió poetizando el cuadro de Picasso: «Pero ¿quiénes son los errantes/esos que huyen más que nosotros mismos? (. . .) caen del aire resbaladizo como si estuviera engrasado/a la alfombra cada vez más gastada por su salto eterno/a esta alfombra perdida en el cosmos.»

Con los saltimbanquis vuelven también objetos al cuadro: la cesta vacía y oscilante de la niña, el saco que el bufón tiene echado al hombro, el tambor que lleva el chico y el jarrón que está al lado de la mujer en el primer plano. Son accesorios que no se dejan relacionar con ninguna anécdota pero que al menos caracterizan a los personajes con bastante detalle. También la relación entre las figuras es más libre; y donde más claro se ve es en la naturalidad con que el arlequín coge la mano de la niña. No obstante, las figuras al igual que los objetos rechazan todo lo anecdótico. En estos cuadros Picasso no relata, describe una situación.

A la todavía perceptible frialdad contribuye considerablemente la discrepancia entre la ropa de las figuras y su entorno. Están vestidos como para una representación pero no se encuentran en el lugar de la actuación sino en un paisaje de dunas que se prolonga hacia el fondo. En este lugar de soledad, sin espectadores, desprovisto de la atmósfera circense, los saltimbanquis aparecen como seres extraños. Algo más lleva consigo este vestuario: los trajes les quedan ceñidos, son como una segunda piel pintada en colores que permite realzar la plasticidad del cuerpo. ¡Qué diferencia del ropaje de las figuras de la fase anterior! El nuevo interés de Picasso por la reproducción de las formas tridimensionales puede tener su origen en sus primeros intentos como escultor, los cuales tienen lugar en esta época.

En este cuadro de la familia de saltimbanquis Picasso se acerca de nuevo a los ideales clásicos de belleza. El alargamiento de las figu-



La familia de saltimbanquis, 1905
Óleo sobre lienzo, 212,8 x 229,6 cm.
Galería nacional de arte, Washington

ras ha desaparecido, los gestos ya no tienen aquel afectado patetismo de antes, y la posición contrapuesta del cuerpo, con los pies abiertos hacia afuera, parece haberse convertido en una pose obligada en los cuadros de personas. En aquel tiempo Picasso visita con frecuencia las salas de exposición de escultura griega y romana en el Louvre. Es como si quisiera —poco antes de anular los cánones clásicos de belleza con el cubismo— mostrar una vez más lo bien que él había estudiado sus reglas.

En el cuadro «Muchacho desnudo con caballo» (fig. pág. 24) Picasso demuestra sus conocimientos sobre belleza clásica. ¿Qué otra figura más apropiada que un joven?. Naturalmente tiene que

«Dicen que yo soy un hombre que busca. Pero yo no busco, encuentro.»
PICASSO

«De entre todo —hambre, miseria, incomprensión del público— lo peor es la fama. Con ella Dios castiga a los artistas. Es triste, pero verdad.
El éxito es algo muy importante. Con frecuencia se ha dicho que el artista debe trabajar para sí mismo, como si dijéramos «por amor al arte», y que debe despreciar el éxito. Esto es un error. El artista necesita el éxito. No sólo para vivir, sino principalmente para poder realizar su obra. Incluso un pintor rico necesita el éxito. Hay muy poca gente que entienda de arte, y no todo el mundo tiene sentido para la pintura. La mayoría juzga una obra según el éxito que alcanza. ¿Por qué entonces entregar el éxito a los pintores ya famosos?. Cada generación tiene los suyos. Pero, ¿dónde está escrito que el éxito debe pertenecer a aquéllos a los que el público alaba?. Yo he querido demostrar que se puede tener éxito en todo y a pesar de todo, sin comprometerse en nada. ¿Sabe una cosa?. Cuando era joven, mi éxito era mi defensa. Las épocas rosa y azul fueron los biombos detrás de los que me encontraba seguro . . .»

PICASSO

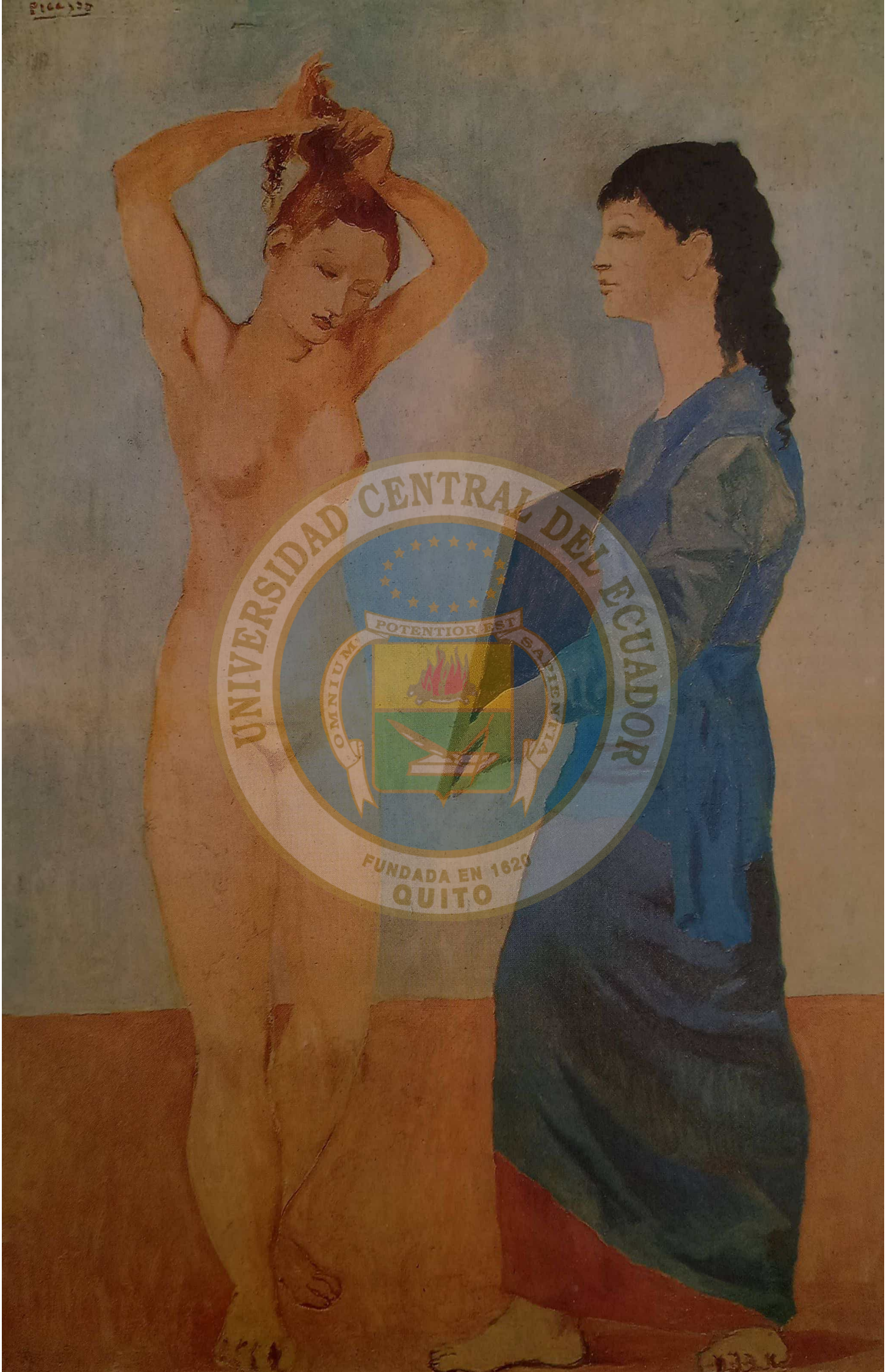
estar desnudo, de forma que se puedan mostrar sus equilibradas proporciones. Incluso la relación del personaje con su entorno ya no es irritante, la persona y la naturaleza están en armonía. Esto se observa ya en el colorido que fusiona entre sí todos los elementos del cuadro sin por ello apartarse mucho de los respectivos colores de los objetos en la realidad. La persona y el animal se mueven juntos, están unidos por la posición desu paso y por la inclinación de sus cabezas. Sólamente falta la unión directa por medio del cabestro. Sin embargo, también falta la motivación de todos los movimientos en el cuadro pero ésta se puede deducir por la acción concreta. En su lugar se ha colocado un enlace imaginario entre la persona y la naturaleza, unidos por la armonía de sus movimientos y basados en la elegancia y en las proporciones clásicas. Es como una estatua antigua en la que, a pesar de tener sus partes más frágiles rotas y perdidas, todavía se puede admirar su belleza.

Las numerosas visitas al Louvre se manifiestan cada vez más claramente en los cuadros de 1906 «La toilette» (pág. 27). Muestra a Fernande peinándose su pelo castaño. Es un cuadro privado e incluso íntimo, sin embargo está lejos de ser una escena de «boudoir». En aquellos días Fernande es para Picasso la diosa del amor, su encarnación de la belleza femenina, su Venus de uso cotidiano. Era de suponer que se sirviera de estatuas antiguas de Venus y de las formas convencionalizadas de su representación y que las trasfiriera a su propia diosa de la belleza. El resultado es una estatua de carne y hueso, que se admira con distancia y que al mismo tiempo se desea íntimamente. Todo aparece naturalmente, la posición contrapuesta de las piernas, los brazos levantados, la graciosa inclinación de la cabeza en dirección al espejo —y sin embargo esto no es otra cosa que belleza al estilo clásico. Así se indica el verdadero tema del cuadro. No es la belleza por la belleza. Fernande está ocupada con su aseo con el fin de aumentar su ya gran atractivo. Para ello utiliza el espejo en el que se ve a sí misma en la escenificación de su belleza. Se ve cómo Picasso, por su parte, la presenta en el cuadro: una belleza ya perfecta. Con su cuadro él sostiene respetuosamente el espejo a Fernande igual que lo hace la sirvienta en la obra.

Se había llegado al punto cumbre en el empleo de motivos clásicos. Picasso había demostrado sus conocimientos del arte clásico y había enseñado como se puede actualizar la tradición. De paso dio pruebas de que él era capaz de satisfacer todas las exigencias que requiere el dominio de las técnicas pictóricas. Nada parecía más indicado que poner en duda los conceptos tradicionales. Precisamente con el cubismo Picasso no sólo puso la tradición en tela de juicio sino que revolucionó la pintura. Con el cubismo terminó un desarrollo más o menos continuado de la pintura occidental.

El claro patetismo del período azul y la almibarada estética y melancolía de la época rosa no pudieron encontrar ninguna continuación en la pintura cubista. Después del cubismo Picasso vuelve a recordar las formas tradicionales. Pero entonces ya no se sirve más de la escultura antigua como modelo sino que más bien imita la pintura clasicista.

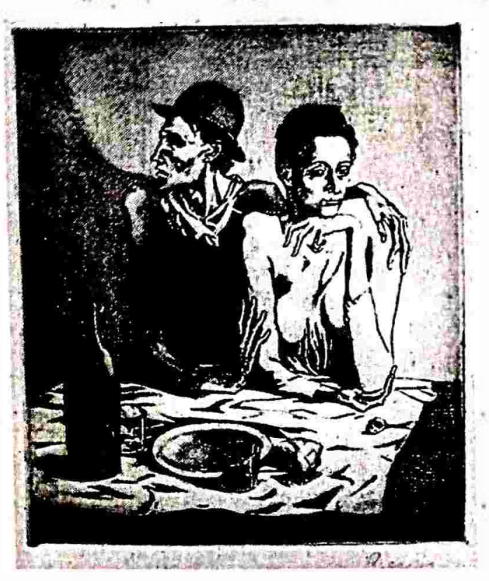
La toilette, 1906
Óleo sobre lienzo, 151 x 99 cm.
Galería de Arte Albright-Knox, Buffalo (N.Y.)


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

Picasso dibujante y grabador

En contraposición a la pintura siempre copiada, «el dibujo a rayas no es una imitación». Con esta declaración hecha en la primavera de 1933 en el transcurso de una conversación con su antiguo marchante y amigo Daniel Henry Kahnweiler, Picasso asigna al dibujo una posición de primacía en la transformación plástica de su imaginación artística. Una segunda cita puede valer para aclarar más lo que Picasso opina del arte: «Nada de lo que hace el artista es importante, sino lo que él es.» Pero lo que es el artista —así podrían continuar las palabras de Picasso— llega a ser una realidad sólo cuando éste se puede manifestar de forma espontánea, libre y natural.
Ya los dibujos infantiles de Picasso muestran el ímpetu de sus trazados y una concisión llena de fuerza expresiva. Por ejemplo en un dibujo sobre una corrida de toros, Picasso a sus 9 años dibuja el lomo de un toro bravo con una línea continua y segura, con un brusco movimiento pendular del lápiz hace la sombrilla de una espectadora, las cabezas del público adquieren la forma de un ovillo y por último unas rápidas formas en ocho llenan las gradas tras la barrera con figuras secundarias.

La comida frugal, 1904
Aguafuerte, 46,5 x 37,6 cm.
Museo de Arte Moderno, Nueva York

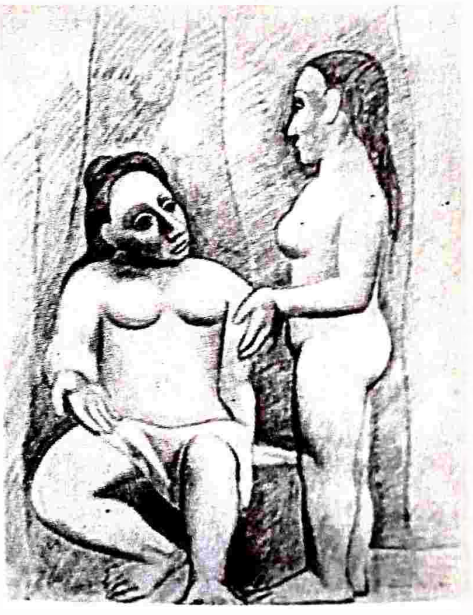




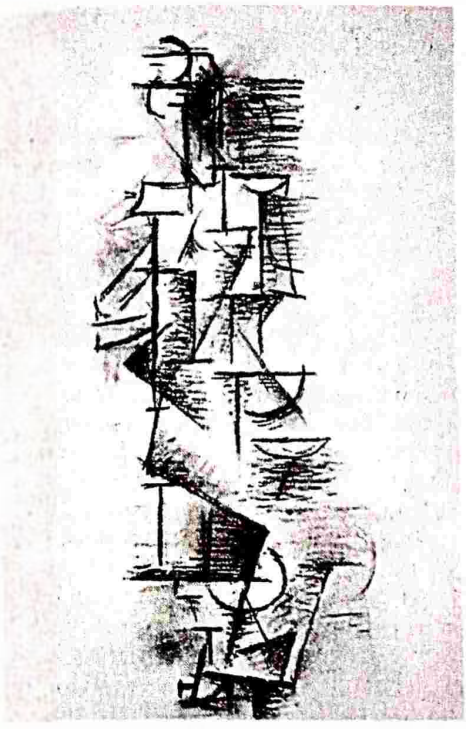
Estudio de un torso, 1894/95
Carboncillo, 49 x 31,5 cm.
Museo Picasso, París

Un estudio de 1894/95 (fig.), firmado todavía con «P. Ruiz», muestra el dibujo perfecto de un torso a base de luz y sombra. Aquí Picasso emplea el carboncillo, el cual penetra en el granulado del papel dando a las redondeces de los músculos una suavidad tal que se tiene la sensación de que la superficie del modelo en yeso es visible e incluso casi palpable. El resultado no es el torso idealizado de una figura masculina, sino el vaciado en yeso de una figura de piedra bañada por el sol, sobre un zócalo hecho con líneas delgadas y suaves que acentúa más su aspecto escultórico.
Estos trabajos más bien académicos convencen a los profesores de Picasso de la academia de arte. Académicamente son perfectos, pero dejan poco margen al Picasso artista. Convencen sobre todo al honrado y cabal profesor de arte, don José Ruiz Blasco, quien en 1894 entrega a su hijo de 13 años su propia paleta con el sorprendente propósito de no volver a pintar nunca más. Desde este momento Pablo Ruiz firma con «Picasso», el apellido de su madre. Con el desnudo de un hombre de pie, el cual se podría considerar más bien como un trabajo de fin de carrera, se le admite en la Academia de Arte de Barcelona. Y allí le dejan saltarse los dos primeros cursos.
En octubre de 1897 presenta un dibujo de admisión, hecho en muy poco tiempo, que le permite entrar directamente en el curso superior de la Real Academia de San Fernando de Madrid. Un mes más tarde Picasso escribe a un amigo: «No quiero seguir ninguna escuela determinada porque sólo conducen a la uniformidad de los discípulos». Otra vez, un mes más tarde, en diciembre de 1897, Picasso vuelve a abandonar la academia de arte. Los dibujos del joven Picasso, hechos entre 1895 y 1900, paisajes, retratos, la minuta para su café preferido de Barcelona, «Els Quatre Gats», son ya una muestra del más sutil talento observador y de la más gran-

Mujer sentada y mujer de pie, 1906
Carboncillo, 61,2 x 46,6 cm.
Museo de Arte de Filadelfia



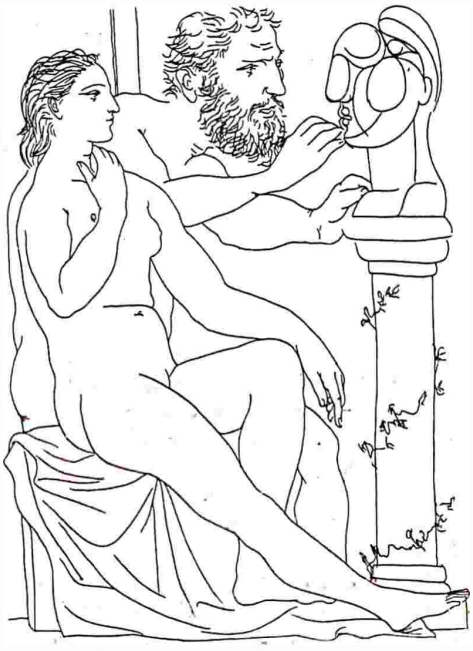
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Desnudo femenino, 1911
Carboncillo, 48,5 x 31 cm.
Museo de Arte Metropolitano, Nueva York



Escultor y modelo arrodillada, 1933
Aguafuerte, 36,7 x 29,8 cm.
Grabado 69 de la «Suite Vollard»



Escultor, modelo y escultura de un busto, 1933
Aguafuerte, 26,7 x 19,4 cm.
Grabado 38 de la «Suite Vollard»

diosa simplificación. No es el naturalismo de laboriosas y correctas líneas el que interesa a Picasso, así como tampoco la reproducción de la materia visible, sino que son las imágenes y vivencias de su propia imaginación las que él, sin esfuerzo alguno, plasma en el papel a lápiz, carboncillo, tinta o pluma.

En los álbumes de esbozos de Picasso es donde mejor se encuentra una aclaración sobre su forma de trabajo. El constante intento de conocer más a fondo sus motivos, a través de dibujos, le lleva a innumerables formulaciones e invenciones nuevas, las cuales a menudo apenas se diferencian entre sí. No son mejoras de un boceto sino incesantes y ampliadas experiencias que él quiere conocer y agotar. Así que, para Picasso, no existe una forma definitiva y terminante. Las diferentes variaciones sobre un tema forman una obra completa. Son como reflejos de un mismo objeto en un vaso de cristal biselado.

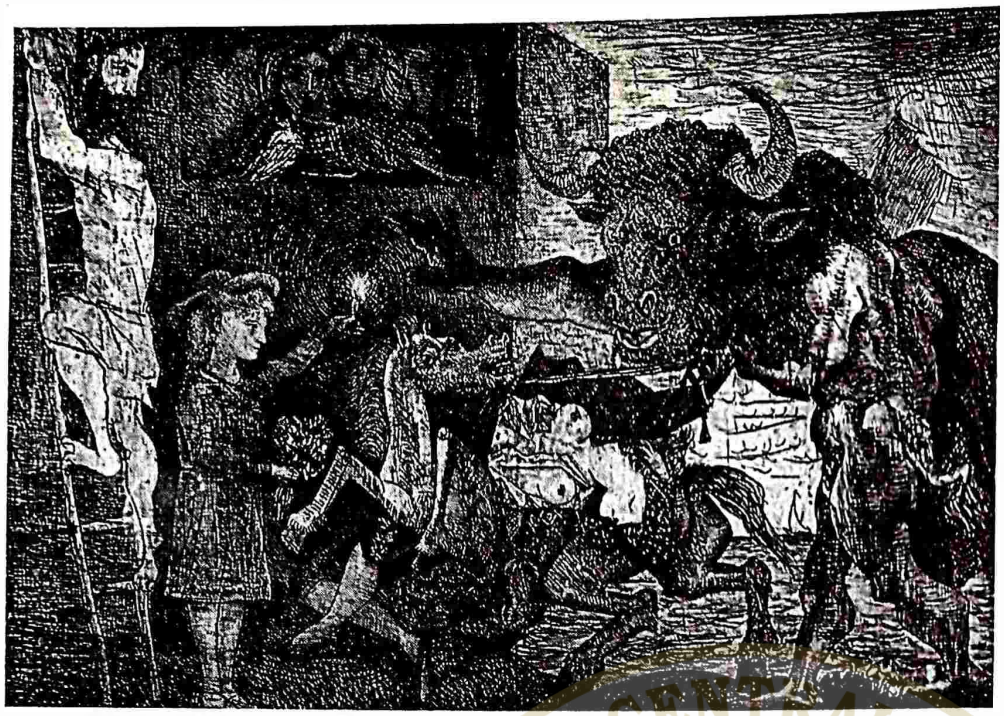
Junto al dibujo, la escultura y naturalmente junto a la pintura, la obra gráfica de Picasso aparece como un conjunto independiente que avala su talento artístico y artesanal. Iniciado por renombrados maestros en la técnica del huecograbado, ya en su segundo aguafuerte «La comida frugal» (fig.) de 1904 sabe utilizar este medio. En esta última gran obra de la época azul Picasso eleva el sentimiento triste y lúgubre de los cuadros anteriores a un realismo despiadado y cruel utilizando para ello un fuerte trazado en cortantes y claros perfiles y un tupido sombreado interior a rayas. Poco tiempo después aparecen —en París y en la localidad catalana de Gósol, donde estaba pasando el verano con Fernande (1906)— los magníficos «gouaches» y acuarelas de la época rosa. Motivos del mundo del circo y desnudos femeninos, donde el sombreado interior es sustituido por un contorno flexible que confiere a las figuras una gracilidad casi clásica. Parece que el estilo de Picasso cambia repetidamente: en el dibujo al carbón «Mujer sentada y mujer de pie» (fig.), hecho en 1906 durante los preparativos para un óleo de gran formato, se presenta en el primer plano la pesada plasticidad de las redondeces corporales de las figuras. Una comparación de este dibujo al carbón con un desnudo femenino del cubismo analítico de 1911 (fig.) ejecutado con la misma técnica, muestra la enorme envergadura de sus múltiples y diversas experiencias, la fuerza imaginativa y la realización plástica en la obra picassiana.

Rostro (Marie-Thérèse Walter?), 1928
Litografía, 20,4 x 14,2 cm.



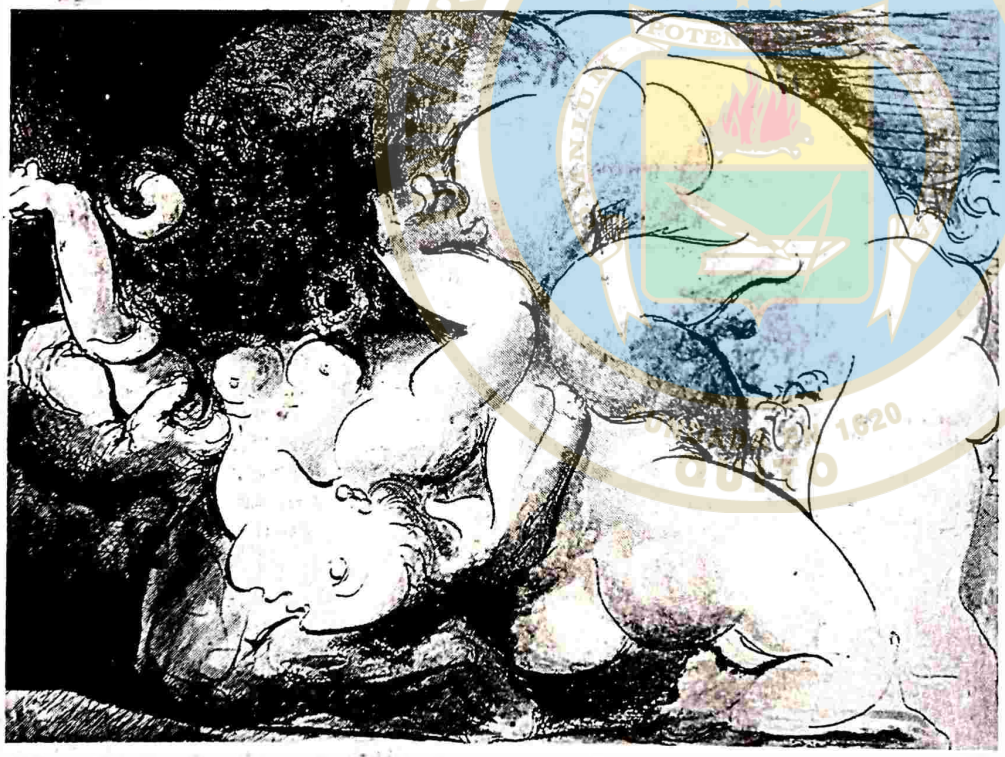
La obra gráfica de Picasso abarca más de 2.000 trabajos en las diferentes técnicas. Mientras que rara vez usa el grabado en madera y el linograbado, el cual no descubre hasta su vejez, sin embargo el aguafuerte y la litografía ocupan un lugar de preferencia entre las técnicas de huecograbado y de impresión plana. Ambas técnicas son las que oponen menos resistencia a la espontaneidad original del dibujo postulada por Picasso y de ahí que sean las que mejor se ajustan a su rápida forma de trabajo.

Picasso buscó siempre nuevas posibilidades técnicas para la plasmación de sus ideas pictóricas. Utilizó con frecuencia técnicas mezcladas, por ejemplo: aguafuerte y punta seca o aguafuerte y aguatinta. Una particularidad en su obra gráfica es la escasamente empleada técnica de grabado al azúcar que consiste en dibujar sobre la plancha con tinta negra y agua azucarada. Después de poner una capa de barniz de asfalto se sumerge la plan-



Minotauromaquia, 1935
Aguafuerte, 49,5 x 69,7 cm.
Museo de Arte Moderno, Nueva York

Minotauro y mujer desnuda, 1933
Tinta sobre papel azul, 47 x 62 cm.
Instituto de Arte de Chicago, Chicago



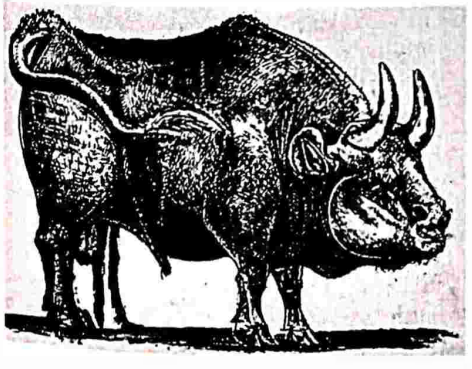
cha en agua. A continuación el azúcar se disuelve y rompe el barniz. El ejemplo más sobresaliente de la aplicación de este procedimiento es «Fauno descubriendo a una mujer» (fig.) de 1936 realizado en aguatinta y aguafuerte.
En la «Suite Vollard» (fig.) que lleva el nombre de su editor Ambroise Vollard (fig.), amigo y marchante de Picasso, se encuentran recopilados 100 aguafuertes, hechos de 1930 a 1937, en una espléndida obra maestra de arte gráfico. «El taller del escultor», tema tratado repetidas veces por Picasso, es el más representado, en total son 46 grabados. Muestran al escultor y a su modelo, siempre en diferentes situaciones, en una atmósfera seria pero sin embargo casi alegre, y son testimonio de una época feliz de la vida de Picasso en la que casi únicamente se dedicó a la escultura en el sosiego del palacio de Boisgeloup. Como ya había hecho antes en sus anteriores dibujos, Picasso aplica aquí un contorno suave y modelado de una forma tan magistral que aún en la técnica del aguafuerte se pueden apreciar las redondeces del grácil cuerpo dentro de los contornos sin la necesidad de un sombreado interior.
Sin embargo a la «Suite Vollard» pertenecen también 5 grabados sobre el tema «El abrazo» en el que el dibujo lineal clásico da paso a un dinamismo enormemente expresivo en el trazado. Temática y estilísticamente están estrechamente relacionados con el «Minotauro y mujer desnuda» de 1933 (fig.) en el que destacan su dinámica barroca y la voluminosidad de sus formas corporales.
En los años treinta el mito del minotauro, el monstruo con cuerpo de hombre y cabeza de toro, ocupa cada vez un lugar más importante en los dibujos y en la obra de Picasso. El minotauro aparece en diferentes escenas: triunfando en su estado salvaje, tomando parte en una desenfrenada bacanal en el taller del escultor, vencido y herido de muerte en el ruedo o acariciando torpemente a una bella mujer que duerme. En la «Minotauromaquia» (fig.) de 1935 —con toda seguridad una de las obras más importantes de todo el siglo XX— el minotauro ciego, digno de compasión que va palpando desvalido, es guiado por una niña pequeña con una vela a través de la oscuridad. En el centro del cuadro, entre la niña y el minotauro, hay un caballo espantado con los ollares hinchados, y de cuyo vientre desgarrado se salen las vísceras. Encima del caballo está el cuerpo de una mujer torero herida con los senos descubiertos, mientras que a la izquierda una figura de Cristo barbudo sube por una escalera. Aquí la leyenda antigua, el mundo de las corridas y las alusiones al mundo cristiano están entretejidas en una alegoría que admite todo tipo de interpretaciones.
El tema «La muerte de la mujer torero» ya lo había tratado Picasso antes en varios dibujos, aguafuertes y pinturas. Un aguafuerte del año 1934 evoca en su representación la violación de la torera por el toro. Ya en 1934, en un dibujo a la aguatinta en madera, aparece un motivo que vuelve a utilizar en la Minotauromaquia: un toro está con el morro sacando las vísceras a un caballo herido. Al lado de la barrera una mujer sostiene en alto una vela encendida. Debido a los muchos paralelos de temas y motivos se ha comparado a menudo el aguafuerte «Minotauromaquia» con el gigantesco lienzo



Fauno descubriendo a una mujer, 1936
Aguafuerte y aguatinta, 31,6 x 41,7 cm.
Museo de Arte Moderno, Nueva York

«Guernica» (pág. 68/69) en el que Picasso expresó de forma impresionante su protesta contra el régimen de Franco y contra la brutalidad de la guerra. En muchas de sus obras Picasso se ha manifestado contra la crueldad de la guerra. Su aguafuerte «Sueño y mentira de Franco», de 1937, muestra, en una serie de dibujos que parece una tira de comics, una sucesión de mordaces y satíricas imágenes, como Franco, caricaturizado irónicamente, carga contra la justicia, la humanidad y la cultura. Las cuatro últimas casillas de este aguafuerte están relacionadas con sus bocetos sobre «Guernica». En el mismo año Picasso escribe que los artistas que trabajan y viven de acuerdo con unos determinados valores espirituales no deberían permanecer indiferentes ante un conflicto donde los valores más importantes de la civilización están puestos en juego. Una de las obras litográficas más conocidas de Picasso, «La paloma de la paz», (pág. 64) adornó el cartel para el Congreso Mundial de la Paz de 1949 en París. El aguafuerte y otras técnicas diferentes están durante mucho tiempo en el primer plano de la obra gráfica de Picasso, de forma que —después de algunos aislados intentos como por ejemplo «El rostro» (fig.) de 1928— a

El toro, 1945
Litografía, 29 x 41 cm.
Colección Bernard Picasso, París

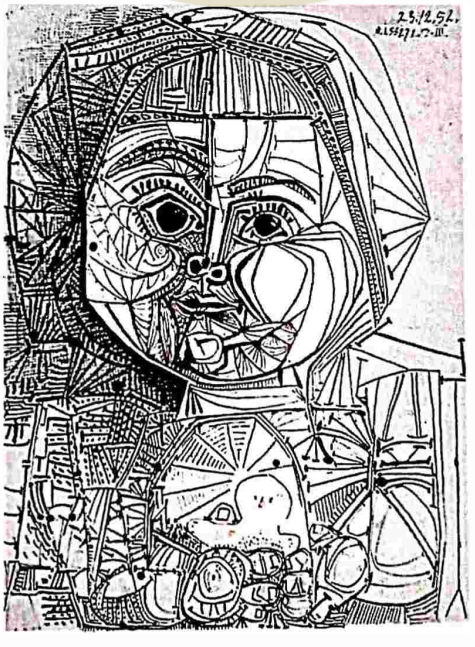




Retrato de Ambroise Vollard, 1937
Aguafuerte, 34,8 x 24,7 cm.

partir de 1945 la litografía adquiere cada vez más importancia en su obra artística. En una sucesión más rápida crea en este mismo año alrededor de 30 estampas, en los siguientes cinco años cerca de 200 y hasta 1962 un total de 350 obras litográficas. La investigación sobre todas las posibilidades y efectos de esta técnica fue tan intensa que durante casi tres años, hasta 1948, abandonó el aguafuerte por completo. Picasso no da una fórmula definitiva y concluyente y esto es válido tanto para el dibujo como para la litografía. Mientras está trabajando en el taller del litógrafo parisino Mourlot hace

Paloma Picasso, 1952/53
Tinta, 65,5 x 50,5 cm.





