

PICASSO ESCULTOR

por Gaspar Galaz Capechiacci

Antes de comenzar, quisiera agradecer a todos ustedes su presencia, su benevolencia y de pronto, también, su paciencia para escucharme.

En segundo lugar, y muy profundamente, agradecer a los Miembros de la Academia de Bellas Artes el nombramiento que me han hecho y que acepto con absoluta humildad, en el entendido de que cada una de nuestras presencias aporta una cuota de sacrificio para pensar de nuevo, cada día, el sentido iluminador que nos da la capacidad de asombro desde el análisis crítico de la realidad que nos toca vivir.

Señor Presidente del Instituto de Chile y de la Academia de Bellas Artes, don Carlos Riesco, señores académicos, autoridades universitarias, artistas, profesores, amigas y amigos. Antes de iniciar mi propuesta sobre Picasso Escultor quiero referirme a mi antecesor en el sillón N° 16, el Académico Hernán Larraín Perú. En enero del próximo año este artista cumpliría 100 años. Vayan estas palabras entonces, como un pequeño homenaje al pintor.

Desde muy temprano se manifiesta en él su vocación por la pintura, que trabaja desde muy joven y que se convertirá en el centro de su existencia. A los 23 años en París estudia en la Grande Chaumiere y en la Academia de Andre L'hote. Esta etapa fue decisiva para su formación de pintor, ya que en ella trabaja en profundidad el dibujo y también la historia y teoría del arte. La figuración del cuerpo humano, el retrato, el desnudo, y también la estructura corporal de los animales fueron parte de sus obsesiones estratégicas para aplicarlas en sus trabajos.

Fue nombrado Cónsul de Chile en Indochina Francesa, cargo que sirvió durante 8 años.

A mediados de los años 30 realizó una cantidad importante de obras pictóricas y durante todo ese tiempo fue también profesor en el Liceo de Saigón. Expone en esa ciudad, como en otras de Asia, dando a conocer a Chile y su creación artística por medio de conferencias que hasta donde he podido averiguar “atraía la atención de innumerable público”.

De vuelta de oriente viaja a Argentina y Bolivia desarrollando en esos países labores de creación y de docencia y también realizando exposiciones.

Larraín Peró tiene una obsesión por el perfeccionamiento que lo lleva nuevamente a París donde ya sus obras y muestras atraen al público, en las que sobresale la realizada en la Galería André Weil en 1951.

Viaja después a los Estados Unidos donde establece por largo tiempo su Taller en Nueva York, realizando una exposición en la Galería del Museo Guggenheim y en New Gallery de esa ciudad.

Desde 1956 destina su tiempo a la actividad propia de pintor y realiza ciclos de conferencia en torno al arte de las culturas asiáticas que él tan bien conoce. Desde el año 1957, y hasta el momento de su muerte, trabajó incansablemente en artes visuales, pintando y escribiendo, cimentando una larga trayectoria como expositor y como hombre de humanidades.

Invitado a presentar una breve ponencia sobre algunos aspectos del Arte Contemporáneo, me he concentrado en uno de los personajes, tal vez, más relevantes del siglo: Pablo Picasso. Pero de este artista excluyo analizar en este breve trabajo su pintura para intensificar una mirada, breve por cierto, sobre su producción escultórica. Esta es prácticamente desconocida para el gran público ya que se le conoce solamente como un trabajo tangencial y casi como un subproducto de su pintura, como un trabajo paralelo que no repercutió en el lenguaje autónomo de la escultura occidental del siglo XX.

Sin embargo, aclaro de inmediato que no cabe duda cuando decimos que una gran mayoría de nosotros reconoce la amplitud formal, metafórica y simbólica radicada en su creación pictórica. Desde ella entonces iniciamos casi en un trabajo de desplazamiento, nuestro descenso hacia el análisis de su escultura. De hecho, desde un trabajo empírico, concluimos que su obra pictórica es abundante en esculturas en potencia que acredita la voluntad consciente del artista por resolver en forma simultánea los problemas con la realidad, con la idea de modelo o con los procedimientos conceptuales que afectarán a todo su itinerario iconológico.

Esta simultaneidad la apreciamos a lo largo de toda su obra e incluso diríamos, en muchos casos, cuando pinta o cuando el artista trabaja en sus cientos de bocetos o en sus apuntes inmediatos está pensando más en lo tridimensional real que en la ficción del volumen. La escultura de Picasso es una investigación recurrente tan compleja y extrema que bien podríamos decir estructura un trabajo que se autonomiza finalmente del resto de su producción artística. Es decir, investiga en una línea de trabajo con sus propios postulados, proposiciones y resultados.

