

WILLIAM RUBIN. *Picasso y Braque. La invención del cubismo*. Con una cronología documental elaborada por Judith COUSINS. Barcelona, Polígrafa, 1991, 422 pp., ilustr.

La traducción española de *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*, título publicado con motivo de la exposición homónima celebrada en el Museum of Modern Art de Nueva York entre el 24 de Septiembre de 1989 y el 16 de Enero de 1990, mantiene el impulso promotor de la casa editorial Polígrafa por la difusión del arte moderno, que ha dado oportunidad al lector español de acercarse a las últimas aproximaciones críticas a Picasso y el cubismo vertidas en algunos excelentes catálogos de exposiciones, entre los que debemos mencionar *Pablo Picasso. A retrospective* (1980) y *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)* (1988). La gran retrospectiva de Picasso fue organizada por William Rubin y el MOMA y la pormenorizada investigación sobre la obra más conocida, junto al *Guernica*, del pintor español, no hubiera sido posible sin la colaboración entre el museo neoyorquino de la calle 53 y los Museos Picasso de París y Barcelona. Este preámbulo recuerda el papel clave jugado por las grandes instituciones museísticas americanas en la delimitación conceptual del arte del siglo XX, debido a una posición rectora iniciada por figuras de tan destacada significación en la cultura artística de nuestro siglo como Alfred H. Barr, el primer y más conocido director del MOMA, y proseguida por brillantes conservadores, a los que William Rubin aporta el valor añadido de ser unánimemente considerado un gran conocedor del cubismo en cuanto decisiva identidad plástica de nuestro tiempo. De este modo, la obra de Rubin significa la continuidad de una tradición intelectual que puso las bases del estudio científico de los fenómenos artísticos contemporáneos, incardinada en un profundo conocimiento de la producción artística y de los condicionamientos estéticos e ideológicos de la revolución estética contemporánea. Barr, en 1936, estableció una línea interpretativa, con la que aún estamos en deuda, en la exposición *Cubism and Abstract Art*, un punto de partida esencial para la historiografía posterior (sobre todo anglosajona), a la que hay que reconocer el mérito indudable de sacar al cubismo del ambiente limitado de la cultura artística francesa de las dos primeras décadas del siglo para situarlo al nivel que le corresponde como gramática esencial de la modernidad. La dedicación de Rubin al cubismo y las conocidas posibilidades del MOMA para establecer recapitulaciones esenciales, se añan en este libro de una manera clara.

La exposición que nos ocupa, montada por William Rubin como director emérito del Departamento de Pintura y Escultura del MOMA, produjo un segundo fruto: la organización de un coloquio donde la reunión de destacados especialistas en el cubismo habría de promover lecturas inéditas de la obra de los artistas (*Picasso and Braque. A Symposium*. Nueva York, Museum of Modern Art, 1992). Se trataba de una espléndida muestra que permitió la contemplación del fecundo diálogo que entre los años 1907 y 1914 hizo posible la formación o, para usar el término empleado en el libro, invención del cubismo.¹ Para ello Rubin reunió alrededor de 350 piezas entre óleos, grabados, dibujos, *papier collés*, *collages*, construcciones de papel, etc., todas ellas convenientemente reproducidas –en su mayor parte en color– en una edición que hace que el libro cuente con una abrumadora mayoría de ilustraciones que son, por otra parte, tremendamente enriquecedoras para proceder al cotejo visual que el autor deja en gran medida al buen

1.- Una exhaustiva reseña de esta exposición puede verse en GOLDING, John. "Two Who Made a Revolution". *New York Review of Books*, XXXVII, 9 (31 de Mayo), pp. 8-11

entender y criterio del lector-contemplador. Rara vez una cantidad tal de ilustraciones ha tenido la virtud de subrayar un discurso estilístico en la manera en que se ha hecho en este libro, y ello por dos razones, ineludibles en mi opinión en el nacimiento del cubismo, que son las que Rubin pretende explicitar: el seguimiento ordenadamente cronológico de una sucesión de hallazgos plásticos decisivos y la individualización de las personalidades creadores de Picasso y Braque. Se estructura lo anterior en un volumen que responde de manera atípica al prototipo de catálogo de exposición, al no contar con comentario en las fichas de catálogo, reducidas a pies de foto que, eso sí, cuentan con todos los requisitos mínimos exigibles a la catalogación formal de una obra de arte, entre los que el establecimiento de cronologías más ajustadas (aunque ese ajuste, como se debe suponer, es mínimo) han permitido cambiar ideas comunes ampliamente admitidas sobre al alcance de la colaboración de Picasso y Braque en los años clave del primer cubismo analítico y de la transición de 1912.

