



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LA IMPRONTA ESTÉTICA DE LA ERA MODERNA:
LAS SEÑORITAS DE AVIGNON DE PABLO PICASSO

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
MARÍA FERNANDA GISHOLT MÁRQUEZ

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. OLGA SÁENZ GONZÁLEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
TUTORES:
DRA. ALICIA AZUELA DE LA CUEVA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. JULIETA ORTIZ GAYTAN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO, D. F., JUNIO DE 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos.

A mis papás y mi hermana por todo el amor y apoyo que me dieron en este trayecto, que sin duda ha sido determinante para la consolidación de un nuevo proyecto de vida.

A mis amigas: Arlene, Aleida, Vero, Paulina y Chabela, por su paciencia y complicidad ante todas las horas de trabajo.

A la Dra. Olga Sáenz González por creer en mí y guiarme en el desarrollo, no sólo de este proyecto sino de toda una nueva etapa profesional en mi vida.

A la Dra. Alicia Azuela y la Dra. Julieta Ortiz, por su tiempo y consejos, ayudándome a consolidar esta investigación.

A todos en la Coordinación del Posgrado de Historia del Arte, por su disponibilidad y orientación.

A la UNAM, por el apoyo como becaria para cursar la maestría.

A la Dra. Olga y a Pablo por aceptarme en el proyecto Ciencia-Arte y al grupo por los momentos de reflexión y aprendizaje.

Parte de esta investigación fue realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM. Proyecto: IG400313. *Palas y las Musas, diálogo entre la ciencia y el arte.* Agradezco a la DGAPA-UNAM la beca recibida.

María Fernanda Gisholt Márquez

Índice:

Introducción.....	3
I. Los cuerpos y las formas en el espacio.....	7
II. La verdad geométrica en entredicho.....	14
III. Vanguardia y sociedad	18
IV. El desafío del arte moderno.....	22
V. La fotografía y la nueva representación.....	26
VI. Cézanne abre brecha a <i>Las Señoritas de Avignon</i>	28
VII. <i>Las Señoritas de Avignon</i> se enmascaran.....	30
VIII. <i>Las Señoritas de Avignon</i> en la cuarta dimensión.....	37
Consideraciones finales.....	49
Bibliografía.....	52

Introducción

El panorama artístico del siglo XX presenció un cambio importante en la forma de aproximación a la realidad, como respuesta al contexto crítico que rodeaba a la sociedad europea. Nos hallamos en la época en que se difunden en Europa las teorías empírico-criticistas y fenomenológicas. En el campo de la filosofía, se produjo una transformación significativa cuando se generó una reacción ante el positivismo, respondiendo con elementos de crítica tanto el idealismo como el espiritualismo. A su vez, en Francia, Emile Boutroux defendió la interpretación subjetiva de las leyes de la naturaleza, Henri Bergson formuló sus teorías sobre la simultaneidad del tiempo y del impulso vital que viene revelado solamente de la intuición, y el matemático Henri Poincaré escribió sobre las posibilidades del espacio cuatridimensional.

La tecnología alcanzó innovaciones trascendentes en la comunicación global como fue la aeronáutica, la telegrafía sin hilos y los medios de transporte terrestre y marítimo, entre otras aportaciones. La revolución industrial trascendió en nuevas expresiones artísticas como fue la cinematografía, que permitió aprehender y representar el movimiento dentro de renovados conceptos temporales y espaciales. El arte fotográfico también posibilitó la construcción de una nueva mirada en la poética de lo real.

En el ámbito científico, el descubrimiento de los rayos X permitió adentrarse en el conocimiento del mundo interior y exterior de los objetos, lo opaco se hizo transparente. Los matemáticos exploraban sobre novedosas geometrías

aportando una infinitud de posibilidades espaciales.

Dentro de esta sociedad industrial, la metodología científica aportó valiosos estatutos en el ámbito del conocimiento, convirtiéndose en un factor determinante en el campo de las artes. De esta manera, el arte y la ciencia, dialogaron para generar un cambio de mirada totalizadora sobre la naturaleza. Esta evolución favoreció una nueva concepción espacio-temporal en Occidente, en un ambiente de incertidumbre y de rápida expansión.

Así, los artistas se encontraron inmersos dentro de la vorágine de la velocidad que transformaba su entorno; fenómeno que se reflejó en las construcciones plásticas, llevando la representación visual de una copia exacta de la realidad a una conceptual; por lo que la producción de vanguardia se unió a un objetivo común: mostrar una obra inédita, con nuevas propuestas estilísticas, que reforzaran los paradigmas de su propia poética.

De esta manera, en los inicios del siglo XX, Pablo Picasso creó la obra *Las Señoritas de Aviñón*. Compuesta por cinco mujeres desnudas, que rompen con la perspectiva tradicional, para crear ejes compositivos que le dan un nuevo significado y significado al tema general. Con la construcción de un revolucionario lenguaje formal, la mirada del espectador se confundía dentro de la multiplicidad de centros. Así las imágenes heterogéneas presentaban nuevas visiones del mundo a partir de la experiencia pictórica.

La presente investigación tomará como objeto de estudio la obra picassiana antes citada, la cual materializó el momento de la revolución visual, ya que se realizó en el contexto apenas esbozado anteriormente. A poco más de cien años

de que Picasso pintara el cuadro, podemos advertir que el artista creó un parte aguas en la construcción de la imagen del arte de Occidente. En el presente aún tratamos de dar forma a diferentes argumentos ideológicos de entonces; por lo que el cuadro, que establecería una fractura histórica, puede revisarse hoy desde múltiples puntos de vista.

Concretamente nos ocuparemos de las nuevas concepciones del espacio exploradas por Picasso en *Las Señoritas de Avignon* y, las soluciones formales que éste logró sirviéndose de los conceptos relativos al espacio cuatridimensional, los cuales derivaban de prácticas científicas basadas en los principios de la geometría euclidiana. Teoría que fue cuestionada y rechazada por los matemáticos en el siglo XIX, quienes descubrieron nuevas geometrías denominadas no euclidianas. Este tipo de cuestiones permearon en diferentes áreas del conocimiento, despertando así el interés de los artistas por las nuevas oportunidades que la ciencia podía ofrecerles, como la posibilidad de dimensiones superiores en el espacio, entendiéndolo como la introducción de una cuarta dimensión representacional. El contacto con estos temas, así como con diversos acontecimientos que abordaremos en el desarrollo de la investigación, inspiraron a Picasso a utilizar la geometría como estructura esencial de su arte, prescribiendo un novedoso camino para la representación en la pintura.

El rechazo al modelo de representación tradicional se da en un contexto revolucionario que se sensibilizó hacia el conocimiento de las culturas periféricas, sobre todo las africanas y de Oceanía, modelos que se unieron a las innovaciones matemáticas, científicas y tecnológicas, para romper con el circuito eurocentrista

alejándose así del academicismo del arte oficial. Todos estos elementos culturales aportaron nuevos cánones estilísticos a la pintura.

Para el artista moderno, el mundo y la naturaleza estaban ahí para ser reorganizados. Charles Baudelaire propuso que la modernidad se proyectaba en la parte concreta y fugitiva que modificaba el ideal estético, concepto tomado de *El pintor de la vida moderna*, donde la posibilidad de lo concreto es lo que establece una conexión con el pasado. Por lo tanto es importante reflexionar sobre la noción de modernidad y las posibilidades de ocuparse de lo efímero y de lo eterno en la obra, como desafío artístico.

Los antecedentes histórico-sociales y los cambios en la representación, son aspectos fundamentales para el desarrollo de esta investigación. Es primordial ponderar sobre cuáles fueron las condiciones previas, internas y externas a las artes, para identificar finalmente los recursos plásticos que utilizó Picasso para hacer evidente el cambio en la representación, con objetivos completamente distintos a los de la tradición clásica, aportando nuevos paradigmas al arte universal.

I.- Los cuerpos y las formas en el espacio.

Las Señoritas de Avignon, es una de las obras fundamentales de la historia del arte moderno. Pintado en los meses de junio y julio de 1907, el cuadro no llegó a exponerse hasta 1916 en el *Salon d'Antin*. Si bien, muchos artistas amigos de Picasso reconocían y respetaban lo que el pintor hacía, ninguno estaba preparado para lo que surgió de su taller ese mes de julio.



P. Picasso, *Las Señoritas de Avignon*, (1907, Nueva York, MOMA). (Figura 1)

Si recorremos el enorme lienzo de 244 cm de alto por 233.7 cm de ancho, podemos apreciar en el extremo izquierdo, una mujer parcialmente vestida, cuyo brazo, con apariencia incorpórea, está develando el ambiente al abrir una cortina. A su lado, se pueden observar también otras dos figuras femeninas, las cuales identificamos de aspecto ibérico, la primera del costado izquierdo de la composición, se presenta en una posición innatural, ya que por la colocación de su pie izquierdo se perdería el equilibrio. Sin embargo este cuerpo podría apreciarse como una mujer acostada, su postura sería comprensible si se estuviera viendo desde arriba. Podemos interpretarla entonces, como una modelo que está en un plano diferente a las demás, constituyendo así un aspecto muy importante en la obra, la diversidad de planos entre los cuerpos.

Es de hacer notar que la modelo que ocupa el ángulo inferior derecho, igualmente fue representada en una posición imaginaria, ya que podemos ver el rostro y la espalda en el mismo plano, lo que además invita al espectador a percibir el movimiento ya que pareciera que la cabeza gira en 180 grados, como en una plataforma rotativa; las soluciones formales de su rostro son poco comunes, ya que el artista utilizó con mayor fuerza expresiva la geometrización experimental. Aparentemente tres de las mujeres cubren su tez con máscaras; la del lado izquierdo se asemeja más a la escultura ibérica, y las otras, en el extremo derecho, evidencian la influencia del arte tribal, posiblemente de origen africano, motivo que abordaremos más adelante.

