

PICASSO, INSTALACIONES Y *PERFORMANCES*, EN BOISGELOUP, MOUGINS, PARÍS, CANNES Y NIZZA, EN EL AMPLIO PERÍODO COMPRENDIDO ENTRE 1931 Y 1961

Andrés LUQUE TERUEL

Resumen

El impulso lúdico de Picasso, siempre inquieto, agudo, y aun crítico, se manifestó en numerosas ocasiones asociado a la presentación de determinadas esculturas. Tales montajes adquirieron la categoría de instalaciones, en una época en la que éstas aún no estaban establecidas como género artístico. Otras veces, sus escenificaciones produjeron instantáneas relacionadas con la interpretación dramática, resueltas con identidad plástica que, del mismo modo, anticiparon las pautas de la actitud que llevaría a las *performances* posteriores.

Palabras clave: Picasso, escultura, vanguardias, instalaciones, *performances*.

Abstract

Picasso's ludic impulse, always restless, Sharp, and even critical, on several occasions appeared in association to the presentation of some sculptures. Such compositions acquired the consideration of installations, at a time when they had not been still established as an artistic genre. On other occasions, his presentations produced examples related to dramatic performances, materialized with such plastic identity which, in the same way, anticipated the norms of the attitude which would lead to the *performance* latter on.

Keywords: Picasso, sculpture, avant-garde, installation, performance.

Los objetos encontrados permitieron a Picasso realizar instalaciones efímeras con las que se apartó o no llegó a la escultura conceptual propia de su sistema creativo; intervenciones con las que propuso interesantes muestras de Arte Concepto¹. Las fundamentó en el impulso lúdico, no en la negación del arte tal como propuso Marcel Duchamp, carácter singular que las destaca como actividad creativa en po-

¹ El término *Arte Concepto*, aplicado como sustantivo o referencia nominal a las tendencias fundamentadas en la descontextualización de los objetos y los espacios, ofrecidos en nuevos usos de inutilidad y como soportes o contenedores de definiciones o informaciones cifradas asociadas, permite la distinción de éstas y las obras plásticas dotadas con tal cualidad, a las que en realidad corresponde la definición de arte conceptual, término usado como adjetivo que expresa una cualidad. La matización plantea el valor de los conceptos en el Arte Contemporáneo en un sentido mucho más amplio que la filiación concreta.

tencia y en acto, sobre todo cuando se valora que no quedaron en el simple juego, en la ocurrencia, le sirvieron de experiencia y de estímulo para la configuración de otras esculturas con objetos diversos y la propuesta de instalaciones con esculturas modeladas o talladas, convertidas así, aunque fuese de modo efímero, en proyectos conceptuales².

A esas instalaciones escultóricas siguieron intervenciones o actuaciones en torno a una obra de arte propia o algún objeto encontrado, con las que modificó el sentido original o dotó momentáneamente de contenido, artístico o no, a éstos, actividad que anticipó la naturaleza de las auténticas *performances*, género avanzado del Arte Concepto iniciado por Duchamp en la segunda década del siglo XX, del que se independizó y distanció en fondo y forma con la intervención de numerosos artistas de nacionalidades diversas.

En un momento previo al desarrollo de esos géneros, tales actividades quedaron reducidas al ámbito de lo privado, de las iniciativas particulares en torno a las reuniones de amigos. Muchas veces no pasaron de ahí, de la extravagancia o el momento de humor; sólo en ocasiones aportaron reflexiones o motivaciones plásticas que incidieron en pinturas o esculturas importantes. En ningún caso fueron valoradas en sí mismas, como actos creativos que pudiesen conservarse, aunque fuese mediante filmaciones, ni fuesen de algún modo rentables.

Picasso no realizó ninguna instalación ni *performance* financiado por las galerías de arte de su tiempo; en los años treinta y cuarenta ningún galerista o representante habría considerado la posibilidad de ofrecer a su público un arte intangible en cuanto a la posibilidad de comprarlo como elemento físico; y tampoco las entidades privadas, las Instituciones ni la Administración, estaban todavía predispuestas ni preparadas para la financiación de una actividad artística que no generase un objeto con dicha condición, ofrecida en sí, en tanto que tal actividad.

Recuérdese que los *ready-made* de Marcel Duchamp fueron reacciones individuales que negaban el arte, renunciaban a la creatividad técnica y al oficio y proponían la exposición de los conceptos a través de los objetos ofrecidos en la dimensión estética. Fueron rechazados en el contexto en el que fueron creados, entre la segunda y la cuarta década del siglo XX. En su tiempo no fueron comprendidos, o, lo que les daría mayor valor, siéndolo, fueron rechazados, tanto por la oposición que ejercieron como por la incomprensión del inaudito y para muchos incomprensible e inadmisibles acto creativo. No sería hasta la década de los sesenta cuando determinadas élites vanguardistas advirtieron la singularidad y la importancia del nuevo género, y cómo éste constituía el polo opuesto al sistema plástico de Picasso. Entonces determinadas galerías europeas, sobre todo, italianas, promovieron la reconstrucción de la mayoría de ellos, destruidos ante la incomprensión general en su tiempo.

Cuando Picasso realizó la primera instalación y protagonizó la primera *performance* de las que hay constancia gráfica, contaba con los antecedentes de Marcel

² Por lo tanto, de naturaleza distinta a los *ready Meade* de Marcel Duchamp, representativos del aquí denominado *Arte Concepto*.

Duchamp y las afrentas que algunos de éstos suponían para su obra; nada más, pues aún no se había manifestado ningún indicio sobre el origen de los nuevos géneros derivados en las vanguardias parisinas.

Con el tiempo, instalaciones y *performances* serían dos géneros distintos. En principio, tuvieron en común la actitud lúdica de Picasso en momentos de ocio; se distinguieron por la proyección de una idea en la disposición de las esculturas implicadas en las instalaciones y la participación física directa del artista en la escenificación de las *performances*, como si su cuerpo fuese parte de la obra, un elemento más de la composición. La carga de sentido implícita, fuese irónica o tan sólo plástica, anticipó los fundamentos de cada género.

Para Picasso sólo fueron, unas veces, simples bromas; otras ocurrencias momentáneas con las que disfrutó de determinadas relaciones formales o personales. No le dio mayor importancia a los nuevos caminos que había iniciado. Ni siquiera les prestó atención cuando los géneros quedaron constituidos y los respectivos desarrollos fueron avalados por las más diversas iniciativas económicas en la década de los sesenta. No tuvo la voluntad artística necesaria para que hubiesen sido tenidos en cuenta por sus contemporáneos; y jamás reclamó la mínima atención sobre ello.

Las fotografías son fundamentales para el conocimiento de unas y otras; la mayoría de las instalaciones ya no se conservan en el lugar ni con el sentido que las dispuso Picasso, ni siquiera aquéllas con un marcado carácter escultórico, como *Puro y caja de cerillas*³, por ese motivo incluida como un grupo entre las esculturas con objetos encontrados. De las *performances* sólo quedaría el recuerdo divertido de los relatos de las fuentes directas. Si no llega a ser por éstas, se hubiesen perdido las iniciativas, la carga de sentido o significado simbólico del acto y la correspondencia de estas actividades con esculturas reales. Por fortuna, tres fotógrafos excepcionales compartieron la vida de Picasso en aquellos años, los surrealistas Man Ray y Dora Maar, ésta además pintora y pareja del propio artista; y el singular Brassai. Gracias a ellos conocemos esta faceta de Picasso.

