

Picasso en su estudio: la escultura comparada*

Rocío Robles Tardío

Universidad Complutense de Madrid

rrobles@ucm.es

RESUMEN: Este artículo se ocupa de las copias en yeso de esculturas de la Antigüedad y el Renacimiento que aparecen en diversas fotografías de los talleres de Picasso y de las que nunca se desprendió: una escultura griega de una figura femenina y dos prisioneros de Miguel Ángel del proyecto para la tumba del papa Julio II. A partir de un conjunto de registros fotográficos referidos a dos lugares y momentos determinados de la trayectoria del artista –Boisgeloup en la década de 1930 y Mougins, donde vivió los últimos doce años–, el propósito es abordar la relación con la cultura de la copia de esculturas y analizar de qué son índice dentro de una aproximación más compleja a sus talleres y a su consideración como artista y, en particular, como escultor en yeso.

PALABRAS CLAVE: Picasso; Escultura; Boisgeloup; Copia en yeso; Antigüedad; Mougins.

Picasso in his Studio: Comparing Sculpture

ABSTRACT: This article takes as a starting point the plaster cast copies of two sculptures dating from Antiquity and the Renaissance periods visible in at least two of Picasso's studios and which he never disposed of. One is a Greek sculpture of a female figure and the other, by Michelangelo, is one of two prisoners pertaining to the project for Pope Julius II's tomb. For establishing the argument, a set of photographic records referring to two specific places and moments in the artist's life –Boisgeloup in the 1930s and Mougins where he lived for the last twelve years before his death– will be considered and studied here. From that, we intend to address the inclination to the culture of the plaster cast copies and analyse their significance within a more complex approach to Picasso's studios, his consideration as an artist, and especially as a sculptor in plaster.

KEYWORDS: Picasso; Sculpture; Boisgeloup; Plaster cast; Antiquity; Mougins.

Introducción

En la controversia de los estilos y las épocas, el estudio de Picasso es un espacio en el que las temporalidades se contraen, no solo por la concentración y exposición de trabajos propios de distintos años, como evidencian las fotografías de sus diversos talleres, desde los parisinos hasta el de Mougins al final de su vida, también por la yuxtaposición de obras y artefactos de terceros registrados en esas fotografías, los cuales además activan un proceso paralelo de comparación de un orden diferente al estético. Para algunos artistas de la generación de Picasso, como Marcel Duchamp o Umberto Boccioni, por ejemplo, el estudio o el taller no era solo un espacio de creación, reunión o producción donde se genera obra y conocimiento, sino el primer lugar de la presentación pública de la obra del artista –esto es «el estudio como mediador», en palabras de Frank Reijnders (2013)–. En dichos espacios, y desde la plena consciencia pese la distribución aparentemente azarosa de las obras, regida en el fondo por un principio de insospechadas yuxtaposiciones –pues intención y orden no es un par necesario–, obedecía a una decisión que hoy denominaríamos curatorial, incluso. Además, constatando la obviedad de la afirmación, el estudio es un lugar que existe gracias a la documentación fotográfica, voluntariamente realizada, supervisada o aceptada por el artista.

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: ROBLES TARDÍO, Rocío, «Picasso en su estudio: la escultura comparada», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 45, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2024, pp. 49-59, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.45.2024.20116>



1. Fotógrafo desconocido. El taller de esculturas de Pablo Picasso en Boisgeloup, hacia 1932. Negativo, 6,9x12 cm.
© Archivo Olga Ruiz-Picasso. Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso, Madrid. Fotógrafo desconocido, todos derechos reservados

La presencia de máscaras y artefactos no occidentales en los estudios de Picasso ha despertado el interés de investigadores, comisarios y directores de museos, lo que ha generado un abundante número de artículos, publicaciones y exposiciones desde distintas perspectivas en los últimos años¹. En cambio, poco se sabe de las copias en yeso de esculturas de la Antigüedad y el Renacimiento –pertenecientes a una cultura o referencia clásicas, dirán algunos– que aparecen en diversas fotografías y de las que Picasso nunca se desprendió: una escultura griega de una figura femenina **[1]** y dos prisioneros de Miguel Ángel del proyecto para la tumba del papa Julio II, conservados ambos originales en el Musée du Louvre e incluidos en sus catálogos de venta de reproducciones desde finales del siglo XIX. A partir de un conjunto de registros fotográficos referidos a dos lugares y momentos determinados de la trayectoria del artista –Boisgeloup en la década de 1930 y Mougins, donde vivió los últimos doce años–, el propósito de este artículo es abordar la cultura de la copia de esculturas y analizar de qué son índice en los talleres de Picasso, dentro de una consideración más compleja de sus talleres y de su consideración como artista

y, en concreto, como escultor en yeso. Para ello, se estudiará la agencia de la copia en yeso y de qué manera transforma el espacio del taller y (re)significa el trabajo escultórico de Picasso cuando es fotografiado junto a ella. En cambio, no se contemplará la copia como modelo, en el sentido de ejercicio académico; tampoco es el objetivo de este artículo dilucidar si la presencia de esas copias activaba o confirmaba una etapa clásica o mediterránea en Picasso, una aproximación que mayoritariamente se ha visto reducida a aspectos formales, temáticos o iconográficos, y debe tenerse en cuenta que «la historia de la escultura clásica es tanto la historia del original seriado como la de las copias en serie» (Lending, 2022: 222), es decir un relato que tiene bastante de construcción interesada. Como señaló Christian Zervos, en uno de los números especiales que *Cahiers d'art* dedicó al artista (n.º 3-5, 1932), Picasso no entendía el arte en términos de clasicismo o academicismo,

