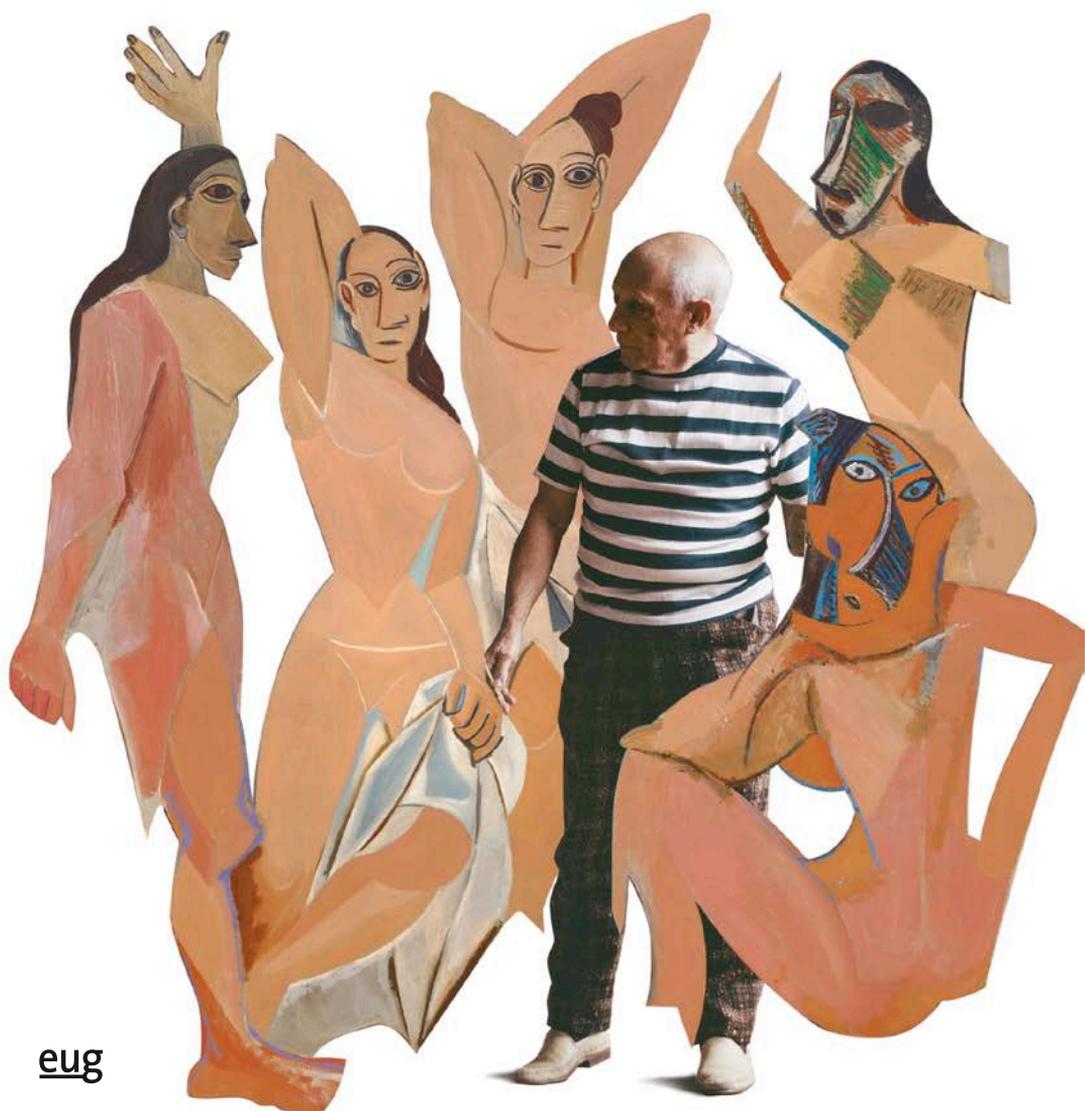


Maite Méndez Baiges

Las señoritas de Avignon

y el discurso crítico
de la modernidad



eug

MAITE MÉNDEZ BAIGES

LAS SEÑORITAS DE AVIGNON
Y EL DISCURSO CRÍTICO
DE LA MODERNIDAD

GRANADA, 2021

COLECCIÓN ARTE Y ARQUEOLOGÍA
— SECCIÓN ARTE —

Directores:

IGNACIO HENARES CUÉLLAR
y FERNANDO MOLINA GONZÁLEZ

Consejo Asesor Colección Arte y Arqueología

JAVIER ARNALDO ALCUBILLA
Universidad Complutense de Madrid
ANTONIO CALVO CASTELLÓN
Universidad de Granada
CATALINA CANTARELLAS CAMPS
Universitat de les Illes Balear
STÉPHANE CASTELLUCCIO
Institut National d'Histoire de l'Art. París
ESPERANZA GUILLÉN MARCOS
Universidad de Granada
LUCÍA LAHOZ GUTIÉRREZ
Universidad de Salamanca

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
Universidad de Granada
JUAN MANUEL MONTERROSO MONTERO
Universidad de Santiago de Compostela
CARMEN MORTE GARCÍA
Universidad de Zaragoza
MARINELLA PIGOZZI
Università di Bologna
CARLOS REYERO HERMOSILLA
Universidad Autónoma de Madrid
FRANCA VARALLO
Università di Torino

Este libro es fruto del trabajo llevado a cabo en el proyecto I+D del Plan Nacional HAR2016-75662-P *Prácticas de la subjetividad en el arte contemporáneo*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Gobierno de España.



