

Interacción y transformación de jardines y paisajes con esculturas colosales de Picasso

Andrés Luque Teruel¹; Alicia Iglesias Cumplido²

Recibido: 10 de septiembre de 2020 / Aceptado: 30 de marzo de 2021

Resumen. El artículo analiza la interacción y la transformación de jardines y paisajes con dieciséis estatuas colosales y un grupo escultórico tal formado por otras cuatro de Picasso, todas realizadas entre 1958 y 1971 con la ayuda de Carl Nejar y Lionel Preiger en calidad de escultores de oficio; y una póstuma del año 1991, levantada por profesores de la Scoler Foundation de Texas con materiales impropios de Picasso y sus colaboradores. Todas esas esculturas, cuyas alturas oscilan entre algo de más de tres y quince metros de altura, fueron realizadas ampliando con exactitud originales de Picasso, y se encuentran repartidas por Europa y Estados Unidos. El lenguaje de síntesis y la colocación intencionada fueron claves para la redefinición de jardines y espacios naturales, que articularon con distintos propósitos y logros significativos, tanto en propiedades particulares como en importantes jardines históricos a cuya proyección cultural y social contribuyen y en espacios urbanos que fueron revalorizados de ese modo.

Palabras claves: Picasso; vanguardias; escultura; urbanismo; paisaje; Vondelpark.

[en] Interaction and transformation of gardens and landscapes with colossal sculptures by Picasso

Abstract. The article analyzes the interaction and transformation of gardens and landscapes with sixteen colossal statues by and such a sculptural group former by four others by Picasso, all made between 1958 and 1971 with de collaboration of Carl Nesjar and Lionel Presjer as sculptors by trade; and a posthumous one from the year 1991, raised by professors from the Scoler Foundation of Texas with inappropriate materials from Picasso and his collaborators. All these sculptures, whose heights range from a little over three to fifteen meters high, were made by magnifying original Picasso originals with exactitude, and are found throughout Europe and the United States. The synthesis language and the intentional placement were key to the redefinition of gardens and natural spaces, which they articulated with different purposes and significant achievements, both in private properties and in important historical gardens to whose cultural and social projection they contribute and in urban spaces that were revalued in that way.

Keywords: Picasso; avant-garde; sculpture; urbanism; landscape; Vondelpark.

Sumario. 1. Breve aclaración sobre las esculturas planas de Picasso. 2. Integración en el paisaje de una propiedad particular, *Cabeza de mujer*, en 1958. 3. Una irrupción firme, *Mujer con los brazos abiertos*, en una propiedad particular de Saint Hilaire, Chalo-Saint- Mars, Eassone, en 1962. 4. Tres

¹ Universidad de Sevilla
luquete@us.es. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3807-9239>.

² Universidad de Sevilla
aiglesiascumplido@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3299-2521>.

estatuas con un mismo tema en diferentes jardines: *Pájaro*, en el Instituto tecnológico de Cambridge (Estados Unidos) y Hälsingborg (Suecia), en 1963, y Vondelpark en Amsterdam, en 1965; y otra análoga: *Cabeza de toro*, en la Universidad Kungshamra de Suecia, en 1966. 5. Otro concepto de escultura y otra función en el jardín: *Figura* del Lycée Sud de Marsella, en 1965; y *Figura*, en el Museo de Israel, en Jerusalén, en 1967. 6. *Cabeza de mujer*, en Kristinehamn, Suecia, en 1965. 7. Una transformación a ras de suelo, el *Desayuno en la hierba* de los jardines del Museo de Arte Moderno de Estocolmo, en 1965-1966; y la *Mujer sentada*, en Gould Center, Rolling Meadows, Illinois, en 1972-74. 8. El protagonismo plástico de la estatua: la *Cabeza* del Chicago Civic Center, en 1967; *Sylvette* en la Universidad de Nueva York, en 1968; y *Sylvette* en el Bowcentum de Rotterdam, en 1970. 9. La *Cabeza de mujer* del Parque Municipal de Halmstad, en Suecia, en 1970-1971. 10. Otra *Cabeza de mujer* en la Universidad de Princeton, en Nueva Jersey, en 1971. 11. Transformación póstuma del paisaje: la *Cabeza de mujer* del Centro Nacional de Arte Moderno Georges Pompidou en Haute Savoie, en 1991. 12. Conclusiones. Bibliografía.

Cómo citar: Luque Teruel, Andrés; Iglesias Cumplido, Alicia; (2021). Interacción y transformación de jardines y paisajes con esculturas colosales de Picasso, en *Anales de Historia del Arte* nº 31 (2021), 147-171.

Varias esculturas monumentales de Picasso a partir del año 1958 fueron concebidas para ocupar una posición concreta en un espacio natural o en jardines diseñados asociados a ciudades o edificios concretos. Esas esculturas, casi todas del tipo denominado plano, en las que se han detectado hasta cinco variantes formales significativas, tienen unas cualidades técnicas y formales específicas y un significado concreto en la articulación o en la modificación de esos espacios ajardinados. Todas son bien conocidas y han sido estudiadas formalmente como tales esculturas; sin embargo, hasta ahora no se habían planteado las incidencias que tuvieron en la articulación de los jardines o en la transformación de los paisajes naturales, a los que aportaron un nuevo interés con su sola presencia.

Las características plásticas que presentan, concebidas mediante la presentación o la asociación de planos, las relacionan con otras esculturas que Picasso realizó con papeles, cartones, chapas recortadas, y tablas reaprovechadas. En este caso son de cemento o acero corten, materiales con los que sus colaboradores Carl Nesjar y Lionel Preiger pudieron mantener las relaciones físicas y virtuales de los originales que el artista había dispuesto con algunos de los materiales antes citados, el primero con encofrados de cemento y el segundo con planchas de acero corten.

En unas y otras, hay que destacar la creatividad técnica de Picasso, y el peso específico que tienen como consecuencia de la aplicación del sistema creativo propio, quedando los colaboradores relegados al papel de transcritores de las formas y sus relaciones volumétricas y espaciales a un medio distinto y en escala monumental. En algunos casos, tuvieron más importancia sus opiniones sobre los enclaves en los que irían esas estatuas y, sobre todo, en las relaciones que podrían mantener con su entorno. No podemos, por lo tanto, olvidarnos de ellos, o tenerlos como simples escultores de oficio, pues su experiencia fue determinante tanto para mantener la pureza de las creaciones de Picasso, como para asegurar la correcta relación con el medio físico, con la naturaleza salvaje y abierta y con los jardines planificados. Esa relación, la interacción de la obra de Arte con el espacio natural o ajardinado es lo que nos interesa aquí; y, sin embargo, no podemos verla de un modo pleno sin tener primero en cuenta los valores plásticos que condicionan el medio.

1. Breve aclaración sobre las esculturas planas de Picasso

Uno de los primeros en estudiarla fue Lionel Preiger³, colaborador de Picasso como escultor de oficio y responsable del taller en el que reprodujo con planchas metálicas y a mayor tamaño algunos de los originales que ensambló con papeles, cartones o maderas, desde el año 1942. Esa colaboración se produjo en el período comprendido entre 1954 y 1959.

Werner Spies las distinguió de las esculturas con tablas ensambladas y las de tamaño colosal en cemento y acero corten⁴. Este autor propuso cuatro grupos en función de las formas de las figuras plegadas; la realidad material de las planchas metálicas; las condiciones compositivas del grupo de *Las Bañistas*; y el desarrollo de la escultura plana de carácter monumental.

Sally Fairweather estudió los grabados en edificios emblemáticos y las estatuas de Picasso pasados a escala monumental por Carl Nesjar mediante encofrados que contaron con cálculos previos del arquitecto Erling Viksjø, y el ingeniero Sverre Jystad, en Oslo⁵. La autora dejó constancia además de las opiniones tanto de Carl Nesjar como del propio Picasso, muy satisfecho con la simplicidad y la grandeza de las formas transcritas a los nuevos materiales, lo que incluye, en cuanto aquí nos incumbe por su relación con el medio natural, la *Cabeza de mujer* levantada en Gon, cerca de la localidad de Narvik, en Noruega, en 1958. Su texto tiene un elevado interés por cuanto analiza las relaciones entre los originales concebidos por Picasso con planos de distintos materiales, la mayoría en papel o chapa y de los años cincuenta o principios de los sesenta, con el resultado final obtenido por Carl Nesjar a gran escala con los encofrados grabados y coloreados bajo la dirección del primero.

La publicación revisada y ampliada de Werner Spies tuvo en cuenta las opiniones de Lionel Prejger y Carl Nesjar, fuentes directas y responsables de una parte del proceso creativo; y los estudios de Sally Fairweather⁶. Con ello, matizó su primera propuesta y propuso tres grupos por orden cronológico y atendiendo a la naturaleza de los materiales: las esculturas plegables de chapa, del año 1942, que estimó derivadas de los recortes de papel, y en las que reconoció dos fases, una debida a las variaciones con planchas metálicas sobre un mismo motivo dibujado⁷ y la otra con composiciones complejas sujetas a los comentarios y las referencias aportadas por Lionel Prejger, en las que los puntos de soldadura están visibles y las superficies aparecen cubiertas por capas de pintura blanca de distinta densidad⁸; el grupo de *Las bañistas* de 1951 y los ensamblajes equiparables con tablas ensambladas⁹, como el *Centauro* de Niza del año 1955, en los que vio la influencia de Jackson Pollock por el deterioro y las tablas parcialmente quemadas; y la escultura plana final, incluidas las de carácter colosal en las que reprodujeron originales de los años cincuenta y sesenta.

