

EXPOSICIÓN

PICASSO

SUITE 347

MUSEO PATIO HERRERIANO
Sala 3,4 y 5

Calle Jorge Guillén, 6. 47003 Valladolid-España
Tel. +34 983 362 908. Fax +34 983 375 295

Del 9 de noviembre de 2018 al 3 de febrero de 2019.

La 'Serie 347', o 'Suite 347' como es normalmente conocida en ámbitos especializados, es una serie de 347 grabados realizadas por el genial artista malacitano entre el 16 de marzo y el 8 de octubre de 1968, ya en su vejez. Cuantitativamente, constituye el mayor conjunto de grabados individuales en las series realizadas a lo largo de su vida y representa su penúltima gran serie, anterior a la 'Serie 156' de 1969-1972. Dedicada a su gran amigo Jaime Sabartés, Picasso no otorgó nombre alguno a la suite, aunque sí de manera individual a los grabados. Fue mostrada al gran público por primera vez en 1970 en la 'Gallerie Louis Leiris' de París y posteriormente en el 'Art Institute of Chicago'.

Para la realización de los mismos, Picasso se llevó a los hermanos grabadores Aldo y Piero Crommelynck, los cuales establecieron un taller de grabación al aguafuerte cerca de la residencia de Picasso en Mougins. Allí, Picasso experimentó con las posibilidades del proceso que lo tenía fascinado, combinando distintas técnicas, en aguafuerte y aguatinta con resinas y azúcar, así como con punta seca, consiguiendo gran virtuosismo y una 'reinvención' conceptual, ya iniciada con lo bidimensional del cubismo, mediante el dominio de la tinta y la sintetización en blanco y negro.

Comparándola con la serie 'Vollard' o con la 'Serie 156', de formatos semejantes, en 'Suite 347, encontramos todo tipo de dimensiones y tamaños, de pequeña y gran escala.

Se trata de una serie de obras cargadas de erotismo a raudales, e incluso se adentran en el mundo del voyeurismo a través de personajes insertos en los grabados. De tal modo que, en una ciudad como París, en una sociedad mentalmente abierta como la francesa, los grabados sexualmente explícitos fueron expuestos en salas privadas cerradas, únicamente accesibles para adultos, previa advertencia al público de lo que allí iban a encontrar. Entre ellos, 66 estampas dedicadas a '*La Celestina*' de Fernando de Rojas y otras cuya temática está relacionada con los juegos del pintor renacentista Rafael y su amante 'La Fornarina' (Margherita Luti), la cual, según cuenta Vasari en su biografía, lo mató literalmente de agotamiento (lo que le produjo unas fiebres y quince días de agonía).

A diferencia de la serie 'Vollard', en la que mostraba su lado más hedonista, con predominancia del tema del escultor y su modelo y protagonismo del minotauro, en 'Suite 347' Picasso explora el lado más erótico y sexual en formato pequeño, como parte de un conjunto multitemático, con la irrupción simultánea de toda su imaginería, en el que incluye los habituales sometidos a su público, los maestros, los toros, el flamenco, la mitología y el Mediterráneo, así como continuas referencias a otros artistas de distintas épocas entre los que se encuentran Rafael, El Greco, Rembrandt, Ingres, Manet y Monet. La serie engloba cuatro grandes bloques temáticos: 'La Celestina', 'Picasso, su obra y su público', un tercer bloque dedicado a sus temas habituales, técnicas y estilos, 'Mitologías y circos', y finalmente 'El pintor y sus modelos. Constituyen en sí mismos una visión irónica y humorística acerca del arte y su historia.

Los 347 aguafuertes de esta Suite, fueron realizados por Picasso entre el 16 de marzo y el 5 de octubre de 1968.

La *Suite 347* fue mostrada por primera vez en el otoño de 1968 en la galería Louise Leiris, de París, donde hubo de habilitarse una sala privada, de acceso restringido a adultos, para exponer una serie de dibujos eróticos que reflejaban los 'juegos' del pintor Rafael con su amante Formarina. En esta serie, Picasso alimenta la escena principal con grupos de *voyeurs*, en algunos casos figuras religiosas, saltimbanquis, el propio pintor, Miguel Ángel o su habitual grabador, Aldo Crommelynck.

Una de las características de la famosa *Suite 347* reside en el hecho de que esta colección no obedece a formatos idénticos, a semejanza de lo que ocurre con la *Vollard* o el grupo 156. En esta ocasión, Picasso ofrece todo tipo de formatos, lo que permite disfrutar del genial artista a pequeña escala o en grandes dimensiones. La serie está dividida en cuatro grupos temáticos: *La Celestina*, inspirada y realizada para la obra de Fernando de Rojas; *Picasso, su obra y su público*, una selección de los temas habituales del pintor, así como sus diversas técnicas y estilos; *Mitologías y circos*, grabados sobre la mitología y el circo del Mediterráneo, y *El pintor y sus modelos*, una extensa selección de las obras relacionadas con las modelos del artista

Los 347 grabados de esta serie forman uno de los trabajos más titánicos del Picasso anciano.

La obra gráfica de Picasso (que sobrepasa las dos mil estampas) permite la visión de su dibujo y de su dominio de la tinta como medio universal de sintetizar en las dos dimensiones la complejidad del mundo y de la vida. Picasso condensa sus ideas y visiones filtrándolas en la discreta riqueza de color que permiten el blanco (del papel) y el negro (de la tinta). Tanto los cuadernos de apuntes como la obra gráfica son una de las manifestaciones más autobiográficas de Pablo Picasso. En este caso concreto de la Suite 347 comienza la serie con una estampa que precisamente se titula *Picasso, su obra y su público*.

La colección

La *Suite 347* se compone de 347 aguafuertes realizados entre el 16 de marzo y el 5 de octubre de 1968. Se mostró por primera vez como conjunto en la Galerie Louise Leiris de París en diciembre de 1968; debido al erotismo de algunas estampas, en especial las referidas a los juegos del pintor Rafael con su amante la Fornarina, se expusieron en una sala privada, cerrada al público en general.

Los temas

El conjunto es uno de los trabajos más titánicos de la madurez de Picasso, que en un par de meses frenéticos, entre marzo y agosto del agitado año de 1968, realiza más de 300 aguafuertes. No se puede dar un interpretación simple de su temática, tal como de la *Suite Vollard* puede decirse que hay dos temas predominantes, como el del escultor y su modelo y el tema del minotauro. En la *Suite 347*, como en la *Suite 156*, entra toda la imaginería del Picasso anciano.

En la *Suite 347* se encuentran todos los demás temas de Picasso en el difícil año de 1968 trabajando en París o en el sur de Francia: los ya referidos a su público, o a los grandes maestros, el mundo de las corridas de toros y de los cantaores de flamenco, el mundo de la mitología grecorromana y sobre todo el mundo del paisaje mediterráneo. Alrededor de 66 imágenes se dedican a un tema tan español como es el de *La Celestina*, novela de la que el artista poseía dos ejemplares antiguos, uno del s. XVI.

Asimismo se encuentran amplias referencias a la vida cotidiana, a la propia infancia del artista, o a lo que Picasso podía ver en la televisión francesa, como películas de romanos, o las mil y una noches, etc. También aparece la presencia del general De Gaulle, etc. Pero asimismo esta Suite está llena de referencias a otros artistas, como Rembrandt, el ya citado Rafael, Ingres, al cuadro del Greco El Entierro del Conde de Orgaz, a la pintura de Manet, a la de Monet, etc.

Un recorrido por la Suite

La primera imagen de esta Suite se titula como ya hemos dicho *Picasso, su obra y su público*, es una estampa muy compuesta, donde a la izquierda aparece un mago, ante él un retrato de perfil del propio Picasso que contempla una escena del rapto de Europa ante la figura, a la derecha, de un Hércules; en la parte inferior una mujer tumbada observa la escena desde abajo.

La última imagen se titula *Serenade au coucher du soleil dans un sous-bois à la Monet*, es una aguafuente al azúcar, que hace un repaso por otros autores de la Historia del Arte. En esta imagen hay un recuerdo no sólo al Monet del celebre cuadro que da origen al impresionismo *Impression, Soleil levant*, sino también a la obra de Nicolas Poussin, y al bosque del paisaje del pintor alemán Albert Altdorfer, del célebre cuadro *San Jorge en el bosque* de 1510, sacado de una postal que el artista recibe de un amigo de Munich. Esta estampa la realiza el 5 de octubre de 1968. Hasta el 24 de este mes no trabaja al aguafuerte, realizando ese día tres grabados. Uno de ellos, un retrato de su estampador Piero Crommelynck con su mujer y su hija, lo retoca el 15 de febrero de dos años después, en 1970: con él comienza la *Suite 156*.

La técnica

En esta *Suite 347*, a diferencia de la *Suite 156*, se encuentran muchas más técnicas del aguafuerte, como el aguafuerte con resinas, con azúcar, las puntas secas, la manera negra, el rascador, etc. Es una gran lección de repaso sobre toda la historia del aguafuerte. Como ha señalado el gran especialista Pierre Daix "en esta Suite, Picasso explora todos los secretos del grabado multiplicando las combinaciones de procesos con una virtuosidad sin igual, con la felicidad de inventarlo todo de nuevo".

