



HAL
open science

PICASSO Y SU MUSA: JACQUELINE AU FAUTEUIL

Sara Gil Saiz

► **To cite this version:**

Sara Gil Saiz. PICASSO Y SU MUSA: JACQUELINE AU FAUTEUIL. lectureType_12. Francia. 2019. cel-02082098

HAL Id: cel-02082098

<https://hal.science/cel-02082098v1>

Submitted on 28 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sorbonne Université
Faculté des Lettres
Année 2018/2019

Sara Gil Sáiz
M2 LLCE : Espagnol (R)
Semestre 2

PICASSO Y SU MUSA:
JACQUELINE AU FAUTEUIL

Civilisation de l'Espagne contemporaine

Professeur Jacques Terrasa

ÍNDICE

1. Introducción.
2. *Jacqueline au fauteuil*.
3. Picasso y el taller de Murlot.
4. La temática y la modelo, Jacqueline Roque.
5. Conclusión.
6. Bibliografía.
7. Anexos.

1. INTRODUCCIÓN.

Definimos el arte como la capacidad o la habilidad para hacer algo; es una manifestación de la actividad humana mediante la cual se manifiesta una realidad o aquello que se guarda en la imaginación del artista, que emplea los recursos que tiene a su alcance para expresar su propia visión del mundo a través de sus propios sentimientos. Muchas veces resulta imposible encontrar respuesta a tantos estímulos y la explicación puede no ser evidente, pero esa es la característica que distingue al arte con respecto a otras capacidades humanas y lo que lo hace tan especial.

Las artes visuales demandan una particular atención por parte del espectador. ¿Qué ha querido transmitir el artista? ¿Por qué lo hace de esta forma? Son dos de las preguntas que consideramos primordiales cuando nos encontramos delante de una obra de arte. A veces no resulta sencillo comprender el mensaje, pero ese es precisamente el atractivo de este tipo de obras. ¿Por qué es complicado? ¿Quiso el autor transmitir algo más de lo que yo interpreto? En cualquier caso, una obra de arte nunca nos deja indiferentes.

En este estudio analizaremos el linóleo de Pablo Picasso titulado *Jacqueline au fauteuil*, que crea en 1958 tomando como modelo a su segunda mujer. Veremos cómo está compuesta la obra e intentaremos dar una explicación plausible a los elementos que la componen. Asimismo, exploraremos la posible influencia de todas las técnicas aprendidas en el taller de Mourlot, aplicables en un principio a las litografías, que el artista ha podido trascender para crear sus linóleos. En un arte donde la forma, la técnica y el trazado son importantes, donde cada color está elegido con cuidado y todo pequeño detalle cuenta, veremos cuál es el resultado final y qué emociones desprende.

También nos detendremos en la temática, en las posibles influencias que el artista haya podido tener de otras culturas, así como de la motivación que lo ha llevado a ejecutar la obra. Al fin y al cabo, los movimientos artísticos de vanguardia del siglo XX surgen como respuesta a la situación social del momento.

Cuando nos encontramos frente a una pintura, la idea es aceptar la experiencia que la obra propone a nuestros sentidos, puesto que el arte no es exclusivamente una representación de la realidad, sino que tiene la capacidad de crear él mismo una realidad.

2. JACQUELINE AU FAUTEUIL.

En esta parte de nuestro estudio analizaremos uno de los linóleos de Picasso, *Jacqueline au fauteuil*¹, dedicado a su última compañera sentimental y creado en 1958, algunos años después de su paso por el taller de Fernand Mourlot en París. Comenzaremos con el comentario la estructura de la obra para detallar su composición, los colores, las formas, la textura y la expresividad.

¹ Tomamos las fotografías de esta obra en la inauguración de la exposición “Picasso in Color” que ofreció la Galerie Michael en Los Ángeles el 16 de febrero del 2019. Estos linóleos se presentaron al final de la exposición y en primicia para los asistentes. Es una obra acabada de la que se conservan también los linóleos las diferentes etapas del proceso y que componen la obra final.



Vemos que la figura de Jacqueline se encuentra en el centro de la obra; su rostro se sitúa en la parte central y se extiende desde el extremo superior hasta el centro de la pintura. Su brazo derecho está estirado hacia arriba con el codo doblado, de modo que intuimos su mano detrás de la cabeza; y su brazo izquierdo, con aire calmado, se tiende sobre el reposabrazos del sillón. Tras ella aparece dicho sillón hecho de mimbre, del cual podemos observar claramente la parte de la derecha, y sobre el que se muestra la esquina inferior de un cuadro colgado de la pared.