Al dibujo lo reconocemos aquí como el común denominador, como el sistema expresivo que unifica toda la investigación plástica de Picasso. Aún más, cuando revisamos la croqueras, los cuadernos de apuntes, es la línea y el dibujo el lugar desde donde se dispone la gran organización mental para llevar a cabo la visualidad material de sus imágenes. Desde el dibujo, él detiene y fija de una vez, los más mínimos temblores de la imaginación. Todos sabemos que una parte importante de los apuntes siguieron desarrollando la amplitud de su imagen en el dibujo entendido también como el lenguaje autónomo originando toda su travesía gráfica gigantesca.

Apollinaire señala con precisión cuando hablamos del dibujo “La predilección de Picasso por la línea que huye, se rectifica y penetra produciendo casi ejemplos únicos tanto en dibujos como en punta

seca”. Diríamos que los milagros de sus dibujos son otros tantos ataques contra las imperfecciones de la pintura. Es en ese momento cuando entiende que la línea será el soporte de su visión de mundo y será desde ella y con ella desde donde comparecerá y se hará visible su imaginario. Sin embargo, de toda esa especulación gráfica una parte importante se convirtió en escultura.

Acercarnos a la obra escultórica de Picasso es iniciar un viaje hacia un testimonio de vida hacia una relación inconmensurable entre el hombre y la realidad.

Jean Paul Sartre señala que “el arte es el hombre mismo, es la cualidad diferencial por lo cual cierto mamífero superior se convierte en hombre”.

Picasso ejercita entonces un poder humano para los hombres, a fin de revelarle el mundo y esa revelación es una acción transformadora que intensifica la mirada sobre el misterio.

La obra de Picasso es la cara visible de un nuevo pensamiento en torno al hombre y el mundo. Su mirada transgresora se inserta en esa nueva atmósfera de comienzo del siglo XX, en el cual los pioneros de la vanguardia postularon una estética revolucionaria bajo el signo de la ruptura y la emancipación, ligada al mismo tiempo a una utopía que atravesará todo el siglo XX, cual es luchar por los valores sociales y por la esperanza en la igualdad de los seres humanos.

Las vanguardias históricas asumieron un principio de racionalidad formal, ya a partir del cubismo y una función racionalizadora de la cultura muy fuerte de las corrientes De Stijl y en el Bauhaus, identificándose con el desarrollo tecnológico e industrial.

Picasso se integró desde muy joven a la conciencia moderna de comienzos de siglo, desde una postura que hasta el día de hoy nos resulta polémica y trasgresora sobre todo hacia esos tres aspectos esenciales que fundamentan la idea de modernidad: la idea de una

ruptura radical con el pasado, la concepción racionalista de la historia como triunfo absoluto de la razón en el tiempo y en el espacio, y con ella, de los ideales de justicia social y de paz, y, por último, la fe en un progreso indefinido fundado en el desarrollo acumulativo y lineal de la industria, la tecnología y los conocimientos científicos.

Pero es curioso ver cómo los artistas más creadores, desde el expresionismo y el propio Picasso, incluido por cierto el surrealismo, trataban de incorporar la expresividad o el sentido de lo numinoso e irracional de las culturas tradicionalmente consideradas como primitivas. Es cierto, como señaló Carl Einstein tempranamente en su libro *Afrikanische Plastik*, que la cultura europea apenas llegaba a comprender la superficie del arte primitivo. La cercanía a la naturaleza, a lo mágico mítico, a lo demoníaco, era lo que, por el contrario, introducía un impulso nuevo en la cultura europea. Picasso, Gauguin, o Artaud para quienes la confrontación con religiones y culturas primitivas tuvo el significado biográfico y artístico de una revelación profética, de una esperanza histórica.

El año 1905, ya radicado en París en el famoso Bateau Lavoier, inicia a fondo su apertura hacia la escultura con un “Bufón sonriente” y una “Mujer agachada arreglándose el pelo”, que indudablemente derivan de la pintura de ese momento que traducen, según Kanweile, “un estado de espíritu que se contenta con los medios de la época, cuya eficacia Picasso no se siente todavía obligado a comprobar pues tales medios eran adecuados para tales fines”. “La mujer en cuclillas”, del Museo Baltimore, es una puesta en volumen de las reflexiones de Picasso en torno a la utilidad e inutilidad de la descripción del modelo o la importancia de diluir la denotación en el lenguaje puramente plástico. Pareciera el primer boceto escultórico de su reciente amor: Fernande Olivier, desarrollando libremente las sugerencias plásticas, afinando los datos inmediatos, buscando las armonías características, los signos particulares que expresan a Fernande, no su semejanza.