La colección completa de la Suite 347

La colección completa de la *Suite 347* está presente en muy pocos museos: el Museo Picasso de Barcelona tiene el ejemplar que Picasso pensó regalar a su amigo y secretario personal, Jaume Sabartés, pero que murió el 13 de febrero de 1968, antes de editarse el ciclo. Así, Picasso donó al Museo de Barcelona un ejemplar en memoria de Sabartés y dedicado a este amigo a pesar de que había muerto; el Museo Picasso de París no tiene la edición completa pero en cambio posee las pruebas de estado realizadas por Picasso para algunas de las estampas; la Biblioteca Nacional de París tiene dos ejemplares en cuanto es el depósito legal de todo lo que se edita en Francia.

SUITE 347 DE PABLO PICASSO

“Conviene abordar la serie de los 347 grabados con un espíritu abierto a la alegría, a las bromas, a las burlas, al humor, al buen talante y al placer: placer de ver, de reír, de divertirse”. Las palabras de la historiadora Brigitte Baer, autora del catálogo razonado de la obra gráfica de Picasso, resumen de manera muy precisa el espíritu de la Suite 347 que el artista realizó a lo largo del verano de 1968. Esta suite reúne la práctica totalidad de temas presentes en la obra de Picasso: los referentes al público, a las modelos, al circo, al cine, a los grandes maestros, a las corridas de toros, al flamenco, a la mitología grecorromana, al paisaje mediterráneo, a los temas que el artista veía en la televisión o a la novela “La Celestina” a la que dedica 66 grabados y de la que el artista poseía dos ejemplares antiguos, uno del siglo XVI. Además, esta suite incluye más técnicas de grabado además del aguafuerte, como el aguatinta con resinas, con azúcar o las puntas secas, entre otras.

La Suite 347 está compuesta por una edición de 50 ejemplares y 17 pruebas de artista. La serie adquirida por Bancaja es una de las cinco únicas pruebas que fueron firmadas directamente por Picasso a lápiz. Esta Suite fue mostrada por primera vez como conjunto en la galería Louise Leiris de París en 1968. Debido al erotismo de algunas estampas, en especial de las referidas a los juegos del pintor Rafael con su amante la Fornarina, se expusieron en una sala privada, cerrada al público en general. Más tarde fue presentada en el Art Institute de Chicago. La posesión de esta suite sitúa a Bancaja al nivel de las otras instituciones que poseen una serie completa: el Museo Picasso de Barcelona, la Biblioteca Nacional de París (depositaria legal de todo lo que se edita en Francia), el Museo Ludwig de Colonia, el Museo de Israel en Jerusalén, el Art Institute de Chicago y el Museo Picasso de París (que no tiene la edición completa).

PICASSO, SUITE 347
Por Avelina Lésper

Con la pintura se permitió ser un genio, con el grabado se permitió ser un virtuoso. En el Metropolitan Museum y el MoMA de Nueva York coinciden dos exposiciones dedicadas a la obra gráfica de Picasso. En el caso de MET hay algunos óleos expuestos, y sin embargo lo más emocionante son sus grabados en metal y en linoleum. La obra de Picasso es su talento, su tema es el estilo Picasso. Lo que cohesiona el cuerpo de su obra es la capacidad del pintor español de extraer arte en estado puro de cada trabajo.

La curaduría del MoMA es un recorrido amoroso centrado en las mujeres que pasaron por la vida de Picasso, mujeres que se trastornaron y se transformaron a partir de relacionarse con este devorador de existencias, con este minotauro insaciable. Gran parte de la fascinación que despierta Picasso está en esa vitalidad que siempre demostró, en fundar su mito como un ser catártico que agotaba a quienes lo rodeaban. El sexo de Júpiter y el egoísmo de Narciso. "No vayas a visitarlo, dicen que al cabo de un rato te arranca la ropa, te arroja sobre sus lienzos y te viola, no te suelta hasta que se harta". Esta advertencia más que ahuyentar a las admiradoras, las atraía en hordas.

El retrato de Fernande Olivier, amante de Picasso de 1903 a 1911 es una litografía en la que raspa la piedra para crear diferentes efectos de luz, es un retrato triste que nada tiene que ver con los de Dora Maar, que son felices, plenos, entregados. En la acuatinta *Mujer con Tamboril* Dora baila, toca un pequeño pandero y sonríe, Dora emerge desnuda de un fondo de tinta negra con líneas que definen el movimiento de los planos cubistas y las sombras. El grabado en punta seca del rostro de Olga, la bailarina que sin Picasso fue un deshecho penoso de un gran melodrama, es melancólica, disgustada, a punto de reprochar algo, el tratamiento del retrato es conservador y distante.

En el MET fueron mucho más lejos que en el MoMA, expusieron entre otras cosas, la *Suite 347* completa. Esta serie de 347 grabados los realizó en el sur de Francia cuando viva ahí con Jacqueline, ella tenía 27 años y él 72. Se llevó a los impresores Aldo y Piero Crommerlynck para que se dedicaran a imprimir esta fastuosa colección. La obra más erótica de Picasso, basada en la *Celestina* de Fernando de Rojas y en la relación del pintor Rafael y Fornarina la amante que lo mató de agotamiento. Cuando terminó la serie fue expuesta en París en 1968 en la Galería Louise Leiris en salones cerrados por su alto contenido erótico y con previa advertencia al público, esta Suite no se pudo ver completa en España hasta 2003. Fascinado con la técnica del grabado en la que trabajó llegando a niveles nunca vistos, experimentando en todas las posibilidades de los diferentes procesos y estados de la placa, llevó la composición y el lenguaje del pequeño formato a lo más bello y depravado del erotismo.

En la *Suite Vollard*, ya mostraba el hedonismo de su vida, las mujeres que rodean al *escultor* y al *minotauro* son las mujeres de Picasso, que posaban desnudas y recibían al marchante Vollard que llegaba con prisas y una botella de champaña a recolectar los grabados de la serie mientras que Picasso semidesnudo dibujaba frenético y gozoso. En la *Suite 347* el erotismo de Picasso se apodera de la intimidad de este pequeño formato y cada pieza es una intromisión a la humedad y calor de habitaciones de placer y promiscuidad.

Al ver los grabados y observar al público con sus audi-guías pegadas a los oídos me preguntaba que les podrían estar diciendo "en este grabado vemos como dos mujeres hacen el amor, mientras el cliente, un mosquetero elegantemente vestido se deleita mirando la orgía, una enorme verga destaca en el primer plano entre los cuerpos de las amantes". Es un misterio.

Las celestinas llevan a los mosqueteros que entran a caballo dentro de las habitaciones donde estas doncellas están ofreciendo sus cuerpos, apenas cubiertos por un mantón y tocadas con peinetas de concha. Los grabados a veces son punta seca, otras son acuatinas algunas con barnices al azúcar. La narración va en ascenso de intensidad, un espadachín se arrodilla ante el coño de una mujer, Rafael ama a Fornarina con su paleta de colores en la mano y los senos de ella en la cara.

Mientras que en la pintura nunca alcanza este nivel de erotismo, Picasso hace del formato y de la técnica del grabado un lazo hasta lo más personal de su fantasía, de las imágenes que inventaron parte de su propio mito, del personaje que él creó.

**PABLO PICASSO
Y EL GRABADO**

Además del maravilloso trabajo pictórico, la obra gráfica de Picasso tiene por sí sola un gran valor artístico. El artista mañagueño se inició en el mundo del grabado de manos de renombrados maestros. El primer acercamiento a esta nueva técnica, tiene lugar en 1899 con la obra titulada

El zurdo, donde aparece un picador que sostiene la pica en la mano izquierda. Posteriormente seguirá ejercitándose en el arte del grabado adquiriendo experiencia y llegando a ser uno de los grandes grabadores del arte español, realizando más de 2.200 grabados con las técnicas de xilografía, calcograbado, litografía, aguafuerte, aguainta, punta seca o relieve.

A este primer intento de grabado le siguen otros más elaborados y perfectos como el titulado *Comida frugal*, aguafuerte realizado en 1904 y en el que se aprecia un mejor dominio de la técnica del grabado. Lo mismo que ocurre en sus trabajos pictóricos, en sus obras gráficas también se aprecian las diferentes etapas que se apreciaban en la pintura. En concreto esta obra *Comida frugal* pertenece a la etapa azul de Picasso.

En estos primeros trabajos se centra sobre todo en el aguafuerte y la punta seca. De la época cubista destacan algunos aguafuertes como el realizado para ilustrar un texto del poeta Max Jacob Saint Matorel, o el editado por su marchante D.H. Kahnweiler.

Libro ilustrado por Picasso. Entre 1910 y 1920 se introduce en la técnica de la xilografía, para posteriormente en la década de los años veinte y treinta realizar las maravillosas estampas de *La obra maestra desconocida de Balzac*.

También realizó con el impresor Louis Fort *Les métamorphoses*, la serie que edita su marchante Ambroise Vollard y conocida como *Suite Vollard* y la *Minotauromaquia*, considerado como uno de los mejores trabajos de Picasso y obra cumbre de su serie grabada.

La temática que de estos años gira alrededor de maternidades, retratos, naturalezas muertas y cabezas.