Al trazar los ejes sobre la pintura, observamos cuatro partes bien diferenciadas: en la parte superior izquierda, la que más resalta, aparece la mitad del rostro de Jacqueline y el brazo que se posa detrás de su cabeza. Nos llama la atención que esta parte de su cara sea de color verde, en vez de marrón como su mitad izquierda; lo que nos invita a pensar

² Según la información facilitada por el catálogo de la exposición Picasso in Color, este linóleo se imprimió sobre papel offset fuerte en la imprenta Arnéra, en Vallarius. Su referencia es Bear 1054 “Superposition des plateaux”, y su tamaño es de 30 ¼ x 22 ½ in. (76,84 x 57,15 cm).

que, aunque la mujer estuviese de frente al pintor, es muy probable que hubiese una luz o se crease un juego de sombras que Picasso quisiese representar³. El brazo es en tonos oscuros, casi negro, con algún trazo azul. Sin duda, la parte que más sobresale en esta zona del cuadro es el ojo de la modelo: la pupila y el iris son negros, sobre un fondo totalmente blanco. Este ojo es la parte más luminosa del linóleo.

En la parte superior derecha del cuadro aparece la otra mitad del rostro de Jaqueline, en tonos marrones y granates, con la cabeza apoyada sobre el sillón de mimbre, del cual Picasso muestra la estructura, y resalta la esquina donde puede que se reflejase un rayo de sol. Decimos esto por esa marca blanca salpicada ligeramente de tonos rojos y amarillos que aparece en el borde del mueble. La pared de la habitación es azul claro, del mismo color que los trazos del brazo y del vestido de Jacqueline; y el cuadro que aparece colgado en ella vuelve a mostrar tonalidades oscuras, como el negro, el verde y el granate. Aunque en esta parte del cuadro aparezca otro ojo, no resalta tanto como el otro; predominan en él los trazos rojos y es más pequeño.

Así como la parte superior del cuadro se centra en el rostro de la mujer, la parte inferior muestra su cuerpo⁴. Aquí no están realmente diferenciados el lado izquierdo del derecho, sino que toda la parte inferior muestra una continuidad y armonía, de manera que hay que percibirla como un conjunto. Los trazos de Picasso acompañan y resaltan la forma de Jacqueline; los motivos azules y verdes sobresalen de ese fondo oscuro, rodeados de negro y marrón.

El centro del cuadro es el rostro de Jacqueline, pero notamos que podríamos trazar un eje vertical que une la cara con el resto del cuerpo; nos referimos a una línea formada por los trazos azul claro que se encuentran en la frente, continúan por la nariz y descienden en el cuello hasta llegar al pecho. Es como si Picasso nos marcara el camino, lo que él ve y cómo concibe su obra; la forma en la que debemos apreciarla.

Esta pintura puede parecer caótica a primera vista, pero cuanto más la observamos, más somos conscientes de que existe un equilibrio que sólo puede comprenderse al analizar el linóleo; un equilibrio que transmite la propia Jacqueline con su gesto y su postura relajada.

En cuanto a las líneas de la pintura, existen varias diferencias notables: por un lado, las que pertenecen al cuadro colgado de la pared y al sillón, que son rectas e inexpresivas; por otro lado, las que se dibujan a Jacqueline, que parecen estar vivas y con movimiento, especialmente las del vestido que lleva puesto. Estos trazos quieren crear la sensación de movimiento⁵. Precisamente son esas líneas las que nos hacen ver que la obra está viva; son líneas que nos mueven por todo el dibujo y nos hacen saltar de un color a

³ Podríamos relacionar esto con las máscaras de influencia africana que aparecen en su cuadro *Les Femmes d'Alger*, una característica del cubismo. Hablaremos sobre esto más adelante, en el apartado de nuestro estudio dedicado a la temática y a la modelo.

⁴ También trataremos el tema de la representación de la sensualidad femenina más adelante en nuestro trabajo.

⁵ Puede que Picasso se fijase hasta el más mínimo detalle, incluso, hasta el punto de querer reflejar de alguna forma la respiración de su mujer, ese leve movimiento del cuerpo; o igual es probable que hubiese una ventana abierta y una suave brisa hiciese que el vestido se moviera. No sabemos por qué el pintor quiso reflejarlo así, pero describimos la impresión que nos llega a través de sus trazos.

otro; pasar de una emoción a otra. Son detalles que nos ayudan a percibir la obra como un todo, no como la suma de partes⁶.