El bodegón del primer plano, en la parte baja al centro, aporta una novedad iconográfica, ya que posee cualidades independientes al total de la composición,

es decir que puede hallarse como una escena emancipada del resto del cuadro. Encontramos un racimo de uvas, una raja de sandía, una manzana y una pera, todo encima de un mantel blanco con arrugas, esto sobre una mesa que es cortada por el borde del cuadro.

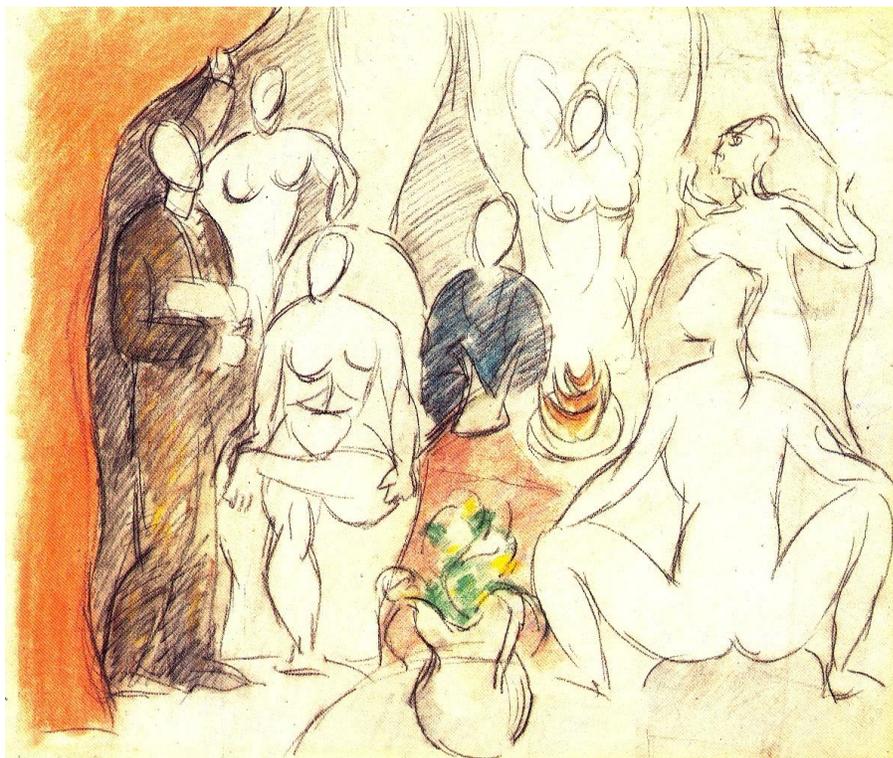
La gama de colores ofrece tonos en rosa, ocre y azul, con un fuerte facetado que configura masas cromáticas correspondientes a diferentes zonas de los cuerpos o del espacio, este último está dispuesto de tal forma que cada una de las figuras puede percibirse de manera independiente¹. El espacio ya no es el factor común que armoniza los elementos del cuadro, sino un elemento como los demás, real, concreto, que se deforma y descompone de la misma manera que las figuras, así se convierte en otro elemento volumétrico. En la figura que se encuentra en cuclillas, en el ángulo inferior izquierdo, se rompen todos los lineamientos de la perspectiva lineal y tridimensional. En general, Picasso elimina los cánones de la profundidad espacial y el ideal de belleza existente del cuerpo femenino, toda la obra se reduce a un conjunto de planos angulares sin fondo ni perspectiva. El ambiente no es reconocible, la única realidad es la superficie plana del lienzo.

Algunas interpretaciones de *Las Señoritas de Avignon* en los escritos de arte, hacen referencia a la elección de Picasso por un burdel, tema recurrente entre los pintores modernos como fue el caso de Paul Cézanne, Henri Toulouse

¹ Valeriano, Bozal. *Los primeros diez años, 1900 – 1910, los orígenes del arte contemporáneo*. Madrid: Visor, 1993, p. 167

Lautrec, Henri Matisse, entre otros. La primera vez que Picasso abordó un tema semejante fue en *El harén* en 1906. Una escena de burdel era la mejor forma de transgredir las normas sociales.

Picasso realizó una gran cantidad de bocetos a través de los cuales se ha estudiado el proceso creativo de la obra, si bien en este escrito no podemos profundizar en todos ellos, me gustaría identificar dos bocetos claves para comenzar con el análisis del curso hacia la conceptualización del espacio en la obra.



P. Picasso, *Estudio para Las Señoritas de Avignon* (1907, Basilea, Offentliche Kunstsammlung). (Figura 2)

Encontramos un boceto fechado en marzo-abril de 1907 (figura 2), que testimonia la idea primigenia del artista; la obra está realizada en formato

horizontal, con las cinco mujeres acompañadas de dos hombres identificados, como un estudiante que entra al burdel en el extremo izquierdo del lienzo y el otro, un marinero sentado en medio de la escena. El desarrollo de la narrativa permite ser observado por un espectador externo.



P. Picasso, *Estudio para Las Señoritas de Avignon* (1907, Philadelphia Museum of Art) (Figura 2.1)

El segundo boceto (fig. 2.1), del cual se desconoce la fecha exacta de su realización, es una acuarela que se aproxima mucho a la versión final que presentó Picasso. En este, el pintor revoluciona el proyecto original, ya que los protagonistas masculinos se cancelan. Se sustituye al estudiante por una figura femenina. El bodegón representado en el primer plano lo desplaza del centro, de manera que alarga la figura de la mujer más cercana, evidenciando así una

composición revolucionaria del espacio.²

Al comparar los dos bocetos, es importante hacer énfasis en las transformaciones principalmente del sentido de la obra. Su aparente evolución nos permite identificar la manera en que Picasso cambia la narrativa en el lienzo, quedándose únicamente con las figuras en el espacio. Al variar el formato a vertical, altera aún más la predisposición narrativa.

Podemos imaginarnos la sorpresa que causó en los primeros espectadores que se enfrentaron a la retórica picassiana. Al estar identificados con toda una convención representativa que había dominado la mirada artística desde el Renacimiento. Ante la obra, el principio de la mimesis dejaba de ser el eje formal de la nueva plástica. El artista ya no tenía que imitar las formas de la naturaleza, sino recrearlas según su propia interpretación. Una idea cuya raíz se sitúa desde el siglo XIX, rompiendo con la tradición clásica, pero que en el terreno de las artes plásticas no obtendría plena consistencia hasta el momento en que Picasso, y sus *Señoritas de Avignon*, irrumpen con un nuevo paradigma. “El nacimiento de las nuevas formas traía consigo una explosión de libertad. Surgía así un reconocimiento de la pluralidad de la visión. Nada volvería a ser igual en el arte”.³

Para identificar los elementos que ayudaron a conformar la representación de una nueva concepción del espacio en la plástica de principios del siglo XX, continuaremos la indagación, en los siguientes capítulos, primero planteando las

² *Ibid.*, p. 172

³ José Jiménez. *Teoría del arte*. Madrid, TECNOS, 2002, p. 184

causas que motivaron a los artistas modernos a rechazar los modelos clásicos de representación para construir un nuevo universo formal.

II.- La verdad geométrica en entredicho

En el arco de tiempo que antecede a los movimientos de vanguardia, el modelo representativo tradicional se somete a revisión, cuestionándose los roles tradicionalmente asignados a la imagen; comienzan a alterarse las lecturas narrativas icónicas, objetando la rigidez de los formatos y las composiciones, renunciando así a la lectura unívoca. Este proceso abre nuevas posibilidades conceptuales y formales que dan causa a una libertad ilimitada al creador.

La revolución artística que se suscitó a partir de las vanguardias de manera abrupta rompe con el modelo representativo tradicional de Occidente, el cual adoptó su configuración definitiva en el Renacimiento italiano. En esa época se materializó la representación de un modelo espacial asumido como único y característico de una forma de pensamiento. La configuración visual del arte pictórico simbolizaba el modelo natural, del cual se asimilaba la forma de visión humana a unos presupuestos geométricos que permitieron resolver uniformemente las representaciones desde una coherencia espacial hasta ese momento no alcanzada.

De esta forma se fecundó una perspectiva en el mundo Occidental desde un punto de vista etnocéntrico. Así, el sentido del espacio que se generó era con base a la concepción euclidiana de la tridimensionalidad;⁴ los principios matemáticos podían aplicarse, como en la óptica, a todo problema de

⁴ La perspectiva permite posicionar a una altura, anchura y profundidad determinados objetos en el espacio en su correcta proporción. Este espacio cúbico, fue la gran aportación del procedimiento perspectivo, que se convirtió tanto en herramienta de los artistas como en la materialización de una forma simbólica de pensamiento.

representación sobre una superficie plana, con ello se lograba una noción de armonía con la ley natural.⁵ En consecuencia, “era como si el espacio, aunque infinito, podía ser conquistado y contenido por la acción y la ocupación humana.

Los siglos sucesivos a su desarrollo y teorización, del XVI al XVIII, hicieron de la perspectiva un pilar fundamental de las enseñanzas artísticas propias de las Academias europeas, añadiendo también un valor intelectual al arte por su proximidad y dependencia de las ciencias. Su conocimiento significaba el dominio sobre las representaciones, era la base del estudio de los artistas y su correcta aplicación se identificaba con la calidad de su creación artística.