En 1937 graba dos aguafuertes titulados *Sueño y Mentira a Franco* para recaudar fondos para la República.

A este trabajo le sigue otra serie en la que aparecen mujeres llorando y representan las penas y horrores de las guerras.

Terminada la Segunda Guerra Mundial Picasso se inclina por la litografía en el Taller de Mourlot, apareciendo el color por primera vez. La temática se vuelve más amplia, no sólo temas sobre los horrores de la guerra, o sobre mujeres llorando, ahora y coincidiendo con el periodo de paz utilizará la figura de la paloma blanca como símbolo de paz.

En esta década de los cuarenta Picasso se interesa por la ilustración de libros, obras como *Vingt poèmes o Deux contes*, son algunos claros ejemplos de su trabajo como ilustrador de libros.

Entre 1954 y 1964 el linograbado se convierte en la técnica favorita de Picasso. Durante su estancia en Vallauris se pone en contacto como el impresor Arnéra llegando a realizar unos 200 linograbados.

A finales de los años cincuenta realiza una serie de aguaintas sobre la temática del toreo, ilustrando el libro *La tauromaquia o arte de torear* de José Delgado.

En los últimos años Picasso realiza dos grandes series de grabados, la primera entorno a 1968, *La Suite 347* y la segunda, *La Suite 156* en 1971.

Picasso inicia sus estudios artísticos en **Barcelona**, en la Escuela Provincial de Bellas Artes (1895). Tan sólo dos años después, en 1897, Picasso realiza su primera muestra individual, en el café "Els Quatre Gats". París se va a convertir en la gran meta de Pablo y en 1900 se traslada a la capital francesa por un breve periodo de tiempo. Al regresar a Barcelona, empieza a trabajar en una serie de obras en la que se observan las influencias de todos los artistas que ha conocido o cuya obra ha visto. Es una esponja que lo absorbe todo pero no retiene nada; está buscando un estilo personal. Entre 1901 y 1907 se desarrollan la Etapa Azul y la Etapa Rosa, caracterizadas por el uso de esos colores y por su temática con figuras sórdidas, aisladas, con gestos de pena y sufrimiento. La pintura de estos años iniciales del siglo XX está viviendo continuos cambios y Picasso no puede quedarse al margen. Se interesa entonces por **Cézanne**, y partiendo de su ejemplo va a desarrollar una nueva fórmula pictórica junto a su amigo Braque: el **cubismo**. Pero Picasso no se queda ahí y en 1912 practica el collage en la pintura; a partir de este momento todo vale, la imaginación se hace dueña del arte.

Picasso es el gran revolucionario y cuando todos los pintores se interesan por el cubismo, él se preocupa por el clasicismo de Ingres. El movimiento surrealista de 1925 no le coge desprevenido y, aunque no participa abiertamente, le servirá como elemento de ruptura con lo anterior, introduciendo en su obra figuras distorsionadas con mucha fuerza y no exentas de rabia y furia. Igual que ocurre con Goya, a Picasso también le influye en gran medida la situación personal y social a la hora de trabajar. Sus relaciones con las mujeres, frecuentemente tumultuosas, van a afectar seriamente a su obra. Sin embargo, lo que mayor impacto tuvo en Picasso fue el estallido de la **Guerra Civil** española y el bombardeo de Guernica, que provocó la realización de la obra más famosa del arte contemporáneo. París fue su refugio durante mucho tiempo, pero los últimos años de su vida los pasó en el sur de Francia, trabajando en un estilo muy personal, con vivos colores y formas extrañas. Picasso está representado en los museos más importantes de todo el mundo, como el Metropolitan, el MOMA y el Guggenheim de Nueva York, el Hermitage de San Petersburgo, la National Gallery de Londres o el Reina Sofía de Madrid.

**PICASSO COMO
DIBUJANTE Y GRABADOR.**

Ya dijimos que las diversas técnicas de Picasso también se han ido analizando una por una. El dibujo, que a priori pudiera parecer subsidiario o auxiliar de la pintura, cobra un alto protagonismo en la bibliografía picassiana, como a continuación comprobaremos.

Una monografía tan temprana como la de Waldemar George (Picasso. Dessins. Paris: Editions des Quatre Chemins, 1926) ya se ocupó de esta vertiente de su producción. Cronológicamente, le siguen Dessins de Picasso: 1892-1948, de Christian Zervos (Paris: Cahiers d'Art, 1949), Picasso: dessins de Jean Bouret (Paris: Les Deux Mondes, 1950) y el catálogo de la exposición en el Institute of Contemporary Arts de Londres, bajo el título Homage to Picasso on his 70th birthday. Drawings and watercolours since 1893 (1951). Muchas publicaciones se han sucedido sobre esta cuestión desde los años 50, pero destacaríamos el nº especial doble de la revista Verve (Paris, 1954, vol. VIII, nº 29-30), conteniendo la « Suite de 189 dessins de Picasso, 28 novembre 1953 au 3 février 1954 » ; los libros Dibujos y escritos y Gavilla de fábulas sin amor, con texto de Camilo José Cela ilustrado con 32 dibujos de Picasso (ambos editados por Papeles de Son Armadans de Palma de Mallorca, el primero en 1961 y el segundo en 1962); Picasso: aquarelles et gouaches (Bâle: Phoebus, 1964), con introducción de John Richardson ; Dessins de Picasso, de Jean Leymarie (Ginebra: Albert Skira, 1967); Picasso: dessins (Paris: Cercle d'Art, 1969), prologado por René Char y con texto de Charles Feld, notabilísimo repertorio de los dibujos de esos dos años; Picasso: Zeichnungen, de Wilhelm Boeck (Köln: M. DuMont Schauberg, 1973); Master drawings by Picasso

(Cambridge, Massachussets: Fogg Art Museum, 1981), publicado por Gary Tinterow con motivo de la exposición del mismo título; de Georges Boudaille, Picasso dessins (Paris: Cercle d'Art, 1986); el mismo año, Werner Spies escribe Pastelle, zeichnungen, aquarelle (Stuttgart: Hatje), siendo también de este autor Pablo Picasso: Wege zur Skulptur: Die Carnets Paris und Dinard von 1928 aus der Sammlung Marina Picasso (München: Prestel, 1995), en conjunción con una exposición itinerante por Alemania en 1995; y de Roland Doschka es Pablo Picasso. Metamorphosen des Menschen. Arbeiten auf papier 1895-1972 (München: Prestel, 2000).

En 1986, The Pace Gallery de Nueva York acogió una importantísima muestra de cuadernos de Picasso, cuyo catálogo estuvo al cuidado de Arnold y Marc Glimcher (Je suis le cahier. The Sketchbooks of Picasso. Boston, New York: The Atlantic Monthly Press, 1986). Para el conocimiento de muchos de ellos, también es una fuente muy importante el reciente catálogo razonado, publicado en dos volúmenes, de los que posee el Museo Picasso de París, redactado por Brigitte Léal (Musée Picasso. Carnets: catalogue des dessins. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1996).

Varios de los cuadernos han sido objeto de preciosas ediciones facsímiles: Carnet de dessins de Picasso, reproduits au format de l'original, Royan, 30.5.40 (Paris: Cahiers d'Art, 1948); Pablo Picasso, Carnet de la Californie, con introducción de Georges Boudaille (Paris: Cercle d'Art, 1959; la misma editorial lo ha vuelto a publicar en 1999, en una tirada no limitada, acompañado del texto "Promenade", de Dan Franck); Picasso, Carnet catalan, con prólogo de Douglas Cooper (Paris: Berggruen, 1958); Le Picasso de Poche, con introducción de Marcel Duhamel (Paris: atelier Daniel Jacomet, 1964) y Le Gôut du bonheur, con texto de Jean Marcenac, que reproduce tres cuadernos eróticos de 1964 (publicado conjuntamente en 1970 por Cercle d'art, de París, H.N. Abrams, de Nueva York, y C. Schunemann, de Bremen). En España, Gustavo Gili, de Barcelona, ha producido Carnet Picasso. La Coruña, 1894-1895 (1971, con introducción de Juan Ainaud de Lasarte), Carnet Picasso. París, 1900 (1972, con prólogo de Rosa M^a Subirana, y del cual la editorial Casariego, de Madrid, hizo en 1995 una reedición no limitada con texto de José L. Valdés), Carnet Picasso. Madrid 1898 (1976, prologado por Xavier de Salas) y, en 1979, Picasso. Viatge a Paris, con un breve estudio de M^a Teresa Ocaña, que contiene 5 reproducciones facsímiles de dibujos de 1902. Y fue de nuevo Casariego la encargada de sacar a la luz, en 1990, Picasso. Los 42 estudios sobre papel para el Guernica. Edición facsimilar íntegra. Es preciso reseñar también el hermoso Picasso. Toros y toreros, con texto de Luis Miguel Dominguín y comentario de Georges Boudaille, que sin ser una edición facsímil reproduce con gran calidad tres cuadernos de croquis y dieciséis dibujos en hojas aparte, todos con tema taurino y fechados entre 1957 y 1959 (publicado en 1961 por iniciativa de Cercle d'Art, de París, conoció ediciones simultáneas por Gustavo Gili, de Barcelona, Thames and Hudson, de Londres, y Abrams, de Nueva York).

