

Sena Picasso. Introduktion och väggtexter i utställningen.

I en tid då samtidskonsten drogs mot minimalism och konceptualism gick Pablo Picasso (1881–1973) sin egen väg. Sent i livet vände han sig i stället mot det teatrala och måleriet som fiktion. För många framstod hans ihärdiga avbildande av den mänskliga formen som förlegat – ett eko av den tidiga modernismen. Kritikerna avfärdade verken som osammanhängande eller överdrivna, men för Picasso kom måleriet med tiden att handla alltmer om envis utforskning än om de unga årens gränsöverskridande.

På 1960-talet var Picasso i åttioårsåldern och hade då överlevt de flesta av sina generationskamrater. Han drog sig tillbaka från offentligheten för att tillbringa all sin tid i ateljén där han arbetade med en rastlös intensitet och frammanade teman och motiv både ur sitt förflutna och ur den europeiska måleritraditionen. Dessa sena verk, som skapades i ett rasande tempo och i stor mängd, utmärks av både upprepning och variation. Tillkomstprocessen – med omarbetningar och gradvisa förskjutningar – kom att bli lika betydelsefull som det färdiga verket.

Utställningen *Sena Picasso* presenterar en samling motsägelsefulla verk, som ändå förenas av konstnärens ursinniga upptagenhet av måleriets begränsningar. Det polerade har fått stå tillbaka för det ohämmade och omedelbara. Verken från Picassos sista år blev till en början förbisedda men på 1980-talet väckte de intresse hos en ny generation målare som sökte sig mot uttrycksfulla gester. De unga konstnärerna vände sig till Picasso inte så mycket för hans auktoritet som för det vilda måleriet och för verkens egensinniga energi.

Late Picasso

At a time when contemporary art was gravitating toward minimalism and conceptualism, Pablo Picasso (1881–1973) followed his own path. In his later years, he instead turned to painting as a form of fiction, embracing the theatrical. To many contemporaries, his persistence in painting the human form seemed outdated – an echo of earlier modernism. While critics often dismissed these later works as incoherent or excessive, for Picasso, painting had come to embody an unrelenting process of inquiry rather than the transgressive energy of his youth.

In the 1960s, now in his eighties, Picasso had outlived most of his peers and withdrew from public life to devote himself entirely to the studio. He worked restlessly, revisiting themes and motifs drawn from his own past and from the broader tradition of European painting. Produced with remarkable speed and in great abundance, these late works are marked by repetition and variation. The very act of making – the layering, reworking, and gradual shifts – became central to the work itself.

The exhibition *Late Picasso* presents a collection of seemingly contradictory works that are, nevertheless, defined by the artist's intense engagement with the act of painting and its formal constraints. In these works, the polished yields to the spontaneous and immediate. Initially overlooked, the late works attracted the attention of a new generation of painters in the 1980s, drawn to expressive gestures and to the works' idiosyncratic energy. These artists looked less to Picasso for his authority than for the untamed vitality of his painting.

Om konstnären

Pablo Picasso (1881–1973) föddes i Málaga i Spanien men levde större delen av sitt liv i Frankrike. Under en konstnärsbana som sträckte sig över mer än sjuttio år skapade han ett stort antal verk inom måleri, skulptur, teckning, grafik och keramik – och förnyade sig ständigt.

Bland hans tidiga uttryck märks den melankoliska blå perioden (1901–04) och den varmare rosa perioden (1904–06). År 1907 började Picasso tillsammans med Georges Braque att utveckla kubismen, och bröt radikalt med århundraden av konstnärliga konventioner. Föremål reducerades till geometriska former och avbildades ur flera synvinklar samtidigt, så att traditionella idéer om rum, djup och återgivning ifrågasattes. Härigenom lades grunden för en stor del av den moderna konsten.

Efter första världskriget återvände Picasso till nyklassicismen och skapade monumentala, klassiskt inspirerade figurer. På 1930-talet blev hans konst, under inflytande av surrealismen, mer symbolisk och psykologiskt laddad. Även om han aldrig formellt var en del av rörelsen delade han dess fascination för myter, drömmar och förvandlingar.

