

FUNDAMENTOS DE LA PINTURA DE DORA MAAR

POR ANDRÉS LUQUE TERUEL

El artículo plantea los fundamentos de la pintura de Dora Maar y, con esto, los contactos iniciales con André Lhote y las tendencias cubistas; la aportación de técnicas mixtas a la fotografía surrealista; las interpretaciones de originales de Picasso; la definición de un estilo figurativo propio; y la reducción formal de las pinturas de su última etapa.

This article establish the basis of Dora Maar pictures: the relation with André Lhote, the mixed technique in the surrealist photography, the interpretations of Picasso's original, the definition of figurative style own and the formal reduction in the last phase.

Henriette Teodora Markovitch, conocida como Dora Maar, fue una estimable artista del siglo XX, cuya repercusión quedó minimizada debido al prestigio y a la fama de sus amantes, el cineasta Louis Chavance, en 1932; el filósofo Georges Bataille, en 1933 y 1934; y, sobre todo, un artista polifacético y de proyección internacional, Picasso, durante siete años, en 1936 a 1943. Ellos acapararon el protagonismo en círculos intelectuales complejos, a los que Dora Maar perteneció por derecho propio, por su actividad artística en dos géneros, la fotografía y la pintura, no por la posible conveniencia de tales relaciones.

Citada en numerosos textos sobre esos autores, y relacionada con una obra emblemática, *Guernica*, de Picasso, sobre la que realizó las diez tomas que recogen los respectivos estados del proceso creativo¹, su prestigio como fotógrafa está hoy día consolidado. En función de tal actividad, Withney Chadwick² fijó

1. Larrea, Juan: *Guernica*: Pablo Picasso, Nueva York, 1947; edición corregida y ampliada, Madrid, 1977.

2. Chadwick, Withney: *Women Artist and the Surrealist Movement*; Boston y Londres, 1985.

su posición en el círculo surrealista parisino. Faltaba un estudio riguroso de su obra. La contribución fundamental para el reconocimiento internacional de la fotógrafa correspondió a Victoria Combalía, autora de la reveladora entrevista³ y los brillantes textos para el catálogo⁴ de la exposición organizada en Valencia, en 1995. La posterior investigación de Mary Ann Caws⁵, que consolidó su prestigio, se fundamentó en aspectos biográficos y en la evolución de la personalidad de la artista a través del perfil humano.

La actividad pictórica de Dora Maar no fue pareja a la fotográfica. Las diferencias, notorias, afectaron a la cronología de la producción, a los fundamentos creativos y a las cuestiones de estilo; también a la repercusión, en este caso mínima. Si gozó de cierto reconocimiento en el círculo de Picasso fue debido a la firmeza con la que rechazó su influencia. Brassai⁶ y Françoise Gilot⁷ destacaron su independencia y, en función de ello, opinaron de modo genérico sobre determinados aspectos de su pintura. Fueron opiniones generales, debidas a una primera impresión. No pasaron de ahí, no plantearon un estudio riguroso de las pinturas, no era el propósito de ninguno de los dos.

La revalorización de la fotógrafa fue pareja al olvido de la pintora⁸. Victoria Combalía⁹ encontró una justificación cuando precisó que la aportación de Dora Maar a la pintura fue *menos notable que a la fotografía*. Ello pese a los esfuerzos de la artista que, en la correspondencia derivada de la exposición de Valencia, escribió: *añado que me gustaría que dijera que soy pintora más que fotógrafa*. Las claves compositivas, los planteamientos formales, los vínculos estilísticos y los recursos expresivos, en definitiva, los fundamentos de la pintura de Dora Maar, permanecen, pues, inéditos.