³ Preiger, L. (1961). Picasso découpe le fer. *L'Oeil*, 82.

⁴ Spies, W. (1971). *Esculturas de Picasso*. Barcelona: Gustavo Gili, 221-223.

⁵ Fairweather, S. (1982). *Picasso's concrete sculptures*. Nueva York: Hudson Hills Press, 39.

⁶ Spies, W. (1989). *La escultura de Picasso*. Barcelona: Polígrafa, 269-311.

⁷ Como ejemplo muy significativo *Cabeza de Sylvette*, en Vallauris, del año 1954 y las cabezas con planos en ángulo sobre postes cilíndricos.

⁸ Pueden citarse como ejemplos las series *Silla* y *Mujer con sombrero*, en Cannes, del año 1961.

⁹ *Las bañistas* puede considerarse toda una instalación.

Después, estudiadas esas esculturas desde una doble perspectiva técnica y formal y con atención a la relación de cada obra con otros estados en una serie de variaciones sobre un tema referencial, procedimiento muy habitual en Picasso¹⁰, fue posible establecer una nueva propuesta de clasificación con cinco variantes significativas¹¹: primera, recortes de materiales lisos, tales papel, cartón, metal o madera, técnica que Picasso practicó desde la infancia; segunda, recortes de papel o chapas modeladas también; tercera, siluetas, contra siluetas y hueco siluetas; cuarta, combinaciones y ensamblajes de planos y contra planos de procedencia cubista con los mismos materiales, con los que había aportado un concepto inédito de escultura principios del siglo XX¹²; quinta, tablas simples ensambladas. A ellas habría que añadir la que pudiera ser la sexta variante, las reproducciones colosales en acero corten o cemento de originales de los cinco grupos anteriores, única en la que intervinieron Lionel Predjer y Carl Nesjar como colaboradores necesarios.

2. Integración en el paisaje de una propiedad particular, *Cabeza de mujer*, en 1958

Cuando Picasso decidió aceptar el encargo de *Cabeza de mujer* a escala monumental para una propiedad particular en 1958, tenía ya setenta y seis años. Para ello contó con la colaboración del escultor noruego Carl Nesjar, que se hizo cargo de la conversión a escala monumental con encofrados de cemento. Fue una idea afortunada, que Carsten-Peter Warncke calificó como «el presente del pasado»¹³.

Desde un punto de vista formal, ésta y las siguientes estatuas colosales son réplicas de obras concebidas en otro tamaño y con otros materiales y en función de las inquietudes manifestadas por la creatividad técnica y formal en cronología anterior; sin embargo, no son simples réplicas, como bien entendió Carsten-Peter Warncke son versiones cuya aportación a la dimensión estética contemporánea fue excepcional, debido a la actualización de formas con las dimensiones colosales y los nuevos materiales propios de la modernidad más reciente y, sobre todo, al impacto que tienen en la naturaleza o, según los casos, en los paisajes urbanos. En principio, Picasso la concibió para uno de estos espacios¹⁴, para lo que tuvo en cuenta la orientación y las fugas adecuadas, que después extrapoló al paisaje natural. Esa relación, inédita hasta ese momento, aportó un colofón espectacular, que ofrece la obra del artista más importante e influyente del siglo XX en una relación natural sorprendente, puede que motivado ya por la nueva postura adoptada ante el paisaje por el movimiento *Land*

¹⁰ Luque Teruel, A. (2007). Picasso, sistema creativo propio. *Espacio y Tiempo*. 21, 95-121.

¹¹ Luque Teruel, A. (2008). Nueva propuesta de clasificación de la escultura plana de Picasso. *Boletín de Arte*. 29, 349-374.

¹² Golding, J. (1968). *Cubism. A history and an Analysis, 1907-1914*. Londres : Faber and Faber, 24-31. Daix, P. (1982). *Le journal de cubism*. Ginebra: Skira, 96. Luque Teruel, A. (2007). Consideración histórica del cubismo, origen del Arte Cubista en Las señoritas de Aviñón y nueva valoración de la pintura cubista de Picasso. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 99, 309-366. Luque Teruel, A. (2015). Nueva interpretación del volumen facetado de las esculturas modeladas por Picasso en Horta de Ebro y París, en 1909. *Espacio y Tiempo*. 29, 49-69. Luque Teruel, A. (2011). Picasso, el valor del vacío en las esculturas ensambladas con cartones, tablas y chapas, en París, en 1912 a 1915. *Trocadero*. 23, 213-247. Luque Teruel, A. (2014). La primera indagación cubista de Picasso: Espacio interior I, II y III (Horta de San Joan y Barcelona, 1898-1899). *Boletín de Arte*. 35, 187-205.

¹³ Warncke, C-P. (1992). *Picasso*. Colonia: Taschen, 513-601. Read, H. (1994). *Escultura moderna*. Barcelona: Destino, 59-63.

¹⁴ Maqueta con madera recortada y pintada, 78'5 x 34 x 36 cm. WS 651 a.

Art, con el que, por otra parte, no compartió ni el sentido de transformación del medio ni su peculiar concepto de escultura¹⁵.

Picasso y Carl Nesjar realizaron una primera prueba sobre las posibilidades expresivas del cemento en el grabado *Bañistas jugando a la pelota*¹⁶, en el vestíbulo del Palacio de Gobierno de la ciudad de Oslo, en 1957. La técnica es muy distinta a la del encofrado de la *Cabeza de mujer* para una finca particular en 1958; sin embargo, supuso el inicio de una brillante colaboración, de una sintonía muy especial que les permitió sacar un nuevo provecho de los recursos y poner en valor la relación activa entre la obra de Arte y la Naturaleza.

Esa *Cabeza de mujer*¹⁷ forma parte de una serie bien estudiada¹⁸. Werner Spies la consideró procedente de uno de los originales que realizó en Vallauris titulados del mismo modo, entre los años 1957 y 1958; sin embargo, en una ocasión anterior la interpretamos de otro modo, como una variante más o estado concreto y, por lo tanto, único, según fue habitual en el sistema creativo de Picasso¹⁹. La configuración mediante planos y contra planos de procedencia cubista es propia del cuarto grupo antes enunciado. La estatua alcanza los tres metros y cinco centímetros de altura y es la primera de Picasso de tamaño colosal resuelta con un encofrado de hormigón, cuya configuración cuenta con un acabado pictórico de las superficies proporcionado por el tinte de los materiales vertidos. Esa solución le permitió matizar los planos, hasta hacerlos adquirir una nueva proyección visual, hecho éste determinante para el impacto visual en un espacio natural abierto.

Su relación con el paisaje está muy estudiada, en la parte superior de una zona ajardinada con dos niveles y rodeada por árboles de gran tamaño que la envuelven y superan en altura. El cuello de la estatua a modo de basamento cilíndrico se alinea con los troncos de los árboles; y la superposición de planos que forma la cabeza propiamente dicha queda a la altura de las copas, características del volumen que contribuyen de modo muy notable a la integración en el paisaje. La articulación tiene una correspondencia directa con la de la arboleda, de manera que la cabeza queda perfectamente integrada entre la masa vegetal. No hay, pues, transformación del medio natural, sino una inteligente adaptación de la obra de arte, preexistente y por lo tanto con sus características específicas y propias definidas a priori, a ese contexto natural.

Otras cuestiones que en principio pudieran parecer secundarias en lo que respecta a la relación de la estatua con el paisaje, debido sobre todo a su carácter plástico, son importantes por el fuerte impacto visual que suele tener la obra de Picasso. A diferencia de las demás cabezas de la serie, ésta tiene el ojo del plano izquierdo tra-

¹⁵ KrausS, R. (1979). La escultura en el campo expandido. En H. FOSTER (2002). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós. 59-74.

¹⁶ Spies W. (1989). *op. cit.*, 510.

¹⁷ Cemento, 3'05 m h. WS 493 A. Es un estado más de la serie WS 492; 493; 493 a; 494; 495; 640; 650; 651; 654. Cemento, 3'05 m h.

¹⁸ Colecciones Particulares. Colección Particular. Chapa recortada, doblada y pintada, 77 x 35 x 25'7 cm WS 492. Museo Picasso, París. Madera aserrada, ensamblada y pintada, 78'5 x 34 x 33 cm. WS 493; MPP 350. Colección Particular. Cartón recortado y pegado; chapa recortada, pegada y pintada, 80 x 37 x 53 cm. WS 494. Colección Particular. Cartón y papel de periódico recortados; Museo Picasso, París, chapa recortada, pegada y pintada, 87 x 27'5 x 45 cm. WS 495; MPP 351. Museo Picasso, París. Cartón recortado, pegado y dibujado, 72'5 x 31'5 x 27 cm. WS 640; MPP 1828. Colección Particular. Chapa recortada, pegada y pintada, 80 x 35 x 45 cm. WS 650. Chapa recortada, pegada y pintada, 87 x 27'5 x 45 cm. WS 654.