- © MAITE MÉNDEZ BAIGES
© UNIVERSIDAD DE GRANADA
Campus Universitario de Cartuja
Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada
Telf.: 958 243 930 - 246 220
Web: editorial.ugr.es
ISBN(e): 978-84-338-6756-6
Depósito legal: Gr./67-2021
Edita: Editorial Universidad de Granada
Campus Universitario de Cartuja. Granada
Fotocomposición: Tarma, estudio gráfico. Granada
Diseño de cubierta: Tarma, estudio gráfico. Granada
Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

A Jorge, *Nunc scio quid sit amor*

Aun concediendo, en términos generales, la preeminencia a la experimentación poética como lo que define a una época, no puedo dejar de ver en *Les Demoiselles d'Avignon* el acontecimiento capital de principios del siglo XX. Es la pintura que sacaríamos en procesión por las calles de nuestra capital, como se hacía antaño con la Virgen de Cimabue, si el escepticismo no fuese el atributo dominante de nuestra época [...]. *Les Demoiselles d'Avignon* desafía cualquier análisis, y las leyes de su gran composición no se pueden formular de ningún modo. Es más, hablando en términos místicos, después de Picasso, ¡nos despedimos de todas las pinturas del pasado!

André Breton a Jacques Doucet, 12 de diciembre de 1924

Les Demoiselles d'Avignon... el cráter eternamente incandescente del que emana el fuego de todo el arte contemporáneo... El arte contemporáneo y el arte del futuro provienen de esta benigna tiranía. Picasso lo inventó todo.

André Salmon, "Picasso", *L'Esprit Nouveau*, mayo 1920

Índice

INTRODUCCIÓN. UNA ARQUEOLOGÍA DE LO MODERNO	13
Miradas	13
<i>Les Demoiselles d'Avignon</i> , algunos datos básicos	15
Lecturas para Señoritas	18
Contextos	22
I. CUERPOS DE ESTOPA Y PETRÓLEO	33
Cunde la alarma	33
Jugar al despiste: declaraciones de Picasso	37
2. “PROBLEMAS DESNUDOS”. GÉNESIS Y ALCANCE DE LA INTERPRETACIÓN FORMALISTA	41
3. OTROS CRITERIOS: DESNUDOS PROBLEMÁTICOS	53
Desbaratar el formalismo.....	53
Historias de sexo y seducción fatal: la versión ineludible de Leo Steinberg	61
4. DESPUÉS DE STEINBERG: LECTURAS CONTEXTUALISTAS	71
Hurgar en la biografía de Picasso	72
Picasso en el diván	83
Contextos culturales: el fabuloso encuentro entre Málaga y el cubismo	89

5. “TODAS SOMOS DEMOISELLES D’AVIGNON”, O EL RESQUEBRAJAMIENTO DE LA MIRADA DOMINANTE	99
<i>Nothing for women in this game</i> , la perspectiva feminista	103
La cuestión colonial y el debate sobre el <i>Art Nègre</i>	116
La crítica poscolonial y la cuestión de la subalternidad	131
<i>Ex Africa semper aliquid novi</i> . Picasso en África	142
Volver a Carl Einstein	153
6. AFTER PICASSO. REINTERPRETACIONES Y RECREACIONES DE LAS SEÑORITAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	157
Recreaciones Pop.....	160
Apropiarse de Picasso	168
La emergencia de otras miradas	176
EPÍLOGO	196
BIBLIOGRAFÍA	199
AGRADECIMIENTOS	213



^[1] Miembros del patronato del MoMA de Nueva York ante *Las señoritas de Avignon* con ocasión de la exposición *Art of Our Time* (fotografiados por Herbert Gehr el 8 de mayo de 1939), publicado en *Life* el 22 de mayo de 1939. *Life* magazine copyright Time Warner Inc.

Una arqueología de lo moderno

La mirada no se privilegia tanto en las mujeres como en los hombres. Más que los otros sentidos, el ojo objetiva y domina. Coloca las cosas a cierta distancia y las mantiene distanciadas. En nuestra cultura, el predominio de la vista sobre el olfato, el gusto, el tacto y el oído ha producido un empobrecimiento de las relaciones corporales... Cuando la mirada domina, el cuerpo pierde su materialidad¹.

MIRADAS

En una fotografía en blanco y negro publicada en la revista *Life* el 22 de mayo de 1939 vemos a un grupo de personas delante de *Las señoritas de Avignon* de Picasso [Fig. 1], pintada en París en 1907. La fotografía se sacó el 8 de mayo de 1939 con ocasión de la exposición “Art in Our Time” y los retratados son los miembros del patronato del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, la institución destinada a convertirse en el centro de arte moderno o contemporáneo²

1 Es decir, se convierte en imagen, añade Owens, que está citando a Luce Irigaray en “Un art différent de sentir”, entrevista con Luce Irigaray en M.-F. Hans y G. Lapouge (eds.), *Les femmes, la pornographie, l'erotisme*, Seuil, París, 1978, pp. 43-58, tomado de Craig Owens, “El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo”, en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 2002, pp.112-113.