Sobre la obra gráfica, la monografía más completa puede ser Pablo Picasso. *Das graphische Werk* (Stuttgart: Gerd Hatje, 1974), de Bernd Rau. Pero lo más interesante, editorialmente hablando, han sido los diversos catálogos razonados en los que se ha compendiado su producción.

Ya hablamos arriba del catálogo razonado de Bernhard Geiser, que el propio autor publicara en Berna en 1933: *Picasso peintre-graveur. Catalogue illustré de l'oeuvre gravé et lithographié, 1899-1931*. Realizado con la colaboración y el seguimiento de Picasso, siguió contando con él para continuar su labor, pero ésta se vio interrumpida por la Segunda Guerra Mundial y no pudo retomarla hasta mucho después. En 1955, publicó una segunda edición de aquel volumen y una antología comprendida entre los años 1899 y 1954 (con una cronología redactada por Hans Bolliger), que fue simultánea en varios países (*Picasso: Das Graphische Werk*. Stuttgart: Gerd Hatje; *L'oeuvre gravé de Picasso*. Lausanne: Guilde du Livre; *Picasso: fifty-five years of his graphic work*. London: Thames and Hudson, y New York: Abrams). La editorial Hatje

continuó la obra en 1966, con *Picasso: Das Graphische Werk, 1955-1965*, simultáneamente a la edición en francés (*L'oeuvre gravé de Picasso*. Lausanne: Clairefontaine, 1966), a cargo de Kurt Leonhard y Hans Bolliger.

En 1968, un año después de la muerte de Bernhard Geiser, Kornfeld et Klipstein, de Berna, publica el segundo tomo de *Picasso peintre-graveur*, en este caso descriptivo de las obras de 1932 a 1934. Hubo que esperar a 1986 para que la misma casa editora continuara con la obra: *Picasso peintre-graveur. Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et des monotypes, 1935-1945*, ahora bajo la responsabilidad de Brigitte Baer, fue el título del tomo III; los tomos IV y V se imprimieron en 1988 y 1989, respectivamente; en 1990 y 1992 se reeditaron los dos primeros tomos, corregidos y ampliados por Brigitte Baer; el tomo VI se publicó en 1994 y el VII en 1996; de este mismo año es el "Addendum" conteniendo todas las correcciones de los tomos anteriores.

Se trata, como puede suponerse, de una obra colosal, dotada de muy buenas reproducciones y de explicaciones detalladísimas sobre la evolución de cada grabado, desde su primera prueba de estado hasta el visto bueno del artista. Es el catálogo "casi definitivo" de la obra gráfica de Picasso. El "casi" se debe a que, como su misma autora confiesa, nada puede darse por definitivo hablando de Picasso, pero también lo decimos porque, exceptuando los dos primeros volúmenes (hasta 1934), no se contemplan las litografías.

A la editorial Kornfeld et Klipstein se debe otra iniciativa de parecidas características, y también fundamental en este campo: en 1968 (el mismo año en que publicaba el segundo tomo de *Picasso peintre-graveur*, de Geiser), imprimía Pablo Picasso. *Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié, 1904-1967*, con motivo de la exposición en el Musée des Beaux Arts de Zurich de una espléndida y completísima colección de grabados del artista. El catálogo se debía al coleccionista y especialista Georges Bloch, y en él se reproducían, generalmente a pequeña escala, todas las estampas expuestas, con una breve pero suficiente y exacta anotación. A este volumen siguieron otros tres, con ilustraciones a toda página, que fueron cubriendo toda la producción posterior: el tomo II (1971) comprendía los años 1966 a 1969, el tomo III (1972) se dedicaba a la "obra grabada sobre cerámica" (1949-1971) y el IV (1979) a los grabados fechados entre 1970 y 1972.

El impresor Fernand Mourlot, que colaboró con Picasso en la realización de sus litografías desde 1945, se ciñó a esta técnica en su catálogo razonado *Picasso lithographe: 1919-1963*, publicado en cuatro volúmenes cuyas cubiertas y frontispicios eran litografías originales (Monte-Carlo: André Sauret, 1949-1964). En 1970, el mismo editor publicó en un solo volumen el contenido de la obra anterior, ampliado hasta comprender un grabado de 1969, si bien las ilustraciones eran de un tamaño reducido.

Sobre las litografías, habría que citar a Curt Vallentin responsable Pablo Picasso. *Lithographs, 1945-1948* (New York: Wittenborn, 1948 con introducción de Geiser), pero, sobre todo, el catálogo razonado de Ernst-Gerhard Güse y Bernd Rau *Pablo Picasso. Die Lithographien. Werkverzeichnis* (Stuttgart: Gerd Hatje, 1988), que acompañó a una exposición en el Kunsthalle de Bremen y, por último, el que posiblemente sea el más completo de todos: el publicado como inventario del Graphikmuseum Pablo

Picasso Münster con el título Pablo Picasso Die Lithographie (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000), bajo la edición de Ulrike Gauss y la catalogación de Felix Reuße . Este museo alemán cuenta con la extraordinaria colección Huizinga y es el único del mundo dedicado a las litografías del artista.

La editorial Gerd Hatje, de Stuttgart, dedicó atención especial a los linóleos en el libro *Linolschnitte* (1962; en el mismo año, y con el título *Pablo Picasso. Grabados al linóleo*, también lo editó Gustavo Gili, de Barcelona, así como *Cercle d'Art*, de París, bajo la denominación *Linogravures*), con introducción de Wilhelm Boeck; muy destacable también es *Picasso linoleum cuts: The Mr. And Mrs. Charles Kramer Collection in the Metropolitan Museum of Art* (New York: Metropolitan Museum of Art y Random House, 1985), con introducción de William S. Lieberman.

Podrían citarse también algunos libros dedicados a series concretas: *Suite Vollard*, con introducción de Hans Bolliger (Stuttgart: Gerd Hatje, 1956, con ediciones simultáneas en Londres, por Thames and Hudson, y Nueva York, por Milton S. Fox); *Picasso: 347 gravures, 13/3/68-5/10/68* (Paris: Draeger, 1968); *Picasso, 347 gravures* (Paris: Galerie Louise Leiris, 1968 y Chicago: Art Institute, 1968), con nota introductoria de Aldo y Piero Crommelynck; *Picasso: 156 gravures récentes* (Paris: Galerie Louise Leiris, 1973); *Picasso Graveur: Les 156 Gravures, Mougins 1968-1972* (Saint-Etienne: Musée d'Art Moderne, 1992), que cuenta con textos de Brigitte Leal, Brigitte Baer y Rachel Stella; o los catálogos recientes de las colecciones adquiridas por Bancaja, de Valencia: *Suite Vollard* (1994), *Suite 156* (1997), *Suite 347* (2000) y *Caja de remordimientos* (2001).

En la bibliografía picassiana que trata la vertiente cartelista del pintor (aunque en pocas ocasiones como diseñador directo), lo primero que encontramos es *Posters of Picasso*, de Joseph K. Foster (New York: Crown, 1957). En 1968, Christoph Czwiklitzer escribe y edita él mismo *290: Affiches de Pablo Picasso. A Catalogue Raisonné* ; de este mismo autor es *Pablo Picasso plakate 1923-1973* (München: Deutscher Taschenbuch, 1981). En 1992, Luis Carlos Rodrigo, publica *Picasso en sus carteles: imagen y obra*, amplio estudio en el que se reproducen y comentan 630 carteles de una colección particular. Con motivo de la exposición organizada en el *Versicherungs Kammer Bayern* de Munich (2000), Marc Gundel publica el catálogo razonado *Picasso. The art of the poster* (Prestel).

Picasso realizó una extraordinaria labor como ilustrador, realizando expresamente grabados originales para determinadas ediciones de tiradas limitadas; llegó a participar en 156 libros, publicados entre 1905 y 1974 (de los cuales, la Fundación

Pablo Ruiz Picasso cuenta con diez volúmenes generosamente donados por Christine Ruiz-Picasso). H. Matarasso publicó una lista de 75 de los mismos con motivo de la exposición *Demi-Siècle de Livres Illustrés de Picasso* (*Bibliographie des livres illustrés par Pablo Picasso*. Niza: Galerie H. Matarasso, 1956) y Abraham Horodisch redactó *Pablo Picasso als Buchkünstler* (Frankfurt: Gesellschaft, 1957); más tarde aparecería un repertorio fundamental, *Pablo Picasso the illustrated books: catalogue raisonné* de Sebastián Goepfert, Herma Goepfert-Frank y Patrick Cramer, editado en Ginebra por el mismo Patrick Cramer en 1983.

EL PENSAMIENTO DE PICASSO .

Pablo Picasso no escribió ningún libro de ensayo ni ningún tratado de pintura. Su pensamiento, sus aficiones, sus críticas y sus valores quedan profusamente plasmados en sus creaciones, la inmensa mayoría plásticas, y una minoría escritas (poemas, piezas teatrales, cartas, dedicatorias). Para seguir la expresión verbal de su pensamiento, resulta inestimable recurrir al testimonio escrito de quienes le conocieron, de los estudiosos que le trataron, de los amigos que le quisieron.