FORMACIÓN E INICIO DE LA ACTIVIDAD

Dora Maar nació en París, en 1907. Hija de un arquitecto de origen croata, pasó, debido a los compromisos laborales de éste, una parte de su infancia en Argentina, donde aprendió el idioma español. De nuevo en París, y con la educación refinada que había adquirido en el entorno familiar, inició su formación artística en la Unión Central de Artes Decorativas. Después estuvo en la Escuela

3. Combalía, Victoria: "Entrevista a Dora Maar"; en Kalías, VI, número 12, 1994, Pág. 14; y en Art Press, número 199, 1995, Pág. 56.

4. Combalía, Victoria: Dora Maar, Fotógrafa; Valencia, 1995.

5. Caws, Mary Ann (MAC): Dora Maar, con y sin Picasso; Barcelona, Destino, 2000.

6. Brassai: Op. Cit. Pág. 247.

7. Gilot, Françoise; y Lake, Carlton: Vida con Picasso; Barcelona, 1998. Pág 51 y sigs.

8. Es imprescindible el depósito de documentos de Dora Maar en el Centre Historique des Archives Nationales de París. Cód. 515/ AP.

9. Combalía, Victoria: "La seducción de Dora Maar"; en Caws, Mary Ann: Dora Maar, con y sin Picasso; Op. Cit. Pág. III.

de Fotografía y en la Academia Julián. En estos centros, compartió el aprendizaje de la fotografía y la pintura, y en ellos, según expuso Chadwick¹⁰, se relacionó con el fotógrafo Henri Cartier-Bresson y la pintora Jacqueline Lamba, que, en 1934, se casó con André Bretón.

Brassaï¹¹ indicó que Dora Maar se dedicó a la pintura antes que a la fotografía. No es extraño, pues fue discípula del pintor cubista André Lhote. La actividad fue breve y pasó desapercibida. Las relaciones con Ossip Meerson, Brassaï y Souguez, fueron fundamentales y, a inicios de los años veinte, se decantó por la fotografía. Compartió estudio con Pierre Kefer y, según Caws¹², formó parte de la Nueva Fotografía parisina.

La formación y la actividad de Dora Maar como pintora se aprecia en algunas fotografías de principios de los años treinta, la más significativa, *Autorretrato*¹³, en realidad un fotomontaje resuelto con criterios pictóricos, pues superpuso dos negativos para generar un doble perfil propio de la multiplicidad visual cubista. La simultaneidad de dos planos básicos y, sobre todo, el tratamiento de la materia y las texturas proceden de la pintura de André Lhote. De esto se deduce que la aproximación de Dora Maar al cubismo fue anterior a su relación con Picasso.

Mediada esa década era una fotógrafa consagrada en el grupo surrealista. De hecho, fue una de las que firmó el Manifiesto de París¹⁴, en 1935. En ese momento, salvo en los retratos¹⁵, sus propuestas, incluso en los casos de los fotomontajes y las fotografías retocadas, se habían apartado de los estilos iniciales, el realista de la Nueva Fotografía y el bifocal de estirpe cubista heredado de la pintura de Lhote. La personalidad de Dora Maar se manifestó, tal planteó Caws¹⁶, en función del *impacto de lo inesperado, de la imagen por descubrir*. Los planteamientos experimentales, aplicados a las deformaciones, generaron imágenes inéditas según los criterios surrealistas.

La referencia es necesaria debido a las soluciones pictóricas de algunas fotografías retocadas, la más significativa, *Grotesco*¹⁷, en 1935. Dora deformó la fotografía de una nariz, que, con los retoques, convirtió en una cabeza. La composición, sorprendente, no procede de la escala humana, sino de la órbita sin límite de los sueños. Trazos precisos y limpios, propios de una dibujante segura, remarcan y realzan las fosas nasales originales, reconvertidas en ojos, y perfilan las pestañas y

10. Chadwick, Wethey: Op. Cit. Pág. 8.

11. Brassaï: Op. Cit. Pág. 66.

12. Caws, Mary Ann: Op. Cit. Págs 20 y 24.

13. Copia por contacto de gelatina y plata, 29'8 x 23'8 cm. MAC 18.

14. Es el tercer Manifiesto de los surrealistas, después de los de 1924 y 1930, en los que el grupo no admitió a ninguna mujer.