Incluso el pensamiento de la Ilustración operaba dentro de los límites de una visión racional del universo, en la cual “los presuntos absolutos del tiempo y el espacio homogéneo formaban los recipientes que limitaban el pensamiento y la acción”.⁶ La ruptura de estas concepciones absolutas, bajo la presión de la compresión espacio- temporal fue esencialmente la historia del nacimiento de las formas modernistas de los siglos XIX y XX.

Los artistas de la época moderna, manifestaron que el problema pictórico tradicional de herencia renacentista, que sometía el espacio tridimensional a la superficie plana mediante recursos geométricos, había dejado de tener interés para ellos. Con todo, la aportación más importante de Picasso en *Las Señoritas de Avignon* fue su actitud ante dicho sistema tradicional, distorsionando la representación monofocal e introduciendo la simultaneidad de la visión. Así liberó

⁵ David Harvey, *La condición de la posmodernidad, Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu editores, Inglaterra, 1990, p.271

a la pintura de las limitaciones espaciales tradicionales, proporcionando a la imagen una radical autonomía de la forma.

En suma, la consideración de la imagen perspectiva como la verdad absoluta, fue un aspecto fundamental sobre el que las vanguardias centraron su interés, buscando la ruptura, el cuestionamiento y la superación de este modelo representativo. Esto no se reduce únicamente a la negación de dicho modelo sino a la identificación, en tanto veracidad, con lo representado. El proceso para modificar el manejo del espacio de representación inicia cuando el artista asume la propia naturaleza bidimensional del lienzo, es decir, el lienzo es físicamente una superficie plana y hasta ese momento era, metafóricamente, una "ventana" a través de la cual se conocía la "realidad exterior". Posteriormente el artista buscará que la pintura maneje signos cuyo valor semántico se configura a partir de sus relaciones con el plano.⁷

Así, el artista se da cuenta que había que diferenciar entre la percepción de los objetos y los objetos mismos, el problema representativo ahora es puramente pictórico y no referencial. La obra ha de abordarse en función de los elementos que la integran, resolviendo nuevas problemáticas: sobre materia, composición, geometría, pero no mediante la emulación de un espacio tridimensional.

El uso de la perspectiva daba lugar a un sujeto virtual implícito en un mundo racionalizado e idealizado; concepto que después de la segunda mitad del siglo

⁶ *Ibid.*, p. 280

⁷ Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. 2°. Ed. La balsa de la Medusa. Visor, Madrid, 1999.p. 23

XIX comenzó a fracturarse. El artista moderno pretendía que su pintura se basara en elementos del mundo real pero le interesaba la construcción e interpretación del mismo, ofreciendo diversos recursos estructurales y conceptuales. De esta manera escritores y poetas como Charles Baudelaire y Émile Zola, y pintores como Édouard Manet lanzaron nuevos paradigmas artísticos, abriendo brecha a los movimientos sucesivos en la modernidad.

III.-Vanguardia y sociedad

Es importante entender que los preceptos del arte moderno ya no están sustentados en las razones y principios de otras épocas, y no por el traslado del tiempo y espacio en sí, sino por la transición que lleva de un estadio histórico a otro, modificando el contexto y las condiciones de vida para descubrir nuevas necesidades materiales y de carácter intangible.

El nacimiento de las vanguardias fue consecuencia de cambios históricos y sociales que se reflejaron en la revolución industrial transformando la vida del hombre moderno: en la economía se afianzó el sistema capitalista del libre cambio de productos y en lo social se solidificó una burguesía que se constituyó como un nuevo sujeto de la historia, para validar un mundo en donde las mercancías se revaloraron como los nuevos entes del panteón de la modernidad, como lo describió puntualmente Walter Benjamin.⁸

Será precisamente la imagen del burgués la que inspiraría, en los artistas de la segunda mitad del siglo XIX, un desprecio absoluto por una clase entendida como nuevos ricos sin cultura. Pierre Bourdieu consideraba que en la época moderna, el medio artístico se constituía como tal en y por oposición a un mundo burgués, el cual buscaba controlar, lo que él denomina instrumentos de legitimación en el ámbito del arte, por medio de la prensa, en la cual según su propia percepción, se imponía una definición degradante de la producción

⁸ Walter, Benjamin, Paris, capital del siglo XIX, Ed. Madero, 1971.

cultural.⁹

Este fenómeno se percibió en los artistas del momento quienes reaccionaron y se negaron a someterse a los poderes políticos y sociales.

Bourdieu asegura que la indignación contra cualquier forma de sumisión, provocaba en personajes como Charles Baudelaire una “resistencia cotidiana que condujo a la afirmación progresiva de la autonomía de los escritores.”¹⁰ Dicha autonomía alcanzó un alto nivel en la segunda mitad del siglo XIX, cuando se estableció como dinámica para pertenecer al mundo del arte, la manifestación de independencia, entendida en ocasiones como rechazo, respecto a los poderes externos. Esta indiferencia hacia los grupos en el poder y a los honores que estos otorgaban, será motivo de admiración y respeto entre los mismos miembros del medio cultural que surgía, por lo que esta dinámica se impondría como máxima de las conductas legítimas.¹¹

Uno de los principales poderes con los que se establece una ruptura será la Academia misma, la cual estaba encargada de promulgar los lineamientos artísticos y el establecimiento de reglas y preceptos que los artistas debían seguir. La crisis que se dio en torno a las instituciones artísticas se reveló con diferentes hechos. La primera prueba testimonial se produjo en Francia en 1863 cuando, se reconoce una alternativa al arte oficial presente en los Salones, los cuales eran custodiados por las Academias, a través de la creación del *Salon de Refusés* donde se otorgaba espacio a artistas cuya obra había sido rechazada por la

⁹ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, ANAGRAMA, Barcelona, 1995, p. 95

¹⁰ *Ibid.*, p. 48

Academie Royale de Peinture et Sculpture de París.

En esta contienda contra el poder, los pintores podían “apoyarse en toda la labor de invención colectiva de la figura heroica del artista en lucha, rebelde, cuya originalidad se medía en función de la incompreensión de la que era víctima o del escándalo que suscitaba”.¹²

Además, por primera vez, la obra del autor será gestionada a través de un comerciante que controlaba la dimensión de su producción, estableciendo así un modelo mercantil de oferta y demanda controlada en la práctica artística con las ventajas e inconvenientes que ello conlleva. La imposición de este nuevo modelo laboral, rompió radicalmente con los principios heredados de la tradición: el modelo gremial o corporativo y el modelo académico; aunque no acabó definitivamente con ellos.

Estos cambios afectaron el nuevo rol del artista en la sociedad, quien buscaba producir obras igualmente rupturistas ante la tradición que se deseaba terminar, impactando directamente en la plástica del momento. Bourdieu lo explica de esta manera:

La construcción social de campos de producción autónomos va pareja a la construcción de principios de percepción y de valoración del mundo natural y social, es decir a la elaboración de un modo de percepción propiamente estético, que sitúe el principio de la creación en la representación y no en la cosa representada.¹³

Hemos de asociar en este análisis cómo a través o detrás de una lectura formalista de las obras pictóricas, se puede vislumbrar una importante ruptura

¹¹ *Ibid.*, p. 99

¹² *Ibid.*, p. 203

conceptual. Sin embargo, también nos resulta válido plantear la cuestión a la inversa: un nuevo modo de pensamiento genera un cambio en la apariencia de las representaciones.

¹³ *Ibid.*, p. 201

IV.- El desafío del arte moderno

El artista vanguardista, se nutría de las sensaciones que le provocaban las continuas innovaciones que marcaban el momento histórico en el que se encontraba, por lo que vivía en una constante incertidumbre, descubriendo en la creación artística su mayor certeza. La tarea del artista será así, plasmar el lado épico de la modernidad.

Baudelaire escribió en su ensayo, *El pintor de la vida moderna*, publicado en 1863, que la modernidad oscila entre lo efímero y lo veloz, en diálogo con lo eterno y lo inmutable¹⁴. Así la noción de lo moderno implicaba plantear “una teoría de la doble composición de lo bello, integrado por las diversas bellezas particulares, transitorias y la belleza universal y eterna”.¹⁵

David Harvey¹⁶ propuso un análisis de las contradicciones y la problemática que se genera a partir de la vinculación entre las dos partes que planteaba Baudelaire, ya que de alguna manera nadie cuestiona que la condición de la modernidad se caracteriza por lo huidizo y lo fragmentario. Sin embargo dicha “condición transitoria de las cosas hace difícil la conservación de un sentido de continuidad histórica”¹⁷, significando lo eterno, lo cual tendría que descubrirse o definirse dentro del caos y la fragmentación.

Harvey propone la imagen de "destrucción creadora"¹⁸, Aseverando que si

¹⁴ Baudelaire citado en Harvey, *op. cit.*, p.25

¹⁵ Guillermo Solana, “Crítica y modernidad” en Valeriano Bozal. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Ed. La balsa de la Medusa. Visor, Madrid, 1999. p. 333

¹⁶ Para más información sobre el análisis de la posmodernidad véase: Harvey, David, *La condición de la posmodernidad, Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu editores, Inglaterra, 1990.

¹⁷ Harvey., *op. cit.*, p.27

¹⁸ *Ibid.*, p. 32

el modernista tiene que destruir para crear, entonces la única forma de representar las verdades eternas es a través de un proceso de destrucción. El pintor moderno contrapone a la representación clásica su obra, en la cual encuentra su propio ideal de belleza sugiriendo nuevos estilos.

