

Cubismo

Pablo Picasso

2º Bacharelato

I. CUBISMO.....	1
1. Concepto e orixe.....	1
2. Características xerais.....	2
3. Tendencias. Picasso e Braque crean dúas tendencias do cubismo.....	3
Cubismo Analítico.....	3
Cubismo Sintético.....	4
II. Pablo Ruíz Picasso (Málaga, 1881 - Mougins, 1973).....	4
1. Trazos biográficos.....	4
2. Períodos na evolución da súa obra.....	4
2.1. 1º Período, 1900-1906.....	5
CADRO 1: A VIDA.....	5
2.2. 2º Período, 1907-1914.....	6
CADRO 2: AS SEÑORITAS DE AVIÑÓN.....	6
CADRO 3: A MOZA DA MANDOLINA	8
CADRO 4: MULLER CON GUITARRA.....	10
2.3. 3º Período clasicista, 1914-1925.....	12
CADRO 5: TRES MULLERES NA FONTE.....	12
CADRO 6 : TRES MÚSICOS	14
CADRO 7: PABLO VESTIDO DE ARLEQUÍN	15

2.4. 4º Período surrealista, 1925-1934	16
2.5. 5º. Período expresionista 1935-1945.....	16
CADRO 8: GUERNICA	17
2.6. 6º Período ecléctico/ independente, 1945-1973.....	19
CADRO 9: AS MENINAS (CONXUNTO)	20
2.10. Outras obras e últimos traballos	21

I. CUBISMO

1. Concepto e orixe

O Cubismo é un estilo da pintura contemporánea, movemento artístico das primeiras vanguardas, desenvolvido entre 1907 e 1914, nacido en Francia e encabezado por Picasso, Braque e Gris. É unha tendencia esencial xa que dá pé ao resto das vanguardas europeas do século XX. O Cubismo é considerado a maior revolución plástica intentada desde o Renacemento. Representa a destrución dos principios espaciais tradicionais e a creación dunha nova forma de concibir o cadro e o espazo. Pretende conseguir unha orde plástica que supere a nebulosa lumínica do Impresionismo, a anarquía cromática do Fauvismo e as esaxeracións expresivas do Expresionismo.

Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963) son considerados os iniciadores deste movemento pictórico que foi xurdindo en innumerables reunións e discusións na casa de Picasso

en París. Xuntos emprenderon un redescubrimento da pintura de Cézanne (1839-1906) da que tomaron a súa preocupación pola simplificación dos volumes, a redución da cor e a recuperación da primacía da forma. En outubro de 1907, no *Mercure de France* publicouse a correspondencia entre Emile Bernard e Cézanne, na que este expresaba o seu desexo de "tratar á Natureza como o cono, o cilindro e a esfera". Picasso e Braque retomaron estes principios da pintura de Cézanne, que acababa de morrer en 1906, e leváronos ás súas últimas consecuencias. A forma, a orde e a xeometría xurdiron como un novo fundamento da pintura fronte á fragmentación plástica e formal iniciada polo Impresionismo.

Así, inspirados polo tratamento volumétrico das formas pictóricas de Paul Cézanne, Picasso e Georges Braque pintaron en 1908 unha serie de paisaxes (1a ,1b) dentro dun estilo que un crítico describiu despois coma se fosen feitos a base de "pequenos cubos", impóndose así o termo cubismo. Foi o crítico francés Louis Vauxcelles quen acuñou dito termo, en torno a 1909, en referencia á utilización de cubos na arte de Pablo Picasso e Georges Braque, en certa medida dunha forma pexorativa.

Pablo Picasso, Juan Gris e Georges Braque son os máximos expoñentes desta corrente, que revolucionou as bases da pintura e de todas as artes. As primeiras manifestacións prodúcense en París en 1907, cando Picasso pinta "As señoritas de Aviñón" (páx.430 do libro). Entre 1908 e 1911 traballaron en estreita colaboración dentro desa liña de descomposición e análise das formas, desenvolvendo xuntos a primeira fase do cubismo, coñecida como "Cubismo Analítico".

As derivacións deste movemento serán múltiples: desde o Orfismo de Delaunay, ao Tubismo de Léger, ás obras más ou menos

persoais de Duchamp, Picabia, Metzinger, Feininger, ou as tendencias más figurativas de María Blanchard ou o pintor mexicano Diego Rivera.

2. Características xerais

- a. Descompor a realidade en formas xeométricas, xa que todo o existente é susceptible de ser representado xeometricamente. Buscar a representación da esencia de obxectos e persoas e non a súa apariencia (antiimpresionistas).
- b. Técnica do **facetado cubista**: non basta só con reducir os obxectos ás súas formas básicas e xeométricas, hai que introducir no cadro a representación absoluta dos obxectos, é dicir a súa visión plasmada desde todos os puntos de vista. Esta premisa obriga á descomposición da figura en múltiples elementos prismáticos que permitan contemplar á vez todos os ángulos posibles, "disección de obxectos". O obxecto represéntase dun modo total, o que determina unha visión múltiple, e para conseguilo se xustapoñen planos fragmentarios.
- c. Primacía total da **liña e da forma** sobre a cor, posto que se trata de crear volumes prescindindo totalmente da luz. As liñas transformanse nun elemento estrutural do cadro entendido como composición en superficie. Rexeitamento do modelado clásico.
- d. Rexeitamento da **perspectiva clásica**: introducen a visión simultánea no cadro, representan non o que

- vemos senón como sabemos que son as cousas. Adóptase así a chamada «perspectiva múltiple». Por iso aparecían ao mesmo tempo e no mesmo plano vistas diversas do obxecto: por exemplo, de fronte e de perfil; nun rostro humano, o nariz está de perfil e o ollo de fronte; unha botella aparece no seu corte vertical e o seu corte horizontal.
- e. Prescindir do **movemento** artificioso da pintura tradicional. Se de verdade queremos transmitir na imaxe unha visión autenticamente total das cousas, non será suficiente coas tres dimensíons do espazo, haberá que introducir tamén a cuarta dimensión, é dicir, **o tempo**. Agora ben, non se trata de representalo deténdoo, como facían os impresionistas, senón pola contra expresando a súa continuidade. Para iso haberá que plasmar tamén na pintura a sucesión múltiple de visións que un obxecto experimenta en distintos momentos. É dicir, que hai que representar o obxecto movéndose, o que só é posible facer plasmando imaxes sucesivas dunha mesma figura a base de compartimentar as súas distintas estruturas ou partes.
- f. **Temas:** a pesar de ser pintura de vanguarda, os xéneros que se pintan non son novos: bodegóns, paisaxes e retratos. O tema carece de importancia, o que importa é a composición das formas. A obra é de difícil comprensión ao non ter un referente naturalista, e iso explica que fose o primeiro dos movementos artísticos que necesitou unha explicación por parte da crítica.
- g. **Cor:** elimínanse as cores suxestivas que tan típicas eran do impresionismo ou do fauvismo. En lugar diso, utiliza tons austeros e apagados, como os grises, verdes e ocres. O monocromatismo predominou na primeira época do cubismo, posteriormente abriuse más a paleta.

3. Tendencias. Picasso e Braque crean dúas tendencias do cubismo

Cubismo Analítico, é a fase inicial e más ortodoxa que se desenvolve entre 1909-1911 coas seguintes características:

As formas e as figuras están tan fragmentadas e descompostas que se fan irrecoñecibles. Descomposición estrutural dos obxectos que se fragmentan en todos os puntos de vista posibles.

Non existe distinción entre o fondo e figura
Desaparición da perspectiva tridimensional

Gama cromática moi limitada. A cor perde importancia e limítase ao mínimo. onde a pintura é case monocroma. As cores nese momento non interesaban pois o importante eran os diferentes puntos de vista e a xeometrización, non o cromatismo.

Sen ser obras abstractas a visión do cadro resulta moi difícil, por iso é polo que a partir do cubismo analítico chégase á abstracción xeométrica, xa que a imaxe representada era case imposible de ver, a non ser por algúns obxectos como unha pipa, ou letras de xornal, que permiten distinguir o que se está representando. O cubismo analítico chegou tan lonxe, que con

medo de caer na abstracción, transformouse no que se coñece como o segundo período que é o Cubismo Sintético.