El rostro de Jacqueline es lo primero que capta nuestra atención al mirar la pintura; no obstante, observándola con más detenimiento nos damos cuenta de que hay tres (o cuatro) planos diferentes, que se organizan en una progresión que comienza en la parte inferior del cuadro (con el plano más cercano al pintor y, por consiguiente, a nosotros) y termina con la parte superior (el plano más alejado). El primer plano englobaría toda la parte inferior de la pintura, el cuerpo de Jacqueline; el segundo plano sería su rostro; si consideramos que hay otro plano diferente en el centro serían el sillón y el brazo de la modelo; y, en último lugar, el cuadro colgado de la pared.

Esta distribución de las formas en el espacio, junto con la sensación de calma que transmite Jacqueline, nos inducen a pensar que la mujer estaba no sentada en el sillón, sino un poco recostada, por eso Picasso percibe los diferentes planos y los plasma en el cuadro.

Por último, diremos que no advertimos la pintura como una imagen cerrada, sino que tanto el fondo de la imagen como la propia modelo muestran que existe una continuidad fuera de los límites del marco. La pared que se encentra al fondo, además del cuadro que aparece en ella, nos muestran que ese decorado sigue, a pesar de que Jacqueline tape parte de él. Además, el hecho de que la mujer pueda estar recostada, nos hace querer saber más sobre la posición de su cuerpo, de sus piernas, de los pliegues del vestido, etc.

El contenido de este linóleo expresa cómo se sentía Picasso en ese momento con respecto a su mujer; transmite todas las emociones que el pintor sentía cuando ejecutó su obra⁷. Sus impresiones y su estado de ánimo se reflejan en los colores que utiliza. Como veremos a continuación, son cuatro los linóleos con colores primarios los que dan como resultado esta obra. Si nos fiáramos sólo de los colores primarios que utiliza Picasso, diríamos que Jacqueline le transmite juventud, alegría y vivacidad, porque son colores alegres y llenos de energía. Sin embargo, el resultado final está formado por colores oscuros, aunque deja entrever de vez en cuando líneas de esos colores vivos que forman la pintura. ¿Podríamos decir, entonces, que Jacqueline transmite una cosa a primera vista diferente de lo que guarda en su interior? Creemos que esto es muy interesante, porque justamente vemos los colores alegres en los ojos, al lado del blanco. ¿Quiere decirnos con esto Picasso que es la mirada de Jacqueline la que la describe como es y que, con tan sólo mirarla, era capaz de comprender su esencia?

De ser así, la pintura no sería tan sólo eso, sino que se le atribuiría un análisis del pintor hacia su mujer. De hecho, creemos que así es, porque todo está pensado y cuidado al detalle.

⁶ Además, en el caso del linóleo, donde *a priori* podría estar más justificado que se distinguiesen las partes al estar formado de varias capas, no ocurre así. El cuadro está completamente acabado y, si no se conoce su historia ni el proceso de creación, sería muy difícil decir que los trazos no forman parte de una única matriz.

⁷ Ahora bien, insistimos en que la apreciación es personal. Sabemos que el arte es algo subjetivo y que no significa lo mismo para todos. Incluso nos atreveríamos a decir que, si analizásemos esta misma obra en otro momento, es probable que nuestras percepciones cambiaran, puesto que ni nuestras emociones ni vivencias serían las mismas.



8



⁸ Según la información facilitada por el catálogo de la exposición Picasso in Colors, estas láminas, de izquierda a derecha, corresponden a: Baer 1054 “premier plateau: le noir”, fist state of two, cuyas medidas son 25 ¼ x 21 in. (64,14 x 53,34 cm); y Baer 1054 “Quatrième plateau: le bleu” fist state of two, cuyas medidas son 30 ¼ x 22 ½ in. (76,84 x 57,15 cm)



⁹ Según la información facilitada por el catálogo de la exposición Picasso in Colors, estas láminas, de izquierda a derecha, corresponden a: Baer 1054 “Troisième plateau: le jaune” first state of two, cuyas medidas son 30 ¼ x 22 ½ in. (76,84 x 57,15 cm); y Baer 1054 “Deuxième plateau: le rouge” first state of two, cuyas medidas son 30 ¼ x 22 ¾ in. (76,84 x 57,15 cm).