Recordemos aquí una de las primeras esculturas de 1901 “Mujer sentada”, que es efectivamente el resultado de sus iniciales encuentros con el concepto de modelado. Es la tierra blanda en la que intenta dominar la forma y llevar a la tridimensionalidad sus trabajos en los otros lenguajes.

Lo mismo sucede con “Máscara de picador con la nariz quebrada” o con “Máscara de un cantante ciego” (1903). En todas ellas vemos a Picasso perfeccionar la relación entre imagen escultórica y modelo. Es el caso de “Cabeza de arlequín” (1905) o “Fernande” (1906) donde Picasso no solamente observa con detención los modelos, sino que desde la memoria de ellos pareciera intensificar el problema de la existencia donde lo efímero, lo casual del encuentro entre artista y modelo, lo dejará fijado en la greda. Las primeras esculturas de Picasso son efectivamente realizadas en greda modelada, poniendo sobre todo su intención volumétrica en la tensión de la superficie que sus manos van ordenando.

Diríamos que la relación entre dibujo, pintura y escultura en el año 1906 corre armónicamente. En la misma búsqueda, los mismos temas planteados en lenguajes distintos como lo podemos comprobar una vez más entre “Cabeza de arlequín”, “Fernande” y el cuadro “La familia de los Saltimbanquis” (1905) de la Galería Nacional de Washington.

Entre los años 1906 y 1907 se producirán las grandes modificaciones en la totalidad de su trabajo creativo, a su vuelta de Gosol, el artista podrá modificar por completo su imagen del mundo, es el momento en que toda esa etapa preparatoria de intensa búsqueda en torno a la esencia del modelo culmina con su cuadro “Las señoritas de Avignon”. Esas especulaciones parecen dominar todo su trabajo, de tal forma que el esquematismo primitivo que en parte organiza a las “Señoritas...” se difunde también a su escultura.

Comienzan así las tallas directas en madera. Utilizando troncos, Picasso lo somete a un desbaste directo, inmediato, trabajados con achuela deja solamente abocetadas formas germinales que aluden a

ídolos prehistóricos. Estas esculturas son el inicio de una nueva etapa: son las cabezas y los bajorrelieves cubistas y lo son también las esculturas con volumen cerrado desde los cuales el artista se instala a repensar su producción volumétrica. Su obra “Figura” (1907) tallada en tronco ejemplifica este nuevo camino.

El período que va entre 1907 y 1910 revela al artista en toda su potencia creadora y analítica: se libera de las sujeciones exteriores del arte. Precisamente sólo él se preguntaba si la solución no se hallaría en las experiencias prácticas de los primitivos en una representación conceptual y no imitativa de lo real. Picasso va a pedir “primitivas lecciones de modernidad”. Había dicho a Salomón que le gustaba la escultura negra porque la hallaba “razonable”. El artista mantiene esta actitud moderna, hoy día la llamaríamos postmoderna que consiste en no juzgar ya en las otras civilizaciones el nombre de un supuesto proceso, sino intentar reconocer en ellas un poder expresivo y de síntesis inédita en la cultura occidental.

El artista avanza así cuando aún tiene 25 años hacia una investigación en la que propone modelos hipotéticos de la realidad, donde juzga no el modelo en sí, sino que lo analiza sólo en función de lo que representa como tal o lo que permite imaginar.

Louis Vauxcelles registró, para ridiculizar, un intento de la modernidad con la palabra “Cubismo”. Entre los años 1908 y 1909 se inicia la aventura desde un salto al vacío en el cual se potencia exclusivamente la invención al interior de la obra, al interior del lenguaje, cuya pureza y objetividad marcan el trabajo práctico. Pierre Reverdy señala “Picasso siempre se ha esforzado por un arte de concepción realista, no en el sentido que se da de ordinario a este término y en el que sólo se tiene en cuenta el aspecto de némesis y semejanza, es decir, un arte cargado de literatura y referencialidad. Su búsqueda apunta a un arte plástico preocupado por la realidad de los objetos incluso en su constitución material, prescindiendo de todas las singularidades, de todas las trampas, de todas las ilusiones.

Picasso se orienta a un nuevo modo de expresar el mecanismo de articulación del cuerpo humano, pero su proceder es más duro y desarrolla ahora un modelado que busca interrumpir la continuidad de la superficie. Las esculturas negras le enseñan cómo lograr que las extremidades surjan del tronco bruscamente sin preparación, trozos así fragmentados, cortados despiadadamente que terminan en un cráneo muy cerrado en sí mismo, se asienta sobre un cuello marcadamente cilíndrico, y que unos senos semiesféricos no cedan nada de su pureza esquemática para acomodarse al cuerpo.

