

Pablo Picasso

El loco / The Madman

Barcelona, 1904

Acuarela sobre papel (dos fragmentos)

Watercolour on paper (two fragments)

Museu Picasso, Barcelona

Adquisición Plandiura, 1932

MPB 4.272

Considerada una de las obras más emblemáticas del «período azul» de Picasso, *El loco* está dedicado a su amigo Sebastià Junyent en el momento en el que este publicaba en la revista *Juventut* su influyente artículo sobre las ideas estéticas del crítico John Ruskin. Junyent elogiaba la defensa que hacía Ruskin de un arte que respondiera a las concepciones sociales de su tiempo y realizaba el espíritu libre del arte gótico. Ambas ideas estuvieron muy presentes en los artistas de la segunda generación del modernismo, entre ellos Picasso y González. La forma alargada de este personaje, las manos esqueléticas y los tonos azulados se relacionan con la pintura del Greco, por la que en este momento Picasso se encuentra enormemente influido, tal y como se puede contemplar también en otras obras que se encuentran en esta misma sala. Es el caso de *Los miserables* o *La mujer del mechón*, que, como *El loco*, están concebidos en torno a una temática que ocupó profusamente al artista a lo largo de 1903 y 1904: los individuos marginados de la sociedad.

The Madman, one of the most celebrated works from the “Blue period”, is dedicated to Picasso’s friend Sebastià Junyent, who had recently published an influential article on the critic John Ruskin’s ideas in the magazine *Juventut*. Junyent praised Ruskin’s defence of a type of art that reflected societal concepts of its day and emphasised the free spirit of Gothic art. Both ideas were notably present among the artists of the second generation of *modernisme*, including Picasso and González. The elongated form of this figure, its skeletal hands and the blue tones can be associated with El Greco’s painting, which was notably influencing Picasso at this period, as evident in other works on display in this gallery. Examples include *Poverty* and *Woman with a Lock of Hair* which, like *The Madman*, relate to a theme on which Picasso focused extensively throughout 1903 and 1904, namely individuals marginalised by society.

Carles Mani

Los degenerados / The Degenerates

1907

Yeso / Plaster

Fundación Junta Constructora del Temple

Expiatori de la Sagrada Família

CMG000048

En 1901, durante una estancia en Madrid, Carles Mani presentó la primera versión de su escultura *Los degenerados*, que suscitó gran interés entre algunos de los principales integrantes de la Generación del 98, como los hermanos Baroja o Valle-Inclán. Es posible que fuera precisamente a través de Pío Baroja como Mani trabó contacto con Picasso, que en aquel año también se encontraba en la capital y pudo haber visto la citada escultura. En 1906, de regreso a Cataluña, Mani rehízo *Los degenerados* y la presentó en la V Exposición de Arte Internacional de Barcelona, donde —quizá por su expresionismo— llamó la atención de Gaudí, con el cual el escultor colaborará a partir de entonces. La afinidad artística de esta escultura con las pinturas del «período azul» de Picasso, con su producción escultórica inicial y con las primeras obras de González resulta muy elocuente.

In 1901 during a period in Madrid, Carles Mani presented the first version of his sculpture *The Degenerates*, which aroused enormous interest among some of the leading members of the Generation of '98 such as the Baroja brothers and Valle-Inclán. It is possible that it was through Pío Baroja that Mani first met Picasso, who was also in Madrid that year and who may have seen this sculpture. After his return to Catalonia in 1906 Mani reworked *The Degenerates* and showed it at the 5th Exhibition of International Art in Barcelona where it attracted the attention of Gaudí, possibly due to its expressionism, leading to Mani's collaboration with him. The artistic affinity between this sculpture and Picasso's "Blue period" paintings, his early sculptural output and González's first works is particularly striking.