Cubismo Sintético que se desenvolve entre 1911-1914. Iniciado por Braque ao pór papel “collé” pegado directamente na pintura. Picasso e Braque começaron a pór periódicos e isto evolucionou no que é hoxe en día a colaxe, nun intento de dotar á pintura aínda de maior realismo, tamén coa aplicación de elementos reais como recortes de papel, madeira.. sobre o lenzo. Máis adiante, esta mesma ansia de realismo determinará a representación das formas reducidas a planos, más ricos de cor e cun maior encanto poético. Estas obras son más sinxelas e as súas partes parecen estar ensambladas. Os cadros empezan a perder o aspecto fragmentado e a realidade reconstrúese a base de planos de cor.

II. Pablo Ruíz Picasso (Málaga, 1881 - Mougins, 1973)

1. Trazos biográficos

Artista polifacético, traballador incansable, innovador, inventor de formas, técnicas, estilos, materiais, traballou desde moi novo de xeito totalmente libre, sempre dirixido pola súa gran inspiración e curiosidade, libre de calquera atadura externa, a obra que deixou se estima en máis de 20.000 traballos. Participou nas diversas correntes que revolucionaron as artes plásticas do século XX, desde o cubismo ata a escultura neofigurativa, do gravado ou o augaforte á cerámica artesanal ou á escenografía para ballets.

Picasso foi un dos poucos pintores contemporáneos que acometeron, como unha preocupación prioritaria, a realización de obras mestras. En dúas ocasións as súas experiencias orientáronse á realización de obras que se converteron en referencias imprescindibles da pintura contemporánea. As *Señoritas de Aviñón* foi a primeira na que Picasso expuxo unha ruptura, consciente e coherente, co sistema de representación perspectivo que viñera funcionando desde o Renacemento como soporte e método da pintura occidental. A segunda é o *Guernica*, na que Picasso acomete unha reflexión ao redor das funcións, valores e usos dos modelos clásicos. A documentación coñecida e os estudos monográficos dedicados a estas dúas pinturas fan delas un caso excepcional non só da arte do noso tempo senón de toda a historia da pintura

Obras de Picasso a estudar:

1. A Vida
2. As Señoritas de Aviñón
3. Moza con mandolina
4. Muller con guitarra
5. Tres mulleres nunha fonte
6. Os tres Músicos
7. Pablo vestido de Arlequín
8. Guernica
9. Serie sobre as Meninas

2. Períodos na evolución da súa obra

Período de formación: nas súas primeiras obras, como *A primeira Comuñón* (2) e *Ciencia e Caridade* (3), que realiza con quince e dezaseis anos, Picasso móstrase como un pintor precoz que domina os resortes académicos dun naturalismo cargado de

connotacións literarias que pronto abandonará por unha pintura moi libre e abocetada. Obras como *O Moulin da Galette* (4) de 1900, revelan o impacto que produciu no pintor a obra de Toulouse-Lautrec. Picasso nese momento sentiuase atraído especialmente pola cor, como en *Muller de Azul* (5) ou *A bailarina anana* (6) ambos de 1901, cunha cor aplicada en pinceladas soltas ao xeito dos postimpresionistas.

2.1. 1º Período, 1900-1906

A. Etapa Azul (1900-04): esta é a primeira etapa persoal e madura de Pablo Picasso. Ata 1900 o artista debateuse entre a tradición e a imitación dos estilos de final de século XIX, nunha experimentación e procura dunha pincelada propia. Entre 1900 e 1902 Picasso fixo tres viaxes a París, establecéndose finalmente alí en 1904.

Entre as razóns que levaron ao pintor a expresarse a través deste estilo destacamos o suicidio do seu amigo Carlos Casagemes en febreiro de 1901 que sumiu a Picasso nunha profunda tristeza. Evocou en varios cadros a traxedia, así no *Enterro de Casagemes* (7) a morte convértese nunha alegoría onde a cor se reduce a distintos tons de azul. Este quadro é o que marca o inicio da etapa azul.

CADRO 1: A VIDA

1.1. Clasificación

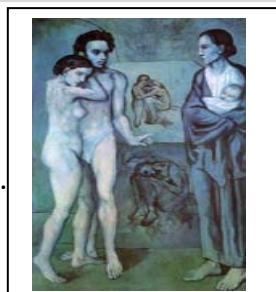
Título: *A vida*

Autor: Pablo Picasso

Cronoloxía: 1903

Estilo: Primeiras Vanguardas. Etapa Azul.

Técnica: óleo sobre lenzo.



Dimensións: 1.96 x 1.32 m.

Museo: Museo de Arte de Cleveland

1.2. Contexto histórico-artístico

En xaneiro de 1903 Picasso volveu a Barcelona. Na primavera comezou o quadro *A vida*, un dos maiores e más complexos lenzos da súa Etapa Azul, considerado o seu traballo máis importante deses anos, obra dun simbolismo inusualmente escuro nas súas primeiras obras e suxeito a múltiples interpretacións académicas, sobre as cales o artista nunca se pronunciou. Picasso realizou catro bosquexos preparatorios para o quadro, variando a composición das figuras polo menos dúas veces; cabe destacar que a figura masculina, que empezou sendo un autorretrato, acabou sendo unha representación do seu defunto amigo Carlos Casagemes.

A Vida resume a maior parte dos temas e a atmosfera desta etapa: o pesimismo nihilista desenvolvido na súa época de formación en Barcelona, recrudecido baixo as dificultades materiais que sofre na época.

Denomínase etapa azul pola utilización maioritaria desta cor con variedade de tons para os seus cadros. A elección da cor azul encaixa no seu estado de ánimo depresivo, polo que quere transmitir por medio del como sente, por iso é polo que cualificamos a esta etapa como expresionista. Tamén caracteriza esta época os temas elixidos: personaxes alegóricos, esfameados e abatidos, esmoleiros, prostitutas e retratos de amigos e autorretratos. Pintura triste, visión pesimista da vida, atmosfera de tristeza e dor nun ambiente desolado. Figuras estilizadas, delgadas, famélicas, pálidas. Trazos angulosos dos contornos. Representa unha humanidade doída: mendigos, nenos e mulleres.

abandonadas, artistas de circo ambulante. Reflecte a miseria humana, con traballadores extenuados, alcohólicos e prostitutas, representados con corpos e formas lixeiramente alongadas, xeralmente soas e con fondos simples e abstractos, recordando o estilo do Greco. Os cadros más representativos, fóra dos retratos de amigos, son os que representan a personaxes tristes en solitario, en parella ou en trio. Son seres anónimos con rostros estereotipados que ou ben esquivan a mirada do espectador (hai ata varios cegos) ou a cravan penetrantemente.

1.3. Análise e comentario

Lugar: taller do pintor polos esbozos da parede

Contido: quadro figurativo no que podemos distinguir unha parella á esquerda, unha maternidade á dereita e uns bocetos no fondo: unha parella abrazada e pode que chorando e home acurrucado ou durmido.

Interpretación: quadro de fondo simbolismo, no que a parella é unha alegoría do amor. A muller descansa no home e se protexe nel, non hai paixón. O home sinala á maternidade. Os bocetos fan referencia ás desgracias da vida e á infelicidade, mentres que á maternidade é unha evidente alegoría da procreación.

Tratamento das figuras: personaxes laterais ou frontais. As figuras se simplifican e adquieren carácter ritual. Destaca a verticalidade e a monumentalidade plástica das figuras. Rasgos do home recordan a pintura do Greco: hombro, brazo, man e pé.. pero con maior solidez. A muller espida e a maternidade presentan faccións estereotipadas de perfil recto e ollos amendoados (influencia da arte ibérica) e gran solidez de pernas e ventre.

Cor: grandes masas de cor e tendencia á monocromía

Debuxo: protagonismo da liña que é tamén un recurso expresivo.

Espazo: autonomía e carácter compacto de cada grupo, espazo baleiro arredor, para enfatizar a presencia das figuras.

En conclusión, obra de gran efecto ritual e monumental de connotacións relixiosas e marcado ritualismo no que a acción desaparece é intemporal e os motivos anecdóticos se reducen ao mínimo.

B. Etapa Rosa (1905-06): combina o rosa cos tons azulados e perde forza o pesimismo anterior. Figuras más cheas e modeladas. A arte de Picasso destes anos mostra tamén o seu interese pola arte negra e ibérica. O *Retrato de Gertrude Stein* (8) e o *Autorretrato con paleta* (9) ambos de 1906, mostran unha redución do emprego da cor, unha simplificación das formas e volumes e a mencionada influencia da arte ibérica.