[...] sino de temperatura, de clima cálido o frío. Este último conduce al academicismo, el otro a lo que tenemos la mala costumbre de llamar clasicismo. De todos modos, en arte

2. Médéric Mieusement, Musée de Sculpture Comparée du Trocadero. Vista de conjunto de la gran sala. Ministère de la Culture (France). Mieusement, Médéric (1840-1905) © Ministère de la Culture (France), Médiathèque du patrimoine et de la photographie, diffusion RMN-GP



no hay periodos clásicos. En todas las épocas encontramos obras que se podrían denominar clásicas, obras nacidas del fuego y que combinan la exaltación de los sentidos con la del espíritu. La forma propiamente dicha de las obras no debería intervenir en nuestras decisiones (1932: 87).

La apelación a un espíritu clásico (defensor de un ideal o en sentido moral), en lugar de referirse a un canon clásico (formal, que responde a la norma), permitía a Zervos oscilar e insistir en la naturaleza excepcional del artista. Además, el fenómeno de las yuxtaposiciones, la función comparativa para evidenciar contrastes formales o materiales, así como para evidenciar cualquier tipo de afinidad estético-ideológica entre obras de distintas épocas y geografías es uno de los fundamentos de las colecciones de yesos de los museos, como fue el caso del Musée de Sculpture Comparée de París [2], contemporáneo en propósitos y objetivos a las galerías de copias (*Cast Courts*) del South Kensington Museum de Londres (actual Victoria & Albert Museum) o el Metropolitan Museum de Nueva York, entre otros. En esos museos de yesos y copias «el culto al valor de antigüedad», en palabras de Alois Riegl, quedaba desplazado por un valor instrumental. Este valor podía asumirse para la catalogación con voluntad enciclopédica y el establecimiento de un canon de belleza universal, en

la senda de los estudios de Johann Joachim Winckelmann al asumir que se correspondían con imágenes idealizadas o simbólicas materializadas en yeso. Pero también es instrumento comparativo cuando se piensa la historia del arte no como la tarea de encontrar las obras que agradan al gusto moderno, sino como el afán de descubrir en las obras «la voluntad artística que las ha producido y que las ha plasmado de esa manera» (Riegl, 2009: 17). Ahí donde la aproximación formalista se cruza con la marxista, cuando esta se pregunta por las condiciones materiales de producción de la obra de arte y su uso, es el intersticio desde el que en este artículo se interrogarán las fotografías de los dos talleres de escultura de Picasso arriba mencionados y que son objeto de estudio.

Cultura de la copia: la comparación

La copia en escayola o yeso de esculturas y monumentos arquitectónicos, considerados tradicionalmente como objetos y piezas que suplen al original, se encuentran en la base de la percepción y recepción del arte del pasado, su estudio y catalogación, pues acercan al investigador fragmentos localizados en geografías lejanas o presentan un aspecto más perfecto que el original, que ha estado sometido al paso del

tiempo, a la fractura o el cambio de color, la pátina en definitiva. En su presentación en sala la copia no solo es un medio –«En ningún lado [como en el Musée de Sculpture Comparée] la historia del arte es explicada de una manera tan clara y amable que mediante las aproximaciones metódicas de las copias» (Enlart, 1911: 2)–, también porque participa en el establecimiento y revisión de cánones o abre debates sobre el ajuste entre temporalidades, pues conecta el pasado con el presente y el futuro, o la relación entre original y reproducción. También es un fin: una pieza realizada atendiendo a una industria y una técnica en la que el acto creativo primigenio queda en segundo plano; además, producida en una materia infame –comparada con el mármol o el bronce, asumidos como duraderos, y por ello es transitoria por sí misma– que conquista un lugar en museos y colecciones al lado de obras históricas y originales, presentándose en igualdad de condiciones estéticas y formales, o evidenciando esas fricciones. En los últimos años proyectos, congresos y publicaciones han puesto de manifiesto el interés que existe en este campo de estudio. Así, debe citarse el libro *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present* (2010), que reúne treinta y seis contribuciones sobre los múltiples usos en tiempos y geografías diversas. Se añade el trabajo de Mari Lending, que ha desarrollado una investigación pertinente sobre el valor, los usos y las funciones de la copia en yeso de monumentos arquitectónicos en los siglos XIX y XX, aspectos que le permiten abordar a su vez otros tantos temas: la categoría de escultura clásica y su recepción, la movilidad de obras y copias, la cultura de la reproductibilidad y la obsesión, en el cambio de siglo, por una historia del arte basada en la comparación, la cronología y la evolución (Lending, 2017: 6). A este respecto, un episodio que ha desarrollado con interés y que resulta elocuente para el caso que ocupa al presente artículo es el que narra Marcel Proust a través del protagonista de *A la busca del tiempo perdido* (1913-1927). Como Lending precisa, la novela se escribe en un momento en el que la moda por las colecciones de yesos de galerías y museos estaba decayendo, de manera que resulta de especial interés que Proust sitúe a su personaje, en el que será uno de los primeros objetos de deseo presentes en la novela, ante la copia del pórtico de una iglesia gótica de una ciudad ficticia normanda llamada Balbec, en el Musée de Sculpture Comparée du Trocadéro, en París, hacia 1890; de este modo,

«una copia en yeso se convierte en el eje del museo imaginario de Proust» (2013: 47). Precisamente es ese escenario el que se quiere rescatar ahora, así como las bases sobre las que se creó y los principios que defendió, marcados por una lucha abierta contra las escuelas de bellas artes y la defensa del arte gótico francés, a su vez dentro de un reconocimiento con bases nacionales.