15. Los principales: Paul Eluard y Nusch, Georges Hugnet, Yves Tanguy, Jean-Louis Barralt, René Crevel y Leonor Fini.

16. Caws, Mary Ann: Op. Cit. Pág. 71.

17. Copias por contacto de gelatina y plata, 18'2 x 24 cm. MAC 71.

las cejas. En un nivel inferior, un potente doble sombreado finge las nuevas fosas nasales, y otros trazos pequeños y ondulados, no menos masivos, se superponen tapando el artificio. Los trazos de contorno de la cara tienen tratamientos distintos a cada lado de la representación, son más densos en el derecho, en el que la oreja es esquemática e inexpressiva, y el pelo plano, aunque con irregularidades que lo animan; en el izquierdo, la oreja es básica pero naturalista, y el pelo está representado con una melena abultada y rizada, con trazos firmes y anchos, que pierden densidad y llegan a los trazos babosos conforme se superponen. La figuración supera las simplificaciones básicas de las superposiciones de planos cubistas, y, supeditada a la fotografía de base sobre la que significa, utiliza los principios naturalistas en función del juego visual que transforma la imagen inicial. La momentánea enajenación de los sentidos y la dinámica perceptiva de los espectadores propician y resuelven la transformación según los métodos surrealistas.

Obras como *Grotesco* pertenecen al ámbito de la fotografía, género en el que Dora Maar había llegado a la plenitud; no obstante, la técnica mixta remite al período formativo de la pintora, solapado, en esta segunda fase figurativa, a la espléndida madurez que le corresponde como fotógrafa.

LOS RETRATOS DE PICASSO Y LA ICONOGRAFÍA PICASSIANA

Si se consideran las técnicas mixtas de los fotogramas surrealistas de Dora Maar, se puede pensar que no había abandonado por completo la pintura. Sí es cierto que relegó los formatos habituales en los años veinte y, como advirtió Fernando Martín¹⁸, que la consideró una *excelente artista cuya afición a la fotografía hizo que se apartara casi prácticamente de la pintura*, no los retomó hasta 1936, ya al lado de Picasso.

John Richardson¹⁹ afirmó que esa reorientación de su actividad, en detrimento de la fotografía, fue debido al impacto que le produjo su ocasional participación como auxiliar en *Guernica*, en 1937. Le atribuyó las pinceladas verticales que, en alineaciones superpuestas, cubren el cuerpo y las patas del caballo. Las insinuaciones y los dichos no son suficientes para mantener la propuesta. Buscando justificaciones, el recurso pudiera ser un derivado a gran escala de las pequeñas incisiones aplicadas a los fotogramas; mas esto no es definitivo, pues Picasso se interesó por el procedimiento en 1936, y, después de realizar valiosas colaboraciones con Dora, creó composiciones excepcionales en dicho género. Las incisiones están asociadas a planos desdoblados con los distintos grises de los fondos, criterio

18. Martín Martín, Fernando: El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937; Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1982, Pág. 127, nota 88.

19. Richardson, John: *The Sorcerer's Apprentice: Picasso Provence and Douglas Cooper*; Nueva York, 1999, Págs. 205 y sigs. Y Caws, Mary Ann: Op. Cit. Pág. 103.

cubista que, como la magistral simplificación del mismo, deriva de los principios analíticos de Picasso. No es un simple rayado, se trata de un elemento compositivo que forma parte de la compleja composición de planos de una obra trascendental por su fuerza expresiva e impacto visual. El estudio formal permite descartar la participación de Dora de Maar, y si existió, fue de modo anecdótico, testimonial, sometida a la dirección genial del autor que lo concibió.

