



Quintana. Revista de Estudos do  
Departamento de Historia da Arte

ISSN: 1579-7414

revistaquintana@gmail.com

Universidade de Santiago de Compostela  
España

Méndez Baiges, Maite

LOS DISCURSOS POSCOLONIALISTA Y FEMINISTAS SOBRE EL ARTE MODERNO: LA  
CRÍTICA DE LAS DEMOISELLES D'AVIGNON

Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte, núm. 13, 2014, pp.  
211-219

Universidade de Santiago de Compostela  
Santiago de Compostela, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65342954013>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# LOS DISCURSOS POSCOLONIALISTA Y FEMINISTA SOBRE EL ARTE MODERNO: LA CRÍTICA DE *LES DEMOISELLES D'AVIGNON*<sup>1</sup>

Data recepción: 2013/01/17

Data aceptación: 2014/06/27

Contacto autora: mendez@uma.es

Maite Méndez Baiges

Universidad de Málaga

## RESUMEN

*Les Femmes d'Alger* (O J) de Picasso (1907) ha sido considerada a lo largo de un siglo una obra paradigmática del arte y la estética modernas, y, como tal, se ha visto sometida al análisis de la mayoría de los enfoques de la historia del arte. La crítica en torno a esta obra ha ido modelando lo que denominamos "relato ortodoxo de la modernidad". Los enfoques más recientes, procedentes de la crítica feminista y la poscolonialista (incluidos los estudios sobre el "sujeto subalterno"), suponen una auténtica deconstrucción del discurso dominante sobre lo moderno o vanguardista. Este texto analiza pormenorizadamente los presupuestos de esta nueva crítica.

Palabras clave: Modernidad y vanguardias, poscolonialismo, feminismo, Arte moderno/arte contemporáneo, estudios de género

## ABSTRACT

Picasso's *Les Femmes d'Alger* (O J), Picasso 1907 was regarded for an entire century as the paradigm of modernism and has been analysed as such by most art history methodologies. Criticism of the work has shaped what we term as the mainstream discourse of modernism. The most recent approaches, from feminist and post-colonialist criticism (including "subaltern studies"), represent a genuine deconstruction of the hegemonic modernist discourse. This paper offers a detailed analysis of the main facets of this new criticism.

Keywords: modernism and the avant-garde, post-colonialism, feminist criticism, modern and contemporary art, gender studies

*Les Femmes d'Alger* (O J) de Picasso (1907), paradigma de la Modernidad a lo largo de sus cien años de existencia, parece haber funcionado durante todo ese tiempo casi como un campo de pruebas de las distintas metodologías que ha ido asumiendo la disciplina de la historia del arte durante los siglos XX y XXI. Así, la obra ha sido analizada desde los enfoques del formalismo, la iconología, la historia contextualista, las derivaciones del postestructuralismo, la semiótica, el psicoanálisis, los estudios de género, el feminismo, el poscolonialismo o los "Subaltern Studies". Y su fortuna crítica ha ido constantemente ligada a la suerte y la valoración de la propia pintura moderna bajo cada una de estas ópticas.

Como es bien sabido, a pesar de la estupefacción general que en un primer momento provocó esta pintura entre los allegados de Picasso, la primera lectura consistente que logró abrirse paso se desentendía de toda cuestión emocional. Era una interpretación estrictamente formalista, que contemplaba a las mujeres del cuadro exclusivamente como "problemas desnudos", esto es, problemas meramente artísticos, como escribiría el marchante de Picasso, D.-H. Kahnweiler. Así, según este enfoque, lo que había planteado el pintor era fundamentalmente la investigación sobre la sustancia misma de la pintura: por eso se podía afirmar que esta obra era la cuna del Cubismo, y con él, de toda la pintura moderna<sup>2</sup>.

Para que se localizara en el asunto del cuadro su interés primordial, tuvo que pasar, por extraño que pueda parecer, un periodo de más de cincuenta años. Fue efectivamente en 1972 cuando Leo Steinberg, en su mítico texto "El burdel filosófico"<sup>3</sup>, dejó de considerar a las señoritas como problemas desnudos para convertirlas en algo que más bien podríamos calificar de "desnudos problemáticos". La extraordinaria carga sexual de la pintura, con toda su agresividad, pasa entonces a ser el principal objeto de disección de la crítica y la historia del arte. Steinberg había examinado la pintura empleando "Otros criterios", muy distintos a los del formalismo, y expuestos en un artículo de ese mismo año: "Reflections on the State of Criticism"<sup>4</sup>: criterios cuya aplicación supondría, a la postre, el ataque más virulento que las tesis formalistas sobre el arte moderno habían recibido hasta ese momento, así como una decidida llamada y defensa de estudios que atendieran al contenido de las obras en lugar de centrarse exclusivamente en sus formas. Basta de Greenberg, en pocas palabras, —en una postura abanderada por el líder de la resistencia contra Greenberg a partir de 1968, que era precisamente Steinberg.