Dos bebedores, 1933
Aguafuerte, 23,7 x 29,7 cm.
Grabado 12 de la «Suite Vollard»

que le impriman diferentes pruebas del estado de «Metamorfosis de un cuadro». De esta forma desarrolla, a modo de juego, un técnica que le permite elegir libremente sus medios de expresión. Picasso ha tratado en la litografía todos sus temas tradicionales. Se esfuerza en comprobar y examinar todas las técnicas posibles para la representación de retratos, naturaleza muerta, figuras individuales y animales.
La litografía «El toro» (fig.) puede ser considerada como un ejemplo de la gran destreza que Picasso había alcanzado también en esta técnica. Esta se imprimió en once estados diferentes, en los que se fueron abstrayendo las formas hasta quedar solamente un contorno.
A fuerza de trabajo Picasso obtiene una nueva técnica. En 1959 aparecen los primeros linograbados en color (fig.), en los cuales se imprimen a veces hasta siete planchas superpuestas. Aunque posteriormente simplificará este proceso cortando solo una plancha varias veces y comprimiéndola nuevamente con otro color, los linograbados de Picasso son en su multiplicidad de línea, superficie y forma obras maestras de la litografía del siglo XX.

El almuerzo campestre, 1962
Linograbado, 53 x 64 cm.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620.
QUITO



El cubismo 1907-1917

«El arte es una mentira». El que ha dicho esto es él mismo un artista: Picasso. Y así pensaba también el escritor romano Plinio, el cual para demostrar la maestría del pintor Zeuxis contó la siguiente anécdota: Una vez pintó unas uvas tan perfectas que los pájaros acudieron rápidamente a picotearlas. La mentira, es decir, la verdad inventada, cumplió así su función, la ficción y la realidad se confundieron; de hecho, los pájaros quisieron comerse las uvas que estaban pintadas. Por consiguiente el Arte es verdaderamente una mentira — pero mentir de esta forma es también un arte difícil.

Naturalmente que Picasso nunca tuvo la intención de imitar la realidad para engañar. Ya los impresionistas y sus sucesores habían socavado este dogma secular, sin embargo, a Picasso le estaba reservado el derribar definitivamente lo tradicional por medio de lainvención del cubismo. En lugar de la perspectiva central aparece una visión del objeto que lo reproduce desde varios ángulos visuales al mismo tiempo. La antigua geometría del cuadro, que antes estaba orientada a la percepción de la realidad, se amplia ahora a una estructura autónoma que sólo se puede desarrollar en estos cuadros; la iluminación tradicional del espacio da paso a una distribución de luz y sombra que va cambiando de elemento en elemento.

Si se compara el período rosa con el cubismo entonces se ve con toda claridad la radicalidad de la ruptura dentro de la obra picassiana y el alcance de la misma. Es una nueva percepción de la realidad, un nuevo método de inventar la verdad lo que hace posible la ruptura de la norma. Como muestra la comparación de dos autorretratos esta nueva manera de comprenderse a sí mismo es lo que le capacita para ello.

El «Autorretrato con paleta» (pág. 2) es del otoño de 1906. El comienzo del cubismo era inminente, sin embargo, no se puede encontrar alusión alguna en el cuadro. El dedo pulgar que sostiene la paleta delata a qué época de la obra de Picasso pertenece todavía esta pintura. El dedo es mancha y dedo al mismo tiempo, es parte del pintor y parte de la pintura, es el rosa. Sólo la cara tiene ya un efecto de máscara, las sombras bajo la barbilla o en la mejilla se interrumpen bruscamente. La línea cobra importancia en la organización del cuadro, y ahí la alusión a lo venidero.



La reserva, Horta de Ebro, 1909
Óleo sobre lienzo, 60,3 x 50,1 cm.
Propiedad privada, Nueva York

«Braque decía siempre que en la pintura lo único que cuenta es la intención. Y es verdad. Lo que cuenta es lo que se quiere hacer, no lo que se hace. Y en el cubismo lo que tuvo importancia fue sobre todo lo que se quiso hacer, la intención que se tuvo. Y ésta no se puede pintar.» PICASSO

Autorretrato, 1907
Óleo sobre lienzo, 50 x 46 cm.
Galería Nacional, Praga


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



En «Autorretrato» (pág. 32) realizado poco después, primavera de 1907, la línea es ahora el medio de conformación dominante. Las pinceladas gruesas y rápidas marcan los rasgos de la cara. También delimitan las restantes superficies que están llenas de color, casi sin modelado. Incluso en algunas partes, el lienzo está sin pintar. En la misma época Picasso trabaja en nuevos bocetos para el cuadro «Las señoritas de Avignon». Pero no solamente se ha transformado la

Arriba:
Les Demoiselles d'Avignon, 1907
Óleo sobre lienzo, 243,9 x 233, 7 cm.
Museo de Arte Moderno, Nueva York

A la izquierda:
Mujer (Estudio de «Les Demoiselles d'Avignon»), 1907
Óleo sobre lienzo, 118 x 93 cm.
Colección Beyeler, Basilea


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

forma de representación, sino que también la forma de verse a sí mismo ha cambiado. Entre los dos autorretratos sólo median pocos meses, el uno muestra a Picasso todavía joven y el otro a Picasso ya maduro.

En un boceto de las «Señoritas» (pág. 34) la mitad inferior del cuadro está sin terminar. Aquí se manifiesta la forma de trabajo de Picasso: primero dibuja los contornos con trazos muy rápidos, después rellena las superficies con colores chillones y finalmente marca otra vez los contornos angulosos con negro. El cuerpo y la cabeza se descomponen en planos quebrados. Picasso tomó el desnudo con los brazos detrás de la cabeza del cuadro de Jean Auguste Dominique Ingres, «El baño turco», en el que este último rinde homenaje a las suaves y bien redondeadas formas femeninas.

En la versión detinitiva de «Las señoritas de Avignon» (pág. 35) Picasso tomó el motivo del croquis arriba mencionado parala mujer situada en el centro del cuadro. El contraste entre el baño turco de Ingres, lleno de sensualidad y erotismo, y el cuadro de Picasso no podía ser mayor. La pose provocativa se convierte en lo contrario por medio de los brazos detormes, los codos puntiagudos y la masa de carne donde está encajada la cabeza. Con todo, esta mujer y la que se halla a su izquierda —en su cálida monocromía que hace recordar incluso la época rosa— son unas bellezas comparadas con las restantes figuras femeninas, cuyos cuerpos y cabezas están deformados como si estuvieran cortados a hachazos. En la figura situada en el primer plano a la derecha ni siquiera se puede reconstruir la posición exacta del brazo apoyado. La cabeza y el cuerpo están facturados de forma totalmente diferente, se ven al mismo tiempo la cara y la espalda, los ojos y la parte de la boca contradicen todas las leyes naturales. Detrás de ella otra mujer entra en la habitación descorriendo la cortina azul hacia un lado. Su cabeza está deformada como si fuera un hocico de perro, el rostro está dividido por un rayado verde-rojo y el cuerpo está cortado en pedazos que no se acoplan entre sí. Finalmente la quinta mujer, a la izquierda del cuadro, no tiene movimiento, su cara parece una máscara petrificada.

Cada figura está compuesta de elementos completamente diferentes. Pero también las figuras entre sí obedecen una vez más a principios de formación opuestos. Sin embargo todas tienen en común una geometrización radical. Esta geometrización, por una parte, impone su propia ley a las proporciones naturales deformando los cuerpos a su capricho, y por otra parte, hace que las figuras se fusionen con el fondo segmentado; el espacio parece estar comprimido. Además, la ausencia de modelado del cuerpo por medio de luz y sombra y la combinación de varios ángulos visuales contribuyen a la poca claridad del espacio.

Picasso quiso destruir todo al mismo tiempo. El mito de la belleza femenina era lo menos importante. Se revelócontra la imagen que hasta entonces se había tenido de él como pintor, y con este cuadro se reveló contra todo el Arte occidental desde el Renacimiento. Claro

Frutero y pan sobre una mesa, 1909
Óleo sobre lienzo, 164 x 132,5 cm.
Museo de Arte, Basilea

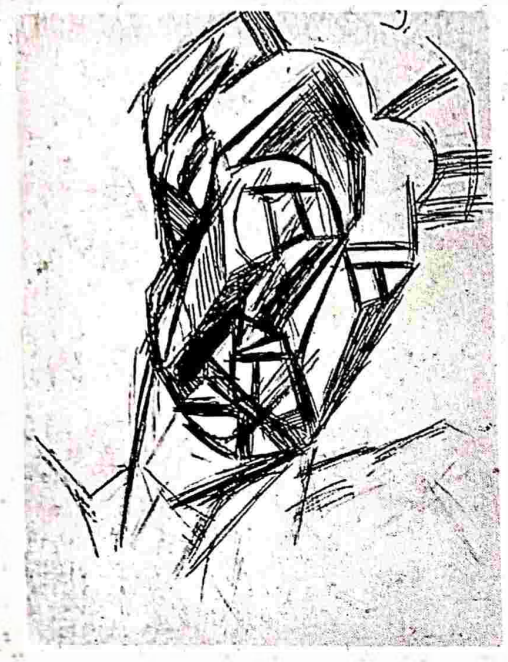
«En "Les Demoiselles d'Avignon" pinté una nariz de perfil en una cara de frente. Tuve que colocarla "atravesada" para hacerla reconocible. A continuación se habló en seguida de arte negro. ¿Ha visto usted alguna escultura negra, sólamente una, que tenga la nariz de perfil en una máscara de frente?.»
PICASSO

Ilustración página 38:
Retrato de Ambroise Vollard, 1910
Óleo sobre lienzo, 92 x 65 cm.
Museo Puschkin, Moscú

Ilustración página 39:
Mujer con pera (Fernande), 1909
Óleo sobre lienzo, 92 x 73,1 cm.
Propiedad privada


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1920
QUITO



Cabeza, 1909
Pluma, 63,5 x 47 cm.
Propiedad privada, París

«Cuando quiero pintar una copa, entonces les muestro naturalmente que es redonda. Sin embargo, el ritmo general del cuadro, el esqueleto de la composición, me puede obligar a representar loredondo como cuadrado. Quizás en el fondo yo sea unpintor sin estilo. Con frecuencia el estilo es algo que fija al pintor enla misma perspectiva, en la misma técnica, en las mismas formulacionesaño tras año, a veces toda la vida. Se le reconoce de inmediato, ya que es siempre el mismo traje o el mismo corte de traje. Con todo, hay grandes pintores con estilo. Yo personalmente no soy nada ortodoxo, soy más bien un "sauvage". Ustedes me ven aquí ahora, y sin embargo, por dentro estoy en otra parte. Yo no me sujeto a reglas, y por eso no tengo estilo.»
PICASSO

«A menudo he utilizado pedazos de periódico para hacer mis collages, pero no para hacer un periódico.»
PICASSO

Guitarra, 1913
Carboncillo, lápiz, tinta y collage, 66,3 x 49,5 cm.
Museo de Arte Moderno, Nueva York

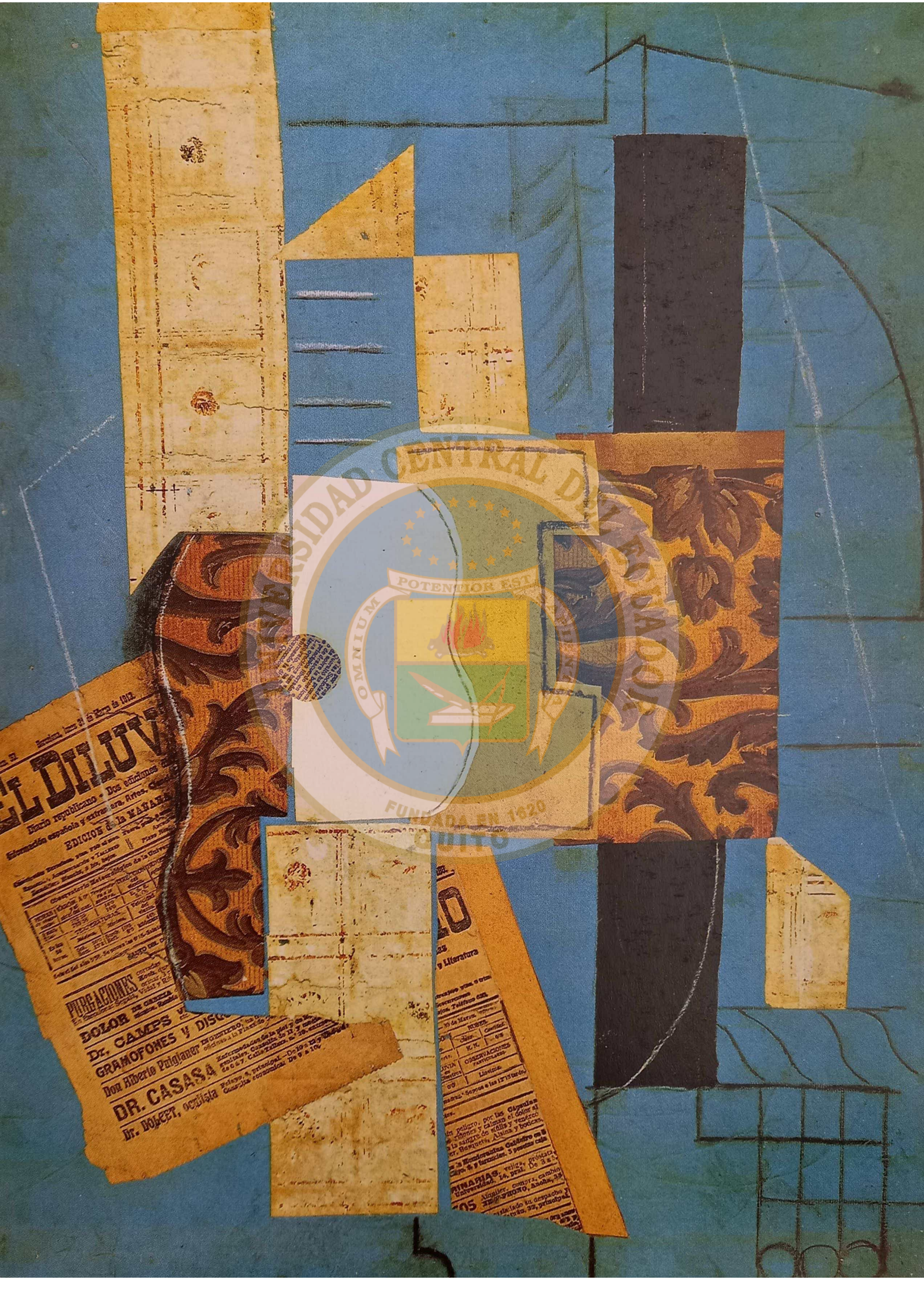
está que el cuadro no era una creación sacada de la nada. Picasso había visto antes esculturas ibéricas y africanas cuyas formas primitivas fueron lasque le llevaron a la estilización de las proporciones y formas naturales, a la rigurosa geometrización y finalmente a la deformación radical.

Ya otros artistas, antes que Picasso, se habían interesado por el arte de los «Primitivos» pero ninguno de ellos lo aplicó con la radicalidad con que Picasso lo hizo. Con sus cuadros de desnudos expuestos en el «Salon des Indépendants» Henri Matisse y André Derain estimularon la ambición del joven español. Todos se quedaron espantados al ver el cuadro de Picasso. Incluso Apollinaire, que entretanto figuraba entre los seguidores de Picasso, y también Georges Braque, al que Picasso conocía desde hacía poco tiempo, rechazaron el cuadro al principio porque les resultaba incomprensible. Pensaban que Picasso se encontraba sumido en una terrible soledad y, al igual que Derain, temían que algún día fueraa colgarse detrás de su lienzo. Sin embargo, los ataques verbales de sus colegas cesaron pronto y en seguida se sintieron atraídos por la renovación artística de la nueva estética. Había nacido el cubismo.

A Picasso se le unieron otros. Entre ellos, Braque fue el que rivalizó con él en el desarrollo de la nueva pintura. Y precisamente a través de su rivalidad llegaron a ser grandes amigos. Durante años iban a explorar y probar juntos las posibilidades del cubismo. Lo primero que hicieron fue trasladarse al campo en el verano de 1908 comprobando, tras su regreso, que entre sus pinturas —hechas independientemente— existía un parecido realmente asombroso.

El cuadro «Frutero y pan encima de una mesa» (pág. 36) se debe aún a este temprano cubismo monumental. Entre la superficie de la mesa plegable y la cortina verde está la naturaleza muerta ocupando un espacio muy reducido. Un pan en el que la parte cortada secorresponde con el semicírculo de la mesa, un frutero, una taza al revés, así como diversas frutas, cosas todas de la vida diaria pero que tienen una cualidad especial: en su forma natural son ya formas geométricas. Con ello Picasso consigue: en primer lugar, satisfacer la exigencia de Cézanne de simplificar las formas a círculos, óvalos y rectángulos y en segundo lugar demostrar su nueva concepción del espacio. El espacio del cuadro ya no va a ser organizado más por medio de la perspectiva central, sino que cada objeto individual va a ser reproducido desde varios ángulos visuales. De forma que, por ejemplo, se puede ver el frutero desde arriba pero la base de la taza queda oculta al espectador.

En la primavera de 1909 Picasso vuelve a Horta de Ebro, lugar al que ya en su época estudiante se había retirado para reflexionar sobre su futuro. Este iba a ser uno de los períodos más productivos de su vida. Allí realizó el retrato de Fernande «Mujer con peras» (pág. 39), el cual marcóuna fase más en el desarrollo del cubismo analítico. Y ahora aparecen los resultados de los estudios de las tallas primitivas. Picasso no se había interesado nunca por sus significados

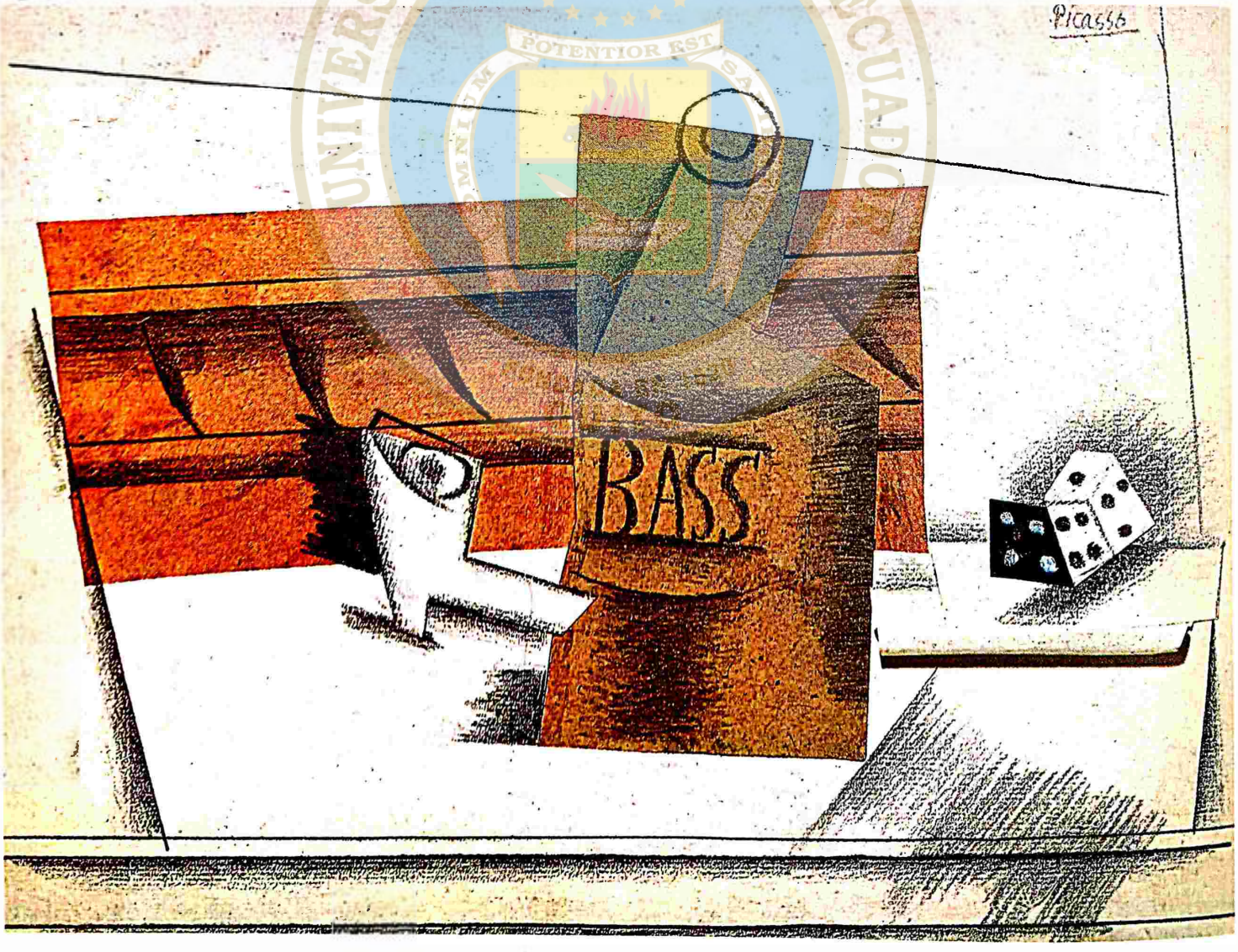

DOLOR DE CABEZA
Dr. CAMPS
GRAMOFONES
DR. CASASÁ
Dr. DOLCET

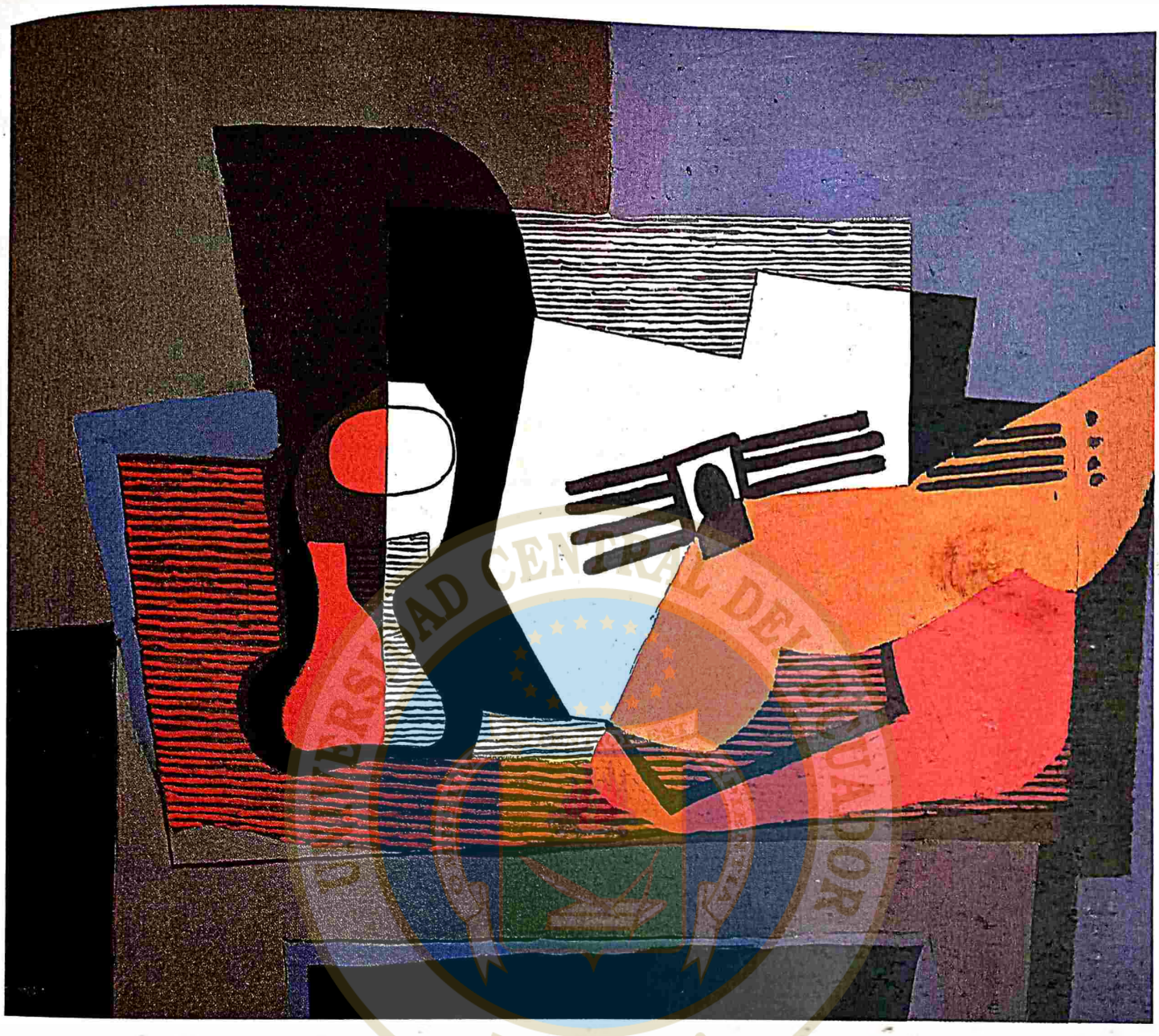
«El cubismo no se diferencia de otras escuelas pictóricas. Todas tienen en común los mismos principios y los mismos elementos. El hecho de que el cubismo no fuese entendido durante mucho tiempo y de que todavía haya personas que no vean nada en él, no significa nada. Yo no sé leer inglés, y para mí, un libro de inglés está hecho de hojas en blanco. Pero esto no significa que no exista el inglés, y ¿por qué iba a echar la culpa a otro y no a mí mismo, si no puedo entender algo de lo que no tengo ni idea?.»
PICASSO

etnológicos pero sí había estudiado su plasmación formal muy detalladamente. El resultado fue la identificación de su esencia: la alineación individual de los volúmenes. Conforme a esta observación, las órbitas de los ojos, la nariz, las mejillas, los labios etc. son cuerpos abombados que dividen la cara separándola en partes. Este sistema de múltiples perspectivas ya no está distribuido en varios objetos sino que está concentrado en un sólo.

La geometrización que antes incluía las formas típicas de objetos sencillos tales como tazas o similares y que facilitaba la identificación del objeto, ahora hace difícil la identificación de la persona. La reproducción de rasgos individuales —requisito necesario del retrato— y la geometrización creciente que conlleva la igualación de las formas parece que se excluyen. A pesar de ello se mantiene el equilibrio entre sus dos líneas principales: naturalismo y abstracción, y orientación a la realidad y esfuerzo por mantener laautonomía del Arte. Nunca se presenta uno de los dos polos sin el otro. Picasso no pintó cuadros que fueran exclusivamente naturalistas pero tampoco cuadros totalmente abstractos. Dentro de la fase cubista se había llegado

Pipa, botella de Bass y dado, 1914
Collage y carboncillo sobre papel, 24x32cm.
Propiedad privada





Naturaleza muerta con guitarra, 1922
Óleo sobre lienzo, 83 x 102,5 cm.
Colección Rosengart, Lucerna

así al clímax. Primero predominó el naturalismo, después, la abstracción obtuvo la hegemonía en sus cuadros.

El retrato del marchante de Picasso, Ambroise Vollard, (pág. 38) muestra su aspecto físico tan sólo en abreviaturas geométricas. No obstante, se puede identificar a la persona retratada. Las formas geométricas deshacen los contornos y toman posesión de fragmentos de la realidad. Las líneas se pueden interpretar de dos maneras: como elementos de una geometría autónoma y al mismo tiempo también como solapa de la chaqueta, como pañuelo en el bolsillo superior o como brazo. El espacio del cuadro es, pues, todavía un relieve bajo, los pronunciados abombamientos están aplanados, los cuerpos de aristas cortantes están ahora unidos mediante pequeñas superficies que coloca entre ellos suavizando así el paso de uno a otro. Las partículas prismáticas se extienden sobre todo el cuadro como una muestra.

«No lo digo todo, pero lo pinto todo . . .» PICASSO



Arlequín tocando la guitarra, 1916
Lápiz o carboncillo, 31 x 23 cm.

«El cubismo se ha mantenido dentro de los límites de la pintura y nunca ha pretendido sobrepasarlos. En el cubismo, el dibujo, la composición y el color son entendidos y utilizados de la misma forma que en las otras escuelas pictóricas. Es posible que nuestros temas sean otros, porque nosotros introdujimos en la pintura objetos y formas a los que antes no se les prestaba atención. Miramos nuestro mundo con los ojos y con la mente abiertos.
A la forma y al color les damos el significado que les corresponde; queremos conservar en nuestros temas la alegría del descubrimiento, el placer de lo inesperado; nuestro tema tiene que ser una fuente de interés. Pero, ¿para qué contar lo que hacemos si todo el que quiera puede verlo?.»

PICASSO

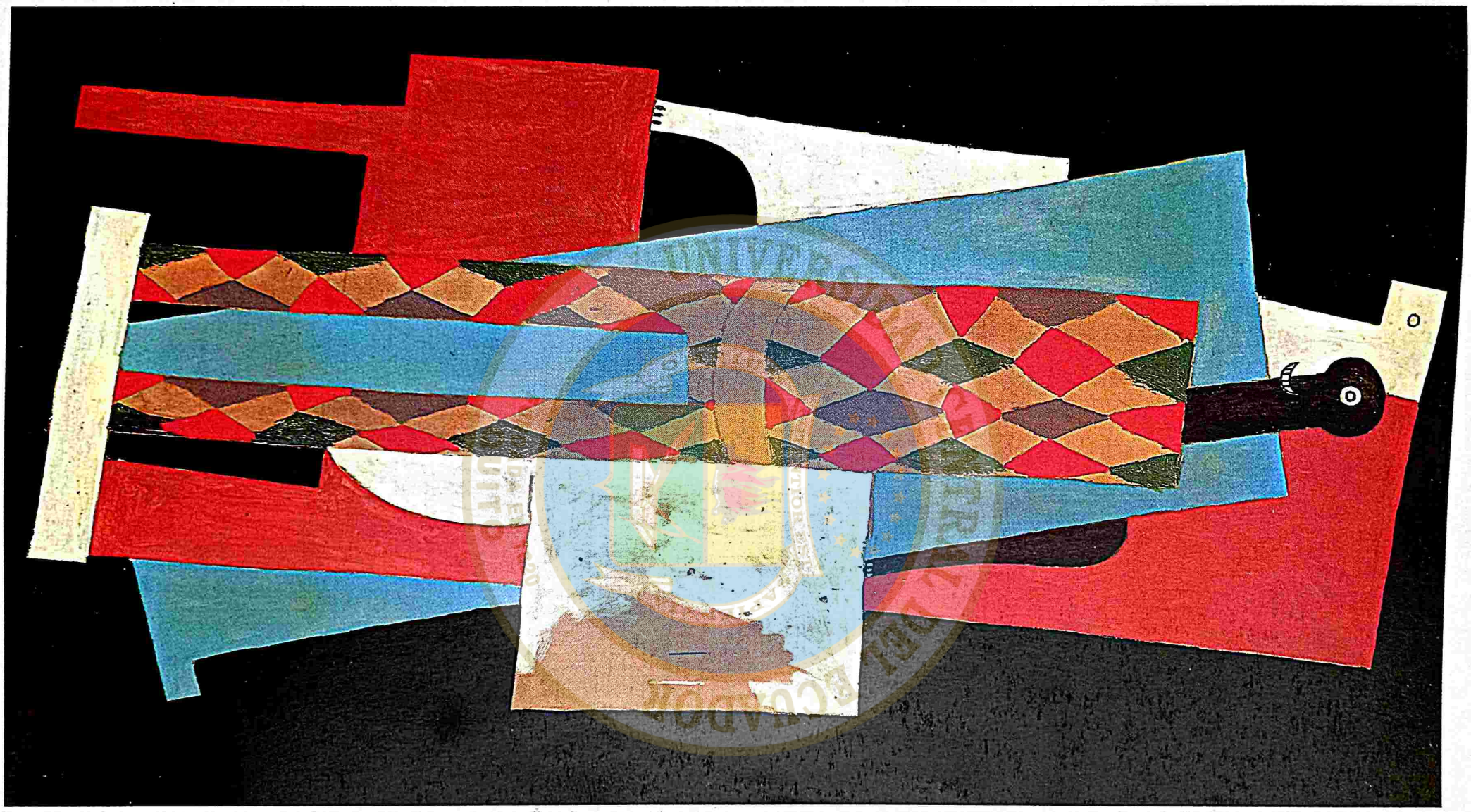
Arlequín, 1915
Óleo sobre lienzo, 183,5 x 105,1 cm.
Museo de Arte Moderno, Nueva York

La fragmentación de los objetos aumenta en los años siguientes. En esta época Picasso pintó sobre todo naturalezas muertas cuya conformación estaba ya caracterizada por sus formas geométricas con las cuales el espectador ya estaba familiarizado. De esta forma se consigue que, a pesar de la distorsión de las proporciones y de la fragmentación del conjunto, el objeto siga siendo reconocible. La libre disponibilidad de los fragmentos preparaba ya el camino para el «papier collé». En el cuadro «Guitarra» (pág. 41) restos de papel de pared, hojas de periódicos y papeles de colores están pegados en el lienzo a modo de fragmentos y pintados por encima con carboncillo, lápiz y tinta. Aquí se superponen las partes individuales en que están descompuestos los objetos y los fragmentos de la realidad. Concurriendo así dos efectos: el papel impreso hace referencia a un periódico en la realidad y al mismo tiempo imita la abertura acústica de una guitarra. El objeto está caracterizado por sus rasgos típicos. La forma curva de la caja de resonancia de la guitarra, el mango con las cuerdas y las tiras metálicas son suficientes para evitar la abstracción total.

En el «collage» «Pipa, botella de Bass y dado» (fig. pág. 42) además de los objetos habituales hay también un dado en el margen derecho. Generalmente solo se ven tres lados, pero Picasso añade una cuarta superficie negra a un lado del dado como si quisiera así enseñar la parte invisible de atrás. Pero esto no fue todo; normalmente, la suma de los puntos de las caras opuestas es de 7. Sin embargo, aquí, muestra seguidas la cara con 3 puntos y la cara con 4 puntos. Es decir, la parte de delante y la parte de atrás se pueden ver simultáneamente. En este capricho cubista se esconde la respuesta posible a la llamada lucha «Paragone» en la que, la escultura reivindica la supremacía sobre la pintura, ya que ella es la única que puede representar los objetos desde todos lados.

El «Bodegón con guitarra» (pág. 43) de 1922, que pertenece a una fase de estilo posterior, imita el procedimiento del papier collé por medio de la pintura. Este cuadro podría ser considerado como un cántico tardío al cubismo.