Picasso var också politiskt engagerad och gick med i det franska kommunistpartiet 1944. Det mest kända uttrycket för hans aktivism är den monumentala målningen *Guernica* (1937), som var ett direkt svar på bombningen av den baskiska staden med samma namn under spanska inbördeskriget.

På Moderna Museet finns fler verk av Picasso att upptäcka. I samlingsutställningen *Ännu en morgon* visas exempel på Picassos tidiga teckningar, medan *Den underjordiska himlen* presenterar hans verk i en surrealistisk kontext. I Visningsmagasinet kan du se fler av fotografen David Douglas Duncans bilder av Picasso i arbete i sin ateljé. Och förstås – i trädgården står den monumentala skulpturgruppen *Frukost i det gröna*, ett samarbete mellan Picasso och den norske konstnären Carl Nesjar.

About the Artist

Pablo Picasso (1881–1973) was born in Málaga, Spain but lived most of his life in France. Over a career spanning more than seventy years, he produced a remarkable body of work across painting, sculpture, drawing, printmaking, and ceramics, constantly reinventing his style.

His early expressions include the melancholic Blue Period (1901–04) and the warmer Rose Period (1904–06). In 1907 Picasso began developing Cubism with Georges Braque. This radical approach broke with centuries of artistic convention by deconstructing objects into geometric forms and depicting them from multiple viewpoints at once. Cubism challenged traditional notions of space, depth, and representation, laying the groundwork for much of modern art.

Following World War I, Picasso returned to neoclassicism, creating monumental, classically inspired figures. In the 1930s, influenced by Surrealism, his work became more symbolic and psychologically charged. Though never formally part of the movement, he shared its fascination with myth, dream, and metamorphosis.

A committed political figure, Picasso joined the French Communist Party in 1944 and expressed his activism most famously in *Guernica* (1937), a response to the bombing of the eponymous Basque town during the Spanish Civil War.

At Moderna Museet, there are more works by Picasso to discover. In the collection exhibition *Yet Another Morning*, examples of Picasso's early drawings are on display, while *The Subterranean Sky* presents his work in a surrealist context. In the Study Gallery, there are additional photographs on display by David Douglas Duncan showing Picasso at work in his studio. And not least – in the garden stands the monumental sculpture group *The Luncheon on the Grass*, a collaboration between Picasso and Norwegian artist Carl Nesjar.

Picasso efter 1973

Alltsedan Picassos död 1973 har hans konstnärskap både hyllats med nästintill mytisk vördnad och skärskådats i kritiska texter. Omedelbart efter hans bortgång stärktes bilden av honom som modern mästare genom stora retrospektiva utställningar och ett växande intresse på konstmarknaden. När Musée Picasso öppnade i Paris 1985, byggt på konstnärens privata samling, befästes hans ställning ytterligare.

Ett viktigt led i det postuma Picassomottagandet utgjordes av den tongivande utställningen *A New Spirit in Painting* på Royal Academy i London 1981, där verk av Picasso visades sida vid sida med unga samtida målare. Utställningen innebar en vändpunkt i synen på Picassos sena måleri. I mötet med den nya generationen av expressiva målare – Georg Baselitz, Jean-Michel Basquiat och Anselm Kiefer – presenterades Picasso inte som ett avlägset monument över modernismen utan som en föregångare till måleriets förnyade kraft och energi.

På senare år har en mer nyanserad bild vuxit fram. När feministiska och postkoloniala perspektiv fick genomslag vid 1900-talets slut började forskare och konstnärer ifrågasätta både den kulturella approprieringen och kvinnosynen i hans konst. Picasso framstår inte längre som en oantastlig ikon utan mer som en konstnär genom vilken den moderna konstens komplexitet kan prövas.

Picasso after 1973

Since Picasso's death in 1973, his legacy has remained both towering and tumultuous – celebrated with near-mythic reverence and scrutinised with growing critical complexity. In the immediate aftermath, Picasso's reputation as a modern master was reaffirmed through major retrospectives and surging market interest. The opening of the Musée Picasso in Paris in 1985, founded on the artist's own personal collection, further institutionalised his status.