De esta manera, si el flujo y el cambio, lo efímero y lo fragmentado constituían la base material de la vida moderna, la definición de estética modernista dependía esencialmente de la posición del artista con respecto a esos procesos. Así, el artista como individuo, podía enfrentarlos, ignorarlos, controlarlos, adaptarlos o de cualquier estrategia elegida, será la forma de como los giros del modernismo como estética cultural pueden entenderse. Así, el artista puede comprender los rasgos efímeros de la vida urbana y por lo mismo extraer los elementos de eternidad que contienen.¹⁹ Harvey asegura que esto otorgó un nuevo ímpetu al modernismo cultural, ya que tanto, pintores, escritores, arquitectos, poetas, pensadores y filósofos tenían una posición especial dentro del concepto del proyecto modernista, ya que si lo eterno e inmutable ya no podía presuponerse de manera automática, el artista moderno podía entonces desempeñar un rol creativo en la definición de la esencia humana. Así “la condición de *destrucción creadora* como esencial de la modernidad significó que el artista, en tanto individuo, podría desempeñar un papel heroico en la sociedad”.²⁰

Gertrude Stein comentó sobre Picasso: “En el siglo XX todo se destruye y nada persiste, por lo que tiene un esplendor propio, y Picasso, que pertenece a este siglo, tiene la extraña cualidad de un mundo que uno no ha visto nunca y de

¹⁹ *Ibid.*, p. 35

cosas destruidas como nunca han sido destruidas. De allí el esplendor de Picasso”.²¹

Frente a la concepción del nuevo mundo que anhela la vanguardia, caracterizado por continuas rupturas, también Rosalind E. Krauss propuso que “un único elemento parece haberse mantenido constante en el discurso vanguardista: la originalidad”²². Refiriéndose más que a una negación o disolución del pasado, la originalidad de la vanguardia se concibe como un origen literal, como un comienzo desde cero. Así entre los vanguardistas del siglo XX “La originalidad se convierte en una metáfora organicista referida no tanto a la invención formal como a las fuentes de vida. La entidad original está a salvo de la contaminación de la tradición porque posee una especie de ingenuidad primitiva”.²³

La esencia de origen permite establecer una diferencia entre el presente que experimenta lo nuevo y el pasado cargado de tradición “Las proclamas de la vanguardia son precisamente llamamientos a la originalidad”²⁴. Así, si la propia noción de modernidad puede considerarse “una función del discurso de originalidad, en la práctica real del arte de vanguardia, tiende a revelar que la originalidad es una asunción activa resultado de la repetición y la recurrencia”²⁵. Por lo que el arte moderno tiene su esencia en una especie de “pureza originaria”,

²⁰ Harvey., *op cit.*, p.29

²¹ Gertrude Stein citada en *Ibid.*, p. 34

²² Rosalind E. Krauss, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, ALIANZA FORMA, Madrid, 1996, p. 171

²³ *Idem.*

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Idem.*

donde “la entidad original tiene la potencialidad de la regeneración continua”²⁶

Será Picasso la figura que mejor simboliza al artista moderno, “la osadía y el frenesí que lo caracteriza, es la simbiosis de la creación y la destrucción.”²⁷

Todo este recorrido que hemos realizado, antes de abordar de lleno los aspectos particulares de *Las Señoritas de Avignon*, sirve para fundamentar y entender por qué Picasso realizó la obra y continuar así con el análisis que nos ocupa, el manejo del espacio y las soluciones plásticas que ofrece Picasso.

²⁶ Krauss, *op. cit.*, p. 171

²⁷ Esteban Tollinchi, *Los trabajos de la belleza modernista 1848-1945*, Universidad de Puerto Rico, Estados Unidos, 2004, p.673

V.- La fotografía en la nueva representación.

Es importante mencionar una de las principales aportaciones tecnológicas que se convirtió en eje fundamental para la vanguardia, la invención de la cámara fotográfica en 1839, la cual marcó un cambio trascendental en el desarrollo de la representación, generando modificaciones en los valores del arte, principalmente al dibujo y la pintura. En su momento se consideró que el hecho mismo del nacimiento de la fotografía liberaba a la pintura de la pesada carga referencial a la que estaba sometida, así lo expuso Kirchner en su momento:

Hoy en día la fotografía reproduce exactamente el objeto. La pintura, liberada de ello, recupera su libertad de acción, la sublimación instintiva de la forma en el acontecimiento sensible es traducida impulsivamente al plano. La ayuda técnica de la perspectiva se convierte en medio de composición. La fotografía pone fin de un modo objetivo al sometimiento referencial, desde la connotación y supone la liberación definitiva de la pintura del siglo XX²⁸.

De esta manera la fotografía emerge en el siglo XIX como nueva forma de representación, trascendiendo todas las esferas de la vida humana y la comunicación visual. Según Gombrich “los artistas se vieron impulsados incesantemente a explorar regiones a las que la fotografía no podía seguirles. En efecto, el arte moderno no habría llegado a lo que es sin el choque de la pintura con este invento”.²⁹

Sin embargo, conforme ha pasado el tiempo se han generado diferentes posturas ante la posibilidad de una imagen como fiel reflejo de la realidad,

²⁸ Kirchner citado en Mario De Micheli, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 2008. P. 257

²⁹ E. H. Gombrich, *La historia del arte*, Phaidon, 1995, p. 525

valorando la probabilidad de que cada observador es poseedor de una visión subjetiva. El acto fotográfico se encuentra presidido por las reglas de la cultura, por esta razón nuestra aproximación a las reproducciones no es de una visión transparente ante una imagen pura. Nuestro encuentro se subordina a los cánones de la visión tradicional del mundo. Así la fotografía es un sistema convencional que expresa el espacio de acuerdo con las leyes de la perspectiva clásica.³⁰

Aun así, si bien la realidad en fotografía no es realidad, sino sentido, no podemos negar que su descubrimiento le abrió a la pintura un campo hasta entonces insospechado, dándole al arte la posibilidad de plantearse una visión subjetiva, de buscar similitudes con la ciencia y de explorar los valores formales de su lenguaje. Si bien, para el tema que nos ocupa, Picasso no utilizó la cámara fotográfica en su creación plástica, sí lo afectó para tener una nueva mirada de lo real.

³⁰ Pierre Bourdieu dirige un estudio sociológico que recoge los usos y motivaciones para la realización de fotografías, *"La fotografía, un arte intermedio"* en donde destaca la artificialidad de la imagen fotográfica y los usos sociales de la misma, retomo un fragmento: "Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es en razón de que se la ha atribuido (desde el origen), usos sociales considerados "realistas" y "objetivos". Y si, inmediateamente, se ha propuesto con las apariencias de un lenguaje sin código ni sintaxis, en definitiva, de un lenguaje natural, es porque fundamentalmente la selección que opera en el mundo visible está absolutamente de acuerdo en su lógica, con la representación del mundo que se impuso en Europa después del Quattrocento. Pierre Bourdieu, *La fotografía un arte intermedio*, NUEVA IMAGEN, México, 1979, p. 110

VI.- Cézanne abre brecha a Las Señoritas de Avignon.

Para que Picasso llegara a los recursos simbólicos y formales de *Las Señoritas de Avignon*, tuvo que pasar la experiencia de Cézanne, quien se dio a la tarea de superar la esencia impresionista, buscando que cada objeto absorbiera la luz convirtiéndola en forma.

Se dice que en una exposición de impresionistas, Picasso comentaba “Aquí se ve que llueve, se ve que el sol brilla, pero no se ve la pintura por ninguna parte”.³¹ Cézanne era el artista que había intentado remediar esta situación en la pintura, considerada como improvisación y gracilidad, no estaba a favor de la impresión, sino que buscaba una comprensión más profunda de la realidad a partir de la forma y el volumen, que eran lo esencial en su obra.

Cézanne no atendía a factores dependientes de la eventual mirada de un sujeto, sino a los que eran propios de la misma condición pictórica, proponía una pintura concreta, sólida y definitiva.³²

Esta necesidad por captar la forma plástica de las cosas lo obligó a mirar los objetos desde distintos puntos de vista, así lograba entender mejor los planos y los volúmenes. Mario de Micheli encuentra en la obra de Cézanne que “un mismo objeto en el interior del cuadro yacía en perspectivas diversas que lo deformaban en sentido vertical, longitudinal o hacia abajo, y de igual manera la línea de horizonte perdía a menudo su misma horizontalidad para inclinarse según las exigencias plásticas del cuadro.”³³

³¹ Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, ALIANZA FORMA, Madrid, 2008, p.179

Esta posibilidad de generar diversos puntos de perspectiva que cambian al verse la obra desde diferentes ángulos, requería de alguna manera que el pintor tuviera una comprensión intuitiva de las relaciones espaciales en función de lo geométrico. Es bien sabido que la poética de la simplificación de las formas de Cézanne, se basaba en el entendimiento de la naturaleza a partir de tres cánones fundamentales: la esfera, el cono y el cilindro.

Así mismo, de gran importancia resultó su forma de crear ambigüedad espacial, lograda mediante la fusión del primer plano con el segundo, de modo que ambos se unían y los objetos se integraban con el espacio.

Es probable que Cézanne no imaginara los efectos que su pintura iba a producir en el futuro, dando origen a un sistema estructural que sirvió de modelo para la pintura porvenir, la cual no fue concebida como medio para traducir imágenes, sino que descubre una relación física, visual, con el mundo que es profundamente significativa en sí misma.³⁴

³² *Idem.*

³³ *Ibid*, p. 183

³⁴ *Idem.*

VII.- Las Señoritas de Avignon se enmascaran

El interés por redescubrir la construcción formal del arte proveniente de las culturas periféricas, fue contundente para la revolución formal de la poética vanguardista. Este fenómeno quedó reflejado en la obra picassiana de *las Señoritas de Avignon*.

