



Picasso en su estudio del Boulevard de  
Clichy, París, invierno de 1910.  
© Sucesión Picasso, Musée Picasso, París.  
© RMN, París.

PICASSO Y  
LA ESCULTURA  
AFRICANA LOS  
ORÍGENES DE  
LAS SEÑORITAS  
DE AVIGNON



TEA Tenerife Espacio de las Artes  
Del 29 abril al 22 de agosto de 2010

## CABILDO DE TENERIFE

**Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife**  
Ricardo Melchior Navarro

**Coordinador General del Área de Cultura, Patrimonio Histórico y Museos**  
Cristóbal de la Rosa Croissier

## TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

### CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

**Presidente**  
Ricardo Melchior Navarro  
**Vicepresidente**  
Cristóbal de la Rosa Croissier  
**Vocales**

Francisco García-Talavera Casañas  
Virgilio Gutiérrez Herrero  
José Alberto Muiños Gómez-Camacho  
M<sup>a</sup> Isabel Navarro Segura  
Miguel Ángel Pérez Hernández  
José Luis Rivero Plasencia  
Pedro Suárez López de Vergara  
Carmelo Vega de la Rosa

**Director Artístico**  
Javier González de Durana Isusi

**Gerente**  
Ignacio Domínguez Paniagua

**Director Centro de Fotografía Isla de Tenerife (CFIT)**  
Antonio Vela de la Torre

**Conservadora de Exposiciones Temporales**  
Yolanda Peralta Sierra

**Coordinadora de Exposiciones Temporales**  
Estíbaliz Pérez García

**Conservador de la Colección**  
Isidro Hernández Gutiérrez

**Coordinadora de la Colección**  
María Dolores Barrena Delgado

**Coordinadora del Departamento de Educación**  
Paloma Tudela Caño

**Jefe de Actividades y Audiovisuales**  
Emilio Ramal Soriano

**Diseño gráfico**  
Cristina Saavedra  
Lars Amundsen

**Jefa de Producción**  
Adelaida Arteaga Fierro

**Director de Mantenimiento**  
Ignacio Faura Sánchez

**Jefe de Mantenimiento**  
Francisco Cuadrado Rodríguez

**Departamento Administrativo CFIT**  
Rosa M<sup>a</sup> Hernández Suárez

**Departamento Técnico CFIT**  
Emilio Prieto Pérez

**FUNDACIÓN PABLO RUIZ PICASSO MUSEO CASA NATAL**

**Alcalde del Ayuntamiento de Málaga**  
Francisco de la Torre

**Delegado de Cultura**  
Miguel Briones Artacho

**Directora de la Fundación Pablo Ruiz Picasso**  
Lourdes Moreno Molina

**Promoción cultural**  
Mario Virgilio Montañez Arroyo  
Enrique Guerra Navarro  
Pascual Ramfrez Izquierdo

**Conservación**  
Laura Gaviño Fernández

**Imagen, publicidad y marketing**  
Gloria Rueda Chaves

**Publicaciones**  
Rafael Inglada

**Centro de Documentación**  
Pilar Rodríguez Martínez  
Salvador Bonet Vera

**Área de Administración**  
Enrique Negre  
Joaquín Laguna  
M<sup>a</sup> José Rodríguez  
M<sup>a</sup> Jesús Ruiz Salazar

## EXPOSICIÓN

**Concepto científico**  
Javier González de Durana Isusi  
Lourdes Moreno Molina

**Coordinación general**  
Isidro Hernández Gutiérrez

**Coordinación técnica**  
María Dolores Barrena Delgado

**Educación**  
Paloma Tudela Caño

**Diseño gráfico**  
Cristina Saavedra  
Lars Amundsen

**Textos en sala**  
Mario Virgilio Montañez

**Producción**  
Adelaida Arteaga Fierro

**Montaje**  
LOPPOP

**Asistencia al montaje**  
Emilio Prieto Pérez

**Conservación y restauración**  
Laura Gaviño Fernández  
Fernanda Guitián (Cúrcuma SL)  
Katarzina Zych (Papyri Ars)

**Iluminación**  
Electromolina

**Comunicación**  
Eugenio Vera Cano  
Mayte Méndez Palomares

**Transporte**  
Transportes Urbano

**Gestión aduanera**  
María del Carmen Santana Pérez

**Seguros**  
Aón Gil y Carvajal

Tribal Ready  
Documentación: Francisco Santana Luque,  
Mamadou Marema Diop y Nuria Santana Mata.  
Infografía: Alberto Santana Mata.

## CATÁLOGO

TEA Tenerife Espacio de las Artes

**Producción editorial**  
Artemisa Ediciones

**Coordinación editorial**  
Isidro Hernández Gutiérrez  
Marian Montesdeoca  
Ulises Ramos

**Diseño de arte y maquetación**  
Marian Montesdeoca

**Textos**  
Eugenio Carmona  
Javier González de Durana  
Isidro Hernández Gutiérrez  
Lourdes Moreno Molina  
Yolanda Peralta Sierra

**Fotografía**  
Gloria Rueda Chaves

**Documentación fotográfica**  
Salvador Bonet Vera

**Traducción**  
John True

**Impresión y encuadernación**  
Romànya Valls

## AGRADECIMIENTOS

Fundación Pablo Ruiz Picasso Museo Casa Natal  
Ayuntamiento de Málaga

**málaga2016.**  
candidata a capital europea de la cultura

Colección Tribal Ready (Arte africano antiguo), Málaga: Francisco Santana Luque, Mamadou Marema Diop, Nuria Santana Mata, Alberto Santana Mata

Casa África

ÁFRICA  
VIVE

JTI

© TEA Tenerife Espacio de las Artes  
© Los autores para sus textos  
© Los museos, galerías y otros titulares para las imágenes  
© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Tenerife, 2010  
© Artemisa Ediciones / Colodión, 2010  
<http://www.artemisaediciones.com>

PRESENTACIONES	9
EL CUADERNO N° 7 Y LAS SEÑORITAS	19
CAHIER DE DESSINS APPARTENANT À MONSIEUR PICASSO Eugenio Carmona Mato	21
CUADERNO N° 7, PREPARATORIO DE <i>LES DEMOISELLES D'AVIGNON</i>	93
BAJO LA LUZ ROJA: BURDELES, <i>SEÑORITAS</i> Y ARTISTAS Yolanda Peralta Sierra	221
VUELTA AL ORIGEN	251
LA MIRADA PRIMITIVA: EL CUADERNO N° 7 DE <i>LES DEMOISELLES D'AVIGNON</i> Lourdes Moreno Molina	253
ESCULTURAS AFRICANAS	265
VIAJE A UN PASADO SIN TIEMPO Isidro Hernández Gutiérrez	307
LISTADO DE OBRAS Y CATALOGACIÓN	327
TEXTS	343

# PRESENTACIONES

**LA FIGURA** de Picasso representa uno de los exponentes máximos de la creación artística a lo largo de los tiempos. La importancia de su obra excede con mucho el ámbito del siglo XX y forma parte de ese tesoro que la Humanidad ha ido acumulando desde la Antigüedad hasta nuestros días, a través del trabajo impagable de unos artistas que han puesto a disposición de los demás el resultado de sus inquietudes, su imaginación y su sensibilidad.

Parte de esa riqueza debida a la creatividad del pintor y escultor malagueño puede ser contemplada ahora en TEA Tenerife Espacio de las Artes, que la acoge en una exhibición que se corresponde con la ya realizada en Málaga sobre la obra de Óscar Domínguez, seguramente la personalidad más representativa de la pintura canaria. Ambos compartieron vivencias y tendencias y, salvando las distancias que los separan, constituyen un ejemplo de entrega al arte y un orgullo para todos nosotros.

La muestra de bocetos realizados por Picasso para preparar el cuadro de *Les demoiselles d'Avignon* se debe a la colaboración estrecha que mantienen TEA y el Museo Casa Natal de Picasso, que depende del ayuntamiento de la capital malagueña. Esta relación, al igual que la establecida con otras instituciones relevantes tanto españolas como extranjeras, ha sido posible en muy buena parte gracias a la existencia del propio TEA Tenerife Espacio de las Artes, de un centro auténticamente modélico desde el que es posible realizar una oferta cultural de primer orden.

Debemos destacar, por otra parte, la importante representación de arte africano antiguo presente en esta muestra —necesaria en el intento de contextualizar las influencias de las artes mal llamadas “primitivas” en la obra del genial pintor— gracias a la generosa colaboración de la colección privada Tribal Ready, que por vez primera expone públicamente algunas de sus piezas más representativas, y de cuya excelencia podrá disfrutar el visitante de TEA Tenerife Espacio de las Artes.

Esta exposición es un importante paso en la línea de fomentar esa actividad ligada al conocimiento y al enriquecimiento vital que supone el arte y la cultura en general.

RICARDO MELCHIOR NAVARRO  
PRESIDENTE DEL CABILDO DE TENERIFE

**HABRÍA QUE** preguntarse por el mar para comprender el misterio de la creación. Habría que ver en los artistas las características de los puertos, abiertos al constante fluir, al tránsito, a la aventura, para comprender que tener raíces costeras, insulares, predispone la sensibilidad hacia el crecimiento y la transformación constantes. Este elemento puede hacernos comprender mejor al desmesurado surrealista tinerfeño que fue Óscar Domínguez y que recientemente la amistad del TEA nos permitió disfrutar en Málaga, y también nos hace vislumbrar en mejor grado la grandeza del malagueño Picasso al que ahora reciben las salas de Tenerife Espacio de las Artes.

Puestos a indagar en el momento en que el talento se convierte en genialidad, podemos asistir ahora a uno de esos momentos claves en la historia del arte, aquel en el que siglos de lenta evolución formal se ven sacudidos por la voluntad de un artista que decide transformar de raíz nuestra forma de acercarnos a la realidad y a su transformación. Es el momento en que nace el cubismo, que surge con una obra extraordinaria y osada de Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, que se gestó en una serie de cuadernos con dibujos preparatorios del que sólo uno se conserva en las colecciones españolas y que es el que tenemos el orgullo de presentar en tierra canaria. Esta pieza singular que constituye uno de los tesoros del patrimonio malagueño abre para todos sus páginas y ofrece sus torres humanas, sus águilas, sus mujeres convertidas en enigmas visuales, los bodegones plenos de aristas y el rostro de una niña pleno de melancólica

serenidad y atisbos de nostalgia, líneas y figuras, formas y facetas en las que se anuncia la revolución cubista y un nuevo modo de enfrentarnos a la tradición y al futuro.

El Ayuntamiento de Málaga, a través de su Fundación Pablo Ruiz Picasso con sede en la Casa Natal del artista, celebra que estos dibujos, acompañados de esculturas africanas en las que anidan algunas de las claves de esta innovación decisiva, tengan en Tenerife, en su Espacio de las Artes, un puerto propicio.

FRANCISCO DE LA TORRE PRADOS  
ALCALDE DE MÁLAGA

## PICASSO Y LA CAVERNA DEL SEXO

En esta exposición, TEA Tenerife Espacio de las Artes presenta el Cuaderno nº 7 preparatorio de *Les demoiselles d'Avignon*, el cuadro más paradigmático —sin duda— del siglo XX. Verdadero manifiesto del arte contemporáneo donde se incubó un nuevo lenguaje pictórico. Picasso provocó con él la ruptura con la tradición pictórica establecida desde la época clásica, una tradición que, normalizada por la Grecia helénica y difundida por el Imperio romano, impuso unos principios estéticos que se mantuvieron, con sólo algunas diferencias propiciadas por las modas, hasta principios del siglo XX. Es entonces cuando Picasso la desorganiza y destruye para edificar después una visión pictórica diferente a la de aquellos parámetros establecidos. Por un lado rompe con la representación de la realidad circundante, es decir, con el pretendido realismo; por otro, diluye la perspectiva lineal tradicional mediante la cual el espacio bidimensional aparecía con profundidad ante el espectador y, por último, la representación de las figuras humanas abandona los cánones de la tradición occidental para sumergirse en los de otras culturas.

La pintura fue realizada entre junio y julio de 1907 y el propio pintor la guardó en su estudio hasta 1924, fecha en la que fue comprada por el modisto francés Jacques Doucet. El hecho de que el pintor conservara semejante obra en su estudio se debió a que nunca la había considerado del todo acabada. Tras morir Doucet, su viuda vendió el cuadro a la galería norteamericana Seligman, donde se expuso una vez trasladado en barco a Nueva York. El 6 de diciembre de 1937 la galería informó al pintor de

que ese mismo día había vendido el cuadro al Museum of Modern Art (MoMA), aunque por dificultades para financiar su coste (28.000 \$) la obra no entró en el museo neoyorquino hasta 1939.

Continuador en cierta medida de la obra de Cézanne, las mujeres desnudas de éste, enmarcadas en la Naturaleza, penetran en el burdel con Picasso y la visión arcádica de aquel se torna brutal y sórdida ahora. Picasso ya había manifestado su interés por el mundo de los marginados, saltimbanquis, pordioseros, prostitutas famélicas, pero en *Les demoiselles d'Avignon* estas mujeres ya no se muestran frágiles y humilladas, sino agresivas y desafiantes, como si lo marginal se hubiese transformado en fuerza y potencia, en algo ante lo que resulta difícil sostener la mirada. El observador de esta pintura se siente mirado por las mujeres que la habitan.

Picasso se adentra en la caverna del sexo y se atreve a mirar y a sostener la mirada, aunque el hecho de que no diera por definitivamente concluida la pintura nos induce a pensar que la tarea era demasiado fuerte y que aún existían muchas cuestiones por resolver.

Para llevar a cabo esta pintura, Picasso realizó un gran trabajo preparatorio, al igual que hiciera con otras obras a las que consideraba de importancia, consistente en dieciséis cuadernos con dibujos y bocetos individuales. El que ahora se presenta en TEA, gracias al generoso préstamo temporal de su propietario, la Fundación Picasso Museo Casa Natal de Málaga, es el número 7 y consiste en una libreta de apuntes, de tamaño medio, 22 x 11,6 cm, que contiene sesenta hojas de papel rayado blanco con una cubierta impresa con toques a la plumilla y a lápiz con el dibujo de un águila. Sus ochenta y cuatro dibujos fueron ejecutados, mayoritariamente, en sentido vertical. Un examen atento nos permite reconstruir la cronología de la ejecución: en algunas páginas los rectos fueron ejecutados a lápiz y los versos a tinta china; como estos rectos de lápiz están manchados de tinta de los versos que les preceden podemos suponer que Picasso trabajó primero el álbum a lápiz y después realizó el resto.

El Cuaderno n° 7 presenta, con muchas variantes, diversos temas: perfiles de animales, entre los que destacan el águila que preside la por-

tada y los incluidos en las primeras páginas, los bocetos de desnudos femeninos, de acentuado formalismo negroide, los bodegones de tratamiento proto-cubista y las pirámides de hombres de clara influencia catalana (*castellers*). Finalmente, la pintura no presenta ningún animal y, aunque las figuras femeninas sí aparecen en el cuadro, no se puede decir que sean exactamente las mismas que las del cuaderno; por su parte, los grupos de *castellers*, que no aparecen, sin embargo, pueden haber influido en la composición de forma piramidal que las figuras de la pintura muestran, si bien resulta más lógico pensar en las estructuras cezannianas para sus grupos de mujeres.

En *Les demoiselles d'Avignon* se nos presentan dos novedosas fuentes de inspiración: la escultura africana, de moda entonces en París, como referencia estética que no dejaba al margen la tradición europea, ni mucho menos, pero que sí introducía otros modos no eurocéntricos de ver y hacer, y la prostitución, como referencia vital y social, que por primera vez alcanza en el arte una centralidad que no había tenido hasta entonces, como consecuencia de su expansión a causa del crecimiento urbano y también como causante de un sentimiento de culpa, miedo y deseo que el hipócrita pensamiento católico insertó en la puritana sociedad de la época. Como marginados de la historia, desde su orillada posición social y geográfica, negros y putas alcanzaron un papel novedoso en la historia del arte. En un momento de cambio social y estético, Picasso aprovechará esta coyuntura, junto al cansancio de la tradición, para sentar las bases de un arte nuevo.

JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA  
DIRECTOR ARTÍSTICO DE TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

LOURDES MORENO MOLINA  
DIRECTORA DE LA FUNDACIÓN PABLO RUIZ PICASSO, MUSEO CASA NATAL, MÁLAGA



EL CUADERNO N° 7  
Y LAS SEÑORITAS

CAHIER DE DESSINS APPARTENANT  
À MONSIEUR PICASSO

**UN CUADERNO** de diez céntimos. Ciento veinte páginas rayadas. Debieron ser blancas. Hoy, al envejecer, han virado elegantemente hacia los tonos sepia. El dibujo de un ave como frontispicio. Una caligrafía escolar poco airosa y retintada, un *ductus* fingidamente torpe y fingidamente esforzado, para dejar constancia, en portada, de que el cuaderno contiene dibujos del señor Picasso. Ochenta y cuatro dibujos: figuras femeninas desnudas, bodegones, trazos a vuelapluma, esbozos de *castellers*. Y en contraportada las tablas de multiplicar. ¿Alguien que haya tenido un cuaderno como éste ha estudiado alguna vez en él la tabla de multiplicar?

Este cuaderno escolar y barato trabajado por Picasso es conocido hoy como *Álbum 7*; primero a lápiz y luego a tinta, el artista dibujó en él probablemente entre mayo y junio de 1907 y, hoy en día, su existencia o su entidad como realización picassiana no la consideramos aislada sino como parte de la trama de *Les demoiselles d'Avignon*. Obra capital del arte moderno a la que, a partir de ahora, vamos a convenir en llamar, abreviadamente, *Les demoiselles*.

Lo habitual es pensar en *Les demoiselles* como un pintura que empieza y termina en los casi seis metros cuadrados de su tela recubierta de óleo. Pero el conocedor de la obra de Picasso sabe que, en lo que al artista respecta, este tipo de consideración no es *suficiente*. Lo que hoy llamamos *Les demoiselles d'Avignon* no es sólo una pintura como tal objeto: es todo un conjunto de dibujos, álbumes preparatorios, pinturas, esculturas, objetos y referencias visuales que acaban configurando la galaxia de *Les demoiselles*. Los elementos que fundamentan una galaxia son diversos,

incluso pueden llegar a ser antagonicos, pero están unidos gravitacionalmente por una misma fuerza. Hay algo que sin duda une elementos muy diversos en la galaxia de *Les demoiselles*.



Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, óleo sobre lienzo, 243,9 x 233,7 cm, París, 1907. New York, Museum of Modern Art (MoMA). © 2010. Imagen digital, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.

La fuerza gravitacional del cuadro incluso excede a la fecha en que se estima el final de su realización, entre junio y julio de 1907. A mi juicio se expande hasta, al menos, finales del verano o principios del otoño de este mismo año, e incluye todo lo relacionado con otra obra que de por sí ya es tan compleja como magnética: *Nu à la draperie*. Pero, siendo esto tanto, no es todo. Existen aún más nebulosas y cúmulos estelares. Algunos críticos e historiadores piensan que las obras de arte no son *ellas mismas* sino lo que se dice de ellas. Si esta afirmación fuera cierta encontraría su mejor cumplimiento en *Les demoiselles*. A la exhaustiva *arqueología* de ella misma que acompaña hoy a la pieza, se une la copiosa y candente fortuna crítica que ha cosechado. Qué duda cabe que hoy en día es prácticamente imposible acercarse adánicamente a la obra. Incluso el espectador menos informado maneja, aun sin saberlo, un punto de partida, una posición previa que tiene que ver con alguna aportación, digámoslo así, *historiográfica*. Nadie es *inocente* al hablar de *Les demoiselles*. Y lo que vemos —en esta obra de Picasso más que en ninguna otra obra de la historia del arte— está claramente condicionado por lo que sabemos y por lo que sobre *Les demoiselles* se ha dicho. Y se han dicho y escrito cosas realmente reveladoras y cosas estafalarias,

aunque muchas de estas cosas estafalarias hayan venido revestidas del *principio de autoridad*. E incluso cuando el ciclo histórico de los estudios sobre los primeros ismos parecía cerrarse, todo lo referente a *Les demoiselles* ha tenido el *privilegio* de cobrar nueva actualidad, para bien o para mal, a través de las demandas y los replanteamientos suscitados desde los estudios de género y desde los llamados estudios postcoloniales.



Pablo Picasso, *Nu à la draperie*, verano (otoño) de 1907. The State Hermitage Museum, St. Petersburg. © The State Hermitage Museum/Fotografía de Vladimir Terebenin, Leonard Kheifets, Yuri Molodkovets.

#### UNA OBRA DE REFERENCIA Y OTRAS CONSIDERACIONES

Aun teniendo en cuenta lo anterior, el catálogo elaborado con motivo de la exposición de 1988, bajo la dirección de Hélène Seckel, es el *canon*. Sigue siéndolo. Más de veinte años más tarde, se mantiene como el punto de referencia imprescindible de todo lo relacionado con el estudio y la valoración de la obra<sup>1</sup>. El trabajo realizado fue ímprobo, complejo,

<sup>1</sup> Cito el catálogo de la exposición de 1988 a través de la siguiente edición: *Les demoiselles d'Avignon*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, Museu Picasso, Ajuntament de Barcelona con el patrocinio de IBM, Caixa de Catalunya,

exhaustivo y admirable, y todo lo que pueda decirse del universo de *Les demoiselles* son las vistas o la capacidad de percibir nuevos horizontes que tienen quienes caminan a hombros de gigantes. Pero aun subrayando la validez y la autenticidad de este elogio, toda obra humana se encuentra *históricamente situada*. Y los puntos de vista y las consideraciones pueden surgir no porque se cuestione el trabajo que se sitúa como punto de partida sino porque las exigencias intelectuales y los modos de percibir cambian con el paso del tiempo al tener que responder a otras demandas vitales.

Al haberse inaugurado en 1988, y al haberse preparado sin duda desde varios años antes, el planteamiento global de la muestra se endeudaba con la pérdida del paradigma de lo abstracto ocurrido en la década anterior. La valoración de las cualidades simbólicas del cuadro pasó a primer término. Que el conocido ensayo de Leo Steinberg, *El burdel filosófico*, figurara en cabecera de los ensayos reunidos en el volumen era prueba de ello<sup>2</sup>. Valorar los aspectos simbólicos del cuadro implicaba, asimismo, valorar la *arqueología* de su proceso creativo. De hecho, la interpretación iconológica de *Les demoiselles* se basaba más en sus dibujos preparatorios que en la *evidencia* que ofrece el óleo sobre lienzo expuesto hoy en el MoMA. Desde luego, el trabajo con las formas plásticas realizado por Picasso subyacía en todos los ensayos y comentarios publicados en el volumen. Pero casi siempre que el lenguaje artístico de Picasso recorría un camino o tomaba una iniciativa se

buscaban los referentes y las causalidades exteriores de ese recorrido, sin tener en cuenta la enorme capacidad del artista como generador de formas. Y ello a pesar de que William Rubin y Pierre Daix, redactores del catálogo, se hayan mostrado siempre como auténticos maestros en el análisis de las generaciones y transformaciones formales en la obra de Picasso<sup>3</sup>. En cualquier caso, al comentar el *Álbum 7*, la indudable capacidad gráfica del artista y su especial don para el tratamiento de las formas nos van a interesar particularmente.

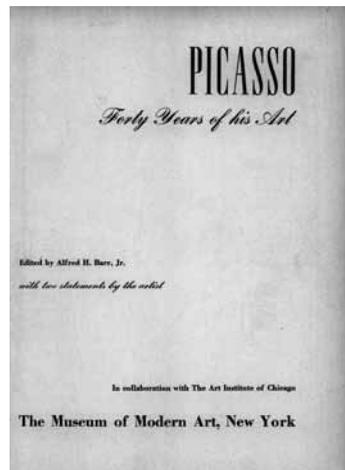
Por otro lado, los organizadores de la muestra, con acierto indudable, decidieron reunir junto a las obras que configuraban el proceso de elaboración de *Les demoiselles*, un apartado de *cosas vistas* por Picasso, en referencia a las obras de otros creadores, y un espacio para los *pródromos* que llevaron en la producción picassiana al gran cuadro de 1907. Establecer un capítulo de *cosas vistas* por Picasso era arriesgado, pero inteligente y esclarecedor. En función del cúmulo de estudios realizados en torno a la génesis inspiradora de *Les demoiselles*, en la exposición de 1988 se mostraron determinadas pinturas de El Greco, Ingres, Gauguin, Matisse y Derain, y piezas de arte ibérico, fang, ondoumbo y aoba de Vanuatu. Las referencias al llamado *arte primitivo* se redujeron, por tanto, junto al arte ibérico, al arte de pueblos subsaharianos y al de pueblos melanesios. En cuanto a las *cosas vistas*, se consideró lo inmediato. No se tuvo en cuenta, por ejemplo, que Picasso había comentado que el único lugar en su tiempo donde se veían juntos hombres vestidos y mujeres desnudas era en los burdeles. Evidentemente Picasso aludía al

Fundación para el Apoyo de la Cultura, edición a cargo de Hélène Seckel, textos de María Teresa Ocaña, Hélène Seckel, Brigitte Léal, Charles de Couësin, Thierry Borel, Leo Steinberg, William Rubin, Pierre Daix y Judith Cousins, dirección de la edición en lengua castellana a cargo de Joaquim Horta de la Regidoria d'Edicions i Publicacions, traducciones de Tona Gustà, Marina Casariego y Marta Fontanals. A partir de ahora cito esta publicación como "LDDA Barcelona".

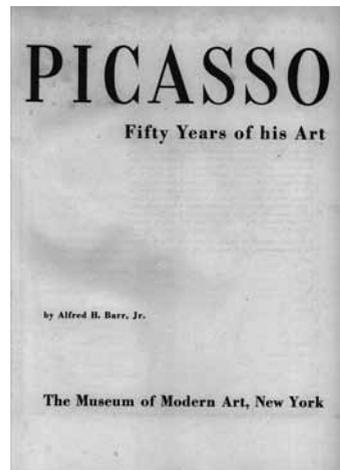
<sup>2</sup> En LDDA Barcelona, pp. 319-365. Este texto es reconsideración del original de 1972 aparecido en *Art News*, Nueva York, volumen 71, número 5 y número 6.

<sup>3</sup> En el caso de Pierre Daix son muchos sus escritos sobre Picasso que podrían citarse, pero valga con recordar su conocido *Le cubisme de Picasso: Catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1907-1916*, Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes, 1979, en colaboración con Joan Rosselet. En el caso de Rubin, entre otras muchas publicaciones, sobre este particular merece la pena recordar "From narrative to 'Iconic' in Picasso: The Buried Allegory in *Bread and Fruitdish on a table* and the Role of *Les Demoiselles d'Avignon*", *The Art Bulletin*, Nueva York, volumen LXV, número 4, diciembre de 1983, pp. 615-649.

*Déjeuner sur l'herbe* de Manet, obra que le obsesionaría durante toda su vida, pero también podría haber aludido a las fuentes de Manet. A pesar de la presencia de Ingres y de lo que su nombre suscita, esto es, la tradición clásica del arte, tanto la tradición clásica de la Antigüedad como la de los siglos XVI y XVII no fue tenida en cuenta. La verdad es que el carácter *transformador* aparejado a *Les demoiselles* hacía difícil tener en cuenta al arte clásico, pero ¿no se hacían evidentes las relaciones entre las poses de algunas de *les demoiselles* y las *Venus Anadiomenes*? ¿Y no comentaban algunos redactores de los textos del catálogo la relación de dichas poses con los *Esclavos* de Miguel Ángel que, a su vez, se relacionan con modelos de la Antigüedad?



Frontispicio del catálogo de la exposición *Picasso. Forty Years of his Art*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1939.



Frontispicio del catálogo de la exposición *Picasso. Fifty Years of his Art*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1946.

Puede que esas exclusiones fueran de carácter epistemológico. Puede que obedecieran, si no, a una cierta economía del relato. Puede también que vinieran motivadas por el formato *catálogo de exposición* muy distinto del formato *libro* a la hora de entender presencias y ausencias. Pero, en cualquier caso, si en el proyecto de 1988 se tuvieron

en cuenta los *pródromos* del lienzo mayor de 1907, fue una pena que no se situara un *opistodomo*, que no se tuvieran en cuenta las reverberaciones, las *réplicas sísmicas* del propio proceso de trabajo. Ya he nombrado el *Nu à la draperie*, y esta obra y su entorno se echan en falta. Y se echan en falta sobre todo cuando se trata de establecer los vínculos entre el cuaderno denominado *Álbum 7* y el proceso creador de *Les demoiselles*.

También, en último lugar, aunque no por ello menos importante, en el catálogo de la exposición de 1988 se siente la ausencia de otro referente. Esta vez no es plástico, sino crítico o literario. La apuesta por la lectura simbolista de *Les demoiselles* llevaba a comenzar la literatura artística del volumen con Leo Steinberg, ya ha quedado dicho. En su conocido texto de 1972, publicado en *Art News*, Steinberg comentaba y criticaba los comentarios de Alfred H. Barr Jr. sobre el cuadro. Siendo Barr director de la institución y, sin duda, por iniciativa suya, la pintura entró en el MoMA. Gracias a ello Picasso llegó a ser definitivamente *Picasso*. Bien es verdad que Barr nunca dedicó un texto específico a *Les demoiselles*, pero a él se debe la primera interpretación *pro simbólica* de la obra, como a Kahnweiler se debe el primer énfasis en el comentario formalista y la propuesta de vinculación de *Les demoiselles* con el cubismo. Pero, además, Barr fue el primero en hablar, explícitamente, de la vinculación de *Les demoiselles* con el llamado *arte negro*. Y se trataba de un *arte negro* que comprendía entonces, tanto en 1939 (*Picasso. Forty Years of his Art*) como en 1946 (*Picasso. Fifty Years of his Art*) el arte africano de pueblos subsaharianos y el arte de los aborígenes de Oceanía y Melanesia. Se trataba también, y esto es necesario señalarlo, de un *arte negro* del que se querían subrayar aspectos decisivamente interesantes, pero del que se hablaba con adjetivos y términos que podían resultar ambiguos por su posible carácter peyorativo<sup>4</sup>. Aun así, la entidad del *Álbum 7* ha sido trazada en función de las relaciones de *Les*

<sup>4</sup> Véase la nota A, al final del texto.

*demoiselles* con el llamado *arte negro*. Pero en definitiva toda la *identidad* del proyecto completo de *Les demoiselles* se estima desde la presencia o la contingencia de dicha relación. Y es un asunto que recorre el catálogo de la exposición de 1988 de una manera mucho más notoria de lo que quizás los promotores del proyecto habían previsto. Y aún hoy en día el tema no cesa. Tras la afirmación de Barr, la opinión más extendida y repetida es que el *arte negro* infundió a *Les demoiselles* su último y más *audaz* sentido. Sin embargo, el propio Picasso negó explícitamente que el *arte negro* hubiese sido el desencadenante del último estado de *Les demoiselles*. ¿Hay que creer a Picasso cuando habla de Picasso? En principio, nadie se hizo eco de lo afirmado por el artista. Nadie, salvo Christian Zervos y James Johnson Sweeney. Ni uno ni otro en principio tuvieron eco. William Rubin, tras haber realizado, en 1984, la importantísima exposición *Primitivism in 20th century: affinity of the tribal and modern*, abordó en 1988 su extenso, elaborado y *peculiar* texto sobre *Les demoiselles*, quizás mermando la importancia del *arte negro* o reduciéndola a aspectos muy concretos. Pierre Daix comenzó admitiendo la influencia de *lo negro* en la pintura de Picasso, pero es conocida la rectificación que llevó a cabo posteriormente. ¿Dónde situarnos, por tanto? Curiosamente, la mayor parte de los estudios *postcoloniales* parten en sus análisis del *hecho admitido* de la decisiva relación de *Les demoiselles* con el *arte negro*. ¿Y si dicha relación se hubiese establecido de una manera distinta a como se ha supuesto?<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Quizás habría sido interesante haber hecho un recuento exhaustivo de las relaciones establecidas por la crítica entre el llamado *arte negro* y el trabajo de *Les demoiselles*. Pero ello quizás excedería el marco de lo aquí propuesto. En cualquier caso, Pierre Daix es extraordinariamente sincero y eficaz al abordar el tema en su conocido *Dictionnaire Picasso*, París, Robert Laffont, 1995, pp. 49-51, 52-58 y 246-254, en las entradas dedicadas al arte ibérico, al arte negro y a *Les demoiselles d'Avignon*. Aunque han pasado más de diez años desde que Daix hiciera estas reconsideraciones y desde entonces la historiografía no ha cesado de seguir suscitando el asunto.

La cuestión regresará una vez y otra, pero sea como fuere, a lo que nos dirigimos directamente es al *Álbum 7*, y el *Álbum 7* tiene una sola *bibliografía*: el comentario trazado por Pierre Daix en el catálogo de la exposición de 1988<sup>6</sup>.

#### COMENTARIOS Y PARADOJAS SOBRE EL *ÁLBUM 7*

Pierre Daix estima que el *Álbum 7* tiene que ser considerado en relación con los álbumes 8, 9 y 10. El conjunto se situaría en una coyuntura precisa: la recta de salida para la elaboración final de *Les demoiselles*, tras el abandono definitivo de la obra que Picasso habría titulado *El burdel*, obra esta última realizada aproximadamente entre abril y mayo de 1907, y sobre la que el artista pintó su conocida *Mujer con las manos juntas*, hoy en el Museo Picasso de París (MP 16, DR 26). Pero ello no nos sitúa, según Daix, en el prólogo mismo de *Les demoiselles* sino en desarrollos *excursivos* relacionados con el *Nu à la draperie*. Aunque, prosigue Daix, en estos cuadernos aparece “una violencia figurativa sin precedentes, realmente salvaje en los dibujos de los rostros” y “en la manera de cortar cuerpos masculinos o femeninos”. Se trata de “un primitivismo sin freno, ya no solo formal sino culturalmente bárbaro” que es la idea misma que representará la pintura de *Les demoiselles d'Avignon*. A través de estos cuadernos se denotaría cómo Picasso no volvió a abordar la obra desde las implicaciones del tema sino desde “la violencia figurativa” y desde la “violencia pictórica”. Da la sensación, añade Daix, de que Picasso pasó de “la violencia de los motivos o del tema a la violencia de los medios de expresión”. Y este segundo *burdel*, es decir, *Les demoiselles* habría de ser por ello

<sup>6</sup> Véase: Pierre Daix, “El álbum 7, dinamismo de las muchachas, rapidez gestual, formalismo ‘negro’, bodegones” en “El historial de *Les demoiselles d'Avignon* revisado con ayuda de los álbumes de Picasso”, en el volumen del catálogo de la exposición de 1988, obra citada en la nota 1, pp. 511-513, para el primer subtexto y 490-545.

una obra “de vanguardia” en tanto que acabó convirtiéndose en “una contestación radical de la pintura anterior por el dibujo y por la pintura en sí mismos”.

Esta última afirmación de Daix es tan poderosa como esclarecedora. En verdad, el nuevo arte en ciernes no llegaría a ser él mismo hasta el encuentro con la *pintura en sí*. Pero no deja de ser curioso cómo el término *violencia* —repetido por Daix tantas veces— se asocia a la noción de *vanguardia* y a la identidad estética de *Les demoiselles*, sin que sepamos bien si esta sensación de *violencia* corresponde más al espectador actual que a la génesis misma de la obra y a su intencionalidad. Desde luego, los comentarios sobre *Les demoiselles* están transidos de unos determinados elementos de retórica de los que es muy difícil desprenderse y que han llegado a ser confundidos con la obra misma.



Pablo Picasso, *Le bourdel* (¿?), obra subyacente en la pintura *Mujer con gran oreja* (Musée Picasso, París). Reproducida en el catálogo de la exposición de 1988, en el apartado de Imágenes reveladas a cargo de Charles de Couëssin y Thierry Borel.

En cualquier caso, la valoración que hace Daix del *Álbum 7* es dual o, si se quiere, paradójica. Por un lado desestima que los cincuenta y seis primeros dibujos del cuaderno, dedicados a figuras, estén *en relación evidente* con *Les demoiselles*, mientras que, por otro lado, al tiempo que considera que las estilizaciones de los dibujos del cuaderno tienen mejor relación con el *Nu à la draperie*, afirma que “las libertades formales que provoca dicha estilización servirán para la expansión del lenguaje violento, paroxístico, propio de la versión final de *Les demoiselles*”. Y esta dualidad

en el juicio crítico aparece de nuevo en el comentario final sobre el álbum, comentario final expuesto a modo de conclusión: según Daix, Picasso, al elaborar la gramática elemental de una nueva visión habría pasado de un “primitivismo conceptual” a un “primitivismo del lenguaje pictórico”<sup>7</sup>. Situación decisiva y brillantemente contemplada por Daix quien, sin embargo —y he aquí la dualidad de valoración—, considera que aunque se manifiesta en el *Álbum 7*, está mejor planteada *como problema* en el *Álbum 8*. ¿Podríamos mantener hoy en día esta misma opinión?

Mejor que responder ahora a esta pregunta, sigamos con las consideraciones del biógrafo de Picasso. Según Daix, las estilizaciones formales, geométricas y simétricas que *atisbamos* en el *Álbum 7* parecen haber sido provocadas por reflexiones sobre las formas plásticas puras de ciertas piezas escultóricas provenientes del llamado *arte negro*. Esta es la opinión de Daix en 1988 y entonces era también la opinión de William Rubin, pues Rubin, incluso, relacionaba la figura 57 R con un personaje bambara. E incluso Daix insiste cuando nos dice que “es la primera aparición de una influencia indiscutiblemente ‘negra’ en los álbumes” y que asimismo “es destacable el hecho de que [esta aparición] no se ejerce en el sentido de deformaciones brutales o bárbaras ni de violencia, sino de una estilización, al contrario, sabia y armoniosa”<sup>8</sup>. Una vez más, como tantas veces en los comentarios de *Les demoiselles*, lo *negro* es considerado *bárbaro* y *brutal* y ajeno a lo *sabio* y *armonioso*. Pero, en cualquier caso, para Daix, la estilización con la que trabaja Picasso servirá para la expansión del “lenguaje violento” y “paroxístico” propio de *Les demoi-*

<sup>7</sup> Exactamente escribe Pierre Daix: “Si estas hipótesis son exactas y si estas excursiones fuera del proyecto del Burdel tienden a constituir una especie de gramática elemental de una nueva visión plástica, el recurso a las brutalidades y groserías formales del que al final de los álbumes constituiría por tanto el final del proceso, el paso de un primitivismo conceptual a un primitivismo del lenguaje pictórico. Es el problema planteado por el *Álbum 8*”, en la obra citada en la nota 8, p. 513.

<sup>8</sup> Pierre Daix en “El álbum 7...”, obra citada, p. 512.

*selles*, incluso en el uso de los *plumeados*, pero su destino *real* son las “libertades formales” del *Nu à la draperie*. Y, en definitiva, en cierta manera, “es el final de la investigación del dibujo anticlásico proveniente de Matisse. Aquí, Picasso no sólo lo ha asimilado y se lo ha apropiado, sino que también ha comenzado un tipo personal de investigación gestual, automática, que fecundara tanto su surrealismo como sus dibujos de *La guerra y la paz* o de su vejez”<sup>9</sup>.

No es poca cosa que Picasso en el *Álbum 7* elaborara el punto de partida del lenguaje plástico que habría de desarrollar durante su madurez. La afirmación habría merecido un comentario más exhaustivo. En cualquier caso, quedan las ambivalencias en torno al lugar del cuaderno en sí mismo y en su relación con otros álbumes y cuadernos. Quedan las dudas en torno a su vinculación con el proyecto de *Les demoiselles d'Avignon*. Queda la posibilidad de que en este cuaderno se estableciera la apertura picassiana a la asimilación del llamado *arte negro*. Aunque queda también la paradoja trazada por Daix casi sin darse cuenta: ¿si Picasso es *sabio* y *armonioso* en el sentido *occidental* de ambos términos y ello es ajeno al llamado *arte negro*, por qué buscar *arte negro* en el cuaderno? La escultura bambara mencionada por Rubin no nos parece hoy semejante a lo trazado en el cuaderno ni relacionable en buena medida con él. Además, Daix afirma que los *plumeados* que utiliza Picasso en el lienzo final provienen del *arte negro*, pero Rubin, en el mismo catálogo donde aparecían ambos textos llenos de citas mutuas, pensaba precisamente lo contrario<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Pierre Daix en “El álbum 7...”, obra citada, p. 511.

<sup>10</sup> Véase, a este respecto, William Rubin, “La génesis de *Les demoiselles d'Avignon*” en Catálogo 1988, obra citada, pp. 368-487. Especialmente en p. 474 y ss. Rubin opina que los *plumeados* del rostro de las *demoiselles* consideradas en relación con el llamado *arte negro*, especialmente, “la que está de pie a la derecha” provienen de la evolución gráfica y decorativa en la utilización del arte ibérico. Esta conclusión es tan importante como plausible; pero, por mi parte, me gustaría plantear cómo estos *plumeados* son muy semejantes a algunos que se encuentran

## EL *ÁLBUM 7* LEÍDO DE NUEVO:

### LA DINÁMICA DE TRABAJO DE *LES DEMOISELLES*

Se consideran 16 los álbumes de dibujos picassianos relacionados con el trabajo de *Les demoiselles*. La datación precisa de estos álbumes ha sido realizada tras un arduo trabajo, concienzudo y experto. Se necesita un minucioso, perspicaz y persistente conocimiento de la obra de Picasso para poder llegar a dar una fecha que, al cabo, no deja de ser una fecha aproximada. Nadie cuestiona los resultados de este trabajo realizado finalmente con motivo de la exposición de 1988. Pero quien conoce a Picasso sabe de su portentosa capacidad de trabajo y de su desapego por los procedimientos convencionales. Ante algunos álbumes se intuye que, tras ser elaborados inicialmente en una fecha, fueron luego reabiertos y reconsiderados. Como vimos, el propio cuaderno que nos ocupa fue primero trabajado a lápiz y luego a tinta. Algunos álbumes fueron constituidos en tales álbumes por el propio Picasso, otros fueron descosidos o separados. Y en aquellos que tenían de antemano la entidad de un fascículo, se nos hace difícil imaginar que Picasso comenzara el trabajo, necesariamente, por la primera página, siguiendo un orden constante y preciso. También, las aportaciones y secuencias que hoy reunimos bajo el apelativo *álbum* o *cuaderno* no tenían en origen, tipológicamente, como reunión de hojas de papel, la misma entidad. Los álbumes 8 y 9 son libretas baratas para el trabajo escolar. Por el contrario, el papel de lo que en su día pudo haber sido el *Álbum 10* permitía trabajar con *gouache*. El papel del *Álbum 9* era de color beige y su calidad era la de un verdadero cuaderno de dibujo. También eran de calidad las hojas del *Álbum 6*. Picasso enteló las cubiertas de este álbum. El artista, por el contrario, destiló sentido del humor con las cubiertas de los álbumes

en objetos y figurillas de la etapa arqueológica llamada Narada II en el Antiguo Egipto predinástico. Y ya sabemos de la importancia de la perdida *pista egipcia* en todo lo relacionado con el cuadro. Rubin señala especialmente este último hecho.

7 y 8. Si digo que *bromeó* con estas cubiertas, espero que no se entienda mal. Y, en fin, lo que llamamos *Álbum 5* (importantísimo para entender el *Álbum 7*) es en realidad el folleto de una exposición de Daumier realizada en la galería L&P Rosenberg Fils, en París, entre el 15 de abril y el 8 de mayo de 1907. Pero ¿a dónde quieren llegar estos comentarios? Estos comentarios quieren decir que lo que hoy planteamos como similar, como elementos de una misma tipología, en su momento fueron materiales diversos ante los que no sabemos bien si Picasso adoptaría también una diversa actitud. En 1907 Picasso todavía no era Picasso. El Picasso convertido en Picasso era como un nuevo rey Midas: todo lo que tocaba se convertía en oro. Ante el Picasso convertido en Picasso la valoración plástica de un dibujo suyo no tiene por qué estar en relación con la calidad del soporte o el material utilizado. Ante el Picasso de 1907, no sabemos.



Pablo Picasso, *Álbum 7*, primera de las cubiertas. Detalle. Fundación Picasso Museo Casa Natal, Málaga.



Pablo Picasso, *Álbum 9*, cuarta de las cubiertas. Entre mayo y principios de junio de 1907. Musée Picasso, París. Dación Jacqueline Picasso.

Sea como fuere, si aceptamos la cronología establecida para los álbumes, y si el llamado *Álbum 7* se estima que fue trabajado por el artista entre mayo y junio de 1907, dicho trabajo vino a *coincidir* con el de los

álbumes 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12 y 13, álbumes cuya cronología acoge alguno de los meses citados. Es decir, el *Álbum 7* no estuvo solo. La propia cronología establecida para los álbumes, más que separar unos fascículos de otros, tiende a establecer la sintonía de un trabajo en la que son posibles las correspondencias.

Incluso, con respecto a la relación del *Álbum 7* con otros álbumes algo resulta intrigante o sorprendente. En el frontispicio de la portada, en tinta negra, Picasso dibujó con trazo virtuoso el contorno de la figura de un ave. En el interior, en la primera página en recto, esta vez a pincel y en una sugerente tinta de color rojizo<sup>11</sup>, Picasso repitió la figura, poderosa, aunque realizada a vuelapluma en solo dos trazos, y misteriosamente superpuesta a una escena a lápiz cuyo contenido es difícil de desvelar. El pico, la garra y la postura son los de un ave rapaz. Se ha pensado que Picasso dibujó un águila. Pero la pose de las águilas, aun con las alas recogidas, es más inhiesta y su gesto es más altivo. El perfil recuerda más, quizás, al de un halcón. Recuerda incluso a determinadas representaciones del dios Horus como halcón en el Antiguo Egipto, aunque con la significativa ausencia de la serpiente. Pero el caso es que este mismo dibujo, con semejantes características, se encuentra de nuevo en los álbumes 12 y 14. El primero situado cronológicamente entre junio y julio de 1907, y el segundo en julio del mismo año. El primer álbum vendría a coincidir en fechas con el *Álbum 7*, el segundo no. El ave roja de Picasso parece un emblema o una *firma*. Cuando menos es un *signo* que identifica al artista, pero que es distinto del sentido estético de todo lo que los álbumes recogen. ¿Su presencia coincidente en estos tres álbumes es puro azar o tiene algún significado? ¿Picasso simplemente jugó en los tres cuadernos con una misma forma o, al reiterarla, dejó la huella que pone en relación estos tres contenedores de realizaciones? ¿Ofrece este ave una *pista egipcia* en relación con los

<sup>11</sup> Es importante señalar que Picasso sólo utilizaría esta tinta para dibujar estos signos, lo cual subraya su carácter de *firma* o similar.

álbumes y el trabajo de *Les demoiselles*; pista egipcia, hoy olvidada, pero comentada o sugerida en su día por algunos de los especialistas en el asunto?



Pablo Picasso, *Álbum 7, Escena de un interior y águila*. L1R. Fundación Picasso Museo Casa Natal, Málaga.



Estela del rey Vadyi (llamado Rey-serpiente), Primera Dinastía. Abydos, Musée du Louvre, París.

Más allá de las razonables correspondencias formales entre los dibujos que contienen, toda relación que pueda establecerse entre los álbumes 7, 12 y 14 es puramente especulativa o intuitiva. Pero ¿cómo resistirse a la tentación de pensar que Picasso, casi a un paso de *dar por terminado* el trabajo en *Les demoiselles*, tras desarrollar las composiciones que encontramos en los álbumes 12 y 14, pudiera haber abierto de nuevo el *Álbum 7* para reconsiderarlo? Quizás hubiera sido entonces, y no antes, cuando hubiere trazado en el cuaderno el signo del ave en rojo, sellándolo y dándole estatuto de plena pertinencia con respecto al gran cuadro con los cinco desnudos femeninos. De hecho, como ya ha quedado anticipado en varias ocasiones, el *Álbum 7* fue primero tratado a lápiz y luego corregido a tinta en algunas composiciones. La poca calidad del papel del cuaderno, o las prisas en las realizaciones, han motivado la presencia de manchas y calcos.

Otros datos iconográficos, como la insistencia en dibujar el motivo de la figura femenina con brazos levantados, remitirían cronológicamente al *Álbum 7*, no ya a los meses de principios del verano sino a los álbumes de finales de invierno y principios de primavera. Y todo esto no quiere sino hacer ver que, en los papeles de trabajo del artista, la cesura planteada por el abandono de *El burdel* es importante, sin duda, pero quizás no tan decisiva ni establecedora de una línea de demarcación en su trabajo en relación con los álbumes. En el plazo de unos meses, los *cuadernos* de Picasso vivieron una ágil dinámica de correlaciones.

### DIBUJO 3R: VENUS PÚDICA Y VENUS RECOSTADA

En portada, el *Álbum 7* se abre con su ya comentada y *maladroit* escritura escolar. La propia naturaleza del objeto *cuaderno* incita a este juego, a este *teatro*. Pero ¿subyace en la comicidad picassiana el hecho de que el artista, quizás inconscientemente, se sintiera en aquel instante como el principiante que tiene que enfrentarse con resignación y miedo al tedio, al aprendizaje de una nueva *caligrafía*, esto es, de un nuevo modo de dibujar? ¿No trasluce esta farsa de escribir como un niño el deseo de *ingenuidad*, es decir, el deseo de ser como un *primitivo*?<sup>12</sup> La intencionadamente poco hábil caligrafía y el inquietante ave de perfil rojo, esquemático, pero *milenario*, contrastan con el poderoso dibujo a tinta que abre, en rigor, el *Álbum 7*. La obra se encuentra en el recto de la tercera página (3R) y fue titulada: *Estudio para señorita sentada: desnudo con ropajes*<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Quizás sería interesante poner en relación este tipo de caligrafía utilizada por Picasso con la utilización de un semejante o relacionable *ductus* escolar por parte de Miró y de Magritte en los años veinte. Valga recordar el conocido escrito de Michel Foucault sobre Magritte, y valga también apuntar la tentación de analizar la imitación picassiana de la escritura escolar desde perspectivas semejantes a las foucaultianas.

<sup>13</sup> En la catalogación de Zervos (XXVI número 196) el editor de *Cahiers d'Art* titula el dibujo como *Nu à la draperie*, alejándolo desde un principio del ámbito



Pablo Picasso, *Album 7*, mayo-junio de 1907. Dibujo 3R (Denominado *Estudio para señorita sentada: desnudo con ropajes*). L3R. Fundación Picasso Museo Casa Natal, Málaga.

El título quería ser convencional, pero nada es inocente y fue todo lo contrario. No es neutral. Es un título que actúa a favor de una determinada concepción previa de esta composición concreta y del conjunto del proceso creativo de *Les demoiselles*. Por lo que el dibujo nos dice hoy, no podemos compartir este título. En principio el *dibujo 3R* es una obra más acabada y segura que el resto de las composiciones. Es una figura femenina entre cortinajes. ¿Entre cortinajes o entre paños? ¿Entre cortinajes o entre sábanas? Iba a decir que es una figura *de pie*. Pero habría caído en el mismo error que si la considerara como una *figura sentada*. Es precisamente la posición de la figura uno de los asuntos que creo que merece la pena que sean discutidos o reconsiderados<sup>14</sup>. En el

de *Les demoiselles*. Como puede apreciarse, la crítica ha tenido problemas a la hora de dar a este dibujo una entidad propia; nuestra intención es, por el contrario, otorgársela.

<sup>14</sup> Y esta discusión en torno a *Les demoiselles* no sería del todo nueva. Ya Leo Steinberg asumió como *caso de estudio* los problemas que se derivaban de discernir la correcta posición de la segunda señorita por la izquierda del espectador en el óleo sobre lienzo de 1907. Pero Steinberg realizó

un análisis lúcidamente pertinente, aunque no fue tenido en cuenta, al considerar que esta *demoiselle* estaba vista *desde arriba*. Véase la edición de *El burdel filosófico* en el catálogo de la exposición de 1988, obra citada, pp. 328 y ss.

corpus crítico de *Les demoiselles*, normalmente se considera que una figura de este tipo está en relación con todos los preparativos que tratan una *figura sentada en un sillón* que aparece en las primeras *versiones* de la obra. Tal *figura sentada en un sillón* tendría su abolengo en dibujos y composiciones del otoño y del invierno de 1906, y se la considera quizás en relación con la segunda figura por la izquierda del espectador en *Les demoiselles*. Pero la confluencia entre la figura y los paños o cortinajes ha motivado que su esquema figurativo se ponga más en relación con el *Nu à la draperie* que con *Les demoiselles*. Quizás sea ambas cosas y no sea ni una ni otra. En la figura del cuaderno, los paños, la inclinación diagonal de la figura, el brazo derecho levantado sobre la cabeza y el cortinaje superior remiten al *Nu à la draperie*. Pero el esquema corporal en formas ahusadas confluyentes en ángulo agudo, la fisonomía del torso y las caderas y la mano sobre el muslo recogiendo el paño remiten a *Les demoiselles*. La figura femenina del *Nu* apoya con firmeza un pie en el suelo y, a pesar de su peculiar postura, parece que da un paso o inicia una danza con los ojos cerrados. La figura femenina del cuaderno y la figura femenina de *Les demoiselles* a la que la hemos remitido tienen un estar ambiguo. Algunos estudiosos opinan que la extraña manera de situarse de esta figura indica que no está sentada sino sentándose. Otros la ven, en los bocetos, apoyarse en la figura identificada con *el marinero*. La figura del *dibujo 3R* del *Album 7* ni se sienta ni se apoya, pues no tiene dónde ni en quién, ni en qué hacerlo. Y lo mismo ocurre con la figura de *Les demoiselles* a la que hemos venido aludiendo. Pero tampoco está de pie, pues no se sostiene en el suelo, a no ser que esté ejecutando una sofisticada y poco natural acrobacia. El recogimiento del brazo, la inclinación de la cabeza, la posición del torso y de las caderas, el modo

de doblar la pierna izquierda y el modo de recoger el paño con la mano, ¿no son posturas propias de una figura tumbada? ¿Es tan contradictoria la fisonomía que encontramos en el *dibujo 3R*?

Creo que en pocas ocasiones se tienen en cuenta los recursos picassianos en torno a la retórica de la imagen y de la creación de iconos. En esta figura, sobre todo en la del cuaderno, estaríamos ante un caso de anfibología<sup>15</sup> y/o de disemia<sup>16</sup>. Y pido perdón por utilizar este tipo de términos. Quiero decir que en esta figura, como en tantas otras, Picasso sumaría referentes distintos que, al quedar unidos, proyectan una cierta ambigüedad de sentido, entendiendo dicha *ambigüedad* como algo positivo y valioso, es decir, como un rasgo *poético* consciente o inconscientemente intencionado. Un plano de la figura remite al estereotipo de la *Venus recostada* o, como suele decirse en una expresión más cercana al inglés, al estereotipo de la *Venus reclinada*. Otro plano de la figura remite al esquema de la *Venus púdica*. La primera, lógicamente, está tumbada. La segunda suele estar de pie. Este tipo de figuras picassianas también han sido puestas en relación con los esquemas iconográficos de las *Venus Anadiomenes*, o surgente de las aguas, lo que sin duda todo historiador del arte puede percibir desde el primer momento, basta con no eludir de antemano esta posibilidad o esta referencia.

Las figuras de *Venus recostada* han marcado la historia pictórica —y erótica— del arte de Occidente. Los modelos que Picasso pudo tener en cuenta son sobradamente conocidos: Giorgione, Correggio, y entre los creadores más próximos en el tiempo al malagueño, valga recordar las aportaciones *deci-*

<sup>15</sup> Ángel Marquese y Joaquín Forradellas en el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1994, p. 27, definen *anfibiaología*: “Es un enunciado ambiguo interpretable de dos modos diferentes. El equívoco puede depender del aspecto semántico de una palabra o de la construcción sintáctica”. En la gramática generativa, la anfibiaología se estima que surge de la capacidad de hiperconnotación de los signos.

<sup>16</sup> La disemia implica la presencia de dos significados ofrecidos en simultaneidad.

*sivas* de Bouguereau y Corot. Las representaciones de *Venus púdica* fueron importantes en la Antigüedad. El Renacimiento, en parte, las retomó, pero no se prodigaron ni en el Barroco ni en la primera mitad del siglo XVII y, en buena medida, *dejaron de interesar* de manera expresa durante el siglo XIX. El modelo más imitado fue sin duda el praxiteliano, cuyas réplicas se extendieron por todo el ámbito helenístico y se adentraron en el mundo romano. Eran frecuentes los exvotos y las pequeñas figurillas domésticas representando a la *Venus púdica*. Otro asunto, y asunto que pudo interesar a Picasso, fue hacer del pudor de estas figuras un falso pudor, y de la voluntad de cubrirse un motivo más relacionado con la incitación al deseo que con la castidad. Desde posiciones cercanas a esta posibilidad, Jean-Auguste Dominique Ingres, constante referente de Picasso, como es sabido, convirtió a las *Venus recostadas* en *odaliscas* y a las *Venus Anadiomenes* en *fuentes*, mientras que Alexandre Cabanel, en un verdadero *tour de force* fundió en una conocida pintura los modelos de *Venus recostada* y *Venus naciente de las aguas*. En todas estas referencias, especialmente en la de la *Venus recostada*, el estereotipo del brazo levantado y plegado sobre la cabeza es recurrente. No era ninguna novedad que Picasso lo planteara. Pero las disfunciones semánticas no eran ajenas al propio decurso histórico y Picasso pudo tenerlas cerca, especialmente en el Museo del Louvre y en publicaciones que, aunque un tanto eruditas o académicas, pudieron estar a su alcance.



Izquierda: Correggio, *Venus y Cupido con un sátiro*, 1524-25. Musée du Louvre, París.

Derecha: Menophantos, *Venus púdica*, siglo I antes de Cristo. San Gregorio al Celio, Roma.



Giorgione, *Venus dormida*,  
hacia 1510. Gemäldegalerie,  
Dresde.



Copia de Praxiteles o Eufranor,  
*Apolo Licio*. Musée du Louvre,  
París.



Postal de finales del siglo XIX  
o de principios del siglo XX  
reproduciendo el *Apollino*  
de la Galería degli Uffizi  
de Florencia. Fotografía de  
Giorgio Summer.

El estereotipo del brazo levantado y plegado sobre la cabeza quizás surgió en las figuras de la *Amazona herida* de Fidias y Crésilas. Pero siglos más tarde el ambiente praxiteliano y postpraxiteliano lo empleó para la representación de *Apolo Licio*. Resulta sorprendente el trasvase entre los

modelos iconográficos y las identidades de lo masculino y lo femenino. Esta última complejidad se hace aun mayor si tenemos en cuenta que Antonio Canova utilizó el modelo de *Venus recostada* para representar *El sueño de Endimión*. Curiosamente, algunos de los dibujos de Picasso en los álbumes o en bocetos o preparatorios han llamado la atención por la corpulencia de las figuras femeninas o por la presencia de rasgos anatómicos que pudieran ser considerados convencionalmente como *masculinos*. Esta *homogeneización* de lo corpóreo en los preparativos de una obra que se consideraba de clara componente sexual puede resultar sorprendente. Tal *homogeneización* corporal podría estar derivada de los desnudos de El Greco o de los de Miguel Ángel, a los que sin duda se parecen, pero también podría tener como base las traslaciones de género sexual en algunas propuestas iconográficas de la Antigüedad o fielmente imitadoras de la Antigüedad.



Pablo Picasso, *Álbum 7*,  
mayo-junio de 1907. Dibujo  
3R (Denominado *Estudio para  
señorita sentada: desnudo  
con ropajes*). L3R. Fundación  
Picasso Museo Casa Natal,  
Málaga.



Antonio Canova, *El sueño de  
Endimión*, 1819-1922. Museo  
e Gliptoteca Antonio Canova,  
Possagno.

Pero, dejando esta cuestión sólo planteada, y aún en el enigma psicológico que suscita, valga añadir, con el riesgo de ser pesadamente exhaustivo, que el modelo de *Venus recostada* fue anticipado en las repre-

sentaciones antiguas de *El sueño de Ariadna*, que tanta influencia habría de tener en Giorgio de Chirico. Y, en fin, la síntesis picassiana entre los esquemas icónicos de la *Venus reclinada* y la *Venus púdica* habría tenido un singular precedente en la figura poco común y poco conocida de la llamada *Bacante dormida* hallada en la necrópolis romana de Carmona<sup>17</sup>. Teniendo en cuenta que figuras femeninas en obras de Picasso, realizadas posteriormente por el artista, han sido identificadas o relacionadas con las bacantes, ¿podría pensarse que el artista planteara ya en 1907 la representación sin ambages de la sexualidad de lupanar con la euforia de lo báquico?



*Bacante dormida*, litografía de Malen, recogida en la memoria escrita por D. Juan de Dios de la Rada, publicada en Madrid en 1885.

#### MÓDULO TRIANGULAR: FONDO Y FIGURA

Hasta el presente se han hecho muchas reflexiones sobre el sentido *ideológico* que pudo guiar a Picasso en su voluntad de deslizar las representaciones de Venus hacia la de unas prostitutas o, dicho en sentido inverso, sobre su intencionalidad al representar a unas prostitutas como si fueran Venus. Aunque algunos planteamientos *de género* o *postcoloniales* hayan querido volver *contra* Picasso el sentido de su tentativa, y pese a su *utilización* del cuerpo femenino, no parece cuestionable que el artista lanzó un efectivo *órdago* a la hipocresía idealizada

<sup>17</sup> Véase: *Necrópolis de Carmona. Memoria escrita en virtud de acuerdo de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando* por D. Juan de Dios de la Rada y Delgado, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1885.

del desnudo en pintura. Desde el punto de vista psicológico, la *disemia* promovida por Picasso parece tener una intencionalidad clara. El ojo es siempre el del pintor o el del espectador. La mirada nunca es la mirada de la figura representada. La *Venus púdica* muestra el instante en que el deseo físico, por parte del observador, se produce. El pudor acentúa ese deseo e incluso lo constata. La *Venus recostada* muestra el instante en el que ese deseo podría consumarse o podría haber sido consumado. Picasso funde ambos momentos, suspendiendo las reglas de acción y tiempo. Pero, aun pudiendo ser esto así, poco se ha reflexionado sobre el sentido que la *disemia* iconográfica del artista incorporaba en su lenguaje plástico. La figura que nos interesa, al mezclar las referencias a la *Venus recostada* y a la *Venus púdica* en un mismo *formato*, está planteando una noción de simultaneidad perceptiva que, a mi juicio, es tan importante como todas las referencias a las sumas de visiones *de frente* y *de perfil* que, de manera sistemática, y con acento transformador, se han comentado para *Les demoiselles*, y para el conjunto del cubismo, en función de su alternativa al orden perceptivo o visual creado en el Renacimiento. En esta imagen asistiríamos a la convergencia de la *visión frontal* y de la *visión sobrealzada o aérea*. En realidad, tal como sugiriera acertadamente Leo Steinberg, es como si pudiéramos ver la figura *desde arriba*, tumbada en una cama o en un lecho<sup>18</sup>, pero ante el espectador dicha figura está presentada de frente: dos perspectivas distintas para una sola superficie. Picasso, por tanto, desestimó la visión en escorzo o el trampantojo proyectivo propio de la *Olympia* de Manet o, anteriormente, de Giorgione, que nos ofrecieron una contradicción óptica entre la posición del lecho en el que la figura reposa y la posición del cuerpo de la propia figura. En Correggio, esta contradicción llega a su máxima expresión y el escorzo de la figura es tan sugerente y hábil como forzado. Picasso optó por concatenar en su dibujo varias *disonancias visuales*, sugerentes y poderosas, y con ello anticipó las

<sup>18</sup> Véase la nota 14.

fracturas epistemológicas que la crítica picassiana ha venido situando como propias de *Les demoiselles*.

En el *dibujo 3R* buena parte de la disemia fomentada por Picasso proviene del hecho de haber hecho confluir hacia el personaje los pliegues triangulares de una cortina. El espectador que pudiera entender la figura como *figura recostada* no encuentra dónde recostarla. Se ha considerado que estos pliegues logran remitir el dibujo más al *Nu à la draperie* que a *Les demoiselles d'Avignon*. Sin embargo, estos mismos pliegues se encuentran en *Les demoiselles* aunque no asociados a ninguna figura en concreto sino como *personajes* del propio cuadro y en color azul. Creo que este comentario aleja algunas dudas sobre la pertinencia del *Álbum 7* con respecto al eje central de *Les demoiselles*. Ahora bien, el asunto no termina aquí: el dibujo de apertura del cuaderno suma y sigue.

Junto a la *doble visión*, la relación establecida entre el personaje y los cortinajes plantea ya, en avanzada, en anticipo, otro de los registros paradigmáticos del cubismo pleno: el de la relación entre fondo y figura; mejor dicho, el de la nueva relación, mediante síntesis espacial, entre fondo y figura que se considera que llegó a su mayor grado de realización en la obra de Picasso en el verano de 1910, en Cadaqués, gracias a lo que Kahnweiler denominó *la ruptura de la forma homogénea*. Y dicha ruptura de la forma homogénea permitía que el signo icónico y el fondo en el que se inscribía se fusionasen el uno en el otro, identificando la pintura como *superficie* y no como caja tridimensional.

Aquí, en la obra que venimos comentando, el dibujo permite soluciones y atrevimientos que en principio no permite la pintura, aunque Picasso trabajaría durante todo el año 1907 para que ello fuera posible. En el *dibujo 3R* el fondo y la figura se relacionan en plano de igualdad porque Picasso trabaja ambos con un mismo carácter gráfico y desde un semejante (y dominante) módulo formal. El carácter gráfico lo marca una depurada abstracción que no es asumida por el artista, precisamente, hasta el *Álbum 7*. El módulo formal dominante es una forma triangular de lados a veces cóncavos y a veces convexos. Forma triangular de lados cóncavos/convexos que se complementa con determinadas formas ahusadas. La concreción de

la forma triangular a la que me refiero se condensa en el espacio pélvico de la figura. Picasso crea un especial triángulo púbico, un especial *delta de Venus*. Esta forma concreta tiene sus tres lados convexos, lo cual acentúa su carácter expresivo y dinámico, y se reitera en la forma triangular formada por el torso y en la forma trazada por el conjunto de la estrecha cintura y los abultados muslos. Pero luego se reitera en cada uno de los pliegues de los cortinajes, creando una sucesión de formas que propician movimiento plástico por sí mismas y que unifican el modo de entender la relación entre fondo y figura. Picasso unifica la percepción psicológica de lo humano y lo objetual y ello habría de tener una influencia decisiva en las concepciones estéticas del siglo XX. Como vemos, con el *dibujo 3R*, a pesar de la potencia iconológica que albergaba su concepción, estamos en la antesala misma del principio más transformador planteado en *Les demoiselles* y en el punto de partida de la noción moderna de *pintura pura*.



Pablo Picasso, *Álbum 7*, mayo-junio de 1907. Dibujo 3R (denominado *Estudio para señorita sentada: desnudo con ropajes*), L3R. (Detalle). Fundación Picasso Museo Casa Natal, Málaga.

Por el trabajo que vemos en los álbumes y en algunas obras coetáneas sobre papel, Picasso trabajó en varias direcciones hasta encontrar la síntesis gráfica y el sentido modular que planteaba la composición del *Álbum 7* que comentamos. En el *Álbum 1*, fechado en el otoño de 1906, las figuras son musculosas y volumétricas, generosas de formas y potentemente tridimen-

sionales. Sin embargo, en un dibujo de un *Desnudo de frente de pie* (ZXXII 474) hoy en las colecciones de los herederos del artista, ya se insinúa la potencia angular y triangular del *delta de Venus* que nos interesa. En el *Álbum 3*, datado en marzo de 1907, algunas figuras femeninas sentadas siguen siendo abultadamente musculosas, casi en confusión de géneros, bien por sí mismas o por las razones o influencias que comentamos anteriormente. Sin embargo, en este *Álbum 3*, Picasso realiza *croquis*. Croquis del conjunto de tema o de figuras aisladas como el de la *señorita* sentada o el de la *señorita* que abre la cortina. Significativamente, en estos croquis la forma triangular hace su aparición. Es especialmente relevante en un planteamiento de conjunto con siete personajes (A3, 8V). Aquí, en el *Álbum 3*, la figura que en el *Álbum 7* hemos planteado como síntesis de dos modelos iconográficos aparece con semejante paradoja (o virtud) disémica, pero referida a un sillón como *figura sentada*. El triángulo púbico está incompleto, pero las triangulaciones formales ya son, aunque en tratamiento menos condensado, las triangulaciones formales a las que nos hemos venido refiriendo. Y algo parecido podríamos comentar para la figura 13V, que trata de nuevo el mismo icono y de parecida manera. En el *Álbum 4*, posiblemente realizado entre marzo y abril de 1907, en el tratamiento de la figura femenina, que ahora es fundamentalmente el de la figura femenina *de pie*, la generosidad de formas abultadas, la búsqueda del volumen y la sensación de potente corporeidad han desaparecido. Son las formas esquemáticas primitivistas las que se presentan y son objeto de investigación. Aunque bien es verdad que el motivo triangular comparte protagonismo con otros motivos como el de la forma de campana o media elipse dado al conjunto de las caderas y las piernas.

En este *Álbum 4* Picasso se interesó preferentemente por la figura femenina con los brazos alzados en forma cuadrangular sobre la cabeza, propiciando un icono al que nos referiremos luego<sup>19</sup>. Pero también en este *Ál-*

<sup>19</sup> También se interesó por la figura del niño, lo cual podría haber llevado a soluciones interesantes. La asociación entre mujer con cortinajes y niño quizás remitía a una conocida obra realizada en Gósol.

*bum 4* Picasso se interesó por el arte del Antiguo Egipto<sup>20</sup>. Y esto es más importante de lo que se ha querido aceptar. Picasso reforzaba su ambición primitivista y recurría a nuevos registros. Ya existían el griego arcaico, el griego preclásico y el arte ibérico. Ahora la atención al arte egipcio antiguo, aunque existente en Picasso desde 1902, añadía, en un contexto distinto, un nuevo valor a tener en cuenta. Pero, en cualquier caso, junto a esta tentativa, otra de mayor calado se había deslizado silenciosa aunque poderosa.

#### EL CROQUIS COMO OBRA MAYOR: UNA *DEMOISELLE* RECONSIDERADA

Con anterioridad al *Álbum 4*, el croquis era una ayuda para las rápidas composiciones de conjunto y para el estudio de algunos personajes. Las composiciones destinadas a mayor fin seguían siendo tratadas tridimensionalmente, con efectos de volumen y de claroscuro. Ahora, sin embargo, la figura trazada en croquis, en esquema, se convertía en la *obra mayor* y la asimilación primitivista se alió decisivamente en la empresa. Soy plenamente consciente de que lo que acabo de exponer supone introducir toda una *tesis* sobre el desarrollo formal o lingüístico de *Les demoiselles d'Avignon*, pero retomar en el presente el estudio de los álbumes y preparatorios de la obra no hace sino mostrar esto que considero una evidencia.

Y, en función de lo que acabo de decir, es en el *Álbum 5* donde Picasso ensaya las posibilidades de un nuevo canon corporal. Ensaya las posibilidades de un nuevo canon corporal y deja constancia de una nueva síntesis del rostro como máscara esquemática derivada del arte ibérico. Creo que Pierre Daix ha visto muy bien este último asunto, pero en su momento, sin duda, ante el caudal inabarcable de material a tomar en consideración, no tuvo en cuenta el *Álbum 7*.

<sup>20</sup> Rubin ya señaló esto con acierto. Véase el texto de Rubin en el catálogo de 1988, obra citada, pp. 374 y ss. Su cita de André Salmon, en la nota 34, página 471, es especialmente oportuna y reveladora.



Pablo Picasso, *Álbum 7*, mayo-junio de 1907. Dibujo 3R (denominado *Estudio para señorita sentada: desnudo con ropajes*). L3R. Fundación Picasso Museo Casa Natal, Málaga. Detalle de la cabeza de la figura.



Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, junio-julio de 1907. The Museum of Modern Art, Nueva York. Detalle de la cabeza de la *demoiselle* que entra por la derecha del espectador.



Pablo Picasso, *Álbum 7*, mayo-junio de 1907. Dibujo 3R (denominado *Estudio para señorita sentada: desnudo con ropajes*). L3R. Fundación Picasso Museo Casa Natal, Málaga. Grafismo de Maite Lavado.



Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, junio-julio de 1907. The Museum of Modern Art, Nueva York. Detalle de la cabeza de la *demoiselle* que entra por la derecha del espectador. Grafismo Maite Lavado.

Voy a exponer directamente lo que quiero decir: las semejanzas formales entre el rostro de la *figura 3R* del *Álbum 7* y el de la *demoiselle* que, al fondo, a la derecha del espectador, irrumpe en escena y descorre las cortinas, son más que evidentes. El color modifica la percepción en primera instancia, pero lo que podríamos denominar el *dibujo* o el *diseño* hace que ambos rostros sean semejantes. Y ello a pesar de que los conocedores de *Les demoiselles* sepan que Picasso modificó esta figura, junto con otras dos, *en última instancia*. Son distintos el peinado y la inclinación de la cabeza. También, en la pintura, Picasso eliminó el arco de las cejas, apartándose tanto de lo adquirido del arte ibérico como de los modelos faciales del llamado *arte negro*. Pero coinciden el óvalo de la cara, la forma de la nariz, el esbozo de la boca, el arco de las cejas y la forma de los ojos. Y qué curioso que donde en el *dibujo 3R* se formó accidentalmente una mancha de tinta (o eso parece) en la efigie de la figura del gran óleo Picasso depositó una mancha negra; mancha negra que se repite en todas las obras, pinturas o dibujos que están relacionados con esta cabeza. Las otras cuatro *señoritas* del cuadro de 1907 tienen miradas poderosas, ésta, por el contrario, explicita una inexplicable ceguera. Se trata de una ceguera que quizás por ser inexplicable ha sido poco comentada. Y la mitología del ojo tuerto en la cultura española es amplísima. ¿Es tuerta esta *demoiselle* como lo es la *Celestina* pintada por Picasso años antes y reiterada luego en su vejez?

Ante esta semejanza surgen rápidas algunas cuestiones. La primera es la que reconsidera la relación entre el *Álbum 7* y el óleo sobre lienzo de *Les demoiselles d'Avignon*. Evidentemente, esta relación fue mayor de lo que se ha supuesto. Pero ¿cómo se constituyó dicha relación? ¿Anticipó en escasos, aunque decisivos uno o dos meses, el cuaderno al cuadro? ¿O, en plena realización de la pintura, retomó Picasso el cuaderno? Y, ya fuere en un caso o en otro, si siempre se ha considerado a esta *señorita* como una de las figuras *negras* o *africanas* paradigmáticas del cuadro<sup>21</sup>, ¿hay que considerar del mismo modo a la figura del cuaderno o es otro el asunto?

<sup>21</sup> Véase la nota B, al final del texto.

El rostro de la *figura 3R* del *Álbum 7* mantiene también relaciones formales —relaciones casi inesperadas— con otra conocida obra del ciclo de *Les demoiselles*. Es el óleo sobre cartón del Museo Picasso de París, *Estudio para el marinero: busto de hombre* (MP 15, DR 28). El ojo cegado, en este caso, es el izquierdo. Pero algunos detalles figurativos, como el moño del pelo de la figura femenina del *Álbum 7*, que se han mantenido en la pintura de las *señoritas* consideradas *ibéricas*, aquí se ha convertido, sin modificarse, quizás por *arte de birlibirloque*, en gorro marino. También se mantienen las cortinas del fondo. Es casi leyenda aquella consideración de Picasso ante la iconografía de las figuras de que *si con barbas San Antón y si no la Purísima Concepción*. El intercambio de géneros ya ha quedado aludido antes con respecto al convencionalismo figurativo del brazo replegado en la cabeza. Desde cierto punto de vista, que podríamos llamar *psicológico*, tendríamos que reflexionar sobre el sentido que esto tiene o sobre las implementaciones de su significado. Pero, cuando menos, valga por ahora dejar constancia de cómo en el Picasso de este momento era mayor el interés por la investigación formal que por la pertinencia de género. En cualquier caso, esta obra aparece datada en junio de 1907. En teoría, en junio de 1907 el marinero habría salido de los preparatorios de *Les demoiselles*. ¿Qué sentido tendría entonces seguir trabajando en su posible efigie? O llevando la cuestión a otro terreno, ¿es este marinero, también, estilísticamente, *negro* o *africano*?

En un conocido dibujo con el mismo tema, también del Museo Picasso de París (MP 538, DR 27), se repite la efigie del *marinero* y son más evidentes los cortinajes triangulares del fondo. También el moño se ha convertido en gorra. Pero algo ha cambiado. La nariz prismática, en forma, según Daix, de *cuarto de brie* (aunque habría que decir de *porción de brie*) ha dejado paso al gesto sgnico que une ceja y nariz en el mecanismo gráfico de mostrar frente y perfil al mismo tiempo. Otras figuras femeninas entre cortinajes del *Álbum 7* también muestran este cambio o esta alternativa. Aunque el *Estudio para el marinero* en óleo sobre cartón pudiera relacionarse con el *estilo negro* o *africano*, en realidad es una derivación del *estilo ibérico*.



Pablo Picasso, *Estudio para el marinero: busto de hombre*, junio de 1907. Musée Picasso, París. MP 15. DR 28.



Pablo Picasso, *Estudio para el marinero: busto de hombre*, junio de 1907. Musée Picasso, París. MP 538. ZVI 987.

La estilización máxima de un rostro o máscara, conformado desde la asunción de ciertas intensidades plásticas del arte ibérico, la encontramos en el *Álbum 5*, en el dibujo planteado en el verso de la tercera página (3V). Se lo estima como un *Estudio para la 'Mujer de las manos juntas': Cabeza de mujer* y está realizado a lápiz con toques de tinta negra. En realidad, contemplado actualmente, este dibujo no parece ser *necesariamente* un boceto o un ensayo para otra obra. Tampoco parece que su rostro sea el de una mujer. Creo que estamos ante una propuesta que es un fin en sí misma y que recoge y *finaliza* lo elaborado en otros álbumes y dibujos desde el otoño de 1906. La importancia de este dibujo del *Álbum 5* a mi juicio es enorme. En él se sintetiza uno de los mayores *secretos* estilísticos de *Les demoiselles d'Avignon*, y su vinculación con el trabajo gráfico del artista sobre el *arte ibérico* esclarece una cuestión siempre latente en los comentarios sobre el cuadro que suele resolverse inopinadamente a favor del llamado *arte negro*. Si tenemos en cuenta lo que este dibujo revela, podemos apreciar hasta qué punto algunas arriesgadas interpretaciones de *Les demoiselles* son más bien proyecciones de los críticos y comentaristas que probados planteamientos de la propuesta picassiana.



Pablo Picasso, *Álbum 5*, abril-mayo de 1907. *Estudios para mujer con las manos juntas: cabeza de mujer*, L3V, Colección particular.



Pablo Picasso, *Álbum 7*, mayo-junio de 1907. Dibujo 3R (denominado *Estudio para señorita sentada: desnudo con ropajes*). L3R. Fundación Picasso Museo Casa Natal, Málaga. Detalle.



Pablo Picasso, *Álbum 5*, abril-mayo de 1907. *Estudios para mujer con las manos juntas: cabeza de mujer*, L3V, Colección particular.



*Gran Dama Oferente del Cerro de los Santos*, entre el siglo III y el siglo II antes de Cristo. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Detalle.

Los primeros rostros *ibéricos* de Picasso, como es sabido, tenían vacías las cuencas de los ojos y las facciones lobuladas, especialmente el contorno de los ojos. Este tipo de rostro comienza su primera tendencia a lo esquemático y, sobre todo, se hace oval en el invierno entre los años 1906 y 1907. El *Álbum 2* da prueba de ello. Al dibujar en sanguina roja, al inclinar hacia adelante las cabezas y al mostrar los ojos cerrados, Picasso transmite en estos dibujos una inefable sensación de melancolía que, aun resultando todavía hoy poderosa, no sabemos si era intencionada. Los sombreados en acumulación enérgica de rayados, origen de los *plumeados*, también comenzaron aquí<sup>22</sup>, al tiempo que el difícil *contraposto* de la cabeza inclinada favorecía que el dibujo *encontrara* en un mismo plano los ojos de frente y la nariz de lado, acudiendo de inmediato, y de manera *natural* para el artista, al uso de la *perspectiva torcida*. En el propio *Álbum 2*, por no hablar de composiciones coetáneas exteriores a los álbumes, Picasso trabajó en ocasiones la nariz prismática, y, en ocasiones, la nariz como signo gráfico que unía en un solo trazo la ceja y el apéndice nasal. Desde ambas fórmulas, y manteniendo lo adquirido, la voluntad de síntesis figurativa se hizo mayor en algunos rostros del *Álbum 3*, hasta llegar al esquematismo que encontramos en el *Álbum 5*.

Como si se tratase de aplicar el método morelliano, la abultada oreja del dibujo del *Álbum 5* lo identifica con las desproporcionadas orejas de las esculturas ibéricas de los yacimientos de Osuna. Pero el espectador actual puede observar algo que es interesante o importante y que, en alguna medida, ya ha sido anticipado. De la cabeza esquemática del *Álbum 5*, junto con la forma en óvalo del rostro, los ojos y la boca, se puede deducir tanto una nariz de tipo prismático (la llamada *nariz de poción de brie*) como el signo gráfico que une nariz y ceja. Es decir, ambas posibilidades provienen de la misma matriz: no son dos *opciones* distintas ni representan a dos *estilos* diferentes en la captación o imitación del lenguaje de lo primitivo. Aunque claro, en nume-

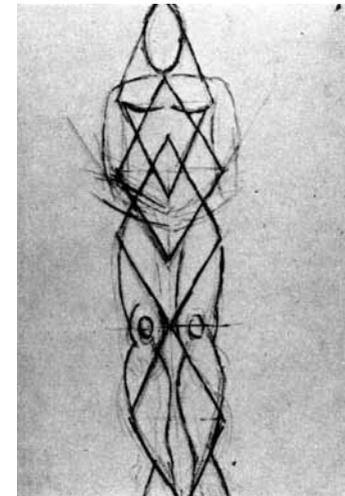
<sup>22</sup> Véase la nota 10.

rosas manifestaciones de *arte primitivo* pueden encontrarse soluciones afines a las que ahora encuentra Picasso derivando fórmulas del arte ibérico. Ambas soluciones también están presentes en el *Álbum 7*. Es más, creo que se puede afirmar que desde este punto de vista el *Álbum 7* es heredero directo de los puntos de llegada del *Álbum 5* y, por tanto, que Picasso abandonara la composición de *El burdel* y la *destruyera* no marca una cesura insalvable entre el *Álbum 7* y los álbumes que le precedieron. Como tampoco se marca un proceso de disociación entre el *Álbum 7* y los que le siguieron. Es en el *Álbum 7* donde encontramos el fundamento o la identidad estilística de la *demoiselle* que entra en escena por la derecha del espectador. La fisonomía de su rostro se endeuda mejor con la evolución gráfica que Picasso desarrolla a partir de modelos del arte ibérico que con la asimilación del *arte negro*. Aunque, como es sabido, el sentido final del trabajo de Picasso siempre será el de proceder teniendo en cuenta varias posibilidades, aunándolas y modificándolas.

#### EL CROQUIS COMO OBRA MAYOR: HACIA UN NUEVO CANON CORPORAL

Pero si en el *Álbum 5* se encuentra este rostro esquemático que aclara tantas cosas sobre el *Álbum 7* y sobre la personalidad estilística de *Les demoiselles*, no menos importantes son otros dibujos de este folleto reciclado por Picasso. Uno de ellos, denominado *Estudio de pie con las manos juntas* (IV) en el verso de la primera página, es un estudio de proporciones. Se trata sin duda de un estudio de proporciones peculiar. Picasso parece buscar la consecución de un *canon alargado* tomando como módulo mayor la superposición de figuras geométricas romboidales dispuestas sobre un ángulo agudo y no sobre un lado ¿Existe una misteriosa evocación de la proporción áurea? No lo sabemos, aunque, en cualquier caso, esta no ha sido desde luego la línea de investigación promovida recientemente en torno a la relación de Picasso con estos temas. Desde una cierta perspectiva vinculada a la nueva sociología cultural del

arte, se ha querido situar la tentativa picassiana en relación con determinados estudios antropométricos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, pero con estudios antropométricos de carácter segregacionista destinados a querer demostrar la vinculación entre deformación física y marginalidad social<sup>23</sup>.



Pablo Picasso, *Álbum 5*, abril-mayo de 1907. *Desnudo de pie con las manos juntas (estudio de proporciones)*, LIV. Colección particular.

Veamos. Alphonse Quetelet, a mediados del siglo XIX, resituó estudios de antropometría que ya existían desde mediados del siglo XVIII. Los estudios antropométricos se desarrollaron desde diversas perspectivas, necesidades y posibilidades. Sin embargo, los dibujos de medidas humanas de Picasso, que no son muchos y que tampoco están excesivamente elaborados, sólo se ponen en relación, por parte

<sup>23</sup> Me refiero al escrito de David Lomas, "In Another Frame: *Les Demoiselles d'Avignon* and Physical Anthropology" recogido en Christopher Green (ed.), *Picasso's 'Les Demoiselles d'Avignon'*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 104-127. La primera versión del texto de Lomas, "A Canon of Deformity: *Les Demoiselles d'Avignon* and Physical Anthropology" apareció por primera vez en *Art History*, 16, n° 3, 1993, pp. 424-446.

de investigadores actuales, con estudios de antropometría dedicados a las deformidades y a establecer la fisonomía de seres considerados *degradados* por su origen racial, oficio, carácter delictivo o circunstancias sociales. Se argumenta que si bien Picasso pudo no conocer estos estudios sí que probablemente estuvo en sintonía *de época*, en sintonía *orgánica*, diríamos, con ellos y que elaboró un canon antropométrico para poder realizar figuras marcadas por la *diferencia* y la *deformidad* de ser prostitutas, y prostitutas de raza no *europaea*. Este planteamiento ha tenido cierto eco<sup>24</sup>. Pero, a pesar de ello, se trata de un tipo de planteamiento que no tiene en cuenta algunas cosas. Por un lado, se podría decir que las afirmaciones que contiene son meramente especulativas, pues plantean conclusiones de largo alcance sin aportar pruebas específicas concluyentes. Lo que se plantea es una sugerencia que implica a Picasso, de manera mecánica, en algunas determinantes de la psicología social, revestida de cientifismo. Por otro lado, no se tiene en cuenta que el canon físico que Picasso parece querer elaborar es *alargado* y *estilizado* mientras que el rasgo antropométrico principal de los seres degradados es la reducción de la estatura y la reformulación de los miembros exteriores y de las facciones<sup>25</sup>. En el conocido tratado de Carl Heinrich Stratz, *La figura humana en el arte*, donde se toma en consideración, por primera

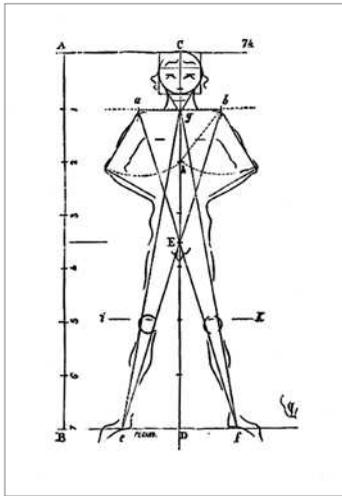
<sup>24</sup> Véase, Christopher Green, "Looking for difference. *The demoiselles d'Avignon again*", en *Picasso: Architecture and vertigo*, New Haven y Londres, Yale University Press, pp. 42-73.

<sup>25</sup> A este respecto, resulta sorprendente querer dar una explicación alternativa a la oreja de tamaño desmesurado, y única en la cabeza, que aparece en algunas representaciones de la figura humana en la obra de Picasso durante el año 1907. Las propias declaraciones del artista y los estudios de numerosos investigadores han puesto de manifiesto que dicho estilema está tomado del arte ibérico y de una pieza escultórica que el propio Picasso tuvo en su estudio. No parece, por tanto, que remitir este rasgo iconográfico a la tratadística antropométrica de carácter socialmente segregacionista tenga un fundamento cierto.

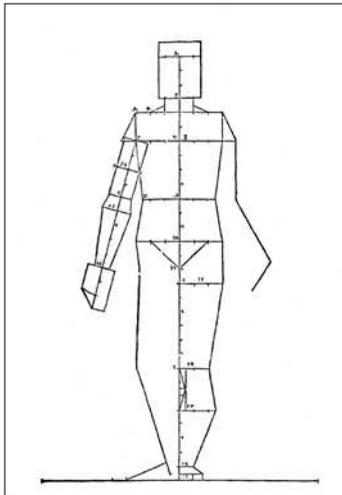
vez, el canon corporal del llamado *arte negro*, podemos constatar este hecho<sup>26</sup>.

En *Les demoiselles*, Picasso se apartó de la categoría estética de *lo bello*. Categoría estética de lo bello en la que *aún* se encontraban Matisse, Derain o Braque. Quizás Picasso quiso, intuitivamente, situarse en la categoría estética de *lo feo*, por ahora no tanto de *lo monstruoso*, si es que *lo feo* puede ser en rigor una categoría estética. Y este giro picassiano, que tiene antecedentes en el barroco español y en Goya, es de nuevo mal entendido y asociado a la captación de lo ominoso y lo abyecto como *presumibles* formas de la transgresión. El término *deformación* estalla en su polisemia y resuena negativamente, por lo que es asociado a actitudes socialmente *diferenciadas*. Y, en cualquier caso, ¿por qué Picasso, al elaborar sus pequeños y escasos dibujos de proporciones humanas, además sobre papeles de poca calidad, iba a estar *mejor* en sintonía cultural *de época* con estudios antropométricos de sustrato racista y supremacista que con planteamientos sobre las proporciones humanas tan habituales en los estudios artísticos de carácter académico? ¿No es lógico pensar que Picasso, al elaborar un nuevo tipo de síntesis gráfica, se planteara cómo aplicar dicha síntesis gráfica al conjunto de la figura humana? ¿Y no sabemos muy bien, y sin discusión, que aunque Picasso aparezca como el artista antiacadémico por antonomasia, usufructuó durante toda su vida, y de diferentes formas, la formación académica que había recibido?

<sup>26</sup> En España, la primera traducción de *La figura humana en el arte* apareció en 1915, en Barcelona, publicada por la Editorial Salvat. Esta edición se presentaba como una traducción directa de la primera edición alemana de la obra. El autor firma su texto en La Haya. Podemos suponer, quizás, que dicha edición alemana es de principios del siglo XX.



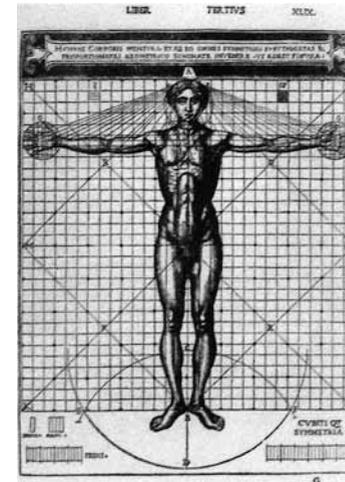
Villard de Honnecourt, "Croquis", en *Livre de portraiture*, siglo XIII. Reedición de 1858.



Esquema antropométrico de Juan de Arfe, en *De varia commesuration*, Sevilla, 1585.

El canon alargado sobre el que especula Picasso recuerda al canon alargado de las figuras de El Greco. Pero también pueden apuntarse otros antecedentes a lo brevemente elaborado por Picasso. El canon gótico fue también alargado. Algunos dibujos contenidos en el *Livre de por-*

*traiture* de Villard de Honnecourt, creado en la primera mitad del siglo XIII, muestran figuras compuestas a través de triángulos, de un modo que pudiera ser relacionado básicamente con el de Picasso. En 1521, el *Hombre vitruviano* de Cesare Cesariano está inscrito en cuadrados insertos de forma romboidal. La reducción del canon corporal humano a formas geométricas puras fue ensayada por Durero en 1528 y por Juan de Arfe en 1585<sup>27</sup>.

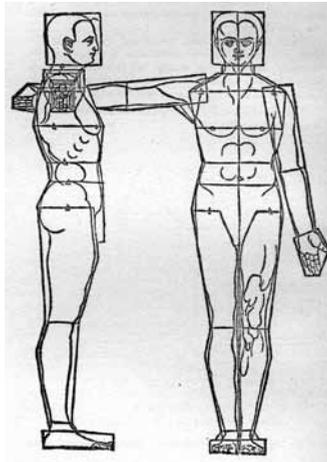


Cesare Cesariano, *Huomo Vitruviano* en *De Architectura*, 1521.

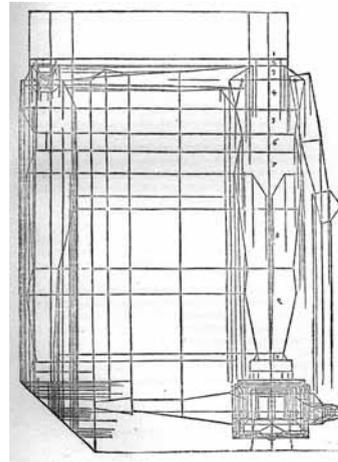
Matyla Ghika, valga recordarlo, relacionó, en los años veinte, algunas de las figuras de Durero con el cubismo. Y, en fin, en muchos de sus numerosos tratados sobre el cuerpo humano, el ya citado médico, antropólogo, inspirador de artistas —y pornógrafo encubierto— Carl

<sup>27</sup> Quiero agradecer a la profesora doctora Carmen González Román y a la investigadora Mara Portmann los comentarios y sugerencias aportados a este respecto. Por otro lado, quiero recordar el planteamiento de la temprana relación entre el cubismo y los tratados de Durero sobre la figura humana propuesto por Arthur Jerome Eddy en *Cubist and post-impressionism*, A. C. McClurg & Co., 1919 (primera edición de 1914).

Heinrich Stratz, algunos de cuyos libros Picasso pudo llegar a conocer<sup>28</sup>, esquematizó la figura humana, en sus diversas posibilidades antropométricas, a través de triángulos y figuras romboidales, lo cual, dicho sea de paso, es una manera casi habitual de proceder en los estudios de proporciones.



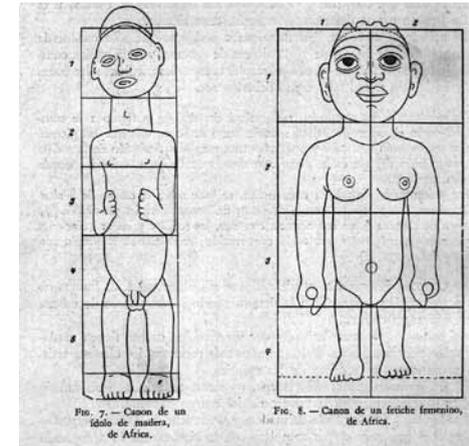
Alberto Durero, *Hierinn sind Begriffen Vier Menschlichen Proportionen*, 1528. Citado por Arthur Jerome Eddy en *Cubist and post-impressionism*, A. C. McClurg & Co., 1919.



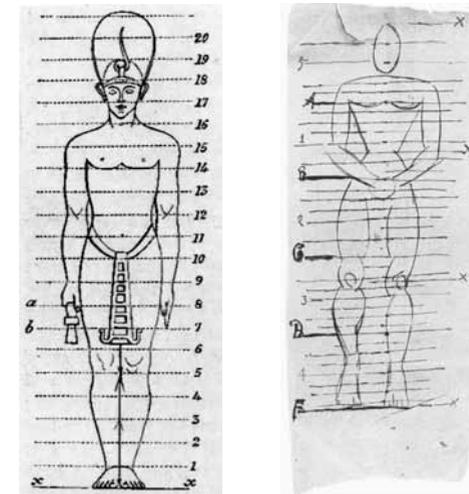
Alberto Durero, *Hierinn sind Begriffen Vier Menschlichen Proportionen*, 1528. Citado por Arthur Jerome Eddy en *Cubist and post-impressionism*, A. C. McClurg & Co., 1919.

<sup>28</sup> Picasso pudo conocer, especialmente, C. H. Stratz, *Die Schönheit des weiblichen körpers (La belleza del cuerpo femenino)*, Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, 1905 (1898), puesto que existió una edición francesa del libro, *La beauté de la femme*, publicado en París en 1905. Este libro contiene numerosas planchas con estudios de cánones antropométricos y sugestivas fotografías. También pudo conocer otros libros de Stratz como los dedicados a las jóvenes javanesas o a las bellezas etnográficas. Por otro lado, algunos dibujos de Picasso tienen relación con fotografías recogidas por Stratz en *Die Frauenkleidung*, Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, 1900.

Es decir, Picasso trabaja para encontrar un canon, y no necesariamente un canon *africano*, pues dentro incluso de lo que podríamos denominar *fisonomías africanas autóctonas u originarias* aplicadas al arte, las posibilidades son muy diversas. En uno de los tratados de Stratz puede comprobarse cómo el canon de proporciones del llamado *arte tribal* es muy distinto al elaborado por Picasso.