A key moment in the posthumous reception of Picasso came with the influential 1981 exhibition *A New Spirit in Painting* at the Royal Academy in London, where works by Picasso were shown alongside those of young contemporary painters. This exhibition marked a turning point in the perception of Picasso's late painting. Positioned alongside a new generation of expressive painters – Georg Baselitz, Jean-Michel Basquiat, and Anselm Kiefer – Picasso was presented not as a distant monument of modernism but as an active precursor to the renewed vitality of the medium.

In recent years, Picasso's work has been revisited with greater nuance. As feminist and postcolonial critiques gained traction in the late 20th century, scholars and artists began to interrogate the cultural appropriation and the representation of women in his work. He stands

less as an untouchable icon and more as a figure through whom the complexities of modern art are considered.

[Salstexter]

Det finns en föreställning om att konstnärer sent i livet når en stilistisk mognad. I själva verket finns det de som står emot en sådan förväntad utveckling, för att i stället fortsätta hitta nya, mer utmanande uttryck – något som har kommit att kallas för sen stil. Deras verk blir inga avrundade bokslut utan präglas snarare av spänningar, motsägelser och komplexitet. De blir inte mjukare med åren, utan skarpere.

Filosofen Theodor W. Adorno utforskade denna sena stil (*Spätstil*) när han studerade Beethovens sista kompositioner. För Adorno är Beethovens sena verk inga harmoniska höjdpunkter; de är tvärtom ”katastrofala” – fragmenterade och alienerade, på trotsig kollisionskurs med tidens estetiska och sociala normer. I de sena verken framträder döden inte som ett motiv i sig, utan som en del av själva formen och uttrycket. Ställd inför sin dödlighet söker konstnären inte längre sammanhang eller bekräftelse, utan uttrycker en radikal subjektivitet utan något att förlora.

Inte heller Picassos sena verk blev mer sammanhängande med åren. Tvärtom, de blev allt råare, mer förvrängda och öppet erotiska. Adorno beskrev de sena verken som en ”process, men inte utveckling”. Hos Picasso tycks de sena verken inte sträva efter att nå fram mot en slutpunkt – snarare är de fulla av en trängande lust att fortsätta arbeta. De präglas av en självmedveten teatralitet, av ett bejakande av fiktionen och av en ovilja mot fulländning och slutgiltighet.

There is a common notion that artists attain stylistic maturity late in life. In reality, some resist such an expected development, instead continuing to seek out new and more challenging modes of expression – what has come to be known as a “late style”. Rather than offering closure, these works embrace tension, contradiction, and unresolved complexity. They do not soften with age, they sharpen.

The philosopher Theodor W. Adorno explored this late style (*Spätsstil*) in his reflections on Beethoven’s final compositions. For Adorno, Beethoven’s late works are not gentle culminations of his earlier works but “catastrophic” – fragmented, alienated, and defiantly at odds with aesthetic and social conventions. In late style, death appears not as a subject in itself but as part of the very form and expression. Faced with mortality, the artist no longer seeks unity or approval but asserts a radical subjectivity with nothing left to lose.

Picasso’s late works exhibit a similar resistance to closure. They did not become more coherent with age; on the contrary, they grew increasingly raw, distorted, and unabashedly erotic. Adorno writes of the late work as “process, but not progress”. Picasso’s late works, similarly, seem less concerned with resolution and more with urgency. They are marked by a self-aware theatricality, an embrace of fiction, and a refusal to be polished or conclusive.

Picasso hämtade ofta motiv och inspiration från måleriets historia, och mellan 1959 och 1962 tog han sig an Édouard Manets *Frukost i det gröna* (1863). Målningen betraktades på sin tid som anstötlig därför att den inte avbildade en gudinna utan en omisskänligt vanlig, naken kvinna. Manet väckte skandal – men inspirerade Picasso till att göra mer än 150 variationer på temat. Hans avsikt var långt ifrån att bara hylla Manet; snarare ville han försöka förstå målningen – genom att ta isär den, sätta ihop igen och befolka den efter eget huvud.

I Picassos ögon var Manets målning fortfarande högst relevant hundra år efter att den tillkommit. När han omarbetade den skalade han bort, förstärkte och förvrängde – gav kompositionen nytt liv i sitt eget bildspråk. *Frukost i det gröna* blev en spegel för Picassos egna konstnärliga intressen: måleriets subversiva kraft, samspelet mellan påklädda män och nakna kvinnor och det återkommande motivet med konstnären och hans modell.

