

Triste colofón el de Manuel Orozco a una década convulsa de la crítica española. Sería un error por nuestra parte tomar un texto como este como modelo de una postura extendida respecto a la pintura de Picasso, más bien resulta hasta extemporáneo, como ya señalamos. La batalla por el reconocimiento del auténtico valor de la obra de Picasso ya estaba ganada hacía tiempo y la evolución de la cultura artística española en los años siguientes no hará sino confirmar esta trayectoria positiva pese a las múltiples dificultades inherentes a un contexto tan peculiar como fue el de la España franquista.

Las Meninas de Picasso, 1957: cal·ligrafies de la indisciplina¹

JÈSSICA JAQUES PI

Universitat Autònoma de Barcelona

Al llibre MARÍ, A. (Ed.), *La modernitat cauta: Resignació, restauració, resistència (1942–1962)*. Barcelona, Angle Editorial, 2014

Las Meninas són inesgotables però bé podrien esgotar legions d'historiadors, filòsofs, pintors, escultors, *performers*, dramaturgs, comediògrafs, humoristes, artistes de circ i de carrer, coreògrafs, cineastes, dissenyadors, videoartistes, cuiners, poetes, novel·listes i lletraferits en general. Entre els acadèmics, hi hauria consens si s'afegís al subjecte de la frase anterior el genitiu «de Velázquez», i potser més d'una sorpresa si l'acompanyéssim de l'atribució «de Picasso». Entre unes i altres *Meninas* el pintor malagueny disposà un mirall de fira imaginari en el qual s'inquiria ell mateix tot agreujant tensions i intimidant encerts, mentre retia el més sentit homenatge al pintor sevillà. En realitat, hi duqué a terme més variacions sobre la seva pintura que sobre la de Velázquez,² amb unes cal·ligrafies de la indisciplina encara per desentrellar. Aquest article pretén aduir raons per desnuar fins

1. Aquest article ha estat possible gràcies al suport del Ministeri d'Economia i Competitivitat al Projecte de recerca FFI2012-32614: «Experiència estètica i investigació artística: aspectes cognitius de l'art contemporani». Dec al professor Joan Sureda (UB) l'oportunitat de començar a repensar *Las Meninas* de Picasso en ocasió del cicle «El perquè de les arts: muses, mites i museus», coordinat per ell a l'Institut d'Humanitats a la tardor de 2012. La meua conferència es titulà «El Museu Picasso de Barcelona i la revisió de *Las Meninas*: el mirall i Jacqueline», i és l'origen d'algunes de les tesis que exposaré a continuació. Agraïxo a l'equip del Museu Picasso, molt especialment a Margarida Cortadella, l'acompanyament en la redacció d'aquest text.

2. De fet, Picasso pretenia assumir Velázquez prou per arribar a oblidar-lo, com mostra el catàleg *Oblidant Velázquez. Las Meninas*. Barcelona: Museu Picasso de Barcelona, 2008. Vegeu també el testimoni d'Hélène Parmelin a *Voyage Picasso*. París: Robert Laffont, 1980, p. 77; recollit per Bernadac, M.-L., Michael, A., (eds.) *Picasso. Propos sur l'art*. París: Gallimard, 1998, p. 155.

allà on sigui possible l'entortolligament de les cal·ligrafies d'aquestes variacions, havent assumit plenament llur inescotabilitat. Com *Las Meninas* de Velázquez, la sèrie picassiana té la inescotabilitat pròpia d'un *manifest* sobre l'autoconsciència de l'art i de l'artista en temps de desubicacions, precarietats i incerteses, amb una afinitat amb la contemporaneïtat tan esfereïdora com aclaparadora.

La sèrie *Las Meninas* (MPB 70.433-90) fou realitzada febrilment per Picasso, probablement, entre el 14 d'agost³ (el primer oli de la sèrie —MPB 70.433— data del 17 d'agost) i el 30 de desembre de 1957, mesos després del tricentenari del quadre original.⁴ Es compon de cinquanta-vuit olis, alguns dels quals foren, al meu entendre, treballats simultàniament, per més que acabats en data diferent, anotada en cada cas pel mateix Picasso. Des del 9 de maig de 1968 es troba al Museu Picasso de Barcelona, on arribà com a ofrena a un amic mort —a l'Amic Mort—, Jaume Sabartés (desaparegut el 13 de febrer de 1968), qui fou l'impulsor primer, juntament amb Picasso, d'aquesta institució a la ciutat en la qual ambdós creixeren vitalment i intel·lectualment en els seus anys de formació.

Cinquanta anys després, el Museu Picasso de Barcelona és, al meu entendre i abans que cap altra cosa, el santuari de la sèrie *Las Meninas*, i l'únic lloc del món on es pot contemplar una sèrie d'olis picassiana en la seva totalitat. És per aquesta raó que el cinquantenari d'aquesta institució és una excel·lent ocasió per repensar aquesta sèrie, i fer-ho precisament allà on els arxius emmudeixen i la història de l'art ha de transgredir-se com a disciplina i maldar per ser decididament *indisciplinada*.

3. A l'apartat 2 donaré la raó per la qual proposo aquesta data.

4. Les referències històriques les trobarà el lector en la monografia de Claustra Rafart *Las Meninas de Picasso*. Barcelona: Meteora, 2001. *Las Meninas* de Velázquez (Museu del Prado) acostumen a datar-se majoritàriament l'any 1656 i en alguna ocasió el 1656-1657.