Las primeras décadas del siglo XX vieron un cambio en el significado de aquello que era considerado arte “primitivo”.³⁵ con el descubrimiento de las máscaras y de las figuras escultóricas africanas y oceánicas por Matisse, Derain, Vlaminck y Picasso hacia los años 1906-1907, comenzó una interpretación estrictamente moderna del término. “Arte primitivo” se identificó entonces, durante

³⁵ El concepto “primitivo” y su empleo como adjetivo en la denominación *arte primitivo* no tiene ninguna validez conceptual, a pesar de su utilización durante casi un siglo en el lenguaje corriente, las ciencias humanas y la historia del arte. Aunque se ha distinguido entre “primitivo” y primitivismo”, entendiéndose este último término como la relación que se dio entre el arte del siglo XX y el espíritu “primitivo” como tal. (José Jiménez, Teoría del arte, p.171)

El término “primitivo” se considera un planteamiento que resulta impropio desde el punto de vista teórico. “Primitivo” está directamente asociado con el nacimiento de la antropología científica. En ese momento se consideraba una categoría teórica precisa para definir todo campo de estudio que abarcaba, desde la vida material, instituciones y creencias de aquellos pueblos no occidentales, que el colonialismo del siglo XIX necesitaba integrar en su campo de dominio. Pero que simultáneamente, constituían un objeto de conocimiento nuevo para el pensamiento occidental. (José Jiménez, Teoría del arte, p.170)

Para profundizar un poco más en la inviabilidad teórica y cultural del término “primitivo”, me acerco a los inicios de la antropología moderna, donde “lo primitivo”, se había asociado con las fases de la evolución cultural, es decir que la mentalidad de un individuo considerado “primitivo” se identificaba con la de un niño, a diferencia de Occidente que se identificaba con la madurez de un adulto.

Las reacciones ante estas posturas surgieron indudablemente. El antropólogo Franz Boas fue el primero que rechazó esta imagen del hombre primitivo³⁵, criticando a las teorías evolucionistas y a las limitaciones que se establecían al aplicar la comparación en el estudio de las culturas humanas. Desacreditó todo intento de ordenar las múltiples líneas culturales en una escala ascendente. Terminó que también aplica Boas al concepto de progreso que había dominado la historia del arte desde la Antigüedad clásica; con la idea de que los artistas iban mejorando cada vez más en la imitación de la naturaleza, y que por lo tanto se podía asignar incluso una fecha a una imagen sólo con valorar su aproximación a la realidad. Debemos hacer la distinción entre progreso y habilidad, ya que esta última hay que adquirirla a base de años de práctica y aprendizaje e incluso Gombrich asegura que sería de tontos ver la mejora de la destreza manual como resultado de la evolución humana. Gombrich, E. H *La preferencia por lo primitivo*, Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente, Phaidon Press Limited, Hong Kong, 2003.

el siguiente cuarto de siglo, con los objetos tribales; convirtiéndose en uno de los soportes fundamentales para la detonación de nuevas soluciones plásticas en el arte.

La revaloración del arte originario fuera de las fronteras de Occidente, se da por factores como: las guerras imperiales, que importaron piezas de los territorios conquistados; así como de las exploraciones científicas, las cuales facilitaron el libre tránsito de mercancías en el ámbito occidental. Dichas circunstancias colaboraron a apreciar los elementos compositivos y conceptuales del arte periférico, sus formas radicalmente simplificadas en combinaciones arbitrarias daban como resultado una intrigante expresión, que no tardó en atraer a los artistas³⁶.

Sin embargo durante un largo período predominó el interés puramente material hacia tales objetos, valorando sobre todo los metales preciosos. Posteriormente, durante el siglo XIX, algunas piezas fueron rescatadas para formar parte de colecciones etnográficas, que acabarían dando paso a la formación de museos.³⁷ Generando así una confrontación, cada vez más plural e intensa, con espacios de representación sensible no artísticos, la cual fue produciendo en las artes, en muchos casos, una integración en el nuevo universo global de la representación. Tal es el caso del Museo del Trocadero, y otro tipo de espacios de exposición, los cuales marcaron el proceso creativo de las artes.

Los artistas “primitivos” al tallar sus máscaras referían su visión particular

³⁶ E.H Gombrich, *La preferencia por lo primitivo*, Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente, Phaidon Press Limited, Hong Kong, 2003. p. 217

del cosmos y reflejaban sus propios conceptos culturales y espirituales. En contraste el artista occidental se vio insatisfecho con las formas que provenían de la tradición eurocentrista, limitada por un materialismo que sofocó la propia creación artística, fue entonces que advirtió que era necesario renovar el lenguaje formal, interesándose en las culturas periféricas. Sin embargo es importante evidenciar que el entusiasmo por lo “primitivo”, no viene acompañado de un interés real de conocimiento de la cultura de donde proceden las nuevas formas.

Con el arte “primitivo” surge también el interés por lo infantil, o la inocencia de pensamiento como tal. Los pintores se sintieron atraídos por la espontaneidad del niño, que se veía reflejada en su despreocupación académica en cuanto a la técnica.

El primer acercamiento a la estética de *las Señoritas de Avignon* se aprecia como una apropiación analítica y puramente plástica de las artes ibéricas y negras. Como ya habíamos mencionado el cuadro fue pintado en 1907 y no existe ningún precedente en el arte occidental para un tratamiento igual del rostro humano. Por esta razón es importante indagar por qué el contacto de Picasso con el arte ibérico y africano lo impulsó a modificar profundamente los rostros de sus figuras femeninas.

No obstante, hay constancia de que Picasso negó indignado que hubiera recurrido a esta imitación por razones formales; existen registros de declaraciones contradictorias sobre el origen, no sólo de *Las Señoritas de Avignon*, sino del cubismo en general. Lo que es un hecho, es que Picasso buscaba un cambio

³⁷Jiménez, *op. cit.*, p. 173

radical al espíritu y a las convenciones de la tradición plástica europea³⁸. Su visita a la sección etnológica del Museo del Trocadero se convertiría en una vía de escape, ya que Picasso quería dejar atrás con gran anhelo lo que conocemos como su periodo azul.³⁹

Existe registro de una conversación que mantuvo con Malraux, en la cual Picasso mismo platica parte de su experiencia en dicho Museo.

Yo solo en aquel espantoso museo, con aquellas máscaras, las muñecas pieles rojas, los maniqués cubiertos de polvo. *Las señoritas de Avignon* se me debió de ocurrir aquel mismo día, pero desde luego, no a causa de las formas: porque este fue mi primer lienzo de exorcismo, sí señor.⁴⁰

El cuadro estaba bastante alejado del esteticismo de los críticos de la época. En el Trocadero, Picasso había encontrado artefactos que no tenían nada en común con las soluciones formales de la pintura que se esperaba que el practicara. El impacto que generó *Las Señoritas de Avignon*, despertó el interés de los críticos y estudiosos del arte por encontrar los fundamentos de dicha creación.

En 1984, el Museo de Arte moderno de Nueva York, será la sede de una exposición que tuvo por título *Primitivismo en el arte del siglo XX*, su organizador William Rubin planteaba la pregunta: ¿Qué ocurrió en la evolución del arte moderno, que de repente, entre 1906 - 1907, indujo a los artistas a mostrarse receptivos al arte tribal? Rubin aseguraba que había más de una respuesta correcta, pero la razón más importante tuvo que ver con un cambio fundamental

³⁸ *Ibid.*, p.172

³⁹ Gombrich, *op. cit.*, p. 217

⁴⁰ *Idem.*

en el carácter de casi todo el arte de vanguardia, que pasó de los estilos basados en la percepción visual a otros basados en la conceptualización.⁴¹

Rubin no era el único que planteaba la posibilidad de que lo que sedujo a los artistas del siglo XX derivara de la simplicidad de las formas como esencia pura del objeto, igualmente Maurice Denis afirmaba que: El arte “primitivo” se basaba “no en las apariencias visuales y en lo pictórico, sino en las cualidades de los objetos según el conocimiento habitual que se tiene de ellos.”⁴²

Ante las posturas presentadas referente a lo conceptual en lo primitivo, será Gombrich, quien también con un amplio camino recorrido investigando sobre este tema, soporta lo planteado por Rubin, sin embargo plantea una postura alternativa ante la influencia del arte tribal sobre la obra que nos concierne, asegurando que lo que Picasso buscaba cuando transformó la cara de la prostituta en el semblante de una máscara tribal no era conceptualización.⁴³ El autor asegura que aquello que sedujo a Picasso en el *Trocadero* para crear *Las señoritas de Avignon* era una “rebelión radical, una revolución a fondo, destinada a cambiar el esquema mental con el que se pretendía que se percibiera el arte”.⁴⁴ ; rompiendo con la mimesis de la antigüedad clásica.

Las formas “primitivas”, claramente, eran el lado opuesto de la tradición que los artistas habían heredado y en los parámetros en los que se habían formado. La fuerza expresiva de las máscaras africanas, como había mencionado

⁴¹ *Ibid.*, p. 201

⁴² Maurice Denis citado en Guillermo Solana, “Crítica y modernidad” en Valeriano Bozal. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I . Ed. La balsa de la Medusa. Visor, Madrid, 1999, p. 344

⁴³ Gombrich., *op. cit.*, p.p. 217 - 218

anteriormente, hace que se valoren sus estructuras formales de manera preferente a la reinterpretación de su universo mítico y mágico. Sin embargo Picasso realiza una apropiación “con el objeto de insertar el arte en un entramado que, en su dimensión filosófica, es violentamente anti-idealista y anti-humanista”⁴⁵.

