

## El resquebrajamiento de la mirada dominante. Postcolonialismo y feminismo ante *Les Demoiselles d'Avignon*

María Teresa Méndez Baiges

Correo electrónico: mendez@uma.es

Institución: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga

Mesa: Las nuevas historias del arte

---

*Les Demoiselles d'Avignon* parece haber funcionado, durante sus cien años de existencia, 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 se ha sometido a los enfoques del formalismo, la iconología, la historia contextualista, el postestructuralismo, el psicoanálisis, los estudios de género, el feminismo, el postcolonialismo 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 amigos 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 como "problemas desnudos", esto es, problemas meramente artísticos, como escribiría en 1920 su marchante D.-H. Kahnweiler. Así, lo que Picasso planteaba 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.

Para que se localizara en el asunto del cuadro su interés primordial, tuvieron que pasar más de cincuenta años. Fue en 1972 cuando Leo Steinberg, en el mítico "El burdel filosófico", dejó de considerar a las señoritas como problemas desnudos para convertirlas en desnudos problemáticos. La extraordinaria y agresiva carga sexual de la pintura pasa entonces a ser el principal objeto de disección. Steinberg había examinado la obra empleando "Otros criterios", (expuestos en un artículo homónimo, de ese mismo año): criterios cuya aplicación, a la postre, supondría el ataque más virulento que las tesis formalistas sobre el arte moderno habían recibido hasta ese momento, a la par que la defensa de estudios que atendieran al contenido de las obras en lugar de centrarse exclusivamente en sus formas. No más Greenberg, en pocas palabras.

En "El burdel filosófico", *Las señoritas* 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 para inmiscuirse en este tipo de asuntos. Hay un antes y un después de Leo Steinberg en la historia de las interpretaciones de la obra; la pareja sexo y muerte es demasiado poderosa como para zafarse de las consecuencias que acarrea.

Ahora bien, las interpretaciones poststeinberianas de *Las señoritas* (y, entre ellas, las que nos ocuparán en este texto: la postcolonialista y la feminista), también responden a la influencia de otro legado, el semiótico. De forma simultánea a la aplicación de los "otros criterios" de Steinberg a la historia del arte, se abrió paso, en los años sesenta y setenta, esta otra perspectiva, la semiótica, un enfoque que también problematiza la relación entre la obra y el espectador, echando por tierra su supuesta neutralidad, como si no estuviera determinada por un sinfín de condicionantes. Al margen del campo semiótico, tanto Panofsky como Pierre Bourdieu (*La distinción*) han presentado argumentos irrefutables sobre el condicionamiento social y cultural del gusto.

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 llama el *habitus* y el capital cultural del espectador de la obra de arte. Es evidente que esta perspectiva tenía mucho que decir acerca de un cuadro

como el de las *Señoritas*, donde salta a la vista la implicación del espectador, que es interpelado por la mirada de las señoritas.

Dos enfoques recientes, el feminista y el postcolonialista, se interesan precisamente por el tipo de interpretaciones de *Las Demoiselles* elaboradas por una mirada nueva, la femenina y/o africana (la de los dos elementos con mayor presencia en la obra). Desde esos puntos de vista, puesto que “los otros”, mujeres y negros, son el objeto de representación privilegiado en el cuadro, es indispensable atender a su interpretación del mismo: o lo que es lo mismo, darles la palabra. En este sentido, los enfoques más recientes condicionan la lectura de la obra a la mirada del “subalterno”: es a él, secularmente callado, a quien hay que dar voz, mantienen las teorías feministas y postcolonialistas. De ello surgen, naturalmente, lecturas inéditas, incluso insospechadas, de *Las Señoritas*. Y como consecuencia, se resquebraja la mirada dominante, pues llega a ponerse en cuestión su presunción de universalidad, reconociéndose en su discurso los rasgos propios del que históricamente ha generado el varón, blanco, occidental y heterosexual, cuya hegemonía empieza a tambalearse. De acuerdo con las tesis de Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*: “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.”

Según las interpretaciones vigentes hasta los años ochenta, y debido a que aparecían condicionadas por esa “toma de poder”, la mujer, como espectadora y como sujeto, estaba de más en *Las señoritas*, tal y como 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 eran ciertas, de una mirada femenina a la obra tenía que derivar obligatoriamente una lectura enteramente distinta a la que hacían los hombres. Carol Duncan, en “The MoMA’s Hot Mamas” (1989), y Anna C. Chave, en “New Encounters with *Les Demoiselles d’Avignon*. Gender, Race, and the Origins of Cubism” (1994), elaborarán una interpretación en clave feminista de *Las señoritas*, llegando a la conclusión de que las lecturas que ha recibido la obra hasta ese momento no son precisamente lecturas hechas por “señoritas”, sino interpretaciones sexistas, heterosexistas, racistas y neocolonialistas; razón por la cual es inminente la necesidad de articular una lectura alternativa, hecha desde el punto de vista de la mujer. Además, el reconocimiento abierto de las señoritas como “putas” es la verdadera causa, sospechan también Chave o Duncan, de que el cuadro deje de ser considerado el origen del Cubismo, pues admitirlo sería como reconocer que este movimiento, y con él todo el arte moderno, es hijo de prostituta.

