

REVISIÓN Y NATURALEZA DE LAS ESCULTURAS DE PICASSO CON MATERIALES Y OBJETOS ENCONTRADOS, EN TREMBLAY- SUR-MAULDRE Y PARÍS, EN 1935 A 1941

REVISION AND BASIS PROCESS OF PICASSO'S SCULPTURES
WITH MATERIALS AND OPPOSED OBJECTS IN TREMBLAY-
SUR MAULDRE AND PARIS, IN 1935 TO 1941

POR ANDRÉS LUQUE TERUEL
Universidad de Sevilla, España

El artículo plantea la revisión, estudio y reconsideración de la escultura de Picasso creada mediante la descontextualización y la nueva carga de sentido de objetos encontrados de diversa índole y procedencia, ensamblados de modo directo con propósitos figurativos. La técnica difiere de la que caracteriza a las esculturas enciclopédicas, con la que habitualmente se confunde; por ese motivo, es necesaria la revisión que permita establecer los criterios de demarcación entre ambos tipos de escultura y las relaciones plásticas concretas de cada una de las de este grupo.

Palabras claves: Picasso, Escultura, Vanguardia, Objetos encontrados.

This article establishes the revision and news consideration of Picasso's figurative sculptures with opposed object direct assembled. The process is different that encyclopaedic sculpture, and this question incite much confusion, resolved and excel in this study.

Keywords: Picasso, Sculpture, Avant-garde, Opposed object.

I. RELACIONES Y DIFERENCIAS ENTRE LAS ESCULTURAS CON MATERIALES Y OBJETOS ENCONTRADOS Y LAS ENCICLOPÉDICAS

El inicio de la escultura enciclopédica en Boisgeloup, en 1933 y 1934, propició la utilización de objetos encontrados, útiles o de desecho, que, en las ocasiones que aquí trataremos, se convirtieron en los protagonistas de las obras.

Brassaï, refiriéndose a la vez a las esculturas enciclopédicas y a las que Picasso realizó con materiales y objetos encontrados, dilucidó la clave de éstas últimas¹:

1 Brassaï: Conversations avec Picasso; París, 1964, Méjico D. F. y Madrid, Fondo de Cultura Económica Turner, 2002, Pág. 173.

Estoy asombrado ante la novedad de tales experiencias plásticas. Picasso se limita aquí a facilitar el encuentro de materias y estructuras comunes, dándoles un nuevo sentido y nuevos destinos. La mano del artista –el pulgar del escultor– que modela la arcilla está aquí completamente ausente. Sin intervenir directamente, ha dejado que sus figuras se modelen a sí mismas, renunciando a su propia mano –¡y qué mano!–, la más hábil, la más paciente e impaciente para dibujar, grabar, pintar, modelar, esculpir...

Pero es curioso: esta mano eliminada, prohibida, la encuentro como tema y objeto en muchos vaciados y huellas, como si Picasso hubiera desviado hacia sus manos la atención que prestaba antes a su rostro.

Werner Spies lo precisó en ese sentido:

Las figuras aportan nuevos ejemplos del empleo de diferentes objetos encontrados en el contexto de una construcción. Ya durante su periodo de colaboración con González, Picasso había utilizado objetos acabados y les había dado un nuevo significado. En las pequeñas figuras de las que estamos hablando procede de otra manera en cuanto que se limita a yuxtaponer los objetos y los materiales utilizados; no los transfiere a un plano material homogéneo y unificado mediante el vaciado en bronce. Por el contrario, la acción conjunta de los diferentes materiales (madera, chapa, hierro, cordel, tela) viene a sustituir a la unidad del material².

Las dos aportaciones necesitan ciertas matizaciones.

Brassaï dijo que Picasso facilitó el encuentro de materias y estructuras comunes, y esto, que en muchos casos fue así, en otros, fue justo lo contrario, pues buscó el enfrentamiento de los materiales y los objetos, el contraste que permitiese la identificación de las propiedades originales en ese brillante ejercicio de transformación que se transmite a primera vista. Cuando afirmó que la mano que modela la arcilla está completamente ausente, descartó a las esculturas enciclopédicas, en las que la parte modelada es fundamental, tanto cuando es predominante, como en *Niña saltando la comba*, *La cabra* o *Mandríl con cría*, como cuando es minoritaria, tal *La mujer del cochecito* o *La mujer de la llave* (o *La encargada del burdel*); aunque, y en eso se contradijo, en ese contexto citase esculturas enciclopédicas, *Mujer con follaje*, por ejemplo, en la que se da esta condición.

Por lo tanto, cuando Brassaï propuso la renuncia de Picasso a su propia mano para que sus esculturas se modelasen así mismas, lo que planteó fue el fundamento de la escultura con objetos encontrados que, ensamblados, proceden sobre los niveles intelectivos que determinan la nueva relación. La advertencia de que esa renuncia a la manualidad se produjo en la misma época en la que procedió al vaciado de objetos reales, entre ellos, sus propias manos, indica la sorpresa que le produjo tal bipolaridad, imprescindible para el desarrollo enciclopédico simultáneo.

En cuanto a Werner Spies, que distinguió con claridad las verdaderas esculturas enciclopédicas, precisó que Picasso se limitó en éstas a yuxtaponer los materiales y

2 Spies, Werner: *La escultura de Picasso*; Barcelona, Polígrafa, 1989, Pág. 170.

los objetos encontrados que, según expuso, no unificó mediante el vaciado en bronce. Sobre esto es conveniente tener claro que la primera unificación, la más importante, se produjo en las esculturas enciclopédicas mediante el trabajo modelado con yeso, fundamental para la segunda, esta vez implicando a los volúmenes y al tratamiento de las superficies, y debida al vaciado indicado y la correspondiente fundición en bronce, procedimiento común a algunas esculturas con objetos encontrados, entre ellas, la más importante, *Cabeza de toro*.

Picasso le dio a esos materiales y objetos un sentido plástico del que carecían en origen, y en ello se pueden establecer distintas clasificaciones. Atendiendo al carácter formal destacan dos grupos, el primero con diversos materiales reaprovechados como fundamento de la composición, éste subdividido en función de dos criterios, las nuevas relaciones de planos de madera o cartón y las configuraciones con palos, objetos metálicos y cuerdas, que determinan una proyección plana o en bloque y lineal, respectivamente; el segundo con objetos reales relacionados y ensamblados entre sí que, en la nueva disposición, adquieren valores visuales inéditos. En los dos casos, la unión de piezas y el ensamblaje de objetos se produce de modo directo, sin la intersección de elementos modelados con yeso. Ésa es la gran diferencia con las enciclopédicas.

Otra clasificación, relacionada con las posibilidades del procedimiento en sí, también presenta dos opciones, una con las asociaciones de elementos u objetos contemplados en sí, bien con ensamblajes bien con instalaciones; el otro, con tales asociaciones o montajes de elementos industriales que, reconsiderados en una nueva función específica visual, funcionan como originales y como réplicas en bronce de tales.

Las diferencias entre los originales y las réplicas de esta segunda clasificación y las que corresponden a las esculturas enciclopédicas están en la simplificación del procedimiento, pues en éstas los objetos se relacionan mediante zonas modeladas que los integran y son esenciales en la configuración y en la definición de las formas. Los bronces de los originales con materiales u objetos encontrados, muestran, como en las enciclopédicas, a los objetos en su nueva relación; mas sin que medie el modelado en la configuración ni, en consecuencia, en la figura artística. Ello no es circunstancial, pues tal cambio en el proceso fue debido al distinto sentido en la aplicación del sistema, que en las esculturas enciclopédicas mantuvo las pautas conocidas con la salvedad de la distinta referencia técnica y en las de objetos encontrados fue sometida a una simplificación conceptual que se ha de tener en cuenta.