Durante sesenta y dos años ningún especialista aludió a la posible colaboración. Los trabajos monográficos, rigurosos y espléndidos los de Juan Larrea, citado, Wolfgang Virmont y Kerbs Siethart²⁰, Herschel B. Chipp²¹, y el que Fernando Martín²² dedicó al Pabellón de España en la Exposición Universal de París, para el que Picasso pintó el cuadro, expusieron la importancia de la serie de fotografías sobre su elaboración; pero, no contemplaron tal posibilidad. Además, Dora Maar pintó un retrato de Picasso en 1936, casi un año antes. Teniendo esto en cuenta, ésta no fue la causa del nuevo interés de Dora por la pintura. Mary Ann Caws²³ lo interpretó de este modo: *Dora Maar volvió a la pintura por las pinceladas en Guernica o por compartir la vida con un pintor genial*. Ése fue el verdadero estímulo y no la intervención auxiliar que parece improbable.

Es lógico, pues, que las primeras pinturas en esta nueva etapa de Dora Maar fuesen retratos de Picasso. El primero²⁴ es una obra segura, de trazo firme y bien compuesta. Los anchos trazos negros delimitan el contorno; configuran los elementos concretos, como los ojos, la nariz y la boca, todos desde un punto de vista frontal e insertos en otro lateral; y dividen las superficies, en partes triangulares para la zona de los ojos, e irregulares y en contraposición de curvas para la mejilla izquierda, la única visible. La ancha nariz y la característica curvatura craneal, con el pelo correspondiente, permiten identificar al pintor. También la importancia que le concedió a la fuerza expresiva de los ojos. La aplicación del color presenta una superposición de capas con claro provecho de las veladuras y tendente a una progresiva densidad en función de la cercanía a la superficie. La base es gris oscura; la siguiente capa, color cereza, cubre buena parte del fondo, sólo deja libre una franja superior y es cubierta por otra blanca lateral ajustada al perfil de la nariz. Los espacios interiores están rellenos de blanco aún más denso, sobre los que destacan los rellenos con colores intensos, cobre en el plano que acoge al ojo izquierdo, azul en el triángulo del entrecejo, verde en la contracurva interior de la mejilla, verde sobre cobre en el labio superior, y amarillo en el inferior. La iluminación es homo-

20. Virmont, Wolfgang; y Siethart, Kerbs: "Guernica"; en *Kuns und Politickam Beispiel Guernica*; Berlín, 1975.

21. Chipp, Herschel B: *El Guernica de Picasso*; Berkeley y Los Ángeles, Universidad de California, 1988; Barcelona, Polígrafa, 1991., Pág. 110.

22. Martín Martín, Fernando: *Op. Cit.* Págs. 127 y sigs.

23. Caws, Mary Ann: *Op. Cit.* Pág. 171.

24. Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm.. MAC 118, I.

génea. El facetado de planos difiere de Picasso, pues las gruesas líneas tienen un protagonismo acusado, tanto que los espacios acotados producen un efecto visual plano, apenas superado por las veladuras oscuras de los fondos, en buena medida porque carecen de los fuertes contrastes lumínicos de éste. La aplicación del color, el denso empaste y la elección de los tonos remiten al academicismo cubista de Lhote y los pintores de la Sección Áurea.

Esas características se mantuvieron en el *Retrato de Picasso*²⁵ de 1937, éste con el volumen más fragmentado y los espacios uniformes, planos, sin la sutil articulación del maestro. El fondo es más decorativo y los colores cálidos y brillantes, rojo, amarillo y naranja, quedan cubiertos por grises y rosáceos, produciendo un contraste poco atractivo. Caws²⁶ dijo que Dora Maar se *apropió del estilo de Picasso para representarlo*; circunstancia cierta que no se dio en estos retratos.