Proposo el concepte d'*indisciplina* per acompanyar els de *resignació*, *restauració* i *resistència* en l'acostament a *la modernitat cauta*. L'utilitzaré en dos estrats: un de relat i un altre de metarelat. L'estrat de relat és el que explica les raons fonamentals de la sèrie *Las Meninas* a partir de tres exercicis d'*indisciplina* per part de Picasso: la indisciplina de la successió en la *suite*, la de la successió en l'escriptura i aquella en la qual conflüen els motius íntims amb els polítics. Cap dels tres exercicis fou realitzat amb les cal·ligrafies de la resignació ni de la restauració, sí amb les dels disturbis i la resistència; foren tres exercicis de la indisciplina que resignificaren pictòricament l'*engagement* sartrià una dècada després de la seva proclamació.⁵

Pel que fa a l'estrat del metarelat, val a dir que el meu discurs és *indisciplinat* en la mesura que s'ubica en la tensió entre la història de l'art i la filosofia de l'art, en la insistència en les preguntes quan els arxius emmudeixen; hi ha una voluntat explícita d'ignorància dels límits entre ambdues disciplines i, en conseqüència, un desig de restitució del retrò de les batalles.

1. La indisciplina de la successió: la suite

Foucault publicava el seu meravellós text sobre *Las Meninas* de Velázquez a *Le Mercure de France* al 1964.⁶ Dos anys més tard el tornaria a publicar com a primer capítol de *Les mots et les*

5. Vegeu Sartre, J. P., «Qu'est-ce que la littérature?», *Les Temps Modernes*, 1947; recollit a *Situations II*. París: Gallimard, 1951. Val a dir que Sartre i Picasso es coneixien, i que el filòsof va ser un dels actors de la *première* de *Le Désir attrapé par la queue*, obra teatral de Picasso escrita en tres dies, del 14 al 17 de gener de 1941, i representada a casa dels Leiris (Quai des Grands-Augustins, com el taller de Picasso) el 19 de març de 1944, en plena ocupació nazi de la capital francesa. Sartre feia el paper de «ganivet de punta rodona» (*bout rond*), potser perquè les ganivetades de l'*engagement* només assolien la discreta eficàcia de la filosofia.

6. «Les Suivantes», *Le Mercure de France*, París, juliol-agost 1964, n. 1221-2, pp. 362-384. Vegeu també *Les mots et les choses*. París: Gallimard, 1966, pp. 19-31.

choses. La traducció castellana perd un matís fonamental en el títol de la introducció: «Las Meninas». El títol original no es aquest, sinó «Les Suivantes». Foucault, algunes primaveres abans de la revolució del 68, estava fent una broma afectuosa, una aclucada d'ull als amics, i llançava una lliçó enjogassada i lleugerament críptica a la narrativa de la història de l'art i de la seva autoconsciència. «Les Suivantes» recull disciplinadament l'etimologia del «seguici (reial)», atès que, òbviament, els personatges «Meninas» en són part. Però la raó de «Les Suivantes» és, al meu entendre, una altra, i és indisciplinada. A París s'havien exposat monogràficament *Las Meninas* de Picasso, a la galeria Louise Leiris, entre el 22 de maig i el 27 de juny de 1959. La introducció al catàleg la va fer Michel Leiris. Foucault, amic de Leiris, indicava trapasseraent amb el seu títol que el *manifest* de *Las Meninas* de Velázquez s'havia de llegir des de la *suite* Picasso;⁷ l'autonomia de l'art, en la seva versió moderna i d'avantguarda, exigia l'atreuiment de la dissolució de l'aura de la pintura d'història.

Una de les maneres de dissoldre l'aura de la pintura d'història i de la pintura en general consisteix a tractar de transmutar en successió la simultaneïtat que els és pròpia. Picasso havia après a deslliurar les imatges del pes de la simultaneïtat amb la seva pràctica com a gravador.⁸ *Gravat* i *sèrie* són dos termes de ferma relació històrica, i vinculaven Picasso amb «el seu Goya» i amb «el seu Rembrandt». D'altra banda, tal com detectà el filòsof analític i coneixedor de l'art Nelson Goodman en descobrir *Las Meninas* de Picasso en el seu viatge a Barcelona l'any 1971 (val a dir que

7. Dec aquesta proposta interpretativa al professor Miquel Molins (UAB), en ocasió d'un seminari preparat i impartit conjuntament a la UAB la primavera de 2013. D'altra banda, dec la reflexió sobre el concepte de sèrie tant en Goya com en Picasso a Valeriano Bozal, que va impartir una sessió sobre aquesta qüestió al curs «Repensar Picasso» del 2008-2009, dins del context del màster «Pensar l'art d'avui». Agraïxo a aquest professor també els comentaris a les pàgines actuals.

8. Molt especialment en la *Suite Vollard* (1930-1937), de la qual hi ha una edició completa al British Museum, i en *Somni i mentida de Franco* (1937, MPB 112.423-4).

Goodman considerà aquesta sèrie picassiana com «les variacions més imponents» de la història de l'art),⁹ l'exercici de la *variació* es afí, per naturalesa, a la *seriació*, i per això Picasso no va dubtar d'explorar el procediment serial en la seva recerca de la dècada de 1954 a 1963 sobre Delacroix (en la sèrie *Les Femmes d'Alger*; 1954-1955), sobre Velázquez (en la sèrie *Las Meninas*) i sobre Manet (en la sèrie *Déjeuner sur l'herbe*, 1959-1962).