Veamos en qué consiste tal simplificación de la aplicación del sistema. En estos casos, la referencia no fue física, no fue un hombre o una mujer o un animal o un objeto determinado, sino el concepto de ello, que es una definición mental anterior a la objetivación y, como tal, intelectual y verbal y en órbita o dimensión distinta a la estética. La inclusión en la dimensión estética corresponde a la materialización y ésta no procedió sobre la referencia sino ocurrió por similitud o empatía del objeto o la asociación de objetos encontrados con el modelo ideal que es el concepto. En ello tuvo una destacada participación el impulso lúdico del juego.

II. DE INICIO, UNA SERIE COMPLETA: MUÑECA ARTICULADA I Y II, FIGURA FEMENINA CON JARRA Y FIGURA FEMENINA I

En los primeros dibujos escultóricos en los que incluyó objetos reales, como *Una anatomía. Tres desnudos F* y II⁴, versión vanguardista de Las Tres Gracias clásicas, en 1933, éstos son piezas de una estructura constructiva, circunstancia que aún los relaciona con las esculturas modeladas de los años previos.

Picasso improvisó *Muñeca articulada F* y II⁶, *Figura femenina con jarra*⁷, y *Figura femenina F* y II⁹, la tercera en Trambalay-sur-Mauldre, todas en 1935, con agrupaciones de tablas en las que la distribución de cada elemento, de cada tabla, informe en sí, alude al miembro básico correspondiente de la anatomía humana.

La construcción se asemeja, en una visión de conjunto, al concepto de mujer occidental. Las tablas, separadas, pierden esa condición. Picasso las dispuso en un régimen de equivalencia oportuno y las dotó de una cierta estilización y un movimiento elegante, medios con los que superó la intrascendencia de la presentación básica de los planos.

En el caso de *Muñeca articulada I y II*, la presencia de las tablas es mínima. Las usó como si fuesen palillos simples, dos sobre pequeños tacos para las piernas y los pies; otros dos, torneados en los extremos, para los brazos y las manos; y uno, más corto y ancho, con su disposición vertical y los contornos redondeados, para la cabeza. Las vistió tal si fuesen representaciones reales y, con ese recurso, aportó la referencia clave para la interpretación del ensamblaje. El adelantamiento de una de las piernas remite a los estudios anatómicos de la estatuaria clásica, pues el peso del cuerpo cae en una y la otra, exonerada, produce el desplazamiento de la cadera que rompe la simetría. La caída natural de los brazos y la disminución consciente de la longitud de éstos le cede el protagonismo.

Las prendas reales fueron comunes en la tradición barroca hispana; no obstante, Picasso contó con otro antecedente en las vanguardias parisinas, la falda de tul con la que Degás vistió a su *Pequeña bailarina de catorce años*, en 1880-1881. Según

3 Christine Piot (CP) 677.

4 CP 678.

5 Colección Particular. Ensamblaje con madera, vestido de tela y cuerda, 57 x 17 x 5 cm (Werner Spies) WS 160.

6 Colección Particular. Ensamblaje con madera pintada, tela, cuerda y chinchetas, 37'7 x 7 x 2 cm WS 161.

7 Museo Picasso, París (MPP). Ensamblaje con tablas pintadas, objetos torneados y clavos, sobre un pedestal de cemento y madera, 59'5 x 14 x 18'4 cm WS 162; MPP 315.

8 Colección Particular. Ensamblaje de tablas con piezas de metal, cuerdas y celuloide sobre pedestal de cemento y madera, 63 x 8 x 12 cm WS 163.

9 Colección Particular. Ensamblaje con madera pintada con distintos colores, piezas de metal y cuerdas, sobre pedestal de cemento y madera, 58 x 20 x 11 cm WS 164.

Herbert Read ésta fue una de las influencias más importantes en los inicios de la escultura contemporánea¹⁰.

El contraste de la ropa real con los rasgos básicos de las dos caras, resueltas con un punto para el ojo derecho, otro para la nariz, una raya para la boca, y la pintura lineal de la oreja del mismo lado, en la primera; y con cuatro puntos para los dos ojos, la nariz y la boca, en la segunda, devuelve al espectador a la órbita inicial, la del divertimento o juguete. Esta condición concuerda con la inconsistencia de las bases, inexistente en la primera, reducida a los tacos que forman los pies, para una mayor movilidad y la lógica operatividad de los juegos; la segunda con una sola, quizás añadida con el tiempo, en la que apoya la pierna derecha.

El criterio presenta variantes en *Figura femenina con jarra* y *Figura femenina I*. Las bases, en forma de pequeñas peanas, indican que no son muñecas, sino esculturas pensadas para la contemplación. Las tablas planas de las piernas y los brazos son iguales de simples; sin embargo, la sustitución de los vestidos reales por superposiciones y yuxtaposiciones de planos presenta características muy distintas, con una clara pérdida de volumen y un aumento proporcional de las cualidades plásticas en el ensamblaje. Las configuraciones se presentan, por ese motivo, con una estilización superior.

El cuerpo de *Figura femenina con jarra* es muy simple, una tabla estrecha y vertical, pintada de oscuro. Con ese plano pintado sustituyó al vestido. La distribución de los brazos, extendido, pegado al cuerpo y ajustado, el derecho; levantado, vertical y paralelo al cuello, el izquierdo, matiza el efecto del contraposto con un movimiento distinto, en concordancia con la verticalidad establecida por la pierna derecha, que soporta el peso, retrasada, más ancha que la izquierda, adelantada y exonerada. El cuello, largo, plano y simple, está formado por una tabla vertical, sobre la que apoya un taco de madera, en realidad una tabla cortada, sin apenas resalte, en la posición que correspondería a la cabeza. La sustituye y proporciona un soporte estable al cuenco superior, que representa la jarra, sostenida por la mano izquierda que, con el brazo levantado la supera en altura.

Las piernas, asentadas en un mismo nivel y entreabiertas, determinan la base estable necesaria para la configuración romboidal del torso de *Figura femenina I*. Una tabla vertical y escalonada forma el torso y el cuello, ambos esbeltos, estilizados y proporcionales. Un hueco circular en el tercio inferior alude al sexo femenino y, sobre éste, el doble resalte triangular pintado, unido por la base, genera el efecto romboidal aludido, con el que insinúa el principio de simetría del cuerpo humano, con el que, empero, no guarda ningún parecido ni la mínima relación visual. Ese carácter constructivo, inexistente, fingido, le proporciona volumen. Los brazos, muy pequeños, atrofiados, asumen el movimiento, el derecho diagonal y ascendente hacia fuera; el izquierdo adelantado, vertical al rayo central de visión del espectador. El leve desplazamiento

10 Read, Herbert: *Modern Sculpture*; Londres, Thames and Hudson, 1964; Barcelona, Destino, 1994, Págs. 30 y 31.

de la tabla de base hacia el lado derecho de la escultura lo complementa. La cabeza es un objeto circular de procedencia industrial, torneado, con tres esferas en su interior, las superiores, alineadas, en representación de los ojos; la inferior, de la nariz y la boca al mismo tiempo. Tres listones verticales y caídos desde el lado derecho de la cabeza refuerzan el contorno del cuello y aluden al pelo.

La esquematización radical de la figura, sin vestido ni plano oscuro que lo sustituya, parte de la aportación natural de las tablas, de las formas que proporcionan, sólo transformadas visualmente en la relación plástica de la configuración.

José María Parreño comentó lo siguiente de *figura femenina II*¹¹:

Durante toda la década de los años treinta su dedicación a la escultura había sido esporádica, aunque llevó a cabo una serie de ensamblajes y composiciones con objetos encontrados cuyo ejemplo más genial es la conocida Cabeza de toro, logrado simplemente con la combinación de un sillín y un manillar de bicicleta. Entre tanto realizó varias piezas en las que los diversos objetos reunidos quedaban más o menos intactos, aunque sin alcanzar nunca el grado de pureza de la Cabeza de toro. En 1935 nació su hija Maya y, tal vez impulsado por el acontecimiento, Picasso fabricó esta figura. Confeccionada con fragmentos de madera, metal y cordel, el artista ha combinado sus formas casuales para dotarla de todos los atributos de una muñeca, incluido el colorido llamativo. Aprovechando una superficie poligonal ha creado una cabeza de cubismo infantil: un dado en trampantojo, una alusión al azar que rige la existencia.