La apropiación fue inmediata; aunque, relativa. Inmediata porque hizo suya la imagen que de ella misma había creado Picasso, y, al hacerlo, asumió los condicionantes estilísticos de la configuración; relativa porque lo hizo con los procedimientos que asimiló de los cubistas de la Sección Áurea y con recursos propios. El primer ejemplo, *Mujer llorando*²⁷, en 1937, es evidente. La composición repite la de Picasso²⁸ en un estudio para *Guernica*; varía en la mezcla y la densidad de los colores y en su aplicación. Es un busto sobre pedestal que incluye uno de los brazos y la mano con un pañuelo para limpiar las lágrimas, en una actitud, en pleno llanto, que la humaniza. El fondo de Picasso es morado e irregular sobre una base negra, de tal modo, se produce un fuerte contraste con el verde claro del pedestal y los blancos dominantes, que, animados con toques de los mismos colores, generan planos y modelan los volúmenes continuos alternativos. El fondo de la interpretación de Dora Maar es blanco como la propia figura, esto anula la sensación de espacio y la contundencia de los volúmenes. El pedestal es oscuro y uniforme, no se aprecian las relaciones del original. Lo disimuló con el esgrafiado decorativo que ejerce de pantalla visual. La mueca de la boca y el movimiento contrapuesto de los ojos están exagerados, y, pese a la correcta definición, contrastan con el denso empaste blanco, suavizado por las manchas y los novedosos trazos verde calabaza velados en negro del pelo.

Las dependencias y las aportaciones se aprecian en dos obras de transición, *Mujer llorando sobre fondo rojo*²⁹ y *Mujer llorando bajo una lámpara*³⁰, en 1937 o fecha próxima. En las dos repitió la composición del retrato anterior; pero, la reducción de las figuras, las relaciones espaciales, en habitaciones con la puerta

25. Óleo sobre lienzo, 65 x 54'5 cm. MAC 118, II.

26. Caws, Mary Ann: Op. Cit. Pág. 150.

27. Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm. MAC 127.

28. Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm. 22-6-1937. Herederos de Picasso.

29. Óleo sobre lienzo, 64 x 54 cm. MAC 130.

30. Óleo sobre lienzo, 55 x 38 cm. MAC 131.

cerrada y bajo una lámpara encendida, y la simplificación de las líneas sobre volúmenes menos trabajados, un tanto uniformes, no proceden de Picasso. En el primer caso, el rojo intenso de la habitación es análogo al pedestal y al brazo, a los que absorbe con inquietudes derivadas de Lhote. En la segunda interpretación, el fondo negro resalta el juego binario establecido por el intenso amarillo de la lámpara y el pedestal, recurso que sobrepone el primer impacto visual sobre cualquier otro aspecto de la elaboración. El caso de *Mujer llorando con sombrero rojo*³¹, cerca de 1937, es distinto. Parece una copia del original de Picasso con el mismo título³².

Las oscilaciones fueron constantes. La asimilación picassiana se manifestó en *Retrato de Pablo Picasso con sombrero negro*³³, en 1939. Es una obra madura, en la que no interpretó un original previo de éste. El dibujo y los planos amplios de la casa sobre la que está el busto, el pedestal y el sombrero, muestran, como el árbol lateral sin hojas, y el decidido empaste rojo sobre negro del mismo pedestal, los criterios propios. La monumentalidad del retrato, que ocupa casi toda la escena, la complejidad del facetado facial, y las texturas que liberan la trama del soporte, sí proceden de Picasso. La grandeza y el equilibrio compositivo la convierten en una de las mejores pinturas de Dora Maar. En otras, más simples, reverberó el academicismo cubista, en el que se había formado. Con una superposición básica en *Retrato de Pablo Picasso reflejado en un espejo*³⁴; con dos planos sintéticos, negro y blanco con elementos lineales negros sobre fondo azul, en *Rostro cubista*³⁵, los dos cerca de 1939.