2 El sentido de los términos “arte moderno” y “arte contemporáneo” no está completamente asentado. Aunque en muchos casos, lenguas y contextos, actualmente se refieren, respectivamente, al arte de vanguardia que va de finales del XIX hasta aproximadamente las décadas de los cincuenta o sesenta (Arte moderno), y al arte que se produce de ahí en adelante (Arte contemporáneo), ese uso no es ni unánime ni uniforme. En este libro, además, usaremos muchas fuentes escritas de las primeras décadas del siglo XX que, como es natural, cuando usan la expresión arte contemporáneo se están refiriendo al cubismo y los otros movimientos de vanguardia coetáneos. Como este libro se centra en las teorías del arte moderno o de la modernidad estética, a lo largo de sus páginas usaremos preferentemente la expresión “arte moderno”; pero también, como algo intercambiable, la de arte contemporáneo. Confiamos en que el contexto aclara suficientemente el significado en cada caso. A estos términos se superpondrá el

más poderoso del mundo –hay quien maliciosamente lo ha llegado a llamar el “Kremlin del arte moderno”–. En la imagen, seis personas parecen prestar atención a lo que dice una séptima, situada en el centro, que, sonriente, señala con su índice algún punto del cuadro, difícil de concretar: en principio, da la impresión de estar apuntando hacia uno de los desnudos, la señorita del centro izquierda, pero quizá sea a la que ocupa el extremo de este lado, la que está entrando a esa especie de escenario representado en la obra. Quién sabe qué les estaría diciendo el señor que habla a ese grupo de personas. En todo caso, sus interlocutores le están devolviendo la sonrisa.

Esta fotografía nos permite contemplar una reunión amigable en la que, según todo parece indicar, alguien está proporcionando a una exigua audiencia una de las posibles explicaciones de *Les Demoiselles d'Avignon*. En su extremo inferior izquierdo, y en un primerísimo plano, es posible reconocer, aunque desenfocada, una mano sosteniendo una cámara que, como cabe suponer, está obteniendo una instantánea de la escena desde un punto de vista distinto al que se ha utilizado para la fotografía a la que nos estamos refiriendo. Me gustaría proponer esta imagen como una especie de retrato de este libro, pues lo he escrito situándome en el lugar de esa cámara para observar, exponer y examinar las distintas explicaciones que ha recibido esta obra a lo largo de sus más de cien años de vida. El hecho de que todos sonrían en ella no puede dejar de parecerme un buen augurio.

La persona a la que todos atienden es Nelson A. Rockefeller, el presidente del patronato del MoMA en esa época. Examinemos también algo más de cerca a su audiencia: son tres caballeros y tres damas de aspecto distinguido³. Reparemos en sus miradas; al fin y al cabo la disciplina de la historia del arte consiste sobre todo en un ejercicio de interrogación sobre ellas. En el propio cuadro, *Les Demoiselles d'Avignon*, siempre han llamado la atención las miradas de las cinco retratadas: fundamentalmente porque son las de cinco mujeres desnudas y se dirigen hacia algo o alguien situado fuera del lienzo, al lugar que ocupa el

de *Modernism*, cuyos sentidos iremos aclarando oportunamente.

3 Son, de izquierda a derecha: Johan Hay Whitney, Mrs. W.T. Emmet, A. Conger Goodyear, el presidente del patronato Nelson A. Rockefeller, Mrs. John Sheppard, Edsel Ford y Mrs. John Parkinson Jr., fotografiados por Herbert Gehr, en una fotografía publicada en *Life*, el 22 de mayo de 1939, p. 82. *Life* magazine copyright Time Warner Inc.

espectador, o la espectadora. La visión de los hombres presentes en la fotografía se orienta hacia el cuadro, y más exactamente al sitio al que está apuntando el orador ocasional. Pero, ¿qué ocurre con las miradas de ellas, de las mujeres? ¿Se dirigen o no hacia ese mismo lugar? Por extraño o casual que pueda parecer, es distinta. Sorprendentemente, la dama de la izquierda mira al orador, no a la pintura; lo mismo ocurre con la del extremo derecho de la fotografía. En cuanto a la señora que se encuentra junto a Rockefeller, inmediatamente a su derecha, le ha dado descaradamente la espalda al cuadro: su ángulo de visión es exactamente de 180° en dirección opuesta a la de las señoritas. Sonríe complaciente, pero no a las jóvenes desnudas, sino a la galería.

Ahora bien, preguntémosnos igualmente qué ve cada una de estas personas cuando mira *Les Demoiselles d'Avignon*. John Golding, uno de los grandes especialistas en la pintura cubista, afirmaba que es uno de esos pocos cuadros que pueden parecerle completamente diferentes al mismo par de ojos en cada encuentro con él⁴. Este libro va sobre esas diferencias, sobre los distintos modos de ver *Las Señoritas de Avignon* que ha habido desde 1907; intenta trazar la historia de las explicaciones o interpretaciones que se han hecho de esta obra a lo largo de sus más de cien años de existencia. Antes de sumergirnos en esa historia, es conveniente procurar algunos datos básicos sobre el cuadro.

LES DEMOISELLES D'AVIGNON, ALGUNOS DATOS BÁSICOS

Pablo Picasso ideó y pintó *Les Demoiselles d'Avignon* (o *Las señoritas de Avignon*, en una de sus traducciones a nuestro idioma) sobre un lienzo casi cuadrado de 244 por 234 centímetros a lo largo de los últimos meses de 1906 y la primera mitad del año 1907 en su estudio parisino de Montmartre, el mítico *Bateau Lavoir* (“barco lavandería” en español), al que Max Jacob había bautizado con ese nombre porque el edificio le recordaba a las lavanderías flotantes que por entonces se podían ver fondeadas en el Sena. Precedida por un número ingente de bocetos, hay bastante acuerdo en que la pintura fue retocada durante

4 John Golding, “*Les Demoiselles d'Avignon* and the Exhibition of 1988”, en GREEN, Ch. (ed.), *Picasso's Les Demoiselles d'Avignon*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, pp. 15-30.