Se refería a *figura femenina II*, que combina un cuerpo cilíndrico con una cabeza cúbica, aquél con dibujos de ondas en doble perfil negro y amarillo y puntos rojos alineados en vertical en el interior de cada saliente; ésta con caras de distintos colores, rosa, celeste, blanco, y remaches circulares para los ojos, cada uno en un lado del cubo, y la boca, en otro; alargado para la nariz, junto al ojo de la cara celeste.

Está fechada en la base y a lápiz en el mes de abril de 1938; pese a esto, Werner Spies lo hizo en 1935, y así lo admitió José María Parreño. Como propuso este autor, pudiera tratarse de una muñeca para su hija Maya, juguete que Picasso nunca le daría del todo, pues valoraría los aspectos creativos sobre la función infantil que, en teoría, le correspondería. Eso explicaría el asentamiento sobre una base rectangular, como las dos anteriores. Su aspecto es más corpóreo, más sólido, excepto en lo que concierne a las piernas y los brazos, simples tablas que aluden a tales sin configurarlos realmente.

11 Parreño, José María: Un bosque en obras. Vanguardias en la escultura española en madera; Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente y Fundación Caja Madrid, 2000, Págs. 32 y 33, y 102.

III. EL DESARROLLO DE LAS ESCULTURAS CON MATERIALES ENCONTRADOS, *FIGURA I*, EN TREMBLAY-SUR-MAULDRE, EN 1935

La gran diferencia entre las anteriores y *Figura I*¹², en Tremblay-sur-Mauldre, en 1935, es que en ésta utilizó los materiales reales de aquéllas, considerados como tales y sin manipulaciones que modificasen su aspecto original, en combinación con objetos industriales descontextualizados y en nuevo uso de inutilidad.

El proceso, afin al enciclopédico, se distingue por las particularidades técnicas de las relaciones entre materiales y objetos, directa, bien visible, a veces contradictoria y sin la ayuda del yeso y los elementos modelados. Eso genera un planteamiento binario, en el que la correspondencia y los contrastes establecidos entre los objetos acapara el interés de la configuración.

La estructura de madera está formada por dos agrupaciones de tablas simples, la derecha de idéntica forma y grosor y ensambladas en paralelo; la izquierda con medidas distintas, aunque muy aproximadas, y formando un ángulo, apenas visible, entre ambas. Están colocadas en disposición triangular, unidas por el vértice de la parte superior. Sobre ese punto de unión se sitúa otra tabla, vertical, con algo menos de un tercio de la altura total. Una tabla en diagonal ascendente hacia el lado derecho de la escultura refuerza la estructura por debajo de la citada intersección, y, sobre ésta, otras cuatro tablas componen una estructura interna que, junto a una vertical e inferior, con escasa proyección, cinchan el armazón básico y proporcionan los puntos de apoyo necesarios para el entramado de sogas que completa la figura .

Los objetos reales, el cazo y las azadas, quedan sobre las tablas de la estructura básica. Las azadas, desniveladas por la proyección de la diagonal intermedia y con el elemento metálico hacia el exterior, por lo tanto, divergentes, forman los brazos y las manos, en una posición arbitraria, a la altura de la cintura y abiertos. El cazo, unido a la tabla vertical superior, alude al cuello y la cabeza, ésta mediante la asociación de la pieza metálica vertical e invertida y, por ese motivo, con la parte cóncava hacia el frente y la convexa volteada en la parte trasera y superior. Así presenta un punto de vista frontal en el que la cara, virtual, está asumida por el vacío; y la silueta redondeada concuerda con la de la caja craneal. Los palos de los respectivos mangos, unidos a las tablas tal se indicó, refuerzan la estructura, ya lo suficientemente sólida para asumir las tensiones provocadas por las sogas volteadas y amarradas.

El entramado abstracto de las sogas, con distintos grosores y colores, proporciona un ritmo triangular y dotado de volumen a la parte superior. Los distintos volteos anudan el cazo y los rastrillos tal la cabeza y los brazos con las manos. La densidad del sogueado y el sentido envolvente remiten a la posición del torso. La tabla saliente, que se proyecta hacia el exterior a mitad del lado izquierdo, proporciona, con la

12 Museo Picasso, París. Azadas, un cazo, madera, cuerdas y clavos, 112'1 x 61'5 x 29'8 cm WS 165; MPP 316.

intervención de las sogas que la integran, un volumen virtual contrario al desplazamiento mecanizado de los brazos. Éste se manifiesta con más intensidad en relación con la posición de las tablas inferiores, unidas por dos sogas, la izquierda con un trenzado superior, estableciendo una relación de dependencia con la que remite a los ritmos sincopados de los autómatas mecánicos.

El impulso lúdico se convirtió en el protagonista de esta aplicación simplificada del sistema, y la abstracción, acusada, es pareja a la objetivación de la referencia, cuya idea, por imprecisa, asume la condición fundamental del concepto. Picasso representó las cualidades del concepto como definición mental carente de imagen objetiva, pues la objetividad está ausente en la representación que, sin embargo, representa la idea mental de una figura humana.

Picasso improvisó la aproximación al concepto que le sirvió como referencia. Es un modo peculiar de Arte Conceptual, en el que es fundamental la capacidad de resolución manual, inexistente en el Arte Concepto de Duchamp y los instaladores de la segunda mitad del siglo XX.

IV. EL PROTAGONISMO DEL MOVIMIENTO EN *FIGURA II* Y *FIGURA ARTICULADA*, EN 1935

Picasso optó por el protagonismo del movimiento en *Figura II*¹³ y *Figura articulada*¹⁴, en 1935.

Son dos obras muy distintas entre sí, tanto en género, escultura de bulto redondo, la primera; en relieve plano y en dos niveles, la segunda, como en planteamientos formales, figurativa aquélla; con tendencia a la abstracción constructiva y cinemática ésta. La relación directa entre ambas, y de éstas con *Figura I*, trasciende tales cuestiones y se resuelve en la esfera de los conceptos, aplicados a la resolución del movimiento, a los que asoció los desarrollos técnicos y formales.

La elección de objetos estuvo condicionada por la intención reproductiva en *Figura II*. La composición parte de dos tablas simples, como las anteriores con distinto grosor y anchura y dispuestas en ángulo, de modo que la distribución de los volúmenes superiores y el movimiento parten de los antiguos contrapostos clásicos, evidencia bien disimulada con la reducción técnica y la abstracción de esos elementos reales. Un codo de fibra artificial con cuatro salidas, dos en uve y otras dos, en el extremo opuesto, en ángulo recto, encajaron en el límite de las tablas lisas que representan las piernas y proporcionan puntos de apoyo a los elementos superiores, respectivamente.

13 Colección Particular. Ensamblaje con madera, tela de fibra de color rosa, tapadera de metal con candado, clavos y cuerdas sobre pedestal de cemento y madera, 37 x 18 x 14 cm WS 166.

14 Colección Particular. Ensamblaje de piezas móviles de metal pintadas en blanco, verde y rojo, y cerradura, 24 x 19cm. WS 166 A.

Una cuerda ajusta una pieza metálica rectangular a la altura de la cadera, cuyo frente en hueco proporciona un sentido virtual de ambigua interpretación. La misma cuerda sujeta una tabla rota y en punta en el lateral izquierdo de esa pieza metálica, en diagonal frontal, ascendente y exterior, contrapuesta a la del ángulo superior con la extensión lateral en leve diagonal descendente y hacia la derecha, y la superior inclinada hacia detrás, en la misma medida que volteada aquélla. En el hueco lateral se inserta un objeto con forma parecida a un puño; y en el superior, una pieza metálica circular con cerradura, ésta alusiva a la cabeza.