Canon proporcional de esculturas africanas según C. H. Stratz, *La figura humana en el arte*, Barcelona, Salvat, 1915. La más difundida edición alemana del libro es la de 1914, pero se conocían con anterioridad a esta fecha esquemas corporales de proporciones trazados por Stratz.

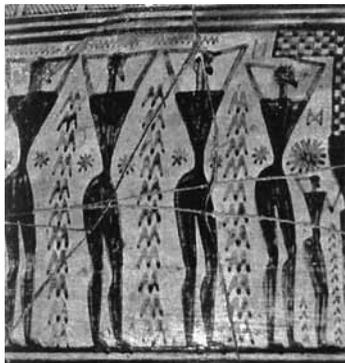


Izquierda: Proporciones de la figura humana en el arte egipcio antiguo, según Lepsius. Tomado de *Duval's Artistic Anatomy*, Cassell and Company, LTD, Londres y Nueva York, 1884 y ediciones siguientes.

Derecha: Pablo Picasso, *Desnudo de pie (estudio de proporciones)*, abril-mayo de 1907. Musée Picasso, París, MP 538.

Lo que podríamos denominar, aun generalizando y simplificando demasiado, el *canon africano* prima el tamaño de la cabeza, el tronco y el tórax sobre las piernas. El primado de las extremidades inferiores que realiza Picasso recuerda más a fórmulas de tratamiento artístico del cuerpo en el Antiguo Egipto o del arte griego del periodo arcaico. Incluso existe un dibujo, conservado en el Museo Picasso de París y, sin duda, relacionado con algunas de las aportaciones del *Álbum 5*, que divide la figura en secciones de un modo parecido al que encontramos en el conocido *Canon de Lepsius*, aplicado desde mediados del siglo XIX al arte egipcio de la época de los faraones.

Según esto, Picasso crea, a través de figuras romboidales superpuestas, un *canon alargado* en el que dos figuras cónicas, recta la inferior desde las rodillas e invertida la superior, se cortan secantes. El corte de las dos formas crea en la figura una cintura muy estrecha. En la parte superior, el pecho, que podría ser tanto masculino como femenino, surge en la base invertida del cono superior. Ambas formas cónicas, al resolverse sobre el plano, tienden a convertirse en triángulos truncados. El triángulo inferior, sin embargo, al emular las formas de las caderas, curva sus lados, ofreciendo una peculiar forma de campana. En estos dibujos la cabeza es siempre oval. En algunas de estas cabezas, Picasso ha mantenido una oreja muy lobulada y desproporcionada, que se ha considerado siempre proveniente de las piezas de arte ibérico que conoció el artista.



Ánfora Funeraria del Dipilón (detalle), siglo VIII antes de Cristo. Museo Arqueológico Nacional, Atenas.



Estatuilla de joven arrodillado, 630-620 antes de Cristo. Museo Arqueológico Nacional, Atenas.



Estatuilla de marfil del área del Cerámico, siglo VIII a siglo VII antes de Cristo. Museo Arqueológico Nacional, Atenas.

En definitiva, Picasso ensayó las posibilidades de un estudio de proporciones que se fundamentaba más en la recreación de modelos egipcios, griegos arcaicos e *ibéricos*, que *africanos*. El modelo triangular de Picasso puede ser *remitido* incluso a conocidas representaciones del llamado Periodo Geométrico del arte griego antiguo como la que encontramos en el *Ánfora funeraria del Dipilón*, del Museo de Atenas.

Pero, sobre todo, a pequeñas figuras exentas, como a una estatuilla de marfil del Cerámico, realizada entre finales del siglo VIII y principios del siglo VII antes de Cristo, hoy en el Museo Nacional de Atenas, o a la conocida *Estatuilla de joven arrodillado*, realizada entre el 630 y el 620 antes de Cristo, también en el Museo Nacional de Atenas. Y con respecto a esta figura, como con respecto a las figuras pintadas del *Ánfora funeraria del Dipilón*, merece la pena señalar las coincidencias con el *dibujo 3R* en el modo de concebir el torso triangular unido a través de la estrecha cintura a las caderas y muslos de forma elíptica o acampanada, marcando la *Estatuilla del joven arrodillado* un claro pubis triangular. Puede argumentarse que al encontrarse estas obras en Atenas y ser descubrimientos relativamente recientes, Picasso no pudo verlas. Sin embargo, Picasso pudo ver en el Museo del Louvre, o en publicaciones del momento, piezas semejantes. En cualquier caso, lo que interesa poner de manifiesto es que el trabajo de Picasso en pro de la consecución de *lo primitivo* pudo llevarle a encontrar soluciones ya prefiguradas en el arte griego del período arcaico, con el que se puede emparentar el arte ibérico, sin que el artista, en sus soluciones más innovadoras o arriesgadas, estuviese necesariamente endeudado con el llamado *arte negro*. Y valga recordar ahora, por cierto como ya en su momento se hizo, que Patrice Triboux puso en relación la *Mujer con las manos juntas*, obra que tanto nos interesa, pintada sobre *Le bourdel*, con la llamada *Cabeza del Dipilón*, en el Museo Nacional de Atenas, obra realizada hacia el 610 antes de Cristo<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Véase, “Works, n° 16”, en VVAA, *Picasso and Greece*, Andros (Grecia), Basil & Elise Goulandris Foundation, Museum of Contemporary Art, en colaboración con el Museo Picasso de París y con el patrocinio de la Hellenic Culture Organization-Cultural Olympiad, 2004, s/p.



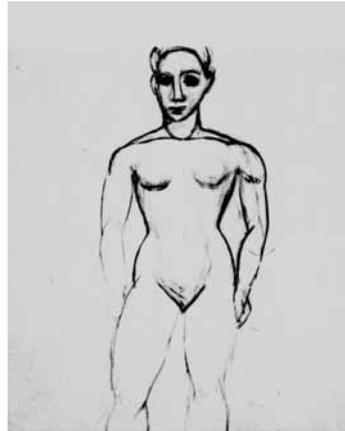
*Estatuilla de joven arrodillado*,  
630-620 antes de Cristo.  
Museo Arqueológico Nacional,  
Atenas. Grafismo de Maite  
Lavado.



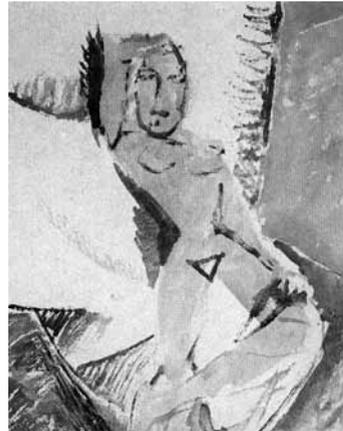
Dibujo 3R en el *Álbum 7*.  
Grafismo de Maite Lavado.

Este modelo o este canon, y no otro, fue el que el artista depositó en la figura femenina del *Álbum 7*, en el *dibujo 3R* cuya complejidad hemos venido comentando. La coherencia estilística entre cabeza y cuerpo de esta figura femenina es, por tanto, absoluta. Y entre el *Álbum 5* de las búsquedas de fórmulas antropomórficas y el *Álbum 7* medió un *Álbum 6* repleto de indagaciones de conjunto sobre *Les demoiselles* con siete personajes. Y ello hace evidente algo ya conocido: que la transformación de contenidos de la obra corrió en paralelo, o es dialécticamente inseparable, de la transformación sintáctica del lenguaje plástico picassiano.

Pero en la composición dibujada en la tercera página del cuaderno, en la *figura 3R*, hay algo más que señalar, y algo importante. De nuevo volvemos al *delta de Venus* triangular.



Pablo Picasso, *Desnudo de pie de frente*, invierno de 1906 a 1907. Sucesión del artista. ZXXII, 474.



Pablo Picasso, *Álbum 9*, mayo (?), principios de junio de 1907. *Estudio para la señorita sentada: desnudo con ropaje*. L11R. Colección particular.

En figuras completas, el pubis triangular marcado, como signo icónico o formal, es propio de las culturas del Bronce y el Egipto Predinástico. Picasso pudo observarlo en las colecciones arqueológicas del Museo del Louvre. Pero, en su cualidad no sólo de signo erótico sino de forma generadora en la composición de la figura, ya fue advertido por el artista en composiciones de finales de 1906. Algunos dibujos del *Álbum 1* (15R) o algunos dibujos (ZXXII, 474) conservados por los herederos del artista así lo muestran. En el *Álbum 3* encontramos prefiguraciones de esta referencia gráfica. Aunque se trata de una referencia gráfica que no se encuentra expresada con claridad ni en los bocetos de conjunto realizados entre marzo y mayo de 1907 ni en el conocido *Boceto Cooper* (ZII2, 644). Realmente no aparece como factor generador de articulaciones plásticas hasta el *Álbum 7*, y luego es retomado con claridad en un óleo a color

(ZXXVI, 263 y DR 81) fechado en junio de 1907 o en composiciones recogidas en el *Álbum 9*, fechado, de manera muy amplia, entre mayo y junio de 1907. Estas últimas composiciones guardan una relación evidente con el *dibujo 3R* del *Álbum 7* que hemos venido comentando, aunque en ellas el rostro ha sido modificado. Con estos *gouaches* y con este óleo estamos, de nuevo, en la antesala misma tanto de *Les demoiselles* como del *Nu à la draperie*. Se supone que deberíamos estar, por las fechas, ante la inminencia de la asunción de *lo africano*, pero la genealogía formal de estas síntesis figurativas ya ha sido planteada líneas arriba desde el referente del arte ibérico.

#### DEL OTRO LADO DE *LO PRIMITIVO*

Sin embargo, curiosa pero significativamente, las acuarelas del *Álbum 9*, antes mencionadas, y el óleo de junio de 1907 guardan relación con otros dibujos del *Álbum 7*. Son composiciones menos intensas, menos complejas que la de la *figura 3R*, pero el hecho de que estén tratadas a tinta y no sólo a lápiz indica que Picasso trabajó en ellas con cierta consideración. Las dudas o las complejidades iconográficas del artista se ponen de manifiesto al considerar figuras claramente sentadas (6R, 47R), figuras claramente tumbadas y figuras claramente de pie. Pero se desarrollan también las figuras duales. En todas ellas lo que Picasso simplifica es el rostro, inscribiendo simplemente en la forma oval de la cabeza los signos de los ojos almendrados y la unión entre ceja y nariz en perspectiva torcida. Pero, dadas las semejanzas entre el rostro de la figura femenina de la tercera página del álbum y el rostro de una de las señoritas de la pintura al óleo, podemos llegar a pensar que los rostros complejos no son necesariamente posteriores a los rostros sígnicos y que ambos no tienen referentes estilísticos diferentes sino seguramente compartidos. Ambos tipos de soluciones faciales son las dos caras de una misma moneda.

Entre las figuras de pie, el muestrario de soluciones es de tal diversidad que el lector atento del cuaderno puede llegar a perder por momentos la orientación si quiere seguir el sentido de las búsquedas picassianas. Casi al

término del cuaderno, en la carilla 105 (52R) de las 119 de que consta la libreta que llamamos *Álbum 7*, nos encontramos con una figura femenina que remite directamente a la figura femenina de *Nu à la draperie*. Dolores Vargas<sup>30</sup> mostrará pronto los resultados de una investigación en la que concluye que, efectivamente, esta figura está danzando, tal como pudo presuponerse en algún momento. Es evidente que ha sido esta contundente presencia la que ha escorado los comentarios sobre el cuaderno a su relación con la obra que hoy se encuentra en el Museo del Hermitage de San Petersburgo.



Pablo Picasso, *Álbum 7*, mayo-junio de 1907. *Desnudo con las manos cruzadas, de frente*, L7R, Fundación Picasso Museo Casa Natal, Málaga.



Figurilla, entre mediados del siglo XIX y siglo XX, Cultura Senofo o Cultura Tussian, Costa de Marfil o Burkina Faso. The Michael C. Rockefeller Memorial Collection, Legado de Nelson A. Rockefeller, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Pero si se analiza el conjunto de dibujos recogidos en la libreta se aprecia que más que una obra que pueda servir de guía es una obra aislada. ¿Es su cronología la misma que la de la mayor parte del álbum o utilizó

Picasso a posteriori una página que había quedado en blanco? El rostro anuncia las diferencias del rostro del *Nu* con respecto a *Les demoiselles*, y la fisonomía de las caderas y las piernas ya no es la fisonomía surgida de la aplicación del canon triangular que hemos descrito anteriormente, sino la de un tratamiento también abstracto pero más referido a las modulaciones reales de un cuerpo femenino delgado.

En cierto sentido, la presencia de este dibujo en el álbum más que ser reveladora supone la presencia de un enigma, y el enigma se acentúa si observamos toda la serie de figuras femeninas que le siguen a continuación y que cierran el cuaderno. La mayoría de estas otras figuras permanecieron a lápiz. Quiere ello decir que Picasso no las reconsideró. Pero todas ellas remiten a otra composición en la página 7 (7R), que ha sido denominada *Desnudo con las manos cruzadas, de frente*. Si Picasso hubiese trabajado las hojas de la libreta ordenada y consecutivamente sería coetánea de la forma femenina de la *figura 3R* que tanto hemos comentado. Esta figura femenina del recto de la página 7, el *Desnudo con las manos cruzadas*, en tinta, es muy semejante a la figura femenina del recto de la página 57, a lápiz. A esta segunda figura, William Rubin la identificó con una figura bambara de Mali. Hoy, sinceramente, nos resulta difícil encontrar el parecido. En principio, el *Desnudo con las manos cruzadas* nos hace recordar la existencia de figuras con manos juntas en el Picasso de Gósol. Aquí, sin embargo, el tono es claramente antinaturalista, no por abstracto sino por inverosímil desde el punto de vista físico. La cabeza y el rostro de la figura son los que más tarde encontraremos en *Les demoiselles*, pero la unión de hombros, brazos y manos describe un anillo entre el cuello y la cintura, mientras que las caderas y las piernas tienen forma de herradura. La figura está ante un cortinaje, pero no se integra en él. Se entiende que Picasso, más que plantearse secuencias modulares y relaciones integradoras entre fondo y figura, apostó, valga decirlo así, por la potencia visual de un icono fuera de nuestro imaginario visual. El aspecto es, aceptando de nuevo el sentido del término, *primitivo*, pero ¿se trataba de una *invención*?

<sup>30</sup> La tesis doctoral de Dolores Vargas, que se titulará *Picasso y las iconografías del baile y la danza*, se presentará en la Universidad de Málaga en el año 2010.

Salvo datos concretos ya expuestos por algunos investigadores hace años, hoy resulta difícil poder reconstruir lo que Picasso pudo conocer o aquello en lo que pudo encontrar una fuente de inspiración. Siempre se tienen en cuenta sus visitas a museos, pero poco se consideran fuentes icónicas accesibles en libros y revistas. Repasando compendios generales de historia del arte no recientes nos encontramos con ídolos ancestrales de Papúa Nueva Guinea, como el conservado en el Field Museum de Chicago, que posee una forma anillada de brazos y hombros semejante a la figura femenina dibujada por Picasso<sup>31</sup>. Por otro lado, Carl Heinrich Stratz, en *Die Frauenkleidung*, obra traducida al francés a principios de siglo, reproduce una fotografía de una mujer, a la que llama *suraustral*, que muestra unas perturbaciones epiteliales provocadas que acaban formando un peculiar anillo corporal de los hombros a la cintura. El parecido de ambas referencias con el dibujo de Picasso es notable. Sabemos que el artista conoció e incluso poseyó objetos del llamado entonces *arte polinesio*. Que conociera objetos e imágenes como las que sugerimos no es improbable. Llegar a saber si las conoció *a ciencia cierta* es abordar un estudio minucioso que requiere tiempo. Y, sin embargo, el parecido iconográfico del *Desnudo con las manos cruzadas* con algunas figurillas antropomorfas de la cultura Senúfo es sorprendente. Los Senúfo se desarrollaron en un área dividida hoy entre Costa de Marfil, Burkina Faso y Mali. Algunas de estas figurillas, cuyo significado ritual concreto se desconoce, se encuentran hoy en la colección del Museo del Quai Branly, procedentes del antiguo Museo del Hombre, en el Trocadero. También se encontraban presentes estas pequeñas figuras en la colección de Paul Guillaume y en algunas tiendas de marchantes de principios de siglo, quienes sin duda las introdujeron en colecciones estadounidenses. Recientemente, en la preciosa exposición *La magie des images. L'Afrique, L'Océanie et l'Art Moderne*, realizada en la Fundación Bayeler, Oliver Wick y Antje Denner han puesto

<sup>31</sup> Quiero agradecer a Marie-Catherine Lambert la aportación documental e iconográfica facilitada a este respecto.

en relación algunas esculturas de los Senúfo, muy parecidas a las que aquí comentamos, con la conocida obra de Cézanne, *Madame Cézanne au fauteuil jaune*. En esta conocida obra de Cézanne, la modelo, la esposa del artista, posa sentada con las manos juntas; su cabeza es ovoide y sus brazos con manos entrelazadas forman casi un círculo. ¿Tuvo Picasso también presente a Cézanne a la hora de materializar la peculiar iconografía del *Desnudo con las manos cruzadas*?



Figurilla antropomorfa. Cultura Senúfo, Costa de Marfil. s/f. Musée du Quai Branly, París.



Figurilla antropomorfa. Cultura Senúfo, Costa de Marfil. s/f. Musée du Quai Branly, París.

Lo que es indudable, porque lo encontramos en el *Álbum 7*, es que Picasso intentó toda una pequeña serie de realizaciones desde esta nueva motivación plástica. Los dibujos, como también ya se ha anticipado, quedaron a lápiz, y ello quiere decir que no lograron convertirse en *alternativa sólida* a la línea *prioritaria* anteriormente comentada. Aun así, en estas composiciones a lápiz es interesante comprobar cómo el artista deduce un

nuevo tipo de canon antropomórfico en el que lo tubular sustituye a lo cónico o en el que lo cónico y triangular se estiliza y se hace más angular y apuntado si cabe. Se mantiene la referencia al triángulo púbico, aunque ya no *modula* la composición, y se busca una forma específica para las caderas, mientras que las piernas se ensanchan y se tornan más voluminosas, al modo *polinesio* o al modo *africano*. En algunas composiciones de la serie, el anillo de hombros, brazos y manos sobrepuesto al tronco es sustituido por una forma en U cerrada que une hombros, brazos y manos de manera recogida sobre la cabeza. Estas composiciones son quizás más antinaturalistas aun que las anteriores. También remiten al arte de los Senúfo y a ciertas realizaciones artísticas de pueblos originarios de la actual Costa de Marfil.

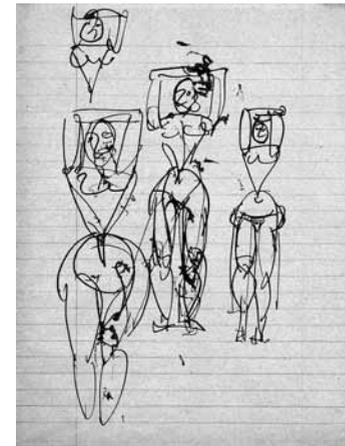


Figura. Nueva Guinea. Field Museum, Chicago.

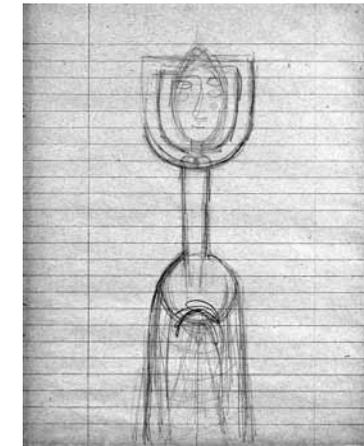


Joven mujer suraustral con tatuajes, fotografía etnográfica del Museo de Leiden recogida por C. H. Stratz en *Die Frauenkleidung*, Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, 1900, p. 13.

Estas composiciones marcaron el encuentro del llamado *arte negro* con el *Álbum 7*. Aunque no marcaron el encuentro de dicho *arte negro* con la pintura mayor del ciclo o de la galaxia de *Les demoiselles*. Es evidente que Picasso buscó el eclecticismo o el sincretismo de lo considerado *primitivo* y que esta búsqueda es el sentido del *Álbum 7*. Pero la complejidad del pensamiento figurativo del artista no estaba dispuesta a ponerlo fácil al comentarista contemporáneo. Picasso relacionó estas fórmulas primitivistas con dos de sus mitemas preferidos: *la mujer sentada* y *la mujer con los brazos alzados*. Ambos mitemas están siempre unidos a fuertes proyecciones de la pulsión del deseo. Ambos temas requerirían, además, estudios monográficos. Pero valga con empezar diciendo que ambos temas se encuentran en su obra desde, al menos, 1901, y que el mitema de *la mujer sentada*, apareciendo y desapareciendo, viviría en su producción momentos de especial intensidad, al menos hasta 1939.



Pablo Picasso, *Álbum 7*, mayo-junio de 1907. *Estudio para la señorita de los brazos levantados: desnudos con los brazos levantados, de frente*, L11R, Fundación Picasso Museo Casa Natal, Málaga.



Pablo Picasso, *Álbum 7*, mayo-junio de 1907. *Estudio para la señorita sentada o de los brazos levantados: desnudo con los brazos levantados, de frente*, L53R, Fundación Picasso Museo Casa Natal, Málaga.

En la *galaxia* de *Les demoiselles* el esquema iconológico de *la mujer sentada* fue considerado por Picasso durante mucho tiempo, pero al cabo, y a pesar de que algunos comentaristas lo siguen señalando como tal, fue sustituido por la propuesta paradójica que aunaba los esquemas de la *Venus recostada* y de la *Venus púdica*. En el óleo sobre lienzo de principios de verano de 1907, el espectador actual no informado no aprecia con claridad la presencia de una *mujer sentada* vista de frente. La única mujer sentada del cuadro es la que da la espada al espectador y tiene la cabeza retorcida hacia la frontalidad. Pero incluso esta figura sentada está fuera del mitema picassiano de *la mujer sentada*, que es en la mayor parte de los casos una *mujer sentada en un sillón*.



Pablo Picasso, *Desnudo de pie*, 1899-1900. Musée Picasso, París, Dación Jacqueline Picasso.



Pablo Picasso, *Autoportrait avec nu*, 1902. Colección privada.

La mujer con los brazos en alto es, por el contrario, un motivo iconográfico y semántico que cobra una especial intensidad en la evaluación final del proceso creativo de *Les demoiselles*, por presentarse en el cuadro ante el espectador en dos de las figuras centrales. De nuevo, esta forma

de concretar la imagen en Picasso se asocia con la tradición de la *Venus Anadiomenes*. Pero, en realidad, y de nuevo también, la diversidad de referentes que pudo manejar el artista *estalla* en un abanico de posibilidades. Existen dibujos del propio Picasso, en torno al crucial año 1901, en los que una figura femenina, que evidentemente se relaciona con lo amatorio, cruza los brazos y los recoge por detrás de la cabeza. Pero es probable que Picasso, mejor que tenerse en cuenta a sí mismo, situara su punto de partida en la figura recostada, en primer plano, a la derecha del espectador, que encontramos en *Le bain turc* de Ingres. Robert Rosenblum ya señaló algo a este respecto<sup>32</sup>. En realidad son dos los referentes que encontramos en la conocida e influyente obra de Ingres: la de la figura que danza al fondo y la de la figura reclinada en primer plano. Ambas figuras tendrían consecuencias en la iconografía picassiana. Valga decir, desde el principio, que Picasso realizaría una nueva síntesis: pondría a la figura de pie y en posición de correr o de danzar, pero le colocaría los brazos por encima de la cabeza de forma parecida a la figura recostada. En el imaginario masculino, que es el que crea las imágenes, ambas figuras se plantean desde la fantasía de la incitación al deseo. Pero una es activa y la otra aparentemente pasiva. Una llama a la elaboración del ritual y la otra a la consumación del deseo carnal mediante una entrega absoluta: los brazos en alto representan la *apertura* de los secretos del cuerpo. Si pensáramos en un desenlace diacrónico estaríamos en dos momentos diferentes; pero dos momentos diferentes que esperan hacerse consecutivos por parte de quien elabora las imágenes. Picasso, saltándose las leyes de la acción temporal, quiso fundir ambos instantes y ambas instancias de los caminos de la seducción en una sola fórmula. El resultado fue, de nuevo, una imagen ambigua o plural.

<sup>32</sup> De Robert Rosenblum, véanse: "The 'Demoiselles d'Avignon' revisited", *Art News*, Nueva York, vol. 72, n.º 4, abril 1973, pp. 45-48; y, asimismo, "Les Demoiselles d'Avignon: Cahier n.º 42, 1907", en *Je suis le cahier: Les carnets de Picasso*, París, Bernard Grasses, 1986.



Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Le bain turc*, 1862. Musée du Louvre, París. Detalle.



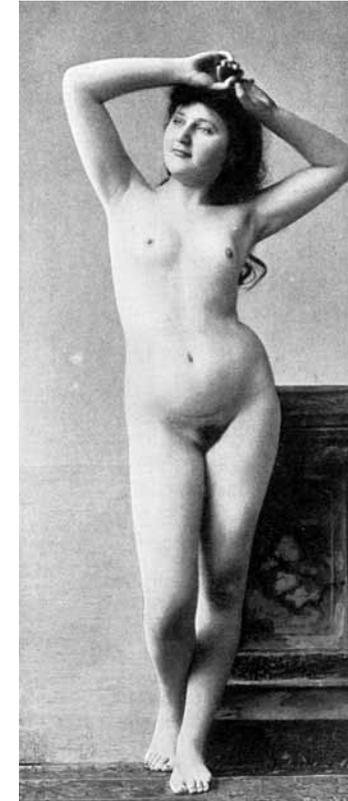
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Le bain turc*, 1862. Musée du Louvre, París. Detalle.

Además de Ingres, en la historia de la pintura, los referentes picassianos para condensar esta figura podrían haber sido varios. Pueden recordarse obras de Courbet y Alma Tadema. En sí misma, la postura, aunque poco natural, era un tópico del encuentro con el erotismo y la fantasía masculina de la mujer que anhela. El asunto se complica aun más cuando encontramos la pose en algunas de las fotografías incluidas por Stratz en su libro de principios de siglo sobre la belleza femenina<sup>33</sup>. El propio Stratz llega a incluir dicha pose en una de las fotografías de su estudio *ginecológico* sobre la mujer de Java<sup>34</sup>. Puede que Stratz simplemente imitara pinturas que había conocido, pues, después de todo, las figuras femeninas de Ingres en *El baño turco* eran odaliscas orientales. Pero puede ser también que Stratz

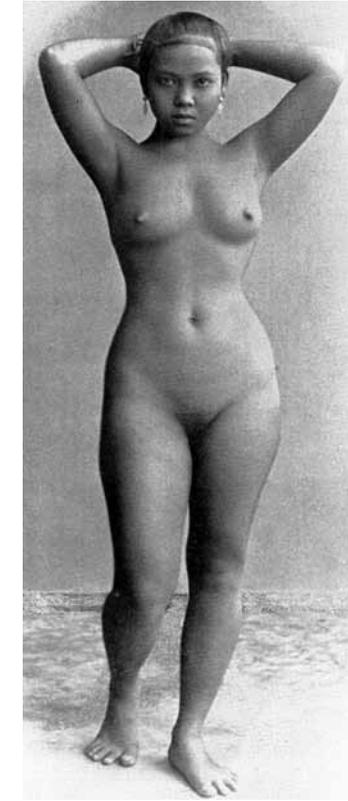
<sup>33</sup> Véase la nota 28.

<sup>34</sup> *Die Frauen auf Java, eine gynäkologische Studie (Las mujeres en Java. Un estudio ginecológico)*, Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, 1897.

condensara fórmulas de la imaginación masculina en estado puro, pues su conocimiento del arte, como demuestra en sus libros, no incluía a Ingres.



*Joven de quince años*, en C. H. Stratz, *Die Schönheit des weiblichen Körpers (La belleza del cuerpo femenino)*, Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, 1905 (1898). Existió una edición francesa del libro: *La beauté de la femme*, París, 1905.



*Muchacha Javanesa*, en C. H. Stratz, *Die Schönheit des weiblichen Körpers (La belleza del cuerpo femenino)*, Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, 1905 (1898). Existió una edición francesa del libro: *La beauté de la femme*, París, 1905.

Picasso comienza a tratar el motivo de la mujer con los brazos alzados en el *Álbum 2*. Sus mujeres en esta pose son mujeres de fisonomía generosa y abultada que, al estirar los brazos, no sabemos si están insinuándose

o despreciándose. Esta es la figura que en buena medida encontramos, a principios de la primavera de 1907, en el llamado *Boceto Basilea*. Pero pronto Picasso hizo cambiar de signo este desarrollo figurativo. Aún en la primavera de 1907, en el *Álbum 4*, el artista llevó este icono al ámbito plástico de lo *primitivo* y, al hacerlo, le dio otro significado. Desarrolló una figura de canon triangular en el torso, pero de caderas en forma de campana, mientras que los brazos, de los hombros a la cabeza, adoptaban una *antinaturalista* forma cuadrangular. El plano erótico de la figura pasaba de lo *evidente* a lo *conceptual* y el dato de referencia se deslizaba del *museo* a lo *antropológico*. ¿Procedió Picasso mediante sus propios recursos gráficos, simplificando su dibujo inicial hacia lo *signico* o *encontró inspiración* en alguna fuente documental precisa? Poco sabemos acerca de esto. Y tener algún conocimiento sobre el asunto es importante, pues nos remitiría a las premisas fundacionales de lo moderno. A este respecto, no puede dejarse a un lado que Picasso aludiera en el *Álbum 4* al arte egipcio antiguo. Rubin lo advirtió en su momento<sup>35</sup>. Pero no se hace evidente, de manera inmediata, ninguna relación entre el arte egipcio antiguo y esta figura con brazos levantados en forma cuadrangular. A no ser que evoquemos algunas figuras de danzantes de la Época Predinástica o algunas figuras de suplicantes del Imperio Nuevo.



Ánfora Funeraria del Dipilón (detalle), siglo VIII antes de Cristo. Museo Arqueológico Nacional, Atenas.

<sup>35</sup> Véase la nota 20.



Vasija de cerámica de Época Predinástica. Musée du Louvre, París. Detalle.



Figure de pleureuse, XVIII Dinastía, 1550-1295 antes de Cristo. Musée du Louvre, París.



Escultura de Costa de Marfil. Antigua Colección Guillaume.

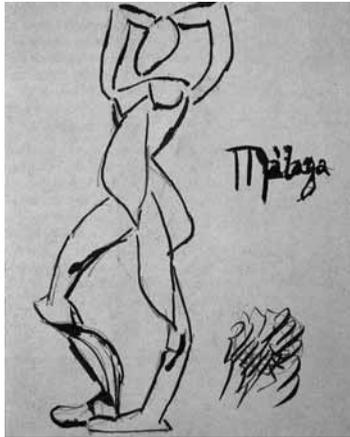


Escultura de Costa de Marfil. Antigua Colección Guillaume.



Pablo Picasso, Estudio para *Les demoiselles d'Avignon*, Boceto Cooper, mayo de 1907. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett. Donación Douglas Cooper.

Pero si la pista egipcia se pierde resulta sorprendente comprobar cómo, desde los ojos actuales, varias referencias podrían alegarse hasta resultar coincidentes. Soluciones iconográficas parecidas a la elaborada por Picasso encontramos en figurillas de portadoras procedentes tanto de Costa de Marfil como de las culturas mediterráneas de la Edad del Bronce.



Pablo Picasso, *Album 9*, mayo (?)-junio de 1907. Tercera de las cubiertas. *Desnudo de pie con los brazos levantados y busto con los brazos levantados*. Musée Picasso, París. Dación Jacqueline Picasso.

¿Recorrería el ojo de Picasso tan amplio espectro o sería mejor plantear el asunto de otra manera? ¿No podríamos plantear, quizás, que Picasso, al querer asumir el lenguaje plástico de los llamados primitivos

llegara a formular síntesis gráficas o formales como las que los propios primitivos podrían haber confeccionado? Una vez más, ¿por qué situamos a Picasso siempre en el plano de la imitación y no en el de la invención? En cualquier caso, esta figura con brazos levantados reclama atención porque Picasso le dedicó atención previamente. No sólo recorre insistente, poderosa y reiterativa el *Album 4*, sino que se sitúa en los croquis de conjunto para la idea de *Les demoiselles* en el *Album 6*, en mayo de 1907, y llega, en la misma fecha, hasta el llamado *Boceto Cooper*. Es sin duda la figura más poderosa de dicho boceto. Lo es hasta el punto de que, fuera de él, Picasso le dedicó varios estudios individuales en óleo sobre tabla y en tinta sobre papel hasta junio de 1907, fecha en la que renace con nueva fisonomía, con fisonomía más próxima a la del *Nu à la draperie* que a la de *Les demoiselles*. Hasta que el artista, para hacernos a algunos insoportable el enigma, en el *Album 9* culmina su relación con esta tipología de figura escribiendo junto a ella una palabra: “Málaga”.

EUGENIO CARMONA  
CATEDRÁTICO DE HISTORIA DEL ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

## NOTAS ADICIONALES

A. En *Picasso. Forty Years of his Art*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1939, pp. 59 y 60, Barr dice: “*LES DEMOISELLES D’AVIGNON* / What happened next in Picasso’s art is concentrated in one extraordinary picture, *the Demoiselles d’Avignon*, begun toward the end of 1906 and finished in 1907 after months of development and revision. As the first of the three studies suggests, the composition of the *Demoiselles* is probably inspired by one of Cézanne’s late bather pictures in which the figures and background are fused in a kind of relief without much indication either of deep space or of weight in the forms. It is also possible that memories of El Greco’s compact figure compositions and the angular highlights of his draperies, rocks and skies may have confirmed the suggestions drawn from Cézanne. More conspicuous is the archaic schematic drawing possibly under the influence of Negro sculpture. The masks of the figures at the right are more directly derived from Negro art of the Ivory Coast or French Congo and surpass in their barbaric intensity the most vehement inventions of les fauves. / *The Demoiselles d’Avignon* is the masterpiece of Picasso’s Negro Period, but it may also be called the first cubist picture, for the breaking up of natural forms, whether figures, still life or drapery, into a semi-abstract all-over pattern of tilting shifting planes is already cubism; cubism in a rudimentary stage, it is true, but closer to the developed cubism of 1909 than are most of the intervening ‘Negro’ works. *The Demoiselles* is a transitional picture, a laboratory or, better, a battlefield of trial and experiment; but it is also a work of formidable, dynamic power unsurpassed in European art of its time. Together with Matisse’s *Joie de Vivre* of the same year it marks the beginning of a new period in the history of modern art”. A continuación, en el comentario concreto de bocetos preparatorios para la obra, Barr introduce datos para interpretar el cuadro como una lucha entre el vicio y la virtud y estipula la transformación hacia lo formal del cuadro. Por otro lado, en *Picasso. Fifty Years of his Art*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1946, en la primera edición, pp. 54-59, Barr reconsidera: “*LES DEMOISELLES D’AVIGNON: 1907* / The resolution and culmination of Picasso’s labors of 1906 is concentrated in one extraordinary picture, *Les Demoiselles d’Avignon*, which was painted for the most part in the spring of 1907 after months of development and revision. Zervos reproduces no less than 17 composition sketches for this canvas. Of the three studies reproduced on page 56 the earliest suggests that the composition of *Les Demoiselles* was inspired by Cézanne’s late bather pictures in which the figures and background are fused in a kind of relief without much indication either of deep space in the scene or of weight in the forms. As the painting developed it is also possible that memories of El Greco’s compact figure compositions and the angular highlights of his draperies, rocks and clouds may have confirmed the suggestions drawn from Cézanne. / Each of the five figures in the final composition was the subject of considerable study, beginning in several cases in 1906 and continuing in ‘postscripts’ long after the painting was finished. Although their bodies are fairly similar in style the heads of the two right-hand figures differ so much from the others that they will be considered separately. / What happened to Picasso’s figure style in the months between the *Two Nudes* of late

1906 and the painting of *Les Demoiselles* may be summarized by comparing the left-hand figures in the two canvases—figures which are quite clearly related in pose and gesture. / Obviously the painter has lost interest in the squat forms, the sculpturesque modeling and the naturalistic curves of the earlier nude. The later figure is drawn mostly with straight lines which form angular overlapping planes and there is scarcely any modeling so that the figure seems flat, almost weightless. The faces of the two figures differ less than their bodies. The mask-like character of the earlier face is carried further in the ‘*demoiselle*’s head and the eye is drawn in full view although the face is in profile. / This primitive or archaic convention seems more startling when applied to the noses of the central two figures of the *Demoiselles* which are drawn in profile upon frontal faces, a device which later became a commonplace of cubism. The faces of the central two ‘*demoiselles*’ may be compared with that of the transitional *Self Portrait* in which the stylized features of Iberian sculpture are not yet so exaggerated. / The right half or, more precisely, two-fifths of *Les Demoiselles d’Avignon* differs in character from the rest of the picture. The light browns, pinks and terra cottas at the left are related to the colors of late 1906, the so-called Rose Period. But, toward the right, grey and then blue predominate with accents of green and orange. The planes too are smaller and sharper and much more active. / The most radical difference between the left and right sides of the painting lies in the heads of the two figures at the right. The upper head is no longer flat but foreshortened, with a flat-ridged nose, a sharp chin, a small oval mouth and deleted ears, all characteristic of certain African Negro masks of the French Congo\* more than of Iberian sculptures. In the face below the tentative three-dimensional foreshortening of the upper and doubtless earlier head gives way to a flattened mask in which eyes, nose, mouth and ear are distorted or even dislocated. The hand and arm which support this lower head are even more violently distorted. Like their forms, the coloring and hatched shading of these two faces seem inspired in a general way by the masks of the Congo or Ivory Coast, more than by any other source. / IMPORTANCE OF *LES DEMOISELLES D’AVIGNON* / Yet in spite of the interest of these heads and the fame of the vividly painted fruit in the foreground, *Les Demoiselles d’Avignon* is more important as a whole than for its remarkable details. Although it was only once publicly exhibited in Europe, and was very rarely reproduced, the picture was seen by other artists in Picasso’s studio where its early date, originality, size and power gave it a legendary reputation which persisted after it had passed into the collection of Jacques Doucet about 1920. / *Les Demoiselles d’Avignon* may be called the first cubist picture, for the breaking up of natural forms, whether figures, still life or drapery, into a semi-abstract all-over design of tilting shifting planes compressed into a shallow space is already cubism; cubism in a rudimentary stage, it is true, but closer to the developed early cubism of 1909 than are most of the intervening ‘Negro’ works. *Les Demoiselles* is a transitional picture, a laboratory or, better, a battlefield of trial and experiment; but it is also a work of formidable, dynamic power unsurpassed in European art of its time. Together with Matisse’s *Joie de Vivre* of the same year it marks the beginning of a new period in the history of modern art. / THE COMPOSITION OF *LES DEMOISELLES D’AVIGNON* / To judge from his work it was at Gósol in the summer of

1906 that Picasso first began to plan a large composition of nudes; but none of these early attempts so closely anticipate *Les Femmes d'Alger* as do certain bathers groups of Cézanne which in drawing as well as arrangement inspired the earliest composition studies. / Picasso explained, in 1939, that the central figure of the early study is a sailor seated and surrounded by nude women, food and flowers. Entering this gay company from the left is a man with a skull in his hand. Picasso originally conceived the picture as a kind of *memento mori* allegory or charade though probably with no very fervid moral intent. Only the three figures at the right and the melons were retained in the final version. / Though its relation to actuality is remote this study recalls the origin of the painting's rather romantically troubadour title, *Les Femmes d'Alger*, which was invented years later by a friend of Picasso's in ironic reference to a cabaret or *maison publique* on the Carrer d'Avinyo (Avignon Street) in Barcelona. / In a later study the sailor has given place to another nude. The figures are shorter in proportion, the format wider. / In the latest, perhaps final, study with only five instead of seven figures, the man entering at the left in the earlier studies has been changed into a female figure pulling back the curtain. In the painting itself this figure loses her squat proportions in harmony with other figures and the taller narrower format of the big canvas. All implications of a moralistic contrast between virtue (the man with the skull) and vice (the man surrounded by food and women) have been eliminated in favor of a purely formal figure composition, which as it develops becomes more and more dehumanized and abstract. / POSTSCRIPTS FOR *LES FEMMES D'ALGER* / Such was the concentrated effort spent by Picasso upon each of the figures of *Les Femmes d'Alger* that he was not satisfied until he had reworked them, singly or by twos and threes, in pictures painted as much as a year after the great canvas was completed. For instance the figure in the very rare woodcut reproduced above is closely related to the second 'femme' from the left. It is one of some dozen variations. / Years later in 1937, during the months after Picasso had finished the *Guernica* mural, the momentum of his excitement carried him into a series of variations and postscripts comparable to those which followed in the wake of *Les Femmes d'Alger*. // 'NEGRO' INFLUENCE / The discovery and appreciation of African Negro sculpture among the artists of Paris in the early 1900's is still a somewhat confused story. It seems probable that as early as 1904 Vlaminck began to take an interest in this hitherto neglected art. Shortly afterwards he introduced Derain to his new enthusiasm, and before long Derain and his fellow fauve Matisse began to form collections. Vlaminck's admiration lay more in the romantic and exotic values of the masks and fetishes but Derain and Matisse found in them unhackneyed esthetic values involving the bold distortion and structural reorganization of natural forms. / It is strange that Picasso who had met Matisse by 1906 should have been unaware of Negro art until the middle of 1907 when, as he says, he discovered it for himself almost accidentally while leaving the galleries of historic sculpture in the Trocadero.\* However the discovery, he affirms, was a 'revelation' to him and he began immediately to make use of it. Whatever general stimulation the fauves had got from African art there is little specific trace of it in their painting. But several of Picasso's works of 1907-08 incorporate African forms and possibly colors to such an extent that

the title 'Negro Period' has hitherto been applied to his art of this time including *Les Femmes d'Alger*. Actually Iberian sculpture continued to interest him and often its forms were fused (and by critics confused) with those of the Congo and the Guinea Coast. / For instance the *Woman in Yellow* (opposite) has long been considered one of the important paintings of Picasso's Negro period but it now seems clear that this hieratically impressive figure is related to Iberian bronzes even more closely than are the three earlier figures of *Les Femmes d'Alger* which it resembles in style. As Sweeney has pointed out, the face and pose are remarkably similar to an archaic votive figure from Despeñaperros. The ochre color and striated patterns however may have been suggested by Negro art. More African in form is the *Head* which may have been inspired by the almond-shaped masks of the Ivory Coast or French Congo. / In style, if not actually in time, both the pictures here reproduced seem to fall somewhere between the earlier figures of *Les Femmes d'Alger* and the barbaric masks of the later figures at the right of that canvas. Zervos dates the *Woman in Yellow* in the summer of 1907".

B. William Rubin, en la escrito citado, recogido en el catálogo de 1988, dice textualmente: "De las tres cabezas modificadas en *Les Femmes d'Alger*, la de la prostituta que está de pie a la derecha es la que más se parece a las máscaras de las poblaciones tribales. Y es, ante todo, sobre esta cabeza que se apoya la idea de una *influencia plástica* del arte negro sobre *Les Femmes d'Alger*. La cabeza aún más revolucionaria del personaje agachado presenta una asimetría ajena a las máscaras tribales y, como veremos, nació de la metamorfosis de un estado intermedio de la imagen, ya muy deformado, que no tenía ni la apariencia de máscara ni aspecto tribal alguno. La cabeza de la señorita que corre la cortina, en la medida en que presenta un ojo de frente en un rostro de perfil, precede de un bando más pictórico que escultórico, y lleva más a la comparación con la pintura egipcia o las paráfrasis pictóricas de esta pintura y de los temas oceánicos propuestos por Gauguin, que con la escultura tribal. Además, los razonamientos que establecen relaciones entre los personajes de *Les Femmes d'Alger* y objetos africanos u oceánicos *concretos*, se han revelado engañosos. Ninguno de los tipos de máscaras en que historiadores del arte sucesivos han podido ver posibles modelos para Picasso se encontraba en el Trocadero ni en el mercado parisino de 1907. // Aunque Picasso viviera una especie de epifanía cuando visitó el Trocadero y se convirtiera, poco después, en un asiduo coleccionista de arte tribal, nunca realizó el menor croquis textual de un objeto tribal, contrariamente a Matisse, Klee, Giacometti, Moore y tantos otros. Las migajas desparramadas aquí y allá que él podía considerar tan útiles o estimulantes desde un punto de vista plástico estaban tan perfectamente asimiladas, tan totalmente amalgamadas a sus propias ideas, que era difícil, y, a veces imposible, identificar modelos o fuentes de inspiración muy precisos. La cabeza 'africana' de la señorita que está de pie a la derecha no está directamente inspirada en ningún tipo de arte africano en particular. Es una especie de glosa en el sentido de que la simetría, la supresión de las orejas y el rostro alargado evocando un hocico de animal dan una interpretación global de varios tipos de arte africano visibles en el Trocadero en 1907. La frente abombada y el 'hocico' alargado de la señorita de Picasso se relacionan más bien con ciertas máscaras y estatuillas de *bieri* del pueblo fang, pero

estas últimas no llevan las escarificaciones paralelas que habrían inspirado las sombras estriadas en rojo y verde de Picasso según ciertos autores. De todos modos, este motivo, por el que Picasso ‘primitivizó’ sobre todo los plumeados tradicionalmente utilizados para las sombras, había sido ya adquirido, de hecho, en las últimas fases de su iberismo. Lo vemos, pero todavía no en colores alternados, en el dibujo directamente inspirado por la escultura de Cerro que Picasso poseía. Allí, Picasso utilizó, conjuntamente con la gran oreja en forma de voluta y la asimetría de los ojos, ambas tomadas de la cabeza ibérica, largas estrías extrapoladas de los plumeados por un proceso de abreviación gráfica para la sombra de la nariz. Incluso si este motivo se fusiona con recuerdos de escarificaciones africanas en la obra ulterior de Picasso, no puede apenas decirse que estas sombras ‘primitivistas’ provienen pura y simplemente del arte tribal. // La elección de una cabeza ‘africana’ para la señorita que está de pie a la derecha, me parece dictada por el deseo de introducir en el cuadro una alusión a un desencadenamiento total de la sexualidad, una vía física primaria tan envolvente e instintiva que supera todas las inhibiciones y las limitaciones inherentes a la psique occidental y suprime, por eso mismo, las diferencias entre el hombre y la bestia. La asociación de caracteres humanos y animales, común en numerosas máscaras tribales proporcionó a Picasso un prototipo que le sirvió para traspasar a la gran pintura, es decir, al arte ‘noble’, un modo de evocación asociativo que exploraba desde hacía tiempo al margen de su obra, en el arte ‘trivial’ de la caricatura erótica. Tomemos por ejemplo la hoja disoluta de 1905, donde el rostro de la prostituta que saborea lascivamente el sexo de su compañera está caricaturizado de tal manera que parece un hocico. ¿Es por mero azar que Picasso representó cerdos fornicando en la parte inferior de la hoja? Ciertamente, la idea de transmutar la fisonomía humana no era verdaderamente nueva. La encontramos notablemente en la obra gráfica de Leonardo da Vinci, cuyas ‘caricaturas’ seducían muy especialmente a Picasso. Cuando Picasso asociaba a la prostituta con un cerdo, reponía, en resumidas cuentas, una comparación corriente que se inscribía en la línea de sus permutaciones frecuentes entre mujeres y animales. La dimensión popular de este fenómeno está debidamente testificada por el dibujo humorístico que representa a los ocupantes simiescos de un prostíbulo que apareció en L’ASSIETTE AU BERRE con ocasión de un número especial dedicado a las enfermedades venéreas, el mismo año que Picasso ejecutó la hoja en cuestión. (Daix señala que Picasso había colaborado antes con este semanario anarquizante, en que dos textos de Salmon habían sido publicados en 1904, y Palau escribe que la redacción propuso más tarde a Picasso que ilustrara un número entero). // Además de la fuerza misma de su plasticidad, la cabeza ‘africana’ de la señorita de pie se diferencia de la caricatura por el carácter orgánico de la fusión de lo humano y lo bestial operada por Picasso, y por la ausencia de pretexto humorístico en la imagen. Era precisamente la imagen corrosiva de la prostituta animalizada, menos que humana, lo que seduciría a Picasso en los monotipos de Degas sobre el tema de los burdeles, de los que habría podido tener conocimiento durante la preparación de *Les demoiselles*, como señala Rosenblum.” Es esta opinión de Rubin, que recojo, *in extenso*, la que creo que contradice el *Album 7*, especialmente el *dibujo 3R*. Se podría decir, aunque con cautela, que lo que mueve a Rubin a identificar la cabeza de esta *demoiselle* con *lo africano* son más razones *excursivas*

de tipo cultural o ideológico que razones basadas en lo genuinamente plástico. Rubin es sublime en la mayor parte de sus asertos críticos, pero en ocasiones es demasiado gratuito en consideraciones que afectan de lleno a la personalidad y las *creencias*, por decirlo así, de Picasso. Como crítico en ocasiones se desliza a terrenos algo *fuera de marco* y, sin duda, escabrosos, sin que tenga suficientes argumentos para ello.