El punto culminante del cubismo sintético no se encuentra en los cuadros hechos con recortes pegados sino en la pintura de Picasso en la que él contrapone las diferentes superficies de colores a modo de pedazos de papel cortado. En el cuadro de 1915, «Arlequín», las superficies de colores se tambalean sin unión ninguna con el fondo negro que las encuadra. Incluso la fijación de los bordes está evitada a proposito. El arlequín no puede ser identificado como tal, porque exista resto de naturalismo que se opone a las formas abstractas, sino porque su ropa de rombos es también, en la realidad, una muestra abstracta.



FACULTAD DE ARTES
BIB - UCE

Facultad de Artes
BIBLIOTECA

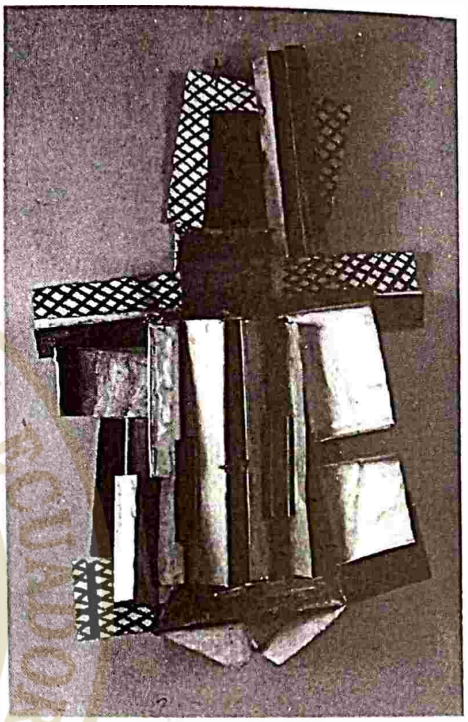
Picasso escultor

La obra plástica de Picasso no se puede encasillar en ningún momento en un estilo determinado. Al igual que en la pintura y en el dibujo, aquí también se reservó la libertad de ser versátil, caprichoso e incluso, durante cierto tiempo, improductivo. En realidad siempre estaba ocupado trabajando en nuevos planteamientos artísticos que requerían nuevas formas de expresión y nuevas técnicas.
En su juventud Picasso se consideraba exclusivamente pintor y dibujante. La primera de sus esculturas conocidas es del año 1902. Es una mujer sentada; en el tratamiento de su superficie y en su construcción es semejante a las esculturas del gran escultor Rodin, y en su expresión lleva la impronta de la profunda tristeza del período azul.

Cabeza de mujer (Fernande), 1909
Bronce, 40,5 x 23 x 26 cm.

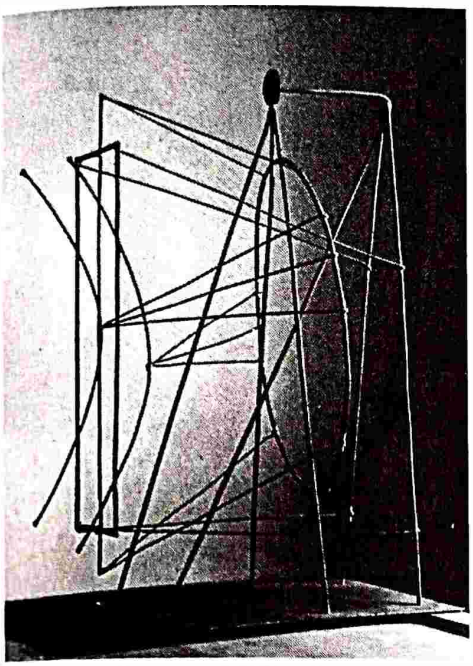


Debido a sus dificultades económicas Picasso se vio obligado a vender todos sus viejos bocetos en arcilla al marchante Vollard y éste los hizo fundir en bronce. Por esta circunstancia es por lo que se conocen algunas de sus primeras esculturas.
Las esculturas de los años 1906/07, figuras talladas toscamente y muy simplificadas en sus atributos femeninos, reflejan su interés por la escultura africana que poco después se traducirá, en su pintura, en la llamada «Época negra». En estos años Picasso comenzó una colección que llegó a llenar su taller de tallas africanas.
La primera expresión escultórica del cubismo «analítico» es la famosa «Cabeza de mujer» de 1909 —véase el cuadro del mismo año «Mujer con peras» (pág. 39)— un retrato de su compañera Fernande Olivier. El trabajo muestra claramente las dificultades con las que Picasso tuvo que luchar para transferir la representación en la superficie bidimensional del cuadro a la tridimensional de la escultura. Consigue traspasar el análisis cubista a la escultura tratando la superficie a modo de facetas, pero sin embargo se ve perfectamente que la forma de la cabeza no se puede descomponer en su estructura interna.
Con esta escultura Picasso dio un gran impulso a la escultura; después de esta experiencia cubista su interés se concentra de nuevo en el dibujo, en la pintura y en la obra gráfica.
La vuelta a la escultura está directamente relacionada con la invención del «papier collé». El pegar el papel en la superficie del cuadro es una transgresión de la estricta bidimensionalidad del mismo. Como consecuencia lógica de la utilización de otros materiales (cartón, láminas metálicas, madera, cuerda o alambre) los cuadros se transforman cada vez más en relieves, de tal forma que llegan a tener una superficie movible.
A los comienzos de este desarrollo pertenecen las «Construcciones»: una serie de instrumentos musicales construidos con cartón, alambre, láminas pintadas y plegadas o madera pintada, por ejemplo la «Construcción: Violín»



Construcción: Violín, 1915
Construcción: lámina recortada, doblada y pintada y alambre, 100 x 63,7 x 18 cm.
Museo Picasso, París

de 1915. El rompimiento de las superficies y la «erupción» de las estructuras se lleva a cabo en diferentes fases hasta conseguir la total autonomía de la botella y del violín. «Violín y botella» es una construcción de 1915/16 hecha con pedazos de madera pintada en colores, clavos y cuerda. Esta invención de Picasso es el principio de innovaciones revolucionarias en el mundo de la escultura del siglo XX. Hasta entonces las técnicas escultóricas tradicionales consistían en «componer» una figura de arcilla y en «descomponer» un bloque de madera o de piedra esculpiéndolo, pero desde ahora aparecen construcciones escultóricas de múltiples estructuras hechas simplemente uniendo partes ya preparadas. Aquí empieza en efecto un nuevo capítulo de la escultura, la «escultura de construcciones».
Los instrumentos musicales de Picasso que están construidos como relieves



Construcción en alambre (Maqueta de un monumento a Apollinaire), 1928
Alambre de metal, 50,5 x 40,5 x 18,5 cm.

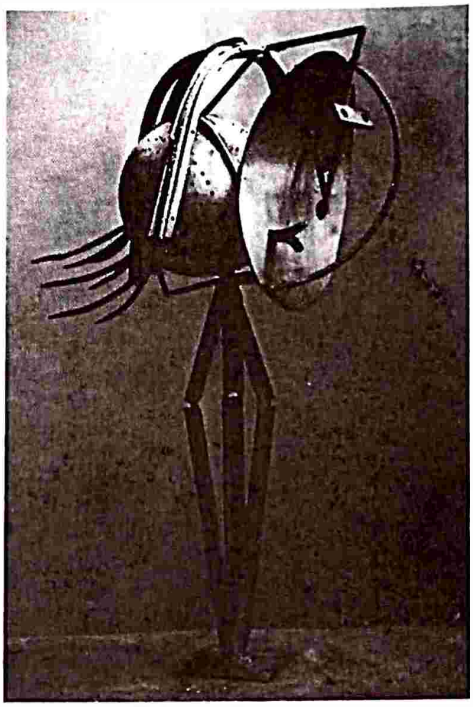
sobresaliendo de la superficie pero también como formas independientes representan el punto cumbre de su debate escultórico con el cubismo sintético. A partir de 1916 Picasso se dedica casi exclusivamente a las artes gráficas, de ahí que se conozcan muy pocas esculturas de los siguientes diez años. Después de varios bocetos a tinta, en 1928 aparece la primera de sus famosas construcciones de alambre. Picasso entrega esta construcción como maqueta de un monumento en honor a su amigo, el poeta y crítico Guillaume Apollinaire muerto en 1918. La versión definitiva «Construcción de alambre», de 1928, alcanza en la versión expuesta en el Museo de Arte Moderno de Nueva York una altura superior a los cuatro metros. En esta construcción se ve claramente que no se trata de una fórma abstracta de varillas de acero soldadas sino de un dibujo lineal en el espacio, que representa una mujer columpiándose. Del pequeño disco metálico que es la cabeza sale el cuerpo ovalado del que a su vez salen los brazos que están tirando de las cuerdas del columpio y en cuya parte inferior se apoyan las piernas. El movimiento de balanceo del columpio se encuentra suspendido en el aire entre el ascenso y el descenso. Es como si el tiempo se hubiera detenido.

Para entender esta escultura, dibujada en el espacio y detenida en el tiempo, sin masa y sin peso, es importante conocer lo que Apollinaire dice sobre ella en su obra. En su composición «Le Poète assassiné» (El poeta asesinado) surge la asombrosa descripción de un monumento dedicado al poeta Croniamantal. A la pregunta de cómo y de qué material se imagina el monumento responde: «Quiero hacer una estatua de la nada, como la poesía y la fama». Picasso mismo mostró su entusiasmo por «este monumento de la nada, del vacío». A propósito, sus bocetos para este monumento, que se acerca más al genio del poeta que mil églogas, fueron rechazados por el comité promotor por considerarlos «demasiado radicales». Estas esculturas abiertas y espaciosas representan para la historia de la escultura otro impulso importante.

A lo largo de los siguientes tres años Picasso realiza figuras abiertas con pedazos soldados de todos los metales imaginables. Después de comprar el castillo de Boisgeloup (1930) se dedica de nuevo intensamente al modelado en arcilla y en yeso. Es la época en la que hace los magníficos dibujos y obras gráficas sobre el tema: «El taller del escultor». Frente al grácil clasicismo de estos dibujos, las esculturas de Picasso de esta época presentan una simplificación tal de las formas que hacen recordar las figuras de la Edad de Piedra. Simplificación que ya se había manifestado con anterioridad en su pintura y que desempeñará un papel importante hasta la terminación del cuadro «Guernica» (págs. 68/69).

Cabeza de mujer, 1932
Bronce, 86 x 32 x 48,5 cm.
Museo Picasso, París





Cabeza de mujer, 1931
Bronce (del original en hierro pintado en blanco, lámina metálica, muelle y dos coladores), 100 x 37 x 59 cm.

En su taller de escultura de Boisgeloup hace cuerpos de mujeres con pedazos de masa sueltos de diferentes formas, a modo de protuberancias, que va colocando juntos y superponiendo hasta formar las cabezas, apoyadas sobre cuellos alargados, con grandes y prominentes narices. La extrañamente deformada «Cabeza de mujer» de 1932 pertenece a una serie de un total de cuatro cábezas cuyo punto de partida es un retrato, de una belleza casi clásica, de la entonces compañera de Picasso Marie-Thérèse Walter. Las formas de la última cabeza están tan simplificadas que parece una masa plástica en la que el amontonamiento de las formas humanas le dan un aspecto grotesco. La enorme abundancia de sensaciones que proporcionan estos retratos íntimos no se pueden describir con palabras sino que sólo se pueden experimentar interiormente.

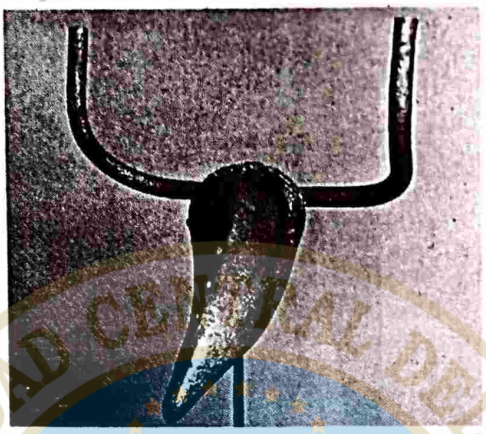
Tras una intensa actividad se produce nuevamente una interrupción en la creación plástica de Picasso.

En 1943 hace esculturas con pedazos de metal encontrados más bien por casualidad, por ejemplo «La regadera»

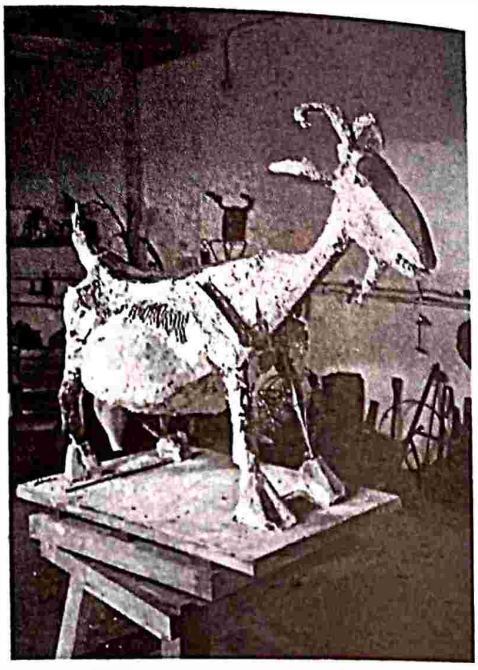


El hombre del cordero, 1944
Bronce, 220 x 78 x 72 cm.

«Un día cogí un sillín y un manillar, los coloqué uno sobre otro e hice una cabeza de toro. Muy bien. Pero lo que debí haber hecho inmediatamente era tirar la cabeza de toro. Arrojarla a la calle, al arroyo, a cualquier sitio, pero tirarla. Entonces habría pasado un obrero y la hubiese recogido. Quizás se hubiera dado cuenta de que con aquella cabeza de toro podría hacer un sillín y un manillar. Y lo habría hecho. Hubiera sido extraordinario. Es el don de la metamorfosis.» PICASSO



Cabeza de toro, 1943
Bronce (ensamblaje de sillín de bicicleta y manillar), 33,5 x 43,5 x 19 cm.

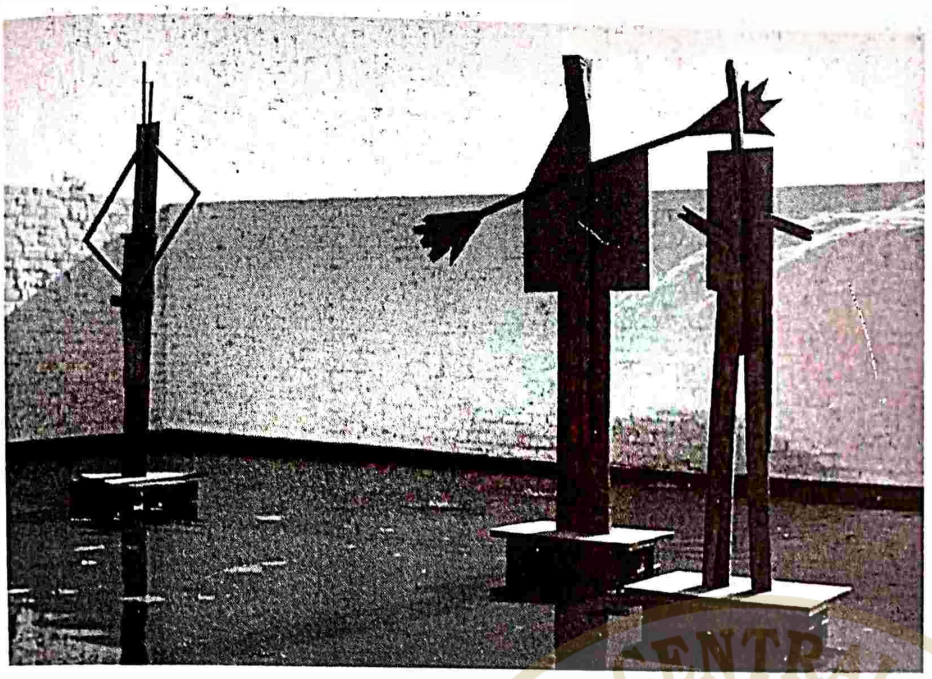


La cabra, 1950
La escultura poco antes de ser acabada en el taller de Vallauris.
Original de yeso (cesto de mimbre, macetas de cerámica, metal, madera, cartón y yeso), 120,5 x 71 x 140 cm.

o la genial «Cabeza de toro».
Picasso describe la historia de este «assemblage» como sigue: «Un día encontré entre un montón de chatarra un sillín viejo de una bicicleta y justo al lado un manillar oxidado . . . Inmediatamente las dos partes se asociaron en mi imaginación . . . La idea de la cabeza de toro me vino a la mente sin reflexionar sobre ella . . . Solamente tuve que soldarlas. Lo maravilloso de las esculturas en bronce es que dan una unidad tal a los más dispares objetos que es difícil distinguir los elementos de que están compuestas. Pero ahí reside también el peligro: si uno ve solamente la cabeza de toro y no ve el sillín y el manillar entonces la escultura pierde todo interés.»
Al mismo tiempo que estos asombrosos ensamblajes y después de muchos dibujos preliminares aparece, en otra técnica de modelado totalmente nueva, una de las esculturas más famosas de Picasso «El hombre del cordero» de 1944. Picasso mismo dijo que había hecho esta escultura de más de dos metros en dos tardes seguidas pero que no la había preparado suficientemente. Picasso tuvo el esqueleto de la escultura en su taller durante casi dos meses sin tocarlo. Hasta que un día, al parecer en una decisión espontánea, hizo que le llevaran arcilla a su taller y empezó a modelar. Mientras trabajaba se dio cuenta de que la escultura no se iba a sostener. «La figura empezó a ceder por el peso de la arcilla. ¡Era horrible! Podía caerse en cualquier momento. Había que hacer algo rápidamente . . . Fijamos la escultura atándola con cuerdas a las vigas del techo y esa misma tarde decidí sacar el molde en yeso. ¡Fue un trabajo enorme! No lo olvidaré fácilmente . . . en realidad yo quería seguir trabajando en ella . . . ¿Ven ustedes sus largas y delgadas patas, sus pies sólamente insinuados y apenas trabajados? Me hubiera gustado mucho modelarlos igual que hice con el resto de la escultura, pero no tuve tiempo.»
Por otro lado esto es característico en la forma de trabajo de Picasso: no se trata de un cálculo racional que busca grandes efectos sino de una decisión espontánea seguida de su inmediata ejecución y guiada siempre por sus sentimientos. Aquí reside la grandeza de Picasso, la cual no se ve afectada en absoluto por los inacabados pies del «Hombre con cordero». ¡Al contrario! En los peores momentos de la ocupación alemana en París, cuando sus amigos tenían que esconderse de la Gestapo, Picasso erige este monumento a la esperanza y a la fe en la Humanidad.
El ensamblajes, las esculturas hechas con objetos y materiales de desecho, seguirá siendo el método escultórico empleado por Picasso en los años posteriores. Para la escultura comenzada en el año 1950 «Mujer con cochecito de niño« utiliza diferentes tipos de metales, restos de un cochecito, un molde y una plancha de estufa. Todos estos elementos los modela en arcilla y los une transformándolos en una fascinante escultura. Sin embargo Picasso no modificó los

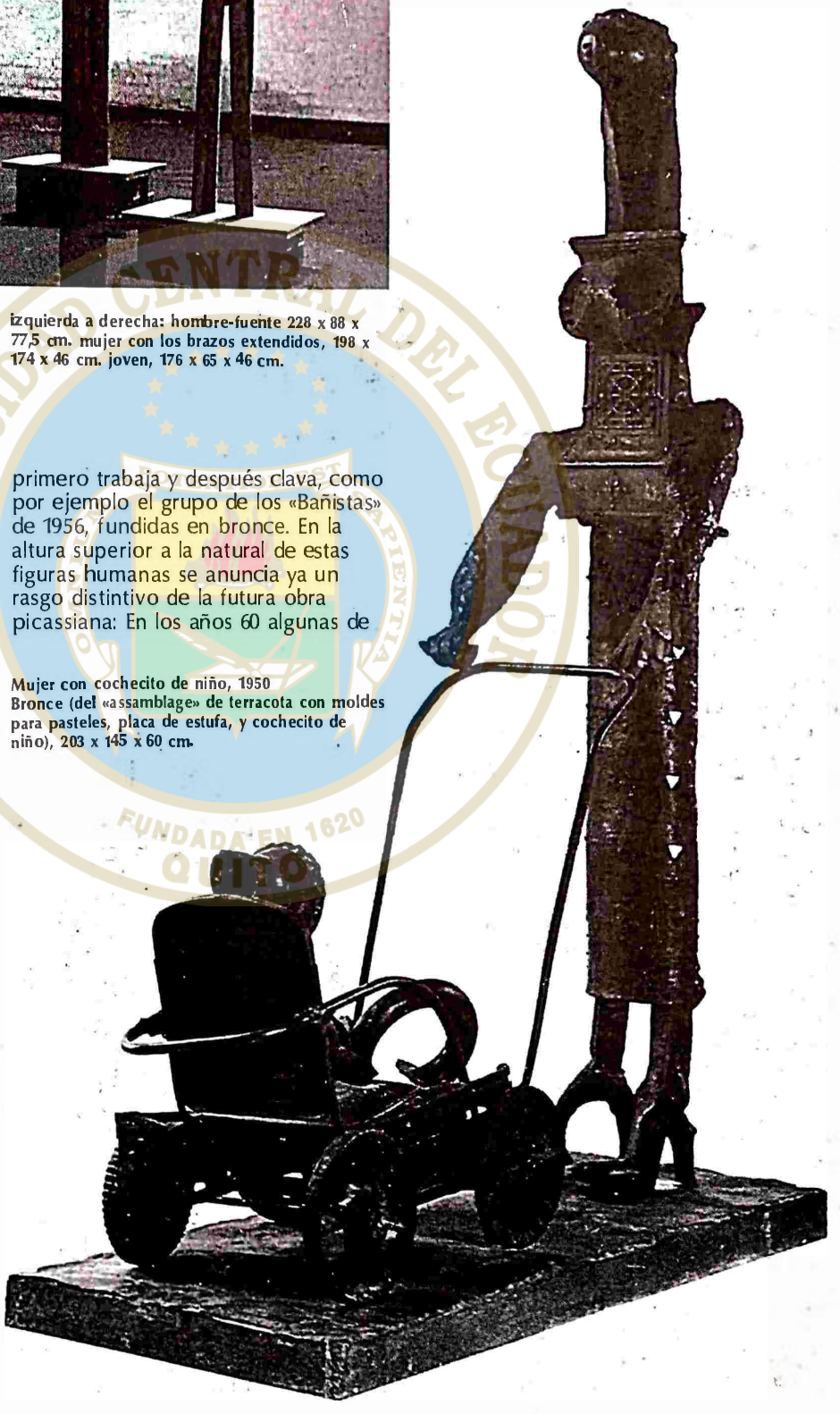


Mandril con cría, 1951
Bronce (del original en yeso, metal, cerámica y dos coches de juguete), 53,3 x 33,7 x 52,7 cm.



Los bañistas, 1956. La ilustración muestra tres de las seis esculturas, expuestas en «Documenta II» Kasel 1950. Bronce (del original en madera). De izquierda a derecha: hombre-fuente 228 x 88 x 77,5 cm. mujer con los brazos extendidos, 198 x 174 x 46 cm. joven, 176 x 65 x 46 cm.

objetos empleados para la construcción de la «Mujer con cochecito», los usó tal como los había encontrado, de forma que la figura humana parece estar hecha sólo con fragmentos y objetos unidos. Pero con su famosa «Cabra» de 1950 Picasso va por otro camino. La entonces compañera de Picasso, Françoise Gilot, contó: «A Pablo primero se le ocurrió la idea de hacer la escultura de una cabra. Después buscó objetos que pudiera emplear . . . Todos los días iba a buscar en el depósito de chatarra, y antes de llegar allí, revolvía todos los cubos de basura que nos encontrábamos por el camino hacia el taller. Yo iba a su lado empujando un cochecito viejo en el que él echaba todos los cachivaches que le parecían aprovechables.» Así es que la cabra esta hecha totalmente de objetos encontrados: un viejo cesto de mimbre, hojas de palmeras, pedazos de esterilla, macetas, trozos de cerámica etc. Estos objetos no aparecen ya con sus características distintivas sino que están unidos con yeso, y de su conjunto resulta la reproducción naturalista de una cabra. De una forma similar hizo el «Mandril con cría» cuya cabeza son dos coches de su hijo Claude unidos por la parte inferior.
En su obra escultórica posterior Picasso usa de nuevo formas planas y superficies pintadas. Paralelamente a los antes mencionados ensamblajes aparecen, a partir de 1953, esculturas hechas con tablas encontradas, que primero trabaja y después clava, como por ejemplo el grupo de los «Bañistas» de 1956, fundidas en bronce. En la altura superior a la natural de estas figuras humanas se anuncia ya un rasgo distintivo de la futura obra picassiana: En los años 60 algunas de estas figuras de papel o de lámina cortadas, dobladas y plegadas van a ser construidas en cemento o en acero alcanzando alturas superiores a los veinte metros.



**Mujer con cochecito de niño, 1950
Bronce (del «assamblage» de terracota con moldes para pasteles, placa de estufa, y cochecito de niño), 203 x 145 x 60 cm.**

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



Los años veinte y treinta 1918-1936

«Seguramente que los poemas que estoy escribiendo ahora coinciden con tu actual forma de pensar. Intento renovar mi estilo poético utilizando la métrica clásica. Por otra parte, no quiero recaer en las formas antiguas y ofrecer imitaciones». Estas líneas que Guillaume Apollinaire escribió a Picasso en 1918 aclaran que la vuelta del pintor a un lenguaje de formas figurativo, distanciado y clásico no responde sólo a una inclinación personal. El poeta Apollinaire, compañero de la época cubista, efectuó también un cambio parecido: la renovación del Arte y la orientación en la tradición clásicaya no se contraponen más.

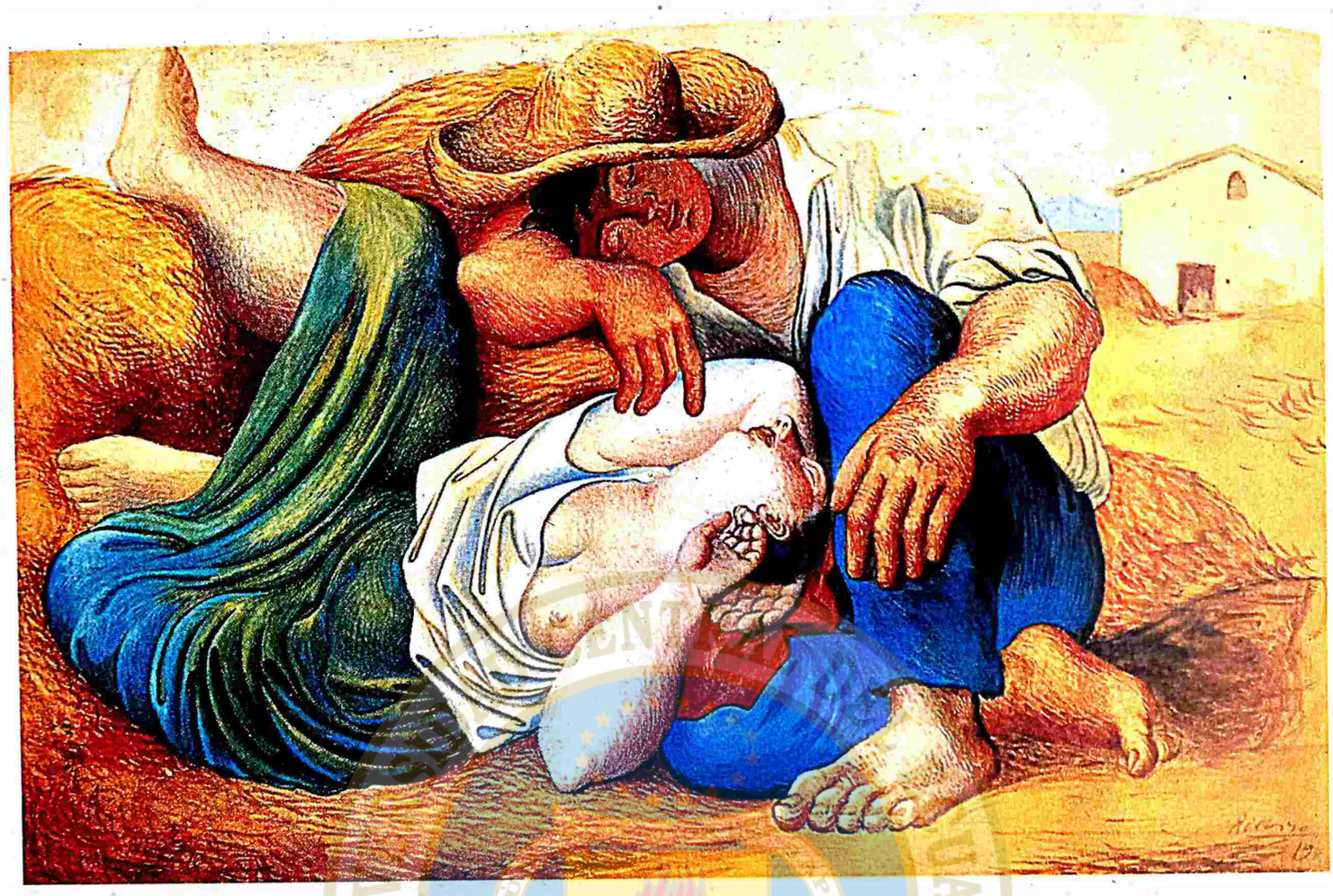
Las vivencias de su estancia en Italia, desde febrero hasta mayo de 1917, fue lo que estimuló a Picasso a distanciarse de la analizadora y ya casi diseccionadora mirada del cubismo. «Parade», el ballet con argumento del joven poeta Jean Cocteau y con música de Erik Satie, y en el que Picasso colabora diseñando los decorados y el telón, iba a ser ensayado en Roma. La atmósfera alegre y desenfadada que reinaba entre los miembros de la compañía de Sergej Diaghilew y su «Ballet Ruso», el conocer a la bailarina Olga Koklowa y la animada vida de la primavera romana hacen que la fuerza de su escrutadora mirada se debilite. Picasso aprendió a valorar de nuevo la serenidad de los objetos concretos, el simple movimiento de la gente que va y viene, el trato entre las personas: es decir, volvió a recobrar la confianza en todo aquello que le era conocido y familiar.

El cuadro «Campesinos durmiendo» (pág. 52), pintado en París en el año 1919, es todavía un reflejo de su estancia en Roma. Allí, en la escalera de la Plaza de España, había siempre multitud de jóvenes vestidos pintorescamente que esperaban servir como motivo o modelo a turistas, fotógrafos o pintores. Fiel a este género Picasso ensalza en este cuadro el gusto por lo sencillo. En esta reproducción íntima no se aprecia ningún problema entre la pareja, el gesto de entrega de la mujer y el gesto de protección del campesino al inclinarse sobre ella, hace perceptible la sencilla felicidad de una relación entre hombre y mujer. Estas dos personas dan la impresión de ser esculturas, son monumentales a pesar de su normalidad y sencillez. Aún se pueden encontrar en este cuadro algunas huellas del cubismo, por ejemplo, la diferencia en el tamaño de las manos de la campesina, pero esto apenas incide en el conjunto.

«Yo detesto a la gente que habla de lo "bello". ¿Qué es lo bello?. ¡En la pintura hay que hablar de problemas!. Los cuadros no son otra cosa que investigación y experimento. Nunca pinto una "obra de arte". Todos mis cuadros son investigaciones. Yo investigo constantemente, y en toda esta continua búsqueda hay un desarrollo lógico. Por eso numero y fecho los cuadros. Quizás algún día alguien me lo agradezca. Pintar es cosa de la inteligencia. Se ve en la obra de Manet. En cada una de sus pinceladas se puede ver su inteligencia. Esa inteligencia se aprecia claramente en una película hecha sobre Matisse, en la que éste aparece dibujando, vacilando, y luego comenzando a expresar su pensamiento con trazo seguro.»

PICASSO

Paul de arlequín, 1924
Óleo sobre lienzo, 130 x 97,5 cm.
Museo Picasso, París

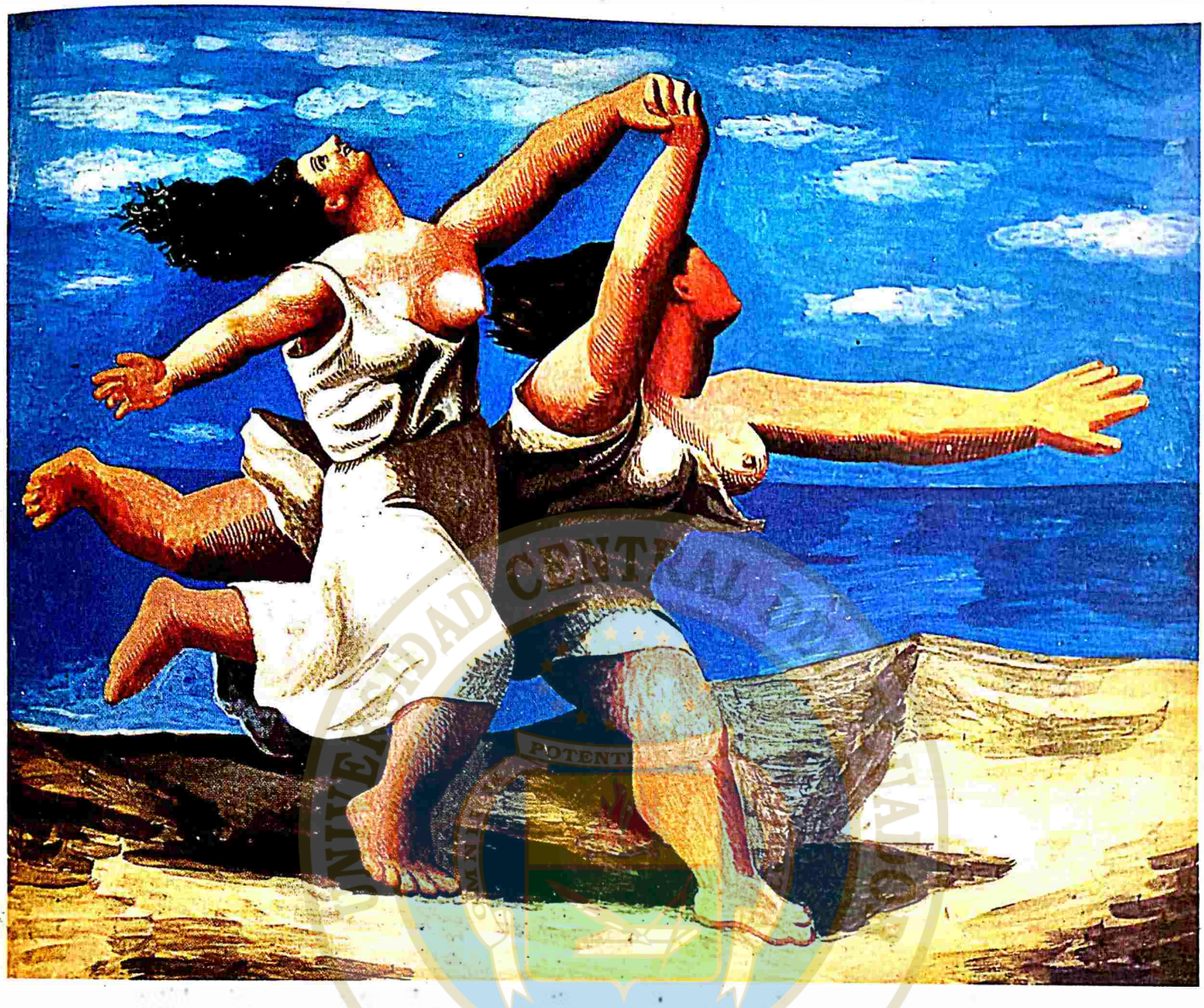


Campesinos durmiendo, 1919
Temple, acuarela, lápiz, 31,1 x 48,9 cm.
Museo de Arte Moderno, Nueva York

A partir de 1918 Olga Koklowa pudo apellidarse Picasso. La boda cambió la forma de vida del pintor. Ahora ya no le rodeaba más esa elegancia bohemia de genio de la pintura, que hasta entonces tanto le había gustado exhibir, sino el comportamiento orgulloso de un príncipe de la pintura. La joven familia se mudó de casa, se permitió el lujo de tener criados, chófer, y frecuentó otros círculos sociales, seguramente debido a la influencia de Olga. Los antes anárquicos encuentros de artistas se convirtieron en recepciones. Es posible que estas formas más convencionales, la exhibición consciente de las tradiciones artísticas y la renuncia a la provocación sean también expresión de esta nueva forma de entenderse a sí mismo.