¹⁹ Luque Teruel, A. (2007). Picasso, sistema creativo propio. *Espacio y Tiempo*. 21, 95-121.

zado en vertical, cambio sin duda debido a la necesidad de seguir un ritmo que permitiese verlo de modo armónico en función de las nuevas relaciones plásticas establecidas. Esa disposición concuerda además con los trazos verticales de la caída del pelo y con el trazo negro del contorno de cada plano, éste mucho más amplio debido al tamaño de la escultura que en los originales realizados con papeles y cartones recortados. Tales líneas verticales asumen una función concreta en la integración de la estatua, pues refuerzan la continuidad con los ejes proporcionados por los árboles.

3. Una irrupción firme, *Mujer con los brazos abiertos*, en una propiedad particular de Saint Hilaire, Chalo-Saint-Mars, Eassone, en 1962

Pasados cuatro años de aquella primera experiencia con los encofrados de tamaño colosal, Picasso llegó a los cinco metros y cuarenta centímetros de altura con *Mujer con los brazos abiertos*²⁰, en Saint Hilaire, Chalo-Saint-Mars, Eassone, en 1962. Esta vez, Carl Nesjar reprodujo con cemento y guijarros un original que Picasso había realizado en Cannes un año antes, según proyecto financiado por Leiris para el Museo Nacional de Arte Moderno Lille-Metrópole, Villeneuve d'Ascq, depositario de la misma.

A diferencia de las demás estatuas de la serie indicada, Picasso dispuso la duplicidad de la primera forma con la silueta recortada de una figura femenina desnuda y apoyada en ángulo, como si fuese un recortable extensible. La diferencia formal es clara por ese motivo; lo mismo que la equivalencia de cada una de esas siluetas con las citadas. La consecuencia fue inevitable, lo que en principio era una escultura plana y básica, animada por las sombras que determinan planos simples en superficie, se convirtió en un grupo profundo y en perspectiva, cualidad básica para dilucidar su relación con los componentes vegetales del jardín.

Picasso y Carl Nesjar eligieron un lugar estratégico en consonancia con las propiedades del grupo escultórico, teniendo en cuenta los experimentos que el primero había realizado en el jardín de la Villa La Californie con las esculturas *Pájaro* y *Pájaro y Cabeza de toro*, en 1958, como se verá en el siguiente capítulo. La ubicación delante de una masa vegetal compacta, formada por arbustos y árboles que cierran el espacio a modo de enorme pantalla tridimensional, les permitió incentivar la sensación de movimiento que las figuras indican con sus gestos. Desde un punto de vista práctico, además esa masa vegetal oculta la parte trasera del grupo escultórico, con los planos internos y la consiguiente sombra, y potencia la visión frontal, con los ángulos salientes y el consiguiente impulso de las siluetas formadas con ayuda de los guijarros oscuros.

La relación del grupo escultórico con esa pantalla vegetal trasera determina la configuración final del jardín, con una amplia superficie libre delante de aquél, la suficiente para que, por una parte, se aprecie la planificación, y, por otra, quede espacio suficiente para el cálculo virtual de la carrera que emprenden las figuras femeninas en dirección a la construcción que preside el entorno. De esa manera, es como si esas gigantas con más de cinco metros de altura corrieran hacia la casa en la que las recibiría el afortunado visitante. Si además reparamos en que parecen salir de un bosque por sorpresa y lo hacen desnudas y alegres, la sensación de júbilo es aún mayor.

²⁰ Cemento y guijarros, 5'40 x 5 m. WS 639. Según WS 594 2 a, 596 y 597.



Figura 1. Picasso y Carl Nesjar, *Mujer con los brazos abiertos*, propiedad particular, Saint Hilaire, Chalo-Saint- Mars, Eassone, 1962. Fotografía Werner Spies, 2000, Pág. 326.

El tratamiento del jardín casi como si fuese una instalación es muy novedoso, pues mantiene los principios básicos que definen el espacio con elementos vegetales y al mismo tiempo aporta una escenografía que lo transforma. Picasso y Carl Nesjar alteraron así el principio contemplativo clásico de la escultura, que dejó de ser un elemento conmemorativo o simplemente decorativo, para convertirse en parte activa de un conjunto natural en el que significa con su contundente presencia volumétrica y al que transforma con la potencia virtual de su desplazamiento.

El concepto de jardín quedó igualmente transformado, y un espacio único, cerrado en uno de sus lados y abierto en el contrario, en el sentido que recorre el grupo escultórico, asumió la potente figura como parte activa del mismo. El paisaje quedó así como escenario perfecto para una escenografía dinámica y vital.

4. Tres estatuas con un mismo tema en diferentes jardines: *Pájaro*, en el Instituto tecnológico de Cambridge (Estados Unidos) y Hälsingborg (Suecia), en 1963, y Vondelpark en Amsterdam, en 1965; y otra análoga: *Cabeza de toro*, en la Universidad Kungshamra de Suecia, en 1966

Varias esculturas de Picasso y Carl Nesjar análogas resueltas con una técnica distinta a las anteriores, forman parte del paisaje en diversos jardines en zonas muy distantes entre sí. Se trata de figuraciones simples, resueltas con placas de cemento recortado, que aportan una silueta esquemática, completada con trazos internos grabados que aportan los elementos lineales que acaban de darles sentido.

Picasso ya había hecho una prueba del impacto ambiental de la escultura con un original, *Pájaro*²¹, que había realizado con madera aserrada y pintada. Es un trabajo muy personal, que sirvió de modelo para la reproducción posterior a escala monumental con la ayuda de Carl Nesjar, que veremos en los siguientes jardines. Esa prueba tuvo lugar en la propia finca de Picasso, en la zona ajardinada de la Villa La Californie, en Cannes, en 1958. Ese mismo año hizo una prueba similar en el mismo jardín agrupándola como *Pájaro y toro*²². Las colocó delante de unja masa vegetal densa, con la que calculó una interactuación basada en dos principios, la definición de un espacio de representación, delimitado por los arbustos y plantas como telón de fondo; y la interacción de los recursos plásticos con los elementos naturales por medio de la proyección de las siluetas, las líneas insertas y las luces y las sombras que aporta la vegetación. No se trata de la simple colocación de una estatua para su contemplación, sino de una escenografía muy pensada en la que los elementos vegetales participan de modo activo y el jardín conserva su identidad como medio de expresión.

Con esa experiencia previa, fundamental también para la colocación de *Mujer con los brazos abiertos* en Saint Hilaire, Picasso y Carl Nesjar levantaron el *Pájaro*²³ del Massachusetts Institute of Technology de Cambridge, en 1963. La estatua llega a los tres metros con treinta y cuatro centímetros, y está concebida como una silueta plana, prácticamente una plancha de cemento recortada y grabada. Esta técnica no era nueva en Picasso, ya la había usado en los murales de la fachada y el interior del Colegio Oficial de Arquitectos de Barcelona²⁴, en 1961 a 1962; y en la *Figura ecuestre*²⁵ del Chateau de Castille, en Rémoulins, en Gard, en 1963, en los dos casos también con la colaboración de Carl Nesjar. Ese grabado, que en las obras citadas es el procedimiento responsable de la composición y la configuración en negativo de la obra lineal, en las que aquí estudiamos es un recurso complementario, sujeto a una función muy concreta en el interior de una silueta.

El *Pájaro* de Cambridge está colocado en un desnivel del jardín, justo a mitad del suave talud que salva dicha circunstancia, dejando detrás una masa vegetal más o menos densa, cuya proyección horizontal corta transversalmente. Esa colocación tiene una marcada incidencia en la articulación del espacio ajardinado, primero por la transición que hace entre los dos ámbitos, convirtiendo el espacio intermedio, no practicable, en zona de tránsito virtual; también por el eje que marca, centralizando la atención visual y aliviando las fugas horizontales, de manera que indica con su dirección el centro de un espacio virtualmente acotado al aire libre. Es un principio ancestral, conocido desde la prehistoria al menos desde ocho mil años antes de nuestra era, que reactualizaron con un gran conocimiento de la escena pública. La escultura, plana y sin el mínimo resalte volumétrico, presenta así dos frentes, uno desde cada lateral, los dos complementarios a su función inicial como eje vertebrado de un espacio virtual en el que tiene una incidencia mínima y trascendental.

El *Pájaro*²⁶ del Museo de Arte Moderno de Estocolmo, instalado en Hälsingborg, Suecia, en 1963, es análogo al anterior; aunque con tres metros y cincuenta y cinco,

²¹ Madera aserrada y pintada, 85 x 63'5 cm. WS 648 A.