1. LA PRIMERA INSTALACIÓN, *CABEZA DE MARÍA TERESA WALTER I* SOBRE LA FUENTE DE *BOISGLOUP*, FOTOGRAFIADA POR BRASSAI, EN 1931

La primera instalación conocida de Picasso fuera del ámbito del taller, en el que fueron frecuentes en época cubista, como modelos para el estudio volumétrico y espacial y la elaboración de diversas pinturas, fue *Cabeza de María Teresa Walter I sobre la fuente de Boisgeloup*, en 1931.

La instalación se conoce por la fotografía de Brassai⁴, publicada por éste y por Werner Spies⁵, autor que la valoró como obra de arte en dicho medio y debida al fotógrafo, y como documento gráfico que explica la historia de la escultura; mas

³ SPIES, Werner (WS), *La escultura de Picasso*, Barcelona, Polígrafa, 1989, p. 199.

⁴ CAWS, Mary Ann, *Dora Maar, con y sin Picasso*, Barcelona, Destino, 2000, p. 33.

⁵ SPIES, Werner, *Picasso Sculpteur*, París, Centre Pompidou, 2000, p. 181.



LÁM. 1 *Dora Maar, Retrato de Christian Bérard (Bébé) en la fuente de la casa de los vizcondes Charles y Marie-Laure de Noailles, en la Plaza de los Estados Unidos, en París, cerca de 1935. La ocurrencia del escenógrafo y diseñador sirvió de modelo a Picasso para la instalación Cabeza de María Teresa Walter I sobre la fuente de Boisgeloup, en 1937.*

no planteó la identidad de aquélla, de la instalación, concebida en sí misma y con independencia de que participase en el proceso creativo de ésta.

La cabeza, como la escultura que es con independencia de la colocación de una de las dos réplicas en bronce sobre la fuente⁶, forma parte de las modeladas en esa localidad. Inició la importante serie caracterizada por el progresivo desarrollo de la estructura nariz-frente, a la que pertenecen las que estuvieron expuestas en los exteriores del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París, en 1937.

La instalación tiene un claro antecedente en la fotografía en la que Dora Maar captó la ocurrencia del escenógrafo y diseñador Christian Bérard (Bébé) que, jugando con las perspectivas y los encuadres, colocó la cabeza sobre el borde de una fuente, de modo que parece que no tiene cuerpo, que está depositada sobre el agua.

⁶ WS, p. 128.



LÁM. 2. *Picasso, Cabeza de María Teresa Walter I sobre la fuente de Boisgeloup, en 1937. La instalación está inspirada en la fotografía de Dora Maar sobre la composición del escenógrafo Christian Bérard (Bébé), en 1935.*

La escena ocurrió en la casa de los vizcondes Charles y Marie-Laure de Noailles⁷, en la Plaza de los Estados Unidos, en París, cerca de 1935.

Como se aprecia en la fotografía, Picasso, sugestionado por la *performance* de Bérard y Dora Maar, colocó una de las dos réplicas fundidas en bronce sobre la fuente de la entrada del viejo caserón que le servía de estudio. La instalación de la escultura, ésta naturalista, clásica, muy sobria, sobre el nivel del agua de la taza de la fuente, produce un extraño efecto; la perspectiva acorta el cuello y la inclinación de la cabeza determina la sensación de una suave inmersión que la deja al límite, pues ésta nunca llega a producirse.

Las similitudes entre la referencia y la instalación son muy notables; las diferencias también. Las composiciones son casi análogas, sólo varía la posición de la estatua,

⁷ CAWS, Mary Ann, *Dora Maar con y sin Picasso, op. cit.*, pp. 32 y 33.

centrada y rodeada de agua, y el perímetro de la fuente, ésta más pequeña. Difieren en el sentido, la cabeza de Bérard parece que flota sobre el agua en la fotografía de Dora Maar, la expresión divertida, sonriente, y la mirada al frente, indican la complicidad, divertida, de quien simula una falsa identidad; a la cabeza de Picasso nada la separa del agua, está dentro y, además, su actitud sugiere una resignada inmersión.

La contundencia de las formas, el poderoso volumen y la sobriedad expresiva, intensa en su bella calma, aumentan el contraste, el sugestivo juego de inmersión-superposición que, por la tremenda ambigüedad que lo sustenta, se relaciona con las propuestas surrealistas. La transformación de los cuerpos sólidos, propia de esta tendencia, tiene una respuesta radical, que confronta la identidad de cuerpos reales, el bronce y el agua, y los asocia pese a las grandes diferencias naturales.

2. UNA DE LAS PRIMERAS *PERFORMANCES*, *NAUFRAGIO*, FOTOGRAFIADA POR DORA MAAR, EN MOUGINS, EN 1936-1937

¿Cuándo realizó Picasso su primera *performance*? La pregunta no tiene respuesta. Líder inquieto, desde la época de la Banda de *Montmartre* y el *Bateau Lavoisier* estaba acostumbrado a organizar escenas de todo tipo. Le gustaba el protagonismo en las reuniones de amigos y no dudaba en representar pequeñas farsas y, con el tiempo, auténticos textos dramáticos, en los que intervenía, junto a amigos intelectuales, como actor.