La relació entre simultaneïtat i successió resulta, però, en la sèrie instal·lada al Museu Picasso de Barcelona, més complicada, atès que es tracta d'un viatge d'anada i tornada en la temporalitat i en l'espai. Cal deturar-se, per explicar aquest anar i venir, en el concepte de *sèrie* com a tal. Ni el català ni el castellà han sabut traduir *suite* amb encert. Una *suite* de Bach no és una *sèrie* de Bach: *suite* connota qualitat; *sèrie* connota, només, quantitat. *Las Meninas* de Picasso són una *suite* i no una *sèrie*, com són una *suite* els gravats de Goya. Això vol dir que, un cop seriat, cada element pot transgredir la seriació i ubicar-se al costat d'un element no correlatiu, i generar així esdeveniments receptius diferents als inicials tot possibilitant el retorn a la simultaneïtat. La sèrie en la seva totalitat esdevé, aleshores, una instal·lació. Proposo, en conseqüència, que l'ordenació cronològica no hauria de ser imperativa (com ho és ara al Museu Picasso), atès que la combinació segons els criteris d'allò que es podria designar com a *instal·lació performativa* (al meu entendre, la pretesa per Picasso) pot generar experiències receptives tant o més fructíferes i idènticament rigoroses amb les pretensions originals. Afegiria que el relat cronològic pot ser àdhuc perjudicial, com ho és en el cas del *Retrat de Jacqueline* (MPB 70.489), «desterrat» actualment a la sala d'*Els colomins*. Són perfectament comprensibles els requeriments espacials d'una institució, però aquell retrat, segons el criteri de la *instal·lació performativa*, fa el paper del mirall dels reis al quadre original (el *Retrat de Jacqueline* representa,

9. Goodman, N., «Variations on variation, or Picasso back to Bach», *Reconceptions in Philosophy, and other Arts and Sciences*. Cambridge (MA): Hackett, 1988, p. 76.

efectivament, un mirall on s'emmirallen «la reina» Jacqueline i «el rei» Picasso, present només amb mig rostre ombrívol), i «desterrar-lo» el condemna a la desubicació i a la despotenciació performativa. Una cosa semblant es podria dir de la subsèrie *Els colomins* (MPB 70.450-8), però aquí sí que s'imposa la dictadura de l'espai, atès que es tracta de nou olis que, a més, gaudeixen d'una certa autonomia que suavitzava les conseqüències receptives del seu «desterrament».

Amb aquest viatge d'anada i tornada «simultaneïtat-successió-simultaneïtat», *Las Meninas* de Picasso aconseguiren indisciplinadament una cosa que la crítica només ha volgut reconèixer a Duchamp: l'exploració transgressora de la capacitat performativa de les arts tradicionals,¹⁰ en aquest cas de la pintura a l'oli. La *suite Las Meninas* és doncs, al meu entendre, un lloc privilegiat per començar a revisar la narrativa de la història de l'art de la segona meitat del segle XX.

2. La indisciplina de la successió: l'escriptura

La recerca picassiana sobre la transgressió de la simultaneïtat pictòrica cap a la successió no es limità a indagar sobre la seriació, sinó que s'endinsà en el terreny de l'escriptura, és a dir, atansà el curs dels mots. Picasso, segons declarà ell mateix,¹¹ escriví durant tota la seva vida; d'altra banda, els seus amics foren principalment escriptors¹² i ell va ser un compulsiu i sofisticat

10. Sobre aquesta qüestió, vegeu Rancière, J., *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. París: Galilée, 2011.

11. Vegeu Otero, R., *op. cit.*, p. 85-86, recollit per Bernadac, M.-L., Michael, A., *op. cit.*, p. 146.

12. Gertrude Stein dóna molta importància a aquest fet en la formació de Picasso, amb una insistència notòria en la seva persona. Val a dir que Stein escriu la seva monografia sobre Picasso el 1938, quan aquest ja s'havia distanciat d'ella a causa dels seus entusiasmes pétaïnistes. Vegeu Stein, G., *Picasso. Writings 1932-1946*. Nova York: The

lector de poesia.¹³ La seva passió per l'escriptura era tal que va arribar a declarar:

En el fons, crec que sóc un poeta que ha equivocat el camí (*qui a mal tourné*), no creus?¹⁴

Els textos que han arribat a publicar-se van ésser escrits entre el 18 d'abril de 1935 i el 20 d'agost de 1959, i a voltes són en castellà, a voltes en francès, en alguns moments es barregen els dos idiomes i probablement tinguin alguna reminiscència implícita del català.¹⁵ Es tracta de textos poètics altament experimentals i d'avantguarda, que en algunes ocasions poden ser designats com a «poemes», en d'altres com a «prosa poètica», a voltes com a «poemes en prosa» i a voltes com a «teatre», en el benentès que ofereixen la màxima resistència a qualsevol classificació. Per afinitat d'època i per l'amistat amb els poetes surrealistes (especialment amb André Breton i Jacques Cocteau), s'ha llegit sovint i al meu entendre erròniament l'escriptura de Picasso com a «escriptura automàtica», sobre la qual ell ironitzà força.¹⁶ Contrà-

Library of America, 1984 (1938), pp. 495-533, aquí 500 ss. Sobre la deriva pétaïnista de l'escriptura, vegeu Will, B., *Unlikely Collaboration. Gertrude Stein, Bernard Faj and the Vichy Dilemma*. Nova York: Columbia University Press, 2012.