²² Placa de cemento recortada y grabada. WS

²³ Placa de cemento recortada y grabada, 3'34 m. h. WS 646. Según WS 648 A.

²⁴ WS 566-568.

²⁵ WS 641.

²⁶ Placa de cemento recortada y grabada, 3'55 m. h. WS 646 A. Según WS 648 A.

la ventaja en unos veinte centímetros. Su colocación e incidencia en el jardín es similar, por lo que puede decirse que la ubicación frontal tiene una función estructural en la concepción o, al menos, en la modificación del espacio; mientras que desde el punto de vista plástico presenta dos caras con vistas laterales, según responde a la visión simultánea de procedencia ibera, fundamental en el origen del cubismo a principios de siglo, ahora al servicio de un concepto evolucionado e inédito de la escultura.

Un tercer *Pájaro*²⁷ análogo, el del Vondelpark, en Amsterdam, del año 1965, está instalado de otro modo. Se trata del parque con mayor extensión y más importante de la ciudad, en pleno centro, muy cerca de la plaza Leidseplein y Museumplein, y en la actualidad llega hasta los cuatrocientos setenta mil metros cuadrados, en los que conviven especies vegetales muy variadas y distintos tipos de animales de pequeño tamaño. Fue inaugurado en el año 1865, según diseño del paisajista holandés Jan David Zocher, época en la que su denominación era Nieuwe Park y sólo tenía ocho hectáreas. Fue dedicado al escritor del siglo XVII Joost van den Vondel en 1867, pasando a denominarse Vondelpark en 1880. Diez años después de su inauguración, en 1877, fue ampliado hasta las dimensiones actuales por iniciativa de un comité presidido por Christiaan Pieter van Eeghen. En la década de los setenta del siglo XIX, fue dotado con un kiosco de música y un pabellón

Jan David Zocher diseñó un parque de estilo inglés, con senderos ondulados en torno a lagos y simulaciones de bosque, que aparentaban con gran eficacia un paisaje natural²⁸. El pabellón del siglo XIX, en la zona noroccidental y antes aludido, funcionó como Museo del Cine desde 1975 hasta 2011; en la actualidad es la sede del restaurante Vondelpark 3. De la década de los treinta del siglo XX son la Groot Melkhuis o Gran lechería; la Het Bllauwe Teehuis o Casa de Té Azul, peculiar diseño modernista con atrevida bóveda tendida; y el Voldetuin, edificio con una amplia terraza abierta al jardín²⁹.

El Ayuntamiento de la ciudad compró el Vondelpark en 1953, y desde ese momento se convirtió en un centro muy importante en la vida de Amsterdam, avalado por las más de diez millones de visitas anuales, afluencia a la que contribuyen la entrada libre y gratuita, la existencia en su interior de un teatro al aire libre, un parque infantil y diversos establecimientos de hostelería, así como otras actividades culturales y lúdicas. Es muy popular la *Friday Night Skate* o noche de los patines, que, como otras actividades culturales de libre acceso, contribuye a presentarlo como un eje social imprescindible; también el *Rosarium*, o Jardín de rosas y tulipanes; y la *Iguanapark*, área acotada con veinticinco ejemplares de dicha especie. Fue declarado Monumento Nacional en 1996, veintinueve años después de levantada la estatua de Picasso.

En esta ocasión, Picasso y Carl Nesjar no trabajaron en un jardín particular, ni para una institución concreta, sino para un Ayuntamiento y en un espacio público y abierto, con un pasado reciente mas con una fuerte carga histórica, con un fuerte peso específico en la vida cultural y social de una de las grandes ciudades europeas con-

²⁷ Placa de cemento recortada y grabada, 5m. h.WS 648. Según WS 646 y 646 A.

²⁸ Oldenburg, C. *Zochers Online*. 18-22. Obtenido de <https://www.oldenburgers.nl/zochers/> [Consulta: 26 de octubre de 2011].

²⁹ Le Nevez, C., y Blasi, A. (2008). *Amsterdam 7. Vondelpark y el Sur*. Barcelona: Geoplaneta.

temporáneas. Como es lógico, tuvieron que afrontar una seria responsabilidad y adecuarse a una serie de circunstancias.

Este *Pájaro* del Vondelpark de Amsterdam es bastante mayor que los dos anteriores, pues llega a los cinco metros de altura y queda en la simulación de ese campo abierto antes indicado, reforzado por una masa vegetal horizontal muy lejana. Como los anteriores, es una silueta plana obtenida con un encofrado equivalente a un recorte en papel del primer grupo aludido al principio de este trabajo, y, como éste y las esculturas de los tres siguientes grupos, con las superficies animadas por trazos, aquí grabados y, por lo tanto, en negativo, de manera que concuerdan con las siluetas y las contra siluetas ensambladas en madera del tercero, caracterizado por sus listones superpuestos.

Por supuesto, este *Pájaro* de Amsterdam no tiene la función de los dos anteriores, no marca un eje y delimita el centro de un espacio abierto como ellos, y tampoco ocupa un espacio intermedio matizando su función como parte activa de una escenografía, sino parece una obra ofrecida a la contemplación de un modo mucho más tradicional. Indudablemente, el prestigio de Picasso era tan elevado que la simple presencia de la estatua estaría más que justificado en las intenciones de la institución; sin embargo, y siendo así en buena parte, si nos fijamos y la relacionamos con el amplio espacio abierto y el fondo vegetal lejano, lo tiene muy en cuenta y con propósitos distintos al de los anteriores. La estatua aprovecha las fugas laterales del verde del suelo y la de la propia masa de fondo y se alinea con ellas, generando una superposición en tres bandas que da un nuevo sentido al espacio natural. El pájaro de Picasso vuela en el mismo sentido que pueden hacerlo los que anidan en el parque. Pocas veces se ha conseguido un impacto tan potente con menos elementos y la mínima transformación de la naturaleza. La alineación permite presentar sus laterales de modo frontal, por supuesto uno de ellos mirando a la zona edificada y, por lo tanto, como cara principal con dicha colocación.

La *Cabeza de toro*³⁰ de la Universidad Kungshamra, en Suecia, del año 1966, trabajada de modo similar a estos pájaros y colocada en un jardín como esta última es muy indicativa de las distintas intenciones de Picasso y Carl Nesjar a la hora de situarlas; aunque, por supuesto, en dichas decisiones también tuvieron un papel destacado las instituciones que encargaron los trabajos.

5. Otro concepto de escultura y otra función en el jardín: *Figura* del Lycée Sud de Marsella, en 1965; y *Figura*, en el Museo de Israel, en Jerusalén, en 1967

La configuración de estas dos esculturas monumentales es muy distinta a la de todas las anteriores; también, como es lógico, su relación con el medio físico, pues, como veremos, el carácter calado y abierto las inserta y las hace partícipes del mismo de distinto modo.

La *Figura*³¹ del Lycée Sud, en Marsella, del año 1965, procede de un original del tercer grupo, que se caracteriza por la configuración de un plano doblado en ángulo, disposición que le proporciona estabilidad y ofrece dos caras caladas con formas de siluetas y contra siluetas. Llega a los seis metros de altura, dimensiones muy considerables, sin duda necesitadas de un cálculo muy preciso para que funcione su rela-

³⁰ Placa de cemento recortada y grabada, 3'50 m. h. WS 647, según WS 546.

³¹ Bloque de cemento blanco en ángulo y grabado en su interior, 6 m. h. WS 649. Según WS 607 y 655.

ción con el medio que la acoge. La configuración calada se presenta inmaterial, etérea, determinada por la participación de la masa aérea que la transita. El grabado de las superficies quedó reservado para cuestiones complementarias poco relevantes.

El jardín entre edificios del Lycée Sud está dividido por ánditos en varios partes con césped. La escultura de Picasso ocupa el interior de uno de ellos, el más alejado de la confluencia de edificios. De esa manera queda enfrentada a los mismos, y, aunque situada en una diagonal intencionada que le proporciona un movimiento virtual añadido, determina un eje perpendicular respecto de ese espacio interior y de la alineación de dichos parterres. El sentido horizontal de cada uno de éstos y la fuerza del movimiento virtual aportado por la diagonal de la escultura, articula el espacio ajardinado y permite una lectura plástica adecuada de ésta. El calado de la estatua y la participación del aire son fundamentales, por una parte porque permiten la entrada de luz, el reflejo de ésta en el verde del césped; y, por otra, porque no cierran las perspectivas, sino que permiten que se aprecie la continuidad de dicha planta y, con esto, del jardín.

El concepto minimalista del jardín del Lycée Sud es muy acorde con la arquitectura racionalista de los edificios y su uso académico. La estatua de Picasso y Carl Nesjar, en este caso, tiene una notable incidencia plástica, no olvidemos además su elevado tamaño. Esa importancia es proporcional a su protagonismo como elemento articulador de la zona ajardinada, aspecto que autores y promotores cuidaron siempre al máximo. Así, lo que podía haberse convertido en un patio trasero de servicio, se presenta como una pradera articulada y cuidada, en la que los elementos vegetales no pierden la mínima importancia por quedar a ras del suelo.