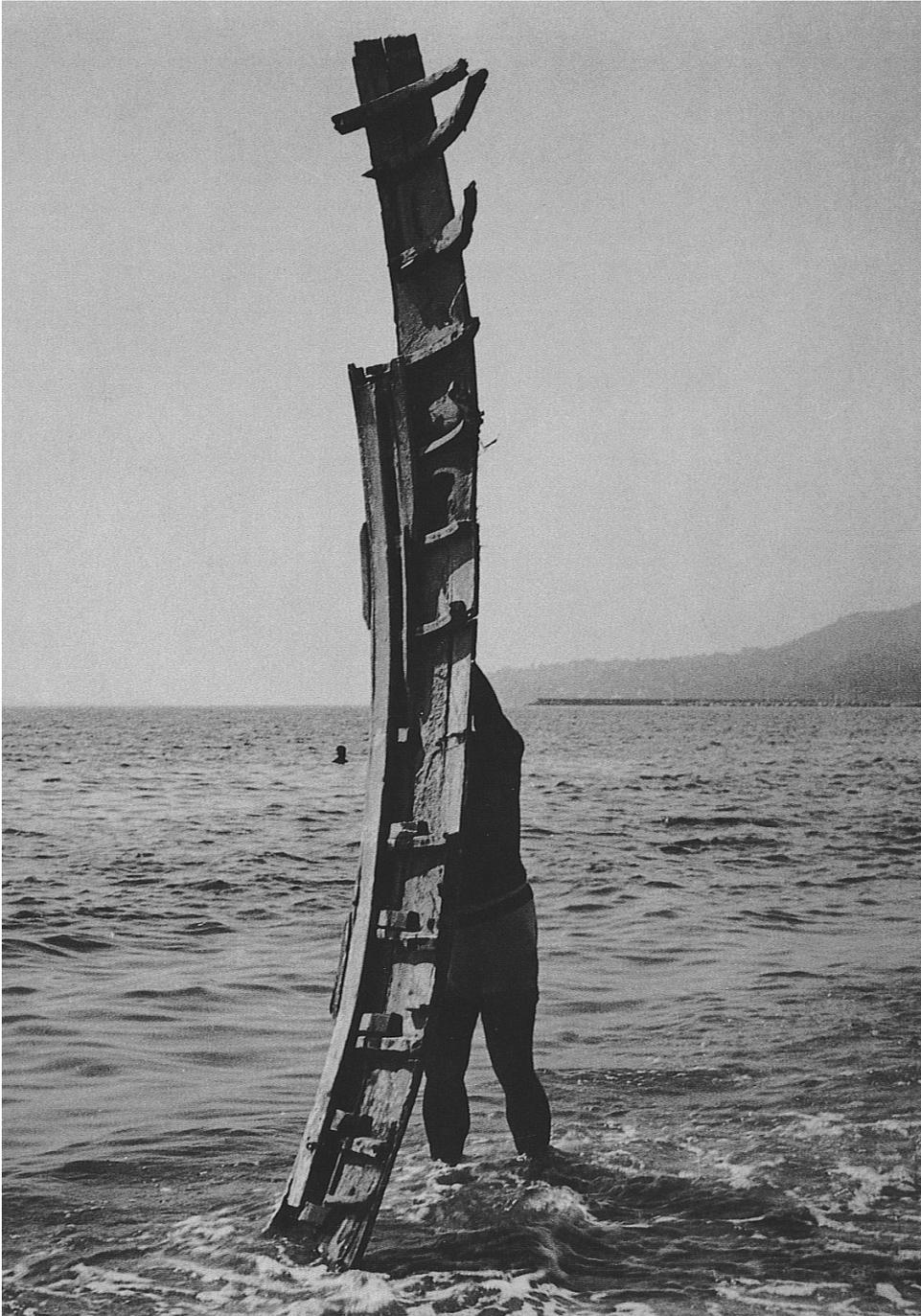
Con esos antecedentes, es muy difícil la identificación de la primera *performance* en su sentido pleno. La clave está de nuevo en las fotografías. Éstas dejaron constancia de numerosos aspectos de su vida, entre los que se identifican poses con la carga de sentido propia del género.

Una fotografía de Dora Maar muestra una de las primeras conocidas, titulada *Naufugio*. El título de la fotografía, que, no se olvide, es una obra de arte en sí misma, aporta el de la *performance* de Picasso que la protagoniza. Mary Ann Caws⁸, que no la planteó como tal, sino por el valor artístico de la fotografía, cierto, la situó delante de sus amigos surrealistas, en el *Hotel Vaste Horizon*, en las proximidades de Mougins, en 1936-1937.

Picasso cogió con sus manos una tabla corroída procedente de los restos de una barca abandonada, quizá de un naufragio real. Él mismo la sostuvo en la orilla del mar y la convirtió en una figura vertical y abstracta, de apariencia totémica. La identidad formal de ese objeto encontrado, utilizado como tal, en cuanto material en consonancia con las esculturas de ese género y las enciclopédicas, recuerda a las unidades autónomas de los proyectos modelados en Boisgeloup, entre 1927 y 1932.

La transformación fue mínima, se redujo al acto de presentación del resto orgánico con una nueva función visual, efímera y dependiente de la participación escenográfica del artista. Esa cualidad, su ofrecimiento a la dimensión estética, con-

⁸ CAWS, Mary Ann, *Dora Maar con y sin Picasso*, *op. cit.*, pp. 92 a 95.



LÁM. 3. *Dora Maar, Naufragio, en Mougins, en 1936-1937. Picasso es el protagonista de la performance escultórica retratada por la fotógrafa.*

vierte la ocurrencia en una *performance*; el carácter volumétrico y totémico le proporciona el sentido escultórico implícito.

3. DORA MAAR, TESTIGO DE LA FUERZA DEL *MINOTAURO*, EN MOUGINS, EN 1936-1937

En la *performance* titulada *Minotauro*, documentada por otra fotografía de Dora Maar⁹, en 1936-1937, Picasso, sentado, levantó un bucráneo, simulando, con la superposición, la identidad.

La *performance*, sea obra de arte o sólo una ocurrencia espontánea, está originada por la misma conducta lúdica con la que Picasso realizó sus mejores esculturas de objetos encontrados, en las que la adición de dos o, a lo sumo, tres objetos, descontextualizados y en uso de inutilidad, ofrecidos en un nuevo sentido visual a la dimensión estética, originan figuras de un realismo riguroso, sorprendente y sugerente, en primera línea de vanguardia por su interés formal y por la creatividad técnica, única, inédita en la Historia del Arte.

Picasso utilizó dos objetos encontrados, el bucráneo y su cuerpo, y los superpuso con el mismo sentido que el sillín y el manillar en la famosa *Cabeza de toro*¹⁰, en París, en 1942. Si hubiese sacado un molde de la composición, y obtenido la réplica oportuna en bronce o cualquier otro material, estaríamos hablando de una auténtica escultura con objetos encontrados, cuyo original, efímero, como otros, recuérdese el pan real de *Flor*¹¹, en 1941, habría estado formado por dos elementos orgánicos, uno inerte y el otro con vida; pero no lo hizo y, por lo tanto, no alcanzó esa dimensión.

La fuerza plástica se manifiesta en dos sentidos, el carácter directo e inmediato de la *performance*, cuya intencionalidad remite a las imágenes virtuales de las creencias ancestrales de la Prehistoria; y la belleza de la composición fotográfica. La fuerza anímica que la inspiró alude a un instinto básico, Picasso se presentó como un Minotauro, esto es, como un personaje mitológico dionisiaco y transgresor. La relación es directa con la presencia y las actitudes del mismo personaje mitológico, y la equivalencia propuesta, en los grabados de la *Suite Vollard*.

4. LA INSTALACIÓN *CABEZA MASCULINA SOBRE EL RADIADOR*, EN PARÍS EN 1943, CONOCIDA POR UNA FOTOGRAFÍA ANÓNIMA, ¿PROPIA?

La segunda instalación de Picasso documentada mediante fotografías es *Cabeza masculina sobre el radiador*, en París, en 1943. La instantánea es anónima y de inferior calidad a las anteriores, firmadas por importantes fotógrafos; quizás la realizase el propio artista, que mostró su afición a la fotografía en otras ocasiones¹².

⁹ *Ibidem*, pp. 144 a 145.

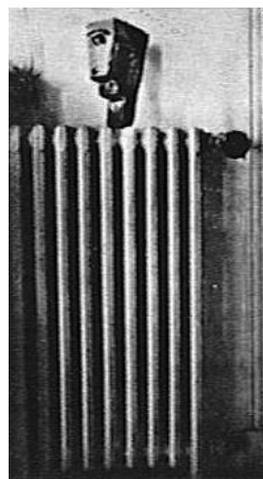
¹⁰ WS, p. 240.