CUADERNO N° 7, PREPARATORIO  
DE *LAS SEÑORITAS DE AVIGNON*



1770 PP

120 Pages Régliées

Prix : 10 Centimes

---

*Mr*

CAHIER



de *Dessins*

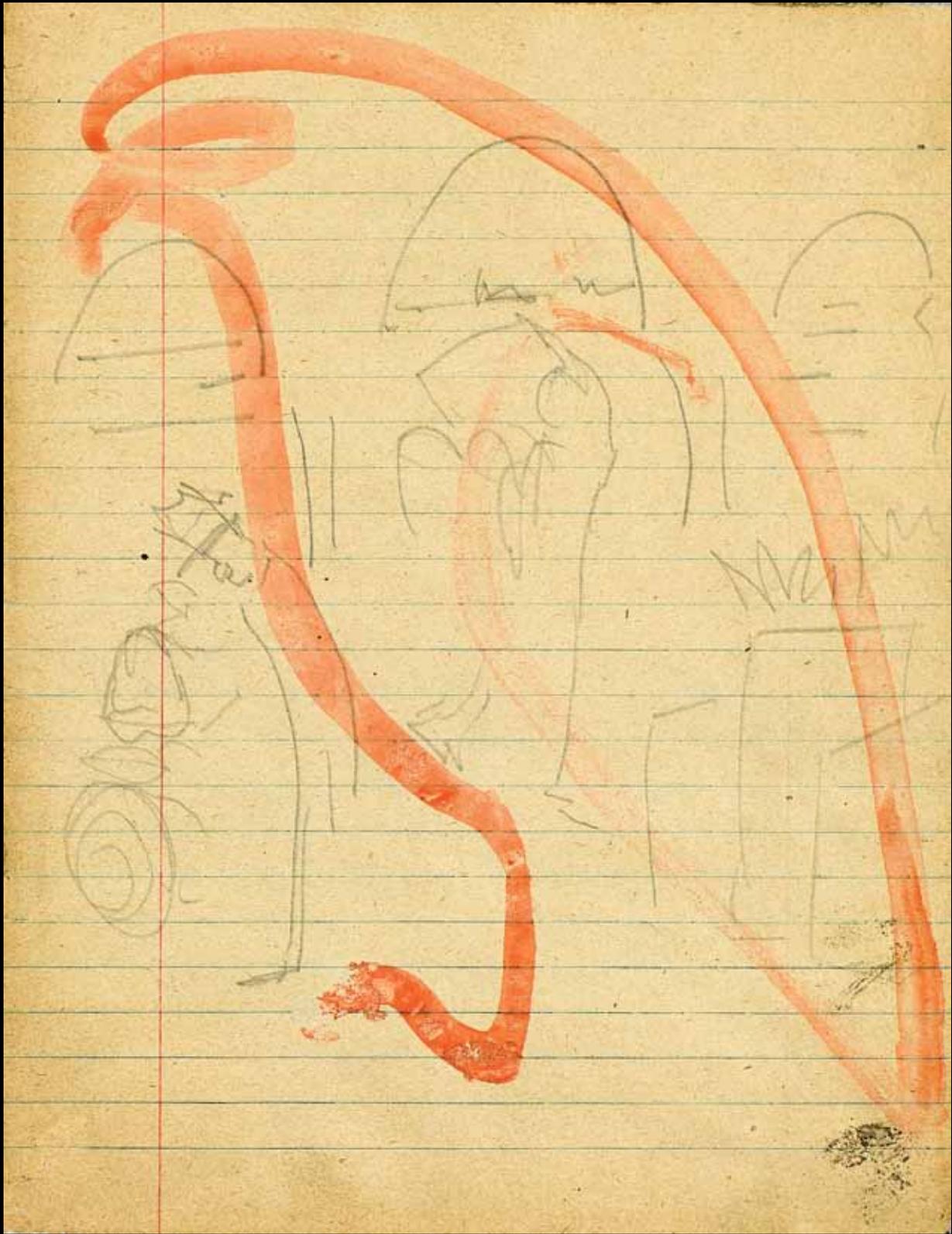
---

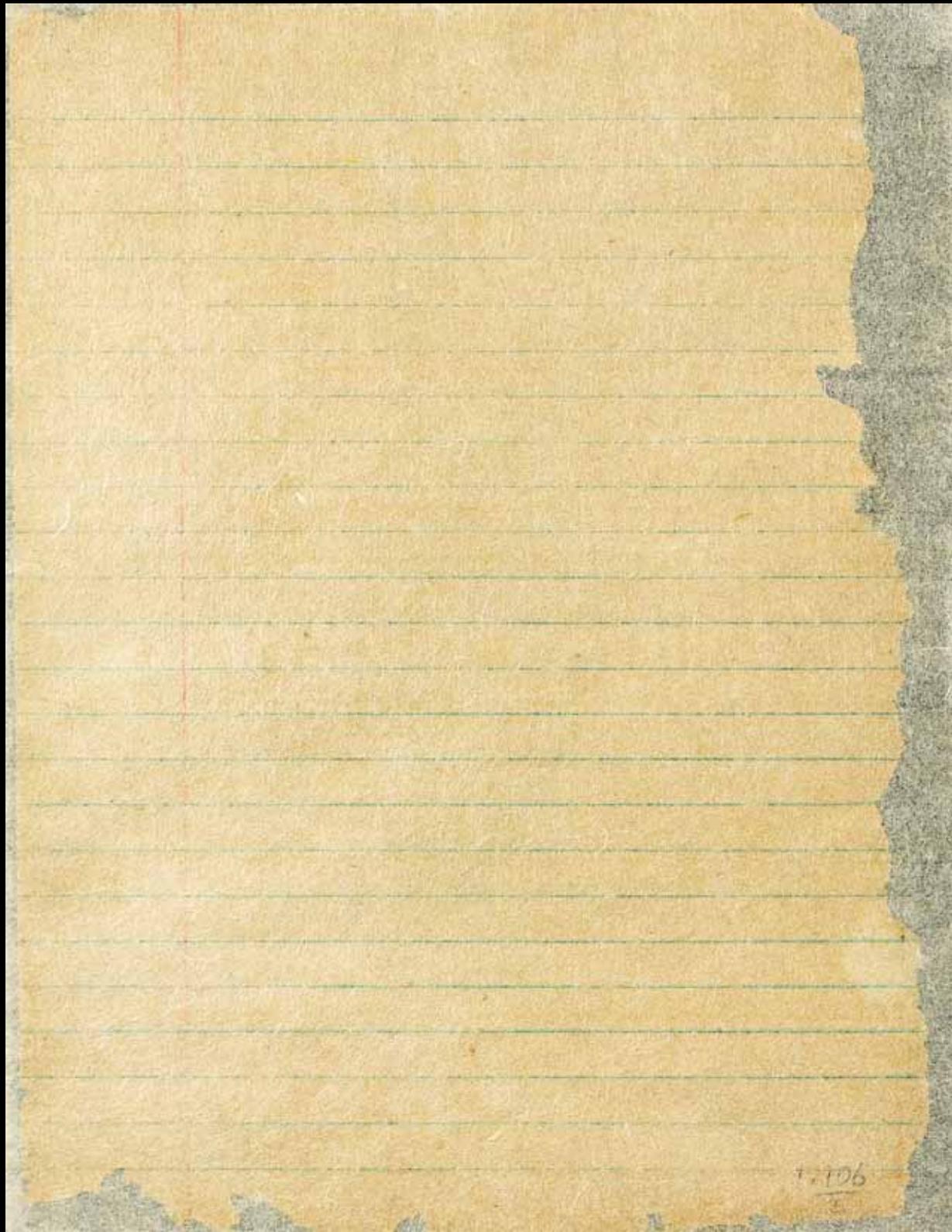
APPARTENANT

*Monsieur Picasso*

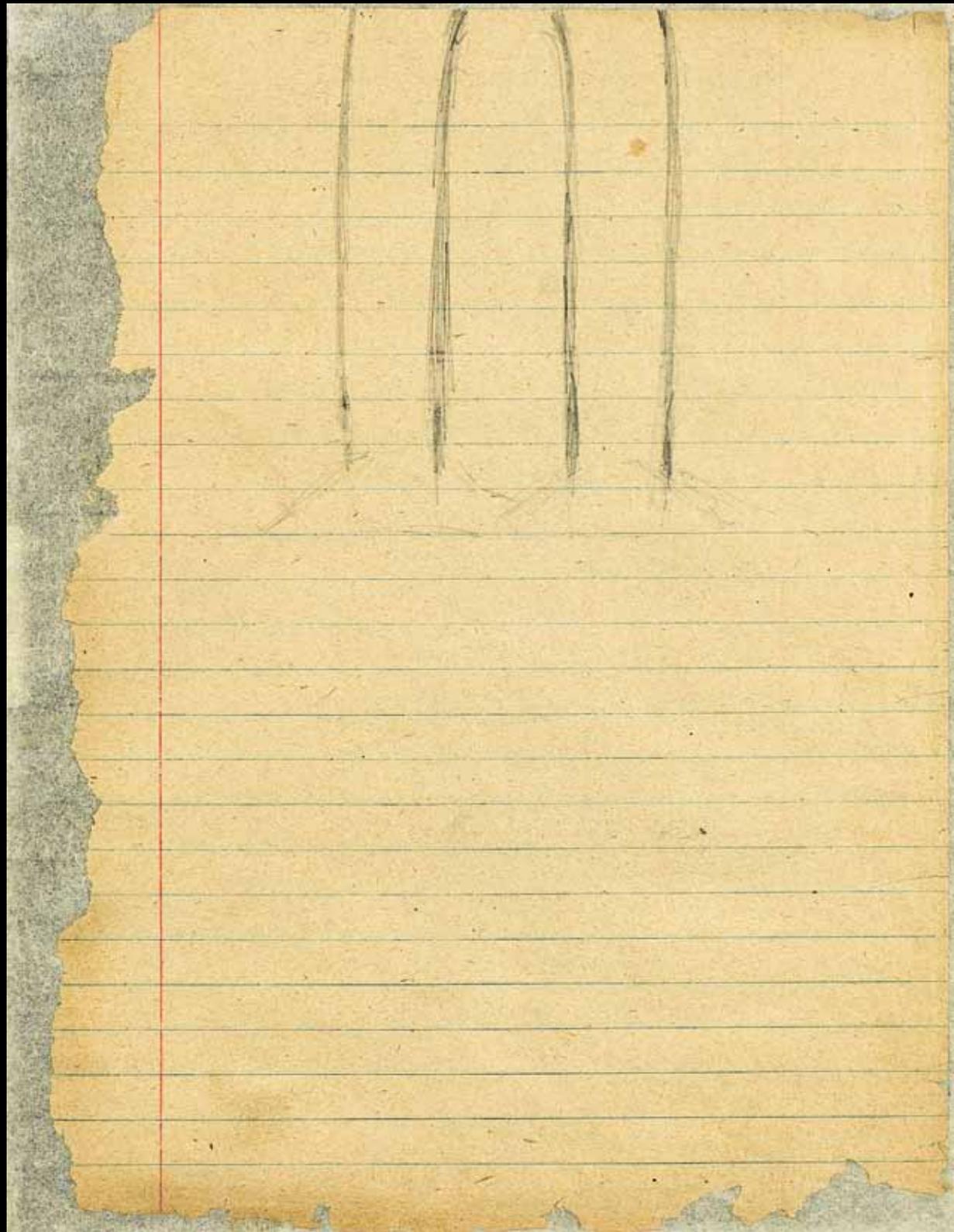
---



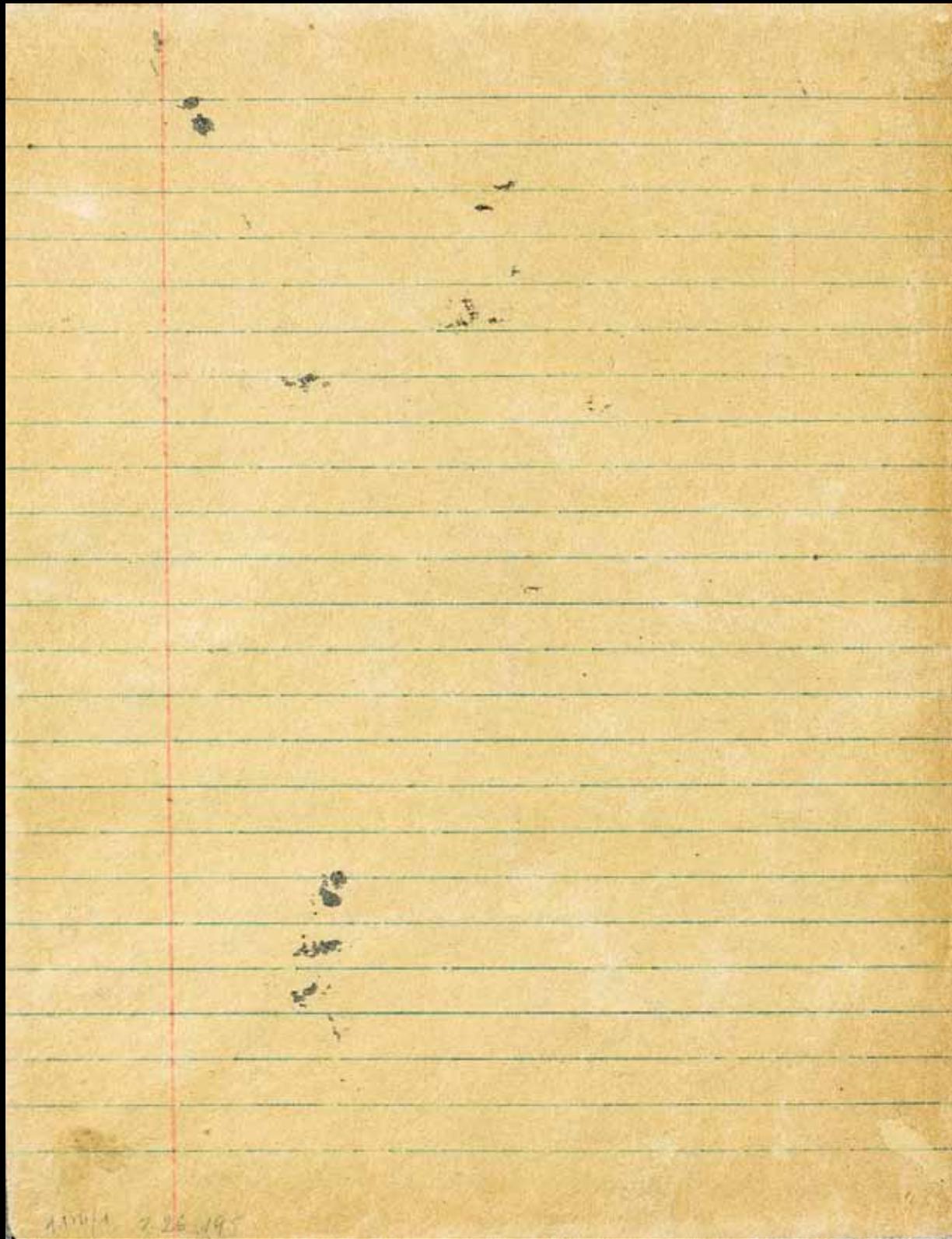




IV

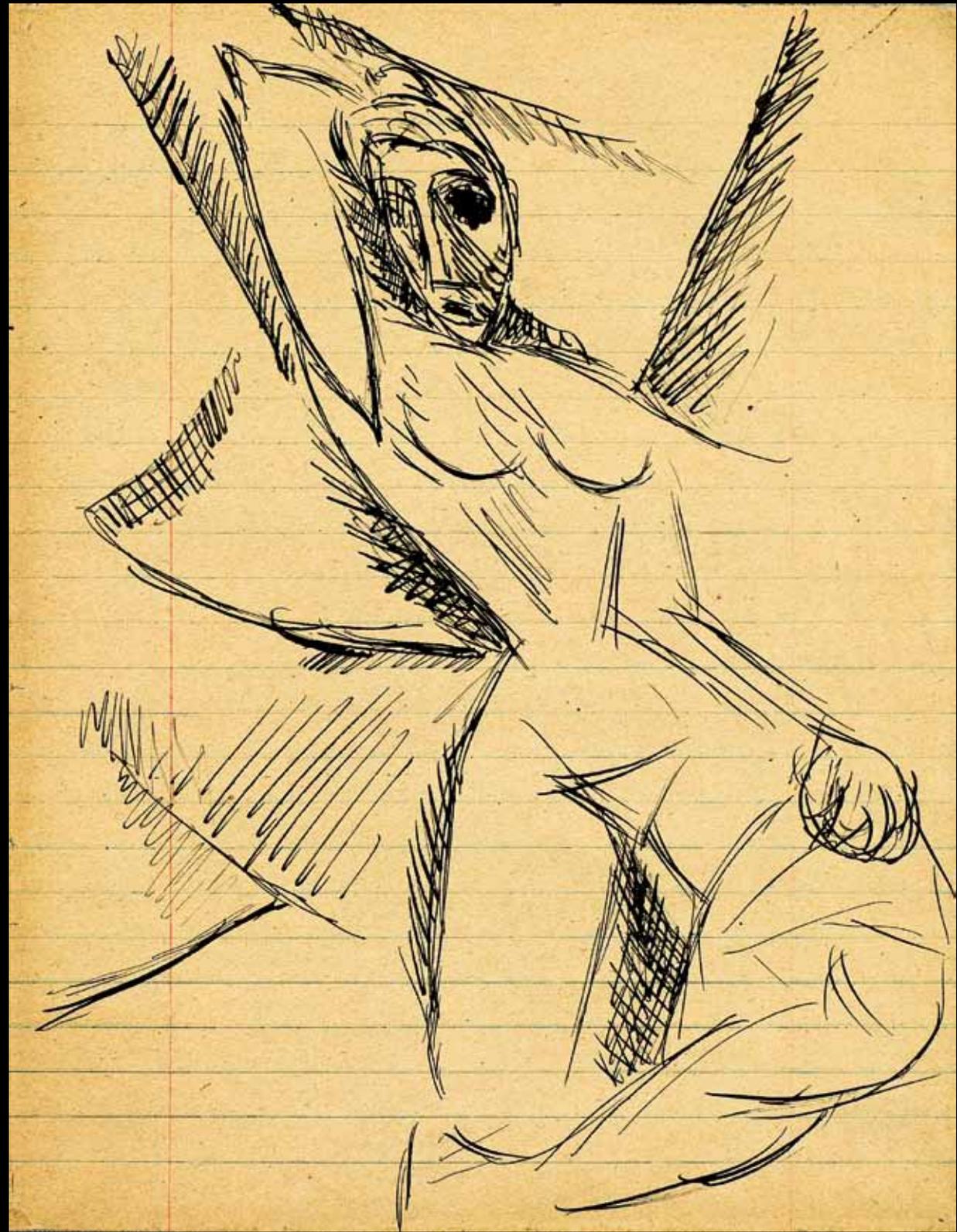


2R

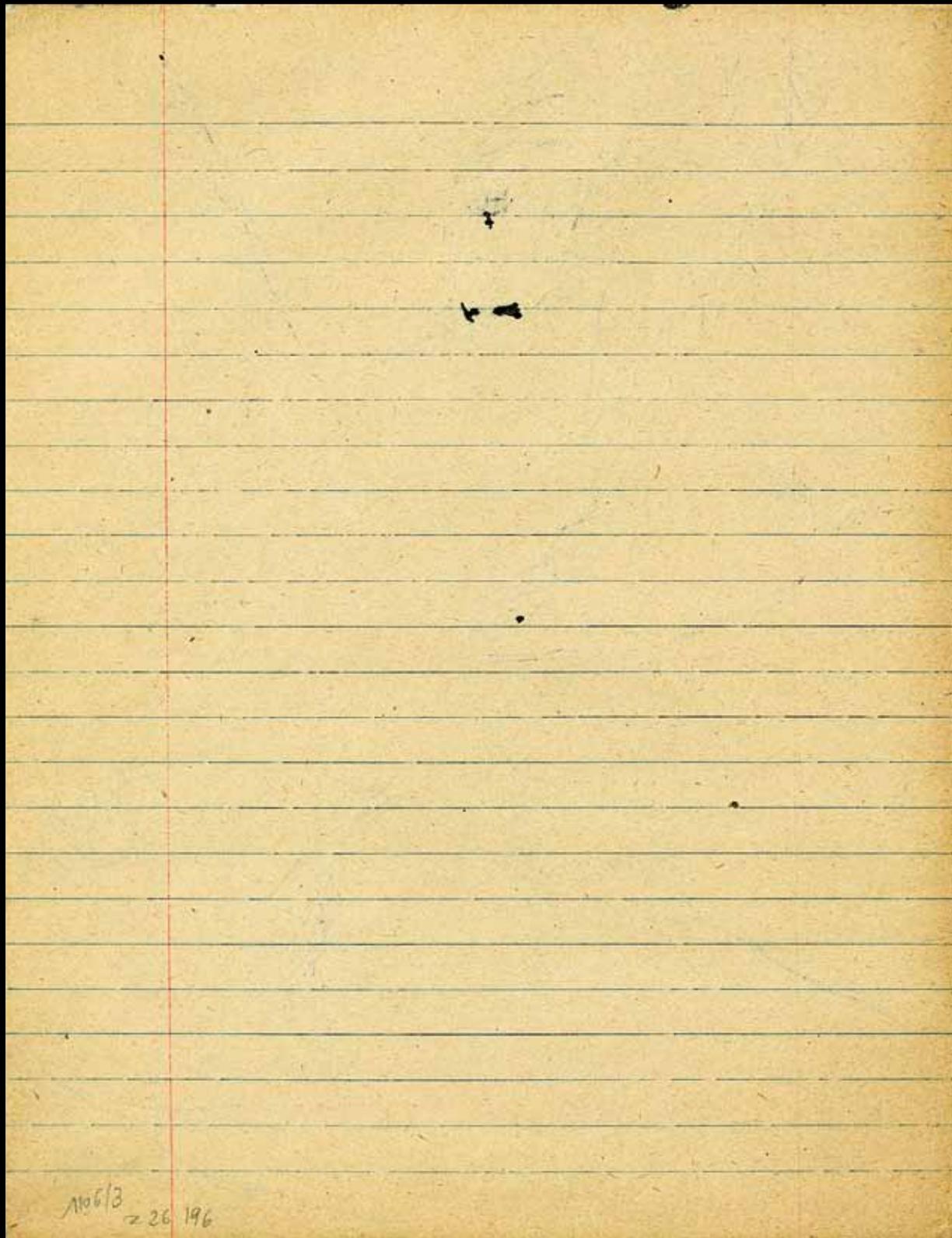


11111 2.26.195

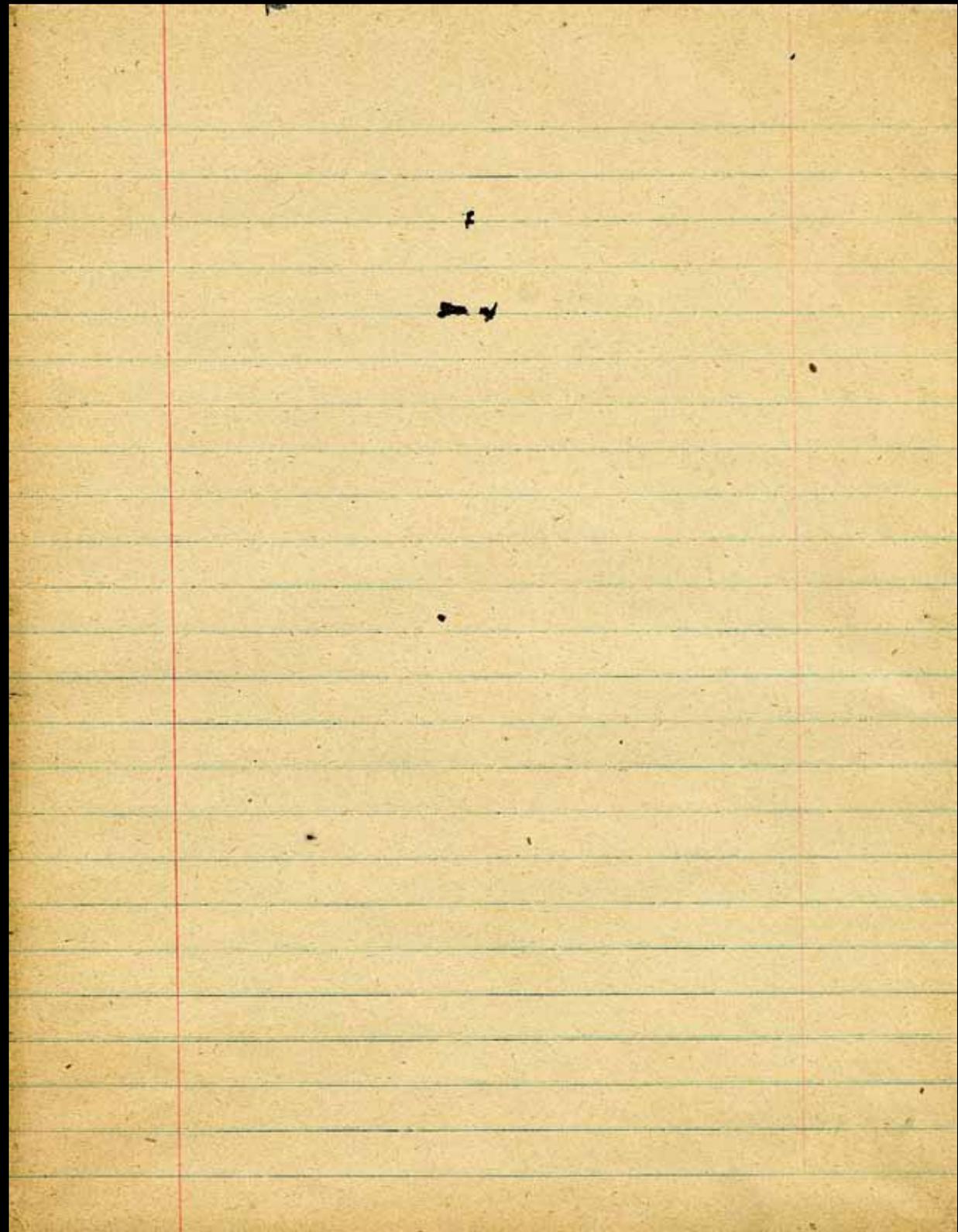
2V



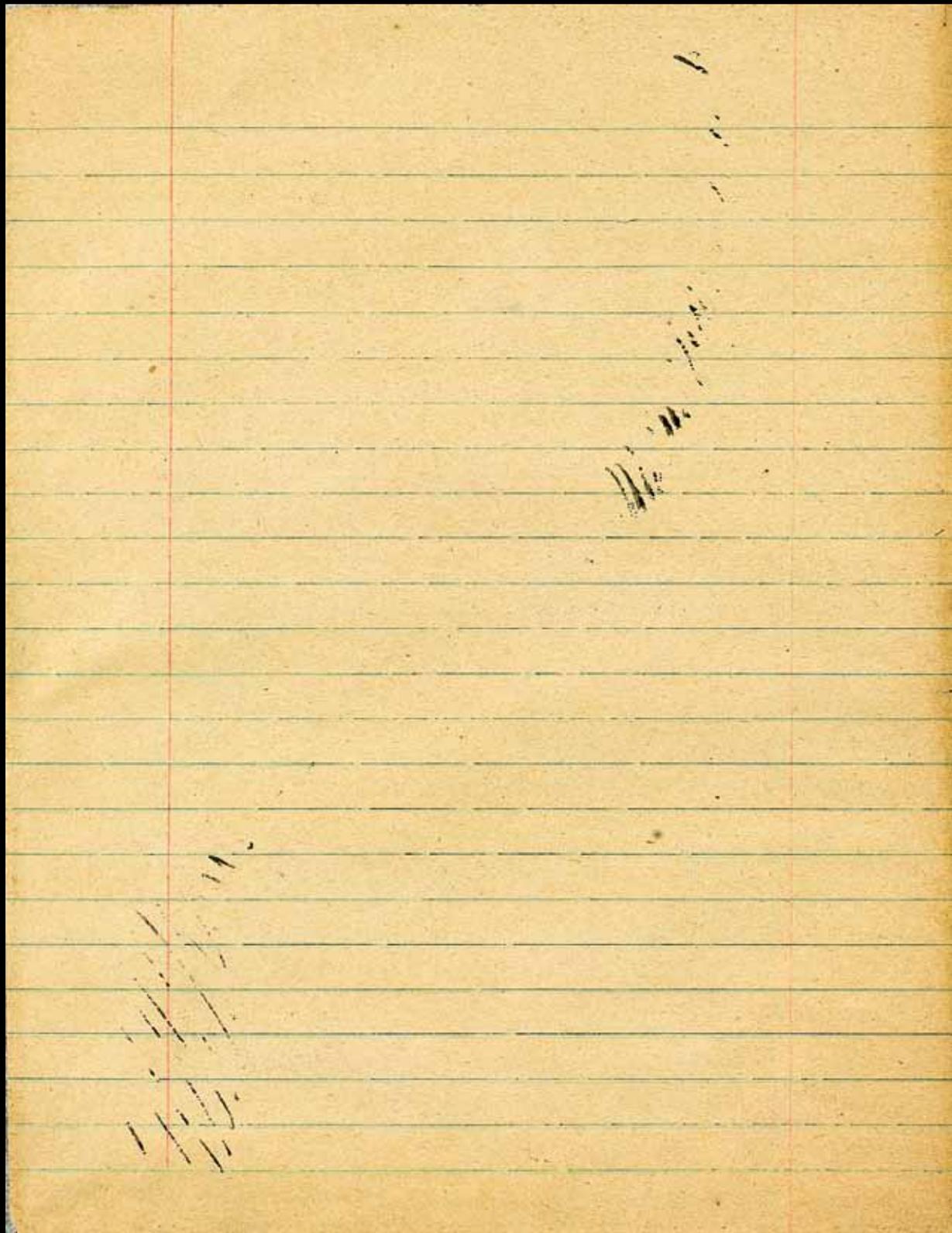
3R



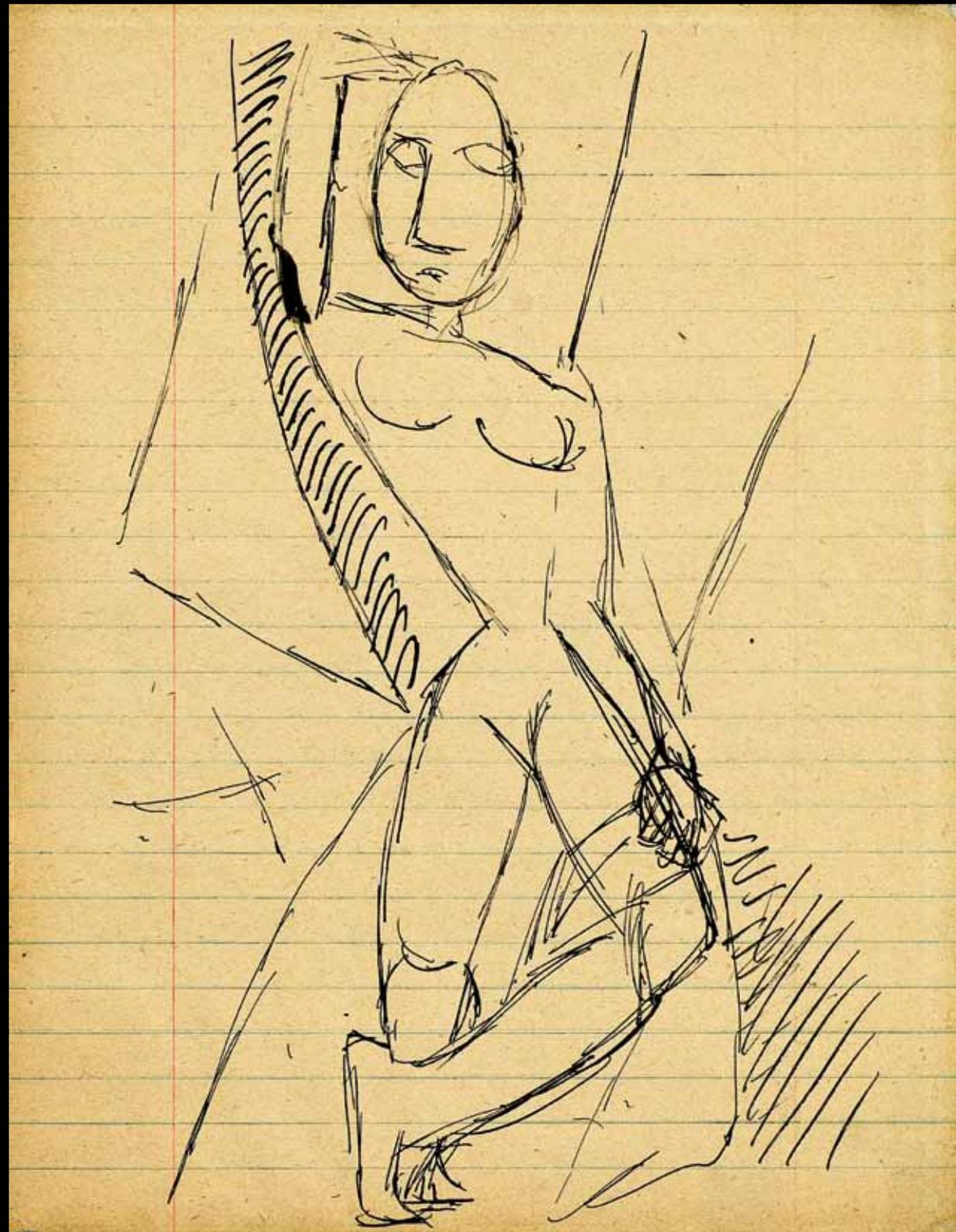
3V



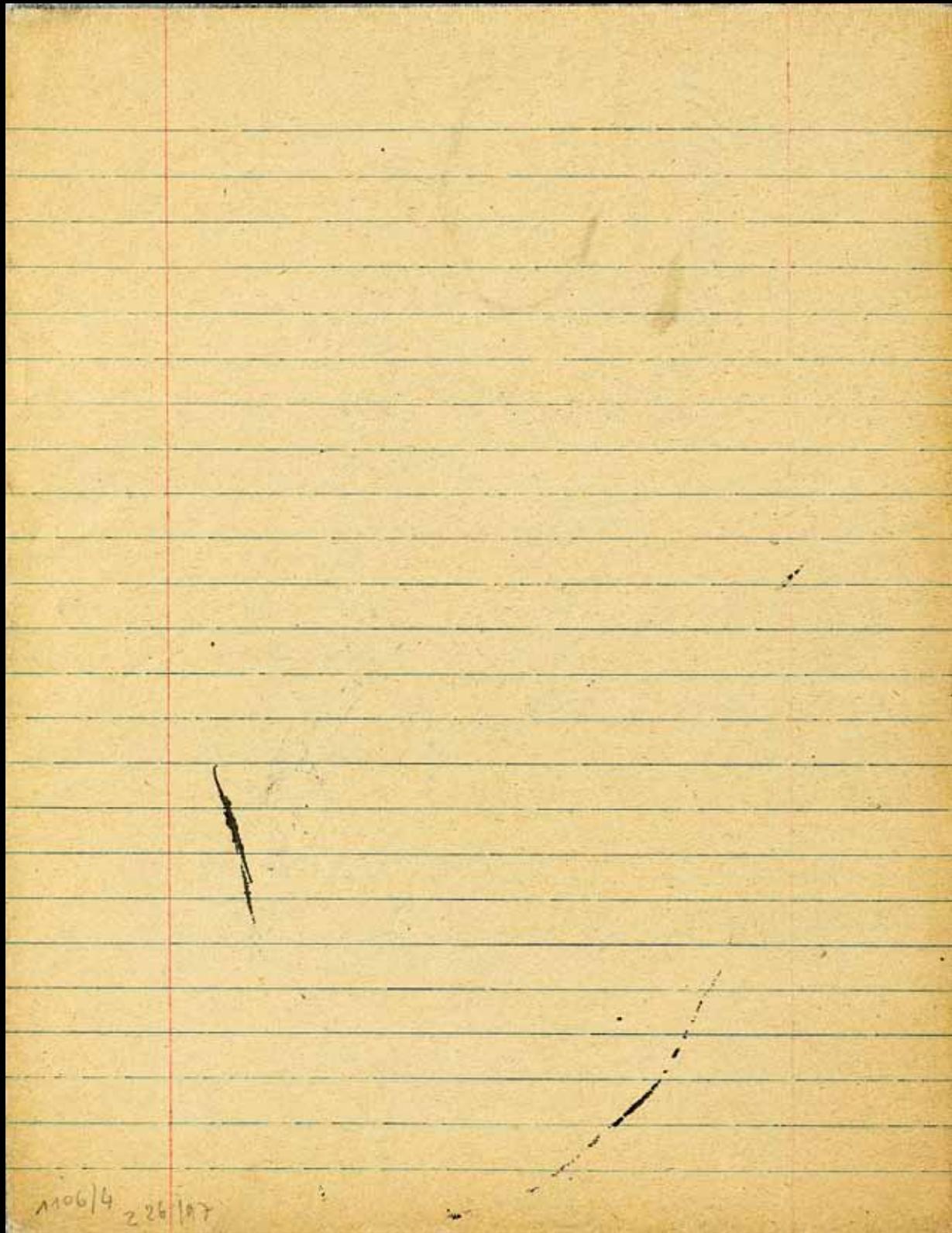
4R



4V

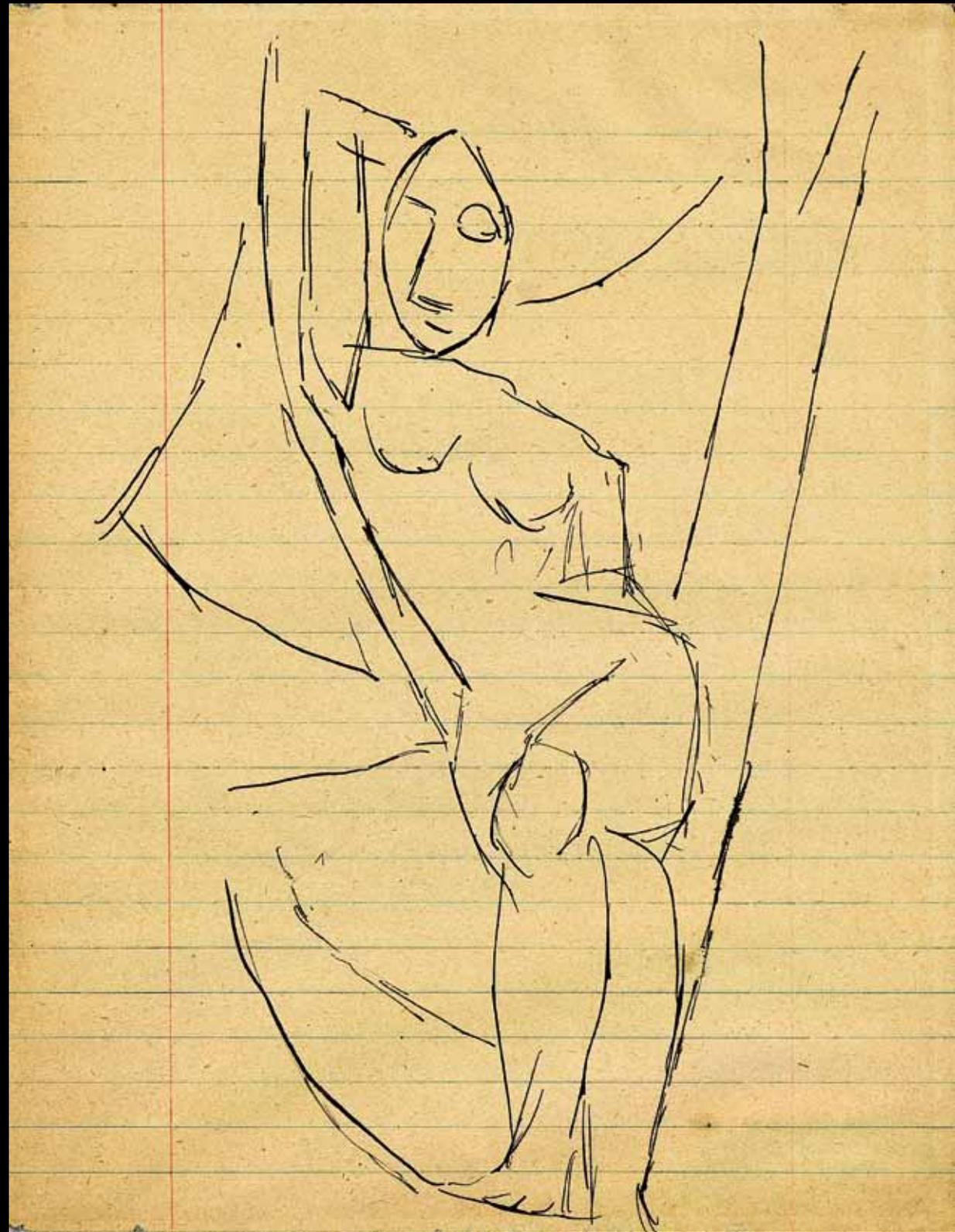


5R

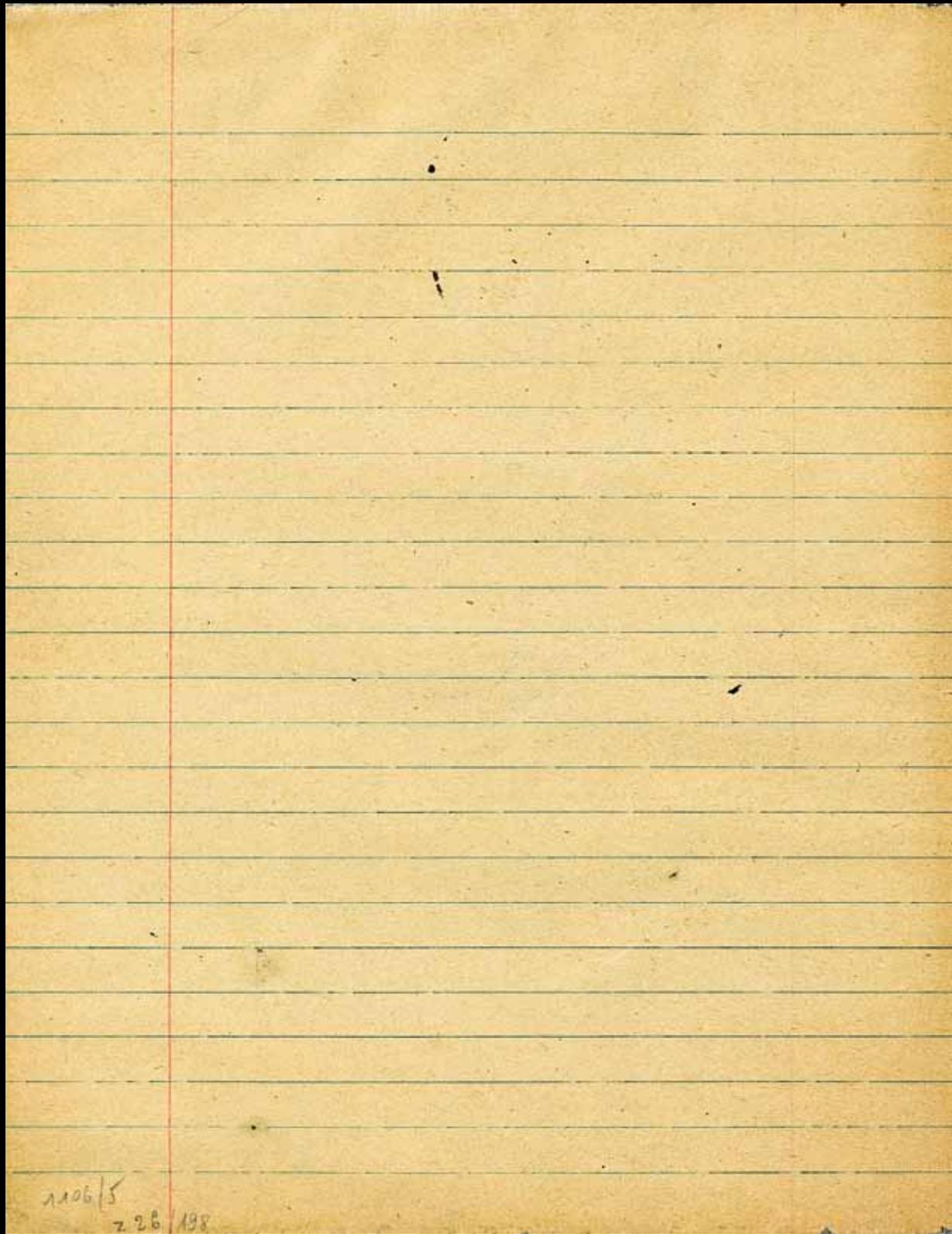


1106/4 226/107

5V

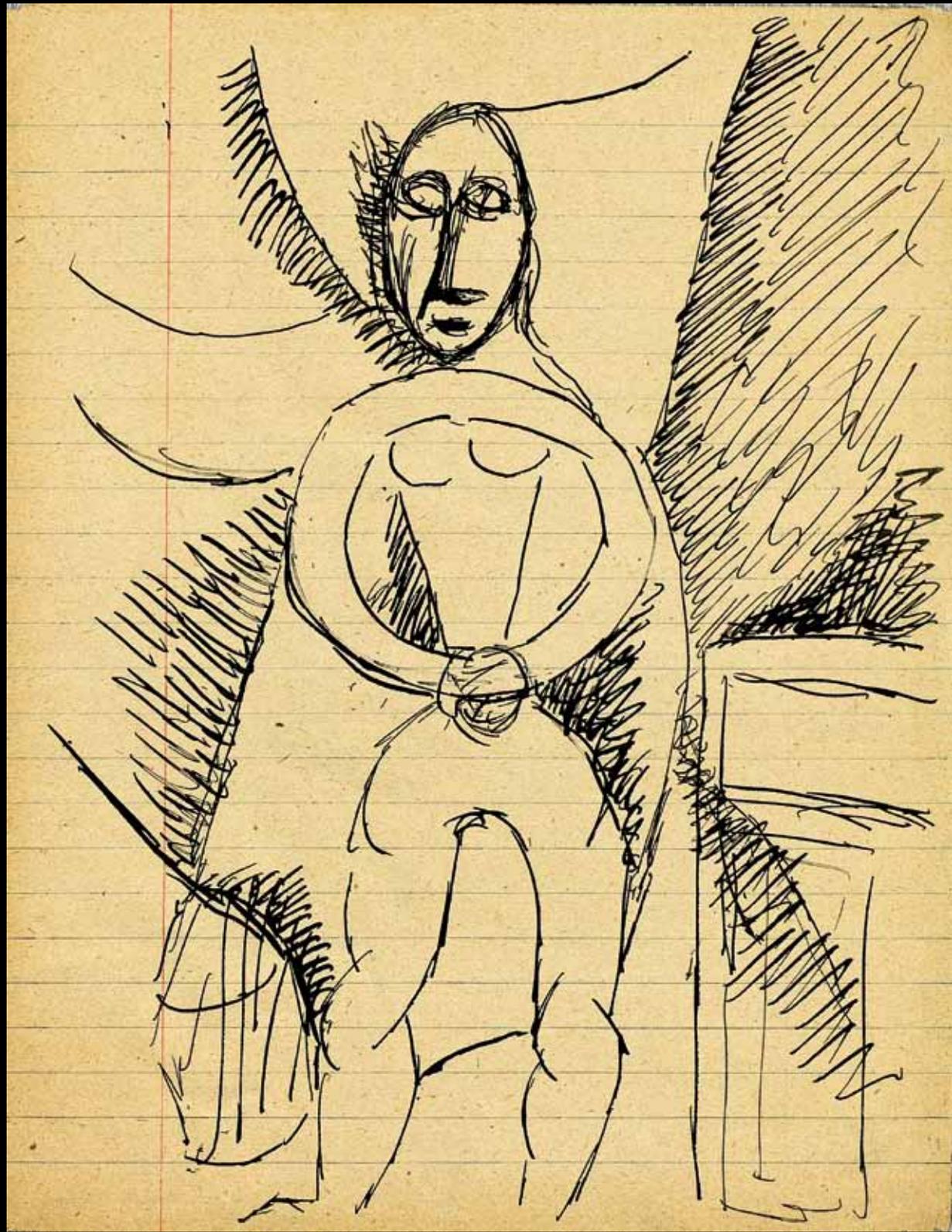


6R

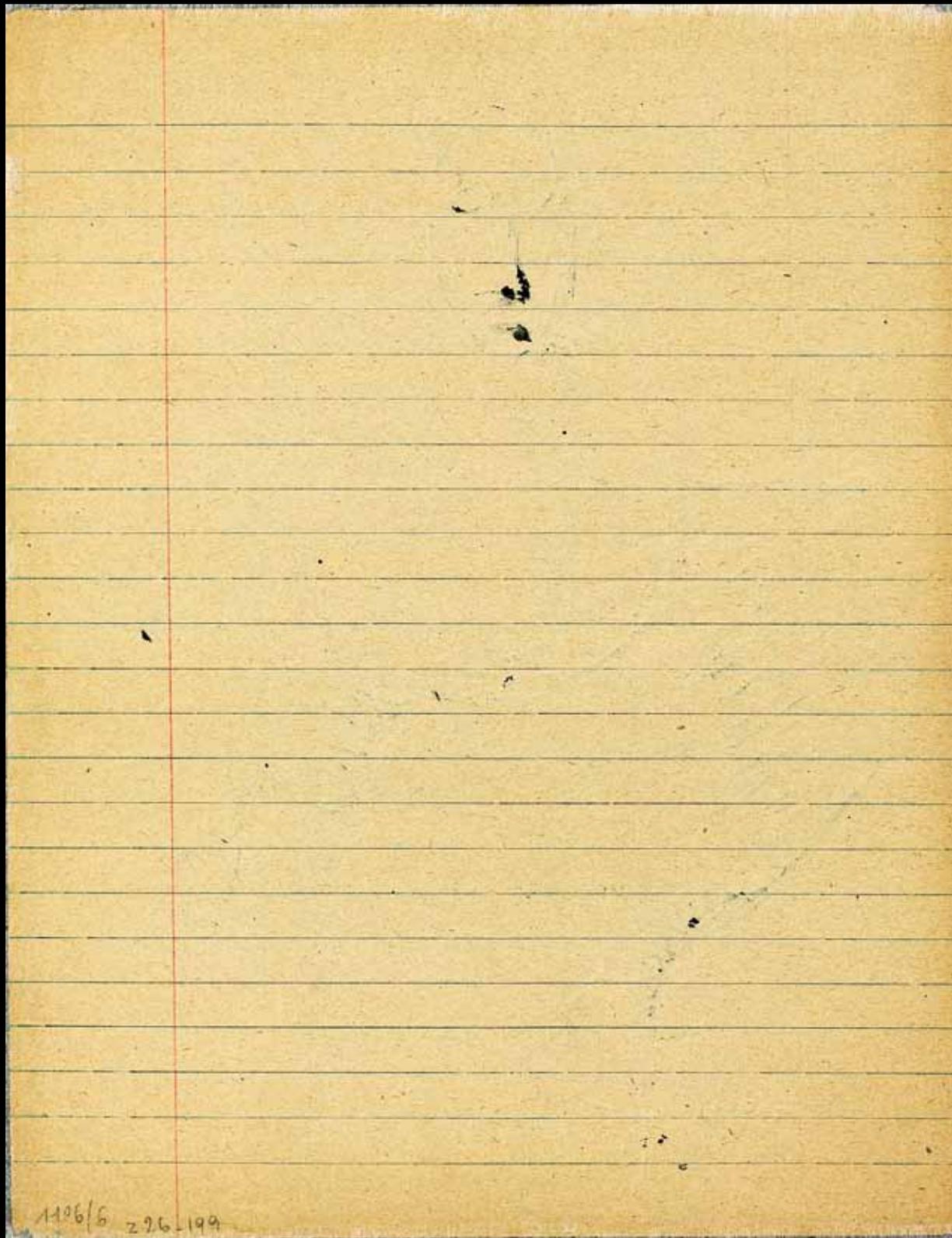


1106/5  
2.26.198

6V

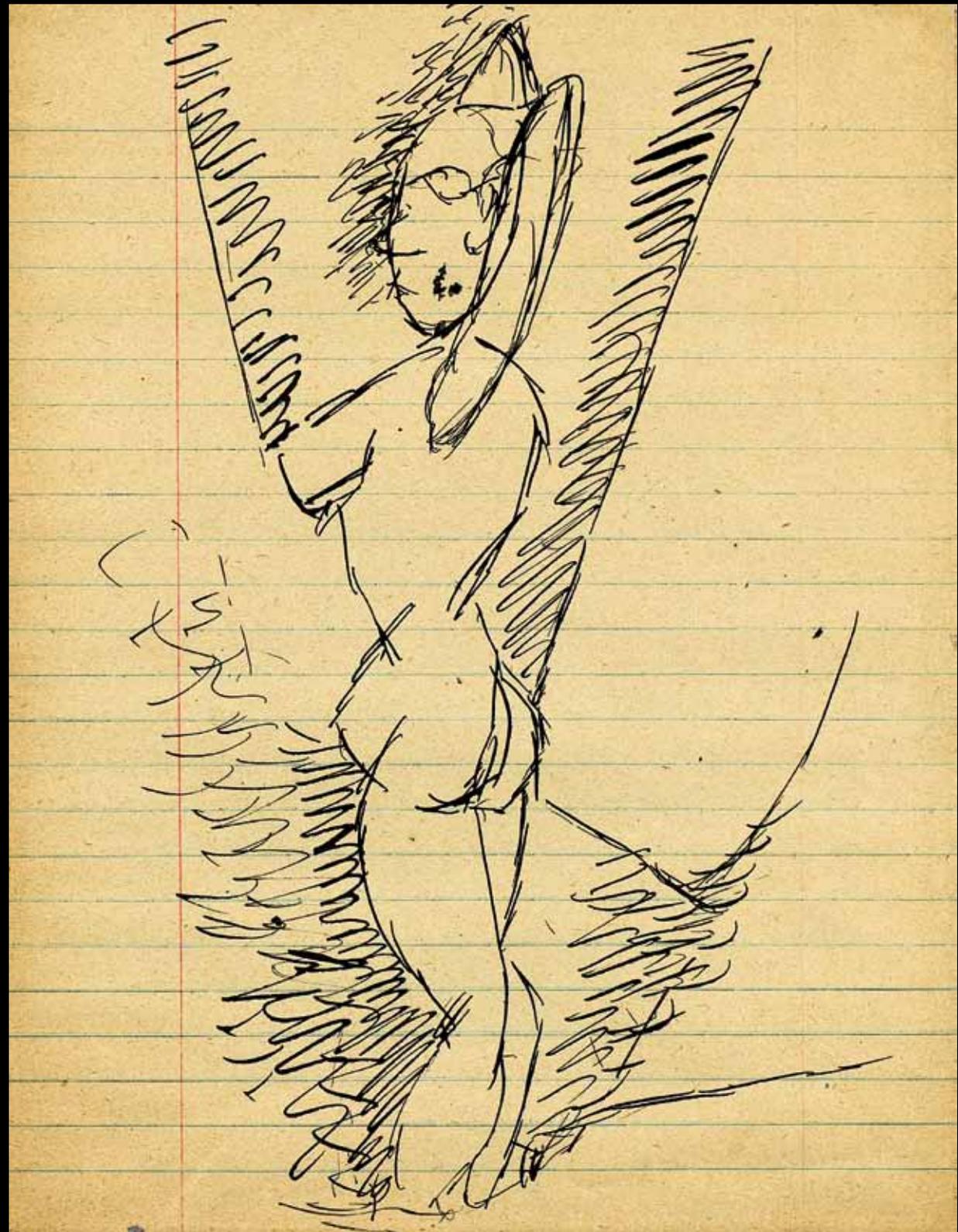


7R

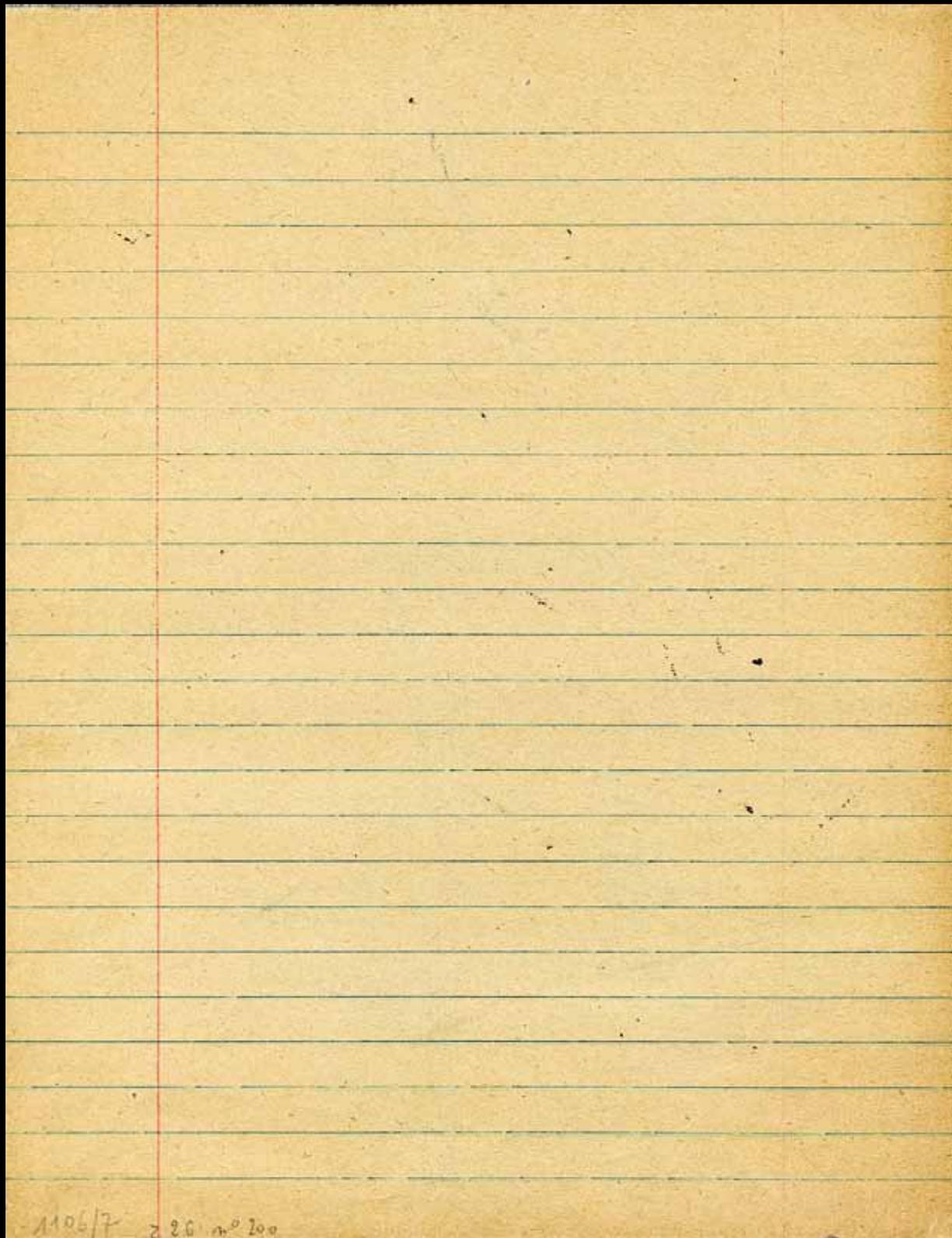


1106/6 226-199

7V



8R

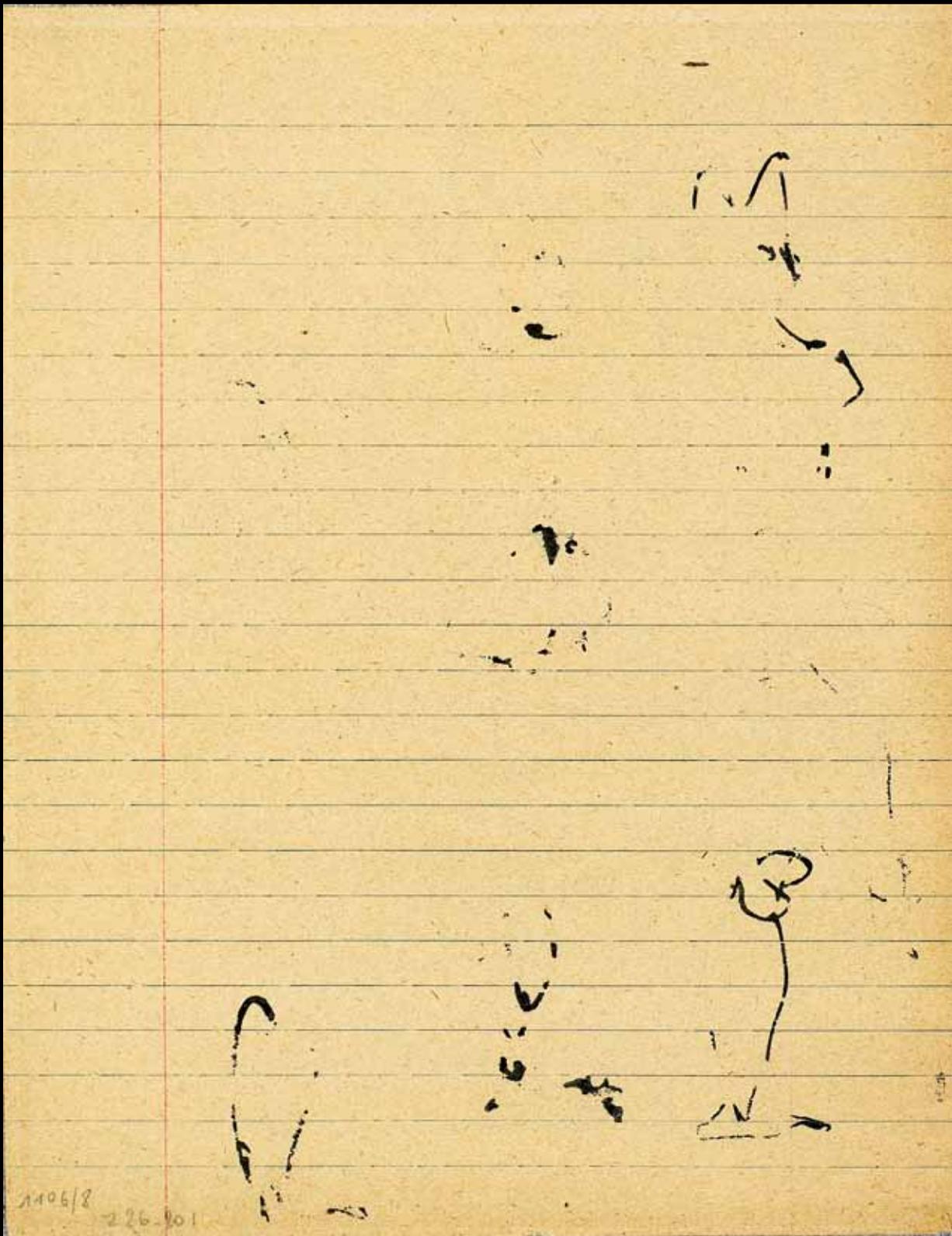


1106/7 220 n° 100

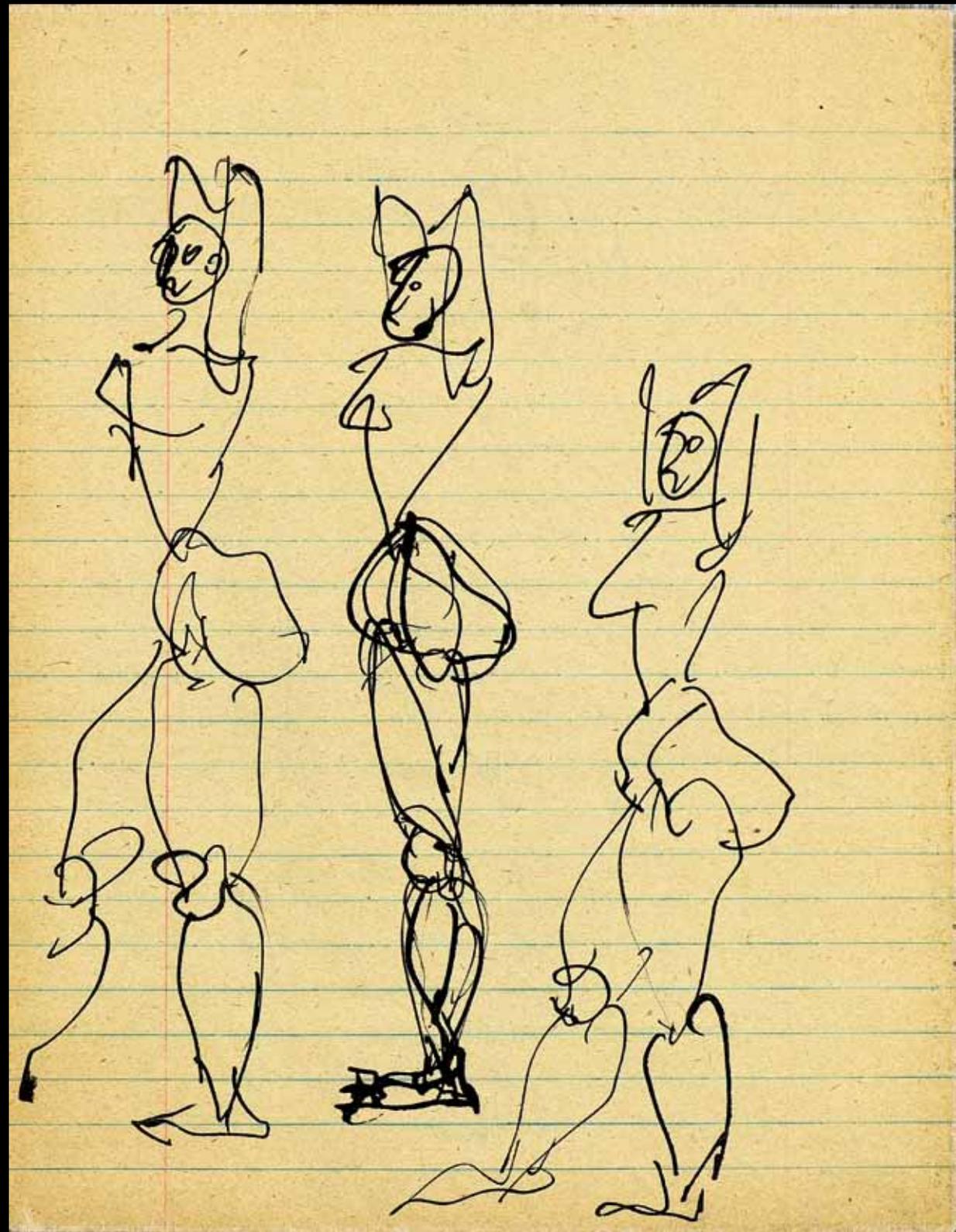
8V



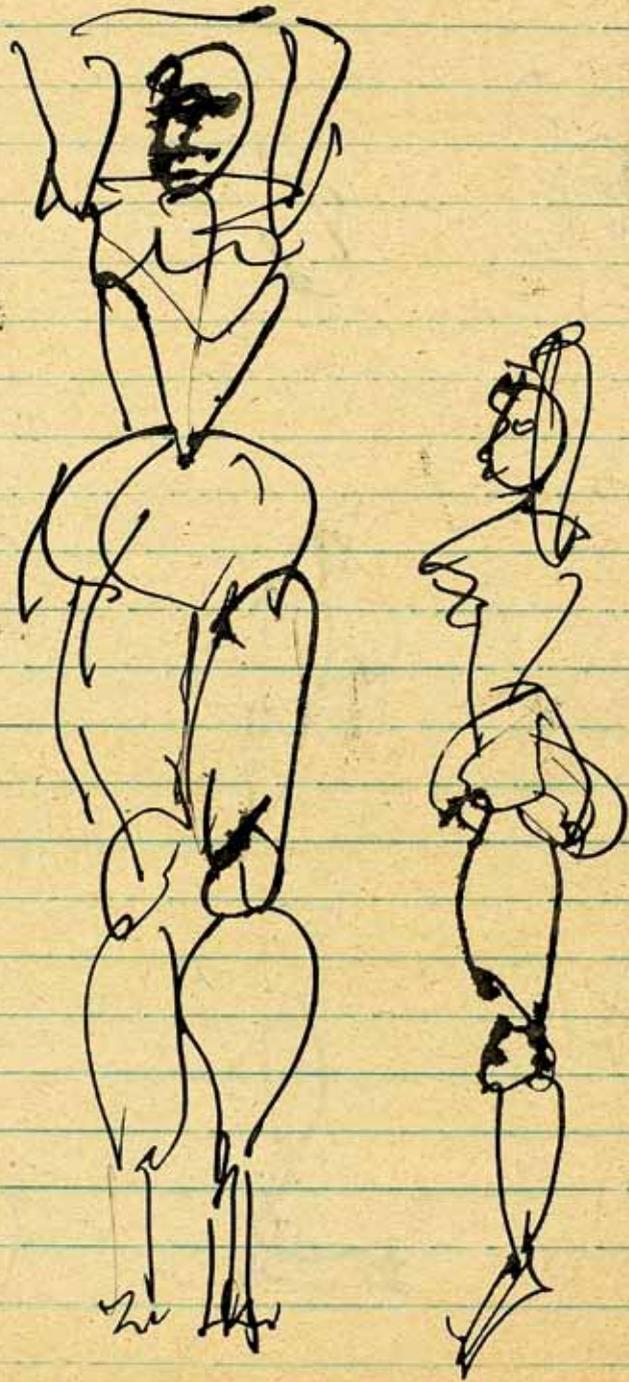
9R



9V

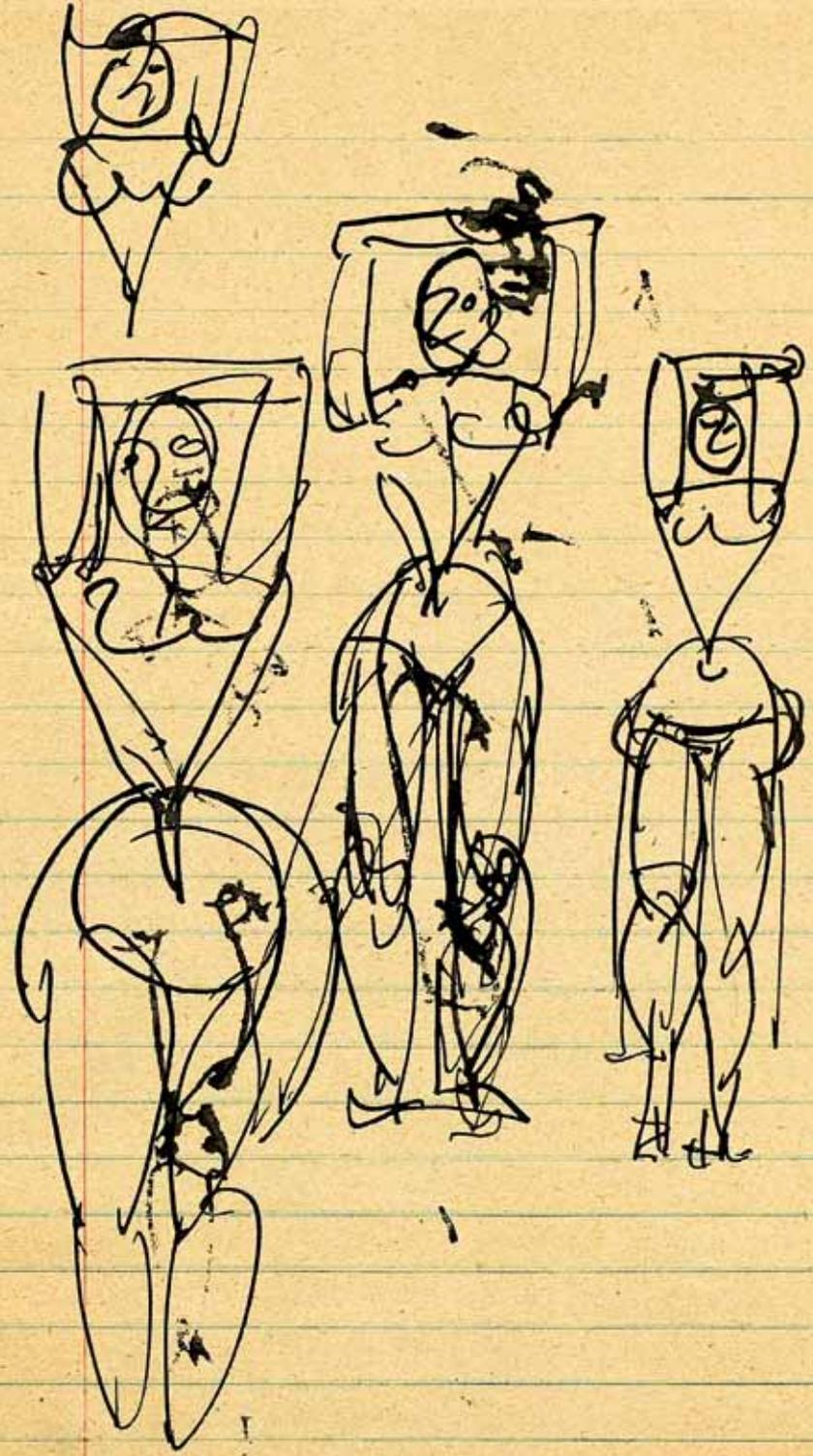


10R

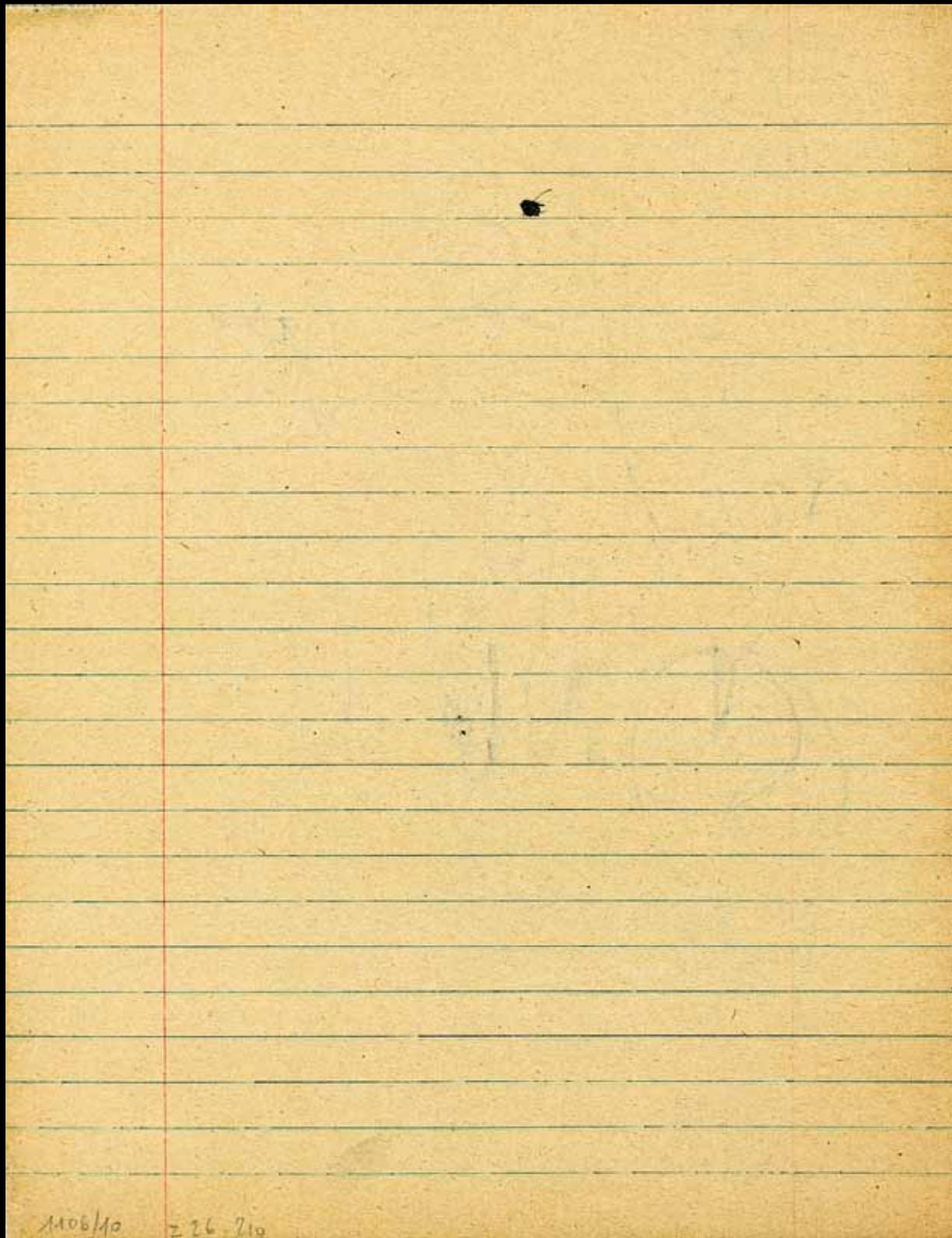


106/9 226 106-105

10V

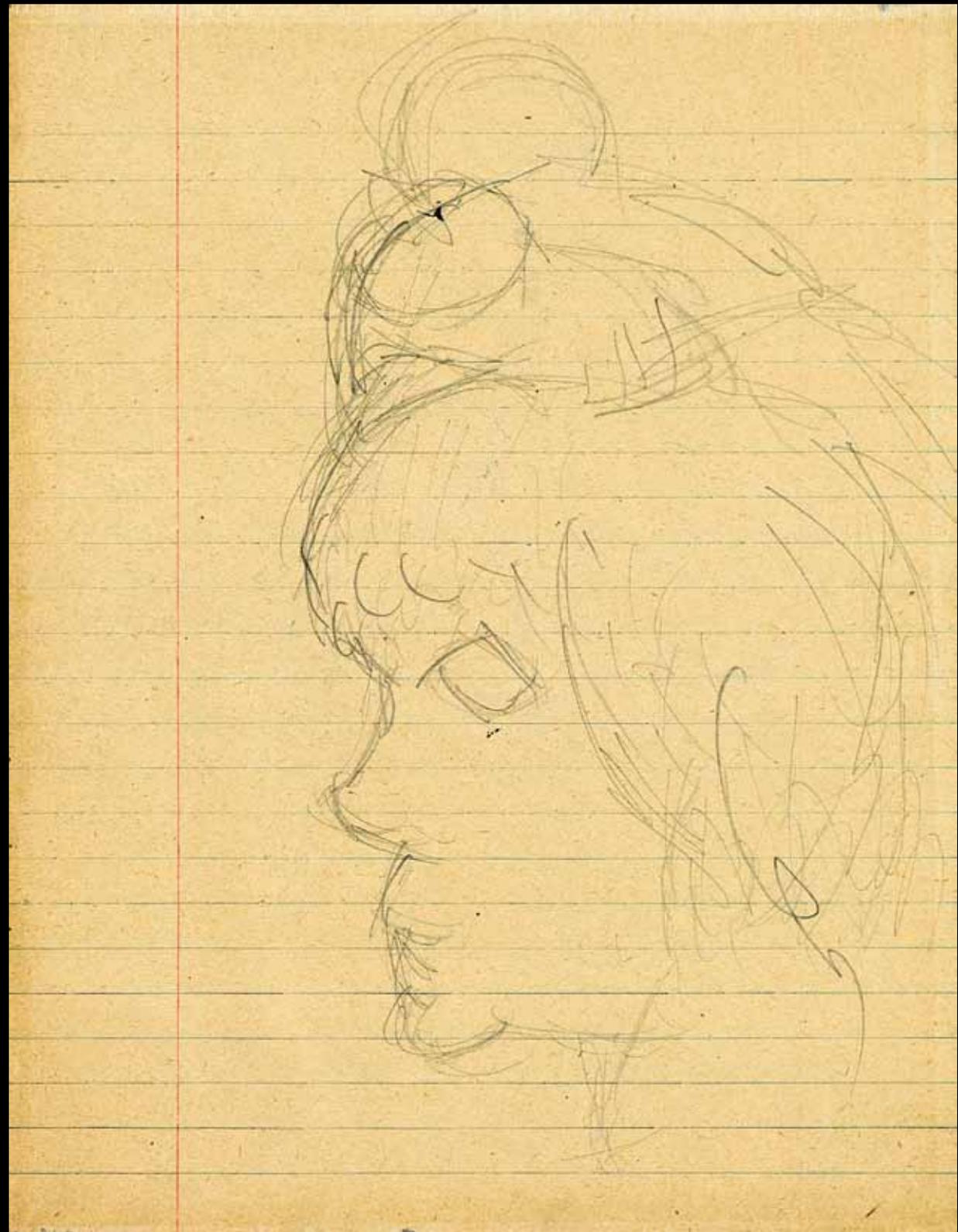


11R

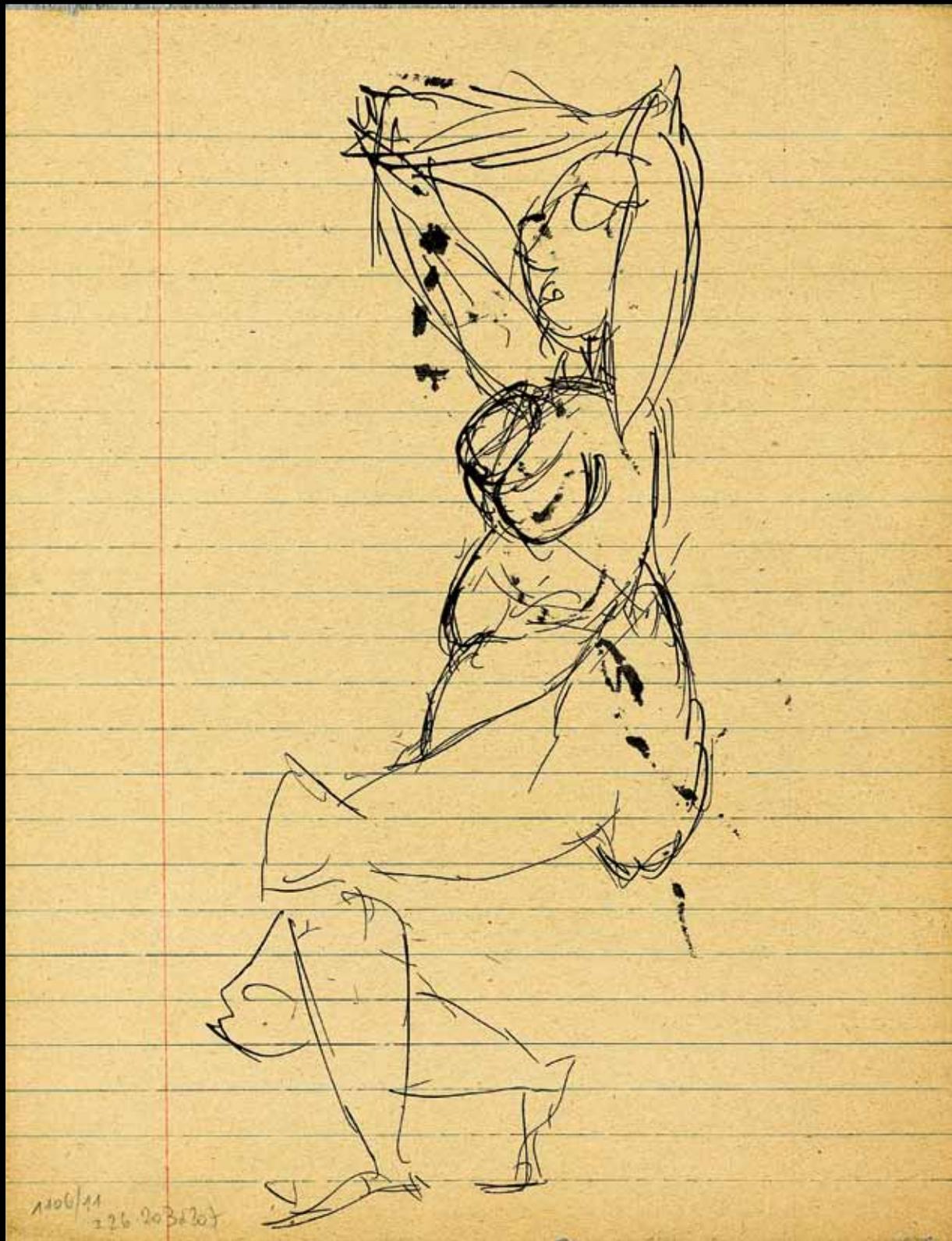


1106/10 z 26-210

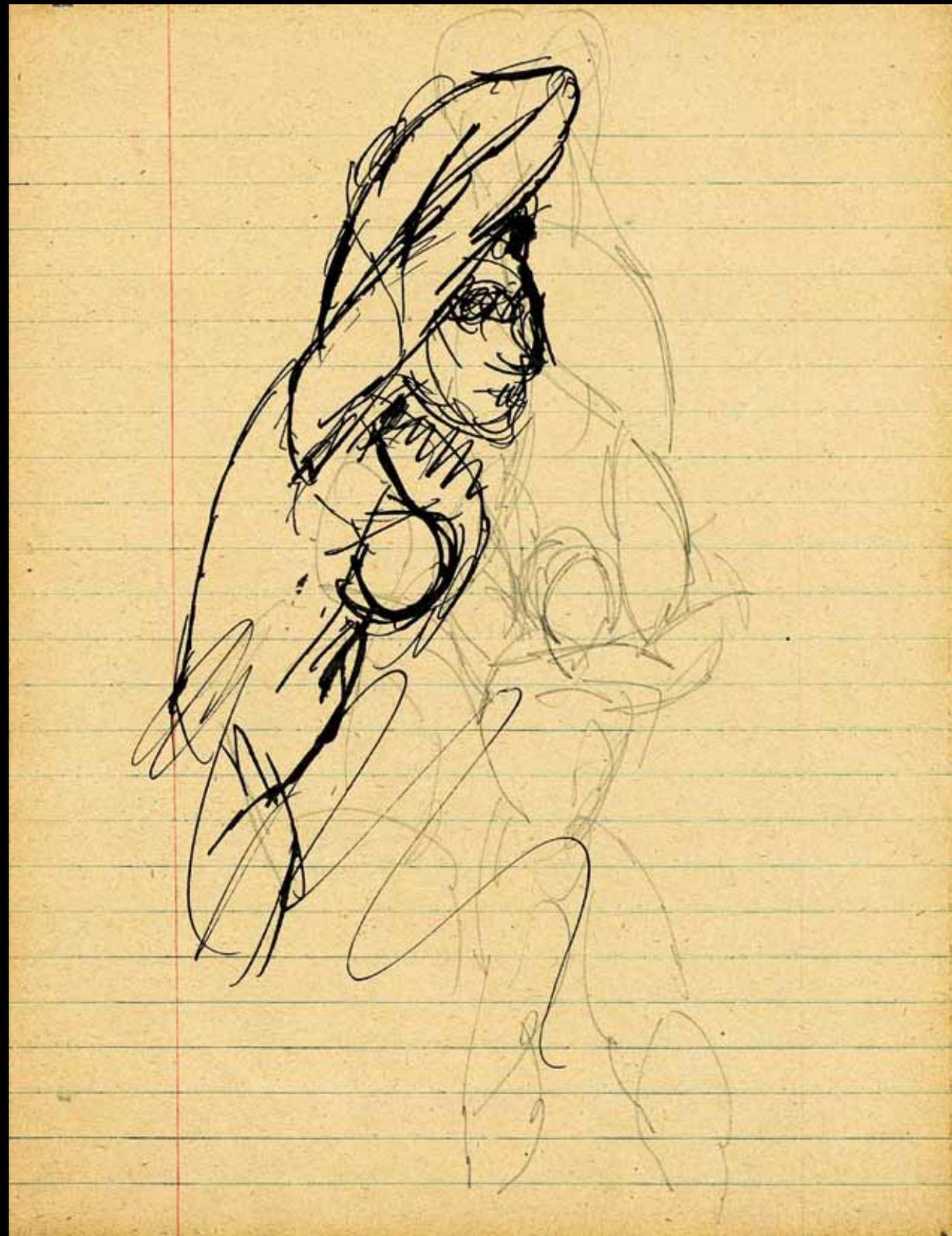
11V



12R



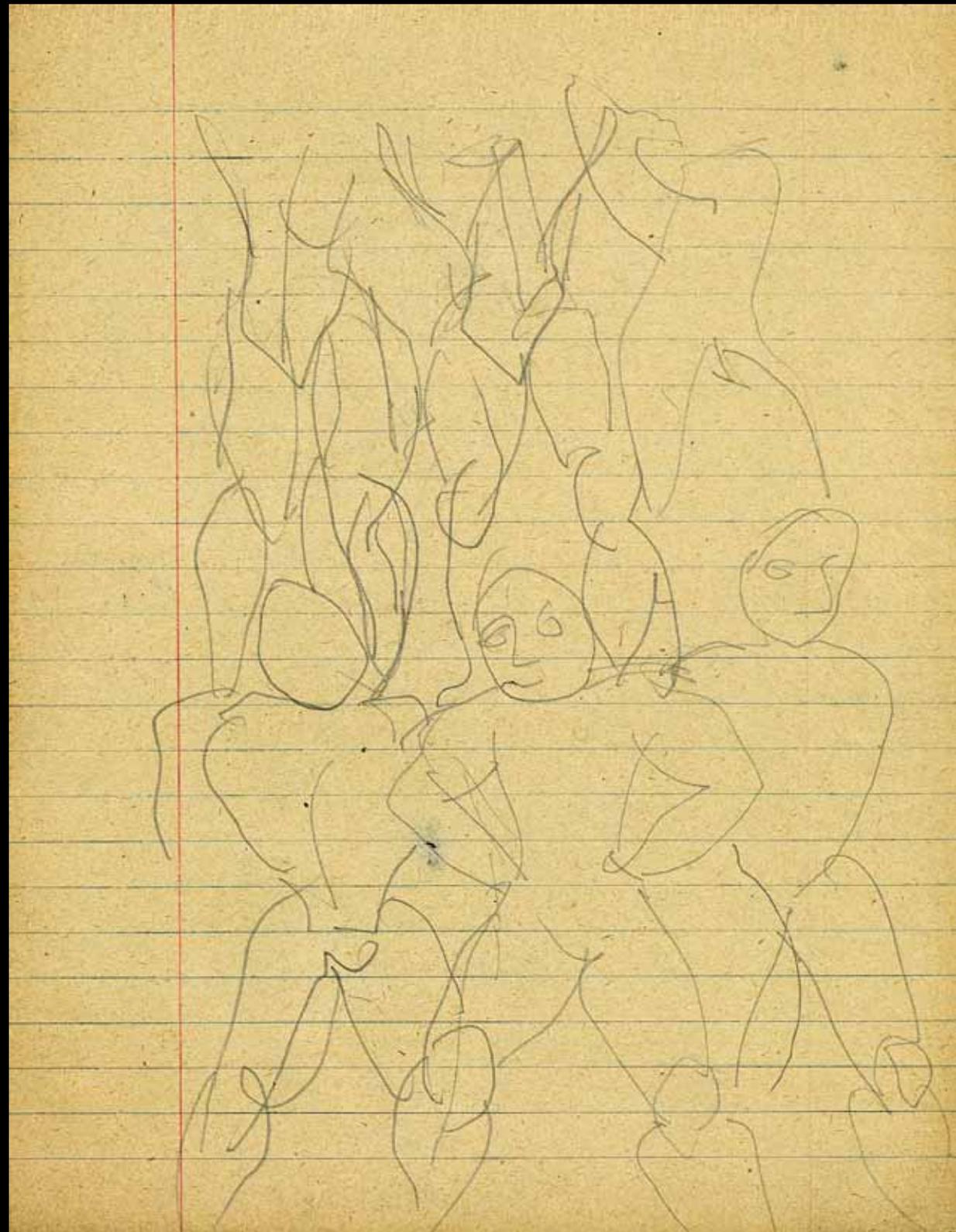
12V



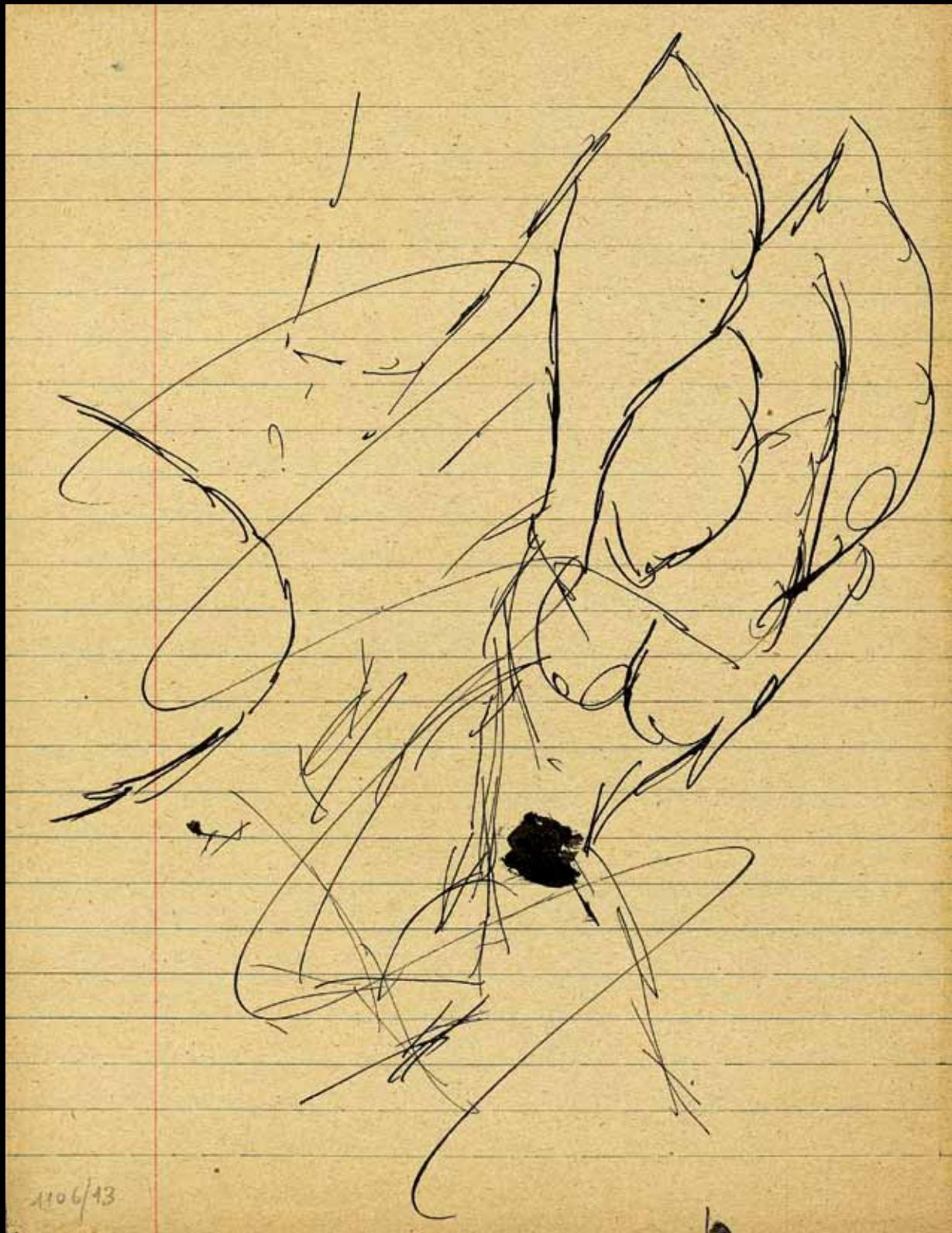
13R



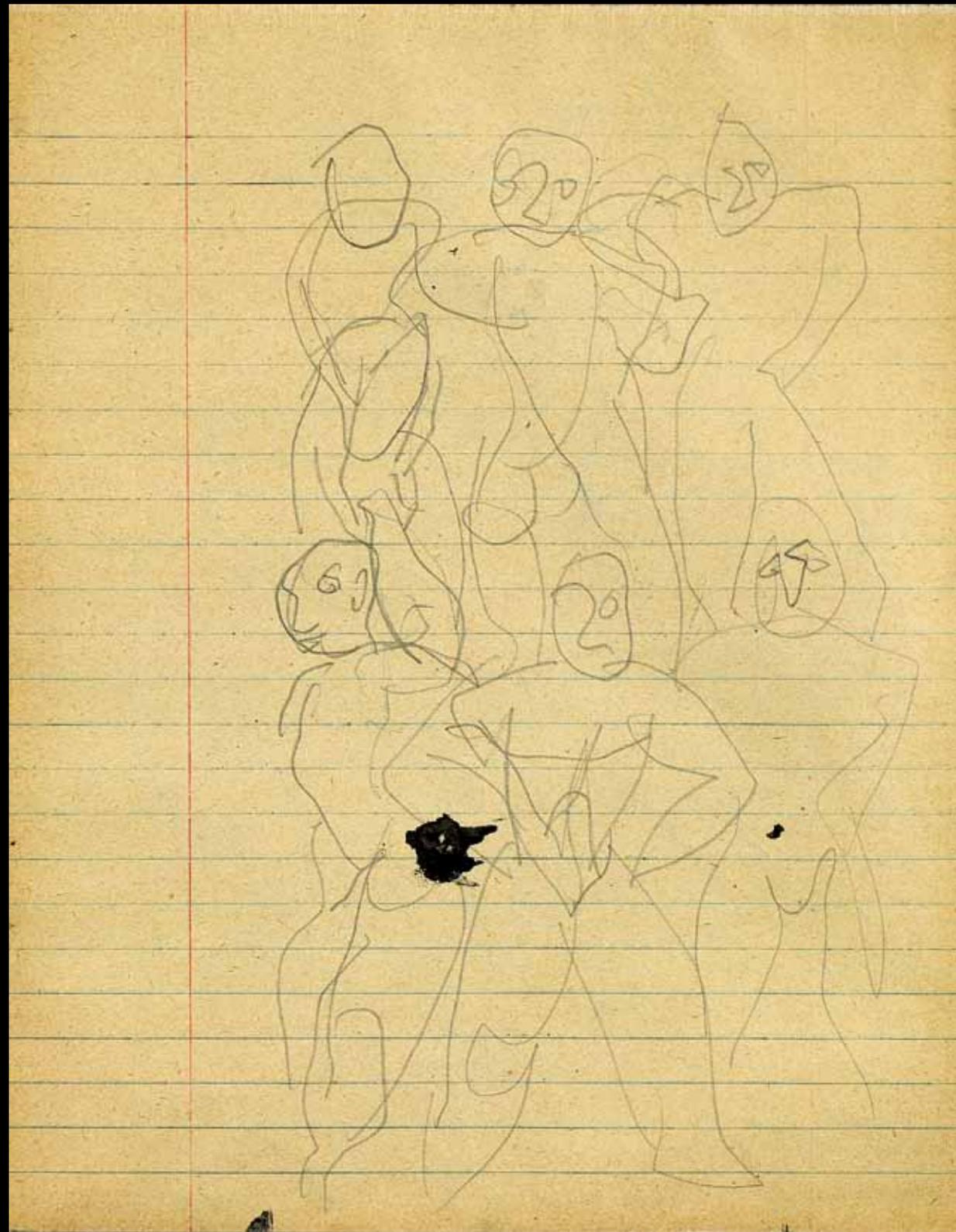
13V



14R



14V

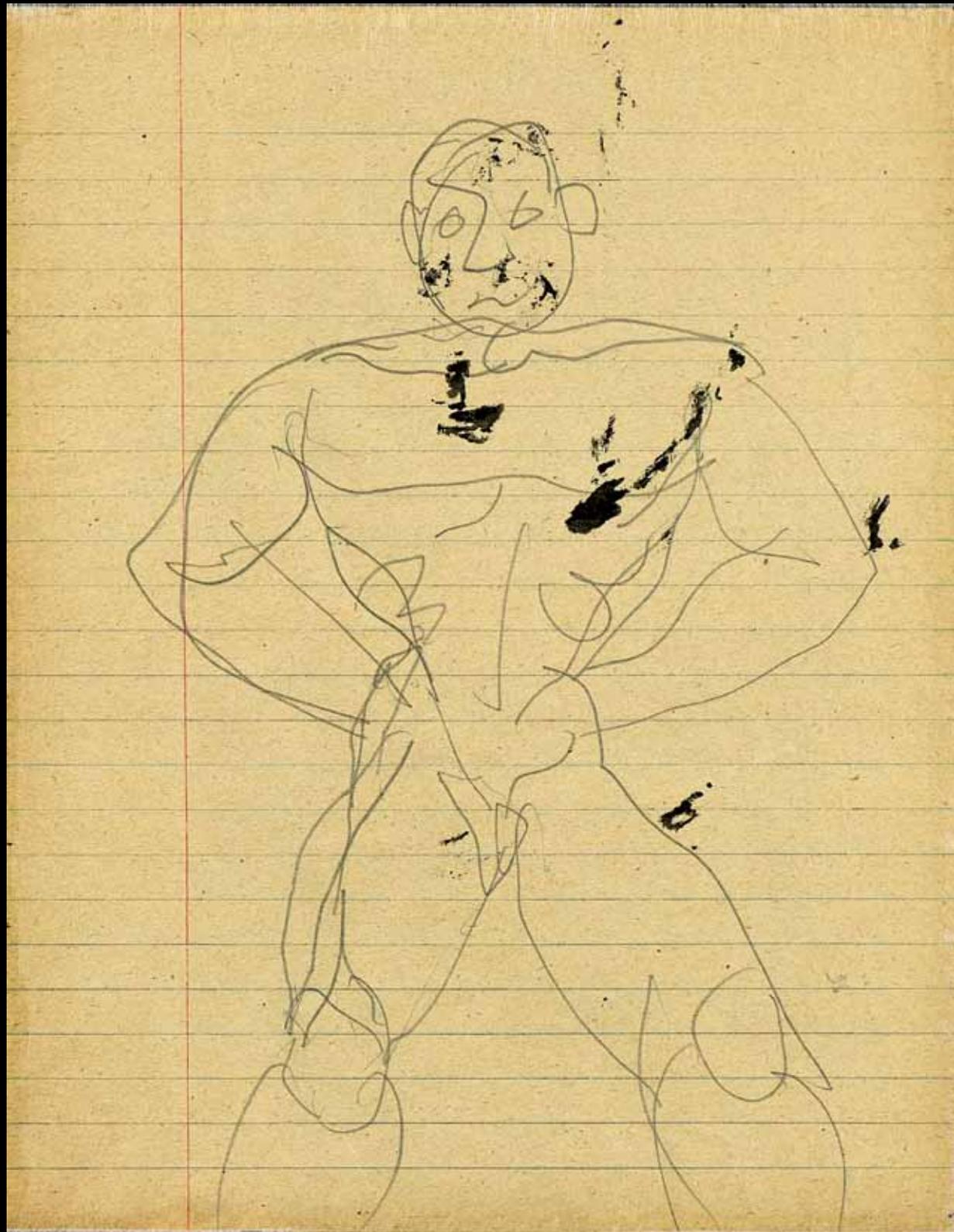


15R



1106/14

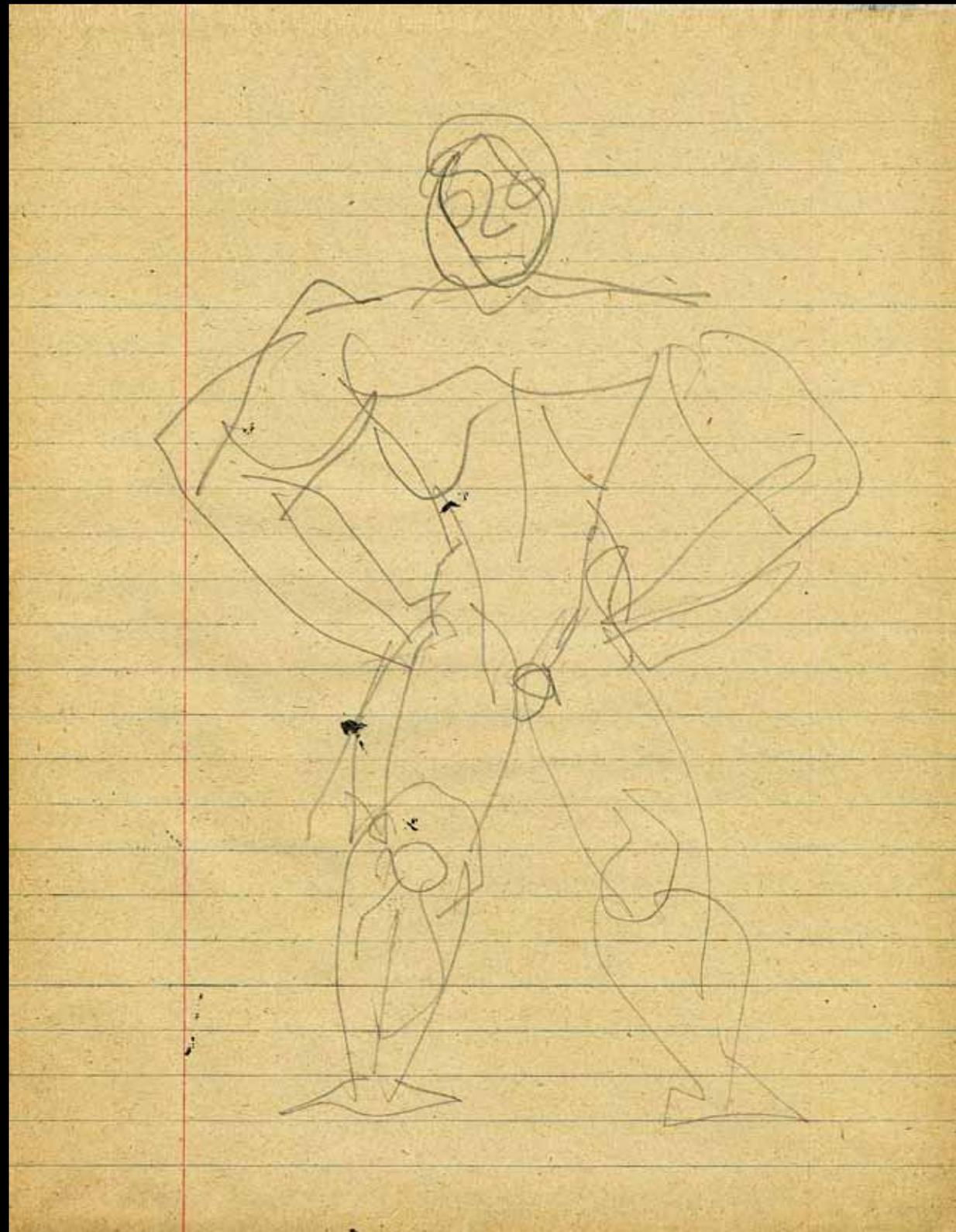
15V



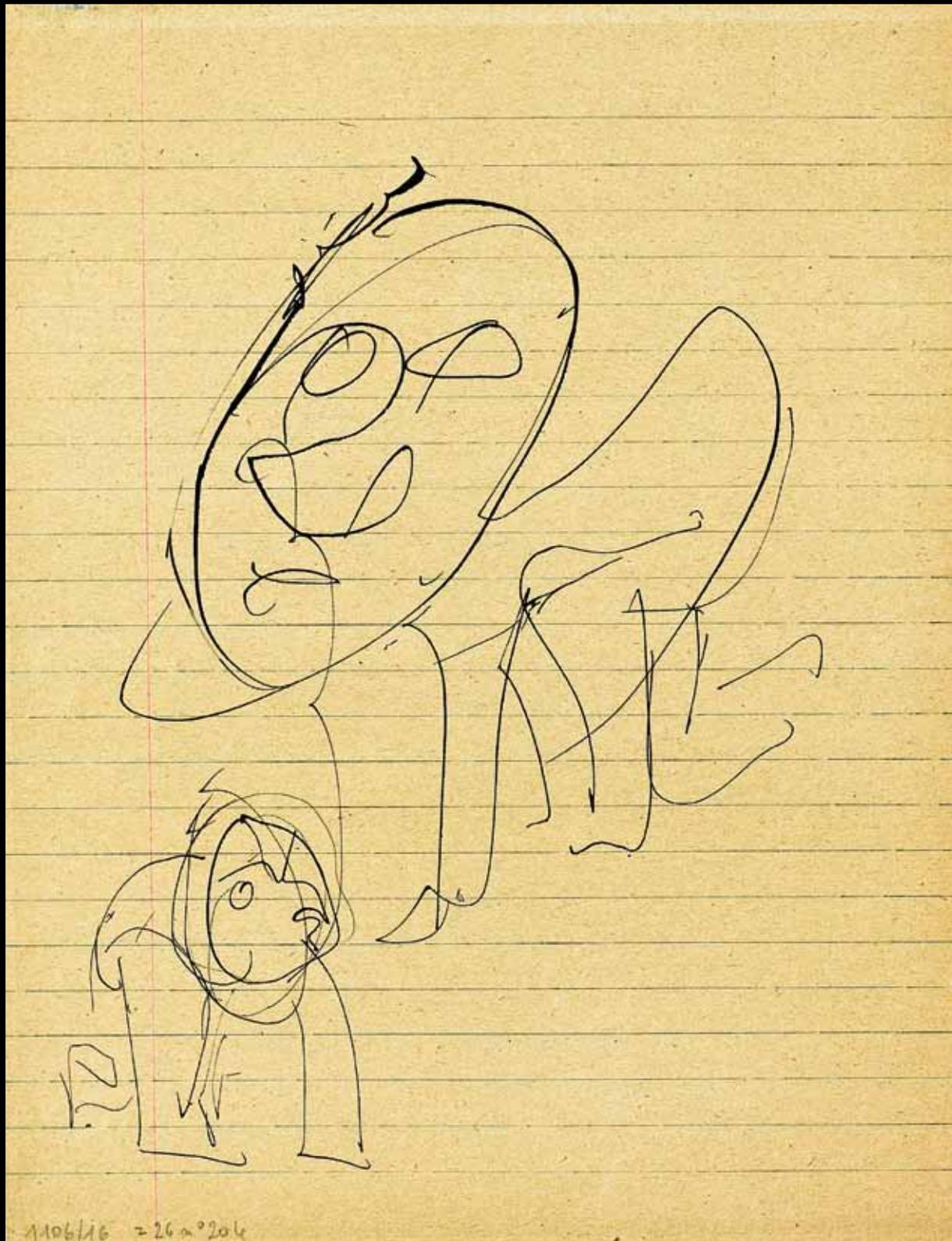
16R



16V

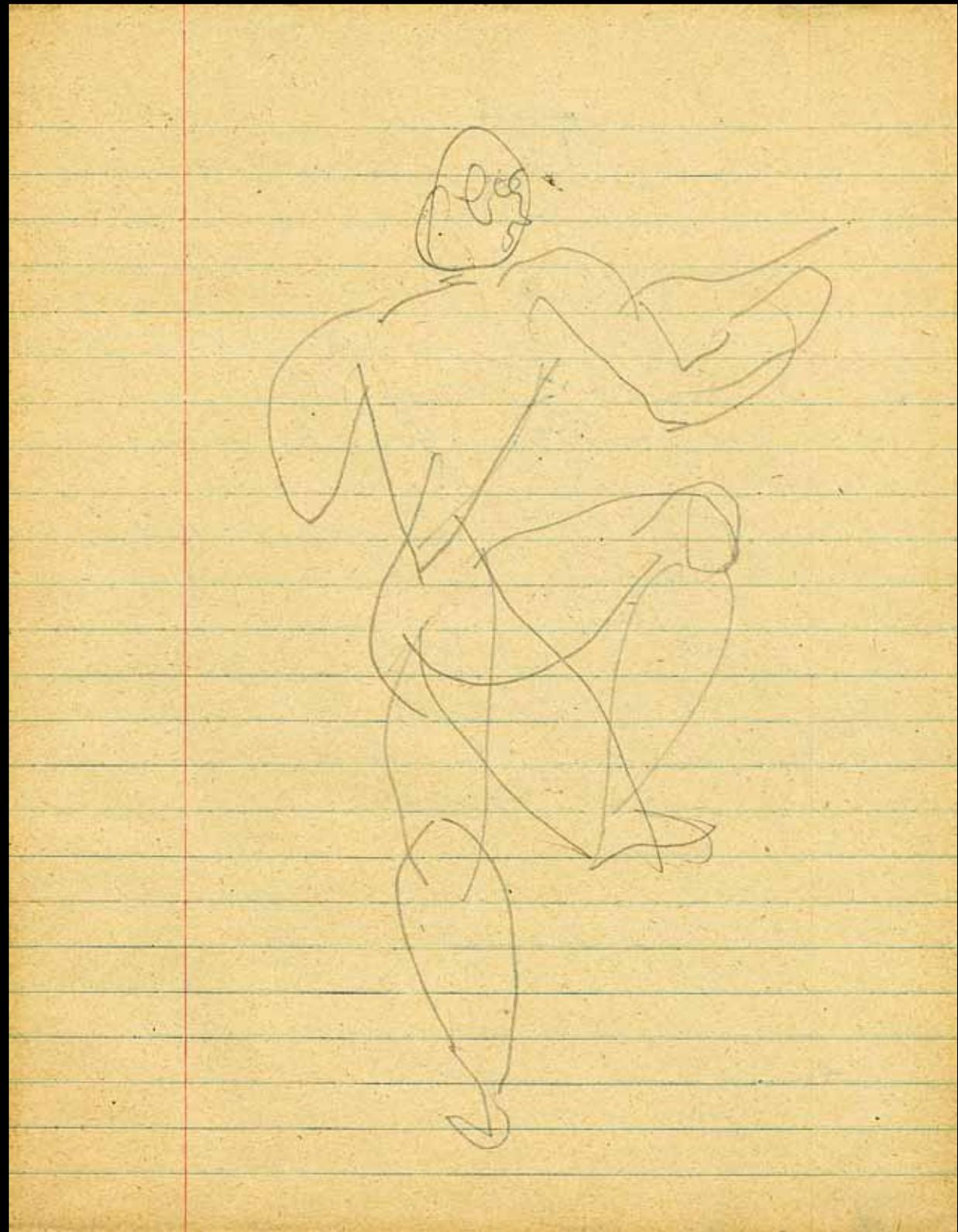


17R

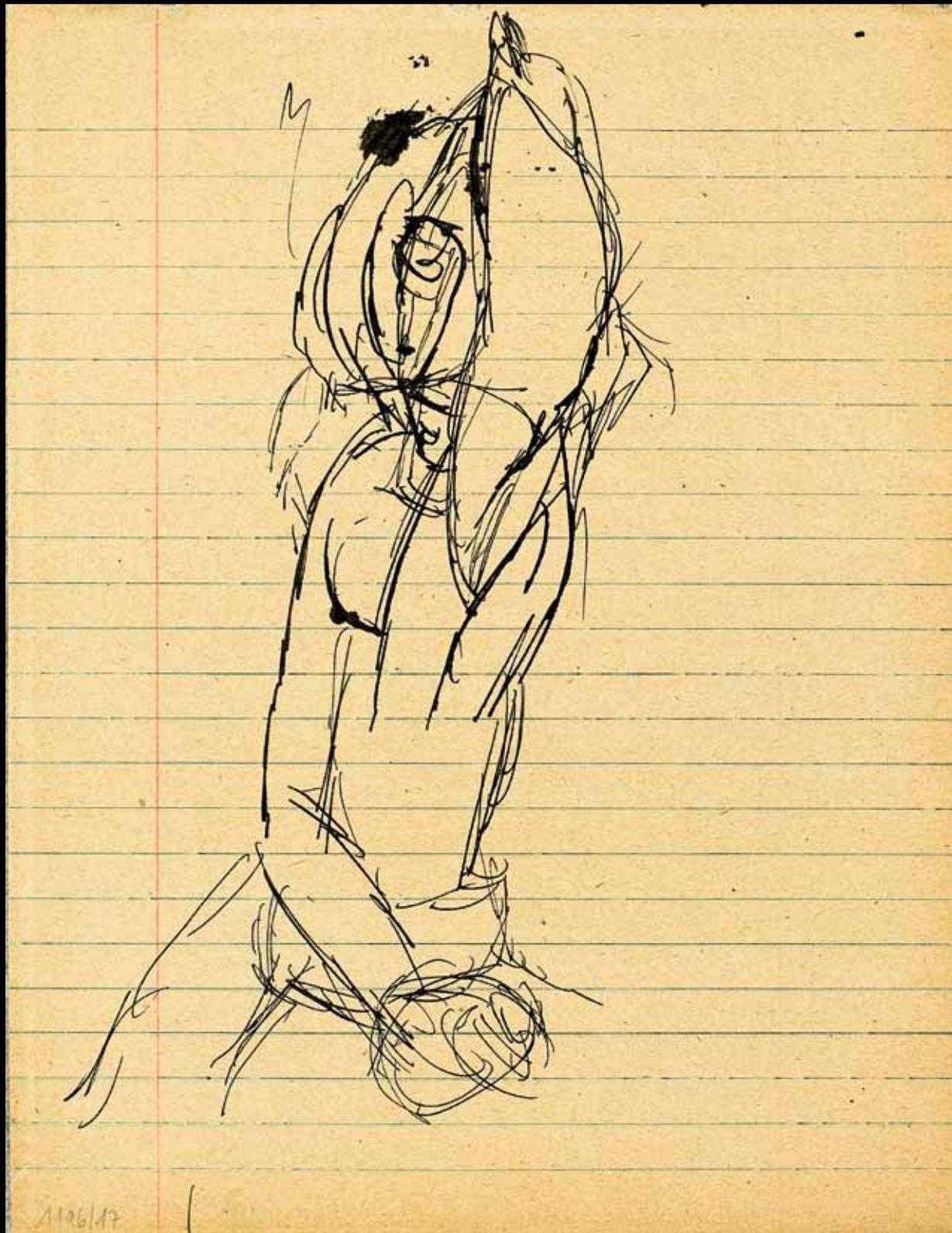


1106/16 = 26.2.2016

17V

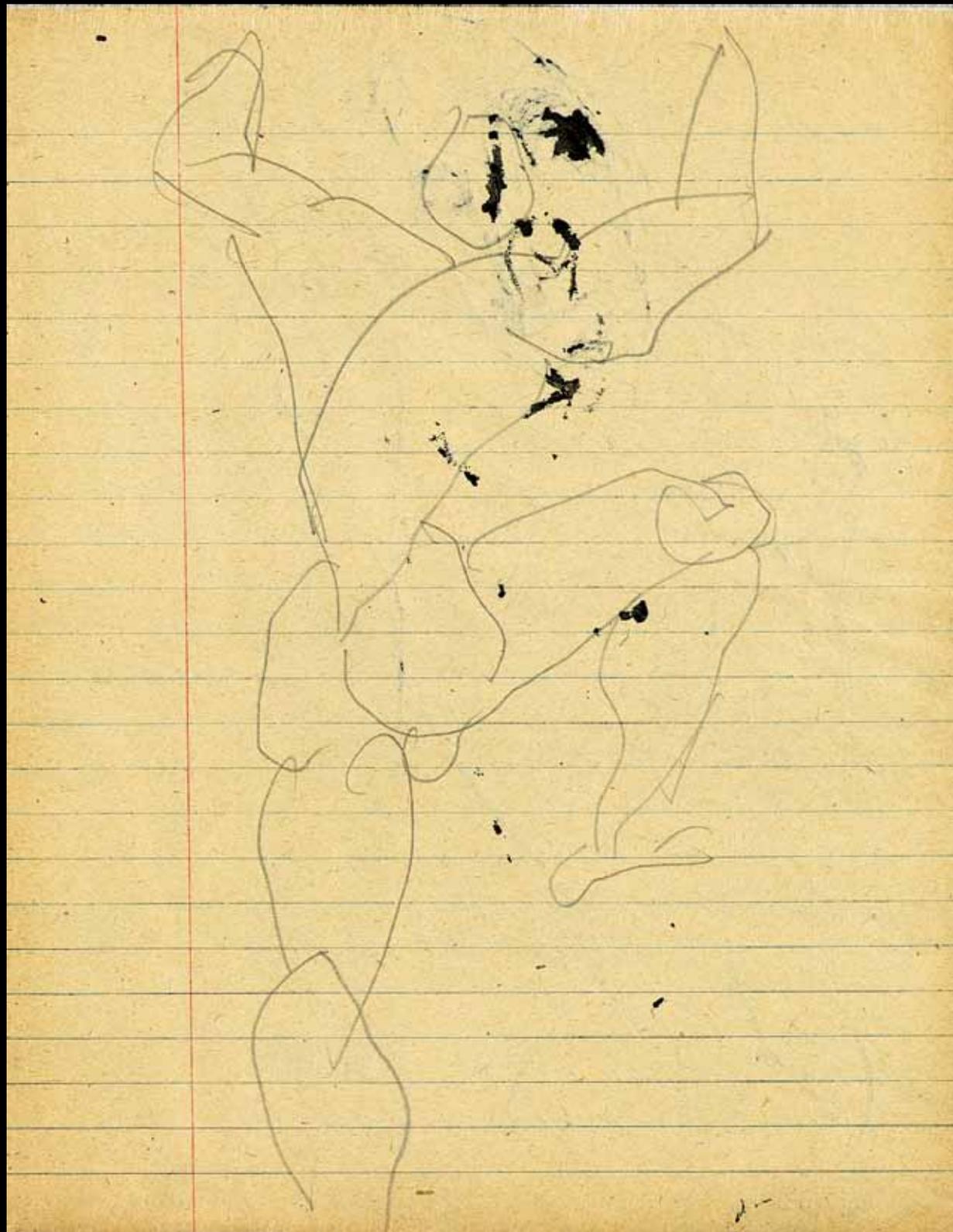


18R

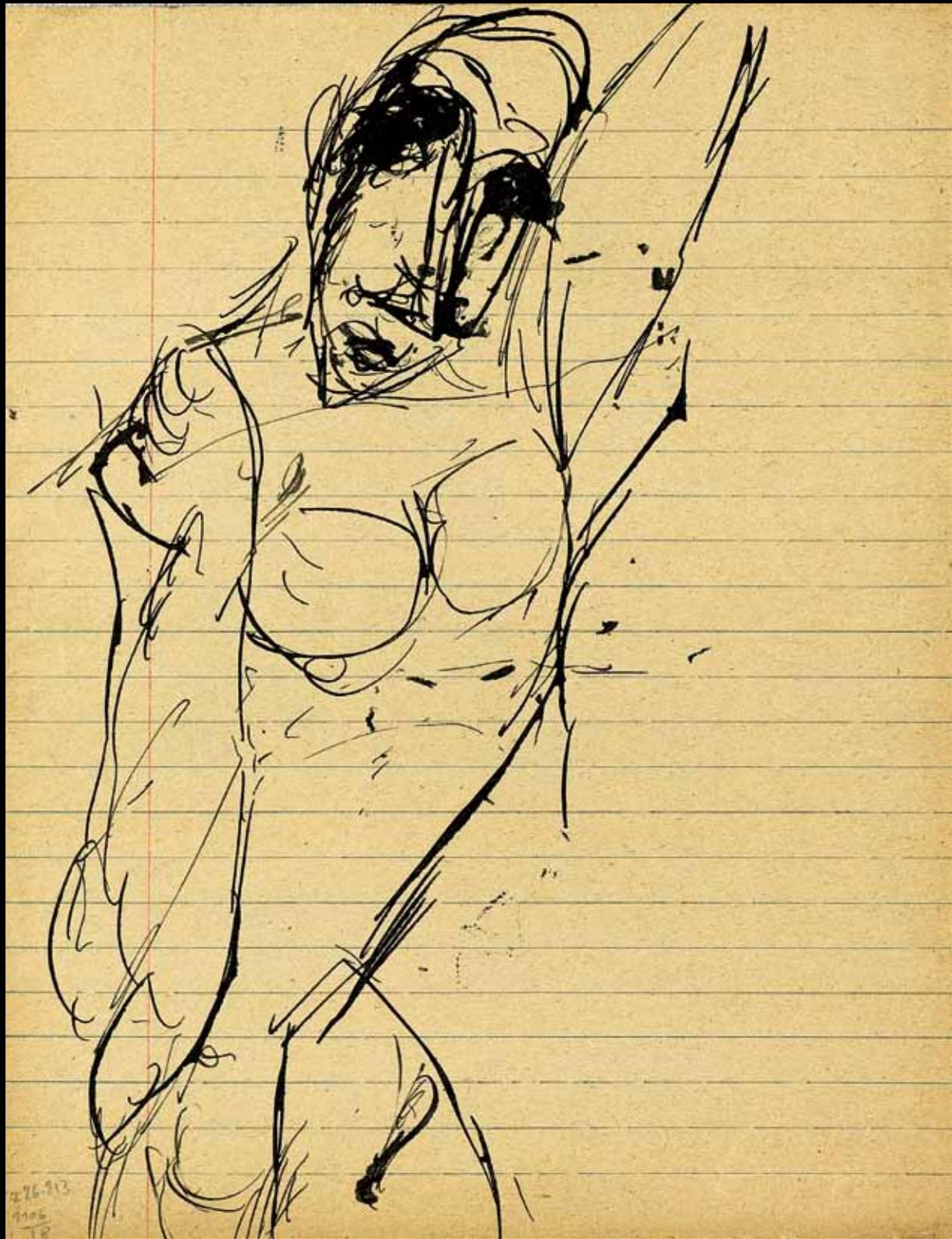


1106/17

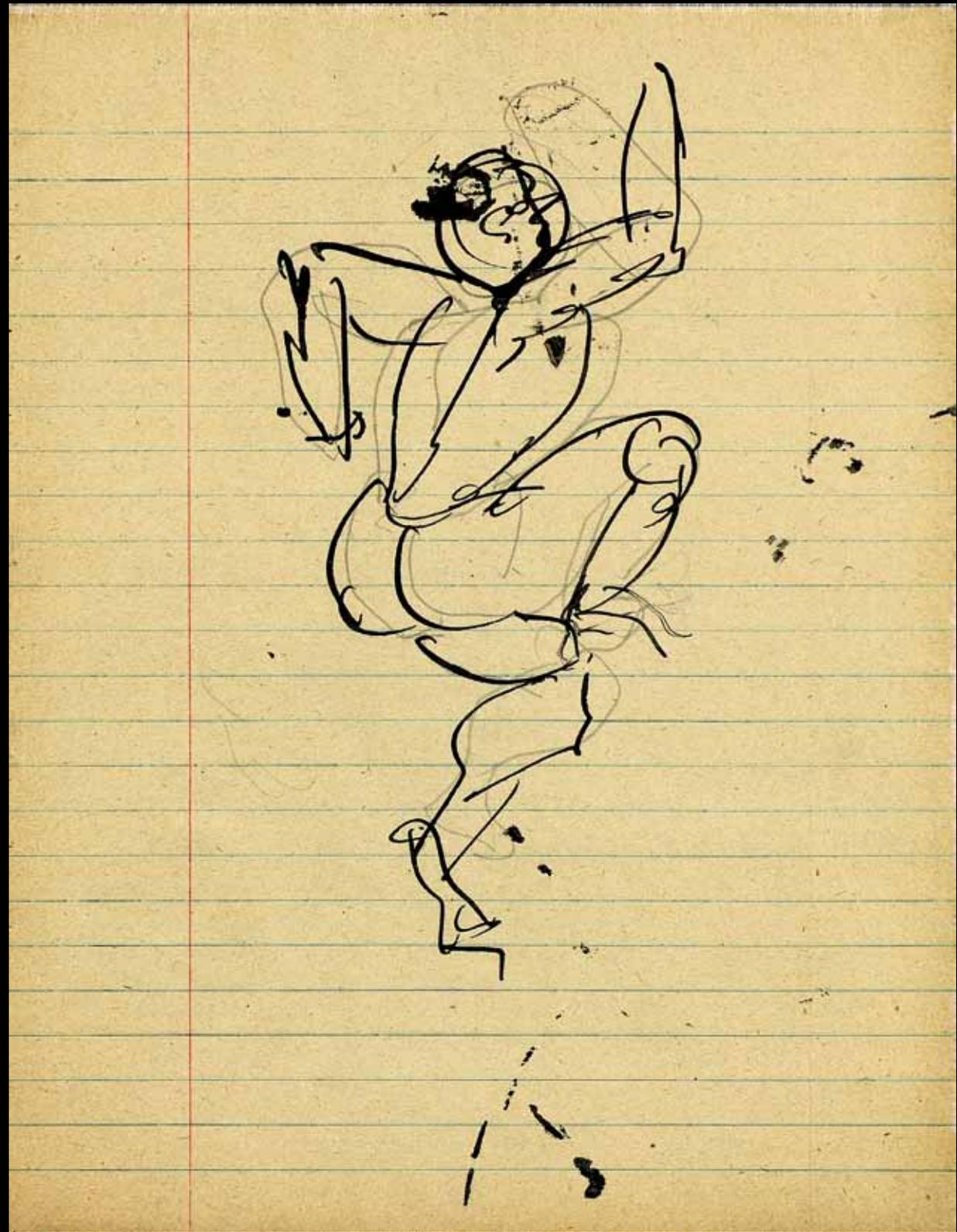
18V



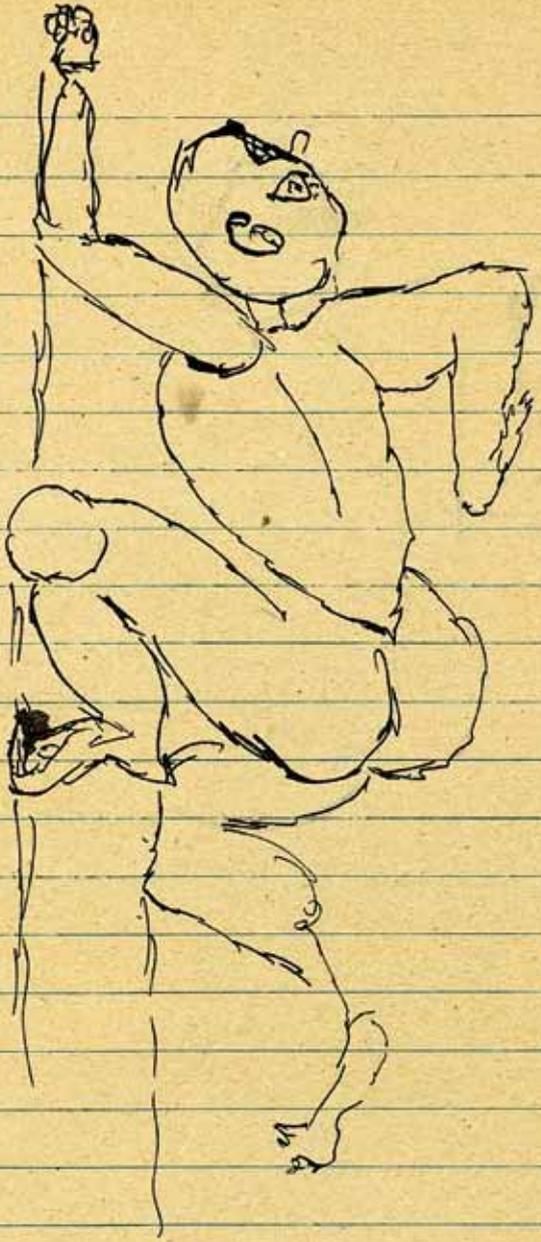
19R



19V

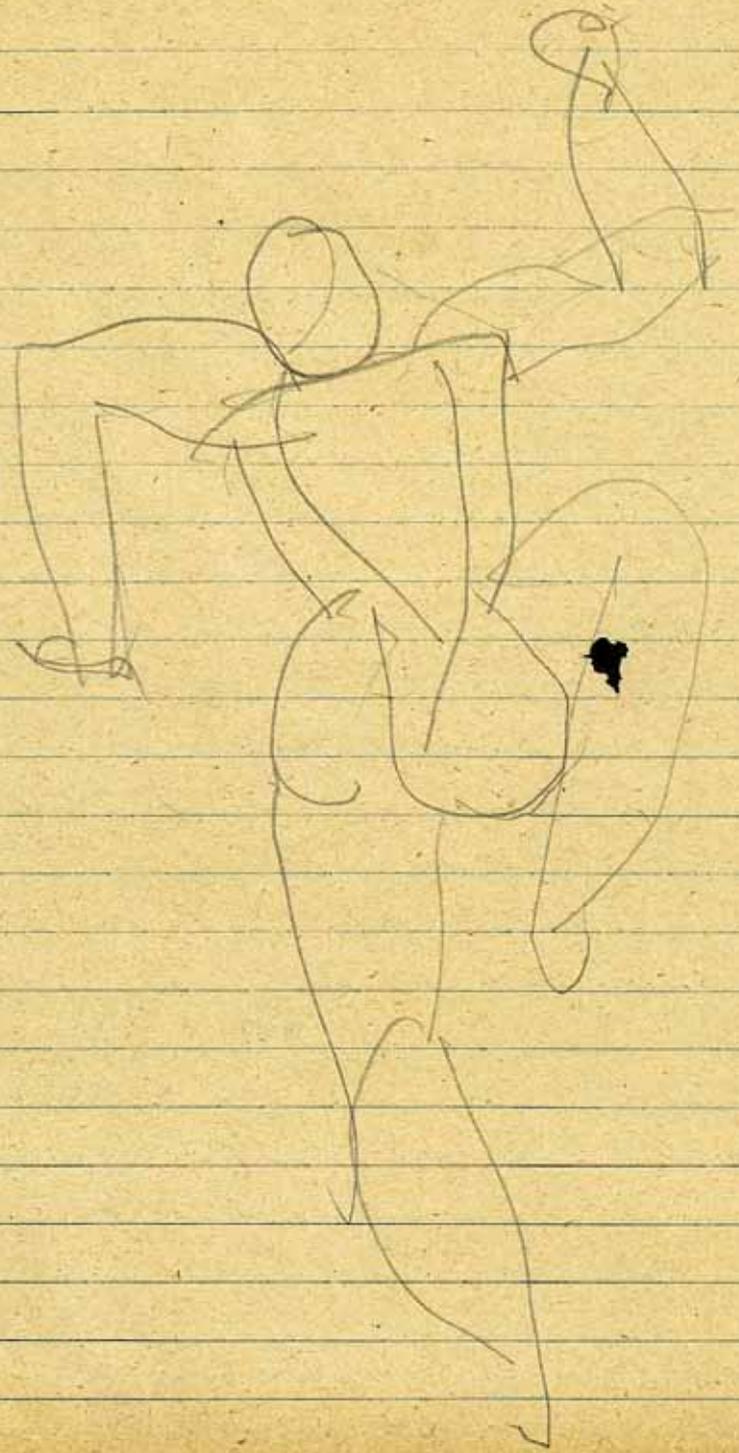


20R

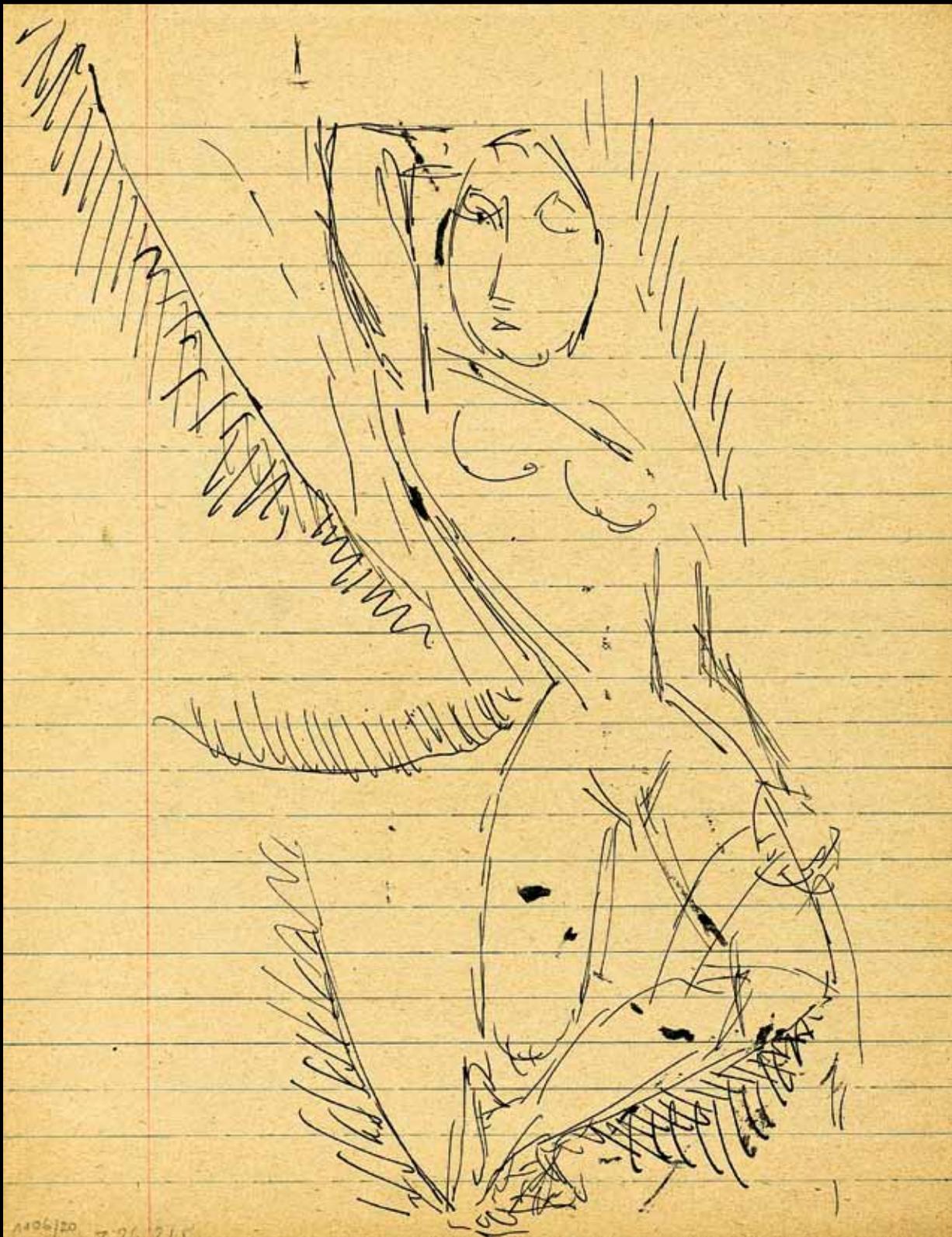


1106/25 226 0211 - 212

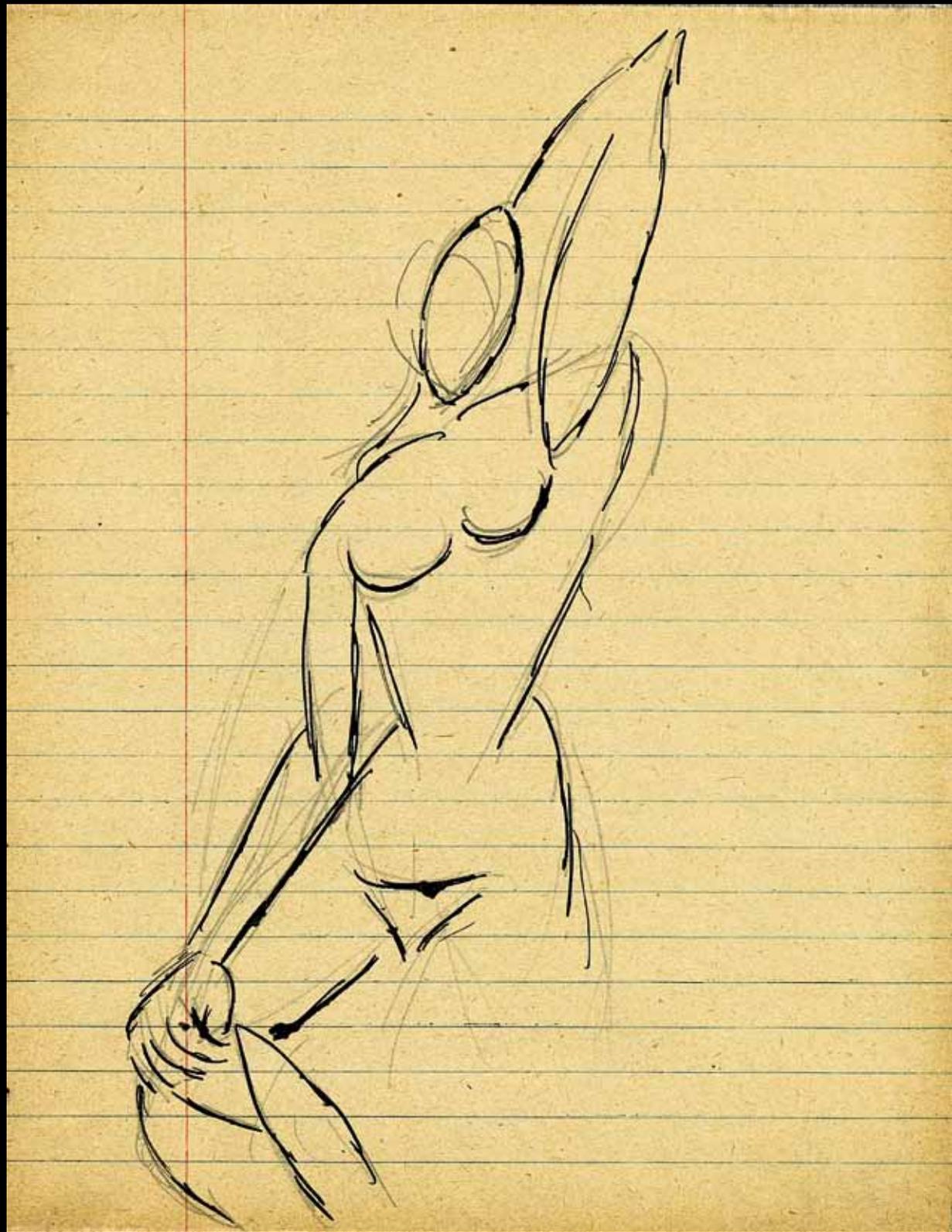
20V



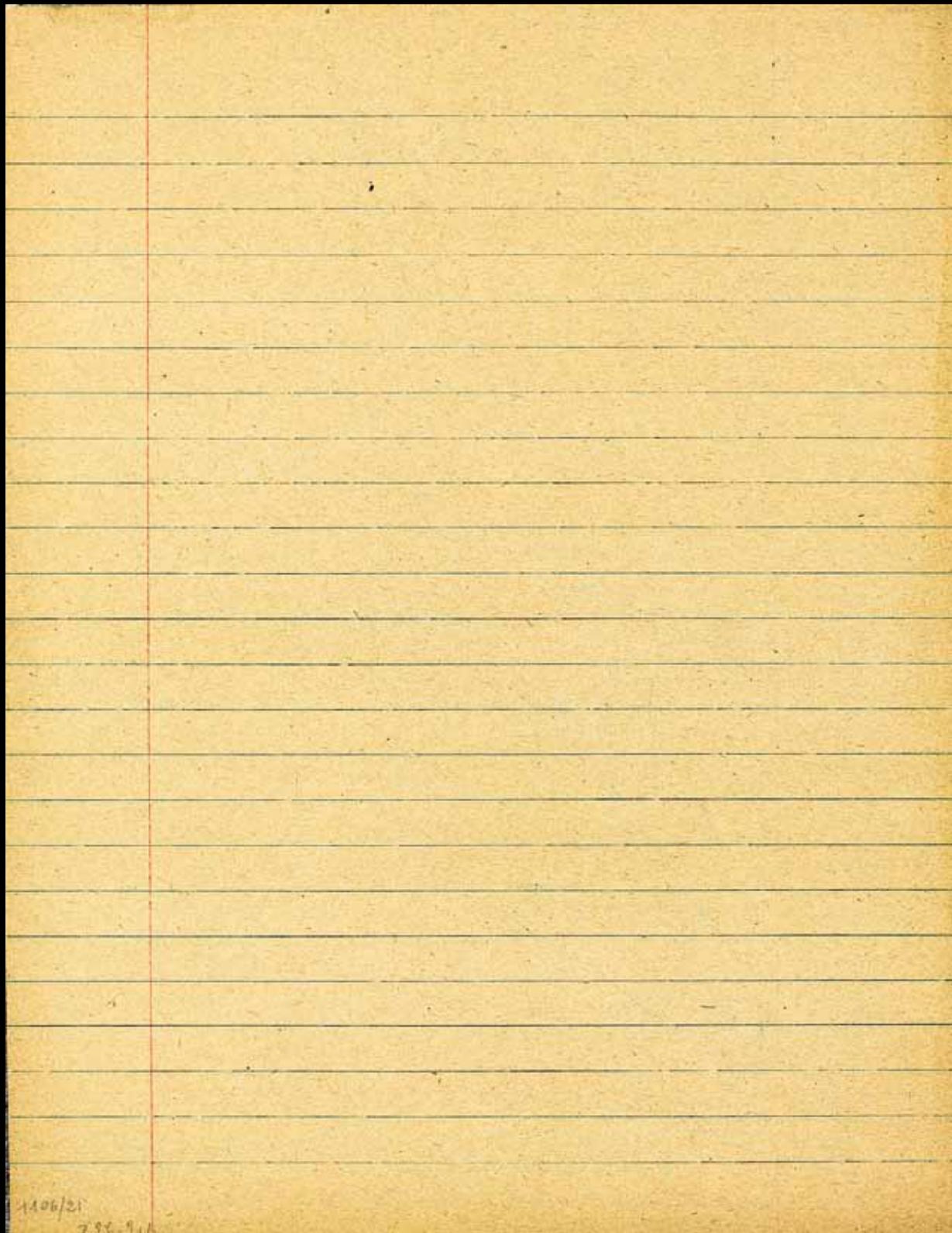
21R



21V

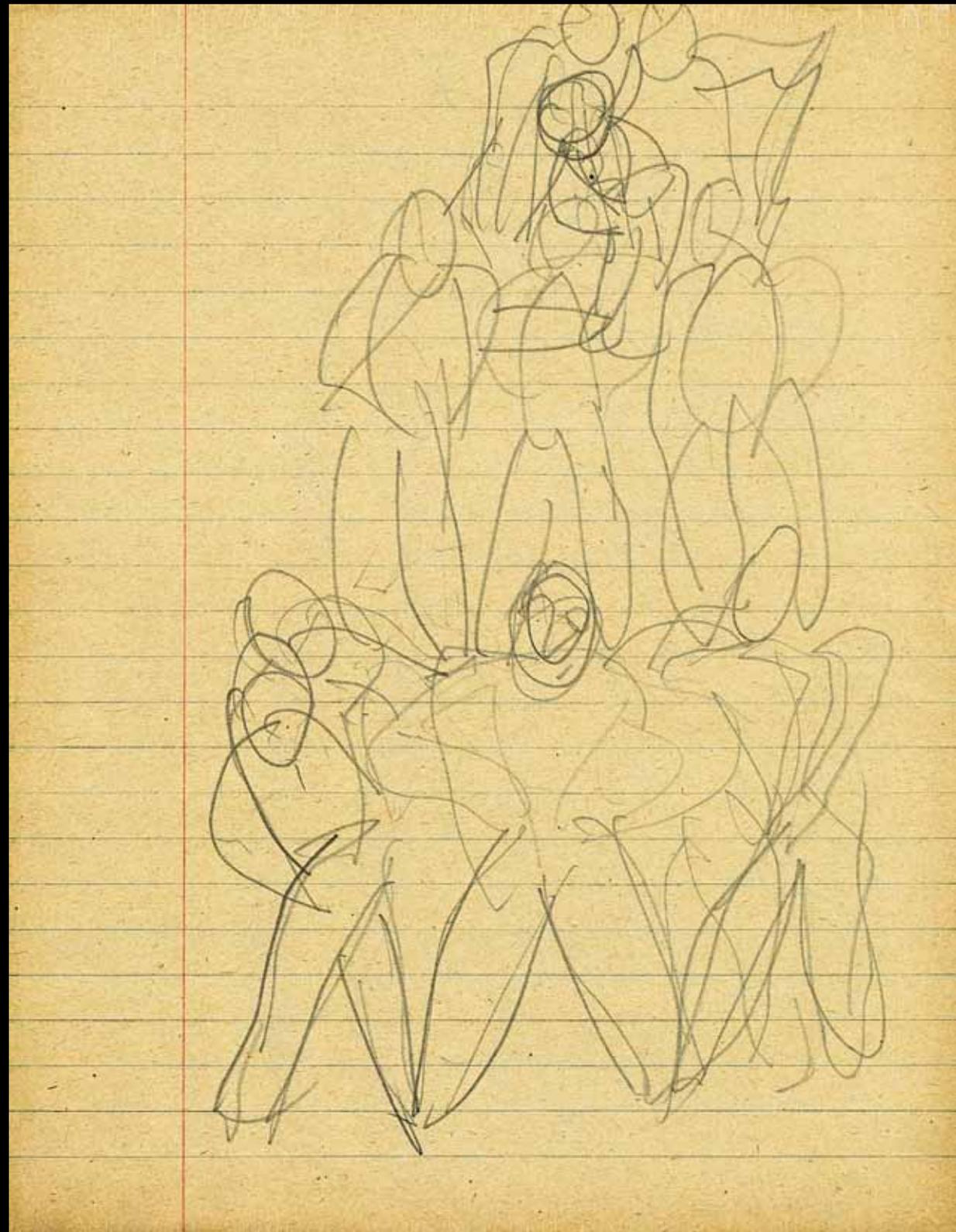


22R

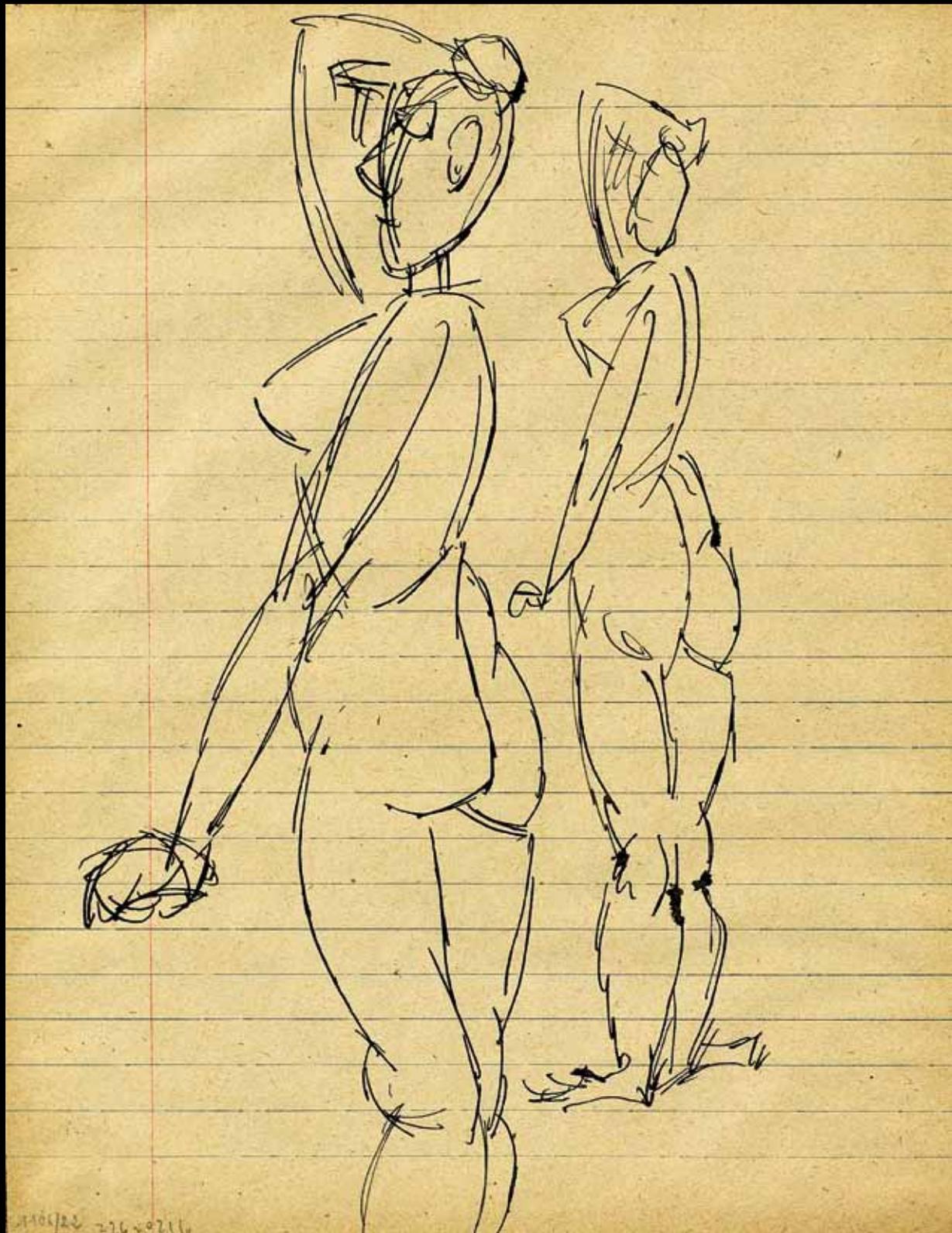


1106/21  
799.11

22V

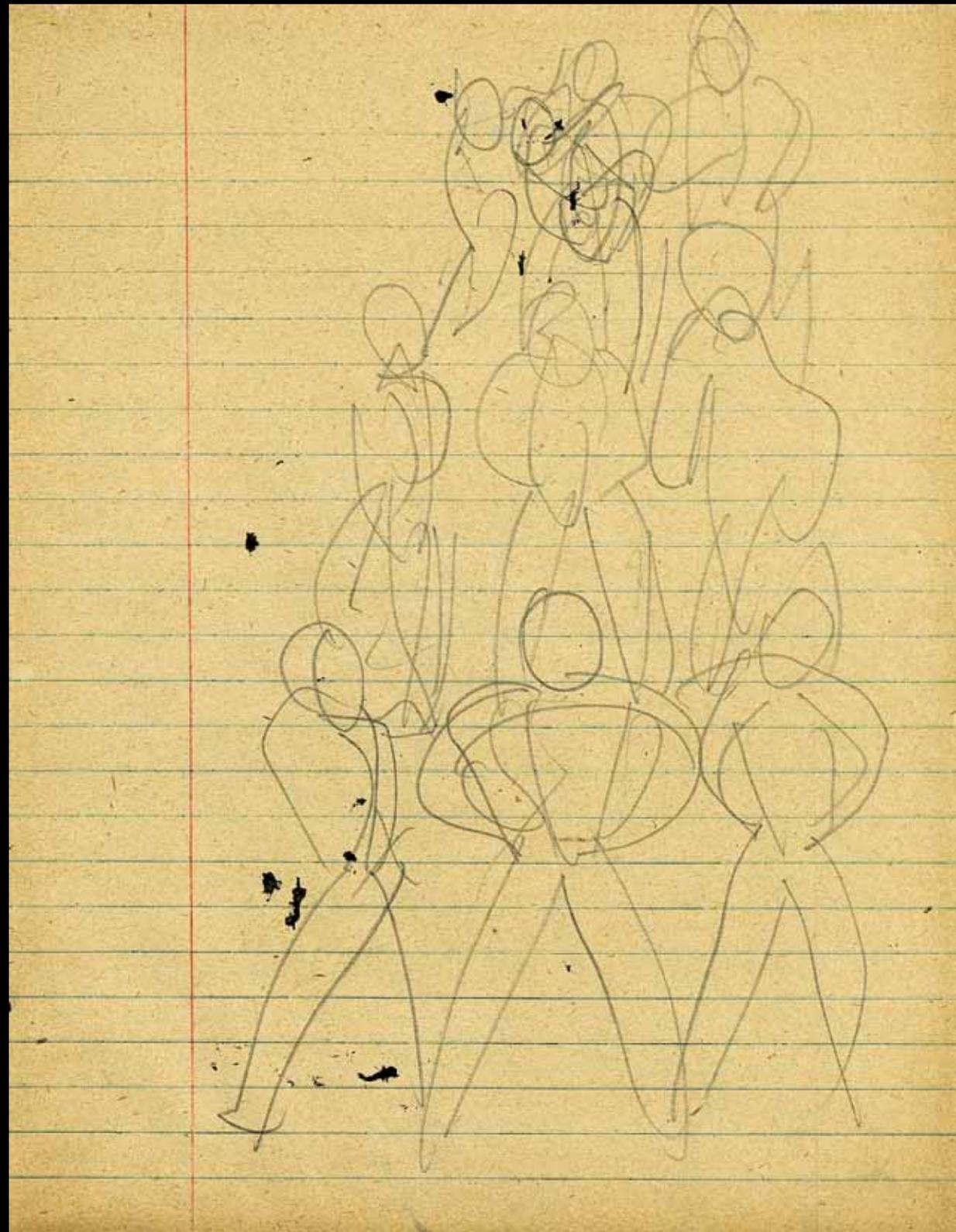


23R

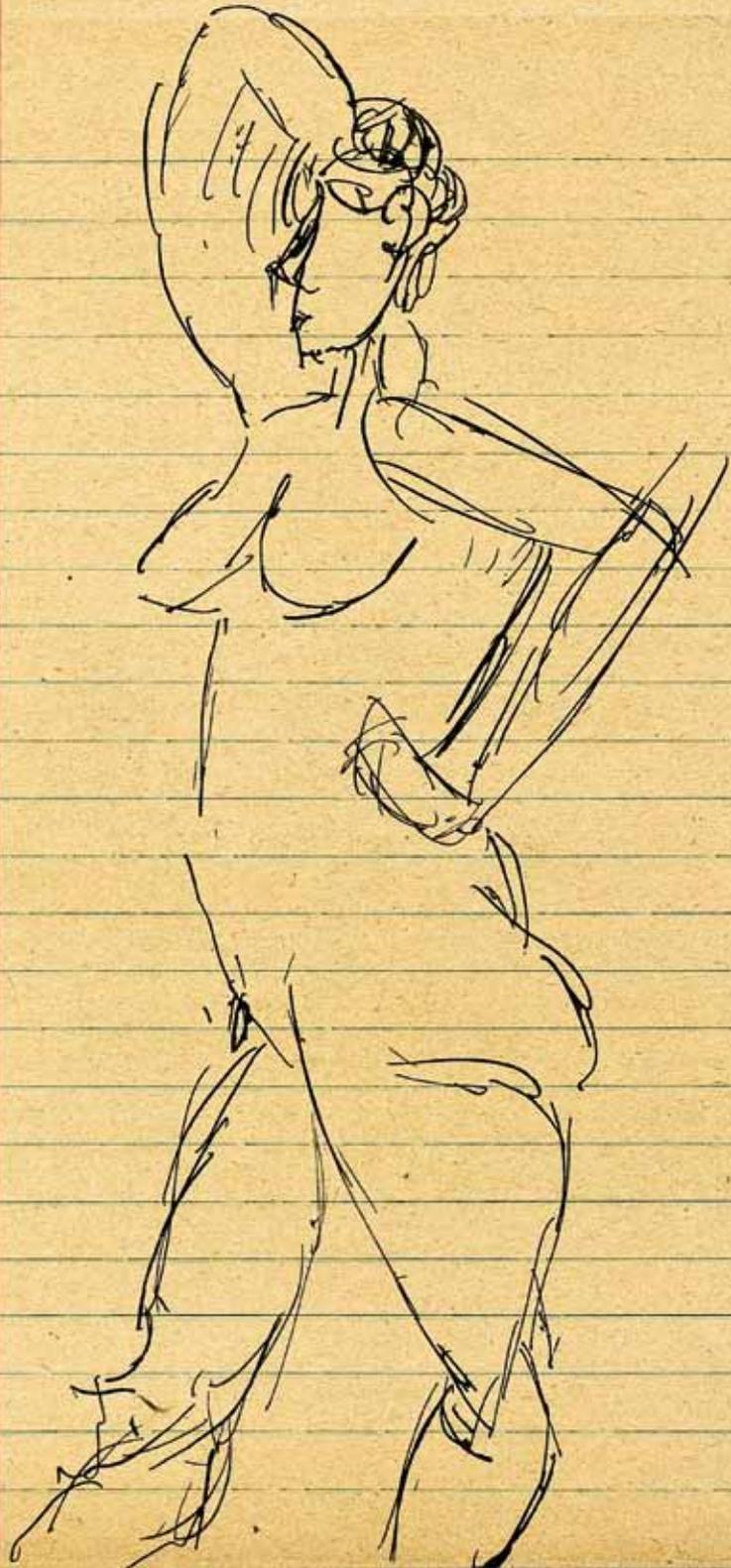


1106/23 276-0211

23V

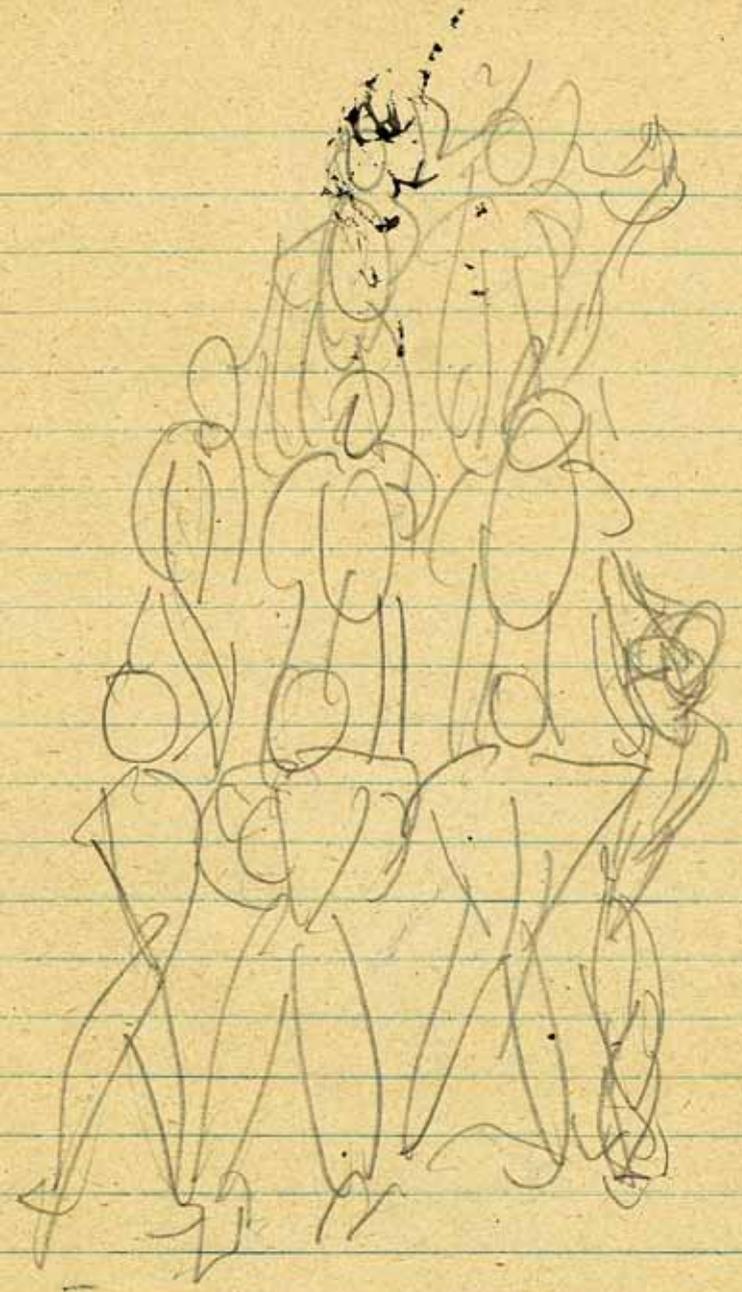


24R

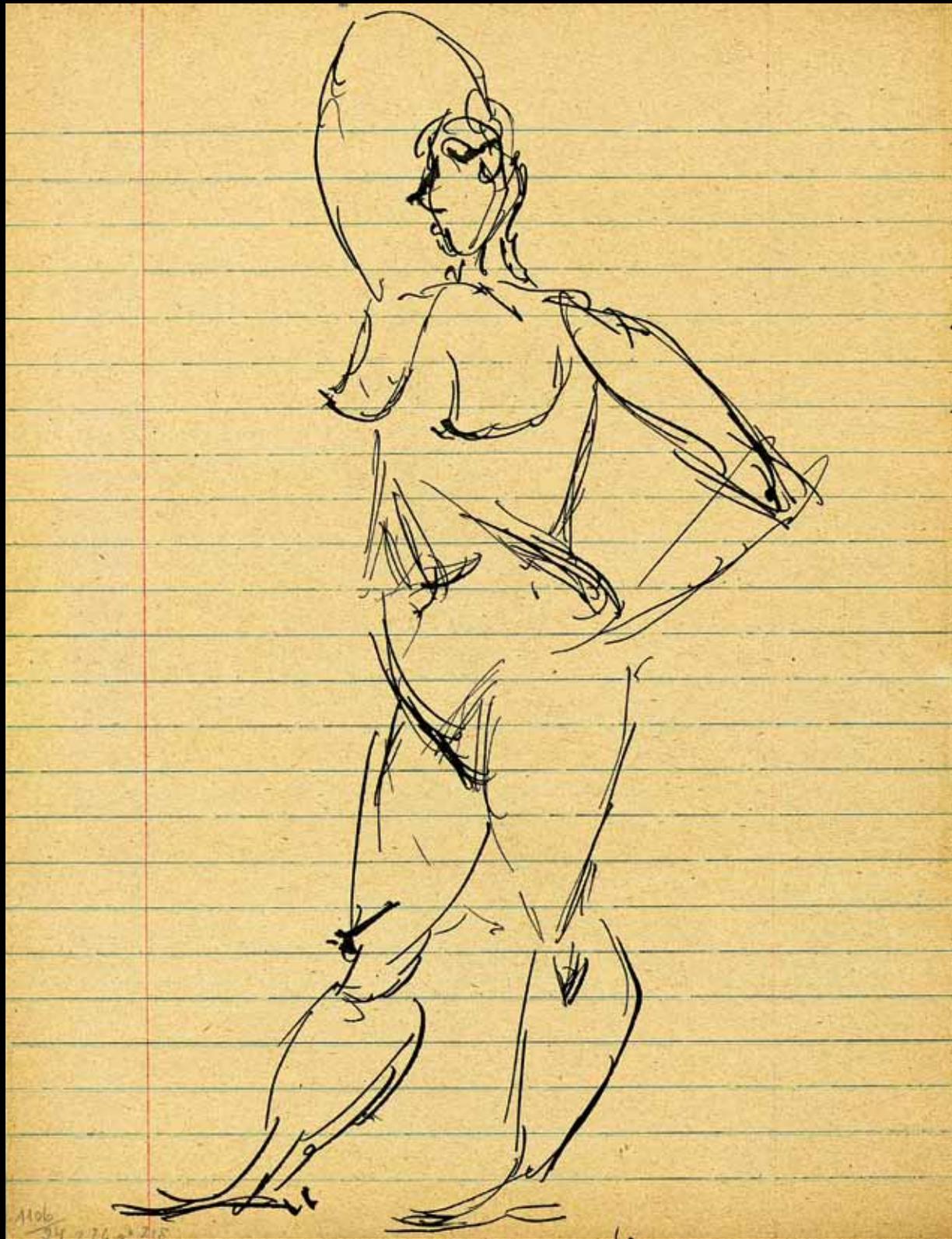


226-021  
1106/92

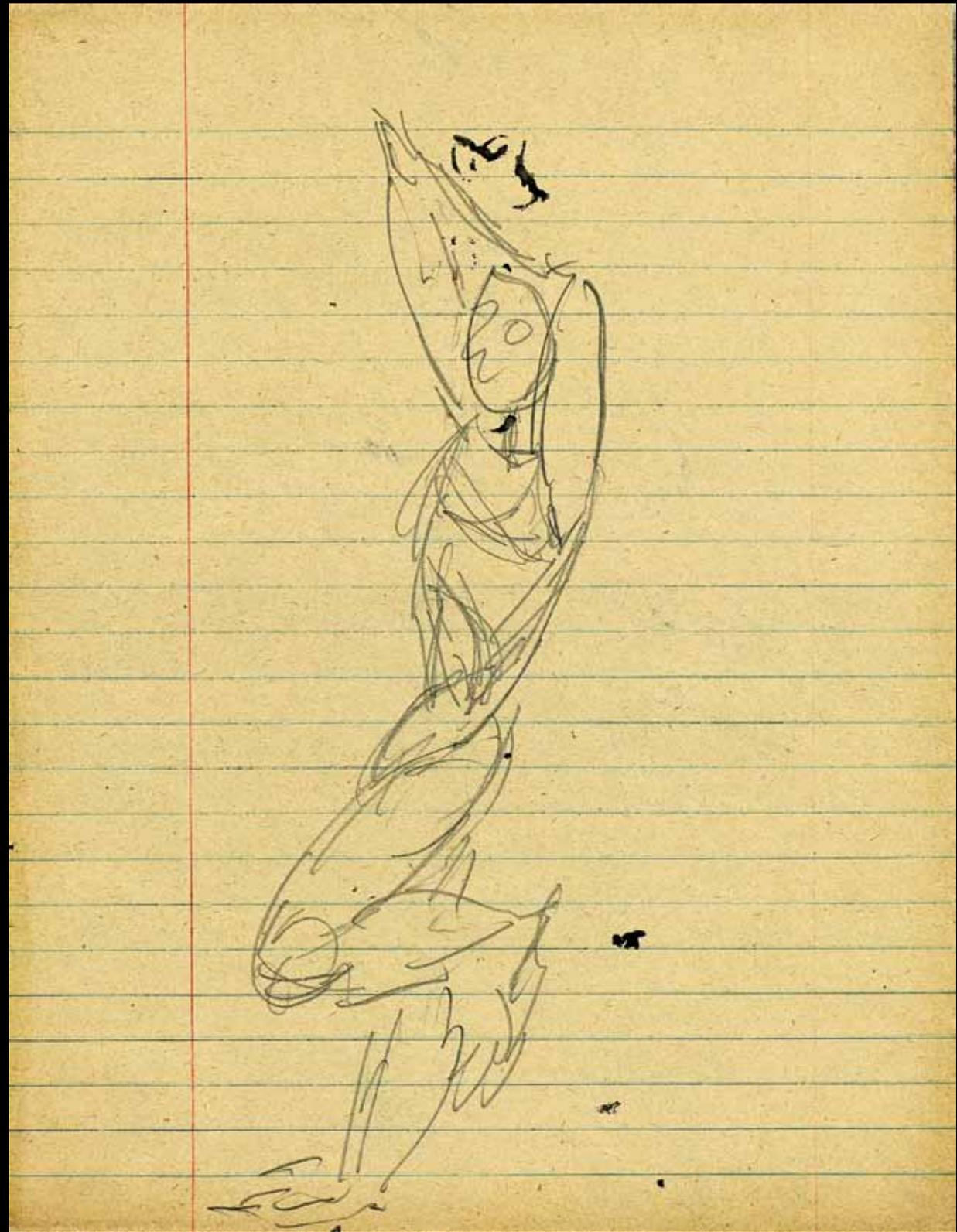
24V



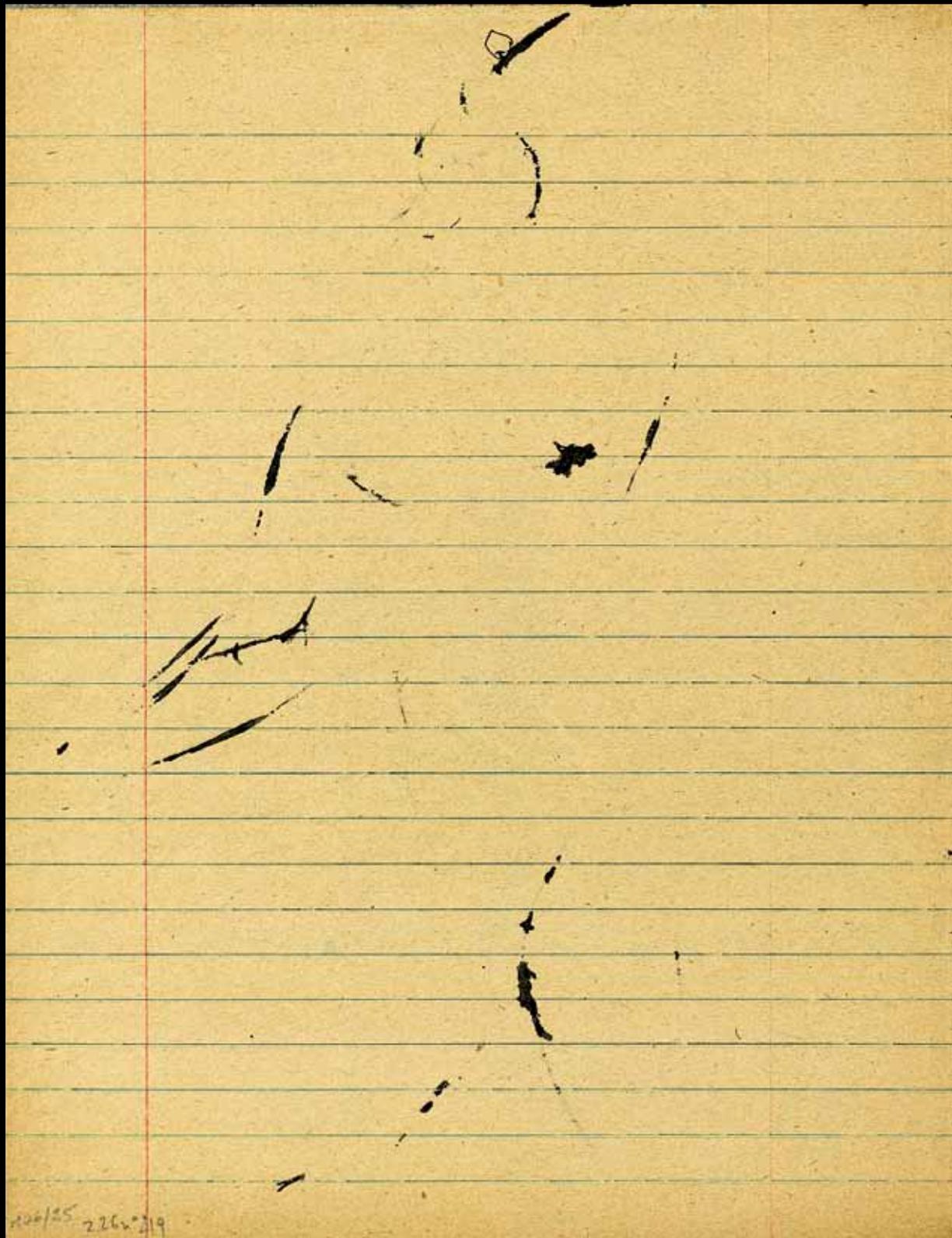
25R



25V

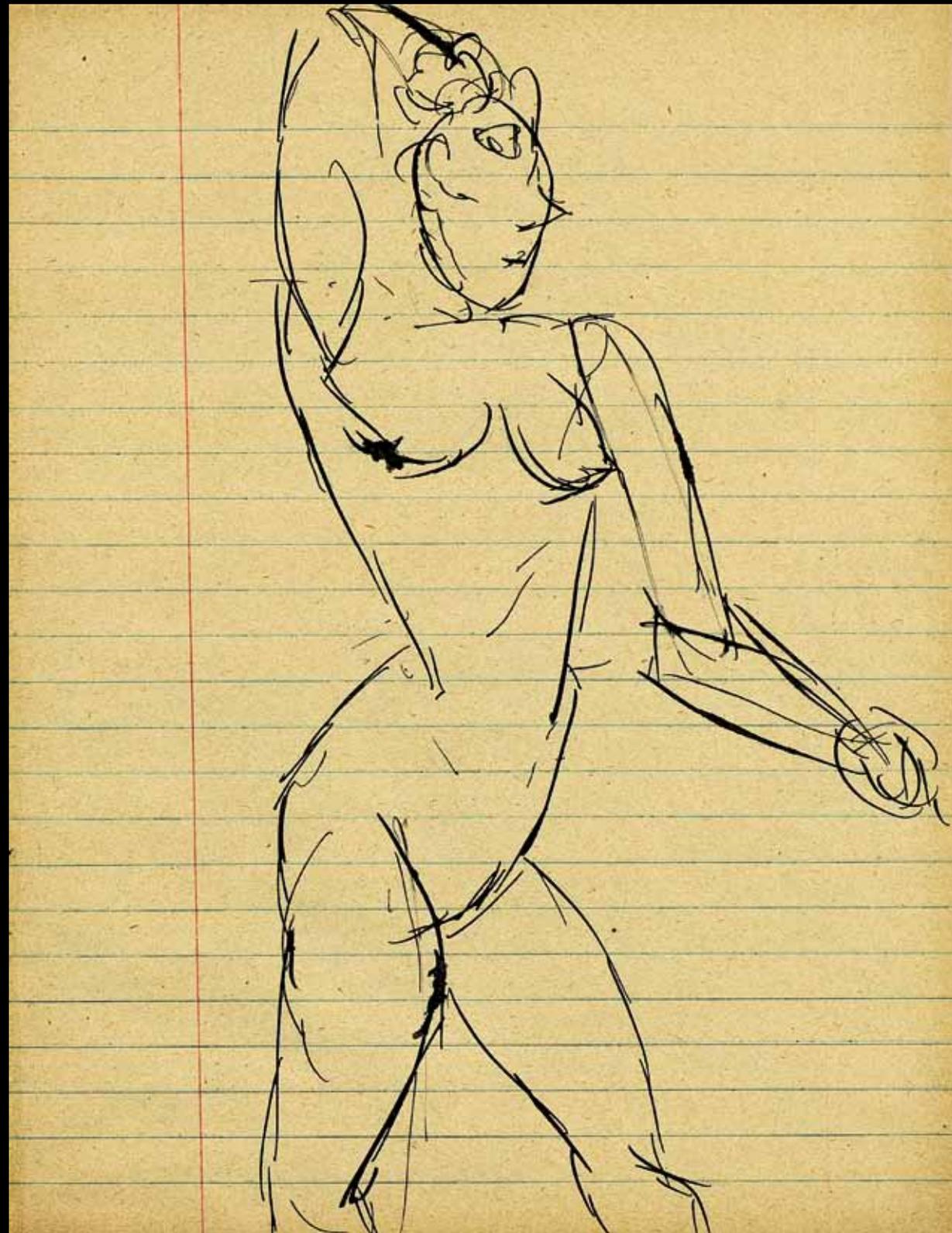


26R

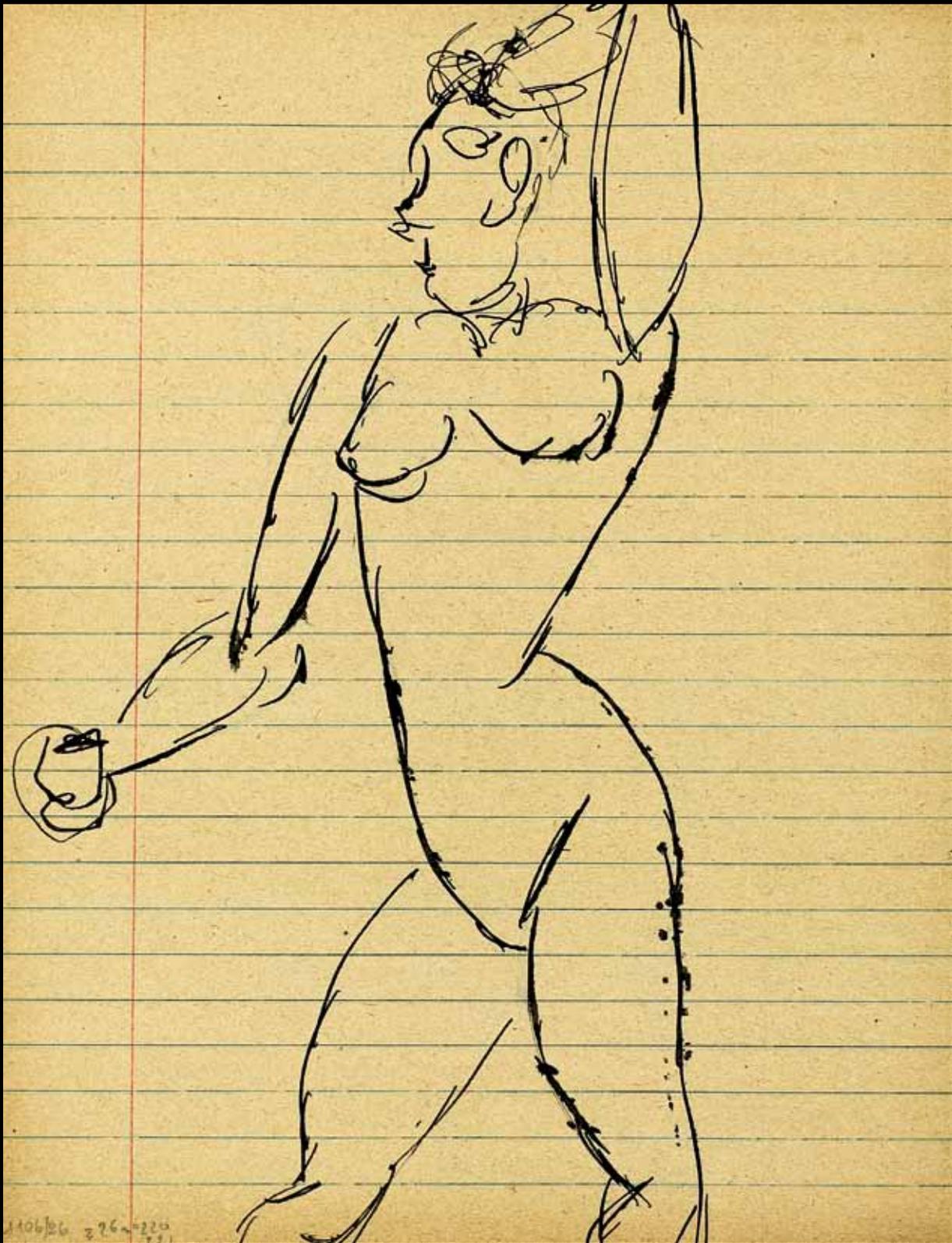


200/25 226v. 219

26V

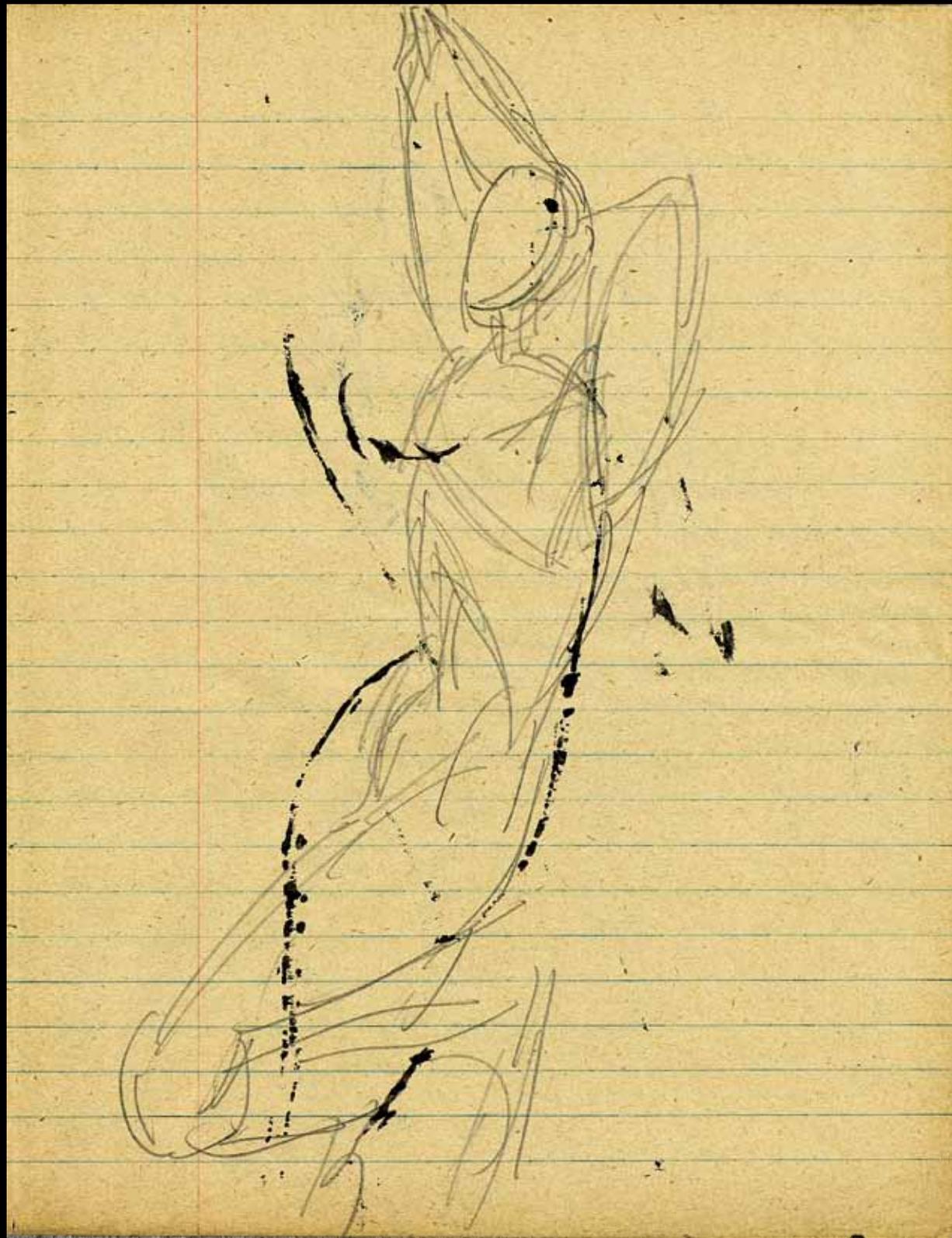


27R



1106/26 276-220

27V

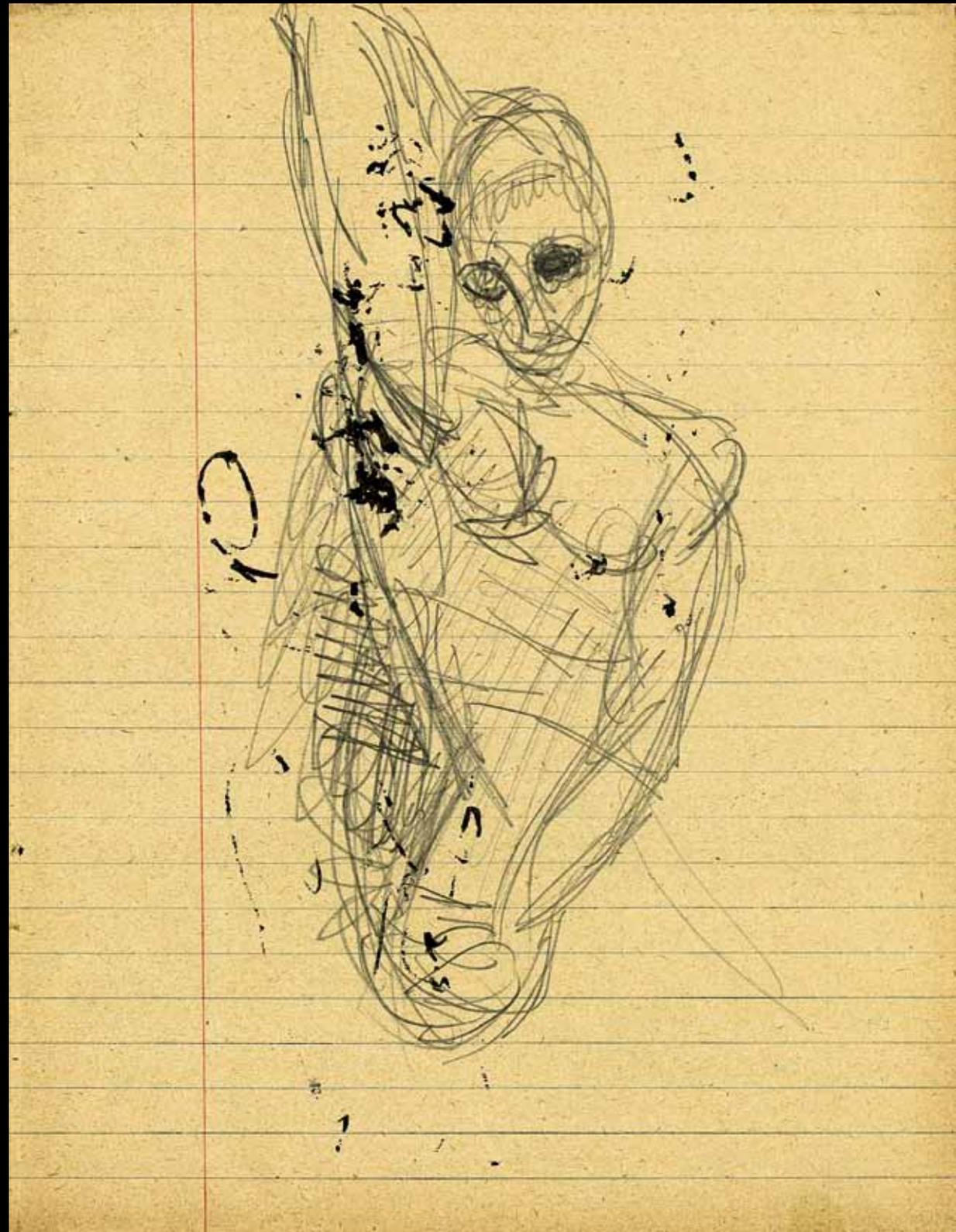


28R

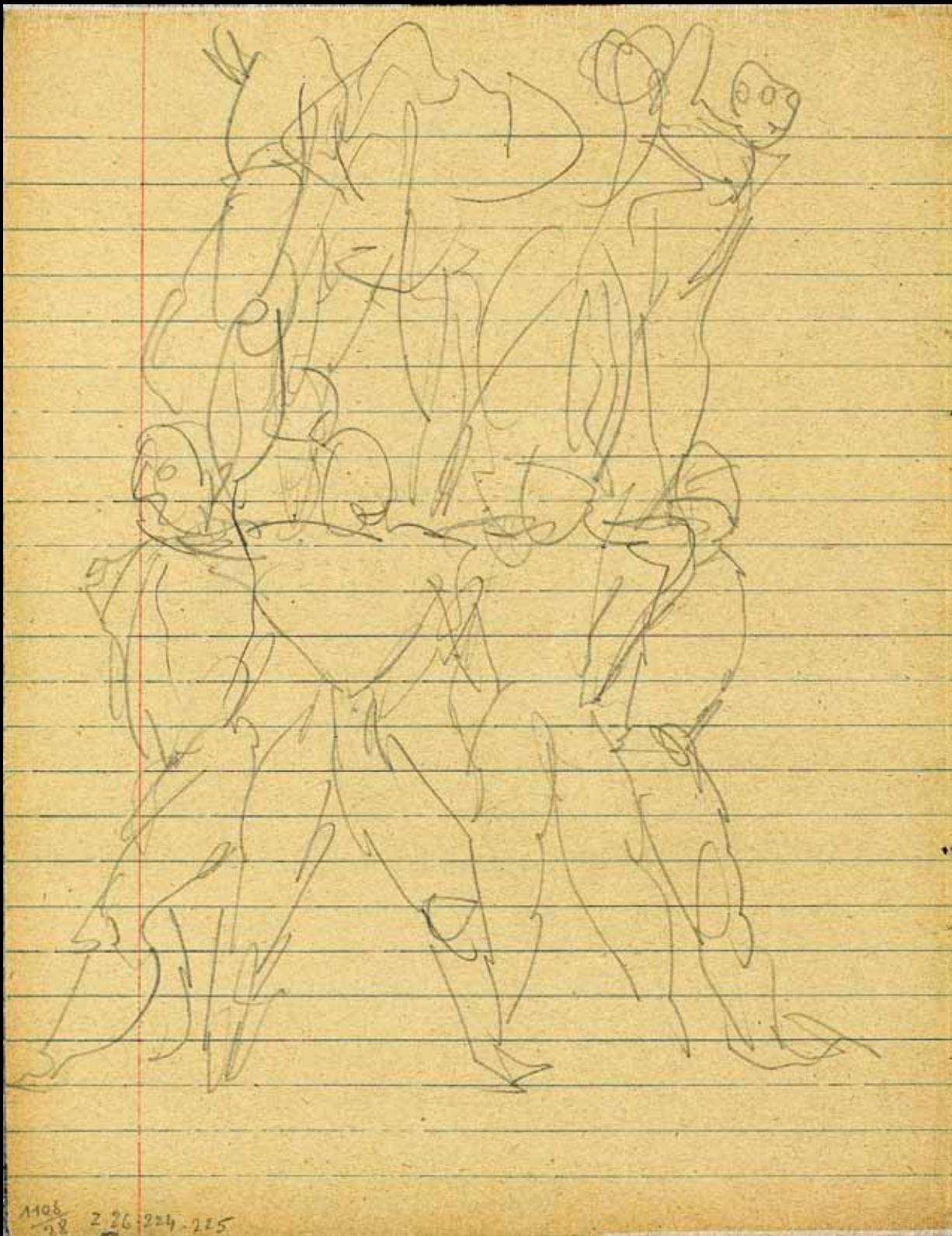


1106/27 286-222

28V

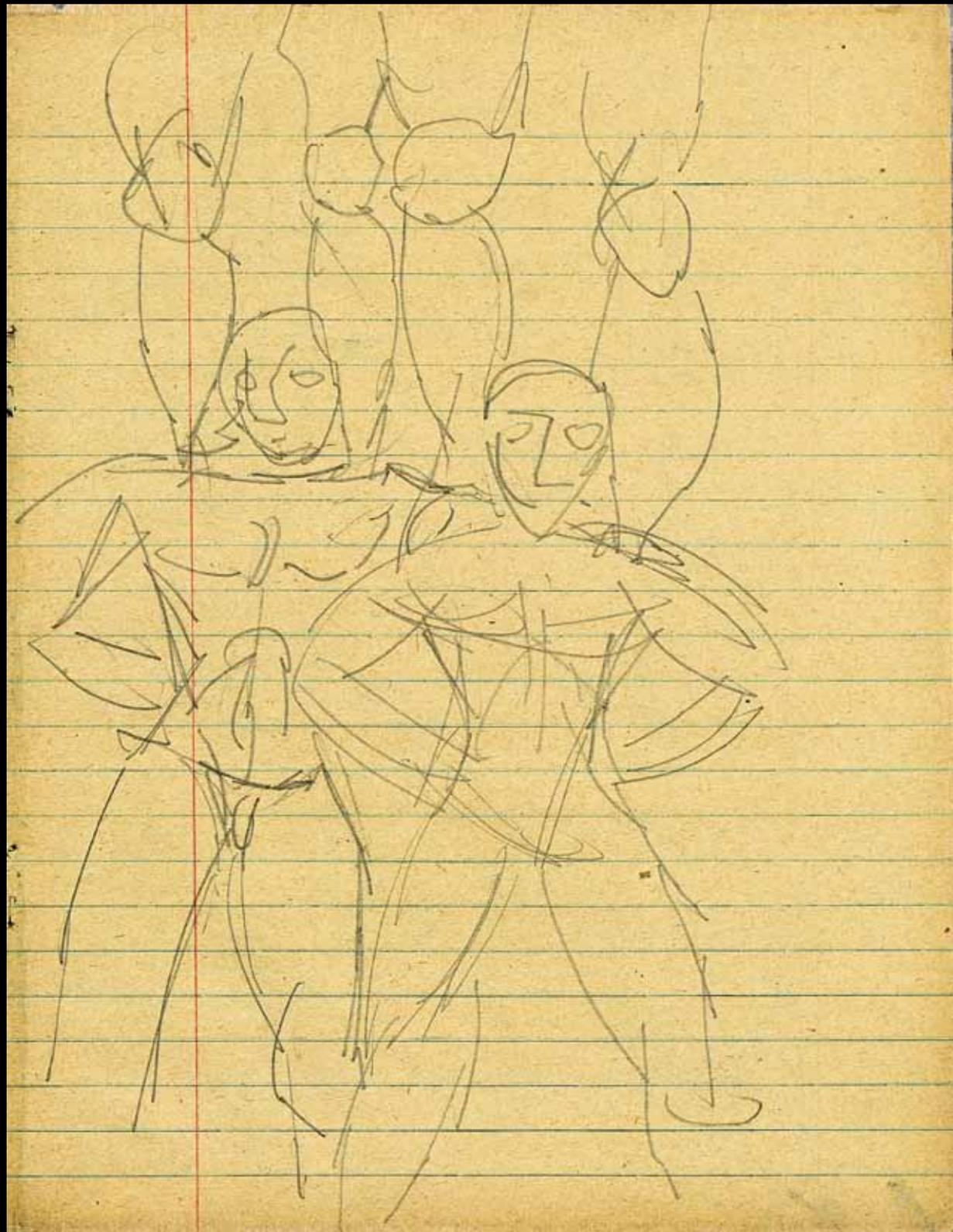


29R

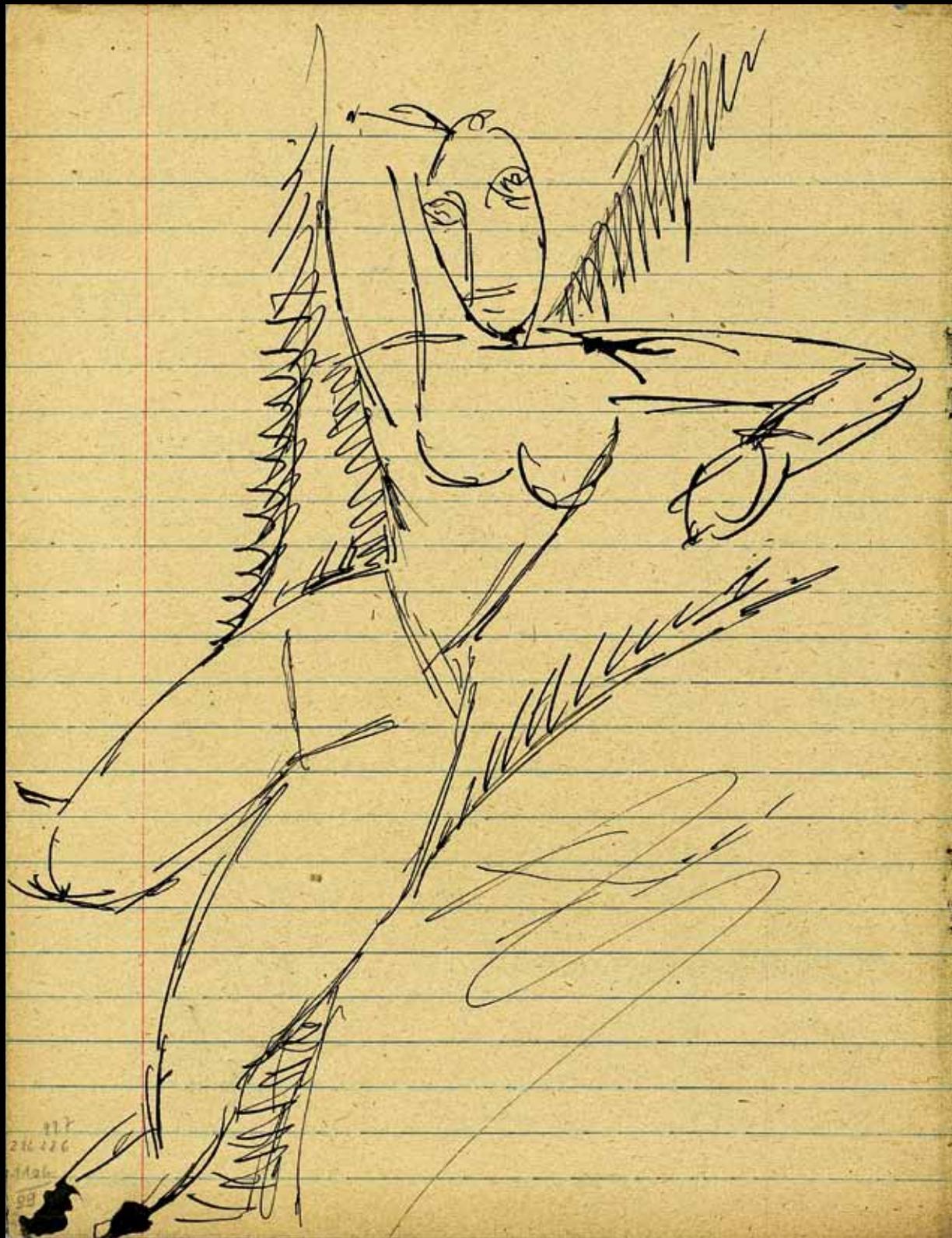


1106  
226 224-225

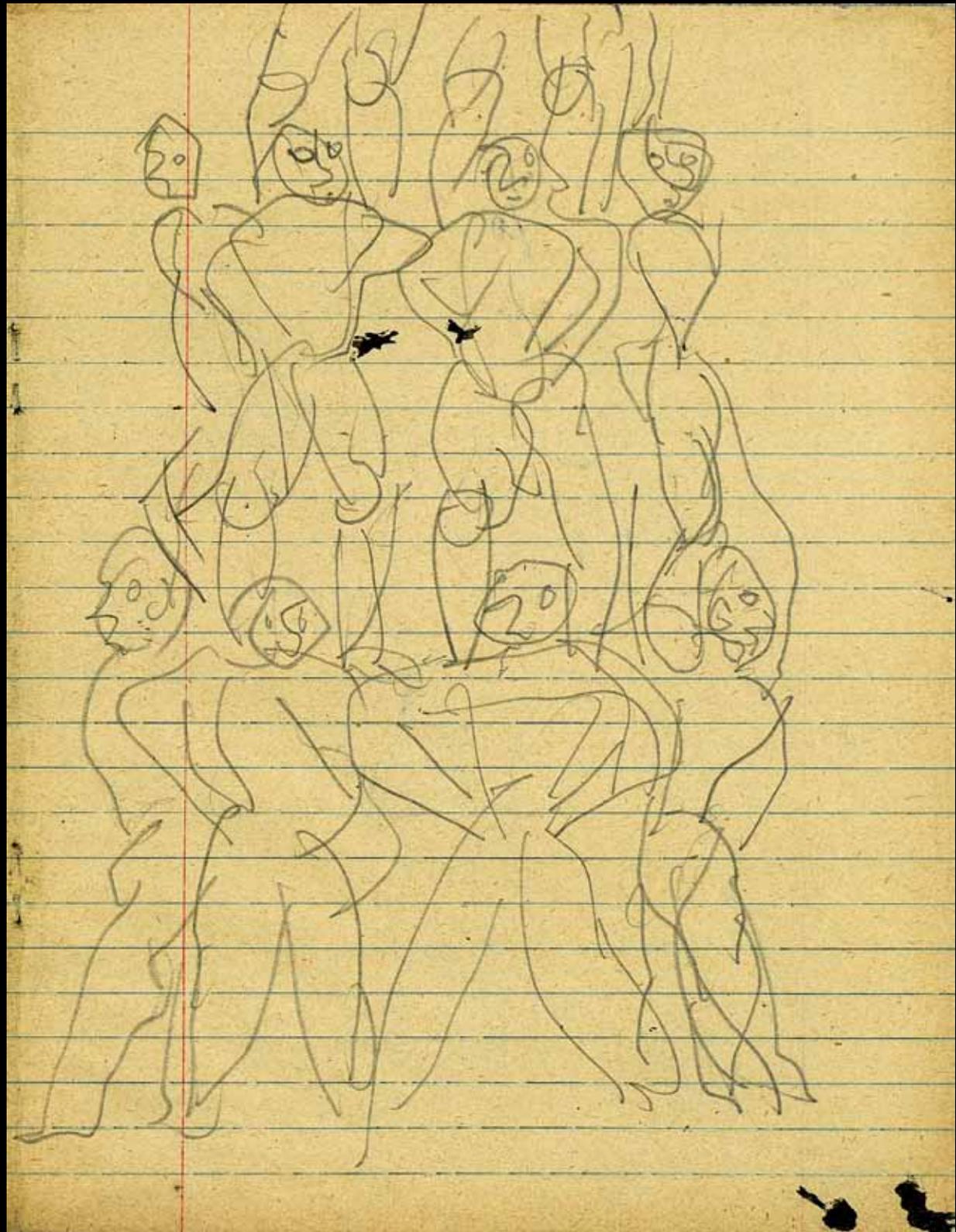
29V



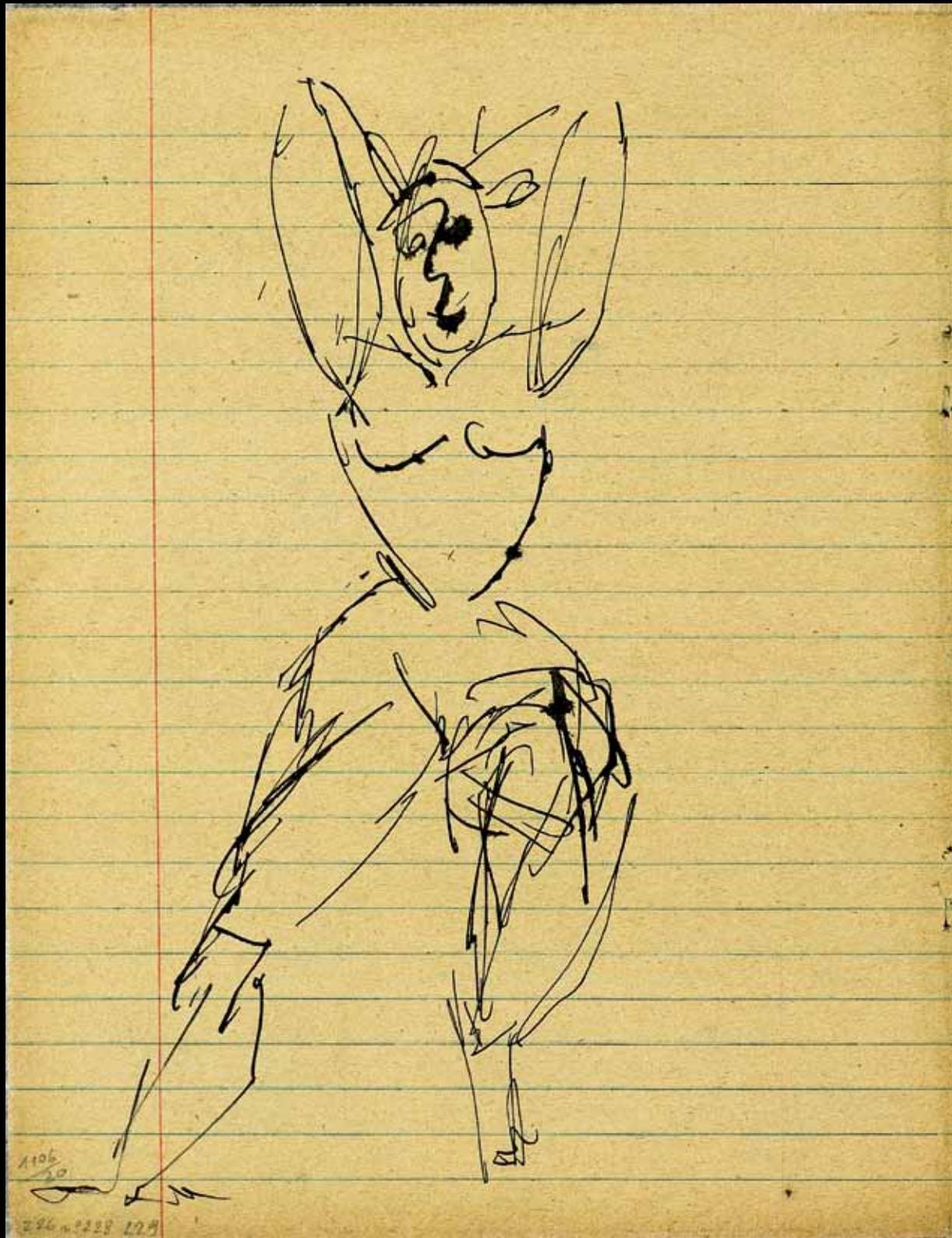
30R



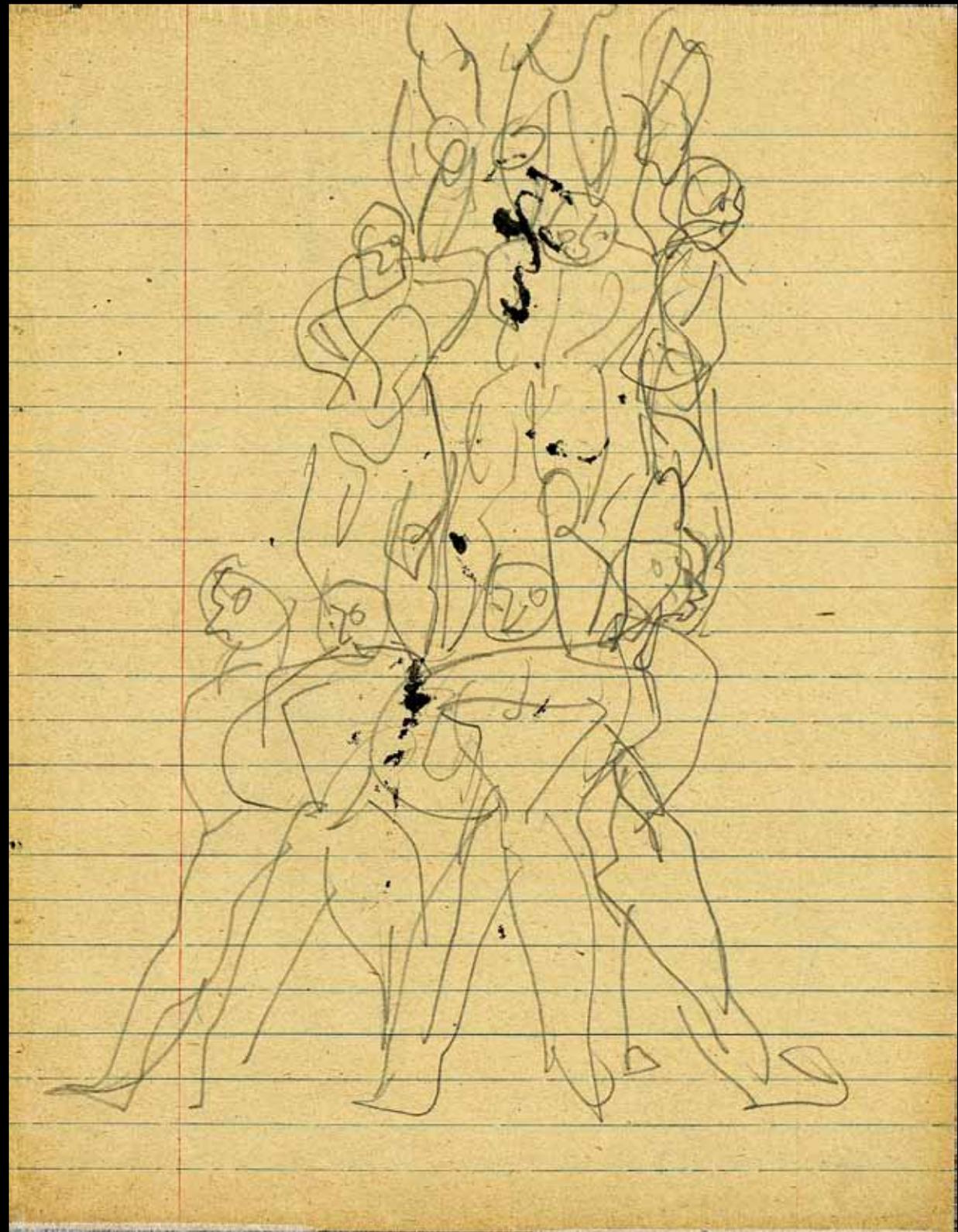
30V



31R



31V



32R



1106  
31 226-130

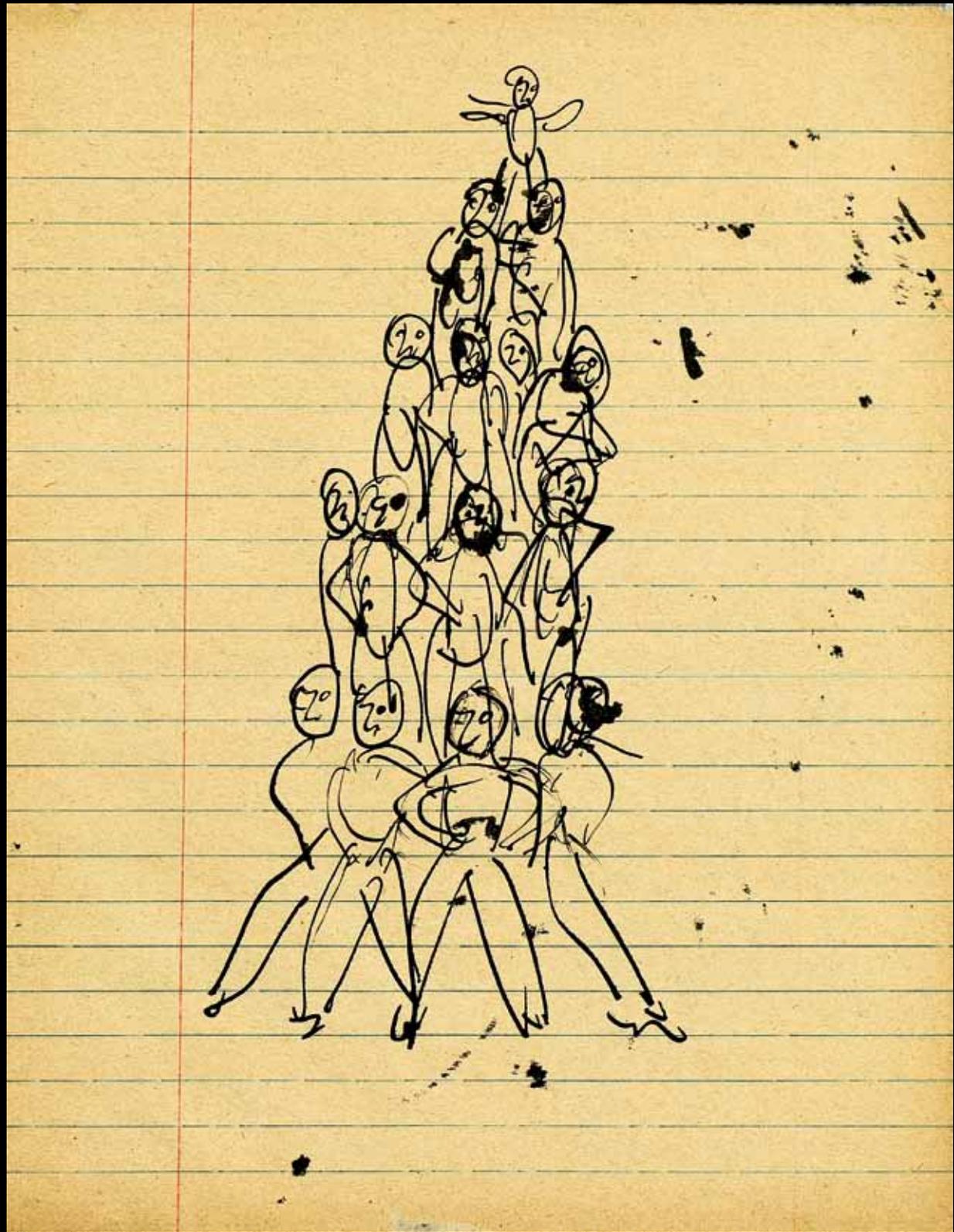
32V



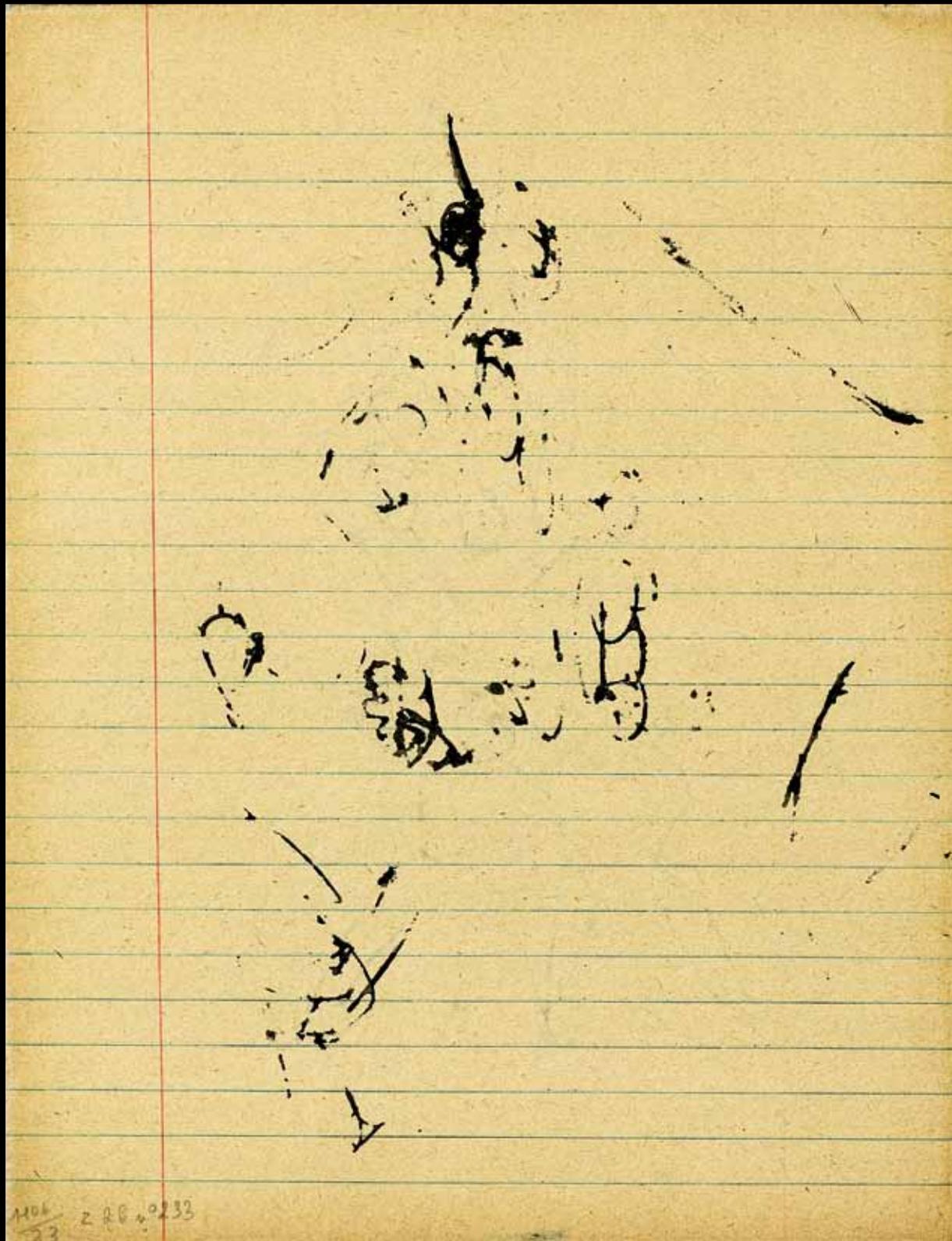
33R



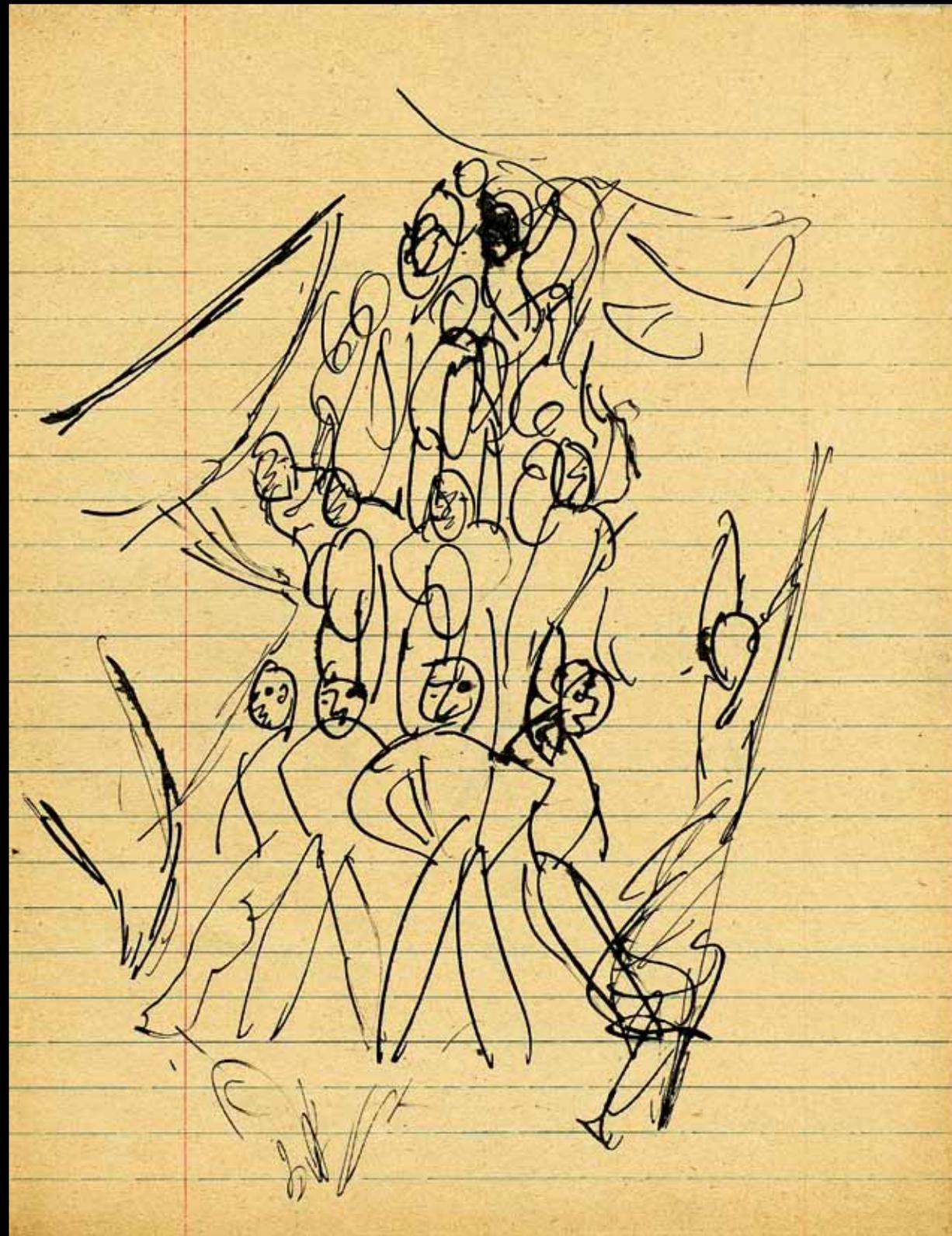
33V



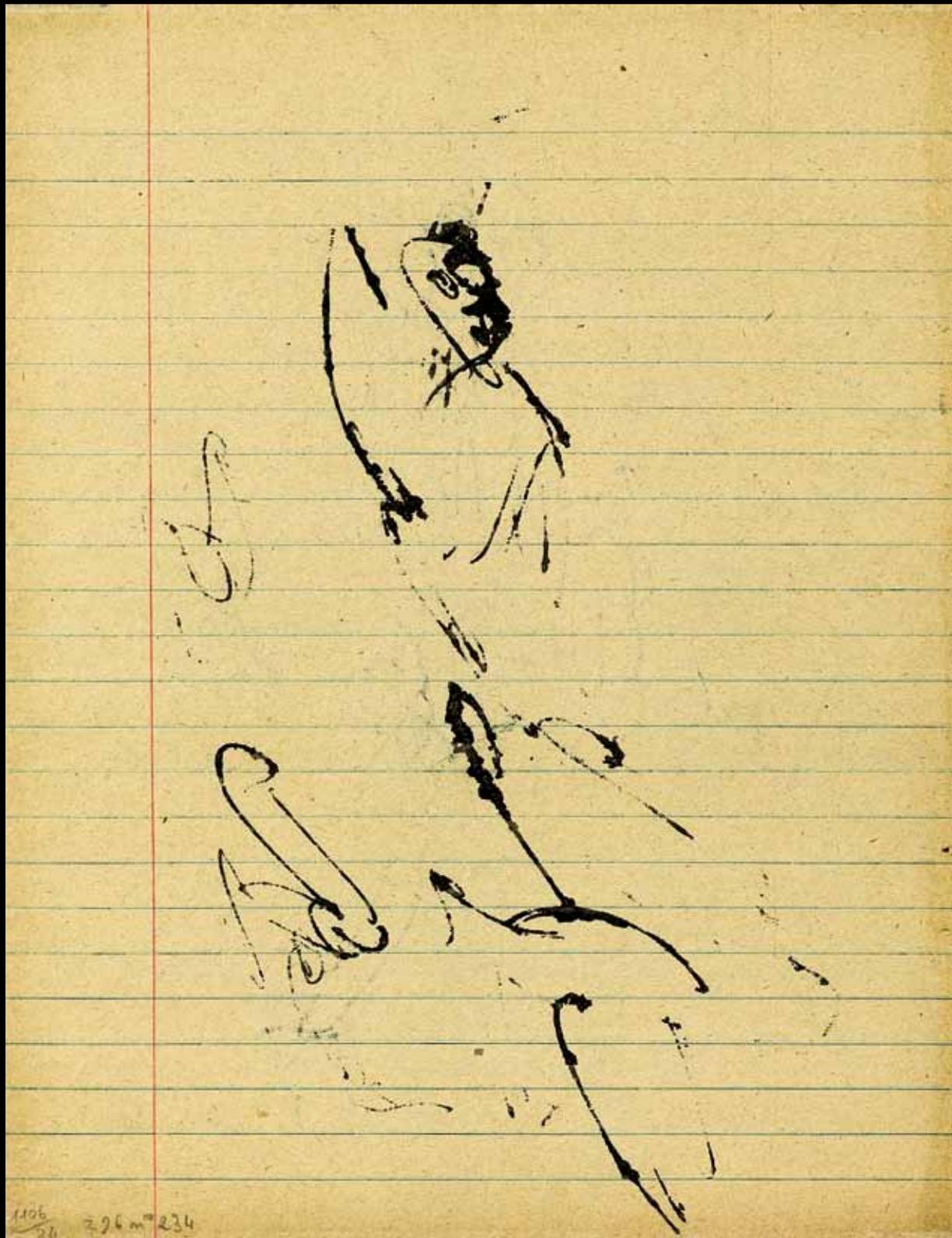
34R



34V

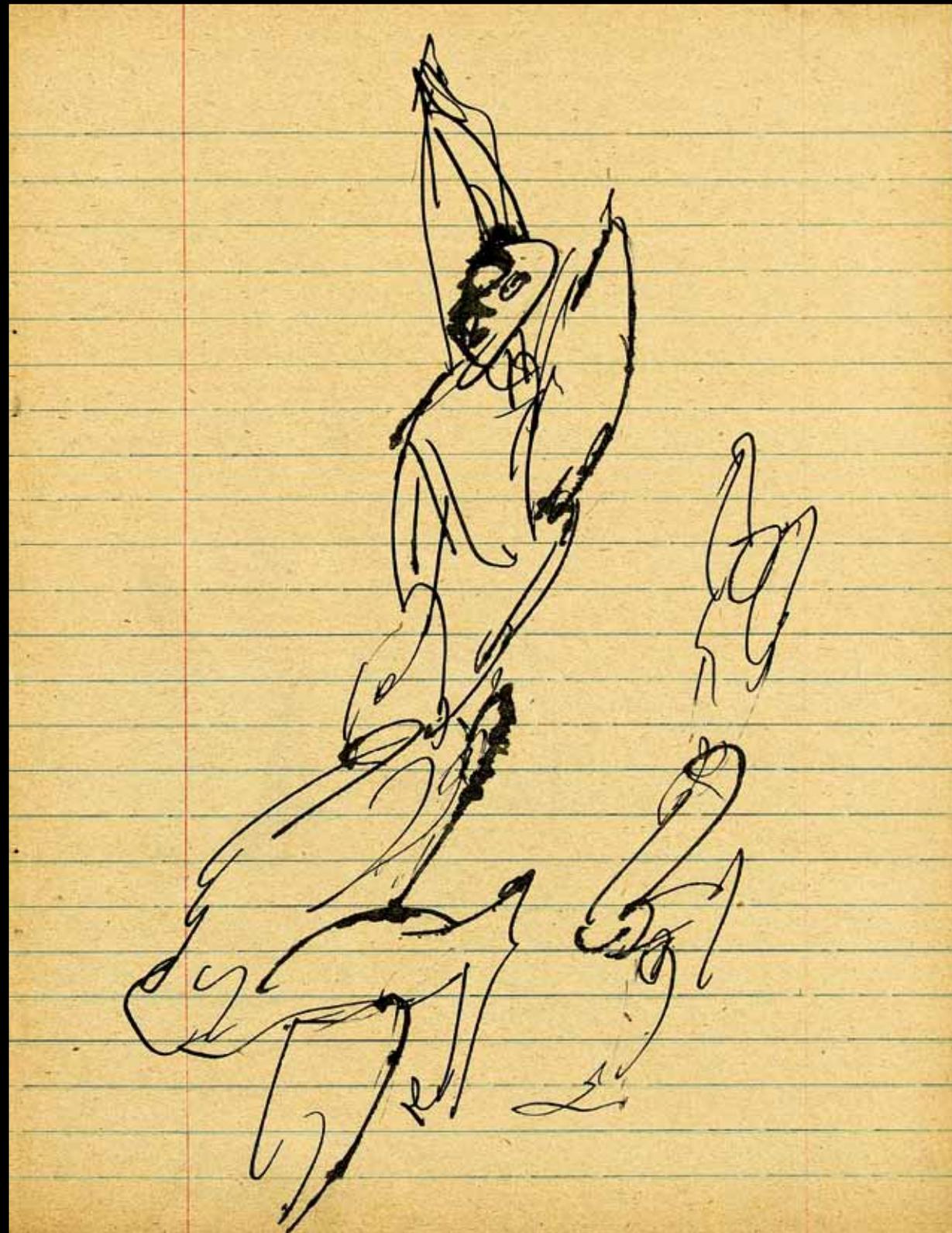


35R

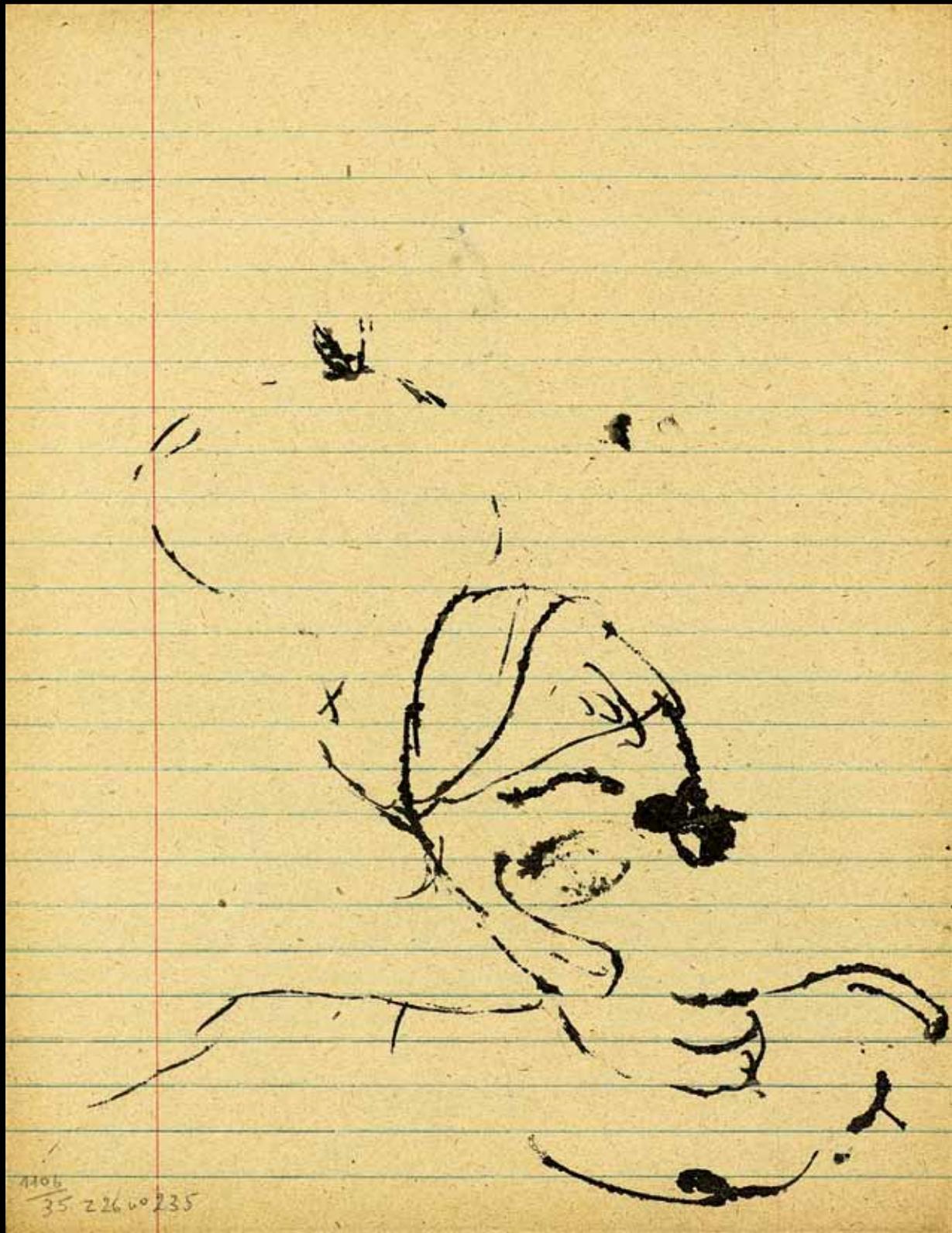


1106  
26 296 m 234

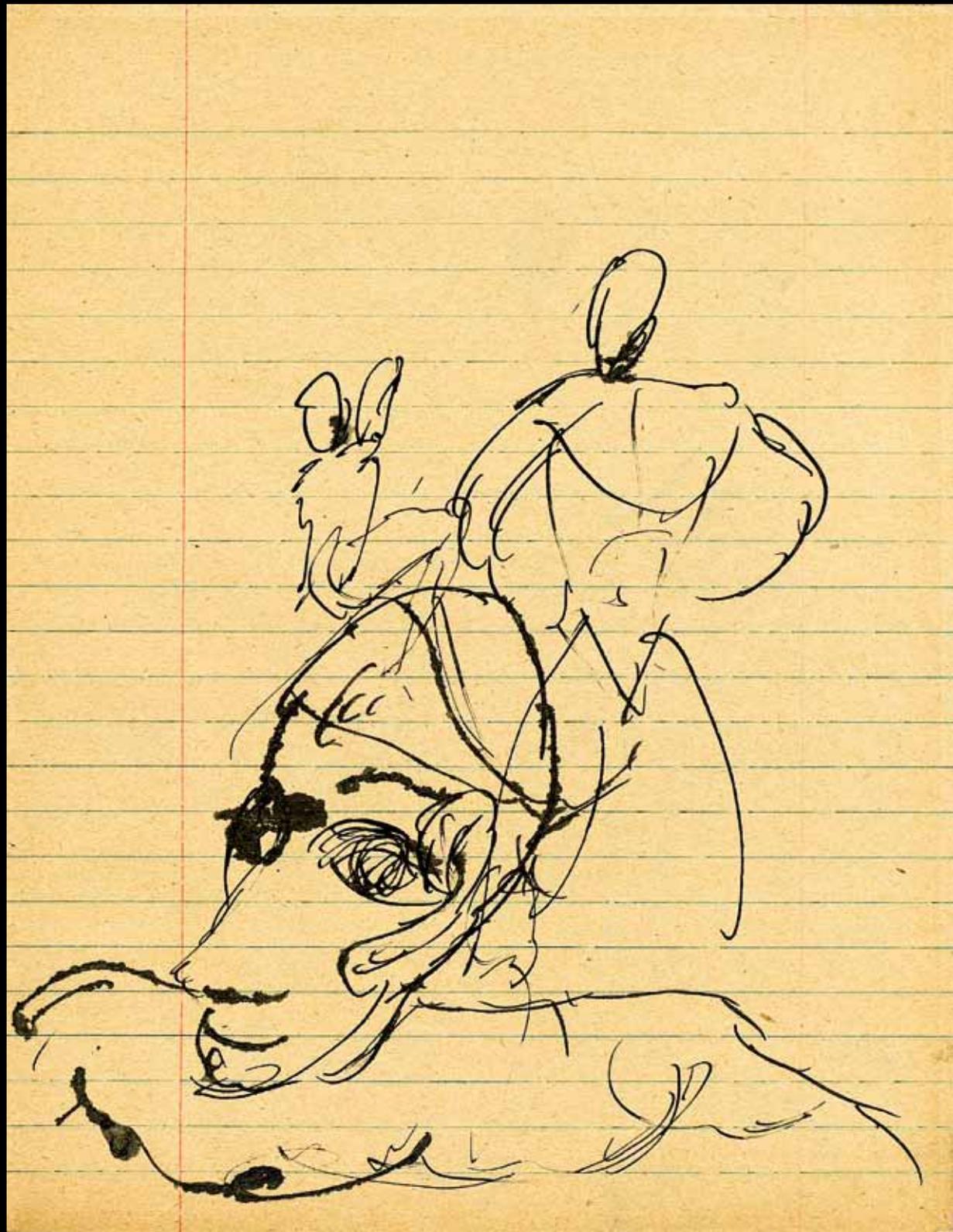
35V



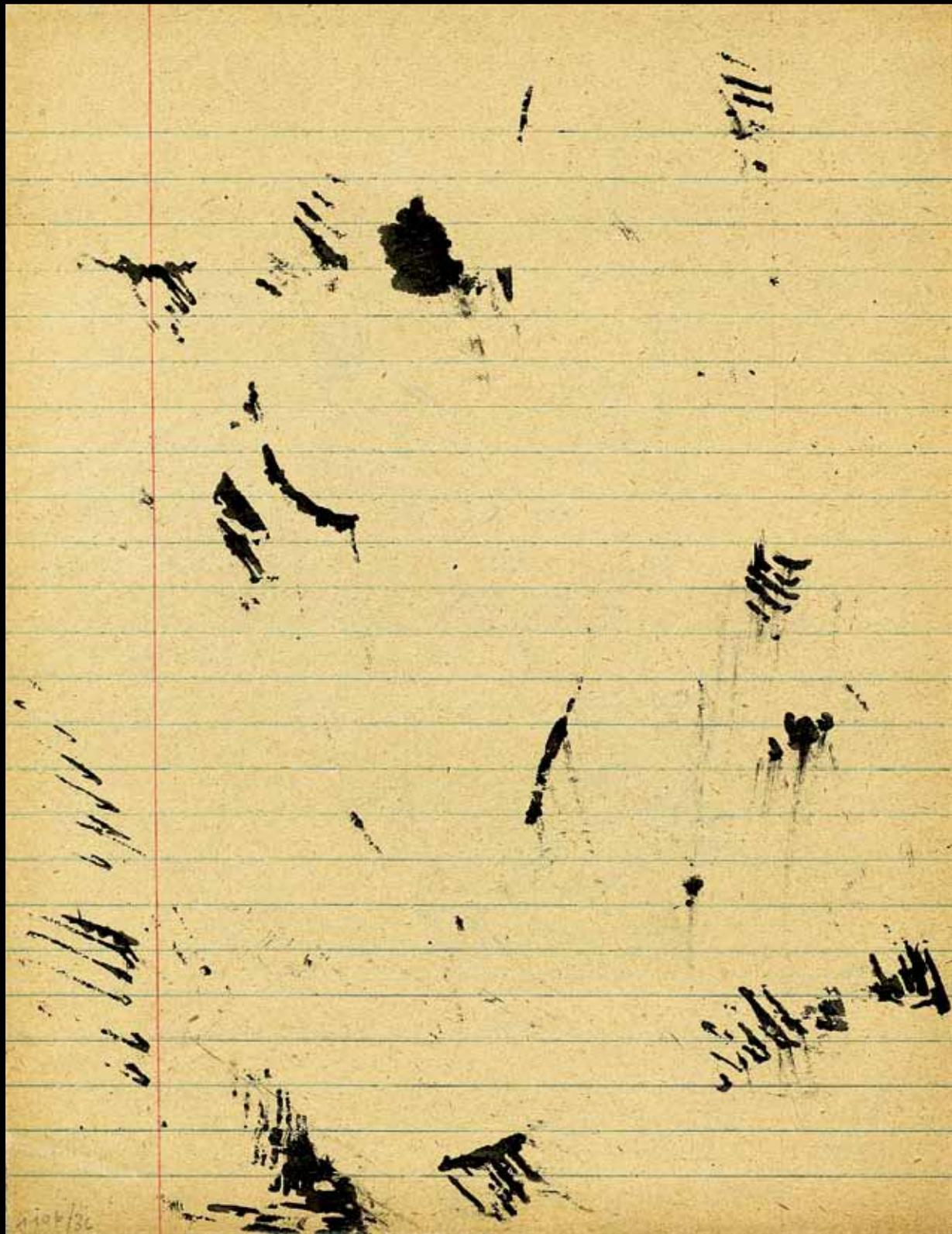
36R



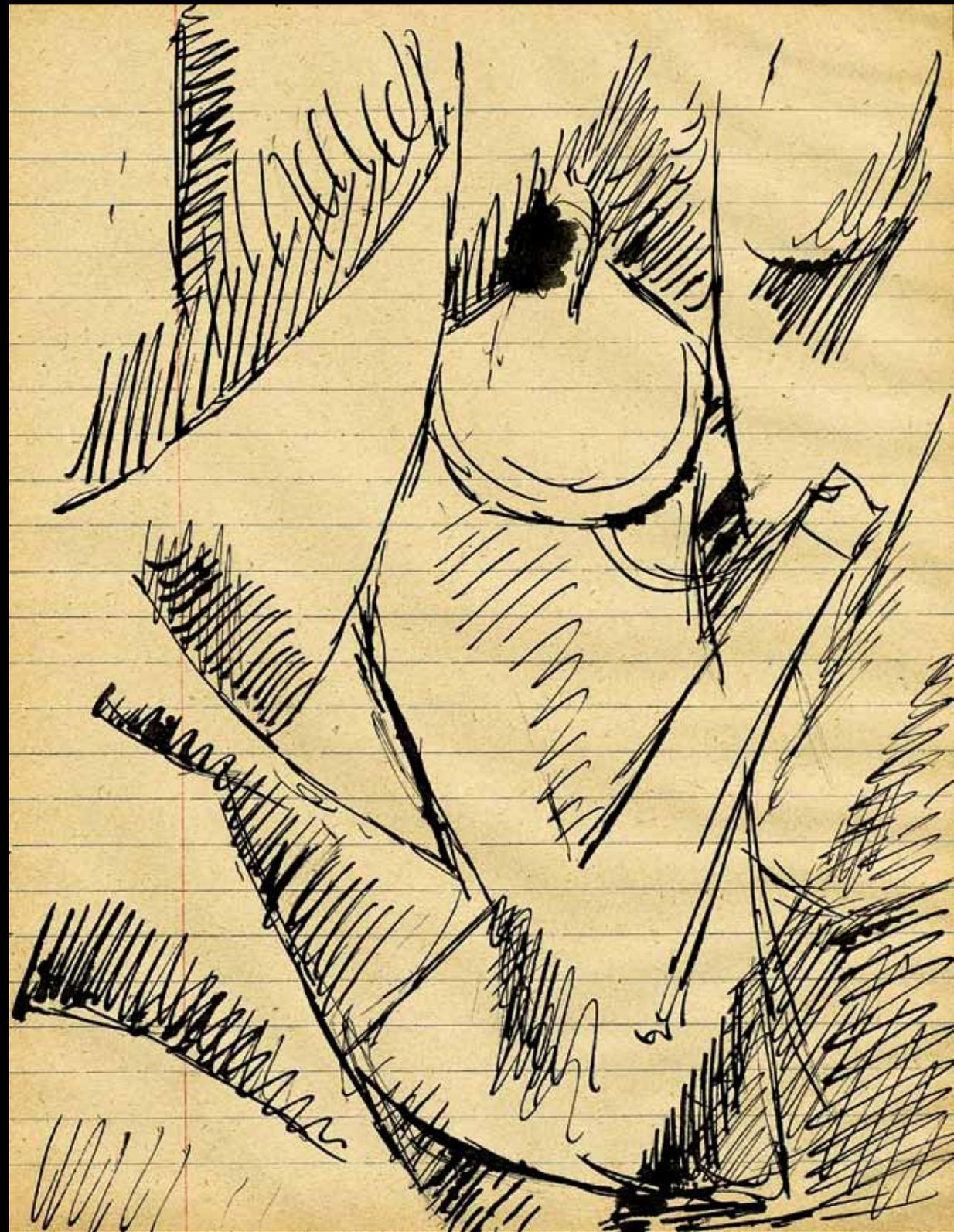
36V



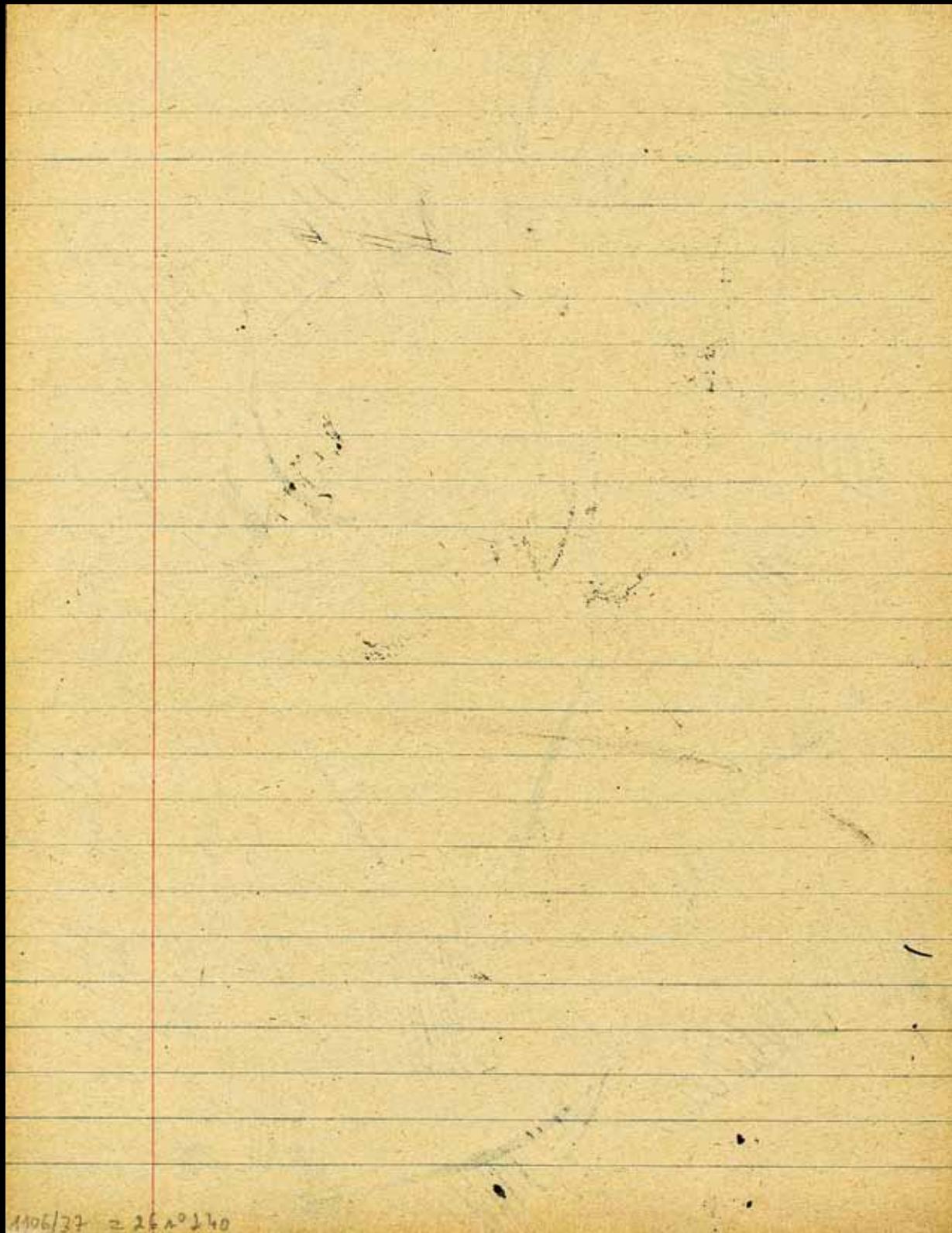
37R



37V



38R

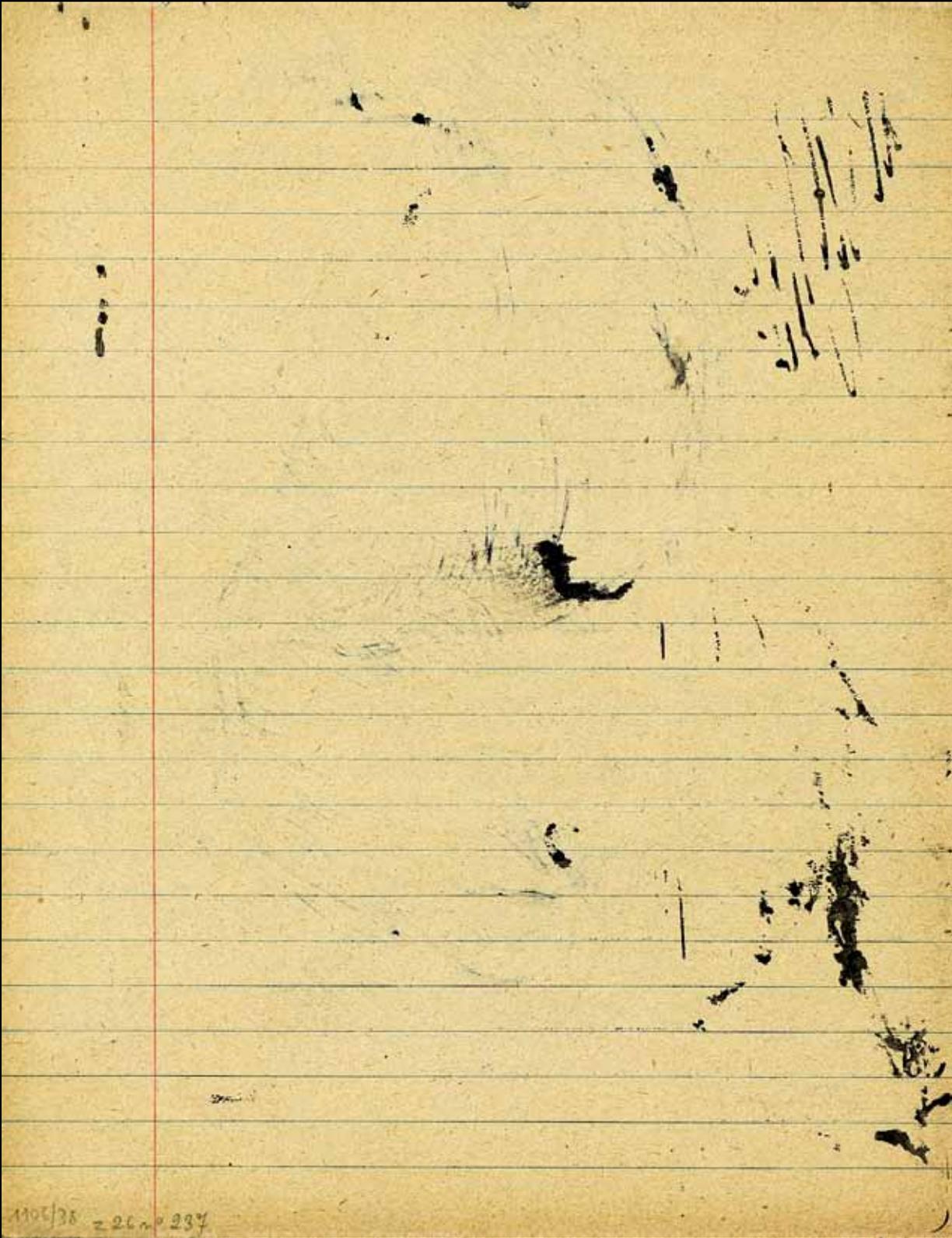


1106/37 = 26 a° 240

38V

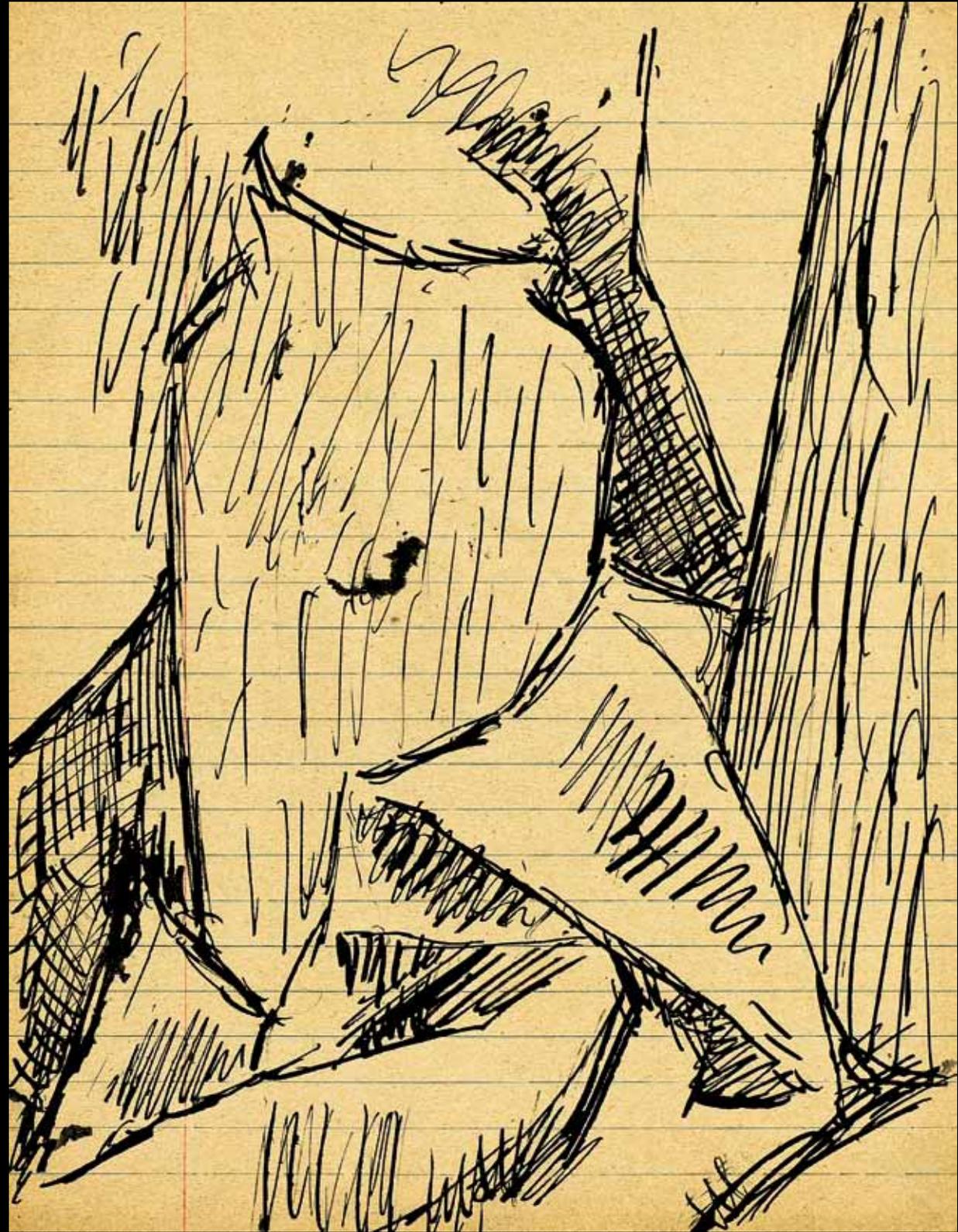


39R

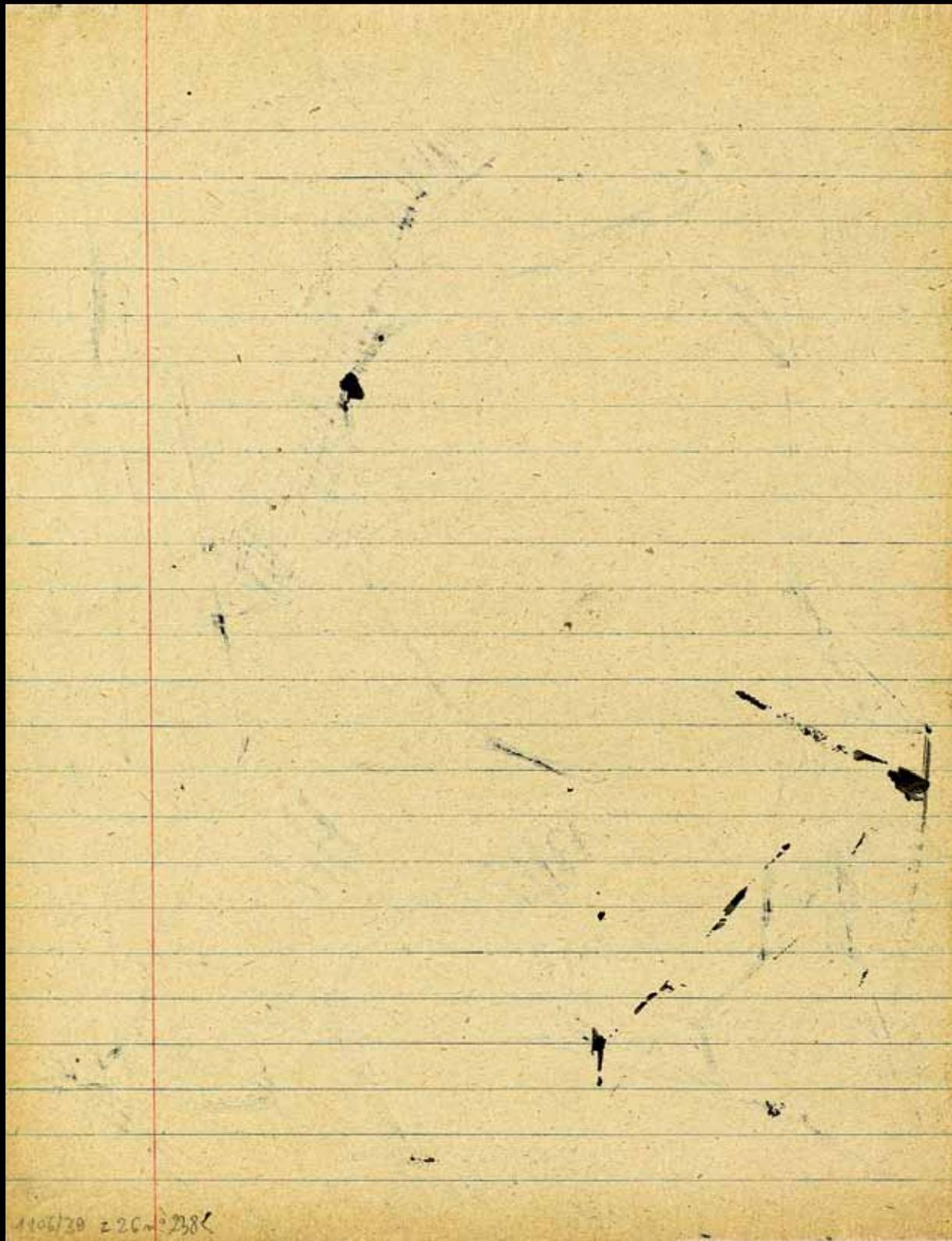


1106/38 z 26 n 237

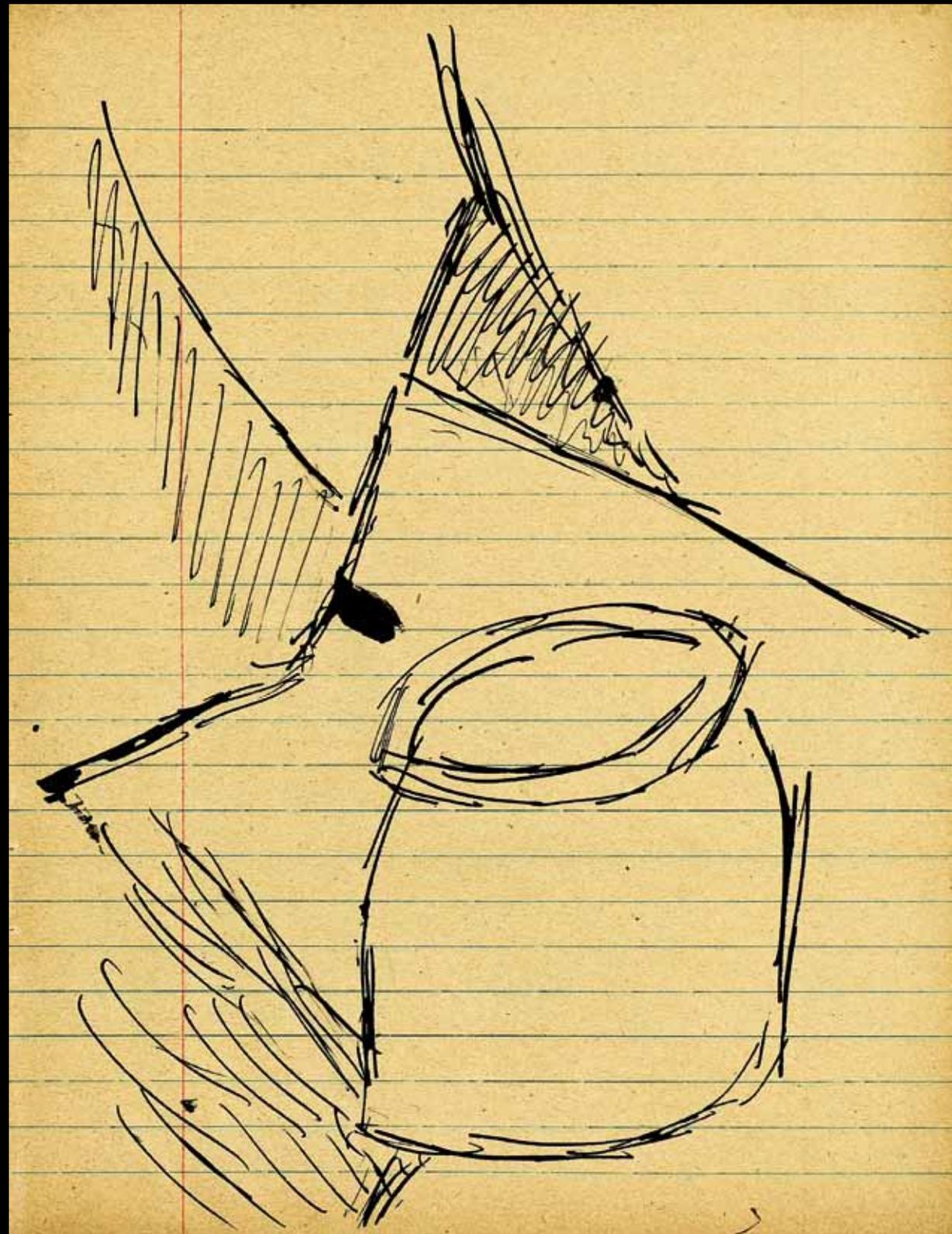
39V



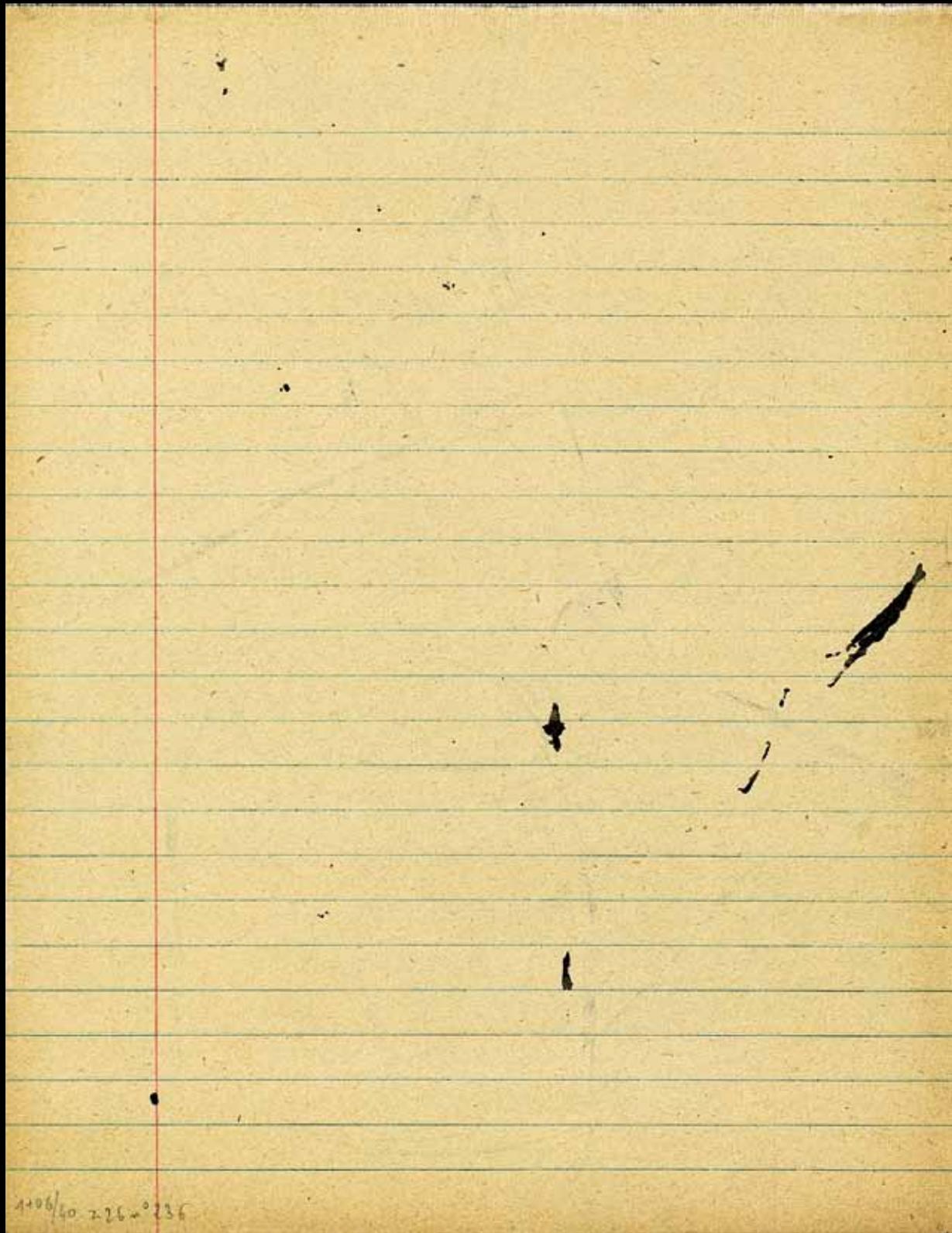
40R



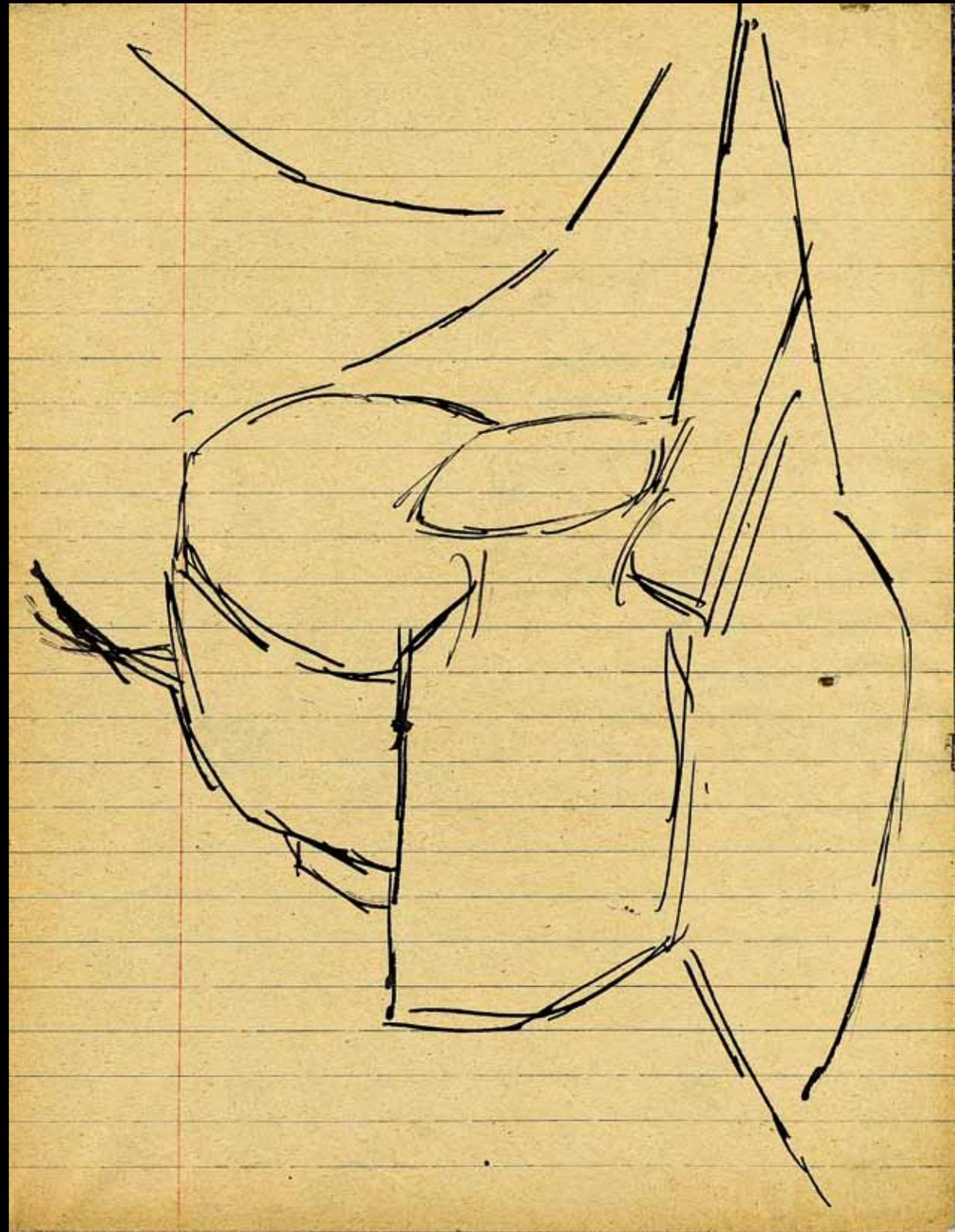
40V



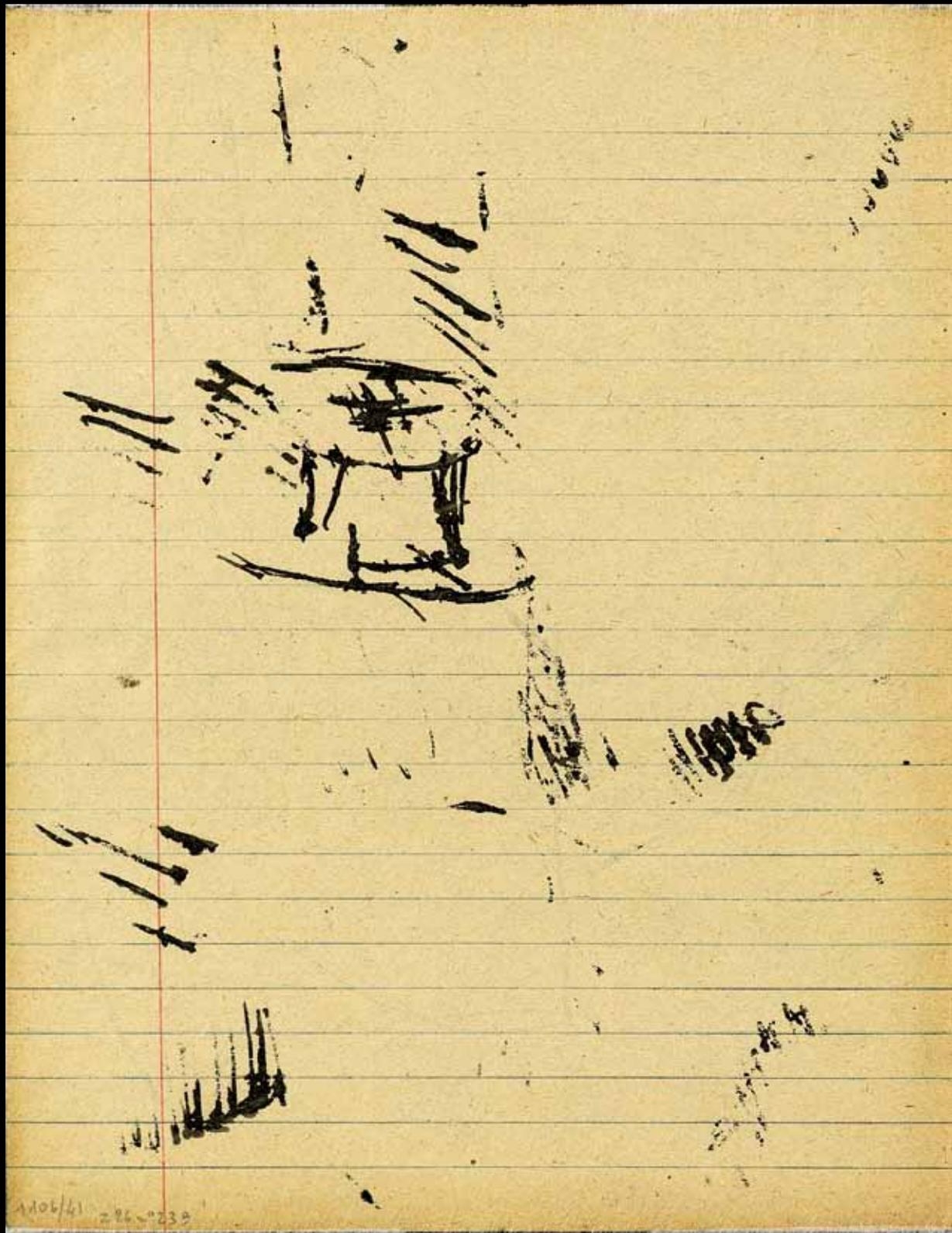
41R



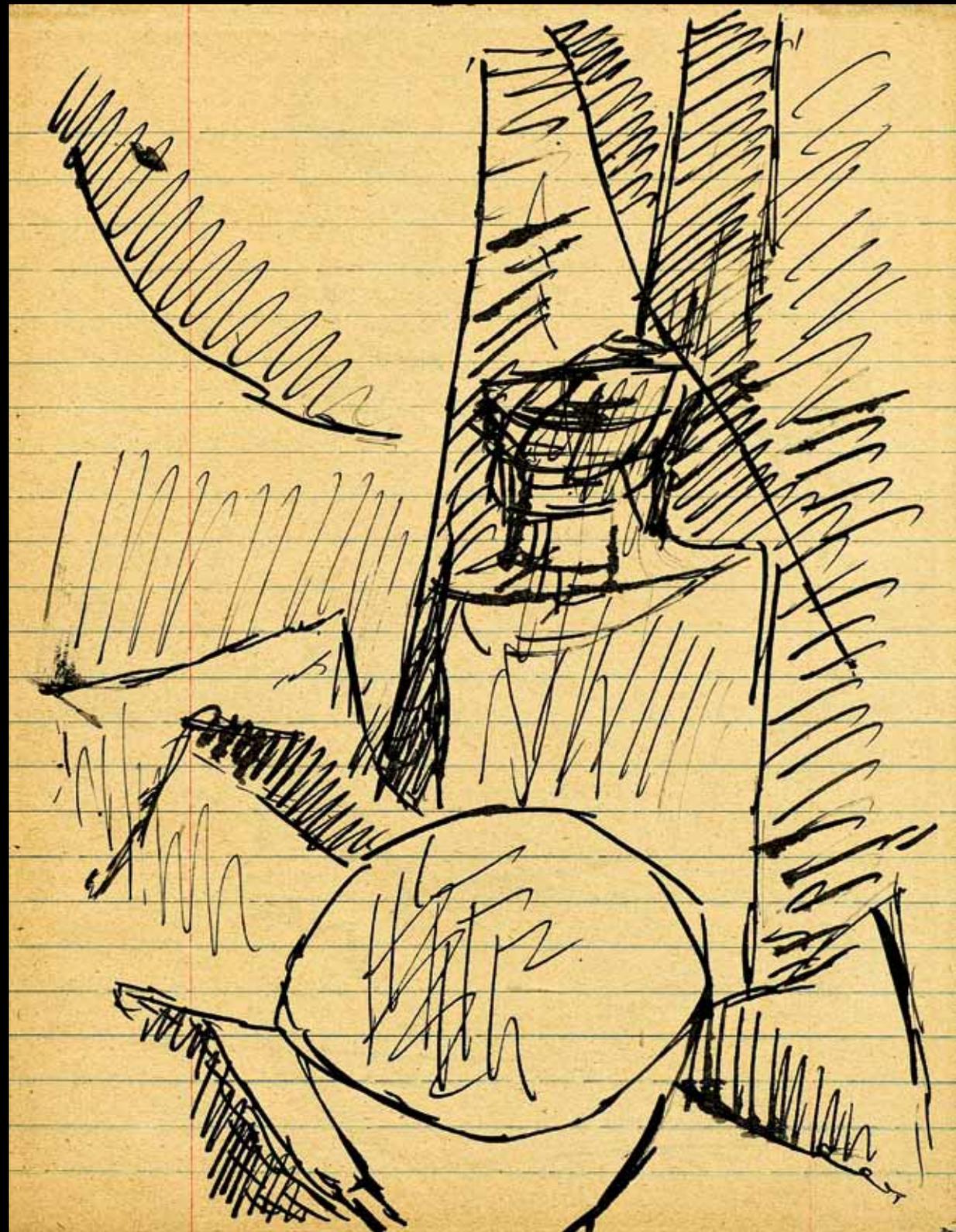
41V



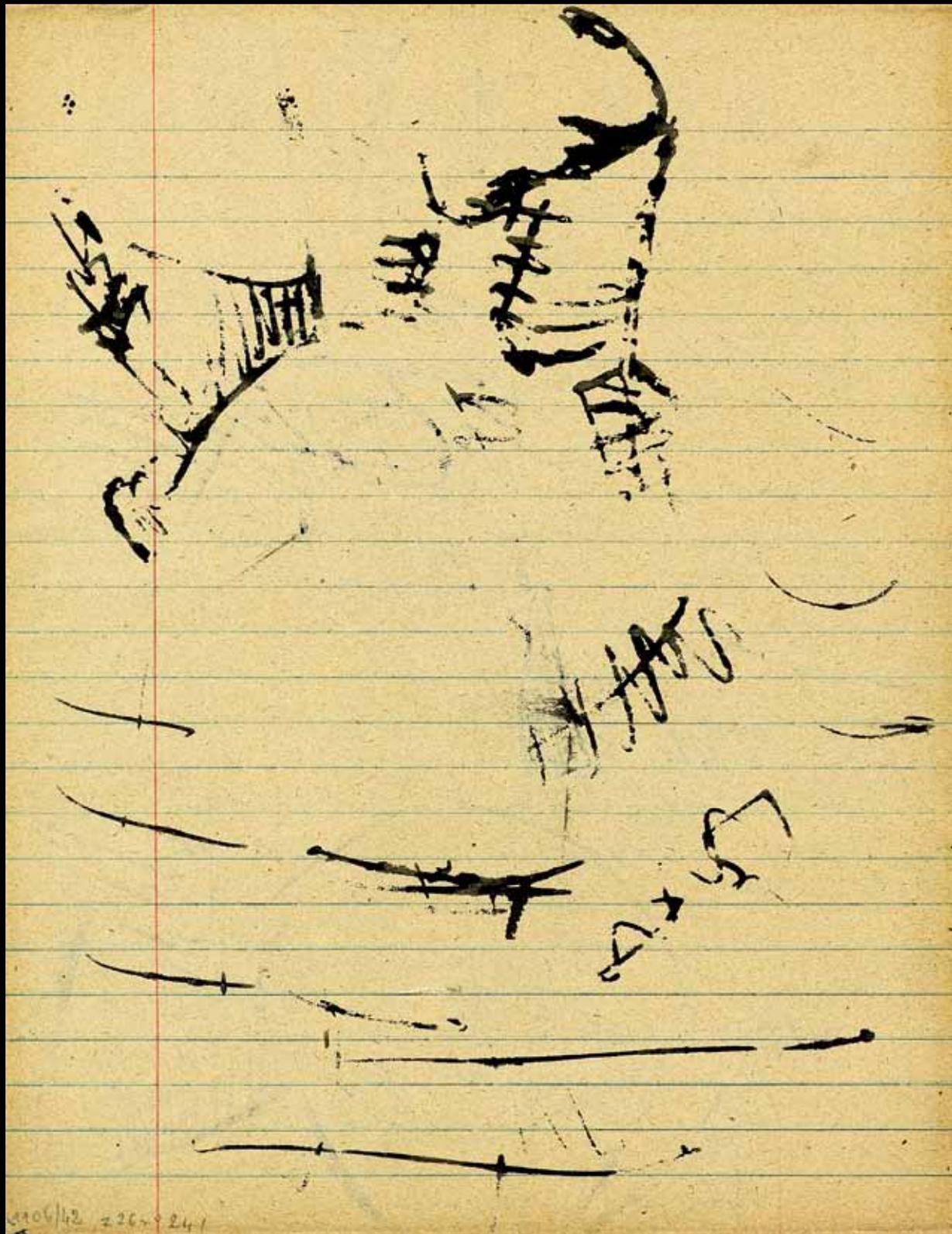
42R



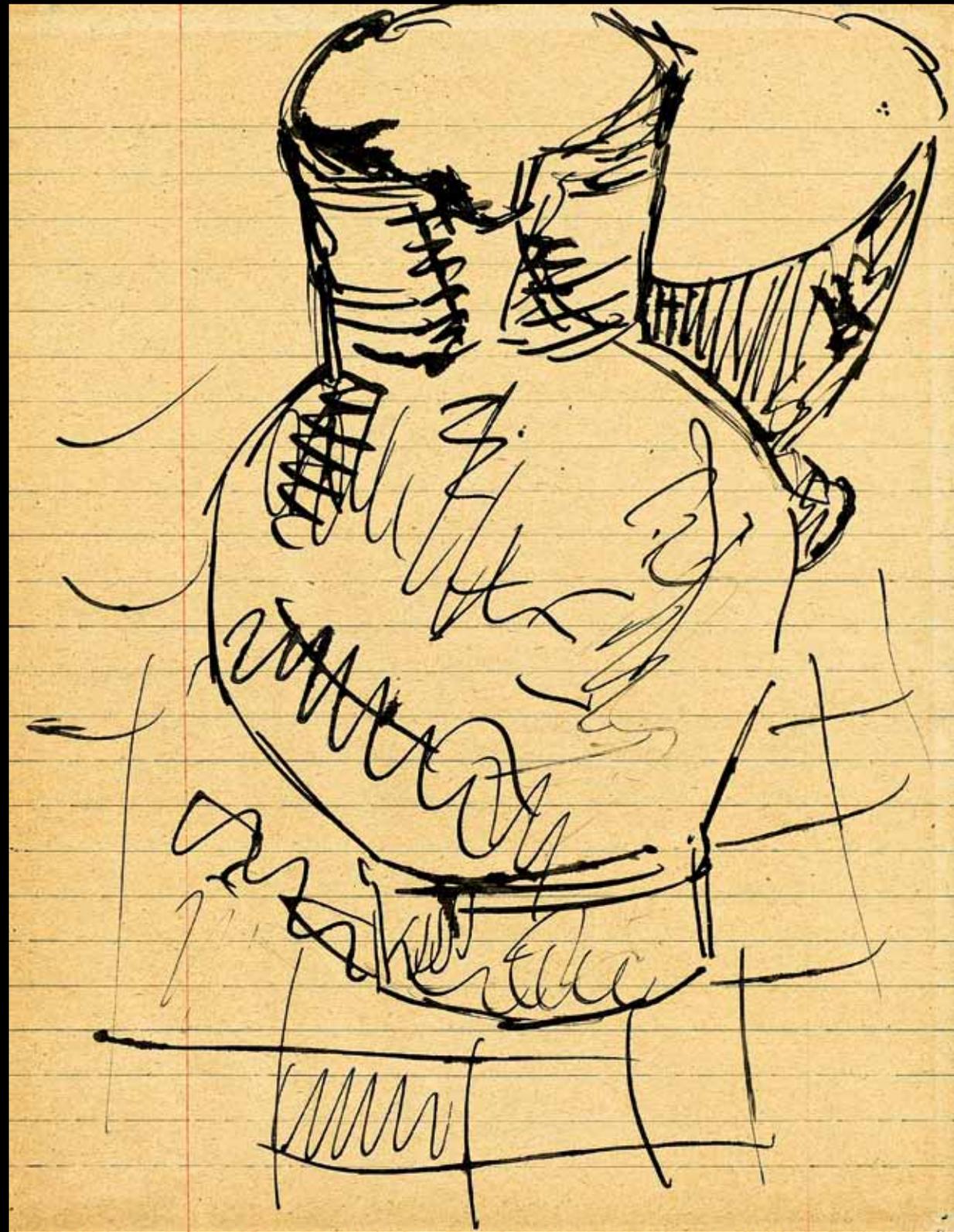
42V



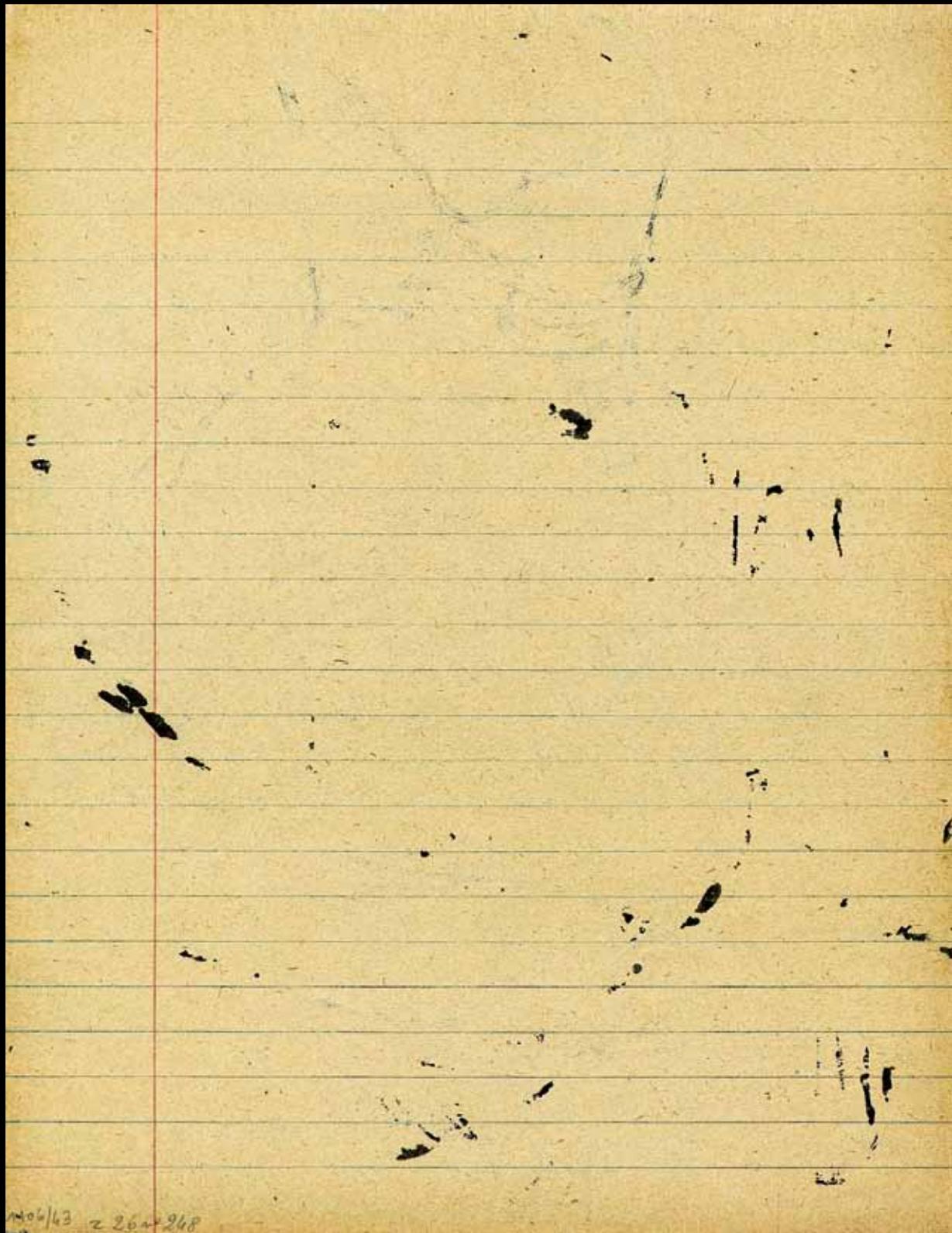
43R



43V



44R

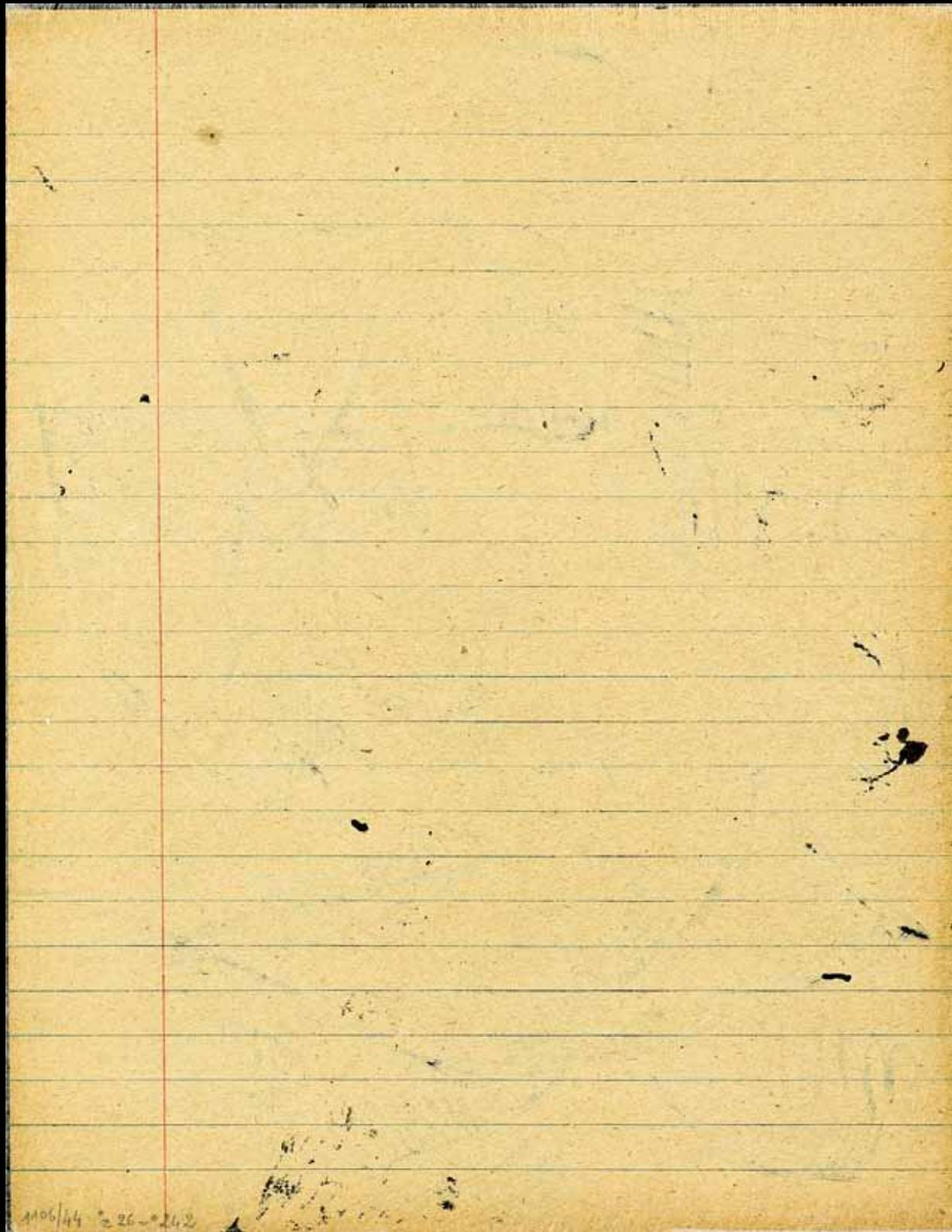


1406/43 2 264 268

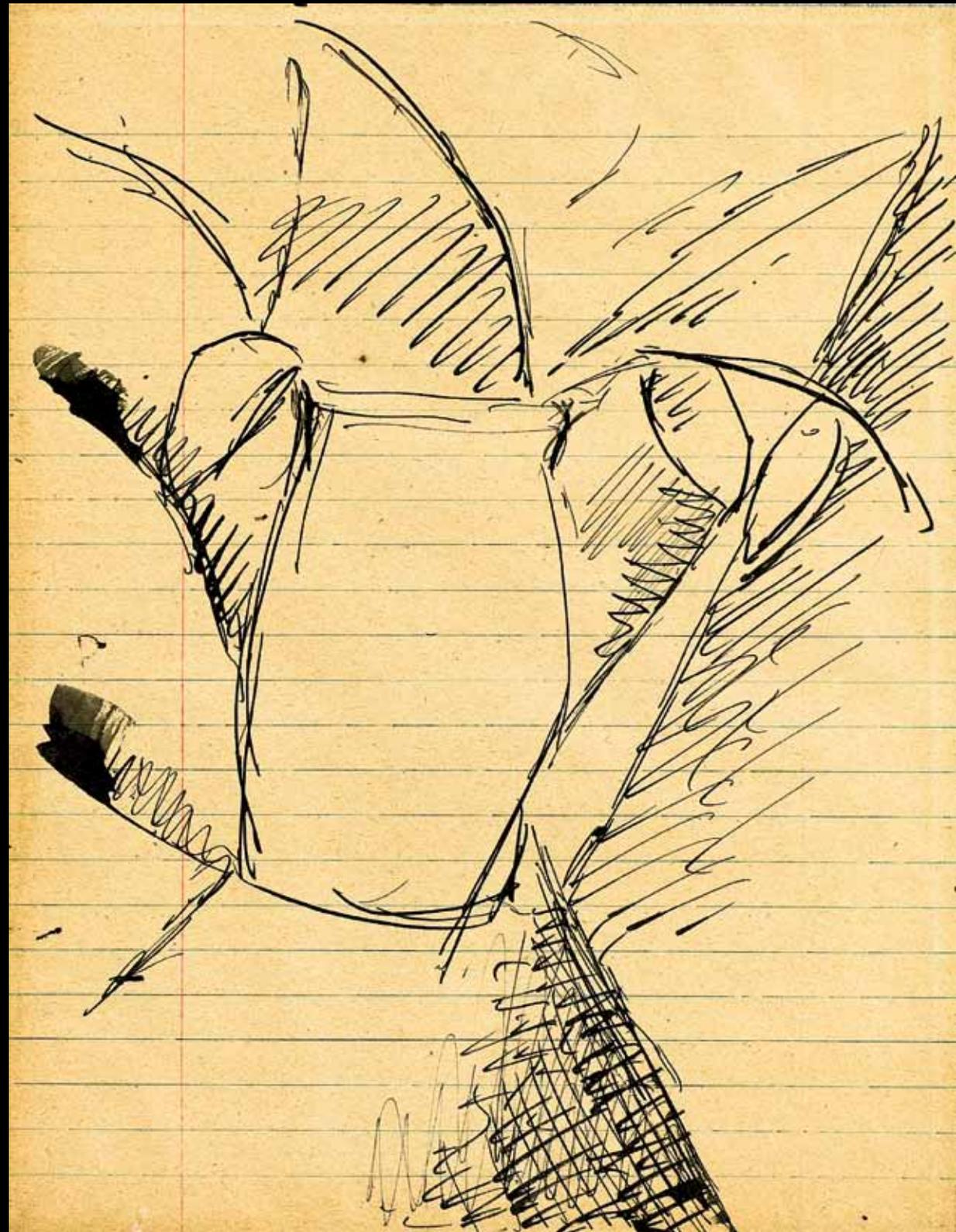
44V



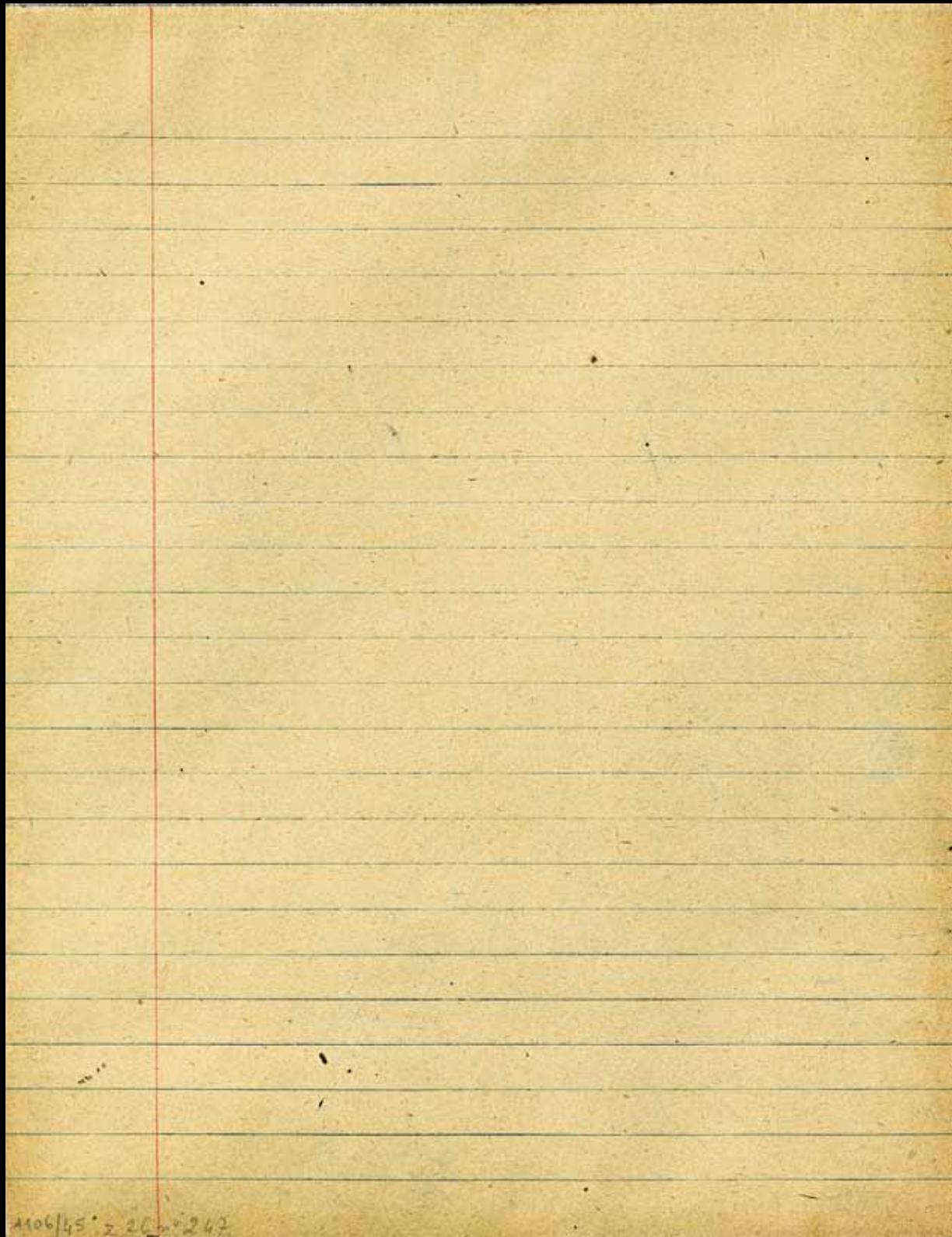
45R



45V

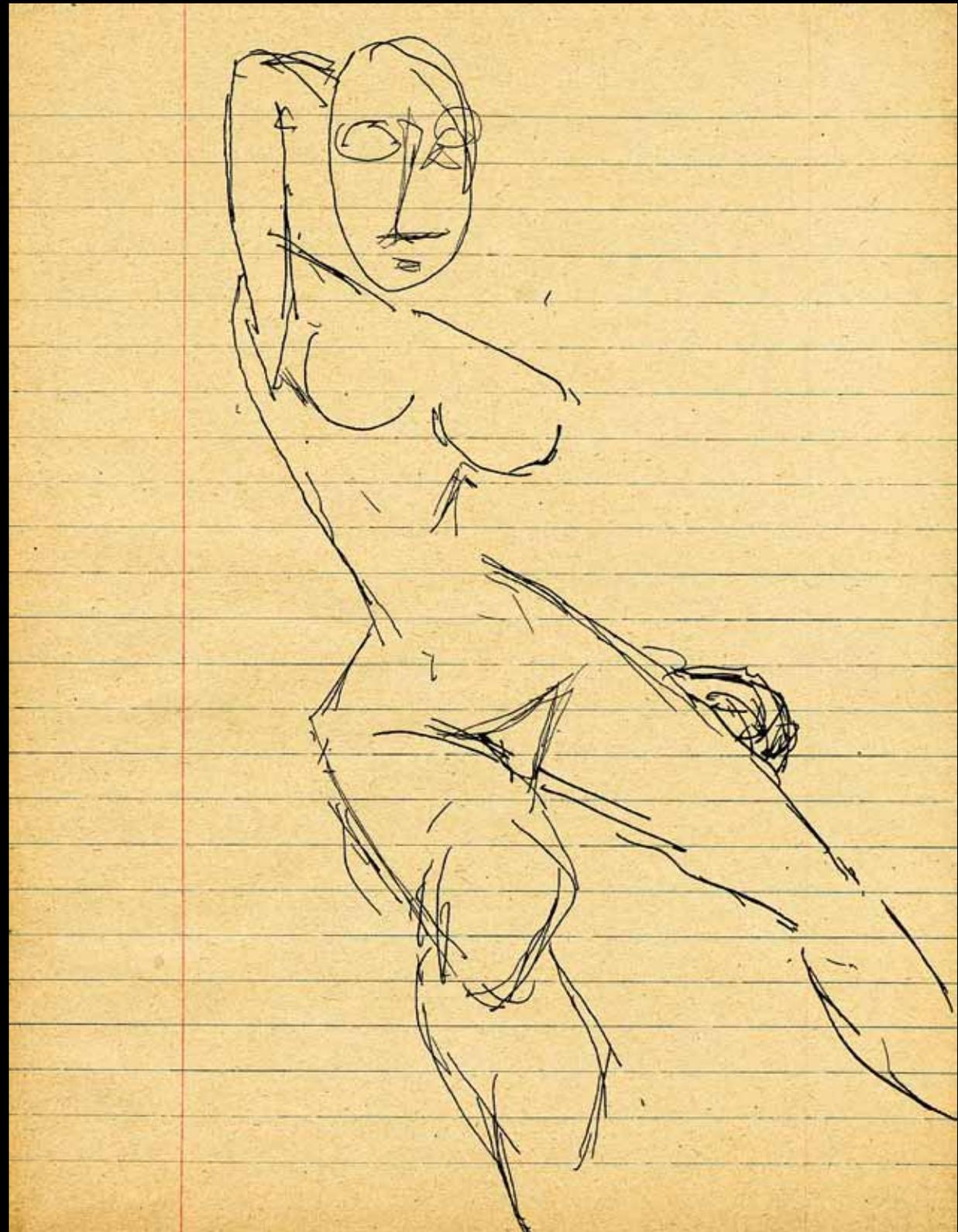


46R

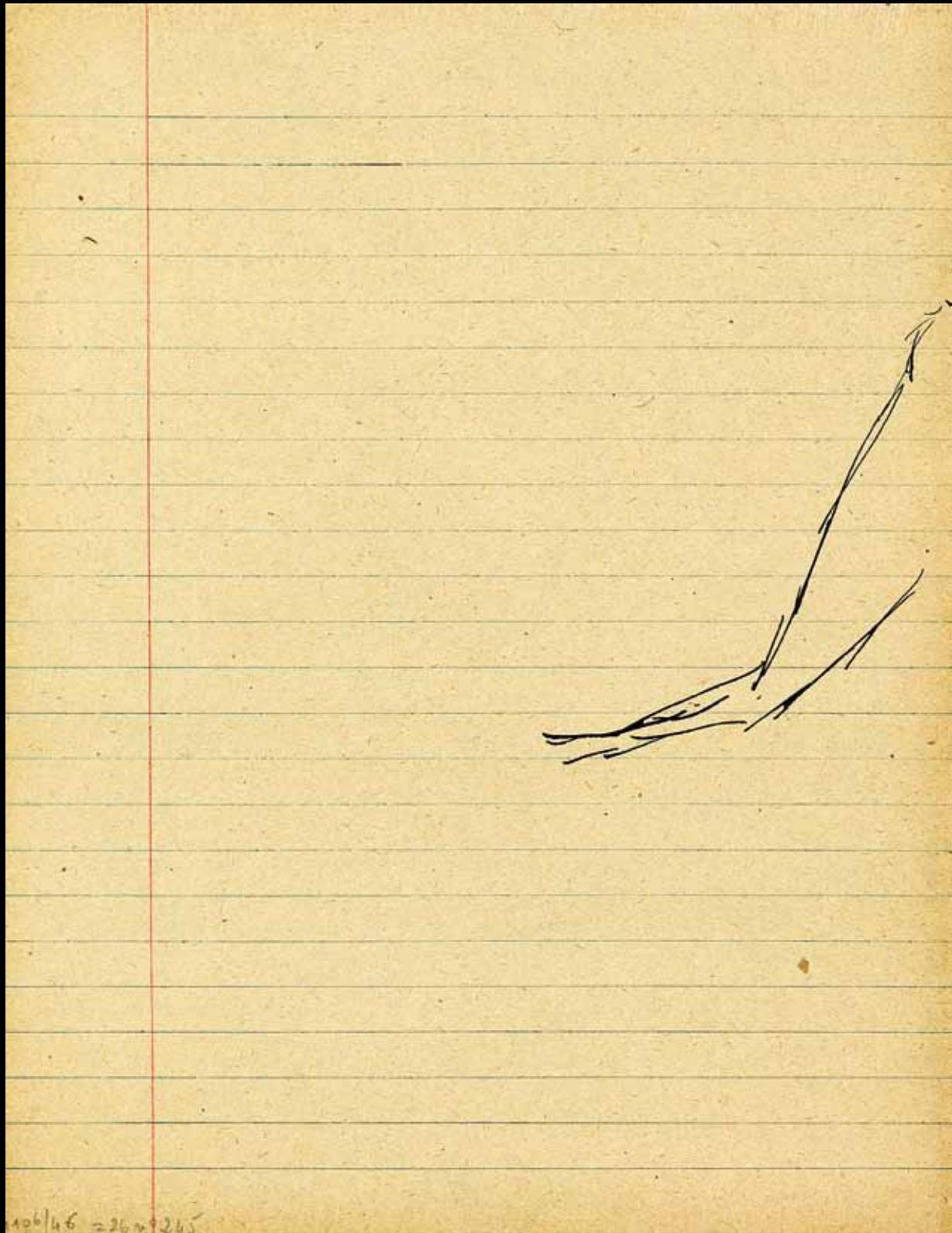


A106/45 2 20 262

46V



47R

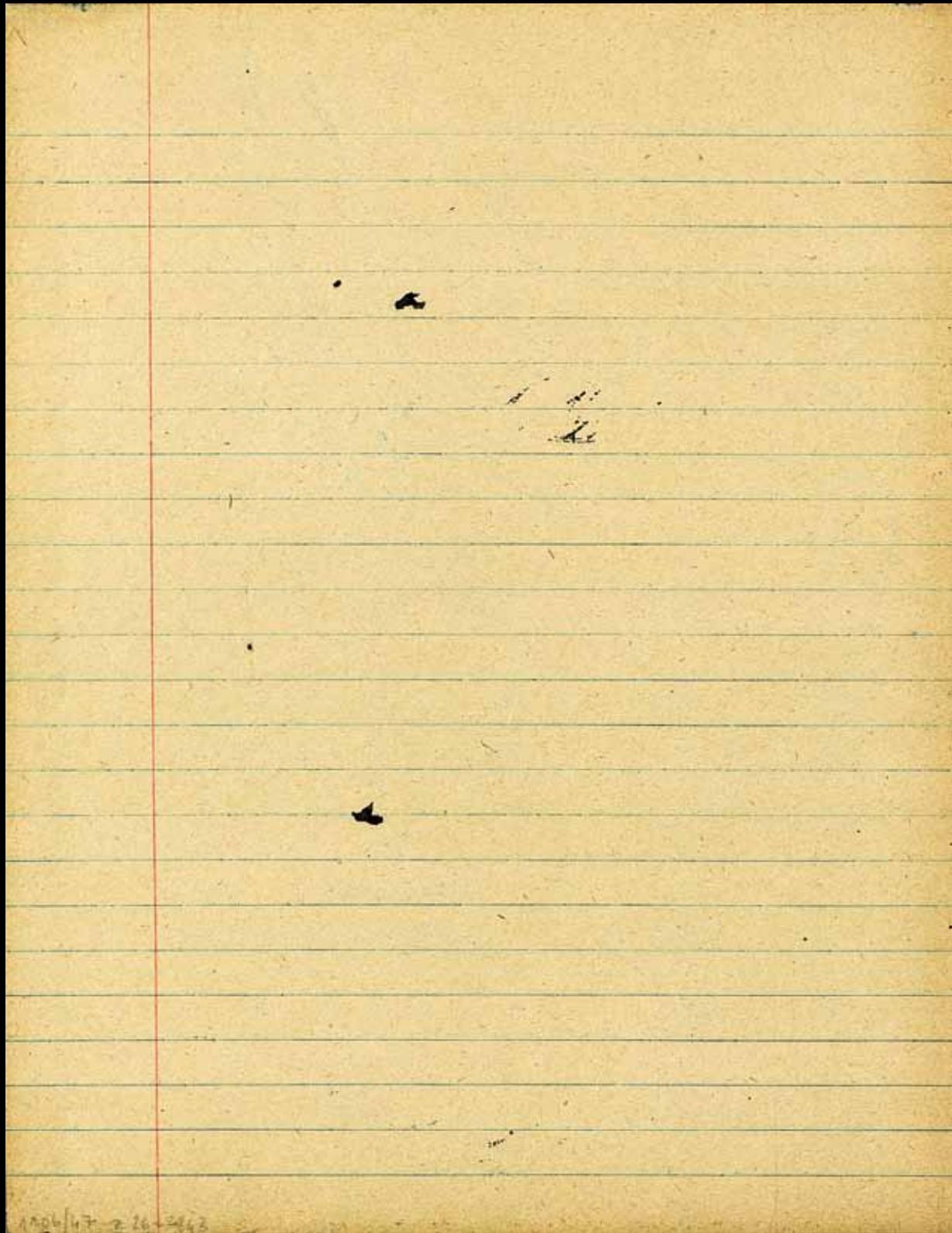


106/46 226 29265

47V

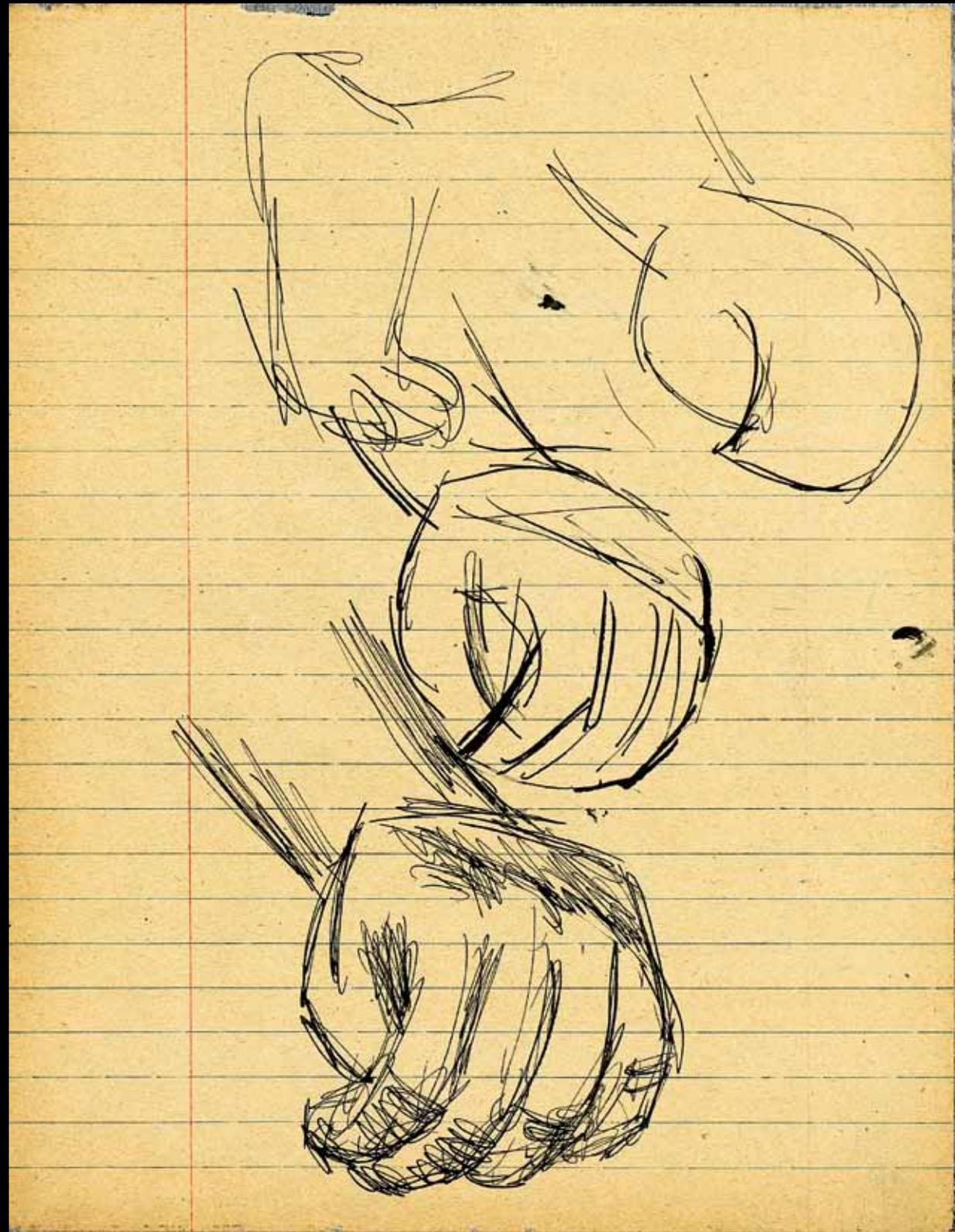


48R

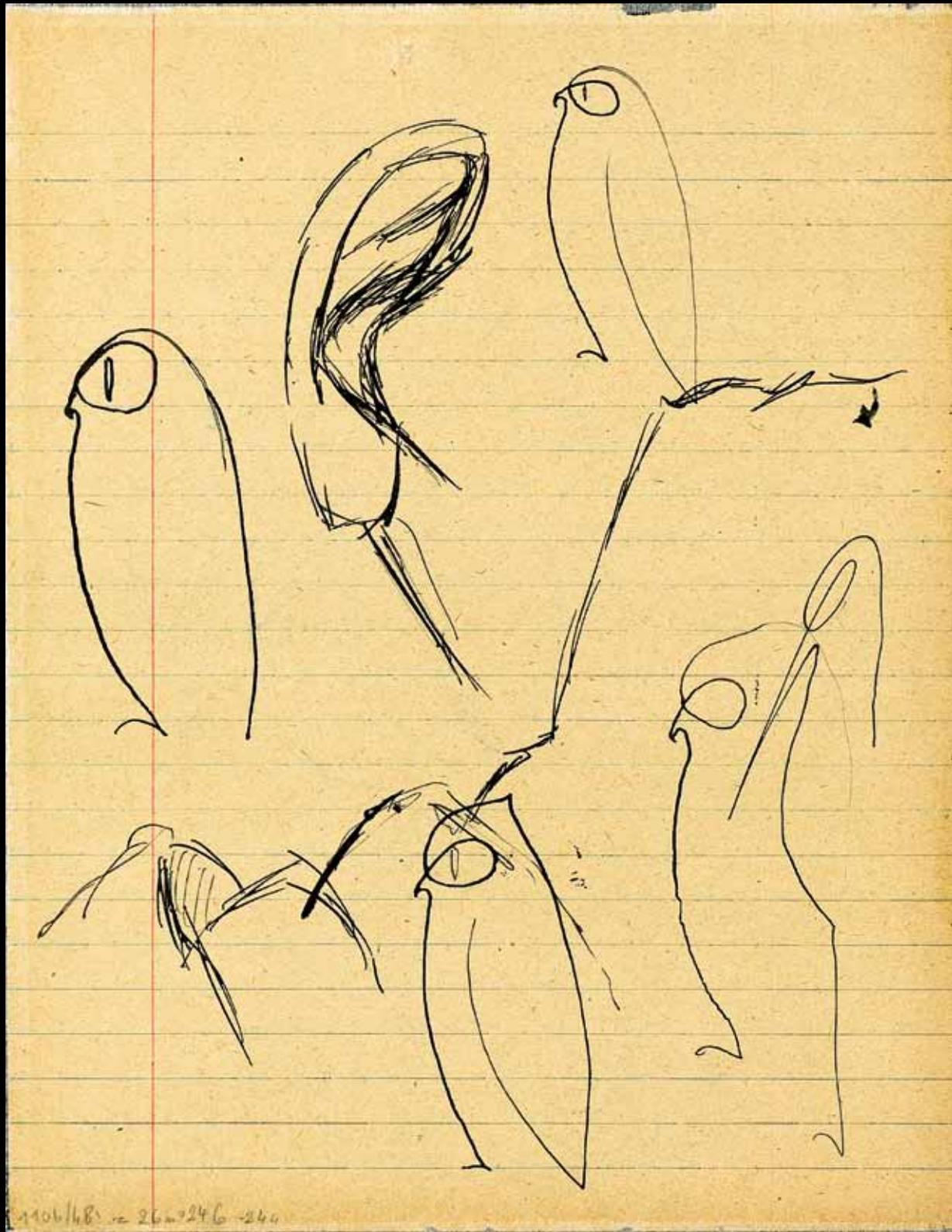


1806/47-226-2462

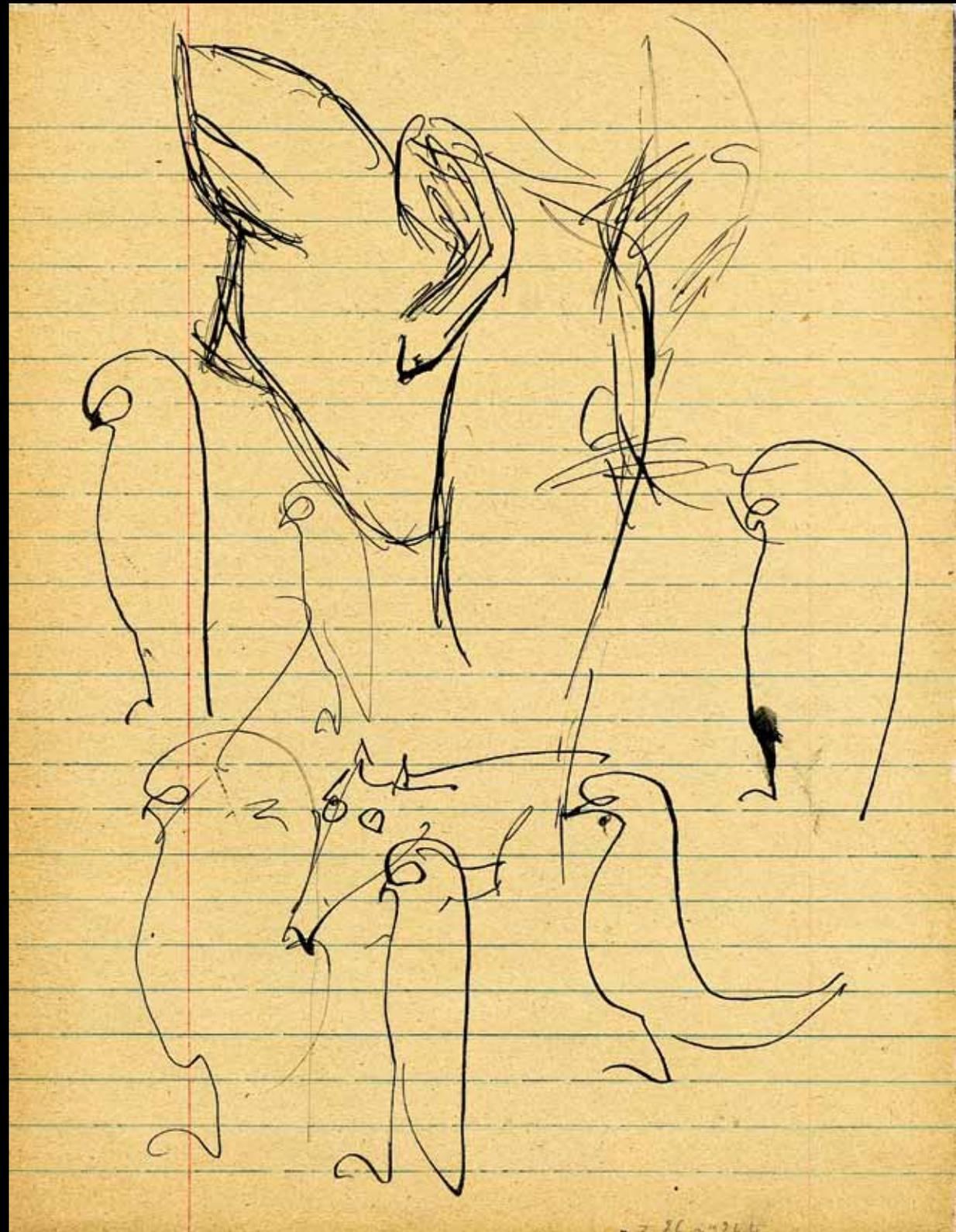
48V



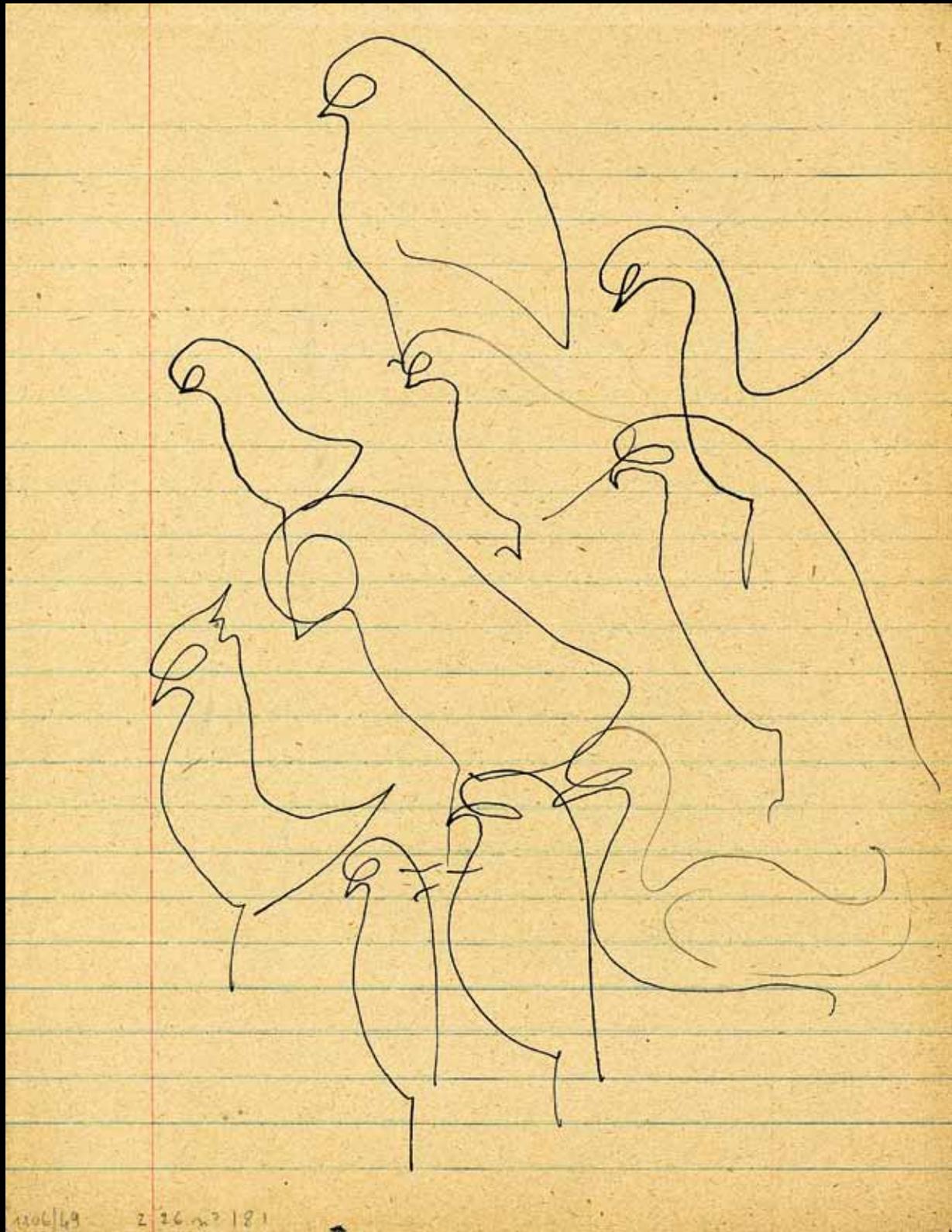
49R



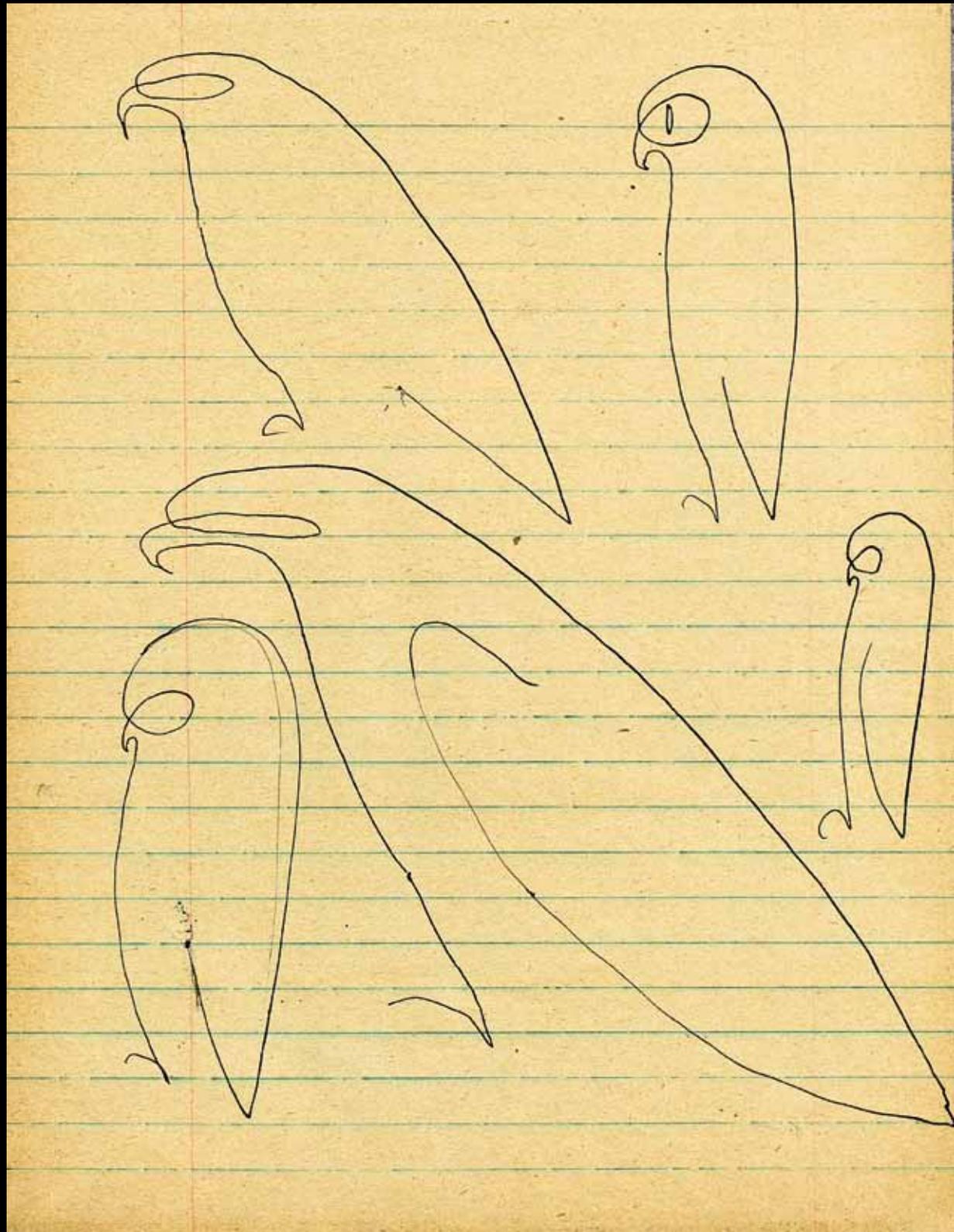
2106/681 - 262246-246



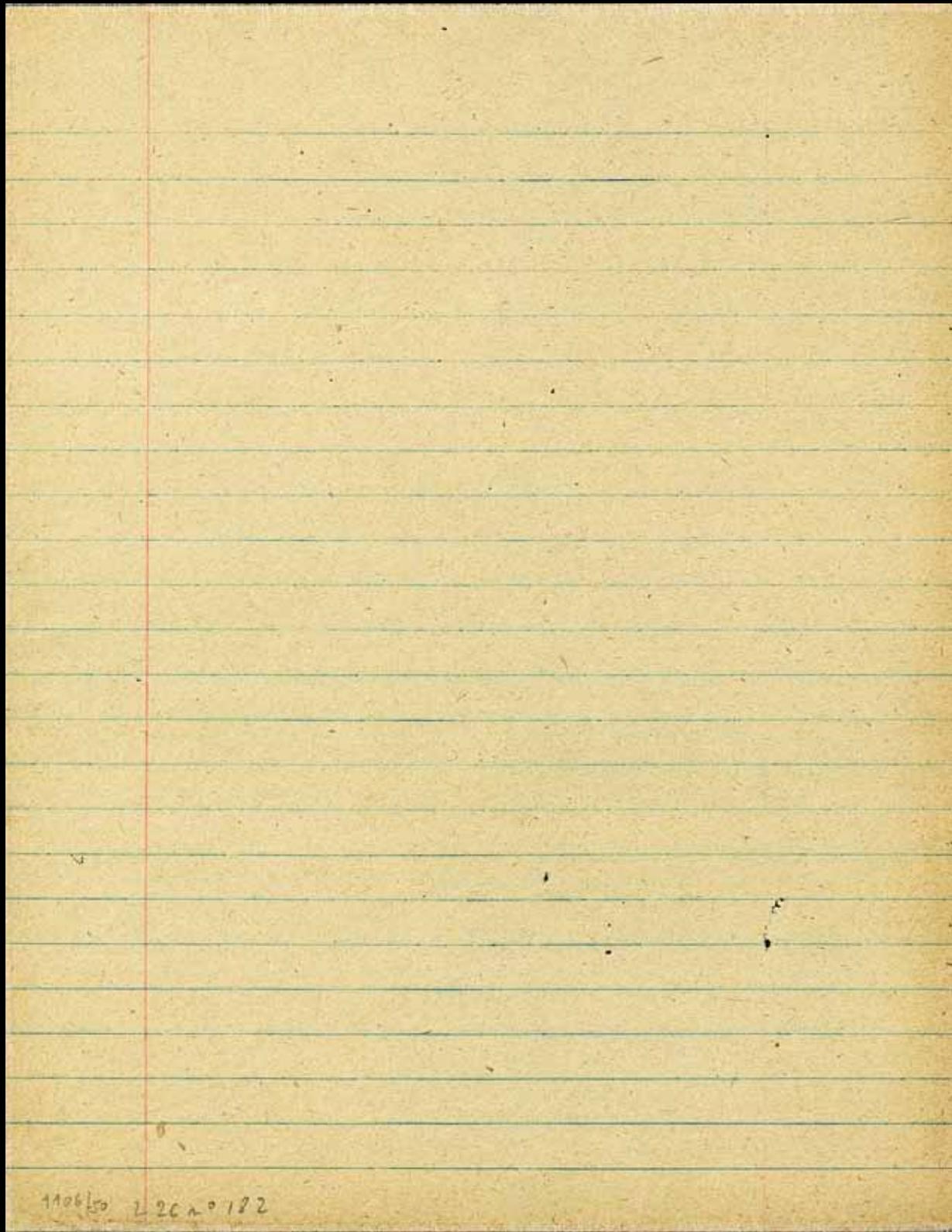
262246



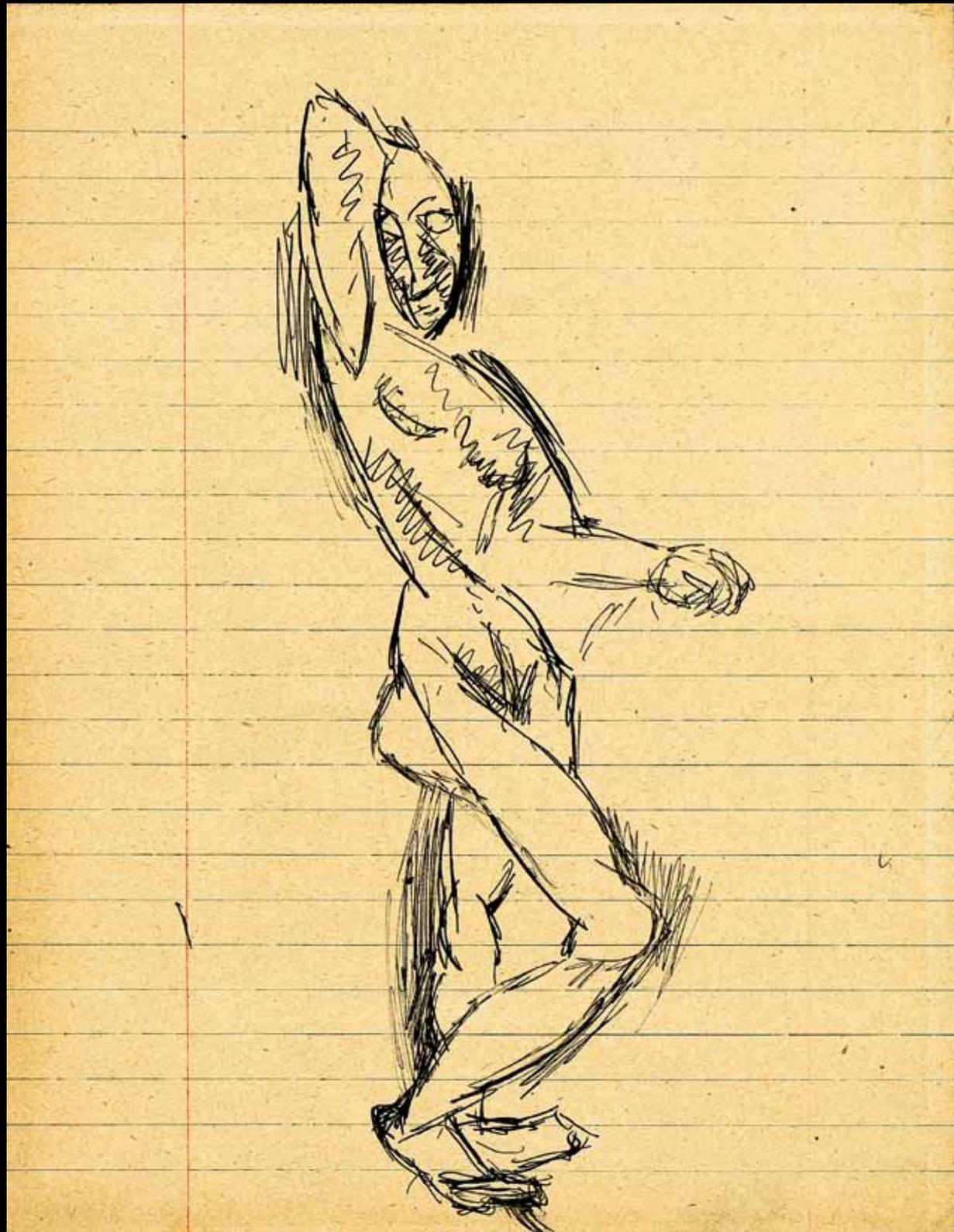
50V



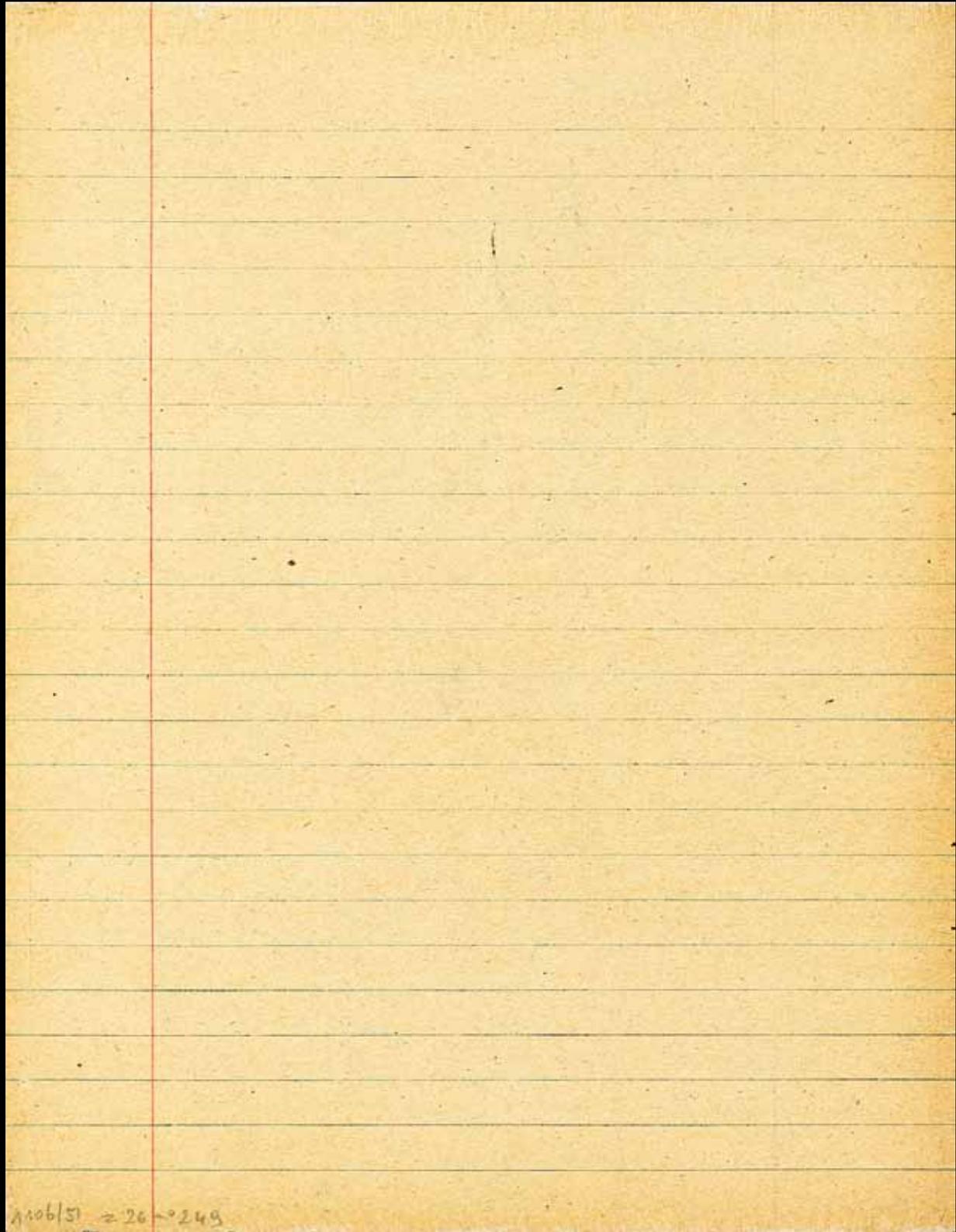
51R



51V

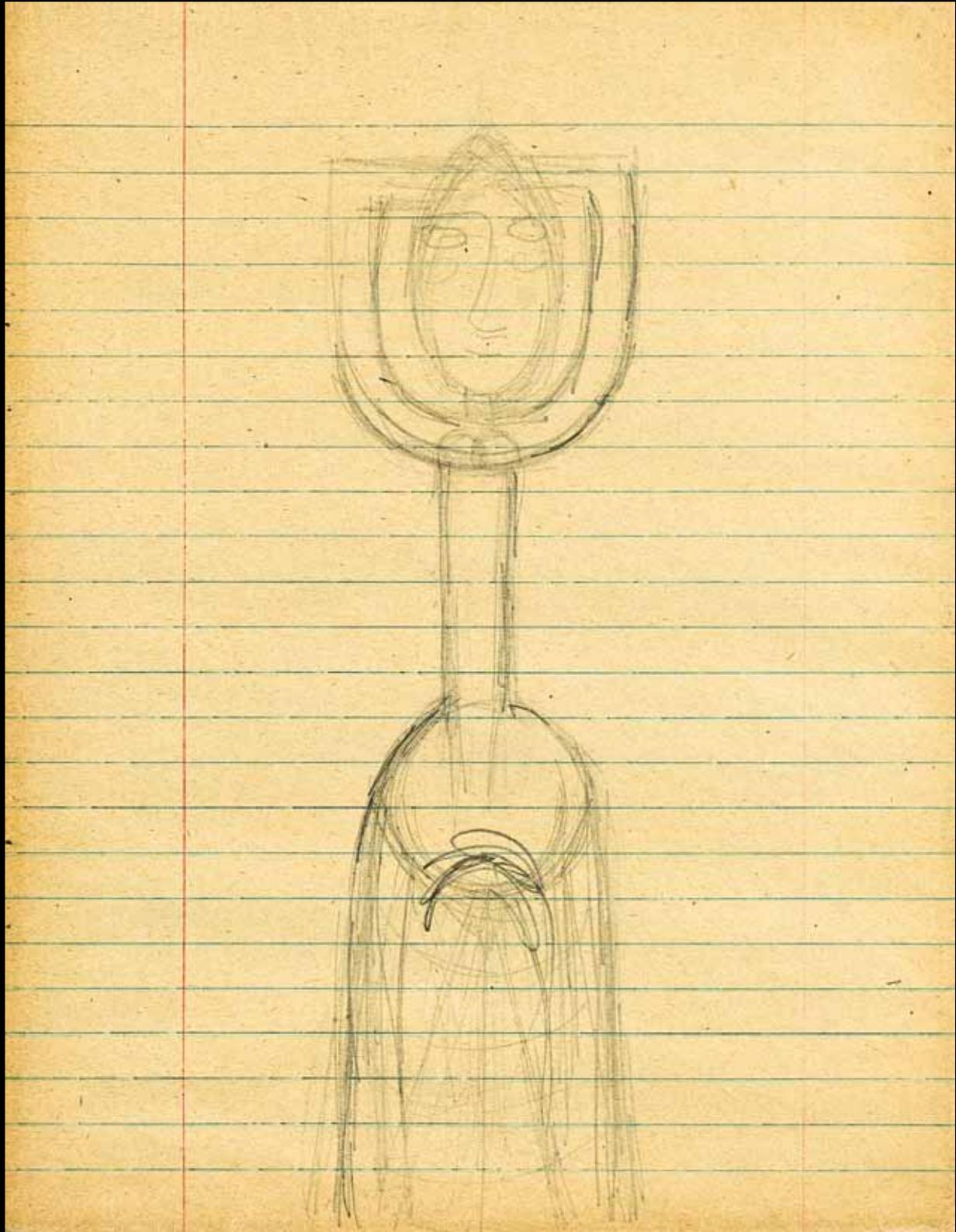


52R

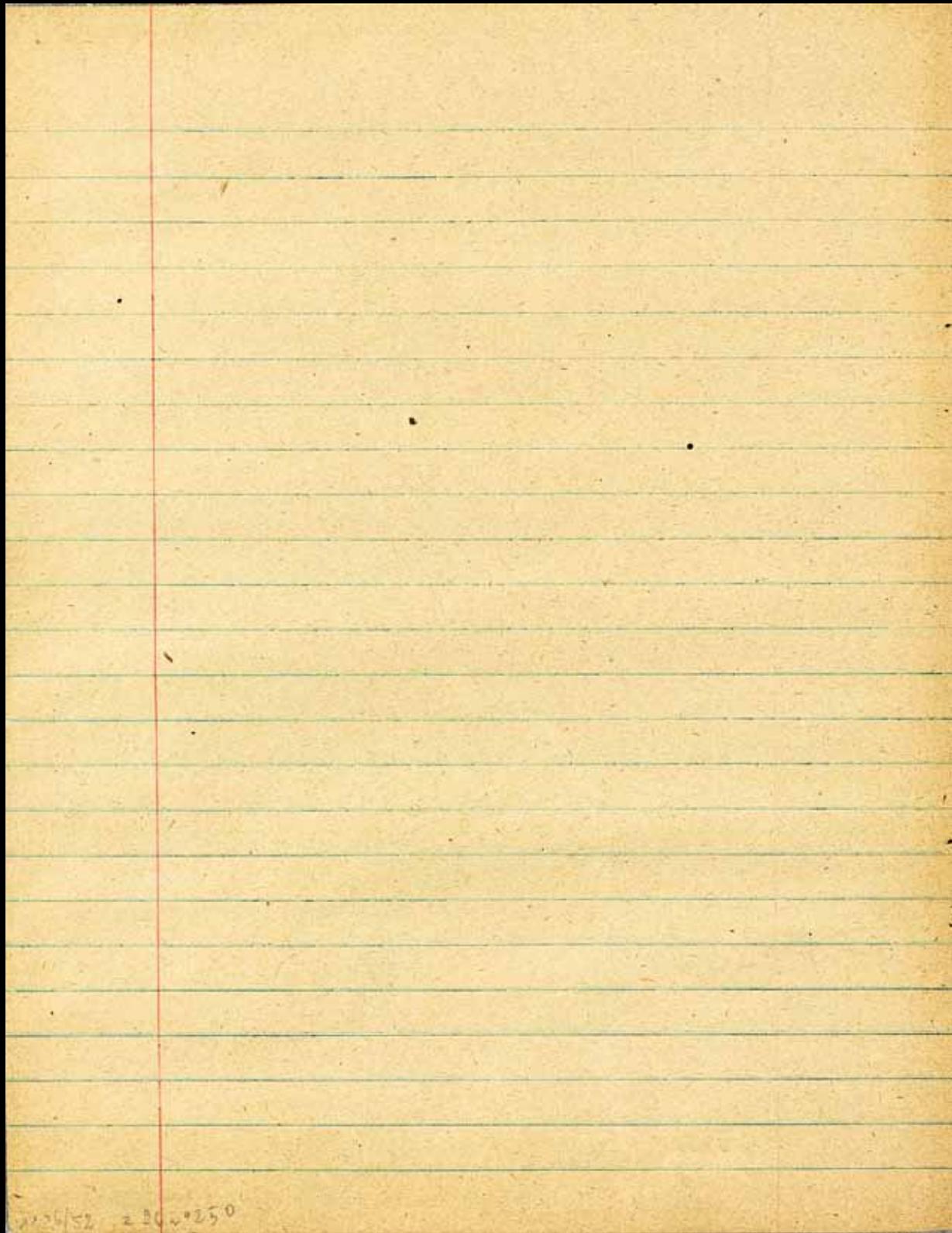


1106/51 = 26 - 249

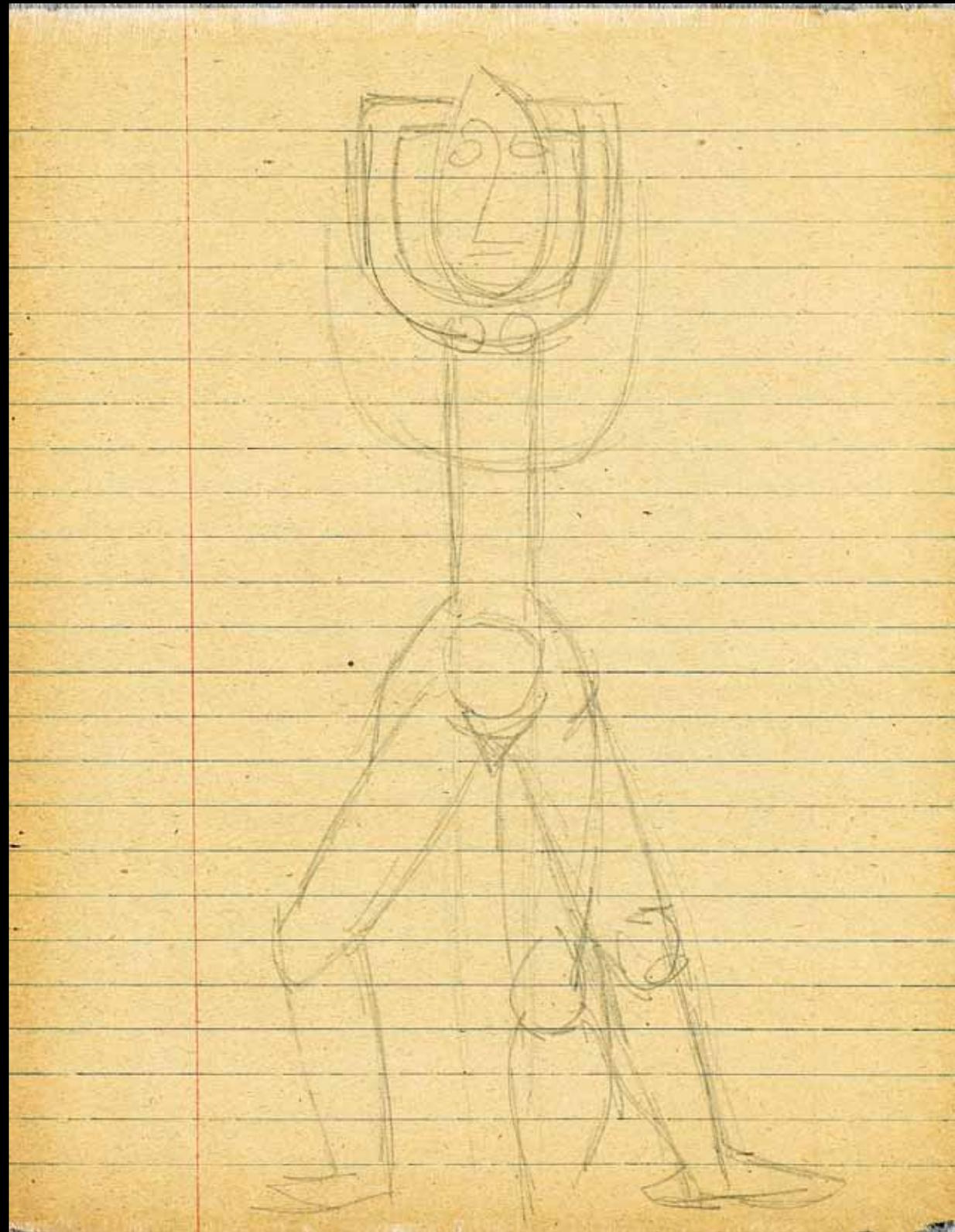
52V



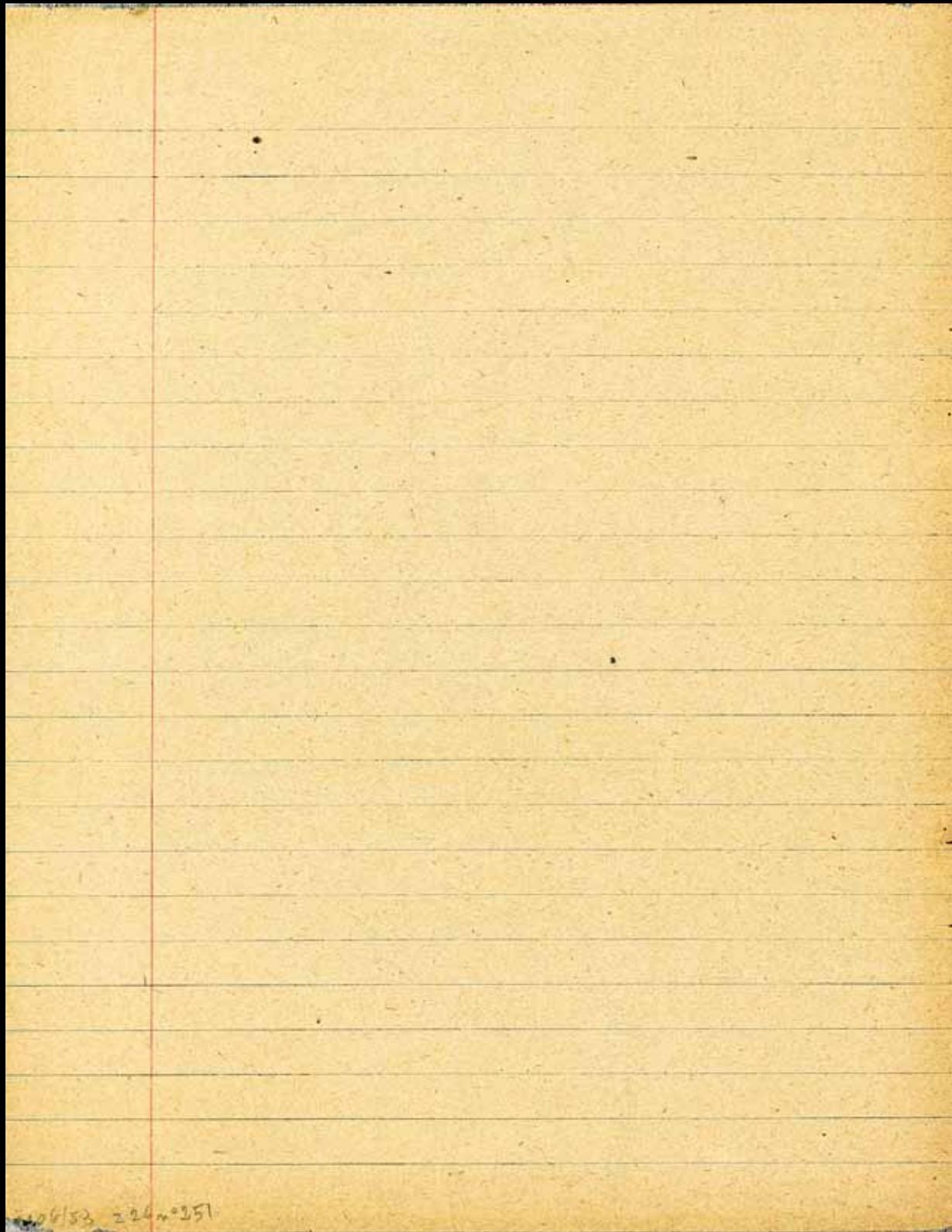
53R



53V



54R

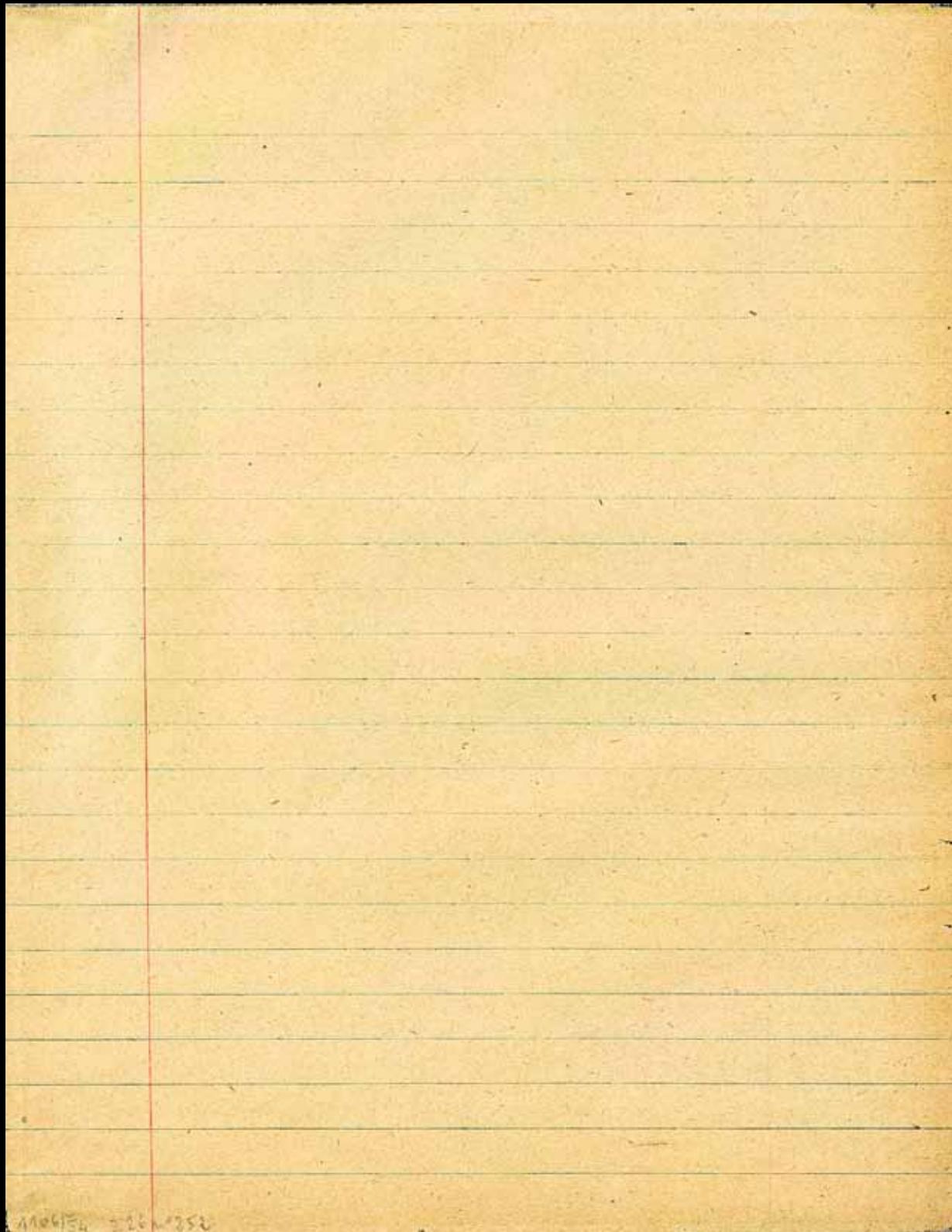


10/53 224 n° 251

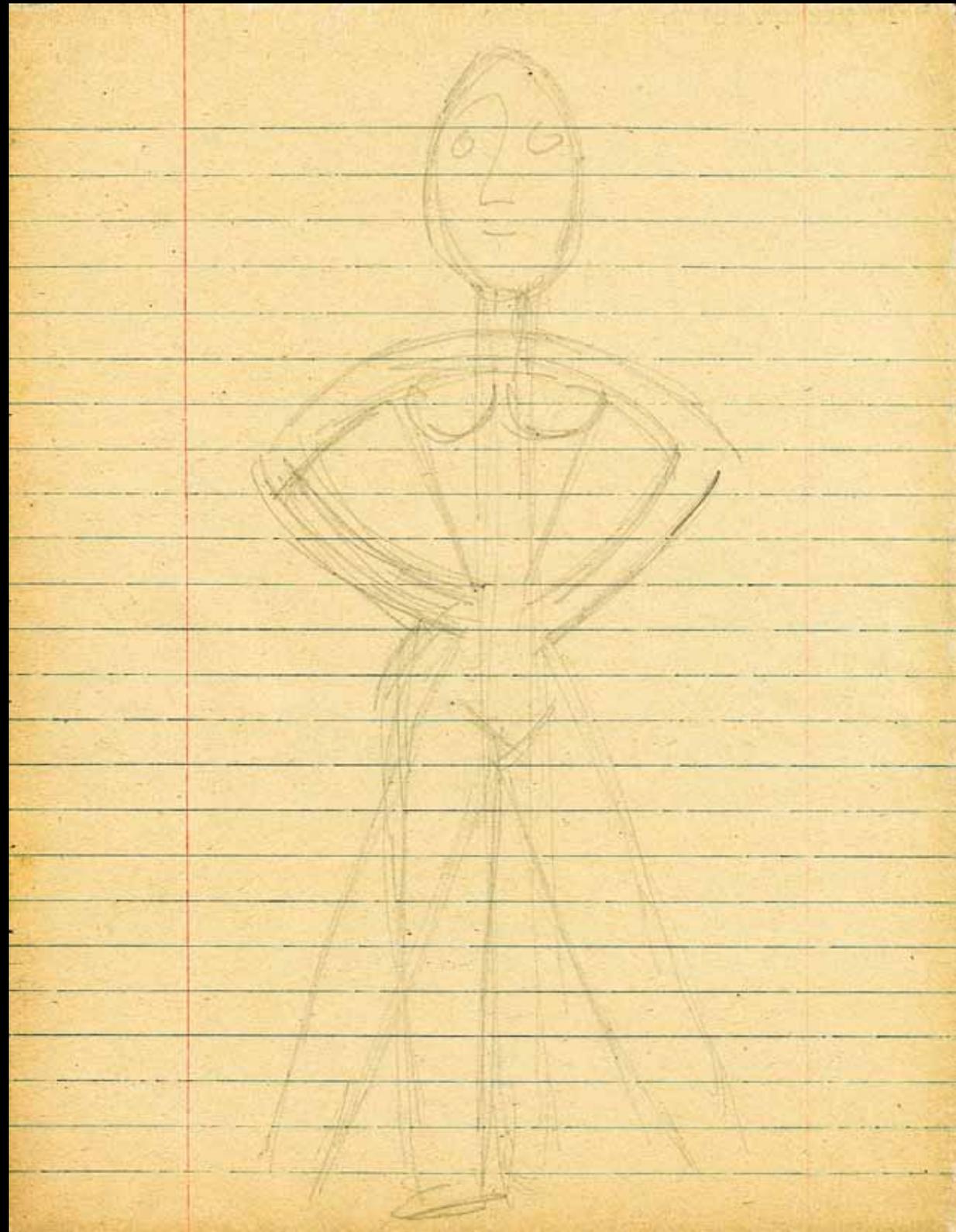
54V



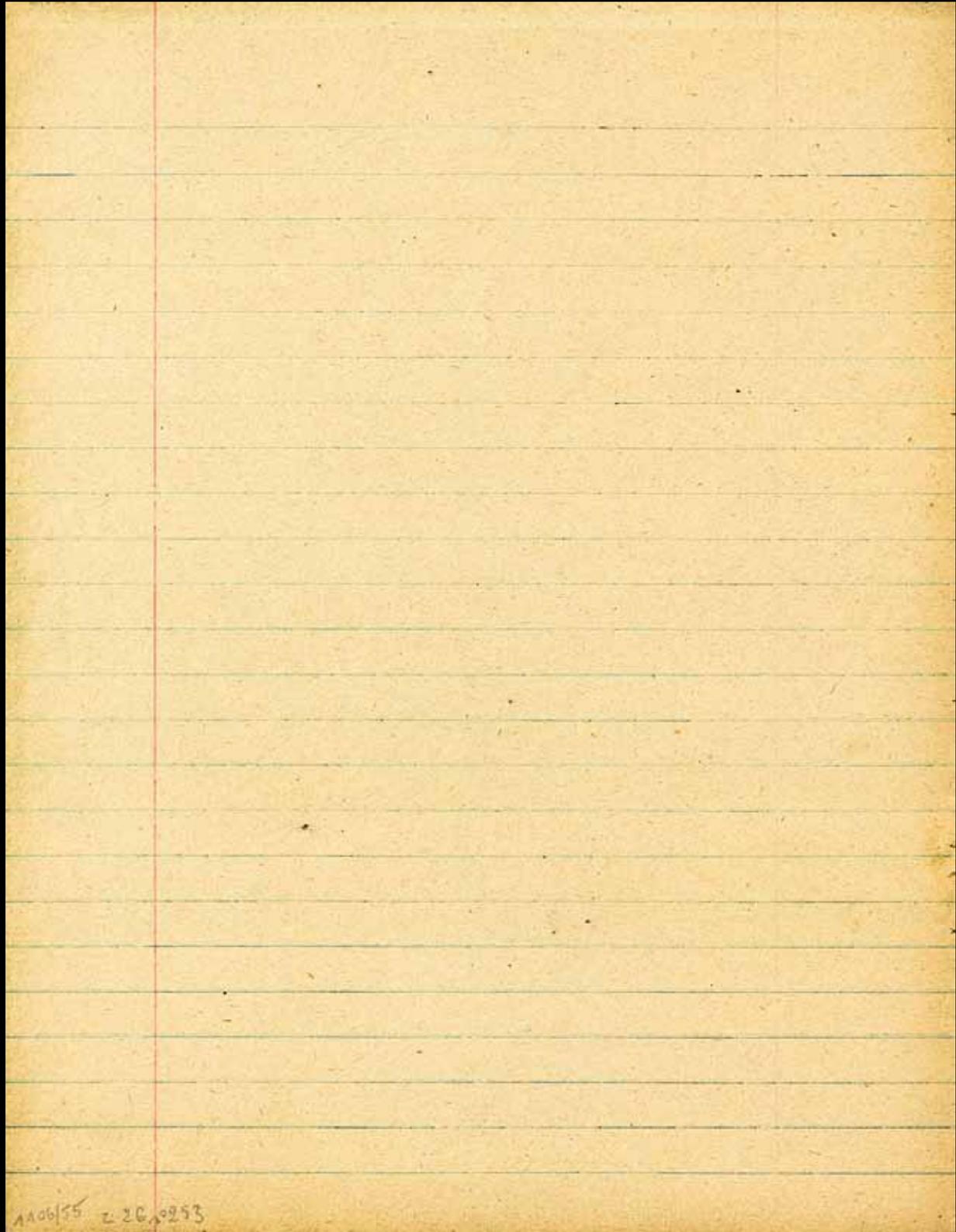
55R



55V

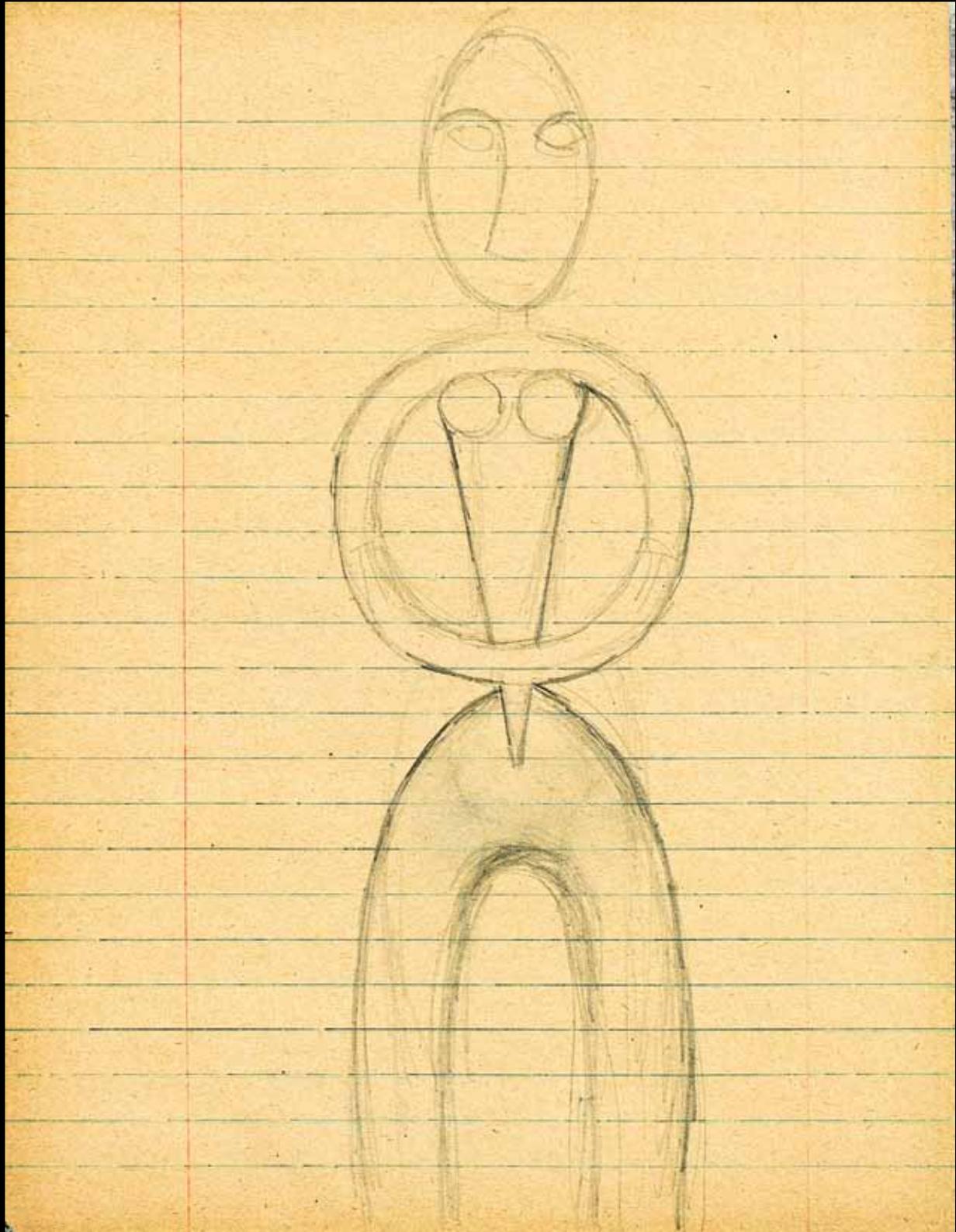


56R

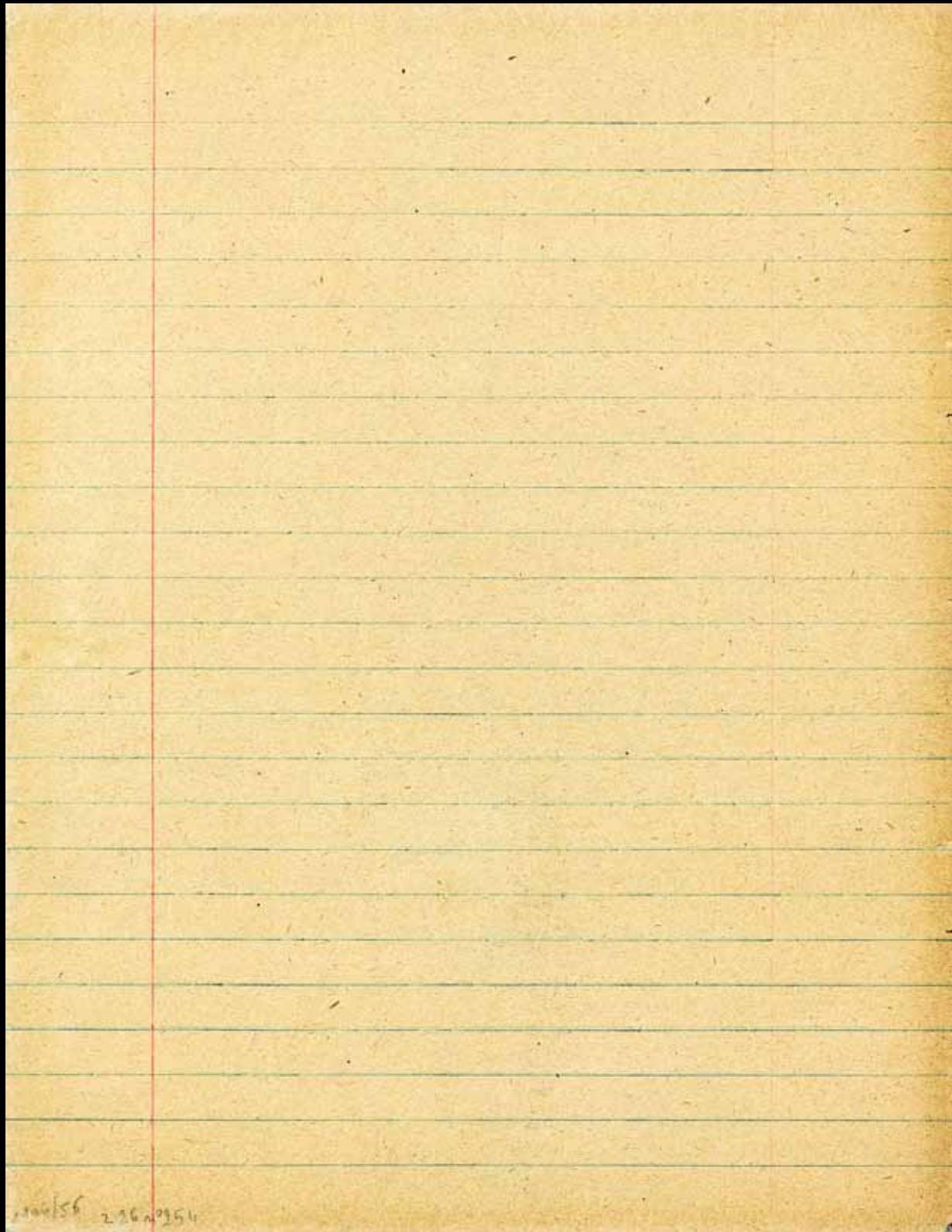


1106/55 z. 20, 0253

56V

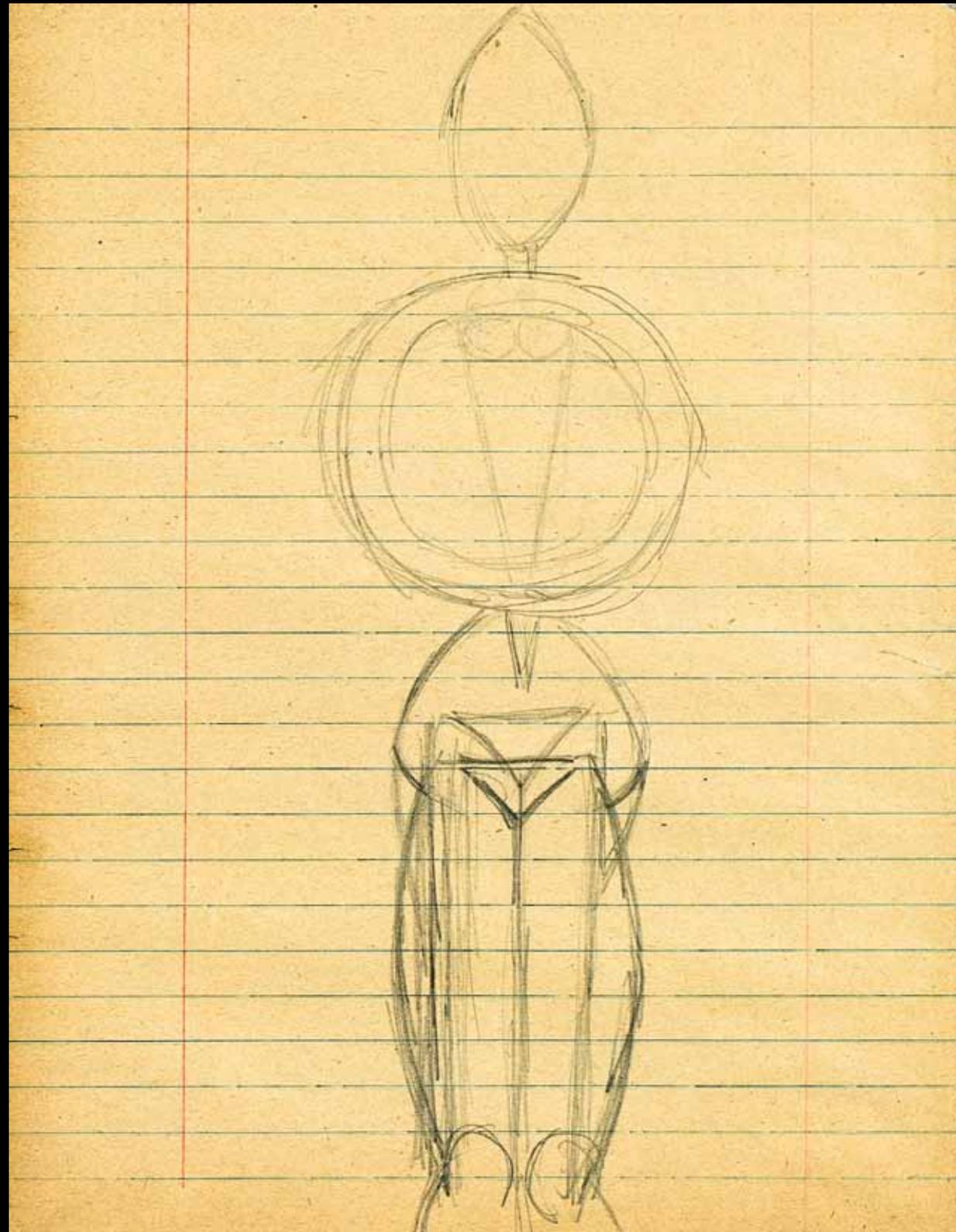


57R

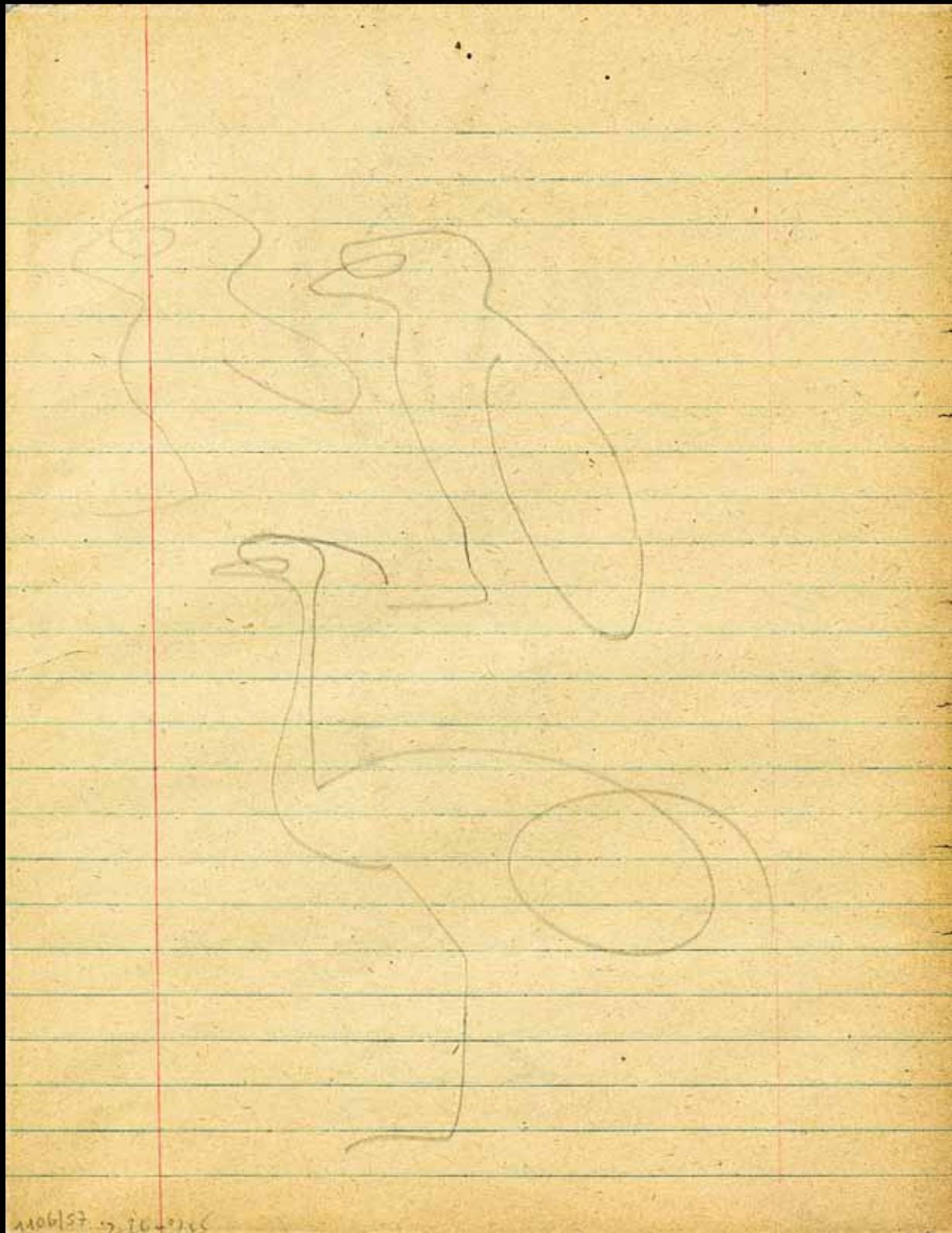


1906/56 226 n 954

57V

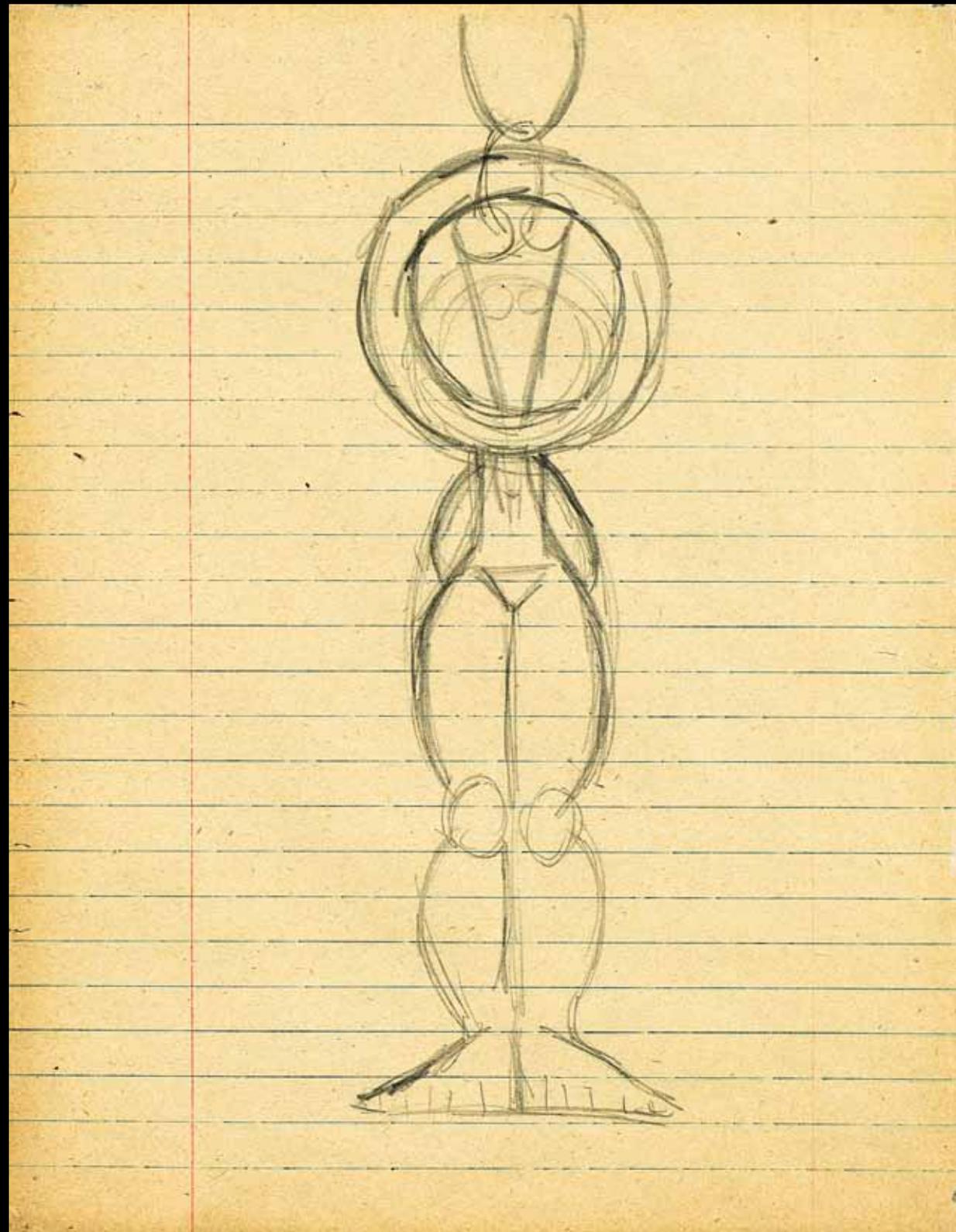


58R

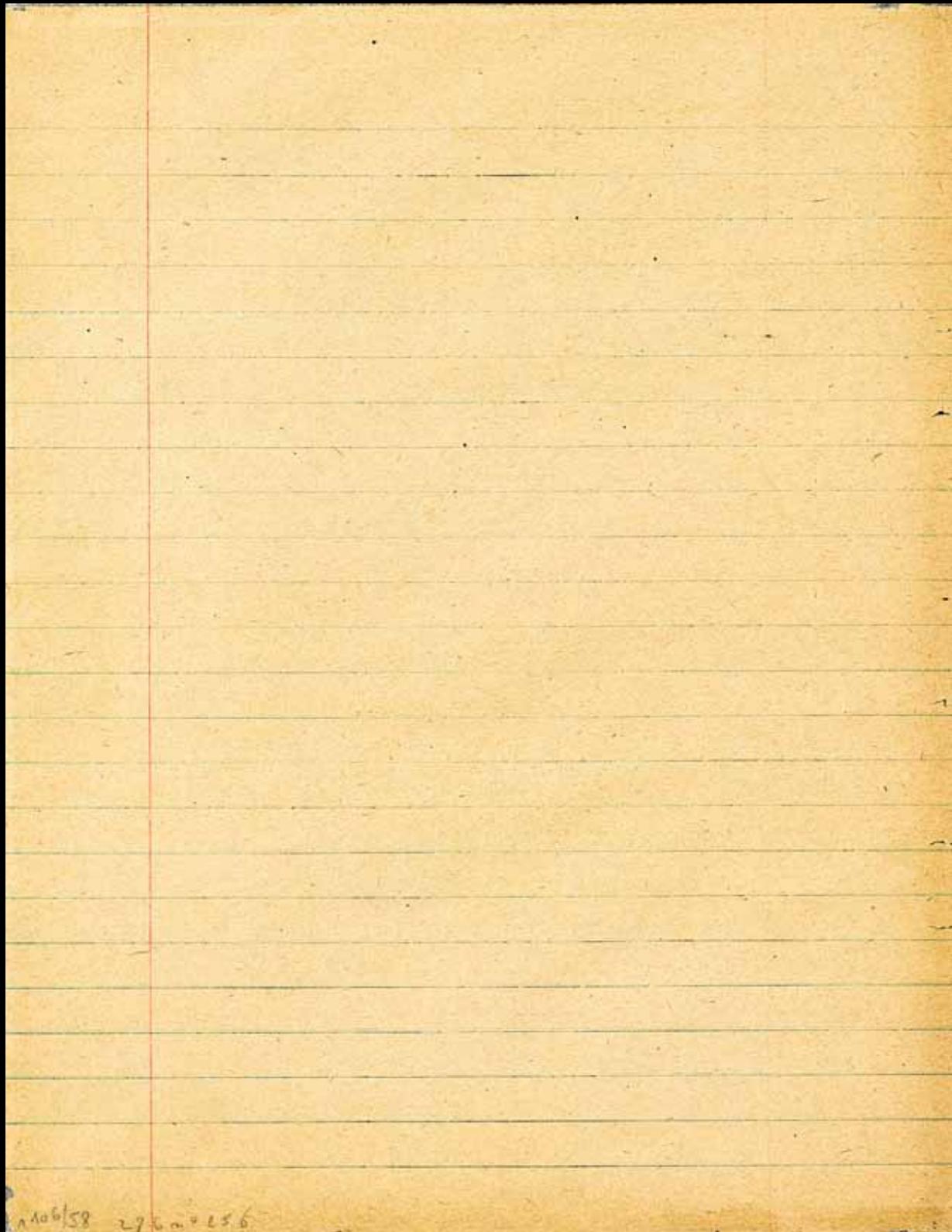


1106/57 2. 20-22C

58V

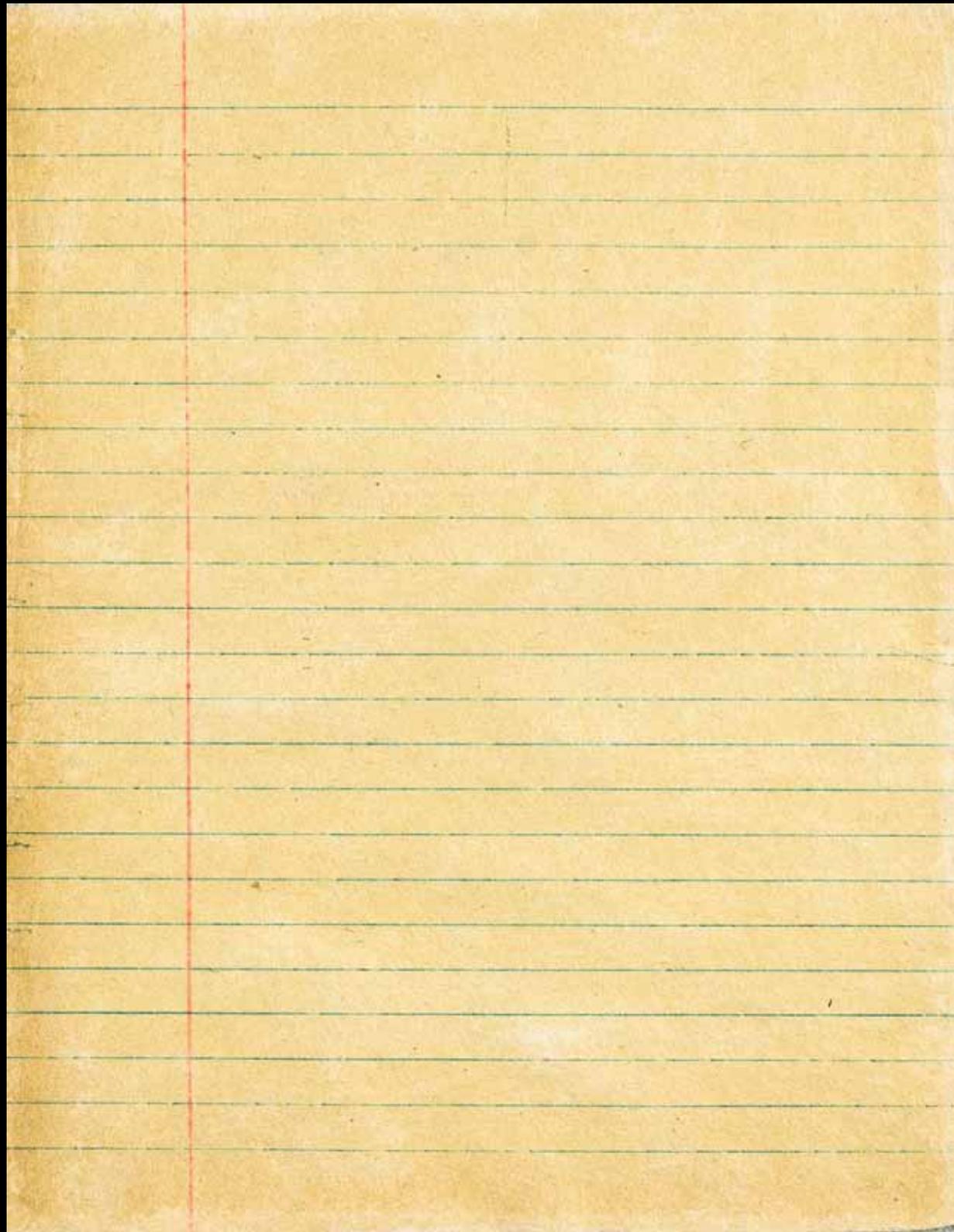


59R

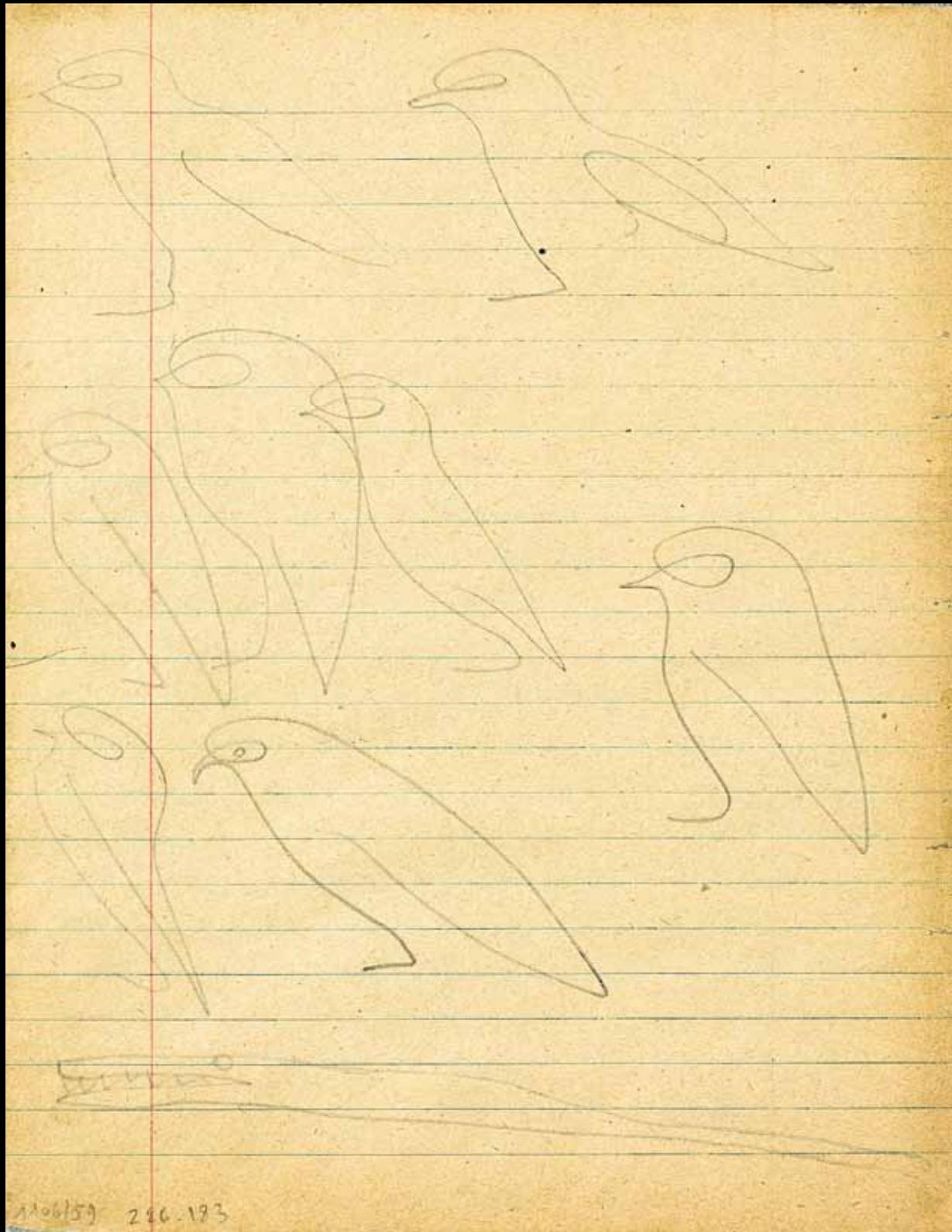


1106/58 276m + 256

59V



60R



1706159 286.183

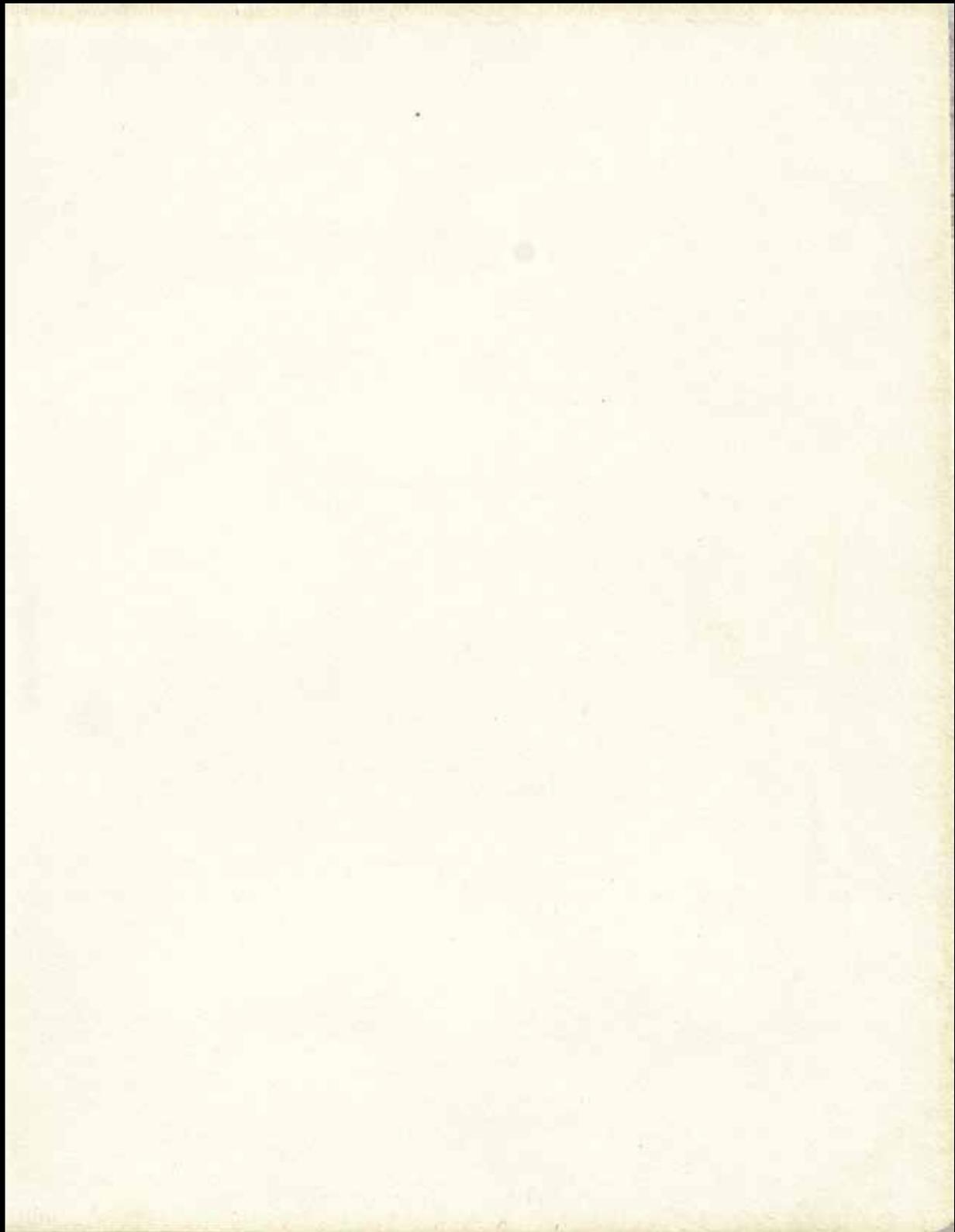


TABLE DE MULTIPLICATION

2	fois	1	font	2	5	fois	1	font	5	8	fois	1	font	8
2	—	2	—	4	5	—	2	—	10	8	—	2	—	16
2	—	3	—	6	5	—	3	—	15	8	—	3	—	24
2	—	4	—	8	5	—	4	—	20	8	—	4	—	32
2	—	5	—	10	5	—	5	—	25	8	—	5	—	40
2	—	6	—	12	5	—	6	—	30	8	—	6	—	48
2	—	7	—	14	5	—	7	—	35	8	—	7	—	56
2	—	8	—	16	5	—	8	—	40	8	—	8	—	64
2	—	9	—	18	5	—	9	—	45	8	—	9	—	72
2	—	10	—	20	5	—	10	—	50	8	—	10	—	80
3	fois	1	font	3	6	fois	1	font	6	9	fois	1	font	9
3	—	2	—	6	6	—	2	—	12	9	—	2	—	18
3	—	3	—	9	6	—	3	—	18	9	—	3	—	27
3	—	4	—	12	6	—	4	—	24	9	—	4	—	36
3	—	5	—	15	6	—	5	—	30	9	—	5	—	45
3	—	6	—	18	6	—	6	—	36	9	—	6	—	54
3	—	7	—	21	6	—	7	—	42	9	—	7	—	63
3	—	8	—	24	6	—	8	—	48	9	—	8	—	72
3	—	9	—	27	6	—	9	—	54	9	—	9	—	81
3	—	10	—	30	6	—	10	—	60	9	—	10	—	90
4	fois	1	font	4	7	fois	1	font	7	10	fois	1	font	10
4	—	2	—	8	7	—	2	—	14	10	—	2	—	20
4	—	3	—	12	7	—	3	—	21	10	—	3	—	30
4	—	4	—	16	7	—	4	—	28	10	—	4	—	40
4	—	5	—	20	7	—	5	—	35	10	—	5	—	50
4	—	6	—	24	7	—	6	—	42	10	—	6	—	60
4	—	7	—	28	7	—	7	—	49	10	—	7	—	70
4	—	8	—	32	7	—	8	—	56	10	—	8	—	80
4	—	9	—	36	7	—	9	—	63	10	—	9	—	90
4	—	10	—	40	7	—	10	—	70	10	—	10	—	100

Signe abrégatifs de l'Aritmétique  
 — moins, + plus, = égal, × multiplié par  
 : divisé par

1.106

page 116. / 3 pages

BAJO LA LUZ ROJA:  
BURDELES, *SEÑORITAS* Y ARTISTAS

No vayas a crearme santa, porque así me llamé. Tampoco me creas una perdida emparentada con las Lescaut o las Gautier, por mi manera de vivir. [...] Desahuciada de las “gentes de buena conciencia” [...] No lo digas a nadie se burlarían y horrorizarían de mí, pero ¡imagínate!, en la Inspección de Sanidad, fui un número; en el prostíbulo, un trasto de alquiler; en la calle, un animal rabioso, al que cualquiera perseguía; y en todas partes, una desgraciada. [...] Acógeme tú y resucítame ¿qué te cuesta?

FEDERICO GAMBOA, *SANTA* (1903)

**DESDE UNA PERSPECTIVA** androcéntrica, a la mujer le han sido asignados socialmente los papeles de madre, virgen y prostituta. El imaginario patriarcal ha representado tradicionalmente a la fémina partiendo de la rígida dicotomía virgen-prostituta. A la pasiva, obediente y sometida al varón se opone otra más activa, carnal y fuerte, fascinante y peligrosa, que alcanzará su máxima expresión en la *femme fatale*. En el amplio repertorio de iconografías misóginas, la meretriz destaca por encima de todas, pues en ella se concentran todos aquellos defectos que los hombres han asociado a las mujeres.



François Gauzi, *El Salón de Rue des Moulins*, 1890.

El espectacular aumento del meretricio en las grandes ciudades europeas a partir de la segunda mitad del siglo XIX, contribuyó sin duda a que este tema fuera ampliamente reflejado en la literatura contemporánea y paralelamente en las artes plásticas. Tratado con ambigüedad, desde el deseo o el repudio, hay una única constante: la representación de la mujer con una connotación negativa, su exclusión como sujeto y su conversión en objeto sexual.

#### AUTORRETRATOS EN EL BURDEL

La vida en los burdeles ha sido frecuentemente retratada a lo largo de la historia del arte, pero no será hasta mediados del siglo XIX cuando se produzca la gran eclosión de este tema, mostrándose los más variados ambientes: desde las casas de lujo a los locales de tercera clase. Pero ¿cuántos han sido los artistas que se han autorretratado bajo la luz roja de estos lupanares?



Pablo Picasso, *Parodia de la Olympia de Manet*, 1901.

En la habitación de un burdel, completamente desnudo y en compañía de su amigo Sebastián Junyer-Vidal se autorretrata Picasso en su *Parodia de la Olympia de Manet* (1901). Sentados a ambos lados de la cama, los dos amigos posan divertidos junto a la criada negra de Olympia, que convertida en una Venus primitiva, yace desnuda en el lecho, con un perro y un gato a sus pies. Si en la obra de Manet el espectador es el cliente al que la prostituta dirige su mirada, mientras recibe el ramo de flores que le entrega su criada, en esta parodia, Picasso antes espectador,

se convierte en protagonista de la escena al introducirse en la habitación contigua con su amigo para agasajar, esta vez con un plato de frutas, a la criada negra.

