

Piedad y terror en Picasso

El camino a *Guernica*



DORA MAAR
Picasso de pie trabajando en el *Guernica* en su taller de Grands-Augustins, París 1937
Gelatinobromuro de plata sobre papel
20,7 x 20 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

FECHAS:	4 de abril de 2017 - 4 de septiembre de 2017
LUGAR:	Museo Reina Sofía. Edificio Sabatini, 2ª Planta
ORGANIZACIÓN:	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
COMISARIOS:	Timothy James Clark y Anne M. Wagner
DIRECCIÓN DEL PROYECTO:	Manuel Borja-Villel y Rosario Peiró
COORDINACIÓN:	Carolina Bustamante y Almudena Díez

Con el apoyo excepcional del
Musée national Picasso-Paris

PICASSO
ISSG
Musée Picasso Paris

Patrocina

renfe

Colaboran


Comunidad
de Madrid

AC/E
ACCIÓN CULTURAL
ESPAÑOLA

 **adif**

Con el apoyo de

 **abertis**

Con motivo del **80 aniversario** de la creación de *Guernica* (1937), de Pablo Ruíz Picasso, y de la llegada a sus salas hace 25 años, el **Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía** ha organizado ***Piedad y terror en Picasso. El camino a Guernica***, una exposición, que a través de un conjunto de obras difíciles de volver a reunir, narra las circunstancias personales e históricas y la **radical transformación artística** que experimentó Picasso a partir de finales de los años 20 para llevarle a componer el mural tal y como finalmente lo hizo.

Tras varios años de trabajo de investigación, el Museo ha realizado una **meticulosa selección de cerca de 180 obras** que resultan fundamentales para articular y entender el discurso de la exposición y que proceden tanto de los **fondos del Reina Sofía** como de unas **30 instituciones y colecciones privadas de todo el mundo**: el Musée Picasso y el Centre Georges Pompidou, de París; la Tate Modern, de Londres; o el MoMA y el Metropolitan Museum, de Nueva York, entre las primeras; o Nahmad y Menil, entre las segundas- que han efectuado para la ocasión **préstamos excepcionales**.

Destacan obras como ***Las tres bailarinas*** (1925), de la Tate de Londres, o la escultura ***Mujer en el jardín*** (1930), del Museo Picasso de París. Venidas desde Nueva York, pueden contemplarse ***Mujer peinándose*** (1940), del MoMA; ***Desnudo de pie junto al mar*** (1929), del MET; o ***Mandolina y guitarra*** (1924), del Museo Salomon R. Guggenheim, y ***Monumento: cabeza de mujer*** (1929) de una colección particular.

El Museo Reina Sofía y **AC/E** organizarán una versión reducida de la exposición que contará con una selección de los dibujos preparatorios de *Guernica*, pinturas relacionadas con la obra, la maqueta del Pabellón Español en la Exposición Internacional de París de 1937, así como facsímiles y material documental en general. Esta muestra podrá verse en Colombia, México y Estados Unidos.

La metamorfosis de Picasso

A través de estas y de otras muchas piezas claves de la época comprendida entre finales de los 20 y mediados de los 40, se muestra la metamorfosis que experimentó el arte de Picasso desde el inicial optimismo e intimismo del cubismo hasta la búsqueda de una nueva imagen del mundo -entre la belleza y la monstruosidad- en un momento de gran convulsión como fueron los años 30, marcados por acontecimientos como la irrupción de movimientos como el fascismo o la Guerra Civil española y con la II Guerra Mundial en ciernes.

Se trata de un periodo en el que Picasso, un hombre maduro y ya una figura consagrada internacionalmente, sufre diversas crisis artísticas al mismo tiempo que ve surgir nuevas corrientes en las que no participa, como el surrealismo de Dalí, Buñuel o Miró, donde se muestra el mundo del inconsciente, de los espacios imposibles y cuerpos violentados y en el que abundan paisajes abiertos, contrapuestos a los espacios cerrados de los bodegones cubistas. Hasta entonces, el mundo de su arte había sido fundamentalmente íntimo y personal, estaba limitado por las paredes y las ventanas de un cuarto.