¹¹ WS, p. 200.

¹² CAWS, Mary Ann, *Dora Maar con y sin Picasso*, *op. cit.*, p. 142.



LÁM. 4. *Dora Maar, Minotauro, en Mougins, en 1936-1937.*



LÁM. 5. *Picasso, Cabeza sobre el radiador, en París, en 1943. La fotografía anónima, quizás del propio Picasso, muestra el nuevo sentido de la cabeza en la instalación sobre el radiador, cuerpo irreal que determina distintas condiciones de visión e interpretación.*

La escultura es una de las primeras que muestra la asunción del carácter plano de los materiales, solapados entre sí, yuxtapuestos o ensamblados en ángulo. Todavía está muy próxima a las esculturas con materiales y objetos encontrados, pues las tablas se presentan como tales, informes, sin mayor aportación a la definición de la forma que la identidad material como soporte de la pintura con los detalles de la cabeza y el rostro.

Más que como escultura destaca como soporte nada convencional de la pintura, animado por las irregularidades del contorno y el carácter móvil aportado por las propiedades materiales y las dimensiones.

La colocación sobre un radiador real, en uso, aunque apagado el tiempo que durase la instalación, le proporcionó un nuevo sentido plástico. La cabeza se convirtió en una figura de cuerpo entero, con una parte definida, figurada, y la otra formada por un objeto industrial, en esta ocasión ni siquiera descontextualizado, ofrecido como elemento abstracto respecto de la nueva identidad.

El ensamblaje de las dos piezas es, una vez más, análogo al de las esculturas con objetos encontrados, y, como ya sucedió con la *performance*, *Minotauro*, sólo faltaría el vaciado y la edición de una serie de réplicas en bronce para que adquiriese identidad en ese sentido. Esto no es aventurado, Picasso mostró esa intención en una serie de esculturas vaciadas de objetos y miembros reales, como sus manos y las de Dora Maar, entre 1933 y 1937.

5. UNA *PERFORMANCE* SUGERENTE Y CRÍTICA CAPTADA POR BRASSAÏ, *EL PINTOR DE GÉNERO I*, EN PARÍS, EN 1944

Brassaï comentó con detalles y realizó la fotografía de la *performance* que Picasso tituló *El pintor de género*, en la que el artista participó junto a Jean Marais en su estudio de París, el día veintisiete de abril de 1944.

Lo contó así¹³:

Desde mi visita hace tres semanas, ha aparecido un nuevo cuadro. Es un lienzo enorme, con un marco dorado. Un desnudo luce voluptuosamente su carne generosa. Está tan bien pintado que desde lejos –pero sólo desde muy lejos– podría pasar por un Courbet.

Sabartés: –Es del anticuario Aubry. Picasso tiene miedo a quedarse sin lienzos o pinceles. Siempre ha tenido esa preocupación. Pero desde que empezó la guerra se le ha convertido en una verdadera obsesión. Ha querido hacerse una reserva de lienzos antiguos por si se quedase sin lienzos vírgenes. Aviso a los anticuarios. Cuando Aubry le propuso éste fue el flechazo. Esta mujer lo ha subyugado. Nunca se le ocurriría tocarla. Le gusta demasiado.

En efecto, está tan feliz y orgulloso de su descubrimiento que cuando los amigos o los visitantes vienen a verlo prefiere que admiren a la opulenta mujer antes que a sus obras.

–¿Qué le parece? –Me pregunta–. ¿Y si hiciéramos una fotografía de nuestra dama? ¿Y con todos nosotros alrededor?

Pero ya ha cambiado de idea.

–¡Ya sé lo que vamos a hacer! Voy a representar delante del cuadro al pintor de género.

Y ya está excitado por la idea sin poder estarse quieto. Para este alborotador, el deseo de hacer una farsa cuando el cuerpo se lo pide es tan imperioso como el de ponerse a dar brochazos a un lienzo. Ha descolgado ya de la pared una de las paletas –las que usaba en Royan– Extrae de un tarro un puñado de pinceles y se planta ante el desnudo. Su caricatura es tanto más divertida cuanto que él mismo no ha pintado casi nunca con la paleta en la mano. Nos reímos de las grotescas actitudes que adopta, mientras intenta imitar, lo mejor que puede, al pintor de género.

¡El pintor de género! Se diría que nada le desata tanto la lengua como el placer de burlarse de él. ¡Lo pasa en grande! Su voz se hace irónica, su risa se agudiza. No hay nada que aborrezca tanto como la actitud artista –marfileña, como él dice– ante la vida, las personas y las cosas. Para él, que quiere comulgar con la realidad, la más próxima, la más vulgar, la menos pintoresca, la más auténtica, el punto de vista artista le parece pobre y mezquino. Lo he oído decir muchas veces. Yo hago lo que puedo, yo no soy un pintor de género. Como si quisiera disculparse de una calumnia. Y, sin embargo, ante un panorama marítimo o un paisaje repite muchas veces, ¡ah, si yo fuera un pintor de género! O, sería maravilloso para un pintor de género. O, también: qué pena no ser pintor de género. Sabartés cuenta que muchas veces, al contemplar en el escaparate de un marchante de cuadros puestas de sol, claros de lunas, vacas o bosques reflejándose en los espejos de un lago, Picasso exclama: ¡Cómo me divertiría pintar así! ¡No puedes imaginarte cuánto me divertiría!

Puede que algo de envidia se mezcle en esos momentos a la ironía. Todos, incluso Picasso, tenemos nuestros límites, nuestras fronteras...

Pero nos hemos olvidado del modelo –dice Picasso–. ¡Me hace falta un modelo! ¿Qué es un pintor de género sin modelo?

¹³ BRASSAÏ, *Gespräche mit Picasso*, Hamburgo, 1966, pp. 160 a 162.

Propone a Jean Marais hacer el papel de la mujer. Éste no se hace rogar. Se tiende en el suelo, se contorsiona y no deja de restregar el polvo con su traje de pana verde pálido, hasta que encuentra la actitud de la modelo, con los brazos pegados bajo la cabeza. Hago en ese momento la foto, cuya puesta en escena lleva la firma de Picasso.

Brassaï expuso en su texto la secuencia de la intervención de Picasso y después, una vez consumada la intervención, dejó constancia gráfica de ésta con la fotografía en la que posan según la composición propuesta por el artista.

Es un texto importante, pues expone los estímulos y los fundamentos del acto creativo de Picasso. Lo primero que dejó claro es algo tan obvio como que éste no utilizó la palabra *performance*, género aún inexistente en cuanto definición y aceptación de un procedimiento creativo desvinculado del resultado material, concreto y tangible, de la obra de arte. Picasso denominó la actividad como farsa, esto es, le dio categoría de interpretación teatral; sin embargo, Brassaï apreció una actitud distinta a la del literario y el escenógrafo, dramático o cómico, fundamentada en criterios plásticos, tanto para la crítica, irónica o admirativa, como para la intervención ante el cuadro. Llamó alborotador a Picasso por cuanto tuvo de inquieto y creativo con independencia de los géneros. Cuando reconoció la excitación del artista y la necesidad equivalente a la que sentía hacia la pintura, equiparó su actitud algo banal y el acto creativo de la farsa con el de la obra plástica.

