

PABLO PICASSO, PEQUEÑA HISTORIA DE SU ACEPTACIÓN Y VALORACIÓN EN LA ANTIGUA CHECOSLOVAQUIA

PAVEL ŠTĚPÁNEK*

Abstract. — Picasso's work was accepted very early in the actual Czech Republic, yet before the first World War, when the country was a Province of the Austro-Hungarian Empire. It was due to the collectionist and theoretician Vincenc Kramář and to Czech artists who visited Paris at that time of the formation of the Cubism. Step by step we see the echoes of the work and life of Picasso in the Czech art critic in a natural «political» periodization, when his name appears with frequency: before the first World War, from 1918 to 1938 (to the occupation of Czechoslovakia by German Nazis who were againsts «entartete Kunst»), from 1945 to 1948 (the Communists declared the policy of the «socialist realism» in which Picasso's work did not enter, by exception of the Pigeon of the Peace. But, as communist, Picasso appears frequently if his work does not, till the de-stalinization of the system, when reappears, after all in the 60's. Also in the «normalization» of Czechoslovakia after 1968 by the Soviets, his work is not so welcomed.

La historia de la penetración de la obra de Picasso en Checoslovaquia es muy temprana; está ligada ante todo, aunque no exclusivamente, al nombre de Vincenc Kramář. Esta gran personalidad reúne la condición de coleccionista y de teórico e historiador de arte quien puso mucho empeño en divulgar el cubismo en sus numerosos escritos, algunos ya antes de la Primera Guerra Mundial. Vincenc Kramář era uno de los primeros cuatro coleccionistas de la obra de Picasso quienes se dieron cuenta de la importancia universal de su obra, junto con la americana Gertrude Stein, el alemán Wilhelm Uhde y el ruso S. I. Shchukin¹.

* Acadèmic corresponent per Praga.

1. F. DVORÁK, «Pablo Picasso nad proměnami času» (P. Picasso por encima de los cambios del tiempo), *Lidová demokracie* (Praga), 23-10-1981; «Deset let od smrti Picassa» (Diez años desde la muerte de Picasso), *Lidová demokracie* (Praga), 7-IV-1983, con referencia a Frank Elgar.

En la crítica de arte checa de la misma época hay, en general, bastante variedad de autores y hay más vehículos del conocimiento directo de la obra de Picasso. Los autores, en su mayoría –excepto Kramář– jóvenes pintores con inquietudes artísticas e intelectuales, transmiten sus ideas acerca del nuevo personaje que emerge en París, y acerca de su estilo –cubismo– en revistas y en libros publicados en Praga u otras ciudades checas, que entonces aún formaban parte del Imperio Austro-Húngaro, del cual el Reino de Bohemia, sólo fue una provincia hasta 1918. Sin embargo, una provincia que –como contrapeso al centralismo vienés– buscó contactos con París².

Hay varias olas y oleadas (etapa me parece tener un significado más racional) del conocimiento de la obra de Picasso. La introducción de su obra en el país data del mismo período cubista, cuando es aceptado en la teoría, crítica e incluso práctica de los artistas checos y se mantiene hasta la primera guerra mundial que corta de modo tajante esta espléndida entrada.

La segunda, que podríamos calificar de consolidación y de difusión de su obra, fama e influencia, enlaza con la primera. Se produce después del desmoronamiento del Imperio Austro-Húngaro, en 1918, y coincide con la existencia de la Checoslovaquia independiente y dura hasta su desmembramiento en 1938 como consecuencia del tratado de Munich y la posterior ocupación de la misma por los nazis alemanes en 1939. Estos prohíben cualquier arte degenerado incluyendo a Picasso, aunque en París lo dejan vivir en paz, de modo que su obra desaparece por completo de las salas de arte, revistas y publicaciones que durante la guerra todavía subsisten, de modo que causan el segundo corte y silencio absoluto en torno a su obra y persona.

La tercera surge del vacío postbélico, o sea, va desde los finales de la segunda guerra mundial, es decir, desde 1945 hasta la frustración de las esperanzas, es decir al advenimiento del «realismo socialista» impuesto por los comunistas a su llegada al poder poco después de 1948.

La cuarta, la de los años cincuenta, puede caracterizarse de aceptación política y rechazo artístico, aunque con el tiempo casi se invierte. De este sistema no se salva del todo ni Picasso ni siquiera por su condición de comunista, pues todo lo occidental, incluso de izquierdas, resultaba sospechoso. Picasso con ciertas excepciones que confirmaban la regla, sólo podía servir para ilustrar ciertas tesis en la época del «telón de acero».

Con el aflojamiento del dogmatismo en los sesentas, gracias a las tendencias cuyo portador era el filósofo «marxista» francés Roger Garaudy, surge la quinta

2. Ya he advertido más de una vez este fenómeno; véase P. ŠTĚPÁNEK, «Crónica de Praga». *Goya* (Madrid), julio-agosto 1968, n. 85, p. 41; P. ŠTĚPÁNEK, «El cubismo en las artes plásticas checas». *Punto* (Caracas) VIII, junio 1969, n. 38, p. 57-59; ŠTĚPÁNEK, «Crónica de Praga», *Goya* (Madrid), 1968, n. 85, p. 41-45; ŠTĚPÁNEK, «Picasso en Checoslovaquia», *Goya* (Madrid), 1989, n. 121-122, p. 92-97, y en conferencias pronunciadas sobre el tema en Barcelona, Madrid y Málaga.

oleada que puede caracterizarse como decenio que va del realismo dogmático a un realismo sin riberas (siempre pensando en la clase gobernante burocrática que lo impone, pues mucha gente no hacía caso, pero tampoco podía dar a saber su opinión públicamente). Este oleada de alivio alcanza su clímax a finales de los sesenta y perdura aún poco después de 1968 (1966-1970), cuando llegan de París tres exposiciones de Picasso.

La sexta se produce con la «normalización» de las condiciones políticas y culturales en Checoslovaquia después de la ocupación del país por las fuerzas del Pacto de Varsovia (en el sentido de la vuelta al estalinismo moderado, o sea, neoes-talinismo, a partir de 1970) como consecuencia de la intervención rusa en 1968. Otra vez es «normativa», pues se destaca ante todo, si no exclusivamente, el aspecto político de la cultura. En esta oleada que va del neoestalinismo ya relajado, hasta el 1989 como meta anhelada pero al final casi inesperada, la de la libertad, observamos cambios. Así, a partir de 1981, con motivo del centenario de Picasso, y como consecuencia de un aflojamiento natural del sistema que terminaría en el pacífico cambio político en 1989, la «revolución del terciopelo», ya puede exponerse al tema de Picasso sin problemas ni siquiera para las personas que en los setenta no podían publicar ni una palabra. Por otro lado comienza un vivo intercambio de préstamos de obras picassianas con instituciones extranjeras, ante todo americanas, pero también españolas. Y es precisamente en la exposición de *El Cubismo en Praga*, en Barcelona y Madrid³ cuando culmina y deja una huella profunda en el pensamiento español⁴.

3. *Cubisme a Praga. Obres de la Galeria Nacional, Museu Picasso*, Del 20 de febrer al 20 d'abril de 1990, Ajuntament de Barcelona, Fundación Juan March (Presentación P. Maragall, alcalde de Barcelona, prólogo Ma. Teresa Ocaña, directora del Museu Picasso, introd. ed. Jirí Kotalík). En Madrid, Fundación Juan March, 11 de mayo-8 de julio, 1990. Con una presentación de la Fundación.
4. Son testimonio de que en España muchos se dieron cuenta del conjunto incomparable de renombre internacional de los Picasso de Praga numerosos ecos en la prensa. Así, por ejemplo, JULIÁN GÁLLEGO (ABC, 11-V-90), quien ya se había ocupado del tema hace tiempo, dice: «No sé si alguna vez se ha visto en Madrid un conjunto de obras de Picasso de tanta calidad. Pero no olvidemos, junto al estudio debido a nuestro compatriota, dedicar atención semejante a los cubistas de Praga, que en muchos casos le son comparables. Y no encuentro alabanza mayor». JUAN MANUEL BONET (Elle Decoración, abril-mayo 1990): la exposición «nos permite entender que, muy lejos de París, se fraguaban vanguardias todavía poco conocidas hoy, pero que, a medida que vayamos sabiendo más de ellas, han de depararnos muchas e interesantes sorpresas... Que en la colina del Castillo de Praga haya más Picassos cubistas que en toda España es un hecho que no habla precisamente en favor de la sensibilidad de nuestro país para con sus propio creadores», aunque no faltan voces que hablan de epigonismo de los cubistas checos. Manejo los extractos de estas críticas publicadas por el Boletín informativo de la Fundación Juan March (Madrid, agosto-septiembre 1990, n. 202, págs. 15-19, bajo el título común «El cubismo en Praga, visto por la crítica». Además, a R. SANTOS TORROELLA, sobre la recuperación del cubismo, ABC (Madrid), 1-III-1990, le da un impulso para meditar en torno al cuadro Puerto de Cadaqués, así como para sugerir posibles sorpresas en torno al marchante J. Dalmau y la introducción del cubismo en España que está preparando J. Vidal. E. OCAMPO, «Cubismo en Praga», *El País*, 3-III-90, Artes, pág. 3 advierte que «el eco que la obra de Braque y Picasso tuvo en Praga... generando en los pintores checos una

Resumiendo, vemos que dentro de una gran corriente de promoción picasiana se producen lagunas de silencio absoluto o casi absoluto según corresponde a *Inter Arma silent Musae*, estableciéndose así, sin que el autor tuviese una intención preconcebida, un criterio político, una clara cronología apoyada en sucesos políticos (que se iba aclarando durante la investigación e incluso durante el proceso de escribir este estudio) y no artísticos, como hubiera deseado.

De 1906 a 1914. Entrada de la obra de Picasso en el horizonte del cubismo checo (Aceptación práctica, crítica y teórica).

El primer artista checo que trató personalmente con Picasso parece haber sido el famoso creador de carteles modernistas Alfons Mucha, por lo menos a través de Paco Durrío. En sus memorias, transmitidas por su hijo Jirí Mucha, Alfons relata que su contacto con Durrío le ayudó mucho para aprender a trabajar las joyas y para contactar otra gente. Sin especificar el tipo de contactos, dice textualmente: «Durrío, por ejemplo, sirvió de enlace hasta con Picasso»⁵. Sería, indudablemente, en la primera época parisiense de Picasso.

Sin embargo, los primeros contactos directos de artistas checos con Picasso o su obra que han dejado alguna constancia sea escrita sea detectable en la obra de dichos artistas, se producen durante la época cubista. Este estilo, como quedó bien ilustrado por la citada exposición *El Cubismo en Praga*, penetró muy tempranamente en la conciencia de los artistas checos.

El primero de ellos, y el más insistente, pues se inspira durante toda su vida en la obra de Pablo Picasso, fue Emil Filla quien iba con regularidad a la Meca del arte moderno, París, de 1906 a 1914. A Picasso acaso lo conoció ya el mismo año de la revolución cubista, en 1907, según se desprende de su diario del mismo año, donde apunta: «Picasso (Gauguin, Degas), rue Lafitte, la generación joven»⁶. A la vez sabemos que le vio (o su obra) ya en 1906, en su viaje por Europa y París especialmente, junto con sus dos colegas Feigl y Procházka⁷. Entonces interpretaba a Picasso como algo entre Gauguin y Degas. Al Picasso cubista lo entiende mejor al filo de los años 1910-1911, y al año siguiente. El nombre de Picasso no sólo aparece

producción sólida de pintura cubista. La exposición expone cuadros de las épocas precubistas y cubista de Picasso de primera línea... Si a lo anteriormente comentado sumamos la receptividad que el cubismo, el expresionismo y el futurismo tienen en los grupos de artistas de vanguardia checos, se pone de relieve uno de los elementos característicos del arte renovador de principios de siglo: su internacionalismo».

5. J. MUCHA, *Alfons Mucha*, Praga 1982, pág. 95.

6. V. LAHODA, *Svět Emila Filly* (El mundo de Emil Filla), Galería de la Capital, Praga, del 10-IX al 15-XI de 1987, pág. 22.

7. M. LAMAČ, *Osmá a Skupina výtvarných umělců, 1907-1917* (El Ocho y el Grupo de Artistas Plásticos), Praga 1988, pág. 30.



Picasso, «Busto de mujer», París, 1907, oleo sobre tela (64 x 50 cm.).
Galeria Nacional, Praga.

en varias notas del mismo diario (aunque las referencias verbales son mínimas), sino también y sobretodo comienza a proyectarse en su obra pictórica. Se produce una mezcla con el expresionismo, en un estilo cuboexpresionista tan típico para varios artistas checos, notable ante todo en un lienzo de Filla llamado *Salomé* (1911)⁸.

En otro lugar se estudiará su «picassodependencia». Sólo quiero destacar que ésta es, simplemente, el esfuerzo por estar al día del arte checo, por llenar las lagunas de una cierta época cultural. Muy importante es el motivo de la apropiación con el que Filla se apodera del método de Picasso: se apropia la calidad de estar al día, aunque su error consiste en haber entendido el cubismo como un nuevo estilo del siglo XX, pensando en que el cubismo de Picasso es la (única) manera más desarrollada de la interpretación plástica de la realidad. Filla no repite la evolución cronológica de las obras de Picasso y Braque, sino escoge de ellas lo que le conviene sobre todo a partir del año 1912. Pues, al final el cubismo sólo fue una expresión personal aunque con sus principios influyó casi toda la producción pictórica y escultórica del siglo. Curiosamente, aunque Filla dejó muchos ensayos publicados, no escribió nada especialmente en torno a Picasso o el cubismo en general⁹.

Públicamente da a conocer su admiración hacia el cubismo en su artículo *Sobre la virtud del neoprimitivismo*¹⁰. Este fue el punto conflictivo dentro de la Agrupación de Artistas Plásticos Mánes, pues el impresor de la revista protestó contra tan radical «modernismo», y el presidente del grupo, el arquitecto Jan Kotěra, parece haberlo aceptado. Entonces, los jóvenes se fueron de la Asociación, según el propio Filla cuenta más tarde¹¹.

En el citado artículo del neoprimitivismo hace un balance, una valoración del cubismo en su fase cezanniana sin citar el nombre de Picasso. Sin embargo, al artículo le acompañan ilustraciones de Picasso, Braque y Derain. Habla del neoprimitivismo para diferenciarlo de lo clásico, subrayando su «soberbia consciente, hasta cierta autonegación». Como características más importantes de esta «etapa de desarrollo preparativa» señala el «desarrollo de la forma en el plano, la resistencia a los escorzos de perspectiva, la tranquilidad, el equilibrio y la unidad del cuadro, siendo todo eso para él una garantía del nuevo futuro»¹².

8. V. LAHODA, op., cit. nota 6, pág. 17.

9. M. LAMÁČ, «Nad dílem Emila Filly. K nedožitým osmdesátinám» (En torno a la obra de Emil Filla. Al aniversario de ochenta años no cumplidos), *Literární noviny* (Praga), XI, 1962, n. 14, pág. 6.

10. E. FILLA, «O cnosti neoprimitivismu» (Sobre la virtud del neoprimitivismo) *Volné směry* (Praga), XV, 1911, p. 62.

11. En su entrevista con V. Závada, *Rozpravy Aventina*, 1932. Cit. según M. LAMÁČ, *Osma*, op. cit., nota 7, pág. 177. La escisión acaecida en 1912 dividió al grupo en un ala de ortodoxos partidarios de Picasso encabezados por Filla, y los «capkianos» que defendían una concepción más libre del arte moderno. ČAPEK más tarde vuelve y redacta su órgano *Volné směry* (1912-13). Véase *Slovník českých spisovatelů* (Diccionario de escritores checos). Praga, 1964, pág. 56.

12. El artículo de FILLA «O Cnosti», op. cit., nota 10 es el séptimo en el mundo entero que se ocupa del tema, según la estadística hecha por E. FRY, *Cubisme*. Nueva York 1966, pág. 197.



Aspecto de una sala de la exposición de la obra picassiana celebrada en Praga en 1970.



Aspecto de la colección de la Galería Nacional de Praga.