13. Resulta avinent recordar que la porta d'accés a casa seva al Bateau-Lavoir (on Picasso va estar de 1904 a 1909, i de 1911 a 1912) va lluir durant bastant de temps, a l'altura dels ulls, el rètol «Au rendez-vous des poètes», vegeu Richardson, J., *A life of Picasso. Volume I: 1881-1906*. London: Pimlico, 2009, capítols 19-21. Sobre la relació de Picasso amb els seus amics poetes i altres escriptors, vegeu l'exhaustiu estudi de Serge Linarès titulat *Picasso et les écrivains*. París: Citadelles & Mazenod, 2013.

14. Vegeu la nota 10.

15. La seva publicació completa (amb els textos castellans traduïts al francès) es troba a Bernadac, M.-L., Piot, C., (Eds.), *Picasso: Écrits*. París: Gallimard, 1989.

16. Picasso vinculava l'escriptura automàtica a la inautenticitat; vegeu Gilot, F., Carlton, L., *Vivre avec Picasso*. París: Calmann-Lévy, 1965, p. 252; recollit per Bernadac, M.-L., Michael, A., *op. cit.*, p. 127. Otero, R., *Lejos de España. Reencuentros y conversaciones con Picasso*. Barcelona: Dopesa, 1975, pp. 85-86; recollit per Bernadac, M.-L., Michael, A., *op. cit.*, p. 143. Rothenberg, J., Joris, P., *Pablo Picasso. The Burial of the Count of Orgaz and other Poems*. Cambridge: Exact Change, 2004, p. XV-XVI.

riament, la seva era una escriptura de plena consciència, pacient, meticulosa, preciosista, gongoriana; al meu parer, anticipà el teatre de l'absurd en els temps de l'estupor. *Absurd* i *estupor*, les dues categories de l'estètica posterior a la Segona Guerra Mundial,¹⁷ s'anunciaven ja en la iconografia picassiana, que rebrunyia per superar la dicotomia simultaneïtat pictòrica – successió cal·ligràfica, en una tossuderia capaç d'obrir espais a nous *engagements*.

El trànsit de la pintura (o del gravat, o del dibuix, o de l'escultura) a l'escriptura fou en Picasso constant i indisciplinat; certament, l'artista el realitzà des d'una ignorància volguda dels límits entre aquestes disciplines, atès que, al seu entendre,

les arts en fan una de sola: es pot escriure una pintura en paraules tal com es poden pintar sensacions en un poema.¹⁸

Des d'aquesta comprensió de la recerca artística, qualsevol pràctica era considerada per Picasso com a susceptible de transgredir-se a si mateixa cap a una altra; era pensada com a portadora dels mecanismes de la seva pròpia dissolució i del seu propi esdeveniment en allò altre, donant per descomptat algun element continu que permetria l'alteració. En el cas de la transició de la pintura (o el gravat, o el dibuix) a l'escriptura, Picasso en va considerar dos, d'elements: la continuïtat cal·ligràfica entre totes dues i la seva dimensió signíca.¹⁹ De fet, cal·ligrafia i signe

17. Sobre la categoria de l'estupor en les dècades posteriors a la Segona Guerra Mundial, vegeu Bozal, V., *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Siruela, 2004.

18. Recollit per Penrose, R., *Picasso*. París: Flammarion, 1996, p. 488 (original: *Picasso. His Life and Work*. University of California Press, 1958); recollit per Bernadac, M.-L., Michael, A., *op. cit.*, p. 157.

19. Sobre la dimensió cal·ligràfica, vegeu Stein, G., *op. cit.*, pp. 500 ss; sobre la dimensió signíca del *collage* de Picasso, vegeu Krauss, R., «The Circulation of the Sign», *The Picasso's Papers*. Boston: MIT, 1999, pp. 25-85. Sobre la dimensió signíca de l'escriptura picassiana, vegeu els seus propis testimonis recollits per Bernadac, M.-L., Michael, A., *op. cit.*, pp. 53, 57, 107, 111, 113, 140-1, 150-1, 157, 165.

confluïren en la recerca artística picassiana com a llocs privilegiats per a la indisciplina ja des de l'època del cubisme i, molt especialment, des de la transició d'aquest al *collage*. Picasso estava fascinat per la versatilitat signíca del gest cal·ligràfic, que en la pintura o en el *collage* li permetia que una forma indiqués referents ben diversos, mentre que en escriptura el reptava al fet que un mot pogués ser alhora subjecte i predicat, o bé ocupar el lloc de diferents complements sintàctics simultàniament. L'artista acarava aquest repte amb la utilització de tres recursos: l'absència de puntuació, una successió dels mots que transgredia la linealitat com si estigués utilitzant «una paleta de paraules»²⁰ i una reivindicació de l'artisticitat de la seva pròpia cal·ligrafia, també en la seva dimensió sonora.²¹ Picasso no pretenia

explicar històries o descriure sensacions, sinó suggerir-les amb els sons de les paraules.²²

La successió dels mots als textos picassians era afí a la recerca sobre la successió treballada en les sèries. Aquesta afinitat fou especialment emfàtica en el cas de la sèrie *Las Meninas* i d'un text escrit a la mateixa època (entre el 6 de gener de 1957 i el 20 d'agost de 1959), que porta per títol *El entierro del conde de Orgaz* i que sembla empeltar un poema amb una narració del tipus romanç de cec i amb una obra de teatre, amb un resultat molt proper, com s'ha indicat més amunt, al teatre de l'absurd.²³ Val