Patrocina

Colaboran

Con el apoyo de

De forma progresiva, su obra comienza a estar tristemente marcada por una sensibilidad hacia todo lo que en la modernidad hace peligrar ese espacio familiar del cuarto, que desde 1925, va viéndose invadido de forma progresiva por cuerpos rotos o desmembrados y por escenas de acción furiosa y estática y situaciones de violencia, miedo o dolor. Desde ese momento, pueblan el cuarto monstruos y fantasmas. A medida que avanzan los años veinte, los rostros exaltados y los fantasmas que rondan los interiores del artista se vuelven más gigantescos y autosuficientes hasta acabar aventurándose, hacia 1930, a salir al espacio exterior.

Sin embargo, dieciocho meses antes de pintar *Guernica*, Picasso entra en una fase de dudas e, incluso, de cierto bloqueo artístico. En este período apenas hace grandes pinturas, lo que contrasta con la vitalidad de otros momentos. Da la impresión de que el artista busca realizar una obra en la que confluyan los diversos caminos que había iniciado a mediados de los años veinte, cuando intenta expresar a través de su pintura la violencia de la sociedad moderna, que parece ajena a los lenguajes plásticos que él había manejado hasta entonces.

La belleza y la monstruosidad, entendidas como un todo, serán la espina dorsal temática de esta etapa previa a *Guernica*: síntoma, por un lado, de las dificultades artísticas y personales que vive el pintor; y de la cristalización, por otro, de la pesimista perspectiva política que se desliza a través de la inminente crisis internacional y que acabará culminando en el horror de la Segunda Guerra Mundial.

En esta exposición, distribuida en diez salas, el *Guernica* es el epicentro alrededor del cual orbitan otras piezas anteriores y posteriores de Picasso que nos dan las claves precisas para analizar las transiciones artísticas y vitales del artista y para alcanzar la conclusión de que no habría existido esta obra sin los singulares experimentos anteriores.

Piedad y terror

La muestra trata también de esbozar los motivos por los que el *Guernica* se ha erigido en una de las piezas más icónicas de la historia del arte. Un lienzo que, desde 1937 y para varias generaciones de todo el mundo, se ha convertido “en la escena trágica de nuestra cultura”, según T.J. Clark, uno de sus dos comisarios.

Consciente de su proyección internacional y de su papel histórico, cuando el Gobierno republicano le encarga la obra para la Exposición Internacional de París como denuncia de la guerra civil española, Picasso aborda el asunto del conflicto bélico de forma muy diferente a como se había venido haciendo hasta el siglo XX -con monumentos de y para militares-. El artista introduce el dolor y el sufrimiento de los civiles, convirtiendo al *Guernica* en tal vez el primer antimonumento de la Historia, y probablemente es esto lo que le ha convertido en el gran icono del siglo XX.

Patrocina



Colaboran



Con el apoyo de



La ausencia de alusiones concretas, el protagonismo de las víctimas anónimas, la contundencia expresiva de sus formas y la fuerza que da la incertidumbre espacial del cuadro, lo han convertido en el mayor alegato moral contra el terror de las guerras modernas que no solo destruyen la vida, sino también la identidad del ser humano. Además, en la obra, como sugiere T.J.Clark, lo que hace el artista es afrontar el momento de la existencia en que un individuo o un grupo reconocen, demasiado tarde ya, la muerte y la vulnerabilidad. Y el subsiguiente derrumbamiento que experimentan hacia una mortalidad desguarnecida no sólo despierta horror en quienes lo contemplan, sino piedad y terror, en una mezcla que asusta pero fortalece. A pesar del dolor inapelable, la imagen es un revulsivo. *Guernica* es, fundamentalmente, la defensa universal del humanismo.

Los años 20 y 30

La exposición se abre con una sala denominada ***El Mundo es un cuarto*** en la que se muestran una serie de naturalezas muertas -varias de ellas más voluminosas que todo lo que había hecho anteriormente el artista- y de interiores de 1924-25 en las que Picasso parece estar despidiéndose de su visión cubista del cuarto.



PABLO PICASSO
Mandola y guitarra (Mandola y guitarra), 1924
Óleo y arena sobre lienzo
140,7 x 200,3 cm
SALOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, Nueva York
© Sucesión Picasso, VEGAP, 2017

El cubismo era un himno a la proximidad y la familiaridad, con su pequeño mundo de objetos (guitarras, botellas de licor, fruteros, etc.), pero en estas obras -algunas eléctricas y teatrales, con colores llamativos y espacios sincopados y otras sombrías e inestables- el interior ha dejado de ser un recipiente firme, un lugar de seguridad. En el caso de *Instrumentos de música sobre una mesa* (1924), del Museo Reina Sofía, el cuarto parece diluirse y desvanecerse, difuminarse para dejar un espacio vacío.