2.2. 2º Período, 1907-1914

A. Etapa Protocubista (1906-7)

CADRO 2: AS SEÑORITAS DE AVIÑÓN

2.1. Clasificación (imaxe no libro, pág. 430)

Título: As Señoritas de Aviñón

Autor: Pablo Picasso

Cronoloxía: 1907

Estilo: Primeiras Vangardas. Protocubismo.

Técnica: óleo sobre lenzo.

Dimensións: 2.45 x 2.35 m. Museo: MoMA

2.2. Contexto histórico-artístico

A ruptura coas melancólicas e emotivas composicións das súas pinturas das etapas azul e rosa tivo un punto de arranque na decisión de Picasso de interpretar a arte de culturas primitivas que comezaba a valorarse por entón. Picasso, durante estes anos, coñeceu directamente a escultura negra no Museo do Trocadero, interesándose por obras da Costa do Marfil ou de Nova Caledonia e colecciónando algunas pezas de arte ibérica. Coa influencia de Cézanne, da escultura africana, ibérica e grega arcaica e coa representación das formas no espazo sen referencias de perspectiva, Picasso abandonou o camiño da modernidade moderada e orientouse cara a formulacións dunha vanguarda radical da que foi o creador da súa primeira obra mestra: *As señoritas de Aviñón*.

Picasso pintou *As Señoritas* entre 1906 e 1907. Cando lles mostrou a outros pintores e amigos, algúns non ocultaron o seu rexeitamento e descontento. Pero o certo é que nesta obra Picasso estableceu os alicerces que servirán de fundamento ao Cubismo. Con todo, o que Picasso expuxo nesta pintura foi precisamente unha ruptura cos modelos clásicos tradicionais. Para a figura da esquerda inspirouse nunha escultura exipcia, mentres que para as cabezas das dúas figuras centrais é evidente que Picasso tivo en consideración os modelos da escultura ibérica. En cambio, as dúas cabezas das figuras da dereita, que Picasso cambiou durante a execución do cadro, revelan un decidido interese pola escultura negra. O cal proba que Picasso non rompía coa Historia, senón cos modelos clásicos da Historia, manipulados e adulterados polo academicismo. O interese de Picasso pola escultura negra manifestouse así mesmo en diversas obras realizadas por estes anos, como *Espido con toalla* (10) de 1907, ou *Muller con abanico*

(11) de 1909, na que Picasso continúa coa experiencia iniciada pouco antes en *As Señoritas*.

2.3. Análise e Comentario

Contido: neste cadro Picasso representa a cinco prostitutas no interior dun burdel da rúa Aviñón de Barcelona. ¿Qué representa o cadro? A cinco mulleres que están e non se comunican coas miradas, seno que se presentan a si mesmas, física e pictoricamente, nun espazo interior desartellado.

Composición: cinco figuras femininas e un bodegón en primeiro plano, situadas nun interior difficilmente identificable. Tres miran oa espectador, catro erguidas e unha agachade e de costas pero coa cabeza volta. A muller de perfil, 1^a á esquerda parece correr/descorrer unha cortina, coa man adosada á parte posterior-superior. A 2^a ten unha estrana postura, co brazo levantado e dobrado tras a cabeza e cunha perna cruzada sobre a outra, non está sentada senón tumbada e vista desde arriba, levantada ao plano da pintura. Inspiradas no *Baño Turco* e na *Venus de Ingres* e na *Alegría de vivir* de Matisse. A 4^a pola dereita parece entrar descorrendo as cortinas. A 5^a figura en posición de tres cuartos desde detrás (peito e muslo visible), nunha visión posterior e estirada coa cabeza retorcida para mirar ao espectador de fronte. O fondo do cadro parece estar feito de vidros rotos, xa que son superficies triangulares que parecen translúcidas.

Bodegón en primeiro plano, no centro da parte baixa. Está sobre unha mesa que corta o borde do cadro. Composto por un racimo de uvas, sandía, mazá e pera sobre un mantel ou pano branco.

O espazo non é verosimil. Cada figura é autónoma e pode percibirse de xeito independente. O espazo tamén está facetado e

aínda que pode suxerir varios planos non se precisa con claridade un diante e detrás.

Cabezas: variedade, a 1^a da esquerda de tonalidade escuras distinta ao corpo, de inspiración exipcia. As dúas do centro, teñen maior acordo entre cabeza e corpo, ambos reducidos a rasgos elementais de primitivismo esquemático de influencia da escultura ibérica e as dúas da dereita da arte negra africana. As figuras están violentamente xeometrizadas, construídas a base de triángulos con agudos esquinamentos.

Tecnicamente apréciase unha clara diferencia entre as tres mulleres da esquerda e as dúas da dereita: nas figuras da esquerda percíbese unha clara influencia de Cezanne (aínda recoñecemos as formas) e nas da dereita domina a influencia das máscaras africanas e da escultura ibérica (rasgos deformes e angulosos).

As máscaras pintadas como tales, rostros demoníacos e atractivos á vez, que xunto coa desestruturación do espazo xeneran certa in tranquilidade no espectador.

Gama cromática: oscila entre rosa, ocre e azul cun forte facetado que configura masas cromáticas correspondentes a zonas dos corpos ou dos espazos.

A representación espacial aínda ten algo de convencional, pois o espazo queda definido polo bodegón da mesa e as cortinaxes. Pero xa Picasso renuncia a ilusión da terceira dimensión (carecen de sentido conceptos como diante-detrás, perfil-fronte) e rompe co concepto de profundidade ao prescindir do artificio da perspectiva e colocar todos os elementos no mesmo plano. A introdución da visión simultánea apréciase claramente na figura da dereita, que ten o corpo de costas e o rostro de fronte, o nariz, a boca e un ollo de perfil e o outro ollo e as orellas de fronte.

Importancia e repercusión: este cadro está considerado como o emblema e o inicio do cubismo. Con todo, a achega mais importante de Picasso foi a súa ruptura co sistema tradicional de representación. A pintura occidental desde o Renacemento baseouse na concepción do cadro como un escenario de tres dimensións captado desde un punto único e estático: o ollo do pintor. Nas *Señoritas* Picasso distorsiona a representación monofocal e introduce a simultaneidade da visión, acometendo a representación desde un concepto plurifocal que libera o cadro das limitacións da representación tradicional e proporciona á pintura unha radical autonomía da forma. Trátase dun cadro moi elaborado, para o que Picasso realizou numerosos debuxos preparatorios. Realizado nun momento de intensa actividade creadora, de experimentación e investigación.

B. Etapa cubista, 1908-1914

B.1 Cubismo analítico. (1910-1912)

CADRO 3: A MOZA DA MANDOLINA

3.1. Clasificación

Título: A moza da mandolina

Autor: Pablo Picasso

Cronoloxía: 1910

Estilo: Cubismo analítico.

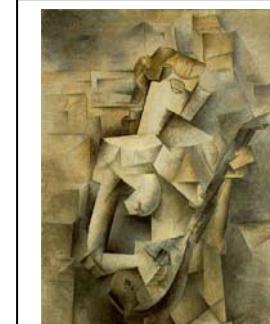
Técnica: óleo sobre lenzo.

Dimensións: 100.3 x 73.6 cm.

Museo: MOMA

3.2. Contexto histórico-artístico

No verán de 1909, durante a súa estancia en Horta de Ebro, Picasso acometeu unha verdadeira arquitectura da paisaxe. *Casas*



na colina (12) e *Fábrica* (13) de Horta de Ebro desenvolven xeometrizacións da paisaxe nas que a cor se reduce a uns compoñentes esenciais e se introducen diversos efectos de distorsión da perspectiva. Nestas obras, Picasso define o valor de dous compoñentes decisivos para a súa experiencia cubista: a redución da cor e a primacía da forma. Ou, o que é o mesmo, a supresión dos principios que viñeran sustentando a hexemonía da renovación pictórica desde o Impresionismo: a primacía da cor e a destrución do debuxo e da forma. Con iso, Picasso iniciaba toda unha serie de experiencias analíticas en torno ao problema plástico da representación dos volumes nun plano, rompendo co sistema de visión monofocal de tres dimensóns. *Frutas e Copo* (14) de 1908, pon de manifesto como Picasso expón a representación rompendo co sentido monofocal tradicional, plasmando a representación dos obxectos desde diferentes visións simultáneas. Esta experiencia, que o pintor levará ás súas últimas consecuencias no Cubismo, non foi só a mera substitución do sistema de representación tradicional (segundo o cal os obxectos aparecían vistos desde un só punto) por outro novo no que os representaba desde varios. O que Picasso cuestionou non era a representación -Picasso sempre se mantivo como un pintor figurativo que nunca foi abstracto-, senón a ruptura cos modos tradicionais, académicos ou renovadores da representación. O resultado, lonxe de ser unha simple modificación da visión dos obxectos, foi unha nova linguaxe formal na que prevalecía unha rigorosa autonomía da forma. Picasso recuperou os compoñentes específicos da pintura con independencia da súa función representativa. Deste xeito, superou a redución a forma e xeometría da apariencia da paisaxe e dos obxectos para establecer unha análise esencial dos mesmos.