3. PICASSO Y EL TALLER DE MOURLOT.

Picasso ha sido uno de los artistas más conscientes que conocemos, para quien el tiempo se detenía cuando estaba creando¹⁰. El 2 de noviembre de 1945¹¹ el artista entró en el taller litográfico de Fernand Mourlot en París, donde cultivaría diferentes técnicas para la posterior producción de sus obras: “[...] Picasso dio comienzo a una auténtica orgía de creatividad litográfica que se prolongó durante cuatro meses¹².” (Lavin, 2009: 35-36). Durante los años 50 y 60, el pintor se introdujo en un campo casi desconocido para él hasta el momento, que daría lugar a numerosas piezas de su producción artística¹³ (Lavin, 1987: 1-6).

En el caso de *Jacqueline au fauteuil*, la técnica empleada no es la de la litografía¹⁴, sino la del linóleo¹⁵. Sin embargo, aunque ambas técnicas sean muy diferentes, creemos que, en esta ocasión, podrían tener en común el principio de la creación a partir de la destrucción, una idea que fascinaba al pintor:

[Un trabajador del taller de Mourlot que coincidió con Picasso:] We gave to him a stone and two minutes later he was at work crayon and brush. [...] When you make a lithograph, the stone has been prepared, and if you have to make a correction the stone has to be retouched. ...Right. We run off 12 to 15 proofs for him and return the stone to him in good order. Then he makes his second taste. On a stone like that, normally, when it has been retouched twice, the original preparation becomes somewhat spoilt... And he would scrape and add ink and crayon and everything! But, with him! Each time it would turn out very well. Why? That's a mystery. Picasso is a real hard worker (Lavin, 1987: 1).

¹⁰ Aquí podemos contar una anécdota que nos contó Eric Mourlot el día de la inauguración de la exposición “Picasso in Color”. Contó que su abuelo, Fernand Mourlot, trabajó mano a mano con Picasso y siempre decía que el artista no era consciente del tiempo. A menudo tenía que recordarle que era tarde, en torno a las diez de la noche, y que los trabajadores del taller tenían una vida y familias que atender, así que tenían que cerrar y esperar al día siguiente para volver a abrir y continuar el trabajo.

¹¹ “In November, Pablo Picasso arrives at the Mourlot studio. He proceeds to produce his first two originals lithographs at the studio with the aid of Fernand: Tête de femme, les deux femmes nues, (18 states), le Taureau (11 states), Tête de Fernand Mourlot publishes Braque le Patron (texte by Jean Paulhan)”, según aparece en la página web de Mourlot Editions: <<https://www.mourloteditions.com/pages/about>>, consultado el 21/02/2019.

¹² “Los mejores resultados de esta frenética actividad fueron cuatro series de grabados, dos cabezas de mujer, un par de desnudos y un todo. Picasso abordó los temas en ese orden [...]; de cada variedad se apartaba un número de láminas [...]. En cada caso, la suite no se componía de piedras litográficas separadas, sino de trabajos sucesivos sobre la misma piedra” (Lavin, 2009: 37).

¹³ No nos detendremos en esta ocasión en hablar sobre las obras litográficas de Picasso, pero sería interesante poder trabajar sobre todas ellas en otros estudios, de la misma manera que el hecho de poder hacerlo ayudándonos de testimonios directos de la familia Mourlot, como ha sido el caso para esta investigación.

¹⁴ “[La litografía es] una técnica que utiliza como matriz una piedra caliza y porosa previamente pulida y tratada. Es una técnica de impresión plana, es decir, la matriz no sufre ningún tipo de alteración, ni en relieve ni en hueco, y se basa en la incompatibilidad que tiene el agua para mezclarse con una sustancia grasa” (Frías Salazar, 2006: 47).

¹⁵ “El grabado al linóleo es una variante de la xilografía, en la cual se sustituye la plancha de madera por una de porción de linóleo. Es un material blando y de densidad muy uniforme, que permite ser tallado en todas direcciones, por lo que se pueden conseguir detalles muy finos. Las herramientas usadas en la linoleografía son las mismas que se utilizan para la xilografía a fibra: cuchillas y gubias. Al ser un material muy cómodo de trabajar, la talla debe realizarse con precaución para no vaciar en exceso la plancha, pues los errores son difíciles de rectificar. [...] Es importante darse cuenta que el grabado saldrá invertido, por eso se debe pasar a la plancha con el calco invertido”. Definición obtenida a partir de un documento PDF en la página web de la Xunta de Galicia: <https://www.edu.xunta.gal/centros/iesvilarponte/aulavirtual2/pluginfile.php/4482/mod_resource/content/0/textos/tecnica_de_linoleo.pdf>, consultado el 21/02/2019.