Los gestos son angulosos y en la pintura de aquella época los cuerpos parecen apiñados, apenas desbastados, agrupados sin ninguna preocupación con la armonía de un conjunto. Pintura y escultura, entendidas como reproducción de la realidad, entran en una crisis al aparecer en aquellos cuadros un nuevo criterio de visualidad, para plantear que es posible pintar en las dos dimensiones del cuadro la presentación de la tridimensionalidad, sin recurrir a los procedimientos ilusionistas.

Habiendo emprendido el camino hacia el Cubismo, Picasso quiere abolir la emoción clásica de la “hermosa” imagen de la realidad, manifestando en cambio su objetividad más interna; él es un extraño “realista” de nuevo cuño, que en vez de la realidad atmosférica y precisamente pictórica quiere alcanzar aquella otra realidad que la estructura plana de la imagen pictórica disimula, pero cuya existencia no ignora el pintor: la que determinan las distancias objetivas entre las distintas partes del rostro, los hechos estructurales en el cráneo en sí mismo, el paisaje facial triangulado sin obediencia a las ilusiones ópticas. Las triangulaciones de los paisajes corporales se transforman en una escritura dibujística dura y angulosa. Lo que en un principio era un minucioso mapa del cuerpo, desemboca en un lenguaje de facetas y ángulos que estructuran la totalidad de las pinturas y esculturas de esa época, como por ejemplo “El retrato de Kahnweiler” o de Ambrosio Vollard del año 10 muestra en toda su amplitud este camino hacia la autonomía del lenguaje pictórico.

El año 1909 Picasso modeló una cabeza de mujer en la cual vemos la ambigüedad en esta nueva estructura formal y el concepto tradicional de modelado. Es evidente que los elementos del lenguaje formal cambian en función al trasladarlos súbitamente de un lenguaje a otro: es en este momento cuando Picasso explora en dibujo y escultura el mismo problema del llamado Cubismo Analítico. En los dibujos y pinturas, las cabezas rayadas y anguladas parecen ser copia de un modelo tallado en madera; al pasar a la escultura, la estructura de la cabeza, a pesar de su coherencia rítmica no parece organizada, más bien está despedazada.

“La Cabeza”, de Picasso, deriva en el fondo de Rodin, cuyo dramático y sugestivo modo de tratar las superficies se convierte en un método preestablecido: el volumen se descompone y se reduce a un impalpable juego de luces y sombras: el interés mayor en la cabeza es que en ella se introduce la discontinuidad en la representación del volumen, abriendo así el camino a todo un trabajo de la escultura del siglo XX, aquella de la forma abierta y de la transparencia.

El cubismo analítico (1909-1911) quería reordenar la realidad dada, es decir, sistematizarla, y al mismo tiempo, captar su auténtico contenido con más fidelidad y objetividad de la lograda por la pintura ilusionista. Una vez más, sólo partiendo de esa tenaz voluntad de Picasso de expresar lo más importante de la realidad, se puede penetrar en su intento. Con respecto a la realidad la empresa de Picasso es un camino de abstracción, es la operación mediante la cual aísla en un objeto, una cualidad a la que considera con independencia de las demás y del propio objeto. Sin embargo, la abstracción picassiana apunta a reproducir lo característico, lo esencial de la realidad; es pues, por definición, un paso realista; pero este realismo implica la crítica de la realidad, la decisión del artista de extraer su significación por oposición al naturalismo, que implica que el artista se ingenie en respetar el detalle y el desorden de las apariencias sensibles.

La abstracción de Picasso es, pues, lo contrario de lo que se denomina pintura abstracta puesto que su finalidad es salvaguardar lo esencial de la realidad, mientras que la pintura abstracta es precisamente la pintura que se ha aislado de la realidad, dando la espalda a la naturaleza; que se ha abandonado al proceso dialéctico de abstracción de la realidad, que ha cortado los lazos con la realidad. Se llega entonces a pinturas y esculturas en las que quedan eliminadas todas las ilusiones, lo cual lo empuja a una austeridad extrema del colorido, y a reconstruir lo real en vez de imitarlo. La forma homogénea parece estallar. Intensifica la abstracción hasta no detener del modelo sólo algunos elementos significativos, el esquema en su sentido estricto, es decir, la manera de ser, de presentarse a la vista: Picasso trabaja en el límite de la ruptura con lo real.