Respecto al Musée de Sculpture Comparée du Trocadéro, este abrió sus puertas en 1882 y se encontraba en el mismo *Palais* y en la misma planta que el legendario Musée de l'Homme, «ese museo de etnografía que rara vez se encuentra abierto», como escribió Camille Enlart, director del Musée de Sculpture Comparée, en 1911. Todo el edificio se vio inmerso en una etapa de reorganización de las colecciones hacia 1932-1933, momento en el que las reproducciones de arte antiguo abandonaron el museo y supuso el inicio de un periodo de transformación para reabrir, en 1937, como Musée des Monuments français (de Font-Réaux, 2001: 30). En el momento de su fundación, el museo respondía a una lógica concebida por Viollet-le-Duc en sus escritos teóricos, en particular el informe que redacta en 1879 y la entrada «Sculpture» de su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* (tomo VIII, 1866) (Recht, 2001: 48; Lending, 2017: 76). En ellos se ocupaba de la estatuaria y la escultura ornamental, esto es de la escultura asociada con la arquitectura en cuanto programa. En concreto, en el artículo «Sculpture», Viollet-le-Duc abogaba por la creación de una galería de yesos de escultura antigua y medieval para mostrar «como el arte de todas las épocas se desarrolla atendiendo a un conjunto de principios idénticos, por lo que el esquema comparativo quedaba completamente resuelto» (Lending, 2017: 76). En particular, reivindicaba la validez del arte gótico francés mediante el establecimiento de relaciones comparativas para evidenciar las analogías (evolutivas, estilísticas y terminológicas) entre la escultura de la Antigüedad y la francesa de los siglos XII y XIII: arcaísmo hierático, naturalismo, lo bello convencional, la manera, la exageración. De este modo, y en clave de identidad nacional, Viollet-le-Duc primero y el museo después debían llevar a cabo una doble actuación. Por un lado, al establecer una analogía entre la evolución del arte griego y la evolución del arte (gótico) francés y la apelación a las «virtudes didácticas del ejercicio comparativo» (Recht, 2011: 48), se quería legitimar que el arte griego no era el único mode-

lo universal para la enseñanza del arte y de la escultura en particular. Por otro lado, uno de sus objetivos fue dotar a artistas y artesanos de herramientas, materiales y modelos equiparables a los que ofrecían las escuelas de bellas artes y amplificarlos, de manera que el museo se erigía en institución válida para la formación, restando o desactivando la hegemonía reconocida a las escuelas de bellas artes, que se habían convertido en las grandes defensoras del modelo de la Antigüedad clásica y excluía entre sus ejemplos cualquier referencia al arte medieval.

Para llevar a cabo tal tarea, en un breve lapso la colección del Musée de Sculpture Comparée se concibió como un corpus de moldes y fotografías vinculadas estrechamente a la arquitectura. Su propósito con ello era expresar el proyecto y el programa del edificio mediante el fragmento ampliado y con el apoyo de la reproducción fotográfica. Por esa doble naturaleza de repositorio y museo, se editaron catálogos razonados, catálogos de venta de copias a disposición de instituciones y privados, así como un abundante número de tarjetas postales desde sus inicios (Jarrassé y Polack, 2014: 20). El método de acumulación comparativa, el deseo enciclopédico y el reconocimiento del valor de la imagen impresa y la circulación de las postales contribuyeron al cumplimiento de la misión del museo hasta su transformación en 1937.

El taller de escultura de Boisgeloup fotografiado

Casi noventa años han pasado del reportaje fotográfico que Brassai realizó de Picasso y sus estudios, en diciembre de 1932. El destino de sus fotografías era el primer número de un nuevo proyecto de Albert Skira, asociado con el crítico E. Tériade: la revista *Minotaure*. Como recordaba Brassai, «Skira soñaba con el arte, pero con un arte industrializado» (2006: 23), de ahí el protagonismo de la fotografía para la reproducción de obras de arte en sus proyectos editoriales –desde *Les trésors de la peinture française* (1934) a *Le musée imaginaire* (1947) de André Malraux– y la colaboración con artistas para la edición de libros ilustrados². En sus memorias, Brassai también apuntaba que la idea original para el primer número de *Minotaure* era consagrarlo casi íntegramente a la obra de Picasso (1982: 156), de modo que la revista fuera el mejor escenario para «convertir una promesa de Picasso en promesas de capitales y todas estas prome-

sas en créditos con impresores y proveedores» (1982:156), es decir convertir el trabajo de Picasso en un valor de cambio y, mediante la circulación de dichos valores y su transformación en capitales, aumentar sus ganancias como editor. Por ello, el conjunto de páginas dedicadas a Picasso constituye un verdadero dossier o programa con entidad propia. Así, al bien conocido artículo de André Breton «Picasso dans son élément» y las fotografías hay que añadir las tres estampas que se incluirán después en la *Suite Vollard* y que ahí quedan presentadas bajo el título «La parabole du sculpteur», las tres páginas que, sin tránsito, reproducen una serie de dibujos de Picasso con el tema de la Crucifixión (Lahuerta, 2015: 25), a las que siguen cinco páginas con diez grupos de dibujos inéditos reunidos bajo el epígrafe «Une anatomie». Este conjunto aparentemente desarticulado de texto, estampas y fotografías da cuenta del juego de relaciones (y tensiones) entre Picasso y el surrealismo; pero también, por otro lado, de que el surrealismo no es la única vía posible de interpretación de su trabajo de esos primeros años treinta, aunque haya acabado dominando en el relato historiográfico.