[Picasso afirma que] Un cuadro solía ser una suma de adiciones. En mi caso, un cuadro es una suma de destrucciones. Yo pinto un cuadro, entonces lo destruyo. Pero a fin de cuentas nada se pierde.

[...] De ahí empieza a emerger el nudo del drama de la creación puesto en escena en el taller de Mourlot. Sólo en la piedra era posible encontrar el particular tipo de historia que Picasso tenía en la cabeza: la destrucción en retroceso de una obra de arte concreta hasta llegar a su estado original; o, lo que es lo mismo, a la progresiva evolución de una obra de arte a su estado ideal¹⁶. [...] el proceso de simplificación y abstracción eran inherentes al programa cubista (Lavin, 2009: 39-47).

Si bien es cierto que estas afirmaciones aparecen relacionadas con la obra litográfica de Picasso¹⁷, igualmente podríamos formular la hipótesis de que, en el caso de nuestro linóleo, el principio hubiese sido el mismo. En la exposición vimos los cuatro linóleos que utilizó el artista para crear el cuadro final. Si el principio de “destruir para crear” estuvo presente en la composición de la obra, lo que tendríamos delante serían cuatro impresiones, cada una con un color primario, hechas sobre una misma matriz.

Por otro lado, si se trata de cuatro planchas de madera con una porción de linóleo trabajadas individualmente, nos fascina la capacidad del artista para concebir el resultado final de la obra; esa capacidad para saber qué color e intensidad quiere en cada parte de la pieza y, en base a ello, tallar los surcos para que la tinta impregne cada una de las cuatro láminas que formarán el retrato¹⁸.

4. LA TEMÁTICA Y LA MODELO, JAQUELINE ROQUE.

El arte moderno constituye uno de los movimientos artísticos más influyentes ya desde finales del siglo XIX¹⁹; la valoración de la cultura popular y de la cultura no-elaborada se manifiestan en esta corriente de la mano de artistas como Matisse, Gauguin y Picasso: “El rigor con el que arte moderno rechaza los valores culturales tradicionales y la íntima relación que propone entre ese rechazo y las formas de orden social no ha tenido precedentes desde el nacimiento del Cristianismo”. Se trata de un proceso evolutivo no necesariamente mejor, pero que sí denota “el incremento de la complejidad y el dominio de la técnica” (Lavin, 2009: 15).

¹⁶ Estas afirmaciones aparecen a raíz de las litografías que Picasso realiza sobre el Toro, donde el animal va transformándose y simplificándose cada vez más. Esta obra, compuesta por una “suma de destrucciones”, muestra la faceta didáctica del pintor, con la que quiere mostrarnos su particular visión del mundo (Lavin, 2009: 15-49). Para profundizar en esta idea aconsejamos leer, además de LAVIN, Irving (2009). “La(s) litografía(s) de “El Toro” y la historia del arte al revés”, en *Las ideas del arte de Altamira a Picasso*, Francisco Jarauta (ed.), Fundación Marcelino Botín, [Jornadas del 21 al 25 de julio de 2008], Santander, el artículo CANO GARCÍA, Josefa (2012). “Picasso: Faena y Tertulia. Los carteles de toros de Vallauris”, en *Procesos artísticos y obra de Picasso. Una visión desde la práctica artística*, Salvador Haro González (dir.), Málaga, Fundación Picasso-Museo Casa Natal, Ayuntamiento de Málaga.

¹⁷ También tuvimos ocasión de ver una litografía que Picasso hizo de Jacqueline Roque en 1961, *Portrait de Jacqueline de aux cheveux lisses* (Anexo 3) donde, incluso, pueden apreciarse las huellas dactilares del pintor.

¹⁸ En la exposición de la Galerie Michael también pudimos ver otras muestras de linóleos, como *L'écuyère et les clowns* (Anexo 1) y *Portrait de jeune fille* (Anexo 2).

¹⁹ El arte moderno ofrece la posibilidad de “mirar lo ambiguo y también lo más íntimo y oscuro” (Rosales Mateos, 1992: 155).

Ya desde el Renacimiento constatamos que los ideales clásicos se recuperan, pero también se revitalizan e incluyen en el marco teórico del momento (Lavin, 2009: 19).