Sen ningunha dúbida se trata dunha das revolucións máis radicais da pintura contemporánea. O cadro abandona a súa condición de escenario de tres dimensóns, para recuperar a de plano no que a representación prescinde da tradicional visión tridimensional para converterse nun novo obxecto plástico sen ficcions perspectivas. O *Retrato de Ambroise Vollard* (15) ou o *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler* (16), pintados en 1910, poñen de manifesto como este proceso levou o pintor a un evidente grao de abstracción que se acentúa en obras como *O Acordeonista* (17) do ano seguinte.

3.2. Análise e comentario

Cadro pertencente á etapa do cubismo analítico, e realmente trátase dun retrato de Fanny Tellier. Tras a experiencia de As señoritas de Aviñón, o pintor malagueño dedícase a investigar acerca da súa nova técnica ensaiada na obra anterior.

Tratamento da figura: o cubismo analítico é unha representación bidimensional da realidade que elimina a profundidade e na que o volume dos obxectos se descompón en planos facendo, a veces, un conxunto indescifrable. Destaca a segmentación da figura en formas xeométricas, figura descomposta en cubos e prismas, que logo se reordenan de xeito semellante a un puzzle. As estruturas xeométricas fragmentadas semellan ser como un espello ou cristal roto. A figura aparece descomposta por efecto dos múltiples puntos de vista. A pesar de todas as súas deformacións este cadro é un retrato, non porque se pareza á modelo, senón porque a miramos como un retrato, é dicir, como imaxes que representan persoas nun espazo determinado.

Fondo e figura se unifican no seu tratamento, é imposible dicir onde remata a figura e onde comeza o fondo. Un se dissolve no

outro, acentuándose así o carácter autónomo do cadro, lonxe da ilusión de profundidade da perspectiva tradicional. Tamén se produce a perda da noción de volume.

Todo o motivo se extende sobre o plano pictórico e se organiza nun eixo horizontal-vertical que determina o eixo da figura e o esquema básico das súas partes, partes que vemos frontal e lateralmente, desde arriba e desde abaxo.

Facetado cubista: as zonas veñen delimitadas por liñas que forman un degradado de claro a escuro e que contrasta coa faceta contigua porque o seu degradado vai en sentido oposto. Os planos córtanse por liñas crebadas que se diferencian en tonalidades verdes e ocres, formando unha maraña de liñas entrecruzadas e formas xeométricas. Predominan os ángulos e as liñas rectas e, a luz, non é real pois procede de distintos puntos.

Cor: redución da cor a unha serie de tonalidades neutras dentro dunha mesma gama de verdes, ocres ou grises. A atención céntrase na figura, pero só na súa forma, non na súa cor, por iso hai certa severidade cromática.

Debuxo: finos trazos ocres separan e dividen os distintos planos cúbicos enmarcando á figura feminina como contida nunha especie de prisma que se abre ao fondo cara á escuridade. A rapariga aparece sentada, mirando a mandolina que se pode distinguir con claridade.

Trátase dunha obra realizada no momento álxido da súa producción cubista, unha das más poéticas e fermosas, porque a pesar de que o Cubismo achega nesta obra todo o seu caudal de complexidade formal e abstracción intelectual, a figuración tamén está presente con toda a súa delicadeza e sensibilidade.

Destaca a beleza plástica pura, porque no intrincado labirinto de prismas e cubos, de liñas curvas e rectas, identifícanse a cara, o pelo, o corpo, a mandolina, pero non é iso o que hai que ver, senón a beleza das cousas reducidas á súa esencialidade, unha mera abstracción da realidade. De aquí á abstracción pura xa non habería máis ca un paso, neste caso, a figura desta rapariga, absorta na contemplación da súa mandolina.

B. 2. Cubismo sintético. (1913-1914)

CADRO 4: MULLER CON GUITARRA

4.1. Clasificación

Título: Muller con guitarra

Autor: Pablo Picasso

Cronoloxía: 1914

Estilo: Cubismo sintético.

Técnica: Óleo, area e carboncillo sobre lenzo.

Dimensións: 115.5 x 47.5 cm.

Museo: doación do matrimonio Rockefeller.

MoMA

4.2. Contexto histórico-artístico

Pablo Picasso xunto con Georges Braque, seguindo unha liña evolutiva na técnica cubista, vanse a ir fixando cada vez máis nos planos que limitan os volumes, o que lles levou a outra etapa, coñecida como cubismo sintético, ao ser os planos o obxecto do estudo en si mesmos e non polo seu volume global. Por iso poden multiplicar os ángulos de visión dun mesmo obxecto descubrindo as figuras. Ademais ambos experimentan co colaxe ou “papel pegado”, traspoñendo logo ao



óleo os efectos desta técnica. Para algúns autores esta evolución cara a unha nova linguaxe cubista, menos intelectual, se fixo para superar as dificultades de lectura da etapa anterior.

Picasso e Braque pretenderon suavizar o grao de abstracción introducindo novos compoñentes na pintura. En 1911, Braque utilizara letras nalgúns das súas pinturas como forma de manter o carácter figurativo sen acudir á tridimensionalidade. Picasso, en *Ma jolie* (18), introduciu tamén letras como compoñente da pintura. Nos colaxess incorporou obxectos da realidade: a rejilla dunha cadeira, follas de xornais, terra, madeira, etc., co cal prescindíase da representación para acudir a unha presentación de elementos reais que no cadro assumían unha dimensión plástica inédita, distinta da que desempeñaban na realidade, debido á descontextualización e alteración da función dos obxectos, co cal lográbase unha das aspiracións do pintor: evitar as ficcións da representación sen omitir a referencia ao real. O colaxe é unha técnica que permite amplas variacións construtivas, é unha montaxe da realidade. Coa introdución destes elementos plásticos deuse paso á tridimensionalidad, os materiais se descontextualizan e adquieren características propias.

En 1912 realiza o seu primeiro collage, *Natureza morta con cadeira de palla* (19) combinando pasta de papel e un anaco de hule sobre un lenzo pintado só nalgúnsas zonas, que representa un vaso, un xornal, unha pipa, unha ostra e un limón. Esta técnica sinala a transición cara ao cubismo sintético.

En obras cubistas posteriores, Picasso abandonou as limitacións da gama de cor, como en *Xogador de Cartas* (20) de 1914.

4.2. Análise e comentario

Contido: o título da obra *Muller con guitarra* facilita o achegamento á obra, que doutro xeito sería difícilmente abordable, xa que os elementos figurativos están pouco explícitos.

Composición: os elementos plásticos están organizados en 2 liñas diagonais, unha desde o ángulo inferior esquerdo ata a metade dereita, e a outra desde aí ata o ángulo esquerdo superior. Ambas liñas se corresponden cos 2 elementos básicos da composición: o sillón sobre o que está sentada a muller coa guitarra, por un lado, e a cabeza e brazo da muller que co mástil da guitarra se extenden ata o ángulo superior esquerdo.

Debuxo: destaca a liña fina e tenue xuntamente con grosas liñas negras e ondulantes.

Tratamento da figura: permanecen os diferentes puntos de vista da figura, que a presentan de xeito parcial e que neste caso fai irrecoñecible o corpo da muller. As diferentes perspectivas e a amplitud dos planos de descomposición das formas sintetizan de tal xeito a figura que esta queda reducida a planos de diferente tamaño e a liñas tenues sobre o que poderíamos chamar "fondo".