La crítica militante de las mujeres será sólo el primer aviso del ataque frontal a la línea hegemónica de interpretación de *Las señoritas*, y sirve de acicate a un tipo de análisis que gravita en torno al problema de la confrontación con “lo otro”, lo no europeo. Entre los noventa y la actualidad, son muchos los autores que dirigen su atención al tratamiento picassiano de “lo negro”, lo “primitivo” o africano (Hal Foster, David Lomas, Patricia Leighton, o Simon Gikandi). Se abre paso, así, una investigación de tipo contextual y antropológico que vincula la presencia de “lo negro” y lo primitivo en la obra a la política y mentalidad colonial de la Europa del momento. ¿Integración o discriminación? Las tesis postcoloniales barajan tanto la posibilidad de que *Las Señoritas* encierre un grito de protesta contra la brutal dominación europea del mundo, como todo lo contrario, el dócil alineamiento de Picasso (y su banda) con los principios dominantes. Esto último es lo que sostiene por ejemplo Simon Gikandi, para quien sólo cuando se ceda de verdad la palabra a África, en concreto de las mujeres africanas o afroamericanas, empezarán a desmoronarse todos los prejuicios presentes en las múltiples interpretaciones que han ido recibiendo esta obra y el propio arte moderno. Pues es todo el discurso sobre el arte moderno el que descansa en la mordaza que cubre las bocas de los “subalternos”, sean estos mujeres, o personas de color negro. De ahí la necesidad de su deconstrucción, tal y como propone Gikandi.

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 de las deducciones a las que lleva la deconstrucción de sus discursos. Sin duda alguna, tanto los enfoques postcoloniales como los feministas son crítica militante, tan ideológica como aquella a la que tratan de combatir, por mucho que ésta última se haya

teñido siempre de una presunta neutralidad. Se inspiran, como se podrá ver también en esta comunicación, en los principios de la teoría postcolonial elaborada por autores como Spivak y Homi Bhabha.

### Referencias bibliográficas

BHABHA, Homi, "On Mimicry and Man: The Ambivalente of Colonial Discourse", *October*, vol. 28, Discipleship: A Special Issue on Psicoanálisis, primavera, 1984, pp. 125-133.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pretextos, Valencia, 2004, p. 13

DUNCAN, Carol, "MoMA's Hot Mamas", *Art Journal*, vol. 48, n. 2, verano 1989, pp. 171-178.

CHAVE, Anna C., "New Encounters with *Les Demoiselles d'Avignon*". Gender, Race, and the Origins of Cubism, *Art Bulletin*, vol. 76, n. 4, diciembre 1994, pp. 597-611.

CHAKRABARTY, Dipesh, "A Small History of Subaltern Studies" en SCHWARZ, Henry y RAY, Sangeeta, *A Companion to Postcolonial Studies*, Blackwell, Malden-Oxford, 2000, pp. 451-466.

CHAKRABARTY, Dipesh, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, Princeton, 2000.

FOSTER Hal, " 'Primitive' Scenes", *Critical Inquiry*, vol. 20, n. 1, otoño 1993, pp. 69-102.

GIKANDI, Simon, "Picasso, Africa and the Schemata of Difference", *Modernism/Modernity*, vol. 10, n. 3, septiembre 2003, pp. 455-480.

LEIGHTEN, Patricia, "Colonialism, *l'art nègre*, and *Les Demoiselles*", en GREEN, Ch. (ed.), *Picasso's Les Demoiselles d'Avignon*, Cambridge University Press, Cambridge 200, pp. 77-103.

LOMAS, David, "In Another Fram: *Les Demoiselles d'Avignon* and Physical Anthropology", en GREEN, Ch. (ed.), *Picasso's Les Demoiselles d'Avignon*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 104-127.

MOORE-GILBERT, Bart, "Spivak and Bhabha", en SCHWARZ, Henry y RAY, Sangeeta, *A Companion to Postcolonial Studies*, Blackwell, Malden-Oxford, 2000, pp. 451-466.

STEINBERG, Leo, "The Philosophical Brothel", *Art News*, vol. 71, n. 5 y 6, septiembre 1972 y octubre 1972, pp. 22-9 y 38-47.

STEINBERG, Leo, "Reflections on the State of Criticism" Oxford University Press, Oxford, 1972.