La rebelión contra el arte clásico ha incluido [...] en las vanguardias, una negación no de la belleza clásica, sino de cualquier tipo de belleza y, más radicalmente, de la dimensión puramente estética como lo determinante. No se trata sólo de un culto a lo feo y a lo monstruoso, que al fin y al cabo son categorías estéticas desarrolladas ya por el barroco y el romanticismo. [...] Subyace más una poética que una estética en el sentido clásico del término: deseo de investigación, de participación, y sobre todo la ambición de no traducir en imágenes “la idea, sino de construir un pensamiento en sí mismo artístico, un pensamiento de imágenes, no en imágenes” (Rosales Mateos, 1992: 163-164).

Esta idea de pensar imágenes la vamos a resaltar con respecto a la obra que nos ocupa. Picasso fue un artista que supo adaptarse a las corrientes de vanguardia y así queda reflejado en su obra. Podríamos decir que *Jacqueline au fauteuil* pertenece al cubismo surrealista²⁰ tanto por su composición como por la expresión del artista, que nos hace ir más allá de lo que vemos, mostrando sin mostrar. A primera vista puede resultar complicado comprender la pintura e, incluso, podemos perdernos muchas de las pistas que Picasso nos presenta para comprender su obra. Sin embargo, este retrato es una expresión de su subconsciente, de sus sentimientos en el momento de la elaboración²¹.

Picasso, igual que Matisse, Gauguin y Derain, entre otros, buscaron para sus obras la reinterpretación de *lo primitivo*²² como

una forma de hacerse eco de la repulsa hacia la sociedad, la moral y la cultura burguesas que con tanta vehemencia y fortuna había sido manifestada, entre otros, por poetas como Baudelaire. La tendencia a lo primitivo de principios del s.XX es postulada como una actitud “moderna”, representa un rechazo polimorfo hacia lo cultivado y entraña una búsqueda crítica de una pureza y de una autenticidad utópicas e idílicamente situadas *ab intio* (López Rubiño, 2012: 151).

²⁰ El cubismo, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua (DLE), es un “movimiento artístico surgido en Francia a principios del siglo XX, que rompe con las leyes de la perspectiva clásica y descompone los objetos en estructuras geométricas”, <<https://dle.rae.es/?id=BWTWthu>>, consultado el 22/02/19. Además, según explica la Dra. Sonia Ríos Moyano, profesora de Historia del arte contemporáneo en la Universidad de Málaga, el cubismo es la primera de las vanguardias y se inicia con la pintura *Les demoiselles d'Avignon*, de Pablo Picasso. Esta corriente implica el abandono de la perspectiva tradicional, una selección de planos y reconstrucción de la realidad, y se rompe la tradicional representación femenina con sensuales curvas. El nombre de esta corriente vanguardista es acuñado por Louis Vauxcelles, y sus fundadores son Picasso, Braque y Juan Gris. El cubismo es una corriente artística que revolucionó el arte del siglo XX y surgió como expresión del sentimiento de los artistas contra la opresión social. Pablo Picasso fue quien más explotó este arte y el que lo llevó a su máxima expresión. <<http://www.uma.es/media/tinyimages/file/Cubismo.pdf>>, consultado el 22/02/19.

²¹ Según palabras de María Zambrano, hay elementos en la corriente surrealista que nos permiten el acceso a ciertas realidades específicas. Después de todo, esas imágenes responden a una función poética con el fin de adentrarse, conocer y aplacar esa realidad a la que no tendríamos acceso en ninguna otra circunstancia. (Rosales Mateos, 1992: 163).

²² Esta afirmación está relacionada con su cuadro *Les Demoiselles d'Avignon* y la posible influencia que el arte africano ha podido ejercer sobre esta pieza: “Picasso fue pintor expresionista más importante del siglo [...] el artista fuerza a las máscaras [...] a adaptarse al plano bidimensional y provocar una impresión de volumen y masa no a través de los contrastes de luz y oscuridad, [...] sino por medio de largas pinceladas de verde o azul con negro”. No obstante, Picasso niega que esta cultura haya influido en su arte: “Una valoración contra la cual se pronunció expresamente el propio Picasso en 1942 [...] afirmando que el arte africano no influyó nada en la ejecución de “*Demoiselles*” y que sus referentes fueron fundamentalmente las tallas ibéricas (de hecho, en estas declaraciones Picasso asegura que ni siquiera conocía el arte africano, afirmación de dudosa credibilidad)” (López Rubiño, 2012: 102-103).

De todas formas, independientemente de las influencias que Picasso tuviera para la ejecución de este linóleo, nos quedaremos con su afirmación “*Ce sont les regardeurs qui font les tableaux [...] un tablea une vit que par celui qui le regarde*” (López Rubiño, 2012: 113). Toda la producción Picassiana debe mirarse bajo el punto de vista de la modernidad, “es decir, desde la destrucción para llegar a la creación y a la renovación”, pero también como una reflexión que sólo el artista conoce y que él mismo destruye para recrearla en sus pinturas (Julián, 1992: 205).

Entre las numerosas líneas temáticas que definen la obra del pintor²³, Picasso se centra, en la obra sobre la que gira nuestro estudio, en la mujer, su “gran tema central. [...] Ella es el principal motor que mueve la mayor parte de su obra”. Los retratos aparecen en su repertorio artístico desde muy temprano, incluidos aquellos “de mujeres a las que le unen lazos de amistad; retratos de sus esposas y amantes; y por último, retratos de sus hijos”. Los retratos de dichas mujeres “sufren” los vaivenes emocionales del artista, son “víctimas pictóricas” de las emociones que el pintor siente en ese momento. Jacqueline, su última mujer, “es la más retratada de todas y en la globalidad de su producción es como un epílogo, como una síntesis reflexiva que le mueve a recrear obras de otros artistas²⁴”. Además, el hecho de que la modelo aparezca sentada manifiesta su deseo de exteriorizar plásticamente su idea de la feminidad. “Tema tratado durante toda su vida y al que llega en clave primitivista, cubista, clásica, surrealista, etc.” (Julián, 1992: 206-216).

Picasso realizó varias series basándose en pinturas de otros artistas. Tal es el caso de la pintura de la obra *Les femmes d'Argel*, de Delacroix²⁵. Jacqueline pasa a ser, a partir de ese momento, la modelo ideal para el pintor al tener “cierto parecido con la figura de la derecha del cuadro de Delacroix”. Así pues, Picasso “hace de las mujeres unos seres extraordinariamente voluptuosos mediante el aspecto sexual exuberante de las mismas” (Julián, 1992: 220-221). Todas estas ideas nos ayudan a comprender la idea que Picasso tenía de su modelo y de cómo la veía. La pintura que nos llega a nosotros es, por tanto, la visión que el artista tenía de Jacqueline; los trazos que dibujan su físico nos revelan su apariencia exterior, pero los colores, las formas, el delineado, etc. están relacionados directamente con su mundo interior²⁶.

²³ El amor, los bañistas, la práctica del arte y el artista, las escenas de guerra, los temas mitológicos, los niños, los adolescentes, la religión, los retratos, las series basadas en cuadros de otros pintores y la temática social (Julián, 1992: 206).

²⁴ Aquí podríamos cuestionarnos por qué decidió Picasso utilizar estos colores para Jacqueline, qué le impulsó a ejecutar esta obra y, si vamos todavía más lejos, ¿le gustó el cuadro a la propia modelo? ¿Su reacción pudo influir en obras posteriores del artista? Podríamos seguir investigando estas cuestiones en un futuro apoyándonos en la totalidad de retratos dedicados a Jacqueline y relacionándolos con los de sus otras mujeres y momentos de su vida. Sólo así podríamos formular hipótesis válidas.

²⁵ “La serie *Mujeres de Argel* se realiza entre 1954-1955. Su interés por la obra de Delacroix se encontraba ya reflejado en el cuadro *El Harén*, de 1906, y en el grabado *Cuatro modelos y una cabeza escultórica* (1934), de la *Suite Vollard*” (Julián, 1992: 220).

²⁶ Las interpretaciones de una obra artística son infinitas. Aquí entran en juego no solamente los propios sentimientos o percepciones del autor, sino también las vivencias de la persona que observa. Por ello, cabe la posibilidad de que, debido a nuestro estado de ánimo en el momento de analizar la pintura, pasemos por alto información que el artista nos da y, del mismo modo, que atribuyamos emociones o interpretaciones que no se encuentran en el cuadro. Eso es lo interesante de toda obra de arte: el porqué y el para quién.

5. CONCLUSIÓN.

El arte engloba muchas manifestaciones de la actividad humana mediante las cuales los artistas expresan sentimientos, sensaciones o emociones. Estas obras de arte no dejan indiferente al espectador, que percibe el mensaje del pintor a su manera, mezclándose con las propias sensaciones de la persona que mira el cuadro. El siglo XX representa una revolución en el arte de vanguardias, una concepción totalmente nueva sobre la realidad que surge como una respuesta social.