20. Segons va comentar Picasso a Louis Parrot el 1948; vegeu Rothenberg, J., Joris, P., *op. cit.*, p. XV-XVI.

21. Tal com es pot apreciar a les imatges dels textos recollides a Bernadac, M.-L., Piot, C., *op. cit.*

22. Segons una declaració de Picasso a Sabartés recollida per Rothenberg, J., Joris, P., *op. cit.*, p. XVI.

23. Val a dir que *Fin de partie* de Beckett estava en fase d'assaig a París al desembre de 1956 i gener de 1957, i que és imaginable que Picasso l'anés a veure i/o que llegís el text. Aquesta afinitat entre tots dos escriptors també és apreciada per Kathleen Brunner, a *Picasso Rewriting Picasso*. London: Black Dog Publishing, 2004: 139-169.

a dir que la primera edició d'aquest escrit es troba, també, al Museu Picasso de Barcelona.²⁴

El entierro del conde de Orgaz aportà a la sèrie *Las Meninas* una iconografia que només podia desenvolupar-se en la inevitable successió dels mots, segons una peculiar proposta moderna de l'*Ut pictura poiesis*. Gran part està inspirada, al meu entendre, en *El Lazarillo de Tormes* (1555) i en *El Quijote* (1605, 1615), a més de l'explícit *El entierro del conde de Orgaz* (1586-1588, església de Santo Tomé, Toledo) del Greco i potser també en *El entierro de la sardina* de Goya (1812-1814, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). És la tradició cultural espanyola la que es posa, com a la sèrie *Las Meninas*, en joc. A l'apartat següent en donaré els motius, que tenen, al meu entendre, una clara dimensió política.

La brevetat d'aquest article no permet abastar la densa convergència de *Las Meninas* i d'*El entierro del conde de Orgaz* en l'afany picassà d'indagar en la tensió entre simultaneïtat i successió. Presentaré, però, a continuació, a mode de mostra, el fragment on es concentra la confluència entre la sèrie i el text.

14/08/1957: El niño tocando el piano colgando atado por el cuello montado a caballo vestido de cocinero con su bonete (de luto) tiene en su mano izquierda una sartén como escudo —(el caballo gualdrapas negras y plata) esto no tiene nada que ver con las Meninas colgando de los dos gorfios del techo un jamón y chorizos Modesto Castilla hijo natural de D. Ramón Pérez Cortales D. de S. y V. poniendo su paleta-espejo enfrente del espejo clavado en

24. Es tracta de l'edició de l'editorial Gustavo Gili, dins del seu segell de llibres de bibliofília, Ediciones de la Cometa. Publicat l'any 1969, l'edició consta de dos volums i una carpeta amb el gravat original del poema conegut com «Trozo de almíbar», fet el 9 de juny del 1939. Un dels volums conté els dotze gravats originals i un pròleg de Rafael Alberti; l'altre, l'edició facsímil del text original manuscrit de Pablo Picasso. L'editorial Gustavo Gili va donar al Museu Picasso de Barcelona el juny del 1970 un exemplar de l'edició i les dotze planxes anul·lades. El text es recull a Bernadac, M.-L., Piot, C., *op. cit.*, pp. 350-367.

la pared en el fondo del cuarto
el personaje de la puerta es Goya pintando y haciéndose un retrato con su sombrero bonete de cocinero y sus pantalones rayados como Courbet y yo —sirviéndose de una sartén como paleta
la cuarta niña empezando por la izquierda montada sobre un caballo cubierto de gualdrapas negras y adornos de plata arreglada de picador encima del cuadro un mochuelo que vino una noche a matar palomos en el cuarto donde pinto

todos los palomos

sobre las teclas del piano la colilla de un cigarrillo encendido
y los dos guardias civiles detrás de las Meninas

en el cielo del entierro del C. de Orgaz Pepeillo, Gallito y Manolete²⁵
en sus camas las Meninas juegan a enterrar al Conde de Orgaz

El fragment està datat el 14 d'agost de 1957 i, al meu parer, d'aquest dia data també l'inici de la tasca titànica de Picasso de pintar *Las Meninas* (atès que el primer oli porta data del 17 d'agost i, ateses les seves dimensions, bé podia haver necessitat quatre dies de treball, tenint en compte tota la preparació prèvia d'una empresa com aquesta). La negació «Esto no tiene nada que ver con *Las Meninas*» és paradoxalment (i quasi ingènuament) una afirmació rotunda de la vinculació entre el text i la sèrie que alerta el lector d'una de les característiques més emblemàtiques dels textos de Picasso: el menyspreu al principi de no-contradició. Més àmpliament, al fragment s'aprecien altres característiques ben definides: el menyspreu de qualsevol norma ortogràfica, gramatical o prosòdica.

25. Es tracta de tres toreros d'èpoques diferents. *Pepeillo* (àlies de José Delgado) és l'autor de *Tauromaquia o el arte de torear* (1796). Picasso en va il·lustrar una edició el 1959 (Barcelona: Gustavo Gili); Goya ho havia fet el 1816. *Gallito* és l'àlies de José Gómez Ortega (1895-1920) (amb un àlies posterior: Joselito), i *Manolete* és el de Manuel Laureano Rodríguez Sánchez (1917-1947). Tots tres varen morir a la plaza.