Facetado cubista: a figura continúa fragmentada e plana, ainda que as facetas aumentan de tamaño, son más amplas ca na anterior etapa, non están formadas exclusivamente por liñas rectas e desaparecen as fomas cúbicas, predominando os amplos recortes de manchas de cor con elementos figurativos pintados superpostos.

Técnica de "papier collé": é a característica desta etapa, pero nesta obra o autor imita o efecto dos papeis pegados co mesmo óleo, simulando superpoñer fragmentos de diferentes cores e texturas, realizando unha falsa ensamblaxe que recorda a colaxe.

Cor: emprega cores variadas, verde, azul, marrón, vermello, gris, negro e amarelo. Combina cores suaves e pouco saturadas con outras más saturadas. Aplicada a xeito de cores planas en gran parte dos recortes.

Técnica: unha característica importante do cubismo sintético foi a introdución de elementos non pictóricos na obra, neste caso atopamos dous deses elementos: a area que, mesturada co óleo, aporta unha textura granulada de maior ou menor grosor ata semellar un efecto de puntos en relevo; as letras de imprenta e números realizadas con plantilla no mesmo cadro, que identifican parcialmente a partitura da obra.

Esta segunda fase do cubismo é más decorativa, a cor xoga un rol máis importante e as formas fanse más amplas. Picasso practicou este estilo ao longo da súa carreira, aínda que nunca de xeito exclusivo.

2.3. 3º Período clasicista, 1914-1925

CADRO 5: TRES MULLERES NA FONTE

5.1. Clasificación

Título: Tres mulleres na fonte

Autor: Pablo Picasso

Cronoloxía: 1921

Estilo: Época Clasicista

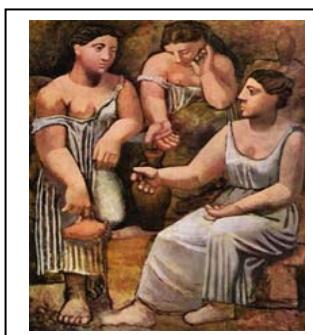
Técnica: óleo sobre lenzo.

Dimensíóns: 2.04 x 1.74 m.

Museo:

5. 2. Contexto histórico-artístico

A I Guerra Mundial (1914-18) trouxo a fin



dunha época no mundo e no París de Picasso.

O dramatismo deses anos transformou os parisienses e os artistas que alí traballaban. Moitos artistas están na fronte, quedando en retagarda os más anciáns ou aqueles como Picasso ou Juan Gris que, como estranxeiros, non estaban alistados. Rómpese a frutífera relación con Braque e outros pintores. A isto súmase a morte en novembro de 1918 do seu amigo Guillaume Apollinaire. A obra de Picasso reséntese e non son anos de grandes innovacións. A súa producción continúa, pero perde orixinalidade, manténdose nun cubismo sintético "decorativo". A traxedia da guerra e a morte transforman a mentalidade de Picasso e doutros artistas cara a posturas más conservadoras. Nese ambiente tan negativo, Picasso atopa un escape na proposta que lle fai o seu amigo Cocteau en 1916 de traballar deseñando escenarios e vestiario para a compañía de ballet de Serge Diaghilev. O pintor acepta porque lle atrae facer cousas novas e porque lle permite afastarse de París, xa que a compañía fai unha xira polas principais cidades europeas. En Roma (febreiro de 1917), durante os ensaios de "Parade", coñece a unha das bailarinas, Olga Koklova, da que se namorará e coa que se casará. Picasso deixa a vida bohemia e volve ás súas orixes de pintor académico, iniciando así unha nova etapa creativa, denominada clasicista que significa unha volta á orde, pola volta á figuración, á presencia da figura humana como temática do cadro. De tódolos xeitos, Picasso non abandonará o cubismo totalmente durante estes anos, xa que será capaz de simultanear o cubismo co "clasicismo", estilos que están nas antípodas pictóricas. Por exemplo, en 1921 realiza *Os Tres Músicos*, unha das súas obras más ortodoxas no cubismo sintético, pero

tamén as volumétricas *Tres mulleres na Fonte* de estilo clasicista. Debemos sinalar que serán numerosos os estilos que se entremezclen durante este período, xa que Picasso experimenta, recupera técnicas, avanza e retrocede no tempo. Así, dentro dun estilo figurativo-realista, Picasso retrata o seu fillo, Pablo, por exemplo en *Pablo vestido de Arlequín*.

5.3. Análise e comentario

Contido: obra de tipo figurativo que presenta un tema da vida cotiá, tres mulleres falan mentres esperan que se enchan os cántaros coa auga dunha fonte natural. A figura feminina é a protagonista, monumental, vital e con indumentaria clasicista.

Composición: composición de corte tradicional, triangular, na que o vértice superior está ocupado por unha muller en posición central coas outras dúas a ambos lados, sobre un fondo de rochas pouco definido.

Tratamento das figuras: as figuras desta época son simples, pero á vez macizas e xigantes, cunhas proporcións que invaden o espazo pictórico. Trátase de figuras robustas, pesadas, escultóricas. O tratamento da anatomía presenta unha técnica do primeiro cubismo, na que os volumes corporais se compactan e se simplifican en figuras xeométricas, principalmente cilindros. Os rostros, estereotipados, recollen os trazos vistos na Etapa Azul: perfil recto, ollos avultados e de gran tamaño.

Modelado das figuras: concede gran importancia ao volume, conseguido pola variada colocación das figuras sobre o fondo. En tres cuartos, de frente, sentada, de pé e apoiada. Os rostros presentan a mesma variación: de perfil, en tres cuartos, de frente e desde arriba. Predominan os escorzos en brazos e pernas. Destacar o volume das súas roupas que recordan estrías dos fustes

de columnas gregas. Pola súa gran masa recordan os frescos italianos. O banco pétreo e o fondo de rochas un tanto indefinido son o fondo natural no que se sitúan as tres mulleres.

Debuxo: existe unha firme liña de debuxo, de cor escura, que pecha os volumes e limita partes do contorno das figuras e do fondo. Grosas liñas verticais e oblícuas marcan as pregas da roupa. Polo contrario, hai partes sen debuxar –os pés da muller da dereita-, cun lixeiro esbozo, o que rompe coa formalidade clasicista da representación, engadíndolle un certo grado de informalismo.

Cor e luz: tonalidades cálidas predominantes que se volven dun gris moi matizado nas túnicas. A iluminación, superior, proyecta luz e sombra sobre os corpos e roupas, pero as figuras non proyectan sombras.

Expresión: é unha escena intrascentente, da vida cotiá, na que as mulleres se relacionan mediante xestos con brazos e mans. Destaca un certo sentido ritual, o estatismo, a pesadez da representación, na que a pesar de estar xuntas semellan absortas e illadas cada unha nos seus pensamentos. Este tipo de representación podería estar relacionada coa denominada pintura "Metafísica" que por esos anos están a realizar pintores da vanguarda italiana

En conclusión: neste cadro representa baixo un aspecto cubista formas suxeridas pola arte grecorromana e renacentista. Figuras femininas de aspecto escultórico e formas monumentais, modeladas seguindo a tradición figurativa clásica (liña de debuxo, luz e cor), pero sin olvidar os enfoques e avances das vanguardas, evidentes no tratamento anatómico xeometrizante e na pluralidade de puntos de vista. Picasso foi gradualmente deixando o cubismo por unha pintura más "convencional". O certo é que neses anos

atoparás diversas linguaxes, moitas veces sen ningunha relación entre elas, áinda que con referencias a estilos anteriores, como o propio cubismo e a pintura das súas primeiras etapas. O artista empregará todos os seus recursos e tendencias dun xeito complementario demostrando a autonomía da súa arte e o seu maxisterio indiscutible.

CADRO 6 : TRES MÚSICOS

6.1. Clasificación

Título: Tres músicos

Autor: Picasso

Fecha: 1921

Estilo: cubismo sintético

Dimensións: 203 x 188 cm.

Material: óleo sobre lenzo

Museo: MoMA, Nova York (1); Museo de Arte de Filadelfia

(2)



6.3. Análise e comentario

Grandes óleos sobre tea pintados por Picasso no verán de 1921 durante unha estancia en Fontainebleau (Francia). Dúas versións, que constitúen dúas obras mestras da historia da arte.

Inscríbense no estilo denominado cubismo sintético e supoñen a súa culminación, unha especie de despedida deste estilo. Tamén coñecidos polo título *Tres músicos enmascarados*.