En la conocida obra *El harén* (1905) Picasso toma como referencia las representaciones académicas del harén para fusionarlas con la temática más contemporánea de los burdeles y la prostitución. Formando de nuevo parte de la composición, el pintor se representa sentado en el suelo, descansando tras el coito mientras contempla ensimismado a las cuatro figuras femeninas desnudas que se peinan y asean. Al fondo, en un rincón, una diminuta alcahueta observa con atención la escena.



Pablo Picasso, *El harén*, 1905.



Christian Schad, *Autorretrato con modelo*, 1927.

Otro interesante ejemplo es el *Autorretrato con modelo* (1927) de Christian Schad. Más allá de la ambigüedad del título, Schad se presenta a sí mismo como cliente de una prostituta, y no como pintor, dotando a su retrato de rasgos grotescos, a la manera de un maestro del Renacimiento aunque no sin cierto realismo fotográfico. Su acompañante, desnuda en la cama y con medias rojas como elemento alusivo a su profesión, presenta una cicatriz en la cara, marca de propiedad masculina en los ambientes prostibulares.

## LA PROSTITUTA CALLEJERA Y EL *FLÂNEUR*

Con la remodelación de Haussmann, el París decimonónico fue dotado de numerosos bulevares que se transformaron en los nuevos escenarios para la prostitución callejera. Desde los barrios en los que estaban confinadas, las meretrices tomaron las calles y, bajo la luz de gas de las farolas, establecieron relaciones comerciales en los bulevares repletos de transeúntes: la mujer como mercancía, pero también como objeto de consumo masivo; la fémina que es observada pero que a la vez observa convertida en espectadora de lo que acontece ante sus ojos. La cortesana era ese “otro” que representaba la subversión de toda moral y de toda ética, convertida en un símbolo por los artistas modernos, que vieron en ella una vía de escape a la sociedad nacida del nuevo orden racional aparecido tras la Revolución industrial. En estas mujerzuelas que toman las principales calles de la ciudad, detecta Baudelaire una unidad indivisible formada por su indumentaria, su maquillaje y sus abalorios. Rodeada de artificio, la prostituta es un objeto de placer público a la que describe en estos términos:

Algunas veces encuentran, sin buscarlo, poses de tal nobleza y audacia que encantarían al escultor más delicado, si la escultura moderna tuviera el coraje y el espíritu de recoger la nobleza por doquier, incluso en el fango; otras veces se muestran postradas, en actitudes de desesperado aburrimiento, en indolencias de cafetín, preciándose de un cinismo masculino, fumando un cigarrillo para matar el tiempo, con la resignación del fatalismo oriental; tendidas, espatarradas en divanes, las faldas redondeadas por delante y por detrás dando forma a un doble abanico o apoyadas, haciendo equilibrio, en sillas y taburetes; pesadas, melancólicas, estúpidas, extravagantes, con ojos bruñidos por el aguardiente y frentes abultadas por la tozudez.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1995.



Francisco de Goya, “Mala noche”, Capricho n.º 36, serie *Los Caprichos*, 1799.

La calle, como observaba Baudelaire, pertenecía al *flâneur*, pero también a la prostituta, que acabó erigiéndose, tal y como afirmaba Walter Benjamin, en una de las figuras paradigmáticas, habituales y representativas de la ciudad moderna. A este respecto, Benjamin recoge en su libro *Infancia en Berlín hacia 1900*, sus primeros contactos con las meretrices que invadían las calles de la ciudad alemana:

...en aquella época, cuando mi madre me regañaba por mi hosquedad y mi modo de andar soñoliento, sentí la posibilidad confusa de librarme más tarde de su dominio, en unión de estas calles, en las que aparentemente no me orientaba. En todo caso, no cabe duda de que la sensación —engañoso, por desgracia— de abandonarla a ella, a su clase y a la mía, era la causa del impulso sin igual de dirigirme a una prostituta en plena calle. Podían pasar horas hasta que llegué a ponerlo en práctica. El pavor que iba sintiendo era el mismo que me hubiese producido un autómeta al que una simple pregunta fuera suficiente para ponerlo en marcha. Y así eché mi voz por la hendidura. Luego me zumbaban los oídos y no era capaz de recoger las palabras que cayeron de la boca pintarrajeada. Me fui corriendo, para repetir la misma noche,

y en otras muchas, el temerario intento. Y cuando me detenía, a veces al amanecer, en algún portal, los lazos asfálticos de la calle me tenían enredado sin remedio y no fueron precisamente las manos más limpias las que me liberaron.<sup>2</sup>



Robert Doisneau, *Rue Guérin-Boisseau*, 1953.



Brassaï, *Belle de nuit*, 1932.

La prostituta callejera sigue siendo motivo de reflexión y análisis en el arte contemporáneo. A finales del año 2009 la pareja de artistas estadounidenses Ed Kienholz y Nancy Reddin Kienholz convirtieron una de las salas de la National Gallery de Londres en la recreación de varias de las calles del barrio rojo de Ámsterdam, donde las prostitutas se exhiben en escaparates a potenciales clientes y a curiosos. Con esta instalación, titulada *The Hoerengracht* —el canal de las putas—, retomaban un tema, el del meretricio, ya presente en algunos de sus anteriores trabajos. En *Roxy* reproducían el interior de un burdel del estado norteamericano de Nevada que Ed conoció en la década de los cuarenta. Tras viajar en va-

rias ocasiones a Ámsterdam tomaron contacto, entre 1984 y 1988, con las meretrices del barrio rojo para idear un nuevo proyecto sobre el tema. A diferencia de su primera instalación, en la que grotescas muñecas poblaban los salones del burdel recreado en *Roxy*, en *The Hoerengracht* los Kienholz reproducen de forma realista las calles con parpadeantes luces rojas que enmarcan los escaparates, en los que figuras de tamaño real, a modo de maniqués de tienda, se muestran desnudas vendiendo su cuerpo. Acompañándolas en estas diminutas jaulas de cristal, aparecen desperdigados los objetos que pueblan las sórdidas habitaciones de las prostitutas: lámparas, flores artificiales, perchas y relojes.

#### EL MERETRICIO: DE LA MORAL A LA SÁTIRA



William Hogarth, *La carrera de la prostituta*, 1731.

En uno de sus ciclos satíricos, el pintor e ilustrador del siglo XVIII William Hogarth aborda el meretricio desde un punto de vista moralizante. A través de las seis escenas que componen la serie que lleva por título *La carrera de la prostituta* (1731), cuenta la historia de una mujer que después de una vida de lujo, acaba muriendo de sífilis, pobre y arruinada.

En algunos de *Los Caprichos* Goya contribuyó a establecer los tipos iconográficos vinculados al mundo de la prostitución, que mantendrán su vigencia hasta bien entrado el siglo XIX. Tratando este tema como un problema social y sin ambigüedades, en “Mala noche”, “Las rinde el sueño”, “Pobrecitas” o “Cual la descañonan” refleja la miseria de las mujerzuelas del Madrid nocturno. Fascinado por la belleza femenina,

<sup>2</sup> Walter Benjamin, *Infancia en Berlín hacia 1900*, Ediciones Alfaguara, Madrid, 1990, pp. 109, 110.

el pintor no puede evitar sentir cierta lástima, retratándolas, no como ingenuas, sino como cómplices pasivas. Goya se burla de los hombres, viéndolos como juguetes que pierden sus fortunas al caer en las redes de las prostitutas, denunciando a los representantes del poder público por consentir y aprovecharse de la prostitución callejera.

Algunas de las imágenes más descarnadas de la mujer pública han quedado plasmadas en las obras que George Grosz y Otto Dix realizaron durante y después de la Primera Guerra Mundial. El machismo y el sexismo de ambos es más que evidente y la equiparación de la mujer con la prostituta una constante. La cortesana es en la obra de estos artistas, uno de los arquetipos en los que queda convertida la fémina alemana de los años veinte, una derivación de la fascinante y a la vez peligrosa *femme fatale*, a través de la que ofrecen una nueva visión de la feminidad y reflexionan acerca de las relaciones de género en un escenario que nunca cambia: Berlín, la gran ciudad.

Desde una óptica caricaturizadora en la que prima la repulsión y el rechazo, el único trabajo que ejercen las féminas en las obras de Georges Grosz es el de la prostitución. Cuando no son mujeres públicas, quedan convertidas en simples transeúntes, figurantes en las calles sin ninguna función. Reducida a objeto sexual, siempre en relación con un personaje masculino —soldados mutilados, marineros, burgueses y ciudadanos anónimos— la meretriz no es una víctima de sus circunstancias, es uno más de los elementos que forman parte del sistema de explotación del capitalismo.



Otto Dix, *La gran ciudad*, 1928.

La figura de la solitaria y aislada prostituta deviene en las pinturas de Otto Dix en símbolo de la decadencia que asoló la Alemania de entreguerras. Son los seres que deambulan por las calles, cadáveres que como los soldados mutilados —símbolos de la sexualidad masculina perdida— vagan sin relación con el resto de la sociedad. Así las muestra Dix en el tríptico que lleva por título *La gran ciudad* (1928), en el que retrata a dos categorías de meretrices: las de los suburbios y las de los barrios acomodados. Las unas desfilan debajo de un puente, bajo la mirada llena de rabia de un soldado al que le han sido amputadas las dos piernas. Las otras, convertidas en símbolos sexuales, se exhiben sin pudor desafiantes y altaneras frente a los mendigos callejeros.



Georges Rouault, *Prostituta ante el espejo*, 1906.

En la misma línea, las expresivas y vulgares meretrices de Georges Rouault representan la miseria humana y la corrupción de la sociedad burguesa. Su *Prostituta ante el espejo* (1906) no es una mujer concreta, es el reflejo de una sociedad corrompida, pero también —y aquí reside la diferencia con Dix— simboliza una forma de vida, una profesión dura y miserable. Su primera aproximación a esta temática tuvo lugar en 1905, año en el que pinta el tríptico titulado *Prostitutas*. A través de estas obras Rouault podía expresar la indignación que le producía la permisividad de