el proceso de ejecución, de modo que al final solo conservaron su aspecto original las dos señoritas del centro izquierda, mientras que se repintaron sobre versiones precedentes las dos que ocupan el ángulo derecho y la que entra por la izquierda. Desde su ejecución, la obra se había ido mudando a los sucesivos estudios del pintor, y no fue hasta 1916 cuando se expuso públicamente. De este modo, durante casi una década solo la pudieron contemplar los íntimos de Picasso, es decir, los integrantes de la conocida como “banda de Picasso”, entre los que se contaban Guillaume Apollinaire, Max Jacob y André Salmon, así como otros allegados, muchos de ellos pintores, aficionados y coleccionistas de arte vanguardista. También contó con algunos visitantes ocasionales, como el crítico norteamericano Gelett Burgess, que la vio en 1908 y la reprodujo por primera vez, con el título someramente descriptivo de *Studio by Picasso*, en el artículo “Wild Men of París”, publicado en mayo de 1910 en la revista *Architectural Record*, en lo que se convertiría en un influyente ensayo para la introducción del arte moderno en EE.UU⁵. Aparte del norteamericano, uno de los primeros autores en mencionar la obra fue el poeta y ensayista André Salmon, en *Histoire anecdotique du cubisme*, de 1912, y tanto él como, posteriormente, en 1920, Daniel H. Kahnweiler, el galerista de la obra cubista de Picasso y Braque, la considerarán el punto de partida del cubismo.

En julio de 1916 se exhibió por primera vez públicamente en el Salon d’Antin, la galería privada del modisto Paul Poirer, de hecho, cerca de su taller en el Faubourg Saint Honoré, en una exposición de arte moderno organizada precisamente por André Salmon. Fue entonces cuando este la bautizó con su título actual, *Les Demoiselles d’Avignon*, para esquivar o enmascarar las connotaciones inherentes a los apelativos que le habían atribuido hasta el momento los íntimos de Picasso y el propio pintor, casi todos los cuales hacían referencia más o menos explícita a su condición de escena de burdel, poco o nada admisibles como título, a fin de cuentas, para ese momento y lugar. En 1924 la compró otro modisto, que también se dedicaba al mecenazgo y al coleccionismo, Jacques Doucet, por recomendación del escritor y “papa” del surrealismo André Breton, quien la reprodujo en el número 4 de *La*

5 Gelett Burgess, “Wild Men of París”, *Architectural Record*, vol. XXVII, n. 5, mayo de 1910. pp. 401-414.

Révolution surréaliste en julio de 1925 [Fig. 2]. A la muerte de Doucet pasó a ser propiedad de su mujer, que en 1937 se la vendió a la galería Seligmann, de donde pasaría en 1939 al Museum of Modern Art de Nueva York, su residencia definitiva, donde ya hemos tenido ocasión de verla.

RÊVES

7

Michel Leiris :

1° Je suis mort. Je vois le ciel poudroyer comme le cône d'air traversé, dans une salle de spectacle, par les rayons d'un projecteur. Plusieurs globes lumineux, d'une blancheur laiteuse, sont alignés au fond du ciel. De chacun d'eux part une longue tige métallique et l'une d'elle perce ma poitrine de part en part, sans que j'éprouve aucune douleur. J'avance vers les globes de lumière en glissant doucement le long de la tige et je tiens par la main d'autres hommes qui montent comme moi vers le ciel, suivant chacun le rail qui les perfore. On n'entend pas d'autre bruit que le crissement de l'acier dans nos poitrines.

2° Je perçois si nettement le rapport entre le déplacement rectiligne d'un corps et une palissade perpendiculaire à a direction de ce mouvement, que je pousse un cri aigu.

3° J'imagine la rotation de la terre dans l'espace, non d'une façon abstraite et schématique, l'axe des pôles et l'équateur rendus tangibles, mais dans sa réalité. Rugosité de la terre.

4° André Masson et moi évoluons dans l'air comme des gymnasiarques.

Une voix nous crie : « Acrobates mondiaux, allez-vous bientôt descendre tous les deux ? » A ces mots, nous nous renversons par-dessus l'horizon et tombons dans un hémisphère concave.



LES DEMOISELLES D'AVIGNON

Picasso 1905

[2] Página de *La Révolution surréaliste* en la que se reproduce *Las señoritas de Avignon*, junto a un texto de Michel Leiris, n. 4, julio 1925.

Antes de empezar, también conviene saber que para 1907 París ya se había convertido en la capital del arte de vanguardia, gracias en primer lugar al Impresionismo, y, a continuación, a los movimientos que la crítica ha acabado denominando Postimpresionismo (Gauguin, Cézanne, Van Gogh, etc.) y Fauvismo (Derain, Braque, Matisse, etc.). Ese es el clima artístico en el que se inserta la ejecución de *Les Demoiselles d'Avignon*, en cuyo proceso de creación la crítica suele señalar como decisivos el encuentro con la obra de Gauguin, de Cézanne, Ingres, El Greco, el arte ibérico del Cerro de los Santos y de Osuna, el llamado “arte negro” (del que más adelante nos ocuparemos detalladamente) y los desnudos poco obedientes a los cánones del género que estaban pintando al mismo tiempo sus colegas Derain y Matisse, especialmente las *Bañistas* del primero y el *Desnudo azul (Souvenir de Biskra)*, del segundo, ambas datadas el mismo año que *Las Señoritas* de Picasso. A esta sucesión de desnudos femeninos poco convencionales que se convertirán en lugar de renovación de las prácticas pictóricas, y también de competencia entre los pintores implicados, se la ha bautizado con el nombre de “*La querelle du nu*” (“La querrela del desnudo”)⁶. Como veremos a lo largo de libro, la crítica varía en su evaluación del impacto que tuvo en Picasso cada una de esas influencias, pero independientemente de esto, es importante, de partida, situarnos en las coordenadas precisas de este ambiente.