En el verano de 1922 Picasso pinta, en Dinard, en la Bretaña francesa, el cuadro «Mujeres corriendo por la playa». Sus voluminosos cuerpos y sus brazos y piernas extendidos ocupan toda la tela: la figura en el primer plano con su movimiento ascendente y la otra en el segundo plano movléndose de izquierda a derecha. La fuerte constitución de estas flguras nos recuerda el cuadro «Muchacha holandesa» de 1905 (Queensland Art Gallery, Brisbane) y su monumental feminidad seexplica también por el embarazo de Olga, que tanto había sorprendido a Picasso. Estas dos mujeres anónimas, que tan claramente muestran sus formas femeninas, son en realidad un homenaje a su propia mujer. Para la representación de los movimien-

«Los cuadros se hicieron siempre de la misma manera que los príncipes engendraban hijos: con pastoras. No se hace nunca un retrato del Partenón; no se pinta nunca una silla Luis XV. Se pinta un cuadro con un pueblo de Midi, con un paquete de tabaco, con una silla vieja.» PICASSO



Mujeres corriendo en la playa (La carrera), 1922
Gouache (aguada) en madera contrachapada, 34 x 42,5 cm.
Museo Picasso, París

tos de la mano Picasso utilizaun modeloclásico: el motivo de los «Flagelados» de la llamada «Villade los misterios» de Pompeya, lugar que Picasso había visitado durante su estancia en Italia. A la complejidad de este cuadro, entre maternidad y tradición pictórica, contribuyen los motivos grotescos que ponen en duda la veracidad de nuestra percepción visual: el brazo que se acerca más al primer plano es el más pequeño, el que está más lejos es por el contrario exageradamente largo; la línea del horizonte no es continua sino que salta, es casi imperceptible pero sin embargo se puede ver que es un poco más alta, si se mira de izquierda a derecha.

Precisamente en estas dos mujeres está claro que la opción por las figuras de formas concretas no supusoun rechazo a la deformación cubista y tampoco cuestionó la lógica del cuadro. Los cuadros de Picasso siempre incluyen las dos. Son la expresión de su capacidad vital para cambiar constantemente su estándar momentáneo. La búsqueda de formas nuevas de expresión oscila entre los dos polos: la reproducción de la realidad tal como es y el intento de penetrar en

«Se habla del naturalismo como lo contrario de la pintura moderna. Yo quisiera saber si alguien ha visto alguna vez una obra de arte naturalista. Naturaleza y arte son dos cosas distintas, por lo tanto no pueden ser lo mismo. A través del arte expresamos nuestra idea de lo que no es naturaleza.» PICASSO

«El arte ha sido siempre arte y nunca naturaleza, empezando por los primeros pintores, los primitivos, cuya obra se diferencia claramente de la naturaleza, hasta aquellos pintores como David, Ingres y el mismo Bourguereau que pensaban que la naturaleza tenía que ser pintada tal como es. Y considerado desde el punto de vista del arte, no hay formas concretas ni abstractas, sino sólo formas que son mentiras más o menos convincentes. No cabe duda de que estas mentiras son necesarias para nuestra vida interior, pues con su ayuda nos formamos un concepto estético de la vida.»
PICASSO

las cosas. O como André Breton, el mentor del surrealismo, dijo: «El punto esencial es que Picasso fue el único que transgredió los dogmas establecidos de las nuevas formas de conformación; su temperamento no le permitió salvaguardarlos de sus impetuosas y apasionadasarremetidas». El mismo André Breton publicará por primera vez en su revista el cuadro«Las señoritas de Avignon» (pág. 35) en 1925, año en que Picasso dijo adiós alcubismo pintando cuadros al estilo «clásico».

En 1923 Picasso compuso en Antibes, su lugar de vacaciones, «La flauta de Pan» (dcha.). Este cuadro es la obra principal de su «período clasicista», no sólo por el tema que representa, sino también porque en él se reúnen todas las características que a lo largo de los siglos han sido consideradas como «clásicas» y que durante mucho tiempo fueron normas por las que se regían todas las manifestaciones artísticas. Así tenemos, en primer lugar, la monumentalidad de las figuras construídas con formas claras y simples, cuya casi total falta de movimiento les da una apariencia compacta como si fueran columnas. A ellose une elconcepto de obra cerrada, que se traduce en una construcción simétrica, en la que cada figura está superpuesta a un pedazo de pared abriendo la mirada hacia el infinito en el centro del cuadro. Esta armonía de conjunto viene también dada por la relación de las dos figuras entre sí, la figura en «contrapposto» de pie está escuchando al que toca la flauta. Y por último, ahí está el ambiente mediterráneo, la referencia a la cuna del arte clásico, procedente de la Antigüedad grecolatina. El orden equilibrado y estático apenas está perturbado por un caos grotesco, el idilio arcádico que se extiende por todo el cuadro confirma las grandes dotes artísticas de Picasso pero hace perder casi por completo el encanto de la provocación. Y como a Picasso le gusta tanto variar, este cuadro va a ser el canto final a este período.

«Nunca llega un momento en el que puedas decir: He trabajado bien, y mañana es domingo. En cuanto te detienes, vuelves a empezar otra vez desde el principio. Puedes dejar de lado un cuadro y decir que no lo vas a tocar más. Pero nunca podrás ponerle debajo la palabra FIN.»
PICASSO

El retrato que Picasso hizo de su hijo «Paul de arlequín» (pág. 50) quiere representar algo más que su felicidad privada. Hizo en total tres retratos grandes de su hijo y los conservó todos hasta el final de su vida. Viste a su hijo, de tres años, de arlequín mostrándonos así otra vez su ya conocida predilección por este tipo de disfraz y su afición a interpretar otros papeles. El cuadro esta inacabado y esto produce un efecto de intimidad: sólo la cabeza y las manos del pequeño están totalmente terminadas, el disfraz parece un pedazo de muestra, la silla y el fondo están solamente esbozados. Esta intimidad va a ser alterada por el tamaño del cuadro, de forma que el niño parece mucho mayor de lo que es en realidad. También en este cuadro se observa un rasgo típico de este período de su pintura: el entrelazamiento de intimidad y monumentalidad.

Aunque en todos estos años insistió en la posibilidad de transferir el fenómeno natural al cuadro de forma engañosa, no por ello se alejó lo más mínimo del otro polo de su credoartístico: el intento de incluir lo representado en una unidad completa, el intento de penetrar en la esencia del fenómeno, el intento de explorar la diversidad

La flauta de Pan, 1923
Óleo sobre lienzo, 205 x 174,5 cm.
Museo Picasso, París


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Los tres músicos, 1921
Óleo sobre lienzo, 200,7 x 222,9 cm.
Museo de Arte Moderno, Nueva York

«¡La pintura es libertad! Cuando uno salta, también se puede caer en el lado falso de la cuerda. Pero si uno no quiere arriesgarse a caer de bruces, ¿qué se puede hacer entonces?. En ese caso lo mejor es no saltar.»
PICASSO

de significados y la vida de las cosas cotidianas. Paralelamente a su ilusionismo corre una cierta inclinación por lo ornamental, la tendencia a seguir una tradición artística o también la preferencia por los ya clásicos cuadros sobre madera. Pero en su deseo por conseguir esa comprensión total, también otras tendencias cobran importancia, por ejemplo, la acentuación de lo grotesco, la transparencia de las formas o su segmentación. La penetración recíproca de estos dos polos caracteriza el conjunto de la obra de Picasso y sólo está fórmula lo consigue.

Por eso no es extraño que en la fase postcubista aparezca un cuadro que es considerado como la cima del cubismo: «Los tres músicos», hecho en el verano de 1921. Por primera vez utiliza un grupo de personas como tema cubista; tres figuras de la Comedia del

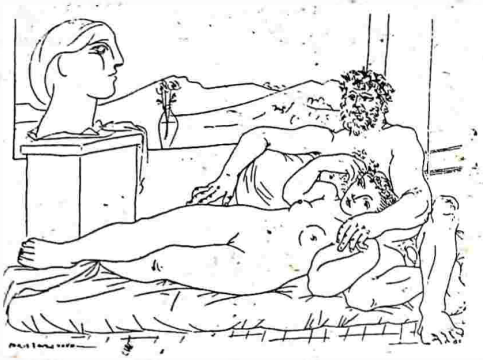


El taller con busto de yeso, 1925
Óleo sobre lienzo, 98,1 x 131,1 cm.
Museo de Arte Moderno, Nueva York

Arte italiana, un pierrot, unarlequín y un monje que están tocando música juntos. Lo pictórico, el tema casi de género, que caracteriza también a los «Campesinos durmiendo», se une aquí a la fragmentación de las formas. Las figuras están abstraídas y se han convertido en signos que uno debe descifrar: las caras están ocultas detrás de las máscaras, los pies se adivinan en las formas angulosas que figuran en la parte inferior del cuadro y las superficies con cinco picos son las manos. Los instrumentos musicales fueron siempre un tema constante del cubismo y las manos demasiado pequeñas de los músicos hacen recordar las palabras de su padre que él tenía grabadas en su memoria: «En las manos es donde se reconoce al artista». Lo conocido y lo fácil de captar por una parte y lo disonante y ambiguo por otra forman una unidad que se podría llamar «clásica», por lo menos en la obra de Picasso.

Cuadros como éste hacen que sea muy fácil reconocer a su autor. La creciente fama de Picasso en los años 20, fama que también cambió su forma de vida, se puede explicar por medio de la anteriormente mencionada síntesis. Picasso espera un espectador que conozca bien la tradición artística pero que también sea capaz de seguir el desarrollo del lenguaje de sus formas. Con el paso del

«Siempre he pintado para mi época. Nunca me he agobiado buscando un ideal. Lo que veo lo represento, unas veces de una forma y otras veces de otra. Si tengo algo que decir, lo digo como creo que tengo que decirlo. No existe un arte pasajero. Sólo existen artistas buenos o artistas menos buenos.»
PICASSO



Escultor sentado, modelo tumbada delante de ventana con jarrón de flores, escultura de cabeza, 1933
Aguafuerte, 19,3 x 26,7 cm.
Grabado 63 de la «Suite Vollard»

«Es mi mala suerte—y quizás mi mayor placer— plasmar los objetos de la forma que a mí me apetece. ¡Qué triste para el pintor que le gustan las rubias no poder representarlas en sus cuadros porque no van bien con el frutero! Y ¡qué triste debe ser para el pintor que no le gusten las manzanas tener que representarlas constantemente porque quedan muy bien con el mantel!. Yo plasmo en mis telas todas las cosas que me gustan. Lo que después resulte, me da igual. ¡Allá se las vean!.» PICASSO

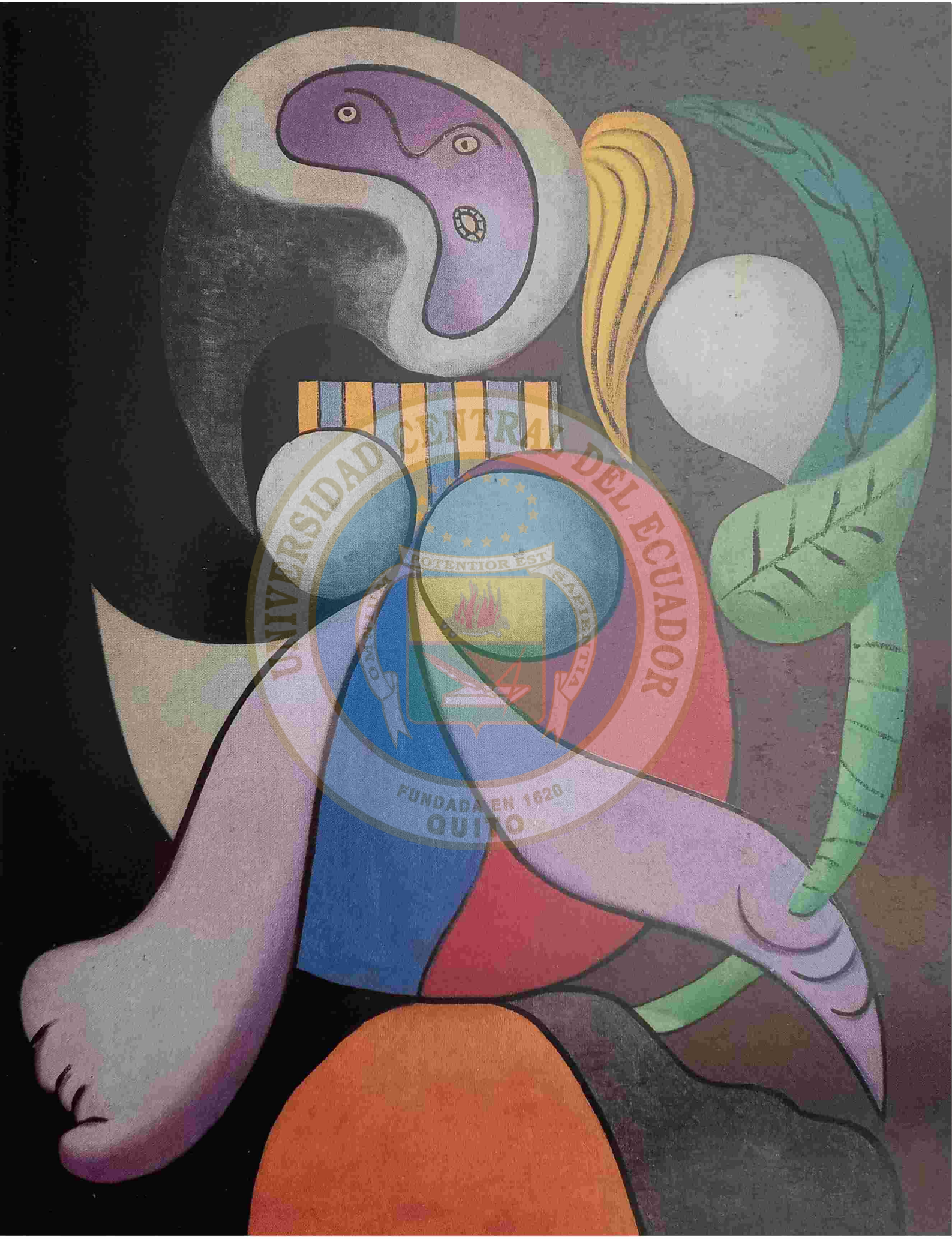
Mujer con flor, 1932
Óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm.
Galería Beyeler, Basilea

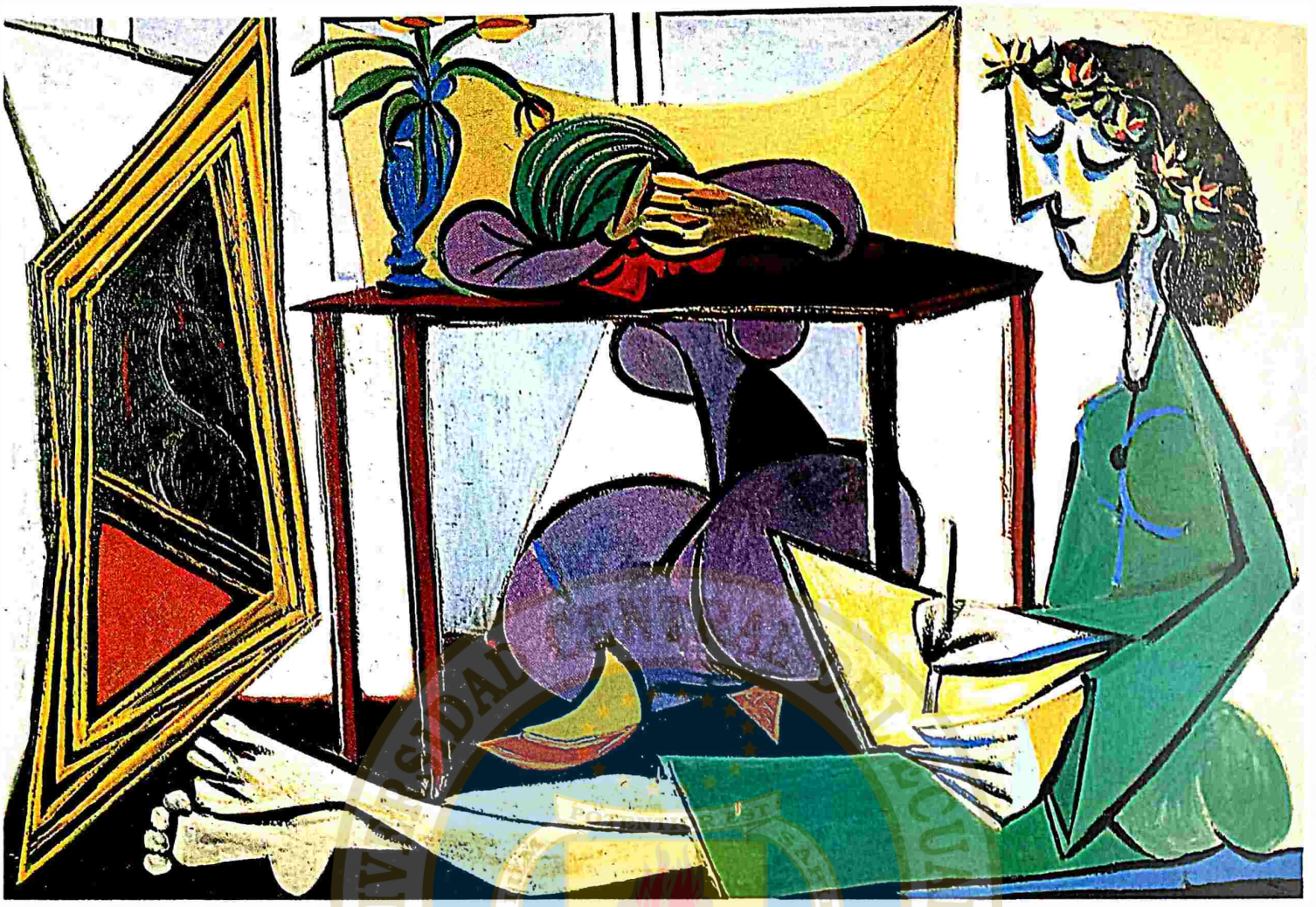
tiempo, las citas de Picasso se convertirán en citas de la Historia del Arte, un proceso que se independiza a medida que crece la popularidad del artista. A partir de un determinado punto desaparece la provocación en la obra de Picasso. El cubismo, que antes era sinónimo de afrenta, pertenece ahora al campo de lo clásico. La fama de Picasso se reproduce por sí sola.

Un buen ejemplo de esto es «El taller con busto de yeso» de 1925 (pág. 57). La naturaleza muerta como género y el taller como motivo son temas constantes en su obra. La elección de este tema prueba su disposición a la autorreflexión: el taller es el lugar de su confirmación como artista y la naturaleza muerta le ofrece la posibilidad de enseñar su virtuosidad artística. Restos del cubismo, el tratamiento del mantel como si fuera «collage», y restos del clasicismo, sobre todo el busto, aparecen nuevamente combinados. Las manos y los pies volverán a ser utilizados en el famoso cuadro «Guernica», al igual que el fondo de paisaje que se repetirá en cuadros posteriores con el tema taller.

A mediados de los años 20 la popularidad parece desbordar a Picasso. El proceso social de «¿cómo se hace un artista?» tiene lugar sin su intervención. Tuvo que soportar a un público que, pintara lo que pintara, aplaudía a ciegas todos sus trabajos y en la misma medida le iba anulando su individualidad. A esto se añadieron los problemas privados con su mujer, Olga, la cual estaba encantada en su papel de esposa del príncipe de la pintura y precisamente por ello no fue capaz de ayudar a su marido en esta crisis. Habló a favor de la vitalidad de Picasso el hecho de que no se dejara vencer por esta situación. Hizo numerosos experimentos, puso un taller de escultura en Boisgeloup e intentó salvar su individualidad y su independencia ocupándose de lo que le era extraño y desconocido.

«Señorita, usted tiene una cara interesante. Quiero pintarla. Soy Picasso». Con estas palabras, que muestran el atrevimiento de un hombre que es cortejado y adulado por el público, entabló amistad en 1927 con Marie-Thérèse Walter. En los años sigulentes ella le ofrecería la compensación a su distanciamiento de Olga. «Mujer con flor», de 1932, es un retrato de Marie-Thérèse, «metamorfoseado» al estilo de los entonces tan de moda surrealistas. Tampoco Picasso pudo substraerse al influjo de este grupo de artistas, aunque ellos, por el contrario, le consideraban a él como su padre adoptivo. Sea como fuera la analogía de la mujer y la flor en este retrato es un claro signo precursor del método surrealista: la circunscripción de cabeza y flor en esa especie de judía, la simbiosis de cabello y flor, el entrelazado de tallo y mano expresan la pretensión de representar un objeto por medio de otro. No es la ambigüedad del objeto lo que aparece en el primer plano, sino la posibilidad de intercambiar un objeto por otro. Este postulado, que en cierta forma se opone a las ideas de Picasso, ha encontrado aquí su forma de expresión concreta, pero en su producción posterior desempeñará sólo un papel secundario.


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
SCIENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

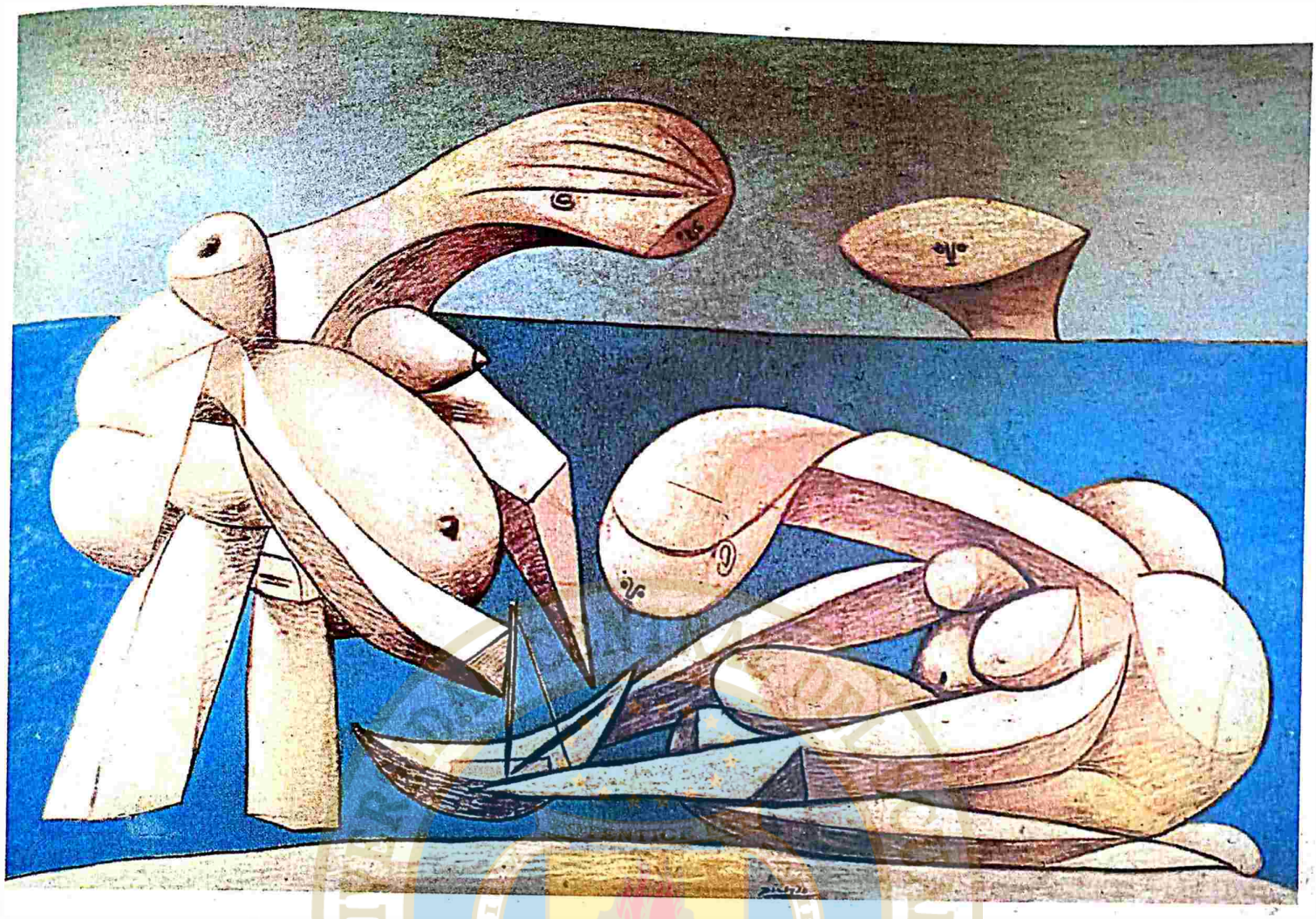


Interior con muchacha dibujando, 1935
Óleo sobre lienzo, 130 x 195 cm.
Museo de Arte Moderno, Nueva York

«El arte abstracto no existe. Siempre hay que empezar con algo. Después se pueden eliminar todas las huellas de lo real. Entonces ya no hay peligro de abstracción porque la idea del objeto —al ser pintada— ha dejado una señal imborrable. Es lo que en un principio puso en marcha al artista, lo que inspiró sus ideas, lo que dio impulso a sus sentimientos. Sus ideas y sus sentimientos estarán al final prisioneros dentro del cuadro. Pase lo que pase con ellos, ya no pueden escapar del cuadro. Forman con él un todo, en el que los objetos ya no son diferenciables. Quiera el hombre o no, él es el instrumento de la naturaleza.»
PICASSO

El cuadro «Interior con muchacha dibujando», febrero de 1935, es también un retrato de Marie-Thérèse. En el fondo hay una segunda mujer agachada. La representación de la cara es típica de Picasso en esta época. Ya en 1913 había unificado perfil y vista frontal en un dibujo, inscribiendo el contorno del perfil dentro de la forma redonda de la cabeza. Ahora se muestra una variante mucho más avanzada: en el contorno de la cabeza, que al mismo tiempo reproduce el perfil, figuran los dos ojos, como si se viera la cara de frente —es decir, la inversión del antiguo concepto cubista. Picasso hará repetidamente uso de estas dos posibilidades.

Según propia manifestación de Picasso el peor período de su vida empieza en junio de 1935. Marie-Thérèse queda embarazada, la ya planeada separación de Olga tiene que ser aplazada: los abogados tramitan la separación de bienes. En esta época de crisis personal Picasso perfecciona el arsenal de sus medios pictóricos de denuncia con la figura de un toro furioso que amenaza a personas y a animales o también con la figura de un toro moribundo: como buen español se sentía desde siempre fascinado por la corrida, por la «Tauromaquia». Junto al tema del toro incluye ahora en su repertorio la figura mitológica del minotauro, el hombre con cabeza de toro. Las primeras representaciones con este tema habían surgido ya después de su



Muchachas jugando con un barco, 1937
Óleo, pastel y carboncillo sobre lienzo, 128 x 195 cm.
Colección Peggy Guggenheim, Venecia

viaje a Italia, pero fue bajo el influjo del pensamiento surrealista cuando Picasso encuentra en esta figura una posibilidad de identificación. El minotauro es la clave del artista, situado al margen, que duda entre la entrega a sus instintos y la adaptación a las exigencias de la sociedad.

«Muchachas jugando con un barco» (arriba) de febrero de 1937 es uno de los cuadros clave de la época de su gran crisis. Poco antes Picasso había escrito a Jaime Sabartés, amigo de sus primeros años en Barcelona, lo siguiente: «Te escribo para comunicarte que desde hoy abandono la pintura, la escultura, el grabado y la poesía para dedicarme por completo al canto». Pero en realidad no llega nunca a emprender la planeada retirada, ya que se había tratado sólo de una depresión momentánea y pasajera. Sin embargo, los cuadros de esta época hablan de su gran desorientación. Ya en 1927 y a raíz de un veraneo en Cannes aparecen una y otra vez las representaciones de bañistas, escenas extrañas y sorprendentes, donde la conocida figura del veraneante se descompone en formas blandas parecidas a amebas. En las bañistas de 1937 saltan a la vista las formas angulosas y duras. Si bien es verdad que la sexualidad de las figuras está bastante acentuada: pechos puntiagudos y traseros anchos y pronunciados, sin embargo, dan la impresión de ser esculturas de tosca madera, ta-

«Me esfuerzo en no alejarme de la naturaleza. Yo busco una semejanza, una semejanz más profunda, que sea más real que la realidad, y que así alcance lo surreal.» PICASSO

«Todos se empeñan en comprender el arte. ¿Por qué no se intenta comprender el canto de los pájaros?. ¿Por qué nos gustan las flores, la noche, lo que nos rodea, sin que intentemos comprenderlo?. Pero, cuando se trata de un cuadro, la gente piensa que lo tiene que comprender. ¡Si fueran capaces de entender que un artista crea porque tiene que hacerlo, que él es sólo una parte insignificante del mundo, y que no deben prestarle más atención de la que le prestan a otras muchas cosas que nos proporcionan placer y que sin embargo no las podemos explicar!» PICASSO

«Desde luego, estos paisajes son exactamente como mis desnudos o como mis bodegones; pero la gente en seguida se escandaliza cuando ve una nariz "torcida", sin embargo, cuando se trata de un puente, ni siquiera se inmuta. Pero esta nariz "atravesada" la he hecho a propósito. Dénse cuenta: He hecho todo lo necesario para que ustedes estén forzados a ver una nariz.» PICASSO

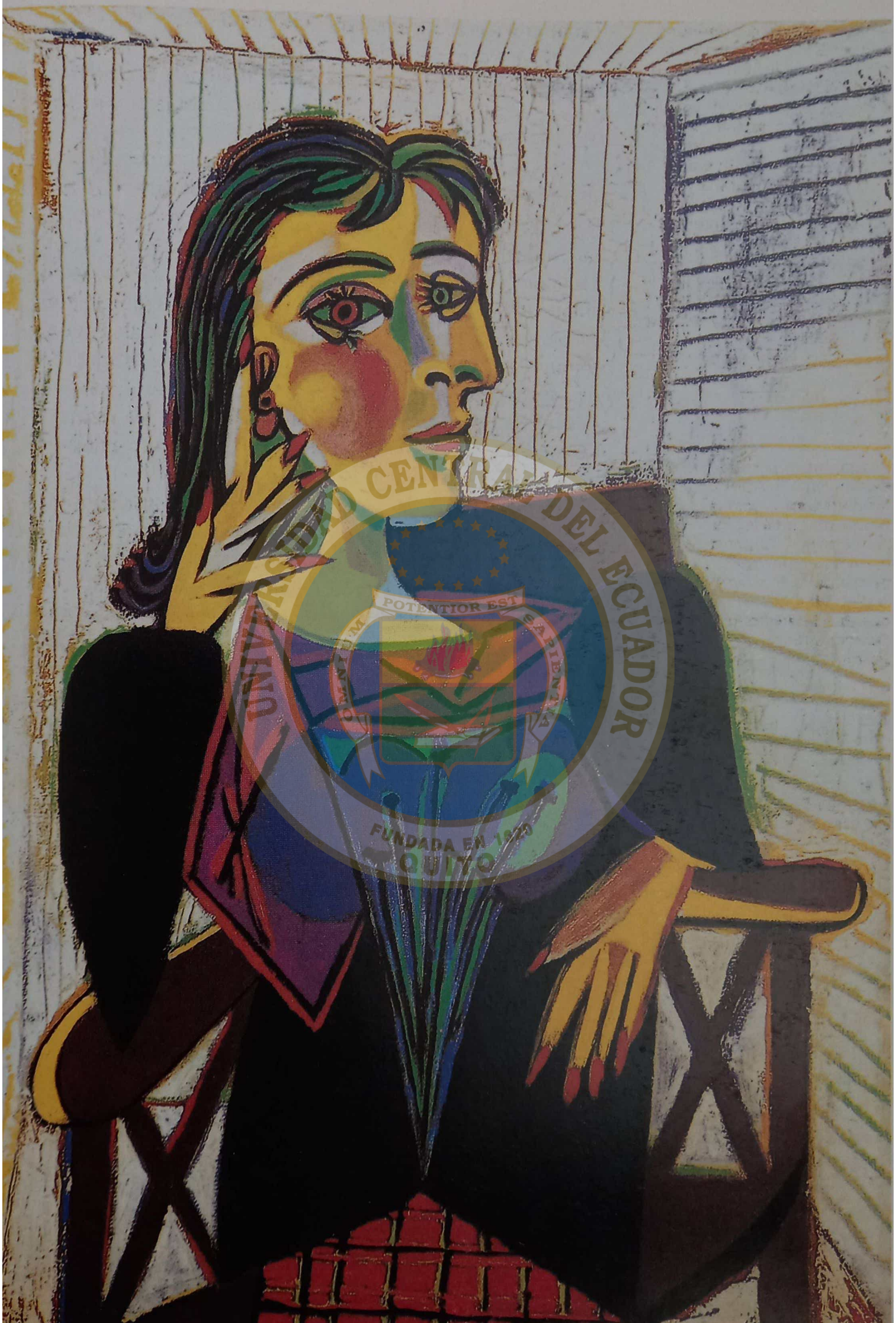
Retrato de Dora Maar, 1937
Óleo sobre lienzo, 92 x 65 cm.
Museo Picasso, París

lladas con la inexperiencia de un diletante. Esta es la última vez que las influencias surrealistas se hacen patentes de forma tan llamativa. Y a éstas habría que añadir la contradicción en la historia que cuenta: ¿Cómo se puede explicar que dos mujeres ya adultas se entretengan jugando con un barquito?