la sociedad burguesa frente a las maldades. Su mirada parte del rechazo y es moralizante, pero sus imágenes dejan entrever cierta compasión hacia unos personajes frágiles y vulnerables abandonados a su suerte, a merced de la vida de la calle, con los que el pintor establece una conexión espiritual. Las deformadas y desprotegidas prostitutas que pueblan sus obras, exhiben sus cuerpos gastados y unos rostros tan toscos que rozan la desfiguración. Sumidas en la degradación, su cruda realidad está marcada por el perpetuo abatimiento y la continua tristeza, acrecentada a través de los efectos de claroscuro que el artista imprime a unas monumentales figuras cargadas de plasticidad.

#### LAS MEDIADORAS DEL SEXO: MADAMES Y CELESTINAS



Felicien Rops, *El examen o Consejo de revisión*, 1878-1880.

La *madame* o patrona es uno de los personajes fundamentales en el mundo del burdel tradicional, cuyo tipo iconográfico han contribuido a definir artistas como Edgard Degas, Felicien Rops, Jeanne Mammen o Fernando Botero. Oronda, entrada en años, ataviada con largos vestidos y sedente, la *madame* adoctrina a las jóvenes pupilas, como vemos en el irónico dibujo titulado *La educación sentimental* (1894) de Aubrey

Beardsley; examina a las nuevas inquilinas, como muestra Felicien Rops en *El examen o Consejo de revisión* (1878-80), o desempeña su principal tarea: exhibe la mercancía y negocia con los clientes. En *El santo de la madame* o *Fiesta de la patrona*, Degas retrata, no sin cierto sarcasmo y perfidia, algunos de los momentos de diversión y distensión en el cerrado ambiente del prostíbulo: el día de su santo, la regente recibe felicitaciones, abrazos y ramos de flores de unas desnudas y rollizas prostitutas, convertidas en caricaturas de sus célebres bailarinas.



Fernando Botero, *Celestina*, 1998.



Johannes Vermeer, *En casa de la alcahueta*, 1656.



Edgard Degas, *La fiesta de la patrona*.

En la pintura holandesa del siglo XVII las escenas de burdeles gozaron de gran popularidad y éxito comercial, proliferando las obras centradas en las proposiciones indecentes y las alcahuetas, concebidas como forma de oponerse a las estrictas normas morales, pero también como herramienta para prevenir a los hombres de los engaños de las cortesanas. Johannes Vermeer (*En casa de la alcahueta*, 1656), Michael Sweerts (*Hombre joven y alcahueta*, 1660), Jan Miense Molenaer (*La alcahueta*, 1625), o Dirk van Baburen (*La alcahueta*, 1622) son algunos de los pintores que se adentraron en el universo del lupanar.



Francisco de Goya, “Bien tirada está”, Capricho n.º 17, serie *Los Caprichos*, 1799.



Pablo Picasso, *La Celestina*, 1903.

En España la figura de la alcahueta se asocia con la Celestina, personaje de la tradición literaria creado en 1499 por Fernando de Rojas y cuyo nombre es sinónimo de mediadora y encubridora. Goya caricaturiza de forma destructiva a las viejas alcahuetas perpetuadoras del oficio, viendo en ellas la contradicción del ser humano al percibir las como explotadoras pero a la vez como víctimas, como mujeres que albergan en su interior la religiosidad —simbolizada en los rosarios— y la maldad, personajes dignos de lástima que transitan por los caminos del alcoholismo y del engaño. En algunas de las estampas de *Los Caprichos*

—“Bien tirada está” o “Bellos consejos”— y en obras como *Maja y Celestina* (1805-1812) capta por completo el espíritu de estas mediadoras del sexo.

La configuración plástica de este personaje hunde, por tanto, sus raíces en Goya, pero también en algunas obras de Picasso fechadas en los primeros años del siglo XX, como *El diván* (1899-1900), *Celestina y pareja* (1901), los dibujos previos a *La Celestina* (1903) o *El harén* (1905). Considerada una de sus mejores pinturas de la época azul, Picasso ennoblece y dignifica la figura de la mediadora en *La Celestina*, retrato que realizó en el año 1904 tomando como modelo a Carlota Valdivia, una mujer de Barcelona que ejercía la misma profesión que el personaje literario. Sobre fondo azul y embozada en toca y mantilla negra, la hirsuta, tuerta y avejentada alcahueta se nos presenta majestuosa. Con el encanecido cabello oculto en el manto oscuro y el cuello surcado por arrugas, de su rostro destaca su mirada penetrante con una catarata que vela el ojo derecho, defecto que le otorga misterio, transformándola en un enigmático personaje. En la serie de grabados sobre *La Tragicomedia de Calixto y Melibea*, Picasso volverá a ocuparse de este personaje.



Ignacio Zuloaga, *Celestina o Las pupilas de Matilde*, 1906.

Tres años después de que Picasso pintara a su *Celestina*, Ignacio Zuloaga mostrará en uno de sus cuadros, titulado *Celestina o Las pupilas de Matilde* (1906) el control que estas mediadoras ejercían sobre sus pupilas en el ámbito del burdel: en su interior, una sensual meretriz aguarda a que finalicen los tratos entre la alcahueta y el cliente en una sugerente imagen

alejada de las descarnadas y dramáticas representaciones que hace José Gutiérrez Solana del mundo del meretricio en pinturas como *Las Chicas de Claudia* (1915-1917), *La casa del arrabal* (1934) o *Los caídos* (1915).

#### EL MAL DE VENUS



Otto Dix, *Los siete pecados capitales*, 1933.

En su obra *Los siete pecados capitales* (1933) Otto Dix identificó a la Lujuria con una ramera que acaricia y exhibe uno de sus pechos, mientras pasa la lengua por sus sifilíticos labios. La imagen transmite una idea clara y precisa: la lujuria es un pecado que tiene forma de mujer, en este caso una prostituta, y conduce a la muerte a través del contagio de enfermedades venéreas<sup>3</sup>. La sífilis fue una de las más mortíferas y también una de las más representadas en el arte, siempre identificada con la mujer promiscua,

<sup>3</sup> En la historia de la pintura occidental encontramos numerosos ejemplos de obras en las que las prostitutas se asocian a la enfermedad en un doble sentido: como transmisoras de enfermedades venéreas y como enfermas mentales, lo que explicaba —según interpretaciones de la época— su dedicación a tan despreciable oficio.

bien fuera prostituta, bien fuera adúltera. Resulta por tanto paradójico que dentro del orden burgués el meretricio estuviera considerado como un mal necesario: daba salida a las necesidades sexuales de los varones y su existencia aseguraba la pervivencia de otro tipo de mujeres, más virtuosas y castas.

Asociada indisolublemente a la prostitución, el contagio del llamado “mal de Venus” se convirtió en los primeros años del siglo XX en una de las cuestiones que más preocuparon a la opinión pública, lo que explica que, paralelamente al aumento del comercio sexual, hiciera su aparición la *sifilofobia*, una corriente de histeria vinculada a la propagación de esta enfermedad venérea. Conscientes del problema, numerosos burdeles realizaban inspecciones médicas obligatorias y periódicas a sus inquilinas.



Henri Toulouse-Lautrec, *Rue des Moulins: el reconocimiento médico*, 1894.

Un tema tan delicado como el de las revisiones médicas que debían pasar las prostitutas para ejercer su profesión, es tratado por Toulouse-Lautrec con la mayor naturalidad, mostrando cómo las mujeres, no sin cierta vergüenza, alzaban sus faldas mientras esperaban su turno en la revisión del doctor que semanalmente las visitaba. Si el diagnóstico era

positivo y tenían la enfermedad, debían ser internadas en el Hospital de Saint-Lazare de París. Y si a pesar del diagnóstico seguían ejerciendo la prostitución y eran descubiertas, podían enfrentarse a una condena de entre tres meses y un año de reclusión en una prisión.

A este centro de internamiento y hospital para prostitutas sifilíticas acudió Pablo Picasso en los primeros años del siglo XX para realizar dibujos del natural, y allí tuvo la ocasión de ver a las reclusas conviviendo con sus hijos también enfermos. Profundamente impresionado e impactado, retratará estas visiones del Hospital de Saint-Lazare en dibujos y pinturas que aúnan vida —maternidad— y muerte —sífilis—, con imágenes de mujeres desoladas ante la enfermedad, abandonadas a su suerte, rodeadas de pobreza, que con sus huesudas manos agarran con fuerza a sus enfermos y desnutridos hijos, en un último gesto de protección<sup>4</sup>.

En la ciudad de Barcelona, en los primeros años del siglo XX, existían unas 10.000 prostitutas registradas en una población de 533.000 habitantes, muchas menores de edad y en su mayoría pertenecientes a la clase obrera. Un buen número de burdeles estaban situados en la Ciutat Vella y en el Raval, y aunque la sociedad toleraba hasta cierto punto el ejercicio de la prostitución, el aumento de esta actividad propició la aparición de centros para tratar las enfermedades venéreas, como el Sanatorio para sifilíticos del Doctor Abreu<sup>5</sup>. El tratamiento contra la sífilis fue publicitado por este conocido centro a través de un cartel realizado por Ramón Casas, que aúna prostitución, enfermedad y muerte.

<sup>4</sup> El temor de Picasso a contraer la enfermedad es de sobra conocido. En algunos de los primeros bocetos para *Les demoiselles d'Avignon* incluyó a dos personajes masculinos que desaparecieron de la composición final: un marinero, y un estudiante de medicina que porta un libro y una calavera, referencias claras a las preocupaciones médicas del pintor.

<sup>5</sup> Teresa M. Sala, *La vida cotidiana en la Barcelona de 1900*, Ed. Sílez, Madrid, 2005, pp.127-130.



Pablo Picasso, *Maternidad*, 1902-1903.



Pablo Picasso, *Madre con niño enfermo*, 1903.



Izquierda: Ramón Casas, *Sífilis*, 1900.

Derecha: Ramón Manchón, *La oferta peligrosa*, 1927.

En él, una meretriz con los hombros y el pecho descubierto, ofrece una flor mientras mantiene oculta a la serpiente que sujeta con fuerza en la otra mano, símbolo del pecado y el engaño. El narciso blanco que contempla con tristeza evoca a la inocencia perdida, pero a su

vez remite a la belleza con la que engatusa y atrae a sus potenciales clientes. Las manchas violetas de su mantón recuerdan a las manchas rosáceas que aparecen diseminadas por todo el cuerpo una vez contraída la sífilis.