LECTURAS PARA SEÑORITAS

En general, el trabajo de la crítica y la historia del arte consiste en muchas labores distintas, como por ejemplo la de fijar la génesis de una obra y su genealogía, o la cronología de su ejecución, indagar y analizar las fuentes escritas o visuales de las que bebe, los avatares biográficos o formativos de su ejecutor, etc. Incluye asimismo otro tipo de tareas hermenéuticas, que atañen fundamentalmente a la historia de la interpretación de la obra, a su acogida por parte de sus contemporáneos y de las generaciones posteriores. Se ocupa así de los textos críticos a los que ha dado lugar una obra determinada, y, con ello, también de la posición que ocupa en su contexto histórico-artístico. Solemos

6 Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques. 1848-1918. Une histoire transnationale*, Gallimard, París, 2015, pp. 356 y ss.

llamar a esto “fortuna crítica de la obra”, y es, como habíamos dicho, a lo que se dedica este libro. Aquí vamos a defender, además, que las lecturas posibles de esta obra en concreto están estrechamente ligadas a la consideración del propio arte moderno en su conjunto, dado que casi desde el momento de su ejecución fue considerada una de sus obras maestras. Naturalmente, las interpretaciones dependen en muchas ocasiones del descubrimiento de datos concretos y detalles decisivos, por eso los expondremos en la medida en que sean necesarios para la comprensión del discurso crítico sobre esta pintura. Veremos también, por sorprendente que pueda parecer, que llega un momento en el que las interpretaciones casi se desgajan de esos datos concretos, y, en lugar de remitirse al propio cuadro, se generan, en realidad, sobre los hombros de explicaciones precedentes, muchas veces incluso para erosionarlas. También esto forma parte de la historia del discurso crítico de la modernidad. De modo que la historia que aquí se cuenta es la de la recepción crítica del arte moderno y la de las distintas perspectivas desde las que se ha producido su valoración; recorrerla, nos permite al mismo tiempo observar su confluencia con las ideas reinantes a lo largo y ancho de los distintos ámbitos culturales en las que se han originado. Más que una historia, quizá debamos hablar de una arqueología de la crítica sobre *Las señoritas de Avignon*, ya que lo que presentamos es el examen del origen y la evolución del concepto de arte moderno o *Modernism*, aunado al análisis de los prejuicios o las ideologías que han sustentado esa noción durante el último siglo.

Uno de los fenómenos más fascinantes de la hermenéutica histórico-artística es esa confluencia mediante la que se logra que la interpretación de una imagen sea también un retrato del sujeto que origina esa interpretación. Como afirma Régis Debray en *Vida y muerte de la imagen*, un libro que lleva por subtítulo precisamente *Historia de la mirada en Occidente*:

El lenguaje que habla la imagen ventrilocua es el de su contemplador. Y cada época en Occidente ha tenido su manera de leer las imágenes de la Virgen María y de Jesucristo, como ha tenido su manera de estilizarlas. Estas “lecturas” nos dicen más cosas sobre la época considerada que sobre los cuadros. Son tanto síntomas como análisis⁷.

7 Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 52.

Nos ocuparemos aquí de esos “síntomas” del arte moderno. Gracias a que *Las señoritas de Avignon* siempre ha sido considerada el paradigma de la modernidad, en sus cien años de vida ha tenido la oportunidad de ser examinada desde los más variados puntos de vista. Así, se ha leído a través de enfoques correspondientes a muy distintas adscripciones metodológicas, como la formalista, la iconológica, la estructuralista y la postestructuralista, la semiótica, y, en general, todas las que derivan de lo que se ha dado en llamar la “nueva historia del arte” (*New Art History*), así como las que se agrupan bajo la etiqueta más reciente de “historia global del arte” (*Global Art History*), que comprenden las aportaciones y postulados del marxismo, del feminismo, del psicoanálisis, del poscolonialismo o de los puntos de vista transnacionales. Sobre ella se ha podido posar este amplio abanico de miradas porque durante casi todo el siglo se la ha considerado el canon de la modernidad. Tengamos en cuenta que se disputa con el *Gran Vidrio* o los *readymades* de Duchamp el título de ser la máxima representación de la estética moderna del siglo XX. Y esta es la razón por la cual trazar la historia de las distintas interpretaciones que ha generado desde 1907 hasta hoy, nos permite dibujar también el itinerario de la recepción crítica del arte moderno, o mejor, de los discursos sobre lo moderno. Tengamos en cuenta que toda interpretación del arte es también, se reconozca o no, un juicio y una toma de partido. De tal modo que a lo largo de este libro se podrán ver desfilar debates vivos y afilados sobre el arte, pero también sobre el sistema de valores y las ideologías en las que se sustentan esos juicios; y, naturalmente, sus respectivas sentencias de absolución o condena.