Cada silueta se ajusta a la referencia de la figura humana en movimiento con asombrosa precisión, sobre todo teniendo en cuenta la renuncia a los detalles que pudiesen completar el sentido figurativo de la configuración.

Esto la relaciona con el relieve *Figura articulada*, en el que las piezas industriales se superponen al esquema básico de la figura humana formado por dos segmentos en U para los brazos y las piernas sobre un solo eje lineal, inalterable con el movimiento de la pieza circular superior, alusiva a la cabeza, propiciado por una llave trasera.

Esa pieza circular, ajustada con un tornillo, visible y ligeramente desplazado hacia la parte inferior de su superficie, y con una banda recortada en sentido anular en el lado derecho, en la que destacan las seis marcas pintadas en la parte inferior y antes de la zona extrema, con las que indica las posiciones posibles, se desplaza con el giro de ésta sobre el tornillo que sobresale en el eje de la pieza inferior. El corte recto de la pieza en el lado izquierdo, contrario a la proyección circular reforzada por la banda calada, y el ojo y la ceja, frontales, pintados en la parte central, sobre el tornillo de ajuste, completan la información que remite a la cabeza. En consecuencia, el cuerpo permanece siempre estático y sólo la cabeza tiene la posibilidad de girar lateralmente sobre un eje, justo en el lado que otras piezas planas de origen industrial se superponen con sentido abstracto. El marco real que acota la composición proporciona referencias que aumentan la dirección del movimiento.

Éste relaciona el relieve con las esculturas cinegéticas derivadas del constructivismo de Tatlin, Naum Gabo y Antón Pevsner¹⁵, a su vez, fundamentado en los principios técnicos desarrollados por Picasso en la escultura cubista, en 1909 a 1914; no obstante, la identidad figurativa adquirida con la representación del ojo y el ajuste inmediato de los demás elementos a la imagen virtual del cuerpo humano lo distancia de tales propuestas.

15 Arnaldo, Javier: Las Vanguardias Históricas I; Madrid, Historia 16, 1993, Págs. 100 a 109.

V . LA APORTACIÓN DE LA PINTURA A *BODEGÓN CON MÁSCARA*, *BODEGÓN CON MANZANA*, EN 1937; *BODEGÓN CON VASO*, *BODEGÓN CON VASO Y BOTELLA* Y *BODEGÓN CON FLOR*, EN 1938

Picasso utilizó los objetos encontrados para la configuración de relieves figurativos tales *Bodegón con máscara*¹⁶, *Bodegón con manzana*¹⁷, los dos en 1937; y *Bodegón con vaso*¹⁸, *Bodegón con vaso y botella*¹⁹ y *Bodegón con flor*²⁰, éstos en 1938.

En *Bodegón con máscara*, los tres objetos aparecen alineados sobre un plano irregular de fondo, exhibiendo la realidad propia que adquiere sentido en el equilibrio de la composición. La leve desviación de la máscara, formada por la superposición de materiales planos según la referencia de las cabezas resultantes de la integración y la manipulación de ladrillos en las esculturas enciclopédicas *Figura femenina* y *Hombre con barba*, en Boisgeloup, en 1933, aporta una cierta movilidad a tal alineación. Ésta comparte con los bodegones enciclopédicos un cierto distanciamiento místico de raíz barroca e hispana. Ese desplazamiento alivia la tensión visual debida a la extrema verticalidad de la caja rectangular, abierta, compartimentada y abstracta, de la zona central, quizás un remoto recuerdo de los antiguos instrumentos musicales cubistas; y la superposición de un elemento cilíndrico, aunque irregular en la base, sobre otro más pequeño circular, de modo parecido a una medalla colgada, en el lateral izquierdo de la composición.

El desplazamiento de todos los elementos hacia la izquierda, de modo que el centro corresponde al escaso espacio vacío entre la máscara y el elemento central, aumenta la sensación de movimiento. El recurso, desenfoque del plano, recuerda técnicas cinematográficas de animación y agitación de los mecanismos de percepción.

La composición de *Bodegón con manzana* es mucho más compleja y, por la inclusión de elementos textiles modelados y texturas resueltas con cola y arena, se relaciona con los relieves orgánicos y afines al surrealismo que realizó en Juan-les-Pins, en 1930.

La tela diagonal, plegada en la parte inferior, a la derecha del relieve; arrugada y modelada con sentido claroscuro en la parte superior, a la izquierda del mismo, proporciona una superficie básica que destaca sobre el fondo, liso y oscuro en la parte inferior; uniforme, rugoso y claro en la superior. Tal base proporciona el soporte que agrupa a los elementos del bodegón, que, no obstante, se desplazan arriba y abajo

16 Colección Particular. Madera, cartón, piezas de metal sobre tela pegada cosida, arena y óleo, 46 x 55 cm Fechado en el reverso, 4. 3. 37. WS 168.

17 Colección Particular. Cartón, telas, piezas de metal y cuchillo cosidos y pegados a un lienzo, arena y óleo, 50 x 65 cm Fechado en el reverso del marco, Février 37. WS 170.

18 Colección Particular. Madera, cartón, piezas de metal, cerámica, azulejo y yeso o cemento, 27 cm de diámetro. WS 169.

19 Colección Particular. Madera, piezas de metal sobre tela y óleo, 25 x 27. Fechado en la parte inferior 10. 4.38. WS 178.

20 Colección Particular. Madera, piezas de metal, flor artificial sobre tela y óleo, 22'2 x 27'2 x 7'5 cm Fechado en la parte inferior y a la derecha, 1. 6. 38. WS 179.

moviendo la alineación. El primero, desde el lado derecho, está formado por un paño modelado sobre un plano rectangular oscuro acotado por cuerdas, cuyo vértice inferior izquierdo queda debajo de la tela de soporte, pues, en realidad, es parte del fondo escindida así y destacada sobre la superficie clara que cierra la diagonal en la parte superior. El siguiente elemento, una caja rectangular, invertida, alargada y abierta, se superpone en el lateral izquierdo de aquél, ligeramente elevada y próxima a la zona central. El apéndice superior, a modo de mango, continúa la vertical.

El tercer componente ocupa dicha zona, sobreelevado. Está formado por una triple superposición de materiales reales, un plano cuadrado de cartón estriado con éstas en horizontal; una silueta recortada, plana y de color claro, en forma de copa y centrada, sólo algo inclinada hacia el lado derecho del relieve; y una pequeña vara vertical y a modo de eje, con un elemento industrial circular y hueco, desplazado en el mismo sentido en la parte superior.

El cuarto y definitivo para la interpretación final es la media manzana abierta, desplazada al lateral izquierdo y por debajo del ángulo inferior del anterior. Está formada por tres planos recortados superpuestos en orden decreciente y con variante de color, blanco con un fino borde amarillo el de mayor tamaño, de fondo; verde intenso y grumoso el intermedio, movido en diagonal respecto del anterior; ocre y con dos pepitas el primero, el más pequeño de los tres y en la misma diagonal. La punta de un cuchillo real, que supuestamente la ha partido, apoya en la parte inferior izquierda de la primera silueta y recoge la caída de la diagonal de las otras dos. El movimiento virtual se apoya en la introducción de un plano tal, debido a la silueta fingida con las cuerdas que acotan una parte del fondo oscuro, mostrando por debajo de la tela modelada de base el ángulo inferior izquierdo de lo que sería un plano rectangular tendido hacia ese lado. El cuchillo apoya en el vértice y lo parte en dos, estabilizando los movimientos de los elementos superiores.