Para llevar a cabo su encargo, Brassai acudió a los estudios de la calle La Boetie y al taller de escultura que Picasso había establecido en las cuerdas de la mansión de Boisgeloup, que había adquirido en junio de 1930. Centró su objetivo en su escultura reciente, como él mismo escribió tiempo después refiriéndose a su tarea: «Fotografiar la obra escultórica de Picasso, realmente desconocida todavía» (2006: 22). El trabajo que registró iba de las maquetas en hierro del Monumento a Guillaume Apollinaire (1928) a las esculturas en hierro y soldadura instaladas en el exterior del taller y la obra realizada en yeso, que colmaban el interior. Sin embargo, las obras en hierro *Tête de femme* (1929-1930) y *Femme au jardin* (1929-1930) habían formado parte de la exposición «Picasso» celebrada en el mes de junio de 1932 en las Galerías Georges Petit de París, y para la que se reunieron alrededor de 230 obras, entre pinturas, esculturas y libros ilustrados.

Con el propósito de conectar el método comparativo del Musée de Sculpture Comparée, la yuxtaposición de temporalidades y el empleo del yeso por parte de Picasso conviene hacer un breve apunte sobre esa exposición de 1932. Uno de los aspectos más relevantes de la muestra fue la ordenación de las obras atendiendo a principios distintos del cronológico: temas, composiciones, tamaños. De este

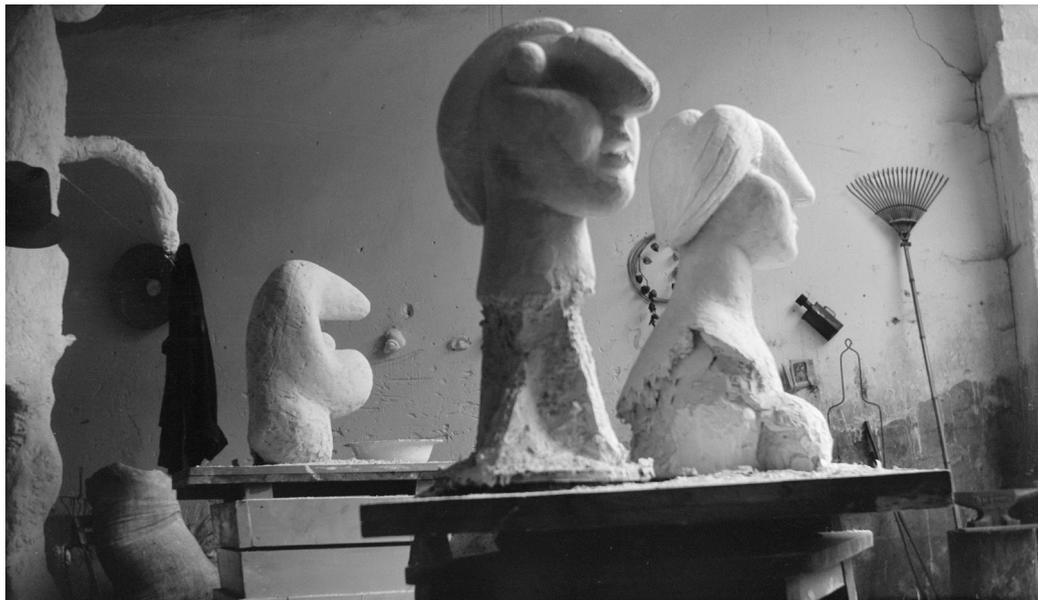
modo, y ocupándose Picasso de las agrupaciones, el artista obstaculizaba la posibilidad de que público y crítica redujeran su trabajo a la simple consideración de evolución estilística, pues al parecer lo que él había querido reunir allí era «la suma de su existencia» (Brassai, 2006: 19). Se considera que en dicha ordenación, en la decisión de optar por un criterio otro, pudo haber participado el historiador y crítico Carl Einstein, por esa proximidad del resultado de la puesta en escena a su idea acerca de una historia del arte anónima y, también, ajena a un desarrollo causal y lineal. Fuera el artista, fuera el historiador, lo que ahí se propuso fue la suspensión de la historia sostenida en un principio de evolución en términos vitales (inicio, desarrollo, cenit, caída y fin). Con ese montaje, literal, material y simbólico, Picasso situaba la comprensión de su trabajo dentro de un debate que atravesaba la crítica y la historia del arte. Se trataba de la pervivencia –o la actualidad– del principio de *Kunstwollen* de Alois Riegl, al hilo de los estudios sobre arte, etnología, arqueología y antropología desarrollados entonces, animados o sacudidos por las investigaciones contemporáneas sobre arte prehistórico. Este principio seguía vigente entre historiadores e intelectuales en los años veinte y treinta, y con él se entendía el arte como pulsión elemental y gratuita del hombre, como las traducciones constantes de un origen, de una forma, de una imagen que pervive, lo que se puede entender, en definitiva, como un «arte que surge del arte mismo a través de la acción de las manos y las herramientas sobre los materiales» (Lahuerta, 2023). Frente a una historia de dialéctica de estilos, otra de afinidades y continuidades. Como se advierte en una de las fotografías de instalación de esa exposición de 1932, ahí se presentó la obra ya citada *Tête de femme* (1929-1930), una de las más sobresalientes esculturas realizada mediante el montaje de piezas encontradas, buscadas o elementos infra-artísticos y metálicos unidos mediante la técnica de la soldadura. La escultura se dispuso acompañada por un filodendron (Mikulinsky, 2018: 119 y 121); y con esa intencionada instalación se creaba una relación de conveniencia y equilibrio entre ambos cuerpos, también se hacían porosas las fronteras entre ambos materiales, así como entre ambos elementos: lo vegetal (lo orgánico) y lo mineral (lo inorgánico). Esa confluencia anunciaba la inmediata combinación de la mariposa y la chincheta de la composición con la que se abría el artículo «Picasso dans son élément», y en la que Breton reconocía que:

[...] gracias a ello [la mariposa natural inserta en el espacio de un cuadro] este sistema, que no es sino el sistema de Picasso, se descubre genial una vez más. La asimilación total de un organismo animal real por un mundo de figuración de cuyo mérito será haber roto con todos los modos convencionales [...] (1933:10).

De nuevo ante las fotografías de Brassai, lo que las caracteriza es la intencionalidad de sus encuadres y los contrastes lumínicos de orden dramático que posibilitaba la fotografía en blanco y negro. La exageración de esos recursos alcanzaba su cota máxima al ocuparse de la escultura en yeso, recreándose en su fotogenia: la límpida y blanca superficie de los volúmenes sin pátina, que presentaba la obra como recién salida de las manos del escultor, era propicia a ello. De este hecho era consciente Breton, que ante las imágenes que le devolvía Brassai constataba que, «como se ha visto, el Picasso pintor no tiene el prejuicio del color, conviene esperar que el Picasso escultor no tenga el prejuicio de la materia» (1933: 16), para luego preguntarse retóricamente por qué había elegido el yeso, «¿por qué seguir comiendo la papilla clásica del yeso?». Su respuesta se basaba en un principio de necesidad: las relaciones de sombra y luz en la superficie, como los juegos de color en la superficie del lienzo:

[...] De hecho, idealmente, gracias a la mediación del yeso, en cuanto la sustancia inmaculada y más dócil de todas, que las relaciones de luz y sombra, provocando de este modo todos los desplazamientos cuantitativos de volumen, pueden ser percibidos en la posibilidad infinita de sus variaciones (1933: 20).

De este modo el poeta concebía un bucle especular infinito compuesto de obra, sombra y luz, un fenómeno de creación espontánea, simbólica y continua que parecía haberle sido revelado gracias a las fotografías de Brassai. Sobre la cuestión de la iluminación, valga recordar que a comienzos del siglo XIX era una práctica común la visita a las colecciones de yesos a oscuras y con la única ayuda de una vela o una antorcha (Marchand, 2019: 405), como aún se siguen proponiendo en la casa-museo de Sir John Soane en Lincoln's Inn Fields, Londres. El efecto que se buscaba era el del encuentro de la luz intensa y parpadeante de la antorcha



3. Fotógrafo desconocido. El taller de esculturas de Pablo Picasso en Boisgeloup, hacia 1932. Negativo, 6,9x12 cm. © Archivo Olga Ruiz-Picasso. Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso, Madrid. Fotógrafo desconocido, todos derechos reservados

sobre la superficie blanca y uniforme del yeso que resaltaría su plasticidad y volúmenes.

El reportaje fotográfico sobre Picasso escultor no solo resonó en Breton y activó una interpretación de su trabajo en yeso; del análisis de las fotografías tomadas en el taller de Boisgeloup que se reprodujeron en *Minotaure* y de las que se descartaron para sus páginas se pueden establecer conexiones con la cultura visual y la cultura científica del momento. Las fotografías de Brassai, publicadas en las páginas del número 1 de la revista *Minotaure*, ejercieron la tarea ya no solo de presentar a Picasso, sino también de explicar en qué consistía tanto su trabajo como su carácter de «escultor», esto es el adjetivo como la categoría. Debe mencionarse, por otro lado, que hasta 1935, cuando en *Cahiers d'art* (n.º 7-10, 1935) aparecieron las fotografías de Bernès, Marouteau et Cie de algunas de las obras realizadas en Boisgeloup, las páginas de *Minotaure* eran el único medio público por el que se conocía su trabajo en yeso. En lugar de repetir ahora de nuevo aquello del efecto escenográfico construido y logrado por Brassai en sus fotografías, conviene situarnos en el porqué de ese recurso, en lo que explican y ocultan esas fotografías. Como ha explicado Rémi Labrusse, a través de la cámara de Brassai, el taller

de Boisgeloup –el interior– se transforma en una gruta prehistórica, en «una cueva matriz donde, la vida replegada sobre sí misma parece surgir constantemente de las paredes, convirtiéndose, por lo tanto, en un espacio de creación asociado con la imagen del artista demiurgo» (Labrusse, 2019: 147). Sin embargo, llama la atención, al leer lo que se ha escrito sobre las fotografías de Brassai, que el interés y los comentarios se han centrado en lo dispuesto y convocado en el centro de la imagen, en el centro del taller de escultura, de manera que esas fotografías han enseñado a mirar el taller del escultor de una manera determinada, orientada, centrada en los volúmenes y las esculturas. Quizás por ello, apenas se ha prestado atención a los objetos y herramientas que están sobre las mesas o lo que ocurre en las paredes de dicho taller; también porque parece que algunas de las fotografías que fueron reproducidas en *Minotaure* fueron recortadas respecto a la toma y encuadre que revela el negativo, como pudiera ser el caso de Gallo en yeso: la versión de esta imagen reproducida en la revista se concentraba en la escultura del ave, cancelando de este modo la copia en yeso de la estatua femenina griega que figuraba en el fondo, eliminando así un ruido de temporalidades que parece no correspondía abordar en ese momento.