La colocación en ángulo es también característica de la *Figura*³² del Museo de Israel, en Jerusalén, también con seis metros de altura y ya del año 1967. Es análoga a la anterior, de hecho procede del mismo original; mas, varían en un aspecto de la ejecución, pues los trazos complementarios están realizados con guijarros incrustados en vez de grabados. Como en la anterior, las siluetas concuerdan con las del tercer grupo de esculturas planas, y los recortes que originan la figura en el aire tienen una influencia inversamente proporcional a la de la aparente desmaterialización del volumen.

Su colocación en el Museo de Israel también está condicionada por el elevado tamaño, problema siempre difícil de solucionar incluso en espacios exteriores amplios. En esta ocasión, la posicionaron en función de la dirección del ángulo y teniendo en cuenta una vista preferente desde el propio Museo, lo que determina una diagonal convergente con la estructura arquitectónica y, en consecuencia, la apertura del ángulo y el reverso en el lado próximo a la masa vegetal que cierra el jardín. Debido a su profusión y densidad, actúa como una pantalla de fondo, cuya irregularidad en altura contrasta con el calado muy definido, diríamos que milimétrico, de las siluetas internas.

Como ya sucedió en la *Cabeza de toro* de la Universidad Kungshamra, en Suecia, del año anterior, Picasso y Carl Nesjar tuvieron que adaptarse al espacio disponible, y a falta de una mayor posibilidad de interacción, e incluso ante la imposibilidad de utilizar la colocación de la escultura como un elemento capaz de articular el espacio ajardinado con eficacia, optaron por adaptarlo para una versión lo más adecuada posible de ambos. Las condiciones son distintas por las dimensiones del espacio y las características de la flora; no obstante, el intento de asimilación y la equivalencia de las relaciones contando con las amplias distancias permiten hablar del mantenimiento de un cierto orden.

³² Bloque de cemento blanco en ángulo y recortado en su interior, 6 m. h. WS 656. Según WS 607, 2 A y 651.

6. *Cabeza de mujer*, en Kristinehamn, Suecia, en 1965

La *Cabeza de mujer*³³ instalada en Kristinehamn, Suecia, en 1965, llega a los quince metros de altura, condicionante muy relevante a la hora de concebir las relaciones con el entorno. Carl Nesjar reprodujo esta vez un original del cuarto grupo, caracterizado por los planos y contra planos de procedencia cubista sobre un alto vástago que presupone el cuello; y para las relaciones espaciales tuvo que tener en cuenta la maqueta de Picasso³⁴ que ya había utilizado para la *Cabeza de mujer*³⁵ del año 1958.

El encofrado de hormigón le permitió a Picasso concebir una escultura colosal con las propiedades de las que recortó en pequeño formato en papel o cartón. Una vez más, el grabado de las superficies sustituyó, con idéntica intención, a los trazos de lápiz. La colocación es de nuevo estratégica, Picasso y Carl Nesjar la situaron entre un árbol y unos arbustos entre los que había la separación suficiente para que quedara el hueco que hiciera posible la proyección del volumen en perspectiva sobre las fugas laterales e infinitas del campo abierto del fondo. Esto establece una relación directa con el espectador que se acerca, de manera que la *Cabeza de mujer* parece emerger de la nada, sobre elevada por el basamento cilíndrico y aún tubular sobre el que se recortan los planos en ángulo que le dan forma.



Figura 2. Picasso y Carl Nesjar, *Cabeza de mujer*, Kristinehamn, Suecia, 1965. Fotografía Grupo de Investigación Vanguardias, Últimas Tendencias y Patrimonio Artístico.

³³ Cemento blanco y cemento negro, 15 m. h. WS 651. Según WS 650.

³⁴ WS 651 a.

³⁵ WS 493 A

Forma un eje que ordena visualmente el espacio abarcable desde su frente y genera una cierta sensación de perspectiva abismal con un desnivel mínimo en el paisaje natural. El efecto es sorprendente, pues su acusada monumentalidad adquiere una nueva dimensión en la relación indicada, como elemento que señala una posición en un espacio abierto cuya inmensidad organiza combinando distintas fugas. La intención es muy distinta a la de la primera *Cabeza de mujer* de tamaño colosal, del año 1958, integrada entre los árboles de una propiedad particular. En este caso, no sólo reclama su protagonismo individual, sino que es desde éste y con su colocación en el rayo central de visión de la perspectiva cónica que se forma en los ojos del espectador que llegue a la distancia adecuada, donde adquiere su verdadera dimensión como parte del paisaje.



Figura 3. Picasso y Carl Nesjar, *Cabeza de mujer*, Kristinehamn, Suecia, 1965. Fotografía Grupo de Investigación Vanguardias, Últimas Tendencias y Patrimonio Artístico.

La disposición de los planos alrededor del elevado soporte cilíndrico que forma el cuello le proporciona una multiplicidad visual infinita, tanta que la estatua no tiene un punto de vista predeterminado y aporta distintas figuraciones según desde donde se vea. Esto le proporciona una extraordinaria cualidad para adaptarse a las características de un paisaje natural y abierto. Por ello, la relación es otra si invertimos nuestra posición, en ese caso la estatua queda sobre elevada en un saliente que se adentra en un lago, según los puntos de vista delante de unos arbustos; rodeada por ellos, como si saliera de su interior; o detrás de los mismos, asomándose por encima con sutil prudencia.

Desde cada lado que la contemplemos la relación con el paisaje es distinta en todos los sentidos, siempre como parte de éste y nunca de modo agresivo ni buscando presencia y notoriedad como la obra de arte que es. Para ello, Picasso y Carl Nesjar contaron con la capacidad de transformación de la propia estatua, esto es, con las distintas configuraciones que presentan las asociaciones de planos simples desde los distintos ángulos de visión. Así, desde la primera posición aquí comentada, se presenta de frente y con el pelo volado en dirección a la fuga; y desde la segunda, según se mire gira la cabeza hacia un lateral cuando vemos los arbustos detrás y la mantiene al frente cuando se asoma desde detrás de los mismos, como si fuese una joven inocente que quiere ver y no desea ser vista. La alternancia de superficies negras con trazos blancos y otras blancas con trazos negros también está concebida en función de esos puntos de vistas y transformaciones, y le aportan una cierta autonomía para que su presencia no se diluya en la inmensidad del campo abierto y el agua.

7. Una transformación a ras de suelo, el *Desayuno en la hierba* de los jardines del Museo de Arte Moderno de Estocolmo, en 1965-1966; y la *Mujer sentada*, en Gould Center, Rolling Meadows, Illinois, en 1972-74

Si lo pensamos con detenimiento, caeremos en la cuenta que Picasso y Carl Nesjar nunca colocaron estas estaturas colosales con un sentido tradicional de la exposición conmemorativa y contemplativa, sino que siempre establecieron relaciones con el medio, proyectando una creatividad entendida al servicio de las dos partes, la ordenación del espacio y el significado visual de las mismas. Esto fue siempre fundamental para Picasso, muy consciente de la importancia de las relaciones espaciales y de la integración en la naturaleza para la óptima proyección de sus esculturas.

Como una instalación al aire libre debe entenderse el *Desayuno en la hierba*³⁶ de los jardines del Museo de Arte Moderno de Estocolmo, en 1965 a 1966. El grupo escultórico está formado por cuatro esculturas entre los tres y los cuatro metros de altura, concebidas con cemento blanco y granito negro triturado, con los que obtuvieron las siluetas y las contra siluetas, los perfiles dibujados y los planos coloreados de los originales en cartón del tercer grupo. La simplicidad y la monumentalidad del grupo es idéntica a la del original del que procede, firmado por Picasso, en 1962; y la versión que el mismo montó con ayuda de L. A. Johannessen y Carl Nesjar para la exposición *El muro vivo*, celebrada en el Gran Palais de París en 1963.

Puede entenderse como un homenaje a la conocida pintura de Manet del año 1863, de la que ya había ofrecido hasta cuatro versiones en lienzos fechados en 1954; y compararse con la dinámica de grandes homenajes que ofreció a partir de los años cincuenta a algunos de los grandes creadores de la Historia del Arte, como Velázquez, Poussin y Delacroix; sin embargo, además de su lectura plástica y cuantos significados pueda asumir, el grupo tiene también un compromiso expreso con el jardín que lo acoge. Su colocación no es casual, y mucho menos puede entenderse como la solución a un compromiso contractual. Picasso y Carl Nesjar elegían cuidadosamente el lugar en el que iban a instalarlas, y del mismo modo decidían las medidas que deberían tener en función del espacio disponible y las relaciones que pretendían establecer.

³⁶ Cemento blanco y granito negro triturado, 3-4 m. h. WS 652. Según WS 642.