I en av sina mest ambitiösa tolkningar av Manets målning samarbetade Picasso med den norske konstnären Carl Nesjar. I augusti 1962 gjorde Picasso pappfigurer av scenens gestalter, som han arrangerade och fotograferade i utomhusmiljö för att anknyta till Manets originalkomposition. Dessa modeller låg sedan till grund för Picassos *Frukost i det gröna*, en grupp monumentala betongskulpturer som tillverkades av Nesjar och installerades 1966 i Moderna Museets trädgård där de fortfarande finns att se.

Picasso had long drawn motifs and inspiration from the history of painting, and between 1959 and 1962, he turned to Édouard Manet's *The Luncheon on the Grass* (1863). Scandalous in its own time for depicting not a goddess but an unmistakably ordinary nude woman, Manet provoked outrage – while inspiring Picasso to create over 150 variations on the scene. Far from a simple homage, Picasso sought to understand the painting by dismantling, reassembling, and inhabiting it on his own terms.

For Picasso, Manet's painting was still worth grappling with decades later. As he reworked the composition, he stripped it bare, amplified certain elements and distorted others, re-situating it in his own visual language. *The Luncheon on the Grass* offered a mirror for Picasso's own artistic concerns: the subversive nature of painting, the interplay of clothed men and nude women, and the recurring theme of painter and model.

In one of the most ambitious interpretations of Manet's painting, Picasso collaborated with Norwegian artist Carl Nesjar. In August 1962, Picasso created cardboard models of the scene's figures, arranging and photographing them outdoors, referencing Manet's original composition. These models became the basis for Picasso's *The Luncheon on the Grass*, a group of monumental concrete sculptures produced by Nesjar and installed in 1966 in the garden of Moderna Museet, where they can still be seen today.

Under sina sista tio år arbetade Picasso med tilltagande brådska. Hans stil blev alltmer expressiv och egensinnig. I de sena verken kombinerade han två skilda sätt att måla: det ena snabbt och förenklat, med ideogram, kodade tecken och förkortningar, det andra rättframt och uttrycksfullt, med tjock, hastigt påstruken färg. I stället för att återge en figur i sin helhet visade Picasso ofta bara ögon, munnar och händer som stilerade tecken: en kurva antydde ett bröst, en skåra ett öga. Denna ideografiska stil gjorde det möjligt för honom att förmedla komplexa känslor och mänsklig närvaro med snabba betydelsebärande markeringar – nästan som en bildskrift.

Även om Picasso sällan gjorde självporträtt skapade han mellan 1964 och 1965 en serie stilerade manshuvuden där porträttligheten är underordnad det omedelbara uttrycket i

måleriet. Variationerna är stora: från förenklade, uttrycksfulla figurer i flytande, brokiga linjer till mer detaljerade avbildningar som leder tanken till Picassos eget utseende, om inte annat för den blårandiga bretonska tröja han ofta bar. Här har dessa sena manshuvuden placerats intill två tidigare porträtt av den franska surrealistiska fotografen Dora Maar, som drygt tjugo år tidigare var ett återkommande motiv i Picassos verk. Dora Maar kommenterade en gång: "Alla hans porträtt av mig är lögnar. De är av Picasso, inte ett enda är av Dora Maar." Hennes ord understryker att Picassos porträtt, även när de föreställer andra, ofta utforskar konstnärens eget jag.

In the last decade of his life, Picasso worked with increasing haste, and his style became ever more expressive and unapologetic. His late works combined two distinct ways of painting: one quick and simplified, made up of abbreviations, ideograms, and codified signs; the other bold and expressive, with thick, flowing paint hastily applied. Rather than depicting a figure in full, Picasso often rendered eyes, mouths, hands as reduced signs: a curve suggesting a breast, a slash an eye. This ideographic style allowed him to communicate complex emotions and human presence with quick, declarative marks, transforming painting into a kind of pictorial writing.

Although Picasso rarely painted self-portraits, between 1964 and 1965 he produced a series of stylised male heads in which likeness is subordinated to the immediate expressiveness of the painting. With striking variation, these works range from simplified, expressive figures rendered in fluid, colourful lines, to more detailed representations evoking Picasso's own appearance, if only for the blue-striped Breton shirt he often wore. Here, late repetitions of male heads are juxtaposed with two earlier portraits of the French Surrealist photographer Dora Maar, whose image became a recurring motif in Picasso's work some twenty years earlier. Dora Maar once remarked: "All his portraits of me are lies. They are all Picassos, not one is Dora Maar." Her statement underscores how Picasso's portraits, while ostensibly of others, often serve as interrogations of the self.

Picasso återvände ständigt till motivet konstnären och hans modell, men det var mellan 1963 och 1965 som han skapade de mest uppfinningsrika och talrika verken på temat. Scenerna utspelas vanligen i tänkta ateljéer och återger konstnären i arbete, mitt emot en liggande nakenmodell. Dessa målningar uppfattas ofta som ett slags självporträtt, men konstnären man ser i bilderna är på många sätt påhittad: Picasso själv använde ogärna palett (han föredrog tidningspapper), utgick sällan från en poserande modell och undvek staffli.

För Picasso erbjöd temat oändliga möjligheter att experimentera med komposition, färg och form. I sina otaliga versioner av ateljémotivet, återvände Picasso ständigt till förhållandet mellan konstnär, modell och duk. Denna triad blev en struktur som hjälpte Picasso att utforska den skapande processen. I grunden är dessa scener inte bara bilder av konstnären i arbete. De är allegorier över själva måleriakten, och duken kan ses som tröskeln mellan konst och liv. I detta utrymme är allt fiktion – och allt är sant.

Throughout his career, Picasso repeatedly returned to the theme of the artist and his model. Yet it was between 1963 and 1965 that he produced his most extensive and inventive body of work on the subject. Typically depicting a painter at work, often opposite a reclining nude, these scenes are set in imagined studios. Though often read as self-portraits of sorts, the artist within these works is, in many ways, a fiction: Picasso rarely used a palette – favouring newspaper instead – and seldom worked from a posed model or used an easel.

For Picasso, the theme offered endless possibilities for experimentation with composition, colour, and form. In his numerous versions of the studio motif, Picasso continually returned to

the relationship between artist, model, and canvas. This trinity became a structure through which Picasso examined the process of creation. Ultimately, these scenes are not simply depictions of artistic labour. They are allegories of the act of painting itself, where the canvas may be read as a threshold between art and life. In this space, everything is fiction – and everything is true.

I Picassos bildvärldar är kvinnorna avklädda, medan männen allt som oftast är förklädda. Kvinnokropparna han målar har berövats idealiserande drag och avbildas ofta liggande eller sittande i förvridna ställningar, ibland ur flera synvinklar samtidigt. Formen och rummet komprimeras till förtätade kompositioner.

Kvinnokroppen blir hos Picasso en starkt fysisk uppsättning armar och ben, bröst och öppningar – nästan aggressiv i sin köttslighet. Han ville visa kroppens sinnliga verklighet, och målningarna är avsiktligt grova och öppet sexuella. "Allt finns med", sa han till författaren André Malraux. "Jag försöker återge den nakna kroppen som den är. Om jag målar en naken kropp ska folk tänka att det är en naken kropp, inte Madame vad-är-det-här." Samtidigt gjorde han sig lustig över konstnärskollegan Georges Braques kvinnokroppar: "Det man ser när man betraktar en bild av Braque känns inte som en kvinna utan som en målning – kan det verkligen komma någon lukt ur den där armhålan?"

Picasso blev alltmer isolerad under den här tiden, men fortsatte att utforska sexuella relationer i sin konst. I flera verk utspelas scener som ångar av begär, intimitet, besatthet och konflikter i tveydiga, drömliga rum.

In Picasso's late work the women are naked, while the men are in disguise. His female nudes are stripped of idealisation, depicted in contorted, reclining, or seated poses, presenting multiple viewpoints simultaneously. Form and space are compressed into dense compositions.

In these works, the female body emerges as a visceral assembly of limbs, breasts, and orifices – confrontational in its physicality. Picasso's desire to convey the subjects' carnal reality left the compositions intentionally crude and overtly sexual. "It's all there," he told writer André Malraux, "I try to do a nude as it is. If I do a nude, people ought to think: it's a nude, not Madame Whatsit." By contrast, he mocked the nudes of fellow painter Georges Braque: "With Braque, when you look at his pictures you say to yourself: Is it a woman or a painting – does its armpit smell?"

While Picasso grew increasingly isolated during this time, he continued to explore the theme of lovers in his art. In several works, scenes of desire, intimacy, possession, and conflict unfold within ambiguous, dreamlike spaces.

Under sina sista år frammanade Picasso en skara iögonfallande manliga figurer – musketörer, ryttare och piprökande fäktare – som kom att dominera hans målningar. Musketörerna var inspirerade av 1600-talets måleri och litteratur och för tankarna till Rembrandts, Velázquez, El Grecos och Alexander Dumas världar. De bär veckade kragar och viftar med värjor, men deras pompösa hållning glider ofta över i parodi och självförlöjligande. Bakom karskheten finns en medveten lekfullhet – det här är inte porträtt i någon gängse mening, utan roller som ska spelas.

Genom hela sitt konstnärsliv maskerade Picasso sina självporträtt med alter egon: harlekiner, apor och minotaurer. Musketören blev hans sista persona. De var till dels parodier, till dels hyllningar, och ibland signerade han dem rentav med det påhittade namnet "Domenico Theotokopoulos van Rijn da Silva", som han bildade utifrån sina konsthistoriska hjältars namn.

Men musketörerna är mer än nostalgiska ekon av ett heroiskt förflutet. Dessa anslående figurer är masker som hjälpte Picasso att handskas med åldrandet och sitt konstnärliga arv. De gjorde det dessutom möjligt för honom att utforska måleriet som fiktion – en värld av maskerad, överdrifter och förklädnader. Penselföringen är snabb och bångstyrig, kompositionerna ibland komiska, ibland groteska – som för att håna traditionens allvar samtidigt som han åberopar den. I en tid då samtidskonsten vände sig mot minimalism och konceptualism valde Picasso i stället det teatrala och det artificiella.

During his last years Picasso summoned a cast of flamboyant male figures – musketeers, cavaliers, and pipe-smoking swordsmen – that came to dominate his paintings. Inspired by 17th-century painting and literature, Picasso's musketeers echo the worlds of Rembrandt, Velázquez, El Greco, and Alexander Dumas. They wear ruffled collars and wield swords, yet their puffed-up posturing often slips into parody and self-ridicule. Behind the bravado lies a knowing sense of play – these are not portraits in any conventional sense; they are roles to be performed.

Throughout his career, Picasso masked self-representation through alter egos or guises like the harlequin, the monkey, and the minotaur, with the musketeers becoming his final persona. Part parody, part homage, he even went so far as to sign some of them with the imagined name “Domenico Theotokopoulos van Rijn da Silva”, borrowing freely from the names of his art historical heroes.

Yet, these dashing figures are more than nostalgic echoes of a heroic past. They are masks through which Picasso wrestled with aging and artistic legacy. Furthermore, the musketeer allowed Picasso to explore painting as fiction: a space for masquerade, excess, and disguise. His brushwork is hasty and unruly, the compositions sometimes comical, sometimes grotesque – as if to mock the gravity of tradition even while invoking it. At a time when contemporary art was turning toward minimalism and conceptualism, Picasso instead embraced theatricality and artifice.

Den 23 maj 1973, bara några veckor efter Picassos död, öppnade en stor utställning i påvepalatset i Avignon. Med över två hundra målningar från de föregående tre åren – alla utvalda av Picasso själv – omvandlades det väldiga medeltida långhuset i påvepalatset till en rik och mångstämmig helhet. Installationen bröt radikalt med museernas vanliga ordning. De oramade målningarna sattes tätt, många av dem kant i kant, i flera rader ovanpå varandra direkt mot de grova stenväggarna. Arrangemanget framhävde det seriella och pågående i Picassos sena produktion, där motiven återkommer i olika stadier, och underströk hans motvilja mot att betrakta verken som avslutade.

Reaktionerna var starkt delade. Vissa såg utställningen som en trotsig slutakt som visade på Picassos fortsatta relevans och djärvhet. Andra uppfattade de hastiga penseldragen, de förvrängda formerna och det enorma flödet av bilder som ett släpphänt kaos – ett tecken på nedgång snarare än kreativitet. Oavsett tolkning förblir utställningen i Avignon central för förståelsen av Picassos sena verk och för de motstridiga reaktioner som de fortfarande väcker.

On 23 May 1973, just weeks after Picasso's death, a large exhibition opened in the Papal Palace in Avignon. Comprising over two hundred paintings from the preceding three years – each selected by Picasso himself – the exhibition transformed the vast medieval nave of the Papal Palace into a polyphonic totality. The installation itself broke decisively with traditional museum display. The unframed paintings were hung in dense, multiple rows – often edge to edge – directly on the rough medieval stone walls. This arrangement emphasised the serial, ongoing

nature of Picasso's late production, where images often reappear in varying progression, and underscored the artist's resistance to declaring works as finished.

The response was deeply divided. For some, the exhibition was a bold final act, asserting Picasso's continued relevance and daring. For others, the hastily applied paint, distorted forms, and prolific output of his final years seemed chaotic or indulgent – a sign of decline rather than creative vigour. Whether interpreted as a testament to ongoing innovation or as a closing chapter marked by exhaustion and repetition, the Avignon exhibition remains a key site for reassessing Picasso's late work and the polarised responses it continues to provoke.

Picasso målade på dagarna och tecknade på nätterna, ofta timmar i sträck. Han beskrev sin teckningsmetod som ett sätt att skriva fiktion. *Svit 347* är hans mest omfattande grafiska serie med 347 etsningar som färdigställdes på mindre än sju månader. Serien framskrider likt en väldig bilddagbok, där ostyriga figurer och fantasifulla scener blickar tillbaka på Picassos liv och konst. Bildspråket är ett myller av cirkus, antik historia, mytologi och konsthistoria. Konstnärer, fauner, narrar och pajasar återkommer ständigt och leder betraktaren genom karnevaliska möten. Picasso dyker upp som Rembrandt, som musketör, som spädbarn, som gammal man – och stundtals som sig själv.

Svit 347 tillkom under en tid av stora kulturella och sociala omvälvningar. Televisionen som på 1960-talet hade blivit ett massmedium i Frankrike, matade Picassos fantasi med cirkusföreställningar, musketör- och västernfilmer och bilder från händelserna under maj 1968. Erotiska filmer och deras laddade scener letade sig också in i Picassos motivvärldar. Bilderna uppfattades så provocerande att det utlöste en debatt om konst och pornografi när sviten första gången ställdes ut i Paris, och många av bilderna fick visas i ett stängt bakre rum.

När Picasso ser mot livets slut gör han det inte med hjälp av stilla betraktelser utan med rasande intensitet och ohämmad fantasi. Som den brittiske konsthistorikern David Sylvester skrev 1987: "Picassos konst bekräftade in i det sista att konsten, till och med när den är en dagbok, inte är ämnad att vara en bekännelse utan en lek."

Painting by day and drawing by night, often for hours, Picasso described his drawing practice as a way of writing fiction. *Suite 347* is his largest print series, comprising 347 etchings completed in less than seven months. The series unfolds like a vast visual diary, revisiting Picasso's life and art through unruly characters and imagined scenes. Its imagery teems with the circus, classical antiquity, mythology, and art history. Artists, fauns, jesters, and buffoons recur throughout, guiding viewers through carnivalesque encounters. Picasso appears as Rembrandt, a musketeer, a baby, an old man, and occasionally as himself.

The creation of *Suite 347* coincided with a period of profound cultural and social upheaval. Television, a mass phenomenon in France by the 1960s, fed Picasso's imagination with broadcasts of circus shows, musketeer films, Westerns, and the charged images of the May 1968 student protests. Erotic films and their explicit imagery also found their way into the compositions. So much so that, when the suite was first exhibited in Paris, many of the images were relegated to a private back room, sparking debate over art and pornography.

Picasso confronts the end of his life not with quiet reflection but with ferocious intensity and unrestrained imagination. As the British art historian David Sylvester wrote in 1987: "Picasso's art affirmed until the end that, even when it is a diary, art is not meant to be a confession but a game."