El corpus fotográfico sobre el taller de escultura de Boisgeloup, compuesto por tomas sacadas entre 1930 y 1934 y conservado en el Archivo Olga Ruiz-Picasso, junto con algunas también conservadas en el archivo del artista, ejerce de correctivo al relato de Brassai-Breton-*Minotaure* y apenas ha sido explorado en profundidad, aunque debe señalarse la exposición y catálogo «Boisgeloup, l'atelier normand de Picasso» (2017) como la aproximación más reciente al taller, al corpus fotográfico y al yeso como material. En primer lugar, en esas fotografías, las esculturas en yeso son fotografiadas con luz natural; para ello se disponen en mesas y plintos cerca del portón de entrada. En segundo lugar, en las mesas y en el suelo se ven por aquí y por allá no solo sacos de material, escaleras o cuchillos y paletas, también palanganas, un atributo esencial del escultor y que Brassai sacó de encuadre (o recortó) en las fotografías elegidas para la revista. No obstante, y llama la atención, la palangana era el tercer término del título de un artículo de Maurice Raynal publicado en el número 3-4 de *Minotaure*: «Dieu, table, couvette», sobre un grupo de escultores contemporáneos, todos ellos fotografiados en sus respectivos talleres por Brassai y evidenciando materia y herramientas: Aristide Maillol, Charles Despiau, Constantin Brancusi, Alberto Giacometti Henri Laurens y Jacques Lipchitz.

Un tercer aspecto debe mencionarse: al menos en dos fotografías, como en una tercera de ambigua datación y autoría (1933 o 1937, anónima o de Dora Maar), en las paredes del taller se advierten trazas y el dibujo de una cabeza femenina como aquellas que Picasso produjo en yeso en 1931-1932 [3]. Por un lado, esas inscripciones rememoran la leyenda de Butades: el mito del nacimiento de la pintura de la mano de un alfarero. La arcilla acude como «el material primordial», en la terminología del arquitecto Gottfried Semper, tal y como nos lo recuerda Monika Wagner, «pues sirve tanto para la producción de objetos comunes (vasijas y ánforas, en el caso de Butades), como se encuentra en el origen de las Bellas Artes con su supremo propósito de producir un recuerdo duradero a través del dibujo» (2013: 32). Esa misma relación de exactitud entre dibujo y persona en la historia de Butades es la que se defiende para la escultura original en mármol y la copia en yeso. Por otro lado, y aunque no es excepcional para el caso de Picasso, pero sí debe leerse dentro del cambio de paradigma en la representación y construcción de identidad del artista moderno, en estas

fotografías se repliega la idea de taller «como un sitio para el trabajo manual y la noción de estudio para la concepción y realización de las así denominadas Bellas Artes, a través del valor del dibujo y en el sentido tradicional que presenta al artista como intelectual, no como artesano» (Wagner, 2013: 32). La elección de encuadres y recortes lumínicos de las fotografías de Brassai determinaron que las herramientas y el rastro del proceso de un trabajo manual quedasen fuera de la imagen, no registrados: el dibujo en las paredes, las espátulas y cuchillos, las palanganas (aunque tímidamente se intuye el fragmento de una), el yeso o los trapos húmedos.

El cuarto aspecto refiere a la existencia de una copia en yeso de una escultura griega, que se ha mencionado antes. Pese a crear una fricción inmediata o quizás por la dificultad de justificarla, Brassai fotografió la obra en yeso *Nu couché* (1931) ante esa copia de una estatua griega, pero la fotografía resultante se desestimó para su publicación en *Minotaure*. En la yuxtaposición de esas dos esculturas en yeso contraía el tiempo de producción de cada una de ellas, de modo que se visualizaba (de nuevo) la imposibilidad de comprensión del trabajo de Picasso atendiendo a aspectos cronológicos o en términos de evolución, como había puesto de manifiesto a través de la disposición de las obras en su exposición celebrada en la galería Georges Petit unos meses antes. Debe añadirse que la intencionalidad de esa imagen confería al taller otra dimensión: en él acontece el ejercicio comparativo para evidenciar afinidades y continuidades en la persistencia de unas formas (esas facetas compartidas). También, la copia griega se reconoce como atributo indexical de los espacios de formación del artista, sea el museo del Trocadero, sea el patio acristalado del Palais des études de la Escuela de Bellas Artes de París, o sea un espacio de producción, sea el taller de vaciado o el taller de Picasso como taller de moldes. Además, los yesos y los vaciados se asumen como una presencia indispensable en toda representación iconográfica del escultor en su taller, en el sentido más tradicional y como demuestra la historia del arte. E incluso muchos artistas aspiraron a transformar su casa-taller en una galería de copias y ofrecer al visitante «un paraíso de yeso», como fue el deseo del arquitecto Sir John Soane con su casa-museo. Otra posibilidad, como fue el caso de Giacometti en su taller en el callejón del número 46 de la calle Hyppolyte-Maindron de París, es que la presencia de la copia en yeso acabara volviéndose tan familiar como obsesi-