Desde el Comité Ejecutivo Antivenéreo español fueron difundidos numerosos carteles que alertaban del peligro que escondían los placeres venales. Así, en la misma línea que el anterior se encuentra *La oferta peligrosa* de Ramón Manchón, que presenta a la prostituta como una mujer fatal, un ser sexualmente peligroso que se ofrece carnalmente, engañando a través de su belleza para conducir a los hombres a una muerte segura. Y si estos primeros carteles para combatir la propagación de la sífilis avisaban al varón de los peligros que entrañaban los contactos sexuales con prostitutas, con los años modificaron sus temáticas, presentando a las esposas y a los niños como víctimas inocentes de las conductas irresponsables de los esposos adúlteros.



Edvard Munch, *Herencia*, 1903.

Un claro ejemplo de las consecuencias de la enfermedad lo encontramos en la obra *Herencia* (1903) de Edvard Munch, en la que una afligida y desconsolada madre aguarda en la consulta del médico, llevando en su regazo a su hijo recién nacido enfermo de sífilis.



José Gutiérrez Solana, *Mujeres de la vida*, 1915.

José Gutiérrez Solana, que frecuentaba los barrios marginales de Madrid y alrededores, describe y denuncia la realidad de la sociedad en la que vive a través de los retratos de mujeres maltratadas por la vida, en palabras del pintor “mujeres de mala vida con grandes ojeras negras y recortadas por su penosa carrera”<sup>6</sup>. Su visión sórdida y patética del meretricio queda plasmada en *Mujeres de la Vida* (1915), en la que toma como protagonistas a cinco prostitutas, casi todas con síntomas de la enfermedad —algunas incluso con las deformaciones faciales propias de las fases finales— que ausentes dirigen sus miradas hacia ninguna parte, con la dignidad que les queda: la de saberse seres humanos capaces de sentir y de sufrir como el resto.

#### PROSTITUCIÓN Y VIOLENCIA: LOS CRÍMENES SEXUALES

Atraído por los ambientes sórdidos, las historias de asesinatos y las prostitutas, Walter R. Sickert instaló su estudio en el por aquel entonces peligroso barrio obrero de Camden Town. Corrían los años previos a la Primera Guerra Mundial, una época en la que los crímenes de Jack el Destripador y las historias de Sherlock Holmes seguían estando presentes en la memoria colectiva. Entre 1905 y 1912 realizó una serie de pinturas centradas en el mundo del meretricio, ambientadas en interiores domésticos en los que las mujeres yacen desnudas en frías camas de hierro, mostrando de forma clara sus genitales, en actitudes más cercanas al cansancio y al

<sup>6</sup> José Gutiérrez Solana, *Obra literaria*, Madrid, Taurus, 1961.

abandono que al placentero descanso. Sus peinados y en ocasiones la ropa apilada en una silla revelan su condición de prostitutas.



Walter R. Sickert, *El crimen de Camden Town*, 1908.



Georges Grosz, *El pequeño asesino de mujeres*, 1918.

La madrugada de un día de septiembre de 1907 una prostituta fue asesinada en Camden Town. Este crimen, que ocupó las portadas de los periódicos de la época, pudo ser fuente de inspiración para Sickert, que incluyó diversas alusiones al caso en varios de sus óleos —“El asesinato de Camden Town” (1908) o “El caso de Camden Town” (1909)— con personajes masculinos vestidos en extrañas actitudes junto a mujeres desnudas en sórdidas habitaciones de atmósfera asfixiante. Estas imágenes suscitan en el espectador preguntas relativas al momento de la historia del asesinato representado por el pintor. La respuesta es ambigua porque no hay nada que sugiera si estamos ante el instante previo a la violencia o en el momento posterior. Lo cierto es que Sickert pone el acento en la tensión psicológica generada por la combinación de estas dos figuras —el cliente y la prostituta—, tratando de canalizar su visión de las complejas relaciones entre géneros. Su fascinación por los crímenes cometidos por Jack el Destripador fue tal, que incluso llegó a pintar la que creía la guarida del psicópata en la pintura titulada *La habitación de Jack el Destripador*.

El crimen sexual ejercido sobre las prostitutas forma parte de la obra de Grosz como vía para reflexionar sobre la estética de lo feo. Con la representación del asesinato sexual, Grosz alude a la sublimación del

deseo masculino a pesar de las mutilaciones psicológicas y físicas del hombre. Ante la imposibilidad de conseguir la satisfacción con la compra del deseo a la cortesana, el asesino concibe el crimen y la violación como formas para consumir ese deseo. Los cuerpos sin vida de las mujeres son retratados en toda su crudeza: las víctimas hechas pedazos y convertidas en destrozadas autómatas, simbolizan la mutilación de la identidad femenina.



Rudolf Schlichter, *Crimen sexual*, 1924.

En esta temática sobre la violencia de género ejercida sobre las meretrices puede inscribirse la obra de Rudolf Schlichter. En *Crimen sexual* (1924) recrea el interior de una habitación con una mujer que yace boca abajo sobre la cama, con restos de sangre en diferentes partes de su cuerpo. Su colocación y el hecho de encontrarse vestida, la alejan de las prostitutas grotescas en estrambóticas posturas de Grosz y Dix.

Más lejana en el tiempo pero en la misma línea temática hay que situar *La muerte de Sardanápalo* (1827), pintura en la que Eugène Delacroix ofrece su particular visión de un harén pasado a cuchillo y posteriormente arrasado por las llamas. En clara referencia a esta obra, el artista Jeff Wall compone en 1978 *La habitación destruida*, fotografía que muestra el interior del apartamento de una prostituta destrozado violentamente, con el colchón acuchillado, los muebles hechos añicos y la ropa esparcida por toda la habitación.



Jeff Wall, *La habitación destruida*, 1978.

#### VOYEURISMO EN EL LUPANAR

Ambientada en la habitación de un prostíbulo parisino, la fotografía titulada *Armario de espejo en un burdel Rue Quincampoix* captada en 1932 por la cámara de Brassai, muestra a un hombre de espaldas frente a un armario, contemplando la imagen que refleja el espejo: el torso desnudo de una prostituta. ¿Qué momento de la historia elige Brassai para mostrarnos lo que acontece en el interior de la habitación de un lupanar? ¿Los instantes previos al encuentro sexual en el que la prostituta se desprende de su ropa o el momento final? No lo sabemos. Lo cierto es que ambos personajes se mantienen en el anonimato, el hombre vestido y la meretriz desnuda. Y es que desnudar a ambos supondría equiparlos, mostrarlos en el mismo nivel, vulnerables y sin la protección de la ropa, y la mujer debe quedar convertida en un objeto destinado a la mirada masculina del cliente que la contempla, del fotógrafo que capta la escena y del espectador que observa la instantánea. El fotógrafo y el espectador son intrusos en el espacio íntimo de la habitación y este intrusismo voyeurista, como vehículo para alcanzar el placer visual, tiene un carácter transgresor. El auténtico disfrute del *voyeur* se producirá mientras la mi-

rada de la prostituta nunca se cruce con la del espectador, cuando ésta se encuentra totalmente ensimismada en sus tareas, ajena por completo a la presencia del varón.



Brassai (Cyula Halász), *Armario de espejo en un burdel*, Rue Quincampoix, 1932.

En la mayoría de los desnudos de la tradición pictórica occidental el protagonista principal de la obra no está representado: es el espectador —por lo general, varón, blanco y burgués—, que contempla la obra, espectador-propietario que es a su vez el auténtico protagonista sexual. Las féminas son siempre objetos pasivos que se ofrecen a la mirada, siendo escasas las obras eróticas en las que la mujer aparece inmersa en una relación sexual mostrándose tan activa como el hombre.

Esto sólo ocurre en las escenas sexuales entre mujeres. Para el *voyeur* prostibular, el máximo placer escopofílico se alcanza observando a dos prostitutas en la cama. Las escenas de lesbianismo —representadas con frecuencia en los dibujos eróticos de Degas, Picasso, Toulouse-Lautrec o Le Corbusier— fueron una práctica habitual en los lupanares parisinos: clientes de ambos sexos podían ver, pagando, los juegos de amor lesbianos de las meretrices.



Le Corbusier, *Mujeres*.



Henri Toulouse-Lautrec, *Las dos amigas*, 1895.

Sin embargo, ante las escenas de sexo recogidas por la mirada penetrante y psicológica de Toulouse-Lautrec, el espectador más que un *voyeur*, es un visitante inesperado e incómodo en la habitación equivocada. En sus escenas de cama predomina la ternura, los besos y los abrazos, captando el momento de placidez tras el encuentro sexual, en el que los amantes exhaustos se entregan al sueño placentero.



Pablo Picasso, *Burdel. Charlatanas con loro, Celestina y retrato de Degas*, 1971

En las imágenes eróticas de Picasso, dirigidas a la mirada masculina, el sexo es concebido como un acto de rendición de la mujer ante el hombre, en el que se obtiene una satisfacción sin esperas: el sexo como urgencia de la carne. En sus años juveniles estas escenas tienen lugar en el ámbito del lupanar, pasando años más tarde al mundo mitológico. Allí, en el prostíbulo, desarrolla Picasso el aprendizaje a un tiempo sexual y artístico, un lugar en el que en palabras de Vargas Llosa:

El sexo se compra y se vende, donde no se adquieren compromisos ni es necesario buscarse coartadas morales ni afectivas de ninguna especie,

el sexo se despliega en toda su descarnada verdad, como puro presente, como un intenso y desvergonzado espectáculo que no deja huellas en la memoria, cópula pura y fugaz, inmune al remordimiento y la nostalgia.<sup>7</sup>

En los últimos años de su vida, Picasso vuelve la mirada a los comienzos de su biografía sexual y artística, al lugar en el que todo empezó: el burdel. Tomando como fuente de inspiración los grabados de Degas sobre las casas de citas de París, realiza la “Suite 156”, un conjunto de 156 planchas de cobre que graba entre enero de 1970 y marzo de 1972. En algunos de estos grabados, Picasso pone nombre al *voyeur* del prostíbulo: Degas, retratado como el mirón que desde un rincón observa a las mujeres desnudas, comportándose con entera libertad en el interior del local. Picasso pretende que como espectadores centremos nuestra atención, ya no en el objeto mirado, sino en el propio acto de la mirada, desenmascarando al *voyeur* y mostrando los entresijos de los placeres del voyeurismo en los ambientes prostibulares, en los que se pone en marcha la función erótica de la mirada.



Edgard Degas, *En el Salón*, 1879.