Tanto el conjunto de ilustraciones, como el texto principal (*Picasso y Braque: A modo de introducción*) y la cronología de Judith Cousins, que cuenta con la colaboración de Pierre Daix, tienen como finalidad lo que el título declara de forma programática: dilucidar las responsabilidades de los dos pintores y reforzar la interpretación más consolidada en la historiografía que apunta hacia la paternidad exclusiva del artista español y su compañero francés en la creación del cubismo, lo que arrojaría al resto de los pintores cubistas al limbo de seguidores o imitadores; incluso, aplicando una metáfora que Kahnweiler hizo suya para describir la relación Picasso-Braque, a la consideración de satélites girando alrededor del sol formado por esta comunión artística, definida certeramente por Braque como una cordada de montaña. La fuerza de esta idea es incontestable, pero empequeñece en gran medida la originalidad creadora de artistas como Gleizes y Metzinger, e incluso de cubistas tan de primera fila como Gris, Delaunay, Léger o los componentes del grupo formado por los hermanos Duchamp en Puteaux, que suelen ir englobados erróneamente como cubistas de los Salones. No obstante, está claro que Rubin no ha entrado en esta polémica conscientemente y el ejercicio museográfico, crítico, y en definitiva de *connoisseur*, hecho posible por la comparación detallada entre los dos pintores, no pierde validez por estas objeciones algo desenfocadas. Rubin ha contado con instrumentos de primer orden: el análisis directo de la obra, la exhaustiva puesta al día de la historiografía cubista e incluso documentación extraída de los Archivos Leiris, Laurens y del Museo Picasso de París, que le permiten acceder a la correspondencia mantenida entre los dos artistas y entre éstos y terceras personas de la importancia de Kahnweiler, una vez más reforzado en su actuación histórica, no sólo como el marchante y sostén económico de los dos pintores, sino como uno de los definidores fundamentales del cubismo, dado que, al impostar sobre una formación filosófica alemana de origen kantiano sus experiencias artísticas francesas, dio a la historiografía del cubismo unos instrumentos metodológicos imprescindibles para situar a éste en el ámbito adecuado de reflexión estética. Daniel-Henry Kahnweiler demostró su sagacidad y el conocimiento de primera mano (como subraya Rubin) al establecer la auténtica dimensión de la colaboración entre Picasso y Braque, algo que corroboró otro marchante alemán Wilhelm Uhde y que ni Salmon, ni Apollinaire, ni Soffici llegaron a captar en su verdadera magnitud.

Lo que sí podemos achacar al texto de Rubin es (aunque ésta no era su misión) obviar los aspectos más personales de esta relación y pasar por alto el análisis de la producción de los dos artistas entre los años 1907 y 1909-1910, es decir, el primer cubismo más cézanniano y primitivista, algo que sin embargo se hace en las ilustraciones. Por contra, el establecimiento paso a paso de la génesis de las obras respectivas, las distinciones de estilo y casi caligráficas entre los dos autores, que continúan los hallazgos ya hechos por Golding, Fry o Daix, entre otros, o la brillantez al discernir la primacía de Braque en el

descubrimiento de procedimientos técnicos decisivos como el *papier collé*, los ensamblajes o esculturas-construcción (instrumentos de elaboración formal impulsores del paso al cubismo sintético, en Braque, y en las manos del Picasso inventor del *collage*, por el contrario, turbadoramente subversivos), son maravillosamente esclarecedores de lo que el análisis formal inmediato puede aportar en la historiografía artística, sobre todo en un terreno muy dado a la elucubración estética de segunda mano. El análisis formalista, tan consustancial con el cubismo pese a reacciones esporádicas en la crítica, tiene de esta manera en el texto de Rubin una nueva y espléndida aplicación.

A pesar de la parquedad de lo escrito, hay hallazgos de importancia que nos permiten suponer que en la historia del cubismo, debido a la poca afición de Picasso y Braque a las declaraciones y exhibiciones públicas en estos años y a los cambios subsiguientes en *status* y personalidad, todavía hay lugar a las sorpresas. Sorpresa es la que nos depara el apéndice dedicado por Rubin al encargo (verificado documentalmente) que en 1909 hizo a Picasso Hamilton Easter Field, crítico y mecenas americano, a través de un amigo común, el coleccionista de arte tribal Frank Burty Haviland, para decorar la biblioteca de su casa de Brooklyn con una serie de pinturas de apreciable tamaño. El encargo nunca se materializó, a pesar de que Picasso estuvo mucho tiempo pensando en él, y mostró tanto la dificultad del cubismo a la hora de abordar grandes pinturas decorativas que incluyesen temáticas complejas, como el interés del pintor español por dar una respuesta a la gran pintura decorativa de Matisse, ejemplificada en este mismo momento en los grandes paneles pintados para la casa de Sergei Shchukin en Moscú, un mecenas común a los dos grandes protagonistas de la renovación plástica de la vanguardia parisina. El mérito de Rubin estriba en haber intentado la identificación de algunas de las pinturas que sobrevivieron, aunque parece ser que la más grande y compleja fue destruida conscientemente por el propio Picasso.

Por último, una mención a la cronología documental que ocupa una buena parte del libro resulta de rigor, dado que en ella se presenta detalladamente el discurrir cotidiano de las vidas de Picasso y Braque en estos años decisivos. Se trata de una narración ordenada que posibilita la confrontación de documentos originales (cartas fundamentalmente), crítica contemporánea e investigaciones y hallazgos posteriores; una aportación de tono positivista, una recopilación de noticias que apenas se arriesga a emitir juicios de carácter estético. No es esa su finalidad, pero la experiencia en este tipo de trabajo documental de Judith Cousins (que ya hizo en colaboración con Hélène Seckel el correspondiente a *Les Demoiselles d'Avignon*) permite convertir esta parte de la obra en un instrumento de útil referencia y consulta. En resumen, podemos asegurar que este catálogo de exposición ocupa un lugar importante en la renovación que ha experimentado en los últimos años la historiografía cubista en general y la picassiana en particular.

MIGUEL ÁNGEL GAMONAL TORRES,
Profesor Titular de Universidad del Departamento
de Historia del Arte, Universidad de Granada