Una cabeza al fondo pone en peligro la claridad de la escena. Si se interpreta la franja azul como el mar —tal como nos sugieren el barquito y el título del cuadro— entonces aparece detrás de la línea del horizonte una horrible y gigantesca figura. Se interpreta la franja azul como un muro detrás del cual asoma una cabeza —y se tiene en cuenta el hecho de que el horizonte marca siempre el límite de lo visible—, entonces se ponen en tela de juicio las dos figuras en el primer plano y el título del cuadro. No hay ningún cuadro de Picasso que sea tan enigmático como éste. La doble interpretación que se nos ofrece tiene efectos destructivos, ya que, o bien niega el tema del cuadro y el título, o bien evoca una visión horrorífica que sobrepasa todas las dimensiones.

«El retrato de Dora Maar» se acerca al cuadro «Guernica». Picasso conoció a esta mujer, una fotógrafa yugoslava, en 1936 a través de Paul Eluard y Georges Bataille. Y en los años de la guerra ella va a ser su inseparable compañera. La simultánea representación de perfil y de frente consigue dar a la relajada tranquilidad del rostro un equilibrio clásico. También el cuello del vestido y la silla están pintados de frente y de perfil. Sin embargo en este aparente orden irrumpen momentos de tensión. El color diferente de los ojos se puede entender como un juego que quiere engañar al espectador y el estrecho espacio cerrado nos remite a los futuros cuadros sobre la guerra aludiendo al peligro de estar encerrado, a la claustrofobia. Pero en este cuadro el encierro no afecta ni disminuye la serenidad y la belleza de la mujer representada.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST QUAM MULTUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

Picasso cartelista

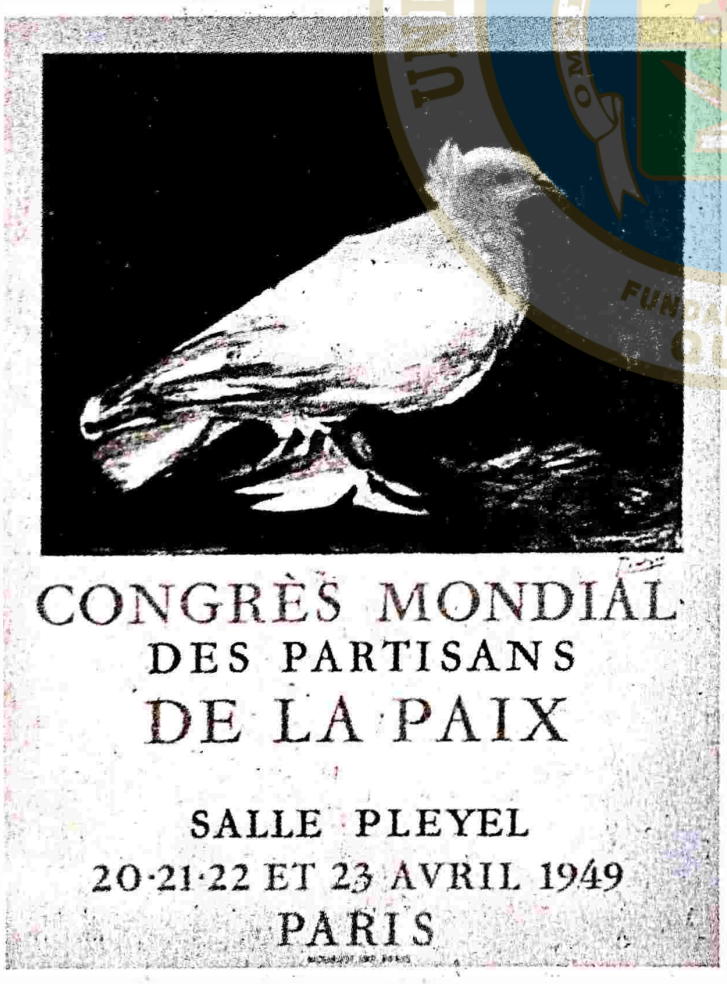
En octubre de 1945 Picasso conoció en París, a través de Braque, al impresor Fernand Mourlot. A causa de la guerra y durante varios años, había tenido que renunciar al grabado, pero ahora Mourlot le pone a su disposición su taller de la calle Chabrol, en el cual Picasso pronto pasará todo el día —a menudo desde primera hora de la mañana hasta última hora de la tarde. En los siguientes tres años y medio realizará más de 200 litografías. A Picasso le gustaba mucho pasar el dibujo de la plancha a la piedra y trabajar con lápiz litográfico, tinta, lavado y raspador. Constantemente inventó nuevas técnicas, las cuales en un principio sólo provocaron los compasivos movimientos de cabeza de los avezados obreros del taller pero que más tarde y con mucha paciencia pudieron ser realizadas ante el estupor de los propios obreros.

En el taller de Mourlot se imprimieron también carteles de Picasso. Este medio, del que se espera que combine una información breve con un lenguaje, a ser posible, sencillo y fácil de retener, no lo utilizó sólo para las invitaciones a sus propias exposiciones. Después de su entrada en el partido comunista se sirvió del cartel para iniciar una campaña de propaganda a favor de la paz mundial. La paloma, que ya en Málaga se había convertido para el pequeño Pablo en símbolo de sus deseos, iba a adquirir pronto fama mundial como símbolo de la paz.

El cartel para el Congreso Mundial de la Paz celebrado en París en abril de 1949 (fig.) fue impreso por Mourlot. Con ocasión de una visita al taller de Picasso, sito en la calle Grands-Augustins, Louis Aragon descubrió la recien hecha litografía de la paloma y la propuso espontáneamente como tema para el cartel.

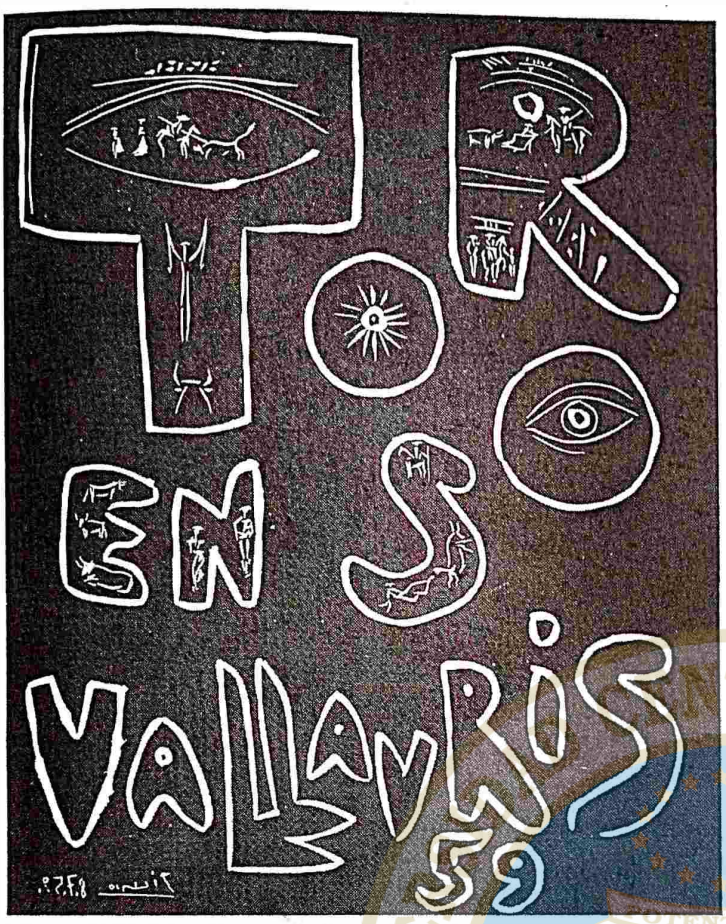
Otra persona que influyó en el arte cartelístico de Picasso fue el impresor Arnéra, en Vallauris. Allí, en 1946, Picasso comenzó a trabajar con sus cerámicas en el taller del matrimonio Ramié y en el año 1948 alquiló la villa «La Galloise», en la que vivió junto con Françoise. Arnéra le animó a trabajar el linóleo, y con esta técnica hizo numerosos carteles para corridas y exposiciones, en cuyos títulos siem-

Congreso Mundial de la Paz, 1949
Foto - Litografía, 60 x 40 cm. y 120 x 80 cm.
Impreso por Mourlot, 1949, París

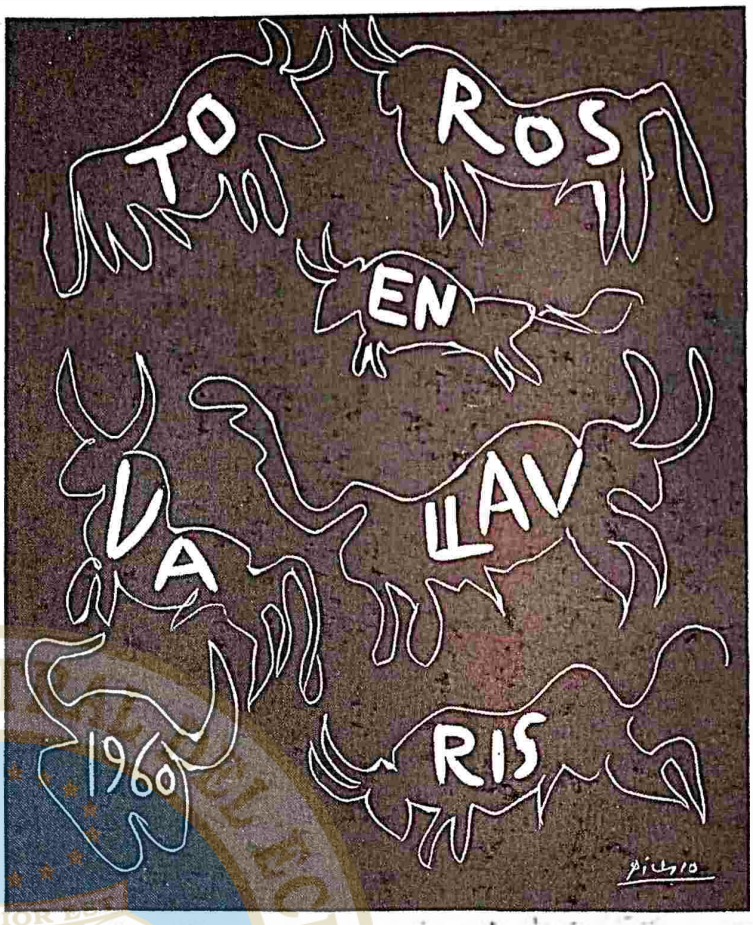


Exposición de Vallauris, 1952
Linograbado en color, 66 x 51 cm.
Tamaño del cartel: 80 x 60 cm.
Impreso por Arnéra, 1952, Vallauris





Toros en Vallauris, 1959
Linograbado en color, 65,5 x 53,5 cm.
Tamaño del cartel: 78 x 56 cm.
Impreso por Arnéra, 1959, Vallauris



Toros en Vallauris, 1960
Linograbado en color, 63,5 x 53 cm.
Tamaño del cartel: 75 x 63 cm.
Impreso por Arnéra, 1960, París

pre aparecía el nombre del lugar. El cartel para una exposición de 1952 (fig.) muestra un macho cabrío de perfil, casi un retrato de la escultura en bronce hecha en Vallauris «Cabra» (pág. 48), un tema también muy querido de Picasso. En este cartel el tema aparece en el centro y los caracteres están colocados a su alrededor: la palabra EXPOSICION llena el espacio libre que está sobre la cabeza a la cual se amolda. En cambio, la palabra VALLAURIS que está debajo de la cabeza se adapta de otra forma: sus letras imitan la hirsuta barba de chivo y semejan así la estructura de la piel sin que ésta esté representada. Las letras están subordinadas a los números. Para que la fecha (1952) —enmarcada dentro de la corona dentada de la 0— pueda figurar en el centro superior, las letras situadas antes y después tienen que estar muy apretadas para dejarle sitio suficiente a la 0.

La síntesis conseguida de texto y figura se muestra más claramente en dos trabajos de los años 1959 y 1960 (fig.). Ambos carteles se interpretan como variaciones del mismo tema, los dos anuncian: «Toros en Vallauris». La corrida, ceremonia viva y de larga tradición en España —y de forma más moderada en el sur de Francia, es un tema que se repite continuamente en el mundo de los cuadros de Picasso. Aquí, en este cartel de 1959, se nos presenta el transcurso de la corrida de toros en escenas. Las letras de TOROS EN son como «ventanas», a través de las cuales uno puede ver esbozos de escenas de la corrida, en donde el marco en forma de almendra de la escena, en la tilde de la T (al igual que en la parte superior de la R) puede ser interpretado como ruedo pero también como ojo. El ruedo se refleja en el ojo —o al revés, el ojo contempla la escena del ruedo. El ojo que mira al espectador desde la O nos indica, a través de la pequeñez de las figuras, la distancia a que se encuentran. Con esta inversión —juego de direcciones— se consigue un espacio detrás de las «ventanas», sin que exista la clásica perspectiva. La unión de texto e imagen está bien equilibrada, ya que las letras que suministran la información son al mismo tiempo las portadoras de los símbolos.

En el cartel con el mismo tema, fechado en 1960, se nos presenta la inversión de este principio. Aquí la imagen y el texto tienen el mismo peso puesto que las siluetas del toro configuran el marco de las sílabas. Debido a esta dispersión, el ojo debe seguir el movimiento de las imágenes para leer las sílabas en el orden correcto.

En la gráfica de carteles de Picasso la técnica del grabado en linóleo tiene mayor importancia que el simple y barato procedimiento de la litografía o incluso que el de la simple reproducción grafica. Picasso es una excepción respecto a sus colegas contemporáneos. La mayoría de los artistas del siglo XX evitan utilizar este sistema. Picasso usa poco el grabado en madera debido a que no tiene vetas, sin embargo, el grabado en linóleo en colores posee unas cualidades propias de las que él se supo aprovechar muy bien: los restos de las superficies «no bien» raspadas dejan reconocer las huellas del trabajo y debilitan el contraste entre las zonas claras y las zonas oscuras. Las superficies de color que se superponen consiguen suaves transiciones y a pesar de ello pueden también aparecer, aplicando un determinado tratamiento, imágenes con contrastes claros, como lo demuestra el cartel para la Exposición de 1952 con la cabeza de macho cabrío. Al cultivar y emplear con tanto esmero estas características específicas Picasso fue el único que contribuyó a la difusión del grabado en linóleo en el siglo XX.



Picasso y la guerra 1937-1945

«Ayer por la tarde, Guernica, la ciudad más antigua de las provincias vascas, fue totalmente destruida por un ataque aéreo de los rebeldes. El bombardeo de la ciudad, situada lejos del frente y sin defensa aérea, duró exactamente tres cuartos de hora. Durante este tiempo una numerosa escuadra de aviones de origen alemán —bombarderos Junkers y Heinkel así como cazas Heinkel— arrojó ininterrumpidamente bombas de hasta 500 kilos. Al mismo tiempo los cazas, volando a baja altura, ametrallaron a los habitantes que salían huyendo hacia las afueras de la ciudad. En pocos momentos toda Guernica quedó envuelta en llamas».

El 27 de abril de 1937 el periódico londinense «Times» ofreció este frío y distanciado reportaje sobre el bombardeo de Guernica. En una cínica y elitista historiografía de señores y héroes esta escaramuza hubiera sido mencionada en un macabro comentario marginal de la Historia, pero la interpretación de Picasso, a través de su plasmación pictórica, convirtió el suceso en el acontecimiento del siglo. Picasso incorporó sus propias experiencias a los hechos ocurridos en este campo de ensayo fascista. No es la actualidad histórica, ni tampoco la narración del suceso concreto lo que le da validez al cuadro sino la eternidad del sufrimiento.

El «Guernica» de Picasso (págs. 68/69) es un cuadro de un acontecimiento histórico representado en la forma que su época le permitió: el testimonio se sustituye por el sentimiento subjetivo de consternación que invadió al artista. Más que describir el hecho histórico en sí, el cuadro describe el efecto que éste tuvo en la psique de Picasso.

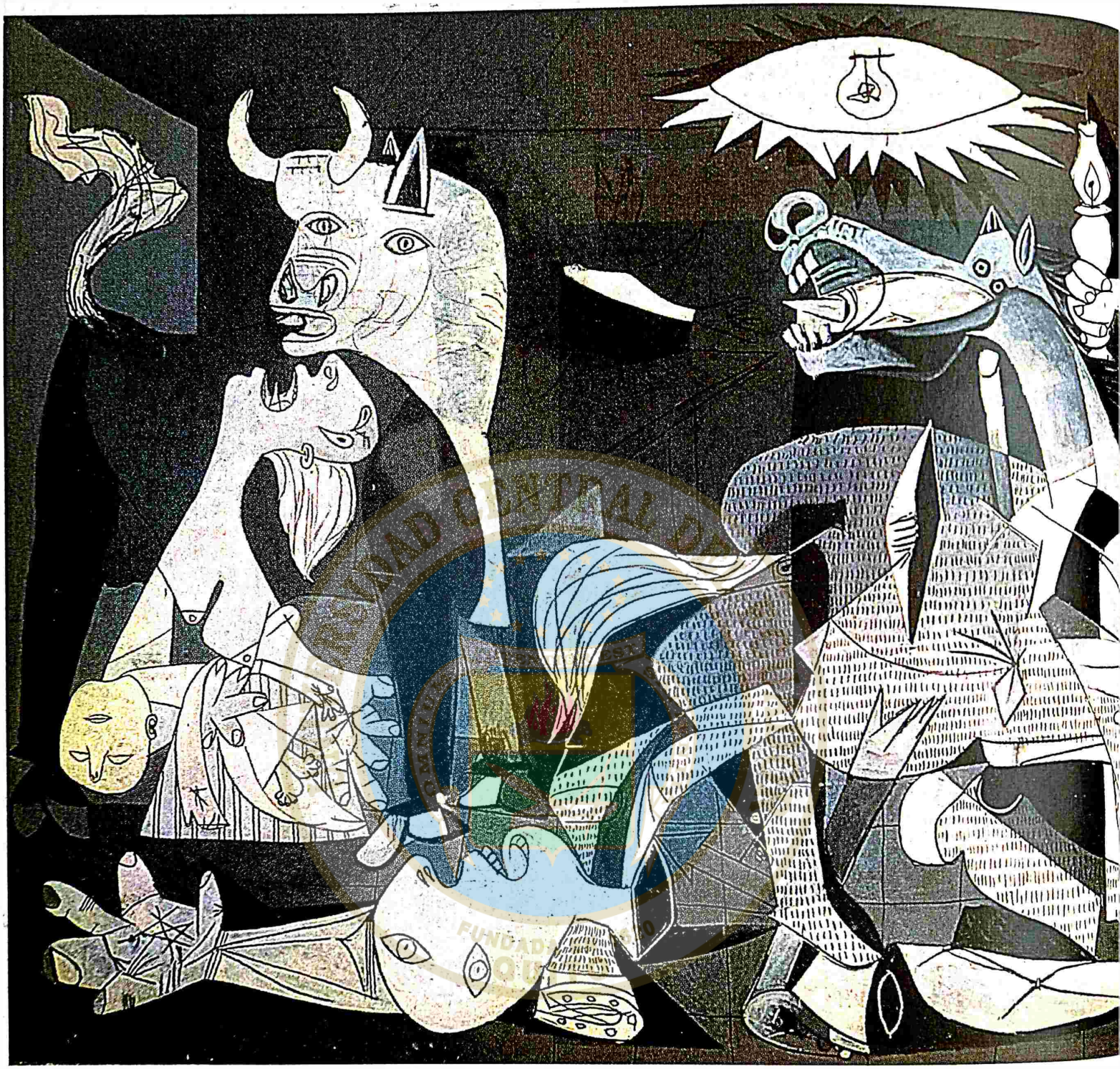
«Gritos de niños, gritos de mujeres, gritos de pájaros, gritos de flores, gritos de árboles y de piedras, gritos de ladrillos, de muebles, da camas, de sillas, de cortinas, de cazuelas, de gatos y de papeles, gritos de olores que se arañan, gritos de humo, de los gritos que cuecenen el caldero y de la lluvia de pájaros que inunda el mar que roe el hueso y se rompe los dientes mordiendo el algodón». Con estas palabras Picasso termina una poesía para su ciclo de aguafuertes «Sueño y mentira de Franco», donde, por primera vez, hace referencia a la guerra civil, a la lucha entre republicanos y fascistas. También en este torrente de drásticas imágenes verbales renuncia a la anéc-



Mujer llorando, 1937
Tinta, 25 x 16 cm.

«En todos los objetos y acciones se quiere encontrar un sentido. Es una enfermedad de nuestro tiempo que, a pesar de hacer él mismo muchas cosas sin sentido, sin embargo, se cree más sensato que cualquier otro tiempo.» PICASSO

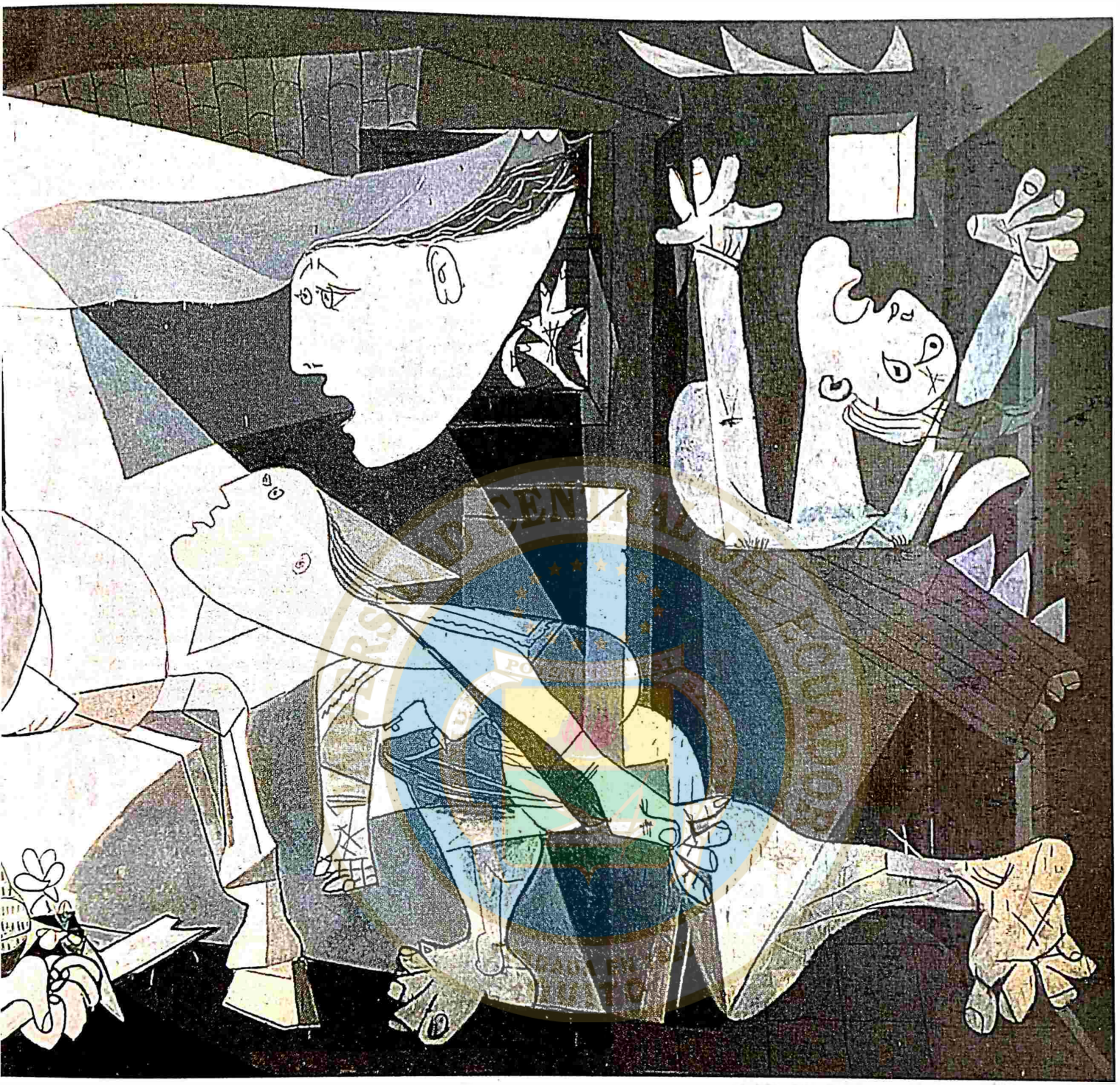
Mujer llorando, 1937
Óleo sobre lienzo, 60 x 49 cm.
Colección Penrose, Londres.



«Hay que matar el arte moderno. Esto quiere decir que uno tiene que matarse a sí mismo si quiere continuar haciendo algo.» PICASSO

dota. El gesto de dolor y el miedo triunfan aquí como la representación de la parte negativa de la vida humana. La creación artística picassiana conserva, en este sentido, una cierta tendencia hacia lo mítico, hacia la acentuación de lo intemporal, rechazando el reportaje bombástico.

Y sin embargo «Guernica» era en el momento de su creación, mayo/julio de 1937, extremadamente actual. En enero el gobierno republicano oficial había pedido a Picasso que hiciera un cuadro monumental para el pabellón español en la Exposición Universal de París. Picasso sentía aversión a hacer trabajos de encargo. El quería



Guernica, 1937
Óleo sobre lienzo, 349,3 x 776,6 cm
Madrid, Museo Reina Sofia

continuar su línea de creación y por ello se decidió por el tema «pintor y taller». Pero la noticia del bombardeo de Guernica dio al traste con el planeado homenaje a su propia fuerza creadora: hubiera sido una conversación sobre árboles, casi un delito, porque hubiera ocultado los crímenes cometidos.

Y así apareció, tras innumerables apuntes y esbozos, la visión personal de Picasso: el hecho histórico que está aludido en el título y que a ciencia cierta conocían los espectadores de su época, y su análisis subjetivo a través de las formas de expresión del artista. Las citas a la Historia del Arte, por ejemplo al «Mozo de cuadras embrujado»



Estudio para «Guernica», 1937
Lápiz, 23 x 29 cm.

«¿Qué creen ustedes que es un artista?. Un imbécil que sólo tiene ojos para pintar si es pintor, que sólo tiene oídos si es músico, que sólo tiene una lira para expresar todos sus sentimientos si es poeta o que sólo tiene músculos si es campesino?. Ni muchísimo menos. El artista es un ser político que vive pendiente y consciente de todos los acontecimientos —desoladores, de actualidad o placenteros— que ocurren en el mundo y reacciona ante ellos. ¿Cómo es posible no interesarse por otras personas, subir a una torre de marfil y aislarse de una vida que aporta tantas cosas buenas? No, la pintura no existe sólo para decorar las paredes de las casas. Es un arma que sirve para atacar al enemigo y para defenderse de él.»
PJCASSO

Niña con barco (Maya Picasso), 1938
Óleo sobre lienzo, 61 x 46 cm.
Colección Rosengart, Lucerna

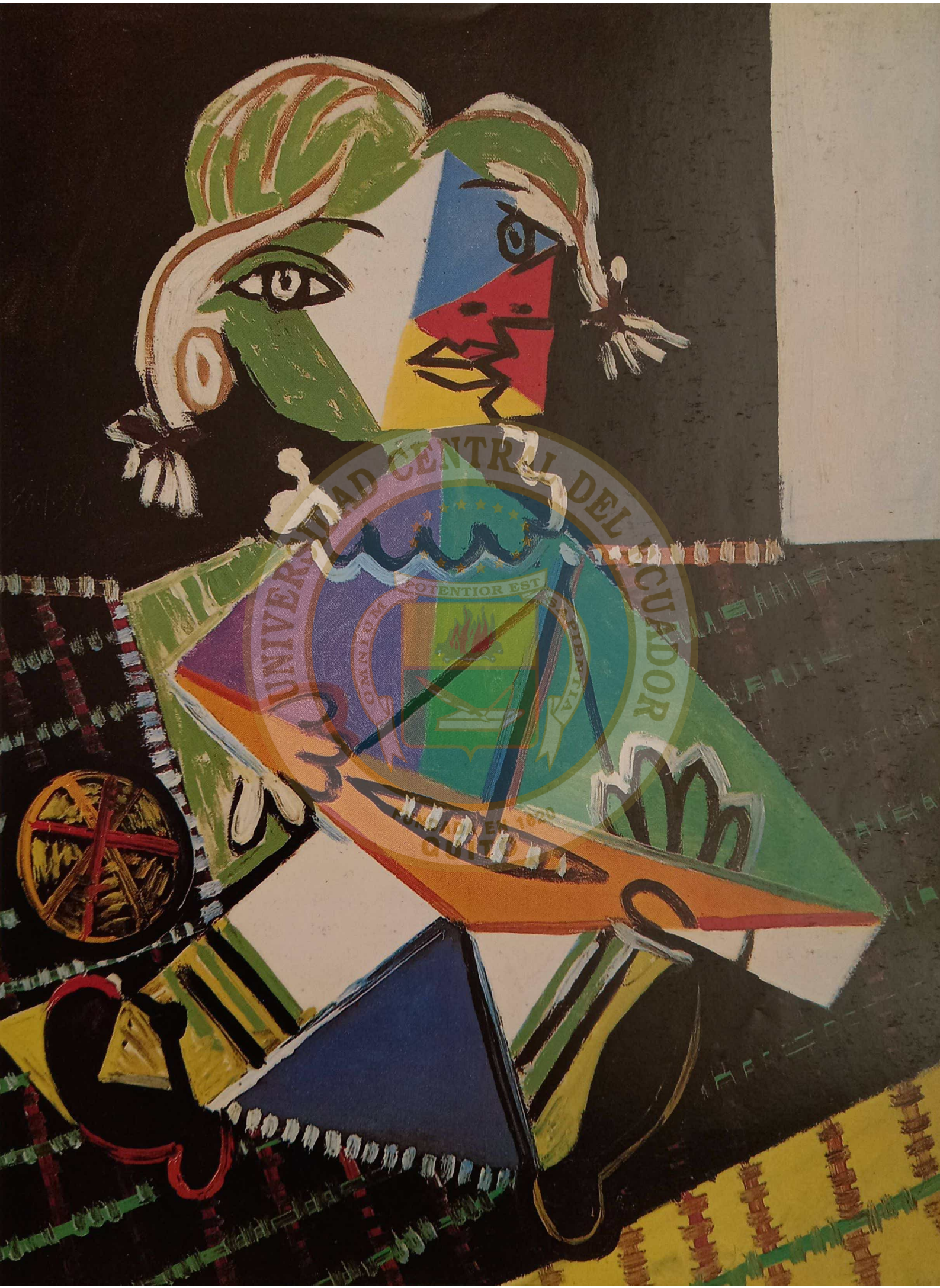
de Hans Baldung Griens, o también a las figuras de los templos griegos y sobre todo a la composición triangular y las citas a sí mismo, por ejemplo el guerrero caído, en la parte inferior izquierda del cuadro, muestran los rasgos característicos de la creación de Picasso. Fiel al encargo que le habían hecho, pintó en el cuadro un pedazo de suelo de baldosas que hace alusión al suelo del recinto del pabellón español.

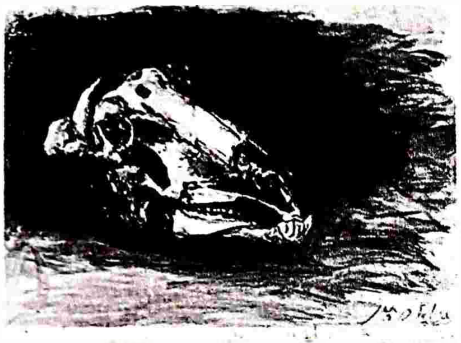
Guernica quedó presente en la conciencia colectiva del siglo XX, ya que el «Guernica» mantuvo despierto su saber cultural. El cuadro, después de haber permanecido en Nueva York durante más de cuarenta años —Picasso había dispuesto que el cuadro no pasara al patrimonio español hasta que no terminara la dictadura fascista— fue llevado a Madrid en el año 1981. Actualmente está colgado en el Museo del Prado, vigilado y asegurado como el oro del «Banco de Inglaterra».

Las posibilidades ofrecidas por el surrealismo a la introspección, al descubrimiento de los impulsos psíquicos, apenas pudieron estimular a Picasso, que estaba muy concentrado en la realidad concreta. Si bien es verdad que en una crisis personal se sintió inclinado a esta auto-observación, sin embargo en el campo de la creación artística siempre permaneció realista. Después de lo ocurrido en Guernica, las reflexiones sobre el alma y su profundidad le parecieron ridículas. La crueldad de la guerra y el aumento de conflictos dieron motivo a Picasso para trabajar sobre temas que se hallaban fuera de su esfera privada.