Contido iconográfico: a obra traslada o espectador ao mundo da Comedia da Arte italiana, con tres figuras: un Arlequín, un Pierrot e un Monxe que aparecen cun instrumento musical, reunidos nun alegre concerto. A entrada de Picasso en contacto co mundo do teatro en 1917 inflúelle na elección do tema que, xa fora empregado (salvando todas as distancias técnicas) na súa Época Rosa.

Na Comedia da Arte tanto Arlequín como Pierrot representan personaxes-moldelo. Arlequín cun traxe de rombos ou medios rombos multicolores, sombreiro gris, media máscara negra con rasgos de gato, encarna ao servente cómico, enamoradizo e que fai piruetas. Pierrot cun amplo pantalón e blusón brancos, rostro maquillado en branco e media máscara negra, encarna a orde e a lei.

Os tres músicos fan referencia a Picasso (como Arlequín), Gillaume Apollinaire e Max Jacob, ambos poetas e moi amigos de Picasso na década de 1910. Apollinaire morreu en 1918 e Jacobs, escritor xudeu, entrará nun mosteiro en 1921.

Nas dúas versións a orde dos personaxes e os instrumentos musicais son diferentes. Na de Nova York: 1º Pierrot con frauta, 2º Arlequín cunha guitarra e 3º o Fraude sostén unha partitura. Aparece na escena un can baixo a mesa. Na de Filadelfia: 1º Arlequín cun violín, 2º Pierrot cunha frauta, e 3º o Fraude franciscano cun instrumento sen identificar. Falta o can.

Composición: Os tres personaxes da Comedia da Arte están representados en posición sentada, hierática e frontal, detrás

dunha mesa baixo a que asoma unha especie de can. A linguaxe pictórica está simplificada ó dispor unha composición en friso frontal e prescindir da ilusión de profundidade.

Cor: emprega cores vivas e saturadas, optando por cores primarias que destacan sobre o fondo neutro. As cores brillantes non se circunscriben exactamente aos límites do debuxo das figuras, co que tende a perderse a diferenza entre figuras e fondo. Por exemplo, a área azul é parte dun dos músicos, pero tamén é parte do fondo. Na obra de Nova York, Picasso se trasmuta en Arlequín, ten as cores vermello e amarelo que representan a bandeira de España, xunto cunha guitarra.

Técnica pictórica: os músicos representados de perfil e de frente á vez, grazas á superposición de planos, coma se de estampas se tratase. Pódese apreciar que os músicos aparecen totalmente planos, sen apenas volume. As figuras neste cadro non teñen profundidade, senón que se compoñen de planos de cor sólida.

Tratamento das figuras: Picasso utiliza os seus coñecementos da colaxe, xa que os debuxos coloreados dos vestidos das figuras, forman superficies que parecen feitas con papel pegado e sucédense a unha á outra, dando ao cadro unha alegre vivacidade, ata unha especie de movemento interno. As figuras, sobre todo as súas mans, están concibidas coma se fosen naipes, nunha especie de confuso simbolismo. As figuras parecen feitas a base de papeis recortados e pegados simulando unha colaxe, pero en realidade non o son.

A única nota de realismo que aparece na obra son as notacións musicais nun simbólico pentagrama.

Debuxo: predominio das liñas rectas, de maneira que as persoas parecen compostas de cadrados e rectángulos. As formas son esquemáticas, desproporcionadas e xeometrizadas, pero as figuras resultan facilmente recoñecibles.

Estilo: co cubismo sintético que utilizou neste cadro, volveu a unha simplificación das formas, creando esta especie de puzzle xeométrico que evoca aos músicos da Comedia da Arte italiana. A representación do espazo resulta orixinal, pois logra a sensación de ambiente recorrendo a pintar os ángulos de tonalidades diversas e a dar unidade á composición coa cor azul do fondo.

CADRO 7: PABLO VESTIDO DE ARLEQUÍN

7.1. Clasificación

Título: Pablo vestido de Arlequín

Autor: Picasso

Fecha: 1924

Estilo: Etapa do clasicismo

Medidas: 1.30 x 97.5 cm.

Museo: Museo Picasso, París

Material: óleo sobre lenzo

7. 2. Análise e comentario

Técnica pictórica: técnica figurativa de óleo sobre lenzo.



Contido: retrato sedente do seu fillo Pablo vestido de Arlequín, á idade de 3 anos, nunha localización non definida.

Composición: a composición é simple xa que consta de 2 elementos que a dominan enchendo o lenzo; unha butaca en posición de tres cuartos sobre a que está sentado un neno de cara

ao espectador. O neno centra a composición marcando unha liña compositiva vertical que contrasta coa oblícuas da butaca.

Cor e luz: a tonalidade ocre domina fondo, chan e debuxo. Cor marrón escura aplicada como cor plana que se fusiona co gorro do Arlequín na butaca. Azul e amarelo dos rombos. Contraste entre masas pictóricas cheas de cor e outras que adquiren a cor do fondo. Suave calidade das carnacións, meixelas e dourado dos cabelos. O cadre está desprovisto de sombras, pero podemos apreciar matices de luz na butaca e nas luminosas cores dos rombos

Profundidade: a profundidade do cadre ven dada pola butaca. O neno sentado presenta unha perspectiva antinatural, que se aprecia na representación das pernas na que o artista suprime o escorzo, simultaneando 2 puntos de vista un frontal e outro superior.

Trazo da pincelada: apréciase unha variedade de pincelada que no fondo e chan é ampla, horizontal e de irregular acabado. Nos volantes das mangas e do cuello a pincelada ampla e lixeira apenas tapa as liñas de debuxo fundíndose coa cor de fondo, conseguindo así o efecto de transparencia. Polo contrario, aplica unha pincelada más tupida e cubrente na butaca e no gorro así como nos debuxos do disfraz.

Debuxo: liña de debuxo fina e tenue que queda sen cor en determinados lugares, como na parte inferior da butaca e nos pés do neno. O debuxo é coidadoso no retrato de rostro, cabelo e mans, mentres que noutras zonas só está esbozado. Contraste coa grossa liña de debuxo de trazo negro que enmarca os rombos do traxe de Arlequín. Sensación de non acabado.

Significado: obra realizada no período creativo denominado "clasicismo", durante o que, dentro do que foi habitual en Picasso,

realizará obras con diferentes estilos e tendencias, así xorden obras de estilo cubista e retratos con motivos da Comedia da Arte, que coexistirán dentro da orientación clasicista xeral do período. Como elemento común, que impregna este período, destacar a "alegría de vivir" do artista que disfruta da familia, dos amigos e da natureza.

2.4. 4º Período surrealista, 1925-1934

O cubismo fúndese co mundo onírico do surrealismo xerando personaxes violentamente deformados e formas retorcidas. O predomina da cor rosa sobre fondo azul garda unha certa relación co surrealismo. As figuras se deforman e a pintura convértese en signos da realidade. Vense xa as novas formas expresivas que Picasso adoptará no "Guernica": unha mestura de cubismo, figuras retortas, luces... un estilo fundamentalmente expresivo, ideal para transmitir ideas e emocións. Aínda que sempre declarou que non era surrealista, en moitos dos seus cadros pódense apreciar calidades e características propias deste movemento artístico, como en a *Bañista sentada* (21) .

2.5. 5º Período expresionista 1935-1945

O estalido e posterior desenvolvemento da Segunda Guerra Mundial contribuíron a que a paleta de Picasso se escurecese e a que a morte fose o tema máis frecuente na maior parte das súas obras.

O expresionismo busca a representación da angustia e do horror mediante figuras angulosas e deformadas. Trata tamén temas mitolóxicos e en 1935 Picasso levou a cabo a serie de gravados *Minotauromaquia*, un belísimo traballo no que mestura os

temas do Minotauro e as corridas de touros, nesta obra, tanto a figura do touro como a do cabalo destripado anuncian as imaxes do Guernica. O Guernica é a máxima representación deste período e unha das obras mestras do pintor, característica da súa capacidade para converter a pintura nunha linguaxe expresiva orientada a conmover a sensibilidade.

As experiencias descritas poñen de manifesto a vitalidade e versatilidade da linguaxe plástica de Picasso, desenvolvida a través dun itinerario en constante proceso de recuperación e renovación. Reflicte a súa vida persoal na súa obra. A súa nova compañeira, a pintora Françoise Gillot, coa cal ten dous fillos, Pomba e Claude, aparecerán retratados en numerosas obras que recuperan os primeiros estilos de Picasso. A súa última compañeira sentimental, á que retratou en bastantes ocasións, foi Jacqueline Roque.