La intervención de los planos virtuales, la fuerza plástica de las telas impregnadas con yeso y modeladas, y las siluetas recortadas de los planos consecutivos de la manzana, indican una elaboración muy superior a la manualidad mínima de las auténticas esculturas con objetos encontrados. El modelado de la tela lo aproxima a la escultura enciclopédica, de la que no forma parte porque es exclusivo de un elemento concreto y no un medio de integración de las distintas unidades. La inclusión aquí es debida a la utilización alternativa de materiales y objetos tales y, sobre todo, a la coincidencia cronológica de esas esculturas, en cuyo contexto encaja.

La composición de *Bodegón con vaso* recuerda los criterios cubistas de inicios de la segunda década del siglo XX. El soporte circular, como si fuese un tondo renacentista, es análogo al que utilizó en *Vaso, pipa, as de trébol y dado*, en Aviñón, en 1914. El fondo de yeso²¹, plano mas rugoso, y la superposición de un nuevo soporte, un marco simple, rectangular e invertido, realizado por él mismo con listones, que

21 Spies, Werner: La escultura de Picasso; Op. Cit. Pág. 381. Plantea la duda sobre si es yeso o cemento.

contiene a los elementos del bodegón, son indicativos del tiempo transcurrido desde aquellas innovaciones y de la realidad común a las esculturas con materiales y objetos encontrados y las enciclopédicas.

El interior de ese marco superpuesto está articulado por cuatro tablas, partidas, viejas, desvencijadas, fundamentales para la configuración de la estructura que sostiene, real y visualmente, a los objetos de bodegón. La primera, tendida, ocupa la parte interior de la tabla inferior del marco. La superposición, irregular, supera el borde exterior y no llega al extremo izquierdo de ese soporte. La segunda tabla, horizontal y apoyada en la anterior, ocupa un poco menos de la mitad izquierda del espacio. El corte recto le permite ajustarse al lateral del marco y a la tabla tendida, mientras que la hendidura debida al hueco dejado por la interrupción de ésta, y el perfil derecho roto y astillado, así como la marca central en la madera, animan la relación. La tercera tabla, vertical y centrada sobre la anterior, rebasa el límite superior del marco, por lo que el ensamblaje queda forzado y tendido hacia dentro en lo que concierne a la proyección de la base. La cuarta tabla, horizontal, apoya en la parte inferior de la anterior, y continúa, en paralelo a la segunda, hasta el lateral derecho del marco.

La estructura, basada en el cruce de verticales y horizontales, parte de los principios cubistas, que trasciende con la cruda inmediatez de los materiales encontrados y el nuevo sentido de la relación como parte integrante del bodegón y no como armazón del volumen facetado. La estructura libera tres espacios de fondo, el superior, predominante, pues va desde la tabla vertical y sobre la segunda horizontal, cubierto por un fondo de azulejos romboidales, en el que predominan los rellenos azul y blanco entre líneas negras, complementadas por las agrupaciones de cuatro puntos de este color en las segundas; el inferior del lado derecho, entre las tablas superpuestas y debajo de la segunda horizontal, y el del lateral izquierdo, estrecho, con el fondo de yeso rugoso visto y los dos semicultos, el primero por el objeto metálico circular superpuesto y el segundo por la sombra producida por las tablas y el objeto metálico, similar al anterior, como éste muy deteriorado, superpuesto en la parte superior de la tabla vertical.

Uno de esos objetos metálicos, o quizás ambos, aluden al vaso que titula el bodegón, en el segundo caso desdoblado. La presencia de materiales y objetos reales, inmediata, directa, contundente, le otorga carácter.

La relación compositiva de *Bodegón con vaso y botella* y *Bodegón con máscara* pudiera ser debida a una misma aplicación del sistema. Picasso presentó dos objetos alineados en un mismo plano sobre un fondo dividido en dos niveles, el de tierra, oscuro y limitado, y el del espacio, somero, sin fuga ni horizonte. La superficie plana del soporte, un lienzo sobre bastidor, potencia el efecto pictórico, reducido, pero tal, del planteamiento.

Los objetos de bodegón comparten los efectos ilusionistas y la imbricación técnica. La botella, situada en el lado derecho del lienzo, tiene una silueta plana y oscura de fondo, sobre la que se superponen una tabla horizontal y clara, en el tramo medio, y, sobre ésta, dos paralelas y a distintos niveles, oscuras pero menos que la silueta, una estrecha y vertical, hasta la curvatura del cuello en el lado derecho, y la otra, en principio

paralela, más larga e irregular, inclinada hacia dentro, de manera que se superpone a éste. Esta tabla tiene pintado en la parte superior un círculo blanco, elemento figurativo que representa el orificio. El procedimiento deriva de las técnicas sintéticas de la época cubista, trascendida por la intención figurativa, cuyo propósito no es la depuración formal y la reducción manual, sino la asociación de ideas e imágenes mediante el aprovechamiento de los materiales y los objetos adecuados.

El vaso es más complejo, pues ajeno a la ascendencia de los procedimientos cubistas, implica a la tercera dimensión y a la interpretación virtual con recursos pictóricos y escultóricos, aquéllos signados por la severa abstracción de los brochazos superpuestos y las siluetas tales y esquemáticas; éstos marcados por el aprovechamiento de materiales y objetos reales de mínima significación en tanto que tales.

El desplazamiento de las dos figuraciones hacia los laterales del soporte deja libre la zona central, cuyo vacío se manifiesta como una parte más e importante de la composición. Sobre ese fondo sólo aparece la fecha de ejecución²², en la parte inferior y pegada a la botella, que, así, determina una línea horizontal con la que efectúa una sutil transición hacia el vaso.

Esta vez no se trata de un aprovechamiento o reconversión de materiales u objetos industriales, la elaboración es muy compleja, tanto en los planteamientos intelectivos que implican a lo real y lo virtual, como en la interacción de los géneros. Materiales y objetos encontrados son una parte de la obra; mas no la obra en sí. Ésta asume los principios de esa novedosa escultura y los integra con perspectivas amplias, en las que revierten varias de las innovaciones con las que renovó sucesivamente la escultura de vanguardia.

Lo mismo se puede decir de *Bodegón con flor*, que, por las características de la composición, parece el tercer estado de la misma aplicación que *Bodegón con vaso y botella* y *Bodegón con máscara*.

VI. UN GRUPO ESCULTÓRICO CON DOS OBJETOS REALES EN DISPOSICIÓN EFÍMERA: *PURO Y CAJA DE CERILLAS*, EN 1941

Picasso concibió el pequeño grupo escultórico *Cigarro puro*²³ mediante la acción directa de dos objetos reales relacionados entre sí, sin la mediación de procedimientos escultóricos, ni siquiera el ensamblaje o cualquier tipo de unión, sólo con el apoyo físico circunstancial de uno sobre otro. Esa condición, efímera, cambiante, forma parte del discurso estético de la obra, que, pese a su reducido tamaño, fue fundamental en la evolución final del género, con la que protagonizó la novena renovación formal consecutiva de la escultura de vanguardia, ésta simultánea a la octava, también propia y debida a la escultura enciclopédica.

²² La fecha, en dígitos, es la siguiente: 10. 4. 38.

²³ Palo quemado y pintado y caja de cerillas, el cigarro puro de 13 cm de longitud. (Kahnweiler y Brassai) KB 117; WS 199.

El grupo es muy simple, un pequeño palo de madera oscurecida por el paso del tiempo, con la punta quemada; y una caja de cerillas, con un dibujo propio, una cabeza femenina, en una de las caras. Ese palo representa el cigarro puro encendido, al lado de la caja que lo posibilitó. Picasso los presentó apoyados, el supuesto cigarro sobre la caja de cerillas, con la punta encendida hacia arriba, de tal modo que parecían elementos reales. De hecho, ésta lo es y la posición del puro potenciaba el efecto visual que producía el engaño a la vista.

El carácter efímero era fundamental, cualquiera podía confundirse y coger el puro con el cuidado que merece un objeto candente, que, en realidad, no era tal. Ese aspecto lúdico fue muy característico de Picasso.