En el artículo "El burdel filosófico", *Les Femmes d'Alger* se convierte en una pintura acerca de la fuerza del encuentro sexual, una obra centrada en la relación entre desnudos-prostitutas y espectador como cliente del burdel, de tal forma que todas sus características formales acaban sexualizándose. La consideración de la obra como un depósito de historias de sexo y seducción fatal también provocará su desvinculación paulatina del Cubismo, un lenguaje demasiado aséptico como para que verse inmiscuido en este tipo de asuntos. Hay un antes y un después de Leo Steinberg en la historia de las interpretaciones de la obra; el binomio sexo y muerte es demasiado poderoso como para poderse obviar, así que ninguna lectura posterior a su desvelamiento conseguirá zafarse de las consecuencias que comporta.

Ahora bien, las interpretaciones poststeinberianas de *Las señoritas* (y, entre ellas, las que nos ocuparán en este texto: la poscolonialista y la feminista), también responden a la influencia de otro legado, el postestructuralista, y, dentro

de los postulados de éste, el semiótico. De forma simultánea a la aplicación de los "otros criterios" de Steinberg a la historia del arte, se abrían paso, en los años sesenta y setenta, los argumentos propios de la semiótica, un enfoque que también problematiza la relación entre la obra y el espectador, echando por tierra su supuesta neutralidad y señalando el sinfín de condicionantes que la determinan. Desde los presupuestos de la semiótica, se percibe que el Cubismo puso en marcha una conciencia autorreflexiva sobre los sistemas de significación, es decir, sobre los códigos o lenguajes que usan las diferentes representaciones visuales. Y, evidentemente, sobre cómo se relacionan esos códigos o lenguajes con el conocimiento, la clase social, el género, y con lo que Bourdieu llamará el *habitus* y el "capital cultural" del espectador de la obra de arte. Pues al margen del campo semiótico también los estudios de Bourdieu o los argumentos de Panofsky<sup>5</sup> socavaban la presunta inocencia de la contemplación artística, mediante la presentación de argumentos irrefutables sobre los condicionamientos social, económico o cultural del gusto. Evidentemente, ello supondrá también el reconocimiento del peso que tienen en el gusto y el juicio estéticos los condicionamientos de raza y sexo o género.

Es evidente que estas perspectivas tenían mucho que decir acerca de un cuadro como el de las *Señoritas*, donde salta a la vista la implicación del espectador, que es interpelado de una forma casi inédita en la historia de la pintura occidental por la mirada de las jóvenes desnudas.

De hecho, la lectura que había hecho Steinberg de *Las señoritas* concedía todo el protagonismo al espectador como responsable de la unidad estilística y escénica de la obra, y así había abierto las puertas a un camino tan prolífico que de sus postulados van a surgir fieles seguidores, pero también adversarios que dirigirán duras críticas al punto de vista de Steinberg. Pues si el espectador cobraba tanta importancia, era inevitable que tarde o temprano surgiera la pregunta sobre quién es ese espectador, acompañada de otras muchas interrogaciones, como ¿tiene sexo la mirada?, ¿y raza? Como acabamos de comentar, se empezaba a entrever la problematización de una relación, la que se establece entre obra

y espectador, que hasta entonces había parecido neutral, natural o no sometida a condiciones como la “identidad” del que mira.

Así pues, distintos frentes habían puesto en crisis la pretensión de universalidad de la mirada y su legitimidad. El clima intelectual propiciado por el postestructuralismo favorecía tomas de postura semejantes. Recordemos a Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, afirmando: “no hay una lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo un cúmulo de dialectos, de *patois*, de *argots*, de lenguas especiales. El locutor oyente ideal no existe, ni tampoco la comunidad lingüística homogénea. La lengua es, según la fórmula de Weinreich, una realidad esencialmente heterogénea. No hay una lengua madre, sino toma del poder de una lengua dominante en una multiplicidad política”<sup>6</sup>. Son presupuestos implícitos tanto en el enfoque feminista como en el poscolonialista, que acuñan precisamente interpretaciones de *Les Demoiselles* basadas en nuevas miradas, la femenina y la africana –o en ambas mezcladas–, cuyo fundamento es, en todo caso, los puntos de vista de los dos elementos o sujetos con mayor presencia en la propia obra. Se presupone desde esta perspectiva que puesto que “los otros”, mujeres y “negros” (cuya presencia se daría por medio de la máscara), son el objeto de representación privilegiado en el cuadro, es indispensable atender a la interpretación que esos “otros” hacen de la obra: o lo que es lo mismo, hay que darles la palabra. En este sentido, las perspectivas más recientes condicionan la lectura de la obra a la mirada del “sujeto subalterno”: es a él, secularmente acallado, a quien hay que dar voz, mantienen las teorías feministas y poscolonialistas. De ello surgen, naturalmente, lecturas inéditas, incluso insospechadas, de *Las Señoritas*, así como de la propia modernidad estética. Y como consecuencia, acaba perdiendo autoridad, incluso resquebrajándose, la mirada dominante, pues lo que se abate definitivamente es su presunción de universalidad y su autoridad.