En resumen, Filla expresa la idea de que el primitivismo moderno, que se muestra en la obra de los jóvenes pintores de la llamada Escuela de París (Picasso, Derain, Braque, Matisse) surgió como una reacción al impresionismo en un ascetismo intencionado de la forma expresiva, a la cual quiere renovar partiendo de sus leyes más propias¹³.

Si Filla es portavoz de aquellos que atribuyen a Picasso, Braque, Gris y Derain el papel dominante y consideran que su obra es el único modelo o única expresión por seguir, otro pintor, Josef Čapek entiende, en cambio, el cubismo de Picasso y Braque como una de las posibles variantes en la búsqueda de una expresión nueva de la época, lo mismo que a los futuristas como otras expresiones de la amplia gama de la dispersión del cubismo¹⁴.

En un ensayo que tenía como propósito orientar en el arte contemporáneo, Čapek presta atención en 1912 a la posición que ocupan los futuristas en el arte contemporáneo, tocando el tema de la relación de éstos con Picasso. Señaló que (los futuristas): «*tenían en común el traslado del punto de vista hacia dentro del cuadro, pero por razones diferentes. En Picasso, esta premisa es una consecuencia obligada del nuevo punto de vista del espacio, en los futuristas es el interés en que el espectador participe para más intensamente en el contenido psíquico y del acontecer artístico del tema representado*». Čapek incluso compra fotografías de las obras de Picasso¹⁵. Más tarde, el día 14-X-1912, escribe a su novia: «*Tengo ya una recomendación para visitar a Picasso, luego, aún toda una serie de visitas a talleres, tengo el permiso de visitar muchas galerías*

13. L. HLAVÁČEK, «Emil Filla», in: *Kaitoly z českého dějepisu umění, II* (Capítulos de la historia checa del arte) Praga 1987, pág. 217.
14. J. ČAPEK fue miembro del Grupo de Artistas Plásticos, fundado a finales del verano de 1911, comenzando su actividad en otoño del mismo año. Con una rapidez sorprendente el Grupo publicó en octubre el primer número de la revista *Umělecký měsíčník*, dirigida por Josef Čapek; en el consejo de la redacción estaban Filla, Janák, Kysela, Langer, Štech y Štěpán. En este primer número aparece una lista completa de los que integraban el Grupo. Indirectamente, formaba parte de las actividades del Grupo también V. Kramář con su colección de los Picasso, Braque y Derain. La disputa por el carácter del cubismo fue el síntoma más llamativo de las profundas controversias entre el ala ortodoxa del Grupo y de los que se separaban. En cuanto a su obra, tenía por modelo al análisis desarrollado en los cuadros de Picasso y Braque poco antes del periodo prehermético (Véase M. Lamač, op. cit., nota 6, pág. 447).
15. J. Čapek. *Obrazy a kresby* (Cuadros y dibujos). Národní galerie, Praga 1979 (Cat. ed. J. SLAVÍK), pág. 22. *Dvojitý osud. Dopisy Josefa Čapka* (Doble destino. Cartas de Josef Čapek). Praga, 1980, aclaran con una extraordinaria riqueza de datos todas las circunstancias de la selección y presentación de la obra de Picasso por Josef Čapek para la revista *Volné směry*. Así, por ejemplo, por medio de las cartas que intercambiaban con su futura mujer, vemos que el día 22-6-1912 ya había comprado las fotografías de las obras de los últimos dos años de Picasso (y Braque) y que se conservaron en la herencia del pintor (El Violín), repr. 76. Curiosamente, figura también una foto de la Mujer Desnuda de Manolo Hugué, de la cual Čapek hizo dibujos junto con el retrato del pintor Sunyer (repr. 75 y 74). J. OPELÍK, *Josef Čapek*. Praga, 1980, pág. 78 dice que la visita a Picasso no se habrá efectuado, sin dar razones. En este libro se reproduce la página de su agenda donde se da la dirección de Picasso en el Boulevard Raspail 242.

privadas,...»¹⁶. Ya en Praga, le describe en varias cartas a Paris como debe escoger más fotografías para ilustrar el artículo de Junoy, con una meticulosidad y detallismo extraordinarios¹⁷.

En este momento aparecen varios artículos traducidos, entre ellos el más importante y curioso, por haber sido escrito directamente para la revista *Volné směry*, de dos autores catalanes Alexandre Plana y José Ma. Junoy, *El joven arte español*¹⁸, con una gran cantidad de ilustraciones escogidas, como ya lo hemos notado, por el propio Čapek. El mismo ya había escrito una reseña al libro de Junoy *Arte y Artistas*¹⁹. Čapek traduce una muestra del libro (el capítulo sobre Picasso) que aparece en la misma revista²⁰. Más tarde traduce artículos de autores franceses e italianos (cuya novedad para este propósito es solo relativa, si no es el caso de haber sido escritos también especial y únicamente para la revista checa). Esta actividad no sólo servía para informar al público checo sino para orientarlo de manera más profunda, poniendo acento en los nuevos valores. Su postura y sus tesis pueden calificarse globalmente como un esfuerzo por aceptar y concebir las tendencias del arte moderno como un sistema abierto, a diferencia de otros, con Filla y Kramář a la cabeza quienes poco antes de la primera guerra mundial proclamaban el cubismo de Picasso como un estilo moderno obligado y casi normativo²¹.

16. J. ČAPEK, *Dvojí osud*. op. cit., nota 15, pág. 99.

17. J. ČAPEK, *Dvojí osud*. op. cit., nota 15, pág. 127-135.

18. A. PLANA y J. MA. JUNOY, «Mladé umění španělské» (El joven arte español), *Volné směry* (Praga) XVIII, 1912-13, pág. 209-232. Al morir Čapek en el campo de concentración, durante la Segunda Guerra Mundial, se encontraron entre sus cosas también sus propias traducciones del inglés y del español (Jorge Manrique). «España fue para Čapek un país pariente, encantador y de regocijo de sentidos, de secretos no gastados y de raza noble», según escribió su mujer. Véase J. OPELÍK, op. cit., nota 15, pág. 55 y 239.

19. Parece que J. Čapek hubiera contactado con Junoy al recibir su libro sobre arte y artistas que habría adquirido (¿directamente del autor?) estando en Barcelona; en *Umělecký měsíčník* (Praga), I, 1912, n. 11-12, pág. 336-338.

20. *Volné směry*, XVII, 1912-13, pág. 233-234.

21. J. SLAVÍK, «Josef Čapek», in *Kapitoly...*, op. cit., nota 13, pág. 231. A propósito del conflicto interno entre los artistas, J. OPELÍK, op. cit., nota 15, pág. 96 dice textualmente que la «clave de la controversia fue, en sustancia, la relación para con Picasso». Tanto en su correspondencia privada como en sus reseñas, Čapek acusa a Filla de imitación superficial del estilo de Picasso, mientras que en la polémica desatada el pintor V. Beneš, en cambio, califica el entendimiento de Picasso con Čapek como dependiente, equivocado y limitado, de lo cual se creó la leyenda como si Čapek estuviera en contra de Picasso, cosa refutada por sus publicaciones. Resumiendo, El Grupo separaba a Picasso como valor supremo (por encima) del movimiento cubista, mientras que Čapek le vio igual que le vemos hoy, o sea como pionero del cubismo. A su vez, el pintor J. Prucha, partidario de la pintura impresionista, de interpretación muy personal y de gran calidad, arremete duramente contra Čapek y otros cubistas, según se puede ver en *Jindřich Prucha v dopisech a vzpomínkách* (J. Prucha en cartas y recuerdos), Praga, 1988 (ed. Z. SEJČEK), cuando escribe a su novia (en una carta fechada el 22 de mayo de 1913): «...Ahora los jóvenes. Las tres cosas de Čapek son incomprensibles en absoluto; no se puede detectar nada comprensible en ellas. En una reconocí que estaba una casa... Pero su Hombre sentado es la mejor pieza suya. Yo me quedé boquiabierto. No encontrarás ni una sola forma del cuerpo humano. (Čapek) Es un granuja que copió al cuadro de Picasso que ahora está en la Casa Representativa» (nota: se trataba de

El hermano de Josef Čapek, el famosísimo escritor Karel Čapek que en sus comienzos ejerce la crítica literaria y de arte, hace la primera referencia a Picasso cuando éste se presenta por la primera vez en Praga. Al reseñar la IIª exposición del Grupo de Artistas Plásticos en la Casa Municipal²², haciendo una referencia a Filla, K. Čapek dice: «No puede entenderse bien el sentido del uso de los colores en el sistema de formas que no pueda fundarse independientemente en el color; así Pablo Picasso, a quién se le acercan evidentemente estos cuadros (los de Filla), llegó inevitablemente a una reducción completa del color...».

Continúa ocupándose de Picasso como modelo absoluto un año más tarde al señalar: «Quién hoy, por ejemplo, copia a Picasso, se siente legitimado para despreciar el complejo más amplio de la pintura moderna»²³. Y el mismo año ya critica indirectamente a Emil Filla y a otros imitadores de Picasso, aludiendo su artículo sobre el neoprimitivismo²⁴. Dice K. Čapek: «En este momento en que se pierde la coherencia del arte anterior, penetra en nuestro país el arte moderno; pero ni siquiera su evolución que data ya desde hace varios años no ha sido simple y hasta ahora no resulta clara por completo. Hasta el último momento algunos que se tenían por los portavoces de la nueva dirección, hablaron del primitivismo y la pintura composicional monumental, para terminar en el no primitivo y no monumental, gran pintor Picasso... Hoy, casi tres cuartas partes de nuestra pintura moderna (entiéndase checa) es el llamado cubismo (cuya palabra hay que tomarla muy libremente, pues no significa sino una etiqueta), al cual se incluye el arriba citado Picasso»²⁵.

Comentando la tercera exposición del Grupo de Artistas Plásticos, K. Čapek destaca²⁶ que Picasso domina la exposición junto con Braque y Derain, agregando: «En Picasso más que en Braque, el método estricto del cubismo queda casi oculto bajo el velo mágico de la inefable técnica de una cierta clase de claroscuro, sutiles toques del pincel, estructura, extraños juegos del espíritu y de la mano; pero bajo este velo secreto encontramos un esfuerzo apasionante, casi maníaco por investigar la realidad vía visión formal. Pues, sobre cada objeto puede afirmarse que tiene mucha más que una sola forma como aquella que la ve el ojo situado en un solo punto ocasional del espacio... La forma de la cosa y la similitud de la cosa no son idénticas, por lo cual, siguiendo un

una de sus 13 obras en la IIIª exposición del Grupo de Artistas Plásticos celebrada en mayo y junio, en la cual aparecieron también obras de Braque, Derain, Gris, Cézanne y Soffici). Así no puede continuar. Es muy grave. Sea una locura abierta sea una bribonería. Los franceses en Mánes representados, en comparación con los nuestros, aún son de buenos modales...» (nota: se trata de la exposición organizada por la Asociación Mánes y estuvieron Bernard, Friesz, Denis, Marquet, ciertamente mucho más cercanos al corazón de Prucha).

22. K. ČAPEK, «2. vystava skupiny výtvarných mělců v Abecním domě» (IIª exposición de Grupo de los Artistas Plásticos en la Casa Municipal), *Česka revue*, nov. 1912. in: K. ČAPEK, *O umění a kultuře* (Sobre arte y cultura) I, Praga, 1984, pág. 222.

23. K. ČAPEK, «Několik nových dramát francouzských» (Unos nuevos dramas franceses), in: *O umění a kultuře*, op. cit., nota 22, pág. 298.

24. M. LAMAČ, op. cit., nota 7, ibid.

25. K. ČAPEK, «43 výstava Spolku výtvarných umělců Mánes» (43ª exposición de la Asociación de Artistas Plásticos Mánes), in: *O umění a kultuře*, op. cit., nota 22, pág. 298.

camino consecuente formal, puede llegarse hasta algo puramente visionario como lo ocurre en Picasso»²⁷. En otro lugar dice que «el espectador (de la exposición) encontrará lo mejor en Picasso»²⁸.

Hasta ahora, como hemos notado, la crítica de arte es ejercida por pintores o escritores. Al mismo tiempo emerge un historiador y crítico de arte profesional, gran teórico además, cuyo valor es indiscutiblemente internacional: Vincenc Kramář. Su obra merecería un análisis independiente aunque no ha sido todavía traducida su obra para conocerlo lo suficientemente posible, y aunque sus frutos maduros vieron la luz poco después de la Primera Guerra Mundial (véase la segunda etapa más abajo). Es que, después de haber estudiado en Viena, y haber pasado unas temporadas en París, se establece de manera definitiva en Praga en 1912 (el mismo año viaja a España para conocer a El Greco)²⁹. Comienza a participar activamente en la vida artística praguense con el Grupo de Artistas Plásticos y tiene el mérito de presentar las obras de Picasso al público de Praga el mismo año, durante la segunda exposición del Grupo, montada en la Casa Municipal, cuando Picasso aparece la primera vez representado en la capital del Reino de Bohemia, aunque con un solo cuadro, junto con el mexicano Diego Rivera, entonces plenamente cubista^{29bis}.

Poco después de su llegada a Praga procedente de Viena³⁰, donde había profundizado sus conocimientos, V. Kramář comienza a publicar, a partir de 1913, sus artículos de investigación, divulgación y explicación del cubismo. En su *Capítulo acerca de los ismos*³¹, ridiculiza «la cubización», o sea, el traslado mecánico del modelo en cubos y cubitos, y contra el estilismo cubizante subrayó la autenticidad de la obra de Picasso. Coincide así en su postura con Karel Čapek.

En otro artículo que publica en 1913 en la misma revista *Umělecký měsíčník*³² Kramář rechaza y critica las variaciones decorativas basadas en el cubismo

26. K. ČAPEK, op. cit., nota 22, pág. 317.

27. K. ČAPEK, op. cit., nota 22, pág. 318.

28. K. ČAPEK, op. cit., nota 22, pág. 377.

29. J. KRÁSA, «Vincenc Kramář in Kapitoly», op. cit., nota 12, pág. 119.

29bis Es la primera vez que Rivera aparece en Checoslovaquia, en la cual luego será muy apreciado; P. ŠTĚPÁNEK, Diego Rivera, *Výtvarná kultura* (Praga), 1986, n.º. 6, pág. 53-56.

30. Cuando Picasso le escribe a Ignacio Zuloaga, recomendándole que le muestre a V. Kramář sus cuadros de El Greco, le presenta con domicilio en Viena; la carta la reproduce pero no transcribe E. PETROVÁ, *Pablo Picasso v Československu* (Pablo Picasso en Checoslovaquia), Praga, 1981, pág. 78 y 79, por lo cual aprovecho la ocasión para darla a conocer: «Señor Don Ignacio Zuloaga / 54 rue Coulsincout/ Montmartre». «Amigo Zuloaga: Quiere / V. enseñarle sus Grecos al / Señor Kramar de Viena que le presento / que ha hecho casi el viaje por verlos. Si hoy no / puede ya lo dirá V. cuando / puede verlos. / Anoche sentí no verlo / a V. en el «Lapin agile» me / dijeron después que había / V. estado a comer y yo estaba también / Gracias Maestro y / mande a su amigo / Picasso / 11 Bd. de Clichy / 27 mayo 1911».

31. V. KRAMÁŘ, «Kapitola o -ismech» (Capítulo acerca de los -ismos), *Umělecký měsíčník* (Praga) II, 1913, págs. 115-130.

32. V. KRAMÁŘ, «Picasovy vystavy v r. 1913» (Las exposiciones de Picasso en el año de 1913) I, *Umělecký měsíčník*, II, 1913, págs. 142-143.

aduciendo que «Picasso, antes que nadie, ha creado nuevas posibilidades de evolución de la pintura y el arte en general, y en esto consiste su importancia atemporal».

Sin embargo, la primera guerra mundial interrumpe su actividad por los cuatro años que pasa en el frente, aplazando su actividad principal en este campo después de 1918, de modo que también volveremos a verla más abajo.