VII. UNA OBRA PERECEDERA Y PERDIDA, *FLOR*, EN 1941

La capacidad lúdica de Picasso era ilimitada, y ésta fue fundamental en la configuración de las esculturas realizadas mediante el ensamblaje directo de objetos reales, como se aprecia en una obra menos consistente en cuanto a la naturaleza de tales, y, por ello, destruida, titulada *Flor*²⁴, en 1941.

Un trozo de pan colocado en vertical y una flor de papel son las piezas que forman el florero. La combinación binaria de dos elementos era similar a la de *Puro y caja de cerillas*; el pan sujeto al endurecimiento y la descomposición del alimento real, determinaba, empero, unas condiciones efímeras difíciles de sostener.

No era la primera vez que Picasso disponía la utilización de alimentos como materia de sus esculturas, lo había hecho en una obra infantil, *La Torre de Hércules*, en La Coruña, en 1894, aunque en ésta no pasó del proyecto y esa circunstancia evitó los problemas que hubiese presentado la descomposición de la materia prevista, el caramelo.

La reacción que produjo una escultura como ésta fue de sorpresa por la ocurrencia y de rechazo por la inconsistencia de los materiales, ésta hasta tal punto que la obra, efímera, si se quiere, por la descomposición del pan, se perdió irreversiblemente. El propio Picasso no dispuso su vaciado en bronce, dificultoso, mas posible aun con las transformaciones naturales que, en otros casos, manipuló en beneficio del resultado final.

La aplicación intuitiva, lúdica, más que eso, espontánea, fue, como en el caso anterior, fundamental para la madurez de las dos últimas esculturas con objetos encontrados, *Gran Pájaro* y *Cabeza de toro*, ambas con asociaciones binarias y caracteres monumentales que consagraron la novena renovación formal propia de la escultura de vanguardia.

24 Trozo de pan y flor de papel, 22 cm de altura. KB 118; WS 200.

VIII. LA FUERZA VISUAL DE LOS OBJETOS ENCONTRADOS COMO TALES, *GRAN PÁJARO*, EN 1942

El mismo rechazo produjo *Gran Pájaro*²⁵, en 1942. Brassai, fuente directa, aportó un testimonio fundamental²⁶:

*Vamos a repasar con Picasso y el editor del libro las estatuas que se incluirán*²⁷. *Figura también el Pájaro. Un patín de niño, oxidado y retorcido, le sugirió un día la idea de un pájaro, como el sillín y el manillar de una bicicleta la de la cabeza de un toro. La madera donde se colocan los pies se convirtió en el cuerpo de una zancuda; la varilla, en el largo cuello; y la horquilla que antes sujetaba la rueda, en la cabeza y el pico. Una pieza triangular, de las que se usan para ajustar los bustos a sus plintos, sirvió de pata. Picasso añadió una pluma roja a guisa de cola. Vemos la mayor parte de las esculturas sin incidentes; pero cuando llegamos al patín-pájaro, el editor me susurra:*

- No vale la pena fotografiarla. Es más un objeto que una escultura...

Picasso, que oye todo, que adivina todo, al que no se le escapa nada, se vuelve inmediatamente hacia él y, señalando el Pájaro, le dice agriamente:

- ¡Exijo absolutamente que esa escultura aparezca en mi libro!

Cuando una hora después el editor abandona el estudio, todavía hierve la furia de Picasso.

Picasso. – ¡Un objeto! ¡Mi Pájaro no es más que un objeto! ¿Quién se habrá creído que es este hombre? ¡Enseñarme a mí, Picasso, lo que es una escultura y lo que no es una escultura! ¡Qué desfachatez! Me parece que sé algo más que él, digo yo... ¿Qué es la escultura? ¿Qué es la pintura? Se aferran siempre a ideas caducas, a definiciones prescritas, como si la misión del artista no fuera, precisamente, renovarlas.

Como expuso Brassai, la escultura está formada por el ensamblaje del engranaje metálico de un patín, sin la rueda original e invertido, sobre un pie vertical, y la adición de una pluma roja en la parte trasera de la base del patín que, con tal posición, forma una diagonal que alude al cuerpo del animal. El apéndice del manillar, eliminado también, remite a la cabeza; la horquilla de la rueda, detrás de ésta, a las plumas que la adornan, dispuestas hacia detrás; y la pluma real, a la cola.

La descontextualización y la colocación arbitraria del objeto, ofrecido a la dimensión estética incompleto, sin las condiciones de uso y en disposición desacorde con su función original, asumen la creatividad y la redefinición formal, que lo convierten en parte de una obra de arte.

La aplicación del sistema, invertida, como es habitual en estas esculturas, consistió en la adecuación de los objetos encontrados al concepto pájaro, mas la elección de un modelo aproximado, aunque no determinado, le otorga un aspecto real que no

25 Engranaje de piezas metálicas, muelle y madera, 72 cm de longitud. KB 119; WS 201.

26 Brassai: *Conversations avec Picasso*; Op. Cit. Págs. 81 y 82.

27 Kahnweiler, Daniel-Henry; y Brassai: *Les sculptures de Picasso*; París, Les éditions du Chêne, 1948.

depende de la objetivación, pues ésta no se produce, y la representación sigue siéndolo del concepto, de la definición verbal, y no de formas determinadas.

La dualidad se eleva a un nivel intelectual al que sólo pueden acceder élites muy formadas. La esquematización de la escultura es radical, Picasso distribuyó una líneas en el espacio y con ello evocó la realidad con la fuerza de los realistas y, al mismo tiempo, con el desinterés por ésta de la escultura abstracta.

IX. DOS OBJETOS SIMPLES Y UNA COMBINACIÓN BINARIA, *CABEZA DE TORO*, EN PARÍS, EN 1942

La escultura más importante de Picasso con objetos encontrados y una de las obras maestras del arte del siglo XX es *Cabeza de toro*²⁸, en París, en 1942.

El artista, fiel a los principios de la identidad y la descontextualización simultánea de los objetos reales, ensambló dos elementos, un sillín de cuero y, sobre éste, el manillar invertido de la misma bicicleta de carreras. Con ellos configuró la cabeza del animal con un realismo certero.

Los testimonios de Picasso explican el proceso y el sentido de la escultura. La importancia de éstos, debido a la claridad del artista, a la profundidad y la contundencia de sus reflexiones, relegan las interpretaciones a un papel secundario.

Brassaï lo reflejó así²⁹:

Veo una curiosa cabeza de bóvido con largos cuernos.

Picasso (divertido, espía mi reacción) -¿A que no sabe cómo he hecho esta cabeza de toro? Un día encontré en un montón de objetos revueltos un sillín viejo de bicicleta justo al lado de un manillar oxidado. Como un rayo asocié los dos. La idea de esta cabeza de toro me vino sola. No he hecho más que soldarlos. Lo maravilloso del bronce es que puede dar a los objetos más heterogéneos tal unidad que a veces es difícil identificar los elementos de que está compuesto. Pero también es peligroso: si no se viera más que la cabeza del toro y no el sillín de bicicleta y el manillar, esta escultura perdería todo su interés.

Las palabras de Picasso aclaran la inversión del sistema. No procedió sobre una referencia cuyas propiedades formales impondrían el sentido de la indagación, asoció los objetos a un concepto a cuya aproximación accedió mediante el impulso del juego, y el resultado es la representación del mismo desde un punto de vista realista mas contrario al principio de individuación, pues no define cualidades concretas, y siendo una escultura real es la representación tal de una idea. La complejidad intelectual es máxima. No es una simple ocurrencia.

²⁸ Museo Picasso de París, ensamblaje de un sillín de cuero y un manillar metálico de bicicleta, WS 240 I; MPP 330. Edición de dos ejemplares en bronce 42 x 41 x 15 cm, uno sin montar, KB 187; WS 240, II.

²⁹ Brassaï: *Conversations avec Picasso*; Op. Cit, Pág. 75.

