

## Pepe Karmel. *Looking at Picasso*. Londres: Thames & Hudson, 2023, 200 pp

Beatriz Cordero Martín

<https://dx.doi.org/10.5209/anha.94856>

“Picasso was the greatest artist of the Twentieth century.” Así de contundente comienza *Looking at Picasso*, el ensayo de Pepe Karmel publicado en Thames & Hudson en 2023, en plena celebración del cincuenta aniversario de la muerte del pintor.<sup>1</sup> Para respaldar tan categórico inicio, en *Looking at Picasso* el autor desgana muchos de los logros del artista en seis breves capítulos atravesados por una encomiable síntesis bibliográfica. Porque el primer reto para cualquiera que se aventure a escribir sobre Picasso consiste en enfrentarse a una bibliografía descomunal, y esta es precisamente una de las contribuciones más destacadas de esta monografía. Karmel se apoya en estudios previos para ofrecer nuevas interpretaciones sobre la obra de Picasso haciéndose valer de un agudo sentido crítico, conseguido tras décadas de análisis y estudio. Los temas estructurantes se han seleccionado con gran habilidad, y en apenas 160 páginas (la mayoría de ellas ilustradas) el lector se asoma a un estudio tan profundo como accesible. La segunda dificultad de este proyecto yace en la versatilidad y productividad del artista. Sintetizar, por ejemplo, la década de los veinte, un periodo en el que el artista realizó bodegones postcubistas, retornó al clasicismo con sus “gigantes”, jugó con el surrealismo en sus retratos dobles, creó esculturas en hierro, exploró las desintegraciones del cuerpo humano con un cubismo curvilíneo, homenajeó (una y otra vez) a Ingres, dibujó tipográficamente con puntos y líneas, diseñó escenografías para Diaghilev, creó la Suite Vollard y muchos otros grabados mitológicos, e ilustró las *Metamorfosis* de Ovidio mientras pintaba hermosas durmientes, es una tarea titánica que Karmel consigue con aparente facilidad.

El primer capítulo (*Life*) resume aspectos biográficos que sitúan a los lectores en el contexto del pintor, tanto el íntimo como el histórico- artístico, pero se aleja de revisiones forzadas que nada aportan a la historia del arte. Karmel zanja una cuestión relevante en un aniversario que comenzó con grandes ambiciones revisionistas y termina con las pasiones canceladoras muy apaciguadas. Advierte Karmel que el ángulo biográfico iniciado por historiadores del arte como William Rubin (con quien, por otra parte, el autor está en evidente deuda intelectual) empobreció

<sup>1</sup> Desde que en 1993 dedicara su tesis doctoral al papel del dibujo en el desarrollo del cubismo, Karmel ha publicado extensamente sobre la producción artística de Picasso. Además de numerosos artículos, y el ensayo titulado *Picasso and the Invention of Cubism* (Yale University Press, 2003), el catedrático de la New York University ha comisariado exposiciones dedicadas a Picasso en el MoMA de Nueva York y en el Museo Picasso de Málaga.

nuestra comprensión de la obra de Picasso. Una tendencia que cobró fuerza con las exposiciones comisariadas por el propio Rubin en el Museum of Modern Art (*Picasso: una retrospectiva* en 1980, *Picasso y Braque, Pioneros del Cubismo* diez años más tarde y, sobre todo, con *Picasso y el retrato: representación y transformación* en 1996) y de cuyos peligros advirtió ya Rosalind Krauss en 1981<sup>2</sup>, tal y como indica el propio autor. Un recordatorio muy necesario en un aniversario que nos ha regalado proyectos tan idiosincráticos como la exposición *Pablo-matic* comisariada por la cómica australiana Hannah Gabsy para el Brooklyn Museum of Art.

Toulouse Lautrec, Vincent van Gogh, Henri Matisse y Amedeo Modigliani son referencias que aparecen en este primer capítulo dedicado a la vida de Picasso, recordando el peso de estos artistas en la producción picassiana. También afloran, sin embargo, nombres menos conocidos, pero igualmente relevantes para el pintor, como la anticuaria Berthe Weill y el español Pedro Mañach, responsables de la primera exposición de Picasso en París, o Clovis Sagot, una antigua artista de circo que pese a su precariedad consiguió vender *Familia de acróbatas* (1905) a Leo y Gertrude Stein, indirectamente catapultando Picasso a la pista grande del coleccionismo. Los aspectos biográficos, en cualquier caso, son vistos desde el punto de vista del historiador del arte, porque al contrario que John Richardson, el más exhaustivo de los biógrafos de Picasso, Karmel considera que el arte es el principal motor en la vida de Picasso y no lo contrario.