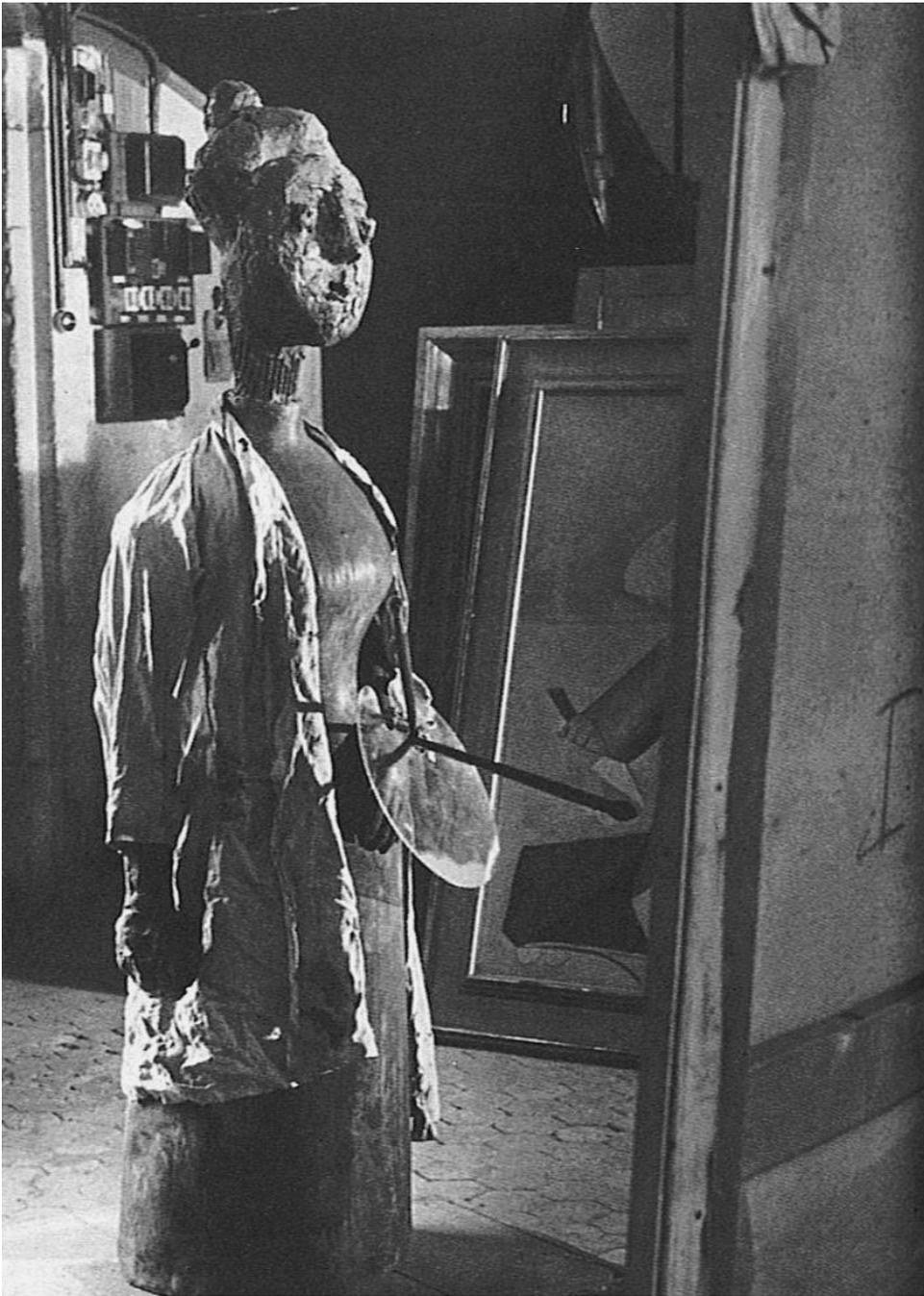
El propio Picasso asumió la creatividad de la actuación y la composición de la escena final en el momento que firmó la autoría de ésta en la imagen que aparece en la fotografía de Brassaï. Por todo esto, aunque considerase la intervención una farsa –literaria– y aún nadie hubiese definido la *performance* como género, procedió con conceptos y manejó claves que lo anticiparon.

6. LA INSTALACIÓN COMO OPCIÓN ALTERNATIVA, *EL PINTOR DE GÉNERO II*, FIJADO EN OTRA FOTOGRAFÍA DE BRASSAÏ, EN PARÍS, EN 1946

La excitación (o fase de creatividad) de Picasso no cedió con la *performance* en la que implicó a Jean Marais. Pronto planteó una instalación equivalente, *El pintor de género II*, en París, el día 13 de diciembre de 1946. Brassaï la presencié, fotografió y contó así¹⁴:

*¿Qué es lo que veo? ¿El pintor de género! Allí está, a tamaño natural, ante un inmenso lienzo, con blusón blanco, una paleta y un manojito de pinceles en la mano. Está allí, meditando el secreto de esa pintura bastante enigmática, titulada al principio *Serenata*, luego *La Alborada*, que representa dos mujeres: una desnuda, echada en un sofá cuyo tapizado a rayas multicolores recuerda el de la *Guitarra dormida*, de Rousseau; la otra vestida, sentada en una silla con una mandolina en las rodillas: Indudablemente, la presencia simultánea de dos mujeres en su vida tiene mucho que ver con el nacimiento de este cuadro y también con una serie de lienzos con el mismo motivo.*

¹⁴ BRASSAÏ, *Gespräche mit Picasso*, op. cit., pp. 254 a 256.



LÁM. 6. *Picasso, El pintor de género II, en París, en 1944. La interpretación del mismo tema con las condiciones de la instalación lo llevó a la colocación de la estatua La mujer del vestido largo delante de un cuadro propio.*



LÁM. 7. Picasso, Serenata o La alborada, en 1942. Es el cuadro ante el que situó a La mujer del vestido largo en la instalación El pintor de género II, en 1944.

Sabartés (Espionando en mi cara el efecto de la sorpresa) –¿Qué me dice? La idea le ha venido de pronto. La ha realizado inmediatamente.

Observo al pintor de género. Picasso ha emperifollado de esta manera a la gran figura de bronce con el cuerpo de maniquí 1900. Deseoso de estar con nosotros, ha liquidado a sus visitantes. Le brillan los ojos de malicia:

Picasso: –¡Quería darle una sorpresa! Extraño personaje, ¿eh? ¿Y la paleta? ¿Se ha fijado en la paleta? Me la han mandado de los Estados Unidos. Las hacen allí de cristal irrompible, en pirex, me figuro. Como paleta no vale nada. ¡No se ven bien los colores, es absurda! Pero ¡hay que reconocer que una paleta de cristal es un objeto mágico! ¡Me ha dado la idea de este disfraz: el pintor de género con su paleta luminosa, irradiante!