### **“Nothing for women in this game”**

En las interpretaciones sobre *Las señoritas* vigentes hasta los años ochenta, determinadas por esa “toma de poder” a la que se referían

Deleuze y Guattari en el fragmento transcrito con anterioridad, la mujer, como espectadora y como sujeto, había estado siempre de más, advertirán inmediatamente las feministas, quienes resumen este juicio con lo que parece casi un eslogan: “*Nothing for women in this game*”. Si las tesis de Steinberg acerca del protagonismo del espectador en la obra estaban en lo cierto, de una mirada femenina tenía que derivar obligatoriamente una lectura enteramente distinta a la adoptada por los hombres.

La crítica feminista de la modernidad se inauguró con la formulación de algunas preguntas pertinentes; y tengamos en cuenta que plantear la pregunta adecuada en el momento justo es ya una forma de provocar la transformación del relato histórico imperante. Al interrogarse acerca de qué tipo de relación establecería un espectador no masculino, esto es, una mujer, con las “señoritas” (no lo olvidemos, prostitutas que se exhiben desnudas en la sala de un burdel), las feministas llamaban la atención sobre la exclusión que había experimentado hasta entonces la mujer (la mirada femenina) en un cuadro lleno, sin embargo, de mujeres; una ausencia que sospechosamente tenía un alcance mayor, pues era la supresión del punto de vista femenino sobre el discurso acerca del arte moderno en general.

Antes de exponer el discurso feminista acerca de las *Demoiselles*, hemos de detenernos en el artículo que hizo saltar la chispa de la protesta feminista contra esta exclusión, escrito por Carol Duncan en 1989, y encabezado por un título tan provocativo como expresivo: “The MoMA’s Hot Mamas”<sup>7</sup>. En él, a partir del examen del lugar que ocupa la mujer en ese templo del arte moderno que es el Museum of Modern Art de Nueva York, se advertía que aunque en teoría los museos son espacios públicos dedicados a la formación espiritual de los visitantes, en la práctica son prestigiosas y poderosas máquinas ideológicas que afectan, entre otras cosas, a cuestiones relativas a la identidad sexual. El papel pasivo, pero altamente sexualizado, de la mujer en el museo y en el discurso sobre el arte moderno no es más que la conclusión lógica de una construcción de la historia en la versión del macho blanco heterosexual descendiente de europeos para una audiencia que responde a esas mismas ca-

racterísticas. Las imágenes recurrentes de cuerpos femeninos sexualmente accesibles presentes en el relato del arte moderno son una forma de masculinizar el museo, que queda así organizado en torno a los miedos, fantasías y deseos de los hombres: de ahí que a menudo esas mujeres se revistan de un aspecto que infunde temor, como ocurre en el caso de *Las señoritas*. La instalación museística amplifica el hecho de que el “verdadero arte” siempre ha sido una propiedad exclusivamente masculina.

“MoMA’s Hot Mamas” dio lugar a una interesante correspondencia entre su autora y Leo Steinberg, publicada por *Art Journal* en 1990<sup>8</sup>, cuya lectura permite asistir a un debate que ofrece buena cuenta del resquebrajamiento de la mirada universalista. Leo Steinberg lamenta que Carol Duncan opine que, de acuerdo con los postulados de su artículo “El burdel filosófico”, las mujeres no están anatómicamente preparadas para experimentar la obra (tal y como la autora había asegurado en la nota 11 de su artículo). A lo que Carol Duncan responde que, a su juicio, es un hecho generalizado que los críticos hombres intentan ocultar las cuestiones de género que entrañan ciertas obras maestras, como las *Señoritas*. Y añade que el artículo de Steinberg fue rompedor precisamente porque puso de manifiesto con todo detalle el falocentrismo de la obra, aunque de un modo acrítico y quizá semiconsciente. Si Steinberg reprocha a Duncan que no pueda hacer el esfuerzo de imaginarse que es un hombre cuando ve la escena de las *Señoritas* (del mismo modo, dice, que él mismo se puede imaginar llevando una vida de multimillonario aunque no lo sea), Duncan, a cambio, le pide a Steinberg que él también haga otro esfuerzo: “el de ponderar qué es lo hay de obsceno y degradante en esas *Señoritas* capaz de repeler e irritar a una mujer”.