En el grabado *Burdel. Charlatanas con loro, Celestina y retrato de Degas* (1971) descubrimos al pintor impresionista absorto, observando a un grupo de mujeres desnudas. Nosotros como espectadores, a su vez

<sup>7</sup> Mario Vargas Llosa, “El pintor en el burdel”, *El País*, Madrid, 2 de abril de 2001.

le observamos en esta escena en la que están presentes los personajes del mundo prostibular: las meretrices, la celestina, el pintor-cliente-*voyeur* y un loro. Es habitual la identificación de las prostitutas con determinados animales. Picasso las relaciona con los loros, refiriéndose a ellas como cotorras; Manet coloca sobre la cama de *Olympia* un gato negro con el lomo arqueado, en una clara alusión a la lujuria; la serpiente es una constante en las imágenes que relacionan a la cortesana con el engaño, la enfermedad y la muerte. El propio Degas veía a las prostitutas como “animales humanos”, comparando a las meretrices con gatos o leones salvajes, mostrando el mundo del burdel como una sociedad animal y presentando a sus inquilinas en actitudes, si no humillantes, bestiales. Metamorfosis en las que también pueden quedar convertidas en monas, como les ocurre en el satírico dibujo que lleva por título “La mejor garantía” (1905).



Anónimo, “La mejor garantía”, *L'Assiette au Beurre*, n° 207, 18 de marzo de 1905.

Picasso pone en escena a un Degas de mirada lúbrica, asustado y asombrado ante las prostitutas, con su recortada y furtiva silueta siempre a un lado de la composición. Exhibe a las mujeres pero también al *voyeur*, que queda sometido a la mirada como las féminas a las que contempla. El *voyeur* está expuesto, como expuesta está la mujer a la que contempla. Mientras tanto, nosotros —y Picasso— como es-

pectadores, permanecemos ocultos sin ser vistos, observando desde el anonimato.

Desplazando a los personajes masculinos fuera de la pintura, Picasso presenta sin ambages a las cinco prostitutas de *Les demoiselles d'Avignon*. No se trata ya del desnudo académico, es el desnudo del burdel el que se muestra con toda su crudeza, en su brutal carnalidad. De pie, las meretrices miran directamente al espectador, colocándose en la posición más adecuada para que puedan ser contemplados sus cuerpos. A través de su mirada directa reafirman su subjetividad, y es esa mirada activa la que las des-objetualiza, dotándolas de la voluntad y el poder necesarios para actuar sobre el cliente-espectador.

YOLANDA PERALTA SIERRA  
CONSERVADORA DE EXPOSICIONES TEMPORALES  
TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES



VUELTA AL ORIGEN

LA MIRADA PRIMITIVA:  
EL CUADERNO N° 7  
DE *LES DEMOISELLES D'AVIGNON*

**REALIZÓ PICASSO** dieciséis cuadernos preparatorios antes de lanzarse al vacío de *Les demoiselles d'Avignon*. El vacío como ausencia de referencia, como renuncia de la tradición y de lo aceptado, como rebelión ante lo establecido. Centenares de dibujos, siluetas y perfiles, bocetos de cuerpos y desnudos femeninos; estudios de bodegones, animales, marineros y figuras masculinas, rostros y estudios de diferentes posiciones de las figuras se acumulan y pueblan estos cuadernos de apuntes. Un trabajo abrumador ejecutado durante meses. Era, sin duda, un proceso premeditado y estudiado, medido casi al milímetro. Ningún cuadro de la historia del arte ha merecido tanto esfuerzo preparatorio. Picasso, además, pensaba dibujando, de ahí la gran importancia que tienen estos cuadernos para comprender el proceso mental, el recorrido tanto creativo como de ejecución de la obra-manifiesto con la que se inauguran las vanguardias del siglo XX.

Con la incorporación del Cuaderno nº 7 de dibujos preparatorios para *Les demoiselles d'Avignon*, la Fundación Pablo Ruiz Picasso ha conseguido incluir dentro de su colección las primeras piezas únicas de su patrimonio picassiano. Además, supone una de las escasísimas presencias en colecciones españolas, por no decir que la única, de bocetos preparatorios de la emblemática pintura con la que surge el arte contemporáneo.

El Cuaderno nº 7 presenta sesenta hojas de papel blanco rayado, en el que el artista realizó, en París, entre mayo y junio de 1907, un total de ochenta y cuatro dibujos.

Utilizó tinta china, lápiz grafito y *gouache* rojo. Los temas de estos dibujos, con abundantes variantes, son perfiles de animales, entre los que destaca un águila que preside la portada y las primeras hojas, desnudos femeninos que van siguiendo un creciente proceso de esquematización asimilando las figuras a los modelos del arte íbero y africano, *castellers* catalanes en la que es la única presencia conocida de este asunto en el corpus picassiano, apuntes de naturalezas muertas con tratamiento protocubista y un bello retrato de Raimonde, la niña que adoptó temporalmente en compañía de Fernande Olivier. Este cuaderno que no fue expuesto en la gran muestra que el Museu Picasso de Barcelona organizó en 1988 sobre *Les demoiselles*, presenta además de su importante variedad de temas un anticipo de uno de los cuadros más famosos de la denominada etapa negra de Picasso, el *Nu à la draperie* del Museo del Hermitage de San Petersburgo.



Fachada de la Fundación Pablo Ruiz Picasso Museo Casa Natal, Plaza de la Merced de Málaga.

Antes, mucho antes, un joven Picasso había realizado dibujos para *Ciencia y Caridad*, el cuadro de tradición decimonónica inspirado por la figura paterna, quien posó, además, para la figura del médico, y que aunaba, siguiendo los parámetros de la época, sabiduría y piedad. Esta obra, que obtuvo cierto éxito con su mención honorífica en la Exposición de Bellas Artes, inaugurada en Madrid el 25 de mayo de 1897, marcó una forma de trabajar que se convirtió en habitual en el artista, y que es posible que estuviera inspirada por su padre. A partir de este momento el pintor estableció una metódica organización y preparación del trabajo que se mantuvo a lo largo de su vida en sus obras más importantes. De

la misma manera, también realizaría un significativo trabajo preparatorio para *Guernica*, con cuarenta y cinco bocetos, además de grabados como *Sueño y mentira de Franco*.



Interior del taller de Picasso Bateau-Lavoir, 1908.



Picasso en su taller de la calle Schoelcher, París, 1914-1916. Colección Musée Picasso, París. © RMN.

Después de un periodo de investigación centrado en la forma del cuerpo y su relación con el espacio que le rodea, realizada en torno al año 1906, la soledad del estudio le inspira a Picasso la ruptura con todo lo que ha conocido. Pero el salto en el vacío ya está estudiado y acordado.

A finales del siglo XIX y principios del XX existe en el arte occidental europeo una sensación de cansancio, de agotamiento que lleva a buscar a algunos de sus autores una nueva fuente de inspiración. La producción artística del mundo primitivo sufre entonces una puesta en valor en el continente europeo gracias a pintores como Paul Gauguin, quien encontró en las islas Marquesas un nuevo edén, un espacio libre de prejuicios y también una respuesta a su búsqueda estética. André Derain y Henri Matisse coleccionaron máscaras de procedencia africana o de Oceanía. Picasso valoró las máscaras, sobre todo, por su belleza antiestética frente

a lo establecido por la tradición, por su rebeldía ante las normas convencionales; en cuanto comenzaron a gustar dejó de interesarse por ellas, como él mismo declaró. También comentó en alguna ocasión que no había presencia negra en *Les demoiselles d'Avignon*. Puede decirse que esta presencia existe, pero que no es la única que está vigente en los dibujos preparatorios.



Retrato de cuerpo entero de Pablo Picasso en el taller del pintor Frank Burty Haviland, uno de los primeros coleccionistas de arte negro. Musée Picasso, París. © RMN.

En marzo de 1907 Géry Pieret robó en el Louvre dos esculturas de cabezas de arte ibérico. Este fue uno de los sucesos más estrambóticos en los que se vio envuelto el pintor, puesto que compró una de estas esculturas y recibió la otra como regalo. Al parecer, Pieret le comentó que no debían estar demasiado a la vista y el pintor las guardaba en el fondo de un mueble armario en su taller. En junio de ese mismo año, Picasso visitó por vez primera el Musée d'Ethnographie del Trocadero, del que destacó el fuerte olor de las salas y su sensación de encontrarse en un lugar de exorcismo.

En julio de 1910, Derain escribirá en el dorso de una fotografía de una máscara africana: *A mi hermano en estética*. Esta frase afectiva encierra toda una declaración de intenciones. El primer encuentro entre ambos pintores debió producirse en 1906, a instancias de Apollinaire,

quien conocía al francés desde 1904. Derain era un hombre culto y pleno de curiosidad, que aportó sus conocimientos al grupo, y quien, según Kahnweiler, les había transmitido las enseñanzas plásticas y teóricas de Cézanne<sup>1</sup>. Era también uno de los primeros que se había interesado por el arte negro y quien había acabado contagiando al resto del grupo de sus preocupaciones estéticas por la simplicidad expresiva del arte negro.



Cabeza ibérica de piedra (s. IV-III a. C.).



Cabeza de madera pintada, bajorrelieve esculpido por Picasso en 1907.

Picasso fue un coleccionista muy especial ya que las obras de otros pintores y creadores que atesoró se debían siempre a una relación personal, a sus encuentros fortuitos con ellos. Nunca fue un experto preocupado por los precios del mercado o por las fechas de las casas de subastas. Entre los Cézanne, Braque, Derain, Corot o Degas de su colección particular pueden encontrarse también las obras en bronce del arte ibérico y las esculturas de pueblos primitivos, tanto africanas como de Oceanía.

<sup>1</sup> AAVV: *Picasso y su colección*, Barcelona, Museu Picasso, 2007, pp. 129-135.

Para Pierre Daix este álbum representa la primera aparición de una influencia indiscutiblemente negra, además “es destacable el hecho de que no se ejerce en el sentido de deformaciones brutales o bárbaras ni de violencia, sino de una estilización, al contrario, sabia y armoniosa”<sup>2</sup>.

El álbum fue realizado entre mayo y junio de 1907, después de que Picasso tuviera conocimiento exacto del arte ibérico. La influencia del arte primitivo africano pudo plasmarse en los últimos dibujos ejecutados en junio, coincidiendo con su visita al Museo de Etnografía.

Los dibujos de grupos de hombres que representan los conocidos *castellers* de Cataluña, no son sólo un recuerdo de una escena popular, son además un estudio de agrupación de los cuerpos, una investigación sobre el comportamiento de las formas agrupadas y superpuestas en un espacio plano, sin profundidad ni perspectiva. La posición de los brazos arqueados de uno de los dibujos femeninos, precisamente uno de los que tiene una mayor influencia africana, se repite en la posición de los brazos del hombre situado en el primer plano de uno de los dibujos de los *castellers*.

Formalmente, se fusionan las influencias íberas y africanas. Los rostros ovalados y terminados en punta de flecha pueden inspirarse en máscaras Fang, pero las formas de los ojos tienen relación con el mundo ibérico e incluso con esculturas griegas primitivas. Algunas de las figurillas en bronce procedentes del mundo íbero que poseía Picasso presentan un pequeño tocado en la cabeza acabado en forma triangular, así aparece en estas pequeñas orantes de su propiedad, de apenas diez centímetros de alto, y en algunas de las figuras más parecidas a éstas, el rostro de los números 36v, 37r. La forma más redondeada de la cabeza de algunas de estas mujeres tiene relación, en cambio, con la cabeza femenina del Cerro de los Santos, es decir con el arte ibérico.

Sin embargo, para algunos autores la influencia que el arte primitivo, y no sólo el procedente de África, sino también de Oceanía, ejerció

sobre Picasso fue sobre todo ritual y psicológica. Este es el caso de William Rubin, para quien “el aspecto estético de los objetos tribales no contaba tanto como su función ritual y psicológica. Que hablara de su primera tela de exorcismo, refiriéndose a *Les demoiselles*, hace suponer que, a sus ojos, la ejecución del cuadro albergaba una función análoga a la de los talismanes protectores y curativos, las prácticas psicoespirituales y los ritos de transformación asociados a las máscaras y a los fetiches del Trocadero”<sup>3</sup>.



Máscara Fang (Galoa), de Gabón. Cortesía de la Colección Tribal Ready.

Henri Mahaut, espectador y amigo de Salmon, Apollinaire y Max Jacob, comprendió la influencia de las esculturas primitivas de esta manera: “Picasso ha encontrado unas esculturas negras o polinesias. Hasta ahora no las había considerado sino como objetos de curiosidad. Nuestro joven artista las ve con otros ojos. Le perturban, le conmueven estética-

mente como representaciones admirablemente espontáneas, sintéticas y libres de sentimientos primitivos, profundos y esenciales”<sup>4</sup>.

Picasso negó siempre la influencia del arte negro, con esta negación puede que se refiriese a una influencia formal y que de esta manera los dos autores anteriores tuvieran razón en su atribución a un paralelismo psicológico de exorcismo.

Con todo, hay un lugar común entre las diversas y posibles influencias de las artes primitivas de culturas diversas, y este no es otro que la estética simplificada y geometrizada y la economía de medios de expresión tal y como el propio Picasso le refirió al crítico ruso Jacob Tugendhol’d: “Cuando fui al taller de Picasso y vi fetiches negros del Congo, le pregunté al pintor si era el carácter místico de estas esculturas lo que le interesaba. Me repuso: *En absoluto, lo que me interesa es su sencillez geométrica*”<sup>5</sup>. La simplicidad de la forma, la geometrización, la expresión y la estética según el cubo, el cilindro y la esfera: Cézanne en retaguardia y al frente todo un universo primitivo por explorar.

Por todos estos motivos puede decirse que el Cuaderno nº 7 es uno de los momentos clave de la reflexión primitiva en Picasso. Es un espacio de encuentro, de simbiosis entre lo íbero y lo africano. Es el cuaderno de la mirada arcaica, pero sobre todo lo es de la fusión entre dos mundos bien diferentes. El universo ibérico, cuya influencia se adentraba hasta el periodo de Gósol, momento en el que Picasso comenzó su investigación y depuración formal, tenía mayores raíces en el quehacer del pintor, mayores referencias en un personaje usualmente atávico. El arte africano era más novedoso y probablemente más que soluciones estéticas y formales

le aportaba, sobre todo, la confirmación de nuevas reglas, puesto que lo primitivo y lo arcaico tienen puntos de partida similares.

Presentar este cuaderno junto a esta colección de máscaras y esculturas africanas, algunas de las cuales pertenecen a las mismas etnias que las que tuvo el propio Picasso, es abrir la puerta a una revisión formal, a una comparación parcial y a la sugerencia estética. Es una proposición absolutamente interesante y necesaria dentro de ese gran crisol de influencias que es la obra de Pablo Picasso.

LOURDES MORENO MOLINA  
DIRECTORA DE LA FUNDACIÓN PABLO RUIZ PICASSO,  
MUSEO CASA NATAL, MÁLAGA

<sup>4</sup> Henri Mahaut, *Picasso*, París, Les Éditions G. Crès&Cie, 1930 (colección “Les Artistes nouveaux”), pp. 9-10.

<sup>5</sup> Vladimir Markov, *Iskusstvo Negrov*, Petrogrado, 1919 (traducido al francés por Jacqueline y Jean-Louis Paudrat, “L’art des négres” en CRHRAEC, Université de París I, Panthéon-Sorbonne, 1976, fascículo 1, pp. 29 a 39, reeditado en los *Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, París, 1979, nº 2, pp. 319 a 327.

## ESCULTURAS AFRICANAS



LEGA  
Origen: Zaire  
Altura: 84,5 cm  
Figura de principios del siglo XX  
Colección Tribal Ready  
(Arte africano antiguo), Málaga



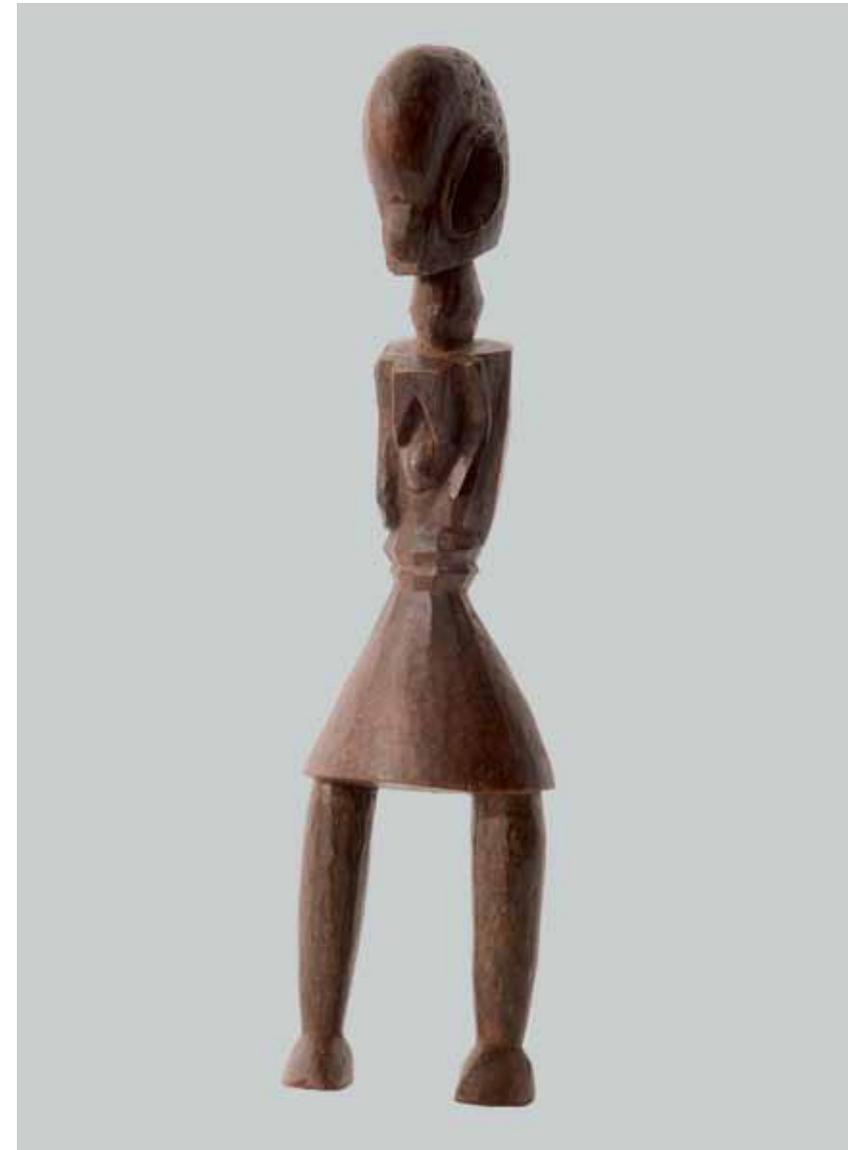


LEGA  
Origen: Zaire  
Altura: 67,5 cm  
Figura de principios del siglo XIX  
Colección Tribal Ready  
(Arte africano antiguo), Málaga





LEGA  
Origen: Zaire  
Altura: 49 cm  
Figura de principios del siglo XIX  
Colección Tribal Ready  
(Arte africano antiguo), Málaga

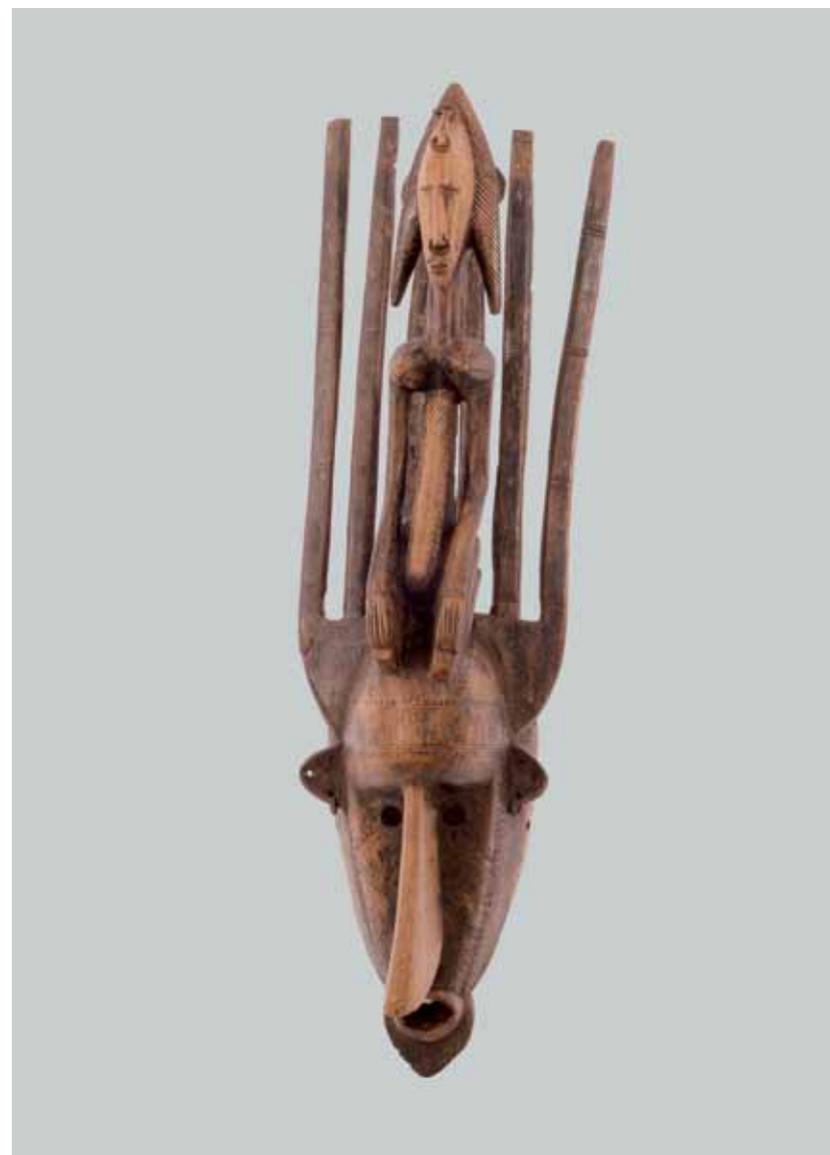


FANG (NGIL)  
Origen: Zaire  
Altura: 67 cm  
Máscara de principios del siglo XIX  
Colección Tribal Ready  
(Arte africano antiguo), Málaga





BAMBARA  
Origen: Mali  
Altura: 69 cm  
Máscara del siglo XIX  
Colección Tribal Ready  
(Arte africano antiguo), Málaga





NGBAKA  
Origen: Zaire  
Altura: 59 cm  
Figura del siglo XIX  
Colección Tribal Ready  
(Arte africano antiguo), Málaga





BAMBARA  
Origen: Mali  
Altura: 48 cm  
Figura del siglo XVIII  
Colección Tribal Ready  
(Arte africano antiguo), Málaga





BAULÉ (BLOLO BIAN)  
Origen: Costa de Marfil  
Altura: 35,5 cm  
Figura de finales del siglo XIX  
Colección Tribal Ready  
(Arte africano antiguo), Málaga



PENDE  
Origen: Zaire  
Altura: 23 cm  
Máscara de principios del siglo XX  
Colección Tribal Ready  
(Arte africano antiguo), Málaga



BASSA  
Origen: Guinea Conakry  
Altura: 29 cm  
Máscara del siglo XIX  
Colección Tribal Ready  
(Arte africano antiguo), Málaga





NGBAKA  
Origen: Zaire  
Altura: 95 cm  
Figura relicario del siglo XIX  
Colección Tribal Ready  
(Arte africano antiguo), Málaga



KUBA (MWASSH A-MBOOY)  
Origen: Zaire  
Altura: 33,5 cm  
Máscara del siglo XIX  
Colección Tribal Ready  
(Arte africano antiguo), Málaga



DAN-KRAN  
Origen: Liberia  
Altura: 39 cm  
Máscara del siglo XIX  
Colección Tribal Ready  
(Arte africano antiguo), Málaga





CHAMBA  
Origen: Nigeria  
Altura: 41,5 cm  
Máscara de hombro del siglo XX  
Colección Tribal Ready  
(Arte africano antiguo), Málaga



LEGA  
Origen: Zaire  
Altura: 40,5 cm  
Máscara del siglo XIX  
Colección Tribal Ready  
(Arte africano antiguo), Málaga



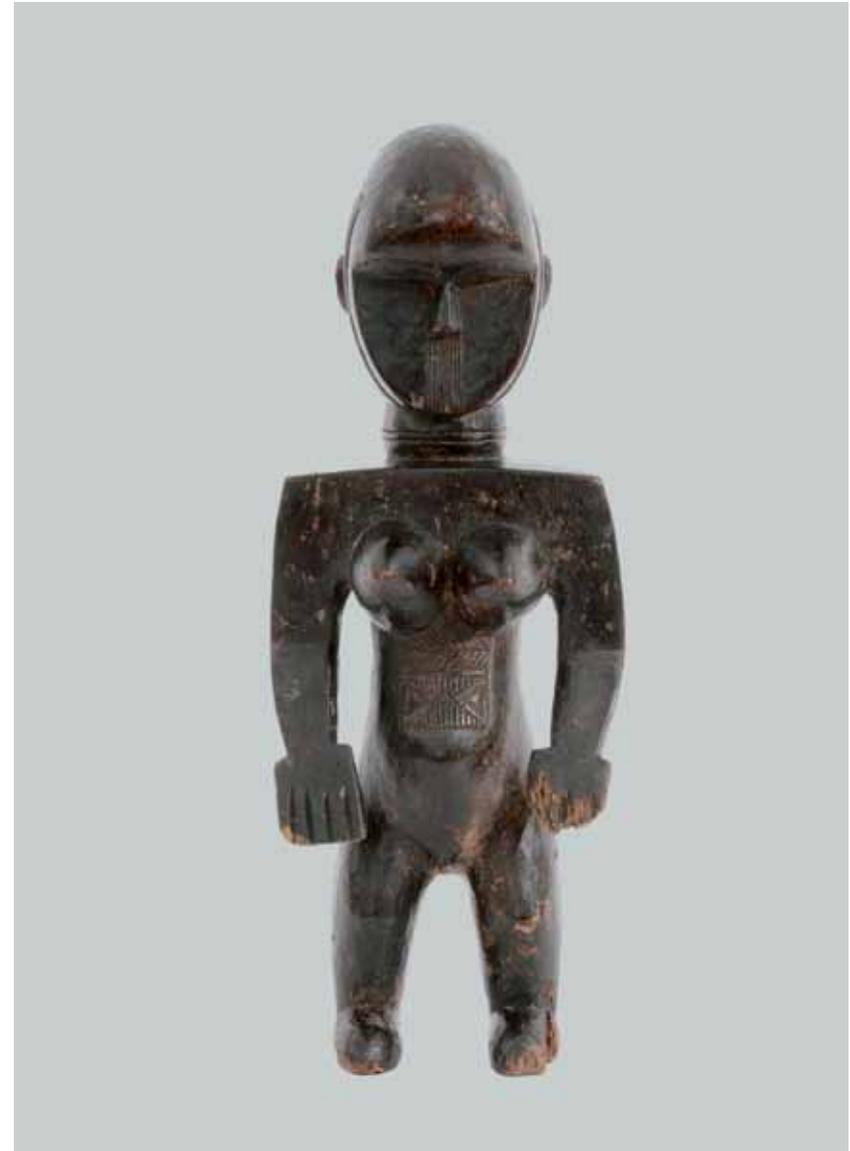


FANG (BYERI)  
Origen: Gabón  
Altura: 46,5 cm  
Cabeza del siglo XIX  
Colección Tribal Ready  
(Arte africano antiguo), Málaga



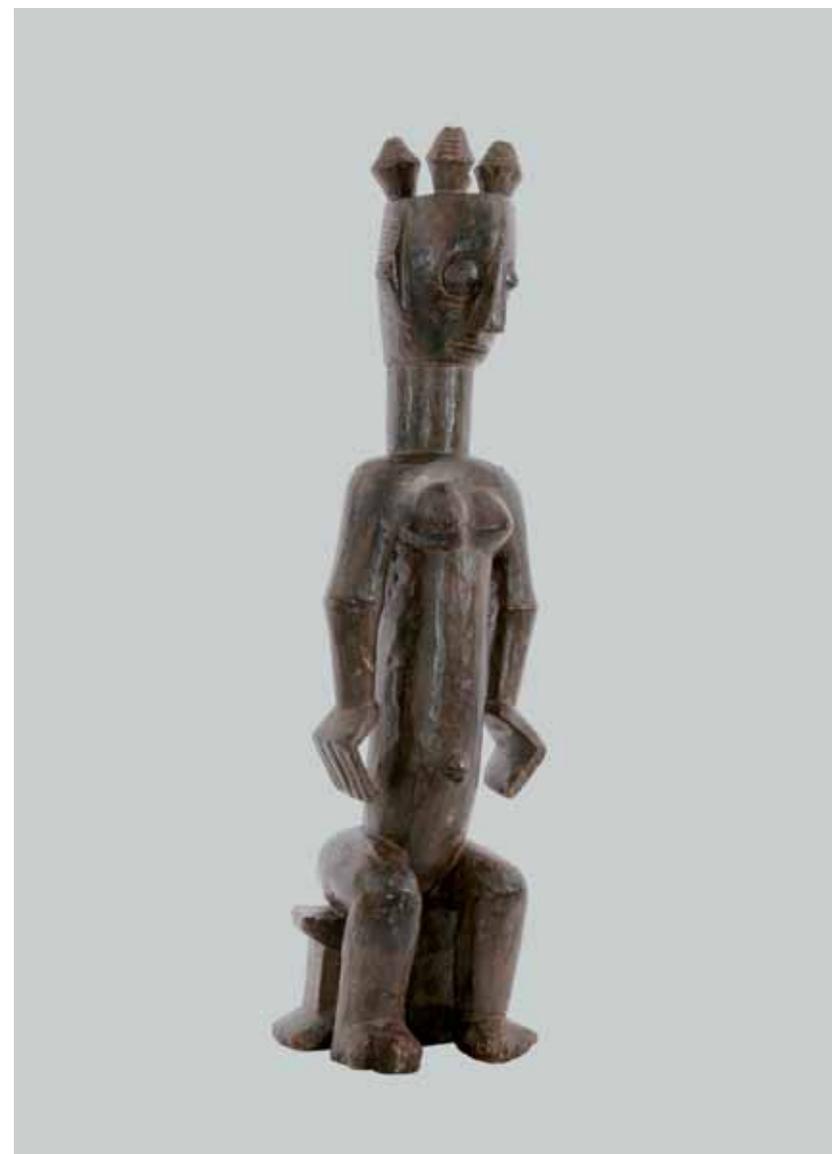


TOMA  
Origen: Guinea Conakry  
Altura: 46 cm  
Figura de mujer (maternidad)  
del siglo XIX  
Colección Tribal Ready  
(Arte africano antiguo), Málaga

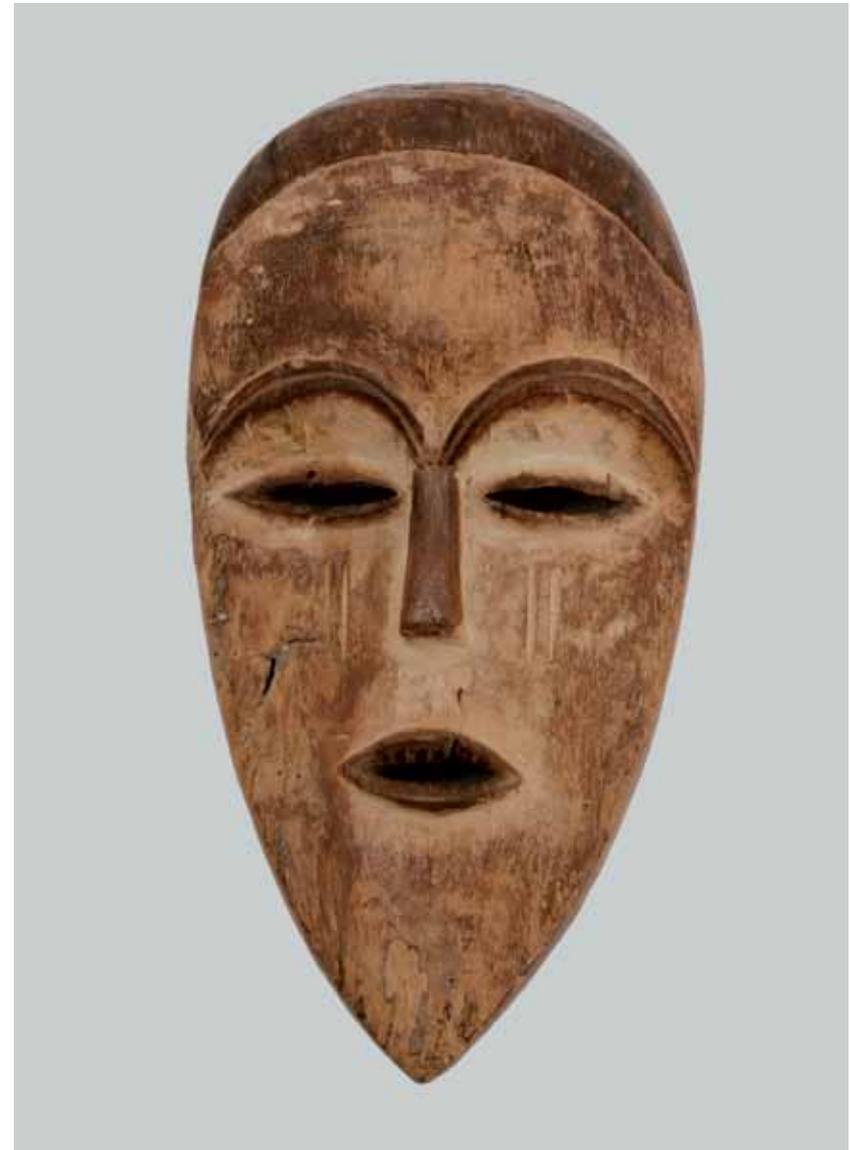




AGNE AKYE (ATYIÉ)  
Origen: Costa de Marfil  
Altura: 70 cm  
Figura sentada del siglo XX  
Colección Tribal Ready  
(Arte africano antiguo), Málaga



FANG (GALOA)  
Origen: Gabón  
Altura: 29 cm  
Máscara de finales del siglo XVIII  
Colección Tribal Ready  
(Arte africano antiguo), Málaga



GREBO  
Origen: Costa de Marfil  
Altura: 23,5 cm  
Máscara del siglo XIX  
Colección Tribal Ready  
(Arte africano antiguo), Málaga



## VIAJE A UN PASADO SIN TIEMPO

**EN 1903, EL POETA** y ensayista Victor Segalen viajaba hasta la Polinesia francesa siguiendo los pasos del pintor Paul Gauguin, quien había decidido dar la espalda a los convencionalismos de la vida occidental urbana refugiándose en aquellas islas del Pacífico, marco volcánico de singular belleza, fuente inagotable de inspiración para escritores y viajeros insignes —Herman Melville, Robert Louis Stevenson y Jack London—, atraídos todos por unas costumbres fascinantes, por la rudeza y violencia de sus tribus, por la extrañeza de sus lenguas, por el vínculo directo y estrechísimo entre la Naturaleza y el hombre. “No he conocido a Gauguin vivo —afirma Segalen— y, sin embargo, hemos sido contemporáneos de Polinesia”. En efecto, tal encuentro jamás llegaría a producirse: el viejo pintor, enfermo, malherido y obsesionado por complicaciones judiciales con la administración colonial francesa, habría de morir —el torso cubierto con camisa tahitiana— pocas semanas antes de la llegada de Segalen a Tahití. El escritor, y también afamado viajero, tuvo que conformarse con visitar los restos de *la Maison du jouir* —nombre dado por Gauguin a la humilde cabaña en la que habitaba— y entrevistar a cuantos conocieron al pintor de escenas maoríes, a saber: un misionero, un gendarme, un maestro de escuela y varios nativos, de quienes obtuvo cumplida información sobre su vida cotidiana en los últimos meses de existencia. Fruto de la fascinación del poeta por el pintor, y más allá del viaje, en cierto modo fallido, ven la luz varios

textos sobre *las vidas de Gauguin*<sup>1</sup>. El escritor intuye en la obra de este excéntrico personaje una vía novedosa para la pintura de una época nueva, un reencuentro con las fuentes étnicas y primitivas de una expresión artística primigenia, sin falsos atavíos ni elaborados afeites; una dura renuncia —la del viejo continente— y una valiente migración por *terra incognita*; una sincera apertura, sumergiéndose por completo en una cultura ajena; y, ante todo, una apuesta radical: conciliar vida y arte. De hecho, a Gauguin no le bastó con crear escenografías idílicas con colores imposibles: él mismo formaba parte de aquellas escenas atávicas, como observador, cómplice y protector de una cultura ancestral.



Paul Gauguin, *Orana Maria*  
[*Dios te salve, María*], 1891-1892.

<sup>1</sup> “Las vidas de Gauguin” se encuentra incluido en el libro *La vida cóncava*, editado por Ediciones Cuatro con traducción de Julián Mateo Mallorca, Valladolid, 2004. También del mismo autor, y con traducción de Plácido de Prada, la editorial Terra Incognita editó *Diario de las islas*, en 2001, el cuaderno de viaje escrito por Segalen en su periplo Brest-Tahití entre octubre de 1902 y enero de 1903.

Como sabemos, las directrices del arte más a la vanguardia a finales del siglo XIX y comienzos del XX discurren en sentido opuesto a los valores de progreso marcados por la sociedad a la que éste pertenece. El artista verdaderamente moderno es aquel que mantiene una relación crítica con los principios que socialmente se han convertido en adalides de *su tiempo*, especialmente con todo lo que deriva de la revolución industrial y tecnológica de las sociedades occidentales. Así pues, fueron muchos los artistas que, sin desligarse ni un punto de sus imperativos de creatividad y novedad, o bien despreciaron los escenarios de la ciudad moderna —así, por ejemplo, el grupo de pintores de Pont-Aven en Francia; la villa de Worpswede o la comunidad de artistas de Neu-Dachau en Alemania— o bien fijaron su retina en la vida modesta de los desheredados, como esos personajes marginales de la urbe —los mendigos, las prostitutas, la farándula trotamundisca— que pueblan las obras de Picasso.



Paul Gauguin, *Manao tupapau*  
[*El espíritu vigilante de los muertos*], 1882.



André Derain, *La danza*, 1906.

Gauguin deseaba estimular, de nuevo, el nervio del asombro, por lo que se convierte en un *homo viator* a la búsqueda, probablemente, de otro espejo en el que mirarse y, entonces sí, reconocerse. Lo conocido no es, para él, su hogar. El asombro se halla en el exilio. Sin melancolías ni nostalgias. El fin del viaje fue, en su caso, la tierra prometida, el encuentro con los pasos perdidos, un peregrinaje con final feliz: el hallazgo de un hombre y pintor totalmente nuevos, el cumplimiento del mito del origen.

## II

Gauguin vislumbró, en una cultura allende los mares, mundos interiores al descubierto, el trazado instintivo del dibujo, un estado *infans* del arte, con una inventiva perpetua e inagotable. Y de todo ese potencial emerge su nueva pintura, lejos de los modos de la representación naturalista y afín al dinamismo simbolista, con grandes manchas planas de color de donde surgen las figuras, dispuestas con un estilo aparentemente sencillo y medievalizante.



Picasso en su estudio de Bateau-Lavoir, 1908. Burgess Gelett Frank. Musée Picasso, Paris. © RMN / Madeleine Coursaget.

De forma similar, lo mismo les sucedió a Derain, Matisse, Vlaminck, Braque o Picasso: alcanzado un cierto grado de saturación de técnicas y recursos artísticos, apurado hasta el límite el ansia de renovación y novedad continuas, se llega a un callejón sin salida del que se hace necesario escapar cuanto antes. Cualquier paso hacia el frente parece ya haber sido dado; cualquier nueva mirada, ya antes ha sido explorada. En este escenario desconcertante, de proclamas y manifiestos que comienzan a hacer aguas por todas partes, el hallazgo del primitivismo supone, para todos ellos, un billete de ida seguro hacia territorios ignotos, aún no hollados por el hipercriticismo occidental. Así pues, la opción consiste en volver la vista atrás, en desandar los pasos, con el entusiasmo de quien descubre un nuevo continente,

sin condicionantes ni prejuicios, sin miedo a convertirse en estatuas de sal. Estamos ante el síndrome del *illud tempus* estudiado por Mircea Eliade, la necesidad imperiosa de regeneración que nace en los tiempos de decadencia. El drama de la Historia parece inevitable, su evolución continuada, su carácter sucesivo e imperioso, derivan, antes o después, en el derrumbamiento, en un higiénico y necesario borrón y cuenta nueva, el mito de una disolución cósmica y la renovación que promete volver al comienzo.

En efecto, podríamos considerar que todos los artistas mencionados acometen una verdadera *guerra contra el tiempo*. El arte de los pueblos primitivos ofrece soluciones a muchos de los problemas plásticos que deben acometer en su práctica diaria; esto es, una forma de expresión artística espiritualizada y fuertemente expresiva, a pesar de valerse de unos recursos y motivos ciertamente escasos. “Mis mayores emociones artísticas —confesaría Picasso a Guillaume Apollinaire— las sentí cuando se me apareció de repente la sublime belleza de las esculturas ejecutadas por los artistas anónimos de África. Estas obras de un arte religioso apa-



Picasso, *Desnudo*, 1907. State Hermitage Museum, St. Petersburg. Photograph © The State Hermitage Museum. Photo by Vladimir Terebenin, Leonard Kheifets, Yuri Molodkovets.



Máscara Fang del siglo XIX, procedente de Gabón. Cortesía de Colección Tribal Ready.

sionado y rigurosamente lógico son lo más potente y bello que la imaginación humana ha producido jamás”<sup>2</sup>.

Fascina, a la postre, el hecho de que estas figuras o pinturas hayan sido ejecutadas por pueblos primitivos —en su mayor parte iletrados— que, de una forma desinhibida y espontánea, están en contacto directo con el medio natural, por lo que estos objetos fueron creados dentro de una concepción mágica del mundo y con una función *religante* muy precisa dentro del clan o tribu. En este sentido, resulta ciertamente difícil distinguir dónde empieza la voluntad artística, y dónde la motivación ritual, si es que una y otra no constituyen las dos caras de una misma moneda.

Todo lo anteriormente señalado supone, claro está, una trasgresión de los modelos de representación pictórica occidentales heredados desde el Renacimiento: conceptos como la *imitatio*, la medida y el equilibrio, así como el tratamiento casi científico de la perspectiva, pierden ahora su peso y se convierten en meros recursos de lo que, en un momento dado, se puede y debe prescindir. Matisse y Derain en *La alegría de vivir* (1906) y *La danza* (1906), respectivamente, pusieron en práctica una sorprendente economía de medios, logrando una inusitada intensidad expresiva, mediante la visión esquemática de la realidad. Por su parte, Picasso —al igual que Gauguin— buscó *equivalentes* pictóricos de lo primitivo, y los halló, precisamente, en el sincretismo de una pintura<sup>3</sup> que se nutre de diversas fuentes: las tallas de Gauguin,

<sup>2</sup> Cita recogida por Hélène Seckel en “Antología. Palabra de pintor. Testimonios”, dentro del excelente trabajo *Les demoiselles d’Avignon*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1988, p. 641. Estudio publicado con motivo de la exposición homónima organizada por el Museu Picasso, Ayuntamiento de Barcelona, entre el 11 de mayo y el 14 de julio de 1988.

<sup>3</sup> El problema del sincretismo primitivista en la obra de Picasso ha sido abordado en diversas ocasiones. Véase el catálogo de la exposición *Picasso: el hombre de las mil máscaras*, celebrada en 2006 en el Museu Barbier-Mueller d’Art Precolombí de Barcelona. En ésta, obras de Picasso se acompañan con objetos africanos, así como esculturas realizadas por

el arte negro y el ibérico, y el poderosísimo influjo de la pintura de Cézanne. De hecho, el ensayista y poeta Juan Eduardo Cirlot subraya: “fuera el factor negro el dominante en la inspiración de Picasso, o la admiración por los bronce ibéricos, lo que importa es la convergencia”<sup>4</sup>. Convergencia en la soledad de las figuras que tanto recuerda al estilo románico, convergencia en la inexpresividad, en el carácter marmóreo y rotundo de cuerpo y alma, en los ojos que se abisman en un fondo incierto, sin luz ni mirada alguna, como apreciamos en su conocido retrato de Gertrude Stein realizado en 1906, pieza destacadísima que en la actualidad forma parte de la colección del Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

El Álbum 7 presenta una clara influencia del “arte negro”<sup>5</sup>. Y es que resulta innegable —aunque Picasso dijera desconocer su existencia antes de la realización de *Les demoiselles d’Avignon*— la relación entre las máscaras fang, de las que en la presente muestra se exhiben dos ejemplares muy significativos pertenecientes a la colección Tribal Ready, y varios de esos dibujos preparatorios. Igualmente llamativos resultan los bocetos en los que la figura femenina aparece sola, ajena a todo, ausente casi de sí misma, a modo de ídolo inflexible, distante e incomprensible,

artistas del mundo tribal de la América precolombina o de la Antigüedad mediterránea.

<sup>4</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *Arte contemporáneo: origen universal de sus tendencias*, EDHASA, Barcelona, 1958.

<sup>5</sup> Resulta sorprendente la elaboración previa a la pintura *Les demoiselles d’Avignon*, en numerosos cuadernos, bocetos y dibujos preparatorios. En este sentido, Eugenio D’Ors escribe: “no hay, no ha habido jamás filósofo, no ha existido nunca un creador intelectual, ni el mismo Kant en su monótono recogimiento de Koenigsberg; ni Mistral, en su finca de Maillane, que se haya aplicado con más tranquilidad a un mismo objeto, con más confianza en la seguridad constructiva del conjunto, con menos tentación a lo largo de los días y los años, que ese hombre a quien los comentarios anecdóticos tienen por un despistado, la ignorancia ambiente por un bohemio y la crítica superficial por un acróbata o un libertino improvisador”. Véase en Eugenio D’Ors, *Pablo Picasso en tres revisiones*, Acatilado (Quaderns Crema), 2001.

y en las que podemos apreciar con facilidad la influencia de algunas de las figuras de Mali.



Dibujo perteneciente al *Album 7*.



Figura africana Bambara, Mali, siglo XVIII. Cortesía de Colección Tribal Ready.

En definitiva, las vanguardias de comienzos del siglo XX descubrieron en el “arte negro” —en el sentido amplio del término las figuras negras aluden tanto a objetos precedentes de África como de Oceanía y otras regiones exóticas para la cultura europea— un vínculo sagrado del que carecían, una oportunidad para reestablecer la relación entre *el hombre y lo divino* —para decirlo con palabras de María Zambrano. Sin embargo, en muchas ocasiones estas piezas tan admiradas pasaron a convertirse en mera mercancía colonial, despojadas de su función primera, apartadas del seno de la tribu y, en muchos casos, saqueadas en campañas coloniales, hecho que sería denunciado por numerosos artistas e intelectuales del momento. Surgen, eso sí, una gran cantidad de colecciones, como si la posesión de esos objetos insuflase a quien los adquiere un poder especial o le revelase un callado secreto.

### III

La fascinación por las artes primitivas durante el primer tercio del siglo XX, lejos de limitarse a una experiencia pasajera, acorde más o menos con un momento de evasión promovido por las nuevas tendencias del arte vanguardista, se convierte en un culto y una obsesión para muchos artistas y escritores a lo largo de toda su vida, condicionando sobremanera tanto su concepción del mundo como sus experiencias creativas.

Resulta fundamental para el desarrollo de las artes de vanguardia la elección del escultor rumano Constantin Brancusi por una simplificación extrema de las formas escultóricas, a partir de la observación y el estudio de objetos procedentes de fuentes arcaicas. De hecho, su obra se encuentra trasminada de principio a fin por el arte africano primitivo. Sorprende, por ejemplo, su insistencia en el modelado de formas ovoides a la manera de huevos, como si su empeño fuese el de horadar las cavidades de la piedra hasta dar a la luz la forma primera, el átomo original del mundo. Su obra resulta incomprensible sin la influencia del arte africano y su lección de *pobreza* de recursos expresivos, tal y como percibimos en la proximidad formal que se establece entre *El primer paso* (1913) y algunas figuras realizadas por artistas del mundo tribal de Mali o de Zaire<sup>6</sup>.

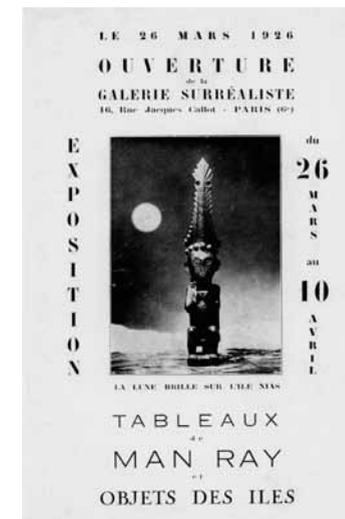
Con todo, acaso hayan sido algunos artistas y poetas próximos a la estética del Surrealismo quienes hayan llevado más lejos esa fascina-

<sup>6</sup> Sobre el motivo del “huevo cósmico”, consúltese el catálogo de la exposición *Cosmos: en busca de los orígenes. De Kupka a Kubrick*, TEA Tenerife Espacio de las Artes - Ediciones del Umbral, Madrid, 2008. Dicha muestra dedicó una sección completa al desarrollo de este elemento iconográfico en distintos autores del siglo XX, entre ellos, Constantin Brancusi. Exposición inaugural de TEA Tenerife Espacio de las Artes, celebrada entre el 31 de octubre de 2008 y el 31 de enero de 2009. Cabildo Insular de Tenerife.

ción por las artes primitivas, si bien el epicentro de interés no es tanto África como Oceanía. El 26 de marzo de 1926 abre sus puertas la Galerie Surréaliste, en la parisina rue Jacques Callot con una exposición de cuadros de Man Ray y *objetos de islas*, cuya cubierta recoge una de las fotografías más enigmáticas de su autor, *La luna brilla sobre la isla Nias*. Desde fetiches de la Isla de Pascua —considerada por algunos artistas y poetas como la “Athenas de Oceanía”— pertenecientes a las colecciones de Paul Éluard y de André Breton, muñecas e ídolos de Bali, o máscaras de la Polinesia y Hawai cedidas por las colecciones de André Lebel y Rupalley, así como una falda de danza proveniente de Tahití perteneciente a la colección de Moris, la exposición reúne un buen número de piezas del más fascinante arte primitivo, procedente de latitudes lejanas. La muestra es pequeña pero no así su intencionalidad: fijar el punto de mira en territorios insulares —en cierto modo *mágicos* y fuera del tiempo convencional de los relojes occidentales— lleva consigo una renuncia, la del continente y su vieja cultura. Un año antes, en 1925 —poco después de la publicación del *Primer Manifiesto Surrealista*— varios investigadores de la Universidad de La Sorbona inauguran el Instituto de Etnología, entre ellos, un joven Michel Leiris, que con el tiempo se convertiría en un viajero y etnólogo infatigable, a la par que en un escritor cabal, como demuestra *L'Afrique fantôme* [*África fantasma*], su cuaderno de viaje escrito entre 1931 y 1933 con motivo de la expedición por tierras africanas y editado por Gallimard en 1934. Es éste un ejemplo más de ese voluntario *extravío* moderno, una pérdida del centro de gravedad u orientación anterior en beneficio de la *salida*, del *viaje exterior* que renuncia al mundo conocido, y también del *viaje interior* a la búsqueda intuitiva de *lo otro*.

Asimismo, varias publicaciones artísticas y literarias acogen en sus páginas distintos artículos y colaboraciones sobre materias etnográficas como una fuente inagotable de conocimiento cuyo influjo aporta aires nuevos a la poesía y al arte contemporáneos; sin duda, porque no existe ya una división cierta entre las distintas disciplinas artísticas, y unas y otras persiguen ese *algo* indescifrable inherente a las mitologías primi-

tivas, ese aura mágica o espiritual del que se revistieron, a los ojos del arte occidental, las costumbres, creencias y ritos de pueblos detenidos en el *tiempo del comienzo* de la Historia. Así, la revista belga de espíritu contemporáneo *Variétés*, dirigida por P. G. Van Hecke, ofrece, en su séptima entrega de 1928, un amplio *dossier* sobre poesía y arte africanos. Ese mismo año es crucial en el desarrollo del interés por las manifestaciones de artes primitivas en su conjunto, pues París celebra, en el Pavillon de Marsan, su primera gran exposición de arte precolombino, *Exposition de l'art de l'Amérique*. Con todo, es la revista ilustrada *Documents*, con Georges Bataille, Michel Leiris y Carl Einstein a la cabeza —este último había publicado en 1915 su ensayo *La sculpture nègre*—, la que concede al estudio etnográfico y arqueológico de los pueblos primitivos un protagonismo crucial. Se trata de una publicación abierta a la pluralidad de discursos, donde se aúnan e interpelan ramas artísticas distintas —las bellas artes y la literatura— y donde pueden cohabitar sin estridencias las manifestaciones artísticas de las civilizaciones más evolucionadas culturalmente junto a las más prosaicas, pero no menos bellas, de otras de tradición ancestral.



Catálogo de la exposición celebrada en marzo de 1926 en la parisina Galerie Surréaliste, en la que se incluyen obras de Man Ray junto a “objetos de islas” primitivos. Colección documental TEA Tenerife Espacio de las Artes.

Por su parte, la revista *Minotaure* —verdadero crisol de confluencias contemporáneas que, entre 1933 y 1939, cobra un protagonismo indiscutible en el ámbito artístico y literario— dedica su segunda entrega (junio de 1933) a la Misión Dakar-Djibouti, con escritos sobre los amuletos etíopes o sobre los ritos funerarios de las tribus Dogon, con incursiones en la música de los pueblos de Camerún septentrional, así como numerosas reproducciones de máscaras, escenas y objetos africanos. Meses después, en la entrega número cuatro, se publica “Du mur des cavernes au mur d’usine”, donde Brassai reflexiona sobre los vasos comunicantes que se establecen entre las inscripciones y pintaderas de los hombres de las cavernas y los actuales —que él denomina *graffitis*— y que, para combatir el aburrimiento o lo insulso de una pared blanca, encuentra, para su sorpresa, en las paredes de una fábrica parisina. Ambas manifestaciones, la de ayer y la de hoy, subraya el autor, responden a un mismo instinto de juego, que da vida a formas simples e intrascendentes que recuerdan el origen de la escritura misma. Esto es: arte marginal, autodidacta y anónimo, sin estilo ni técnica aprendida en una escuela, con una sintaxis temática propia, emanada, quizás, de las páginas de un diario personal e intransferible. Así pues, las interrelaciones se multiplican y esa ansiada renovación del arte moderno no tiene por qué producirse sólo a instancias de la simbiosis con el mundo “negro” y sus producciones tribales.

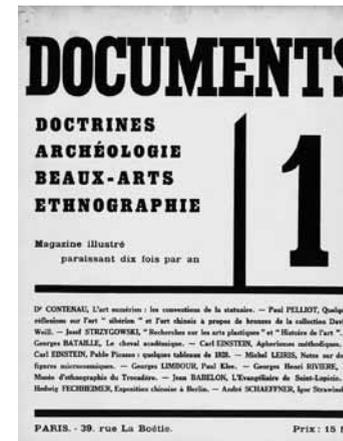
El primitivismo es, en todo caso, el único puente de acceso a un arte rigurosamente nuevo: el que se vislumbra desde la mirada límpida de un niño, el arte que surge de fuentes liberadoras, que simplifica sus formas, que distorsiona la perspectiva convocando la ingenuidad en medio de la reflexión. A esta *trascendencia originaria* es a lo que se refería Novalis, el poeta romántico alemán, cuando consideraba la poesía —y, por extensión, el arte mismo— como la religión primera de la Humanidad, un mecanismo para la coincidencia y el reencuentro del acto religioso y el acto creativo. En este sentido puede entenderse la experiencia de los artistas e intelectuales europeos que durante los años treinta marcharon hacia tierras americanas. Aunque cada caso constituye una experiencia distinta, todos guardan en común el rechazo de la vida sofisticada de la



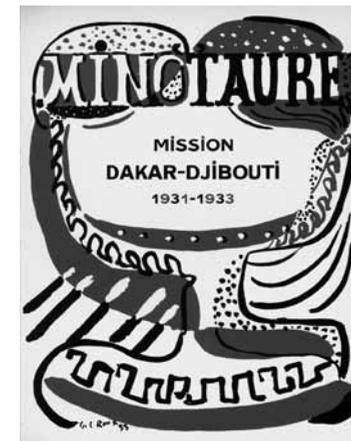
Catálogo de la subasta de “Esculturas de África, de América y de Oceanía”, pertenecientes a las colecciones de André Breton y Paul Eluard. Hotel Drouot, París, julio de 1931. Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes.



*Variétés*. Revista Mensual ilustrada del espíritu contemporáneo, 1º año, nº 7, Bruselas, 15 de noviembre de 1928. Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes.



Primera entrega de la revista de arqueología, bellas artes y etnografía, *Documents*. Colección documental TEA Tenerife Espacio de las Artes.



Cubierta de Gaston-Louis Roux para la segunda entrega de *Minotaure. Revue artistique et littéraire*, París, 1933.

gran ciudad en beneficio de experiencias más radicales y auténticas. Se trata, acaso, de un *des-aprendizaje*, de una rebelión contra lo conocido y estipulado por la academia, de un ensalzamiento de lo extraordinario, de lo raro o inconveniente, de lo deforme, inacabado o imperfecto.



Retrato de Max Ernst por Herman Landshoff hacia 1940.



Max Ernst, *Hombre joven con el corazón latiendo*, 1944.

¿Qué buscó cada uno de ellos? Enrico Donati, varios años antes de la guerra, emprendió un viaje por tierras de Arizona y Nuevo México, y Gordon Onslow Ford se asentó en un poblado tarasco; Max Ernst y Dorotea Tanning se adentraron en el suroeste del continente americano, en contacto con las culturas indígenas, experiencia que influyó decisivamente en sus trabajos posteriores. Algunas fotografías muestran a Ernst en aquellos parajes rodeado de su colección de Kachinas americanas, y en otras, posa en su estudio de brazos cruzados junto a un impresionante tótem. Por su parte, el viaje que realizan Kurt y Arlette Seligman por la Columbia británica se vuelve crucial en el itinerario creativo del pintor; de resultas de esta experiencia, publica, posteriormente, *The history of magic*. También Wolfgang Paalen se

afincó en México, cuya relación con el arte precolombino —llena de luces y sombras— lo conduciría al suicidio. La revista *Dyn*, publicada por el pintor de origen austriaco entre 1942 y 1944, da buena cuenta de la fascinación de los europeos por el arte precolombino, como las fotografías de arte haida tomadas por Eva Sulzer y publicadas en la cuarta entrega de la revista.



Constantin Brancusi, *El primer paso*, 1913.



Retrato de André Breton en su estudio, junto a la estatua de un ancestro Moai papa de la Isla de Pascua.

Por su parte, André Breton realizaría 1938 un viaje por el México profundo —“tierra roja, tierra virgen impregnada de la más generosa sangre”— en compañía de Trotsky, Diego Rivera y Frida Kahlo, cuyo itinerario se encuentra bien documentado por diversas fotografías, así como por el ensayo escrito por Breton en la última entrega de *Minotaure*, “Souvenir du Mexique”. Es el mismo Breton obsesionado por la “expresión plástica de la poesía” propia del *art magique* de todos los tiempos, el que pocos años después celebra su encuentro con el pintor autodidacta haitiano, Hector Hyppolite, cuyas pinturas compuestas sobre materiales rudimentarios —cartón o madera—, de una religiosidad primitiva, representan divinidades

y escenas de arte budú, y en donde se dan la mano, en palabras de Breton, el *realismo* y un *sobrenaturalismo exuberante*: “en la ignorancia de todas las recetas de ‘composición’ que se transmiten los artistas profesionales y que tienden cada vez más a hacer depender la pintura de ciertos secretos de cocina, resulta sorprendente constatar que el pintor haitiano alcanza de una manera espontánea, instintiva, el equilibrio”<sup>7</sup>.



Wolfgang Paalen, *Rencontre sur une plage*, 1936.

Señala Louis Ucciani que “el arte en su forma adulta es la entrada y la gestión de desarrollos históricos, es decir, esencialmente temporales, mientras que en su forma *infans* sólo sería una gestión simple del espacio”. En efecto, el arte primitivo africano, como el dibujo infantil o el *art brut* de los locos, coinciden en su contundencia material, y toda su incesante e incontrolable inventiva redundan en ese principio: palabra e imagen se funden en una única figura, son una cosa y el símbolo de otras muchas posibles, la *magia* de lo más simple, el dibujo y la pintura por

necesidad imperiosa, como únicos mecanismos para nombrar el mundo. El arte primitivo remite al tiempo en el que el tiempo no sucedía o, en rigor, no era tiempo, a la época de la espacialidad perdida, a la suspensión histórica congelada en los ojos de una máscara.



El pintor Hector Hyppolite en su cabaña-estudio.



Wolfgang Paalen en su estudio de Villa Obregón, 1944-45, fotografiado por Walter Reuter.

A ese viaje al pasado sin tiempo se apuntaron muchos artistas, desde Gauguin a Picasso pasando por gran parte de la nómina surrealista. Lo cierto es que, gracias a esa regresión o involución cultural, el arte conoció un impulso inusitado hacia adelante, una reconversión que buscó, y en muchos casos logró, cierto grado de autenticidad y espontaneidad, que hizo suyo un amplio contingente de imágenes arcaicas y universales.

ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ  
CONSERVADOR DE LA COLECCIÓN  
TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES

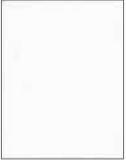
<sup>7</sup> André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Nouvelle Edition revue et corrigée, 1928-1965, París, Gallimard, 1965, pp. 308-312.

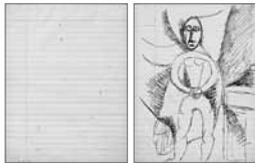
LISTADO DE OBRAS  
Y CATALOGACIÓN

Esta catalogación retoma el trabajo realizado por Brigitte Léal, publicado en *Les Demoiselles d'Avignon*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1988. Museu Picasso, Ajuntament de Barcelona con el patrocinio de IBM, Caixa de Catalunya, Fundación para el Apoyo de la Cultura, edición a cargo de Hélène Seckel, textos de María Teresa Ocaña, Hélène Seckel, Brigitte Léal, Charles de Couësin, Thierry Borel, Leo Steinberg, William Rubin, Pierre Daix y Judith Cousins, dirección de la edición en lengua castellana a cargo de Joaquim Horta de la Regidoria d'Edicions i Publicacions, traducciones de Tona Gustà, Marina Casariego y Marta Fontanals.

ÁLBUM N.º 7  
 Mayo-junio de 1907  
 París  
 Tinta china, lápiz grafito y *gouache* rojo sobre papel rayado blanco  
 Alto: 22 cm  
 Ancho: 11,6 cm  
 Colección Fundación Picasso Museo Casa Natal, Ayuntamiento de Málaga

Libreta de bocetos que contiene sesenta hojas de papel blanco rayado, unidas por una hoja blanca delgada y protegidas por unas cubiertas impresas que contienen toques a la plumilla y a lápiz realizados por Picasso. Sus ochenta y cuatro dibujos fueron ejecutados en su mayoría en sentido vertical. Muchos versos quedaron vírgenes. Un examen atento nos permite reconstruir la cronología de ejecución: en efecto, en algunos sitios —de la página 15R a la 22R, por ejemplo— los rectos de las páginas fueron ejecutados a lápiz grafito y los versos a tinta china. Asimismo, puesto que estos rectos de lápiz están manchados de la tinta de los versos precedentes, podemos suponer que Picasso trabajó primero el álbum a lápiz, en general en los rectos de página, antes de ejecutar el resto a tinta china, donde encontramos la larga serie consagrada al estudio de la mujer sentada a la izquierda, que domina todo el álbum.

	0 Cubierta: águila e inscripciones Plumilla y tinta china sobre papel
	Interior de la cubierta: en blanco
	L1R Escena en un interior y águila Lápiz grafito y gouache rojo sobre papel Z. XXVI, 195
	L1V Página en blanco
	L2R Piernas Lápiz grafito sobre una hoja suelta que podría haber estado situada originariamente entre la 4V y la 5R
	L2V Página en blanco
	L3R Estudio para la señorita sentada: desnudo con ropaje Plumilla y tinta china sobre papel Z. XXVI, 196
	L3V Página en blanco
	L4R Página en blanco
	L4V Página en blanco
	L5R Estudio para la señorita sentada: desnudo con ropaje Plumilla y tinta china sobre papel Z. XXVI, 197
	L5V Página en blanco
	L6R Estudio para la señorita sentada: desnudo con ropaje Plumilla y tinta china sobre papel Z. XXVI, 198



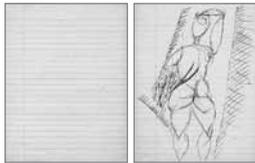
L6V Página en blanco

L7R Desnudo con las manos cruzadas, de frente  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 199



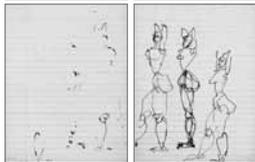
L7V Página en blanco

L8R Estudio para la señorita de los brazos levantados (?):  
desnudos con los brazos levantados, de perfil  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 200



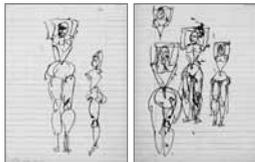
L8V Página en blanco

L9R Desnudo con el brazo levantado, de espaldas  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 201



L9V Página en blanco

L10R Estudio para la señorita de los brazos levantados:  
desnudos con los brazos levantados, de perfil  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 202



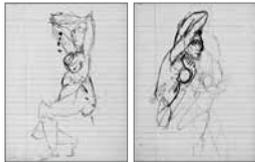
L10V Estudio para la señorita de los brazos levantados:  
desnudos de pie con los brazos levantados, de frente y de perfil  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 205

L11R Estudio para la señorita de los brazos levantados:  
desnudos con los brazos levantados, de frente  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 210



L11V Página en blanco

L12R Perfil de mujer con moño  
Lápiz grafito sobre papel  
Z. XXVI, 203



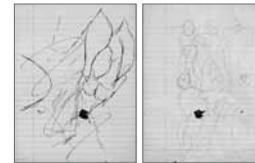
L12V Desnudo apoyado, con los brazos levantados  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 207

L13R Busto de desnudo con los brazos levantados y desnudo de pie  
Plumilla, tinta china y lápiz grafito sobre papel  
Z. XXVI, 208



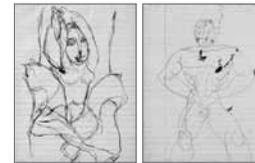
L13V Pirámide de desnudos con cortina  
Lápiz grafito sobre papel

L14R Pirámide de desnudos  
Lápiz grafito sobre papel



L14V Estudio para la señorita sentada:  
busto de desnudo con los brazos levantados  
Plumilla y tinta china sobre papel

L15R Pirámide de desnudos  
Lápiz grafito sobre papel



L15V Estudio para la señorita sentada: desnudo sentado  
en un sillón  
Plumilla y tinta china sobre papel

L16R Desnudo de pie con las piernas separadas  
y los brazos en jarras  
Lápiz grafito sobre papel



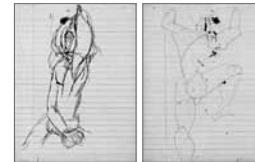
L16V Estudio para la señorita sentada: desnudo sentado en un sillón  
Tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 209

L17R Desnudo de pie con las piernas separadas  
y los brazos en jarras  
Lápiz grafito sobre papel  
Z. XXVI, 204



L17V Caricaturas: dos personajes a cuatro patas  
Plumilla y tinta china sobre papel

L18R Desnudo escalando  
Lápiz grafito sobre papel



L18V Estudio para la señorita sentada:  
desnudo sentado con el brazo levantado  
Plumilla y tinta china sobre papel

L19R Desnudo escalando  
Lápiz grafito sobre papel



L19V Estudio para la señorita sentada:  
desnudo sentado con el brazo levantado  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 213

L20R Desnudo escalando  
Lápiz grafito y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 212



L20V Desnudo escalando  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 211

L21R Desnudo escalando  
Lápiz grafito sobre papel



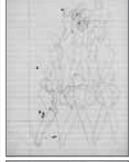
L21V Estudio para la señorita sentada:  
desnudo con ropaje  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 215

L22R Estudio para la señorita sentada:  
desnudo con el brazo levantado  
Lápiz grafito y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 214



L22V Página en blanco

L23R Pirámide de desnudos  
Lápiz grafito sobre papel



L23V Estudio para la señorita de pie a la derecha (?):  
desnudos de perfil con el brazo derecho levantado  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 216

L24R Pirámide de desnudos  
Lápiz grafito sobre papel



L24V Estudio para la señorita de pie a la derecha: desnudo de perfil con el  
brazo levantado  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 217

L25R Pirámide de desnudos y desnudo apoyado  
Lápiz grafito sobre papel  
Z. XXVI, 222



L25V Estudio para la señorita de pie a la derecha:  
desnudo de perfil con el brazo levantado  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 218

L26R Desnudo apoyado con los brazos levantados  
Lápiz grafito sobre papel  
Z. XXVI, 219



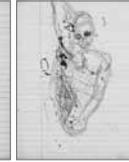
L26V Página en blanco

L27R Estudio para la señorita de pie a la derecha:  
desnudo de perfil con el brazo levantado  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 220



L27V Estudio para la señorita de pie a la derecha:  
desnudo de perfil con el brazo levantado  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 221

L28R Desnudo apoyado con los brazos levantados  
Lápiz grafito e impresiones de tinta china sobre papel



L28V Estudio para la señorita de pie a la derecha:  
desnudos de perfil  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 223

L29R Estudio para la señorita sentada:  
desnudo sentado con el brazo levantado  
Lápiz grafito sobre papel  
Z. XXVI, 224



L29V Pirámide de desnudos  
Lápiz grafito sobre papel  
Z. XXVI, 225

L30R Pirámide de desnudos  
Lápiz grafito sobre papel  
Z. XXVI, 226



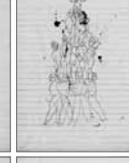
L30V Estudio para la señorita sentada:  
desnudo tumbado con ropaje  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 227

L31R Pirámide de desnudos  
Lápiz grafito sobre papel  
Z. XXVI, 228



L31V Estudio para la señorita sentada:  
desnudo con los brazos levantados  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 229

L32R Pirámide de desnudos  
Lápiz grafito sobre papel  
Z. XXVI, 230



L32V Desnudo apoyado, perfil izquierdo,  
y desnudo de pie, perfil derecho  
Plumilla y tinta china sobre papel

L33R Pirámide de desnudos  
Lápiz grafito sobre papel  
Z. XXVI, 231



L33V Estudio para la señorita sentada:  
desnudo sentado con los brazos levantados  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 232

L34R Pirámide de desnudos  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 233



L34V Página en blanco

L35R Pirámide de desnudos  
y estudio para la señorita de pie a la derecha  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 234



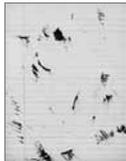
L35V Página en blanco

L36R Desnudos apoyados con los brazos levantados  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 235



L36V Página en blanco

L37R Estudios: busto con gran oreja,  
desnudo escalando y desnudo  
de frente con los brazos en jarras



L37V Página en blanco

L38R Estudio para *Bodegón con plátanos*:  
cafetera con ropaje  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 240



L38V Página en blanco

L39R Retrato de una niña (¿Raymonde?)  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 237



L39V Página en blanco

L40R Estudio para *Cántaro, tarro y limón*:  
cántaro con ropaje  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 238



L40V Página en blanco

L41R Estudio para *Cántaro, tarro y limón*:  
tarro  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 236



L41V Página en blanco

L42R Estudio para *Cántaro, bol y limón*:  
cántaro y bol con ropaje  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 239



L42V Página en blanco

L43R Estudio para *Bodegón con plátanos*:  
cántaro y bol con ropaje  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 241



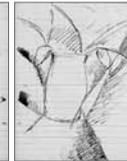
L43V Página en blanco

L44R Estudio para *Cántaro, bol y limón*:  
cántaro y bol sobre mantel  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 248



L44V Página en blanco

L45R Bodegón con limón  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 242



L45V Página en blanco

L46R Cántaro y limones con ropaje  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 247



L46V Página en blanco

L47R Estudio para la señorita sentada:  
desnudo sentado con el brazo levantado  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 243



L47V y L48R Estudio para la señorita sentada:  
desnudo recostado  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 243



L48V Página en blanco

L49R Estudios de mano  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 246



L49V Estudios: mochuelo, oreja y garza  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 244



L50R Estudios: perfil de mujer,  
mochuelos, perro, pájaro  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 244



L50V Estudios: pollitos, águilas,  
mochuelos, pájaros  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 181

L51R Estudios: águilas y mochuelos  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 182



L51V Página en blanco

L52R Estudio para *Desnudo con pañerita*:  
desnudo de perfil con el brazo levantado  
Plumilla y tinta china sobre papel  
Z. XXVI, 249



L52V Página en blanco

L53R Estudio para la señorita sentada  
de los brazos levantados:  
desnudo con los brazos levantados  
Lápiz grafito sobre papel  
Z. XXVI, 250



L53V Página en blanco

L54R Estudio para la señorita sentada  
o la de los brazos levantados:  
desnudo con los brazos levantados  
Lápiz grafito sobre papel



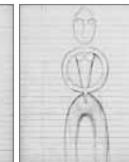
L54V Página en blanco

L55R Estudio para la señorita sentada:  
desnudo con los brazos levantados  
en un sillón  
Lápiz grafito sobre papel  
Z. XXVI, 252



L55V Página en blanco

L56R Estudio para la señorita de los brazos levantados:  
desnudo de pie con los brazos en jarras  
Lápiz grafito sobre papel  
Z. XXVI, 253



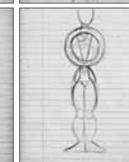
L56V Página en blanco

L57R Estudio para la señorita de los brazos levantados:  
desnudo con los brazos cruzados  
Lápiz grafito sobre papel  
Z. XXVI, 254



L57V Página en blanco

L58R Estudio para la señorita de los brazos levantados:  
desnudo de pie con los brazos cruzados  
Lápiz grafito sobre papel  
Z. XXVI, 255



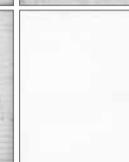
L58V Estudios: pájaros  
Lápiz grafito sobre papel

L59R Estudio para la señorita de los brazos levantados:  
desnudo de pie con los brazos cruzados  
Lápiz grafito sobre papel



L59V Página en blanco

L60R Página en blanco



L60V Estudios: águila, mochuelos y cocodrilo  
Lápiz grafito sobre papel  
Z. XXVI, 183

Interior de la cubierta: en blanco



00 Contracubierta



#### LEGA

Escultura de exaltación de la fecundidad y la maternidad. Representa por una cara la figura femenina (maternidad) y por la otra cara, la masculina. Esta dualidad se refuerza a través de los colores que la dividen en dos mitades. El color blanco simboliza la pureza y la iniciación a los saberes secretos de la sociedad. El color negro habla de la experiencia de quien ya ha adquirido estos saberes.



#### LEGA

Escultura Lega que representa la figura de un enano. Su mirada se eleva hacia el cielo para invocar la protección de los antepasados para el rey y sus súbditos. En un plano simbólico, los Lega asumen generalmente la enfermedad y la deformidad como señales del más allá y de la relación o vínculo que se establece con los ancestros. La mayoría de estas figuras antropomorfas reciben la denominación de izinga, objetos que preservan las enseñanzas y preceptos de bwami.



#### LEGA

Figura femenina de origen Lega que representa la enfermedad. La desproporción y deformidad de sus miembros definen su función, que no es únicamente la de invocar la curación sino, más bien, la de actuar como intercesora. Este tipo de figura preside los consejos de los clanes de iniciados constituidos por el rey y sus notables. A ella piden consejo y cuentan sus secretos, y de ella esperan su protección.



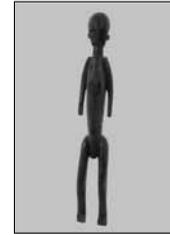
#### FANG (GNIL)

Máscara utilizada por la sociedad masculina Gnil, sociedad secreta encargada de realizar el rito del fuego purificador, simbolizado por el gorila. Los portadores de esta máscara hacían su aparición en los poblados por la noche, formando un grupo numeroso bajo la luz de las antorchas. La cara pintada de caolín evoca el poder de los antepasados. Una de las funciones de esta máscara es la de presidir las deliberaciones judiciales.



#### BAMBARA

Máscara del pueblo Bambara, habitante de amplias zonas del noroeste africano. Entre ellos son comunes las piezas que combinan elementos antropomorfos y zoomorfos. En este caso, a los rasgos antropomorfos se suman unos cuernos que aluden a la fuerza animal. La mujer de rodillas alojada en la parte superior de la cabeza alude a la fertilidad, y la larga nariz es un signo de vitalidad evocador del sexo masculino. La boca minúscula, semicerrada, posee un doble significado: la asimilación del saber transmitido y su custodia.



#### MBAKA

Escultura de representación de un antepasado. En África, los ancestros no mueren, sino que viven en el mundo de los espíritus y tienen una presencia real y activa en la familia y en el poblado. Inspiran un verdadero fervor, acompañado de cariño, respeto, temor y devoción. Para atraer su protección y ayuda se les ofrecen sacrificios y ofrendas y, con frecuencia, se realizan estatuas que los representen y que son veneradas en los altares familiares.



#### BAMBARA

Figura femenina de procedencia Bambara utilizada en los rituales de iniciación. En su presencia danzan los iniciados durante las fiestas conmemorativas del final del proceso de integración en la sociedad dyo, relacionada con el mantenimiento del orden social entre la población. Son características estilísticas de estas figuras femeninas sus hombros anchos y planos, sus senos cóncavos, sus orejas voluminosas y diversos rasgos que remiten a la maternidad.



#### BAULÉ

Representación del cónyuge místico o del más allá, del cónyuge que se tiene en la otra vida. Para evitar sus celos de la pareja que se ha tomado en este mundo, obtener su favor y conseguir su ayuda, se manda a tallar su estatuilla, a la que se prodigan atenciones y ofrendas sobre un altar en el interior de la vivienda.



#### PENDE

Máscara del pueblo Pende, proveniente de Angola, conocida como máscara Mbangu o Máscara de la enfermedad. Se emplea principalmente en danzas rituales como representación simultánea de la enfermedad y de la curación, de ahí su dualidad de colores. Actúa como símbolo de fuerzas mediadoras entre los vivos y los espíritus del más allá.



#### BASSA

Máscara de los Bassa, procedentes del centro de Liberia y Guinea Conakry. Esta máscara pertenece a las llamadas Gela, un tipo de máscaras que portan los hombres de la sociedad masculina No, durante sus ceremonias. Estas máscaras representan a personajes femeninos cuyos movimientos y gestos imitan los hombres.



#### NGBAKA

Figura masculina, estilizada y con abundante policromía procedente de Gabón, cuya función es la protección de las reliquias de antepasados de alto linaje, compuestas generalmente por fragmentos del cráneo y otros huesos. Este tipo de esculturas se usaba en ceremonias fúnebres y en rituales adivinatorios y de curación, y también eran objeto de culto.



#### KUBA (MWAASH A-MBOOY)

Máscara Mwaash a-Mbooy o Moshambwooy. Representa a Ngaady a mwaash, hermana y esposa de Woot, ancestro de los Bushongo de quienes procede la gran familia Kuba, sociedad de la República Democrática del Congo. Es una máscara femenina sin ojos, la más representativa del pueblo Kuba. Presenta una bella policromía y una rica ornamentación.



#### DAN-KRAN

Máscara de guerra de los Yacuba. Para este pueblo, las máscaras son un don de los genios celestes y tienen funciones sociales bien definidas. Las máscaras de guerra ahuyentan el miedo en los combatientes y les infunden valor, al tiempo que provocan terror en el enemigo. También cumplen una función en el establecimiento de la paz y en los funerales por los caídos en la guerra.



#### CHAMBA

Máscara de hombros del pueblo Chamba, que desde el siglo XVII vive en la orilla derecha del río Benué, en Nigeria. Esta máscara, formada por una cabeza colocada sobre una especie de u invertida de madera, se lleva sobre un hombro en las danzas dedicadas al culto a los antepasados y a los espíritus del campo.



#### LEGA

Este tipo de pieza Lega se relaciona con la enfermedad. Se pueden apreciar algunas características formales que revelan en la figura el desequilibrio físico y emocional. Los brazos se prolongan formando un todo con las piernas, siendo notable la ausencia casi total de tronco. La figura se inclina hacia un lado y se representan en ella tanto los genitales masculinos como los femeninos. El rostro es policromado, mitad rojizo, como metáfora del mal, y mitad blanco, como símbolo de la pureza y la ausencia de dolor.



#### FANG (BYERI)

Escultura perteneciente al pueblo Fang cuya función es custodiar las reliquias de los antepasados, como parte de un culto familiar conocido como byeri. Estas figuras se colocan sobre las cajas de corteza o fibras vegetales que contienen los restos de los antepasados. Generalmente representan a hombres sentados, aunque también hay figuras femeninas de rasgos estilizados. En ocasiones, estas esculturas se separan de los relicarios para ser paseadas por el poblado con el fin de honrar al difunto.



#### TOMA

Figura femenina perteneciente al pueblo Toma, habitante de determinadas áreas de Liberia, Sierra Leona, Guinea Conakry y Costa de Marfil. Esta escultura de rasgos firmes y pechos voluminosos, semejante a las estatuas bambara, representa la firmeza que caracteriza a las mujeres de esta etnia, manifestada en su oposición a los hombres.



#### AGNE

Representación de un personaje femenino de alto rango del pueblo Akan, emparentado con los Baulés. El rostro presenta escarificaciones rituales y la figura aparece sobre un trono. Podría tratarse de una efigie estilizada de la princesa Akwa Boni, sucesora de la célebre reina de los baulés Aka Pokou. El peinado compuesto de moños es característico de las mujeres de esta etnia. La forma de los brazos y el gesto de las manos son poco habituales en la iconografía africana.



#### FANG (GALOA)

Máscara que recibe una fuerte influencia de sus vecinos los Gnil y los Sogho. Estas máscaras se usan siempre en bailes grupales que se realizan por la noche a la luz de las antorchas. El rostro cubierto de caolín, como en la mayoría de las máscaras gabonesas, representa la reencarnación de los antepasados. Al igual que entre los Gnil, sirven para luchar por la defensa de la justicia y la persecución de la hechicería.



#### GREBO

Máscara del pueblo Grebo, habitante de una región forestal situada entre Liberia y Costa de Marfil, en los márgenes del río Cavally. Su función durante las ceremonias es la de vigilar para detectar la posible presencia de extraños. Los seis ojos y la lengua sacada representan la capacidad de ver y conectar con la palabra, con las fuerzas de la naturaleza y los animales.

TEXTS

The figure of Picasso represents one of the greatest exponents of artistic creativity of all time. The importance of his work far exceeds the scope of the 20th Century and forms part of that treasure that Humanity has been accumulating from the times of antiquity to the present day, through the invaluable work of artists who have put at the disposal of others the results of their concerns, their imagination and their sensitivity.

Part of that wealth due to the creativity of the painter and sculptor from Malaga can now be contemplated at the TEA, Tenerife Arts Space, which is the venue for an exhibition which is the counterpart to the one in Malaga about the work of Óscar Domínguez, surely the most representative personality in Canarian painting. Both of them shared experiences and tendencies and, apart from the distances that separated them, constitute an example of devotion to art and are a source of pride for all of us.

The sample of sketches made by Picasso to prepare the painting of the 'Demoiselles d'Avignon' is due to the close collaboration between the TEA and the Picasso's Birthplace Museum, which is attached to the Malaga City Council. This relationship, just like that established with other significant Spanish and foreign institutions, has been possible in good part thanks to the existence of the TEA, Tenerife Arts Space, itself, of a truly exemplary centre from which it is possible to offer cultural options of the first order.

This exhibition is a significant step on the way to encouraging that activity linked to knowledge and vital enrichment which is art and culture in general.

RICARDO MELCHIOR NAVARRO  
PRESIDENT OF THE TENERIFE ISLAND AUTHORITY (CABILDO)

You would have to ask about the sea in order to understand the mystery of creation. You would have to see in artists the characteristics of ports, open to a constant flow, to transit, to adventure, in order to understand that having coastal or island roots, predisposes one's sensitivity to constant growth and transformation. This element can make us understand better the great Tenerife surrealist who was Óscar Domínguez, whom we were recently able to enjoy in Malaga thanks to our friendship with the TEA, and it also enables us to glimpse better the greatness of the Malaga artist, Picasso, who is now being received by the halls of the Tenerife Arts Space.

In our research into the moment at which talent becomes genius, we can now look upon one of those key moments in the History of Art, in which the centuries of slow formal evolution are shaken by the will of an artist who decides to transform root and branch our way of approaching reality and its transformation. This is the moment at which Cubism is born, an extraordinary and daring work by Picasso, "Les demoiselles d'Avignon", which was created in a series of notebooks with preparatory drawings of which only one remains in Spanish collections, which is the one that we are proud to display in the Canary Islands. This unusual piece which constitutes one of the treasures of the heritage of Malaga opens its pages for everybody and offers its human towers, its eagles, its women converted into visual enigmas, the still life full of edges and the face of a little girl showing her melancholic serenity with indications of nostalgia, lines and figures, forms and facets in which the cubist revolution and a new way of facing tradition and the future are announced.

Malaga City Council, through its Pablo Ruiz Picasso Foundation, based at the artist's birthplace, is happy that these drawings, together with African sculptures in which some of the keys to this decisive innovation are to be found, have entered, at the Arts Space on Tenerife, a suitable port.

FRANCISCO DE LA TORRE PRADOS  
MAYOR OF MALAGA

In this exhibition, TEA Tenerife Arts Space is presenting preparatory notebook number 7 for *Les demoiselles d'Avignon*, the most paradigmatic painting – without a doubt – of the 20<sup>th</sup> Century. A genuine manifesto of contemporary art in which a new pictorial language was incubated. Picasso, with this painting, caused the break with the pictorial tradition established since the classical age, a tradition which, standardised by Ancient Greece and spread by the Roman Empire, imposed aesthetic principles which were maintained, with only a few differences arising from fashion, until the beginning of the 20<sup>th</sup> Century. It was then that Picasso disorganised and destroyed it so as to subsequently build a different pictorial vision from that of those established parameters. On the one hand, he breaks with the representation of the surrounding reality, that is to say with supposed realism; on the other, he dilutes the traditional linear perspective by means of which two-dimensional space appeared to the viewer with depth and, finally, the representation of the human figure abandons the canons of western tradition to become submerged in those of other cultures.

The painting was done in June and July 1907 and the painter himself kept it in his studio until 1924, when it was bought by the French fashion designer, Jacques Doucet. The fact that the painter kept such a work in his studio was due to the fact that he never thought of the painting as entirely finished. After the death of Doucet, his widow sold it to the American Seligman Gallery, where it was displayed once it had been taken to New York by ship. On 6<sup>th</sup> December 1937, the gallery informed the painter that on that same day they had sold the painting to the Museum of Modern Art (MoMA) although, due to difficulties in funding its cost of \$28,000, the work did not enter the New York museum until 1939.

In continuation to a certain extent of the work of Cézanne, his naked women, framed in Nature, enter the brothel with Picasso and the Arcadian vision now becomes brutal and sordid. Picasso had already stated his interest in the world of the deprived, the acrobats, the beggars, the famished prostitutes but in *Les demoiselles d'Avignon* these women no longer seem fragile and humiliated, but aggressive and challenging, as if the deprivation had been transformed into strength and power, into something before which it is difficult for the observer of the painting, who himself feels observed by the women who inhabit it, to hold his gaze.

Picasso enters the cavern of sex and dares to look and to maintain his gaze although the fact that he did not treat the painting as definitively concluded leads one to think that the task was too much and that there were still many questions to be resolved.

In order to make this painting, Picasso carried out a great deal of preparatory work, as he also did with other works that he considered to have particular importance, consisting of sixteen notebooks with individual drawings and sketches. The one that is now being shown in the TEA, thanks to the generous loan of its owner, the Pablo Picasso Birthplace Foundation in Malaga, is number 7 and consists of a notebook, of medium size, 22 x 11.6 cm., which contains sixty sheets of white lined paper with a cover printed with touches of ink and pencil and a drawing of an eagle. His eighty-four drawings were mostly carried out vertically. A careful examina-

tion enables us to reconstruct the chronology of the execution: on some pages the straight lines were drawn in pencil and the verses in Indian Ink; as these straight lines in pencil are stained with ink from the verses that precede them, we may suppose that Picasso worked first on the album in pencil and then the rest.

Notebook number 7 shows, with many variants, a range of subjects: profiles of animals, outstanding among which is the eagle which presides over the front and those included on the first pages, the sketches of female nudes, with accentuated Negroid formalism, the proto-cubist treatment of the still lifes and the pyramids of men with a clear Catalonian influence (*castellers*). Finally, the painting does not present any animal and, although the female figures do appear in the painting, it cannot be said that they are exactly the same as those in the notebook; for their part, the groups of *castellers*, which do not appear, may however have influenced the composition in a pyramidal form that the figures in the painting show although it is more logical to think of Cézannian structures for his groups of women.

African sculpture, which was in fashion at the time in Paris, as an aesthetic reference which did not leave the European tradition aside, far from it, but which did introduce other non Euro-centric modes of seeing and doing, and prostitution, as a vital and social reference, which for the first time achieves a central role in art, which it had not had up till then as a consequence of its expansion because of urban growth and also as the cause of a sense of guilt, fear and desire which hypocritical Catholic thought inserted into the puritan society of the time. Like the deprived in history, from their social and geographical position on the edges of society, blacks and prostitutes achieved a novel role in the History of Art. At a moment of social and aesthetic change, Picasso would take advantage of this juncture, together with the tiredness of tradition, to set down the foundations of a new art.

JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA  
TEA TENERIFE ARTS SPACE

LOURDES MORENO MOLINA  
DIRECTOR OF THE PABLO RUIZ PICASSO FOUNDATION

## CAHIER OF DESSINS APPARTENANT À MONSIEUR PICASSO

A ten-centime sketchbook. One hundred and twenty lined pages. They must have been white. Now, with aging, they have turned elegantly towards sepia tones. The drawing of a bird as the frontispiece. Schoolboy handwriting, not very graceful and not very dark, of a *ductus* who is feignedly slow and feignedly tough, to leave a record, on the cover, that the sketchbook contains drawings by Mr. Picasso. Eighty-four drawings: nude female figures, still lifes, quick strokes, sketches of *castellets*. And on the back the multiplication tables. Has anybody who has had a notebook like this ever studied the multiplication tables?

This cheap schoolboy notebook used by Picasso is today known as *Album 7*; firstly in pencil and then in ink, the artist drew in it, probably in May and June 1907 and, nowadays, its existence and its importance as a Picasso production is considered not separately from the fabric of the *Les demoiselles d'Avignon* but as an integral part.

The normal thing is to think of *Les demoiselles...* as a painting which starts and finishes on the almost six square metres of the canvas covered in oils. But the connoisseur of Picasso's work knows that for an artist this kind of consideration is not *sufficient*. What we know today as *Les demoiselles d'Avignon* is not only a painting as an object. It is a set of drawings, albums, preparatory sketches, paintings, sculptures, objects and visual references which end up forming the galaxy of *Les demoiselles...* The elements which make up a galaxy are diverse, they may even be antagonistic, but they are joined gravitationally by a single force. There is something which, without a doubt, holds together very diverse elements in *Les demoiselles...* The gravitational force of the painting is greater than the date on which it was reckoned to be finished, between June and July 1907. In my judgement it expands until, at least, the end of the summer or early autumn of that same year, and includes everything related with another work which, in its own terms, is as complete as it is magnetic: the *Nu à la draperie*. But, even if this is so, it is not all. There are even more nebulae and stellar clusters. Some critics and historians think that works of art are not *themselves* but what is said of them. If this statement were true, it would find its best fulfilment in *Les demoiselles...* The exhaustive *archaeology* of itself which accompanies the piece is joined by a copious and burning critical fortune that it has harvested. What doubt can there be that it is today practically impossible to get close to the work in its original form. Even the least informed spectator has, unconsciously, a starting point, a prior position which has to do with some, let's say *historiographic*, contribution. Nobody is *innocent* when speaking of *Les demoiselles...* And what we see—in this work by Picasso more than in any other work in the History of Art—is clearly conditioned by what has been said about *Les demoiselles...* And things have been written that are really revealing and really outlandish, although many of these outlandish things have come dressed up in the *principle of authority*. And even when the historical cycle of the studies on the first *isms* seemed to be closing, everything about *Les demoiselles...* has had the *privilege*, let us say, of taking on a new modernity, for good or for bad, through the demands and the reconsiderations arising from the gender studies and the so-called post-colonial studies.

In any case, the catalogue worked out for the 1988 exhibition, under the management of Hélène Seckel, is the canon. It continues to be. Over twenty years later, it is maintained as the indispensable reference point for everything related with the study and the evaluation of the work<sup>1</sup>. The work carried out was enormous, complex, exhaustive and admirable and is everything that can be said about the universe of *Les demoiselles...* they are the views or the capacity for seeing new horizons of those who walk on the shoulders of giants. But even underlining the validity and the authenticity of this praise, every human work is *historically situated*. And points of view and considerations can arise not because the work that is located as the starting point is being questioned but because the intellectual demands and the ways of perceiving change with the passing of time as we have to respond to other vital demands.

As it was inaugurated in 1988, and as it had been prepared without a doubt several years earlier, the global approach of the exhibition was indebted with the loss of the paradigm of the abstract which had occurred in the previous decade. The valuation of the symbolic qualities of the painting came into the foreground. That the well-known essay by Leo Steinberg, *Philosophical Brothel* should figure at the head of the essays gathered in the volume was proof enough<sup>2</sup>. Valuing the symbolic aspects of the painting involved, of itself, valuing the *archaeology* of its creative process. In fact, the iconological interpretation of *Les demoiselles...* was based more on the preparatory drawings than on the *evidence* that the oil on canvas painting which is today on view in the MoMA offers. Of course, the work with the plastic forms painted by Picasso underlay all the essays and commentaries published in the volume. But almost always when the artistic language of Picasso took a pathway or an initiative, the references and the external causes were sought out for that turn, without bearing in mind the enormous capacity of the artist as a generator of forms. And this is despite the fact that William Rubin and Pierre Daix, who wrote the catalogue have always proved to be masters of the analysis of the formal generations and transformations in the work of Picasso<sup>3</sup>. In any case, in commenting on Album 7, the indubitable graphic capacity of the artist and his special gift for the treatment of forms are going to interest us especially.

On the other hand, the organisers of the exhibition, without a doubt correctly, decided to bring together, the works which represented the process of preparation, changes and results of *Les demoiselles...*, a section of *Cosas vistas* by Picasso, in reference to the works of other creators and a space for the *beginning* which led in the production of Picasso to the great work in 1907. Establishing a chapter of *things seen* by Picasso was risky but intelligent and illuminating. According to the accumulation of studies made about the inspiration for *les demoiselles...*, at the 1988 exhibition, certain paintings were shown by El Greco, Ingres, Gauguin, Matisse and Derain, and pieces of Iberian, Fang, Ondoubo and Aoba Art from Vanuatu. The references to the so-called *primitive art* were, therefore, reduced, together with the Iberian Art, to the art of sub-Saharan peoples and that of the Melanesian peoples, despite the fact that in writings and appreciations about *Les demoiselles...* Ancient Greek Art and Ancient Egyptian Art were alluded to. As far as the *things seen* are concerned, the immediate was considered. It was not taken into account, for example, that Picasso had commented that the only place, in his time, where clothed men and naked women were seen together was in the brothels. Evidently, Picasso was alluding to *Dejeneur sur l'herbe* by Manet, a work which obsessed him throughout his life, although he might also have been alluding to the fountains of Manet. Despite the presence of Ingres, and of what is alluded to when Ingres is named, that is to say, the classical artistic tra-

dition, both that of Antiquity and of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> Centuries, he was not taken into account. The truth is that the *transformational* nature together with *Les demoiselles...* made it difficult to bear Classical Art in mind but were not the relationships between the poses of some of *Les demoiselles...* and the *Venus Anadiomenes* obvious? And did not some of the authors of the texts in the catalogue comment on the relationship of these poses with Slaves by Michelangelo which was in turn related with models of Antiquity?