Hay que advertir que la obra de Picasso hubiera podido aparecer en Praga ya en 1910 si se hubieran respetado los deseos de los organizadores de la exposición de los Independientes por la Agrupación Mánes. Estuvieron casi todos los pintores importantes del momento de la Escuela de París, entre ellos Bonnard, Braque, Derain, van Dongen, Marquet, Matisse, Redon, etc., pero Picasso no, pues Kahnweiler se negó a mandar a Praga sus cuadros pensando que esa ciudad no estaba aun lo suficiente madura, según recuerda más tarde el propio Emil Filla³³. En este contexto hay que volver a recordar que para los checos, el más atractivo parecía ser Derain, cuya obra «La Bañada» compran con una recolecta de dinero entre ellos). Parece ser uno de los poquísimos errores del marchante Kahnweiler que haya cometido en su carrera de comerciante de arte. Indudablemente, se dio cuenta de ello poco después, pues se convierte en el amigo de toda la vida de Vincenc Kramář quien adquiere de él varias obras en París, aunque es el tercer marchante con quién se pone en contacto. Es después de la primera visita a París cuando empieza a comprar sistemáticamente la obra de Picasso y de otros cubistas. Estas compras podemos reconstruirlas con un lujo de detalles³⁴. Kahnweiler está en contacto epistolar y visita a Kramář en Praga, la última vez en 1959, poco antes de su muerte, e incluso, en su libro de memorias elogia y destaca la importancia de su colección³⁵ (a la cual aun volveremos). Es un lote de una especial riqueza, seleccionado con una sensibilidad realmente extraordinaria, con criterio. Hasta hoy causa admiración la intuición que poseía Kramář al formar su colección. La mayoría absoluta de los Picasso en Checoslovaquia pasaron por su casa.

Sin embargo, al estudiar las obras de Picasso en Checoslovaquia, suele omitirse que hayan existido dos colecciones más, aunque no tan importantes: la de la condesa Mechtilde Lichnovská (Lichnowski) de Kuchelna o Chuchelna, con dos

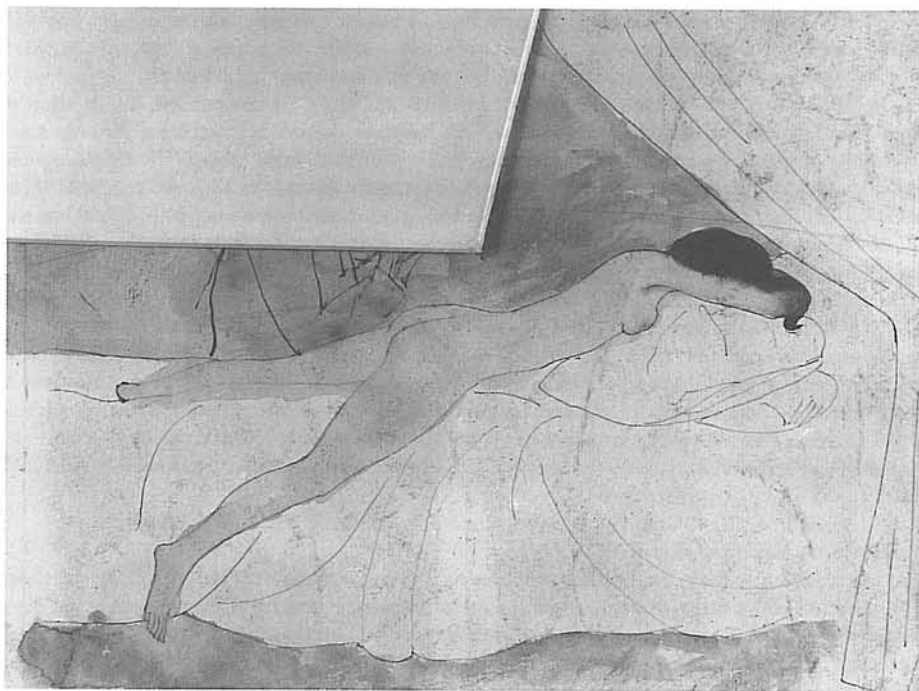
33. En su entrevista con V. Závada, *Rozpravy Aventina*, 1932, cit. según M. LAMAČ, op. cit., nota 7, pág. 36.

34. J. KOTALÍK, «Pablo Picasso en Praga» (en subtítulo: La personalidad de Vincenc Kramář), in: *Cubismo en Praga*, op. cit., nota 3, pág. 13, que aparece tomarlo de E. Petrová, *Picasso...*, publicado años antes, aunque en todo su catálogo no hay ni una alusión a este libro importantísimo, cosa que resulta imperdonable.

35. D. H. KAHNWEILER, *Mé galerie a moji malíři* (orig: *Mes galleries et mes peintres, entretiens avec Francis Crémieux*, París 1961), Praga 1964. También lo destaca en su *Recuerdo*, publicado con motivo de la exposición de Praga en 1964 (véase la nota 100). J. Padrta vuelve al tema en el epílogo del libro de Kahnweiler. Asimismo apareció la traducción de las memorias de A. Vollard.



Litografía de Picasso, en la Galería Nacional de Praga (1946)



Dibujo de Picasso, «Salomé», Galería Nacional de Praga.

obras de Picasso³⁶ y la de la señora I. Eichmannová, de Hostinné³⁷, que disponía de tres obras suyas. Ambas colecciones estaban en Checoslovaquia en los años veinte. Teniendo en cuenta que las primeras dos obras eran del período azul-rosa, se hubiera podido disponer de un conjunto picassiano aún más completo.

A una de las primeras exposiciones cubistas en Praga, la organizada por Mánes, le presta atención otro de los pintores cubistas checos (entonces casi todos al mismo tiempo escritores o críticos de arte), Vincenc Benes. En la revista *Umělecký měsíčník* critica duramente la ausencia de Picasso y de otros pintores protegidos por la galería Kahnweiler, lo cual, según él, testimonia el hecho de que no quieren participar en una exposición de tan baja calidad³⁸. En un tono crítico análogo escribe E. Filla³⁹ que pone a Picasso, Braque y Derain como artistas de «calidad» contra un cubismo y futurismo entendido de manera más amplia como lo hacen los hermanos Čapek, y poniéndose de lado del artículo de V. Kramář *Acerca de los ismos*. Como más tarde resumiera Kramář en otro trabajo⁴⁰, en esta primera etapa no se trataba de copiar Picasso sino de crear un estilo unificador de todos los artistas que viven de la actualidad⁴¹.

36. Aunque no se ha podido averiguar hasta la fecha cuando Lichnovsky lo había adquirido y tampoco cuando fue revendido, puede suponerse que era en época muy temprana. PETROVÁ, op. cit., nota 30, pág. 184 advierte que ya en 1913 en una exposición de Munich dos cuadros son de la propiedad de la condesa Lichnovská; otros cuadros cubistas estuvieron o en su poder en los años 20; tratándose de dos cuadros del año 1905, el del Bufón y el pequeño acróbata y del Muchacho en azul. El primero, El bufón y el pequeño acróbata, París 1905, aguada y pastel sobre papel, 66 x 56, firmado (colección privada); como el primer propietario no está registrado, puede suponerse que el conde o la condesa de Lichnovsky lo habría comprado directamente al artista o en alguna galería de París en sus inicios. En el caso de la segunda obra (aguada sobre cartón, 95,5 x 55,5, firmada abajo a la izquierda, pintada en París en 1905), el primer propietario registrado es la galería Flechtheim de Berlín; después de haberlo poseído Lichnowski aparece en la Embajada de Alemania en Londres, más tarde en préstamo al Palacio del Príncipe heredero de Berlín, y finalmente pasa por la colección Valentin de Nueva York. Lecaldano lo considera como una de las obras más importantes del período azul y rosa (A. MORAVIA (presentación) y P. LECALDANO (aparatos críticos i filológicos), *Picasso blu e rosa*, Milán 1971, 2ª ed.).

37. E. PETROVÁ, op. cit., nota 30, págs. 183-184 señala que hubo tres obras en su propiedad: La mujer en el sofá, del año 1913 (Zervos, 1942, 2a, 522), uno de los cuadros cubistas más expuestos y publicado, en el que se nota el paso del cubismo al surrealismo. Otros dos cuadros de la colección de la Sra. Eichmannová era: La guitarra, óleo sobre tela y Piano, aguada, ambos del año 1920. Sus Picassos estuvieron un tiempo depositados en el Kunsthaus de Zurich.

38. V. BENEŠ, «Kubistická výstava v Mánesy» (La exposición cubista en Mánes), *Umělecký měsíčník* (Praga), II, 1913, págs. 326-331.

39. E. FILLA, «Jak se píše» (Como se escribe), *Umělecký měsíčník*, 1912, págs. 331-336.

40. V. KRAMÁŘ, *Kubismus*, Brno, 1923.

41. Por las mismas fechas, uno de los artistas de Praga, Willem Nowak participa, gracias a la intervención del crítico Maier-Graefe quien lo había declarado el mejor artista en Austria (entiéndase en el Imperio), en exposiciones por toda Alemania junto con obras de Braque, Picasso y Matisse, aunque no nos ha dejado constancia escrita de sus contactos. M. LAMAC, *Osma...*, op. cit., en la nota 7 pág. 119.

A su vez, el pintor Bohumil Kubišta, de adecuadísimo apellido a su obra, cuyo nombre es casi ominoso (*nomen omen*) y quien se convirtió en el representante más radical del cubismo en Praga, escribe en una carta fechada el 24-III-1910 al mencionado pintor Benes: «El color, como escribes, es, en el arte, una cosa relativa; se produce una reacción a él, Braque, Picasso, y ejercerán una fuerte influencia, no tenemos que interesarnos solo por el color, sino seguir todo en adelante. Si hubieras visto a Picasso, hablarías quizás un poco de otra forma. El color no solo tiene tono, sino también *valeur*, es decir capacidad lumínica...»⁴².

Kubišta también tiene el mérito de comentar ampliamente el primer cuadro de Picasso expuesto en Praga, a diferencia de Karel Čapek que solo lo aprovecha para referirse a la obra de Picasso en general. Lo describe así: «un bodegón de chicas dimensiones, en el cual sin embargo, hay tantas calidades que relatan al auténtico maestro: osadía y originalidad de la visión, inmediata y evidente, pero tranquila y consciente presentación sin bravura. Un extraño proceso de unión de la sangre y del temperamento castellano con la elegancia y nobleza del francés nato ocurrió en el desarrollo de este hombre, tan activo e incansable en la búsqueda tan rica en metas conseguidas»⁴³.

Hacia finales del mismo año 1912, los pintores checos Procházka, Filla y Beněš y el escultor Gutfreund confrontan su hasta ahora obra cuboexpresionista con los nuevos impulsos venidos del cubismo analítico de Picasso y Braque, aunque resulta imposible si es en base a haber visto la exposición de Praga o a experiencias en París o en otros sitios visitados⁴⁴.

42. M. NEŠLEHOVÁ, *Bohumil Kubišta*, Praga, 1984, págs. 72-73 y nota 51, pág. 193. En la pág. 86, la autora destaca que a pesar de esta admiración a Picasso (y Braque, naturalmente), Kubišta vuelve en su composición a maestros antiguos, sobre todo del clasicismo, por ej. Poussin. También (pág. 123) destaca que a diferencia del cubismo de Picasso y Braque, y artistas checos por ellos influenciados dentro de Grupo de Artistas Plásticos, este pintor ponía acento en la estructura espiritual «interna», como ya habrá observado uno de los críticos más perspicaces (aunque su campo propio era la literatura), F. X. Šalda.

43. B. KUBIŠTA, *Předpoklady slohu* (Premisas de un estilo), Praga, 1947, pág. 99 (se trata de una antología de escritos publicados entre 1909 y 1914).

44. M. LAMÁČ, op. cit., nota 7, pág. 269. A su vez, J. Šetlík y Z. Trchová como editores y comentaristas de la obra literaria del escultor Otto Gutfreund, *Zázemí Tvorby* (Otto Gutfreund, El trasfondo de la obra), Praga, 1989, dan a saber muchos detalles del pensamiento y de la vida de este artista, el único escultor cubista incondicional. Así sabemos que no solo iba a ver a Picasso junto con Filla en 1914, pero que ya conocía muy bien su obra en 1909, durante su primera estancia en París. Gutfreund publicó ya en 1912 una reseña de las exposiciones en Berlín, donde celebra los cambios en la dirección de la Secesión que admite a los jóvenes invitando a Picasso y otros (pág. 223). Además, tradujo (¿junto con E. Filla?) un capítulo del libro de M. RAPHAEL *De Manet a Picasso*, dedicado a este último que se publica en *Umělecký měsíčník*, III, 1914, n. 1, págs. 24-27 (pág. 287). Además, lleva una amplia correspondencia con sus amigos y familiares donde a veces trasciende el nombre de Picasso, como en un saludo a su madre desde Dresde (24-I-1914) en que dice que vino para ver una exposición de Picasso y el mismo día vuelve a Praga. Como en aquellas fechas no se ha detectado ninguna exposición de Picasso en esa ciudad, puede tratarse de una visita a una colección particular (págs. 120 y 199). También son interesantes sus meditaciones teóricas en torno a Picasso registradas en su cuaderno de apuntes, así (pág. 235) «Picasso descompone al objeto en planos. En la escultura es posible descomponer el objeto al espacio». Las divagaciones continúan (pág. 236): «Picasso descom-

Parece conveniente recordar aquí que quizás lo más curioso para el lector extranjero interesado en el cubismo resulta que la obra de Picasso aparece también como trasfondo en la teoría arquitectónica checa, cosa incomprensible si uno no se da cuenta de que en Bohemia existían al mismo tiempo con la pintura y la escultura también una arquitectura cubista⁴⁵. Su máximo exponente, el arquitecto Pavel Janák escribe que «*La silueta significa el dramatismo expresado en el plano*»⁴⁶. «*Aunque confunde un poco la argumentación que liga la aplicación del cubismo a la arquitectura con la percepción del ojo, mientras que Braque y Picasso y todos los demás que parten en la dirección por ellos indicada, unen esta concepción del cuadro más bien con la experiencia táctil*». Autores más recientes ligan el criticismo arquitectónico checo con la primera fase del cubismo francés: «*Aquellas composiciones arquitectónicas (del cubismo checo) – pueden compararse con un similar juego sutil e intelectual de los cuadros de Picasso y Braque de los años 1910-1912*»⁴⁷.

De 1918 a 1938. Consolidación y difusión de la fama e influencia de Picasso.

Ya el mismo año del establecimiento de la República Checoslovaca comienzan exposiciones de los artistas checos de vanguardia quienes tratan de continuar en la tradición de antes de la guerra. Así, por ejemplo, en la introducción del catálogo de la exposición de los Obstinados (*Tvrdošijní*), el poeta S. K. Neumann, redactor de la revista *Cerven* (Junio), señala que «*en su mayoría, estas expresiones pertenecen al amplio marco del arte postimpresionista, para el cual hizo un descubrimiento formativo Cézanne y fue Picasso el que lo concibió de la manera más abstracta*»⁴⁸.

El primer trabajo teórico importante de este período es el libro de Vincenc Kramář acerca del cubismo⁴⁹. Además, Kramář fue nombrado en 1919 Director de la Pinacoteca, antecesora de la actual Galería Nacional de Praga de modo que pudo ejercer mayor influencia en la vida artística checa. En este libro que apareció en 1921 como polémica con el escrito de Kahnweiler sobre el mismo tema editado un año antes⁵⁰, polemiza con la limitadísima idea y concepto del «arte nacional»

pone la superficie del objeto y destruye su organismo real, mata su propia vida, para crear un organismo nuevo de las partículas. El sentido del objeto está trasladado y vertido en todo el cuadro. En la escultura, parece que la identidad del organismo del objeto y la del organismo de la obra es necesaria. A pesar de ello es posible descomponer el objeto intencionalmente solo para que quede destruido su organismo y sea creado un nuevo».

45. J. PECHAR y P. ŠTĚPÁNEK: «El cubismo y la arquitectura checa», *El Punto* (Caracas), VIII, junio 1969, n. 38, págs. 39-43; en el mismo número aparece mi artículo sobre el cubismo en las artes plásticas checas, op. cit., nota 1.

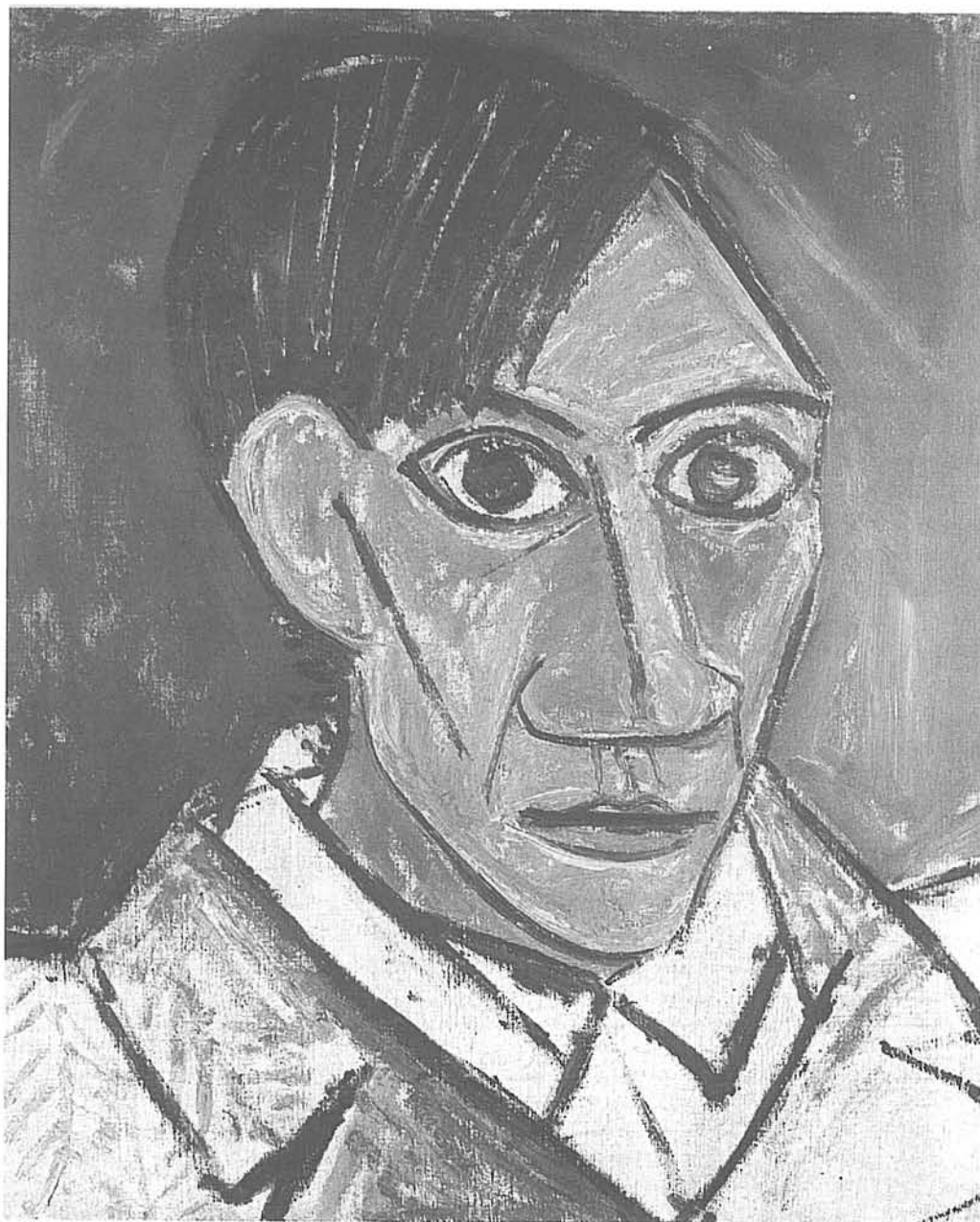
46. P. JANÁK, «Obnova prucelí» (La renovación de la fachada). *Umělecký měsíčník* (Praga), II, 1912-13, págs. 85-93.

47. Como W. PEHT, *Die Architektur des Expresionismus*, Stuttgart, 1981, pág. 61.

48. Cit. según M. LAMAČ, *Osmá...*, op. cit., nota 7, pág. 196.

49. V. KRAMÁŘ, *Kubismus...*, op. cit., nota 40, pág. 33.

50. HENRY DANIEL (D. -H. Kahnweiler), *Der Weg zum Kubismus*, Munich, 1920.



Picasso, «Autorretrato», París, 1907, óleo sobre tela (50 x 46 cm.). Galería Nacional, Praga.

que comenzó a imponerse cada vez más después de la independencia nacional en 1918 y cuyos partidarios tenían por superadas las conquistas del arte moderno, por ser «producto del cerebro, incluso extranjero». Como reacción a estas afirmaciones, Kramář expresaba la opinión de que anclasen su obra en los deseos y necesidades de la época y que renovasen «el contacto espiritual con el extranjero vanguardista», y puesto que el papel evolutivo del cubismo no se habría terminado aun. Subraya también que: «...el destino del arte nacional no depende ni de Picasso ni de Mánes»⁵¹. «El factor decisivo es, sin embargo, una actividad incansable, anclada en la vida y apoyada de la misma manera en la tradición local como en los productos de la creación ajena» – «No tardará mucho en que nuestro público más amplio entienda que en muchas pinturas de nuestros días surgidas en adhesión a las conquistas de Picasso hay mucha más auténtica, honrada calidad nacional (en el original *českost*, o sea «chequidad») que en los cuadros que ostentan a Mánes o Aleš en la frente»⁵². «Siempre cuando los presuntos estranjerizantes, aquellos que ampliaban su calidad nacional checa (orig. *češství*) con una universalidad, se mostraron al final mucho más checos (orig. *češtější*)»⁵³.

Efectivamente, el interés por Picasso aumenta en Checoslovaquia durante los años veinte. El año 1922, Picasso aparece por la primera vez en Praga con una exposición individual, con 36 obras prestadas por Paul Rosenberg, en su mayoría recientes, de 1916 a 1921, y gracias a V. Kramář. Este prologa el catálogo⁵⁴ abordando el problema del clasicismo y conservadurismo en la obra de Picasso; parece que los consideraba de lectura más fácil.

En una crítica a esta exposición, el pintor Josef Čapek vuelve a coger la pluma sobre el tema de Picasso, aceptando el dualismo del clasicismo y cubismo, poniendo el acento en los de esta última tendencia, con lo cual Picasso hace un «legado de los medios de expresión más puros a la actualidad», y comprendiendo la pintura de Picasso como expresión del «nuevo entendimiento de la realidad exterior y de la realidad plástica del propio cuadro»⁵⁵.

La revista *Volné směry* publica entonces un importantísimo artículo de Václav Nebeský⁵⁶, quien enumera los componentes de las propiedades de Picasso que en sus combinaciones crean el multifacetismo y le ofrecen innumerables e imprevisibles posibilidades para el futuro. Distingue cuatro fases principales: an-

51. Josef Mánes (1820-1871) se considera fundador del arte moderno checo. Véase P. ŠTĚPÁNEK, «La pintura checa del siglo XIX», *Goya* (Madrid), 1972, n. 107, págs. 290-295.

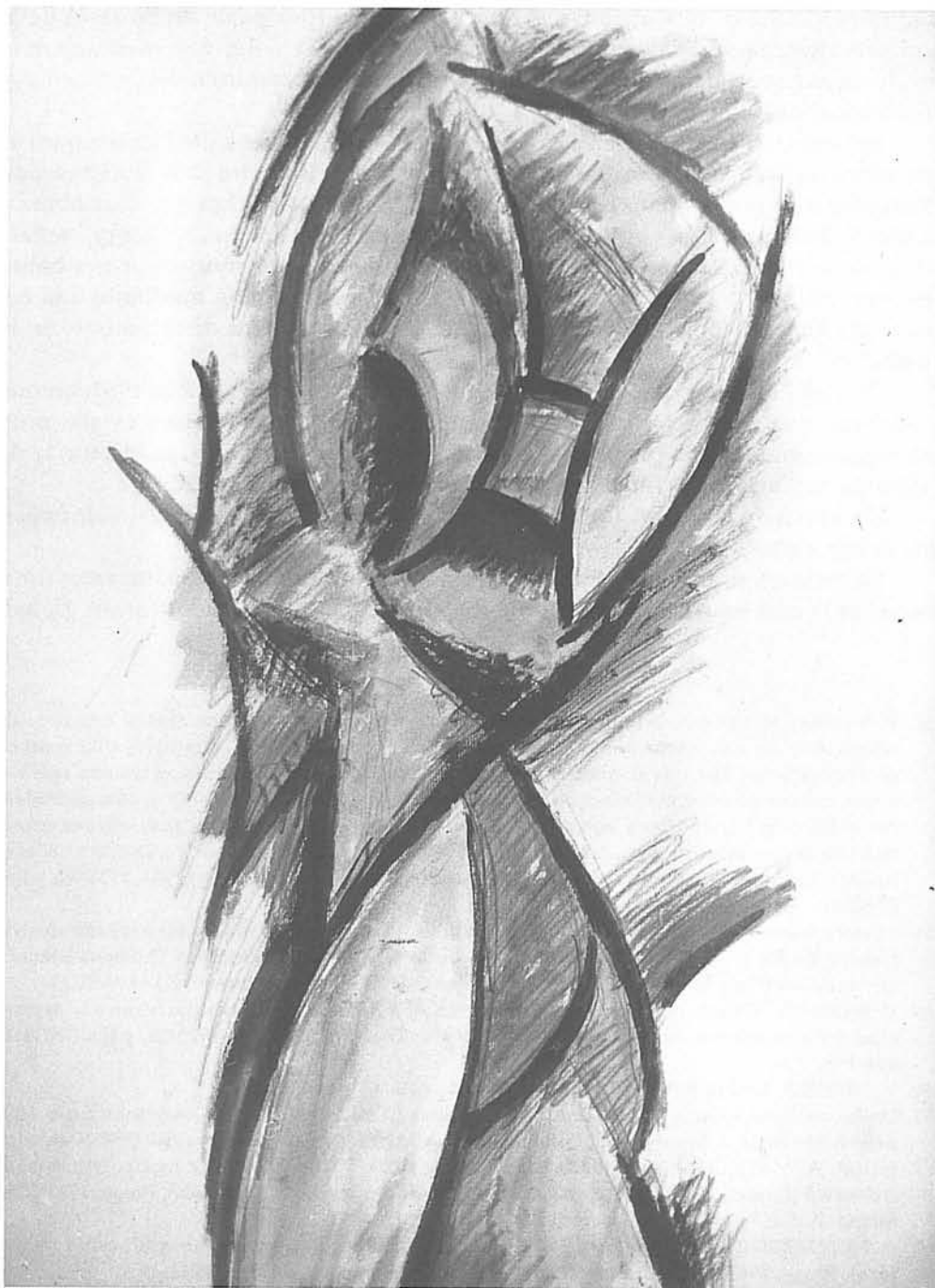
52. Mikoláš Aleš (1852-1913), con cuyas obras se ilustraban los manuales escolares hasta mi infancia, es otro de los tópicos del arte nacional. Véase nota 51.

53. V. KRAMÁŘ, *Kubismus*, op. cit. nota 40, pl. 104, 107, 106.

54. Pablo Picasso. *Výbor prací z let 1906-1921*, «Selección de obras de los años 1916-21, LXa exposición de la Asociación de Artistas Plásticos Mánes», Praga, IX-1922 (cat., ed. e introd. de V. KRAMÁŘ).

55. J. ČAPEK, «Vystava Picassových obrazů v Praze», *Lidové noviny* (Praga), 1922, n. 462, págs. 7; reimpresso en J. ČAPEK, *Moderní výtvarný výraz* (La expresión plástica moderna), Praga, 1958, págs. 127-129).

56. VÁCLAV NEBESKÝ, Pablo Picasso. *Volné směry* (Praga), 1921-1922. págs. 108-124; analiza la obra de Picasso a un alto nivel teórico. Reimpresso más tarde en el libro del mismo, *Umění po impresionismu* (Arte después del impresionismo), Praga 1923.



Picasso, «Desnudo de mujer» (1907). Galería Nacional de Praga.

tecedentes históricos que atribuye al descubrimiento (por parte de Picasso) de la escultura africana; el análisis de la relación del espacio y del volumen aclara el sentido de las conquistas cubistas hasta la «última descomposición del objeto en signos/emblemas ilustrativos»⁵⁷.

Nebesky, al parecer, impulsa la compra de los cuadros de Picasso para la Pinacoteca de la sociedad de Amigos Patrióticos del Arte después de la exposición del arte francés en 1923 por el grupo Mánes⁵⁸, a la cual Kramář prestó diez obras y el resto A. Vollard quien normalmente no prestaba nada. Es que, Nebesky⁵⁹ señala que si no se compra algo, dentro de poco ya no habrá qué comprar, pues habrá más compradores pudientes que cuadros. Así luego, el estado, mediante una comisión encabezada por V. Kramář, adquiere algunos cuadros directamente en la exposición⁶⁰.

Dejando aparte exposiciones de menor rango, llegamos al año 1931, en que se celebran dos exposiciones del arte francés, en las cuales Picasso estaba muy bien representado. En la primera, en Mánes, hubo 16 obras suyas, en la otra, la de la Escuela de París en la Tertulia Artística, nada menos que veintidós⁶¹.

Un año más tarde, en 1932, se habla de Picasso como del «pintor más importante de este siglo»⁶².

La primera monografía checa en forma de libro dedicada exclusivamente a Picasso es la casi injustamente omitida de Viktor Nikodem⁶³ que informó global-

57. V. Nebeský tiende más a la teoría que Kramář, quien prefiere atenerse más al concepto de historiador. En una reseña que Nebeský publica acerca del libro de V. Kramář recién aparecido (*El Cubismo*) dice que el comentado libro es el mejor, el más detallado, el tratado más fiel y más ricamente documentado que fue escrito hasta la fecha acerca del tema, comparándolo con el libro de Kahnweiler y sacando la conclusión un poco esquemática, pero a la vez característica de que este último es más francés y el primero más eslavo. Véase V. NEBESKÝ, «Ceska kniha o kubismu» (Un libro checo sobre el cubismo), *Volné směry*, (Praga), XXI, 1921-22, págs. 294-296.

58. *Výstava francouzského umění XIX. a XX. století. 66. výstava S.V.U. Mánes* (Exposición de arte francés de los s. XIX y XX. 66a exposición de la Asociación de Artistas Plásticos Mánes). *Obecní dum* (Casa Municipal), Praga, mayo-junio 1923 (Cat. ed. e introd. Ž/ÁKAVEC/).

59. V. NEBESKÝ, «K výstavě francouzského umění XIX. a XX. věku v Praze» (En torno a la exposición del arte francés de los s. XIX y XX), *Volné směry*, (Praga), XXII, 1923-24, págs. 167-170, 194-198.

60. V. NEBESKÝ, *Umění po impresionismu*, op. cit., nota 47, págs. 108-124.

61. *Umění současné Francie. 158. výstava S.V.U. Mánes* (Arte de la Francia Contemporánea. 158a exposición de la Asociación de Artistas Plásticos Mánes), Praga, marzo-abril 1931 (Cat. ed. e introd. A. MATĚJČEK). La segunda es *L'École de Paris. Výstava Umělecké besedy. Obecní sum. Alšova síň* (Exposición de la Tertulia Artística. Casa Municipal. La Sala Aleš), Praga, 1931 (Cat. introd. A. SALMON). Véase Apéndice documental.

62. A. HOFFMEISTER, «Krise kritiky» (La crisis de la crítica), in: *Poezie a karikatura* (Poesía y caricatura), Praga, 1961, pág. 62. A. HOFFMEISTER, *Podoby* (Retratos), Praga, 1961.

63. V. NIKODEM, *Picasso*, Praga, 1936, la más importante del año en el mundo entero, según J. A. GAYA NUÑO, *Bibliografía crítica y antológica de Picasso*, San Juan, Puerto Rico, 1966, n. 998, pág. 263 y 25. Gaya, en esta primera gran magistral bibliografía «lamenta extraordinariamente que los numerosos escritos en checo y en ruso, por ejemplo, queden ... tan desairados y empobrecidos en el repertorio».

mente acerca de su obra y evolución y advirtió que: «Picasso había preparado el surrealismo plástico precisamente por el aspecto imaginativo de su obra» — «La representación simultánea del objeto desde varios puntos lo mismo que la unión de las formas en realidad sin relación alguna, la introducción de objetos reales en el cuadro, es premonición de la unión surrealista de las realidades e ideas incoherentes». Poco antes, sale un número monográfico (doble) de la revista *Život*, dedicado por completo a Picasso, constituyendo una monografía. El único autor checo, Karel Šourek rinde homenaje al artista y califica al cubismo como «un gesto que liberó el camino a todo lo que hasta ahora a hurtadillas se expresaba con forma pasada» y que se desarrolló en un «lenguaje libre de símbolos de ideas y cosas», poniendo acento no en el estilo del sentimiento común sino en la «liberación de la convención»⁶⁴. En el mismo número aparece la Carta abierta a Picasso por d'Ors⁶⁵ lo cual es un índice del interés cada vez más elevado de los checos por los temas y problemas de España, coincidiendo con el estallido de la guerra civil. La izquierda intelectual checoslovaca, tan fuerte y coherente en su apoyo a la República, que se sentía tan justificada en su visión de un futuro comunista o socialista esplendoroso pero que en realidad terminaría con el holocausto cultural estalinista, el hoy ya archiconocido Gulag, saludó en más de una oportunidad a todo lo que representaba la República española, así como al Picasso simpatizante con ella⁶⁶.

Uno de los resultados de esta simpatía por la República, apoyada incluso por los liberales, en esta época conmovida (1937) es una antología de textos titulada *Španělsku (A España)*. En ella aparece el estudio de V. Kramář sobre *España y el cubismo*⁶⁷, en el que demuestra que las raíces del arte de Picasso están en el arte antiguo español. Puso una pregunta retórica: ¿cómo explicar que el arte del siglo XX necesitó precisamente los estímulos y aportes del espíritu español?. Respondió que Picasso había llegado a ser Picasso precisamente en París, y que el cubismo no pudo haber surgido sin Picasso; sin embargo, analiza la obra del pintor solo marginalmente⁶⁸. Concluye que el espíritu español contribuyó al cubismo de manera decisiva.

64. Que no se ha escapado ni a GAYA NUÑO, op. cit., nota 63, n. 1566, pág. 339; hay textos de un español (d'Ors), un francés (Vitrac), recuerdos de G. Stein y palabras del propio pintor, bajo la redacción y con el comentario de Karel Sourek.

65. Enviada a la redacción como manuscrito, pero que aparece antes publicado en catalán. Véase J. A. GAYA NUÑO, op. cit., nota 63, n. 1016 y 1017).

66. Véase P. ŠTĚPÁNEK, «Crónica de Praga. Los españoles de París en Checoslovaquia», *Goya* (Madrid), 1978, n. 147, págs. 171-175. Estoy preparando un trabajo sobre el tema de la guerra civil española en el arte checo.

67. *Španělsko a kubismus* (España y el Cubismo); nueva edición véase V. KRAMÁŘ, *O obrazech a galeriích* (Acerca de los cuadros y las galerías), Praga, 1983, págs. 152-172. Publicado por el Comité para la ayuda a la España democrática. En la portada figura un dibujo de Gaya (un cartel publicado por UGT-CNT de Valencia). Entre los autores figuran: E. F. Burain, los hermanos Capek, el poeta Fr. Halas, los historiadores de arte A. Matejcek, J. Pecírka, etc. Véase P. ŠTĚPÁNEK, «Los españoles de París en Checoslovaquia», *Ibero-Americana Pragensis*, año VIII, 1976, págs. 157-175.

68. V. KRAMÁŘ, *Španělsko...*, op. cit. nota 67, págs. 152, 159, 160; recurre a trabajos publicados anteriormente, por ejemplo «Abstraktnost a vecnost soudobého umění» (Atractividad y objetividad del arte contemporáneo), *Volné směry* (Praga), XXVIII, 1931, pág. 206 y s.

El mismo año Kramář visita París donde observa el *Guernica*, pero vuelve al tema veinte años más tarde, pues los fatales acontecimientos de los años 1938 y 1939 obligaron a Kramář a retirarse. Hay varios testimonios, que incluso en su aislamiento durante la guerra no dejó de difundir los valores del cubismo, invitando a jóvenes estudiosos y artistas noveles a ver su colección de los Picasso, de modo que encontraron allí su universidad particular⁶⁹. Kramář explicó en esa oportunidad el enorme impacto del lenguaje plástico del *Guernica* que fusiona «*partículas de elementos sobre cosas, en la naturaleza sin ninguna conexión, en una nueva unidad plásticamente coherente, dando origen, con las deformaciones surgidas, a una expresión de dolor e indignación especialmente poderosa e impresionante*»⁷⁰.

Otro de los visitantes checos del *Guernica* antes de haber sido expuesto, es Adolf Hofmeister, a quien ya vimos rendir homenaje al que creía ser el máximo pintor del siglo. Dejó escrito que el *Guernica* «*atrae para horrorizar*». «*Es enorme, en sustancia blanco y negro como periódico, pero los pocos colores se están convirtiendo en enorme colorismo*»... «*el negro se convirtió en azul y verde, el blanco resplandecía del rosa al plateado*». Poco después Hoffmeister respalda sus palabras con acertadísimos dibujos de Picasso y su obra. Al año siguiente, Picasso le regala un ejemplar del «*Sueño y Mentira de Franco*»⁷¹.

Otro de los visitantes checos que entra en contacto directo con Picasso (además, con Cocteau, Jacob y Dalí, entre otros) es Zdeněk Macek⁷². Según este coleccionista, Picasso le habrá dibujado un retrato a lápiz en 1920⁷³.

Mientras tanto, en 1937 aparece en París un libro sobre arte moderno checo hasta ahora no superado, publicado solo en francés, en el que Václav Nebesky⁷⁴ trata ampliamente la proyección de la obra de Picasso en el arte checo, haciendo

69. J. KOTALÍK, *El cubismo*, op. cit. nota 3, pág. 17, fue uno de aquellos que acudían a la Vila de Kramář. Entre otros, venía también el poeta V. NEZVAL, *Z mého života* (De mi vida), Praga, 1959, pág. 206. Pensando en Kramář, dice que «*nuestro arte moderno (entiéndase checo) tuvo grandes y fuertes gentes. Por eso, a diferencia de muchos países europeos, no perdió sus raíces*». Después de la guerra, Kramář declinó, por razones de salud, ocupar el puesto de director de la Galería Nacional de Praga. Ejercía una influencia extraoficial contactando con la gente joven en los tiempos difíciles tanto de la guerra como del dogmatismo estalinista. Un testimonio más lo constituye el texto de P. SPIELMANN, «*Dessins, aquarelles, papiers collés, gauches de Picasso en Tchécoslovaquie*», *Sborník prací filosofické fakulty Brněnské university* (Antología de los trabajos de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Brno), Brno, 1964, F8, pág. 255, n. 48.

70. V. KRAMÁŘ, *Otázky moderního umění* (Cuestiones del arte moderno), Praha, 1958, pág. 39.

71. E. PETROVÁ, op. cit., nota 30, pág. 184 (nota 96) señala que lo recibió con firmas de los artistas españoles de París que aparecerían más tarde en Praga, encabezados por Picasso.

72. Sobre su colección de los grabados de Dalí, véase P. ŠTĚPÁNEK, «*Dalí en el realismo socialista*», *Nuestro tiempo* (Pamplona), 1967, n. 157-158, págs. 102-105. P. ŠTĚPÁNEK, «*Ceskoslovensky malíř Salvador Dalí*» (El «*pintor checoslovaco*» Salvador Dalí), *Ateliér* (Praga), 1989, n. 4, pág. 6; P. ŠTĚPÁNEK, «*Dalí po 22 letech*» (Dalí después de 22 años), *Ateliér* (Praga), 1989, n. 9, pág. 4. Su colección está depositada hoy en el Museo Nacional de Letras de Praga; sirvió ya para más de una exposición. Véase P. ŠTĚPÁNEK, «*Dalí y el surrealismo checo*», in: *Crónica de Praga, Goya* (Madrid), 1967, n. 81, pág. 174.

73. E. PETROVÁ, op. cit., nota 30, pág. 184, n. 97.

74. V. NEBESKÝ, *L'art moderne tchécoslovaque*, París, 1937, pág. 61.

una serie de comparaciones eficaces. Entre ellas, por ejemplo, dice que «*en Picasso el color está absorto por la forma, por la plasticidad de una figura, de manera que una figura no parece ser sino la forma de la masa coloreada. La forma plástica y el color hacen unidad*»⁷⁵.

Casi al mismo tiempo, apenas un año más tarde, en 1938, se rompen los contactos de Checoslovaquia con Francia por los acontecimientos políticos y bélicos y al año siguiente, 1939, los nazis alemanes ocupan el resto de la que fue Checoslovaquia. Prohíben todo arte de vanguardia (como lo harán diez años más tarde los comunistas). Habrá que esperar hasta 1945 para reiniciar eficazmente la tradición de la acogida de Picasso en Checoslovaquia.

De 1945 a 1948. Del vacío bélico a una euforia frustrada.

La liberación de Checoslovaquia produce una euforia que en el arte se nota a través de varias y múltiples exposiciones procedentes del mundo entero, en primer lugar de París. Por esta razón Picasso vuelve a aparecer en las salas de Praga, aunque fuera solo con cuadros conocidos ya de las colecciones checas como en caso de la exposición del *Arte moderno occidental de colecciones checas*⁷⁶, como testimonio de la continuidad con el período de antes de la guerra, con cinco Picassos. A continuación, en los primeros días del año 1946, vinieron sus obras recientes, unas a la exposición del arte francés, y otras, mucho más importantes, a la exposición del *Arte de la España Republicana (Los Españoles de París)*, con nada menos que dieciséis obras, una de las cuales fue comprada y más tarde vendida a la Galería Nacional de Praga. La tercera oportunidad de ver obra de Picasso, aunque en un solo ejemplar, fue en la exposición de *La pintura francesa* en 1946 y la cuarta, en una exposición de tapicerías⁷⁷.

75. V. NEBESKÝ, op. cit., nota 74, pág. 35. De los pasajes que compara la obra de Picasso y Filla, me parece oportuno recordar los siguientes: «*Chez Filla, la couleur, lourde de matière, cache la forme et la débordé*»... «*A l'égard de Picasso plasticien, aussi bien dans ce dernier sens que dans l'acception ordinaire du terme, Filla est coloriste prononcé*» lo cual es una característica de lo preponderante de la calidad de la forma sobre la propia calidad del color, tendencia que arranca en la línea que va desde El Greco. Otra diferencia es que si Picasso construye un cuadro como armadura de una máquina extremadamente sensible, sólida y justa, de la cual depende la estabilidad y el buen funcionamiento de todo el edificio, el cuadro de Filla, a pesar del empleo de las mismas piezas desmontables, de las mismas piezas de recambio, está compuesto en el sentido expresionista de la palabra más bien que construido en el sentido cubista. Como colofón de las relaciones de Picasso con Checoslovaquia antes de la Segunda Guerra Mundial puede considerarse el libro *Hommage a Tchécoslovaquie*, Edit. Les Artistes Tchécoslovaques, Paris, 1939, con colaboración de Claudel, Valéry, etc. y con ilustraciones de Picasso.

76. *Moderní západní umění v českých sbírkách. XXXVIII. výstava Pošovy galerie* (Arte moderno occidental en colecciones checoslovacas. La 38a exposición de la Galería Poš), Praga, noviembre - diciembre de 1945 (introducción V. NOVOTNY).

77. *Umění republikánského Španělska. Španělští umělci pařížské školy* (Arte de la España republicana. Artistas españoles de la Escuela de París), Edificio Mánes, Praga, del 30 de enero al 23 de

Si antes de la guerra Picasso solo era el símbolo de la revolución en el arte, en este momento comienza la politización, el uso político de su nombre. Aparece, por ejemplo, la entrevista con el artista bajo el título de «Porqué he ingresado en el Partido Comunista» y otros artículos debidos a la pluma del crítico Delanglade que introdujo el catálogo de los españoles «republicanos»⁷⁸.

Se desata la lucha por Picasso⁶⁶ que termina muy pronto, apenas tres años después de terminar la guerra, con la eliminación de su obra y nombre de la escena por unos años. En el mismo trienio se acude a la divulgación de la obra de Picasso entre las capas más amplias de la población. Incluso el propio Kramář toma parte en la campaña⁷⁹. Aún en 1949 (febrero) se publica el canto de cisne del interés por Picasso en el período postbélico, la traducción al checo del libro de Fernande Olivier, *Picasso y sus amigos*.⁸⁰

Los años cincuenta. Aceptación política, rechazo artístico.

En el período de 1949 a 1953/54, el lustro del estalinismo más duro y dogmático, todas las referencias a Picasso van en el plano político. No se olvide que pronto comenzó a obrar la propaganda rusa al estilo de un Kamenov: «Picasso no crea sus obras enfermas repugnantes con el fin de criticar las contradicciones de la realidad

febrero de 1946. Brno, Casa del Arte, del 23 de Marzo al 14 de abril de 1946. (Textos F. Delanglade, J. Cassou, P. Eluard). Picasso encabeza todo el grupo de los españoles de París, aunque hay modificaciones en el catálogo, no afectan al grupo de las obras de Picasso. En torno a la exposición, véase P. ŠTĚPÁNEK, «Los españoles...» op. cit., nota 67. También: *Honorio García Condoy en Checoslovaquia. Sus visitas, estancias, exposiciones y obras (escultura, pintura y dibujo) de 1935 a 1948*, Museo Pablo Gargallo. Zaragoza, 7 oct.- 18 nov. 1990; Galería Nacional Eslovaca, Bratislava, dic. 1990 - enero 1991; Moravská galerie, Brno, 18 abril - 19 mayo 1991 (Cat. ed. P. ŠTĚPÁNEK). *Výstava francouzského malířství. SVU Mánes. 12. cervna-7 cervence 1946. 366. Výstava SVU Mánes* (Exposición de la pintura francesa. Grupo de artistas plásticos Mánes. Del 12 de junio a 7 de julio de 1946. Cat. introd. R. HUYGHE). Picasso aparece junto con Bores (2 piezas). *Výstava anglických textilií Asche Squares* (Exposición de textiles ingleses de Ascher Squares). AVU Mánes, Praga diciembre 1947- enero 1948.

78. F. DELANGLADE, «Picassovy politické obrazy» (Los cuadros políticos de Picasso), *Kulturní tvorba* (Praga); ibid., «Intelektuální realism u Picasa. Kronika» (El realismo intelectual de Picasso. Crónica), *Volné směry* XXXIX, 1947, pág. 244 y s. E. NEWTONE, «Boj o Picassa» (La lucha por Picasso), *Obzory* (Praga), II, 1946, 5-I-1946 (reimpreso del *The Manchester Guardian*). Ejemplos de la difusión de la obra de Picasso son los libritos del Jack London Club de Praga en el que se publica una conferencia de J. KUBÍČKOVÁ, «Proč právě Picasso?» (¿Por qué precisamente Picasso?), Praga 1946, junto con «Cesta k modernímu umění» (Cambio hacia el arte moderno), por B. CHLEBOVSKY-BŘEŽŇANSKÝ, finalmente, la pequeña biografía de A. BREJNÍK, *Pablo Picasso*, Orbis, Praga, 1946 (Edición Quién es quién, n. 59).

79. V. KRAMÁŘ, «Jak se dívat na Picassa» (Como ver a Picasso). *Kulturní politika* (Praga), 1946, n. 18, pág. 5.

80. FERNANDE OLIVIEROVÁ, *Picasso a jeho přátelé* (Picasso y sus amigos), Athos, Praga, febrero de 1949, bien ilustrado. Incluso en este caso se sobrepone el interés político, como se desprende



Picasso, «Busto de mujer», París, 1908, oleo sobre tela (73 x 60 cm.). Galería Nacional, Praga.

y para despertar el odio a las fuerzas de la reacción den su público, sino con el fin de ejercer apología del público, sino con el fin de ejercer apología del capitalismo»⁸¹. Pero con el tiempo se nota una tímida vuelta en la evolución cortada de la penetración de la obra del pintor en Checoslovaquia.

A Picasso se le identifica en Checoslovaquia y en otros países comunistas del Este en aquél período casi exclusivamente con «La Paloma de la Paz». Esta, aunque realizada para la sesión del Consejo Mundial de Paz en Estocolmo, se difundió, parece, cuando Picasso fue a Polonia para asistir a un Congreso de Intelectuales en Defensa de la Paz, uno de esos hábiles manejos de los gobiernos comunistas de los intelectuales de izquierda de todo el Oeste para apoyar a las dictaduras comunistas, entonces en auge⁸².

Entonces, cuando Picasso fue a Polonia, se adoptó como símbolo que había de dominar en las asambleas de todos los países del mundo, una de las varias palomas que el pintor malagueño había hecho, conocida ahora como La Paloma de la Paz⁸³. En Checoslovaquia, este símbolo se publicó como sello en enero de 1953, con motivo del Congreso Nacional (Checoslovaco) de Defensores de la Paz⁸⁴. La Paloma de la Paz hizo notorio, entonces, el nombre de Picasso en las más amplias capas populares. Incluso un escritor comunista se inspira en ella para utilizar su nombre como título de un libro suyo⁸⁵.

del texto que aparece en la solapa del mismo; según este, se trata de «una contribución al conocimiento de un fenómeno extraordinario en el arte mundial, nombre que hoy simboliza para muchos la lucha por la libertad de España, lucha por la democracia y la libertad y la democracia en el arte». En el mejor de los casos aparecen serias reediciones de textos que tocan el tema de Picasso, aunque tangencialmente, como el de B. KUBIŠTA, *Předpoklady...*, op. cit., nota 43.

81. L. NOVÁK, *O smyslu obrazu*, Praga, 1964, pág. 29.

82. M. BIBROWSKÍ y col., *Picasso v Polsce*, Cracovia, 1979, pág. 21-22 precisa que Picasso estuvo en Polonia del 25-VIII al 6-IX-1948. A su vez, J. VITULA, «Na bersede s dcerou Pabla Picassa» (Una charla con la hija de P. Picasso), *Magazín co vás zajímá* (Praga), I, 1951, n. 2, pág. 11, publica La Paloma de la Paz con motivo de los 70 años de Picasso, acompañado de una fotografía suya. También aparece una fotografía del artista en su taller en la revista *Svět v Obrazech* (Praga), 1951, n. 6, 3 de febrero de 1951, con un comentario donoso: «Picasso lucha con su obra por la paz. Su Paloma, conocida de carteles, agita por la paz en el mundo entero. En la fotografía, Picasso en su taller. El desorden que está en el suelo, surge porque el artista septuagenario trabaja en su mayoría de cuclillas». A su vez, cosa bien característica, una revista de arte, publica un comentario de la redacción político: «Marxhalizace francouzské kultury pokračuje» (La Marshalización de la cultura francesa continúa), *Výtvarné umění*, (Praga), 1951-52, pág. 358-359.

83. M. DE FERMENTINO, *Pintores españoles*, II. Barcelona, 1977, pág. 96-98. El cuadro original se halla hoy en el Museo Picasso de Barcelona. Había pertenecido a la colección de Jaime Sabartés que donó a la ciudad de Barcelona para crear el Museo. La tradición de la paloma política se mantiene todo el decenio; así, por ejemplo, acompaña a una Resolución del Manifiesto de la paz en la revista *Věda a život* (Brno), 1958, pág. 165. El poeta V. Nezval recibió, como regalo, del propio Picasso un dibujo de la Paloma que fue expuesto en 1963 (Dibujo, n. 217).

84. Según M. DE FERMENTINO, op. cit., nota 83, *ibid.*, el primer país que la reprodujo en los sellos postales fue la China Popular en el año 1950, en una emisión de tres sellos. Los chinos reprodujeron otra paloma distinta de la de Checoslovaquia.

85. F. KUPKA, *Picassova holubice* (La paloma de Picasso), Praga, 1953.

En los años cincuenta, sobre todo durante la vida de Stalin y su homólogo checoslovaco Gottwald, ni siquiera se le permite a Emil Filla publicar un artículo en el que defiende el arte moderno con Picasso a la cabeza ante los ataques de los proselitistas del realismo socialista. Nos lo explica *post mortem* el propio pintor Filla, al publicarse recientemente sus memorias inéditas que incluyen una reacción suya a uno de esos ataques⁸⁶. Por otra parte, casi inexplicablemente, si no es de forma política, un grupo oficial de artistas y actores checos visitan a Picasso, encabezados por el poeta Vítězslav Nezval, a dos de los cuales Picasso regaló sus dibujos o libros que decoró con un dibujo suyo⁸⁷.

Parece que el trienio de 1945 a 48 no fue muy favorable para escribir y mucho menos publicar un trabajo más pensado y profundo, de modo que solo hasta en 1958, o sea diez años después, aparece el ya citado estudio de V. Kramář sobre arte moderno⁷¹, aunque condicionado por el esfuerzo de adoptar la obra de Picasso a la mentalidad comunista (¡Kramář mismo entró en el Partido Comunista!⁸⁸), pero manteniéndose a las conclusiones que ya había publicado medio siglo atrás. Así, por ejemplo, Kramář afirma que «*el lado sombrío es que el cubismo incluyen la obra de Picasso por él influida con su problemática creación plástica no puede contar con la comprensión de las capas populares más amplias y que sus ideas por él divulgadas no encontrarían una respuesta deseable, en lo posible más amplia, en el pueblo, el cual en el capitalismo casi fue excluido de la participación en la vida cultural en general y en la plástica en particular...*»⁸⁹.

En materia de la política de exposiciones en un solo caso se permite prestar alguna obra de Picasso de Checoslovaquia fuera del telón de acero⁹⁰, hecho realmente sorprendente, que confirmó la regla de que se prefería no tener contacto alguno con el «decadente mundo capitalista» y su arte.

En 1954 y 1955, es decir un tiempo después de la muerte de Stalin, comienzan a aparecer los primeros artículos dignos de mención que, a pesar de pagar un tributo muy grande a la época en la que los comunistas requerían hablar hipócri-

86. E. FILLA, *Myšlenky* (Ideas), Ústí n. L., 1990, ed. C. Berka, pág. 127. Se trata de una respuesta que Filla escribió el día 15-VI-1952 por la tarde como respuesta al artículo de J. TAUFER titulado «*Proti buržoasnímu liberalismu v české kultuře*» (Contra el liberalismo en la cultura checa), publicado el mismo día en el diario *Rudé právo*.

87. E. PETROVÁ, op. cit., nota 30, pág. 185, nota 97.

88. V. KRAMÁŘ, *Otázky...*, op. cit., nota 70, pág. 11 incluso dice «*nosotros los comunistas*». No obstante su actitud conciliadora con el régimen comunista, Kramář tuvo disgustos por su estudio titulado «*El programa político-cultural del Partido Comunista Checoslovaco y las artes plásticas*», publicado en 1946, según advierte F. DVOŘÁK, op. cit., nota 1, pág. 47.

89. V. KRAMÁŘ, *Otázky...*, op. cit., nota 70, pág. 25. A su vez, el teórico del cubismo G. APOLLINAIRE, *Les peintres cubistes*, Paris 1912, se sorprende ante el hecho de que el cubismo significa toda una época exclusivamente en dos países, Bohemia y España; cfr. Č. BERKA, 1989, op. cit., nota.

90. Picasso. *Peinture 1900-1955*. «Musée des Arts Décoratifs, Paris, junio-septiembre de 1955», (Introd. M. JARDOT).

tamente de la paz y del trabajo, desatando la guerra contra todos que no compartían sus puntos de vista, incluso artísticos, encaran a Picasso de manera optimista. Nadie más conveniente para llevar a cabo este trabajo de doble filo de partir de criterios marxistas (al final lo traiciona de hecho) que el propio V. Kramář, quien bajo el título de *La lucha de Picasso por la paz*, vuelve a atreverse a hablar del artista⁹¹. En fin, ¿podemos extrañarnos de que, al decir de M. Revilla Uceda⁹², muchos difunden «el mito de que la Rusia Soviética es la patria del socialismo, de la justicia, de la paz y de la libertad. Pero todos, poco a poco –como todavía veremos– se van curando de ese gran fraude histórico». Al año siguiente, con motivo del 75 aniversario de Pablo Picasso, aparecen numerosos artículos recordatorios que le enfocan ya de manera positiva⁹³.

Y estamos ya a principios del segundo lustro de esa década infeliz y contradictoria cuando comienzan a notarse síntomas de un aflojamiento de la rigidez estalinista debido también al autor soviético que conocía a Picasso personalmente, Ilya Ehrenburg, cuyos trabajos se traducen con un adelanto al eslovaco, y luego, al checo⁹⁴. Ehrenburg defiende a Picasso afirmando que no es abstracto, cosa que solo podemos entender dentro del contexto de los fuertes ataques contra todo arte que salía de los marcos del «realismo socialista» de parte de sus neófitos, expresando además su idea optimista de que Picasso «imprimiría su sello al futuro desarro-

91. V. KRAMÁŘ, «Picassuv boj za mír» (La lucha de Picasso por la paz), *Výtvarná práce* III (Praga), 1955, n. 7, pág. 10 continúa en su discurso político.

92. Con una clarividencia especial A. REVILLA, «La muerte de Picasso en la prensa diaria española», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, Homenaje a Picasso*, XI, 1974, fasc. 21, pág. 267, pregunta si «¿Será Picasso el último?» en darse cuenta del fraude. ¿Cómo no deberían difundir el socialismo los divulgadores de Picasso si el propio pintor era miembro del partido comunista?

93. Con motivo del 75 aniversario de Picasso, aparecen artículos que lo toman en serio: J. PADRTA, «75 let P. Picassa» (75 años de P. Picasso), *Výtvarná práce* (Praga) IV, 1956, págs. 15-16; J. KOTALÍK, «75 let Picassa» (75 años de Picasso), *Literární noviny* (Praga) V, 1956, n. 45, pág. 6; A. KROUPA, «Pablo Picasso o životě a umění» (P. Picasso acerca de la vida y del arte), *Nový život* (Praga), 1956, n. 10, aunque parece que es este autor («Ak») quien se atreve a abordar ya antes el tema de Picasso en la revista *Host do domu* (Brno) I, 1954, pág. 377. Entre otros impulsos importantes hay que mencionar también traducciones como la de CH. ZERVOS, «Z rozhovoru s Pablem Picassem» (De una entrevista con Pablo Picasso), *Výtvarné umění* (Praga) VI, 1956, págs. 395-407, sacada del libro *Picasso 1930-1935*. La misma revista publica otro artículo de M. MÍČKO, «K Picassovu vyrocí» (Al aniversario de Picasso), *Výtvarné umění* (Praga) VI, págs. 395-407, con 16 ilustraciones entre pinturas, dibujos, esculturas y mayólicas. Y aparece que es con el motivo del aniversario que aparece el comentario de A. HOFFMEISTER, «Metamorfozy Picassovy a Picassoy "Metamorfozy"» (Las metamorfosis picassianas y las «Metamorfosis» de Picasso), *Výtvarné umění*, (Praga), VI, 1956, págs. 408-410. Incluso despierta atención su obra en el campo de artes aplicadas: «Iniciativa muranských sklárů» (La iniciativa de los vidrieros de Murano), *Tvar* (Praga), 1965, n. 2, pág. 64.

94. I. EHRENBURG. PABLO PICASSO. Sl'ovenské p'hľady (Bratislava), 1956, n. 12; I. EHRENBURG, *Francouzské sešity* (Cuadernos franceses). Praga 1959, p. 77-90. Lo más curioso es que la traducción al checo se publica el mismo año que el original, cosa rara en Checoslovaquia, donde las traducciones suelen aparecer más tarde por razones de retrasos en la imprenta.

llo del arte»⁹⁵. Este deshielo en la Unión Soviética, y el «modelo» soviético obligatorio tratan de aprovecharlo autores checos para insinuar el cambio de vista en ciertas cosas, entre ellos Frantisek Dvořák para enseñar los cuadros de Picasso en los depósitos rusos que estaban abriéndose a la sazón⁹⁶.

Al mismo tiempo, aparece una serie de artículos que pueden entenderse como una intentona de coger la obra de Picasso por el lado más aceptable para los ideólogos. En el mejor de los casos, se publican las ilustraciones de Picasso del período neoclásico, por ejemplo, las *Metamorfosis de Ovidio*⁹⁷. Los dibujos de Picasso son objeto de la única monografía aceptable de la década de los años cincuenta (1959), con comentarios de Čestmír Berka⁹⁸.

Los años sesenta. Del realismo dogmático al realismo sin riberas.

Los felices años sesenta comienzan realmente bien: antes de morir, este mismo año, el viejísimo doctor Kramář decide donar su colección de los Picasso casi entera a la Galería Nacional de Praga⁹⁹. La exposición realizada en esta ocasión¹⁰⁰, volvió a animar discusiones sobre la obra de Picasso, aunque el propio Kramář

95. I. EHRENBURG. *Francoúzké sěsity*, op. cit., nota 94, p. 90. I. EHRENBURG, *Lidé, roky, život* (la gente, años, la vida), Praga, 1961.

96. F. DVOŘÁK, «Nevystavené obrazy leningradské Ermitáže» (Cuadros no expuestos del Ermitage, de Leningrado), *Výtvarné umění* (Praga), 1959, págs. 460-461, con fotografía de los cuadros de Picasso (con una advertencia de que allí hay 51 cuadros del pintor).

97. A. HOFFMEISTER, «Metamorfozy...», op. cit., nota 93. El texto aparece al mismo tiempo como epílogo a la traducción de Ovidio (por F. Stiebitz), que reproduce los grabados publicados originalmente por Skira, Praga, 1956, pág. 493.

98. Č. BERKA, «Pablo Picasso. Kresby» (Dibujos), Praga, 1959. Este autor aprovecha como mote una idea del poeta V. Nezval para decir que «Picasso no es pintor abstracto. Es que, cambió la abstracción de formas en una jaula que capta la vida».

99. Su coleccionismo se valoró en aquella época como «especulación» y se le amenazó confiscar su colección (procedimiento habitual en muchos casos en aquellos años cincuenta; efectivamente, después del año 1990 comenzó el proceso de devolución de muchas obras confiscadas en base a esa ley de «especulación», cosa que, parece, pudo haber sido un impulso que le llevó, para evitarlo, a su donación a la Galería Nacional. Véase F. DVOŘÁK, *Umění...*, op. cit., nota 1, pág. 47.

100. *Dar dr. Vincence Kramáře Národní galerii v Praze* (Donación a la galería Nacional de Praga). Galería Nacional de Praga, junio-septiembre 1960 (Cat. ed. e introd. J. ŠETLÍK). El mismo Kramář declaró en otra oportunidad: «Quise ayudar con esta colección para que nuestra comunidad nacional entendiese la nueva dirección artística de la primera mitad del siglo veinte». Al mismo tiempo Kramář tuvo el mérito de defender siempre la hispanidad de Pablo Picasso, pues en Checoslovaquia, país culturalmente ligado a Francia (el francés era, durante la primera república, obligatorio a nivel de bachillerato), se le tendía a considerar como francés. Kramář se refiere repetidamente a sus raíces españolas, hasta trascender este punto de vista como se nota en J. KOTALÍK, «Příklad vědce a člověka» (El caso de un sabio y hombre), *Literární noviny* (Praga), n. 46, 12-11-1960, pág. 6.

dos años antes había publicado, como ya lo hemos notado, un libro un poco confuso donde defendía hasta cierto punto la política oficial, pero supo imponer los valores de Picasso¹⁰¹.

Cuatro años después de la donación se funda una nueva galería que lleva el nombre del donante que sigue existiendo hasta ahora¹⁰². Y la prensa reacciona saludando otra vez el gesto magnánimo del donante, a la sazón ya difunto, difundiendo cada vez más el nombre de Picasso al cual V. Kramář estuvo tan ligado. La misma galería organiza, apenas un año después, una exposición del grabado de Picasso que pasa luego a la capital eslovaca, Bratislava¹⁰³ y que pone al día el conocimiento de la obra del artista, aunque solo su grabado.

Estando en poder de la Galería Nacional de Praga, la colección comienza a difundirse a través de varias exposiciones, como préstamos o dentro del programa de las exposiciones de la Galería¹⁰⁴ por el mundo entero y es ahora, cuando el conjunto unido con lo que existía antes en la Galería, seguramente de los más bonitos de su obra que ilustra y documenta de manera única los años más dramáticos del desarrollo de la obra de Picasso, del cubismo analítico incluyendo las periféricas de su modo de ver de las distintas fases. Es también en ese momento que España comenzó a darse cuenta de los Picasso de Praga a través de la vista perspicaz y sagaz de Julián Gállego que desde París advierte: que se trata de «asombrosa calidad y cantidad», subrayando, además: «¡Y todos (los cuadros) obras maestras!»¹⁰⁵.

En materia de publicaciones, los sesentas comienzan por un *Saludo a Picasso* entre jocoso y político, otra vez por Ilya Ehrenburg quien clausuró el decenio anterior. Aparece ilustrado con caricaturas de Picasso por Adolf Hoffmeister¹⁰⁶. La cadena no se rompe desde entonces. Sale un libro tras otro, aunque se cuenta más bien con la «exportación» del tema a través de la empresa de libros en idiomas extranjeros Artia que publica dos libros dedicados a Picasso, uno de Vlastimil Fiala y otro de Jirí Padrta, introducido este último por nadie menos que Jean Cocteau. El libro causa bastante impacto fuera del país, por haber presentado el

101. V. KRAMÁŘ, *Otázky...*, op. cit., nota 70.

102. *Picasso-Braque-Derain-Filla-Kubišta ze sbírky dr. Vincence Kramáře* (Picasso... de la colección del dr. Vincenc Kramář). Galerie Vincence Kramáře (Galería de Vincenc Kramář). Praga 27-IX - 15-XI-1964. (Introd. F. DOLEŽAL y L. HLAVÁČEK). Como suplemento, el texto «Vzpomínka prof. Daniela-Henry Kahnweilera na dr. Vincence Kramáře» (Recuerdo del prof. D. -H. Kahnweiler sobre el dr. Vincenc Kramář).

103. *Picasso. Grafické dílo* (Obra gráfica 1905-1964). Galerie V. Kramáře. Praga, mayo-agosto 1965 (Cat. ed. F. DOLEŽAL y M. RACEK). En Bratislava, septiembre de 1965 (introd. K. VACULÍK).

104. La primera es *Paris-Prague 1906-1930. Picasso, Braque et leurs contemporains tchéques*, Musée d'Art Moderne. Paris, marzo-abril 66. (Introd. M. LAMAČ y J. ZEMINA) fue objeto, en España, del comentario que preciso en la nota siguiente. Más tarde, se organiza casi la misma exposición, pero con otro nombre en Bruselas: *Le Cubisme a Prague et la collection Kramář*, Palais des Beaux-Arts, Bruselas 10-11/27-12/1967.

105. J. GÁLLEGO, «Crónica de París» *Goya* (Madrid). 1966, n. 73, pág. 60.

106. I. EHRENGURG - A. HOFFMEISTER, «Pozdrav Pablu Picassovi» (Saludo a Pablo Picasso), Praga, 1961.

conjunto admirable la primera vez en un idioma asequible y con reproducciones de calidad a nivel de la época y por estar disponible al lector de francés y alemán¹⁰⁷. El lector corriente, en checo pudo disfrutar, sin embargo, de un libro que cuenta con Picasso entre otros temas, al analizar la situación del arte moderno¹⁰⁸.

El primer lustro de los sesenta es decisivo, pues comienzan a mostrarse los resultados del aflojamiento del dogmatismo, y aparece una auténtica oleada de libros y estudios que intentan reinterpretar la ideología oficial, el marxismo, de una manera más aceptable, por no decir digerible. Lo llevan a cabo los antiguos dogmáticos, como es el caso de Jaromir Neumann, quien da a conocer su interpretación del arte bajo el título de *Realidad y el arte*, en el cual, la obra de Picasso es la cumbre de la evolución del arte hasta esos días. Picasso, según el autor: «*toca todos los instrumentos de su época*»¹⁰⁹.

Una auténtica erupción de títulos que se refieren a Picasso y a los principios de su arte ocurre en 1964, siendo el más importante el del filósofo marxista francés Roger Garaudy, *Realismo sin riberas*¹¹⁰, pero que a la vez desató una serie de contraataques de la reacción comunista contra el término mismo de «sin riberas» con el cual se sintió amenazada y que (justamente, en fin, desde su punto de vista) consideró como un ataque del revisionismo y como una «contrarrevolución a hurtadillas», o sea, ideológica, sin armas, de modo que aun diez años después vuelven a subrayar que sí que hay riberas, es decir, límites (ideológicos) de la libertad de la interpretación del realismo o de la realidad misma, a lo cual todo el mundo tiene que atenerse¹¹¹.

Al año siguiente, en 1965, se celebra una exposición de los carteles contemporáneos, con el predominio de los de Picasso, la cual amplía la visión del trabajo

107. V. FIALA, *Picasso. El Mago de la Forma*, Praga, 1961. J. PADRTA, *Picasso. Le charmeur de formes*, Artia, Praga, 1960. Introd. de Jean Cocteau. La política de edición de libros era más tolerante si el libro estaba destinado al extranjero, pues así se le prestaba un aire más liberal al régimen, mientras que la misma cosa no podía aparecer en checo y tampoco se podía vender los ejemplares destinados al extranjero en librerías nacionales.

108. M. MIČKO, *Člověk v umělci* (El hombre en el artista), Praga, 1962. También aparece el de M. LAMAČ, *Malíři o sobě a svém díle*, Praga, 1962 (en eslovaco, Bratislava 1964).

109. J. NEUMANN, *Skutečnost a umění* (La realidad y el arte), Praga, 1963, pág. 166.

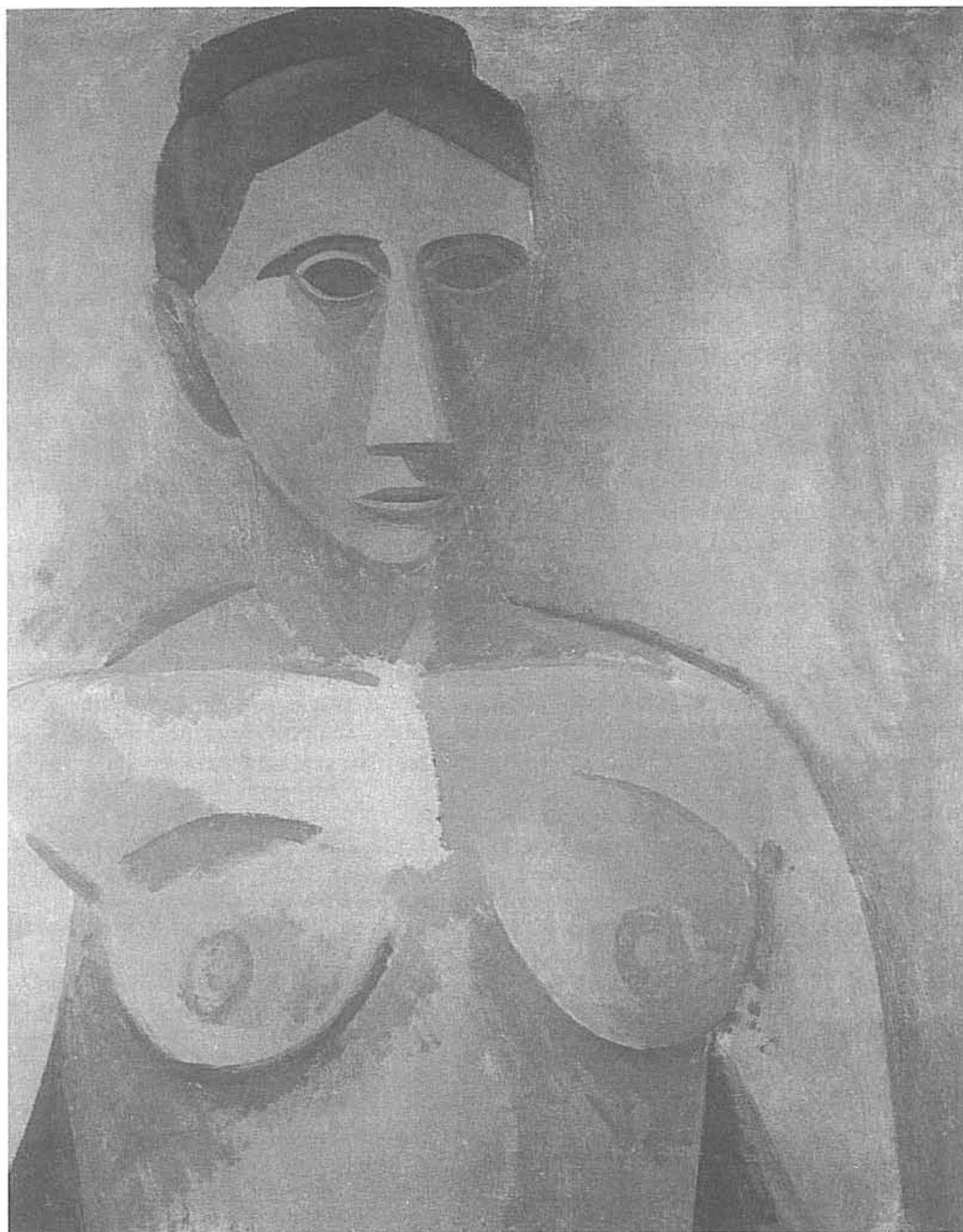
110. R. GARAUDY, *Realismus bez břehu* (Realismo sin riberas), Praga, 1964; El mismo año publican los siguientes libros, en su mayoría traducciones: H. READ, *Osudy moderního umění* (Destinos del arte moderno), Praga, 1964, págs. 162-172; M. MICHELLI, *Umělecké avantgardy dvacátého století* (Las vanguardias artísticas del s. XX), Praga, 1964.

111. S. ŠABOUK, *Břehy realismu* (Las riberas / o también puede significar los límites/ del realismo), Praga, 1973, típico producto de la «normalización» progresiva a partir del año 1968, después de la intervención rusa. Poco después de Garaudy reaccionó positivamente, por ejemplo, Fr. KRAUTMAN, *Moderní umění a realismus. Zmatení jazyku kolem pojmu realismus* (Arte moderno y realismo. La confusión de lenguajes en torno a la noción del realismo), Plamen, 1965, n. 9, pág. 107 compara obra de Picasso, Kafka, Proust etc., quienes «significan el acercamiento, re-creación y nuevo entendimiento de la realidad. Ayudan a crear el mito como una expresión artística típica». Luego, J. HÁJEK, *Picasso aneb možnosti realismu* (Picasso o sea las posibilidades del realismo), Plamen (Praga), 1967, n. 4, págs. 121-124, aunque no negó cierto lado positivo de Garaudy.

del maestro en el campo del diseño¹¹². Aparece asimismo el libro de Antonina Vallentin sobre Picasso, la primera gran biografía (olvido para este caso el ameno, pero menos profundo libro de Fernanda Oliver, ya comentado) de una de sus ex-mujeres, a la cual siguen otras que le conocieron íntimamente¹¹³.

Los aires de la próxima Primavera de Praga de 1968 ya se hacen sentir un tiempo antes, por ejemplo por publicaciones de obras de autores checos hasta entonces prohibidos, entre ellos Karel Teige¹¹⁴. En esos momentos se hace accesible al lector checo también la obra literaria de Picasso¹¹⁵, o, en otro caso, se profundiza el conocimiento de la vida profesional y personal de Picasso vista y contada por el fotógrafo Brassai¹¹⁶. Ya en plena Primavera de Praga, aparecen por coincidencia tres libros consagrados en exclusiva a Picasso, dos de ellos en eslovaco¹¹⁷; el tercero, la monografía de K. Sutton¹¹⁸ viene a completar la imagen de Picasso pintor. Como colofón de esta rica y fecunda época puede considerarse la traducción del

112. *Picasso a Pařížská škola. Plakáty* (Picasso y la Escuela de París. Carteles) SČUG Hollar, Praga, agosto 1965 y Karlovy Vary, enero-febrero de 1966 (cat. ed. e introd. J. SIBLÍK).
113. A. VALLENTINOVÁ, *Picasso*, Praga, 1965. En el epílogo, J. Padrta, pág. 461 afirma que en este libro es un interesante intento de interpretación iconológica de diferentes períodos y de una serie de cuadros concretos a través de los motivos de la vida íntima del artista. La autora se apoyó en la idea de Kahnweiler sobre el supuesto «autobiografismo fanático de Picasso».
114. K. TEIGE, *Vývojové proměny v umění* (Las metamorfosis de evolución en el arte), Praga, 1986, aunque escritos en 1950. Teige presta atención sobre todo al surrealismo, pero hace un análisis muy profundo del período cubista en su estudio *Realismus a irealismus kubistické tvorby* (Realismo e irrealismo de la creación cubista), págs. 155-327, con los subcapítulos de Cubismo hermético, La experimentación cubista, Cubismo sintético, La obra sintética de Picasso, Los intermedios clasicistas y realistas en la obra de Picasso. Los cuadros de baile de Matisse y Picasso, Juan Gris, el plano de color—claroscuro—plasticidad—arquitectónico. Teige era uno de esos intelectuales de izquierda controvertido, hasta dogmático, comunista, pero a quien los comunistas, apenas hubieron cogido el poder, eliminaron de la escena cultural. Parece que esta fue la causa del infarto que sufrió en 1951.
115. M. DE MICHELI, *Picassovo literární dílo*, (La obra literaria de Picasso)(ed. e introd. de M. DE MICHELI), Praga, 1967. Véase también la reseña del mismo: «Picassovo literární dílo» (La obra literaria de Picasso), *Impuls* (Praga), 1967, pág. 542. Más tarde, las creaciones literarias de Picasso son llevadas a la escena en Checoslovaquia. Véase, por ejemplo, el programa de la Galería de Bohemia Oriental de Pardubice que organiza el 23 de abril de 1974 un programa de poesía, música y de la obra literaria titulado «Escribió y dijo Pablo Picasso»; también, «Picassuv dramaticky» (Poemas e ideas de Picasso), *Lidová demokracie* (Praga), 12-V-1983; este diario incluso publica una fotografía de la representación del Deseo captado por la cola. A su vez, el poeta P. Rezníček preparó, para miembros de Jóvenes Amigos del Arte, de Brno, una tarde de Poesía de los pintores escritores.
116. BRASSAI, *Rozhovory s Picassom* (Entrevistas con Picasso), Bratislava, 1967.
117. Una pequeña monografía, resumen de su vida y obra: E. ŠEFČÁKOVÁ, *Pablo Picasso*, Bratislava, 1968 y la otra, la vida de Picasso, contada por otra de sus mujeres, FR. GILLOTOVÁ - C. LAKE. *Žila som s Picassom*, Bratislava, 1968 (en checo aparece al año siguiente bajo el título de *Zivot s Picassom* (Vida de Picasso)).
118. K. SUTTON, *Picasso*, Praga, 1968, contiene láminas comentadas. Hay que apuntar que no hay ninguna gran monografía general de Picasso de un autor checo que relate su vida y su obra.



Picasso, «Busto de mujer» (París, 1908), oleo sobre tela (73 x 60). Galería Nacional de Praga.

libro de Penrose, en el que «quizás como en ninguna otra monografía nos encontramos con pruebas contundentes de los principios fundamentales del proceso creador»¹¹⁹.

Al filo de los años 1967-68 aparece como una confirmación de la Primavera de Praga que en esos días estaba fermentando, una exposición de obras recientes de Picasso de la Galería Louise Leiris, o sea, de Kahnweiler, en total 25 cuadros y 75 grabados que fueron interpretados como la «culminación» de la obra de Picasso¹²⁰. En una de las reacciones más inteligentes a la exposición, Miroslav Lamač afirma que «no puede verse que la libertad con la cual Picasso pinta los últimos diez, quince años, no es la liberación culminante de la genialidad del viejo Tiziano o Rembrandt. Reconozcamos esta desilusión, pues el genio de Picasso podría, incluso debería alcanzarla». «Por otra parte, llegó a ser una moda torcer las narices sobre la obra de Picasso. Viví en mi carne propia... que admirar a Picasso es hoy casi shocking. En este rechazo de Picasso hay, por cierto, también una ilusión óptica que acompaña a una vista de cerca... Tengo la impresión de que se divierte, ante todo... sin importarle como salga ¿Qué es lo que caracteriza este estilo tardío que se compone de innumerables pequeñas variaciones del sintaxis y de la gramática del lenguaje picassiano? El pintor escribe sus cuadros, escogiendo del infinito depósito de signos que iba descubriendo con toda su obra»... «Picasso interpreta a Picasso, claro, poniendo un nuevo acento»¹²¹.

A finales de la década los felices sesenta aparecen como colofón dos exposiciones que llegan a Praga de París dentro del cambio oficial de exposiciones previsto por el acuerdo cultural: la del trío Laurens-Braque-Picasso¹²², y aun antes la de los collages de Picasso hechos a base de las fotografías de Villers, quien además acercó al público la vida privada de Picasso a través de sus fotografías¹²³. Resulta natural que todas esas exposiciones producen, como consecuencia, la aparición de casi verbalmente kilos de artículos y críticas, todas ellas positivas, de modo que se contribuyó a la creación de una mentalidad receptiva y absorbente¹²⁴.

119. V. ZYKMUND en el epílogo al libro de R. PENROSE, *Picasso* (en el original, *His Life and Work*), Praga, 1971.
120. L. NOVÁK en la introducción al catálogo de la exposición *Pablo Picasso, Současná tvorba* (Obra contemporánea), Praga, sala Mánes, diciembre 1967 - enero 1968, (introd. A. HOFFMEISTER y L. NOVÁK).
121. M. LAMAČ, «Picasso v Praze» (Picasso en Praga), *Výtvarná práce* (Praga), 1967, n.º 26, págs. 1 y 8.
122. *Henri Laurens, sochy a kresby - Georges Braque, grafika - Pablo Picasso, grafika.* (H. L., esculturas y dibujos, G. B. grabados - P. P. grabados), Národní galerie v Praze, Valdštejnská jízdárna, junio - julio 1970, (textos C. LAURENS, A. GIACOMETTI, J. LAURENS, A y P. CROMMELYNCK, R. CHAIR).
123. *Picasso-Villers*, celebrada en la Galería V. Kramár del 28 de junio al 17 de agosto de 1969, en presencia del propio André Villers que acercó la personalidad y la vida del pintor. Despertó una gran atención de la crítica: J. HOFFMEISTEROVÁ, «Picassuv fotograf» (El fotógrafo de Picasso), *Večerní Praha* (Praga). P. H. TOMAN, *Picasso a Villers v Praze* (P. y V. en Praga); «Picasso-Villers-Prévert. Zemedelské noviny» (Praga); «Mám ho prostě rád...» (Simplemente, lo quiero), *Práce* (Praga); J. WITTLICHOVÁ (JW), «Fotografie André Villerse» (Fotografías de A. V.), *Lidová demokracie* (Praga). Manejo un archivo de recortes de periódicos de Praga sin más fechas.
124. B. STEHLÍKOVÁ, «Picasso v Praze» (Picasso en Praga). *Večerní Praha* (Praga); T. VLČEK, «P. Picasso nestárne» (P. Picasso no envejece), *Zemědělské noviny* (Praga); J. VYKOUKAL, «Picasso-

No puede callarse que otra vez el correo checoslovaco hace una gran difusión del nombre de Picasso, al publicar una reproducción del Guernica con motivo del 30 aniversario de la fundación de las brigadas internacionales, llevada a cabo por el grabador Josef Herčík¹²⁵. No es el único sello de Picasso que aparece; también se difunde su retrato por el ya conocido para nosotros A. Hoffmeister y más tarde, en 1972 el *Autorretrato* de Picasso de la Galería Nacional de Praga¹²⁶.

De 1971 a 1989. Del neoestalinismo relajado a la libertad.

A decir verdad, en los setentas, el nivel cultural oficial (no hablo ahora de las actividades paralelas) rebajado por la ideología, la prohibición de que muchos autores, entre ellos historiadores de arte, publique, más la emigración de otros tantos y el silencio voluntario de algunos otros, de no publicar durante casi veinte o como mínimo diez años, igual que la liquidación de las revistas intelectuales lleva a una gran disminución (aunque no exclusión) del tema Picasso. No aparecen libros, pero sí que hubo una cantidad bastante grande de artículos recordatorios con motivo de sus aniversarios o necrológicos, en 1973, aunque al decir de Gaya Nuño¹²⁷ «la casi totalidad de estos recortes resulta inaprovechable».

En 1971 se acaba el ciclo que pertenece todavía a los años sesenta, pues la «normalización» tardó en llegar al campo cultural. Así es que en 1971 la Galería Nacional organiza una exposición recordatoria con motivo del aniversario del octogenario pintor¹²⁸. Se expusieron casi todas las obras de la propiedad de

va přítomnost» (La presencia de Picasso), *Mladá fronta* (Praga); VL. FIALA, «Poselství anatických bájí» (Mensaje de los mitos antiguos). *Kulturní tvorba* (Praga), 1967, n. 50/V, 15; ŠH (LUBOŠ HLAVÁČEK), «Vítejte, Pablo» (Bienvenido, Pablo), *Literární noviny* (Praga), 1967, n. 48; P. H. TOMAN, «Pablo Picasso v Praze» (P. P. en Praga), *Obrana Lidu* (Praga), 13-I-1968; ŽK (L. BROŽKOVÁ), «Výstava Pabla Picassa v Mánesu» (La exposición de Pablo Picasso en Mánes), *Lidová demokracie* (Praga), etc. etc. (archivo de recortes sin más datos).

125. S. HOŠKOVÁ, «Grafik a rytec Josef Hercík» (Grabador y burilista Josef Hercík), *Výtvarná kultura* (Praga), 1979, n. 1, pág. 28; M. DE FERMENTINO, op. cit., nota 83; J. VALENTOVÁ, «Homenaje a Picasso de la filatelia checoslovaca», *Checoslovaquia de hoy*, Nov.- Dic. 1971, págs. 21-23.

126. FERMENTINO, op. cit., nota 82; lo reproduce en el segundo tomo de su Pinacoteca del filatelista.

127. J. A. GAYA NUÑO, op. cit., nota 63, pág. 13. Entre los artículos recordatorios de su aniversario, vale la pena mencionar el de V. CHOCHOLA, «Picasso, Jméno, které znamená epochu» (Picasso. Nombre que significa toda una época), *Svět v obrazech?*, 25 Oct. 1971, págs. 18-19; adjunta aparece una entrevista con el historiador V. V. Stech, partidario del colorido local en el arte, quien, sin embargo, en su juventud también visitó a Picasso en su casa en la Rue de Boetie. Dice: «El no saber hacer es tan importante como saber hacer. En la creación artística suele haber siempre un componente de la pasión, de logro y de superación, lo cual son cualidades ajenas a este creador confiado en sí mismo y experimentador». Entre los necrológicos, se destaca como original el de P. ADLER, «Zemřel Pablo Picasso» (Murió P. Picasso). *Mladý svět*, XV, 1973, n. 17, págs. 16-17, publica una entrevista con el fotógrafo Villeres y sus fotografías.

128. La exposición exclusivamente de los fondos de la Galería Nacional que la organiza del 26 de octubre a los últimos días del año 1971, sin imprimirse catálogo alguno. Sólo se publicó un

esa institución. Sí que hubo amplia información en la prensa, pero casi ninguna reseña profesional de crítica de arte, pues en esos momentos comenzaron a liquidarse las revistas intelectuales¹²⁹. Aun en 1972, una escuela de bachillerato organiza un homenaje público a Picasso, con una exposición de carteles y otros trabajos que se hicieron como homenaje al gran español¹³⁰. Un tiempo, además, hubo que respetar algunos convenios culturales internacionales (bilaterales), firmados un tiempo atrás, que expiran o se modifican por aquellas fechas. Desde entonces ya no aparece Picasso en exposiciones que vienen de fuera solo excepcionalmente, dentro del contexto más amplio¹³¹. Por otra parte, los Picasso de Praga sí viajan mucho al extranjero, pero no es éste el lugar para dedicarse a la difusión de los Picasso de Praga en el mundo, de modo que toda nuestra atención se centrará en el campo de las publicaciones¹³². Pero sí puede afirmarse que el mundo entero comienza a darse cuenta de la importancia de la colección picassiana de la Galería Nacional de Praga.

En la entrada de la década de los ochenta, cuando la cultura checa levanta la cabeza y aparecen, por ejemplo, monografías traducidas, como la de Palau y Fabre¹³³ que representa la edición más lujosa de la obra de Picasso hasta ahora publicada en Checoslovaquia, u originales checas. El mismo año 1981, año del centenario

boletín de prensa que escribí yo, a la sazón responsable de prensa de la Galería Nacional de Praga. En esa oportunidad surgió también por mi impulso un libro sobre la Galería Nacional de Praga que publicó la editorial Codex, de Madrid, donde se hace valer, entre otras piezas, la obra de Picasso (J. KOTALÍK, *Galería Nacional de Praga, Madrid - Buenos Aires - México - Rio de Janeiro*, 1970, il. 60, 61, 62, 63, y 65, con comentarios de J. M^a. Moreno Galván, traducción P. Štěpánek).

129. Como por ej. J. WITTLICHOVÁ, «Pablo Picasso v Národní galerii» (Pablo Picasso en la Galería Nacional), *Lidová demokracie*, (Praga), 27-X-1971, pues en ese momento comenzaron a liquidarse las revistas intelectuales.
130. Véase (ef), «Libenská pocta Picassovi» (El homenaje de Liben /es un barrio de Praga/ a Picasso), *Mladá fronta*, 21-III-1972.
131. Durante los años setenta vienen tres exposiciones de arte español directamente desde España, como consecuencia de las recién establecidas relaciones diplomáticas a nivel de Embajada (desde unos años antes existían a nivel de Consulado) pero en ninguna aparece Picasso. Sí Dalí y Miró y otros pintores estrictamente contemporáneos.
132. En los setentas, comienza a renovarse muy tímidamente la tradición de las revistas de arte, liquidadas entre 1968-1971, y la Unión de Artistas Plásticos comienza a publicar la revista *Výtvarná kultura* que evita cualquier tema problemático hasta la fase final de su existencia, bajo la cortísima dirección de Lubos Hlaváček quién abría los horizontes. También se inaugura la publicación de la revista *Ateliér*, desde 1988 y que sigue hasta ahora. En 1990 se vuelve a publicar la revista *Výtvarné umění*.
133. J. PALAU I FABRE, *Picasso v Katalánsku (Picasso en Cataluña*, Ed. Polígrafa 1967), Praga 1981 (con un prólogo de P. WITTLICH). Me parece oportuno destacar el raro y merecido éxito de esta editorial barcelonesa en el mercado de libros checo, pues se publica la traducción de la historia de arte de J. Pijoan, de diez tomos, así como de los libros de Gudiol sobre Goya, Velázquez y El Greco, más las monografías de Moore y Lam, por ejemplo, que parecen ser un milagro en la penuria de los setenta.

de Picasso, se edita también el libro de Eva Petrová¹³⁴, hasta ahora el esfuerzo más completo y elaborado acerca del tema de Picasso en Checoslovaquia y que me sirve como punto de partida. Su enfoque es, sin embargo, presentar globalmente la obra de Picasso al lector checo por medio de la obra conservada en Checoslovaquia. Mientras tanto, Lubos Hlaváček resume toda la vida de Picasso en una manejable monografía para público más amplio¹³⁵. Ese mismo año un poeta se atreve a lanzar a la calle un libro-poema, consagrado a Picasso y así titulado¹³⁶ de manera que en un solo año aparecen cuatro títulos dedicados a Picasso, cifra récord.

Durante los ochenta pueden apreciarse también obras de Picasso aisladas, en exposiciones oficiales que vienen dentro del acuerdo cultural e intercambio con los Estados Unidos, República Federal Alemana y otros países, pero el impacto de las obras de Picasso se ve disminuido, aunque no reducido del todo, por la presencia de mayores y más reciente novedades de las que hasta ese momento el público en Checoslovaquia no pudo disfrutar¹³⁷.

Se cierra la bibliografía picassiana días después de la «revolución de terciopelo» de 1989, con un folleto biográfico *Pintó con la sangre de los otros*, traducido al checo¹³⁸. A pesar del título sensacionalista, y a pesar de que descubre las facetas negativas de la personalidad de Picasso, es indudablemente un aporte para pensar en una posible revisión crítica de algunos aspectos de la obra de Picasso.

Sin embargo, el mayor aporte al conocimiento de la difusión de Picasso en Checoslovaquia que servirá ante todo al investigador, lo constituye toda una serie de libros que si bien a primera vista no tienen nada que ver con Picasso pues no ostentan ni el título con su nombre ni permiten suponer que sirviera para tal caso, pero sí aclaran perfectamente muchas facetas hasta ahora ignoradas. Son libros de

134. E. PETROVÁ, *Picasso*, op. cit., nota 30, muchas veces ya citado y aprovechado. A su vez, el director de la Galería Nacional, J. Kotalík, organiza junto con el rector de la Universidad, una reunión solemne con motivo del Centenario de Picasso en el Aula Magna del Carolinum al estilo antiguo. donde se le presenta a Picasso ante todo como luchador contra el fascismo y portador del Premio Lenin Internacional de Paz; véase «K 100. výročí narození P. Picassa» (Al 100 aniversario del nacimiento de Picasso), *Lidová demokracie*, 23-X-1981, noticia de la Agencia Noticiosa Checoslovaca CTK.

135. L. HLAVÁČEK, *Picasso*, Praga, 1981.

136. V. HONS, *Picasso*, Praga, 1981.

137. O. MACKOVÁ, «Devět obrazů z Muzea moderního umění v New Yorku» (Nueve cuadros del Museo de Arte Moderno de Nueva York), *Výtvarná kultura* (Praga), 1986, n. 4, págs. 49-52; la exposición se celebró en el Palacio Sternberk de la Galería Nacional de Praga, al igual que la exposición de Obras Maestras de la colección de Armand Hammer de Los Angeles, en XI-1983 / I-84. En esta, se presentaron dos dibujos (anverso y reverso, n. 97 (cat. 76 recto y verso). A su vez, la colección Ludwig, presentada en Praga en 1987, no tuvo catálogo, pero sí se expusieron unas piezas de Picasso. «Poklady moderního umění ze sbírek Guggenheimovy nadace» (Tesoros de arte moderno de las colecciones de la Fundación Guggenheim), Galería Nacional de Praga, Palacio Sternberk, Nov. - Dic. 1988 (3 piezas).

138. A. STASSINOPULOS-HUFFINGTON, *Maloval Krví jiných* (Pintó con la sangre de otros), Praga, 1989.

investigación sobre el arte moderno checo, acerca de los artistas de la generación activa a principios del siglo, que crece con Picasso, o a su sombra¹³⁹.

Esa generación de los fundadores del arte moderno checo, como lo hemos observado a lo largo de este ensayo, entendió inmediata y perspicazmente la magnitud de Picasso, por lo cual en el momento en que querramos reconstruir la etapa cubista de Picasso y la difusión de su obra por Europa, habrá que recurrir inevitablemente siempre a las colecciones y el medio ambiente artístico de Checoslovaquia¹³⁶, el primer país después de Francia que supo tomar lección inmediata del maestro español activo en París¹⁴⁰.

139. J. ČAPEK, *Dvoji osud* (Doble destino), Praga, 1980; V. Kramář, *O obrazech a galeriích* (Sobre los cuadros y las galerías), Praga, 1983; M. Nešlehová, *Bohumil Kubišta*, Praga, 1983; K. ČAPEK, *O umění a kulture* (Acerca del arte y de la cultura), Praga 1984; *Kapitoly z českého dějepisů umění* (Capítulos de la historia del arte), II tomos, Praga, 1987; M. LAMÁČ, *Osma a Skupina výtvarných umělců* (El Ocho y el Grupo de Artistas Plásticos), Praga, 1989; Č. BERKA, *Emil Filla*, Praga, 1989; *Otto Gutfreund, Zázemí tvorby*, Praga, 1989 (Ed. J. ŠETLÍK), entre otros y algunos ya citados en estas notas.