Presentamos una selección de frases del propio Picasso, expresadas en conversaciones, encuentros y entrevistas, y recogidas en diferentes materiales bibliográficos.

Todos ellos se pueden consultar en la biblioteca del Museu Picasso de Barcelona. BARCELONA

“Allá es donde empezó todo... Allá es donde entendí hasta dónde podía llegar”

(Pierre Daix, *Picasso Créateur*. París, Seuil, 1987, p. 103)

COMPRENSIÓN DEL ARTE .

Todo el mundo quiere comprender la pintura. ¿Por qué no se intenta comprender el canto de los pájaros? ¿Por qué a uno le gusta una noche, una flor, todo lo que rodea al hombre, sin intentar comprenderlo? La pintura, en cambio, se quiere comprender.

(Christian Zervos, «Conversation avec Picasso», *Cahiers d'art* 7/10. París, 1935. p. 178)

¿Por qué pinta de tal manera que su expresión es tan difícilmente inteligible para el público?

[Pregunta de Jérôme Slecker].

Pinto así porque éste es el resultado de mi pensamiento. He trabajado durante años para lograrlo, y si doy un paso

atrás, será una ofensa para el público, porque éste es el resultado de mis reflexiones. No puedo emplear un

procedimiento corriente sólo para tener la satisfacción de ser comprendido.

(Jérôme Slecker, «Picasso explains», *New Masses*, 13 de marzo de 1945) (*)

El público no siempre comprende el arte moderno; esto es un hecho, pero es porque no se le ha enseñado nada

sobre pintura. Se le enseña a leer y escribir, a dibujar o cantar, pero nunca se ha pensado en enseñarle a mirar un

cuadro. Que pueda haber una poesía del color, una vida de la forma o del ritmo —estas rimas plásticas—, todo esto, lo ignora totalmente.

(Anatole Jakovski, «Midis avec Picasso», *Arts de France* 6. París, 1946) (*)

Hay que despertar a la gente. Cambiar totalmente su manera de identificar las cosas. Se tendrían que crear

imágenes inaceptables.

(André Malraux, *La tête d'obsidienne*. París, Gallimard, 1974) (*)

CREACIÓN

Todo el interés del arte se encuentra en el principio. Después del principio, ya viene el final.

(Recogido por Efstratios Tériade, «En causant avec Picasso», *L'Intransigeant*, 15 de junio de 1932) (*)

El cuadro no es pensado y fijado por adelantado: mientras se hace, sigue la movilidad del pensamiento. Una vez terminado, cambia aún más, según el estado de quien lo mira. Un cuadro vive su vida como un ser vivo, experimenta los cambios que la vida cotidiana nos impone. Esto es lógico, ya que un cuadro sólo vive gracias a quien lo mira.

(Christian Zervos, «Conversation avec Picasso», *Cahiers d'art* 7/10. París, 1935, p. 173-174)

Antes [...] un cuadro era una suma de adiciones. En mi caso, un cuadro es una suma de destrucciones. Hago un cuadro, y luego lo destruyo. Pero, al final, no se ha perdido nada; el rojo que he quitado de una parte se encuentra en alguna otra parte.

(Christian Zervos, «Conversation avec Picasso», *Cahiers d'art* 7/10. París, 1935, p. 173)

Nunca sabes qué vas a hacer. Empiezas un cuadro y se convierte en algo totalmente distinto. Es curioso lo poco que cuenta la voluntad del artista. (Daniel-Henry Kahnweiler, «Entretiens avec Picasso au sujet des Femmes d'Alger», *Aujourd'hui*, 4 de septiembre de 1955) (*)

El éxito es peligroso. Uno empieza a copiarse a sí mismo, y copiarse a sí mismo es peor que copiar a los demás. Esto conduce a la esterilidad. (Alexander Liberman, extraído de «Picasso», *Vogue*. Nueva York, noviembre de 1956) (*)

Para mí, cada cuadro es un estudio. Yo me digo: algún día lo terminaré, haré que sea algo acabado. Pero desde el momento en que empiezo a terminarlo, se convierte en otro cuadro, y pienso que lo reharé. Y al final siempre es algo diferente. Si lo retoco, hago de él un nuevo cuadro. (Alexander Liberman, extraído de «Picasso», *Vogue*. Nueva York, noviembre de 1956) (*)

No hago nunca un cuadro como una obra de arte. Siempre es una búsqueda. Busco constantemente, y en toda esta búsqueda hay un encadenamiento lógico. Por esto las numero [las obras]. Las numero y las fecho. Quizá algún día alguien me lo agradecerá. (Alexander Liberman, extraído de «Picasso», *Vogue*. Nueva York, noviembre de 1956) (*)

Yo veo por los otros. Es decir, pongo en la tela las visiones repentinas que me impulsan. No sé de antemano qué pondré en la tela, y aún menos puedo decidir qué colores usar. Mientras trabajo, no soy consciente de lo que estoy pintando en el lienzo. Cada vez que empiezo un cuadro, tengo la sensación de lanzarme al espacio. Y nunca sé si aterrizaré de pie. Sólo más tarde empiezo a evaluar el efecto de lo que he hecho. (John Berger, *The success and failure of Picasso* (1965). Pantheon Books, Nueva York, 1980, p. 136)

Los surrealistas tenían razón en esto. La realidad es más que la cosa en sí. Yo siempre busco la surrealidad. La realidad es cómo se ven las cosas... Un pintor que copia un árbol rehúsa ver la realidad. Yo veo las cosas de otra manera. Una palmera puede convertirse en un caballo. (Roland Penrose, *Picasso. His Life and Work* (1958). University of California Press, 1981)

Siempre hay que buscar la perfección [...] Para mí significa: de una tela a otra, ir siempre más lejos, más lejos. (Brassaï, *Conversations avec Picasso* (1964). París, Gallimard, 1997, p. 132)

No basta con conocer las obras de un artista. También hay que saber cuándo las hacía, por qué, cómo, en qué circunstancias. [...] Procuro dejar para la posteridad una documentación tan completa como sea posible. Por esto fecho todo lo que hago. (Brassaï, *Conversations avec Picasso* (1964). París, Gallimard, 1997, p. 150)

Pero se cambia continuamente [...] Sólo se puede seguir realmente el acto creador a través de la serie de todas las variaciones. (Brassaï, *Conversations avec Picasso* (1964). París, Gallimard, 1997, p. 285)

Desplazar. Poner ojos en las piernas. Contradecir. Hacer un ojo de cara y otro de perfil. Siempre se hacen los dos ojos iguales. ¿Se ha fijado? La naturaleza hace muchas cosas como yo, ¡las oculta! (André Malraux, *La tête d'obsidienne*. París, Gallimard, 1974) (*)

Busco la inspiración en la realidad. Sólo lo real empuja mi imaginación y me da una nueva vida. (**) En arte no hay sólo el objeto que se va a representar según las leyes convencionales de la perspectiva. Hay las dimensiones de la obra, hay la luz en la que se sitúa la propia concepción plástica, hay la posición que se le da, y hay muchas otras cosas. A mí me gusta, sobre todo, la luz. (Guillaume Apollinaire, «Propos de Pablo Picasso», *Picasso/Apollinaire. Correspondence*. París, Gallimard, 1992, p. 201)

La pintura es más fuerte que yo. Me hace hacer lo que quiere. (**) Cada cuadro, cada ritmo, cada color es una batalla. Una batalla contra uno mismo, contra la pintura. (**)

CUBISMO .

El cubismo se ha mantenido dentro de los límites y las limitaciones de la pintura, sin pretender jamás ir más allá. El cubismo comprende y utiliza el dibujo, la composición y el color con el mismo espíritu y de la misma manera que todas las demás escuelas. Nuestros temas quizá son diferentes, ya que hemos introducido en la pintura objetos y formas que antes ignoraba. Nosotros hemos mantenido los ojos —y el cerebro— abiertos hacia nuestro entorno.

(De la entrevista de Marius de Zayas «Picasso speaks», *The Arts*. Nueva York, 1923) (*)

Sólo me esfuerzo en poner el máximo de humanidad posible en mis cuadros. Tanto da si esto ofende a algunos idólatras de la esfinge humana convencional. Además, no tienen más que mirarse un poco más atentamente en un espejo. ¿Qué es un rostro, en el fondo? [...] ¿Lo que hay delante? ¿Dentro? ¿Detrás? ¿Y el resto? ¿Acaso no lo ve cada uno a su manera?

(Anatole Jakovski, «Midis avec Picasso», *Arts de France* 6. París, 1946) (*)

Vi que ya estaba todo hecho. Era necesario romper para hacer la propia revolución y volver a empezar de cero. Me obligué a ir hacia el nuevo movimiento. El problema es cómo pasar, cómo soslayar el objeto y dar una expresión plástica al resultado [...] Todo esto es mi lucha para romper con el aspecto bidimensional.

(Alexander Liberman, extraído de «Picasso», *Vogue*. Nueva York, noviembre de 1956) (*)

Un artista digno de este nombre debe dar a los objetos que quiere representar la máxima plasticidad posible. Por ejemplo, si quiere representar una manzana: si se traza un círculo, se representará el primer grado de plasticidad del modelo. Pero es posible que el artista quiera llevar su obra a un grado de plasticidad mayor y que entonces el objeto acabe representado con la forma de un cuadrado o un cubo, que no serán en absoluto la negación del modelo.