Y como este libro es un examen del discurso crítico de la modernidad, hemos de advertir también que lo que aquí estamos llamando “Modernidad” es la mayoría de las veces una traducción del término inglés *Modernism*. Nos referimos con ello a un discurso crítico, y no a una práctica artística, sobre el arte del siglo XX, que subraya la voluntad de autonomía y la autorreferencialidad como propiedades esenciales del arte del siglo XX y como condicionantes que guían su historia o evolución. Normalmente *Modernism* o Modernidad se entienden como sinónimos del enfoque formalista que se ha aplicado preferentemente al arte más innovador producido a finales del siglo XIX y a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Es a este discurso, más que al arte moderno

en sí, a lo que hemos querido dedicar este libro⁸. Aunque la crítica anglosajona usa esta terminología, lo cierto es que la historiografía española o alemana, por ejemplo, prefieren usar la expresión “vanguardia” y referirse a los relatos o teorías de las vanguardias. En ese discurso crítico, no obstante, han acabado imperando los puntos de vista del ámbito anglosajón, y por eso nuestro estudio se basa preferentemente en ellos. A lo largo de este libro veremos, así, cómo se van construyendo, pero también derribando, los fundamentos del “relato ortodoxo de la modernidad”.

Aunque algunas interpretaciones sobre una obra de arte puedan resultar más satisfactorias que otras, partimos del presupuesto de la inexistencia de una única y verídica historia, de que la historia es siempre plural, fruto de un debate, consciente de limitarse a construir relatos transitorios y pequeñas verdades pasajeras. Cuanto más rica, compleja y enigmática es una obra, más lecturas generará. Este libro no tendría sentido sin la convicción de que una obra de arte no es algo que surja en cierto momento y lugar con todos sus significados ya incorporados. Entendemos que los significados de las obras de arte son siempre contingentes, no inmanentes. La obra de arte consiste también, y podríamos decir que sobre todo, en las incontables reacciones artísticas e interpretaciones críticas que genera; y que genera a lo largo de un periodo de tiempo que puede ser muy extenso, que de hecho será tanto más extenso cuanto más valiosa e interesante sea la obra en cuestión. A eso es a lo que se refería Duchamp cuando hablaba de que la obra es “una máquina de significar”. *Las señoritas de Avignon* no es, en propiedad o en exclusiva, lo que este o aquel autor ha establecido; es, más bien, ese cúmulo de reacciones e interpretaciones, que, además, han ido cambiando enormemente desde el momento en que fueron concebidas. Como veremos, tampoco es posible atender solo a las declaraciones de Picasso al respecto, pues las obras de arte tienen significados que escapan a la intención y el control de su autor.

8 Acerca de la comprensión de la Modernidad, o *Modernism*, como un discurso crítico, es útil consultar Aruna D'Souza, “Biography becomes Form: William Rubin, Pablo Picasso and the Subject of Art History”, *Word & Image*, vol. 18, n. 2, abril-junio, 2002, pp. 126-136.

En este sentido, es crucial la idea de Mieke Bal de que es el pasado, y no el presente, lo que cambia continuamente por obra del presente, o que es el pasado el que está en continua reconstrucción, pues se lo observa, valora o se lo vuelve a leer continuamente desde nuevos puntos de vista⁹. Se trata de tomar las obras de arte como acontecimientos del presente, desde puntos de vista subjetivos, más allá de ese historiador del arte de antaño, que solo utilizaba la tercera persona o la forma impersonal, a quien se le había vetado incluir en su discurso los términos “yo”, “nosotros”, “ahora”..., que debía ocultar a toda costa la propia ubicación, la propia biografía, el propio “inconsciente óptico”.

CONTEXTOS

Partimos, por tanto, de que las obras de arte tienen una vida propia, a lo largo de la cual se van cargando de nuevos significados. Hemos aludido a cómo distintas miradas procuran distintas percepciones. La variedad de interpretaciones que genera una obra de arte también es fruto, en gran medida, de los contextos en los que se encuentra y por lo tanto en los que se produce nuestro encuentro con ella. En sus continuos traslados, en el trato con contextos y personas distintas al autor, las obras de arte se van transformando. Y es que se encuentran con distintos públicos, en espacios físicos de distinta naturaleza, dentro de contextos históricos diversos, con un sinfín de discursos diferentes que las modifican continuamente y transforman asimismo sus modos de recepción. Los enfoques transnacionales de la historia del arte han llamado la atención sobre el hecho de que las obras de arte, o sus reproducciones, suelen verse sometidas a una constante circulación a través de las más variadas geografías y tiempos, llegando así a acumular un “capital circulatorio” que las resemantiza continuamente [Fig. 3 y 4], como sugería Appadurai¹⁰. El capital circulatorio de *Las señoritas de Avignon* es hoy por hoy inmenso, de una dimensión global.

Deberíamos, para empezar, reconocer el hecho de que la cualidad de las distintas reproducciones de *Las señoritas de Avignon* le conceden

9 Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago University Press, Chicago, 1999.

10 Arjun Appadurai, *La vida social de las cosas*, Grijalbo, México D.F., 1991.



^[3] Erwin Phillips y Roland Penrose en el Institute of Contemporary Art colgando *Las señoritas de Avignon*, para la exposición *40 000 years of Modern Art: A Comparison of Primitive and Modern* en el Institute of Contemporary Art, 1948 (fotógrafo desconocido).

un aspecto distinto: más o menos expresionista, más o menos cubista (no olvidemos que los historiadores del arte trabajamos casi todo el tiempo sobre reproducciones de las obras, que tenemos a mano en nuestros ordenadores o libros, y no sobre los originales). Por ejemplo, las reproducciones donde los colores se han saturado más que en el original la cargan de acentos dramáticos que nos inclinarán, como decíamos, hacia una interpretación de tintes expresionistas. En cambio, cuando los colores son menos brillantes, más pasteles, o cuando la obra aparece reproducida en blanco y negro, destaca, como es natural, la forma, y, entonces, nos decantaremos sin género de dudas por resaltar sus innovaciones pictóricas en la representación de volumen y espacio, lo cual hará que la percibamos como una firme candidata a integrar o encabezar la historia del cubismo.