EL ESTILO DE DORA MAAR

Dora Maar maduró un estilo propio cuando aún mantenía relaciones con Picasso. En *Hombre y árbol rosa*³⁶, en 1939, superó los condicionantes juveniles y el tremendo impacto de los modelos y los recursos expresivos de éste. Un hombre diminuto y de espaldas, por lo tanto sin identidad, contempla el árbol que centra y acapara el protagonismo de la composición. El tronco, recio, queda oculto por los perfilados negros laterales en disposición oval, anulada en la apertura superior, que descubre, en un nivel inferior, una nueva masa apenas delimitada por pinceladas rosas y negras entrelazadas que confluyen en dos segmentos diagonales con toques amarillos y verdes sobre los mismos colores extendidos de modo discontinuo, que parten desde los vértices, y cruzan en la parte inferior, descubriendo la base. La frondosa copa vegetal no se atiene al natural, determina una configuración casi

31. Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm. MAC 129.

32. Tat Gallery, Londres. Óleo sobre lienzo, 60 x 49 cm. Zervos IX, 73.

33. Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm. MAC 151.

34. Óleo sobre lienzo, 60 x 50 cm. MAC 153.

35. Óleo sobre tabla, 67 x 60 cm. MAC 152.

36. Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. MAC 155.

abstracta. El plano diagonal del cuerpo de tierra, azul, recibe la sombra contrapuesta y en negativo, esto es, en blanco, de los dos volúmenes. El movimiento centrífugo se potencia con la sombra desdoblada del árbol, con un tercer plano triangular negro que, en sentido contrario, refuerza el perfil superior de la diagonal. El paisaje, sumario, presenta una ondulación grosella que indica la depresión del terreno y otorga protagonismo al celaje, sustituido por un fondo amarillo sobre base verde clara. Los colores se transparentan determinando las tres franjas superpuestas de la copa del árbol. Las relaciones espaciales, los planteamientos figurativos, el movimiento conceptual determinado por el juego de sombras, la identidad de éstas, y el uso arbitrario de los colores cálidos e intensos, son los avales de un estilo propio figurativo que emerge de las raíces cubistas de las que procede.

Las pinturas de Dora Maar tuvieron, desde ese momento, significados implícitos. En *Hombre y árbol rosa* cuestionó el lugar del hombre en el mundo y planteó el paisaje como percepción del yo en la relación del género humano con la naturaleza. Del mismo modo, en las naturalezas muertas planteó el principio de identidad de los objetos. Brassai³⁷ indicó que Dora Maar poseía muchos originales de Picasso en ese género. Supusieron un estímulo, no una directriz. En *Despertador*³⁸, en 1940, el objeto compartió protagonismo con una serie de planos abstractos sobre un reducido soporte. La composición, los perfilados negros, el potente empaste y la iluminación focal, que, como la ubicación de un solo objeto en primer plano, Caws³⁹ estimó derivada de Soughey y la Nueva Objetividad fotográfica, indican el sentido de la evolución.

Las composiciones tienen uno, dos, o varios objetos en el primer plano de interiores definidos y están resueltas con gruesos trazos lineales negros que unifican la configuración. Los colores, empastados, densos y fríos, sirven de soporte a la trama, que unas veces se superpone y supera las condiciones cromáticas y otras aprovecha los cambios de los fondos para acotar con los trazos lineales. Algunos elementos, en colores claros, incluso en blanco, proyectan la incidencia de la iluminación focal. Un despertador y una maceta de mayor tamaño comparten el primer plano en *Composición con despertador*⁴⁰, en 1943. La alineación de los objetos en primer plano recuerda a las composiciones de Picasso en 1938, por ejemplo, *Naturaleza muerta: vela, paleta y cabeza de toro roja*⁴¹; *Naturaleza muerta con vela, paleta y cabeza de toro negra*⁴²; y *Naturaleza muerta con vela, paleta y cabeza de minotauro roja*⁴³; no obstante, la coincidencia es sólo en la colocación de los objetos, pues el planteamiento lineal y continuo sobre fondos fríos de Dora

37. Brassai: Op. Cit. Pág. 247.

38. Óleo sobre lienzo, 24 x 35 cm. MAC 174.

39. Caws, Mary Ann: Op. Cit. Págs 171 y 172.

40. Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm. MAC 175.