El segundo capítulo (*Symbolism*) analiza los primeros periodos del artista con una singular propuesta, la de considerar *Les Demoiselles d'Avignon* (1907, MoMA) como culminación del periodo rosa más que como antesala del cubismo, tal y como se ha venido haciendo tradicionalmente. Se trata de una idea provocativa que pone de relieve el peso del simbolismo en la obra de Picasso durante la primera década del siglo XX. En el tercer capítulo (*Cubism*), Karmel revisa un periodo de la historia del arte sobre el que ha escrito en varias ocasiones. La aportación crítica aquí consiste en que, al contrario de lo aceptado por la mayoría de los estudios sobre el cubismo, Karmel no cierra ciclo con la llegada de la I Guerra Mundial, si no que extiende el periodo toda una década, identificando *Mandolina y guitarra* de 1924 (Solomon R. Guggenheim Museum) como la gran última obra cubista, salvo que consideremos también las incursiones parciales de finales de los años cuarenta, también argumentado por el autor. El capítulo también contribuye con un interesante análisis de la obra *Tres mujeres* (1908), encumbrada como obra maestra del periodo, muy por encima *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) y que ha gozado de una fortuna crítica mucho menos luminosa, debido, entre otras cosas, a que se encuentra en el Museo Estatal del Hermitage en San Petersburgo en vez de en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

El periodo cronológico 1925-1932 encuadra el cuarto capítulo de un libro que, sin descuidar al lector que se asoma a la obra picassiana por vez primera, aporta interesantes interpretaciones para aquellos familiarizados con el artista. *Surrealism* distingue entre el surrealismo biomórfico que aparece con el obsesivo tema de “el pintor y la modelo” y el surrealismo geométrico, ensayado en los dibujos para el monumento a Apollinaire y otras obras de la segunda década del siglo. La pulsión sexual, tan importante en la obra picassiana, es analizada en profundidad, resaltando las enormes deformidades de algunos rincones corporales como una consecuencia de la cercanía del amante. Asimismo, se recogen las interesantes aportaciones de Carl Jung sobre Picasso a propósito de la crítica del psicoanalista a la retrospectiva de 1932 y que brillantemente enlaza el periodo azul con el primer momento del “descenso” de Picasso hacia en interior de su psique, que de alguna manera culmina con *Muchacha delante del espejo* (MoMA, 1932). Karmel presenta a Picasso como adalid del movimiento surrealista, al anticiparse al interés por lo que en los oscuros tiempos del Dr. Charcot se denominaban “convulsiones histéricas”, algo que ya apuntó Elizabeth Cowling en estudios anteriores. Como<sup>3</sup> el propio Breton anunció en 1925, “si el surrealismo quiere definir un código moral para sí, solo necesita seguir a Picasso”<sup>4</sup>. Como ejemplo de este liderazgo, Karmel alega que el personaje situado a la izquierda en la obra *Las tres bailarinas* (1925, Tate Collection) se habría modificado para encarnar a un personaje sufriendo

<sup>2</sup> Rosalind Krauss, “In the name of Picasso”, *October* 16 (primavera 1981): 5-22.

<sup>3</sup> Elizabeth Cowling, *Picasso: Style and Meaning* (Londres: Phaidon, 2002).

<sup>4</sup> André Breton, “Le Surréalisme et la Peinture”, *La Révolution Surréaliste* 4 (15 Julio 1925): 28-30.

uno de esos episodios “históricos”, y lo habría hecho tres años antes del célebre texto de Breton y Aragon “Le cinquantenaire de l’hysterie”<sup>5</sup>. Por otra parte, los mencionados dibujos topográficos de Picasso ensayados por vez primera en 1924 y retomados en 1931 se adelantarian también a las *Constelaciones* de Miró (1941), que Karmel argumenta que conceptualmente son obras surrealistas porque requieren de nuestra imaginación para completarse (las constelaciones son los dibujos que hacemos en nuestra mente uniendo puntos en el espacio, por tanto, es nuestro cerebro el que impone su deseo de ver esas imágenes).

El quinto capítulo (*Classicism*) se desvía del trayecto cronológico para examinar atentamente el clasicismo picassiano, tanto desde el punto de vista formal de los dibujos y pinturas de los primeros años veinte hasta la revisión de temas mitológicos, omnipresentes en los trabajos gráficos de los años treinta. Por último, con el título de *War and Peace*, el capítulo que cierra este estudio resume la producción artística de Picasso desde 1937, centrándose en cuatro temas esenciales en su obra: su compromiso social y político, representaciones alegóricas en las que los animales cobran una dimensión simbólica muy importante, la pintura como lenguaje visual de signos y el tributo velado a Henri Matisse de las últimas obras del artista español.

*Looking at Picasso* ofrece una mirada inquisitiva sobre los principales movimientos artísticos de las décadas centrales del siglo XX mientras que examina el acercamiento personal de Picasso a dichos estilos. Por ello se entiende que dos obras tan cercanas en sus fechas como *Mandolina y guitarra* (1924) y *Tres bailarinas* (1925) puedan considerarse cubista la primera y surrealista la segunda. Finalmente, el libro examina la obra de Picasso tanto temática como formalmente mientras que la enmarca en el contexto global. En este sentido, *Looking at Picasso* recuerda a los lectores la influencia de Picasso en artistas del expresionismo abstracto como Jackson Pollock y Willem de Kooning, pero insta a abrir otros caminos que nos lleven desde la obra de Picasso a la de Ibrahim El-Salahi (África), Jawad Saleem (Oriente Medio) y M. F. Husain (Sudeste asiático). En este sentido, la monografía es una tesis culminante a la vez que una invitación a continuar *mirando a Picasso*, con la certeza de que es un artista tan inagotable como inabarcable.

---

<sup>5</sup> André Breton y Louis Aragon, *La Révolution Surréaliste* 11 (15 Marzo 1928): 20-22.