En este caso, situaron las estatuas de cemento recortado y planas, sólo con los ángulos mínimos y suficientes para mantenerlas en pie y con la estabilidad necesaria, apoyadas directamente en la tierra y en un sentido cónico invertido al rayo central de visión establecido desde la entrada al lugar que ocupan. Eso les permitió presentarlas desde un punto de vista frontal, en el que el dibujo interno, conseguido con la integración del granito negro triturado, adquiere un gran protagonismo, tanto que según se mire puede parecer una obra pictórica, cuando se trata de auténticas esculturas. Ese cono o pirámide visual invertida se sitúa en un espacio libre entre árboles dispersos, como si fuese una familia real que ha montado su merienda en el espacio natural disponible.



Figura 4. Picasso y Carl Nesjar, *Desayuno en la hierba*, jardines del Museo de Arte Moderno de Estocolmo, 1965-1966. Fotografía The Museum of our Wishes.

La inserción del grupo fugado en un espacio más o menos circular, por lo tanto, envolvente, transforma esa parte del jardín en un espacio natural, en una porción de campo abierto dentro del jardín planificado. De esa manera, las estatuas de Picasso y Carl Nesjar invirtieron las relaciones y dignificaron una zona en apariencia despoblada, sobre todo en la época de otoño e invierno, cuando los árboles pierden las hojas.

Las cuatro versiones que Picasso pintó sobre dicho tema están ubicadas de ese modo, puede decirse que con perspectivas envolventes muy personales, que rozan la abstracción, a diferencia de la fuga aérea de Manet, que alterna planos iluminados y oscuros como Velázquez y con un fuerte contraluz alternativo completamente anti académico. Sólo en dos de esas cuatro pinturas de Picasso aparecen cuatro personajes, en una son tres y en otra sólo dos. En el grupo escultórico están los cuatro, tres hombres y una sola mujer, a su vez rodeada por éstos. Con esa colocación, Picasso y Carl Nesjar reforzaron la idea aportando un segundo recorrido envolvente, esta vez con extrema sutilidad, pues al mismo tiempo la posición de los hombres pueden establecer las líneas de un triángulo en el interior del espacio natural tendente al círculo.

La orientación del grupo hacia el camino de acceso lo sitúa de espaldas al caserío, cuya proyección horizontal, muy visible por la cercanía y la escasa frondosidad de los árboles, actúa como pantalla de cierre que ayuda a mejorar la visibilidad. Es cierto que la vista frontal de esas esculturas planas, y el carácter pictórico que aportan los trazos internos que le dan el aspecto definitivo limitan su contemplación desde un punto de vista determinado, circunstancia por la que Picasso y Carl Nesjar calcularon la distancia visual respecto de los árboles que cierran en el lado izquierdo de la composición, justo donde termina el caserío que sirve de telón de fondo, decisión con la que cortaron la posible fuga virtual del mismo y arroparon a las estatuas acotando el espacio.

Hay que destacar el extremo cuidado de los jardineros del Museo de Arte Moderno de Estocolmo en mantener las relaciones, incluidos los distintos niveles aportados por los arbustos intermedios, que aportan la frondosidad mínima en todas las etapas del año. Igualmente, hay que tener en cuenta las ligeras variantes que se producen en las distintas estaciones, pues según éstas los volúmenes tienen una mayor visibilidad desde cualquier posición o una vista más focalizada y central.

Las relaciones con el medio son muy distintas en la *Mujer sentada*³⁷ del Gould Center, en Rolling Meadows, Illinois. Fue la última escultura que Picasso autorizó para la ampliación colosal de Carl Nesjar, pues inició los trabajos en 1972 y los concluyó en 1974, casi un año después del fallecimiento del artista. Si la incluimos aquí es porque se trata de una réplica casi póstuma de una de las figuras con el mismo título del grupo *Desayuno en la Hierba* de Estocolmo, a la que dobla en altura, pues alcanza los ocho metros y cincuenta y tres centímetros. Al tratarse de una figura individual su relación con el entorno es muy distinta a la de dicho grupo. La verticalidad que aporta el formato la presenta como un coloso que domina el espacio y reclama con su presencia el protagonismo sobre el medio físico.

8. El protagonismo plástico de la estatua: la *Cabeza* del Chicago Civic Center, en 1967; *Sylvette* en la Universidad de Nueva York, en 1968; y *Sylvette* en el Bowcentum de Rotterdam, en 1970

La famosa *Cabeza* de Picasso en la plaza del *Chicago Civic Center*, del año 1967; la de *Sylvette* de la Universidad de Nueva York, del año 1968; y la de *Sylvette* del Bowcentum de Rotterdam, de 1970, cumplen una función muy distinta a todas las analizadas hasta este momento, pues en estos casos asumieron su condición plástica y las

³⁷ Cemento blanco y granito negro triturado, 8'53 m.h. WS 652, b 3.

presentaron con un sentido contemplativo específico en un marco urbano en el que el jardín queda reducido a su mínima expresión y claramente supeditado.

La primera de ellas, la *Cabeza de mujer* del Chicago Civic Center³⁸, es una obra colosal, con la que Picasso alcanzó los veinte metros de altura. Contó con la colaboración del arquitecto William Hartmann, responsable de la primera maqueta sobre un estado original de Picasso y de los cálculos imprescindibles para el cambio de escala y la correcta ubicación en un espacio público³⁹; y éste tuvo en cuenta los conocimientos de Lionel Preiger, especialista en escultura metálica. Está realizada con acero corten y reproduce un original del tercer grupo, con los cartones recortados, doblados y solapados, sustituidos por grandes planchas con soldaduras industriales, que dejó muy visibles, como ya había hecho en las esculturas a menor escala montadas por Julio González con metales trabajados en frío a finales de la década de los años veinte⁴⁰.

Su imponente presencia en un espacio transformado por la ocupación y la aportación plástica ante el edificio racionalista desvían la atención visual hacia arriba, de manera que las siluetas y las contra siluetas que generan y los planos atirantados configuran un volumen abierto, desmaterializado, aéreo, acorde con el espacio público que invade con su insólita ubicación. Las texturas y los colores correspondientes a la oxidación del metal contribuyen a la integración y aumentan su atractivo, y ayudan también a desviar la atención del asunto que aquí nos ocupa, la limitación del jardín, reducido a la alineación de árboles en los laterales y a considerable distancia, de manera que sólo enmarcan lateralmente el perímetro del espacio que conduce hasta la estatua y el emblemático edificio, que se convierte así en un inesperado telón de fondo racionalista.

La relación es análoga en la estatua de *Sylvette* de la Universidad de Nueva York⁴¹, de 1968, esta vez con la colaboración habitual de Carl Nesjar. Los planos de cemento ocupan una cuadrícula con césped por delante de la calzada y el acerado que enmarcan el edificio racionalista. El espacio abierto, propio de los campus universitarios norteamericanos, establece una relación directa entre la estatua y los estudiantes y profesores. Los árboles quedan alineados en los laterales, desde los que aportan fugas efectivas introduciéndose en las calles que cruzan. La altura superior a los once metros y la extrema habilidad de Picasso para la figuración lineal y básica sobre los planos de soporte reclaman toda la atención sin más obligación con el entorno que el ofrecimiento de unas cualidades plásticas en contraste con la pureza de las líneas arquitectónicas.

³⁸ Acero corten, 20 m. h. WS 653. Según un original en Colección Particular, cartón recortado, doblado y solapado, 29 x 14 cm, WS 638, 1. Otras variantes anteriores: Colección Particular, chapa recortada, doblada y solapada, 51 x 17 x 17 cm. WS 638, 2. Colección Particular, papel recortado, doblado y solapado, WS 643, 1 A. Colección Particular, papel de seda recortado, doblado, solapado y dibujado, 50 x 36 cm, WS 643, 1 B. Colección Particular, papel transparente recortado, doblado, solapado y dibujado, 110 x 76 cm, WS 643, 1 C. Colección Particular, hierro y chapa recortados, doblados y soldados, 105 x 70 x 48 cm, WS 643, 2 A. Instituto de Bellas Artes, Chicago, hierro y chapa recortados, doblados y soldados, 104'7 x 69'9 x 48'3 cm, WS 643, 2 B.

³⁹ Otero, R. (1975). *Lejos de España. Encuentros y conversaciones con Picasso*. Barcelona: Dopesa, 49- 58.

⁴⁰ Descargues, P. (1971). *Julio González*. París: Musée de Poche. GUIBORT, J. (1975). *Julio González. Dessins*. París: Edition Carmen Martínez. Merkert, J. (1987). *Julio González. Catalogue raisonné de sculptures*. Milán: Electra. Guigon, E. (2000) Julio González y España. En VVAA (Catálogo), *Julio González. Esculturas y dibujos en la colección del IVAM*. Sevilla, Caja de Ahorros San Fernando, 11-17.

⁴¹ Cemento blanco, granito negro triturado y grabado, 11'59 m h. WS 658. Según WS 489 y 491.



Picasso y William Hartmann, *Cabeza de mujer*, Chicago Civic Center, 1967. Fotografía José Miguel Hernández Hernández, *Curiosidades Arte y Arquitectura*, Blog sobre Arquitectura y Arte, 2019, Pág. 19.