Picasso realizó una escultura de un realismo insuperable que no representa a la realidad sino al concepto de ella, a su definición verbal o a la idea mental que ésta produce. El principio de individuación no puede ejercer su tiranía excluyente, pues, como defendió Picasso, la objetivación no cerró las posibilidades, ya que, en última instancia, deseó que los objetos que la configuran mostraran su realidad sobre la propia escultura, es decir, Picasso quería que el espectador viese ya la *Cabeza de toro* ya el sillín y el manillar o viceversa.

Así lo manifestó en la expresión recogida por Ingo F. Walter³⁰:

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

La transformación que Picasso propuso en doble sentido en *Cabeza de toro* implica, según propuso Werner Spies³¹, la conjunción del artificio creativo y la percepción sensorial de los elementos con los que lo consiguió. Spies diferenció el procedimiento de Picasso del arte concepto de Duchamp:

Mientras Duchamp pretende plasmar la incongruencia de dos objetos como cima insalvable y polémica, él (Picasso) intenta investigar la fuerza figurativa de ciertos objetos y crear una realidad superior por descontextualización y recontextualización de elementos extraídos del entorno.

Werner Spies no había reconocido el sistema creativo de Picasso y, en consecuencia, no apreció la inversión del mismo desde el impulso del juego hasta la representación del concepto sin la acotación del principio de individuación, al que evita con la doble y simultánea e infinita reconversión de valores, ora como conjunto artístico ora como objetos tales. Tampoco remitió a los testimonios de Picasso que ayudan a comprenderlo. Lo que sí percibió con claridad es la realidad de la escultura, las cualidades formales de *Cabeza de toro*. Ello es importante, sobre todo si tenemos en cuenta que otros no la percibieron en el sentido prístino y sus explicaciones conducen a la confusión.

Un caso claro es el de Françoise Gilot, que dijo³²:

A veces Pablo encontraba objetos que parecían tan perfectos tal y como eran que no tenía que trabajarlos para convertirlos en obras de arte. Como Marcel Duchamp, los llamaba sus ready mades. El ejemplo más conocido es la Venus del gas.

30 Walter, Ingo F: Pablo Picasso. El genio del siglo; Colonia, Benedikt Taschen, 1992, Pág. 48.

31 Spies, Werner: La escultura de Picasso; Op. Cit, Pág. 179.

32 Gilot, Françoise; y Lake, Carlton: Vida con Picasso; Barcelona, 1965. Leben mit Picasso; Munich, 1980, Págs. 270 y sigs.

Françoise Gilot, que en otras ocasiones se limitó a repetir lo que antes habían dicho otros, no comprendió la transformación de los objetos encontrados ni el sentido que Picasso les dio. Comparó a Picasso con Marcel Duchamp, craso error, pues no tienen nada en común, tal advirtió Werner Spies. Los procedimientos son distintos y la carga de sentido también. La creatividad técnica distingue a Picasso y está ausente en Duchamp. Françoise Gilot no se dio cuenta de ello, tal vez porque no pasó de lo anecdótico en cuanto de comercial pudo tener en boca de una de las amantes de Picasso. El desconocimiento del sistema creativo y de la realidad formal de su obra, ésta espléndidamente estudiada por Spies, le hizo cometer graves errores, tal considerar la *Venus del gas* una escultura realizada con objetos encontrados, cuando en realidad se trata de una escultura enciclopédica, diferencia que ya debería estar clara.

La *Cabeza de toro* de Picasso es la escultura que culminó la variante del sistema en la que asoció combinaciones de formas preexistentes a las imágenes mentales de los conceptos que le sirvieron como referencia. El resultado fue una escultura realista, libre de las condiciones de estilo, dispuesta siempre a trascender tal realidad y a transformarse de nuevo en una combinación de objetos a los que, como tales, les corresponden un uso. Reconvertidos y ofrecidos de un modo inmediato, directo, la relación binaria los manifiesta con una grandeza pocas veces igualada. La monumentalidad es excepcional; la simpleza, directamente proporcional. Ello la distingue de las opciones naturalistas coetáneas; y de la ética de la basura propia de los norteamericanos Louise Nevelson, John Chamberlain y Richard Stankiewicz³³.

Fecha de entrega: 20 de septiembre de 2010.

Fecha de aceptación: 21 de enero de 2011.

33 Smith, Edwar Lucie: *Movements in art since 1945*; London, Thames and Hudson, 1969, Págs. 220 a 222.

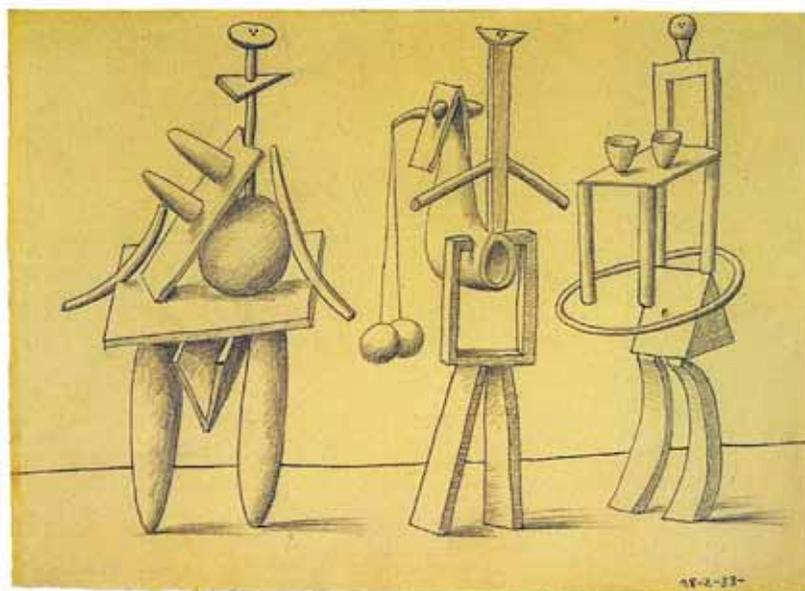
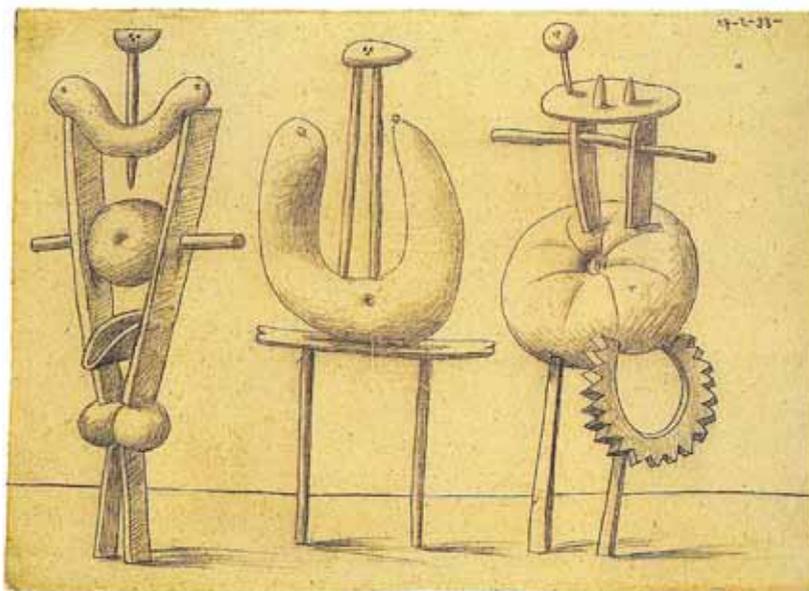


Figura 1 (1). Picasso, *Una anatomía. Tres mujeres I*, 1933.

Figura 1 (2). Picasso, *Una anatomía. Tres mujeres II*, 1933.