Será Anna C. Chave quien a partir de los presupuestos de Carol Duncan exponga una interpretación específica de *Las señoritas* en clave feminista, en el artículo “New Encounters with *Les Demoiselles d’Avignon*. Gender, Race, and the Origins of Cubism” de 1994<sup>9</sup>. También ella empezaba planteando una pregunta suspicaz: ¿por qué los historiadores han convertido esta imagen injuriosa e insultante de cinco prostitu-

tas –de aspecto más bien excéntrico– en busca de clientes en el paradigma decisivo del régimen visual vigente? Chave indica que en los estudios de Steinberg, Rosenblum o Max Kozloff el cuadro se interpreta como un ataque femenino: una masacre, en el caso de éste último, una onda de agresión femenina según Steinberg, o un ataque del flujo erótico de cinco desnudos, de acuerdo con Rosenblum.

Retomando esa crisis de la mirada universalista patente en los argumentos de Duncan, Chave explica que todos los críticos que han trabajado en las *Demoiselles* no sólo han asumido lo irrefutable, que el supuesto espectador es macho y heterosexual, sino que también han decidido no tener en cuenta más que la experiencia de ese espectador, como si nadie más hubiera mirado esa pintura. Un claro ejemplo sería esa frase de un crítico que llega a escribir que las *Demoiselles* “nos cuentan lo que son *nuestros* deseos”.

Se podría así afirmar que las lecturas que han recibido *Las Señoritas* no son precisamente lecturas hechas por “señoritas”, sino interpretaciones sexistas, heterosexistas, racistas y neo-colonialistas; esto es lo que Chave se propone demostrar en su artículo, al tiempo que articula una lectura alternativa, hecha desde el punto de vista de la mujer. Así, advierte la autora –y es importante tener en cuenta la primera persona que adopta a estas alturas de su artículo–, yo no me puedo identificar con el cliente observador, porque soy una espectadora heterosexual, feminista, femenina. Y aunque no soy prostituta, sí hay bases que me permiten identificarme con las protagonistas; comparto con ellas, por ejemplo, la experiencia femenina de ir por una calle y ser “molestada” por hombres extraños que celebran algún aspecto de mi anatomía mientras me ordenan sonreír. Puede que no sea confundida con una prostituta, pero bajo eso subyace la idea de que en toda mujer hay una prostituta, y viceversa. Gracias a experiencias como estas, puedo ver con empatía a las *Señoritas*: pues me parece que demuestran y subrayan los estereotipos patriarcales de la feminidad. Entiendo que ellas se sientan (como todas nosotras), parte del artificio, de la mascarada, que saben, como yo, lo que se esconde tras la máscara. Para las mujeres, el precio de esta estrategia es un profun-

do sentimiento de alienación. “La mascarada es lo que hacen las mujeres para participar en el deseo masculino, pero a costa de abandonar su propio ser”, citando a Luce Irigaray<sup>10</sup>.

Chave formula asimismo la sospecha de que *Las señoritas de Aviñón* perdieron el estatus de madres del arte moderno, el honor de representar el inicio del Cubismo, cuando la crítica empezó a prestar atención al contenido, y, por tanto, cuando se reconoció que eran prostitutas: reconocer que las madres del cubismo eran prostitutas entrañaba admitir que desconocíamos quién era el padre, y peor todavía, dado el contenido “negro” del cuadro, convertir el cubismo en un bastardo negro, pues siempre se había reconocido en las mujeres de piel más oscura de la obra la cuna del nacimiento del Cubismo. Yo añadiría que es igualmente crucial el hecho de que la pérdida del estatus de madre coincide con su filiación “negra” o primitivista, pues es en el momento exacto en el que *Las señoritas* se ve despojada de la condición de “primera obra cubista” cuando pasa a convertirse en la obra clave del “periodo negro” de Picasso. Probablemente el cuadro empieza a ser “negro” en el momento en el que la crítica reconoce abierta y unánimemente que estamos ante “putas”.

En definitiva, la crítica masculina asimila las señoritas a una especie de *femme fatale* (entendida como síntoma de los temores masculinos al feminismo) amenazante. Una amenaza cuyo trasunto es el desafío que suponen para el orden patriarcal establecido las reivindicaciones de la mujer, así como la propia presencia de “lo negro” en el continente europeo, que causan un enorme temor en el hombre. Temor infundado, para Chave, quien confiesa: “me hace gracia la respuesta nerviosa a este espectáculo de descaro femenino (el de *Las Señoritas*) por parte de mis colegas historiadores”. Seguramente muchas mujeres nunca se han sentido intimidadas o amenazadas por ellas, ni les parecen tan monstruosas, ni feas, ni sucias, ni deformes; al contrario, quizá las mujeres podamos llegar a verlas, más bien, como nuestras colegas.