Estas reflexiones sobre la revaloración de las culturas mal denominadas “primitivas” nos ayudan a entender la necesidad plástica de querer trascender las limitaciones, como ya he indicado, y mejorar el lenguaje del arte a partir de la integración de nuevas formas expresivas. Gombrich lo explica de esta manera:

Esto es creo yo lo que el siglo XX intentó hacer absorbiendo en sus recursos los modos y métodos de la imaginería primitiva. Amplió la gama expresiva, incluyendo tanto la regresión como el refinamiento...Picasso, que jugó con los recursos del estilo como si tocara un órgano de iglesia, utilizando conceptos clásicos y primitivos según la inspiración del espíritu. Cuanto más te guste lo primitivo, menos primitivo debes volverte.⁴⁶

Profundizando más sobre la mimesis, Gombrich asegura que el problema se da porque lo que se le dice al artista que debe de aprender a prescindir de su experiencia visual, no importa como vea el mundo, lo importante es que conozca la construcción geométrica basada en las leyes de la óptica, que nos dicen que los rayos de la luz se propagan en línea recta y dan como resultado una proyección ortogonal en nuestra retina.⁴⁷

Al conocer estas leyes, el artista podrá plasmar una imagen de manera correcta y entendible para el espectador, por lo que se prepara por medio de

⁴⁴ *Ibid.*, p. 218

⁴⁵ Krauss, *op. cit.*, p. 79

⁴⁶ Gombrich, *op. cit.*, p.297

⁴⁷ *Ibid.*, p. 277

ciertas herramientas como cuadrículas que le servirán para medir, comparar y calcular el espacio y el objeto a representar, con la finalidad de lograr la perspectiva y proporción correcta. Gombrich asegura que “Lo que necesita explicación no es la ausencia de la mimesis, sino su invención”⁴⁸.

Las nuevas posibilidades de representación espacial, que se daban en las esculturas africanas, como el manejo de la estructura tridimensional en un mismo plano, serán lo que despierte el interés de Picasso por el arte tribal. Recordemos de qué manera fusionó en *Las Señoritas de Avignon* el espacio y la figura, eliminando la profundidad y dándole una textura “angular” semejante al cortinaje y a los cuerpos.

En suma, en el Trocadero, el pintor se enfrentó “con un concepto totalmente nuevo que ha roto con la incierta existencia de un ideal de belleza. El impacto de las imágenes se debe por completo a la intensidad de una visión divorciada de toda estructura espacial”⁴⁹.

De esta manera, reflexionando sobre el manejo que se da al espacio de representación en la obra, busco establecer un vínculo entre las soluciones plásticas que encuentra Picasso en el arte tribal y las posibilidades de representación que indaga con los nuevos descubrimientos científicos, basados en las geometrías no euclidianas que posibilitaron como concepto la cuarta dimensión, los cuales abordaremos en el siguiente capítulo.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 280

⁴⁹ Max Hauttmann, citado en *Ibid.*, p.219

VIII. Las Señoritas de Avignon en la cuarta dimensión.

El espacio ocupa un lugar preminente en la práctica artística, no sólo por el aspecto estilístico, sino que en él se articulan elementos técnico-materiales y semánticos: “El espacio es la condición para la representación de cualquier motivo en la pintura, por lo tanto el espacio también presupone la mirada de un sujeto que percibe y representa las cosas”⁵⁰.

La superación del espacio de representación tradicional o espacio euclidiano en Picasso, también se sirvió de su relación con determinados conceptos científicos; con base en las aportaciones de matemáticos que revisaron los postulados tradicionales de las geometrías euclidianas, postulados que sostenían la convención de la perspectiva tradicional. A raíz de dichos cuestionamientos se generan nuevas posibilidades geométricas, las cuales simbólicamente, dan al pintor la posibilidad de romper con la convención, abriendo la puerta a formas inéditas en el arte, que buscaban explicarse o justificarse a través de nuevos razonamientos.

Cuando utilizo el término *simbólico*, me refiero a que si bien la ciencia había impactado en Picasso, él no era científico. De tal suerte que, al asumir el manejo del espacio en *Las Señoritas de Avignon*, rememoraremos las aproximaciones que el pintor tuvo con la ciencia y la impronta que dejó en su formación plástica.

Arthur I. Miller, físico especialista en historia de la ciencia moderna, ha realizado estudios sobre la relación entre la ciencia y el arte, de esta manera, con

⁵⁰ Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. 2...p. 23

su aproximación a las bases matemáticas asegura que Picasso buscaba crear una obra que estuviera a la altura de los grandes descubrimientos científicos de su época.⁵¹

Existen registros que afirman que fue Maurice Princet, un actuario de seguros interesado en las matemáticas avanzadas y miembro de *la bande à Picasso*, quien introdujo los temas científicos a las discusiones en las reuniones del grupo. Diferentes estudios revelan que Princet estuvo presente en el segundo periodo de realización de *las Señoritas de Avignon*, de junio a julio de 1907.⁵² El pintor escuchaba los discursos sobre las geometrías no euclidianas y la cuarta dimensión, que Princet había extraído principalmente de *La ciencia y la hipótesis*, un libro de Henri Poincaré que tuvo gran difusión. Serán precisamente sus interpretaciones matemáticas y filosóficas sobre el espacio en las geometrías no euclidianas, así como “su sugestiva forma de jugar con las dimensiones superiores, lo que incitó a Picasso a descubrir la geometría como lenguaje del nuevo arte”.⁵³

Para Poincaré no son nuestras sensaciones las que nos dan la noción de espacio, sino nuestro espíritu; él se atrevió a imaginar un espacio sensible generado a partir de nuestras percepciones, las cuales se hallarían condicionadas por nuestras experiencias personales y nuestra herencia cultural. Insiste en la participación activa del espíritu como una forma de nuestro entendimiento.

⁵¹ Sobre un análisis profundo de Picasso y la ciencia véase: Miller, Arthur.I, Einstein y Picasso. El espacio, el tiempo y los estragos de la belleza, Tusquets Editores, España, 2007.

⁵² CRF. Miller, Arthur.I, Einstein y Picasso. El espacio, el tiempo y los estragos de la belleza, Tusquets Editores, España, 2007

Define las posibilidades del espacio en dos clases principales, el geométrico y el representativo.

El primero es una entidad abstracta de extensión infinita, cuyas propiedades son las mismas en todas partes y que tiene tres dimensiones; es el espacio de la geometría euclídeana axiomática, en el que hay triángulos y esferas perfectos. En cambio el espacio representativo no tiene ninguna de esas propiedades; es el espacio en el que vivimos.⁵⁴

Mientras, el espacio geométrico es puramente matemático, el representativo se construye con nuestras percepciones, por lo tanto, “nuestras representaciones no son la reproducción de nuestras sensaciones; no podemos pues, figurarnos el espacio geométrico. No podemos representarnos los objetos en el espacio geométrico sino solamente razonar sobre ellos como si existieran en este espacio”⁵⁵. “El espacio geométrico solamente puede servirnos en nuestros razonamientos. Es una forma de nuestro entendimiento”⁵⁶.

Este tipo de argumentos eran los que describía Princet a Picasso, y será a partir de las definiciones que proponía Poincaré, de las que construía su propia interpretación de las geometrías no euclidianas.

En el planteamiento originario del matemático griego Euclides, desarrollado alrededor del siglo III a. C en su libro *Elementos de Geometría*, uno de los libros más editados de todos los tiempos, estableció cinco postulados geométricos, los cuales se han identificado como geometrías euclidianas. El cuestionamiento se aplicará al quinto postulado, “el cual formula la imposibilidad de que por un punto

⁵³ Miller., *op. cit.*, p. 16

⁵⁴ Poincaré citado en Miller, *Ibid*, p.160

⁵⁵ *Idem*.

exterior a una recta pueda ser trazada más de una paralela a dicha recta⁵⁷. En este escrito no pretendo abordar los aspectos matemáticos de los postulados, sin embargo consideré referirme a ellos de manera esquemática.

La evolución de la geometría fue muy pobre durante los veinte siglos siguientes a la época de Euclides, sobre todo por la falta de conceptos fundamentales para todas las matemáticas como los de “límite y continuidad”⁵⁸. Será hasta la segunda década del siglo XIX, cuando Carl Friedrich Gauss, cuestione la viabilidad del quinto postulado, al concluir que era posible la concepción de las geometrías alternativas a las euclidianas; conocidas como geometrías de n dimensiones que se contraponían a lo estipulado por Euclides.

Lo que realmente nos concierne sobre las geometrías no euclidianas para este estudio, es la manera en que las artes se apropiaron de los conceptos científicos para ampliar sus posibilidades plásticas; esta asimilación es metafórica, pero primordial para la comprensión absoluta del proceso creativo.

Linda Dalrymple Henderson realizó un profundo análisis sobre el uso de las geometrías no euclidianas en el arte del siglo XX⁵⁹, en el que propone que dichas geometrías al difundirse en múltiples artículos debían revisarse en un contexto más amplio, ya que su descubrimiento representó una etapa importante dentro de la historia del pensamiento. Las nuevas posibilidades en torno a la geometría,

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ CFR. Ana Irene Ramírez Galarza, *Invitación a las Geometrías no euclidianas*, UNAM, México, 2000, p.10. El desarrollo científico de las geometrías no euclidianas se pueden consultar en el estudio que realizó la Dra. Ramírez Galarza en el libro antes citado.