4. Edward Quinn, Vista del taller de escultura en el piso bajo de Le Mas Notre-Dame-de-Vie. Entre las obras de Pablo Picasso, una copia en yeso de *Esclavo moribundo* de Miguel Ángel, julio 1974. Photo Edward Quinn, © edwardquinn.com

va. Cuando allí se instaló en 1927, Giacometti se encontró colgados en la fachada una serie de yesos y vaciados, entre ellos uno de la *Cantoría* de Donatello, que vería todos los días y que con los años cambió de pared (González, 2006: 14), como se advierte en las fotografías de Brassai, Henri Cartier-Bresson, Denis Colomb y Alexander Lieberman, tomadas en distintos momentos, entre 1946 y 1955.

Una galería de esculturas

Instalado en el taller de Grands-Augustins en París, tras su regreso de Royan, Picasso organizó en él un espacio para la práctica escultórica en yeso, como documentan las fotografías tomadas por Dora Maar en 1941; en ellas se aprecian varias obras: una figurilla femenina, un gato, lo que parece una nueva versión del gallo que elaboró en Boisgeloup y varias cabezas femeninas. También, y pese a las restricciones impuestas por las circunstancias de la guerra, hacia 1943 empezó a fundir en bronce algunas de las esculturas reali-

zadas diez años antes en yeso: bustos femeninos, relieves con un perfil femenino, *Nu couché*, *Tête casquée*, *Femme à l'orange*, etc., con el propósito de llevarlas (traducirlas) a formas duraderas. Como se sabe, algunas de ellas se incluyeron en la muestra de Picasso dentro del Salón de Otoño de 1944. Sus posteriores residencias albergaron un espacio para la práctica escultórica y acudió a la fotografía para dejar constancia del estudio, la obra y el valor (o función) que esta adquiría en su instalación. Este aspecto se vuelve más evidente en La Californie, cuando instaló un buen número de sus esculturas en las puertas, escaleras y jardín de la casa: la escultura deviene escultura arquitectónica, complementando el edificio (su uso, su función)

En 1961, Picasso adquirió Le Mas de Notre Dame-de-vie, en Mougins. De nuevo, a la vista de las fotografías, el artista y la obra fueron ocupando las habitaciones, aunque parece que hubo una intención inicial de distinguir los espacios según su uso: un estudio de pintura en la primera planta, un taller de escultura en la planta baja... En cambio, lo que presentan las fotografías tomadas por André Gomès,

David Douglas Duncan y Edward Quinn, entre las más conocidas, en relación con la planta baja es propiamente una galería de escultura (comparada): con obra de todos los tiempos, todos los medios y técnicas, todas las vocaciones extra-pictóricas y también obras de terceros. La gran sala estaba metafóricamente tensada por la presencia de las copias de dos prisioneros de Miguel Ángel, uno dispuesto a cada extremo. De nuevo, el estar ahí de esos dos yesos no respondía a un ejercicio académico, ni al reconocimiento de una superioridad estilística ni era culto al valor de la antigüedad, pues esos yesos eran puro presente sujetos a las leyes de demanda y producción del Atelier des moulages del Musée du Louvre. Tras la muerte de Picasso, la galería de escultura fue de nuevo fotografiada [4]: algunas piezas habían modificado su ubicación y habían sido agrupadas. Las fotografías resultantes, de carácter topográfico, acentúan la potencia del yeso –de las copias y de las suyas propias, como *L'homme au mouton* (1943) desmontado en dos piezas– para estimular las comparaciones en términos de igualdad, de raza y de temperatura. Picasso se manifestaba a través de su colección de yesos, que activaban al resto de esculturas y objetos, tanto las propias como los totems africanos dispuestos en el suelo y ese bloque de dos figuras

tardogóticas (¿un ángel y un niño?) de vestidos fuertemente acanalados, que parecen talladas en madera. Las copias en yeso abren una fisura en el eventual relato sobre su trabajo, como lo habían hecho los artefactos no occidentales y continuaban haciendo: la suspensión de un tiempo lineal y la constante del trabajo manual, además de industrializado. Picasso no se desprendió de la copia de la figura femenina griega (que se conserva en la mansión de Boisgeloup), tampoco de los vaciados de los prisioneros de Miguel Ángel (Musée Picasso de Antibes) ni de las obras en yeso que realizó en la primera mitad de la década de 1930.

En el tiempo, entre un taller y otro, Daniel-Henri Kahnweiler publicó la monografía *Les sculptures de Picasso* en 1948; estaba profusamente ilustrada con fotografías de Brassai principalmente, para lo que recuperó un gran número de las realizadas en 1932 y publicadas en *Minotaure*. Una fotografía del vaciado en yeso de la mano del artista servía como cubierta del libro; si para el que fuera su galerista esa imagen no era metafórica, sino que presentaba el receptáculo de la energía creadora de Picasso, por cuanto yeso e interpretado en términos indexales, era ejemplo de arcaísmo hierático, categoría por la que empezaba el relato del Musée de Sculpture Comparée du Trocadéro.

Notas

* Este artículo ha sido escrito en el marco del programa de investigación 2021-2024 de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso.