Ese fue también el propósito de la estatua de *Sylvette* en el Bowcentrum de Rotterdam⁴², del año 1970. Es análoga a la anterior; aunque invertida. Como aquélla, se trata de otra obra colosal en cemento con la colaboración de Carl Nesjar. Esta vez ocupa el centro del jardín, desde donde se relaciona con las viandantes en condición de igualdad; mas delatada por su tamaño muy superior, de ocho metros de altura. La base de césped es parecida a la anterior; no obstante, varía en la posición de los árboles que aportan un fondo verde y, según las horas del día, dirigen las sombras en dirección a la estatua, matizando el recorrido y aportando una agradable sombra.

9. La *Cabeza de mujer* del Parque Municipal de Halmstad, en Suecia, en 1970-1971

Una de las esculturas planas de tamaño colosal más logradas de Picasso es la *Cabeza de mujer* del Parque Municipal de Halmstad, en Suecia⁴³ reproducida por Carl Nesjar en cemento blanco y granito negro triturado matizado con el grabado de las superficies, con una altura de quince metros, durante los años 1970 y 1971. El original de Picasso para esta interpretación colosal fue una de sus esculturas planas más celebradas, *Mujer con sombrero*, del tercer grupo, en Cannes, en 1961.

⁴² Cemento blanco y granito negro triturado, 8 m. h. WS 661. Según WS 489.

⁴³ Cemento blanco y granito negro triturado, y grabado, 15 m. h. WS 663. Según 579, 2 C.



Figura 6. Picasso y Carl Nesjar, *Sylvette*, Universidad de Nueva York, 1968. Fotografía Grupo de Investigación Vanguardias, Últimas Tendencias y Patrimonio Artístico.

Como en ese original, la estatua colosal destaca por el equilibrio entre la acción de las siluetas y los huecos de éstas en dos planos en ángulo con distintas dimensiones y perfiles, ambos transversales y paralelos entre sí en los extremos de otro que actúa como pantalla, aunque con una ligera inclinación que los aproxima en potencia. La incidencia de esos dos primeros planos recortados por delante del que hace de fondo y los espacios vacíos determinados por las siluetas y sus contrarios le proporcionan el aspecto figurativo que enuncia. La figura, muy calada y etérea, ligera y sugestiva, es a la vez sólida y recia, contundente y monumental, pues los planos y los espacios vacíos que la configuran aportan volúmenes virtuales que prevalecen en la mente del espectador.

La presentación inicial de la escultura, acotada entre tablas dispuestas de modo irregular que la separan de los árboles próximos, según consta en la fotografía aportada por Werner Spies y Christine Piot, tuvo el carácter de una instalación⁴⁴, en la que la ocupación del espacio parecía mucho más importante que la incidencia de la estatua en el paisaje. La fotografía corresponde a la época en la que Carl Nesjar descubrió el encofrado, por lo que en ningún modo puede considerarse el propósito de Picasso ni de los promotores. El objetivo fue otro muy distinto. La colocación en una zona ajardinada en el espacio entre dos de los puentes que cruzan el río Nissan recla-

⁴⁴ Spies, W. (1989) *op. cit.*, 364. Spies, W, y Piot, C. (2000). *Picasso sculpteur : catalogue raisonné des sculptures*, 385.

mó la importancia del lugar como zona verde y de paseo. La *Cabeza de mujer* de Picasso puede entenderse como una obra de prestigio capaz de regenerar y recuperar para la vida urbana un lugar hasta entonces no apreciado. La situación exacta en el centro de un espacio no centralizado, sobre un parterre rectangular y paralelo a dos niveles de calzada, la convierte en el eje visual del jardín. Para ocupar esa posición con exactitud, Picasso y Carl Nesjar la desplazaron de manera que se sale de dicho parterre por uno de los lados, invadiendo levemente la calzada, y no llega al límite en el otro. Con esa corrección aseguraron la posición como eje en altura.

Esa decisión tuvo su importancia, pues el jardín se caracteriza por el césped de los parterres y los arbustos bajos con flores, y la alineación distante de árboles muy verticales en los laterales, marcando el espacio verticalmente respecto de otros más bajos alienados en las calles perimetrales, por ese motivo fugados horizontalmente. El diseño de los jardineros municipales había definido perfectamente los distintos niveles en alzado, y había dejado una serie de calzadas o ánditos paralelos para facilitar el paseo. La estatua se adecuó perfectamente a esas características; aunque modificó el sentido original, pues señaló un eje central que no existía en la planificación de los elementos vegetales, sin alterar en lo mínimo el sentido de la marcha del viandante.

La relación se establece en dos niveles, en relación con los arbustos de los parterres y respecto de los árboles que acotan el jardín, esto es, en un doble sentido horizontal-vertical que le deja espacio más que suficiente para lucir con nitidez sus cualidades plásticas. La extrema simplicidad de los planos recorta la silueta con claridad y el jardín adquiere así una nueva condición como espacio expositivo al aire libre.



Figura 7. Picasso y Carl Nesjar, *Cabeza de mujer*, Parque Municipal de Halmstad, Suecia, 1970-1971. Grupo de Investigación Vanguardias, Últimas Tendencias y Patrimonio Artístico.

10. Otra Cabeza de mujer en la Universidad de Princeton, en Nueva Jersey, en 1971

La *Cabeza de mujer* de la Universidad de Princeton⁴⁵, en Nueva Jersey, del año 1971, presenta unas relaciones distintas a las últimas, que sólo podemos comparar a la función en el jardín de la *Figura*⁴⁶ del Lycée Sud, en Marsella, del año 1965.

Se trata de una cabeza monumental configurada mediante planos y contra planos de tradición cubista sobre un elevado cuello cilíndrico. Su aspecto es muy masivo y poco habitual en las esculturas de Picasso, quizás como consecuencia de asumir cualidades del cuarto grupo junto con incidencias relacionadas con las modulaciones de los planos del segundo y trazos modelados en superficie que equivalen a la interpretación de las esculturas en madera del tercero. Además, los detalles grabados son propios de las estatuas colosales del sexto. Todo ello dio como resultado una escultura muy cerrada y distinta a las anteriores por la relativa superación del valor de los planos y la renuncia a la intervención del vacío como elemento esencial de la configuración.

Dichas cualidades plásticas y los cuatro metros con setenta y cinco centímetros de altura le proporcionan un aspecto masivo en relación con el espacio disponible. Está colocada en el centro de pequeño jardín minimalista, reducido a un espacio cuadrado cubierto de césped y el detalle de pequeñas plantas alineadas en el arriate que se ajusta a los muros perimetrales. La ocupación del espacio es clara; no obstante, hay que advertir una diferencia entre el criterio aquí adoptado y la supresión del jardín que vimos con la *Cabeza del Chicago Civic Center*, en 1967; y la *Sylvette* del Bowcentum de Rotterdam, en 1970, pues, en este caso, el propósito es justo el contrario, la estatua dignifica un espacio ajardinado y reclama el respeto que merece como tal. De ese modo, lo que hubiera sido un simple lugar de paso se convierte en una zona noble, en la que el césped y las plantas tienen un sitio preciso y propio y deben ser respetados en el contexto que les corresponde.

11. Transformación póstuma del paisaje: la *Cabeza de mujer* del Centro Nacional de Arte Moderno Georges Pompidou en Haute Savoie, en 1991

Todas las estatuas colosales cuya incidencia en el paisaje o el jardín hemos analizado hasta este momento fueron realizadas sobre originales de Picasso y bajo su supervisión directa. Los proyectos definitivos contaron con el visto bueno para la ejecución de Car Nesjar con encofrados de cemento o la dirección de Lionel Preiger para los trabajos con acero corten, es decir, una vez calculado el impacto de las ampliaciones y la conversión al material definitivo, el propio Picasso valoró también las condiciones de la colocación y su impacto en el medio. Para él fue muy importante controlar todo el proceso y eso incluía también la relación con el medio, fuese natural, ajardinado o urbano.

La estatua que vemos aquí, *Cabeza de mujer* del Centro Nacional de Arte Moderno Georges Pompidou de París⁴⁷, levantada en el parque de Haute-Savoie, en 1991, fue realizada con materiales sintéticos sobre un alma metálica por Holf, Wrobel y

⁴⁵ WS 664. según WS 637.

⁴⁶ Bloque de cemento blanco en ángulo y grabado en su interior, 6 m. h. WS 649. Según WS 607 y 655.

⁴⁷ WS 493 B. Poliéster sobre estructura metálica, 12 x 5'20 x 4 m. Reproducción de WS 493 a.

Honoire Don en la Scoler Foundation de Texas, pasados casi veinte años del fallecimiento de Picasso. Se trata de una escultura póstuma realizada por encargo, que no contó con la dirección del artista, por cierto, con unos materiales que él nunca empleó, y muy propios de la escultura de los Estados Unidos de aquel momento, desde los últimos modos de abstracción minimalista hasta el hiperrealismo⁴⁸. Por otra parte, en lo que aquí nos ocupa, que es la relación de esas estatuas colosales con el jardín o el espacio natural en el que fueron construidas, Picasso, como es obvio, no pudo intervenir en modo alguno y tampoco dar su consentimiento. En este caso, la autorización para esa ampliación y la decisión sobre el emplazamiento recayó exclusivamente en la institución propietaria del original, una vez consensuado con los herederos.