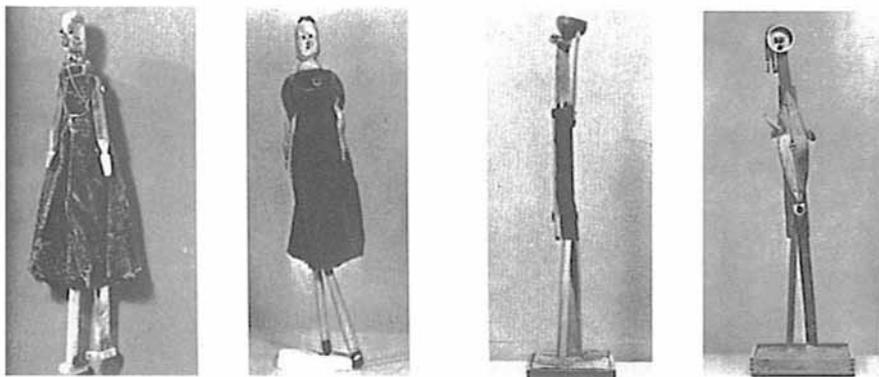


Figura 2. Picasso, *Muñeca articulada I*, *Muñeca articulada II*, *Figura femenina con jarra en la cabeza* y *Figura femenina I*, la tercera en Trambly-sur-Mauldre, todas en 1935. La principal diferencia entre las esculturas con objetos encontrados y las enciclopédicas radica en la intervención en ésta del modelado con yeso que favorece la integración de materiales y objetos y unifica los volúmenes, integrados en las réplicas en bronce.

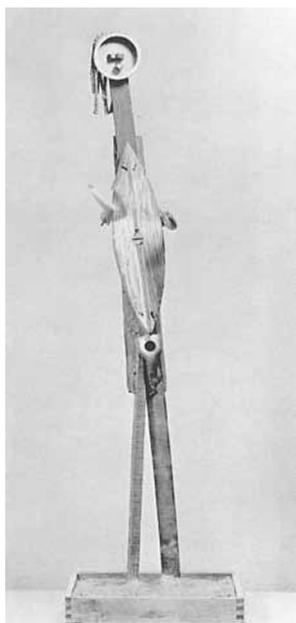


Figura 3. Picasso, *Figura femenina I*, en 1935. La experiencia técnica de época cubista, trascendida con el nuevo criterio de aprovechamiento de los materiales en función de su fisonomía y cualidades originales, y el vanguardista sentido de la figuración propició valoraciones volumétricas inéditas.



Figura 4. Picasso, *Figura femenina II*, en 1935. Las esculturas con objetos encontrados asumieron distintos niveles creativos, uno la integración de la configuración volumétrica y la aportación de la pintura valorada como tal.



Figura 5. Picasso, *Figura I*, en 1935. Destaca la fuerza expresiva del complejo entramado de sogas sobre un alma de madera y la integración de objetos reales.



Figura 6. Picasso, *Figura II*, en 1935. Los objetos reales asimilados a la proyección del cuerpo humano asumieron el movimiento con sorprendente facilidad.



Figura 7 (1). Picasso, *Figura articulada*, cerca de 1935.

El mecanicismo y el movimiento real conseguido con un mecanismo simple lo relaciona con la escultura cinagética del Este de Europa, de la que se distingue por la intención figurativa prioritaria, imprescindible en casi toda la producción de Picasso.

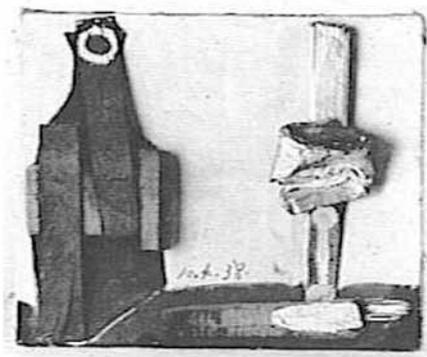


Figura 7 (2). Picasso, *Bodegón con vaso y botella*, en 1938.



Figura 7 (3). Picasso, *Bodegón con vaso*, en 1938.

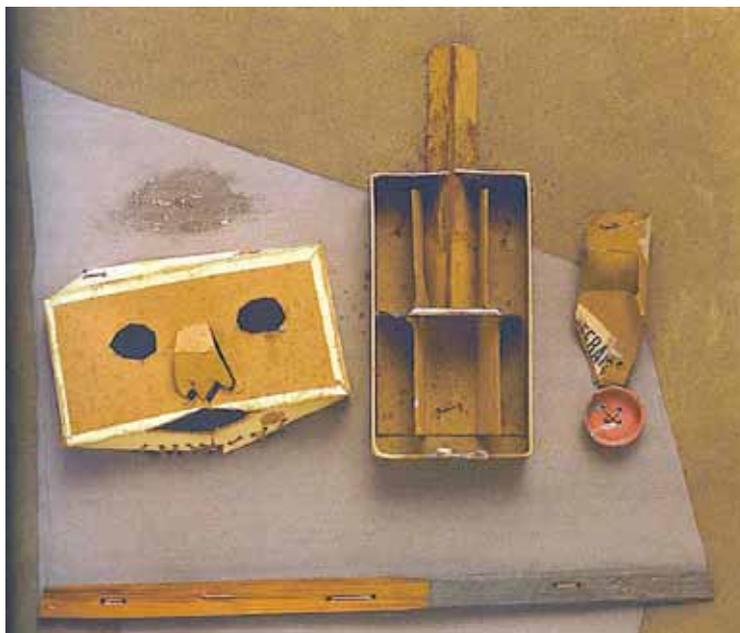


Figura 8 (1). Picasso, *Bodegón con máscara*, en 1937.
Figura 8 (2). Picasso, *Bodegón con manzana*, en 1937.



Figura 9. Picasso, *Bodegón con flor*, en 1938.

Los Bodegones con objetos encontrados forman parte del género, y lo superan con las complejas composiciones complementadas o complementarias de los fondos pintados. El rico cromatismo, equiparable al de las esculturas enciclopédicas, difiere en la naturaleza de los procedimientos pictóricos, integrados como tales y sin concesiones.



Figura 10 (1). Picasso, *Cigarro puro y caja de cerillas*, en 1941.



Figura 10 (2). Picasso, *Cigarro puro y caja de cerillas*, en 1941.

Este grupo en miniatura inició la fase final con la que Picasso elevó la categoría de las esculturas con objetos encontrados a sus máximas cotas.



Figura 10 (3). Picasso, *Flor*, en 1941.
El carácter perecedero de la base, un trozo de pan, marcó la existencia efímera de esta escultura.

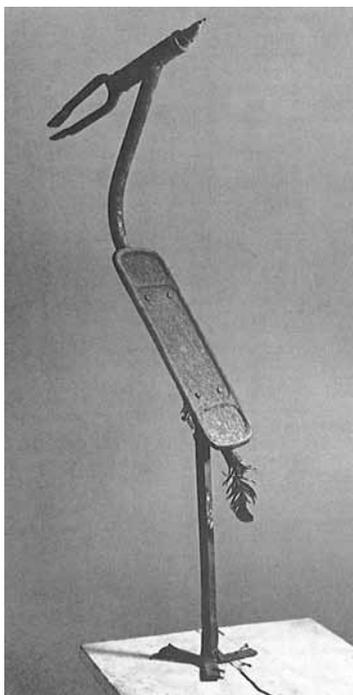


Figura 11. Picasso, *Gran Pájaro*, en 1942.
Fue una escultura discutida, rechazada como tal y considerada un simple objeto, con la que Picasso reafirmó la naturaleza del procedimiento. La genial transformación, la correspondencia con el natural y las simplificaciones técnica y formal, pareja a aquélla, la avalan.



Figura 12. Picasso, *Cabeza de toro*, en París, en 1942.
Es la obra que culminó la novena renovación formal de la escultura contemporánea por parte de Picasso. Una obra maestra cuya grandeza es proporcional a la reconversión de los objetos y la simplicidad de la asociación.