Durante la dos últimas décadas la crítica (a la que siempre hemos llamado así, crítica, que en inglés es neutro, pero que, a ojos de las feministas, es fundamentalmente masculina), ha

insistido una y otra vez en considerar a las *Señoritas* amenazantes, capaces de amedrentar, dar miedo, feroces, salvajes, enfermizas, y se las ha asociado con la propagación de terribles enfermedades venéreas; incluso se ha puesto en relación su deformación física con la que producía la sífilis, con el miedo a una especie de degeneración y de regresión a un estado salvaje, etc., tal y como hizo William Rubin. Ahí late, según Chave, el temor a un tiempo y unas circunstancias en los que se tambalea la hegemonía del hombre; un tiempo en el que la primacía, incluso la viabilidad, de sus modos habituales de percepción y conocimiento empiezan a aparecer no como algo dudoso, sino incluso como algo no del todo bien recibido.

A juicio de Chave, las señoritas representan una amenaza para el hombre porque son un conjunto de mujeres experimentadas y trabajadoras que, aparentemente, ni se dejan intimidar ni reverencian a los hombres que se les acercan; son esas “mujeres cuya independencia era claramente amenazante” (según lo había expresado Daix). Chave identifica el miedo que han infundido habitualmente, no sólo con el temor a la mujer y su independencia (y por lo tanto a la crisis de masculinidad que se empieza a extender en esos momentos de la historia occidental), sino también el miedo a lo africano, a “los negros”, que en el imaginario colonialista van asociados normalmente, y también, a una sobrecarga de sexualidad salvaje y descontrolada. Ésa y no otra es la verdadera amenaza a la que se refiere la crítica, sólo que de modo velado. Ambos miedos no son más que uno: la reserva ante “otro”, o “la otra”, ante su creciente poder, autonomía y liberación. Para Chave, éste es el contenido principal de la obra: *Las señoritas de Aviñón* es el síntoma de un temor a la pérdida de hegemonía que experimenta el hombre occidental, ya desde el siglo XIX, es “el reconocimiento y la desaprobación del hecho de que occidente –y su sujeto y socio patriarcal–, está amenazado por la pérdida, por la carencia, por los otros” como ha escrito Hal Foster<sup>11</sup>. Por eso Picasso había hablado de exorcismo refiriéndose a ellas; y por eso la crítica les ha asignado un valor apotropaico, pues era un exorcismo contra ese miedo a la mujer, y de rebote, a los africanos; lo cual explicaría igualmente por qué Picasso se empeñaba una y

otra vez en negarlos, con tal de ahuyentar esa amenaza.

Así, en las argumentaciones de Chave podemos apreciar cómo se hermana el discurso crítico feminista con el discurso poscolonial: lo femenino y lo africano (o elementos no occidentales) parecen estar destinados a entrelazarse irremediabilmente en la crítica de arte sobre esta obra. Esto asomaba también en Duncan, para quien, en el contexto de la ideología que transmite la colección del Museo de Arte Moderno, *Las señoritas* muestra una utilización del arte africano no como homenaje a lo primitivo, sino como forma de encerrar, acotar, lo "otro", aquello cuyo salvajismo animal se opone al hombre civilizado.

En suma, todos los rasgos que la crítica masculina asigna normalmente a *Les Femmes d'Alger* van asociados no sólo a cuestiones de género, sino también de raza, de ahí que otra línea de lectura de la obra haya sido la poscolonialista, que indaga en este miedo a lo diferente.

### La crítica poscolonialista y la cuestión del "subalterno"

La crítica militante de las mujeres será sólo el primer aviso del ataque frontal a la línea interpretativa hegemónica de *Las señoritas*, y sirve de acicate a un tipo de análisis que gravita en torno al problema de la confrontación con "lo primitivo" y "lo otro" no europeo, o no occidental.

Uno de los aspectos más complejos en el análisis de *Las señoritas*, y que más ha acaparado la atención de la crítica reciente, es la presencia de eso que en el momento de las vanguardias recibía el nombre de "arte negro". Complejo porque el juicio que nos hacemos acerca del encuentro de Picasso, y su "banda", con el arte negro suele determinar en gran medida la caracterización, en términos generales, del primitivismo en el arte moderno. Y una vez admitido el peso que tuvo el primitivismo en la formulación de la modernidad, será toda nuestra definición y visión de lo moderno lo que quedará alterado dependiendo de cómo definamos y valoremos ese encuentro. Es decir, si llegamos a la conclusión de que la relación que Picasso,

Vlaminck, Braque, Derain o Matisse establecieron con el arte primitivo fue colonialista, si reconocemos que ellos compartían los prejuicios imperantes en su época, será todo el fundamento del arte moderno lo que resultará puesto en cuestión. Los estudios poscoloniales inclinan sin duda su balanza hacia esta descalificación, inspirándose en los principios de la teoría poscolonial elaborados por autores como Spivak y Homi Bhabha<sup>12</sup>.