El fragment intensifica la iconografia de *Las Meninas* en tres aspectes, d'una manera que només podia fer la successió de paraules i no de formes en una sèrie pictòrica. El primer aspecte és el de l'homenatge a l'autor de les primeres *Meninas*, amb una indagació iconogràfica d'una alta volada tan poètica com eficaç per a la comprensió del quadre original. Així, «D. de S. y V.» refereix, òbviament, a Diego de Silva y Velázquez, que es troba «poniendo su paleta-espejo enfrente del espejo clavado en la pared en el fondo del cuarto». S'explicita així un element iconogràfic de la sèrie, la «paleta mirall», d'una potència imaginària fortíssima i exacta pel que fa a la interpretació de l'original, que tanmateix roman normalment inadvertida a l'espectador de la sèrie picassiana, per més que uns raigs sorgeixin de la paleta de Velázquez quan hi apareix (MPB 70.433, 70.463, 70.465-6).

El segon aspecte és el d'oferir les coordenades de la realització de la sèrie de Picasso. «El mochuelo que vino una noche a matar palomos en el cuarto donde pinto todos los palomos» ubica el lloc on es varen pintar *Las Meninas* picassianes;²⁶ es tracta de la tercera planta de *La Californie*, habilitada com a taller de Picasso per a l'ocasió. L'òliba i els colomins existiren realment; d'altra banda, en fer-hi referència, el text està assenyalant la inclusió de la subsèrie *Els colomins* (MPB 70.450-58) en la sèrie *Las Meninas*. «Los dos guardias civiles detrás de las Meninas» ubiquen temporalment el conjunt en l'època coetània tot introduint una de les figures més eloqüents del règim franquista en l'imaginari col·lectiu, la parella de guàrdies civils, que ocupen el lloc de Marcela de Ulloa i del *guardadamas* al quadre de Velázquez.

El tercer aspecte és, al meu entendre, el més interessant. Picasso fa al fragment una breu història de l'art que és més aviat una «història de família pictòrica»: la seva; no s'ha d'oblidar que *Las Meninas* de Velázquez, abans de l'inventari del Museu del

26. Kathleen Brunner, a *op. cit.*, p. 147, apunta que *El entierro del conde de Orgaz* fou escrit a la cuina de *La Californie*, atès que, pel que sembla, Picasso sempre escrivia a la cuina.

Prado de 1843, es va dir *La familia del Señor Rey Felipe IV* (a partir de 1734) o, simplement, *La familia*. El Greco, Velázquez, Goya, Courbet i Picasso es troben en una mena de *sacra conversazione* pictòrica a la sèrie, tal com indica el text. «Las Meninas» (de Velázquez, 1656) només *juguen* «a enterrar el Conde d'Orgaz», atès que, segons Picasso, el relat de la superació en història de l'art és erroni.²⁷ Goya usurpa a la sèrie la figura de l'apostador (José Nieto), inspirat en la versió picassiana en l'autoretrat del pintor aragonès datat entre 1790 i 1795 (Museo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).²⁸ Porta al text (i a l'autoretrat original) pantalons ratllats, com Courbet, com el mateix Picasso mentre pintava (amb la llicència que era la samarreta, no els pantalons), que irromp amb rotunditat al text amb la utilització de la primera persona.

L'autor es fa present al text, també, en la estranya iconografia del «niño tocando el piano», variació picassiana de Nicolasito Pertusato, que té «sobre las teclas del piano la colilla de un cigarillo encendido», com Picasso, que acostumava a tenir una buri-lla encesa quan pintava. Aquesta és la raó, al meu entendre, de la inclusió del «nen tocant el piano» com a figura autònoma en un dels olis de la sèrie (MPB 70.472); es tracta d'una divertida forma d'autoretrat: Picasso es fa present al conjunt posant-hi música (potser al·ludint a la importància de la sonoritat del text), orquestrant-la, dirigint-la. Al seus peus, el seu téckel, Lump, que substitueix (també en altres olis de la sèrie) el mastí León de *Las Meninas* de Velázquez i que acompanyà Picasso en tot el procés d'elaboració del conjunt pictòric i del text.²⁹

Tornem ara als textos. Picasso explicaria *a posteriori* la icono-

27. Vegeu De Zayas, M., «Picasso speaks», *The Arts*, NY, maig 1923, vol. III, n. 5, pp. 315-326; recollit per Bernadac, M.-L., Michael, A., *op. cit.*, p. 20.

28. Val a dir que Goya féu la seva versió de *Las Meninas* en gravat (1780-1785). Aquest gravat, que pertany a la Fundació Telefónica, s'ha pogut contemplar la primavera de 2013 al Museu Picasso de Barcelona, a la primera sala de la sèrie *Las Meninas*.

29. Sobre «Lump», vegeu Duncan, D. D., *Lump. The Dog who Ate a Picasso*. London: Thames & Hudson, 2006.

grafia del «niño tocando el piano colgando atado por el cuello» mentre acostava la seva comprensió del signe a una molt peculiar apropiació del surrealisme:

Veia el nen amb un piano. Em va venir la idea del piano i calia que la posés en algun lloc. Per mi, el personatge estava suspès, així que també el vaig suspendre.³⁰ Se m'ocorren imatges com aquesta i les utilitzo. Formen part de la realitat del tema. Els surrealistes tenien raó amb referència a aquesta qüestió. La realitat és més que la cosa per ella mateixa. Sempre estic buscant la surreialtat. La realitat és la manera segons la qual veiem les coses. Un lloro verd és alhora una amanida verda i un lloro verd. Qui només en fa un lloro redueix la realitat. Un pintor que copia un arbre es prohibeix de veure la realitat. Jo veig les coses d'una manera diferent. Una palmera pot esdevenir un cavall. Don Quixot pot irrompre en escena a *Las Meninas*.³¹