Hago unas fotos. Picasso me ayuda y, bajo la cómplice mirada de Sabartés, se divierte como un colegial que ha gastado una broma a un compañero. Al acabar, me busca algunas estatuas.

Picasso colocó el original enciclopédico¹⁵ *La mujer del vestido largo*¹⁶, del año 1943, delante un cuadro de considerables dimensiones, esta vez uno propio, muy avanzado y con excelentes calidades coloristas, *Serenata o La alborada*. Eligió para la instalación una escultura femenina, que vistió con camión blanco, arrugado, remangado y abierto, y un lienzo en el que están representadas dos figuras femeninas en distintas posturas, aunque poco reconocibles por la configuración mediante planos superpuestos y yuxtapuestos derivados de las propuestas cubistas de inicios de la segunda década del siglo XX. Vestida así, con la paleta de pirex en el antebrazo y los pinceles en la mano, y delante del cuadro, la escultura adquirió

¹⁵ Así es como denominó Picasso a las esculturas realizadas con objetos encontrados relacionados mediante extensiones modeladas de yeso.

¹⁶ WS, p. 238.

nuevas identidades, tanto plástica, en lo que refiere a la vestimenta con ropas reales, como simbólica, en tanto cambió el tema de representación, ahora el pintor y, por extensión, la pintura.

El impulso lúdico, que, desde el principio, fue uno de los componentes del sistema creativo de Picasso, asumió el protagonismo tal fue frecuente en las esculturas con objetos encontrados. Brassai dijo que Sabartés destacó la idea inmediata, espontánea; mas eso no fue así, pues el tema del pintor de género ya había producido la *performance* y según los testimonios propios recogidos en torno a aquella, era algo que motivaba especialmente a Picasso. Éste reflexionó sobre ello y sólo después respondió con estímulos espontáneos, inmediatos.

Debería tenerse en cuenta antes de cualquier discusión sobre si ese predominio lúdico estuvo vinculado a la actitud artística o si fue una ocurrencia, una broma cuyo territorio es el del sentido del humor. Ése es un problema que siempre ha afectado a estos géneros. Habría que ver cada caso por separado, pues las dos condiciones son posibles, e incluso, al amparo de la segunda, el timo oportunista también lo es. Una ocurrencia es una idea o dicho inesperado, original y repentino, por ello atractivo, otras veces grotesco y aun grosero; puede ser artística en ambos casos, pero no tiene porque serlo forzosamente y de hecho casi nunca lo es. La ocurrencia no tiene porque compartir nada con el arte, aunque puede hacerlo y, en ocasiones, contadas, lo hace. Su medio de expresión es el impulso y ello la relaciona con el componente lúdico del sistema creativo de Picasso.

Lo que no quiere decir que fuese el fundamento o el propósito del artista. Todo lo contrario, pues el interés con el que Picasso le mostró la instalación a Brassai fue debido a la fotografía que dejaría constancia y fijaría, para siempre, el acto creativo implícito, del que era consciente, como se deduce del requerimiento de la autoría con la firma de la escena en la reproducción gráfica de la *performance* con el mismo tema. Por ello, es una auténtica instalación, sólo puesta en duda por el desinterés posterior del propio artista.

7. LA INSTALACIÓN DEL OBSERVADOR OBSERVADO, *PÁJARO EN LA JAULA*, EN CANNES, EN 1953 A 1956

La siguiente instalación de Picasso, *Pájaro en la jaula*¹⁷, en Cannes, en 1953-1956, tiene un carácter íntimo propiciado por la relación del pájaro, una silueta realizada con papel recortado y completada con trazos dibujados interiores, con el espacio que lo acoge, una jaula real de madera, de treinta centímetros de altura, de las que se usan para los pequeños pájaros silvestres.

El recorte responde a uno de los criterios de la escultura plana de la fase final, trascendida por la instalación, en la que participa un objeto real con sus propiedades

¹⁷ KAHNWEILER, Daniel-Henry y BRASSAI (KB), *La escultura de Picasso*, París, 1949, p. 188; WS, p. 548 C.

LÁM. 8. *Picasso*, Pájaro en la jaula, en Cannes, en 1953 a 1956. La escultura, una silueta en papel recortado y pintado, dotada de un intenso realismo, significa en el interior de una jaula real para pequeños pájaros silvestres. Las relaciones entre el observador y el observado no quedan claras debido a la posición especulativa y la penetrante mirada del pájaro.



y uso natural. La adecuación de la silueta al espacio de la jaula, equivalente a la de los pájaros a los que está destinada; y el realismo y la actitud consecuente de aquélla, agachada, observadora, transforman el espacio interior en ámbito de representación desde el que el espectador es observado.

La incertidumbre del animal pasa así al espectador que observa la escena, y la jaula que limita la libertad se convierte en el ámbito seguro que lo protege y desde el que contempla cuanto sucede fuera.

8. *PERFORMANCES* SIMPLES O POSADOS CON SYLVETTE O UN NIÑO Y *LA MUJER DE LA LLAVE*, EN 1954

El tamaño real de *La mujer de la llave* (o *La encargada del burdel*)¹⁸, superior al de Picasso, propició el posado y las intervenciones del artista y sus invitados a modo de lo que denominaba farsas. Son *performances* menores, improvisadas, intuitivas, rápidas. Las conocemos por dos fotografías anónimas, publicadas por Werner Spies¹⁹: *Picasso, Sylvette y La mujer de la llave*; y *Picasso, un niño y La mujer de la llave fumando*, las dos en 1954.

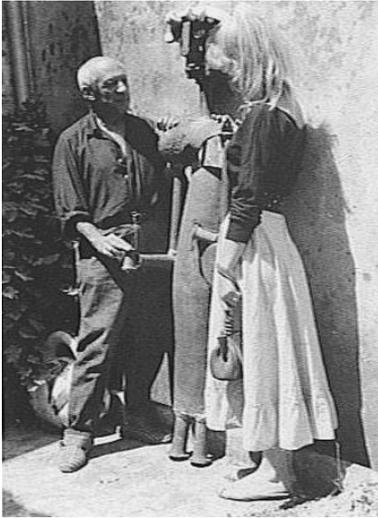
La integración de volúmenes en la disposición paralela debida a la colocación de cada persona a un lado de la estatua, produce, en la primera, un grupo homogéneo, en el que las personas y el personaje fingido se integran en una relación de igualdad.

En la segunda, los volúmenes escalonados desde Picasso hasta el niño y, de éste a la estatua, en el extremo izquierdo del grupo, acentuados por las actitudes y los ritmos de las miradas, del artista al cigarro que le coloca en la boca y del niño hacia esa acción, descompensan la composición en lo que concierne a la identidad, humana o no de los integrantes; y la compensan, con otras claves, en función del eje establecido por la posición del niño, prolongado de modo virtual por su mirada.

Esto potencia un contrasentido de raíz surrealista en las dos acciones, por un lado el movimiento en escorzo de Picasso poniéndole el cigarro en la boca y la

¹⁸ WS, p. 237.

¹⁹ SPIES, Werner, *Picasso Sculpteur*, París, Flammarion, 2000, *op. cit.*, p. 274.