Henri Laurens

Frutero con uvas / Fruit Dish with Grapes

1918

Madera y hierro policromados

Polychromed wood and iron

Colección particular

La progresiva desmaterialización de la escultura moderna que se desarrolla a lo largo de los años veinte da lugar a piezas como esta, un tipo de composiciones escultóricas en las que Julio González pudo haberse inspirado, al menos en sus comienzos. En *Frutero con uvas*, Laurens busca desmaterializar los volúmenes mediante un juego de sombras y planos que se entrecruzan hacia el centro de la composición, proceso de trabajo que también seguirá González; un ejemplo cercano lo encontramos en *El arlequín*, c. 1930, presente asimismo en la exposición. El escultor catalán podría haber visto la pieza de Laurens cuando esta fue adquirida por su amigo el crítico Maurice Raynal en 1928.

The progressive dematerialisation of modern sculpture which emerged during the 1920s gave rise to works such as this one; a type of sculptural composition that may have inspired Julio González, at least for his early works. In *Fruit Dish with Grapes* Laurens aimed to dematerialise the volumes through the interplay of shadows and planes that intersect in the centre of the composition, an approach that González would also employ, as seen in a comparable work by him of around 1930, *The Harlequin*, which is included in this exhibition. González might have seen Laurens's sculpture after it was acquired by his friend the critic Maurice Raynal in 1928.

Pablo Gargallo

Bailarina (Versión I) / Dancer (Version I)

1929

Hierro forjado, cortado y soldado

Wrought, cutout and soldered iron

Colección particular

En los años centrales de la década de 1920, Pablo Gargallo comenzó a utilizar un método de trabajo sistemático: con la ayuda de maquetas de cartón, descomponía la pieza a ejecutar en distintos planos, lo que le permitía trabajar con cada uno de los elementos de forma independiente antes de ensamblarlos. Se trata de un sistema que ofrece la posibilidad de realizar diferentes variantes de la misma figura, como ocurre con esta bailarina, uno de los motivos predilectos del escultor. Además, a finales de esta década, Gargallo empezó a emplear planchas de hierro que unía por medio de la soldadura autógena, técnica que aprendió de Julio González. De esta manera, obtenía piezas cada vez más desmaterializadas, de gran depuración formal y expresividad plástica, de lo que es ejemplo asimismo la obra que comentamos.

In the mid-1920s Pablo Gargallo began to employ a systematic working method: with the help of cardboard models he deconstructed the piece to be executed into different planes, which allowed him to work with each of the elements independently before assembling them. This system offered the possibility of producing variants of a single figure, as in the case of this dancer, one of the artist's favourite motifs. In addition, at the end of the decade Gargallo began to use iron sheets which he joined by welding, a technique he learned from Julio González. The result was increasingly dematerialised works of notable formal refinement and visual expressivity, as evident in this example.

Julio González

El arlequín / Pierrot o Colombine

The Harlequin / Pierrot or Columbine

c. 1930

Bronce fundido / Cast bronze

IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat

Donación C. Martínez y V. Grimminger, París

1993.038.049

Esta obra se considera la más cubista en la producción escultórica de González. Realizada en su taller de la Rue Médéah entre otoño e invierno de 1930, *El arlequín* es testimonio de la independencia artística del escultor catalán con respecto a Picasso. Pocos meses antes habían terminado una obra en colaboración, *Mujer en el jardín*, que González seguramente guardaba en su estudio. Sin embargo, *El arlequín* se aleja de los preceptos seguidos por Picasso en esa época: un estilo informal y cargado de expresividad, muy distanciado del cubismo. Frente a ello, *El arlequín* es el resultado de un riguroso experimento de análisis volumétrico cubista, lo que la hace mucho más cercana a la escultura de Laurens y a las pinturas de Gleizes y Gris. Y este es un aspecto que se deduce no solo de la escultura en sí, sino también de los numerosos dibujos preparatorios que hizo el autor para la ejecución de la pieza.

Within González's oeuvre this sculpture is considered the most Cubist. Created in his studio on rue Médéah in the autumn and winter of 1930, *The Harlequin* demonstrates its creator's artistic independence in relation to Picasso. A few months earlier the two had completed a collaborative work, *Woman in the Garden*, which González very probably had in his studio. Nonetheless, *The Harlequin* departs from the precepts followed by Picasso at this period: an informal, highly expressive style which notably differed from Cubism. In contrast, *The Harlequin* is the result of a rigorous experiment in Cubist volumetric analysis, bringing it much closer to Laurens's sculpture and the paintings of Gleizes and Gris. This aspect is perceptible not just in the sculpture itself but also in the numerous preparatory drawings for it.

Pablo Picasso

Figura: proyecto para un monumento a Guillaume Apollinaire

Figure: project for a monument to Guillaume Apollinaire

París, otoño de / Autumn 1928

Alambre y chapa / Wire and sheet metal

Musée National Picasso-Paris

Dación Pablo Picasso, 1979

MP265

La realización del proyecto destinado al monumento a Guillaume Apollinaire, para el que Picasso requirió la ayuda técnica de su amigo Julio González, debió de ocupar a los artistas no más de quince o veinte jornadas de trabajo conjunto a lo largo de cuatro años (1928-1932). De las distintas propuestas que abordaron, Picasso se sintió bastante satisfecho de esta obra que comentamos, de su transparencia y su posible monumentalidad, pero el proyecto no fue, sin embargo, del agrado del comité que le había hecho el encargo. La escultura plantea una suerte de lectura literal del pasaje de la novela *El poeta asesinado* de Apollinaire en el que se evoca la creación de «una escultura de nada, de vacío, de aire». Se trata básicamente de una jaula en forma de paralelepípedo, alta y estrecha, realizada con alambres cortados en segmentos regulares, de la que los dos amigos hicieron cuatro ejemplares bastante similares entre sí.

The execution of the project for the monument to Guillaume Apollinaire, for which Picasso required the technical assistance of his friend Julio González, would not have involved more than fifteen to twenty joint working days over the course of four years (1928-1932). Among the different proposals the project generated, Picasso was relatively satisfied with this one due to its transparency and potential monumentality, but it was not well received by the committee that had commissioned the monument. The sculpture is a type of literal reading of a passage in Apollinaire's novel *The murdered Poet* which refers to the creation of "a sculpture made of nothing, of emptiness, of air". The work is essentially a cage in the form of a tall, narrow parallelepipedon made from iron rods cut into regular segments, of which Picasso and González made four fairly similar examples.

Pablo Picasso

Mujer en el jardín / Woman in the Garden

París, primavera de 1930

Hierro soldado y pintado de blanco

Soldered iron painted white

Musée National Picasso-Paris

Dación Pablo Picasso, 1979

MP267

Mujer en el jardín es la escultura que más se acerca a la idea que Picasso tenía en mente cuando comenzó a trabajar junto a González en el proyecto para el monumento a Guillaume Apollinaire. Su ejecución tomaba como fundamento la idea de una esfinge de gran tamaño con un solo ojo y una cabellera flotando al viento. A pesar de que las obras en torno a este proyecto fueron concebidas por Picasso y ejecutadas técnicamente por González, esta versión de *Mujer en el jardín* parece haber sido creada a lo largo de distintas sesiones improvisadas en las que los dos artistas trabajaron mano a mano. González escribió que Picasso la había realizado personalmente olvidando los dibujos y trabajando «con su martillo en la forja durante largos meses hasta terminarla». Nacida a partir de la idea de *collage* cubista y, una vez finalizada, pintada de blanco por Picasso, la obra fue del agrado del artista, pero el comité que le había realizado el encargo no apareció por el taller a verla. A Picasso, sin embargo, le costaba separarse de ella y encargó otra versión en bronce forjado a González para instalarla en su jardín del castillo de Boisgeloup, donde conservó ambas hasta su muerte, una en el interior y otra en el exterior.

Woman in the Garden is the sculpture that comes closest to the idea Picasso had in mind when he began to work with González on the project for the monument to Guillaume Apollinaire. It was based on the idea of a large Sphinx with a single eye, her hair streaming out in the wind. Although the works associated with the project were conceived by Picasso and technically executed by González, this version of *Woman in the Garden* seems to have been created over the course of various improvised sessions in which the two artists worked side by side. González wrote that Picasso had made it himself, forgetting the drawings and “forging with his hammer for long months until he finished it”. Deriving from the Cubist idea of collage, Picasso painted it white after it was finished and was pleased with the result but the commissioning committee never came to the studio to see it. Picasso, however, was reluctant to part with it and commissioned another version from González in wrought bronze for the garden of his château at Boisgeloup where he kept both versions throughout his life, one indoors and the other outdoors.

Pablo Picasso

El pintor y su modelo / The Painter and his Model

Cannes, 26 de julio de / 26th July 1933

Gouache, acuarela, pincel, tinta china y aguada sobre papel

Gouache, watercolour, brush, India ink and wash on paper

Fondation Marie Anne Poniatowski Krugier

KP 6960

En 1927, Picasso conoce a Marie-Thérèse Walter, que entonces tenía diecisiete años. La primera etapa de su relación, sobre todo a partir de 1930, coincide con un período particularmente fértil en la obra picassiana. El artista expresa su nueva vitalidad y pasión a través de formas serenas alternadas con otras protagonizadas por la violencia. Durante este tiempo, Picasso retoma asimismo la escultura, ya que en Boisgeloup dispone de amplios espacios para trabajar, y practica también el grabado, llegando a instalar un tórculo con el que realiza series como la *Suite Vollard*. Se hace frecuente en estos años el recurso al motivo del pintor y la modelo, y que esta sea trasunto de Marie-Thérèse. Las figuras femeninas suelen presentar entonces simultáneamente las partes que conforman la cabeza —la nariz, la boca, los ojos— y las del cuerpo —el pecho, el pubis, el vientre, las piernas—, ya sea en las pinturas, en los grabados, las esculturas o los dibujos, como el que aquí se muestra.

In 1927 Picasso met Marie-Thérèse Walter who was then aged seventeen. The first phase of their relationship, particularly from 1930, coincided with a notably fruitful period in Picasso's work in which he expressed his new vitality and passion through serene forms alternating with others characterised by violence. Picasso returned to sculpture at this time as he had ample working space at Boisgeloup and also focused on printmaking, installing a press there which he used for series such as the *Suite Vollard*. A recurrent theme at this period is that of the painter and model, in which the latter is based on Marie-Thérèse. In his female figures of this date Picasso tended to employ simultaneity in the presentation of the elements that make up the head (the nose, mouth and eyes) and the body (the breasts, pubis, stomach and and legs). This is evident in his paintings, prints, sculptures and drawings, as in this example.

Pablo Picasso

Madre con niño muerto (II). Proscrito de «Guernica»

Mother and dead Child (II). Postscript to “Guernica”

1937

Óleo sobre lienzo / Oil on canvas

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

DE00104

Si bien la Guerra Civil estallaría en España en julio de 1936, ya desde 1934 el ascenso del partido nacionalsocialista y la ratificación de Hitler como *führer* de la nación alemana habían establecido en Europa un clima cuando menos desasosegante. Estos hechos influyeron notablemente en la obra de Picasso; la apertura de los campos de concentración de Dachau, Oranienburg y Osthofen entre 1933 y 1934, y las noticias que llegaban desde Alemania y Polonia no pudieron dejarle indiferente. En la *Suite Vollard* (1930-1937) y en la *Minotauromaquia* (1935), el artista había establecido ya todos los elementos que aparecerán en *Guernica*, como también hay que leer desde su vínculo con esta obra sus mujeres llorando o las madres representadas con un hijo muerto en brazos, de las que aquí tenemos un ejemplo, realizado tan solo unos meses después del bombardeo a la localidad vasca. Picasso nos habla de la injusticia y el drama por medio de esta madre que llora a su hijo y nos presenta un mundo de violencia e imágenes del desastre que, de forma simbólica, apuntan hacia otros que aún no han sucedido, desde Auschwitz a Hiroshima, con una fuerza y una capacidad de expresar la desesperación que ningún artista desde Goya había manifestado.