En octubre de 1937 pintó «Mujer llorando» (fig. pág. 66) en el que hizo uso de los apuntes de «madre con hijo muerto» de «Guernica». En este cuadro el tema del dolor se concentra en un estudio de una cabeza en un primer plano. A primera vista predominan los elementos pictóricos: los alegres colores del coqueto sombrero de la mujer, el cruce de perfil y frente. Pero en el centro del cuadro aparecen como metáfora del dolor los duros ángulos del pañuelo en el que la mujer muerde con rabia y que recoge las lágrimas que saltan de sus ojos. Incluso las yemas de los dedos se convierten en lágrimas. El hecho de que el pañuelo oculte la boca, hace lo drástico del dolor más perceptible. En esta contraposición de cabeza y pañuelo se muestra el drama del dolor y la reducción de los colores a blanco y azul hace una clara alusión al cuadro «Guernica».

Se podría hacer la objeción de que Picasso ha exagerado la expresión del sufrimiento. En los cuadros cubistas predominaba el contraste de los objetos y la descomposición de las formas, pero ahora la descomposición se duplica: la forma descompuesta tiene que representar la destrucción y el desgarramiento. Hay que aceptar que Picasso consiguió dar vida a la pena y al dolor. Sin embargo, tras una detenida observación del cuadro, se plantea la pregunta de si no atenuó la fuerza de ese dolor al intentar conseguir una multiplicidad de formas.


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO
QUIENTE POTENTIOR EST
1826



Cráneo de cordero, 1939
Gouache, 46,5 x 63 cm.

«Los diferentes estilos que he utilizado en mi arte no se pueden considerar como una evolución o como peldaños encaminados a conseguir un ideal desconocido de la pintura. Todo lo que he hecho fue hecho para el presente y fue hecho esperando que quedara siempre en el presente. Nunca he perdido el tiempo buscando. Cuando tenía algo que expresar, lo hice siempre sin pensar ni en el pasado ni en el futuro. Nunca hice ensayos ni experimentos. Cuando tenía algo que decir, lo dije como creía que debía decirlo. No se puede evitar que diferentes motivos requieran a su vez diferentes métodos de expresión. Esto no supone un desarrollo o un progreso, sino que es la adaptación a la idea que se quiere expresar y la adaptación al medio a través del cual se expresa esa idea.»
PICASSO.

Bodegón con cráneo de buey, 1942
Óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm.
Colección de Objetos de Arte de Renania del Norte-Westfalia, Düsseldorf

«Mira, no me ocupo sólo de cosas lúgubres». La amonestación de Picasso a su amigo de que no debía sobrevalorar la temática del dolor en su obra toma forma en el retrato de su hija Maya. La «Niña con barco» (fig. pág. 71), de enero de 1938. El tema del cuadro es la ingenuidad. El juego despreocupado de la niña, los grandes ojos de la pequeña, sus trenzas, también el tipo abocetado del dibujo como si fuera un dibujo infantil, expresan una alegría inocente que esta época no podía permitir. La familia, el ocuparse de su hija, fueron para él el refugio de donde sacaba fuerzas para poder hacer los grandes proyectos pictóricos que el público le exigía.

En agosto de 1939 Picasso y Europa disfrutaron, por última vez y por mucho tiempo, de un agradable y bonito verano. El cuadro «Pesca nocturna en Antibes» refleja esa serenidad idílica que Picasso tanto admiraba en los cuadros de su antiguo compañero Henri Rousseau. Picasso utiliza la ya clásica escena de pesca en una noche de luna llena, para jugar con las armonías de luz y color. La concreta reproducción del trabajo de los pescadores, los peces atraídos por la luz de la lámpara y arponeados con un tridente, hace recordar su ya casi perdida inclinación por el cuadro de género. Pero la primera impresión puede engañar. ¿No tiene este fantástico nocturno algo fantasmagórico, algo que produce miedo? Esta impresión viene dada por medio de ese colorido tan poco frecuente en la paleta de Picasso: azul, negro y diferentes tonos de verde se mezclan con marrón y violeta oscuro. El miedo reflejado en la palidez de las caras parece anunciar el pavor ante la desgracia inminente.

Picasso va a tener que renunciar al Mediterráneo durante 6 años. El, que desde hacía diez años vivía en el exilio y precisamente bajo estas condiciones había conseguido ser extremadamente productivo, tuvo que alejarse durante bastante tiempo del público. «Innere Emigration» (emigración interior) fue la expresión que representaba la resistencia pasiva y el rechazo interior de muchos artistas al fascismo, y ahora con este comportamiento la creación de Picasso se convirtió más que nunca en la táctica de la supervivencia, al igual que en el caso de los pintores Max Beckmann y Otto Dix, que vivían escondidos en Amsterdam y en el Lago de Constanza. En aquella época, abril de 1942, pintó «Bodegón con cráneo de buey» (fig. a la dcha.). Un ambiente extremamente austero, la mesa y la ventana con la mirada hacia una oscuridad indefinida hacen fijar la vista en los huesos esqueléticos y en las profundas cuencas del cráneo. Quizás por falta de víveres no hubiera ningún modelo plástico para el motivo tradicional de bodegón —la mesa cubierta con toda clase de manjares—, quizás sea este cuadro un documento de la falta de esperanza. Picasso pintó este lienzo el día que recibió la noticia del fallecimiento de su amigo, el escultor, Julio González, con el que había trabajado en Boisgeloup. El dolor por la muerte de su amigo y la falta de esperanza en su época se unen aquí para crear un desconsolador «memento mori» que la Edad Media cristiana no hubiera podido expresar con más plasticidad.





Pesca nocturna en Antibes, 1939
Óleo sobre lienzo, 205,7 x 345,4 cm.
Museo de Arte Moderno, Nueva York

El canto final a esta época sería entonado más tarde. La liberación de París en agosto de 1944 devolvió a Picasso a su público. Su fama y su efectividad aumentaron. La imagen de artista ideal que el público había cultivado se perfeccionó con otra cualidad: su integridad moral. Su antipatía por los nazis, la presión de un público politizado y su propio convencimiento le llevaron a afiliarse al partido comunista francés. Después de estas experiencias, el individualismo radical de Picasso y su compromiso social dejaron de ser una contradicción.

Con el cuadro «Osario» (fig. abajo) Picasso termina la serie de cuadros que había comenzado con «Guernica». La fuerte reducción de colores y la composición triangular establecen una estrecha relación entre este cuadro y el «Guernica». La realidad de la guerra superó a la visión. «Osario» fue realizado bajo la impresión que le causaron las informaciones sobre los campos de concentración. Es ahora cuando se reconoce la verdadera dimensión que produjo el sueño de la razón. El proceso artístico de la descomposición y el «martirio» de los temas se hicieron realidad. «Guernica» y lo drástico de sus medios pictóricos no fueron suficientemente atrevidos, la realidad los superó.

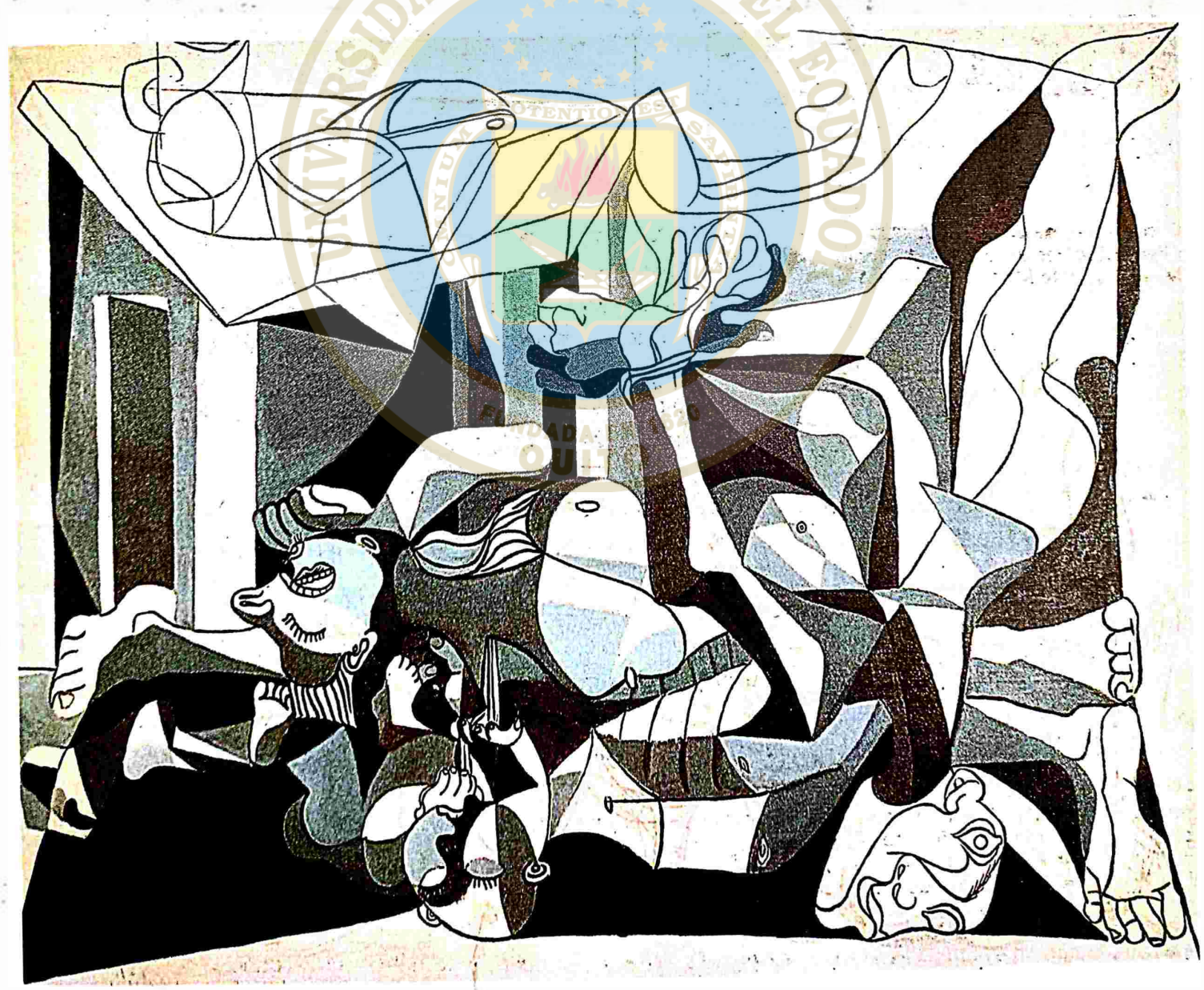
Después del suicidio de su amigo Casagemas, se puede percibir en muchos de sus cuadros la experiencia de la muerte, experiencia que es la clave de su cosmos temático. En el cuadro «Osario» todos

«Me resisto a que haya tres, cuatro o mil maneras de interpretar mis cuadros. Yo quisiera que hubiese solamente una y que en ésta fuera posible reconocer la naturaleza que, al fin y al cabo, no es otra cosa que una especie de lucha entre mi fuero interno y el mundo externo.» PICASSO

estos temas están despersonalizados y objetivizados. La tan postulada unidad de vida y arte no podía haber tenido una plasmación más cínica.

«¡Qué hay más peligroso que ser comprendido. Cuanto más, ya que esto no es posible!. A uno siempre le entenderán mal. Uno cree que no está solo. Y precisamente esto significa que se está más solo de lo que se imagina.»
PICASSO

El Osario, 1944/45
Óleo y carboncillo sobre lienzo,
199,8 x 250,1 cm.
Museo de Arte Moderno, Nueva York

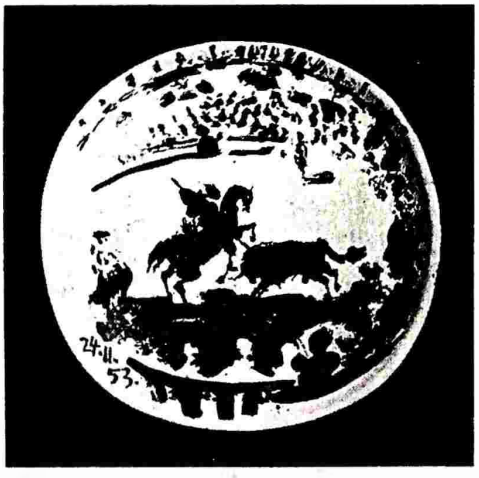


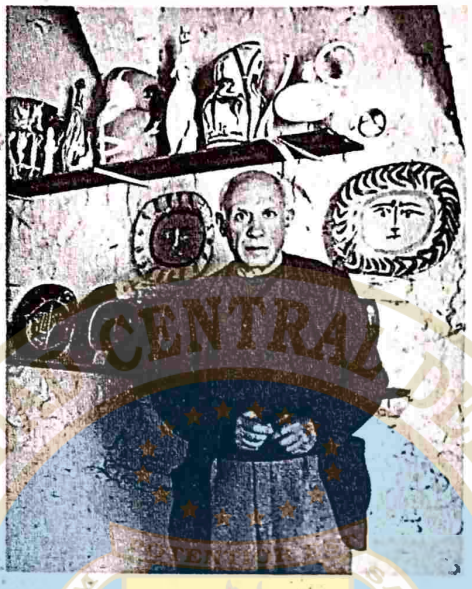
Picasso ceramista

La obra cerámica de Picasso va muy unida al pequeño pueblo provenzal de Vallauris. En 1936, haciendo un viaje en automóvil con el poeta Paul Eluard, visitó por primera vez este lugar, situado cerca de Cannes, donde, desde la época romana, se fabricaban productos de cerámica. Pero, por aquellas fechas, muchos talleres habían tenido que cerrar, pues sus ya anticuados productos no encontraban comprador.

Después de la guerra, en 1946, Picasso volvió a acordarse de Vallauris. Hizo una nueva visita al pueblo, entrando en contacto con el matrimonio Ramié, en cuyo taller realizó unas pequeñas figuras. Un año más tarde, las volvería a encontrar bien conservadas por ellos. Durante diez años, Picasso mantuvo una estrecha relación con Vallauris. Al principio trabajó en el taller de los Ramiés, instalando después, en una abandonada fábrica de perfumes, un espacioso taller; y acabó quedándose a vivir en una villa situada encima del pueblecito. Ya en el primer año, creó Picasso nada menos que unas 2000 obras de cerámica, en colaboración con los alfareros locales. Picasso había encontrado un juguete nuevo. Para un multitalento como él, es sintomático que no se limitara a trabajar con los métodos clásicos, sino que buscara siempre nuevas posibilidades de expresión. Al encontrar algo nuevo, podía llegar a entusiasmarse

Plato: picador con caballo encabritado, 1953
$36_{/5}$ x 36 cm.





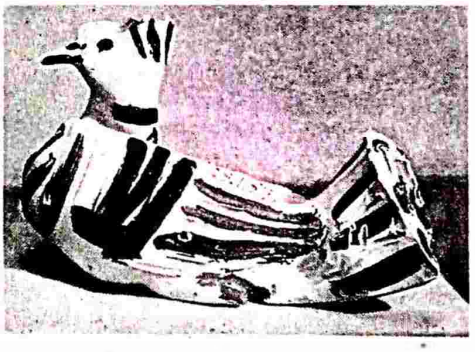
Picasso en Vallauris, 1947

tanto con ello, como lo hubiera hecho un niño con su primer cochecito de juguete. La cerámica le cayó como anillo al dedo: una artesanía de tradición antigua, evitada por la mayoría de los pintores o escultores. Y aunque Henri Matisse y otros artistas «fauves» se habían interesado, antes que él, en este trabajo, se limitaron, simplemente, a esmaltar las cerámicas ya prefabricadas.

Al principio hizo como todos: platos, fuentes, potes y jarras —accesorios conocidos de tantas naturalezas muertas—, los pintó con esmaltes de color, dando a estos simples objetos de uso cotidiano una nueva calidad. Un plato, torneado en la forma tradicional, se convertía en sus manos en una plaza de toros. Con unas pocas pinceladas que representaban el público, transformaba el borde inclinado del plato en las gradas que rodean el espectáculo. El fondo del plato era el ruedo, y en él se enfrentaban el toro y el torero. Esta completa metamorfosis del sencillo objeto útil a la obra de arte, Picasso la conseguía sobreponiendo su pintura a la estructura específica del plato. Con un mínimo de intervención, este objeto que tiene por su tradición y función un aspecto concreto, recibía el carácter de un cuadro.

Picasso muestra con ello lo que ya está plasmado en el lenguaje hablado. Un jarro tiene vientre y cuello, igual que una figura humana. La cerámica, en su forma plástica, se transforma por la pintura en una figura, y por ello es una escultura. Como era ya previsible, Picasso empezó en seguida a componer sus propias formas. Primero cambió la forma de la pieza; recién salida del torno, y todavía húmeda y dúctil; doblándola y presionándola. Con ello la simetría perdió su rigidez, y la superficie dejó de ser lisa, resaltando la materia y sus cuali-

Paloma azul echada, 1953
24 x 14 cm.

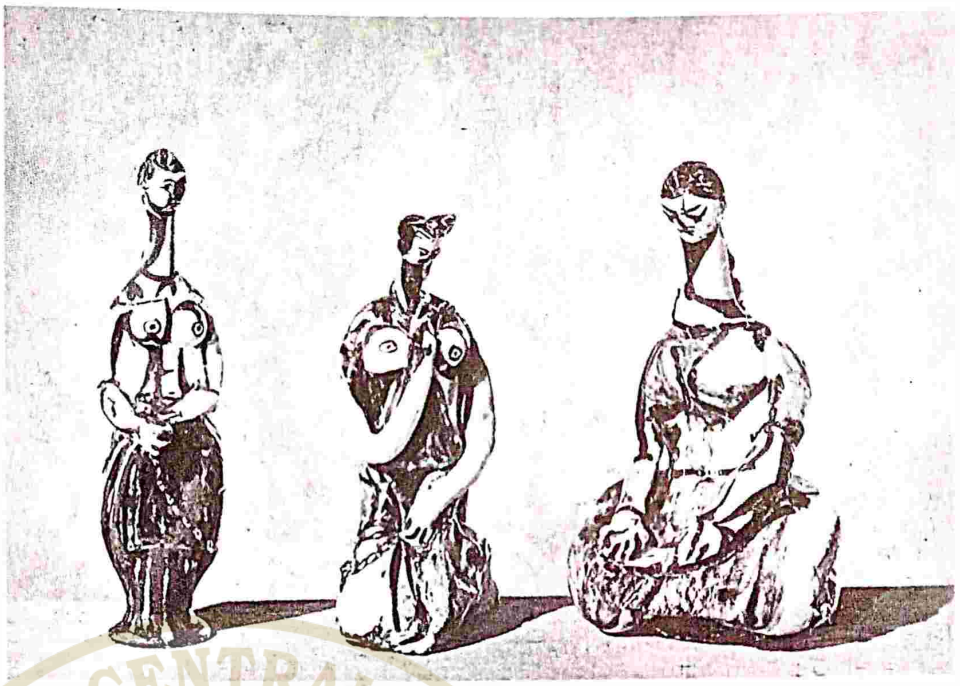


Jarrón buho, 1951
Jarrón con dos asas, piezas torneadas y unidas después; decorado grabado con esmalte engobe, aprox. 57 x 47 x 38 cm.





Azulejo: Rostro de mujer, 1956
Arcilla blanca, pintada al pastel y esmaltada, 61 x 61 cm.



Botellas: mujeres de pie y sentadas, 1950
Arcilla blanca, moldeadas y formadas en el torno; oxidadas en esmalte blanco. Figura izquierda: 29 x 7 x 7 cm.; figura derecha: 29 x 17 x 17 cm.

Jarro de arcilla, con flautistas, uno vestido, otro desnudo, 1950
Formado y modelado en el torno; altura aprox. 60 cm.



Buho, 1952
Arcilla blanca, en molde; pintado con engobe y pastel; 33,5 x 34,5 x 25 cm.

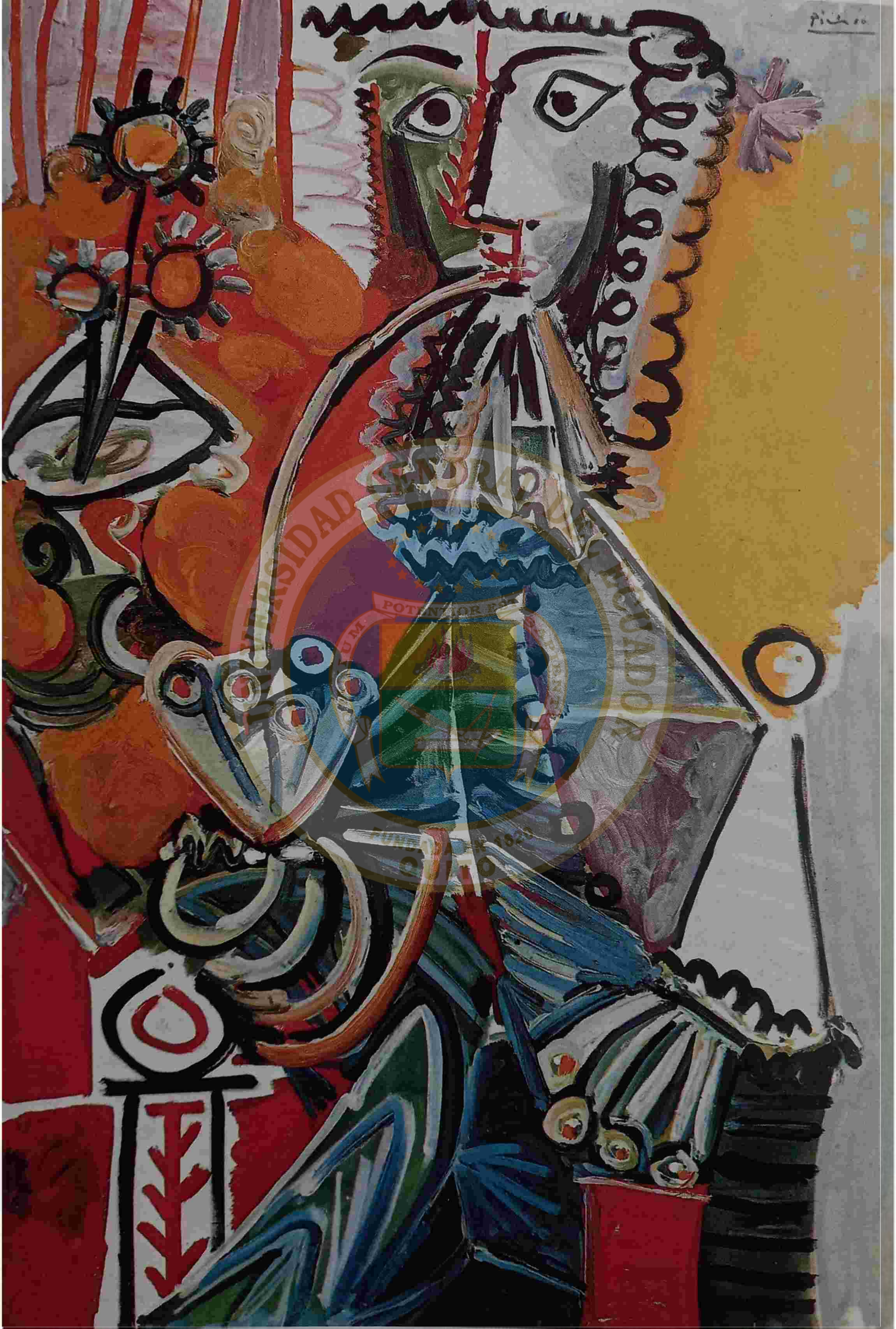


dades específicas. De un jarro así manipulado, surgió una mujer arrodillada.

Las palomas son, en la obra de Picasso, un motivo conocido y reiterado. Ya desde su niñez, las tenía vistas en los cuadros de su padre. Los primeros dibujos del natural se convirtieron en las llamadas de paz de su gráfica y pintura más tardías. También en su trabajo de cerámica, Picasso se dedicó a la paloma; la despertó a la vida, ya como decoración en platos o fuentes, ya como creación plástica salida de un pedazo de arcilla; dando una muestra más de su inagotable pasión creadora. Viendo las palomas de Picasso, dijo su amigo Cocteau: «Les retuerces el cuello y aún viven».

A medida que iba tomando confianza con el nuevo material, aumentaba más su ansia de probar nuevas técnicas. Empezó a rayar la curtida superficie de la arcilla, o le añadía pedazos para conseguir un cierto relieve. Después, de acuerdo con el sistema del «collage», unió varias piezas una con otra. Las formas originales de estas cerámicas, sólo se reconocen indirectamente.

En cuanto Picasso tuvo su propio taller en Vallauris, empezó también a pintar azulejos. Este producto lo usó solamente como base para el cuadro, dando gran valor a los esmaltes, pues, en comparación con el óleo, no varían con el tiempo. Para no limitarse en el formato de un solo azulejo, unía varios para conseguir un cuadro más grande. Gracias a la presencia de Picasso, revivió la profesión de alfarero en la pequeña ciudad. Del taller de los Ramiés salieron una gran cantidad de reproducciones de los originales de Picasso, que hallaron muchos compradores. Cada año se celebraba el cumpleaños del artista con una gran fiesta, que tenía como glorioso colofón una corrida en la plaza del pueblo, y en la cual Picasso, acompañado de sus hijos, se colocaba en un puesto de honor.



El último período 1946-1973

Y al final empezó a morirse de hambre: era Midas, el legendario rey de los frigios, al que los dioses concedieron el deseo de que todo lo que tocara con su mano, se convirtiera en oro al instante. Todo. Ello significaba también cualquier alimento o bebida. De este modo, el antiguo mito griego se convierte en una advertencia contra el deseo desmesurado de bienes terrenales. «Cuando se le aplican a Picasso los poderes del rey Midas, es la pura verdad; pues, a través del reconocimiento de su genialidad, cualquier garabato se convertía en oro». Así formuló su biógrafo Penrose, en un homenaje sin par, las míticas posibilidades de su héroe. Pero Picasso no tuvo que pasar hambre. ¿Es quizás Picasso un mito con «happy-end»?

En el verano del 45, Picasso, harto ya de París después de los años de encierro, se compró una vieja casa en el pueblo provenzal de Ménerbes. El rey Midas entró otra vez en acción: recibió el chalet a cambio de una naturaleza muerta. Todo lo que deseara poseer, podía adquirirlo simplemente dibujando o pintando; y esto no era un regalo de los dioses, sino el resultado de su reputación internacional. Pero el mito Picasso tiene también su parte moralizante: Su precio no fue el pánico a morir dehambre, sino el miedo a la publicidad. Picasso tuvo que pagar con la soldedad. Y a medida que se iba retirando, aumentaba más y más la veneración de su genialidad. La obra de Picasso de la posguerra es, por ello, el resultado de un gran aislamiento. Los comentarios públicos se los reserva para situaciones excepcionales, y laenorme producción artística de su último período es un reflejo prolongado de su propia existencia; y esa existencia es la de un artista que es ya una propiedad pública.

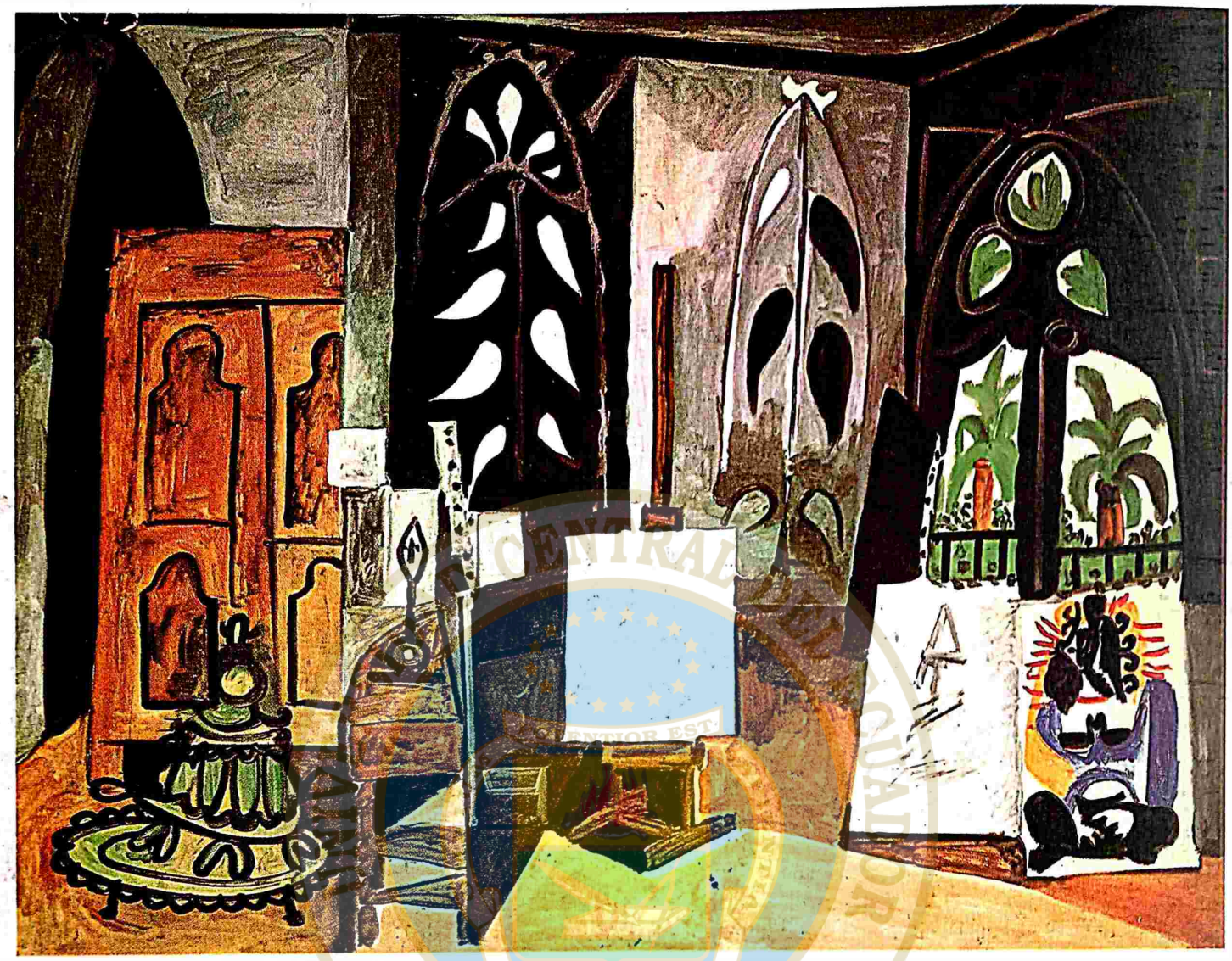
Las representaciones de un taller de artista dominan uno de los capítulos de la biografía pictórica de Picasso. París, demasiado ligado a las estrecheces de la guerra, perteneceya al pasado. En verano de 1955 compra «La Californie», una impresionante villa del siglo XIX, situada sobre Cannes, con vistas a Golfe-Juan y Antibes, lugares donde él pasó algunos veranos. Desde el estudio se ofrece a la vista el gran jardín, en el cual coloca sus esculturas. El Mediterráneo, el sur, tan de acuerdo con su mentalidad española, le ofrecían además la esperanza de escapar a la incordiante masa de visitantes y cortesanos. Las grandes y espaciosas habitaciones de la



El dios Pan, 1948
Litografía, 65 x 51 cm.

«Nada puede surgir sin soledad. Yo me he creado una soledad que nadie es capaz de imaginar. Hoy día es muy difícil aislarse, porque estamos rodeados de relojes. ¿Han visto alguna vez a un santo con reloj?. Yo no he podido encontrar ninguno, ni siquiera entre los santos patrones de los relojeros.» PICASSO

Caballero con pipa, 1968
Óleo sobre lienzo, 145,5 x 97 cm.
Galería Rosengart, Lucerna



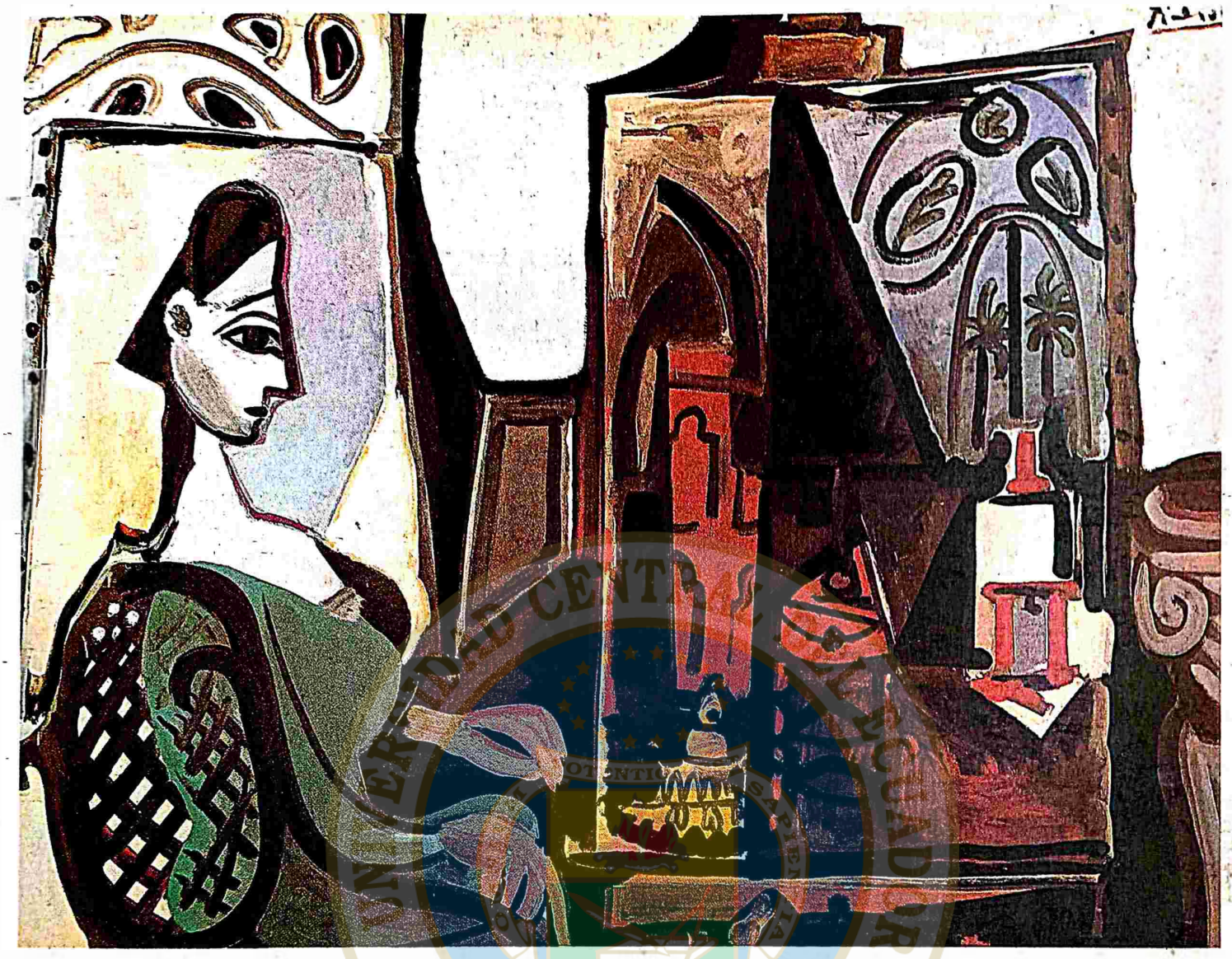
El estudio «La Californie» de Cannes, 1956
Óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm.
Museo Picasso, París

«En realidad sólo se puede trabajar en contra de algo. Incluso contra uno mismo. Es muy importante. La mayoría de los pintores se preparan pequeños moldes y hacen pasteles. Siempre los mismos pasteles. Y están muy satisfechos. Un pintor no debería hacer jamás lo que la gente espera de él. El estilo es el peor enemigo del pintor. La pintura descubre su estilo cuando ya han muerto. Ella es siempre la más fuerte.» PICASSO

casa formaron durante tres años el escenario de sus paisajes de interiores.