41. Colección William Burden, Nueva York. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm. Z IX, 239.

42. Herederos de Picasso. Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm. Z IX, 240.

43. Herederos de Picasso. Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm.

difiere del contraste entre la complejidad de los planos y la simplificación de los objetos, así como de la riqueza cromática, de Picasso.

La unificación fue más intensa cuando redujo el empaste y limitó la paleta a los tonos azules y verdes, animados por disoluciones análogas en amarillo que marcan el sentido de la iluminación focal. Se aprecia en *Copa de vino y cubiertos*⁴⁴ y *Composición con jarra*⁴⁵, en 1943-44, pinturas en las que los objetos lineales mantienen el protagonismo en espacios unificados tendentes a la apreciación del natural. Lo mismo se puede decir de los paisajes de esta época respecto de los de finales de la década anterior. En *Los muelles del Sena*⁴⁶, en 1944, acrecentó las diferencias con *Hombre y árbol rosa* incluyendo el movimiento como medio de expresión de la naturaleza.

Dora Maar expuso las naturalezas muertas en la Galería Jeanne Bucher, en 1944. Brassai⁴⁷ las elogió en los siguientes términos: *Ha sabido sustraerse a la terrible influencia de Picasso. Sus naturalezas muertas son de una gran sobriedad y no recuerdan ni a la paleta ni a ningún período del pintor*. Caws⁴⁸ tuvo en cuenta que Françoise Gilot alabó *sus composiciones originales, sin ángulos ni líneas cortantes*, y dedujo que *no le interesaban los objetos sino su soledad y el vacío*. James Lord⁴⁹ habló de *símbolos de la soledad tejidos de modo voluntario*. Los paisajes del Sena los mostró en la Galería René Drouin, en 1945; y en la Galería Pierre Loeb, en 1946.

La evolución de Dora Maar, fruto de las reflexiones y los progresos propios, tuvo la coherencia que proporcionan tales virtudes. Por ello, las indagaciones y los logros fueron similares en los retratos. El *Retrato de Jacqueline Bretón*⁵⁰ se puede fechar cerca de 1939 por la analogía de la composición frontal y los colores brillantes con el paisaje *Hombre y árbol rosa*. El *Retrato de Alice B. Toklas*⁵¹, en 1946, fue un caso singular: Dora pintó a la compañera de Gertrude Stein en actitud similar a la de Picasso en el retrato de ésta; sin embargo, aplicó principios naturalistas y los resolvió con los contrastes y las disoluciones propias, acentuadas en el mandril picassiano del primer plano, de ese modo personalizado. Esas características se manifestaron en *Busto de mujer*⁵² y *Retrato doble*⁵³, en 1946 a 1950. En el *Retrato de James Lord*⁵⁴, en 1954, se manifestó como una naturalista en la

44. Óleo sobre lienzo. MAC 180 II.

45. Óleo sobre lienzo. MAC 180 I

46. Óleo sobre lienzo, 81 x 100. MAC 180 III, y 181.

47. Brassai: Op. Cit. Pág. 247.

48. Caws Mary Ann: Op. Cit. Pág. 172.

49. Lord, James: Picasso and Dora, a personal memory; Nueva York, 1993, Pág. 194.

50. Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm. MAC 154.

51. Universidad de Yale, Biblioteca Beinecke. Óleo sobre lienzo.

52. Óleo sobre lienzo, 41 x 33 cm. MAC 189 I.

53. Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm MAC 189 II.

54. Lápiz sobre papel, 50 x 33·5 cm MAC 193.

que la modernidad del dibujo se detecta en la linealidad de los perfiles y el agudo contraste de éstos con los tenues sombreados.

