

Exposición 15 de noviembre, 2023 – 4 de marzo, 2024

Edificio Sabatini, Planta 2

Picasso 1906

La gran transformación



Pablo Picasso, *Nude with Joined Hands* [Desnudo con manos juntas], 1906. The Museum of Modern Art, New York. The William S. Paley Collection, 1990. © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023.
© 2023, The Museum of Modern Art/Scala, Florence

**MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA**



**MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE**

**U
23**

El proyecto *Picasso 1906. La gran transformación* quiere mirar con ojos contemporáneos la primera aportación de Pablo Picasso a la definición de Arte Moderno. El artista actúa sobre las imágenes y los lenguajes plásticos proponiendo una nueva economía figurativa. Estamos ante la refundación de la experiencia artística. En Picasso, decir 1906 no es solo nombrar una fecha. Es plantear un verdadero «momento» de su dilatada y compleja producción, hasta ahora no reconocido como tal.

Se suele considerar la obra de Picasso en 1906 como un epílogo del periodo rosa o como un prólogo a *Les demoiselles d'Avignon*. Pero no es ni lo uno ni lo otro. Aunque en Picasso todo es diverso y todo fluye y confluye, en 1906 encontramos una poética propia que evoluciona rápidamente desde sí misma.

La actividad creativa del artista en este año se desarrolló en tres momentos y lugares concatenados —París, Gósol (localidad del Pirineo leridano) y de nuevo París, entre los que existen muchos más trazos de continuidad y autocita que de ruptura— prolongándose los ecos y derivas del Picasso de 1906 en los primeros meses de 1907.

El lenguaje visual de Picasso en 1906 estuvo siempre en proceso. El breve pronunciamiento clasicista de principios de año es llevado a otro planteamiento a través de su diálogo con El Greco, Camille Corot y Paul Cézanne y, cómo no, de la propia invención picassiana. En Gósol comienza a ser evidente la relación del artista con el llamado «arte primitivo», vínculo que se acentúa y radicaliza al regresar a París. Por otro lado, en diálogo con la Historia del Arte y los medios de comunicación de masas, Picasso abundó en las premisas de la pulsión escópica, pero desde su interés por la antropometría supo

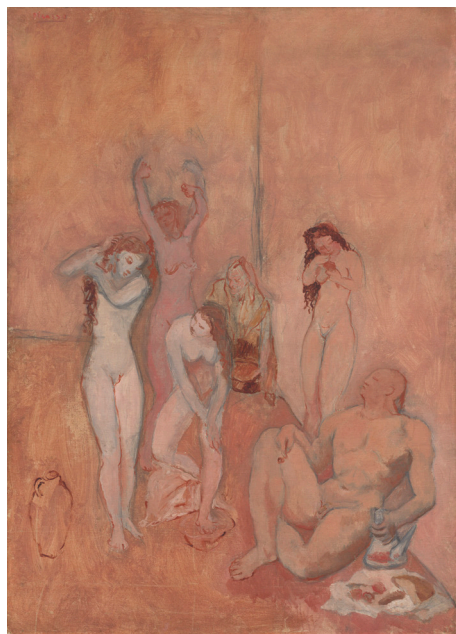
elaborar modelos de género fluido o situar la impronta de la sensualidad tanto en figuras femeninas como masculinas.

Antes de 1906 Picasso trabajó el desnudo desde la práctica artística heredada. Durante ese año hizo emerger la idea de «cuerpo en representación». La relación entre cuerpo y cultura —entre cuerpo y «transculturalidad»— es el fundamento de la poética del Picasso de 1906.

La exposición plantea ocho acercamientos al trabajo del artista. En primer lugar, recorre el uso lingüístico del cuerpo con anterioridad a 1906. Se abre luego a la captación picassiana de la «Edad de Oro» como alegoría de un nuevo comienzo. En tercer lugar, establece la relación entre pulsión escópica y herencia de la Historia del Arte. La identidad vernacular de Gósol, en relación con la innovación de los lenguajes, acoge un capítulo propio. En quinto lugar, el recorrido expositivo reflexiona sobre la imagen de Fernande Olivier, compañera entonces del artista, como significante que cambia de significado. Y ello lleva a plantear la elaboración de nuevos semblantes fisionómicos a través de la koiné de «lo primitivo», para terminar con un amplio espacio donde la idea de «transformación» es paradigmática en sí misma. Por último, un breve epílogo quiere



Pablo Picasso, *Les adolescents* [Los adolescentes], 1906.
 Paris, musée de l'Orangerie. Collection Jean Walter et Paul Guillaume.
 © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023.
 © RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Hervé Lewandowski



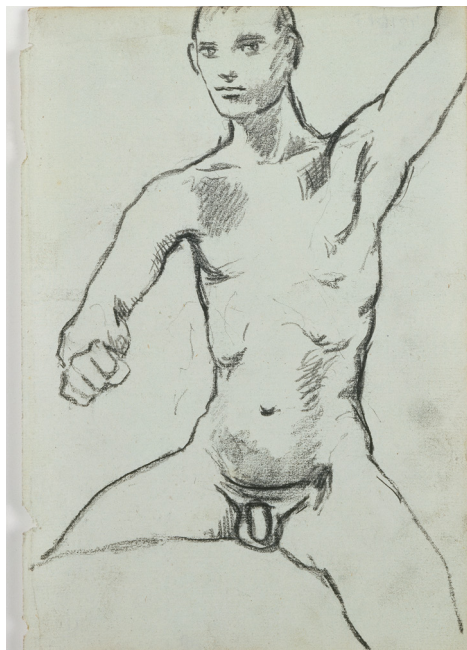
Pablo Picasso, *The Harem* [El harén], primavera-verano 1906.
 The Cleveland Museum of Art, Bequest of Leonard C. Hanna, Jr. 1958.45.
 © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023.
 © Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York

evocar la pervivencia del Picasso de 1906 en el desarrollo de la larga trayectoria del artista.

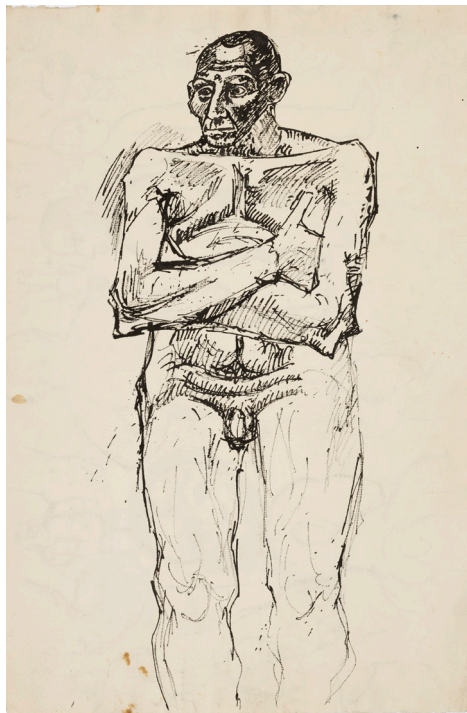
En el recorrido expositivo, las obras de Picasso se muestran junto a piezas de diferentes periodos de la cultura europea y diversos objetos de cultura material de sociedades africanas considerados hoy «obras de arte». Ninguna de ellas fue vista por Picasso, pero son equivalentes de aquello en lo que el artista pudo detener su mirada y situar su imaginario para establecer correspondencias, citas, apropiaciones o diálogos tanto formales como intelectuales. La concurrencia de estas obras sirve para establecer la complejidad de 1906 como proceso cultural y creativo.

Picasso en 1906

Entre los 24 y 25 años, Picasso era un artista aún joven, aunque ya maduro en sus planteamientos estéticos. El giro de 1906 le situó entre la permanencia y el cambio. Dejó atrás la bohemia y el pensamiento negativo del final de siglo, pero se mantuvo cercano a planteamientos libertarios que propugnaban un cambio radical en las relaciones sociales, la moral y la autoconciencia del sujeto. Mostrándose vital, expansivo y sensual, quiso refundar la experiencia artística. Fue una voluntad de cambio en la que se situaron los mejores creadores de su tiempo. Siguió viviendo en el Bateau-Lavoir, en Montmartre. Su relación con Fernande Olivier cobró aún mayor intensidad y siguió apoyándose en sus amigos poetas Guillaume Apollinaire, Max Jacob y André Salmon, a los que implicó en su giro creativo. Contó con el apoyo de marchantes como Ambroise Vollard, y de importantes coleccionistas como la familia Stein y su entorno de amistades norteamericanas. La relación entre Picasso y Gertrude Stein fue transformadora para ambos. Dialogaron intensamente e interiorizaron el concepto del valor «intrínseco» de la obra de arte. Aquí comenzó para Picasso el Arte Moderno. En casa de los Stein, se



Pablo Picasso, *El joven jinete*, 1905-1906.
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso, Madrid.
© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023.
© FAB Photo : Marc Damage

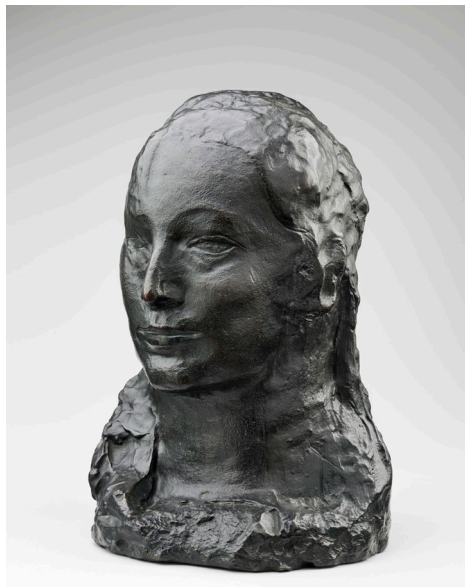


Pablo Picasso, *Two Nudes* [Dos desnudos], 1906.
Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Museum Berggruen.
Photographer: Jens Ziehe.
© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023.
© Photo Scala, Florence/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und
Geschichte, Berlin

Pablo Picasso, *Josep Fondevila*, otoño de 1906.
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso, Madrid.
© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023.
© FAB Photo : Hugard & Vanoverschelde



Pablo Picasso, *Buste de jeune femme* [Busto de mujer joven], otoño de 1906. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023.



Pablo Picasso, *Tête de femme (Fernande)* [Cabeza de mujer (Fernande)], 1906. Paris, musée national Picasso – Paris. Photo.
© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023.
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau

encontró con Henri Matisse por primera vez. Los *fauves* habían planteado tempranamente, en 1905, la relación con el llamado «arte primitivo» y habían elaborado un lenguaje artístico libre del sentido convencional de la mimesis. Picasso permanecía en alguna medida apegado al sistema figurativo heredado. «1906» fue su alternativa a esta situación.

Picasso, suma de culturas y alteridad

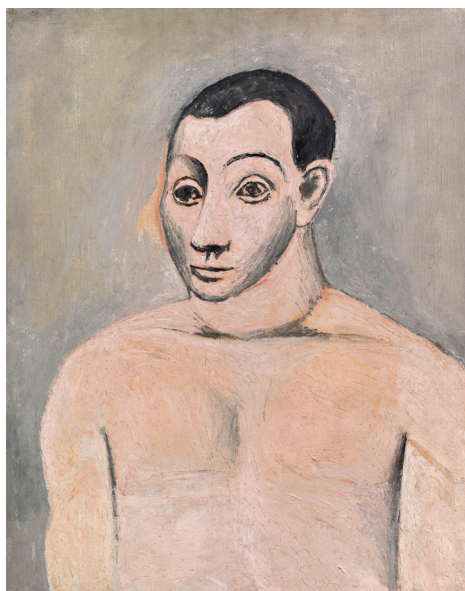
El Picasso de 1906 seducía a su entorno. Pero era aún, en París, en palabras de Fernande Olivier, un *desaxé*; es decir, alguien disruptivo que mantenía los signos del migrante. Sin embargo, en su devenir Picasso sumaba culturas. Manteniendo las claves de su lengua materna malagueña y andaluza, el artista asumió plenamente la catalanidad de su primer contexto artístico, para luego aclimatar su sentido del arte a París en dos

vertientes: como capital de la cultura francesa y como capital de la *avant-garde*. A ello tuvo que unir a los Stein como intelectuales norteamericanos transterrados. Esta acumulación de registros y referencias configuró el aspecto biográfico de la «transculturalidad» del Picasso de 1906, un aspecto decisivo para entender el sentido de su obra. Desde esta suma de culturas plantearía Picasso su relación con la herencia de la Historia del Arte y con los principios del «arte en sí», desarrollando un intenso diálogo con el llamado «arte primitivo». Ni Matisse ni otros creadores del círculo parisino abordaron la primera definición del Arte Moderno desde una semejante experiencia vital.

Por otro lado, en las últimas décadas, la crítica ha señalado la importancia que tuvo para Picasso, en el entorno de 1906, su implicación personal con creadores e intelectuales homosexuales conscientes de su propia identidad. Ello diferenció su percepción del



Pablo Picasso, *Gertrude Stein*, 1906.
Metropolitan Museum of Art, New York. Bequest of Gertrude Stein, 1946.
© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023.
© The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence



Pablo Picasso, *Autoportrait* [Autorretrato], otoño de 1906.
Paris, musée national Picasso – Paris. Photo.
© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023.
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau

sujeto de la que tuvieron otros creadores parisinos de la *avant-garde*. En 1906, la primera definición de Arte Moderno en Picasso también se construyó desde la alteridad.

«Arte primitivo» y Arte Moderno

La noción de «arte primitivo» fue fundamental en la creación del Arte Moderno occidental. Pero dicha noción es un «invento» de la modernidad europea y está unida al desarrollo del capitalismo y la implantación de la colonialidad. No designa la entidad cultural de aquello a lo que se refiere, sino que expresa una construcción lingüística y conceptual por parte de quien usa la denominación y el concepto.

Las nociones de «primitivo» y de «arte primitivo» engañan con su aparente esencialismo, porque en realidad «lo primitivo» solo puede entenderse por oposición a «lo civilizado»,

siendo ambos conceptos dos construcciones culturales y no verdades existenciales absolutas. Pero, aun así, la noción de «arte primitivo» fue decisiva en la configuración de la poética central del Arte Moderno y, por tanto, hay que entenderla y asimilarla en su contexto.

Con el precedente de la «conquista» de América, y tras haber fabricado el pensamiento ilustrado del XVIII el mito del «buen salvaje», desde mediados del siglo XIX con los inicios de la Antropología y la Etnografía, se comenzó a considerar «primitiva» toda situación cultural que fuera ajena a los paradigmas del capitalismo avanzado, a los de la producción industrial y al llamado «pensamiento científico». Desde criterios evolucionistas, la Historia del Arte consideró «primitivas» en Europa manifestaciones anteriores al Renacimiento, así como expresiones artísticas unidas a la cultura popular. Desde este momento los conceptos

de «primitivismo» y de «arte primitivo» se relacionaron colateralmente con la noción de «exotismo». Dicha noción aplicó a la concepción eurocéntrica de lo oriental así como a la cultura de etnias minoritarias o de desarrollo desigual en el propio suelo europeo. Con el avance de la colonización del África subsahariana se consideraron «primitivas» sociedades —a menudo tribales— que, independientemente de la complejidad de su grado de desarrollo cultural, desde la creencia occidental en el «mito del progreso» eran equiparadas con las culturas prehistóricas europeas. Desde el punto de vista de la autojustificación colonial ello implicaba entenderlas como manifestaciones de «lo salvaje» o detenidas en el tiempo, anónimas, colectivas, inmutables, pertenecientes a rituales y unidas a lo «irracional», a los instintos, a la naturaleza ya, por ende, a «lo femenino».

Pero muchos de estos principios identificados en la cultura material de estos pueblos, fueros también vistos, en Francia y en Alemania, por los artistas de la *avant-garde* como manifestaciones de un arte primigenio y no alienado semejante al que ellos mismos aspiraban. En el marco del discurso colonial, la cultura material de estos pueblos carecía de todo valor estético si es que no era considerada dentro de la categoría estética de «lo horrible». Por el contrario, los primeros modernos —puede que equivocadamente, pero de manera probablemente bien intencionada— entendieron los objetos de la cultura material de estos pueblos como «obras de arte» aunque en sus contextos originarios no existiera tal concepto.