Figura 8. Picasso y Holf, Wrobel y Honoire Don, Scoler Foundation de Texas, *Cabeza de mujer*, Centro Nacional de Arte Moderno Georges Pompidou, Haute Savoie, 1991. Fotografía Werner Spies, 2000, Pág. 327.

12. Conclusiones

Al ajustar las fechas de los originales de Picasso en relación con la de las ampliaciones dirigidas por Carl Nesjar y Lionel Prejger, podemos comprobar que las estatuas monumentales aquí estudiadas son uno o varios años anteriores a dichas tareas. To-

⁴⁸ Lucie-Smith, E. (1993). *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona: Ediciones Destino, 250-259.

das ellas tuvieron un origen debido a reflexiones plásticas planteadas en el ámbito de la escultura, en ningún caso relacionado con las necesidades espaciales exigidas por los emplazamientos de las nuevas estatuas colosales derivadas. Según esto, puede advertirse que dichos colaboradores fueron transcriptores de esas formas y, al mismo tiempo, colaboradores directos en la adaptación de las nuevas relaciones volumétricas colosales a las condiciones espaciales específicas en cada caso.

Recordemos, por ejemplo, la importancia concedida por Sally Fairweather a los cálculos previos del arquitecto Erling Viksjö y el ingeniero Sverre Jystad para la adaptación de las primeras obras; y cómo dicha autora recogió la satisfacción tanto de Picasso como de Carl Nesjar por la simplicidad y la grandeza de las formas transcritas a los nuevos materiales. Una conclusión evidente es que desde la primera de estas obras hay que tener muy en cuenta que Picasso las concibió con una carga de sentido plástico y después las adaptó a los nuevos medios y formatos con la ayuda de profesionales cualificados. Son dos procesos distintos, uno creativo en el medio plástico, en tanto que tal resuelto en las esferas de los procedimientos y las formas; el otro reproductivo, adoptándolas como realidades predeterminadas, y atento a la adaptación a los nuevos materiales, tamaños y medios físicos.

En el primero de los casos, esas esculturas planas presentan relaciones evidentes, como las del grupo *Los bañistas*, del año 1955, toda una instalación, que en lo que concierne a la identidad de cada ensamblaje podríamos comparar primero con la escultura cubista en la que se formó Naum Gabo y después con la obra de éste; o, en el *Centauro* de Niza, del mismo año, cuyas tablas parcialmente quemadas concuerdan con las utilizadas por Jackson Pollock. Evidentemente, si nos quedásemos en las relaciones internas de los originales sería preciso profundizar en tales relaciones a través de un diálogo bien justificado con las referencias bibliográficas oportunas.

En cuanto a la adaptación de las estatuas colosales a los espacios naturales o los jardines planificados, no procede tal indagación en las relaciones internas de los originales, concebidos antes con otros propósitos. Puede parecer que así las descontextualizamos, que las presentamos como excepciones autosuficientes y libres de relaciones plásticas, cuando en realidad esa intención, si se identifica así, no es debida al planteamiento del estudio de las mismas, sino al propósito del propio Picasso, que las presentó como unidades definidas y sujetas a un proceso creativo previo y ajeno al de la redimensión colosal y su adaptación al medio. Este es el motivo por el que en este trabajo no se plantean las relaciones con las aportaciones de otros escultores y artistas, lo que llevaría a la idea de una obra cerrada en sí misma, podría decirse autosuficiente, que no se corresponde con la permeabilidad y apertura de miras innatas en Picasso. En este segundo caso, la reconversión de los originales ya no planteó ningún problema relativo a la identidad de las relaciones plásticas, sino el claro deseo de mimetizarlas y ofrecerlas en un nuevo formato, consagrando las fórmulas y confirmando el enorme ego creativo de su autor. Eso llevó también a un relativo aislamiento en el estudio respecto de las investigaciones de otros autores, pues ninguno ha planteado hasta ahora de modo específico este nuevo alcance ni la adaptación o provecho de las cualidades formales de los originales, medio en el que debería producirse y sería aconsejable.

Ese culto de Picasso a su propia obra, por otra parte, suficientemente prestigiada y aclamada ya en este momento como para permitirse algo así, invierte la relación planteada por los artistas vinculados con el *Land Art* y con cuantas aportaciones teóricas han podido hacer evolucionar nuestra mirada, muy bien explicadas por Ro-

salind Krauss en su ensayo *La escultura en el campo expandido*. Aún así, es muy evidente que Picasso lo sabía y lo utilizó en provecho propio, pudiendo presentar unas relaciones que le habían sido negadas por distintos comitentes en las primeras décadas de siglo.

Tampoco puede pasarse por alto el interés de esos comitentes por enriquecer sus respectivos patrimonios incorporando la firma de Picasso, aunque fuese con obras colectivas, esto es, con interpretaciones a escala colosal de originales que en su momento procedieron de procesos creativos muy distintos. En este sentido hay que tener muy en cuenta la planificación y los cálculos aportados por los colaboradores y los servicios municipales implicados, fundamentales para las que las estatuas colosales se integrasen de un modo tan coherente en los espacios urbanos, cumpliendo con el propósito irrenunciable de Picasso de conservar siempre el protagonismo. Sin lugar a dudas, cuando dio el visto bueno a las ampliaciones antes se había asegurado de la presencia incontestable de las mismas, de que fuesen capaces de acaparar las miradas en sí mismas y con independencia del paisaje que las acoge e integra, factor para el que entendió que era necesario un cálculo exacto de las relaciones.

Bibliografía

- Daix, P. (1982). *Le journal de cubisme*. Ginebra: Skira.
- Descargues, P. (1971). *Julio González*. París: Musée de Poche.
- Fairweather, S. (1982). *Picasso's concrete sculptures*. Nueva York: Hudson Hills Press.
- Golding, J. (1959). *Cubism. A history and an Analysis. 1907-1914*. Londres: Faber and Faber.
- Guibort, J. (1975). *Julio González. Dessins*. París: Edition Carmen Martínez.
- Guigon, E. (2000). Julio González y España. En VVAA (Catálogo): *Julio González. Esculturas y dibujos en la colección del IVAM*. (pp. 11-17). Sevilla: Caja de Ahorros San Fernando.
- Krauss, R. (2002). La escultura en el campo expandido. En H. Foster. *La posmodernidad*. (pp. 59-74). Barcelona: Kairós.
- Le Nevez, C. y Blasi, A. (2008). *Amsterdam 7. Vondelpark y el Sur*. Barcelona: Geoplaneta.
- Lucie-Smith, E. (1991). *Movimientos artísticos desde 1945*. Barcelona: Destino.
- Luque Teruel, A. (2007). Consideración histórica del cubismo, origen del arte cubista en las señoritas de Aviñón y nueva valoración de la pintura cubista de Picasso. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 99, 309-366.
- Luque Teruel, A. (2007). Picasso, sistema creativo propio. *Espacio y Tiempo: Revista de Ciencias Humanas*. 21, 109-136.
- Luque Teruel, A. (2008). Nueva propuesta de clasificación de la escultura plana de Picasso. *Boletín de Arte*. 29, 349-374.
- Luque Teruel, A. (2011). Picasso, el valor del vacío en las esculturas ensambladas con cartones, tablas y chapas, en París, en 1912 a 1915. *Trocadero: Revista de Historia Moderna y Contemporánea*. 23, 213-248.
- Luque Teruel, A. (2014). La primera indagación cubista de Picasso: Espacio interior I, II y III (Horta de San Joan y Barcelona, 1898-1899). *Boletín de Arte*. 35, 187-205.
- Luque Teruel, A. (2015). Nueva interpretación del volumen facetado de las esculturas modeladas por Picasso en Horta de Ebro y París, en 1909. *Espacio y Tiempo: Revista de Ciencias Humanas*. 29, 49-70.
- Merkert, J. (1987). *Julio González. Catalogue raisonné de sculptures*. Milán: Electra.

- Oldenburg, C. *Zochers Online*. Obtenido de <https://www.oldenburgers.nl/zochers/> [Consulta: 26 de octubre de 2011].
- Otero, R. (1975). *Lejos de España. Encuentros y conversaciones con Picasso*. Barcelona: Dopesa.
- Preiger, L. (1961). Picasso découpe le fer. *L'œil*. 82, 28-33.
- Read, H. (1994). *Escultura moderna*. Barcelona: Destino.
- Spies, W. (1971). *Esculturas de Picasso*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Spies, W. (1989). *La escultura de Picasso*. Barcelona: Polígrafa.
- Spies, W, y Piot, C. (2000). *Picasso sculpteur : catalogue raisonné des sculptures*. París: Editions du Centre Pompidou.
- Warncke, C.-P. (1992). *Picasso*, Colonia: Taschen.