(Guillaume Apollinaire, «Propos de Pablo Picasso», Picasso/Apollinaire. *Correspondence*. París, Gallimard, 1992, p. 201)

EXPRESIÓN

Cada vez que he tenido algo que decir, lo he dicho tal como sentía que debía decirse. Motivos diferentes reclaman invariablemente medios de expresión diferentes.

(De la entrevista «Picasso speaks», *The Arts*. Nueva York, 1923) (*)

Cuando pinto, mi objetivo es mostrar lo que he encontrado, y no lo que busco.

(De la entrevista de Marius de Zayas «Picasso speaks», *The Arts*. Nueva York, 1923) (*)

Lo que deseo es que de mi cuadro se desprenda únicamente la emoción.

(Christian Zervos, «Conversation avec Picasso», *Cahiers d'art* 7/10. París, 1935, p. 174)

Sólo pinto lo que veo. Quizá lo he visto o lo he sentido de forma diferente en otras épocas de mi vida, pero nunca he pintado algo que no haya visto o sentido.

(Anatole Jakovski, «Midis avec Picasso», *Arts de France* 6. París, 1946) (*)

Pinto igual que otros escriben su autobiografía. Mis telas, acabadas o no, son las páginas de mi diario.

(Françoise Gilot, *Vivre avec Picasso*. París, Calmann-Lévy, 1965) (*)

VISIÓN DEL MUNDO, ACTITUD VITAL

No hay ninguna pintura, ningún dibujo mío, que no responda exactamente a una visión del mundo. (**) Todo lo que no tiene un objetivo por alcanzar, un resultado por conquistar, una enigma por resolver, un misterio por penetrar, no me interesa. (**) Me enorgullece decirlo: jamás he considerado la pintura como un arte meramente de adorno, de distracción; he querido, a través del dibujo y del color, ya que éstas eran mis armas, penetrar siempre más allá en el conocimiento del mundo y de los hombres, para que este conocimiento nos libere cada día más.

(*New Masses*. 24 de octubre de 1944. Citado por Pierre Daix, *Picasso créateur*. París, Seuil, 1987)

Quien se preocupa del juicio de la posteridad no puede ser libre. La posteridad es una hipótesis. El artista no trabaja sobre hipótesis. Trabaja sobre el Aquí y sobre el Hoy. (**)

Mis cuadros antiguos ya no me interesan... Siento mucha más curiosidad por los que aún no he hecho. [Picasso, a los 80 años]

(Brassaï, *Conversations avec Picasso* (1964). París, Gallimard, 1997, p. 352)

Lo esencial es hacer lo que a uno le apetece hacer.

(Olivier Widmaier Picasso, *Picasso Portraits de famille*. París, Éditions Ramsay, 2002, p. 292)

* Extraído de *Picasso. Propos sur l'art*. Edición de Marie-Laure Bernadac y Androula Michael. París, Gallimard, 1998.

** Extraído de Claude Thibault, *Picasso Gauguin. Citations et maximes sur l'art, l'oeuvre, l'artiste*. París, Éditions Résidence, 1999.

REFLEXIONES DE PABLO PICASSO

Pablo Picasso es indiscutiblemente un destacado entre los especialistas más críticos del siglo XX. De su trabajo productivo tenemos, entre numerosos lienzos diferentes, el aclamado Guernica, que habla del bombardeo de la ciudad de un nombre similar en medio de la Guerra Civil Española.

En cualquier caso, más allá de un destacado entre los pintores más poderosos del planeta, el creador vivió y adoraba en serio durante toda su vida, lo cual no fue sin debate. Aquí presento algunas expresiones de Picasso con las cuales comprenderán un método específico para ver el mundo y su vocación:

“Un pintor es un hombre que pinta lo que vende. Un artista, en cambio, es un hombre que vende lo que pinta”.

“El amor es el mayor refrigerio de la vida”.

“La pintura es más fuerte que yo, siempre consigue que haga lo que ella quiere”.

“El arte es peligroso, el arte no es casto; no están hechos para el arte los inocentes ignorantes. El arte que es casto no es arte”.

“Lleva tiempo llegar a ser joven”.

“Por desgracia uso las cosas según me lo dicta mi pasión”.

“Pintar es otra manera de llevar un diario”.

“La inspiración existe, pero tiene que encontrarte trabajando”.

“La calidad de un pintor depende de la cantidad de pasado que lleve consigo”.

“La enseñanza académica de la belleza en una superchería. El Arte no consiste en la aplicación de un canon de belleza sino en lo que el instinto y el cerebro son capaces de concebir más allá de ese canon”.

“Pintar como los pintores del renacimiento, me llevó unos años, pintar como los niños me llevó toda la vida”.

“El arte es la mentira que nos permite comprender la verdad”.

“La fotografía vino a tiempo para liberar la pintura de toda literatura, de la anécdota, e incluso del tema”.

“Cuando dicen que soy demasiado viejo para hacer una cosa, procuro hacerla enseguida”.

“La pintura no ha sido hecha para decorar los departamentos. Es un instrumento de guerra ofensiva y defensiva contra el enemigo”.

“Yo hago lo imposible, porque lo posible lo hace cualquiera”.

“Yo no evoluciono, yo soy. En el arte, no hay ni pasado, ni futuro. El arte que no está en el presente no será jamás”.

“Cuando era pequeño mi madre me decía: si te haces soldado, llegarás a general; si te haces cura, llegarás a Papa. Yo quería ser pintor y he llegado a Picasso”.

“En cuestiones de pintura un experto sólo puede dar malos consejos a un pintor, por eso he renunciado a intentar juzgarme”.

“Un artista copia, un gran artista roba”.

“¿Qué es el arte? Si lo supiera, tendría buen cuidado de no revelarlo”

“Yo no pinto lo que veo, pinto lo que siento”.

“Los ordenadores son inútiles. Solo pueden darte respuestas”.

“Todo lo que puede ser imaginado es real”.

**Entrevista a Pablo Picasso por
Jerome Seckler**
publicada en el "New Masses"
el 13 de Marzo de 1945.

El pintor español Pablo Picasso inició a los catorce años, en Barcelona, sus estudios de pintura, que más tarde continuaría en Madrid. En 1901 se trasladó a París, donde instaló su estudio en Montmartre. Allí se vería influenciado por pintores como Toulouse-Lautrec y Degas. Desarrolló su propio estilo a través de las numerosas transformaciones experimentadas a lo largo de su increíblemente productiva carrera. Sólo en la primera década del siglo atravesó los periodos azul, rosa y precubista antes de embarcarse en el cubismo, movimiento que fundó junto con el pintor francés George Braque y que rechazaba las formas tradicionales de representación basadas en la perspectiva. Sin embargo, Picasso y Braque terminarían rompiendo en 1914.

Durante los años veinte, mientras seguía pintando al estilo cubista, Picasso diseñó vestuario para los *Ballets russes* de Diaghilev. Uno de sus cuadros más famosos, el *Guernica* (1937), expresaba su horror ante un bombardeo de la ciudad vasca del mismo nombre en la guerra civil española. Fue nombrado director del Museo de Prado durante la etapa de la República, desde 1936 hasta 1939, aunque estuvo ausente de Madrid esos años. Pasó la mayor parte de la II Guerra Mundial en París y se unió al partido comunista tras la liberación de la ciudad. Esta toma de posición fue la que motivó el interés de *New Masses*. La última etapa de su carrera la pasó experimentando con diferentes técnicas, como la litografía, la escultura y la cerámica, además de crear numerosos tapices.

A lo largo de los últimos diez años había discutido, analizado y debatido sobre Picasso con mis amigos hasta la exasperación. La única conclusión a la que lográbamos llegar era que Picasso, en sus llamados "periodos", reflejaba muy acertadamente las contradicciones de aquellos tiempos turbulentos, pero se limitaba a eso, no a pintar nada capaz de realzar nuestra comprensión de la época. Diversos artistas y críticos que se ganan la vida poniendo etiquetas a la gente le identificaron con una amplia variedad de escuelas -surrealismo, clasicismo, abstracción, exhibicionismo, e incluso contorsionismo-. Pero detrás de este montón de cultas estupideces, esa gente nunca explicó a Picasso. Nunca ha dejado de ser un enigma.