Se ha reprochado a estos artistas que solo se apropiaron de manera formalista de estos objetos. Ello dependió de cada caso concreto, pero valga recordar que, ya en la década de 1910, Apollinaire era consciente de la conversión en «obras de arte» de los «fetiches» y las máscaras africanas al tiempo que reclamaba un mejor conocimiento de la autoría

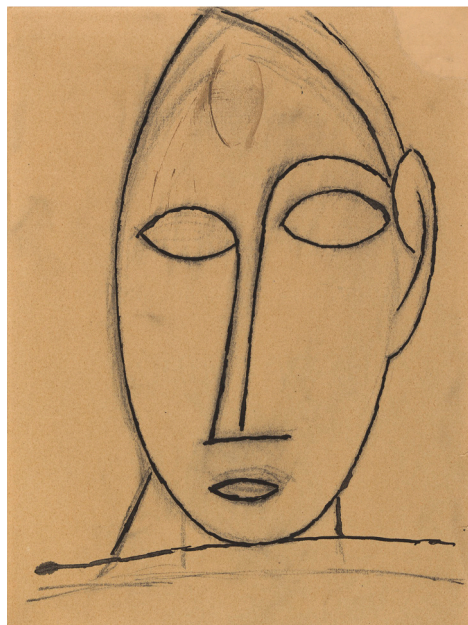
de las piezas y de su función en las sociedades a las que pertenecían. Picasso, aunque retrospectivamente, negó que su interés por el llamado «arte primitivo» fuera meramente formalista. Pese a que no conocía bien la función original de estos objetos, siempre les otorgó un sentido trascendente; los consideraba «figuras intercesoras» entre la subjetividad de los individuos y el devenir del ser en el mundo.

Actualmente, diversos autores consideran que la apropiación del llamado «arte primitivo» por parte de los primeros modernos tenía un aliento antagonista con respecto a la colonialidad. Algunos de estos artistas, especialmente Picasso, vivían en la atmósfera del pensamiento libertario y anarquista ya fuera de manera intuitiva o pragmática. La relación inspiradora que mantuvieron con el llamado «arte primitivo» suponía un modo de subversión del orden social establecido, a pesar de que los propios artistas se encontraran inmersos en el espacio doctrinal de las potencias imperialistas. Con la «autenticidad» del «arte primitivo», Picasso y otros artistas coetáneos quisieron transformar el sentido del arte occidental y situar un nuevo comienzo de la experiencia artística.

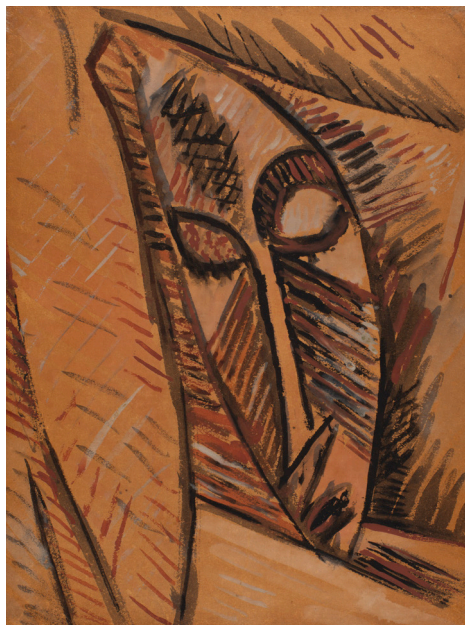
Picasso, el «arte primitivo» y el sentido procesual de la experiencia artística

La relación de Picasso con el «arte primitivo» —sobre todo con el llamado por los primeros modernos *art nègre*—, se sitúa habitualmente como una epifanía en la visita realizada por el artista al entonces llamado Museo de Etnografía del Trocadero de París (actual Museo del Hombre) a comienzos del verano de 1907. Pero hoy manejamos otros datos. Y atañen especialmente a 1906.