Entre los noventa y la actualidad, son muchos los estudios que dirigen su atención al tratamiento picassiano de "lo negro", lo "primitivo" o africano: entre ellos, los de David Lomas, Patricia Leighton y Simon Gikandi<sup>13</sup>, aparte del ya mencionado Hal Foster. Se abre paso con ellos una investigación de tipo contextual y antropológico que explora, y acaba vinculando, la presencia de "lo negro" y lo primitivo en la obra a la política y mentalidad colonial de la Europa del momento. La pregunta es: *Las señoritas*, ¿es el testimonio de una actitud de integración o de discriminación?

Leighton y Lomas aseguran que lo fundamental es partir de una asociación habitual a principios del siglo XX, la de horror y aspecto primitivizante, y creen que la clave se halla encerrada en esa alianza entre una cierta idea de lo primitivo y el asunto de la prostitución. Por eso, sus trabajos rastrean esta cuestión en la ideología y el imaginario de la época. Por supuesto han investigado la idea que se tenía de África en el momento de ejecución de la obra, llegando a la conclusión de que era una idea reductiva, que tendía a la generalización, a mezclarlo todo, y dispuesta a admitir con presteza como característicamente africano cualquier elemento perturbador para Europa.

A partir de un cuidadosísimo estudio del contexto, Leighton defiende la hipótesis de que la pintura suponga una poderosa crítica anticolonialista, avivada por la brutal explotación de indígenas que se sufría en torno a esa época (primera década del siglo XX) en el Congo. En suma, Picasso decide africanizar a *Las Señoritas* en un intento de identificarlas con las víctimas de la sociedad moderna, y como forma de manifestar su solidaridad con las campañas anticoloniales del momento.

Es una cara de la moneda, cuya otra cara la proporciona David Lomas, que, partiendo del mismo punto que Leighton, el análisis pormenorizado del contexto, y por lo tanto de las ideas imperantes sobre lo africano o la prostitución, llega a la conclusión de que el “canon de deformidad” de estas señoritas supone la alineación de Picasso con las ideas profundamente negativas sobre lo primitivo y lo negro que circulaban en la época.

Pero hay otra perspectiva más estricta o militantemente poscolonialista, la que va más allá del estudio pormenorizado de la cuestión colonial para plantear la absoluta necesidad de “dar voz a África”, del mismo modo que las feministas dan voz a la espectadora, para entender el meollo de todas las interpretaciones precedentes. En esta línea hay que situar el ensayo de Simon Gikandi “Picasso, Africa and the Schemata of Difference”, de 2003<sup>14</sup>, con un enfoque claramente reivindicativo y político. A su juicio, sólo cuando se ceda de verdad la palabra a África, en concreto a las mujeres africanas o afroamericanas, empezarán a desmoronarse los prejuicios presentes en las múltiples interpretaciones que han ido recibiendo esta obra y el propio arte moderno a lo largo del siglo. Pues es todo el discurso sobre el arte moderno el que descansa en la mordaza que cubre las bocas de los “sujetos subalternos”, ya se trate de mujeres o de personas pertenecientes a las minorías étnicas de Occidente. De ahí la necesidad de su deconstrucción, tal y como propone, y en parte realiza, Gikandi,

Su presupuesto de partida es que Picasso estableció relación con los objetos negros, pero separados de los cuerpos; es decir, no le interesaron las personas como seres humanos y productores de cultura.

Gikandi viene a argumentar que, en realidad, las “instituciones interpretativas” de la crítica de la modernidad han minimizado sistemáticamente el papel de África en la configuración del arte moderno (acusa de ello a Kahnweiler, Rubin y Bois), aunque a primera vista pueda dar la impresión contraria: sobre todo porque esta historiografía, a medida que avanza, va reconociendo el papel psicológico, fetichista, mágico, de lo negro, pero no su papel como influencia artística; en suma, se resiste a admitir los objetos

de arte africano como fuentes de una estética formalizada. En este punto creo necesario puntualizar que así como es verdad que la crítica va reconociendo paulatinamente ese papel mágico y místico de las obras africanas, no es cierto, como dice Gikandi, que no ha admitido el arte africano en sus valores puramente formales o plásticos, esto es, como arte propiamente dicho. Pues precisamente Kahnweiler, desde los años veinte, valoraba el ingrediente negro del cubismo sólo y exclusivamente en términos formalistas, y así es retomado precisamente por Bois, e incluso por Rosalind Krauss, en su diagnóstico de “la revolución de los *papiers collés*”<sup>15</sup>. A mi juicio, el artículo de Gikandi está necesitado de la revisión o corrección de este error, aunque, de todas formas, esto no invalida completamente sus argumentos.

En todo caso, la tesis central de Gikandi es que en el discurso canónico de lo moderno solo se admite la presencia africana, o de lo otro, mediante el inconsciente, lo cual significa que se reconoce su presencia, pero no su visibilidad, no el estatuto de “arte” al arte africano. Solo parece importar el valor ritual, no formal, del arte primitivo.