PABLO PICASSO
The Three Dancers / Las tres bailarinas, 1925
Oil paint on canvas / Óleo sobre lienzo
215,3 x 142,2 cm
Tate
© Sucesión Picasso, VEGAP, 2017

En la siguiente sala, denominada ***Belleza y terror***, figura la obra *Las tres bailarinas*, que más adelante el artista proclamaría su mejor cuadro (mejor que *Guernica*, aseguraría). La fecha de su realización, 1925, supuso un punto de inflexión en el arte de Picasso, marcado por la irrupción de la extravagancia, la oscuridad y el desmembramiento en el mundo del cuarto.

Las figuras angustiadas sustituyeron a las botellas de licor y a las guitarras. En los años posteriores, el terror pasó a ser un tema constante: el terror infligido a las mujeres retratadas, que muy a menudo están encajadas en sillones como víctimas en una cámara de tortura, pero también el terror provocado por los rostros de las mujeres, que miran fijamente y chillan.

Con frecuencia, el pánico y el horror parecen coexistir en Picasso en una especie de práctica artística desesperada: los colores son deliberadamente estridentes, los cuerpos y las caras se reducen a garabatos imposibles, las paredes y el papel pintado quedan hechos trizas. Pero, del mismo modo, el terror puede cohabitar con la complejidad y el orden.

Cuando, tras *Las tres bailarinas*, lo terrible se adueñó del arte de Picasso, sus cuadros no tardaron en poblarse de caras acechantes y amenazadoras. *Figura* (1927), del Centre Pompidou, que aparece en la sala **Caras y fantasmas**, es uno de los primeros ejemplos y de los más austeros. Esos rostros pueden ser malévolos, afables o infinitamente tristes. Sin embargo, la mujer de *Mujer en un sillón*, del Museu Coleção Berardo, parece ajena a los estragos del tiempo: la edad no la marchita, ni siquiera perturba su implacable equilibrio pétreo.

A medida que avanzan los años veinte, los rostros exaltados y los fantasmas que rondan los interiores del artista se vuelven más gigantescos y autosuficientes, hasta acabar aventurándose a salir al espacio exterior. Una sala titulada **Monstruos y monumentos** reúne algunos de los ejemplos más imponentes y desconcertantes de esos nuevos cuadros y esculturas corporales.



PICASSO
Figura al borde del mar, 1921
Óleo sobre tela
130 x 195 cm
MUSEO PICASSO PARIS
© Sucesión Picasso, VEGAP, 2017

Las caras y los fantasmas de finales de los años veinte seguían teniendo el cuarto como hábitat natural. Sin embargo, a medida que se acercaba 1930, las criaturas de Picasso pasaron a ser más gigantescas y autosuficientes, y salieron a un mundo más extenso. En líneas generales, ese espacio exterior estaba vacío, con la playa, el cielo y tal vez una caseta de baño como única escenografía.

La próxima sección, **¿Qué sucede con la tragedia?**, refleja cómo, a veces, en la obra de Picasso, una brutalidad horripilante domina el espacio del cuarto. Durante gran parte de 1934, año de la noche de los cuchillos largos - la purga de rivales que afianzó a Hitler en el poder - el asesinato y el horror envuelven sus cuadernos de bocetos donde aparecen pedazos corporales colocados encima de una cama que se reorganizan en esculturas monstruosas, mortíferas golondrinas negras, una Charlotte Corday rajando la garganta de Marat o una crucifixión, el único episodio de la historia cristiana que decidió ilustrar el artista. Para Picasso la crueldad era una característica humana básica.

Tras el bombardeo

Desde que aceptó enviar un lienzo al Pabellón Español de París, Picasso no hizo nada durante meses. Por fin, el 18 de abril de 1937, se puso a trabajar en una nueva lectura de uno de sus temas preferidos, el estudio, algo difícil de encajar con la lucha de la República. Pero entonces se produjo el bombardeo de Guernica. Picasso volvió a empezar y se abrió camino hacia una escena pública pero también doméstica: política pero profundamente familiar como representación de España. Las mujeres pasaron a primer plano, no como modelos o monstruos, sino como fuerzas activas del mundo cotidiano de la guerra, madres cuyos hijos se desangran y mueren en sus brazos.