Por el propio Picasso sabemos que existieron otras visitas al Museo del Trocadero, quizás anteriores, y una de ellas en compa-



Pablo Picasso, *Étude pour Femme aux mains jointes: Tête de femme* (Carnet 5) [Estudio de Mujer con manos juntas: cabeza de mujer (Carnet 5)]. 1907. Colección particular © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023. © Tim Nighswander/Imaging4Art



Pablo Picasso, *Estudio para la cabeza de "Desnudo con paños"*, 1907. Museo Nacional Thyssen Bornemisza, Madrid. © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023. © Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

ñaía de André Derain. Al llegar el artista a París en 1900, el pabellón de Andalucía de la Exposición Universal estaba situado junto a los de Sudán y Costa de Marfil. Para conocer el Arte Ibérico, Picasso no hubo de esperar a que en 1904 y 1905 fuera expuesto en las salas del Museo del Louvre. Ya había podido establecer especial relación con el Arte Ibérico durante su estancia en Madrid en 1901, gracias a su relación con Azorín, quien conocía bien el santuario ibérico del Cerro de los Santos. El primer contacto transformador con Paul Gauguin, a través del escultor y diseñador Paco Durrio, puede situarse en 1901, cuando el pintor posimpresionista publicó *Noa Noa* (1901) sobre su experiencia en Tahití. De ese año son así mismo los primeros rostros como máscaras con los rasgos faciales simplificados. Entre 1901 y 1904, es decir durante el periodo azul, la relación de Picasso con el arte egipcio antiguo es evidente. Aparecieron también en este momento los

rostros como máscaras. Quizás en estos años pueden situarse los recuerdos del escritor y pintor Ardengo Soffici, quien ubica por entonces a Picasso en las salas de etnografía del Museo del Louvre, seducido no solo por el arte egipcio sino por el fenicio y el mesopotámico. A finales del verano o principios del otoño de 1905, el pintor fauvista Maurice de Vlaminck experimenta la revelación de *l'art nègre*. Pronto dicha revelación estuvo en el círculo de los *fauves* con los que Picasso había comenzado entonces a relacionarse. A finales de 1905 entra en posesión de Vlaminck una máscara Fang que llegaría a ser especialmente influyente entre los primeros modernos parisinos. La cedería a Derain y podemos especular si Picasso la conoció en abril u octubre de 1906, es decir, antes o después de su estancia en Gósol. En la localidad leridana, Picasso se reencontró con el Arte Románico catalán. A principios de 1906, Henri Matisse adquirió una figura Nkisi Vili del Congo.

A comienzos del otoño de 1906 está fechando un dibujo de Picasso que reproduce una figura que recuerda a *l'art nègre*. En aquellos momentos, la capacidad de distinguir entre «arte» procedente de África y de Oceanía era escasa, ya que la expresión *art nègre* designaba ambos registros. Pero, aun así, todo lo enumerado anteriormente quiere dar a entender que durante 1906 la relación de Picasso con el llamado «arte primitivo» fue decisiva en la elaboración de su primera definición del Arte Moderno. Esta relación fue dialéctica.

Picasso, expandiendo los principios de la transformación simbolista, buscaba un arte esencial y primigenio. En ocasiones, el sentido procesual de su trabajo le llevaba a

soluciones que se asemejaban a las del «arte primitivo». Y en otras, a la inversa, era el «arte primitivo» el que podía servir de estímulo o de fuente de inspiración. Se plantea habitualmente la fijación de Picasso con una u otra forma de «arte primitivo». Hoy podemos pensar que en verdad Picasso entendía bien la suma de formas y tendió a la absorción o al diálogo con varios registros del «arte primitivo» al mismo tiempo, favoreciendo una síntesis o unos rasgos comunes —una *koiné*, si se quiere llamar así— del «arte primigenio».

Eugenio Carmona, comisario
de *Picasso 1906. La gran transformación*

NIFO: 828-23-004-3

Organiza



Con el apoyo de



Comisión Nacional para
la Conmemoración del 50º aniversario
de la muerte de Pablo Picasso

Con el apoyo excepcional



Con la colaboración de



En el marco de



Empresa colaboradora en España