Podemos decir que entre los años 1910-1911 las obras de Picasso consagran la liberación del lenguaje pictórico y escultórico de sus sometimientos a las representaciones sensoriales, la afirmación de la autonomía de la pintura para permitirle la conquista del mundo real, del mundo moderno.

La práctica del arte en todos los lenguajes realizados por Picasso en aquel momento, sobre todo las comprendidas entre 1912 y 1915 demostrarán que abrió el verdadero debate entre escultura y realidad, entre escultura y representación, entre escultura y materialidad, entre escultura e ilusionismo.

En 1912 Picasso emplea otros materiales de efecto plástico, como restos de papeles pintados, recortes de anuncios publicitarios, trozos de tela, papeles murales, restos de embalajes, en fin, un sinnúmero de elementos extraplásticos que muy rápidamente ocuparon el antiguo lugar de la imagen. Si la tela, el cuadro, o la propia escultura, son un objeto, si las formas pueden obtenerse por recortes, plegados, acoplamientos; los colores o los volúmenes son también sustituibles por otros mecanismos de producción. En vez de imitar es posible introducir los objetos reales, los materiales y por lo tanto sus

fisicidades tal como son. No hay duda que el Cubismo Sintético es la coronación de la destrucción del carácter ilusionista de la pintura.

El concepto de collage pone en tela de juicio el tradicional oficio de pintor o del escultor, ya que el collage muestra la desnudez del sistema de producción, es decir, el sistema deja allí a la vista los secretos de fabricación: ahora estamos efectivamente constatando la afirmación de que el arte es el hombre. Picasso dirá que “intentábamos expresar la realidad con materiales que recién comenzábamos a manejar, y que apreciábamos precisamente porque sabíamos que no eran indispensables, que no eran los mejores ni los más adecuados”.

En mayo de 1912, Picasso elabora una obra que llamó “Naturaleza muerta con trenzado de silla” en la cual cimienta esta nueva forma del lenguaje artístico. Una composición del Cubismo Analítico es complementada como un campo rectangular oblicuo que muestra el trenzado de una silla. Ese rectángulo presenta un trozo de tela de hule impreso, que desplaza el sentido manual de la representación, y si bien su efecto es realista, esa realidad es fruto de una impresión mecánica, es decir, Picasso trabaja ahí con la ilusión de la ilusión. Con la abolición de la similitud y la metáfora, el cuadro no se refiere a otra cosa que a él mismo, se convierte en un objeto intransitivo, que no representa sino que se presenta. Reverdy sitúa el problema en sus términos más radicales: “una obra de arte no puede contentarse con ser una representación ha de ser una presentación. Una obra de arte que representa siempre es falsa. No puede hacer otra cosa que representar y de una manera convencional lo que proclama que representa. La convención puede ser relativa a los ojos o a la mente... La obra representativa escapa obviamente a este sentido”.

Durante esta fase del cubismo, Picasso tematiza, con nuevos materiales y técnicas de realización, el problema del espacio como ilusión visual. Por este motivo, el punto de partida para muchos de sus procesos creativos fue la composición plástica.

Y nuevamente nuestro problema. Es tal vez el momento de la proposición escultórica más profunda de Picasso. A partir de octubre de 1912 Picasso comenzó a construir guitarras de cartón y latón. La forma exterior del instrumento es imitada mediante un recorte preciso que cita tangencialmente la forma del cuerpo de la guitarra pero que resulta perfectamente reconocible para el espectador. Sin embargo, el empleo de materiales impropios y la inversión de las relaciones de volumen causan gran sorpresa. El fondo, la bóveda y las paredes laterales del instrumento están plegadas en forma plana, y son los bordes de la caja que, a la manera de dos alas de cartón, restituyen la idea de guitarra. De alguna manera el cubismo analítico descomponía las formas, aquí los objetos vuelven a componerse. Por este camino Picasso llegó a la creación de otra forma de arte: “Los ensamblajes”, que no son otra cosa que la traslación del concepto collage y sus efectos, al campo tridimensional.

Estamos en 1914, Picasso tiene 33 años. Ha perdido su madre el año anterior. Desde que vive con Eva pierde contacto con Montmartre; se han alojado primero en el Bulevar Raspail y luego en la calle Schoelcher. El camino que emprende su trabajo, tanto en pintura pero mucha más en escultura, debilita los lazos con Braque. El inicio de la Primera Guerra Mundial terminará por dislocar el mundo de su juventud. Braque es movilizad. Apollinaire se alista voluntario, Kahnweiler tiene que exiliarse en Suiza, Gertrude Stein se encuentra bloqueada en Inglaterra durante un tiempo importante. El Cubismo Sintético de este período libera definitivamente la imaginación del artista, abriendo todos los mundos posibles para que el artista consolide su visualidad en un gigantesco abanico de posibilidades en todas las áreas del lenguaje.

De este período rescatamos la escultura pintada fundida en bronce del “Vaso de Ajenjo”. Con una verdadera cucharilla de plata, con rejilla, sobre la cual está puesta el azúcar, tal como se servía el ajenjo en la realidad.

La “Copa de Ajenjo” es una escultura serial realizada en seis ejemplares. El artista preparó un modelo de cera y plasticina, pintando luego los correspondientes vaciados en bronce. Picasso descompuso su transparente apariencia espacial acentuada por los reflejos de la luz, en diversas secciones individuales planas, agrupándolas después en forma contrapuesta. Sobre esa estructura coloca la pequeña cuchara real. Las partes que conforman la obra: la forma real señalada por la cuchara verdadera; la imitación con la reproducción del terrón de azúcar. Pero con el vaciado en bronce desaparece la distinción entre la realidad e imitación simple ya que la fundición es el calco del trabajo en plasticina y ya se desplazaba como forma del modelo que enuncia.

En el año 1928 Picasso realizó, en el taller del escultor español Julio González, cuatro construcciones de alambre de fierro y plancha del mismo metal de las cuales se han conservado tres. En marzo de ese año González había comenzado a enseñarle las técnicas de soldadura en metal y ya en octubre Picasso crea diversas variantes en torno a un proyecto de escultura, se trata de maquetas pensadas como modelo para una realización monumental. Picasso utilizará alambres y varillas de fierro de distintos diámetros dando inicio a una suerte de gráfica espacial, imaginando una escultura sin carne, sin volumen y donde el vacío es lo que atraviesa, lo que significa la obra. A primera vista producen la impresión de ser figuras extremadamente complicadas y desconcertantes, pero una mirada cuidadosa nos revela lo siguiente. En primer lugar la escultura puede ser comprendida como una combinación de figuras geométricas: rectángulos, triángulos y elipses, se agrupan en el espacio, configurando formas estereométricas irregulares como pirámides alargadas y cubos comprimidos. Lo importante de esas estructuras es que los elementos se superponen y se cruzan repetidamente de manera que pueden verse constantemente nuevas figuras según la posición en que se encuentre el espectador.

Los alambres, las varillas sus distintos espesores, la convierten en una delimitación lineal, algo que se constituye desde los propios procedimientos del dibujo. La aprensión de esta obra se realiza por medio de una detenida observación y el sentido se desarrolla en el

intelecto y se basa exclusivamente en procesos de asociación. Esta “Figura” es el proyecto para un monumento en la tumba de Apollinaire en el cementerio de Pere-Lachaise.

El método de Picasso acarrea profundas consecuencias para el aspecto tridimensional que es el fundamento de toda escultura. Situado el espectador en cualquier ángulo de mirada, la espacialidad de la construcción se convierte inmediatamente en una estructura de líneas bidimensionales. La modificación del ángulo de mira, regla fundamental para la relación del observador con una escultura convencional, no significa la percepción de nuevas formas espaciales, sino de otras formas de líneas.

Esas formaciones sólo pueden ser comprendidas espacialmente mediante un acto intelectual, al contrario de lo que sucede con la escultura convencional. Como bien decía Kahnwailer cuando refiriéndose a estos trabajos los llamaba “dibujos espaciales” ya que, en definitiva, esas obras son la transcripción tridimensional de una imagen gráfica.

Tal vez, el momento más potente en la pintura, grabado y dibujo de Picasso esté situado entre los años 1937 al 1940. Los temas como “Las Bañistas”, el Taller del Escultor, “La Crucifixión”, “La Corrida” y “La Minotauromaquia”, como también una cantidad impactante de obras realizadas en fierro soldado y en fundición en bronce donde el concepto de calco o la obsesión del artista por apoderarse de la piel de la cosa, o también la sustitución de la cosa por otra sin que la primera desaparezca, como presencia ineludible de lo que estuvo ahí, se convirtió en todo un proceso de investigación de taller, de una investigación conceptual que revolucionó el concepto, el angosto concepto, de escultura para hablar ahora de obra abierta en la cual, no hay duda, se cruza la escultura, la pintura, el grabado desde nuevas estrategias de producción impensadas en el arte moderno.

Así, un grupo de obra que caracterizan este período y que están relacionados con sus pinturas y dibujos son el conjunto de obras llamados “Las Bañistas”, realizadas en los años 1927 al 1938. Una obra que menciono es “Metamorfosis II”: una en yeso, la otra en bronce, ligeramente diferentes, llevan un título que muestra claramente la agitación espiritual y las obsesiones de Picasso en torno a la figura humana. Si bien es posible reconocer fragmentos y residuos del cuerpo, o las deformaciones y desplazamientos de los elementos que constituyen su anatomía; la verdad es que la mujer ha perdido su apariencia humana para transformarse en una suerte de protosaurio inquietante, cosa viva y turbadora donde la masa volumétrica se transforma en un pie monstruoso.

Todas esas series de obras del período son trabajadas directamente a partir de dibujos realizados en su croquera durante el verano pasado en Cannes. En ese carné crea figuras biomórficas con volúmenes expandidos, erizadas de protuberancias y violentas deformaciones en un mismo cuerpo donde se confunden los dos sexos.

La obra “Bañistas” del año 31 –obra que Picasso adora- representa el primer deseo de la fecundidad que se objetiva en formas femeninas protuberantes que evocan una mirada profunda de Picasso sobre la Venus de Lesbugue. Son las búsquedas formales que propone entre la divinidad arcaica y esta bañista cuyas prominencias corporales le dan, sin embargo, una presencia dinámica donde la pesada anatomía termina en la minúscula cabeza de insecto de ojos globulares.

En este período, incluimos el de Boisgeloup también llamado el taller del escultor. Picasso compra ese castillo en junio de 1930 donde trabajará esencialmente la escultura y sobre todo, a partir de su nuevo modelo y nuevo amor Marie-Therese Walter, con quien tendrá una hija a quien llamará Maya. Es claro que este es el período más angustioso en la vida de Picasso. Es la ruptura definitiva con Olga Koklova quien se va con su hijo Pablo de la Rue La Boetie. Un Picasso totalmente deprimido manda a buscar a su amigo Jaime Sabartes a Venezuela para

contratarlo como secretario personal que se encargue de todos sus problemas.

Este período es absolutamente poderoso en la creación escultórica; de aquí provienen las grandes esculturas que evocan a Marie-Therese: la serie de "Cabezas de Mujer". De gran formato; de profundas deformaciones donde la masa protuberante monolítica de gran frente-nariz, invención anatómica del escultor, para expresar una de las características esenciales de la mirada de su modelo. Influenciado tal vez por la morfología de una máscara –Nimba de Guinea- y que presenta esa misma protuberancia de un apéndice nasal desmesurado. En esta cabeza se cruza al mismo tiempo la mirada ofrecida por los trabajos clásicos que apelan a la belleza antigua con su nariz griega, la boca pequeña, de labios levemente separados y su mentón redondo. No olvidemos que la versión en cemento de esa cabeza estaba en la entrada del pabellón español en la exposición internacional de 1937 en París.

En el año 34 realiza la obra "Mujer con Follaje". Es el momento en que el artista tiene una necesidad de hacerlo todo con todo...una caja de fósforos, hojas de plantas frescas, cartón corrugado, objetos encontrados, recogidos por azar, conservados cuidadosamente en el taller, ya que ellos pueden en cualquier momento servir. La genialidad inventiva del escultor lo lleva a fijarse en sistemas y cosas que no habían sido trabajadas. Usando un método que podríamos llamar nuevo en el arte moderno pero cuya data proviene de la prehistoria como metodología anacrónica y arqueológica. Picasso usará en forma sistemática en sus esculturas la impresión (Les Empreintes). Imprimir objetos, texturas, cosas. Las texturas y las formas son fraguadas en el yeso fresco y así "La mujer con follaje" fue trabajada. La caja de fósforos le da forma a la cara, la impresión del cartón corrugado se convierte en el plisado del vestido que se despliega con elegancia sobre el brazo levantado y que confiere a esta pequeña mujer el aura de una sacerdotisa antigua. Las hojas de haya que han confiado al yeso su impresión temblorosa le comunican su vida. Ella es monumental a

pesar de su pequeño tamaño, bella y misteriosa, a pesar de la rudeza e incongruencia de los materiales que han permitido su fabricación.

Una escultura realizada algunos años antes “Mujer en el jardín” (1931) marca también la capacidad de creación escultórica del maestro. Esta obra fue realizada en el taller del escultor Julio González. Picasso trabajó largamente en esta obra con una dedicación especial ya que ella estaba inicialmente destinada a ser erigida como monumento a la memoria de Apollinaire.

La pintura blanca colocada con pincel le da unidad a piezas heterogéneas de fierro: planchas cortadas, barras, engranajes, tuercas, clavos, objetos manufacturados, piezas forjadas, que Picasso ensambló él mismo. Esta obra tiene relaciones iconográficas con pinturas de la misma época: la cabeza puntuda de la mujer y sus ojos pedunculados o la boca con dientes pronunciados y el cabello acerado y su relación particular con formas que citan a la vegetación, las hojas de filodendro de su departamento de la Rue La Boetie. Esta obra es un hito en lo que podríamos llamar la historia de la escultura soldada en fierro: piezas trabajadas que contrastan con los aspectos brutos de materiales recuperados. El ensamblaje y la forma de ordenar los planos y las partes lineales producen una nueva definición del espacio y del concepto de escultura. Este último término se amplía ya a comienzos de los años 30. Llamémosla ahora obra de artes visuales, porque los límites del antiguo concepto de escultura se han excedido, cruzándose con los preámbulos de un nuevo espacio que se organiza y que será llamado “Instalación”.

Para ver el contrapunto entre obras de esa época es importante ver brevemente “La mujer con la Naranja” (1934). Es la más grande de los personajes que Picasso realiza a partir de impresiones de formas y de texturas fijadas en el yeso. Una tapa de caja rectangular le sirve para proponer la cabeza, los agujeros hechos en ella le proporcionan la boca y los ojos, y una protuberancia agregada construye la nariz. La impresión de un molde de queque soporta el cuello de la figura y da comienzo hacia abajo a partir de la impresión de un trozo de cartón

corrugado al busto de la mujer: largo, sinuoso y acanalado, desde el cual sale un brazo desmesuradamente largo, realizado medio modelado en greda y el resto un trozo de madera. El otro brazo sostiene una esfera: la naranja. El largo y sinuoso movimiento de los brazos de la mujer se parecen a aquellos de Eva ofreciendo la manzana. Su altura de ciento ochenta y dos centímetros proporciona un tamaño que la torna imponente y solemne.

Pero debemos terminar. Qué duda cabe de todo lo que podríamos hablar, analizar y problematizar del desarrollo de obras tridimensionales de Pablo Picasso. Concluiré con una obra del año 1950, "La Femme a la Poussette" (la mujer con coche) realizada en Vallauris.

El bronce disimula y hace modificar considerablemente la percepción que tenemos de la obra. La obsesión del ensamblaje de objetos diversos continúa siendo la estrategia de producción de Picasso. Hundir en la greda blanda toda suerte de moldes, partes de salamandra unidas con plancha de hierros, tubos, cañerías, para construir, modelar e imprimir el cuerpo de la mujer, el cuerpo de la madre: silueta longuilínea encumbrada sobre sus tacos altos, y cuyo cuerpo termina en un largo cuello donde Picasso instala una pequeña cabeza de insecto.

El coche, por su parte, es el resultado de una cantidad de materiales y formas encontradas y en el cual hay solamente una rueda original. Piezas de cerámica para realizar la cabeza y los miembros del bebé cuyo rostro es el resultado de la impresión de un gran molde de queque.

En fin, esta obra se cruza con su vida privada ya que ese coche desarmado y desarticulado, fue uno de los coches de sus pequeños hijos Claude y Paloma que tienen respectivamente tres y un año en el momento de hacer esta escultura.

Pero hay que terminar, y para hacerlo proponer algunas constantes en la vida-obra de Picasso: lo lúdico, en primer lugar: “un arte que aburre es bueno para el cesto de papeles”, escribió Jean Dubuffet. Picasso no aburre nunca, sus esculturas tienen un aire desenfadado, como improvisado, muy lejos de la académica gravedad que la mayor parte de las veces abrumba al lenguaje escultórico. Pero ese juego apasionado, como el de un niño, es serio, no repite, no se contenta con lo ya experimentado. Por esa razón nos sorprende una y otra vez con el milagro de resucitar lo desechado, de metamorfosear lo obsoleto, de reinventar lo natural, asombrándonos con la exactitud de su observación que es la otra constante: su pensamiento y visión crítica.

Habría que subrayar, pese a notorios préstamos pedidos a la escultura negra, un dominante clasicismo, un espíritu mediterráneo que aflora constantemente en sus esculturas. Figuras femeninas, siempre. Picasso las modela, las retuerce, las fragmenta, las imprime, las divide para tenerlas mejor “la destrucción o el amor” como dijo Aleixandre: “ese acto de amar que, según Hermann Hesse, es siempre la obra de arte”.