PICASSO
Cabeza de mujer llorando con pañuelo (III). Postscripto de Guernica, 1937
Óleo sobre lienzo
92 x 73 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
Archivo fotográfico del Museo Reina Sofía.
Legado Picasso, 1981 / © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2017

En su texto del catálogo, la comisaria Anne M. Wagner se interroga y contesta: “¿cómo puede hacerse que el cuerpo maternal, ya sea embarazado con la promesa de la vida o como fuente continuada de sustento para el niño, lleve las marcas de la muerte?, ¿cómo podía encontrar el pintor la forma de reflejar esas amenazas mortales?, ¿cómo empezar a imaginarlas? En el bombardeo de Guernica, ese fue el problema que Picasso hizo suyo”.

En la sala **Mater dolorosa** es donde precisamente se muestra como Picasso empezó a imaginar que el cuerpo femenino adoptaba su propia rebeldía “militarizada” y desesperada. Las lágrimas de las mujeres les apuñalan los ojos, las lenguas centellean como cuchillos o llamas, los pechos son proyectiles, los cuerpos se transforman en munición blindada. Son imágenes de indignación y resistencia, pero también de desesperación.

En **Las cosas se desmoronan**, siguiente zona de la exposición en la que figura el propio *Guernica*, se abordan dos “temas” centrales de la obra creada por Picasso en la década anterior que adquirieron forma épica y que se reunieron en el mural: la frágil intimidad de las cuatro paredes de un cuarto y los terrores que cada vez más ponían en peligro un lugar de seguridad como aquel. No obstante, en 1937 costó que los dos temas se reafirmaran e interactuaran, que fueran entendidos como aspectos centrales del motivo del bombardeo.

En los primeros estudios de Guernica, así como en las fases iniciales del trabajo en el lienzo en sí, como se recoge en las fotografías de Dora Maar, el drama parece suceder en el exterior, a las afueras de la ciudad. Poco a poco fueron apareciendo en el cuadro los límites y el carácter del nuevo espacio bélico, con la “guerra total” como condición en la que se confundían el cuarto y la calle, lo privado y lo público, el hogar y el desamparo. El espectador de Guernica en su forma definitiva se sitúa al mismo tiempo “dentro” y “fuera”, contempla el

techo de un cuarto y también el panorama de los tejados en llamas, con la habitación hecha pedazos por la bombilla / el estallido de la bomba /el sol.

Es igualmente fundamental el hecho de que Picasso se esforzara por dar con una nueva encarnación del terror. Tuvo que recurrir a todas sus concepciones anteriores de la monstruosidad y en cierto sentido volver a afinarlas según la clave de la compasión. Tuvo que apartar el dolor y el sufrimiento del territorio del sueño. Tuvo que mostrar toda la fuerza aislante y desconcertante de “la muerte caída del cielo”, pero también la capacidad del ser humano para, incluso en el momento de la muerte, tender lazos a sus semejantes y buscar un último instante de comprensión. El horror y la crueldad son sin duda aspectos indelebles de la condición humana, pero también lo son las respuestas que suscitan: camaradería, conmiseración trágica y fe en “la inmortalidad potencial del grupo”.

Producción en los años 40

En las tres últimas salas se presentan aspectos de la persistencia de *Guernica* en la producción subsiguiente de Picasso. ***Memento mori*** nos sitúa ante la postura de Picasso ante la muerte, que se resiste a un resumen sencillo. Muchos testigos señalan su rechazo a afrontar la mortalidad, al menos en términos prácticos y verbales. Sin embargo, la muerte está muy presente en su obra, la calavera es una compañera constante. Bebe abundantemente de la tradición española de la naturaleza muerta, en la que suele darse una especial preeminencia a las oscuras cavidades y la sonrisa sin alegría de la cabeza de la muerte. Y, al igual que Goya, está dispuesto a contemplar las formas espantosamente “realistas” que adopta la carne sacrificada antes de que la cara de un animal quede reducida a hueso.