El naturalismo de los años cincuenta, extensible a los apuntes de casas, árboles, caminos, viñedos y colinas de Ménerbes, en Provenza, generó la evolución de los paisajes finales. Los expuso en la Galería Berggruen, en París, en 1957; y en la Leicester Galleries, en Londres, en 1958. Douglas Cooper⁵⁵ destacó la *visión modesta y angelical de un solitario*. John Richardson⁵⁶ los consideró composiciones *tristes, románticas, acuchilladas por la espátula*. Caws⁵⁷ interpretó *la visión espiritual de paisajes líricos, resueltos con técnica fluida y colores delicados, en los que la ausencia de vida humana es reflejo del aislamiento propio*.

Es una serie amplia y homogénea. El estudio formal de una obra es extensible a las demás. Los títulos son significativos, *Cielo y montaña*⁵⁸, *Gran cielo blanco*⁵⁹, *Paisaje y cielo*⁶⁰, asumen la división de la composición en un cuerpo de tierra y el celaje, unas veces fugado y otras neutro tal espacio abierto superior o telón de fondo. La renuncia a los trazos lineales que la habían caracterizado, y la simplificación extrema de las formas concebidas mediante la superposición de colores extendidos y arrastrados con espátulas, que originaron disposiciones babosas y veladuras, la llevaron al límite de la abstracción. La definición de espacios naturales abiertos y el sugestivo juego entre la materia, la condición táctil de las texturas, y las referencias naturales de los colores velados, esto es, la insinuación visual, evitaron el paso. La riqueza cromática de colores cálidos o fríos, según las necesidades, pero siempre brillantes e intensos, avala la calidad. Los dos aguafuertes titulados, *Sol de la montaña*, que ilustraron un poema de André du Bouchet, en 1961, siguen esos planteamientos con agudos contrastes en blanco y negro.

En las obras de los años setenta y ochenta, expuestas en la Galería Marcel Fleiss, en París, en 1989 y 1990, dio el paso definitivo hacia la abstracción. Con vencida de su valía, intentó, sin éxito, equipar la cotización de sus composiciones de puntos radiantes a las de Víctor Brauner y Max Ernst. En 1990 a 1995, se consagró a la pintura religiosa y, en concreto, al tema de la *Crucifixión*. Esas pinturas, lineales y angulares, fueron subastadas después de su muerte, en 1997, y su localización es incierta.

55. Cooper, Douglas: Prólogo del Catálogo de la exposición; París, 1957, y Londres, 1958.

56. Richardson, John: Op. Cit. Pág. 205.

57. Caws, Mary Ann: Op. Cit. Pág. 198.

58. Óleo sobre lienzo, 46 x 38 cm. MAC 202 I.

59. Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm. MAC 202 II.

60. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm. MAC 203.



Dora Maar, *Autorretrato*, cerca de 1930. Fotomontaje con retoques manuales y copias por contacto de gelatina y plata.



Dora Maar, *Grottesco*, 1935. Fotografía retocada con técnicas pictóricas.

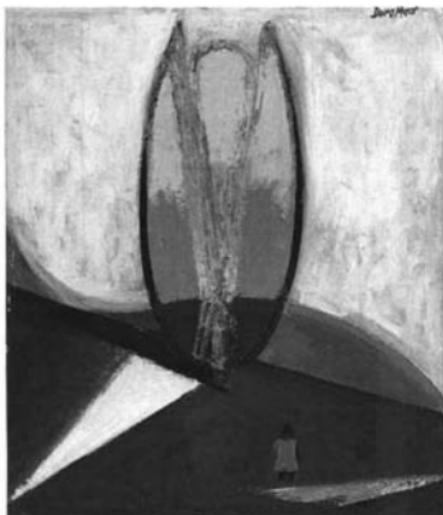


Dora Maar, *Retrato de Picasso*, 1936. Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm.



Dora Maar, *Retrato de Pablo Picasso con sombrero negro*.

Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm.
Dora Maar, *Hombre y árbol rosa*, 1939. Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm.



Dora Maar, *Composición con despertador*, 1943. Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm.



Dora Maar, *Los muelles del Sena*, 1948. Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm.



Dora Maar, *Paisaje y cielo*. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm.