

## PICASSO À DRESDE

Constanze Fritzscht • colloque Revoir Picasso • 26 mars 2015

Le 24 avril 1966, Werner Schmidt, directeur du Cabinet des estampes à Dresde, pleinement conscient de « servir une cause artistique supérieure<sup>1</sup> », se réjouit de présider le vernissage de l'exposition « Picasso Graphik », qui présente 150 gravures de l'artiste jalonnant son œuvre à partir de 1905 jusqu'à son dernier jour. Cet événement s'inscrit dans une suite d'expositions organisées en République démocratique allemande (RDA) et consacrées surtout à l'œuvre graphique de Picasso, négligeant sa peinture et ses sculptures<sup>2</sup>. Comme les œuvres graphiques sont perçues comme plus réalistes et exprimant mieux l'engagement politique de Picasso celles-ci ont connu une reconnaissance officielle bien plus grande en RDA<sup>3</sup>. En tant qu'assistant de Ludwig Justi, Werner Schmidt a déjà contribué à la réalisation de l'importante présentation de l'œuvre de Picasso à la Alte Nationalgalerie de Berlin en 1957. C'est probablement à cette occasion que Schmidt rencontre Daniel-Henry Kahnweiler pour la première fois, car celui-ci participe activement à l'organisation de cet événement majeur, ce qui marquera le début d'une longue amitié<sup>4</sup>. Kahnweiler et la Galerie Louise Leiris ont choisi pour Dresde un ensemble réunissant 24 eaux-fortes de la *Suite Vollard*, des lithographies et des eaux-fortes de 1945 à 1965 et des linogravures en couleurs – nouvelle technique expérimentée par Picasso à partir de 1958 –, qui viendront compléter la petite collection du cabinet. Animé d'une grande générosité, Kahnweiler offre en effet au Cabinet des estampes de Dresde 11 lithographies, 4 gravures et 5 linogravures tirées de cet ensemble, qui seront à nouveau présentées précieusement l'année suivante afin de célébrer ce don. Cette collection ainsi enrichie sera celle qui comptera le plus d'œuvres de Picasso en RDA.

Malgré une lettre élogieuse rédigée par Werner Schmidt, Picasso refuse de faire honneur aux organisateurs en créant une lithographie spécialement pour l'occasion<sup>5</sup>. En revanche Kahnweiler accepte de donner une conférence le 2 juillet 1966 au Gobelinsaal de la Gemäldegalerie, devant un auditoire nombreux comptant beaucoup d'artistes. Même si l'exposition est couronnée d'un grand succès et reçoit un accueil très favorable du public (dont Werner Schmidt fait part à Kahnweiler le 27 avril dans une lettre<sup>6</sup> après le vernissage), son organisation a rencontré beaucoup de problèmes. La date d'ouverture a dû être repoussée à plusieurs reprises, du 10 avril au 17 d'abord et finalement au 24, à la suite d'une défaillance du ministère dans l'approvisionnement en devises nécessaires pour assurer le transport des œuvres. De même, afin de « prévenir des conséquences nuisibles », des mesures ont été prises lors de l'intervention de Kahnweiler et un plan dressé pour en régler le déroulement en interdisant toute discussion<sup>7</sup>.

Même si Werner Schmidt énumère les œuvres de Picasso

les plus appréciées en RDA telles que *La Colombe de la paix*, *Guernica*, *Massacre en Corée* et, même s'il rend hommage à l'engagement politique de l'artiste qui a adhéré au Parti communiste français (PCF) en 1944, il consacre cependant un long passage de son discours inaugural au cubisme. En effet, dans le discours officiel, le cubisme a souvent été présenté par certains comme un champ d'expérimentation rapidement abandonné par Picasso car faisant subir par trop de « déformations », de « torsions » à la réalité<sup>8</sup>.

Schmidt, lui, souligne la révolution des formes entreprise par le cubisme qui se veut bien plus qu'une simple évolution du langage formel de l'art et tend vers « une nouvelle manière de voir, de penser et de sentir dans les beaux-arts<sup>9</sup> ». La réalité n'est plus constituée par un seul point de vue comme dans la perspective centrale classique, mais bien par des angles différents. Selon Schmidt, Picasso et Braque ne figent plus la réalité en un moment dans l'image. Au contraire, ils rendent à l'apparence des choses sa diversité en les montrant sous toutes leurs facettes et de tous les côtés, tout en intégrant le temps nécessaire au regard pour tourner autour des objets. Ainsi, ils sont parvenus à faire surgir la contradiction dialectique de la réalité. Schmidt revendique une homogénéité pour cette œuvre qui réagit aux changements du temps. Il démontre que c'est cette nouvelle perception de la réalité générant de la connaissance que l'on a du réel qui est au cœur même de la conception de l'artiste en tant qu'acteur politique. En conséquence, il réconcilie l'artiste Picasso et l'homme politique Picasso, qui sont selon lui toujours une seule et même personne.

Schmidt vise à rendre fécond le cubisme aux yeux d'un discours officiel qui exige de l'artiste une œuvre homogène<sup>10</sup>, vouée à la cause sociale, consistant à représenter la potentialité de la réalité et sa transformation en vue d'un avenir meilleur. Cette fonction de l'art est notamment définie par Erhard John, un des principaux philosophes de l'esthétique marxiste-léniniste en RDA. Il précise dans ses livres que la fonction suprême de l'art consiste dans l'appropriation esthétique et le fait de « refléchir » (*Widerspiegelung*) la réalité comme le ferait un miroir, mission que Lénine assignait déjà à l'art<sup>11</sup>. Pour autant, cette « réflexion », cette *Widerspiegelung*, doit anticiper en toute conscience les changements idéaux voulus par et pour une société socialiste. La réalité représentée doit devenir une projection dans l'avenir. Les représentations, la « réflexion » de la réalité, expriment une proposition au sujet de cette dernière qui reste à analyser. John exhorte à saisir la réalité non en tant qu'entité statique mais bien comme un processus dynamique qui doit améliorer cette entité. L'appropriation esthétique de la réa-

lité est liée à l'être sensible de l'homme, voire de l'artiste, qui se constitue en miroir de la réalité par ses capacités de connaissance, de jugement et d'association. L'homme – et ainsi l'artiste – réagit et agit face à la réalité : il la filtre par sa conscience et ses expériences individuelles toujours déjà constituées par la société. Il lui faut donner chair à l'utopie d'une société socialiste au sein de laquelle peut naître la personnalité de l'homme socialiste. Toutefois, le talent artistique nécessite des conditions et une pratique sociale lui permettant de s'épanouir pleinement. C'est pour cela, selon John, que l'artiste du réalisme socialiste fait partie d'un stade historiquement très développé des sociétés.

Au cœur de cette exposition se cristallise la dispute fondamentale sur la fonction de l'art en RDA. Cette fonction est liée à la question de la définition de ce qu'est la réalité au sein d'une société socialiste et à la question des moyens artistiques adéquats aux buts qu'elle assigne à l'art. Ce débat est mené dans les cercles critiques, et artistiques. Deux idées clés s'en dégagent. La première repose sur la conception du signe cubiste comme un « signe transparent », qui peut être porteur de la cause socialiste. Cette conception est mise en avant par certains critiques afin, d'une part, de légitimer le cubisme et, d'autre part, de l'intégrer au réalisme socialiste. Pour les artistes, quant à eux, la référence à Picasso permet au contraire d'envisager une plus grande liberté sur le plan artistique et, en conséquence, une attitude critique face à un régime répressif.

## LES DÉBATS PARMIS LES CRITIQUES

À l'occasion d'une grande rétrospective de Picasso à Munich et de la Documenta 1 à Cassel, la « Picasso-Diskussion » est relancée. De mi-1955 à mi-1956 au sein de Bildende Kunst, la revue artistique officielle de la RDA, elle repose la question de la fonction de l'art : quelle réalité est représentable et de quelle manière<sup>12</sup> ? Ouvrant le débat, Heinz Lüdecke<sup>13</sup> note la prise de parti de Picasso en faveur des ouvriers. Pourtant, selon lui, ses œuvres récentes témoignent du déclin de la bourgeoisie dont son art est le fruit. Il se sert de formes des époques anciennes et d'ailleurs. Or, un art qui se veut socialiste doit s'ouvrir à de nouveaux contenus, ce qui demande de nouvelles formes en rupture avec celles de Picasso. En conclusion de l'article, Lüdecke explique ainsi qu'il faudrait non seulement de nouvelles formes artistiques mais également une nouvelle base réelle afin de générer de telles formes plus aptes à la cause socialiste. Le rédacteur en chef, Herbert Sandberg, a probablement souhaité publier ce premier essai peu favorable à Picasso afin de pouvoir faire entendre ensuite des voix plus libérales<sup>14</sup>.

En réponse, le tchèque Petr Spielmann<sup>15</sup> demande également la représentation d'une réalité anticipée qui n'est pas définie. L'art est issu d'une réalité objective, libérée de tout hasard qu'il reflète afin de créer une nouvelle réalité. À cette fin, les formes de représentation peuvent être choisies librement. Elles sont soumises au contenu et, par conséquent, le cubisme, son vocabulaire et ses expériences artistiques sont légitimes. De même, Peter H. Feist<sup>16</sup> constate que l'art

du xx<sup>e</sup> siècle ne se voit plus contraint à une représentation exacte de la nature. La conception de la réalité a changé au cours du xix<sup>e</sup> siècle, ce qui permet un autre positionnement face à l'objet et dans sa perception et oblige à une expérimentation artistique pour être à la hauteur de son temps et pour élargir le champ des moyens artistiques.

Lors du V<sup>e</sup> congrès du VBK (l'Union des artistes de RDA) en 1964, l'idée d'une liberté de l'artiste au-delà d'une fonctionnalité est énoncée<sup>17</sup>. Alors que plusieurs participants doutent de l'intérêt politique de l'art de Picasso, Hermann Raum, quant à lui, constate que la forme en soi ne véhicule pas de l'idéologie et propose l'idée du signe transparent. D'après Raum, la forme évolue au sein de l'art indépendamment de la société. Ainsi, il propose d'utiliser les formes artistiques telles que Picasso a pu les créer pour en faire des formes artistiques propres au socialisme.

Dans les années 1970, après la mort de Picasso, Ullrich Kuhirt<sup>18</sup> poursuit cette discussion en rendant hommage à Picasso et en lui témoignant son respect. D'après Kuhirt, Picasso ouvre une nouvelle perspective artistique sur la réalité marquée par un humanisme et une prise de parti pour le prolétariat. Picasso arrive à saisir les causes et les effets de la réalité que l'homme en tant qu'être social peut influencer et modifier. *La Colombe de la paix* en est le meilleur symbole. Le cubisme en tant que déformation des choses et de l'image de l'homme est une expérience rapidement abandonnée par Picasso car il aurait constaté les limites de ce projet qui se tournait contre l'homme, selon Kuhirt. Le modernisme, au sein duquel l'œuvre de Picasso prend place, a rompu avec la tradition humaniste de l'art. Certes, Picasso s'est également décidé pour la voie du réalisme qui forge l'image de la nouvelle société socialiste. Mais, s'il avait pris pleinement le chemin du socialisme et ainsi du réalisme socialiste, son art aurait trouvé un épanouissement bien plus important. De nouveau, il faudrait une réalité socialiste afin de la représenter.

Reprenant l'idée d'une nouvelle perception développée par le cubisme énoncée dans le discours de Schmidt, Harald Olbrich<sup>19</sup>, en 1981, réhabilite le cubisme et l'intègre dans une histoire qui inclut l'art de la RDA. Grâce à la déformation du cubisme, Picasso arrive à un processus analytique et objectif permettant de dévoiler la réalité inhumaine du capitalisme d'un *Homo collectivus*. Picasso produit des signes neutres et mobiles. Les détails se chargent à chaque fois d'une signification nouvelle en fonction du contexte. Les signes ne contiennent donc pas une valeur propre. Un forme d'égalité, de non hiérarchisation « démocratique » s'instaure entre les différentes parties de la composition et une langue universelle en découle, qui peuvent être mises au service de causes très variées. Selon Olbrich, il s'agit d'un processus tant artistique que scientifique, d'un modèle de l'acte de percevoir capable de soutenir la victoire du socialisme par une objectivité nouvelle.

Olbrich et Raum ont recouru à l'idée d'un langage de « signes transparents » déjà avancée par les premiers critiques et théoriciens conceptualisant le cubisme. Jean-François Chevrier constate que Kahnweiler définit le cubisme comme

l'invention d'un langage et cite son livre *Mallarmé et la peinture* : « C'est la lecture de Mallarmé qui donna aux peintres cubistes l'audace d'inventer librement des signes, avec la conviction que ces signes seraient tôt ou tard les objets signifiés pour les spectateurs. [...] Ils se rendaient compte de la fonction de "signe" de ces formes qui ne devenaient objets que pour le "lecteur" de cette écriture<sup>20</sup>. » De même, Yve-Alain Bois remarque l'idée de « transparence » dans le livre de Sigfried Giedion *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition* de 1941 au sens de « plans superposés et imbriqués qui caractérisent la syntaxe du cubisme<sup>21</sup> ». Les signes cubistes se qualifient par une transparence de signification, un vide qui peut être chargé d'un contenu à chaque fois nouveau défini par le spectateur et le contexte intrinsèque de l'image. Les signes se dévoilent comme des créateurs d'une réalité à chaque fois nouvelle. Les critiques d'art de la RDA détachent l'idée de « transparence des signes » d'une modernité considérée comme antihumaniste afin de se l'approprier et de la mettre au service de la fonction demandée à l'art. Ainsi, grâce à Picasso, ils élargissent la conception du réalisme socialiste tout en la respectant.

## LES DÉBATS PARMIS LES ARTISTES

Face à une réalité promise qui n'advient pas, la déception et la lassitude, voire le découragement, se répandent dans les années 1980. Un climat plus libéral dans les arts s'en dégage. Dans ce contexte, invité au musée Sprengel à Hanovre en Allemagne de l'Ouest, en 1986, le peintre Bernhard Heisig peut parler de l'abstraction de la réalité au sein du cubisme de Picasso<sup>22</sup>. Il se place clairement dans une tradition ouverte par Picasso et se sent comme l'un de ses élèves. Picasso ne se livre pas à une abstraction pure, l'objet initial réapparaît toujours dans ses œuvres. La dissection des formes guide la perception au plus profond des choses et permet la connaissance de leur être sans tomber dans une interprétation banale. En conséquence, Heisig contredit la distinction entre Picasso artiste et Picasso homme politique. Les deux attitudes se mêlent dans son œuvre. Grâce à Picasso, Heisig arrive à définir la liberté artistique. Elle repose sur l'accord entre les conventions et les idées de l'artiste. En même temps, la reconnaissance du facteur subjectif de l'artiste ouvre la porte non seulement à une vue individuelle mais aussi à une mise en question de ces conventions. Prenant l'exemple de *Guernica*, en renouant avec la thématique de la représentation de la réalité, Heisig démontre que la réalité elle-même est seule capable de pousser l'homme à l'action par un choc. L'art est un jeu sérieux qui donne accès à la jouissance, ce qui est sa vraie fonction pour Heisig. Celui-ci rejette la fonction sociale de l'art en disant que l'art ne peut répondre à cette exigence, mais qu'il réussit à proposer un réconfort par rapport à la réalité. L'art est l'autre de la réalité.

Le recours à Picasso pour définir la liberté de l'art et rejeter un art uniquement mis au service de la société est au cœur des proclamations du petit groupe formé autour de l'artiste Jürgen Böttcher à l'occasion des cours de dessin et de peinture à l'université populaire de Dresde en 1953-1954. Lors

des rencontres à la maison de Böttcher, Peter Graf, Peter Herrmann, Peter Makolies, A.R. Penck et Winfried Dierske discutent passionnément de l'art et de l'histoire de l'art. Peter Herrmann rapporte en 1976, lors d'un entretien avec le critique d'art Henry Schumann, que « l'on leur [y] a montré des reproductions de Picasso mais aussi des anciens maîtres, avant tout Giotto, Rembrandt et Cranach<sup>23</sup> ». Ces événements les marquent fortement et ont forgé leur attitude artistique. *Guernica* de Picasso les influence hautement et fait naître une attitude concrète envers la souffrance humaine que Peter Herrmann traite dans ses peintures en s'intéressant aux problèmes de la discrimination raciale.

Jusqu'à nos jours cette idée persiste dans l'historiographie afin de démontrer le caractère libre, indépendant et non corrompu de ces protagonistes affrontant un régime qui est disqualifié car staliniste. Ainsi, historiens d'art et critiques actuels arrivent à intégrer ces artistes dans un récit ouest-européen de l'histoire de l'art et à les légitimer aux yeux du monde de l'art de l'Ouest. Lucius Griesebach souligne l'influence majeure de Picasso sur ces artistes afin de trouver les bases communes dans l'art. Notamment, le cubisme et le concept cubiste ont permis de penser l'autonomie de l'image et de légitimer l'acte de peindre<sup>24</sup>. De même, selon Maria Lau, Peter Graf s'est détourné d'un réalisme illusoire au profit d'une représentation simultanée des différentes caractéristiques d'une personne ou d'un objet en s'inspirant du rapport libre qu'a Picasso avec les objets. À l'aide de Picasso, Peter Graf a façonné des moyens d'expression qui lui sont propres<sup>25</sup>. En outre, Maria Lau rapporte que Penck a nourri un grand intérêt pour Picasso et que cela lui a permis d'exprimer son opposition envers le système de la RDA<sup>26</sup>. Dans ce même sens, Eugen Blume présente la réflexion de Böttcher au sujet de Picasso comme un positionnement courageux contre un dogmatisme propagandiste du discours théorique en RDA<sup>27</sup>.

*Les propos émis dans le cadre des vidéos et publications des actes du colloque doivent être considérés comme propres à leurs auteurs ; ils ne sauraient en aucun cas engager la responsabilité du Musée national Picasso-Paris.*

*Sous réserve des exceptions légales prévues à l'article L. 122-5 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction, utilisation ou autre exploitation desdits contenus devra faire l'objet d'une autorisation préalable et expresse de leurs auteurs.*

1. Cf. Werner Schmidt, *Ansprache zur Eröffnung der Picasso Ausstellung des Dresdner Kupferstich-Kabinettes am 24. April 1966*, archives des Staatlichen Kunstsammlungen Dresden SKD-KK 113.
2. Cf. Dieter Gleisberg, *Krieg und Frieden. Hommage à Picasso. Eine Grafikmappe zum 100. Geburtstag Pablo Picassos*, in *Bildende Kunst*, n° 2, 1982, p. 58-60.
3. Cf. Maria Lau, *Die Picasso-Rezeption in der DDR. Offizielle Wahrnehmung und künstlerischer Dialog*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2011, p. 122.
4. Cf. Claudia Schnitzer, „Bien vénérable Picasso !“ Werner Schmidts und Daniel-Henry Kahnweilers Einsatz für eine Picasso-Sammlung in Dresden“, in *Dresdner Kunstblätter*, n° 2, 2011, p. 112.
5. Cf. la lettre adressée à Picasso le 8 mars par Werner Schmidt, transmise par Kahnweiler aux archives des Staatlichen Kunstsammlungen Dresden SKD-KK 113.
6. Cf. la lettre à Kahnweiler du 27 avril 1966, *ibid.*
7. Cf. le „Maßnahmenplan“, *ibid.*
8. Cf. Ullrich Kuhirt, „Pablo Picasso 1881-1973“, in *Bildende Kunst*, n°8, 1973, p. 367.
9. Cf. Werner Schmidt, *Ansprache zur Eröffnung der Picasso Ausstellung des Dresdner Kupferstich-Kabinettes am 24. April 1966*, archives des Staatlichen Kunstsammlungen Dresden SKD-KK 113, p. 2.
10. Cf. Brigitta Milde, „Picasso in der DDR“, in Ingrid Mössinger, Beate Ritter et Kerstin Drechsle, *Picasso et les femmes* [cat. exp., Chemnitz, Städtische Kunstsammlungen, 2002-2003], Cologne, Dumont, ca 2002, p. 372 f.
11. Cf. Erhard John, *Einführung in die Ästhetik*, Halle, Max Niemeyer Verlag, 1972 ; *Probleme der marxistisch-leninistischen Ästhetik. Kunst und Wirklichkeit*, Halle, Max Niemeyer Verlag, 1976, tome I ; *Ästhetik kurz gefaßt*, Berlin, Henschelverlag, 1987.
12. Cf. Ulrike Goeschen, *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, Berlin, Duncker & Humblot, 2001, p. 128-130 ; Maria Lau, *Die Picasso-Rezeption in der DDR. Offizielle Wahrnehmung und künstlerischer Dialog*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2011, p. 107-129 ; Brigitta Milde, *op. cit.*, p. 373 ; Frederike Eschen, *Positionen zur Moderne in der DDR am Beispiel der Zeitschrift Bildende Kunst*, in Elize Bisanz et Marlene Heidel (éd.), *Bildgespenster: künstlerische Archive aus der DDR und ihre Rolle heute*, Bielefeld, Transcript, 2014, p. 327-366.
13. Heinz Lüdecke, „Phänomen und Problem Picasso“, in *Bildende Kunst*, n° 5, 1955, p. 339-343.
14. Cf. Maria Lau, *op. cit.*, p. 109.
15. Petr Spielmann, „Picasso und sein Realismus“, in *Bildende Kunst*, n° 2, 1956, p. 105-107.
16. Peter H. Feist, „Experiment als geschichtliche Pflicht“, in *Bildende Kunst*, n° 6, 1956, p. 336-337.
17. Cf. Ulrike Goeschen, *op. cit.*, p. 138-147.
18. Ullrich Kuhirt, *op. cit.*, p. 367-372.
19. Harald Olbrich, „Zum 100. Geburtstag von Picasso. Was hat die Gitarre mit dem Kubismus, der Kubismus mit der Politik und die Politik mit der Gitarre zu tun?“, in *Bildende Kunst*, n° 6, 1981, p. 269-273.
20. Daniel-Henry Kahnweiler, *Mallarmé et la peinture*, cité d'après Jean-François Chevrier, *L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, Paris, Hazan 2005, p. 117.
21. „It is because signs are not defined by their substance but by their oppositional relationship to all other signs in a given system that an absence, a virtuality, can hold a positive value and become a mark among others“, Yve-Alain Bois, „Cubistic, cubic and cubist“, in Ève Blau et Nancy Troy (éd.), *Architecture and cubism*, Cambridge, MIT Press, 1997, p. 190 f. Il développe lui-même une lecture sémiologique du cubisme : Yve-Alain Bois, „The Semiology of Cubism“, in Lynn Zelevansky (éd.), *Picasso and Braque. A symposium*, New York, MoMA, 1992, p. 169-195.
22. Bernhard Heisig, *Ruhig mal die Zähne zeigen. Über Kunst, Künstler und Gesellschaft*, Berlin, Galerie Brusberg, 2005, p. 38-50.
23. Henry Schumann, *Ateliergespräche*, Leipzig, Seemann Verlag, 1976, p. 88.
24. Cf. Lucius Griesebach, *Jürgen Böttcher-Strawalde und sein Freundeskreis in Dresden*, in Eckhart Gillen et Rainer Haarmann (éd.), *Kunst in der DDR*, Cologne, Kippenheuer & Witsch, 1990, p. 279-283 ; Lucius Griesebach, „Um die Moral der Kunst“, in Lucius Griesebach (éd.), *Erste Phalanx Nedserd: Jürgen Böttcher, Winfried Dierske, Peter Graf, Peter Herrmann, Peter Makolies, Ralf Winkler, A.R. Penck : Ein Freundeskreis in Dresden 1953-1965* [cat. exp., Kunsthalle Nürnberg, 1991 ; Altenbourg, Staatlichen Lindenau Museum, 1992], Nuremberg, Verlag für Moderne Kunst, 1991, p. 9-15.
25. Cf. Maria Lau, *Die Picasso-Rezeption in der DDR. Offizielle Wahrnehmung und künstlerischer Dialog*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2011, p. 419 ff.
26. *Ibid.*, p. 430.
27. Eugen Blume, „Jürgen Böttcher/Strawalde“, in *Erste Phalanx Nedserd*, *op. cit.*, p. 98-100.

1. Zervos (1969), no. 113. The Metropolitan Museum of Art, New York (1982.179.22ab). <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/482503> “Retalls” is Catalan for cuts or patches of fabric. Soler’s shop was on Plaça de Santa Anna, near Els 4Gats. On Soler, see Josep Palu i Fabre, *Picasso i els seus amics catalans* (Barcelona : Galxia Gutenberg, 2006), pp. 83, 103-4, 160-61. See also Maria Teresa Ocaña, *Picasso i els 4Gats* (Musée Picasso, Barcelona, 1995), pp. 88, 308 (no. 55).
2. Daix D.IX.7 (1903). Collection Mr. and Mrs. Henry John Heinz II, Pittsburgh (as of Daix-Boudaille 1966).
3. Daix IX.22 (1903). State Hermitage Museum, Saint Petersburg.
4. Daix IX.24 (1903). Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich.
5. Daix IX.23 (1903). Musée d’art moderne et d’art contemporain de Liège.
6. *Erotic Scene (La Douceur)*, 1903. Oil on canvas, 27 5/8 x 21 7/8 in. (70.2 x 55.6 cm). The Metropolitan Museum of Art, New York. Bequest of Scofield Thayer, 1982 (1984.433.22). <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/483355?=&imgno=0&tabname=object-information>
7. The painting was previously known as *La Douleur*, based on a label affixed to the back. I would like to thank Professeur Philippe Dagen and Jean-Louis Andral, director of the Musée Picasso in Antibes, who, separately, during the colloquium, conveyed to me the meaning of this expression. As a result, the title of the painting has been changed by The Met, in May 2015. The inscription on the back label, which reads “La Douleur,” is marked by a thick “l” that suggests that the “c” might have been amended to read “l” for some reason. On one old list I found (Worcester Art Museum) the painting appeared as “Le [sic] Douceur.” On this painting, see: Gary Tinterow, ed., with documentation by Christel Hollevoet-Force, *Picasso in The Metropolitan Museum of Art* (New York, 2010), no. 20. A prior version of this research was published by the author: Christel Hollevoet-Force, “One Painting Concealed Behind Another: Picasso’s *La Douleur* (1903) and *Guitar, Gas-Jet and Bottle* (1913).” *Collections: A Journal for Museum and Archives Professionals* 10, no. 3 (Summer 2014), pp. 307-320. Several new documents discussed here were found in the interim.
8. The painting was stored at the Worcester Art Museum, in Massachusetts, from the early 1930s until Scofield Thayer’s death in 1982, together with the rest of his collection, including the erotica which was never exhibited. The collection was bequeathed to the Metropolitan Museum, and the transfer occurred in 1984.
9. Walt Kuhn’s papers on the Armory exhibition show that Kahnweiler lent the painting, and that it was sent to New York from London (Archives of American Art).
10. Josep Dalmau i Rafel (1867-1937) started out as a painter before he opened a gallery, and hung out at the café *Els 4Gats*, like Soler, Junyer, and other friends of Picasso’s.
11. Arxiu i Biblioteca Rafael Santos Torroella, Ajuntament de Girona. Citation authorized by the estate. This letter was published for the first time by the author in Hollevoet-Force 2014, fig. 4 (see above, note 7).
12. Photo of *La Douceur* taken at Sala Dalmau, Instituto Amatler de Arte Hispanico, Arxiu Mas, Barcelona. Marilyn McCully originally found this photo when she was a graduate student in Barcelona. Reproduced in Richardson 1991, p. 258; and in Hollevoet-Force 2014, p. 310. Dalmau held an exhibition of Picasso drawings (February–March 1912; no catalogue), and it is possibly at that time that Soler left his Picassos on consignment with Soler. We know for sure that *The Soler Family* and *La Douceur* were with Dalmau by May 1912 from Kahnweiler’s letter cited here.
13. I am referring to Pepe Karmel’s notes, with his permission.
14. Papers relating to “entartete Kunst,” 1939-1948, Getty Research Institute, Los Angeles (850809). Translated by the author. John Richardson reproduced *The Soler Family* with Junyer’s background in the first volume of his biography (Richardson with Marilyn McCully, *A Life of Picasso, The Early Years, 1881-1906*, New York, 1991, p. 284). In the second volume, Richardson wrote that Kahnweiler paid 1,000 francs to Picasso to repaint the background (Richardson, *A Life of Picasso: 1907-1917*, New York, 1996, p. 274). According to Roland Penrose, Picasso left the canvas bare where Junyer painted the greenery (Penrose, *Picasso: His Life and Work* [1958] London, 1981, pp. 86-87). According to Marilyn McCully, there was bad blood between Soler and Picasso in 1908 regarding *The Soler Family*, and Junyer painted the background in that year: In 1903, Soler had asked Picasso to paint a traditional landscape in the background of the picnic scene, but Picasso refused, as he envisioned a monochrome blue surface, and consequently the painting remained unfinished. Five years later, Junyer and Picasso’s father threatened to file a complaint if Soler did not give them the painting; in the end, Junyer painted the conventional landscape, then returned it to Soler. See Richardson-McCully’s account (1991, p. 285); and Marilyn McCully, “Els Retrats fets per Picasso seus amics de Barcelona,” in: Maria Teresa Ocaña, ed., *Picasso i els 4Gats* (Musée Picasso, Barcelona, 1995), pp. 182 (citing a postcard from Junyer to Picasso, May 14, 1908; Archives Picasso, Paris), 316 (no. 173). However this scenario seems unlikely: Why would Junyer and Picasso’s father threaten to file a complaint against Soler, if it was to paint a background that Soler wanted but Picasso disapproved of, and which the latter removed as soon as he was able to? The postcards sent by Junyer to Picasso at 13, rue Ravignan, stamped May 14, June 3 and 9, 1908 (which I saw thanks to Laure Collignon and Sophie Annoepel Cabrignac, Archives Picasso, Paris), reveal that Junyer was trying to get a painting from Soler on Picasso’s behalf; that he had a falling out with Soler because the latter promised to give the canvas but delayed under various pretexts; that Junyer wanted to file a complaint if Soler did not give the painting to Picasso; that Picasso’s father had to intervene; that Soler’s reaction was “brutal;” and that the tailor finally returned the canvas to Picasso’s father, who sent it to Picasso in Paris — however the painting in question is not specified. The issue could not have been the tailor’s delinquent payment on *The Soler Family* since, according to Kahnweiler’s explicit words about this specific canvas, it was given to Soler by Picasso in exchange for bespoke suits. There would thus have been no payment expected. Moreover, if the background was going to be painted by Junyer, there would have been no point in sending the canvas to Picasso in Paris, which is what happened according to the postcard of June 9, 1908. Junyer would have best accomplished this task in Barcelona. I wondered whether the canvas that Picasso and Junyer wanted to recuperate in 1908 might have been *La Douceur* — a possibility that did not occur to McCully because she was not aware of the fact that Soler owned the erotic painting. This might have been the case because the artist didn’t want the painting to remain in Barcelona, where it could damage his family’s reputation. But given that Soler finally returned the canvas in question, according to the postcard of June 9, it could not have been *La Douceur* which the tailor still possessed in 1912. The fact that in 1912 Kahnweiler offered to Dalmau 500 francs for *The Soler Family* and 350 francs for *La Douceur*, both said to belong to Soler, indicates that the tailor owned them until that year. My hunch is that the 1908 correspondence was neither about *The Soler Family*, nor about *La Douceur*, but yet another, unidentified painting. In any event, the document cited here shows that Junyer painted the background of *The Soler Family* because Picasso ran out of time (presumably after his departure in 1904), and that Picasso repainted this background in the winter of 1912-13, right after Kahnweiler acquired it, and before the dealer sold it to the Cologne museum in 1913. We might never know what Picasso and his dealer intended to do with the pair *La Douceur – Guitar, Gas Jet and Bottle*, but when Kahnweiler’s sequestered stock was sold in 1923, presumably the matter was out of their hands. Unless the artist asked Paul Guillaume to buy the pair? In any case Guillaume paid a hefty price for lot no. 360 (5,000 francs). For an overview of the story of *The Soler Family*, in particular the Fischer sale in 1939, see Martin Schieder, “Metablid, Zahlungsmittel, Raubkunst: Das Bildnis der Familie Soler von Pablo Picasso,” *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 77, no. 2 (2014), pp. 257-270.
15. Papers relating to “entartete Kunst,” 1939-1948, Getty Research Institute, Los Angeles (850809). Kahnweiler was referring to Sebastià Junyer i Vidal (1878-1966).
16. John Richardson with the collaboration of Marilyn McCully, *A Life of Picasso*, vol. 1, 1881-1906 (New York, 1991), p. 258 (ill.). The painting was published before that, but reproduced in a book on erotica (1969), mentioned by Robert Rosenblum in a footnote in a general book on erotic art (1970); in a 1923 article the contents of which is quoted in a catalogue dedicated to Kahnweiler (1984); and in an article dedicated to Thayer in *House and Garden* (1987). See <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/483355?=&imgno=0&tabname=object-information>
17. *Picasso 1901-1909: Chefs d’oeuvre du Metropolitan Museum of Art*, New York, Musée Picasso, Paris, October 21, 1998–January 25, 1999, fig. 41.
18. The zero was discovered when the Met conservators lifted the label at my request.
19. *Tableaux, aquarelles, gouaches, dessins et estampes composant la collection de la galerie Kahnweiler ayant fait l’objet d’une mesure de séquestre de guerre*, Hôtel Drouot, Paris, 7-8 mai 1923, no. 360.
20. Kahnweiler’s stock was seized on December 12, 1914.
21. “Chronique des ventes: Hôtel Drouot, Séquestre Kahnweiler,” *Gazette de l’Hôtel Drouot* 32 (May 10, 1923), p. 1, no. 360 ; and *Gazette de l’Hôtel Drouot* 32 (May 17, 1923), no. 360.
22. I would like to thank Blondeau Fine Art Services, Geneva.

23. Paul Guillaume receipt to Scofield Thayer, July 12, 1923, annotated by Albert Barnes. Thayer records, Beinecke Library, Yale University. *La Douceur* is listed as "Picasso blue." A handwritten note by Albert Barnes at the bottom of the invoice indicates that it was entrusted to Barnes for shipping to the USA.
24. Letter from Albert Barnes to Leo Stein, August 12, 1924. Albert C. Barnes Correspondence, 1924.210. The Barnes Foundation Archives, Merion, PA. Reprinted with permission. I would like to thank Gary Tinterow for pointing out the existence of this letter to me.
25. Daix-Rosselet 1979: no. 565. Picasso, *Guitar, Gas-Jet, and Bottle*. Paris, early 1913. Oil, charcoal, tinted varnish and grit on canvas, 27 11/16 x 21 3/4" (70.4 x 55.3 cm). Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh (GMA 2501).
26. See Malcolm Gee, *Dealers, Critics and Collectors of Modern Painting: Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930* (New York and London, 1981), Appendix F: 44, no. 144; Appendix G: 89, 186, 219.
27. Letter from Roland Penrose to E.V. Thaw, November 30, 1977. Penrose archives, National Galleries of Scotland, Edinburgh (A35 506). Quoted with authorization. I would like to thank Patrick Elliott, Curator at the National Galleries of Scotland, for entertaining my questions about *Guitar, Gas-Jet, and Bottle*. I would also like to thank Blair Hartzel and Anne Umland (MoMA) for pointing out this letter to me on the occasion of MoMA's 2011 exhibition "Picasso: Guitars, 1912-1914" in which Penrose's still life was included.
28. It was customary for dealers to arrange for their artists' paintings to be framed.
29. See Richardson, *A Life of Picasso: 1907-1917* (New York, 1996), p. 272. The Bec Auer was an ubiquitous type of gas lamp at the end of the 19th and the beginning of the 20th century, which essentially comprised three components: the burner (which emitted a flame), the mantle (a tubular canvas that was incandescent when exposed to a flame, suspended from a ring at the end of an iron rod affixed to the burner), and a glass cylinder (for the flame to draw properly). Many advertisements existed then for this type of lamp, including one with an ironing woman, which may have inspired Picasso's two paintings on the latter subject.
30. Similarly a small hole appears in the center of the *Portrait of Apollinaire* by Picasso (Daix-Rosselet 579) that was published as a frontispiece of Guillaume Apollinaire's compilation of poems, *Alcools* (1913). I would like to thank Stéphane Guégan for pointing this out to me at the colloquium. Ironically, *Guitar, Gas-Jet and Bottle* was stolen and damaged in 1969, when Penrose's London flat was burglarized, and the collector reported to Picasso that "there is a little hole in *Still Life with a Gas-Jet*." Elizabeth Cowling, *Visiting Picasso: The Notebooks and Letters of Roland Penrose* (London, 2006), p. 317.
31. Picasso, *Au Bon Marché*, 1913, oil and pasted paper on cardboard, 23.5 x 31 cm, Ludwig Collection, Aachen.
32. Robert Rosenblum, "Picasso and the Typography of Cubism" in: Roland Penrose and John Golding, *Picasso in Retrospect* (New York, 1973), p. 53. See also Robert Rosenblum, "Picasso and the Anatomy of Eroticism" in: Theodore Bowie and Cornelia V. Christenson, eds. *Studies in Erotic Art* (New York 1970).
33. Christine Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage* (New Haven, 1992), pp. 148, 152. It seems quite convincing that Picasso's collage *Au Bon Marché* (1913) referred to Apollinaire's pornographic novel "Mirely ou le petit trou pas cher" (1900) -- «pas cher» and «bon marché» being interchangeable [both mean inexpensive, or cheap], just as Picasso's «trou ici» [hole here] evokes the poet's «petit trou» [little hole].
34. Picasso told his biographer that he was introduced to the brothels of Barcelona at 14, adding that he was "still quite small." John Richardson with Marilyn McCully, *A Life of Picasso: The Early Years, 1881-1906* (New York, 1991), pp. 67, 68. See also Jean Clair, *Picasso érotique* (Munich and London, 2001), pp. 76-82.
35. Picasso remained in contact with Junyer, with whom he embarked on his fourth trip to Paris, in April 1904: a photograph of him taken by Picasso at the Bateau Lavoir in 1908-9 is kept at the Musée Picasso in Paris (thus he saw *Les Demoiselles*). See also above, note 14, about Junyer's 1908 postcards to Picasso. (In September 1966, Junyer Vidal gifted to the Museu Picasso in Barcelona seven drawings dating from their 1904 trip to Paris.)
36. Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* (Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas...), 1946-1966. Mixed media assemblage, 7 feet 11 1/2 in. x 70 in. x 49 in. (242.6 x 177.8 x 124.5 cm). Philadelphia Museum of Art, Gift of the Cassandra Foundation, 1969 (1969-41-1). See *Le Bec Auer*, erotic etching by Duchamp, 1967, from the series "The Large Glass and Related Works, with Nine Etchings by Marcel Duchamp on the Theme of The Lovers." Also the charcoal drawing by Duchamp (annotated «Ecole Bossuet»), dated 1903-4, of a Bec Auer piercing through a square-base reflector, like the one in Picasso's still life.
37. Gustave Courbet, *The Origin of the World*, 1866. Oil on canvas, 46 x 55 cm. Musée d'Orsay, Paris. Commissioned by Halil Şerif Pasha, a.k.a Khalil-Bey (1831-1879); the painting was later owned by baron François de Hatvany (1881-1958), Budapest; then by Jacques Lacan (1901-1981) and his wife, Sylvia Bataille (née Maklès, 1908-1993), Paris, from 1955 until the bequest to Orsay in 1995.
38. <http://www.lacan.com/courbet.htm>
39. Picasso could have seen Goya's *Maja desnuda* (1797-1800) and *Maja vestida* (1800-1805), at the Prado in Madrid in 1901. I would like to thank Gijs van Hensbergen, who after my talk at the colloquium brought up the comparison between the two Majas and the two Picassos under discussion.
40. The similarity is mentioned in Tinterow 2010, p. 54, and Hollevoet-Force 2014, p. 313 (see above, note 7). It is likely that Picasso thought of Goya in 1903, and again in 1913.