Gikandi se resiste a la idea de identificar lo africano con lo mítico y místico. E incluso se pregunta de dónde surge esa idea, que nadie parece cuestionar, de que el arte primitivo emerge de una mentalidad mística, preconsciente, y que encuentra su forma ideal en el mito. Y esa mentalidad procede, explica, no de etnógrafos académicos, sino de lo que él llama “sucedáneos de los informantes nativos” (aventureros europeos, etnógrafos aficionados, misioneros y funcionarios de la administración colonial) que fueron los primeros en escribir sobre la mentalidad primitiva y los primeros en difundir la noción de que esa mentalidad era mística y mítica, en definitiva, ajena a las formas occidentales de la racionalización. Ese discurso gozaba de una gran cohesión, y por eso es por lo que incluso en el caso de que Picasso cuestionara las prácticas coloniales, acabó reproduciendo el modelo colonialista sobre las sociedades africanas.

Gikandi muestra la convicción de que la única forma de restituir una lectura diferente de lo primitivo, no asimilada al discurso hegemónico



de la modernidad, y no tan falseada, es permitir que ese "otro" se manifieste sobre la presencia de lo africano en la constitución de la modernidad, pues hasta que no se le dé voz, ese relato seguirá pecando de incompleto.

Es en este sentido en el que creo que se puede afirmar que sus planteamientos no se detienen en el mero análisis de corte poscolonialista, y se podrían asimilar a algunas de las premisas de los *Subaltern Studies*<sup>16</sup>.

En el campo de los *Subaltern Studies*, que nacieron aplicados a la historia de la India colonial, autores como Chakrabarty reivindican una historia fundamentada en la idea de que los sujetos subalternos no habrían estado en un estado prepolítico que les apartaba de toda acción histórica, sino que intervienen, "labran su propio destino". El problema, naturalmente, es que los archivos no recogen documentos de los subalternos (por algo se preguntaba Foucault qué son los archivos y cómo se produce un archivo), razón por la cual, para trazar esa historia hay que recurrir a otras disciplinas, capaces de dar cuenta de las experiencias de los subalternos (economía, sociología, antropología, etc.).

Del mismo modo, en el caso de las *Demoiselles d'Avignon*, la historia de la que tenemos constancia y documentos es la historia de los

dominadores; y así, también en nuestro caso es difícil conocer la opinión de los subalternos —mujeres o africanos— representados en el cuadro, que, debido a ello, parecen quedar condenados a seguir siendo objetos, nunca sujetos de la historia. El problema es: ¿cómo damos la palabra al sujeto subalterno, tal y como pide Gikandi? Y quizá encontremos la respuesta no exactamente en otras disciplinas, sino desplazándonos de la teoría del arte y el propio relato histórico-artístico al campo de la práctica artística: por ejemplo en las versiones alternativas de la obra, entre irónicas y críticas, que ofrecen Faith Ringgold en *Picasso's Studio*, 1991 (Fig. 1), o Rafael Agredano en *Avignon Guys*, 1994 (Fig. 2). Puede que una vía fructífera sea interrogar a los artistas, hipótesis que aquí me limito a sugerir, y que me gustaría examinar en otro lugar.

Sexualidad femenina y África se encuentran en territorios convergentes, pues al fin y al cabo ambos aparecen en *Las señoritas* bajo la forma de lo bestial, lo irracional, el horror, lo mágico e intuitivo. Calificativos, todos ellos, que, examinados de cerca, más que describir a la mujer, lo africano o lo primitivo, delatan el temor a "lo otro", y, por tanto, la mentalidad de los blancos originarios de la Europa colonial del siglo XX: la mentalidad bajo la que se pintó *Las señoritas*, y bajo la cual se interpreta la pintura. Esta es una

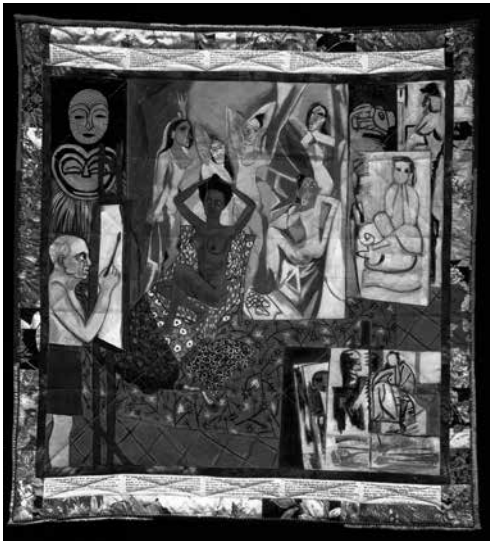


Fig. 1. Faith RINGGOLD, *Picasso's Studio, The French Collection, Part 1: # 7*, 1991, textil.