While the Civil War broke out in Spain in July 1936, since 1934 the rise of National Socialism and the installation of Hitler as Führer of the German nation had resulted in a climate of considerable unease in Europe. This context notably influenced Picasso's work: the opening of the concentration camps at Dachau, Oranienburg and Osthofen between 1933 and 1934 and the news arriving from Germany and Poland inevitably affected him. In the *Suite Vollard* (1930-1937) and the *Minotauromachy* (1935) he had already devised all the elements that would subsequently appear in *Guernica*. Also connected with that work are his weeping women and mothers holding their dead children in their arms, of which one example is displayed here, executed just a few months after the bombing of the Basque town. Picasso speaks to us of injustice and drama through this woman weeping for her child, presenting the viewer with a world of violence and images of disaster which point in a symbolic manner towards others still to come, from Auschwitz to Hiroshima, with a force and an ability to express despair not achieved by any other artist since Goya.

Pablo Picasso

El hombre del cordero / Man with a Lamb

París, marzo de / March 1943

Bronce, fundición a la cera perdida C. Valsuani

Bronze, cast by C. Valsuani using the lost wax process

Musée National Picasso-Paris

Dación Pablo Picasso, 1979

MP331

Motivo procedente de la iconografía griega y paleocristiana, *El hombre del cordero* suele interpretarse como una personificación alegórica de la libertad y la paz. Picasso realiza esta escultura como respuesta política y artística a la ocupación alemana de Francia, pues, además, en aquel período se había celebrado en París una exposición de Arno Breker, el escultor predilecto de Hitler. Breker, epítome del arte académico e «inmutable», simbolizaba con su obra la oposición al arte moderno, representado en esta ocasión por *El hombre del cordero*, de fuertes connotaciones expresionistas. El ejemplar que aquí nos ocupa fue vaciado en bronce por el artista inmediatamente después de crear el primer modelo en escayola, técnica de la que cabe recalcar en este contexto su carácter tradicional.

Depicting a motif derived from Greek and Paleochristian iconography, *Man with a Lamb* is generally interpreted as an allegorical personification of freedom and peace. Picasso created this sculpture as a political and artistic response to the German occupation of France. Furthermore, an exhibition on Arno Breker, Hitler's favourite sculptor, had recently been held in Paris. The epitome of academic, "immutable" art, Breker's work symbolised opposition to modern art, here represented by *Man with a Lamb* with its markedly expressionist connotations. Picasso had this example cast in bronze immediately after he made the first model in plaster, which could be considered a notably traditional technique given the context of its creation.

Julio González

Máscara de Montserrat gritando

Mask of Montserrat screaming

1938-1939

Hierro forjado, soldado y patinado

Wrought, soldered and patinated iron

Centre Pompidou. Musée National d'Art

Moderne / Centre de Création Industrielle, París

Donación de Mme. Roberta González, 1964

AM 1403 S

Hacia 1929, tras la experiencia de los relieves recortados o *découpés*, Julio González replanteó el género de la máscara —que ya había abordado anteriormente— rasgando las planchas de metal para abrir en ellas rendijas de luz que mostrarían los elementos esenciales del rostro, con el objetivo de desmaterializar, aún más si cabe, la escultura. Así, a medio camino entre el naturalismo y la abstracción, retrocediendo y avanzando alternativamente entre estos dos ámbitos, González realiza esta máscara que procede de su *Montserrat* y los dibujos preparatorios con el mismo motivo; se trata de una evolución de las campesinas y maternidades de su juventud. Esta «bien plantada» grita, como vemos aquí; en otras ocasiones expresa su temor con cara de súplica; pero, en todos los casos, resiste. La serie de dibujos de rostros de la *Montserrat* gritando ante la barbarie de la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial se inicia en la obra de González en el verano de 1938 y se prolonga hasta su muerte en marzo de 1942.

Around 1929, after the experience of the cutout or *découpés* reliefs, Julio González returned to and reconsidered the genre of the mask, tearing the metal sheets in order to open up cracks of light that would reveal the essential elements of the face with the aim of dematerialising sculpture still further. Moving backwards and forwards between naturalism and abstraction, he created this mask which derives from his *Montserrat* and from the preparatory drawings on that subject and can be seen as a development of the peasant women and mother and child groups of his youth. In this example of the “firmly planted” Catalan archetype the woman is screaming while in others it is her supplicating expression that conveys her terror, but she is always resisting. González began his series of drawings of La Montserrat’s face screaming at the barbarity of the Spanish Civil War and World War II in the summer of 1938 and continued to produce them until his death in March 1942.

Julio González

Hombre Cactus II / Cactus Man II

1939/1964

Bronce / Bronze

Centre Pompidou. Musée National d'Art
Moderne / Centre de Création Industrielle, París
Donación de Mme. Roberta González, 1964
AM 1430 S

Durante los últimos años de su trayectoria, el interés de González por lo fantástico y lo surrealista se intensificó, poblando sus dibujos de seres extraños y metamorfosis monstruosas que manifiestan —como ocurre asimismo en la obra coetánea de Picasso— el espanto ante la crueldad de la Segunda Guerra Mundial y el avance del nazismo. Estos seres híbridos, con pinchos por cabellos y los brazos alzados como símbolo de una acción, sin duda, de protesta, son quizá la iconografía más abstracta que idea González a lo largo de toda su carrera. Es también la primera vez que aparece la figura masculina al completo, tanto en sus dibujos como en sus esculturas.

In the final years of his career González's interest in the fantastical and the surrealist intensified and his drawings became filled with strange creatures and monstrous metamorphoses which, like Picasso in his work of this period, express his horror at the cruelty of World War II and the advance of Nazism. These hybrid beings, with spines for heads and arms raised in what is probably a symbol of protest, are perhaps the most abstract iconography that González devised during his career. This was also his first depiction of a full-length male form in both his drawings and sculptures.

Julio González

Pequeña Montserrat asustada

Small frightened Montserrat

c. 1941-1942

Bronce fundido / Cast bronze

González Administration

Esta obra forma parte de un conjunto de piezas y dibujos que tienen su punto de partida en la gran escultura *La Montserrat* de 1937, hoy en el Stedelijk Museum de Ámsterdam. Se trata de un motivo que Julio González desarrolla desde su juventud y que aparecerá a lo largo de toda su carrera artística. *La Montserrat* ha devenido símbolo de la mujer catalana, de su resistencia, su dolor y su protesta frente a la barbarie de la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial. Esta temática corre en paralelo a las mujeres del *Guernica* picassiano, así como a sus mujeres llorando. La experiencia vital compartida por ambos artistas durante este período se pone de manifiesto, así, en sus respectivas obras. *Pequeña Montserrat asustada* es la última escultura completa que realiza Julio González. Sin materiales para soldar hierro por el embargo generalizado sobre todos los metales que decretan las fuerzas de ocupación alemanas, la modeló en escayola (posteriormente fue fundida en bronce). Además de esta estatuilla realiza tres fragmentos, la cabeza y las dos manos, de lo que habría sido una figura de campesina de tamaño natural, un proyecto al que su hija Roberta dio el título de *Montserrat n.º 2* en referencia a *La Montserrat* de hierro de 1937. *Pequeña Montserrat asustada* podría considerarse un boceto de esa *Montserrat n.º 2* que no llegó a existir más que en estado fragmentario.

This work is part of a group of sculptures and drawings that take their starting point from the large sculpture *La Montserrat* of 1937, now in the Stedelijk Museum in Amsterdam. Julio González devised this motif as a young man and it would reappear throughout his career. *La Montserrat* has become the symbol of the Catalan woman and of her resistance, suffering and protest at the barbarity of the Spanish Civil War and World War II. It is a subject matter that runs parallel to Picasso's *Guernica* women and to his "weeping women". The lived experience which the two artists shared during this period is thus expressed in their respective oeuvres. *Small frightened Montserrat* was González's last completed sculpture; lacking materials for soldering iron due to the embargo on all metals decreed by the occupying German forces, he modelled it in plaster (it was later cast in bronze). In addition to this small figure he made three fragments – the head and the two hands – of what would have been the figure of a life-size peasant woman, a project which his daughter Roberta entitled *Montserrat no. 2* in reference to *La Montserrat* in iron of 1937. *Small frightened Montserrat* can be considered a preliminary study for that *Montserrat no. 2*, which never existed other than in a fragmentary state.