LÁM. 9. *Picasso, Picasso, Sylvette y La mujer de la llave, en Vallauris, en 1954.*

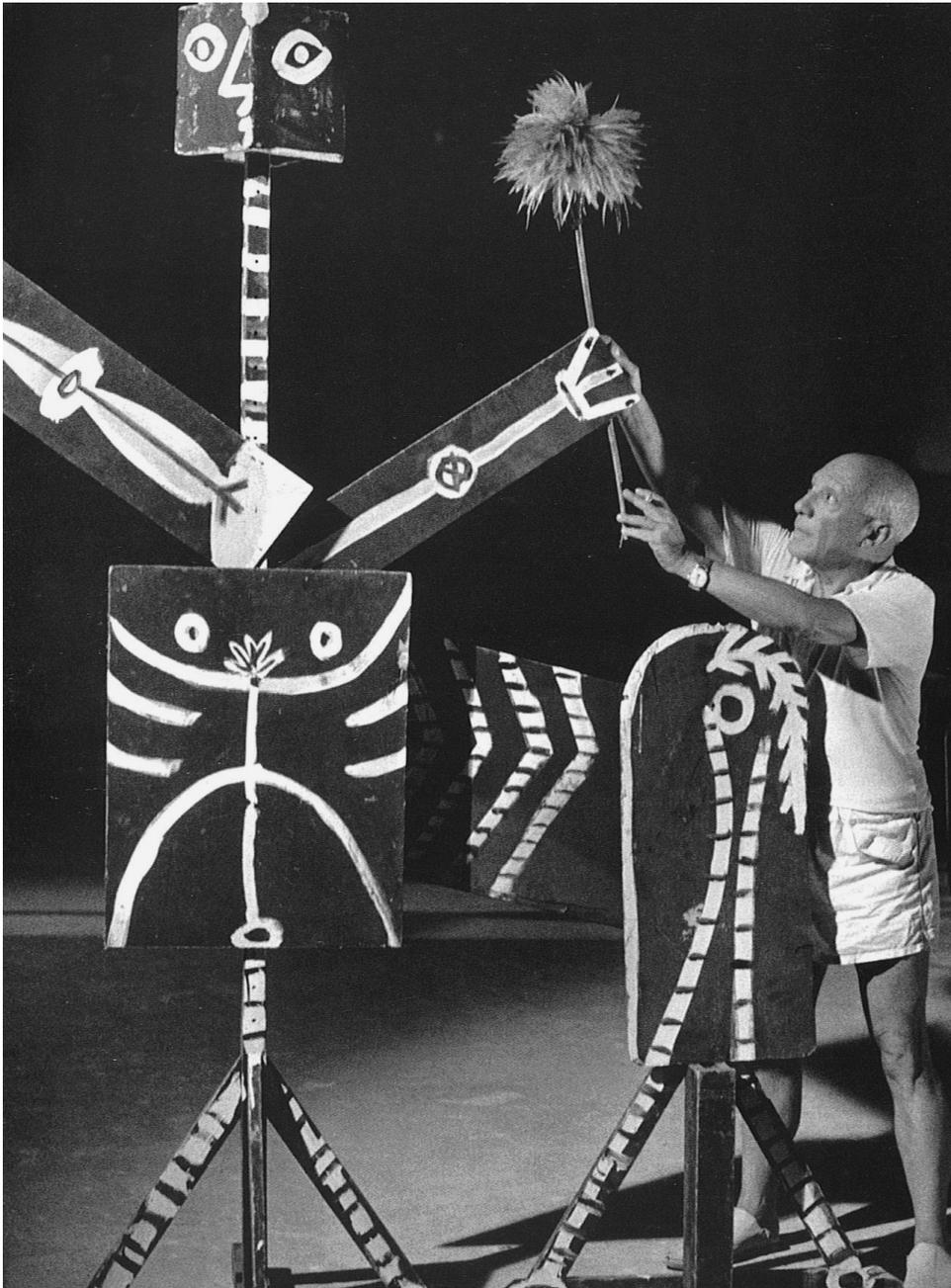


LÁM. 10. *Picasso, Picasso, un niño y La mujer de la llave, en Vallauris, en 1954. El original, apoyado en la pared, asume con tales montajes, en los que participan personas del círculo del artista, la condición humana de éstas.*

mirada ascendente del niño; por otro, el hecho en sí de fumar. La principal desde la esfera visual recae en la estatua, en el objeto inanimado que efectúa una acción que no le corresponde y para la que no está dotado.

9. LA TENTACIÓN CINEMATOGRAFICA, LA PERFORMANCE DEL CENTAURO CON PLUMERO, EN NIZA, EN 1955

El gran alborotador, el artista supremo que, según Brassai, se excitaba con facilidad e intensidad ante la mínima posibilidad de representación; el que años antes había iniciado una actividad literaria con la complicidad de grandes intelectuales



LÁM. 11. *Picasso, Centauro con plumero, en Niza, en 1955. La instalación procede de la película de Clouzot, Le Mystère Picasso.*

franceses, como Bergson y Sartre, sucumbió a la seducción de las cámaras en la *performance: Centauro con plumero*, breve y efímera intervención en un momento del rodaje de la película *Le mystère Picasso*, dirigida por Clouzot, en los estudios de La Victoire, en Niza, en 1955.

Werner Spies publicó la fotografía resultante²⁰. Picasso salió a escena y colocó un plumero en la mano izquierda de la escultura de un *Centauro*²¹. El ensamblaje de las tablas, en función de dos estructuras básicas mediante planos sustentados en bases con forma de trípode, unidas por la diagonal del cuerpo con el torso y más elevada la delantera, está completado por rasgos lineales y recuerdos tribales, que le proporcionan un aspecto totémico e ingenuo a la vez. La elevada altura, superior a los dos metros de altura, y la intervención de Picasso desde la parte de atrás, empujeña la acción.

Quizás fuese casual y no una *performance* (farsa, para Picasso); de cualquier modo, la exhibición de Picasso es evidente, pues salió él mismo a escena y completó la obra con el plumero que hace las veces de cetro, de trofeo que proporciona un sentido complementario al personaje mitológico, triunfante, símbolo de la fuerza vital y la creatividad que reconoce. El vínculo cinematográfico, medio en el que se explica y en el que destaca, justifica la intervención sobre los fundamentos del género, para el que no es relevante por ese motivo.

10. DOS APLICACIONES Y UNA OBRA, LA *PERFORMANCE* ESCULTÓRICA Y LOS PAPELES PEGADOS EN *LA MIRADA DE PICASSO*, SEGÚN LA SECUENCIA FOTOGRÁFICA DE DOUGLAS DUNCAN, EN 1957

Es la *performance* más compleja e intencionada de Picasso. A diferencia de las anteriores, ésta no se limita a la interpretación –farsa–, premeditada o espontánea, en todo caso, acompañada, protagonizada por el artista o algún amigo delante o en torno a una obra de arte, propia o ajena; no, aquí la participación directa o indirecta, supone la aportación de objetos reales al proceso y a la intervención y, en consecuencia, a la obra de arte que genera.