De repente se produjo el bombazo. En las últimas horas de la España leal a la República, Picasso pintó su *Guernica*, y con esta obra mural se erigió como un poderoso y penetrante pintor de la protesta social. Pero fue la única muestra. Con el tiempo, Francia entró en guerra, pero en los cuadros de Picasso no hubo ni atisbo de la furiosa respuesta en el *Guernica*. Entonces se produjo el desastre militar francés y la humillante ocupación alemana. Circularon historias desagradables acerca de Picasso. Que vivía bien en París con los alemanes; que colaboraba con la Gestapo, y que ésta, a cambio, le permitía seguir pintando sin molestarle; que vendía falsificaciones a los nazis, obras que firmaba él pero que realizaban sus discípulos, incluso corrió la voz de que había muerto. Desde la liberación de París, Picasso continuó siendo una figura completamente rodeada de misterio y oscuridad. En octubre, inmediatamente después de la liberación, se hizo pública una nota impactante: Picasso se había hecho miembro del partido comunista. Ese mismo mes se organizó en el París liberado una impresionante exposición de arte contemporáneo francés. Una de las salas-compuesta por setenta y cuatro cuadros y cinco esculturas, realizados en su mayor parte durante la ocupación-fue especialmente dedicada a Picasso. La exposición me sorprendió. Allí estaba el Picasso del *Guernica*, poderoso, bellissimo, un pintor de la vida y de la esperanza. Me emocionó tanto su trabajo que decidí ir a verle. Conseguí la dirección a través de un joven artista francés que le conocía. Cuando llegué a su estudio me informaron, tras un intercambio de murmullos en otra habitación, que Picasso "no estaba en casa". Su secretario me dio explicaciones: "Con

tantos acontecimientos, Picasso lleva dos meses sin pintar. Ahora desea tranquilidad para ponerse a trabajar". Finalmente mi amigo me consiguió una cita. A las 11.30, una mañana de sábado, me presenté en el estudio. Me hicieron pasar y me indicaron que esperara. Picasso ocupa los dos últimos pisos de un edificio de cuatro plantas carente de pretensiones y cercano al Sena. Hay que atravesar uno de los agujeros del muro que hacen las veces de puertas, y subir tres pisos por una estrecha y sinuosa escalera de paredes desnudas y esclones de madera desgastados. El lugar ha sido su hogar y su estudio durante los últimos ocho años. Se accede directamente a uno de los estudios, una habitación en la que se agrupan desordenadamente varios caballetes, lienzos y libros. Mientras esperaba reparé en una de sus pinturas recientes, situada en un caballete: la representación de una jarra de metal sobre una mesa. Sujeto con una chincheta en la parte superior había un pequeño esbozo a lápiz de la composición, que la pintura reproducida hasta la última línea y detalle. Aunque no se trataba más que de un boceto rápido, se había atenido a él tan estrictamente que las líneas que en el apunte sobresalían en una esquina de la mesa lo hacían también en el cuadro. Pregunté a su secretario si Picasso había tenido problemas con los alemanes. Me contestó: "Como todo el mundo, lo hemos pasado mal". A Picasso no le habían permitido exponer. En una ocasión, la Gestapo le había acusado de ser en realidad un hombre llamado Leipzig. Picasso se limitó a insistir en su respuesta: "No, yo soy Picasso, nada más". Los alemanes dejaron de molestarle, pero en ningún momento dejaron de vigilarle. Aun así, Picasso mantuvo un estrecho contacto con el movimiento clandestino de resistencia. Transcurridos unos diez minutos, Picasso bajó del estudio de la planta superior y vino directo hacia mí. Me echó una mirada rápida y luego clavó sus ojos en los míos. Llevaba un traje de color gris claro, una camisa de algodón azul con corbata y un pañuelo amarillo en el bolsillo del pecho. Tenía las manos pequeñas, pero fuertes. Me presenté, y al momento me tendió la mano. Su sonrisa era cálida, sincera y hablaba sin pelos en la lengua, lo que me hizo sentir cómodo de inmediato. Comenté que su trabajo siempre me había interesado y, al mismo tiempo, confundido. Le expliqué cómo había comprendido de repente, en su reciente exposición, lo que quería contar. Mi deseo era conocerle personalmente y preguntarle si mi análisis de su obra le parecía correcto y, caso de ser así, escribir sobre ella para contribuir a su divulgación en Estados Unidos. Seguidamente le expliqué mi interpretación de "EL MARINO", que había tenido ocasión de admirar en el Salón Liberación. Le dije que creía que se trataba de un autorretrato -el traje, la red, la mariposa roja, mostraban a Picasso como una persona en busca de una solución para su época, intentando hallar un mundo mejor- y que el uniforme de marinero indicaba su participación activa en el esfuerzo. Me escuchó con atención y finalmente respondió:

-Sí, soy yo, pero no pretendía darle ningún significado político.

Le pregunté por qué se había retratado vestido de marinero.

-Porque siempre llevo una camiseta de marinero. ¿Lo ve? -fue su respuesta.

Se desabrochó la camisa y tiró de su ropa interior. ¡Era blanca con rayas azules!.

-¿Y la mariposa roja? -insistí- ¿El color no tiene una intención deliberadamente política?

-No en especial -replicó-. ¡Si es así, será cosa de mi subconsciente!

-Pero tiene que tener un significado concreto -porfié-, lo admita o no. Lo que hay en su subconsciente es resultado de su pensamiento consciente. No es posible escapar de la realidad.

Me observó un instante antes de responder:

-Sí, es posible y normal.

Picasso quiso saber entonces si yo era escritor. Le dije la verdad: no lo era, nunca antes había escrito. Trabajaba la madera por vocación, y también era pintor, pero únicamente como distracción, porque de algo tenía que vivir. Picasso se echó a reír.

-Ya, lo comprendo.

Le pregunté si tenía su consentimiento para escribir un artículo sobre él.

-Sí -contestó-. ¿Para qué publicación?.

Le expliqué que era para *New Masses*. Sonrió y dijo: -Lo conozco. Lanzó una mirada hacia la puerta abierta. Había varias personas esperándole -Subamos un momento al estudio- dijo.

Ascendimos por una escalera hasta el estudio principal, donde en realidad desarrollaba su trabajo. La habitación estaba limpia y ordenada. No tenía la apariencia polvorienta y caótica del cuarto de abajo.

Comenté a Picasso que mucha gente mantenía que ahora, debido a su nueva militancia, se había convertido en un líder cultural y político para el pueblo, y que su influencia a favor del progreso podía ser tremenda. Se puso serio y asintió.

-Sí, soy consciente de ello.

Le comenté que en Nueva York habíamos discutido su obra con frecuencia, especialmente el *Guernica* (cedido en préstamo al Museo de Arte Moderno de Nueva York). Le hablé de lo que representaban el toro, el caballo, las manos con las antorchas, etcétera, así como el origen de los símbolos en la mitología española. Mientras yo me explayaba, él asentía con la cabeza.

-Sí, el toro ahí representa la brutalidad; el caballo, al pueblo -confirmó-. En esos casos he recurrido al simbolismo, pero no en los otros.

También le expliqué mi interpretación de dos de los cuadros de la última exposición. En uno de ellos había un toro, una luz, una paleta y un libro. El toro, opinaba yo, no podía ser otra cosa que la imagen del fascismo; la luz, con su resplandor, la paleta y el libro eran reflejo de las cosas por las que luchábamos, la cultura y la libertad. La obra mostraba el feroz enfrentamiento que tenía lugar entre ambos.

-No -respondió Picasso-. El toro no es el fascismo, aunque sí la brutalidad y la oscuridad.

Apunté que su trabajo parecía avanzar hacia un simbolismo transformado, quizá más simple, de más clara comprensión, en su lenguaje propio y personal.

-Mi trabajo no es simbólico -me respondió-. Sólo el *Guernica* lo es,

pero en ese caso se trata de una alegoría. Por eso recurrí al caballo, al toro y demás. Esa obra busca la expresión y la solución de un problema, y ése es el motivo de que emplease el simbolismo. Algunos definen como "surrealista" mi pintura de un determinado periodo -continuó-. Yo no soy surrealista. Nunca he estado fuera de la realidad. Siempre he vivido en su esencia (literalmente, en lo "real de la realidad"). Si alguien desease expresar la guerra tal vez lo más elegante y literario fuera dibujar un arco y una flecha, porque es una imagen estéticamente atractiva. ¡Yo, en cambio, si quisiera representar la guerra emplearía una ametralladora! Ahora es el momento, en este periodo de cambios y revolución, de pintar de manera revolucionaria y no como antes.

Entonces me miró directamente a los ojos y me preguntó:

- *Vous me croirez?* (¿Me creerá usted?).

Le dije que comprendía muchas de las obras de la exposición, pero que había unas pocas que no entendía en absoluto. Me volví hacia un cuadro con un desnudo y un músico que había estado colgado en el Salón de Octubre. Se encontraba a mi izquierda, apoyado contra la pared. Era un lienzo grande y torcido, de alrededor de 1,5 por 2 metros.

- Ése, por ejemplo -apunté-. No sé qué quiere decir en absoluto.
- No es más que un desnudo y un músico -replicó-. Lo pinté para mí. Cuando uno contempla un desnudo hecho por otra persona, observa que reproduce las formas de un modo tradicional, y para la gente eso representa un desnudo. Pero yo lo expreso de manera revolucionaria. En ese cuadro no hay ningún significado abstracto. Es simplemente un desnudo con un músico.

- ¿Por qué pinta de un modo tan difícil de comprender para la gente? -le pregunté.