⁵⁸ *Ibid.*, p.2

⁵⁹ Véase: Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, Inglaterra, 1983

sirvieron para abolir el dogma de la verdad absoluta en el conocimiento, reconociendo la importancia de la intuición. De esta manera desapareció la noción de “axiomas verdaderos por sí mismos y autoevidentes”, para transformarse en puntos de partida para la demostración⁶⁰.

En torno al tema, la matemática Ana Irene Ramírez, asegura que “la manera en que fueron descubiertas las geometrías no euclidianas muestra claramente cómo lo que es se impone sobre lo que se creía”.⁶¹

Con la difusión de las geometrías no euclidianas en publicaciones, fueran estas científicas o de cultura general, se inició un proceso de estudio sobre el concepto de espacio, debido a que las geometrías n-dimensionales requirieron ser revisadas bajo otra óptica, para integrar en ellas las nuevas definiciones sobre el paralelismo y la perpendicularidad, el “hiperespacio”, o espacio de cuatro o más dimensiones y, una serie de analogías entre las que se pueden destacar las de los “hipersólidos”, o por ejemplo, los “hipercubos”, los cuales tenían las cualidades de la representación visual que proponían los matemáticos a partir de las nuevas geometrías en el espacio. Estos hipercubos, eran conocidos como las figuras que se generan por el movimiento de un cubo en una nueva cuarta dimensión.⁶²

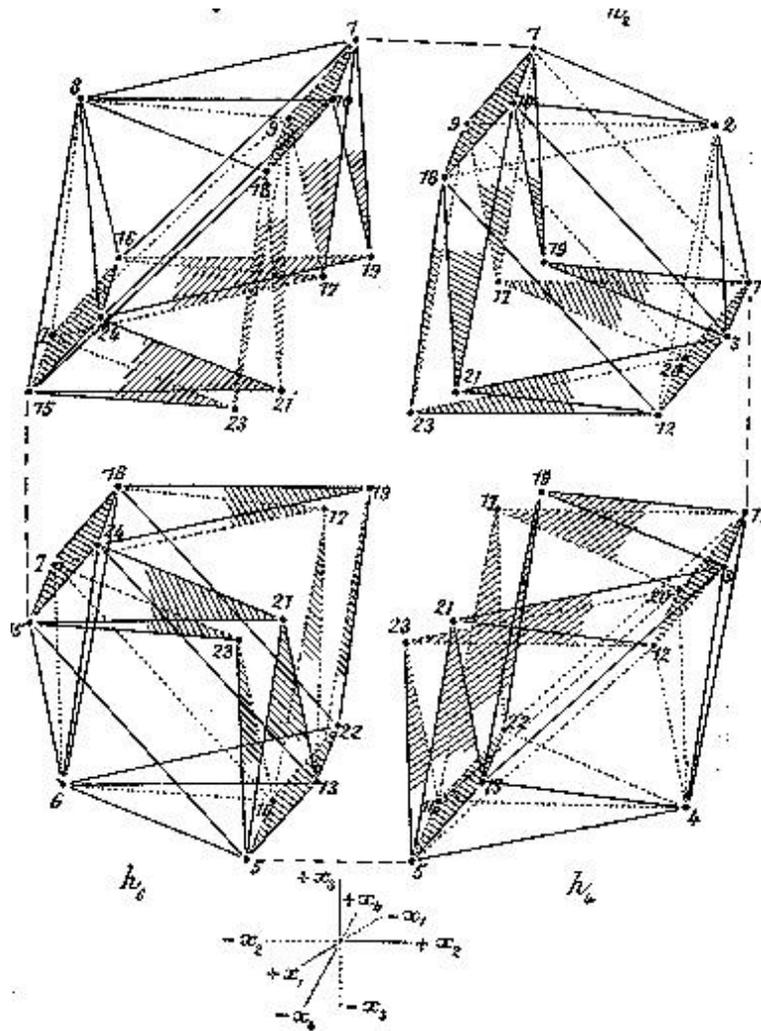
Por ejemplo Esprit Jouffret, autor del *Tratado elemental de geometría en cuatro dimensiones*, 1903, fue quien describió el hipercubo y otros poliedros complejos en cuatro dimensiones y los proyectaba en una página bidimensional. (fig.3) “Las figuras de Jouffret, con su facetado extremo, se producen mediante un

⁶⁰ *Ibid.*, p.p 10-15

⁶¹ Ramírez Galarza, *op. cit.*, p. 1

⁶² Henderson., *op. cit.*, p. 57-59

método analítico de rotación de poliedros complejos, con el fin de obtener diferentes vistas, o perspectivas, de su estructura cuatridimensional, contempladas como proyecciones sobre un plano”⁶³.



Proyecciones sobre un plano de las vistas de los dieciséis octaedros básicos a medida que se va rotando el icositetraedro cuatridimensional. Tomado de *Diagramas de Jouffret*, 1903. (Figura 3)

⁶³ Miller., *op. cit.*, p.133

Al respecto, existe el registro que en uno de los cuadernos de estudio sobre *Las Señoritas de Avignon*, Picasso había copiado una de las ilustraciones de Jouffret. Si observamos el carácter peculiar del facetado y del sombreado de los pechos de la mujer que está de pie a la derecha, encontramos que nos sugieren dichos diagramas. (Fig.4)



P. Picasso, *Detalle, Las Señoritas de Avignon*, 1907(Figura.4)

Podemos apreciar que la utilización de planos de luz para representar el espacio, componen el objeto como si se tratara de una pieza volumétrica. Esta referencia es interesante, ya que ejemplifica una de las herramientas de las que se sirvió Picasso para representar los avances científicos adaptando a su obra la visualización geométrica de Jouffret.

Los estudios anteriormente aludidos llevaron a los científicos a concebir la presencia de dimensiones espaciales superiores. Poincaré se convenció de la existencia de una cuarta dimensión, incluso afirmó que con la liberación de determinadas convenciones se alcanzaría la percepción y la figuración de la misma. Él planteaba que “las imágenes de los objetos externos están pintadas en

la retina, que es un plano bidimensional en perspectivas. Pero como el ojo y los objetos son móviles, vemos sucesivamente diferentes perspectivas del mismo cuerpo, tomadas desde distintos puntos de vista”.⁶⁴

De esta manera, al igual que dibujamos en perspectiva una figura tridimensional en un lienzo, también podemos dibujar una figura cuatridimensional desde diversos puntos de vista. Miller asegura que para el geómetra, esto es sólo un juego, como imaginar que las diferentes perspectivas de un solo objeto se sucedieran unas a otras.⁶⁵

Apollinaire aseguró que las tres dimensiones euclidianas no bastaban a las inquietudes que el sentimiento de lo infinito despierta en el ánimo de los grandes artistas. De él surgió la referencia, “la geometría es a las artes plásticas lo que la gramática es al arte del escritor”. Para él, la posibilidad del universo infinito será el ideal de los pintores modernos, por lo que había que dar al objeto nuevas medidas para representarlo. Así se apropiaban, desde un punto de vista plástico la cuarta dimensión, “la cual parecía surgir de las tres dimensiones conocidas y representaba la inmensidad del espacio eternizándose en todas las direcciones en un momento dado. Es el espacio mismo, la dimensión del infinito; la cuarta dimensión dota de plasticidad a los objetos”⁶⁶

Muchas de las especulaciones sobre la cuarta dimensión tienen contenido teosófico y astral. Tener visión astral significaba ver la representación verdadera y absoluta de un objeto, tal como ocupa el plano astral, que se extiende hasta el

⁶⁴ *Ibid.*, p. 130

⁶⁵ *Ibid.*, p.p. 107-130

infinito. Una vez situado el objeto en ese plano, podemos ver todos sus ángulos a la vez, de manera que resulta prácticamente irreconocible. Casualmente, no hay ninguna perspectiva, como la hay en la visión física inferior.⁶⁷

La cuarta dimensión también se popularizará en textos de ciencia ficción como en *La máquina del tiempo*, de 1895, donde su autor H.G. Wells propone que la máquina para viajar por el tiempo era una especie de giroscopio que mantenía inmóvil al viajero mientras el tiempo pasaba, proyectando las formas desde todos los ángulos posibles.⁶⁸

Con esta alternativa espacial surgieron nuevas interpretaciones del tiempo, dándole una connotación mística. Esta nueva lectura tuvo una amplia aceptación entre los artistas modernos; sin embargo en Picasso, sólo interesó el aspecto matemático y científico de las geometrías no euclidianas y sus posibilidades espaciales; el tema espiritual no atrajo su interés primordial.⁶⁹

Picasso comenzaba a experimentar con la multiplicidad de puntos de vista, los cuales debían mostrarse simultáneamente en el espacio, lo que desarrollará en su totalidad en el cubismo. *Las Señoritas de Avignon* es considerada de alguna manera el primer ejemplo que muestra que la simultaneidad espacial de Picasso iba más allá de plasmar sobre el lienzo todas las perspectivas de una escena, como lo podemos apreciar en el arte de Cézanne. Picasso trasciende radicalmente, porque nos muestra “la representación simultánea de puntos de

⁶⁶ Apollinaire citado en Lourdes Cirlot, ed. *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Barcelona, Dabar, p.p, 65-66.

⁶⁷ Henderson., *op. cit.*, p.p. 24-25

⁶⁸ Miller., *op. cit.*, p. 129

vista completamente diferentes, cuya suma total constituye el objeto”.⁷⁰



P. Picasso, *Detalle de Las Señoritas de Avignon*, 1907. (Figura 6)

En la señorita que está de cuclillas (fig. 5), la cual está representada desde una perspectiva frontal, y desde otra de perfil, encontramos el primer ejercicio de Picasso con el cuerpo visto en diferentes perspectivas. Imagen con la cual también se ha considerado que utiliza la representación en la cuarta dimensión.