PICASSO
Naturaleza muerta con cráneo de buey, 1942
Óleo sobre lienzo
130 x 97 cm
Kunstsammlung Nordrhein-westfalen, Düsseldorf

La cabeza de la muerte se convierte en una presencia insistente en el arte de Picasso en 1939. Persiste como motivo durante toda la Segunda Guerra Mundial y en los primeros años de la posguerra. Es posible que uno o dos cuadros fueran homenajes concretos (*Naturaleza muerta con cráneo de buey*, de 1942, que se encuentra en Düsseldorf, la pintó a los pocos días de enterarse de la muerte de su amigo Julio González), pero en general lo que parece importar es la matanza de millones de personas a su alrededor, y el cuarto como refugio donde uno “se cobija en un lugar” a la espera del fin.

Picasso tardó años en escapar del hechizo de *Guernica*. Las “Mujeres llorando” fueron la secuela del mural, y los retratos que se pueden contemplar de Dora Maar en ***Máquinas de sufrimiento*** eran en esencia variaciones del mismo tema. La dimensión sádica de los retratos de Picasso parece innegable, y en ocasiones el artista llegó a reconocerlo. Los cuartos en los que está atrapada podrían ser búnkeres o cámaras de tortura, pero incluso en esos lugares se reafirma, lejos de estar angustiada invariablemente.

Patrocina

renfe

Colaboran



AC/E
ACCIÓN CULTURAL
ESPAÑOLA



Con el apoyo de

abertis

Quizá el mejor, y sin duda el más serio, de los “retratos” de Dora Maar sea el realizado en la primavera y el principio del verano de 1940: *Mujer peinándose*, del MoMA, que puede contemplarse en la sala **Medianoche en el siglo** y en el que Picasso se remonta a una auténtica angustia trágica mientras las tropas de Hitler se acercan a París. Picasso lo pintó en Royan, una pequeña localidad costera a la que había huido en septiembre de 1939. La fecha de finalización del cuadro, que el artista escribió en el bastidor, es el 19 de junio de 1940. Las tropas nazis habían entrado en París el 14.



PABLO PICASSO
Woman Dressing Her Hair. Royan, June 1940.
The Museum of Modern Art, NY.
© Sucesión Picasso. VEGAP, 2017

Fondo documental

De forma paralela a *Piedad y terror en Picasso: el camino a Guernica*, el Museo Reina Sofía ha puesto en marcha otros importantes proyectos. Fruto de un intenso proceso de investigación desarrollado por el Departamento de Colecciones que ha durado más de tres años, se ha podido crear un importante **Fondo documental Guernica**. Se trata de una **recopilación** de documentación histórica que rastrea exhaustivamente el devenir del cuadro.

En el curso del trabajo, desarrollado en archivos, bibliotecas y museos nacionales e internacionales, se ha localizado y recogido material documental, gráfico y audiovisual relacionado con la **creación de la propia obra** (preparación, materiales, composición, influencias) y su **contexto histórico** (Picasso en la Guerra de España, el encargo, la documentación); o sus **viajes** (periplo de la pieza por Inglaterra, Brasil, Italia, Dinamarca, Alemania, Francia, Holanda, Bélgica y Estados Unidos). También se recoge información sobre la **vuelta a España** del Guernica (negociaciones, transporte...), su **papel en la historia de España** o su uso como **icono universal de denuncia** de todas las catástrofes bélicas. Al principio y al final de la exposición se ofrece una presentación parcial de este fondo mostrando material relacionado con el Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937 y de los viajes posteriores del *Guernica* a Reino Unido, países escandinavos y Estados Unidos.

Catálogo

Coincidiendo con la exposición se ha editado una **publicación** en la que se analiza la obra de Picasso en los años posteriores a 1925 y las raíces del imaginario del *Guernica* a través de varios ensayos de los comisarios de la exposición, los historiadores del Arte **T. J. Clark y Anne M. Wagner**, junto con otros textos de **Marisa García Vergara y Jeremy Melius**. Además, el libro incluye textos de época de **Georges Bataille, Anthony Blunt, Carl Einstein, Michel Leiris, Roland Penrose y Herbert Read**, que han sido traducidos por primera vez al castellano, así como una representación significativa de las obras de la exposición.

Patrocina

Colaboran

Con el apoyo de

Para más información:

GABINETE DE PRENSA

MUSEO REINA SOFÍA

prensa1@museoreinasofia.es

prensa3@museoreinasofia.es

(+34) 91 774 10 05 / 06

www.museoreinasofia.es/prensa

[#Guernica80aniversario](https://twitter.com/Guernica80)



Patrocina



Colaboran



Con el apoyo de