Las señoritas de Avignon tampoco es la misma en las salas del MoMA, donde ocupa el lugar de honor que corresponde a un auténtico paradig-



^[4] *Las señoritas de Avignon* doblemente fotografiada en la sala del Museum of Modern Art de Nueva York, abril 2019.

ma de la modernidad, que en las páginas de un libro, o en esas fotografías donde la vemos ubicada en distintos emplazamientos. Por ejemplo, cuando la observamos acorralada por los miembros del patronato del MoMA, como ya hemos tenido ocasión de ver, esa flamante compañía y el propio lugar acentúan su relevancia. En las fotografías más tempranas, siempre en blanco y negro, con esos allegados de Picasso que posan con la postura y el atuendo propios de principios del siglo XX [Figs. 5, 6 y 7], se hace especialmente pronunciado el lapso de tiempo que nos separa del momento de su ejecución; la obra resulta entonces menos contemporánea, por así decirlo. En la escalera del apartamento parisino de Jacques Doucet [Fig. 8], su primer comprador, donde convive con una decoración *déco* decididamente *chic*, se enfatiza su carácter de símbolo de estatus cultural y socioeconómico. Es distinta también la



[5] La señora Guus van Dongen con su hija Dolly delante de *Las señoritas de Avignon*, 1907-08. París, colección Dolly van Dongen. Fuente: RUBIN, W. et alii, *Les Femmes d'Alger*, The MoMA, Nueva York, 1994, p. 155. Archivos Dolly van Dongen.



[6] André Salmon en el Bateau-Lavoir, con *Las señoritas de Avignon* semicubiertas a su derecha, 1908-09. Musée Picasso. Fuente: RUBIN, W. et alii, *Les Femmes d'Alger*, The MoMA, Nueva York, 1994, p. 155.



[7] Picasso en su estudio de la Rue Schoelcher, París, 1914-16. En el ángulo superior izquierdo se puede reconocer un fragmento de *Las señoritas*. Fuente: RUBIN, W. *et alii*, *Les Demoiselles d'Avignon*, The MoMA, Nueva York, 1994, p. 162. Archivos Picasso.



[8] *Las señoritas de Avignon* en las escaleras *déco* de "Le Studio Saint James", la casa de su primer coleccionista, Jacques Doucet, situada en el 33 Rue Saint James en Neuilly sur Seine. Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Jacques_Doucet%27s_h%C3%B4tel_particulier_33_rue_Saint-James,_Neuilly-sur-Seine,_1929_photograph_Pierre_Legrain.jpg



^[9] Picasso en el estudio de La Californie donde se pueden apreciar dos versiones de *Les Femmes d'Alger*, probablemente los tapices tejidos por Jaqueline de La Baume Dürrbach, ca. 1960. (Foto de Paul Popper/Popperfoto via Getty Images).

impresión que nos produce en los sucesivos estudios de Picasso, como por ejemplo, en el de La Californie, en forma de sendos tapices [Fig. 9], donde irremediamente nos vemos enfrentados con al asunto de la reproducción de la obra de arte. Por experiencia personal, puedo afirmar que adquiere un carácter muy distinto si la vemos en plena calle. En 2006 se pudo ver en la ciudad natal de su autor una reproducción a gran escala desplegada sobre el edificio de la Equitativa, con ocasión del 150 aniversario del nacimiento del pintor malagueño, a iniciativa de la Fundación Picasso y bajo el lema “Málaga, su mejor lienzo”. En el espacio público dialogaba con otros signos de la iconosfera urbana: o bien la estatua del Marqués de Larios y sus acompañantes, o bien, durante el periodo navideño, con las figuras del Belén municipal. Debo confesar que el encuentro entre las prostitutas más célebres de la historia del arte y la sagrada familia causaba una honda impresión.

Así como está extendida la idea discutible, si no falsa, de que el arte llega por igual a todo el mundo, porque todos los humanos contamos con las mismas herramientas de percepción sensible, entre los historiadores del arte cunde la creencia (¿superchería?) de que el discurso histórico-artístico es objetivo y científico, neutral o no condicionado. Y así como es una quimera la existencia de un espectador inocente, no condicionado por su conocimiento, por mínimo que sea, del arte y la cultura que está percibiendo, tampoco hay historiadores del arte inocentes. Cuantas más pruebas de neutralidad ideológica, de asepsia científica, intentan dar los paladines de determinadas metodologías presuntamente científicas, más sospechosa es de albergar valores o ideologías que han sesgado la construcción de su relato histórico. Cuanto más se empeñan los especialistas que el relato histórico-artístico es uno, y solo uno, el “verdadero”, más mitómano, falseado y mendaz puede resultar, aparte de autoritario y opresivo. Hace ya tiempo que los historiadores del arte más conscientes de su trabajo han desterrado, afortunadamente, la idea de que su labor se basa en la existencia de una verdad que ha de ser desenterrada o desvelada, y que consiste, por tanto, en el descubrimiento de esa *aletheia*, en una especie de búsqueda del santo grial. Así, una parte de los enfoques actuales de la disciplina asume conscientemente el carácter de constructo que tiene todo relato histórico, y, por lo tanto, su naturaleza temporal, contingente, parcial, ideológicamente condicionada.