Fig. 2. Rafael AGREDANO, *Avignon Guys*, 1994, acrílico sobre tela.

de las deducciones a las que lleva la deconstrucción de los discursos en torno a esta obra. Como se ha podido ver, tanto los enfoques poscoloniales como los feministas son crítica militante, sin duda alguna, pero, al fin y al cabo, tan ideológica como aquella a la que tratan de combatir, por mucho que esta última se haya revestido siempre de una presunta neutralidad.

Y es que como afirmaba Régis Débray en *Vida y muerte de la imagen* el lenguaje que habla la imagen ventrílocua es el de su contemplador, y cada época ha tenido su manera de leer las imágenes: “estas ‘lecturas’ nos dicen más cosas sobre la época considerada que sobre los cuadros. Son tanto síntomas como análisis”<sup>17</sup>.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del proyecto I+D “Lecturas de la historia del arte contemporáneo desde la perspectiva de género” HAR2011-022541 financiado por el MICINN/Ministerio de Economía y Competitividad. Una primera versión de este trabajo fue presentada en la mesa correspondiente a “Las Nuevas historias del arte” del XVII Congreso del Comité Español de Historia del Arte celebrado en la Universidad de Barcelona.

<sup>2</sup> D.H. Kahnweiler, *El camino hacia el cubismo*, Quaderns Crema, Barcelona, 1997, págs. 41-42.

<sup>3</sup> L. Steinberg, “The Philosophical Brothel”, *Art News*, vol. 71, n. 5 y 6, septiembre 1972 y octubre 1972, págs. 22-29 y 38-47 (traducción en “El burdel filosófico”, en V. Combalá, *Estudios sobre Picasso*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pp. 99-135).

<sup>4</sup> L. Steinberg, “Reflections on the State of Criticism”, en *Other Criteria: Confrontations with Twentieth Century Art*, Nueva York, Oxford University Press, 1972.

<sup>5</sup> P. Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 2000; así lo sostenía igualmente Panofsky cuando afirmaba: “No hay espectador que sea del todo ingenuo”, o bien que es imposible no tener en cuenta que el propio bagaje cultural aporta algo al objeto que el especta-

dor experimenta, en E. Panofsky, “La historia del arte en cuanto disciplina humanística”, en *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1991, pág. 31.

<sup>6</sup> G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pretextos, Madrid, 2004, p. 13.

<sup>7</sup> C. Duncan, “MoMA’s Hot Mamas”, *Art Journal*, vol. 48, n. 2, verano 1989, pp. 171-178.

<sup>8</sup> L. Steinberg y C. Duncan, “From Leo Steinberg”, *Art Journal*, vol. 49, n. 2: *Depictions of the Dispossessed*, verano 1990, p. 207.

<sup>9</sup> A.C. Chave, “New Encounters with *Les Demoiselles d’Avignon*. Gender, Race, and the Origins of Cubism”, en *Art Bulletin*, vol. 76, n. 4, diciembre 1994, pp. 597-611.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 599.

<sup>11</sup> Pues, en efecto, también Hal Foster se había referido a la mezcla de dominación y miedo ante la dominación por el “otro” presentes en los fantasmas primitivistas del hombre occidental, en H. Foster, “‘Primitive’ Scenes”, *Critical Inquiry*, vol. 20, n. 1, otoño 1993, pp. 69-102.

<sup>12</sup> Para lo fundamental de esta teoría es útil consultar B. Moore-Gilbert, “Spivak and Bhabha”, en H. Schwarz y S. Ray, *A Companion to Postcolonial Studies*, Blackwell, Malden-Oxford, 2000, pp. 451-466, o bien H. Bhabha, “On Mimicry and Man: The Ambiva-

lence of Colonial Discourse”, *October*, vol. 28, *Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis*, primavera, 1984, pp. 125-133. En nuestro idioma, se cuenta ya con la traducción que ha hecho Manuel Asensi Pérez de de Gayatri Chakravorty Spivak, *¿Pueden hablar los subalternos?*, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2009.

<sup>13</sup> P. Leighton, “Colonialism, *l’art nègre*, and *Les Demoiselles*”, en Ch. Green (ed.), *Picasso’s Les Demoiselles d’Avignon*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 77-103; D. Lomas, “In Another Frame: *Les Demoiselles d’Avignon* and Physical Anthropology”, en *ibid.*, pp. 104-127. Para Gikandi, ver siguiente nota.

<sup>14</sup> S. Gikandi, “Picasso, Africa and the Schemata of Difference”, en *Modernism/Modernity*, vol. 10, n. 3, septiembre 2003, pp. 455-480.

<sup>15</sup> Véanse por ejemplo sus intervenciones en *Braque and Picasso. A Symposium*, The MoMA, Nueva York, 1989.

<sup>16</sup> Para la historia y naturaleza de los *Subaltern Studies* D. Chakrabarty, “A Small History of Subaltern Studies” en H. Schwarz y S. Ray, *op. cit.*, pp. 451-466, y D. Chakrabarty, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, Princeton, 2000.

<sup>17</sup> R. Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 52.