CADRO 8: GUERNICA

(páx. 430 do libro de texto)

8.1 Clasificación

Título: Guernica

Autor: Pablo Picasso

Cronoloxía: 1937

Estilo: Primeiras Vangardas. Época expresionista.

Técnica: óleo sobre lenzo.

Dimensíóns: 3.51 x 7.82 m.

Museo: Reina Sofía

8.2. Contexto histórico-artístico

No ano 1937 abriuse na cidade de París unha Exposición Internacional dedicada ao Traballo, ao Progreso e á Paz, nun contexto histórico no que a situación política europea atopábase

nun momento de ruptura e crise. As democracias europeas asistían inertes tanto ao rearme alemán da man de Hitler, como ao golpe de forza italiano de Mussolini en Etiopía e, sobre todo á traxedia da Guerra Civil española (1936-1939), que enfrentaba varios xeitos diversos de concibir a vida política, económica e social. O goberno democrático da II República española, encargoulle a Picasso a realización dunha gran obra para o Pavillón español de devandita exposición, xa que unha das intencións da participación, era chamar a atención á opinión pública sobre a guerra española, como inicio dunha destrución masiva da orde internacional.

En abril do mesmo 1937 a Lexión Cón dor pertencente á aviación alemá, ás ordes de Francisco Franco, bombardeou o pobo vasco de Guernica. O bombardeo da pequena vila non tivo como finalidade a destrucción de ningunha posición bélica inimiga ou o ataque a un arsenal de armamento ou outro obxectivo de índole militar, senón pura e simplemente a de sementar o pánico entre a poboación civil. O impacto que aquela matanza provoca no artista fará que Picasso responda á destrucción cunha obra mestra que comezou cos primeiros debuxos preparatorios o 1 de maio dese ano. Durante a execución do cadro introduciu numerosos cambios que quedaron rexistrados na reportaxe fotográfica realizada por Dora Maar. En menos de dous meses terminou a obra.

8.3. Análise e Comentario

Picasso realizou un cadro mural de grandes dimensíóns cunha acentuada redución da cor a branco, negro e gris. Tecnicamente moi elaborado, posto que o pintor chegou a realizar 45 debuxos preparatorios antes de decidirse pola composición definitiva.

Contido: o tema acaba sendo o bombardeo da cidade vasca de Guernica pola Lexión Cón dor alemá. Pero o cadro non ten que representar nin significar, senón desenvolver unha forza imperativa. No cadro hai morte, xa que ao matar aos cidadáns de Guernica, os alemáns mataron tamén á civilización. Os homes deben elixir, xa que non se pode querer á vez a civilización e a guerra (ou ao nazismo), tal parece ser a mensaxe do cadro. O cadro non retrata o bombardeo en si, máis ben quixo expresar con el a violencia e cruidade do acontecemento mediante a utilización de imaxes como o touro, o cabalo moribundo, o guerreiro caído, a nai co seu fillo morto ou a muller atrapada nun edificio en chamas. A pesar da complexidade destes e outros símbolos e a imposibilidade de darlle á obra unha interpretación definitiva, o Guernica logrou un esmagador impacto como retrato-denuncia dos horrores da guerra.

En torno ao **significado do cadro** emitíronse as más variadas interpretacións. O que é evidente é que Picasso non introduciu ningún elemento de identificación do acontecemento que convertese o cadro nun panfleto ocasional e pasaxeiro. O que realizou Picasso foi unha crítica da morte do inocente. De aí, a perdurabilidade e vixencia da súa mensaxe.

Cor: na obra non hai cor, só están o branco, o negro e o gris. Queda descartado que se servise da monocromía para darlle unha tonalidade escura e tráxica, todo é claro e as liñas marcan con decisión os planos destinados a colmarse de cor, pero a cor non está, foise Tamén queda excluído que a monocromía sirva para acentuar o efecto plástico e de volume, xa que non hai relevo. Talvez sexa porque coa cor e o relevo a natureza se mostra aos nosos sentidos, polo que eliminálos, é cortar a relación co mundo e, ao cortala xa non hai natureza nin vida.

Composición: está organizada a modo de tríptico e todas as figuras parecen fuxir do bombardeo correndo cara a esquerda do cadro. A escena da parte dereita está centrada nunha muller que grita ante un incendio, a central xira en torno á muller que porta unha lámpada e ao cabalo ferido, mentres que a da esquerda está dominada pola muller que sostén un neno morto en brazos. Picasso encadra os grupos en compartimentos rectangulares en clara liña cubista, o fragmento central organízase nunha composición triangular co vértice superior no quinqué.

Figuras/personaxes: un cabalo no centro agonizando centra a composición na que aparecen personaxes que ofrecen unha clara connotación significativa con temas coñecidos, como é o caso da nai co neno que se acha á esquerda, concibida ao xeito dunha "Piedade". A figura do guerreiro morto do primeiro termo, ou a que se descolga do edificio da esquerda envolta en chamas ou as que se dirixen de dereita a esquerda, unha cun quinqué e outra arrastrándose, aparecen como intérpretes dun acontecemento patético. Soamente unha figura, o touro da esquerda, aparece representado como un personaxe alleo ao drama e mirando ao espectador, facendo tal vez referencia ao pintor-narrador. Noutras ocasións, como en *Natureza morta con cabeza de touro, libro, paleta e vela* (22) de 1938, Picasso retratouse de forma similar. Con iso, Picasso expuña no Guernica o parangón con "obras mestras" como As Meninas de Velázquez e A Familia de Carlos IV de Goya, nas que os pintores autorretratáronse mirando ao espectador no mesmo lugar do cadro.

A **nivel técnico** podemos considerar "O Guernica" como un cadro cheo de renuncias intencionais, posto que Picasso prescinde

da cor, renuncia á beleza formal e despreza os conceptos tradicionais de espazo e luz.

Na omisión da cor (pinta todos os obxectos con brancos e negros) apréciase a contradición da inclusión de certos matices de gris e azul.

No referente á beleza formal, estamos ante figuras angulosas e arestadas, un conxunto de liñas quebradas, corpos desmembrados e desproporcionados, polo tanto ante a imaxe da destrución e a desesperación, alleas a toda beleza.

Con respecto ao espazo cabe afirmar que domina a planitude (aínda que certos elementos están tratados en perspectiva) e a ambigüidade de aparentar ao mesmo tempo que as escenas suceden no interior e no exterior.

Simbolicamente cabe consideralo un cadro hermético, cargado de simboloxía de difícil interpretación. Pois se ben existen uns símbolos claros como a pomba aplastada e gritando (a paz ferida) e o soldado caído-muller desesperada-neno morto (víctimas da guerra); aparecen outros más ambiguos como a asociación ferradura-soldado caído (sorte-morte) ou rosa-puñal (esperanza-desesperación); algúns resultan claramente contradictorios como o touro (imaxe heroica do pobo español/brutalidade) que mira de fronte e o cabalo (símbolo do fascismo/liberdade ferida). Picasso fomentou a incerteza sobre a interpretación dos símbolos para acentuar a sensación de caos reflectida no cadro.

En “O Guernica” apréciase a **combinación de variados estilos pictóricos:**

- A temática do bombardeo sitúanos ante un cadro realista/histórico

- A representación da angustia, a dor e a barbarie, fainos pensar nun cadro expresionista.
- O tratamento das formas, da composición e do espazo, déixanos claro que é unha obra cubista.
- O caos e o ambiente de pesadelo, levaríanos a afirmar que pintou un cadro surrealista.

Podemos **concluír** que Picasso neste cadro deixa clara a súa aposta pola liberdade, a súa preocupación polos que sufren e a súa paixón por experimentar con múltiples estilos e incluso facelos coincidir xuntos nun mesmo cadro. “O Guernica” é un berro desesperado de denuncia contra o acto cruel de aniquilar a persoas inocentes (era o primeiro bombardeo na historia contra un obxectivo civil) e podemos relationalo co dramatismo das imaxes de “Os desastres da guerra” de Goya.

2.6. 6º Período ecléctico/ independente, 1945-1973

Mestura todos os estilos. Realiza recreacións de cadros clásicos, baixo o punto de vista cubista. Fai tamén traballos de cerámica, escultura e gravados. Moitos dos últimos cadros de Picasso están baseados nas obras dos grandes mestres do pasado como Diego Velázquez, Gustave Courbet, Eugène Delacroix (As Mulleres de Arxel) e Édouard Manet (O xantar campestre).

CADRO 9: AS MENINAS (CONXUNTO)

9.1 Clasificación

Título: As Meninas, de Velázquez (conxunto)

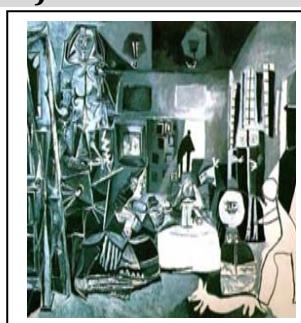
Autor: Pablo Picasso

Cronoloxía: 1957 Estilo: Período ecléctico

Técnica: óleo sobre lenzo.

Dimensións: 1.94 x 2.60 m.

Museo: Museo Picasso, Barcelona



9.2. Contexto histórico

Falar en conxunto das series ten os seus perigos xa que falamos de dez anos na vida dun pintor que xa non é novo, Picasso cando inicia a primeira serie ten 74 anos, e cando termina esta aventura, máis de 85. A primeira, inspirada en “As mulleres de Arxel” de Delacroix data xusto de mediados dos anos 50 e se prolonga coa serie do “Estudo do pintor”, inspirada no cadro de Courbet. Enseguida xurdirá un dos seus empeños máis importantes e de máis voos, a serie sobre *As Meninas* de Velázquez e xa na década dos 60 abordará unha serie sobre outro cadro capital *O xantar campestre* de Manet que entronca con *O rapto das Sabinas* de Poussin. A e *O pintor e o seu modelo* pecha este ciclo de dez anos de traballo no que tradicionalmente se quixo ver simplemente un estancamento.

Tradicionalmente a crítica de arte viña considerando que a produción última de Picasso era menos interesante e dunha calidade claramente inferior. De feito as últimas exposicións que realizou en vida Picasso dividiron de forma clara á crítica, que en xeral só soubo ver, os últimos xogos dun vello mestre. Houbo que esperar á gran exposición de París do ano 88, en plena época de volta á pintura, para que se recoñecese nesas obras a gran

brillantez e liberdade que encerrán. Foi unha exposición que abriu a porta para a recuperación doutros períodos e outras formulacións como o tema das grandes series.

A serie componse de 58 pinturas que o artista donou ao Museo Picasso de Barcelona en 1968. Trátase de estrictas variacións sobre a imaxe velazqueña e os seus protagonistas. Ademais de ser unha homenaxe ao xenio velazqueño reflecten as novas concepcións do espazo, segundo a teoría da relatividade, e o sufrimento ou os complexos nos rostros deformados. Constitúen unha reflexión plástica sobre a pintura e a creación artística, polo que forman parte dos problemas que preocupaban ao artista neses anos. As súas versións das Meninas poñen de relevo unha constante capacidade de interpretación dos modelos clásicos. Estas obras que durante moito tempo foron vistas como a fin da capacidade creativa do pintor, polo contrario, aportan as solucións dunha linguaxe que se anticipa a moitas das formulacións más renovadoras da pintura dos anos oitenta, confirmando o feito de que cada vez que se produce unha nova tendencia da pintura contemporánea o nome de Picasso xorde como un dos seus precursores.

9.3. Análise e Comentario

Contido: esta obra é cronoloxicamente a primeira da serie e Picasso realiza nela unha interpretación persoal da obra de Velázquez en conxunto porque nela aparecen os mesmos personaxes ca na obra de Velázquez pero, aparte dunha estética diferente, tamén varían determinados elementos da composición. Picasso pinta o conxunto da obra velazqueña e introduce cambios, algúns chamativos e incluso cómicos, como a substitución do monumental mastín por un canciño, ou a fisonomía un tanto

grotesca do monarca que se reflicte no espello. Outros cambios son formais e provocan un gran efecto.

Formato: este é o cambio que máis se fai notar. Picasso substitúe o formato vertical velazqueño (3.18 x 2.76 m.) polo horizontal, más narrativo. Vese obrigado a extender a imaxe en horizontal, baixar lixeiramente os teitos e destacar a figura do pintor, cuxa cabeza chega ata o teito. É, xunto co cadro que pinta, o motivo máis grande e dominante. O seu corpo, case xigantesco, constrúese a partir do eixo que é a cruz de Santiago, paleta e pinceis pasan a un primeiro plano. A súa imaxe contrasta coa infanta e o seu servicio, e moito máis coa fisonomía real no espello, con bigote, que parodia a Velázquez.

Composición: o interese central da composición non está só na infanta Margarita, senón que a figura do pintor, representada de gran tamaño e sostendo dúas paletas, adquiere maior protagonismo, reforzando a idea da importancia do creador en toda obra de arte. Cara á dereita os personaxes se simplifican, contrastando coas figuras más elaboradas de Velázquez e a primeira menina (Mª Agustina Sarmiento).

Tratamento da luz e da cor: brancos, negros e grises dominan a composición. Unha variación con efecto directo sobre a luminosidade do cadro é a apertura de grandes ventanais á dereita, que na obra de Velázquez permanecen pechados. En contraste con esta luminosidade está a ausencia de cor que si aparecerá nas interpretacións que seguirán.

Espazo: Picasso transforma o espazo horizontal noutro case cúbico extendendo a parede da dereita, destacando os ventanais, así como o negro dos cadros colgados. O lugar que é o aposento-estudio adquiere deste xeito unha gran importancia en relación cos

protagonistas (con excepción de Velázquez e o cadro que está a pintar), que non son máis que obxectos nese espazo. O interese polo estudio do artista non é novo nin orixinal (Matisse fixo del un dos seus temas preferidos). O estudio é o lugar da creación, ainda que ironicamente nos mostre que tamén se poden crear monicreques.

Os **protagonistas:** seguen a estar presentes todos os protagonistas habituais das Meninas: a infanta, os serventes, os ananos, as maxestades, os cadros negros das paredes, as ventás, o pintor... O can sempre aparece, ainda que neste caso será substiuído por un basset, can que tiña Picasso na súa casa.

Técnica: Picasso xoga con liñas e recorda a súa habilidade cubista e clásica, a súa capacidade surrealista para a deformación e todo aparece posto en xogo no lenzo.

2.10. Outras obras e últimos traballos

Picasso interesouse tamén pola **cerámica**, e así, en 1947, realizou preto de 2.000 pezas.

Fixo tamén importantes esculturas: O *busto de bronce de Fernande Olivier* (23) 1909, mostra a consumada habilidade técnica de Picasso no tratamento das formas tridimensionais.

Tamén realizou conxuntos como, *Mandolina e clarinete* (24) formados por fragmentos de madeira, metal, papel e outros materiais, explorando con iso as hipóteses espaciais expostas pola pintura cubista.

O seu *Vaso de ajenjo* (24) 1914 é unha escultura en bronce coloreada que representa un vaso de ajenjo sobre o que aparece colocada unha culleriña de prata e a reproducción exacta dun terrón de azucré; talvez trátese do exemplo máis interesante de escultura

policromada cubista realizado por Picasso, anticipando con ela tanto as súas posteriores creacións de obxectos atopados do tipo *Mona con fillo* (26) 1951.

O *home do carneiro* (27), 1950 un bronce a tamaño natural.

A *cabra* (28) 1950, tamén en bronce obra de enorme forza.

En 1964 levou a cabo a maqueta de *cabeza de muller*, unha monumental escultura levantada en 1966 en aceiro soldado no Civic Center de Chicago.

En 1968, e ao longo de sete meses, creou as notables series de 347 *gravados* cos que retornou aos seus primitivos temas: o circo, as corridas de touros, o teatro e as escenas eróticas. traballou tamén en centos de **litografías** que realizou na imprenta de Fernande Moulot.

É preciso notar que Picasso ata os últimos anos da súa vida continuou sendo un renovador.

Picasso morreu o 3 de abril de 1973 á idade de 91 anos en Notre-Dáme-de-Vie, a súa residencia próxima a Mougins.

Ao longo de toda a súa vida a obra de Picasso expúxose en innumerables ocasións. A máis inusual delas foi a que lle dedicou o Louvre en 1971 con motivo dos 90 anos do artista, xa que ata entón nunca se expuxo no museo parisiense a obra de ningún artista vivo.