«Don Quixot pot irrompre en escena a *Las Meninas*.» La literatura pot irrompre indiscriminadament en la pintura i posar-la (tensar-la) en clau de successió. En aquesta irrupció, hi ha una clau iconogràfica de màxima transcendència per comprendre l'obra picassiana en general, i que només donen els textos. Es tracta d'alguns elements vinculats a la cuina.³² El nen que toca el piano (com acabo d'assenyalar, el mateix Picasso) va vestit al text de cuiner, amb bonet i tot (un bonet de dol, probablement per indicar la clau política que desenvoluparé en l'apartat 3), i porta una paella com a escut; Goya porta també un bonet de cuiner i sosté una «paleta paella». Els dos garfis del sostre de l'es-

30. De fet, tota la sèrie està influenciada per un aire de titelles, tal com assenyala Sabartés a *Las Meninas y la vida*. Barcelona: Gustavo Gili, 1959, p. 11.

31. Recollit per Penrose, R., *op. cit.*, p. 449, i per Bernadac, M.-L., Michael, A., *op. cit.* p. 160.

32. Avanço aquí algunes de les tesis d'un text en el qual estic treballant: *Picasso: escrituras en la cocina*. En coincidència amb aquestes tesis, vegeu Bernadac, M.-L., «La peinture à l'estomac: le thème de la nourriture dans les écrits de Picasso», *Picasso et les choses* (cat. expo.) París: RMN / The Cleveland Museum of Art, 1992, p. 22-29.

rança velazquiana esdevenen penjadors de pernil i xoriço. El recurs a la iconografia culinària no és inèdit en aquest text, ans tot el contrari. És omnipresent als textos de Picasso, fins a tal punt que la cuina i el menjar són als textos de Picasso el que el sexe és a la pintura i al gravat.³³ No es tracta d'una reiteració de la iconografia de les seves natures mortes, sinó d'un prodigiós elenc d'imatges que només podien ser generades en paraules i no en formes. La raó resulta, al meu entendre, bastant òbvia. Picasso estava a l'exili, i la cuina i el menjar són, tant a Màlaga, com a Barcelona, com a tot el Mediterrani, el lloc i el medi ambient que indiquen la llar.

3. La indisciplina íntima i política

Picasso revisità pictòricament *Las Meninas* de Velázquez mesos després del tricentenari del quadre. La sèrie consta de cinquanta-vuit olis, i el darrer (MPB 70.490) fou datat el 30 de desembre de 1957. Lluny de ser casualitat, aquest és un esdeveniment més del relat del «*Journal Picasso*»,³⁴ ben llegidor a poc que se'n coneguin els codis. Hom no s'ha de retenir de resseguir-los, atès que el mateix Picasso hi posava tota la seva voluntat comunicativa, i nosaltres, els lectors, en tenim la responsabilitat de la interpretació, tal com va encomanar en un text molt solemne recollit per Françoise Gilot el 1965:

Pinto com d'altres escriuen la seva autobiografia. Les meves teles, acabades o no, són les pàgines del meu diari. [...] L'avenir triarà les pàgines que prefereixi; escollir-les no depèn de mi. Tinc la impressió que el

33. Amb culminació a *Le désir attrapé par la queue* (1941), publicada per Bernadac, M.-L., Piot, C., *op. cit.*, 258-276.

34. Picasso comentà en una entrevista publicada a *L'Intransigeant* el 15 de juny de 1932: «L'obra que hom fa és una manera d'anar mantenint el seu diari»; recollit a Bernadac, M.-L., Michael, A. (eds.), *op. cit.*, p. 27.

temps passa més i més ràpidament i, alhora, sóc com un riu que continua fluint [...]. Allò que m'interessa és el moviment de la pintura, l'esforç dramàtic que flueix d'una visió a l'altra [...]. Cada vegada tinc menys temps però tinc més coses a dir. Veieu: ha arribat per a mi el moment en què el moviment del meu pensament m'interessa més que el meu propi pensament.³⁵

La sèrie *Las Meninas* fou un lloc privilegiat per al moviment del pensament picassià. Els codis que aportà al «*journal Picasso*», com els apunts encauats al llarg de tota la seva obra, tingueren un caràcter, segons el meu parer, tant íntim com polític. Respecte al caràcter íntim, cal considerar que Picasso va començar a pintar *Las Meninas* amb setanta-cinc anys, edat de la mort del seu pare. És ben coneguda la seva por a la mort i que algunes de les seves obres mestres funcionen (entre altres raons) com a maneres d'exorcitzar-la. Aquesta por devia tenir un dels seus moments més ferotges en l'assoliment de l'edat de don José Ruíz quan va morir. Picasso superava els seus exorcismes tot imposant-se desafiaments titànics, com ja ho havien estat el *Retrat de Gertrude Stein* (Metropolitan Museum of Art, Nova York), *Les demoiselles d'Avignon* (MoMA, Nova York),³⁶ *Guernica* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid); *Las Meninas* tingueren a més, per la raó adduïda, una evident motivació fàustica. Aquesta dimensió íntima de la sèrie s'imbricà fermament, al meu entendre, amb una motivació política radical. Picasso reivindicava sovint el caràcter polític de l'art; recordem la seva més coneguda i tallant afirmació a aquest respecte, formulada el 1944, en plena Segona Guerra Mundial:

35. Recollit per Gilot, F., Carlton, L., *Vivre avec Picasso*. París: Calmann-Lévy, 1965, p. 116, i per Bernadac, M.-L., Michael, A., *op. cit.*, p. 116-117.