Pablo Picasso, uno de los artistas más influyentes de su tiempo y de la historia de la pintura contemporánea; experimenta e innova en sus creaciones gracias a técnicas nuevas como la litografía y el linóleo. Influenciado posiblemente por el arte africano, Picasso inaugura una nueva corriente en la historia del arte: el cubismo. Su particular visión de la realidad transportará al público a su mundo interior complejo, lleno de emociones y de inseguridades. No obstante, cada pintura es susceptible de tantas interpretaciones como espectadores tenga, puesto que es el propio auditorio el que crea esa realidad a partir de la reinterpretación de las obras del artista.

El linóleo de *Jacqueline sur le fauteuil* nos muestra la visión de Picasso respecto a su segunda mujer, su sensualidad, su feminidad; pero es tarea del espectador el reconstruir esa realidad para crear la suya propia. Los colores, las formas, los trazos, las líneas y la composición no son fruto del azar, sino de un proceso de reflexión del artista; por tanto, es fundamental comprender todos los porqués para intentar aproximarnos lo máximo posible a la idea del pintor. De todas maneras, una cosa es segura: la pintura provoca unas emociones cuando se mira, y eso lo realmente fascinante de la obra. ¿Qué ha querido expresar el artista? ¿Cómo recibo yo ese mensaje al observar su cuadro? Esto hace que una obra esté viva a lo largo del tiempo.

Cada pintura guarda una historia llena de sentimientos y vivencias que el artista plasma sobre el lienzo o la matriz. Es una parte de él, una muestra de su subconsciente que se abre delante de nosotros al mirar el cuadro. Gracias a artistas como Pablo Picasso podemos disfrutar de esta expresión artística de múltiples formas, porque sus obras no sólo se miran, sino que también se sienten.

6. BIBLIOGRAFÍA.

- Estudio crítico:

FRÍAS SALAZAR, Víctor Manuel (2006). “Procesos metódicos de transferencia de imágenes fotográficas en la gráfica contemporánea”. Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo I. Madrid.

JULIÁN, Inmaculada (1992). “Temas y modelos en la obra de Picasso”, *D’art*, 17-18, p. 205-223.

LAVIN, Irving (1987). “Picasso’s Lithograp(s) ‘The Bull(s)’ and the History or Art in Reverse”, *Art without History*, [75th Annual Meeting, College Art Association of America, del 12 al 14 de febrero], p. 1-6.

----- (2009). “La(s) litografía(s) de “El Toro” y la historia del arte al revés”, en *Las ideas del arte de Altamira a Picasso*, Francisco Jarauta (ed.), Fundación Marcelino Botín, [Jornadas del 21 al 25 de julio de 2008], Santander, p. 15-78.

LÓPEZ ROBIÑO, David (2012). “El otro como fascinación: Picasso y lo primitivo. La doble cara del reconocimiento del arte primitivo como parte del patrimonio universal de las formas”, en *Procesos artísticos y obra de Picasso. Una visión desde la práctica artística*, Salvador Haro González (dir.), Málaga, Fundación Picasso-Museo Casa Natal, Ayuntamiento de Málaga, p. 99-116.

ROSALES MATEOS, Emilio (1992). “La destrucción de las formas”, *Fragments de filosofía*, 2, p.140-164.

- Recursos electrónicos:

Diccionario de la Real Academia Española: <<https://dle.rae.es/>>

Educación de la Xunta de Galicia:

<https://www.edu.xunta.gal/centros/iesvilarponte/aulavirtual2/pluginfile.php/4482/mod_resource/content/0/textos/tecnica_de_linoleo.pdf>, consultado el 21/02/2019

Galerie Michael: <<https://galeriemichael.com>>

Mourlot Editions: <<https://www.mourloteditions.com>>

Picasso in Colors: catálogo de la exposición en Galerie Michael.

<<https://cld.bz/9fMcyRo/26/>>, consultado el 21/02/19.

Universidad de Málaga, Departamento de Historia del Arte:

<<http://www.uma.es/media/tinyimages/file/Cubismo.pdf>>

7. ANEXOS.

Anexo 1: *L'écuycère et les clowns*, 1961.



L'écuyère et les clowns, 1957.



Anexo 2: *Portrait de jeune fille, d'après Cranach le Jeune II, 1558.*





Anexo 3: *Portrait de Jacqueline aux cheveux lisses*, 1962.