Poincaré asegura que la percepción de la relatividad del conocimiento mismo, tuvo una poderosa influencia en el pensamiento de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Muchos de los artistas que se involucraron con la cuarta

⁶⁹Tanto Miller como Henderson coinciden que el interés de Picasso era en relación a las posibilidades espaciales provenientes de las geometrías no euclidianas.

⁷⁰ Miller., *op.cit.*, p.131

dimensión y las geometrías no euclidianas, encontraron un estímulo para explorar nuevas alternativas espaciales. Así, la aplicación de estos conceptos matemáticos en su creación, significó además de la aportación científica, la posibilidad de una liberación artística. Todas estas enseñanzas Picasso las aplica en *Las Señoritas de Avignon* con formas facetadas y en la concepción de la multiplicidad de los puntos focales; resoluciones plásticas que enriquecieron la poética de los pintores contemporáneos.

Guillermo Solana afirmaba que “la conciencia de lo moderno se manifiesta en la crítica de arte en un doble impulso: hacia el origen y hacia el futuro”, creando un vínculo entre la búsqueda, de lo originario, como del progreso científico. Solana encontró que “la oposición entre ambas tendencias es sólo relativa, pues también el deseo de retorno se orienta hacia el porvenir, como afán de quebrar la gravosa continuidad de la tradición y hacer *tabula rasa* para marcar un nuevo comienzo.”⁷¹

Las Señoritas de Avignon, materializa la dialéctica que propone Solana, donde el impulso hacia lo primitivo se encuentra con la “fantasía científica”. Este último término me pareció afortunado, ya que es la expresión que define correctamente la relación de Picasso con la ciencia, y que si bien, adoptó como consigna las innovaciones matemáticas, lo hizo de manera interpretativa. Es un hecho, como intenté plasmarlo en este estudio, que el progreso científico de la época posibilitó la ampliación de la percepción humana, razón por la que consideré de suma importancia realizar un análisis sobre la hipótesis de que las intuiciones relacionadas con las últimas investigaciones en matemáticas y

⁷¹ Solana, *op. cit.*, p. 333

geometría, ejercieron influencia en Picasso (a manera de estímulos y sugerencias), para la creación de *las Señoritas de Avignon*.

Picasso, en su necesidad de experimentar, se sumergió en lo que la vanguardia le ofrecía. Por lo que cualquier planteamiento científico no podía más que ser útil. De esta manera, en la conjunción entre el arte y la ciencia, parece ser la geometría el medio idóneo para el planteamiento de una novedosa forma de representación. En donde el arte ibérico y africano respaldaron el enfoque conceptual de Picasso. Por ello reitero que, la revelación que se dice que tuvo Picasso ante el arte tribal, fue precisamente la solución plástica a las conversaciones que tuvo con Princet sobre geometría, consumando a la vez una nueva forma de representación artística que podría ocupar un lugar junto a los grandes logros de la ciencia. Aceptando el significado que tenía la geometría como lenguaje del nuevo arte.

Consideraciones finales.

Este estudio permitió ampliar y profundizar con diversos enfoques metodológicos, los orígenes artísticos y estéticos de *Las Señoritas de Avignon*, en las que Picasso incorporó una novedosa visión científica y tecnológica de su momento histórico, que influyó en el artista para la construcción de una revolucionaria percepción plástica en los inicios del siglo XX.

Picasso de manera visionaria, afrontó el dilema de la representación espacial y temporal, respondiendo a inquietudes de carácter intelectual tanto humanísticas como científicas, para definir y enriquecer con nuevos fundamentos teóricos. Con este propósito rechazó las formas artísticas tradicionales para crear un nuevo lenguaje semántico que reflejó los conceptos originarios de las culturas periféricas y las aportaciones de científicos que revisaron y superaron a las geometrías euclidianas.

Las prácticas y experimentaciones de Picasso sintonizaron con el clima de inestabilidad imperante y, en ese sentido, pueden ser tomadas como reflejos de los cambios fundamentales que difundían las diversas disciplinas sobre el entendimiento de la realidad y la percepción de la misma. Si bien, por tanto no puede sostenerse que las teorías científicas fueran desencadenantes y menos determinantes causales en las prácticas de Picasso, ello no impide que actuaran en calidad de herramientas para la creación, como un fundamento sobre el que se realiza una actividad artística más compleja.

Los cambios de paradigma científicos demuestran una alteración en la forma de percibir el mundo real y, esa variación también se traduce en las convenciones implícitas de la representación plástica. Por lo que una de las intenciones de este escrito era establecer un paralelismo entre la representación artística y el pensamiento científico, entendiéndolos como dos modelos de construcción del concepto del espacio unidos en una misma estructura cultural.

Al respecto, quisiera enfatizar que, los cambios mencionados impactaron directamente en las funciones del arte, desarrollando además nuevos objetivos. Al entrar el siglo XX, ya la pintura había trasladado sus ideales estéticos, de una copia fiel de la realidad a representaciones que dejaron de resaltar el objeto artístico como tal, para preocuparse no por la mimesis y fidelidad a la forma, sino por la ejecución de la visión creativa del artista quien, presumía de una nueva percepción en plena libertad, dejando atrás los antiguos cánones de belleza; asumiendo la propia naturaleza bidimensional del lienzo, enfrentado el problema representativo como puramente pictórico y no referencial. Todo esto favoreció la creación de nuevos paradigmas estéticos para aprehender el movimiento y la transformación que sufría el mundo moderno.

La experiencia estética que tuvo Picasso en la creación de *Las Señoritas de Avignon*, le permitió crear una revolución formal que abre brecha a las artes en los años por venir. Sus propuestas artísticas posibilitaron un renovado sistema de representación aprehendiendo una nueva concepción espacial y temporal enriquecida por los aportes científicos y tecnológicos, los que también superaron primicias de etapas precedentes, como fueron las geometrías no euclidianas.

En el arte picassiano, estos eventos favorecieron la construcción de nuevos lenguajes plásticos que si bien se generaron en culturas periféricas, también propiciaron una rigurosa autonomía de las formas. Picasso así, recuperó los componentes específicos de la pintura, independientemente de su función representativa; aportando una detonación artística que da cauce a renovados retos plásticos que sustentan la semántica del arte de nuestros días.

Bibliografía.

- Arnheim Rudolf. *Arte y percepción visual: psicología de la visión creadora.* Universitaria, Buenos Aires, 1976.
- ----- . *El poder del centro, Estudio sobre la composición en las Artes visuales.* Ediciones Akal, Madrid, 2001.
- ----- . *El Pensamiento visual,* Paidós_Ed., España 1998.
- Azuela, Alicia, *Arte y poder, renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945,* México, Fondo de Cultura Económica/El Colegio de Michoacán, 2005.
- Bartra, Roger, *El mito del salvaje,* Fondo de Cultura Económica, México, 2011.
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte, Génesis y estructura del campo literario,* ANAGRAMA, Barcelona, 1995.
- _____, *La fotografía un arte intermedio,* NUEVA IMAGEN, México, 1979.
- Bozal, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas.* Vols. I y II. 2º. Ed. La balsa de la Medusa. Visor, Madrid, 1999.
- ----- . *Los primeros diez años, 1900 – 1910, los orígenes del arte*

contemporáneo. Madrid: Visor, 1993.

- De Micheli, Mario. *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- Ehrenzweig, Anton. *El orden oculto del arte*. Labor, Barcelona, 1973.
- Gombrich, E. H *La preferencia por lo primitivo*, Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente, Phaidon Press Limited, Hong Kong, 2003.
- ----- . *Arte e Ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Phaidon Press Limited, Londres, 2002.
- ----- . *La Historia del arte*. 16°. Ed. Phaidon Press Limited, Londres, 1997.
- González, Alcantud, José A. *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Anthropos, Barcelona, 1989.
- González, Laura, *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004
- Gris, Juan, *Las posibilidades de la pintura*, Allessandri, Córdoba, Argentina, 1957
- Harvey, David, *La condición de la posmodernidad, Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu editores, Inglaterra, 1990.
- Henderson, Dalrymple, Linda, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean*

Geometry in Modern Art, Princeton University Press, Inglaterra, 1983

- Jay, Martin, *Ojos abatidos, La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, trad, Francisco López Martín, Madrid, Akal, 2007
- Jiménez, José. *Teoría del arte*. Madrid, TECNOS, 2002.
- Krauss, Rosalind E, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, ALIANZA FORMA, Madrid, 1996.
- Miller, Arthur.I, Einstein y Picasso, *El espacio, el tiempo y los estragos de la belleza*, Tusquets Editores, España, 2007.
- Nietzsche, Friedric Wilhelm. *Así habló Zaratustra: un libro para todos y para nadie*. Alianza Editorial, Madrid, 1973.
- Panofsky Erwin: *El significado de las artes visuales*, Alianza Ed., España 2007.
- Ramírez Galarza, Irene, *Invitación a las Geometrías no euclidianas*, UNAM, México, 2000
- Read, Herbert Edward, *Filosofía del arte moderno/* vers. De Luis Fabricant, Buenos Aires, Ed. Peuser, 1960.
- Sánchez, Adolfo, *Antología: Textos de estética y teoría del arte*, UNAM, México, 1978.
- Tollinchi, Esteban, *Los trabajos de la belleza modernista 1848-1945*,

Universidad de Puerto Rico, Estados Unidos, 2004.