«El estudio "La Californie" en Cannes» (fig. pág. 80) es la catedral del artista, el lugar sagrado, en el cual tienen lugar los milagros pictóricos. Con naturalidad actúa la mirada del pintor, dispuesta, hasta en los más apartados rincones, a ir a los viajes de la fantasía llenos de aventuras. Pero también la representación desarrolla, simultáneamente, una compleja vida propia en la reflexión sobre el arte. La pieza de tela vacía en el caballete, situada en el centro del cuadro, es al mismo tiempo el fondo no trabajado del conjunto del cuadro; de este modo, las palmeras y la barandilla de la ventana a la derecha parecen integrarse armónicamente en el conjunto de motivos del cuadro, pero que, en realidad están apoyados en la repisa de la ventana. El tema se llama «cuadro en cuadro», y así esta representación del estudio es no sólo un autorretrato en el interior, sino también un juego con realidades, que el arte plasma como sustitución representativa.

«Jacqueline en el estudio» (fig. pág. 81), realizado diez días después, lleva aún más allá este juego engañoso. Un cuadro concreto



Jacqueline en el estudio, 1956
Óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm.
Donación de Rosengart a la ciudad de Lucerna, Lucerna

del estudio pintado por Picasso —con el samovar, la mesa, la vista que se divisa desde la ventana, es decir, los mismos elementos ya ofrecidos en el «Estudio de Cannes»— se convierte aquí en el motivo pictórico, haciendo entonces plausible el ambiente del estudio indicado en su título. También el retrato de Jacqueline de perfil, con la que Picasso se casaría cinco años más tarde a edad muy avanzada, muestra la misma ambigüedad. ¿Está realmente sentada en un sillón de mimbre, o aparece sólo su cabeza pintada en el lienzo vacío del fondo? Lo que caracteriza este interior no es tanto la influencia de Matisse, tan a menudo mencionada, ni tampoco el rasgo ornamental carente de tridimensionalidad, sino este juego manierista y engañoso de Picasso con la realidad, que presupone una enorme sensibilidad en la concepción del arte.

Se le podría difamar definiéndolo como «L'art pour l'art», tacharlo de excesivamente amanerado y exquisito, si no fuera por la conocida lucha de Picasso —lucha sin duda trágica, por cuanto condenada al fracaso— contra los molinos de viento de la opinión pública. La confusión de la realidad en los cuadros parece documentar también la

«Cuando se empieza un cuadro, se hacen con frecuencia hermosos descubrimientos. Hay que tener mucho cuidado con ellos. Hay que destruir el cuadro, trabajarlo varias veces. Cada vez que el artista destroza un hermoso descubrimiento, no lo reprime, sino que lo transforma, lo densifica, lo convierte en más esencial. Lo que finalmente resulta es la consecuencia de hallazgos rechazados. Si se actúa de otra manera, uno se convierte en su propio «experto». Yo no me vendo a mí nada.» PICASSO



Jacqueline con flores, 1954
Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.
Colección Jacqueline Picasso, Mougins

«Con la pintura me comporto como con los objetos, es decir, pinto una ventana como cuando miro por ella. Cuando en un cuadro hay una ventana abierta que está mal, lacierro y corro los visillos, lo mismo que haría en mi habitación. En la pintura como en la vida, hay que evitar los desvíos. Naturalmente también existen convenciones, y es importante no pasarlas por alto. Incluso no le queda a uno más remedio. Y por eso hay que tener siempre presente la vida real.»

PICASSO

La paloma, 1957
Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm.
Museo Picasso, Barcelona

suya propia. Picasso como mascarón de proa, Picasso como niño mimado, Picasso víctima de los cazadores sensacionalistas que buscan la fama, pero que descuidan la creación artística que conlleva el paso del tiempo. Justo al Picasso de la última época se le conocía al dedillo —gracias a revistas, libros y películas—, pero en cambio a su producción artística se le prestó poca atención, como si fuera el «hobby» de un viejo genial al que no le quedaba otra cosa más que representarse a sí mismo. La reivindicación pública del propio yo puede ser una de las razones de este permanente girar de Picasso en torno al arte, característico de su último período.

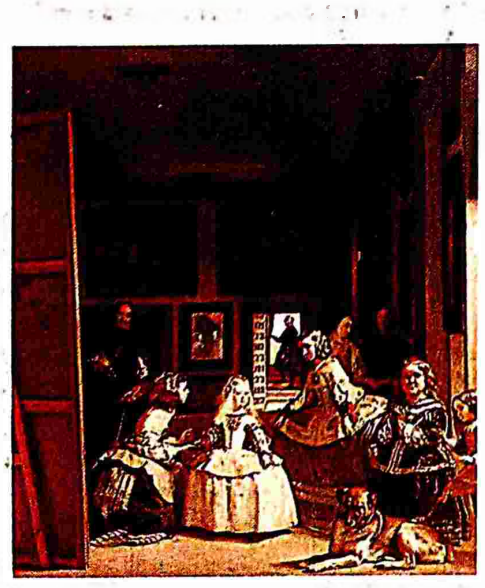
Esta marcha en la historia del arte, este echar mano al cajón de las sorpresas de la tradición, es algo del todo natural a lo largo de la obra picassiana. Orientándose en ella, en El Greco, Ingres o Cézanne, el joven pintor estableció su propia expresión de la forma, mientras que en la obra posterior las adaptaciones de los viejos maestros cobran una nueva dimensión. En 1946 se organizó en el Louvre una confrontación de cuadros de Picasso con otros de Jacques-Louis David, Francisco de Goya y Diego Velázquez. Las obras de Picasso, no podía ser de otra manera, salieron airosas de la prueba. Y a partir de entonces, se notó en la actualización de lo antiguo un soplo del típico optimismo de la postguerra: lo nuevo, personificado por Picasso, iba a superar lo anterior.

La adaptación de «Las Meninas» (fig. pág. 84), del 17 de agosto de 1957, está plasmada en una serie de 44 representaciones de dicha obra, realizadas todas en brevísimo tiempo y en las que se analizan las figuras individuales o el conjunto del cuadro. El original de Velázquez (fig. pág. 84), creado en 1656, había sido ya admirado por Picasso en el Prado más de medio siglo antes. La tradición española de esta obra, su fama mundial y el tema «pintor y estudio» servirían de inspiración a Picasso. Pero aparte de ello, y precisamente con relación al juego engañoso precedente —y enormementecomplejo— de las escenas en el taller, posee un significado capital como modelo de autorreflexión pictórica. Pues reúne, con grandiosa compenetración, objeto, sujeto y público a lo largo de la evolución del cuadro: el modelo reflejado en el espejo de la pared del fondo, el pintor, que se aparta a un lado del lienzo, y las damas de honor, observando cómo se pinta el cuadro. Velázquez se representa aquí en su calidad de pintor de la Corte y plasma el ambiente de palacio incluyendo a los personajes dominantes, la pareja real reflejada en el espejo. La obra es un documento permanente de la seguridad en sí mismo del artista.

Picasso, por su parte, liberado del dogma de la perspectiva central, sitúa al pintor aún más en primer plano. El y la representación de su persona, son el auténtico tema y nos queda abierta la pregunta de qué es lo que predomina en esta obra, si la rememoración a Velázquez o la del propio pintor. En cualquier caso, el artista en primera persona ocupa un puesto inmediato en la galería genealógica de los viejos maestros. Los rostros a trazos, las siluetas bosquejadas y



Las Meninas, bas. en Velázquez, 1957
Óleo sobre lienzo, 194 x 260 cm.
Museo Picasso, Barcelona



Diego Velázquez: Las Meninas, 1956
Óleo sobre lienzo, 318 x 276 cm.
Museo del Prado, Madrid

las personas en esbozo en la mitad derecha del cuadro nos indican ya algo característico de la última etapa de su obra: la renuncia a una representación con perspectiva a cambio de reducir el lenguaje artístico a la simple abstracción de los dibujos infantiles.

Picasso amaba su desorden por encima de todo. El revoltijo de miles de utensilios variopintos tomaba caracteres cada vez más grotescos, sus cuadros se iban apilando por metros. Se podría pensar que cuando una villa estaba abarrotada, se compraba otra nueva. Para su trabajo en las «Meninas» le basto simplemente con mudarse al primer piso de «La Californie», que hasta entonces había servido de cobijo gratuito a las palomas de los alrededores. Ellas, por su parte, se desquitaron sirviéndole de modelo, y aparecen en una serie de obras en las que Picasso, paralelamente a las «Meninas», plasmó la vista que se le ofrecía desde la ventana de su estudio, el mar azul de Cannes. «Las palomas» (fig. pág. 83), de septiembre de 1957, muestra simplemente un ambiente, la poética descripción de un día de sol; es un cuadro sin segundas intenciones que no pretende transmitir otra cosa que lo que en él se ve. También un genio se puede permitir de vez en cuando un descanso.

Finalmente, en 1958, «La Californie» había prestado ya sus servi-



La merienda campestre, basado en Manet, 1961
Óleo sobre lienzo, 60 x 73 cm.
Galería Rosengart, Lucerna-

cios. Con Picasso, Cannes contaba con unaatracción turística más, y el enjambre —cada vez más numeroso— de admiradores y curiosos hizo inevitable un nuevo cambio de domicilio. Compró el castillo de Vauvenargues, cerca de Aix-en-Provence, un edificio del siglo XIV con vistas al Mont Sainte-Victoire, la montaña de Cézanne, que también había vivido en Aix. Bajo el punto de vista artístico, el nuevo alojamiento serefleja en una reducción de los colores, limitándose cada vez más al negro, blanco y verde.

La predilección de Picasso por las series siguió, sin embargo, imperturbable. En sus adaptaciones de «La merienda campestre» de Edouard Manet (fig. pág. 85), sigue haciendo variaciones sobre el tema del pintor y su modelo. El original de Manet había provocado en París, en 1863, gran escándalo, pues el autor había osado representar una figura femenina desnuda descansando en un bosque y, para mayor oprobio, en compañía de dos caballeros vestidos. La versión de Picasso (fig. pág. 85) de 1961, conserva los rasgos fundamentales de la obra clásica, si bien surgen dos motivos que Picasso



Edouard Manet: La merienda campestre, 1863
Óleo sobre lienzo, 208 x 264,5 cm.
Musée de Jeu de Paume, París



Gran perfil, 1963
Óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm.
Colección de Objetos de Arte de Renania del Norte-Westfalia, Düsseldorf

«Braque medijo una vez: «En el fondo has amado siempre la belleza clásica». Es cierto. Incluso hoy se me puede aplicar esta afirmación. No se inventa cada año un nuevo tipo de belleza.»
PICASSO

Desnudo femenino y hombre fumando, 1968
Óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm.
Galería Rosengart, Lucerna

seguirá tratando hasta su muerte: el pintor, fumando, y la confrontación del artista, vestido, y la persona que le sirve de modelo, desnuda.

Se da aquí una permanente personalización del tema artístico, en la que el pintor Picasso le pregunta al pintor Manet sobre su manera de plasmar a los pintores. Se trata, y en esto se infiltra también la exigencia pública, de una reflexión de la propia postura que recurre a autoridades consagradas y se sirve de instituciones artísticas, como lo fueron Velázquez y Manet, y con ello presenta su polémica personal de una manera objetiva y comprensible para la gente. Precisamente estas variaciones de cuadros famosos de la historia del arte se mueven a un nivel notoriamente público. Todo es controlable y capaz de medirse en una categoría que influyó a Picasso y a la que él, a su vez, también contribuyó: en la calidad artística o en lo que un consenso general calificó de tal.

«Acabar una cosa significa matarla, significa quitarle la vida y el espíritu». El fragmento y la serie determinan, de acuerdo con sus palabras, la última etapa pictórica de Picasso. Parece como si fuera un intento obstinado de regatearle a la muerte algunas horas, en tanto el rótulo de «terminado» no se pueda todavía aplicar. En los últimos años de su vida, Picasso pinta como un auténtico maníaco, pone la fecha exacta en sus trabajos, el final de su obra está cuajado de repeticiones en las que cristaliza instantes de felicidad intemporal con la consciencia de que en el fondo todo es un esfuerzo baldío.

Quizá sólo hubo un fenómeno que el artista evitó consecuentemente. Se manifestó temprano de un modo latente, domesticado en un lenguaje simbólico y secular: como calavera, vela, flor. La vitalidad del admirado pintor pudo hacerle frente durante casi dos generaciones. Pero el arte, como fórmula conjuradora, tuvo que recurrir a signos cada vez más claros para seguir manteniéndolo a raya. La producción pictórica de Picasso no tiene el carácter de una visión general autocomplaciente, no reduce la obra de toda una vida a un denominador tan fácilmente consumible, no es un testamento. Es ante todo una lucha permanente y actualizada contra la muerte.

El «Caballero con pipa« (fig. pág. 78), realizado en noviembre de 1968, expresa en la imagen de este noble fumador, ataviado con nostálgica elegancia, la identificación de Picasso con esa figura que aparece con constancia permanente en la última etapa de su obra. El lenguaje pictórico simplificado en extremo, el traspase del fondo, la acentuación de la línea y los trazos abocetados del motivo se han convertido en elementos constantes. «Cuando tenía la edad de esos niños, sabía dibujar como Rafael; pero necesité toda una vida para aprender a dibujar como ellos», argumentaba Picasso ya en 1956. El recurrir a la técnica pictórica expresiva, que sigue una idea y no lo que se ve, como hacen los niños, es su respuesta personal a la muerte cercana. Es su manera de intentar esquivarla y de reaccionar a un entendimiento tradicional del arte orientado en la naturaleza y el orden. La última etapa de Picasso hace renacer una vez más el ansia de insubordinación.

La Belle et la Bête, la bella y la bestia, queda inmortalizado por el





Hombre viejo sentado, 1970/71
Óleo sobre lienzo, 144,5 x 114 cm.
Museo Picasso, París

«Ya es suficiente, ¿no?. ¿Qué me falta por hacer?. ¿Qué podría todavía añadir?. Todo está ya dicho.» PICASSO

Figura de Rembrandt y Cupido, 1969
Óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm.
Donación de Rosengart a la ciudad de Lucerna

pintor en el cuadro «Desnudo y hombre fumando» (fig. pág. 87), realizado en la misma época. De nuevo el hombre barbudo, fumando en pipa, está situado en primer plano, enjuto, contrahecho, de cabeza voluminosa; pero esta vez en compañía de una mujer desnuda, toda cuerpo, toda objeto. El desnudo femenino retorna así al estudio del pintor, si bien el suave roce de las manos y el intercambio de las miradas nos muestran que el acto de pintar ha sustituído al acto carnal. Al escoger el tema, Picasso nos revela su situación actual. El pintor se convierte en «voyeur», pero la modelo ahora resiste su mirada —antes devoradora—, se la devuelve, como si quisiera colaborar a la acusación del artista que tan a menudo se sirvió del cuerpo femenino. Pintar, así lo parece, es el único vestigio de épocas pasadas. Lo que antes significaba satisfacción está ahora fuera de su alcance. Todo, salvo el arte. Encerrado en el tema clave del pintor y la modelo, Picasso nos proporciona aquí una justificación muy personal de su infatigable fuerza creadora: el cuadro como documento de estar todavía vivo.

El mismo fumador de barba rizada aparece también en su «Figura de Rembrandt y Cupido» (fig. pág. 89), realizado en febrero de 1969. Cuarenta años antes, en el ciclo gráfico de la «Suite Vollard», Picasso ya se había referido a Rembrandt. Y de hecho, justo la última etapa de la obra de ambos artistas, presenta, en parte, asombrosas semejanzas. La evidente limitación de elegir como tema a la propia persona, la inclinación a una introspección psicológica en el retrato de sí mismo, la retirada a la falta de aspiraciones de un mundo artificial, sólo pueden entenderse en ambos como una reacción contra un público que los absorbía. No obstante, Rembrandt huía menos de la veneración de las masas que de los acreedores. Cupido es el personaje que presta su asistencia a esta figura, una figura ficticia que también coloca al tipo-Rembrandt en un mundo artificial. El pintor se ha convertido a sí mismo en un accesorio dentro del cuadro, también él se ha transformado en una figura irreal.

Pablo Picasso, genio del siglo. Su vida fue incomparable, la pauta a seguir dentro del ansia de hacer carrera de un siglo burgués. Una vida siempre pública, caracterizada por un trabajo sin alienación, por una constante capacidad de cambio, por un éxito inconmensurable y una grandiosa fuerza creadora que no declinó ni a edad avanzada. También su arte fue inigualable, una obra orientada constantemente hacia un término medio, calificado de dorado, que siempre mantuvo el equilibrio entre los extremos de una permanente provocación y una adaptación constante. Picasso dejó siempre entrever su extraordinaria sabiduría artesanal, manteniéndose, por así decirlo, conectado a los parámetros de evaluación de un público cotidiano. Picasso supo compendiar en su persona de manera inimitable el arte y la vida; adquirió una popularidad nunca imaginada y una riqueza incalculable como objeto de la voluntad burguesa de manifestar liberalidad y profesionalidad. Se le pudo medir, fue cuantificable en la única medida que el siglo XX nunca puso en duda: en las cifras de producción y en los ingresos. Precisamente lo expuesto de su situación ha llevado al genio tan cerca de la gente, manteniéndole sin embargo, y aún con más fuerza, a una distancia inalcanzable como monumento de las posibilidades humanas.


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

Pablo Picasso 1881-1973: Vida y obra

1881 Pablo Ruiz Picasso nace el 25 de octubre de 1881, en Málaga. Hijo primogénito de don José Ruiz Blasco (1838-1913) y de doña María Picasso López (1855-1939). Su padre, pintor y profesor de la Escuela de Artes y Oficios de San Telmo, es del norte, y su madre es andaluza.

1884 Nacimiento de la primera hermana Dolores (Lola).

1887 Nacimiento de la segunda hermana Concepción (Conchita).

1888/89 Comienza a pintar dirigido por su padre.

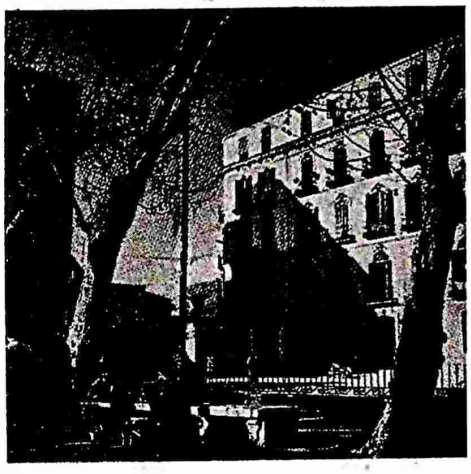
1891 Traslado a La Coruña, donde el padre trabaja como profesor de dibujo. Muerte de su hermana Conchita. Asiste a clases en el Instituto de La Guardia. Ayuda a su padre a pintar.

1892 Ingresa en la Escuela de Bellas Artes de La Coruña. Su padre le da clases.

1894 Escribe e ilustra sus diarios. El padre reconoce la extraordinaria capacidad de su hijo Pablo, le entrega su pincel y su paleta y decide no volver a pintar nunca más.

1895 La familia se marcha a Barcelona. Ingreso en la Escuela de Bellas Artes de «La Lonja», donde su padre da clases. Se salta los primeros cursos y aprueba el examen de admisión para los cursos superiores con muy buena nota.

Casa natal de Picasso en Málaga, Plaza de la Merced



1896 Primer estudio en Barcelona. Se expone su primer gran óleo «academicista» «Primera Comunión».

1897 Su segundo óleo «Ciencia y Caridad» (Museo Picasso, Barcelona) obtiene una mención honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. Su tío envía dinero para que Pablo pueda estudiar en Madrid. Aprueba el examen de ingreso para el curso superior de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, la cual abandona otra vez en invierno.

1898 Enfermo de escarlatina regresa a Barcelona. Larga estancia con su amigo Pallarés en el pueblo Horta de Ebro. Estudios de paisajes.

1899 De nuevo en Barcelona. Frecuenta el café de artistas e intelectuales «Els Quatre Gats»; allí conoce entre otros a los pintores Junyer-Vidal, Nonell, Suñer y Casagemas, al escultor Hugué, a los hermanos Soto, al poeta Sabartés que más tarde será su secretario y amigo inseparable. Conoce y se interesa por la obra de Toulouse-Lautrec y Steinlen. Hace ilustraciones para periódicos; primer aguafuerte.

Picasso en París, 1904. Dedicatoria: «A mis queridos amigos Suzanne y Henri (Bloch).»

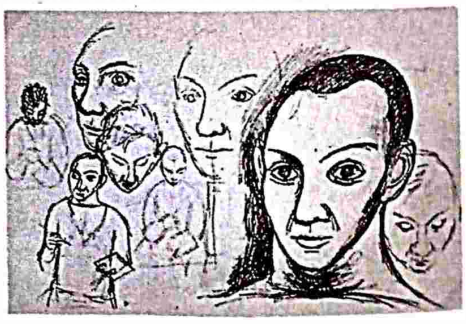


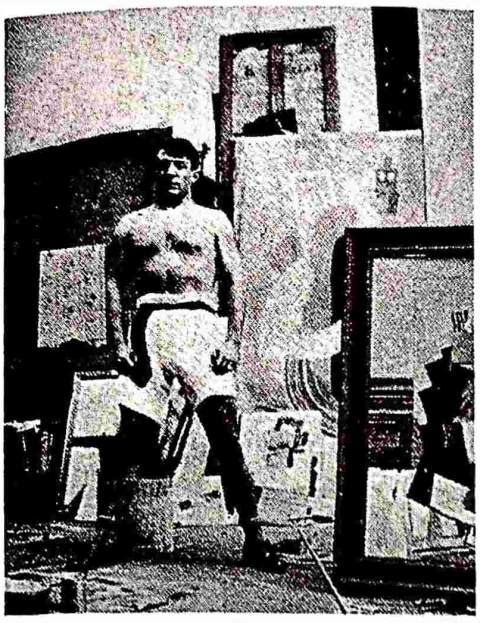
1900 Comparte un taller con Casagemas en Barcelona. Exposición de aproximadamente 150 dibujos en «Els Quatre Gats». En octubre viaja a París. Comparte el taller con Casagemas en Montmartre. Ve obras de Cézanne, Toulouse-Lautrec, Degas, Bonnard etc. El marchante Mañach (pág. 9) le ofrece 150 francos al mes a cambio de un cierto número de cuadros. Berthe Weill le compra tres pasteles con tema taurino. Pinta «Le Moulin de la Galette» (Museo Salomon R. Guggenheim, Nueva York), su primer cuadro parisino. En diciembre viaja con Casagemas a Barcelona y a Málaga.

1901 Casagemas se suicida en París. Picasso viaja a Madrid; allí es coeditor de la revista «Arte Joven». En mayo, segundo viaje a París. Taller en Boulevard de Clichy 130. Primera exposición parisina con Vollard; vende 150 cuadros antes de la inaguración. Desde ahora firma los cuadros sólo con «Picasso», el apellido de su madre. Después de los temas inspirados en la vida parisina («La bebedora de ajenjo», fig. pág. 11), aparecen temas como: pobreza, vejez y soledad. Su paleta es casi monocroma: verde azulado; comienza el período azul.

1902 Finaliza su contrato con Mañach. Vuelta a Barcelona. En abril, exposición en París organizada por Berthe Weill. Evolución de la monocromía azul. En octubre tercer viaje a París. Vive en casa del poeta Max

Estudios para «Autorretrato con paleta», 1906
Lápiz, 31,5 x 48,3 cm.
Museo Picasso, París





Picasso en pose de boxeador en su estudio de la calle Schoelcher, París, aprox. 1916

Jacob. En esta época hace sólo dibujos porque no tiene dinero para comprar lienzos. Weill expone los cuadros «azules».

1903 En enero regresa a Barcelona. En 14 meses pinta más de cincuenta cuadros, entre ellos «La Vie» (fig. pág. 14). El azul intenso expresa miseria y decrepitud.

1904 Traslado definitivo a París. Estudio en «Bateaux-Lavoir» en la calle Ravignan 13 (hasta 1909). Conoce a Fernande Olivier, la cual va a ser su amante durante siete años. Hace el aguafuerte «La comida frugal» (fig. pág. 28). Visita con frecuencia el bar «Lapin Agile» y el circo Médrano (inspiración para temas de circo y saltimbanquis). Fin de la época azul.

1905 Conoce a Apollinaire y a los hermanos Leo y Gertrude Stein. Pinta a menudo cuadros con temas circenses, entre ellos «La familia de saltimbanquis» (fig. pág. 25). Comienza la época rosa. En verano viaja a Schoorl, en Holanda. Primera escultura. Serie de aguafuertes «Los volatineros».

1906 En el Louvre ve una exposición de esculturas ibéricas que le impresionan. Conoce a Matisse, a Derain y al marchante Kahnweiler. Vollard compra la mayoría de los cuadros «rosa», y por primera vez Picasso consigue tener una posición económica desahogada. Va a casa de sus padres con Fernande; de Barcelona sigue viaje a Gósol (Lérida). Allí pinta «La Toilette» (fig. pág. 27). Influencias de la escultura ibérica: «Retrato de Gertrude Stein» (Museo Metropolitano de Arte, Nueva York) y «Autorretrato con paleta» (fig. pág. 2).

1907 Pinta «Autorretrato» (fig. pág. 32). Después de muchos apuntes y estudios preliminares termina en julio su gran cuadro «Las señoritas de Aviñón» (figs. págs. 34/35): el primer cuadro cubista antes de la «invención» del cubismo. Ve esculturas africanas en el Museo de Etnología. Comienza el período denominado «Epoca negra». Apollinaire le presenta a Braque. Kahnweiler, encantado con el cuadro «Demoiselles», es ahora su único marchante.

1908 Pinta numerosos desnudos «africanos». En verano se muda con Fernande a La Rue des Bois, en la zona norte de París. Pinta figuras y paisajes. Braque expone sus primeros cuadros cubistas de L'Estaque. En noviembre se celebra un banquete en honor a Rousseau en el taller de Picasso.

1909 Pinta «Frutero y pan sobre una mesa» (fig. pág. 36). (Abandono de la perspectiva central y de la fragmentación de las formas en numerosos planos, obra estereométrica). En mayo va a Barcelona con Fernande para visitar a sus padres y amigos. A continuación sigue viaje a Horta de Ebro. Allí pinta paisajes y retratos. Es el período más productivo de su carrera. Al cubismo analítico pertenece ya «La reserva, Horta de Ebro», (Colección privada, Nueva York). Retrato de Fernande «Mujer con peras» (fig. pág. 39). En septiembre se cambia de domicilio. Esta vez al Boulevard de Clichy 11, donde también vive Braque. Realiza una escultura de «Fernande» (fig. pág. 46). Expone por primera vez en Alemania (Galería Thannhauser, Munich).

1910 Termina los famosos cuadros cubistas de Vollard (fig. pág. 38), de Kahnweiler (Instituto de Arte, Chicago) y del crítico Uhde (Colección particular). Pasa el verano con Fernande en Cadaqués y se les une Derain y su esposa.

1911 Primera exposición en Nueva York. En verano se instala en Céret con Fernande y Braque. Por primera vez introduce grafías en sus composiciones. Tiene que devolver al Louvre dos esculturas ibéricas que había comprado sin saber que eran robadas. Crisis en su relación con Fernande. Conoce a Eva Gouel (Marcelle Humbert), a la que el llama «Ma jolie». Pinta «Hombre con mandolina» (Museo Picasso, París).

1912 Primera construcción con chapa y alambre. Primer collage «Naturaleza muerta con silla de rejilla» (Museo Picasso, París), hecho con hule encerado que imita un trabajo con paja entrelazada. Picasso va con Eva a



Picasso, 1917

Céret, de allí a Avignon y más tarde a Sorgues, donde se reúnen con Braque. Primera serie de collages: montaje de recortes de periódicos, etiquetas, anuncios, con carboncillo sobre papel. En septiembre se muda de Montmartre a Montparnasse, Boulevard Raspail 242. Firma contrato con Kahnweiler por tres años.

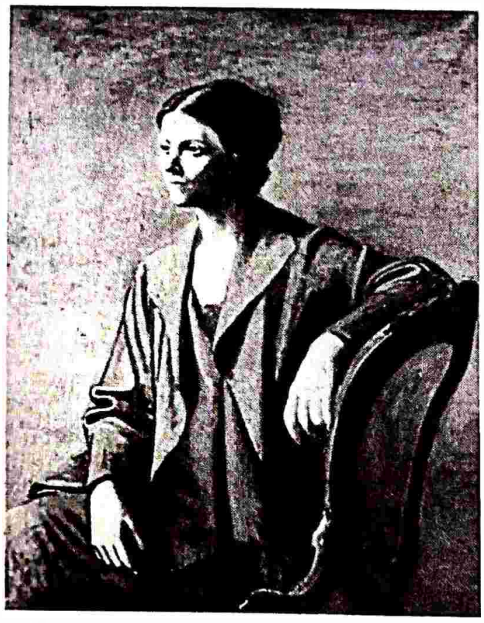
1913 Pasa la primavera en Céret, con Eva, Braque y Derain. Fallecimiento de su padre en Barcelona. Los collages conducen al cubismo «sintético» (formas grandes, planas, parecidas a dibujos; véase «Guitarra», fig. pág. 41). Eva y Pablo regresan enfermos a París. Nuevo cambio de domicilio, esta vez a la calle Schoelcher 5.

1914 El cuadro «Los saltimbanquis» (fig. pág. 25) alcanza el precio de 11.500 francos en una subasta. En junio va con Eva a Avignon; se encuentra allí con Braque y Derain. Pinta cuadros «puntillistas». Estalla la guerra, Braque y Derain son movilizados. Kahnweiler se va a Italia, su galería es confiscada. Los cuadros de Picasso se vuelven oscuros.

1915 Retratos realistas a lápiz de Max Jacob y Vollard. Pinta «Arlequín» (fig. pág. 45).

1916 Por medio de Cocteau conoce al empresario ruso Diaghilew y al compositor Satie. Proyecto del ballet «Parade» para el «Ballet Ruso» con decoraciones de Picasso. Cambio de domicilio a Montrouge, calle Victor Hugo 22.

1917 Viaja con Cocteau a Roma. Se une a la compañía de Diaghilew. Hace diseños para el ballet «Parade».



Olga Picasso, 1923
Óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm.
Propiedad privada

Conoce a Strawinsky y a la bailarina rusa Olga Koklowa. Visita Nápoles y Pompeya. Por Olga viaja con la compañía a Madrid y Barcelona. Olga deja la compañía de Diaghilew y se queda con Picasso. En noviembre regresan a Montrouge. Picasso pinta cuadros «puntillistas».

1918 A través del ballet Picasso entra en contacto y se relaciona con la «alta» sociedad; cambia su estilo de vida. Rosenberg es su nuevo marchante. Se casa con Olga. Pasan la luna de miel en Biarritz. Fallecimiento de Apollinaire. Se va a vivir con Olga en una casa de dos plantas en la calle La Boétie 23.

1919 Conoce a Miró y le compra un cuadro. Pasa tres meses en Londres trabajando con el «Ballet Ruso». Decorados y vestuario para el ballet «El sombrero de tres picos»; hace dibujos de los bailarines. En verano va con Olga a Saint-Raphael, en la Costa Azul. Pinta «Campesinos durmiendo» (fig. pág. 52) y naturalezas muertas de estilo cubista.

1920 Se estrena «Pulcinella», de Stravinsky, con decorados y vestuario de Picasso, Kahnweiler regresa del exilio. Pasa el verano con Olga en Saint-Raphael y en Juan-les Pins. «Gouaches» con temas de la Comedia del Arte.

1921 Nace su hijo Paul. En sus cuadros aparece otra vez el tema «madre e hijo». Sigue haciendo decorados y vestuarios para ballet. Se subastan las colecciones de Uhde y de Kahnweller, que habían sido requisadas por los franceses durante la guerra. Verano con Olga y Paul en Fontainebleau. Pinta «Tres músicos» (fig. pág. 56) y varias composiciones con figuras monumentales.

1922 El coleccionista Doucet compra las «Demoiselles d'Avignon» por 25.000 francos, (fig. pág. 35). Verano con Olga y Paul en Dinard (Bretaña). Allí pinta «Dos mujeres corriendo en la playa» («La carrera») (fig. pág 53). En invierno, pinta el telón para el ballet de Cocteau «Antígona».

1923 Retratos de arlequín al estilo neoclasicista. Pasa el verano en Cap d'Antibes; su madre les visita allí. Pinta «La flauta de Pan» (fig. pág 55) y hace dibujos de bañistas. En París pinta retratos de Olga y Paul.