En este libro hemos ido articulando una paciente deconstrucción de los discursos histórico-artísticos imperantes sobre la modernidad; en muchos casos se caracterizan por presentar una firme resistencia a todo tipo de doblegamiento, aunque nunca estarían dispuestos a reconocer que ejercen esa oposición, amparada, además, en su autoridad institucional, léase académica. Para llevar a cabo este trabajo, he tenido que partir necesariamente de una selección de textos sobre *Las señoritas* lo suficientemente representativa de los distintos enfoques metodológicos usados en el análisis de la obra, y del abanico de presupuestos sobre la modernidad en los que se basan. Por eso no me ha interesado tanto revisar todos y cada uno de los escritos acerca de la obra, como su alto grado de representatividad. Y esta ha dependido, como es lógico, de mis objetivos, que son mostrar la transformación de la disciplina de la historia del arte y la evolución, durante el último siglo, de la noción de modernidad aplicada al arte del siglo XX. Así, los textos que he elegido

son ejemplares de ciertas posturas metodológicas, y veremos además cómo implican ciertas asunciones sobre la noción de vanguardia/modernidad, o cómo contribuyen a delinear esas nociones. La mayoría de esos textos pertenecen al ámbito de la crítica anglosajona, porque es esta la que se hace con el poder del discurso a partir de cierto momento del siglo XX, y porque es posible hilar una historia a partir de ella, ya que los autores se replican recíprocamente.

Este libro no pretende, así, ser una contribución a los estudios sobre Picasso, sino a los que se ocupan de la genealogía y evolución de la *episteme* o formación discursiva del arte moderno. Es una historia de la interpretación de *Las señoritas de Avignon* como forma de indagación en el discurso crítico de la modernidad. Aunque seguimos el hilo de esa historia basándonos en un cuadro, *Las señoritas de Avignon*, este libro tampoco va sobre una obra de arte concreta, sino sobre los textos que ha generado esa obra. Si esta tarea resulta demasiado teórica, lo es de forma consciente. Quizá porque, como opina Jonathan Harris, la idea de que los historiadores del arte atienden solo a las obras de arte por sí mismas, no es del todo cierta, o porque toda forma de prestar atención, describir o ver artefactos requiere a la postre un lenguaje, unas ideas, valores y medios de comunicación convencionales para transmitir la comunión con la obra. Toda atención visual requiere previa o simultáneamente unos requisitos intelectuales o teóricos¹¹.

En realidad, hago míos los argumentos en defensa de la teoría que esgrime Jonathan Harris:

La teoría se necesita para entender las formas tradicionales de pensamiento y de práctica de la disciplina –la crítica a la historia del arte institucionalmente dominante existente– y para poder inventar y movilizar formas de argumentación y procedimientos de descripción, análisis y evaluación necesarios en la formulación de alternativas a las prácticas dominantes. Las formulaciones teóricas se basan en presupuestos éticos y en raíces sociales. Reconocer el sentido teórico de cualquier relato histórico-artístico es reconocer su naturaleza provisional, construida y por tanto su naturaleza potencialmente revisable. La teoría así entendida representa una liberación de la ortodoxia impuesta, en sus formas institucionales pe-

11 Jonathan Harris, *The New Art History. A Critical Introduction*, Routledge, Londres y Nueva York, 2001, p. 14.

dagógicas o profesionales, y es así una parte necesaria de un cambio político-social-intelectual¹².

Parto de la convicción de que es posible elaborar una historia del arte que haga visible, en sus formas narrativas, sus propias prácticas y estrategias, sean represivas o liberadoras. Es una visión de la historia que saca a la luz las ideologías, valores, prejuicios que determinan la confección de los relatos históricos. Y es, por eso, una historia plural, que reconoce la efervescencia de las narraciones en liza de la que solemos llamar, en singular, y, por lo tanto, de una manera no del todo exacta, historia. Este texto versa, en suma, sobre esos valores e ideologías que construyen relatos históricos y artísticos.

Es, como decíamos, una reflexión sobre la *episteme* de lo moderno, entendiendo por ello (tal y como sugiere el pensamiento de Foucault), el sistema de interpretación que condiciona nuestros modos de conocer la modernidad estética y de aprehenderla, que nos entrega una mirada ya codificada. Intenta una reflexión sobre esa episteme a través especialmente de las contestaciones que ha generado, es decir, a los modos de hacer de la historia canónica de lo moderno. Reconocemos que muchas de las premisas que nos inducen a narrar esta historia de la recepción crítica de la modernidad a través de *Les Demoiselles d'Avignon* proceden de los enfoques de la nueva historia del arte y de la historia global del arte, y especialmente, del campo epistemológico de los estudios de género y feministas. En su seno se suele sustituir la monografía tradicional (o “hagiografía”) sobre el genio masculino por el estudio de conceptos artísticos y por la consideración de términos como los de prácticas artísticas, producción y recepción artísticas. Se rechaza de antemano la pretensión de universalidad del arte y de la experiencia artística y se las reemplaza por la de “conocimiento situado” y por el valor de la subjetividad. Asimismo, dentro de estas coordenadas epistemológicas se entiende el arte no tanto como un espejo de lo real, sino como su construcción, es decir, prestando atención al carácter performativo de toda representación. Entendemos, en suma, que los debates historiográficos o esta atención a la recepción crítica de las obras deben tener prioridad, o dicho de otro modo, constituyen un sólido armazón del

12 *Ibid.*, p. 28.

relato histórico-artístico. Como afirmaba hace poco en una entrevista la escritora Chimamanda Ngozi Adichie, ahora “es el momento de una amplitud de voces. No porque queramos ser políticamente correctos, sino porque queremos ser precisos. No podemos entender el mundo si seguimos fingiendo que una pequeña parte de él representa al mundo en su totalidad”¹³. Eso mismo, exactamente, es lo que ocurre en nuestro presente con el fenómeno artístico de la modernidad.

13 En *Babelia*. *El País*, 27 octubre 2018.