36. Tal com explicava ell mateix respecte a aquesta obra, vegeu Marlaux, A., *La tête d'obsidienne*. París: Gallimard, 1974, pp. 18-19; recollit per Bernadac, M.-L., Michael, A., *op. cit.*, p. 138.

No! La pintura no està feta per decorar els apartaments. És un instrument de guerra ofensiva i defensiva contra l'enemic.³⁷

Las Meninas de Velázquez fou una obra feta des de la cort; les de Picasso, des d'un exili voluntari, antifranquista i comunista (per més heterodox que fos el seu comunisme, com el de Sartre, com el de Foucault):

És que potser els comunistes no han estat els més coratjosos tant a França com a la URSS, o a la meua Espanya? Com hauria pogut dubtar-ne? Per por de comprometre'm? Ans al contrari: mai no m'he sentit més lliure, mai m'he sentit més complet! A més, havia maldat tant i tant per retrobar una pàtria: sempre he estat un exiliat, i ara ja no ho sóc; mentre espero que Espanya pugui finalment tornar a acollir-me, el partit comunista francès m'ha obert els braços; hi he trobat tots aquells qui estimo més, els més grans savis, els més grans poetes.³⁸

La sèrie, de cinquanta-vuit olis, va quedar finalitzada el 30 de desembre de 1957. Tal com assenyala Sabartés quan en va escriure el text de presentació,³⁹ aquesta era la manifestació d'un profund desig d'«Any nou, vida nova», segons el meu parer amb un irat to polític. Picasso, director del Museu del Prado el 1937 i curador de l'arribada de *Las Meninas* de Velázquez a Suïssa per a protegir-les durant la Guerra Civil, recordava amb les semblances amb el *Guernica* del primer oli de la sèrie (MPB 70.433) —gris i el més gran que va pintar després de l'immens oli de

37. Recollit per Tery, S., a l'entrevista «Picasso n'est pas officier dans l'armée française», *Lettres Françaises*, París, 24 de març de 1945, p. 5, recollida per Bernadac, M.-L., Michael, A., *op. cit.*, p. 45.

38. Picasso, P., «Pourquoi j'ai adhéré au parti communiste», *L'Humanité*, París, 29-30 d'octubre de 1944. Recollit per Bernadac, M.-L., Michael, A., *op. cit.*, p. 41. Sobre el peculiar comunisme de Picasso, vegeu Utley, G., *Picasso. The Communist Years*. New Haven & London: Harvard University Press, 2010.

39. Sabartés, J., *op. cit.*, p. 18.

1937—⁴⁰ que la situació política no havia canviat essencialment a Espanya des de l'any en el qual pintà el seu manifest antifranquista per al pavelló de la República espanyola a l'Exposició Universal de París. A més, continuava profundament compromès amb l'esforç que havia fet «el poble espanyol» per tal de «salvar l'art espanyol» durant la Guerra Civil, i es mantenia ferm en les declaracions i els compromisos assumits en el període de la direcció del Museu del Prado.⁴¹ És per aquesta raó que a la primera pàgina d'*El entierro del conde de Orgaz* (escrita el 6 de gener —dia de Reis— de 1957) afirmà:

evidentemente las cosas no están para desnudos y escaparates ni en museos ni grandes almacenes de modas —porque es así.

El panorama polític, després de dues dècades de *Guernica*, era ben poc esperançador: segons la Llei de successió del 31 de març de 1947, la monarquia s'anunciava, com digué Carrero Blanco, «de la España del Movimiento Nacional, católica, anticomunista y antiliberal». Qui arribaria a ser Joan Carles I tenia el 1957 dinou anys, i quan en tenia nou fou designat successor del dictador Franco. Segons una molt peculiar relectura de l'*Ubu Roi* d'Alfred Jarry —mestre en cal·ligrafies de la indisciplina i en retrons de la batalla—, a la sèrie *Las Meninas* els reis de Velázquez es transmutaren en gegants de festa major o personatges de guinyol, i el seu seguici, en capgrossos o bufons. Picasso continuava exercint l'*engagement* assumit i proclamat el 1937, i el revitalitzà

40. El *Guernica* té unes dimensions de 776,6 cm x 349; el primer oli de la sèrie picassiana és de 194 cm x 260 cm.

41. Vegeu Picasso, P., «Picasso, statement rejecting the fascist position on the Franco Rebels» (maig o juny de 1937); recollit per McCausland, E., a *Springfield Republican*, 18 de juliol de 1937 (és a dir, un any després de la rebel·lió franquista); recollit per Bernadac, M.-L., Michael, A., *op. cit.*, p. 38. Una declaració semblant de Picasso es troba al Congrés dels Artistes Americans de 1937; vegeu «Picasso to American Artist Congress» *The New York Times*, 18 de desembre de 1937; recollit per Bernadac, M.-L., Michael, A., *op. cit.*, p. 40.

amb una obra tan titànica com el *Guernica* i amb una actualització de la crítica al règim franquista, el 1957 ja en deriva cap a la monarquia.

A la fi, val a dir que, amb el seu peculiar desig d'«Any nou, vida nova», *Las Meninas* de Picasso restituïren mig segle i escaig enrere el retrò de la batalles per a dues dissolucions, la d'un règim polític i la d'un règim visual. Dues dissolucions que confluïren en una de sola en el *moviment del pensament* picassian quan aquest acarà el repte de l'exercici programàtic de les seves particulars cal·ligrafies de la indisciplina.