-Pinto así -me respondió- porque mi pintura es fruto de mi pensamiento. He trabajado durante años para obtener este resultado y si diese un paso atrás (mientras hablaba, retrocedió un paso) sería una ofensa al pueblo (la palabra francesa fue "offense"), porque lo que hago es coherente con mi pensamiento. No puedo emplear recursos convencionales sólo para darme la satisfacción de ser comprendido. No quiero descender a un nivel inferior. Usted es pintor. Comprende que es prácticamente imposible explicar por qué hace uno ésto o lo otro. Yo me expreso a través de la pintura, y no soy capaz de hacerlo mediante palabras. No puedo dar una explicación del porqué he hecho algo de una determinada manera. En mi caso, si realizo un boceto de una mesa pequeña (al instante agarró una para ilustrar sus palabras) percibo cada detalle. Observo su tamaño, su grosor, y lo traduzco a mi modo.

Indicó con una mano el otro extremo de la habitación, donde había un gran lienzo que representaba una silla (también había estado expuesto en el Salón Liberación), y continuó.

Ya ve como lo hago. Resulta divertido, porque la gente descubre en la pintura cosas que uno no pone en ella. Hace auténtico encaje de bolillos. Pero no importa, porque es estimulante que las perciban y la esencia de lo que puedan haber visto está, de hecho, en el cuadro.

Quise saber cuándo podría verle de nuevo, y me contestó que estaría encantado de recibirme en cualquier momento que desease. Nos estrechamos las manos y me marché.

**EXPOSICIONES EN EL
MUSEO PATIO HERRERIANO**

Hasta el 4 de noviembre de 2018

ECOS

Obras de Cristina R. Vecino, Víctor Hugo Martín Caballero, Ricardo Suárez. Comisariada por Ana Moyano
SALA 0

Hasta el 4 de noviembre de 2018

JUAN GENOVES. 'La intensidad del silencio'

SALAS 3, 4, 5

Hasta el 4 de noviembre de 2018

ROBERTO VALLE. Los recursos del Arquitecto

Con la colaboración del Colegio de Arquitectos de Valladolid
SALAS 8

Hasta el 11 de noviembre de 2018

LOGICOFOBISTAS. 1936. El surrealismo como revolución del espíritu

Exposición producida por la Fundación Apel-le Fenosa
SALA 6

Hasta el 11 de noviembre de 2018

LOS LOGICOFOBISTAS Y SURREALISMO EN LA COLECCIÓN

Obras de la Asociación Colección Arte Contemporáneo y de la Colección de Arte Contemporáneo Español Naturgy
SALAS 7

Del 2 de noviembre de 2018 al 20 de enero de 2019

SAUL LEITER: In Search of Beauty

SALA 1 Y 2

Del 5 de Noviembre de 2018 al 3 de marzo de 2019

CHILLIDA. Lo profundo es el aire

Capilla del Museo

Del 5 de noviembre de 2018 al 17 de febrero de 2019

DE CHILLIDA A GUILLÉN. Esta es la mano de tu amigo

SALA 9

Del 7 de noviembre al 9 de diciembre de 2018

CHEMA HERREROS. Nombrar el caos

SALA 0

Del 8 de noviembre de 2018 al 10 de febrero de 2019

DÍAZ CANEJA. Paisaje universal

Homenaje en el 30 aniversario de su fallecimiento
Con la colaboración de la Fundación Díaz Caneja de Palencia
SALAS 8

Del 9 de noviembre de 2018 al 3 de febrero de 2019

PICASSO. Serie 347

Colección Fundación Bancaja
SALAS 3, 4, 5

0

Del 15 de noviembre de 2018 al 24 de febrero de 2019

FERNANDO SANCHEZ CALDERÓN. Pintura

SALA 6

Del 15 de noviembre de 2018 al 24 de febrero de 2019

FERNANDO SANCHEZ CALDERÓN. Contextos pictóricos de los años 80 y 90.

Con obras de la Asociación Colección Arte Contemporáneo y de la Colección de Arte Contemporáneo Español Naturgy
SALA 7

OTRAS ACTIVIDADES

Ciclo de cine

MUJERES DIRECTORAS EUROPEAS

Días 13, 14, 15 y 16 de noviembre, a las 19 hs.

Salón de Actos

PROGRAMA

- **Martes 13 de noviembre**, "TONI ERDMANN" de Maren Ade. Alemania, 2016
- **Miércoles 14 de noviembre**, "UNA MUJER EN ÁFRICA" de Claire Denis. Francia, 2009
- **Jueves 15 de noviembre**, "DESPUÉS DE LA BODA" de Susanne Bier. Dinamarca 2006
- **Viernes 16 de noviembre**, "SIEBZEHN" de Monja Art. Austria 2017

Versiones originales con subtítulos

Cine De Animacion

Para Los Mas Pequeños

En El Museo

Días 3, 10, 17 y 24 de noviembre, a las 19 hs.

Salón de Actos

Un ciclo diferente de cine pensado para niños y niñas entre 4 y 13 años, con películas de animación que proyectan valores como la convivencia, la solidaridad, la libertad o la defensa del medio, la cultura y la paz. Y después visita las exposiciones del Museo con tus familiares y amigos.

PROGRAMA

DIA 3 DE NOVIEMBRE, A LAS 12 HS.

LA REBELIÓN DE LOS CUENTOS

Título original: Revolting Rhymes. Año: 2016. Duración: 58 min.. País: Reino Unido. Dirección: Jakob Schuh, Jan Lachauer, Bin-Han To. Nominada a los premios Oscar 2018.

DIA 10 DE NOVIEMBRE, A LAS 12 HS.

ANIMALADAS DE CINE

Cortometrajes: La Fontaine va de rodaje: el cuervo y el zorro, de Pascal Adant; Rumores de Frits Standaert; La ley del más fuerte, de Pascale Hequet; La Fontaine hace un documental: la rana que quería hacerse tan grande como un buey, de Pascal Adant; La gallina, el elefante y la serpiente, de Fabrice Luang-Vija; El pingüino, de Pascale Hecquet. Año: 2017. Duración: 40 min. Dirección: Arnaud Demuyneck, Pascal Adant. A partir de 4 años.

DIA 17 DE NOVIEMBRE, A LAS 12 HS.

EL GRÚFALO

2 Cortometrajes:- Título: El Grúfalo. Título original: The Gruffalo

Año: 2009. Duración: 27 min. País: Reino Unido y Alemania. Dirección: Max Lang, Jakob Schuh

Título: La hija del grúfalo. Título original: The Gruffalo's Child. Año: 2011. Duración: 28 min. País: Reino Unido y Alemania. Dirección: Johannes Weiland y Uwe Heidschotter

DIA 24 DE NOVIEMBRE, A LAS 12 HS.

2 CORTOMETRAJES:

Título: Hombre rama. Título original: Stickman. Año: 2015. Duración: 27 min. País: Reino Unido. Dirección: Jeroen Jaspaert, Daniel Snaddon

Título: La escoba voladora. Título original: Room on the broom. Año: 2012. Duración: 25 min. País: Reino Unido. Dirección: Jan Lachau, Max Lang. Nominada al Oscar a Mejor Animación

LECTURAS NECESARIAS. Textos dramáticos leídos . Coordina Eduardo Fernandez Gijón

"JUAN DE MAIRENA (fragmentos), de Antonio Machado

8 de noviembre, 2018. a las 19 hs.

Salón de Actos del Museo,

BECAS DE INVESTIGACION DEL MPH SOBRE ARTE CONTEMPORANEO AÑO 2018/2019

Por segundo año consecutivo, el Museo Patio Herreriano de Valladolid, convoca 3 becas para la promoción de la investigación artística relacionada con el arte contemporáneo. Información sobre las características de convocatoria, en la web del Museo

PROGRAMAS EDUCATIVOS.TALLERES

Un año más EL Museo Patio Herreriano invita a participar en el programa educativo "EL VIAJE EN LA MIRADA". Un programa educativo escolar con un completo conjunto de actividades dirigidas a alumnos de 4 a 18 años

Información y reservas 983 362 908 - educacion@museoph.org

BIBLIOTECA DEL MUSEO PATIO HERRERIANO

HORARIO: de lunes a viernes de 10 a 14 hs y de 17 a 19 hs. Sabado de 11 a 13 hs

Información sobre el acceso a la Biblioteca en el teléfono 983 362 908, y en la web y redes sociales del Museo.

AMIGOS DEL MUSEO

El programa de **Viajes Artísticos** para Amigos del Museo Patio Herreriano lanza una nueva propuesta para el sábado del **16 Y 17 de noviembre a museos del País Vasco**

Actividad exclusiva para Amigos del Museo Patio Herreriano y acompañantes. Información: tlf 983 362 908/ amigos@museoph.org

VISITAS GUIADAS A LAS DIFERENTES EXPOSICIONES

Escolares, público general o grupos concertados.

Información y reserva para talleres en educacion@museoph.org

O en los teléfonos 983 362 908

WEB DEL MUSEO

Ya puede visitar la renovada web del museo con amplia información sobre todas las actividades, y adaptada a otros soportes informáticos. También las redes sociales del MPH

Siga nuestras actividades **dia a dia** en nuestra pagina web

(www.museopatioherreriano.org)

y en las redes sociales

<https://www.facebook.com/search/top/?q=museo%20patio%20herreriano>

INFORMACIÓN

MUSEO PATIO HERRERIANO

Calle Jorge Guillén, 6. 47003 Valladolid-España
Tel. +34 983 362 908. Fax +34 983 375 295

www.museopatioherreriano.org
patioherreriano@museoph.org