1924 Pinta grandes naturalezas muertas al estilo cubista. De nuevo hace decoraciones para ballet. Vacaciones con Olga y Paul en Juan-les-Plns. Retrata a «Paul de arlequín» (fig. pág. 50). Bretón publica «Manifeste du Surréalisme».

1925 En primavera va con Olga y Paul a Montecarlo. Pinta «La danza» (Galería Tate, Londres), cuadro en el que se alude a sus tensas relaciones con Olga. Verano en Juan-les-Pins. Allí pinta «Taller con cabeza en yeso» (fig. pág. 57) con objetos del teatro de marionetas de su hijo Paul. En noviembre partlclpa en una exposición surrealista.

1926 Realiza una serie de «assemblages» (montajes hechos con objetos encontrados tales como: camisa, bayetas, clavos, cuerdas) para el tema Guitarra. Vacaciones en Juan-les-Pins y en Antibes. En octubre viaja a Barcelona con Olga.

1927 Conoce en la calle a la chica de 17 años Marie-Thérèse Walter, que poco después se convertirá en su amante. Muere Juan Gris. Serie de dibujos a pluma de bañistas, donde se combinan sexualidad y agresión.

1928 Primera escultura desde 1914. Frecuenta el taller del escultor González. Verano con Olga y Paul en Dinard. Se ve en secreto con Marie-Thérèse. Pinturas pequeñas y de intenso colorido. Realiza diferentes construcciones de alambre como maqueta para el monumento a Apollinaire.

1929 Trabaja con González en esculturas y construcciones de alambre. Pinta una serie de agresivos cuadros en los que se refleja su crisis matrimonial. Verano en Dinard.

1930 Hace esculturas de metal en el taller de González. Pinta «Crucifixión» (Museo Picasso, París). Vacaciones en Juan-les-Pins. Compra el castillo de Boisgeloup en Gisors, al norte de



Trabajando en el «Guernica», 1937

París. 30 aguafuertes sobre las «Metamorphoses» de Ovidio. Encuentra una casa para Marie-Thérèse en la Rue La Boétie 44.

1931 Escultura «Cabeza de mujer» hecha con uncolador (fig. pág 47). Instala su taller de escultura en Boisgeloup. Realiza una serie de esculturas grandes y bustos. Vacaciones en Juan-les-pins. Aparición de un ciclo de aguafuertes publicados por Skira a Vollard.

1932 Serie de cuadros con mujer rubla sentada o acostada, para los que posa Marie-Thérèse. Gran exposición retrospectiva en París (236 trabajos) y en Zurich. Christian Zervos publica el primer tomo del catálogo de la obra de Picasso (hasta ahora han aparecido 34).

1933 Grabados al aguafuerte con el tema «el taller del escultor» que más tarde estarán recopilados en la «Suite Vollard» (fig. pág. 29) así como dibujos con el tema «Minotauro». Vacaciones de verano con Paul y Olga en Cannes. A continuación viaja en coche a Barcelona y allí se encuentra con sus viejos amigos. Por miedo a los celos de Olga, intenta en vano impedir la publicación de un libro sobre las memorias de Fernande Olivier.

1934 Continúa haciendo aguafuertes y esculturas. Realiza un viaje por España con Olga y Paul para ver corridas de toros (San Sebastián, Madrid, Toledo, Barcelona). Numerosos trabajos sobre el tema de la corrida (en todas las técnicas).

1935 Pinta «Interior con muchacha dibujando» (fig. pág. 60); desde mayo hasta febrero de 1936 no pinta ningún



En el taller de la Rue des Grands-Augustins, 1944

cuadro más. Graba su ciclo de aguafuertes más importante «Minotauromaquia» (fig. pág. 30). Marie-Thérèse queda embarazada; se separa de Olga y Paul; el divorcio se retrasa a causa de la repartición de bienes. Picasso mismo dijo: «La peor época de mi vida». El día 5 de octubre nace el segundo hijo de Picasso, una niña, María Concepción, a la que todos llaman Maya. Su amigo de juventud, Sabartés, es ahora su secretario.

1936 Expone sus cuadros en Barcelona, Bilbao y Madrid. Viaja en secreto con Marie-Thérèse y Maya a Juan-les-Pins. Trabajos sobre el tema Minotauro. El 18 de julio estalla la guerra civil española. Picasso toma partido por la República. En muestra de su agradecimiento los republicanos le nombran director del Museo del Prado. En agosto se traslada a Mougins, donde se encuentra a la fotógrafa yugoslava Dora Maar. En otoño le cede el castillo de Boisgeloup a Olga y él se muda a casa de Vollard. Marie-Thérèse le sigue con Maya.

1937 Graba «Sueño y mentira de Franco». Se instala en un nuevo taller en la calle Grands Augustins 7. Allí, después del ataque aéreo alemán a Guernica (26 de abril), pinta un enorme mural para el pabellón español en la Exposición Mundial de París «Guernica» (fig. pág. 68/69). En verano retrata a Dora Maar (fig. pág. 63) en Mougins. Visita a Paul Klee en Berna. El Museo de Arte Moderno de Nueva York compra «Les Demoiselles D'Avignon» (fig. pág. 35) por 24.000 dólares.

1938 Pinta varias versiones de Maya con juguete (fig. pág. 71). Realiza un collage de tamaño natural «Mujer en el aseo» (Museo Picasso, París). Pasa el verano en Mougins con Dora. En invierno sufre un fuerte ataque de ciática.

1939 Muere su madre en Barcelona. En el mismo día retrata a Dora Maar y a Marie-Thérèse en la misma pose. En julio se traslada con Dora y Sabartés a Antibes. Fallecimiento de Vollard. Pinta «Pesca nocturna en Antibes» (fig. pág. 74), en el que aparece Dora con una bicicleta comiendo un helado. Se instala en Royan, con Dora y Sabartés; más tarde van también Marie-Thérèse y Maya. Permanece allí, hasta agosto de 1940. Gran exposición retrospectiva en Nueva York con 344 trabajos, entre ellos «Guernica».

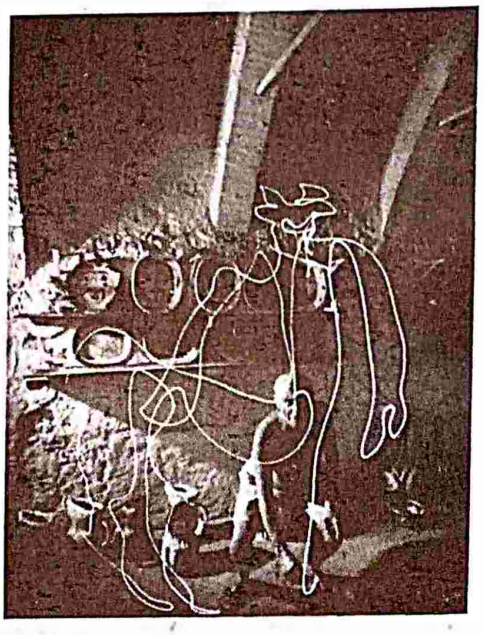
1940 En Royan pinta «Mujer peinándose» (Colección Smith, Nueva York). Los alemanes entran en Bélgica y Francia; en junio ocupan Royan. Regreso a París. Abandona la casa de la calle La Boétie y se muda a su taller en la calle Grands-Augustins. Reparte fotos del cuadro «Guernica» entre los oficiales alemanes. (Pregunta: ¿Lo ha hecho usted? Picasso «No, usted».).

1941 Escribe una obra surrealista «El deseo cogido por la cola». Marie-Thérèse y Maya se van a vivir a Boulevard Henri IV; Picasso las visita los fines de semana. No le es posible ir a Boisgeloup, por eso, instala un taller de escultura provisional en el cuarto de baño de su piso en París.

1942 Pinta «Bodegón con cráneo de buey» (fig. pág. 73). Vlaminck le denuncia en un artículo de periódico. «Retrato de Dora Maar» con blusa a rayas (Colección Hahn, Nueva York).

La mano izquierda del maestro, 1947





Picasso dibuja con una linterna, Vallauris, 1949

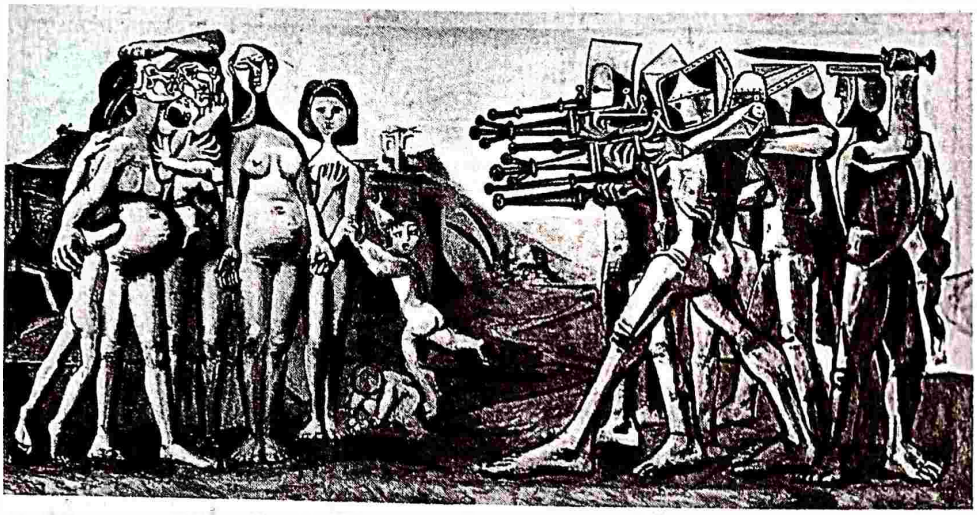
1943 Realiza esculturas y el ensamblaje «Cabeza de toro» (fig. pág. 48). Conoce a la joven pintora Françoise Gilot, que le visita con frecuencia en el taller. Pinta de nuevo.

1944 Max Jacob es detenido y muere en un campo de concentración. Escultura «El hombre del cordero» (fig. pág. 48). Lectura de la obra «El deseo cogido por la cola» con la participación de Albert Camus, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Raymond Queneau etc. Tras la liberación de París se afilia al partido comunista. Con 74 pinturas participa, por primera vez, en el «Salon d'Automne»; recibe fuertes críticas.

1945 Pinta «El Osario» (fig. pág. 75). Serie de naturalezas muertas. En julio va con Dora Maar a Antibes. Alquila una habitación para Françoise en los alrededores, pero ella se va a la Bretaña. Compra una casa para Dora en Ménerbes y paga con un bodegón. Comienza a hacer litografías en el taller del impresor Fernand Mourlot, en París (hasta 1949 hace 200 trabajos).

1946 Visita a Matisse en Niza, acompañado de Françoise. Picasso y Françoise se hacen amantes y ella se va a vivir con él. Pinta a Françoise. En julio se van juntos a Ménerbes y viven en la casa de Dora. Françoise esta embarazada. El pintor trabaja en el Museo de Antibes y después de estar allí cuatro meses dona gran cantidad de cuadros al Museo, el cual pronto se llamará Musée Picasso. Visita corta a Vallauris.

1947 Hace litografías en el taller de Mourlot. Regala diez cuadros al Musée National d'Art Moderne de París. El día 15 de mayo nace Claude, el tercer hijo de Picasso. Comienza a trabajar con



Masacre en Corea, 1951
Óleo sobre madera contraplacada, 109,5 x 209,5 cm.
Museo Picasso, París

cerámica en la alfarería «Madoura», propiedad del matrimonio Ramié. Hasta 1948 realiza cerca de 2.000 trabajos (figs. págs. 76/77).

1948 Se instala conFrançoise y Claude en la villa «La Galloise» en Vallauris. Participa en el Congreso de Intelectuales en Breslau; visita Krakau y Auschwitz. Exposición de cerámica en París. Retrato de Françoise.

1949 La litografía «La paloma» es tomada como tema para el cartel del Congreso de la Paz en París (fig. pág. 64). El 19 de abril nace Paloma. Alquila una vieja fábrica de perfumes en Vallauris y la utiliza como taller y almacén para sus cerámicas. Esculturas.

1950 Pinta «Mujeres a la orilla del Sena» de Courbet (Museo de Arte, Basilea). Realiza las esculturas: «La cabra» y «Mujer con cochecito de niño», hechas con productos de desecho y fundidas en bronce (figs. págs. 48/49). Asiste al Congreso Mundial de la Paz, en Sheffield. Le otorgan el Premio Lenin de la Paz. En Vallauris es nombrado hijo predilecto de la ciudad.

1951 Pinta «Masacre en Corea», como protesta contra la invasión de los norteamericanos. Deja la casa de la calle La Boétie y se muda a la calle Gay-Lussac 9. Cerámicas en Vallauris. Escultura «Mandril con cría». Exposición retrospectiva en Tokio.

1952 Pinta dos grandes murales «La Guerra» y «La Paz» para el «Templo de la paz» de Vallauris. Empeoran sus relaciones con Françoise.

1953 Trabaja en Vallauris. Se celebran grandes exposiciones en Roma, Lyon, Milán y São Paulo. Con motivo de la muerte de Stalin, hace un retrato que da lugar a controversias con el partido comunista. Empieza una serie de bustos y cabezas con Françoise como modelo. Viaja con Maya y Paula Perpiñán. Allí conoce a Jacqueline Roque. Françoise se muda a la calle Gay-Lussac.

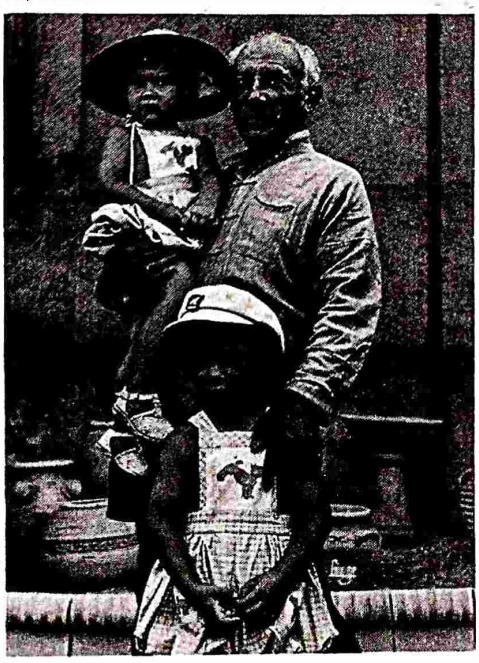
1954 Conoce a una joven llamada Sylvette David. Serie de retratos. Hace retratos de Jacqueline. Está en Vallauris con Françoise y los niños, y también con Jacqueline. Viaja a Perpiñán con Maya y Paul. Se separa de Françoise, Jacqueline se va a vivir con él. Muere Matisse. (Picasso: «En realidad sólo existe Matisse»). Comienza sus versiones de «Las mujeres de Argel» de Delacroix.

1955 Olga Picasso muere en Cannes. Picasso va con Jacqueline a Provenza. Gran exposición retrospectiva en París (más tarde en Munich, Colonia y Hamburgo). Clouzot rueda la película «Le Mystère Picasso». El pintor compra la villa «La Californie» en Cannes. Realiza más retratos de Jacqueline.

«En el arte este hombre rige nuestra época. Nuestro siglo es el siglo de Pablo Picasso. Es cierto que en nuestra era ha habido otros grandes pintores y escultures, pero Pablo Picasso, más que ningún otro, ha sido el que ha abierto el camino no sólo a la pintura, sino también a la escultura y al grabado y así ha cambiado nuestro mundo visible»

DANIEL HENRY KAHNWEILER

Picasso con sus hijos Paloma y Claude en Vallauris, 1953



En una corrida de toros en Vallauris, 1955 Picasso está sentado entre Jacqueline y Jean Cocteau. Detrás de él están sus hijos Maya (con una guitarra) entre Paloma y Claude

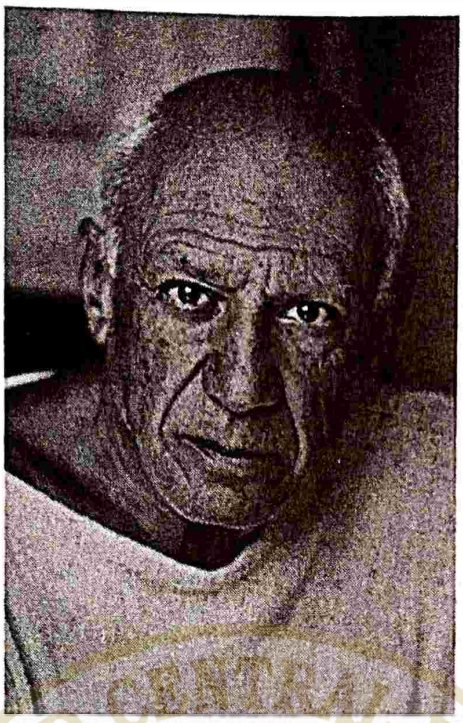


El marchante de Picasso Daniel Henry Kahnweiler, 1957
Lápiz litográfico sobre papel de reporte, 64 x 49 cm.





Estudio de Picasso «La Californie» en Cannes, 1955
Lápiz, 65,5 x 50,5 cm.





Hombre sentado (Autorretrato), 1965
Óleo sobre lienzo, 99,5 x 80,5 cm.
Colección Jacqueline Picasso, Mougins

1956 Serie de cuadros sobre el taller, entre ellos «El taller La Californie en Cannes» (fig. pág. 80) y «Jacqueline en el estudio» (fig. pág. 81). Grandes esculturas en bronce «Las bañistas» (fig. pág. 49). Celebra su 75 cumpleaños con los alfareros de Vallauris. Envía una carta de protesta al partido comunista por la entrada de los rusos en Hungría.

1957 Exposiciones de su obra en Nueva York, Filadelfia y Chicago. En La Californie lleva a cabo cuarenta variaciones sobre «Las Meninas» de Velázquez (fig. pág. 84). Se le encarga un mural para el nuevo edificio de la UNESCO en París.

1958 Termina el mural para la UNESCO: «La caída de Icaro». Compra el castillo de Vauvenargues cerca de Aix-en-Provence; a veces va a trabajar allí (entre 1959 y 1961).

1959 Pinta en el castillo de Vauvenargues. Comienza sus versiones «La merienda campestre» de Manet (fig. pág. 85). Se dedica al grabado en linóleo.

1960 Exposición retrospectiva de 270 obras en la Galería Tate en Londres. Bocetos con recortes de cartón para esculturas de metal de grandes superficies.

1961 Se casa con Jacqueline Roque en Vallauris. Se instalan en Notre-Dame-de-Vie, Picasso celebra su 80 cumpleaños en Vallauris. Trabajos con láminas pintadas y plegadas.

1962 Pinta más de setenta retratos de Jacqueline. Le conceden, de nuevo, el Premio Lenin de Paz. Realiza gran número de linóleos. Decorados escénicos para el ballet de París.

1963 Variaciones sobre el retrato de Jacqueline. Pinta una serie de cuadros sobre el tema «El pintor y la modelo». Se inagura el Museo Picasso de Barcelona. Mueren Braque y Cocteau.

1964 Aparecen las memorias de Françoise Gilot «Life with Picasso» que provocan desavenencias entre Picasso y sus hijos Paloma y Claude. Se celebran exposiciones en Canadá y en Japón. Bocetos para una enorme escultura metálica de «Cabeza de mujer» para el Civic Center de Chicago (expuesta en el año 1967).

1965 Ejecuta una serie de cuadros con el tema «El pintor a la modelo», así como cuadros de paisajes. Es operado del estómago en Neuilly-sur-Seine; último viaje a París.

1966 Dibuja y pinta otra vez, tras la operación; a partir del verano se dedica también a los grabados. En París tiene lugar una gran exposición con más de 700 obras que ocupan el Grand Palais y el Petit Palais; se exhiben también muchas esculturas de su colección privada.

«Cada nueva obra de Picasso escandaliza al público, hasta que el asombro se convierte en admiración.»
AMBROISE VOLLARD



«Ustedes esperan que yo les diga qué es arte. Si lo supiera, no se lo diría a nadie».
PICASSO

1967 Rechaza su admisión en la Legión de Honor. Tiene que desocupar su taller de la calle Grands-Augustins. Exposiciones en Londres y Nueva York.

1968 Fallece Sabartés. Picasso hace donación de 58 cuadros, pertenecientes a la serie «Las Meninas», al Museo de Barcelona. En siete meses realiza 347 aguafuertes.

1969 Numerosos cuadros: caras, parejas, naturalezas muertas, desnudos, hombre fumando (véase fig. pág. 87).

1970 Picasso hace donación al Museo de Barcelona de todas las obras que se encuentran en posesión de su familia en España (obras de su juventud en Barcelona y en La Coruña).

1971 Celebra su 90 cumpleaños.

1972 Dibuja una serie de autorretratos. Hace donación al Museo de Arte de Nueva York de «Construcción de alambre» de 1928 (fig. pág. 47).

1973 Muere el día 8 de abril en Mougins y es enterrado el día 10 en el jardín del castillo de Vauvenargues.

1979 Una gran parte de las obras más importantes de la colección privada de Picasso pasó a ser propiedad del Estado francés en concepto de impuestos de herencia.

1980 Se celebra la mayor exposición retrospectiva de Picasso, con ocasión del 50 aniversario del Museo de Arte de Nueva York.

1985 Inaguración del Musée Picasso en el «Hotel Salé» en París (203 lienzos, 191 esculturas, 85 cerámicas, más de 3000 dibujos y obras gráficas).

Bibliografía

Bibliografía

Gaya Nuño, Juan Antonio: Bibliografía critica y antológica de Picasso. San Juan 1966

Catálogos razonados

Bloch, Georges: Picasso. Catalogue de l'œuvre gravé et lithographié, Berne, «Kornfeld et Klipstein», 1968-1972, 2 vol.

Bloch, Georges: Pablo Picasso. Catalogue de l'œuvre gravé et lithographié, 1970-1972. Berne, «Kornfeld et Klipstein», Suppléments tome I-II.

Daix, Pierre y Boudaille, Georges: Picasso 1900-1906. Catálogo razonado de la obra del pintor. Barcelona, «Blume-Nauta», 1967.

Daix, Pierre y Rosselet, Joan: Le Cubisme de Picasso. Catalogue raisonné de l'œuvre peint 1907-1916. Neuchâtel, «Ides et Calendes», 1979. El cubismo de Picasso 1907-1916. Barcelona, «Blume», 1980.

Geiser, Bernhard: Picasso peintre-graveur. Berne, «Geiser», 1933-1968, 2 vol.

Mourlot, Fernand: Picasso lithographe. Monte-Carlo, «André Sauret», 1949-1964, 4 vol.

Spies, Werner: Esculturas de Picasso. Barcelona, «Editorial Gustavo Gili», 1971.

Zervos, Christian: Pablo Picasso. Paris, «Cahiers d'Art», 1932-1978, 33 vol.

Testimonios

Brassai: Conversaciones con Picasso. Madrid, «Editorial Aguilar», 1966.

Gilor, Francoise y Lake, Carlton. Vida con Picasso. Barcelona, 1965.

Laporte, Geneviève: El amor secreto de Picasso. Barcelona, «Editorial Euros», 1974.

Malraux, André: La cabeza de obsidiana. Buenos Aires, «Sur», 1974.

Olivier, Fernande: Picasso y sus amigos. Madrid, «Taurus», 1964.

Parmelin, Hélène: Habla Picasso. Barcelona, «Gustavo Gili», 1968.

Stein, Gertrude: Autobiographie d'Alice B. Toklas. Paris, «Gallimard», 1934.

Monografías

Barr, Alfred Hamilton: Picasso. Fifty years of his Art, New York, «The Museum of Moderna Art», 1946, 2.ª ed. 1966, 3.ª ed. 1974.

Berger, John: The Success and Failure of Picasso, Londres, «Penguin Books», 1965. Ascensión y caída de Picasso. Madrid «Akal Editor», 1973.

Boeck, Wilhelm y Sabartés, Jaime: Picasso, New York «Abrams», 1955. Picasso, Barcelona, «Ed. Labor», 1958.

Boudaille, Georges y Moulin, Raoul-Jean: Picasso, Paris, «Nouvelles Editions Francaises», 1971.

Cabanne, Pierre: Le siècle de Picasso, Paris, «Denoël», 1975, 2 vol.

Cassou, Jean: Pablo Picasso, Paris, «Somogy», 1975.

De Champris, Pierre: Picasso. Ombre et Soleil, Paris, «Gallimard», 1960.

Cocteau, Jean: Picasso de 1916 à 1961, Paris, «Le Rocher», 1962.

Cooper, Douglas: Picasso et le théatre, Paris, «Editions Cerde d'Art«, 1967. Picasso y el teatro. Barcelona, «Editorial Gustavo Gili», 1968.

Daix, Pierre: La vie de peintre de Pablo Picasso, Paris, «Le Seuil», 1977.

Dunca, David Douglas: Les Picasso de Picasso, Lausanne, «Edita», 1961.

Los Picasso de Picasso, Barcelona, «Editorial Rauter», 1961.

George, Waldemar: Picasso, Roma, «Valori plastici», 1924.

Gieure, Maurice: Initiation à l'œuvre de Picasso, Paris, «Les Deux Mondes», 1951. «Hommage à Pablo Picasso» XXe siècle n.° spécial, 1971.

Jaffé, Hans Ludwig: Pablo Picasso, Barcelona, «Ediciones Nauta», 1970; Barcelona, «Editorial Labor», 1967; Barcelona, «Editorial Labor», 1974.

Leymarie, Jean: Picasso. Métamorphoses et Unité, Genève, «Skira», 1971.

O'Brian, Patrick: A biography, New York, «G. P. Putnam's Sons», 1976. Pablo Ruiz Picasso. Uno biografía, Barcelona, «Editorial Noguer», 1977.

Penrose, Roland: La vie et l'œuvre de Picasso, Paris, «Grasset», 1961. Picasso, «Coll. Génies et Réalités», Paris, «Hachette», 1967. Picasso 1881-1973. Londres, «Eleck», 1973.

Raynal, Maurice: Picasso, Genève «Skira», 1953.

Stein, Gertrude: Picasso, Buenos Aires, «Ed. Schapire», 1959.

Vallentin, Antonina: Pablo Picasso, Paris, «Albin-Michel», 1957.

El autor expresa su gratitud a los museos, coleccionistas, fotógrafos y archivos por el permiso de reproducción otorgado. En particular transmite su agradecimiento a la Galerie Rosengart, Lucerna, y André Rosselet, Neuchâtel . . .

Ilustraciones: Editions Ides et Calendes, Neuchâtel. Archiv Alexander Koch, Munich. Gruppo Editoriale Fabbri, Milán. Editions d'Art Albert Skira, Ginebra. André Held, Ecublens. Paul Bernard, París. John Miller, Nueva York. Matthias Buck, Munich. Ingo F. Walther, Alling. Walther & Walther Verlag, Alling. Las citas de Picasso están sacadas, con escasas excepciones, de los libros «Palabra y Confesión», publicado por la Editorial Arche, Zürich, y «Habla Picasso . . .» de Hélène Parmelin, publicado por la Editorial «Gustavo Gili», Barcelona.

En la misma serie se han publicado:

Giuseppe Arcimboldo
Werner Kriegeskorte

Francis Bacon
Luigi Ficacci

Balthus
Gilles Néret

Jean-Michel Basquiat
Leonhard Emmerling

Fernando Botero
Mariana Hanstein

Sandro Botticelli
Barbara Deimling

Pieter Bruegel
La obra completa – pintura
Rose-Marie y Rainer Hagen

Alexander Calder
Jacob Baal-Teshuva

Caravaggio
Gilles Lambert

Paul Cézanne
Ulrike Becks-Malorny

Marc Chagall
Ingo F. Walther

Salvador Dalí
Gilles Néret

Edgar Degas
Bernd Growe

Eugène Delacroix
Gilles Néret

Marcel Duchamp
Janis Mink

Alberto Durero
John Berger

El Bosco
La obra completa – pintura
Walter Bosing

James Ensor
Ulrike Becks-Malorny

Max Ernst
Ulrich Bischoff

M.C. Escher
Estampas y dibujos

Caspar David Friedrich
Norbert Wolf

Paul Gauguin
Ingo F. Walther

HR Giger ARH+

Vincent van Gogh
Ingo F. Walther

Francisco de Goya
Rose-Marie y Rainer Hagen

Edward Hopper
Rolf G. Renner

Hundertwasser
Pierre Restany

Frida Kahlo
Andrea Kettenmann

Wassily Kandinsky
Hajo Düchting

Ernst Ludwig Kirchner
Norbert Wolf

Paul Klee
Susanna Partsch

Yves Klein
Hannah Weitemeier

Gustav Klimt
Gilles Néret

Willem de Kooning
Barbara Hess

Tamara de Lempicka
Gilles Néret

Leonardo
Frank Zöllner

Roy Lichtenstein
Janis Hendrickson

August Macke
Anna Meseure

Franz Marc
Susanne Partsch

René Magritte
Marcel Paquet

Kasimir Malevich
Gilles Néret

Édouard Manet
Gilles Néret

Henri Matisse
Volkmar Essers

Miguel Ángel
Gilles Néret

Joan Miró
Janis Mink

Amedeo Modigliani
Doris Krystof

Piet Mondrian
Susanne Deicher

Claude Monet
Christoph Heinrich

Alfons Mucha
Renate Ulmer

Edvard Munch
Ulrich Bischoff

Georgia O'Keeffe
Britta Benke

Pablo Picasso
Ingo F. Walther

Jackson Pollock
Leonhard Emmerling

Rembrandt
Michael Bockemühl

Pierre-Auguste Renoir
Peter H. Feist

Diego Rivera
Andrea Kettenmann

Auguste Rodin
Esculturas y dibujos
Gilles Néret

Mark Rothko
Jacob Baal-Teshuva

Henri Rousseau
Cornelia Stabenow

Pedro Pablo Rubens
Gilles Néret

Egon Schiele
Reinhard Steiner

Georges Seurat
Hajo Düchting

Henri de Toulouse-Lautrec
Matthias Arnold

J. M. W. Turner
Michael Bockemühl

Diego Velázquez
Norbert Wolf

Vermeer
La obra completa – pintura
Norbert Schneider

Andy Warhol
Klaus Honnef

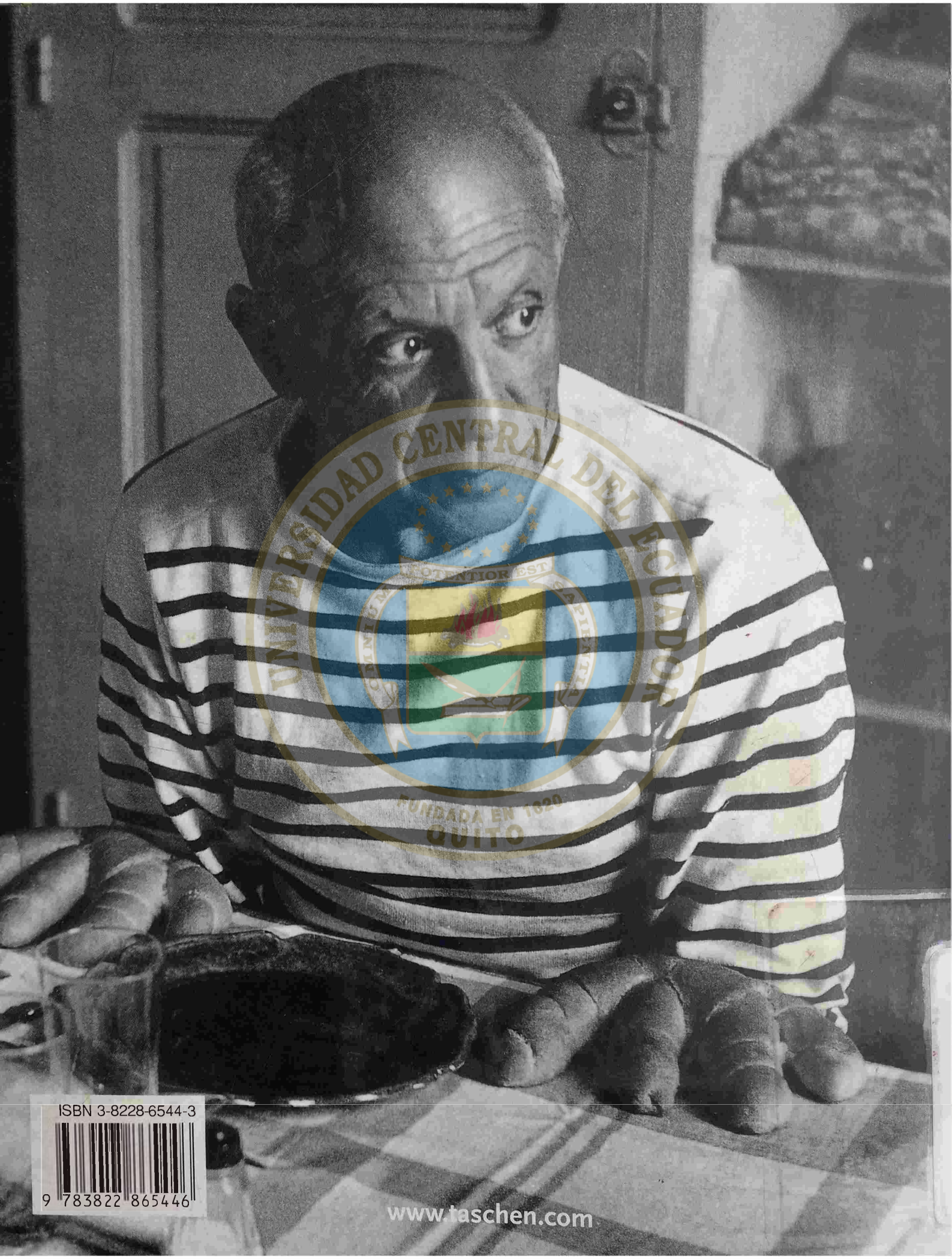
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SALUS
FUNDADA EN 1826
QUITO

«Back to visual basics»

International Herald Tribune, París

www.taschen.com

Si desea información acerca de las nuevas publicaciones de TASCHEN, solicite nuestra revista en www.taschen.com o escríbanos a TASCHEN, C/ Víctor Hugo, 1,2° Dcha., E–28004 Madrid, España, fax: +34 91-360 50 64. Nos complacerá remitirle un ejemplar gratuito de nuestra revista, donde hallará información completa acerca de todos nuestros libros.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

ISBN 3-8228-6544-3
9 783822 865446

www.taschen.com