El punto de partida, la referencia para la aplicación del sistema, fue una fotografía realizada por David Douglas Duncan, ese mismo año, en la que destaca la intensa mirada de Picasso. Con ese estímulo, éste realizó una máscara con papel recortado y dibujos esquemáticos de los rasgos faciales, en la que destacan los grandes orificios de los ojos. Cuando Picasso se puso la careta, tal como aparece en la secuencia fotográfica del mismo autor²², mostró la fuerza de la mirada por sí sola, que, fijada en tal instantánea, culmina la *performance*.

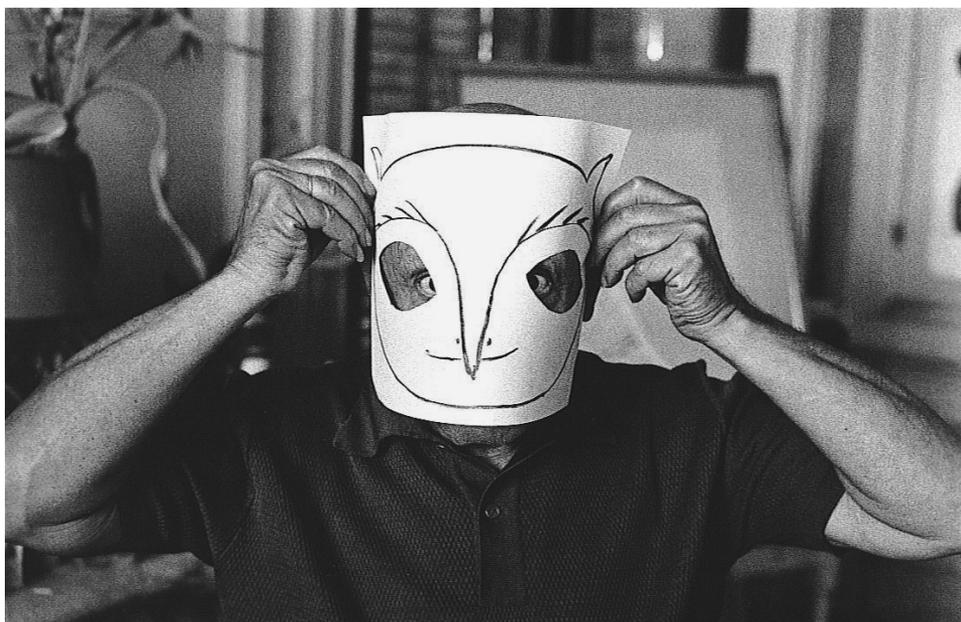
²⁰ SPIES, Werner, *La escultura de Picasso*, op. cit., p. 358. SPIES, Werner, *Picasso Sculpteur*, op. cit., pp. 2 y 379.

²¹ Colección Particular. Ensamblaje con tablas pintadas, 228,6 × 200,7 × 73,7 cm. WS, pp. 500 y 501.

²² DOUGLAS DUNCAN, David, «Picassos selbstbildnis als eule», en *Picasso*, Luzern, Luzern Am-Rhyn-Haus, 1978 y 1994.



LÁM. 12. *David Douglas Duncan, Retrato de Picasso (fotografía), en 1957.*



LÁM. 13. *Picasso, La mirada de Picasso, 1957. Performance de Picasso fotografiada por David Douglas Duncan.*



LÁM. 14. Picasso, *La mirada de Picasso*, 1957. Montaje definitivo. Serie fotográfica de David Douglas Duncan.

Ésta continuó y esa variante, la de Picasso con la máscara, mostrando los ojos reales, se convirtió en la nueva referencia para una segunda aplicación, continua, plástica, resuelta con la técnica de los papeles pegados. Colocó la máscara sobre una réplica de la primer fotografía, liberando la mirada de la cara reproducida y oculta, como antes había hecho sobre su verdadero rostro.

El juego de volúmenes de la *performance* le proporcionó una categoría pro escultórica a la que no accede el trabajo plano y bidimensional con los papeles planos –la fotografía es uno de ellos– pegados.

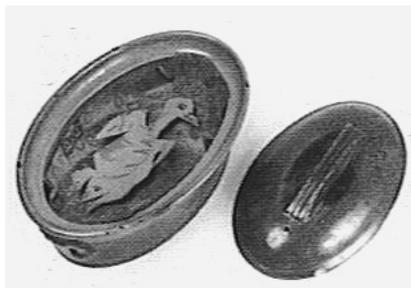
11. LA ÚLTIMA INSTALACIÓN, *CAZUELA: PALOMA CON GUI SANTES*, EN CANNES, EN 1961

La última instalación escultórica reconocida de Picasso fue *Cazuela: Paloma con guisantes*²³, en Cannes, en 1961.

Según consta en la propia obra, la realizó el día ocho de marzo de ese año. Como *Pájaro en la jaula*, consiste en la introducción de la silueta, esta vez de una

²³ Colección Lionel Prejger. Cartón y papel recortados y dibujados con lápiz de color, 7,4 × 19,5 × 12,9 cm. Fechado y firmado en el margen: 8.3.61 Picasso. WS, p. 577 A.

LÁM. 15. *Picasso, Cazuela: Paloma con guisantes, en Cannes, en 1961. La instalación de una silueta recortada y dibujada en el interior de una cazuela genera un inquietante efecto, pues identifica el símbolo inerte en vez de la comida; que la representación de cuerpo entero, con la cabeza y alusiones a las plumas, descarta.*



paloma guisada, en el objeto real apropiado, la cazuela en la que se ha producido el ejercicio culinario.

La ingenuidad del recorte y los trazos dibujados que completan la figura, contrastan con dos elementos, el impacto visual directo del cuerpo de la paloma, con la pechuga y las patas hacia arriba; y la cruda realidad del objeto, la cazuela, que, en vez de contener un alimento, se manifiesta como el espacio que acoge a un cadáver. La representación de cuerpo entero, con la cabeza y alusiones a las plumas, lo confirma.

El juego formal y simbólico es sugerente. Picasso siempre representó las palomas llenas de vida, lo hizo desde las primeras interpretaciones infantiles, en Málaga, y, con el tiempo, las convirtió en símbolo universal de la Paz. Para él nunca fueron un alimento. Por eso contrasta tanto que la presente así, muerta, guisada. La presencia física del cuerpo, sin plumas en la mayor parte, con algunas en zonas concretas, entero, se manifiesta antes como ser inerte que alude a lo que fue que como comida elaborada y a punto de servir.

Los guisantes, mínimos, que sí lo son, aparecen, pintados en el papel de fondo sobre el que reposa la silueta, relegados a componentes secundarios, como complemento con doble lectura, la que afecta a los aspectos plásticos; y la simbólica, pues podrían ser el componente fundamental de la guarnición del guiso o los granos sobrantes de la comida, ya innecesaria, de la paloma.

De nuevo, Picasso como protagonista de una *performance* escultórica, fotografiada por la artista surrealista con la que formaba pareja sentimental. La intervención y la composición resultantes están cargadas de sentido, en lo plástico y en lo simbólico.