1 Entre los numerosos estudios y los más recientes, véase LEIGHTEN, Patricia (1990), «The White Peril and L'Art Nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism», *The Art Bulletin*, vol. 72, n.º 1-4, pp. 609-630; DUERDEN, Denis (2000), «The 'Discovery' of the African Mask», *Research in African Literatures*, vol. 31, n.º 4, pp. 29-47; COHEN, Joshua (2017), «Fauve Masks: Rethinking Modern 'Primitivist' Uses of African and Oceanic Art, 1905-1908», *The Art Bulletin*, vol. 99, n.º 2, pp. 136-165; AKA-EVY, Jean-Luc (2023), *Le cri de Picasso. Les origines nègres de la modernité*, Présence africaine; así como las exposiciones *Picasso primitif* (Musée du Quai Branly - Jacques Chirac, 2017) o *Picasso à Dakar* (Musée des Civilisations noires, Dakar, Senegal, 2023).

2 Entre otros, Albert Skira encargó a Picasso las ilustraciones para una edición de *Les Métamorphose* de Ovidio, publicada en 1931. Para una mayor profundización, véase *Albert Skira 20 ans d'activité éditeur d'art. Catalogue des éditions*, Éditions Skira, 1948; y *Albert Skira: quarante ans d'édition*, Éditions Skira, 1971. Su propósito como editor quedaba claro en un anuncio de *Minotaure*: «5 entregas de *Minotaure* compondrán un volumen de 400 páginas que incluirán más de 500 reproducciones», insistiendo de este modo en el poder de movilización de la imagen impresa en términos de educación y consumo. Véase EVESQUES, Corisande (2015), *Albert Skira et ses livres d'art (1948-1973)*. HAL-dumas-01256888. En: <<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01256888>> (fecha de consulta: 28-08-2023).

Bibliografía

- BRASSÁI (2006), *Conversaciones con Picasso*, Turner; Fondo de Cultura Económica, Madrid [1964].
- BRASSÁI (1982), *L'artistes de ma vie*, Denöel, París.
- BRETON, André (1933), «Picasso dans son élément», *Minotaure*, n.º 1, pp. 9-37.
- BUREN, Daniel (1979), «The Function of the Studio», *October*, vol. 10, pp. 51-58.
- DE FONT-RÉAUX, Dominique (2001), «La redécouverte des collections de moulages», en BERGDOLL, Barry (ed.), *Le Musée de Sculpture Comparée. Naissance de l'histoire de l'art moderne*, Éditions du Patrimoine Centre des monuments nationaux, París, pp. 26-33.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel (2006), *Alberto Giacometti*, Polígrafa, Barcelona.
- JARRASSÉ, Dominique y POLACK, Emmanuelle (2014), «Le musée de Sculpture Comparée au prisme de la collection de cartes postales éditées par les frères Neurdein (1904-1915)», *Cahiers de l'École du Louvre*, n.º 4, abril, pp. 2-20.
- LABRUSSE, Rémi (2019), «La caverne», en DEBRAY, Cécile, LABRUSSE, Rémi y STAVRINAKI, Maria (dirs), *Préhistoire. Une énigme moderne*, Éditions du Centre Pompidou, París, pp. 146-147.
- LAHUERTA, Juan José (2015), *Religious painting, Picasso and Max von Moos*, Edition Voldemeer Zürich, Zürich; De Gruyter, Berlín.
- LAHUERTA, Juan José (2023), «Julio González», en *Ser artista. Julio González*, Institut Valencià d'Art Moderno, Valencia.
- LENDING, Mari (2013), «Proust and Plaster» *AA Files*, n.º 67, pp. 46-48.
- LENDING, Mari (2017), *Plaster Monuments: Architecture and the Power of Reproduction*, Princeton University Press, Princeton, Oxford.
- LENDING, Mari (2022), «Transient Permanence/Permanencia transitoria», *Revista de Arquitectura*, n.º 24, pp. 18-33 y 222-227.
- MARCHAND, Eckart (2019), «Aby Warburg on plaster casts», *Sculpture Journal*, vol. 28, n.º 3, pp. 397-407.
- MIKULINSKY, Alma (2018), «An Art without Past or Future: The Summer Retrospective», en BORCHARDT-HUME, Achim; IRESON, Nancy (eds.), *Picasso 1932. Love, Fame, Tragedy*, Tate Publishing, Londres, pp. 116-120.
- RECHT, Roland (2001), «Le moulage et la naissance de l'histoire de l'art», en BERGDOLL, Barry (ed.), *Le Musée de Sculpture Comparée. Naissance de l'histoire de l'art moderne*, Éditions du Patrimoine Centre des monuments nationaux, París, pp. 46-53.
- REIJNDERS, Frank (2013), «The Studio as Mediator», en ESNER, Rachel et al. (eds.), *Hiding Making - Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam University Press, pp. 136-156. En: <<http://www.jstor.org/stable/j.ctt6wp7vb.13>> (consultado: 1-09-2023).
- RIEGL, Alois (1987), *El culto moderno a los monumentos*, Visor, Madrid [1903].
- WAGNER, Monika (2013), «Studio Matters: Materials, Instruments and Artistic Processes», en ESNER, Rachel et al. (eds.), *Hiding Making - Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam University Press, pp. 31-41. En <http://www.jstor.org/stable/j.ctt6wp7vb> [31 agosto 2023].
- ZERVOS, Christian (1932), «Picasso», *Cahiers d'art*, n.º 3-5, pp. 85-88.