It may be that these exclusions were of an epistemological nature. Or it may be that they obeyed a certain economy in the telling. But it could also be that they were motivated by the *exhibition catalogue* format which is very different from the format of a *book* when understanding presences and absences. But, in any case, if in the 1988 project the *beginnings* of the canvas of 1907 were borne in mind, it was a pity that the reverberations, the *seismic aftershocks* of the working process itself were not taken into account. I have already named *Nu à la draperie*, and this work and its setting are missed. And they are most missed when it is necessary to establish the links between the sketchbook known as Album 7 and the creative process for *Les demoiselles...*

Also, last but not least, in the catalogue of the 1988 exhibition, one feels the absence of another reference. This time it is not plastic but rather critical or literary. The commitment to the symbolistic reading of *Les demoiselles...* meant beginning the artistic literature of the volume with Leo Steinberg, as has been mentioned above. In his well-known text from 1972, published in *Art News*, Steinberg commented on and criticised the comments of Alfred H. Barr Jr. on the painting. Barr was the head of the institution, and without a doubt on his initiative, the painting entered the MoMA. Thanks to this Picasso became definitively *Picasso*. It is true that Barr never dedicated a specific text to *Les demoiselles...* but it is to him that we owe the first *symbolic* interpretation of the work, as it is to Kahnweiler that we owe the first emphasis on the formalist commentary and the proposal to link *Les demoiselles...* with cubism. But also Barr was the first to speak, explicitly, of the linking of *Les demoiselles...* with so called *Negro art*. And this was a *Negro art* which then comprised, both in 1939 (*Picasso, Forty Years of his Art*) and in 1946 (*Picasso, Fifty Years of his Art*) the African Art of sub-Saharan peoples and the art of the natives of Oceania and Melanesia. It was also, and it is necessary to indicate this, a *Negro art* from which it was intended to underline decisively interesting aspects, but about which adjectives and terms were used which might be ambiguous due to their possible pejorative character<sup>4</sup>. Even so, the importance of Album 7 has been traced according to the relations of *Les demoiselles...* with so-called *Negro art*. But definitively, all the *identity* of the complete project of *Les demoiselles...* is estimated from the presence or the contingency of that relationship. And it is a matter which runs through the catalogue of the 1988 exhibition in much more notorious manner than perhaps the promoters of the project had foreseen. And even today the subject is not at an end. After Rubin's statement, the most widely-held and repeated opinion is that *Negro art* was involved in *Les demoiselles...* its final and most *audacious* meaning. Picasso himself explicitly denied that *Negro art* was the trigger for the final state of *Les demoiselles...* But, as is known, at first, nobody paid any attention to Picasso. Nobody except Christian Zervos and James Johnson Sweeney. Neither one nor the other gathered much attention at first. William Rubin, after having held, in 1984, the fundamentally important exhibition *Primitivism in the 20th century: affinity of the tribal and modern*, brought out in 1988 his extensive, elaborate and *unusual* text on *Les demoiselles...* perhaps reducing the importance of *Negro art* or reducing it to very concrete aspects. Pierre Daix began by admitting the influence of the *Negro* in Picasso's painting but the rectification that he carried out subsequently is also known. Where

should we situate ourselves therefore? Curiously, most of the *post-colonial* studies start, in their analysis, from the *accepted fact* of the decisive relationship of *Les demoiselles...* with *Negro art*. And if this relationship had been established in a different way to what has been supposed?<sup>5</sup>

The question will return, again and again, but whatever the answer, what we approach directly is Album 7, and Album 7 has a single *bibliography*: the commentary written by Pierre Daix in the catalogue of the exhibition of 1988<sup>6</sup>.

#### COMMENTARIES AND PARADOXES ABOUT ALBUM 7

Pierre Daix estimated that Album 7 must be considered in relation with Albums 8, 9 and 10. All of them would be situated at a precise moment: the starting place for the final execution of *Les demoiselles...*, after the definitive abandonment of the work that Picasso would have called the *Brothel*, a work which was painted approximately in April and May 1907. But this does not put us, according to Daix, right at the beginning of *Les demoiselles...* but rather among *excursive* developments related with *Nu à la draperie*. Although, Daix continues, the figurative investigations of the faces would serve for both works, while at the same time there is “a figurative violence without precedent, really savage in the drawings of the faces” and “in the way of cutting masculine or feminine bodies”. This is “an unbridled primitivism, now not only formally but also culturally barbarous” which is the same idea that will represent the painting of *Les demoiselles d'Avignon*. Through these sketchbooks, it is clear how Picasso did not go back to the work on the basis of the implications of the subject but of that of “the figurative violence” and the “pictorial violence”. It looks as though, Daix adds, Picasso went from “the violence of the motifs or of the subject to the violence of the means of expression”. And this second *Brothel*, that is to say, *Les demoiselles...* would therefore have to be an “avant-garde” work to the extent that it finally became a “radical answer to the previous painting by drawing and by painting in themselves”.

This last statement by Daix is as powerful as it is illuminating. In truth, the budding new art would not become itself until the meeting with *painting in itself*. But it does not cease to be curious how the term *violence* is associated with the notion of *avant garde* and with the aesthetic identity of *Les demoiselles...*, without us knowing well whether this sensation of *violence* corresponds more to the current spectator than to the very genesis of the work and its intentions. Of course, the comments on *Les demoiselles...* are transferred from some particular elements of rhetoric from which it is very difficult to become free and which have been confused with the work in itself.

In any case, the valuation that Daix makes of Album 7 is dual or, alternatively, paradoxical. On the one hand, he rejects the proposition that the first fifty-six drawings in the book, devoted to figures, are *in evident relationship* with *Les demoiselles...*; while, on the other hand, although he believes that the stylisations of the drawings in the sketchbook are more closely related with *Nu a la draperie*, he considers the *formal liberties* that this stylisation causes *will serve for the expansion of the violent, hysterical language, that is proper to the final version of Les demoiselles...* and this duality in the critical judgement appears again in the final commentary on the Album, a final commentary set out by way of conclusion: according to Daix, Picasso, on preparing the elementary grammar of a new vision would have gone from a “conceptual primitivism” to a “primitivism of the pictorial language”<sup>7</sup>. A decisive situation, brilliantly contemplated by Daix, who, however –and this is the duality of valuation – considers that although it is set out in Album 7 it is better set out *as a problem* in Album 8. Could we still have this same opinion today?

Better than answering this question now, let us continue with the considerations of Picasso's biographer. According to Daix, the formal, geometric and symmetrical stylisations that we can make out in Album 7 appear to have been caused by reflections on the plastic forms of certain sculptural pieces coming from the so-called *Negro art*. This was Daix's opinion in 1988 and it was then also the opinion of William Rubin, since he even the related figure 57R with a Bambara character.

And even Daix insists when he says to us that “this is the first appearance of an unquestionably *black* influence in the Albums” and that likewise “it should be emphasised that [this appearance] does not take place in the form of brutal or barbarian deformation or of violence, but rather a stylisation which is wise and harmonious”<sup>8</sup>. In Daix' opinion, the stylisation that Picasso is working with will serve for the expansion of the “violent and hysterical language” that is proper to *Les demoiselles...*, even in the use of the shading, but the *real* destination is the “formal liberties” of the *Nu à la draperie*. And, finally, in a certain manner, “it is the end of the investigation of the ante-classic drawing coming from Matisse. Here, Picasso has not only assimilated it and appropriated it, but he has also begun a personal kind of gestural, automatic investigation which will fertilise both surrealism and his drawings of *War and Peace* of his old age”<sup>9</sup>.

It is no small thing that Picasso in Album 7 worked out the starting point of the plastic language which he would develop during his maturity. The statement would have deserved a more exhaustive commentary. In any case, there are ambivalences about the place of the sketchbook in itself and in relation with other Albums and sketchbooks. The doubts about the link with the project of *Les demoiselles d'Avignon* remain. There is still the possibility that in this sketchbook the opening of Picasso to the assimilation of *Negro art* was established. Although there is also the paradox set down by Daix almost without meaning to: If Picasso is *wise and harmonious* in the *western* sense of both terms and this is separate from the so-called *Negro art* why search for *Negro art* in the sketchbook? The Bambara sculpture mentioned by Rubin does not today seem to be like what was entered into the sketchbook nor in large part can it be related with it. What is more, Daix states that the *shadings* that Picasso uses on the final canvas come from Black art but Rubin, in the same catalogue where both texts appeared full of mutual quotations, thought precisely the opposite<sup>10</sup>.

#### ALBUM 7 READ AGAIN: THE WORKING DYNAMIC OF LES DEMOISELLES

Sixteen albums of Picasso drawings are considered to be related with the work for *Les demoiselles...* the precise dating of these Albums has been achieved after hard, conscientious and expert work. A minute, perspicacious and persistent knowledge of Picasso's works is necessary in order to give a date which, in the end, is still an approximation. Nobody questions the results of this work which was finally carried out for the exhibition of 1988. But anybody who knows Picasso knows of his portentous capacity for work and of his indifference towards conventional procedures. In the case of some of the Albums, one feels intuitively that, after being worked on initially on one date, they were then reopened and reconsidered. As we have seen, the sketchbook in question was first worked on in pencil and then in ink. Some Albums were made into these Albums by Picasso himself, others were unsewn or separated. And in those that already had the appearance of a bound volume, it is difficult for us to imagine that Picasso began the work, necessarily, on the first page, following a constant and precise order. Also, the contributions and sequences that we today bring together under the name of *Album* or *sketchbook* did not in origin have, typologically, as an accumulation of sheets of paper, the same singularity.

Albums 8 and 9 are cheap booklets for schoolwork, whereas the paper of what may have been Album 10 in its day allowed him to work with gouache. The paper of Album 9 was beige in colour and the quality was that of a real drawing book. The sheets of Album 6 were also of high quality. Picasso covered this book in cloth. The artist, on the other hand, distilled his sense of humour with the covers of Albums 7 and 8. If I say that he *joked* with these covers, I hope that I will not be misunderstood. But, where am I going with these comments? I mean that what we today treat as similar, as elements of the same typology, in the past were diverse materials before which we do not well know whether Picasso would also adopt a different attitude, although everything leads one to think that he would. In 1907, Picasso was not yet Picasso. The Picasso converted into Picasso was like a new King Midas. In the case of the Picasso who had become Picasso, the plastic valuation of a drawing does not have to be in relation to the quality of the material used. In the case of the Picasso of 1907, we do not know.

However this may be, if we accept the established chronology for the Albums, and if Album 7 is estimated to have been worked on by the artist between May and June 1907, this work *coincided* with that of the Albums 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12 and 13, Albums whose chronology includes one of the above-mentioned months. That is to say, Album 7 was not alone. The very chronology established for the Albums, rather than separating some books from others, tends to establish the matching of a piece of work in which correspondences are possible.

With regard to the relationship of Album 7 with other Albums, there is even something intriguing or surprising. On the frontispiece of the cover, in black ink, Picasso drew with a virtuoso line the outline of the figure of a bird. In the interior, on the first page, upright, this time in pencil and in an attractive tint of reddish colour<sup>11</sup>, Picasso repeated the figure, powerfully, although done quickly in only two strokes, and mysteriously superimposed on a scene in pencil the content of which is difficult to discern. The beak, the claw and the posture are those of a bird of prey. It is thought that Picasso was drawing an eagle. But the pose of eagles, even with their wings folded, is more upright and their appearance is more haughty. The profile reminds one more of a falcon. It even reminds one of certain representations of the god, Horus, as the falcon of Ancient Egypt, although with the significant absence of the snake. But the fact is that this same drawing, with similar characteristics is again found in Albums 12 and 14. The first is situated chronologically between June and July of 1907 and the second in July of the same year. The first Album would coincide in its dates with Album 7, the second would not. Picasso's red bird would appear to be an emblem or a *signature*. It is at least a *sign* which identifies the artist but which is different from the aesthetic sense of what the Albums contain. Is its presence, coinciding in these three Albums, pure chance or does it have a meaning? Did Picasso simply play in the three sketchbooks with a single form or, when repeating it, did he leave the mark which relates these three containers of pictures?

Beyond the reasonable formal correspondences between the drawings that they contain, any relationship that can be established between Albums 7, 12 and 14 is purely speculative or intuitive. But how can we resist the temptation of thinking that Picasso, only a step away from treating the work on *Les demoiselles... as finished*, after developing the compositions that we find in Albums 12 and 14, again opened Album 7 and reconsidered it? It might have been then and not before that he traced on it the sign of the red bird, sealing it and giving it the status of being fully pertinent with regard to the full painting with the five female nudes. Indeed, as we have already stated on a number of occasions, Album 7 was first drawn in pencil and then corrected in ink in some composition. The low quality of the paper in the sketchbook, or the speed of the realisations, has led to the presence of stains and tracings.

Other iconographic data, such as the insistence on drawing the motif of the feminine figure with her arms raised would refer chronologically to Album 7 but not to the months at the beginning of the summer but to the Albums at the end of the winter and the beginning of the spring. And all of this is only intended to show that, among the working papers of the artist, the caesura of the abandonment of the *Brothel* is important, without a doubt, but perhaps not so decisive nor so clearly establishing a demarcation line. Within the space of a few months, the Albums of Picasso experienced an agile dynamic of correlations.

DRAWING 3R: CHASTE VENUS AND RECLINING VENUS

On the front cover, Album 7 opens with the *maladroit* schoolchild's writing that has already been mentioned. The nature itself of the "exercise book" incites one to this game, to this *theatre*. But, does this comedy of Picasso's mean that the artist, perhaps unconsciously, was at that instant feeling like the beginner who has to face, with resignation and fear, the tedium, the learning of a new *calligraphy*, that is to say, a new way of drawing? Does this joke of writing like a child not show the desire for *ingeniousness*, that is to say, for being like a *primitive man*?<sup>12</sup> The intentionally unskilled calligraphy and the worrying red, schematic bird in profile, and ancient, contrast with the powerful drawing in ink which opens, strictly speaking, Album 7. The work is on the recto of the third page (3R) and was entitled: *Study for a seated girl: nude with clothing*<sup>13</sup>.

The title was intended to be conventional, but nothing is innocent and it was quite the opposite. It is not neutral. It is a title which acts in favour of a certain prior conception of this composition in particular and of the creative process of *Les demoiselles...* To judge by what the picture shows us today, we cannot share this title. In principle, the *drawing 3R* is a more finished and certain work than the rest of the compositions. Would it really be done by Picasso as the opening of the sketchbook or would it be later added to the other compositions? It is a female figure between curtains. Between curtains or between drapes? Between curtains or between sheets? I was going to say that it is a standing figure. But I would have made the same mistake if I considered her a seated *figure*. It is precisely the position of the figure that is worth discussing or reconsidering<sup>14</sup> In the critical corpus of *Les demoiselles...*, normally a figure is considered as it is in relation to all the preparations which deal with a figure seated in an armchair which appears in the first *versions* of the work. This *seated figure* would have its lineage in drawings and compositions from the autumn and winter of 1906, and it is considered perhaps in relation with the second figure on the left of the spectator in *Les demoiselles...* But the confluence between the figure and the drapes or curtains have led to her figurative scheme being put more in relation with the *Nu à la draperie* than with *Les demoiselles...* It may be both things, or neither one nor the other. In the figure in the sketchbook, the drapes, the diagonal inclination of the figure, the right arm raised above her head and the upper curtain remind one of *Nu...* But the physical scheme in tapering forms flowing together in an acute angle, the physiognomy of the torso and the hips and the hand on her thigh holding the cloth are more reminiscent of *Les demoiselles...* The female figure of *Nu à la draperie* has one foot firmly on the floor and, despite her peculiar posture, it seems as though she is taking a step or beginning a dance with her eyes closed. The female figure from the sketchbook and the female figure of *Les demoiselles...* that we have referred it to, must be ambiguous. Some scholars are of the opinion that the strange way that this figure is situated indicates that she is not sitting but being seated. Others see her, in the sketches, resting on the figure identified as the *sailor*. The figure from

*drawing 3R* from Album 7 is neither seated nor is she leaning, because she has nowhere and nobody to do it on. And the same is true of the figure in *Les demoiselles...* to whom we have been alluding. But neither is she standing, because she is not supported by the floor, unless she is executing a sophisticated and not very natural piece of acrobatics. The gathering of her arm, the inclination of her head, the position of the torso and of the hips, the way of bending her left leg and the way of holding the cloth in her hand. Are these not postures of a figure that is lying. Is the physiognomy that we find in *drawing 3R* so contradictory? I believe that it is on few occasions that Picasso's resources about the rhetoric of the image and the creation of icons are taken into account. In this figure, above all in that of the sketchbook, we would have a case of ambiguity<sup>15</sup> or of dysemia<sup>16</sup>. And I apologise for using this kind of terms. I mean that in this figure, as also in so many others, Picasso would add together different references which, when united, would project a certain ambiguity of sense, with this ambiguity being understood as something positive and valuable, that is to say, as something consciously or unconsciously intended. One of the figures can be compared to the stereotype of the reclining Venus. Another view of the figure has the appearance of the *Chaste Venus*. The first one is of course reclining. The second one is usually standing. This kind of figure by Picasso have also been compared with the iconographic sketches of the *Venus anadiomenes*, Venus arising from the waters, which without a doubt any art historian can perceive from the first moment. It is enough not to avoid this possibility or this reference in advance.

The figures of the *Reclining Venus* have made their mark on the pictorial—and erotic— history of art of the West. The models that Picasso might have borne in mind are very well known: Giorgione, Correggio, and among the artists closest in time to Picasso, we should remember the *decisive* contributions of Bouguereau and Corot. The representations of the *Chaste Venus* were important in Antiquity. The Renaissance, in part, took them up, but they were not so plentiful in the Baroque nor in the first half of the 17<sup>th</sup> Century and, in good part, *they ceased to be of express interest* during the 19<sup>th</sup> Century. The most imitated model was without a doubt the praxitelian, replicas of which spread throughout the Hellenistic world and entered the Roman world. There were frequent votive offerings and small domestic figurines representing the *Chaste Venus*. Another matter, and a matter which might well have interested Picasso, was making of the modesty of these figures a false modesty, and of the desire to cover themselves a motif more closely related with inciting desire than for the sake of chastity. From positions close to this possibility, Jean-Auguste Dominique Ingres, a constant reference for Picasso, as is known, converted the *Reclining Venuses* into *odalisques* and the *Venus anadiomenes* into *fountains*, while Alexandre Cabanel, in a genuine *tour de force* merged in a well-known painting the models of the *Reclining Venus* and *Venus being born from the waters*. In all these references, especially in that of the *Reclining Venus*, the stereotype of the raised arm folded over her head is recurrent. It was no novelty for Picasso to suggest it. But the semantic dysfunctions were not separate from the course of history and Picasso might have had them close by, especially in the Louvre and in publications that, although a little erudite and academic, might have been within his reach.

The stereotype of the raised arm folded over her head perhaps arose from the figures of the *Wounded Amazon* by Fidiad and Crésilas. But centuries later, the praxitelian and post-praxitelian ambience used it for the representation of *Lycian Apollo*. The transfer between the iconographic models and the identities of the masculine and the feminine is surprising. This final complexity becomes even greater if we take into account that Antonio Canova used the model of the *Reclining Venus* to represent the *dream of Endymion*. Curiously, some of the drawings by Picasso in the Albums or in sketches or preparatory drawings have drawn attention

due to the corpulence of the female figures or the presence of anatomic features that might be conventionally considered *masculine*. This *homogenization* of the corporeal in the preparatory drawings of a work that was considered to be of a clear sexual component might appear surprising. Such corporal *homogenization* might be derived from the nudes of El Greco, but it might also have at its base the transfers of sexual genera in some iconographic proposals from Antiquity or faithful imitators of Antiquity.

But, leaving this question set out, and still a psychological enigma which arouses, let us add, with the risk of being tediously exhaustive, that the model of the *Reclining Venus* was anticipated in the ancient representations of the *dream of Ariadna* which was to have such an influence on Giorgio de Chirico. And, in short, the synthesis of Picasso between the iconic schemes of the *Reclining Venus* and the *Chaste Venus* would have had an unusual precedent in the uncommon and little known figure of the so-called *Bacchante dormi* found in the Roman necropolis of Carmona<sup>17</sup>. Taking into account that feminine figures in the works of Picasso, carried out subsequently by the artist, have been identified or related to the Bacchantes. Could it be that the artist already in 1907 put forward the simple representation of the sexuality of the brothel with the euphoria of the Bacchic?

#### TRIANGULAR MODULE: BACKGROUND AND FIGURE

Up to the present, many reflections have been made about the *ideological* sense that might have guided Picasso in his desire to move the representations of Venus towards that of prostitutes or, put another way, about his intentions in representing prostitutes as if they were Venuses. Although some *gender or post-colonial* treatises have tried to turn the sense of his attempt *against* Picasso, it does not seem to be questionable that the artist launched an effective blast against the idealised hypocrisy of the nude in painting. From the psychological point of view, the dysemia promoted by the artist seems to have a clear intention. The eye is always that of the painter or of the spectator. The gaze is never that of the figure portrayed. The *Chaste Venus* shows the instant at which physical desire arises. The chasteness accentuates that desire. The *Reclining Venus* shows the instant at which that desire might be consummated or might have been consummated. Picasso merges both moments suspending the rules of action and time. But, even though this might be so, little reflection has been devoted to the sense that the iconographic *dysemia* of the artist incorporated in his plastic language. The figure that interests us, when mixing the references to the *Reclining Venus* and to the *Chaste Venus* in one and the same *format*, is the notion of perceptive simultaneity which, in my judgement, is as important as all the references to the sums of visions *from the front and in profile* which have been commented on, systematically and with a transformational accent, for *Les demoiselles...* and for the whole of cubism as a function of its alternative to the perceptual or visual order created in the Renaissance. In this image, we would be attending the convergence of the *frontal vision and of the super-elevation or aerial view*. In reality, as Leo Steinberg would correctly suggest, it is as if we were able to see the figure, from above, lying on her bed<sup>18</sup>, but to the spectator this figure is presented from the front: two different perspectives for a single surface. Picasso, therefore, rejected the foreshortened vision or the projective sleight of hand of the *Olympia* by Manet or, previously, of Giorgione, which offered us an optical or visual contradiction between the position of the bed in which the figure is lying and the position of the body of the figure itself. In Correggio, this contradiction reaches its maximum expression and the foreshortening of the figure is as attractive and skilful as it is forced. Picasso opted for linking in his drawing a number

of *semiological and visual noises* and with this he anticipated the epistemological fractures that the criticism of Picasso has been situating as proper to *Les demoiselles...*

In *drawing 3R*, a good part of the dysemia promoted by Picasso comes from the fact of having made the triangular folds of a curtain flow towards the character. The spectator who might understand the figure as a *reclining figure* cannot find where to recline her. It has been considered that these folds bring the drawing closer to *Nu à la draperie* than to *Les demoiselles d'Avignon*. However, these same folds are in *Les demoiselles...* although not associated with any figure in particular but as *characters* of the painting itself and in blue. I think that this commentary takes away certain doubts about the relevance of Album 7 to the central axis of *Les demoiselles...* Now, the matter does not end here: the opening drawing in the sketchbook is added. Together with the *double vision*, the relationship established between the character and the curtains puts forward, in anticipation, another of the paradigmatic registers of full cubism: that of the relationship between background and figure; or rather, that of the new relationship, by means of spatial synthesis, between the background and the figure which is considered to have reached its greatest degree of realisation in the work of Picasso in the summer of 1910, in Cadaqués, thanks to what Kahnweiler denominated *the rupture of homogeneous form*. And this rupture of the homogeneous form permitted the iconic sign and the background on which it was painted to merge and fuse one into the other, identifying the painting as *a surface* and not as a three-dimensional box.

Here, in the work that we are commenting on, drawing permits solutions and boldness which painting will not allow, although Picasso would work throughout 1907 so that it would be possible. In *drawing 3R* the background and the figure are related in equality because Picasso is working on both of them with the same graphic character and from a dominant formal module. The graphic character is marked by a refined abstraction which is not accepted by the artist, precisely, until Album 7. The dominant formal module is a triangular shape with sides that are sometimes concave and sometimes convex. A triangular shape with concave/convex sides which is complemented with certain tapering shapes. The concreteness of the triangular shape to which I refer is condensed in the pelvic space of the figure. Picasso creates a special pubic triangle, a special *delta of Venus*. This particular shape has the three convex sides, which accentuates its expressive and dynamic character and is reiterated in the triangular form of the torso and in the form traced by the narrow waist and the bulky thighs. But then it is reiterated in each one of the folds of the curtains creating a succession of forms which propitiate plastic movement by themselves and which unify the way of understanding figure and background. Picasso unifies the psychological perception of the human and the objectual and this would have a decisive influence on the aesthetic conceptions of the 20<sup>th</sup> Century. But it would be no less important in the plastic conceptions of the modular unification of the surface of the cloth and the linking between background and figure. As we can see, with *drawing 3R*, despite the iconological power which its conception houses, we are in the ante-room of the most transforming principle put forward in *Les demoiselles...* and at the starting point of the modern notion of *pure painting*.

From the work that we can see in the Albums and in some works on paper from the same period, Picasso worked in a number of directions until he found the graphic synthesis and the modular direction which the composition of Album 7 that we have commented on set down. In Album 1, dated in the autumn of 1906, the figures are muscular and volumetric, generous in shape and powerfully three-dimensional. However, in a drawing of a Standing frontal nude (ZXXII, 474) now in the collections of the heirs of the artist, the angular and triangular power of the *delta of Venus* that we are interested in is insinuated. In Album 3, dated in March 1907, some seated female figures continue to be bulkily muscular, almost in confusion of genders,

either for themselves or due to the reasons or influences that we mentioned earlier. However, in this Album 3 Picasso makes sketches. Sketches of the subject as a whole or of isolated figures such as that of the seated *girl* or of the *girl* who opens the curtain. Significantly, in these sketches the triangular shape makes its appearance. It is especially relevant in an approach as a whole with seven characters (A3, 8V). Here, in Album 3, the figure that in Album 7 we have put forward as a synthesis of two iconographic models, appears with a similar dysemic paradox (or virtue), but referring to an armchair as the *seated figure*. The pubic triangle is incomplete but the formal triangulations are already there, although in a less condensed treatment, the formal triangulations to which we have referred. And we could comment something similar for figure 13V, which again deals with the same icon in a like manner. In Album 4, possibly made between March and April 1907, in the treatment of the female figure, which is now, fundamentally, that of the standing female figure, the generosity of the bulky shapes, the search for volume and the sensation of powerful corporality have disappeared. It is the primitivist schematic shapes that are presented and are the object of investigation. Although it is true that the triangular motif shares the protagonism with other motifs such as that of the bell shape or half ellipse given to the hips and legs.

In this Album 4, Picasso was preferentially interested in the female figure with her arms raised in a rectangular shape over her head, creating an icon to which we shall refer below<sup>19</sup>. But also in this Album 4, Picasso was interested by the Art of Ancient Egypt<sup>20</sup>. And this is more important than has been accepted. Picasso reinforced his primitivist ambition and had recourse to new registers. They already existed in Ancient Greece, pre-classical Greece and Iberian art. Now the interest in Ancient Egyptian Art, although Picasso had felt it since 1902, added a new element to bear in mind although in a different context.

But, in any case, together with this attempt, another of greater importance had slipped in, silently but powerfully

#### THE SKETCH AS THE MAJOR WORK: ONE DEMOISELLE RECONSIDERED

Before Album 4, the sketch was a help for the rapid compositions of sets of people and for the study of certain characters. The compositions destined to have a greater exposure continued to be treated three-dimensionally, with effects of volume and chiaroscuro. Now, however, the figure treated in the sketch, in outline, became the *great work* and the primitivist assimilation allied itself decisively in the enterprise. I am fully conscious that what I have just set out means introducing an entire *thesis* on the formal or linguistic development of *Les demoiselles d'Avignon*, but taking up again in the present the study of the Albums and preparatory works only shows what I consider to be evidence.

And, according to what I have just said, it is in Album 5 that Picasso tests the possibilities of a new corporal canon. He tests the possibilities of a new corporal canon and leaves a record of a new synthesis of the face as a schematic mask derived from Iberian art. I believe that Pierre Daix has seen this last matter very clearly but at the time, no doubt as a result of the vast volume of material to take into consideration, he did not take Album 7 into account.

3R

I am going to set out directly what I mean to say: the formal similarities between the face of *figure 3R* from Album 7 and that of the *demoiselle* who, at the back, to the right of

the spectator, is opening the curtains, are more than evident. The colour modifies the perception in the first instance but what we might call the *drawing* or the *design* makes both faces similar. And this is despite the fact that those who know *Les demoiselles* know that Picasso modified this figure, together with the other two, at *the last moment*. The hairstyle and the inclination of the head are different. But the oval of the face, the shape of the nose, the sketching of the mouth, the arch of the eyebrows and the shape of the eyes are the same. And how curious it is that where on the 3R drawing there was an accidental ink stain, in the image of the figure of the painting, Picasso also put a black stain; a black stain that is repeated in all the works, paintings or drawings, which are related with that head. The four other girls from the 1907 painting have powerful gazes, this one, on the contrary, makes explicit an inexplicable blindness. This is a blindness which, perhaps because it is inexplicable, has been little commented on. And the mythology of the one-eyed in Spanish culture is very great: Is this *demoiselle* one-eyed as is *Celestina* painted by Picasso years earlier and reiterated then in his old age?

In view of this similarity, a number of questions quickly arise. The first is the one that reconsiders the relationship between Album 7 and the oil on canvas of *Les demoiselles*... Evidently, this relationship was greater than what has been supposed. But how did that relationship arise? Did the sketchbook antedate the painting by just a few, yet decisive, months? Or, in the full realization of the painting, did Picasso take up the sketchbook again? And, whatever the case may be, if this girl has always been considered to be one of the *Black* or *African* figures who are paradigmatic in the painting<sup>21</sup>, is it necessary to consider the figure in the sketchbook in the same way or is the matter different?

The face of *figure 3R* in Album 7 also has formal relationships –relationships that are almost unexpected– with another well-known work from the cycle of *Les demoiselles*... It is the oil on card of the Picasso Museum in Paris, *Study for the sailor: male bust* (MP 15, DR 28). The blind eye, in this case, is the left one. But some figurative details, like the bun of hair of the female figure from Album 7, have been kept in the painting in the *girls* who are considered to be *Iberian*. Here it is transformed, without modification, perhaps by magic, into a seaman's cap. The curtains at the back are also kept. That consideration of Picasso before the iconography of the figures that *If it has a beard it is Saint Anthony, and if not the Purísima Conception* is almost a legend. The exchange of genders has already been alluded to with regard to the figurative conventionalism of the arm folded over the head. From a certain point of view, which we might call *psychological*, we would have to reflect on the meaning that this has or on the implementations of its meaning. But, at least, let it be enough for now to record how in the Picasso of this moment the interest in the formal investigation was greater than the relevance of gender. In any case, this work appears dated June 1907. In theory, in June 1907, the sailor would have come out of the preparatory work for *Les demoiselles*... what meaning would it then have to continue working on her possible image? Or taking the question to another point, is this seaman also, stylistically, *Negro* or *African*?

In a well-known drawing with the same subject, also in the Picasso Museum in Paris (MP 538, DR 27) the image of the *sailor* is repeated and the triangular curtains in the background are more evident. Also the bun has been converted into a cap. But something has changed. The prismatic nose, in the form, according to Daix, of a *quarter of brie* (although one should say a *portion of brie*) has changed to the signing gesture which brings together the brow and the nose in the graphic mechanism of showing the full-face and profile at the same time. Other female figures among the curtains of Album 7 also show this change or this alternative. Although the

*Study for the sailor* in oil on card could be related with the *Negro* or *African* style, in reality it is one derivation from the *Iberian style*.

The maximum stylisation of a face or mask, formed since the acceptance of certain plastic intensities from Iberian art, is to be found in Album 5, in the drawing on the back of the third page. It is called a *Study of "the woman with her hands together: Head of woman* and it is done in pencil with touches of black ink. In reality, contemplated now, this drawing does not appear to necessarily be a sketch or trial for another work. Nor does it appear that the face is that of a woman. I believe that we are looking at a proposal that is an end in itself and which includes and *finalises* what has been drawn in other Albums and drawings since the autumn of 1906. The importance of this drawing from Album 5 is in my judgement enormous. It synthesises one of the greatest stylistic *secrets* of *Les demoiselles d'Avignon* and its link with the graphic work of the artist on Iberian art clarifies a question which is always latent in commentaries on the painting which always are resolved unexpectedly in favour of *Negro art*. If we bear in mind what this drawing reveals, we can appreciate to what extent some risky interpretations about *Les demoiselles*... are rather projections of the critics and commentators than clearly proved statements of Picasso's proposal.

Picasso's first Iberian faces, as is known, had the eye sockets empty and the features lobed, especially the contours of the eyes. This kind of face began his first tendency to the schematic and, above all, it became oval in the winter between the years 1906 and 1907. Album 2 proves this. As he was drawing in blood red, when he inclined the heads forward and showed them with their eyes closed, Picasso transmitted in these drawings an ineffable sensation of melancholy which, while still being very strong today, we do not know if it was his main intention. The shading in energetic accumulation of ruling also began here<sup>22</sup> at the same time that the difficult *contraposto* of the inclined head favoured the fact that the drawing should find in one and the same plane the eyes from the front and the nose from the side. I believe that Picasso, even though without a doubt he knew of it, had found by his own means a new modernity for the *twisted perspective*. In Album 2 itself, not to speak of coetaneous compositions external to the Albums, Picasso worked on occasions on the prismatic nose and, on occasions, the nose as a graphic sign which joined in a single stroke the brow and the nasal appendage. From both formulas, and maintaining that which he had acquired the will of figurative synthesis became greater in some faces from Album 3, until he reached the schematic position that we find in Album 5.

As if it were a matter of applying the Morellian method, the large ear of the drawing from Album 5 identifies it with the disproportionately large ears of the Iberian sculptures from the sites of Osuna. But, the current spectator can observe something which is interesting or important and which to some extent has already been anticipated. From the schematic head from Album 5, together with the oval shape of the face, the eyes and the mouth, it is possible to deduce both a nose of the prismatic type (the so-called *nose of a portion of brie*) as the graphic sign that joins the nose and the brow. That is to say, both possibilities come from the same original: t h e y are not two different *options* nor do they represent two different *styles* in capturing or imitating the language of the primitive. Although of course, in numerous manifestations of *primitive art* solutions can be found that are similar to those that Picasso has *found* here, deriving formulas from Iberian art. Both solutions are also present in Album 7. Furthermore, I believe it is possible to state that from the point of view of Album 7 it is the direct heir of the points of arrival from Album 5 and, therefore, that Picasso would abandon the composition of the *Brothel* and *would destroy it* does not mark an unbridgeable caesura between Album 7 and the Albums that preceded it.

But if, in Album 5 this schematic face is found which clarifies so many things about Album 7 and about the stylistic personalities of *Les demoiselles...*, no less important are other drawings from this leaflet of a Daumier exhibition *recycled* by Picasso which we call *Album 5*. One of them, known as *Study of the foot with the hands together* (IV) in the verso of the first page, is a *study of proportions*. It is without a doubt a very peculiar study of proportions. Picasso appears to be looking to gain a *long canon* by taking as the major module the superposition of rhomboidal geometric figures laid out on an acute angle and not on one side. Is there a mysterious evocation of the golden proportion? We do not know, although in any case, this has not of course been the line of research promoted recently about the relationship of Picasso with these subjects. From a certain perspective linked to the new cultural sociology of art, an attempt has been made to place the attempt of Picasso in relation to certain anthropometric studies from the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> Centuries. But with anthropometric studies of a segregationist nature aimed at proving the link between physical deformity and social deprivation<sup>23</sup>.

Alphonse Quetelet, in the mid-19<sup>th</sup> Century, resituated studies of anthropometry which had already existed since the mid-18<sup>th</sup> Century. The anthropometric studies took place from a range of perspectives, needs and possibilities. However, the drawings of human measurements of Picasso, which are not many and which are not excessively elaborate either, are only put in relation with the anthropometry studies dedicated to deformities and to establishing the physiognomy of beings who were considered to be *degraded* by their racial origin, profession, criminal character or social circumstances. It is argued that although Picasso could not have known these studies, he was probably in tune with his times, in tune organically, as we might say, with them and that he prepared an anthropometric canon so as to be able to draw figures marked by the *difference* and the *deformity* of being prostitutes, and prostitutes of non-European race. This view has had a certain echo in recent studies on Picasso<sup>24</sup>. But, despite this, this is a type of view which does not bear some things in mind. On the one hand, it could be said that the statements that they contain are merely speculative as they put forward large-scale conclusions without supplying conclusive specific proof. What is put forward is a suggestion which involves Picasso, mechanically, in some determinants of social psychology, dressed up as science, of its time. On the other hand, it has not been borne in mind that the physical canon that Picasso wanted to be able to work out is *lengthy and stylised* while the main anthropometric feature of the degraded beings is the reduction of stature and the reformulation of the external members and the features<sup>25</sup>. In the well-known treatise by Carl Heinrich Stratz, *Proportions in the human figure*, where the corporal canon of the so called Negro art is taken into account for the first time, we can see this fact.<sup>26</sup>

In *Les demoiselles...*, Picasso separated himself from the aesthetic category of *the beautiful*. An aesthetic category of the beautiful in which Matisse, Derain and Braque were still involved. Perhaps Picasso wished, intuitively, to situate himself in the aesthetic category of *the ugly*, not yet of *the monstrous*, if *the ugly* can strictly speaking be an aesthetic category. And this turn of Picasso's, which has an antecedent in the Spanish baroque and in Goya, is again misunderstood and associated with capturing the ominous and the abject as *presumed* forms of transgression. The term *deformation* explodes in its polysemy and resounds negatively with the result that it is associated with reproachable ideological attitudes. And, in any case, why would Picasso, when making his small and scarce drawings of human proportions, on poor-quality paper, have been in better cultural tune with his times with anthropometric studies of racist and supremacist

substrate than with such usual suggestions on artistic studies of an academic nature on human proportions? Is it not logical to think that Picasso, when working out a new type of graphic synthesis, would ask himself how to apply that graphic synthesis to the whole of the human figure? And we do not know well or without discussion that although Picasso appears as the anti-academic par excellence, he made use throughout his life, and in different ways, of the academic training he had received?

The long canon on which Picasso speculates reminds one of the long canon of the figures of El Greco. But other antecedents can also be noted on what Picasso briefly did. The Gothic canon was also long. Some drawings contained in the *Livre de portraiture* of Villard de Honnecourt, created in the first half of the 13<sup>th</sup> Century, show figures composed through triangles, in a manner that could be basically related with that of Picasso. In 1521, the *Vitruvian Man* of Cesare Cesariano, is recorded in squares inserted of a rhomboidal shape. The reduction of the human corporal canon to pure geometric figures was tested by Durer in 1528 and by Juan de Arfe in 1585<sup>27</sup>. Matyla Ghika, let us remember, related in the 1920s, some of the figures by Durer with cubism<sup>32</sup>. And, finally, in many of his numerous treatises on the human body, the doctor, anthropologist, inspirer of artists – and covert pornographer – Carl Heinrich Stratz, some of whose books Picasso might have come across<sup>28</sup>, schematised the human figure, in its diverse anthropometric possibilities, through triangles and rhomboid figures, which, we may say, is an almost normal way of proceeding in studies of proportions.

That is to say, Picasso works to find a canon, and not necessarily an *African* canon, since even within what we might call *autochthonous or original African physiognomies* applied to art, the possibilities are very diverse. In one of the treatises of Stratz, it can be seen how the canon of proportions from the so-called *tribal art* is very different from that worked out by Picasso. What we might call, even if we are generalising and simplifying too much, the *African canon* emphasises the size of the head, the trunk and the thorax which are more important than the legs. The lower extremities drawn by Picasso remind one more of formulae of artistic treatment of the body in Ancient Egypt or Greek Art from the archaic period. There is even a drawing, conserved in the Paris Picasso Museum and, without a doubt, related to some of the contributions to Album 5, which divides the figure into sections in a similar manner to what we find in the well-known *Canon of Lepsius*, applied since the mid-19<sup>th</sup> Century to Egyptian Art from the time of the pharaohs.

According to this, Picasso created, through superimposed rhomboid figures, a *long canon* in which two conical figures, the lower one straight from the knees and the upper one inverted intersect in a secant. The intersection of the two forms creates a very narrow waist in the figure. In the upper part, the breast, which could be either masculine or feminine, surges from the inverted base of the upper cone. Both conical shapes as they are resolved on the plane, tend to become truncated triangles. The lower triangle, however, on emulating the forms of the hips, with curved sides, offering a peculiar form of bell. In these drawings, the head is always oval. In some of these heads, Picasso has maintained a very lobular and disproportionately sized ear which has been considered to be always coming from the pieces of Iberian Art that the artist knew.

In short, Picasso tested the possibilities of a study of proportions which was founded more on the recreation of Egyptian, Ancient Greek and *Iberian* models than *African* ones. Picasso's triangular model may be referred even to well-known representations of the so-called Geometric Period of Ancient Greek Art such as we find on the *Dipylon Funerary Amphora*, from the Museum in Athens. But, above all, to small figures that have no ceramic

material, such as a small ivory statue made between the late 8<sup>th</sup> Century and the early 7<sup>th</sup> Century B.C, now in the Athens National Museum, or the well-known *Statue of a young man kneeling*, created between 630 and 620 B.C., also in the Athens National Museum. And with regard to this figure, and with regard to the painted figures of the *Dipylon Funerary Amphora*, it is worth pointing out the coincidences with *drawing 3R* in the mode of conceiving the triangular torso joined through a narrow waist to the elliptical hips and thighs or accompanied, with the *Statue of the young man kneeling* marking a clear triangular pubis. It can be argued that, as these works were in Athens and were relatively recent discoveries, Picasso could not have seen them. However, Picasso might have seen similar pieces at the Louvre or in publications of the time. In any case, what it is of interest to make clear is that the work of Picasso for achieving *the primitive* may have led him to find already prefigured solutions in Greek Art from antiquity, with which Iberian Art may be related, without the artist in his more innovative or daring solutions, being necessary indebted to the so-called *Negro Art*. And something that has to be remembered now as it was in the past is that Patrice Triboux related the *Woman with her hands together*, the work that so much interests us, painted for *Le bourdel*, with the *Dipylon Head*, at the Athens National Museum, a work created in the year 610 B.C.<sup>29</sup>

This model or this canon and no other was what the artist deposited in the female figure of Album 7, 3R, whose complexity we have been commenting on. The stylistic coherence, between head and body, of this female figure is, therefore, absolute. And between Album 5 of the search for anthropomorphic formulas and Album 7 through an Album 6 that is full of investigations of sets regarding *Les demoiselles...* with seven characters. And this made evident something that was already known: that the transformation of contents of the work was running in parallel, or is dialectically inseparable from, the syntactic transformation of Picasso's plastic language.

But in the drawn composition of the third page of the sketchbook, in *figure 3R* there is something else to point out, and something important. We again return to the triangular *delta of Venus*.

In complete figures, the triangular pubis marked, as an iconic or formal sign, is proper to the cultures of the Bronze Age and Pre-dynastic Egypt. Picasso was able to observe this in the archaeological collections of the Louvre. But in its position not only as an erotic sign but of a generating form in the composition of the figure, it was already noticed by the artist in compositions from late 1906, when his interest in primitivism was not so developed. Some drawings from Album 1 (15R) or drawings (Z XXII, 474) conserved by the heirs of the artist show this. In Album 3, we can find prefigurations of this graphic reference. Although this is a graphic reference which is not clearly expressed either in the sketches of groups made between March and May 1907 or in the well known *Cooper Sketch* (ZII2, 644). It really does not appear as a factor generating plastic articulations until Album 7 and then it is clearly taken up again in oils (ZXXVI, 263 and DR81) dated June 1907 or in compositions collected in Album 9, dated, very fully, between May and June 1907. These last compositions have an evident relationship with the female figure from page 3 of Album 7 that we have been commenting on although in those the face has been modified. With these gouaches and with this oil we are again in the ante-room of both *Les demoiselles...* and *Nu à la draperie*. We suppose we should be, as a result of the dates, ready for the imminence of the acceptance of *the African*, but the formal genealogy of these figurative syntheses has been set out above based on the reference of Iberian Art.

However, curiously but significantly, the above-mentioned water-colours from Album 9, and the oil of June 1907, have a relationship with other drawings from Album 7. They are less intense, less complex compositions than *figure 3R*, but the fact that they are treated in ink and not only in pencil indicates that Picasso worked on them with a certain consideration. The doubts or the iconographic complexities of the artist are made clear when considering clearly seated figures (6R, 47R), figures that are clearly lying and figures that are clearly standing. But the dual figures are also developed. In all of them, what Picasso simplified is the face, simply putting in the oval shape of the head the signs of the almond eyes and the join between the brow and the nose in twisted perspective. But, given the similarity between the face of the female figure on the third page of the Album with the face of one of the girls from the oil painting, we can start to think that the complex faces are not necessarily subsequent to the sign-faces and that both of them have no different stylistic references but are surely shared. Both types of facial solution are the two faces of the same coin.

Among the standing figures, the range of solutions is of such diversity that the attentive reader of the sketchbook might lose his orientation at any moment if he wished to follow the sense of Picasso's searches. Almost at the end of the sketchbook, on page 105 (52R) of the 119 of which the book that we call Album 7 is made up, we find a female figure that refers directly to the female figure of *Nu à la draperie*. Dolores Vargas<sup>30</sup> will soon show the results of her research in which she concludes that, indeed, this figure is dancing, as might have been supposed. It is evident that it has been this forceful presence that has shored up the comments on the sketchbook in its relationship with the work that is now in the Hermitage Museum in Saint Petersburg. But if the set of drawings collected in the booklet is analysed it can be appreciated that more than a piece of work that can serve as a guide it is an isolated work. Is its chronology the same as the majority of the Album or did Picasso subsequently use a page that had been left unused? The face announces the differences from the face in *Nu...* with regard to *Les demoiselles...*, and the physiognomy of the hips and the legs is no longer the physiognomy arising from the application of the triangular canon that we have described above but that of a treatment, which is also abstract, but more in reference to the real modulations of a thin female body.

In a certain sense, the presence of this drawing in the sketchbook rather than revelatory means the presence of an enigma, and the enigma becomes more accentuated if we observe the entire series of female figures which follow it and which close the sketchbook. The majority of these other figures remained in pencil. Does this mean that Picasso did not reconsider them. But all of them refer to another composition on page 7 (7R), which has been denominated *Frontal nude with hands crossed*. If Picasso had worked on the pages of the book in an ordered and consecutive way, it would be coetaneous with the female figure of *figure 3R* that we have commented on so much. This female figure from the recto of page 7, the *Frontal nude with hands crossed...*, in ink, is very similar to the female figure from the recto of page 57 in pencil. This second figure was identified by William Rubin as a Bambara figure from Mali. It is today sincerely difficult to find the similarity. In principle, the *Frontal nude with hands crossed...* reminds us of the existence of figures with their hands together in the Picasso of Gósol. Here, however, the tone is clearly anti-naturalist, not as a result of being abstract but because it is improbable from the physical point of view. The head and face of the figure are those that we shall find later in *Les demoiselles...*, but the union of shoulders, arms and hands describes a ring between the neck and the waist, while the hips and legs are in the shape of a horseshoe.

The figure is in front of a curtain but is not a part of it. It is understood that Picasso rather than giving himself modular sequences and integrating relationships between the background and the figure made a commitment, if I may so phrase it, to the visual power of an icon outside our visual imagination. The appearance is, again accepting the sense of the term, *primitive*, but was this an *invention*?

Apart from the concrete data already set out by certain researchers years ago, it is today difficult to be able to reconstruct what Picasso may have known or where he could find a source of inspiration. His visits to museums are always taken into account but iconic sources accessible in books and magazines are little considered. Going through general compendia of the history of art that are not recent, we find ancestral idols from Papua New Guinea, such as that which is conserved in the Field Museum of Chicago, which has a similar ring form to the arms and shoulders to the female figure drawn by Picasso<sup>31</sup>. On the other hand, Carl Heinrich Stratz, in *Die Frauenkleidung*, a work translated into French at the beginning of the century, reproduces a photograph of a woman, whom he calls *suraustral*, which shows some artificial epithelial perturbations which end up forming a peculiar corporal ring from the shoulders to the waist. The similarity of both references with the drawing by Picasso is notable. We know that the artist knew and even owned objects of what was known as *Polynesian art*. That he should have known of objects and images such as those we are suggesting is not improbable. Finding out whether he knew *for certain* is entering upon a minute study which requires time. And nevertheless, the iconographic similarity of the *Frontal nude with hands crossed*.... with some anthropomorphic figures from the Senufo culture is surprising. Some of these figures, whose ritual significance is unknown, are now in the collection of the Museum of Quai Branly where they were transferred from the old Museum of Mankind in the Trocadéro. These small figures were also present in the collection of Paul Guillaume and in some merchants' shops from the turn of the century who without a doubt introduced them into American collections. Recently, in the beautiful exhibition *La magie des images. L'Afrique, L'Océanie et l'Art Moderne*, funded by the Bayeler Foundation, Oliver Wick and Antje Denner have related some sculptures of the Senufo, very similar to those that we have commented on here, with the well-known work of Cézanne, *Madame Cézanne au fauteuil jaune*. In this well-known work of Cézanne, the model, the artist's wife, poses in a seated position with her hands together; her head is ovoid and her arms, with her hands together, almost form a circle. Was Picasso also thinking of Cézanne when materialising the peculiar iconography of the *Frontal nude with hands crossed*...?

What is beyond all doubt, because we found it in Album 7, is that Picasso tried a whole small series of realizations from this new plastic motivation. The drawings, as has also already been anticipated, remained in pencil and that means that they were not successful in converting themselves into a *solid alternative* to the *priority line* commented on above. Even so, in these compositions in pencil it is interesting to verify how the artist deduces a new kind of anthropomorphic canon in which the tubular replaces the conical or in which the conical and the triangular are stylised and it becomes more angular and sharply pointed, if that were possible. The reference to the pubic triangle is maintained, although it no longer *modulates* the composition, and a specific form is searched out for the hips, while the legs become wider and more voluminous, in the *Polynesian* style or the *African* style. In some compositions from the series, the ring of shoulders, arms and hands super-posed on the trunk is replaced by a closed U-shape which brings together shoulders, arms and hands in a collected manner over the head. These compositions are perhaps more anti-naturalistic yet than the previous ones. They also look to the art of the Senufo and to certain artistic realizations of the native peoples of the current Ivory Coast.

These compositions marked the meeting of the so-called *Negro art* with Album 7. Although they did not mark the meeting of this *Negro art* with the major painting of the cycle or with the galaxy *Les demoiselles*... it is evident that Picasso searched for the eclecticism or the syncretism of what was considered *primitive* and that this search is the sense of Album 7. But the complexity of the figurative thought of the artist was not disposed to make things easy for the contemporary commentator. Picasso related these primitivist formulae with two of his favourite subjects: *the seated woman* and *the woman with her arms raised*. Both subjects are always together with strong projections of the impulse of desire. Both subjects would also require monographic studies. But let me begin by saying that both subjects are part of his work since at least 1901, and that the subject of the *seated woman*, appearing and disappearing, would enjoy moments of special intensity in his production, at least until 1939. In the *galaxy of Les demoiselles*... the iconological scheme of *the seated woman* was considered by Picasso for a long time but in the end and despite the fact that some commentators still indicate it as such, it was replaced by the paradoxical proposal which brought together the schemes of the *Reclining Venus* and of the *Chaste Venus*. In the oil on canvas of early summer 1907, the current uninformed spectator cannot clearly appreciate the presence of a *seated woman* seen from the front. The only seated woman in the painting is the one whose back is turned to the spectator and she has her head twisted to face him. But even this seated figure is outside Picasso's mytheme of the *seated woman* who is in most cases a *woman seated in an armchair*.

The woman with her arms up is, on the contrary, an iconographic and semantic motif who gains special intensity in the final evaluation of the creative process of *Les demoiselles*..., as she presents herself in the painting before the spectator in two of the central figures. Again, this way of summing up the image in Picasso is associated with the tradition of the *Venus Anadiomenes*. But, in reality, and also again, the diversity of references that could have been handled by the artist *bursts* in a range of possibilities. There are drawings by Picasso himself, around the crucial year of 1901, in which a female figure, who evidently is related with loving, crosses her arms and puts them behind her head. But probably Picasso, rather than taking himself into account, situated his starting point in the reclining figure, in close up, to the right of the spectator, whom we find in *Le bain turc* by Ingres. Robert Rosenblum has already indicated something in this regard<sup>32</sup>. In reality, there are two references that we find in the well-known and influential work by Ingres: that of the figure dancing in the background and that of the reclining figure in close-up. Both figures would have consequences in the iconography of Picasso. Let us say, from the start, that Picasso would make a new synthesis: he would put the figure standing and in a position to run or to dance, but he would put her with her arms above her head in a similar manner to the reclining figure. In the masculine imagination, which is what creates the images, both figures are conceived from the fantasy of inciting desire. But one is active and the other is apparently passive. One is calling for a ritual to be performed and the other for the consummation of carnal desire by means of an absolute submission: the arms in the air represent the *opening up* of the secrets of the body. If we were to think of a diachronic ending we would be at two different moments; but two different moments which hope to make themselves consecutive on the part of he who is painting the pictures. Picasso, overleaping the laws of temporal action, wanted to merge both instants and both instances of the pathways of seduction into a single formula. The result was, again, an ambiguous or plural image.

Apart from Ingres, in the history of painting, there are several people who could have been references for Picasso, in order to condense his figure. Works by Courbet and Alma Tadema could be remembered. In itself, the posture, although not very natural, was a cliché of the

meeting with eroticism and the masculine fantasy of the woman he desires. The matter becomes even more complicated when we find the pose in some of the photographs included by Stratz in his book at the beginning of the century on feminine beauty<sup>33</sup>. Stratz himself includes that pose in one of the photographs of his *gynaecological* study on Java woman<sup>34</sup>. It may be that Stratz simply imitated pictures that he had seen since, after all, the female figures by Ingres in the *Turkish bath* were oriental odalisques. But it may also be that Stratz condensed formulas from the masculine imagination in its pure state, since his knowledge of art, as is shown by his books, did not include Ingres.

Picasso began to deal with the motif of the woman with her arms raised in Album 2. His women in this pose are women with a generous and bulky physiognomy and, when she stretches her arms, we do not know if she is making advances or stretching. This is the figure that we find in large part at the beginning of spring 1907, in the so-called *Basel Sketch*. But soon Picasso made this figurative development change its sign. Still in the spring of 1907, in Album 4, the artist took this icon to the plastic sphere of the *primitive* and, doing so, he gave it another meaning. He developed a figure with a triangular canon in its torso, but with hips in the shape of a bell, while the arms, from the shoulders to the head, adopted an anti-naturalistic quadrangular shape. The erotic plane of the figure went from the *evident* to the *conceptual* and the datum of reference went from the *Museum* to the *anthropological*. Did Picasso proceed by means of his own graphic resources, his initial drawing simplified to the signs or *did he find inspiration* in a precise documentary source? We know little in this regard. And having any knowledge on the matter is important, because it would take us back to the founding premises of the modern. In this regard, it cannot be left to one side that Picasso alluded to ancient Egyptian Art in Album 4. Rubin warned him in his time<sup>35</sup>. But it is not evident, immediately, that there was any relationship between ancient Egyptian Art and this figure with its arms raised in a quadrangular shape. Unless we evoke some figures of dancers from the Pre-dynastic epoch or some figures of worshippers from the New Kingdom.

But if the *Egyptian route* is lost it is surprising to verify how, to our current eyes, several references might be made until they coincide. Similar iconographic solutions to that worked out by Picasso can be found in figures of *porters* from both Ivory Coast and the Mediterranean cultures of the Bronze Age. Would Picasso's eye have taken in such a wide spectrum or would it be better to look at the matter in another way? Could we not suggest, perhaps, that Picasso, when he wished to take on the plastic language of the so-called *primitives* managed to formulate graphical or formal syntheses such as those that the *primitives* themselves might have made? Again, why do we put Picasso always on the plane of imitation and not of invention? In any case, this figure with her arms raised claims our attention because Picasso gave it to her earlier. Not only does she run through Album 4 insistently, powerfully and reiteratively, she is located in the sketches of the whole work for the *idea of Les demoiselles...* in Album 6, in May 1907, and she reaches, on the same date, the so-called *Cooper Sketch*. She is without a doubt the most powerful figure in the sketch. She is the most powerful to the extent that, outside it, Picasso devoted several individual studies to her in oils on wood and in ink on paper up to June of 1907; the date on which she is reborn with a new physiognomy, with a physiognomy closer to that of *Nu à la draperie* than to that of *Les demoiselles...*, until the artist, in order to make the enigma almost unbearable, in Album 9, culminates his relationship with this type of figure writing next to it the word: *Malaga*.

EUGENIO CARMONA MATO  
PROFESSOR OF ART HISTORY AT THE UNIVERSITY OF MALAGA

NOTES

<sup>1</sup>I quote the catalogue of the 1988 exhibition in the following edition: *Les demoiselles d'Avignon*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, Museu Picasso, Ajuntament de Barcelona with the sponsorship of IBM, Caixa de Catalunya, Fundación para el Apoyo de la Cultura, Edited by Hélène Seckel, Texts by María Teresa Ocaña, Hélène Seckel, Brigitte Leal, Charles de Couësin, Thierry Borel, Leo Steinberg, William Rubin, Pierre Daix and Judith Cousins, Management of the edition in Spanish by Joaquim Horta from the Regidoria d'Edicions i Publicacions, Translations by Tona Gustà, Marina Casariego and Marta Fontanals. From here on I shall call this publication "LDDA Barcelona"

<sup>2</sup>In LDDA Barcelona, pp. 319-365. This text is a reconsideration of the original from 1972, which appeared in *Art News*, New York, volume 71, number 5 and number 6.

<sup>3</sup>In the case of Pierre Daix, he has written a great deal about Picasso which might be quoted but let it be enough to remember his well-known, *Le Cubisme de Picasso: Catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1907-1916*, Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes, 1979, in collaboration with Joan Rosselet. In the case of Rubin, among many other publications, in this regard it is worth remembering o"From narrative to 'Iconic' in Picasso: The Buried Allegory in Bread and Fruit-Dish on a table and the Role of *Les Demoiselles d'Avignon*", *The Art Bulletin*, New York, volume LXV, number 4, December 1983, pp. 615-649.

<sup>4</sup>In *Picasso. Forty Years of his Art*, The Museum of Modern Art, New York, 1939, pp. 59 y 60, Barr says: LES DEMOISELLES D'AVIGNON / What happened next in Picasso's art is concentrated in one extraordinary picture, *the Demoiselles d'Avignon*, begun toward the end of 1906 and finished in 1907 after months of development and revision. As the first of the three studies suggests, the composition of the *Demoiselles* is probably inspired by one of Cézanne's late bather pictures in which the figures and background are fused in a kind of relief without much indication either of deep space or of weight in the forms. It is also possible that memories of El Greco's compact figure compositions and the angular highlights of his draperies, rocks and skies may have confirmed the suggestions drawn from Cézanne. More conspicuous is the archaic schematic drawing possibly under the influence of Negro sculpture. The masks of the figures at the right are more directly derived from Negro art of the Ivory Coast or French Congo and surpass in their barbaric intensity the most vehement inventions of les fauves. / *The Demoiselles d'Avignon* is the masterpiece of Picasso's Negro Period, but it may also be called the first cubist picture, for the breaking up of natural forms, whether figures, still life or drapery, into a semi-abstract all-over pattern of tilting shifting planes is already cubism; cubism in a rudimentary stage, it is true, but closer to the developed cubism of 1909 than are most of the intervening "Negro" works. *The Demoiselles* is a transitional picture, a laboratory or, better, a battlefield of trial and experiment; but it is also a work of formidable, dynamic power unsurpassed in European art of its time. Together with Matisse's *Joie de Vivre* of the same year it marks the beginning of a new period in the history of modern art". Later, in the concrete commentary on the preparatory sketches for the work, Barr introduces data to interpret the painting as a struggle between vice and virtue and stipulated the transformation to the formal of the painting. On the other hand, in *Picasso. Fifty Years of his Art*, The Museum of Modern Art, New York, 1946, in the first edition, pp. 54-59, Barr reconsiders: LES DEMOISELLES D'AVIGNON: 1907 / The resolution and culmination of Picasso's labors of 1906 is concentrated in one extraordinary picture, *Les Demoiselles d'Avignon*, which was painted for the most part in the spring of 1907 after months of development and revision. Zervos reproduces no less than 17 composition sketches for this canvas. Of the three studies reproduced on page 56 the earliest suggests that the composition of *Les Demoiselles* was inspired by Cézanne's late bather pictures in which the figures and background are fused in a kind of relief without

much indication either of deep space in the scene or of weight in the forms. As the painting developed it is also possible that memories of El Greco's compact figure compositions and the angular highlights of his draperies, rocks and clouds may have confirmed the suggestions drawn from Cézanne. / Each of the five figures in the final composition was the subject of considerable study, beginning in several cases in 1906 and continuing in "postscripts" long after the painting was finished. Although their bodies are fairly similar in style the heads of the two right-hand figures differ so much from the others that they will be considered separately. / What happened to Picasso's figure style in the months between the *Two Nudes* of late 1906 and the painting of *Les Femmes d'Alger* may be summarized by comparing the left-hand figures in the two canvases—figures which are quite clearly related in pose and gesture. / Obviously the painter has lost interest in the squat forms, the sculptural modeling and the naturalistic curves of the earlier nude. The later figure is drawn mostly with straight lines which form angular overlapping planes and there is scarcely any modeling so that the figure seems flat, almost weightless. The faces of the two figures differ less than their bodies. The mask-like character of the earlier face is carried further in the "demoiselle's" head and the eye is drawn in full view although the face is in profile. / This primitive or archaic convention seems more startling when applied to the noses of the central two figures of the *Femmes d'Alger* which are drawn in profile upon frontal faces, a device which later became a commonplace of cubism. The faces of the central two "demoiselles" may be compared with that of the transitional *Self Portrait* in which the stylized features of Iberian sculpture are not yet so exaggerated. / The right half or, more precisely, two-fifths of *Les Femmes d'Alger* differs in character from the rest of the picture. The light browns, pinks and terra cottas at the left are related to the colors of late 1906, the so-called Rose Period. But, toward the right, grey and then blue predominate with accents of green and orange. The planes too are smaller and sharper and much more active. / The most radical difference between the left and right sides of the painting lies in the heads of the two figures at the right. The upper head is no longer flat but foreshortened, with a flat-ridged nose, a sharp chin, a small oval mouth and deleted ears, all characteristic of certain African Negro masks of the French Congo\* more than of Iberian sculptures. In the face below the tentative three-dimensional foreshortening of the upper and doubtless earlier head gives way to a flattened mask in which eyes, nose, mouth and ear are distorted or even dislocated. The hand and arm which support this lower head are even more violently distorted. Like their forms, the coloring and hatched shading of these two faces seem inspired in a general way by the masks of the Congo or Ivory Coast, more than by any other source. // IMPORTANCE OF LES DEMOISELLES D'AVIGNON / Yet in spite of the interest of these heads and the fame of the vividly painted fruit in the foreground, *Les Femmes d'Alger* is more important as a whole than for its remarkable details. Although it was only once publicly exhibited in Europe, and was very rarely reproduced, the picture was seen by other artists in Picasso's studio where its early date, originality, size and power gave it a legendary reputation which persisted after it had passed into the collection of Jacques Doucet about 1920. / *Les Femmes d'Alger* may be called the first cubist picture, for the breaking up of natural forms, whether figures, still life or drapery, into a semi-abstract all-over design of tilting shifting planes compressed into a shallow space is already cubism; cubism in a rudimentary stage, it is true, but closer to the developed early cubism of 1909 than are most of the intervening "Negro" works. *Les Femmes d'Alger* is a transitional picture, a laboratory or, better, a battlefield of trial and experiment; but it is also a work of formidable, dynamic power unsurpassed in European art of its time. Together with Matisse's *Joie de Vivre* of the same year it marks the beginning of a new period in the history of modern art. / THE COMPOSITION OF LES DEMOISELLES D'AVIGNON / To judge from his work it was at Gósol in the summer of 1906 that Picasso first began to plan a large composition of nudes; but none of these early attempts so closely antici-

pate *Les Femmes d'Alger* as do certain bather groups of Cézanne which in drawing as well as arrangement inspired the earliest composition studies. / Picasso explained, in 1939, that the central figure of the early study is a sailor seated and surrounded by nude women, food and flowers. Entering this gay company from the left is a man with a skull in his hand. Picasso originally conceived the picture as a kind of *memento mori* allegory or charade though probably with no very fervid moral intent. Only the three figures at the right and the melons were retained in the final version. / Though its relation to actuality is remote this study recalls the origin of the painting's rather romantically troubadour title, *Les Femmes d'Alger*, which was invented years later by a friend of Picasso's in ironic reference to a cabaret or *maison publique* on the Carrer d'Avinyo (Avignon Street) in Barcelona. / In a later study the sailor has given place to another nude. The figures are shorter in proportion, the format wider. / In the latest, perhaps final, study with only five instead of seven figures, the man entering at the left in the earlier studies has been changed into a female figure pulling back the curtain. In the painting itself this figure loses her squat proportions in harmony with other figures and the taller narrower format of the big canvas. All implications of a moralistic contrast between virtue (the man with the skull) and vice (the man surrounded by food and women) have been eliminated in favor of a purely formal figure composition, which as it develops becomes more and more dehumanized and abstract. / POSTSCRIPTS FOR LES DEMOISELLES / Such was the concentrated effort spent by Picasso upon each of the figures of *Les Femmes d'Alger* that he was not satisfied until he had reworked them, singly or by twos and threes, in pictures painted as much as a year after the great canvas was completed. For instance the figure in the very rare woodcut reproduced above is closely related to the second "demoiselle" from the left. \ It is one of some dozen variations. / Years later in 1937, during the months after Picasso had finished the *Guernica* mural, the momentum of his excitement carried him into a series of variations and postscripts comparable to those which followed in the wake of *Les Femmes d'Alger*. // "NEGRO" INFLUENCE / The discovery and appreciation of African Negro sculpture among the artists of Paris in the early 1900's is still a somewhat confused story. It seems probable that as early as 1904 Vlaminck began to take an interest in this hitherto neglected art. Shortly afterwards he introduced Derain to his new enthusiasm, and before long Derain and his fellow fauve Matisse began to form collections. Vlaminck's admiration lay more in the romantic and exotic values of the masks and fetishes but Derain and Matisse found in them unhackneyed esthetic values involving the bold distortion and structural reorganization of natural forms. / It is strange that Picasso who had met Matisse by 1906 should have been unaware of Negro art until the middle of 1907 when, as he says, he discovered it for himself almost accidentally while leaving the galleries of historic sculpture in the Trocadéro.\* However the discovery, he affirms, was a "revelation" to him and he began immediately to make use of it. Whatever general stimulation the fauves had got from African art there is little specific trace of it in their painting. But several of Picasso's works of 1907-08 incorporate African forms and possibly colors to such an extent that the title "Negro Period" has hitherto been applied to his art of this time including *Les Femmes d'Alger*. Actually Iberian sculpture continued to interest him and often its forms were fused (and by critics confused) with those of the Congo and the Guinea Coast. / For instance the *Woman in Yellow* (opposite) has long been considered one of the important paintings of Picasso's Negro period but it now seems clear that this hieratically impressive figure is related to Iberian bronzes even more closely than are the three earlier figures of *Les Femmes d'Alger* which it resembles in style. As Sweeney has pointed out, the face and pose are remarkably similar to an archaic votive figure from Despeñaperros. The ochre color and striated patterns however may have been suggested by Negro art. More African in form is the *Head* which may have been inspired by the almond-shaped masks of the Ivory Coast or French Congo. / In style, if not actually in time, both the

pictures here reproduced seem to fall somewhere between the earlier figures of Les Demoiselles and the barbaric masks of the later figures at the right of that canvas. Zervos dates the *Woman in Yellow* in the summer of 1907.

<sup>5</sup> It might have been interesting to have done an exhaustive inventory of the relationships established by the critics between the so-called *Negro art* and the work of *Les demoiselles*. But that would perhaps exceed the framework of what is proposed here. In any case, Pierre Daix is extraordinarily sincere and effective when dealing with the subject in his well-known *Dictionnaire Picasso, Paris, Robert Laffont, 1995, pp. 49-51, 52-58 y 246-254*, in the entries devoted to Iberian Art, Negro Art and the Demoiselles d'Avignon. Although more than ten years have passed since Daix made these reconsiderations and since then the historiography has not ceased to raise questions about the matter.

<sup>6</sup> See: Pierre Daix, "El álbum 7, dinamismo de las muchachas, rapidez gestual, formalismo 'negro', bodegones" in "El historial de Les Demoiselles d'Avignon revisado con ayuda de los álbumes de Picasso, in the volume of the catalogue of the exhibition of 1988, work quoted in note 1, pp. 511-513, for the first subtext and 490-545.

<sup>7</sup> To be exact, Pierre Daix wrote: "If these hypotheses are exact and if these excursions outside the project of the Brothel tend to constitute a species of elementary grammar of a new plastic vision, the resort to the formal brutalities and vulgarities of the savagery which appears at the end of the albums would therefore constitute the end of the process, the passage from a conceptual primitivism to a primitivism of the pictorial language. This is the problem set down by Album 8.", in the op. cit. note 8, p. 513.

<sup>8</sup> Pierre Daix in "El álbum 7...", op. cit. p. 512.

<sup>9</sup> Pierre Daix in "El álbum 7...", op. cit., p. 511.

<sup>10</sup> See, in this regard, William Rubin, "The genesis of *Les demoiselles d'Avignon*" in Catalogue 1988, op. cit., pp. 368-487. Especially on p. 474 and following. Rubin thinks that the *shading* of the face of the *demoiselles* considered in relation with the so-called *Negro art*, especially, "the one who is standing on the right" comes from the graphic and decorative evolution in the use of Iberian Art. This conclusion is as important as it is plausible; but, for my part, I would like to point out that these shadings are very similar to some which are on objects and figures from the archaeological stage known as Narada II in Ancient Pre-Dynastic Egypt. And we already know of the importance of the lost *Egyptian trail* in everything related with the painting. Rubin especially indicates this final fact.

<sup>11</sup> It is important to indicate that Picasso would only use that ink to draw these signs, which emphasise its nature as a signature or similar.

<sup>12</sup> It would perhaps be interesting to relate this kind of calligraphy, used by Picasso, with the use of a similar or relatable school ductus on the part of Miró and Magritte in the 1920s. It is enough to remember the well known document by Michel Faucault about Magritte, and we should also note the temptation to analyse the imitation of schoolboy writing by Picasso from perspectives that are similar to those of Faucault.

<sup>13</sup> In the cataloguing of Zervos (XXVI number 196) the editor of *Cahiers d'Art* entitles the drawing *Nu à la draperie*, taking it away from the beginning from the sphere of *Les demoiselles*. As can be appreciated, the criticism has had problems in giving this drawing its own importance; it is our intention on the other hand to grant it that importance.

<sup>14</sup> And this discussion about *Les demoiselles...* would not be entirely new. Already Leo Steinberg assumed as a case for study the problems which are derived from discerning the correct position of the second girl on the left from the spectator on the oil on canvas of 1907. But Steinberg made a lucidly pertinent analysis although it was not taken into account, as it was considered that this

*demoiselle* was seen from above. See the edition of *The philosophical brothel* in the catalogue of the exhibition of 1988, op. cit. pp. 328 and following.

<sup>15</sup> Angelo Marquese and Joaquín Forradellas in the *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1994, p. 27, define *Amphibology*: "It is an ambiguous enunciation that is interpretable in two different ways. The mistake may depend on the semantic aspect of a word or of a syntactic construction". In generative grammar, amphibology is believed to arise from the capacity of hyperconnotation of signs.

<sup>16</sup> Dysemia involves the presence of two meanings offered simultaneously.

<sup>17</sup> See: *Necrópolis de Carmona. Memoria escrita en virtud de acuerdo de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando* by D. Juan de Dios de la Rada y Delgado, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1885.

<sup>18</sup> See note 14.

<sup>19</sup> He was also interested in the figure of the child, which might have led to interesting solutions. The association of the woman with curtains and child perhaps referred to a well-known work carried out in Gósol.

<sup>20</sup> Rubin already indicted this correctly. See Rubin's text in the 1988 catalogue, op. cit. pp. 374 and following. His quotation from André Salmon, in note 34, page 471, is especially opportune and revealing.

<sup>21</sup> William Rubin, in the above-mentioned essay, included in the 1988 catalogue, says literally: "of the three modified heads in *Les demoiselles*, that of the prostitute who is standing on the right is the one that is most similar to the masks of the tribal populations. And it is, above all, above this head that the idea of a plastic *influence* of Negro Art on *Les demoiselles* hangs. The even more revolutionary head of the squatting character presents a symmetry that is foreign to the tribal masks and, as we shall see, it was born of the metamorphosis of an intermediate state of the image, already highly deformed, which did not have the appearance of a mask or any kind of tribal appearance. The head of the girl who is moving the curtains, to the extent that she presents one facing eye in a face in profile, comes from a more pictorial than sculptural side, and takes us more to comparison with Greek painting or the pictorial paraphrases of this painting and the Oceanic paraphrases proposed by Gauguin, than with tribal sculpture. Furthermore, the reasoning which establishes relationships between the characters in *Les demoiselles* and concrete African or Oceanic objects, have been shown to be misleading. None of the types of masks in which successive art historians have been able to see possible models for Picasso was in the Trocadéro or on the market in Paris in 1907. // Although Picasso experienced a kind of epiphany when he visited the Trocadéro and, a short time later, became an assiduous collector of tribal art, he never made even the least textual sketch of a tribal object, unlike Matisse, Klee, Giacometti, Moore and so many others. The scraps scattered here and there that he might have considered useful or stimulating from a plastic point of view were so perfectly assimilated, so totally amalgamated with his own ideas that it was difficult and sometimes impossible to identify models or sources of inspiration that were very precise. The African head of the girl who is standing on the right is not directly inspired by any kind of African art in particular. It is a sort of gloss in the sense that the symmetry, the suppression of the ears and of the long face evoking an animal snout give a global interpretation of various kinds of African art visible in the Trocadéro in 1907. The bulging forehead and the lengthy "snout" of Picasso's girl are more nearly related with certain masks and statues of *bieri* of the fang people, but these do not have the parallel scarifications which would have inspired Picasso's striated shadows in red and green according to certain authors. In any case, this motif, by means of which Picasso "primitivised" above all the shadings traditionally used for shadows, would already have been acquired in fact in the final phases of his Iberian-

ism. We can see it, but not yet in alternating colours, in the drawing directly inspired by the Cerro sculpture that Picasso had. There, Picasso used, together with a large ear in the form of a volute and the asymmetry of the eyes, both taken from the Iberian head, long extrapolated striations of the shadings by a process of graphic abbreviation for the shadow of the nose. And even, if this motif is fused with memories of African scarifications in Picasso's later work, it can hardly be said that these "primitivist" shadows come purely and simply from tribal art. // The choice of an African head for the girl who is standing on the right seems to me to be dictated by the desire to introduce into the painting an allusion to a total unleashing of sexuality, a primary physical way that is so enveloping and instinctive that it overcomes all the inhibitions and limitations inherent in the western psyche and therefore suppresses the differences between man and beast. The association of human and animal characters, common in numerous tribal masks, gave Picasso a prototype which served him to put onto his great painting, that is to say, the noble art, a mode of associative evocation which he had been exploring for some time apart from his work, in the "trivial" art of erotic caricature. Let us take, for example, the dissolute leaf of 1905, where the face of the prostitute who lasciviously tastes the sex of her colleague is caricatured in such a manner that it appears to be a snout. Is it purely by chance that Picasso showed pigs fornicating in the lower part of the sheet? Certainly the idea of transmuting the human physiognomy was not really new. We find it notably in the graphic work of Leonardo da Vinci, whose «caricatures» were especially seductive to Picasso. When Picasso associated the prostitute with a pig, he was responding, in brief, to a comparison of the time which was inscribed on the lines of his frequent permutations of women and animals. The popular dimension of this phenomenon is duly testified by the humorous drawing which shows the monkey-like occupants of a brothel which appeared in L'ASSIETTE AU BERRE on the occasion of a special number devoted to venereal diseases, in the same year that Picasso carried out the sheet in question. (Daix indicates that Picasso had previously collaborated with this anarchic weekly, in which two texts by Salmon had been published in 1904, and Palau writes that the editorial staff later proposed to Picasso that he should illustrate an entire number). // Apart from the sheer strength of its plasticity, the African head of the girl standing is differentiated from the caricature by the organic nature of the fusion of the human and the bestial carried out by Picasso, and by the absence of humoristic pre-text in the image. It was precisely the corrosive image of the animalised prostitute, which was less than human, which would seduce Picasso in Degas' monotypes on the subject of the brothel, of which he might have had knowledge during the preparation of *Les demoiselles*, as indicated by Rosenblum." It is this opinion of Rubin, which I take up, *in extenso*, which I think that Album 7 contradicts, especially Drawing 3R. It might be said, although with caution, that what moves Rubin to identify the head of this *demoiselle* with *the African* are rather *excursive* reasons of a cultural or ideological nature than reasons based on what is genuinely plastic. Rubin in most of his critical assertions is sublime, but on occasions he is too unfounded in considerations which fully affect Picasso's personality and beliefs, so to speak. As a critic, on occasion, he slides onto land which is somewhat beyond the limits and, without a doubt, uneven, without having sufficient arguments for so doing.

<sup>22</sup> See note 10.

<sup>23</sup> I am referring to the piece of writing by David Lomas, "In Another Frame: *Les Demoiselles d'Avignon* and Physical Anthropology" collected in Christopher Green (ed.), *Picasso's 'Les Demoiselles d'Avignon'*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 104-127. The first version of Lomas' text, "A Canon of Deformity: *Les Demoiselles d'Avignon* and Physical Anthropology" appeared for the first time in *Art History*, 16, no. 3, 1993, pp. 424-446.

<sup>24</sup> See, Christopher Green, "Looking for difference. The *demoiselles d'Avignon* again", in *Picasso: Architecture and vertigo*, New Haven and London, Yale University Press, 42-73.

<sup>25</sup> In this regard, it is surprising to want to give an alternative explanation to the oversized ear, and the only one on the head, which appears in some representations of the human figure in Picasso's work during the year 1907. The artist's own declarations and the studies of numerous researchers have made clear that this styleme is taken from Iberian Art and from a sculpture that Picasso himself had in his study. It does not therefore appear that referring this iconographic feature to anthropometric treatise writing of a socially segregationist nature has a true base.

<sup>26</sup> In Spain, the first translation of *Proportions in the human figure* appeared in 1915, in Barcelona, from Editorial Salvat. This edition said that it was a direct translation of the first German edition of the work. The author signed his text at the Hague, so we may perhaps suppose that this German edition is from the early 20<sup>th</sup> Century.

<sup>27</sup> I would like to thank Dr. Carmen González Román y and the researcher, Mara Portmann, for the comments and suggestions supplied in this regard. On the other hand, I would like to remember the early relationship between cubism and the treatises of Durer about the human figure, put forward by Arthur Jerome Eddy in *Cubist and post-impressionism*, A. C. McClurg & Co., 1919 (first edition, 1914).

<sup>28</sup> Picasso may especially have known C. H. Stratz *Die Schönheit des weiblichen körpers (The beauty of the female body)*, Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, 1905 (1898), since there was a French edition of the book, *La beauté de la femme*, published in Paris, 1905. This book contains numerous plates of anthropometric canons and suggestive photographs. Other books by Stratz such as those dedicated to young Javanese women or ethnographic beauties. On the other hand, some drawings by Picasso have a relationship with photographs included by Stratz in *Die Frauenkleidung*, Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, 1900.

<sup>29</sup> See, "Works, n° 16", en VV. AA., *Picasso and Greece*, Andros (Grecia), Basil & Elise Goulandris Foundation, Museum of Contemporary Art, in collaboration with the Picasso Museum in Paris and with the sponsorship of the Hellenic Culture Organization – Cultural Olympiad, 2004, s/p.

<sup>30</sup> The doctoral thesis of Dolores Vargas, which will be entitled *Picasso y las iconografías del baile y la danza*, will be presented at the University of Málaga in 2010.

<sup>31</sup> I wish to thank Marie-Catherine Lambert for the documentary and iconographic contribution in this regard.

<sup>32</sup> From Robert Rosenblum, see: "The "Demoiselles d'Avignon" revisited", *Art News*, New York, vol. 72, n. ° 4, April 1973, pp. 45-48; and, likewise, « Les Demoiselles d'Avignon: Cahier n. ° 42, 1907, en Je suis le cahier: Les carnets de Picasso », Paris, Bernard Grasses, 1986.

<sup>33</sup> See note 28.

<sup>34</sup> *Die Frauen auf Java, eine gynäkologische Studie (Women in Java. A gynaecological study)*, Stuttgart, Verlag F. Enke, 1897.

<sup>35</sup> See note 20.

## BENEATH THE RED LIGHT: BROTHELS, MISSES AND ARTISTS

Do not believe me holy, because that is my name.  
Nor should you believe me lost in my relations  
With the Lescauts or the Gautiers, because of my  
lifestyle. [...] Given up by the “men of  
good conscience” [...] Do not tell anybody:  
they would mock and be horrified by me -, but  
just imagine, in the Health Inspection, I was  
a number; at the brothel, a thing for  
hire; in the street, a rabid anima,  
to be seen off by anybody; and everywhere,  
a mere wretch. [...] Take me in and resuscitate me  
What would it cost you?

FEDERICO GAMBOA, *SANTA* (1903)

From an androcentric point of view, women have had the roles of mother, virgin and prostitute assigned to them socially. The patriarchal imagery has traditionally represented the woman starting from the rigid virgin-prostitute dichotomy. The one, passive, obedient and subject to the male is opposed to the other, who is more active, carnal and powerful, fascinating and dangerous, who will achieve her maximum expression in the *femme fatale*. And in the broad repertoire of misogynistic iconographies, the whore stands out above all, since in her all those defects that men have associated with women are concentrated.

The spectacular increase in prostitution in the large European cities from the second half of the 19<sup>th</sup> Century onwards contributed without a doubt to the fact that this subject was widely reflected in the contemporary literature and in parallel in the plastic arts. Treated with ambiguity, from desire or repudiation, there is a single constant: the representation of woman with a negative connotation, her exclusion as a subject and her conversion into a sexual object.

### SELF-PORTRAITS IN THE BROTHEL

Life in the brothels has frequently been portrayed through the history of art but it was not until the mid-nineteenth century that the great blooming of the subject occurred, showing the most varied atmospheres: from the luxurious houses to the third-class sites. But how many artists have painted their own self-portrait beneath the red light of these whorehouses?

In a room in a brothel, completely naked and in the company of his friend, Sebastián Junyer-Vidal, Picasso portrays himself in his *Parody of Manet's Olympia* (1901). Sitting on either side of the bed, the two friends pose happily next to Olympia's black maid, who, converted into a primitive Venus, lies naked on the bed, with a dog and a cat at her feet. If in Manet's work the spectator is the customer to whom the prostitute directs her gaze, while she receives the bunch of flowers that her maid gives her, in this parody, Picasso, before the spectator, becomes the protagonist of the scene as he enters the adjoining room with his friend, Junyer, to fête, this time with a plate of fruit, the black maid.

In the well-known work, *The Harem* (1905) Picasso took as a reference the academic representations of the harem so as to fuse them with the more contemporary subjects of brothels

and prostitution. Again forming part of the composition, the painter represents himself sitting on the floor, resting after coitus while he gazes on the four naked female forms who are brushing their hair and washing themselves. At the back, in a corner, a diminutive madam observes the scene with attention.

Another interesting example is the *Self-Portrait*, (1927) by Christian Schad. Beyond the ambiguity of the title, Schad presents himself as the client of a prostitute and not as a painter, giving his portrait grotesque features, like a Renaissance master although not without a certain photographic realism. His companion, naked on the bed and with red stockings as an element alluding to her profession, shows a scar on her face, the mark of masculine ownership in the sphere of the brothel.

### THE STREET PROSTITUTE AND THE FLÂNEUR

With Hausmann's remodelling, nineteenth-century Paris gained numerous boulevards which became the new stage for street prostitution. From the quarters in which they had been confined, the prostitutes took to the streets and beneath the gaslight of the street lamps, made commercial relations in the boulevards full of passers-by: woman as merchandise but also as the object of mass consumption; woman observed but who also observes converted into a spectator of what occurs before her eyes. The courtesan was that “other” who represented subversion of all morals and all ethics, converted into a symbol by modern artists, who saw in her an escape route to the society born of the new rational order that had appeared after the Industrial Revolution. In these little women who took over the main streets of the city, Baudelaire detected an indivisible unit made up of their clothing, their make-up and their beads. Surrounded by the artificial, the prostitute is an object of public pleasure whom he describes in these terms:

“Sometimes they find, without attempting to, poses of such nobility and audacity that they would enchant the most delicate of sculptors, if modern sculpture had the courage and the spirit to take the nobility from anywhere, even in the mud; other times, they can be seen prostrate, in attitudes of desperate boredom, in the laziness of the cosy café, priding themselves on a masculine cynicism, smoking a cigarette to kill time, with the resignation of oriental fatalism; laid out, sprawled on divans, skirts rounded in front and at the back giving the shape of a double fan or leaning, balancing, on chairs and stools; slow, melancholic, stupid, extravagant, with eyes burnished by the liquor and foreheads enlarged by stubbornness”.<sup>1</sup>

The street, as Baudelaire observed, belonged to the *flâneur*, but also to the prostitute, who ended up becoming, as Walter Benjamin said, one of the paradigmatic, habitual and representative figures of the modern city. In this regard, Benjamin includes in his book *Berlin Childhood around 1900*, his first contacts with the prostitutes who invaded the streets of the German city:

“At that time, when my mother told me off for my sullenness and my sleepy way of walking, I felt the indistinct possibility of later freeing myself from her dominion, together with these streets, in which apparently I could not orient myself. In any case, there is no doubt that the sensation –unfortunately deceptive– of leaving her, her class and mine, was the cause of the unequalled impulse of addressing a prostitute in the middle of the street. Hours might pass until I managed to put it into practice. The dread that I felt was the same that I would have felt at an automaton for which a single question was enough to start it up. And so I projected my voice through the crack. Then my ears were ringing and I was not able to understand the words that fell from the daubed lips. I ran away, to repeat that same night, and many others, the reckless attempt, and when I stopped, sometimes in the morning, in a doorway, the asphalt

ties of the street had me bound without remedy and it was not precisely the cleanest of hands that liberated me".<sup>2</sup>

The street prostitute continues to be a motive for reflection and analysis in contemporary art. In late 2009, the pair of American artists, Ed Kienholz and Nancy Reddin Kienholz made one of the halls of the National Gallery in London into the recreation of several of the streets of the red quarter of Amsterdam where the whores exhibit themselves in shop-windows to potential customers and the curious. With this installation, entitled *The Hoerengracht* – the canal of the prostitutes-, they re-entered a subject, prostitution, which was already present in some of their previous work. In *Roxy*, they reproduced the interior of a brothel from the American state of Nevada that Ed had known in the 1940s. After travelling to Amsterdam on a number of occasions, they made contact between 1984 and 1988, with the prostitutes from the red quarter so as to think up a new project on the subject.

Unlike their first installation, in which the grotesque dolls peopled the rooms of the brothel recreated in *Roxy*, in *The Hoerengracht* the Kienholzes realistically reproduced the streets with flickering red lights which surround the shop-windows, in which the full-size figures, like the dummies in a real shop-window, show themselves naked, selling their bodies.

Accompanying them in these tiny cages of glass, the objects that fill the sordid rooms of the prostitutes can be seen scattered around: lamps, artificial flowers, coat hangers and clocks.

#### PROSTITUTION: FROM MORALITY TO SATIRE

In one of his satirical cycles, the 18<sup>th</sup> Century painter and illustrator, William Hogarth, tackled the subject of prostitution from the moralistic point of view. Through the six scenes which make up the series, of which the title is *A Harlot's Progress* (1731), he tells the story of a woman who, after a life of luxury, dies of syphilis, poor and ruined.

In some of his *Caprices*, Goya contributed to establishing the iconographic types linked with the world of prostitution, which would keep their validity until well into the 19<sup>th</sup> Century. Dealing with this subject as a social problem and without ambiguity, in "A Bad Night", "Sleep Overcomes", "Poor Little Girls" and "How They Pluck her" he reflects the misery of the poor little women of the night in Madrid. Fascinated by female beauty, the painter cannot help feeling a certain pity, portraying them not as innocent but as passive accomplices. Goya mocks men, seeing them as toys who lose their fortunes as they fall into the snares of the prostitutes, denouncing the representatives of public power for consenting to and taking advantage of street prostitution.

Some of the most wretched images of the public woman were created in the works that George Grosz and Otto Dix made during and after the First World War. The chauvinism and sexism of both painters is more than obvious and the comparison of woman and prostitute is a constant. The courtesan is, in the work of these artists, one of the archetypes into which the German woman of the 1920s is transformed, a derivation of the fascinating and at the same time dangerous *femme fatale*, through whom they offer a new vision of femininity and they reflect about the gender relationships on a stage that never changes: Berlin, the big city.

From the point of view of caricature in which repulsion and rejection are paramount, the only work carried out by women in the works of Georges Grosz is that of prostitution. When they are not public women, they are converted into simple passers-by, extras on the streets without any function. Reduced to a sexual object, always in relation to a masculine character – mutilated soldiers, seamen, townsmen and anonymous citizens – the prostitute is not a victim

of her circumstances, she is just one more element among those that form part of the capitalist exploitation system.

The figure of the solitary and isolated prostitute becomes, in the paintings of Otto Dix, a symbol of the decadence which destroyed the Germany of the interwar period. They are the beings who wander through the streets, corpses that, like the mutilated soldiers – symbols of lost masculine sexuality – walk without any relationship with the rest of society. Dix shows them in this way in the triptych called *The big city* (1928), in which he portrays two categories of prostitute: those from the slums and those from the wealthier neighbourhoods. One group parades under a bridge, beneath the gaze full of fury of a soldier both of whose legs have been amputated. The other, turned into sexual symbols, exhibit themselves shamelessly, challenging and arrogant, in comparison with the street beggars.

Along the same lines, the expressive and vulgar prostitutes of Georges Rouault represent human misery and the corruption of middle-class society. His *Prostitute before her mirror* (1906) is not a particular woman, it is the reflection of a corrupted society, but also – and here is the difference from Dix – it symbolises a way of life, a hard and wretched profession. His first approximation to this subject was in 1905, the year in which he painted the triptych known as *Prostitutes*. Through these works, Rouault was able to express the indignation that the permissiveness of bourgeois society towards evil produced in him. His gaze starts from rejection and is moralising but his images allow a certain compassion for the fragile and vulnerable characters abandoned to their fate to be glimpsed, at the mercy of life in the street, with whom the painter makes a spiritual connection. The deformed and unprotected prostitutes who people his works exhibit their wasted bodies and faces that are so coarse that they are almost disfigured. Immersed in degradation, the raw reality is marked by the perpetual dejection and the continuous sadness, increased through the effects of light and dark which it imposes on some monumental figures, loaded with plasticity.

#### THE MEDIATORS OF SEX: MADAMS AND PROCURESSES

*The Madam* is one of the fundamental characters in the world of the traditional brothel, whose iconographic type has contributed to defining artists such as Edgard Degas, Felicien Rops, Jeanne Mammen and Fernando Botero. Pot-bellied, no longer in the flower of youth, clothed in long dresses and seated, the madam indoctrinates her young pupils, as we can see in the ironic drawing entitled *The sentimental education* (1894) by Aubrey Beardsley; she examines her new residents, as Felicien Rops shows in *The examination* (1878-80), or carries out her main task: she shows off her merchandise and negotiates with the clients. In *Fête de la patronne*, Degas portrays, not without a certain sarcasm and perfidy, some of the moments of fun and relaxation in the closed ambit of the brothel: on her saint's day, the governess receives congratulations, embraces and bunches of flowers from naked and buxom prostitutes, converted into caricatures of her celebrated dancers.

In the Dutch painting of the 17<sup>th</sup> Century, the scenes of brothels enjoyed great popularity and commercial success, with the works centred on the indecent propositions proliferating and the procuresses, conceived as a way of opposing the strict moral codes, but also as a tool to prevent men from tricking the courtesans. Johannes Vermeer (*The procuress*, 1656), Michael Sweerts (*The Young Man and the Procuress*, 1660), Jan Miense Molenaer (*The Procuress*, 1625), and Van Baburen (*The Procuress*, 1622) are some of the painters who entered the universe of the brothel.

In Spain, the figure of the procuress (alcahueta) is associated with the Celestina, a character from literary tradition created in 1499 by Fernando de Rojas and whose name is a synonym

for a mediator and accessory. Goya destructively caricaturises the old procuresses who perpetuate the role, seeing in them the contradiction of the human being as he sees them as exploiters but at the same time as victims, as women who house in their interior religiosity – symbolised in the rosaries – and evil, characters who are worthy of pity who wander the paths of alcoholism and deception. In some of the prints of *Les Caprices* – “*It is nicely Stretched*” or “*Pretty Teachings*” – and in works such as *Maja and Celestina* (1805-1812) he would completely capture the spirit of these mediators of sex.

The plastic configuration of this character from the world of clandestine prostitution has its roots, therefore, in Goya but also in some of the works of Picasso dated in the first few years of the 20<sup>th</sup> Century such as *The Divan* (1899-1900), *Celestina* (1901), the prior drawings in preparation for *La Celestina* (1903) and *The Harem* (1905). *La Celestina* is considered to be one of the best pictures from his blue period and Picasso ennobles and dignifies the figure of the mediator in *La Celestina*, a painting that he made in 1904 using as a model Carlota Valdivia, a woman from Barcelona who had the same profession as the literary character. On a blue background and cloaked in a bonnet and a black mantilla, the hirsute, one-eyed, aged procuress is presented to us as majestic. With her greying hair hidden in the dark blanket and her neck wrinkled, in her face her penetrating gaze with a cataract which covers her left eye, a defect which gives her mystery, transforming her into an enigmatic character. In the series of etchings on *The Tragicomedy of Calixto and Melibea*, Picasso would again occupy himself with this character.

Three years after Picasso painted his *Celestina*, Ignacio Zuloaga showed in one of his paintings the control that these mediators exercised over their pupils in the sphere of the brothel: in the interior, a sensual prostitute waits for the dealings between the madam and the client to come to an end (*Celestina or Las pupilas de Matilde*, 1906) in an attractive image that is far removed from the wretched and dramatic representations that José Gutiérrez Solana made of the world of prostitution in paintings such as *Las Chicas de Claudia* (1915-1917), *La casa del arrabal* (1934) and *Los caídos* (1915).

#### SYPHILIS

In his work, *The seven deadly sins* (1933), Otto Dix identified Luxury with a prostitute who caresses and exhibits one of her breasts, while she passes her tongue over her syphilitic lips. The image transmits a clear and precise idea: luxury is a sin which has the shape of woman, in this case a prostitute, and leads to death through catching venereal diseases<sup>3</sup>. Syphilis was one of the most deadly and also one of the ones most represented in art, always identified with a promiscuous woman, who was either a prostitute or an adulterer. It is therefore paradoxical that within the bourgeois order, prostitution was considered a necessary evil: it gave vent to the sexual needs of men and its existence ensured the survival of another kind of woman, more virtuous and chaste.

Indissolubly associated with prostitution, the contagion known as “mal de Venus” became, in the first few years of the 20<sup>th</sup> Century, one of the matters that most concerned public opinion, which explains that, in parallel to the increase in sexual commerce, syphilophobia, a current of hysteria linked to the propagation of the venereal disease. Conscious of this problem, numerous brothels carried out regular and obligatory medical inspections on their girls.

Such a delicate subject as the medical checks which the prostitutes had to submit to in order to exercise their profession, is treated by Toulouse-Lautrec with the greatest naturalness,

showing how the women, not without a certain shame, raised their skirts while they awaited their turn in the inspection by the doctor who visited them on a weekly basis. If the diagnosis was positive and they had the illness, they had to be hospitalised in Saint-Lazare. And if, despite the diagnosis, they continued to prostitute themselves and were discovered, they might face a sentence of between three months and one year in prison.

Pablo Picasso visited this centre of internment and hospital for syphilitic prostitutes in the first few years of the 20<sup>th</sup> Century to make drawings of nature and there he had the opportunity to see the patients living with their children, who were also ill. Deeply affected and shocked, he would portray these visions of the Hospital de Saint-Lazare in drawings and paintings which bring together life– maternity- and death – syphilis-, with images of women wracked by sickness, abandoned to their fate, surrounded by poverty, who with their bony hands grasp their sick and undernourished children, in a final gesture of protection<sup>4</sup>.

In the city of Barcelona in the first few years of the 20<sup>th</sup> Century, there were some 10,000 prostitutes registered in a population of 533,000 inhabitants, many of whom were under age and who mostly belonged to the working class. A good number of brothels were located in the Ciutat Vella and in el Raval and, although society tolerated the exercise of prostitution to a certain extent, the increase in this activity led to the appearance of centres for the treatment of venereal diseases, such as the Sanatorio for Syphilitic patients of Doctor Abreu<sup>5</sup>. The treatment for syphilis was advertised for this well-known centre on a poster created by Ramón Casas, which brought together prostitution, sickness and death. On the poster, a red-haired prostitute with her shoulders and breasts naked, offers a flower while she keeps a snake, the symbol of sin and deceit, hidden in her other hand. The white narcissus that she looks upon sadly evokes her lost innocence, but at the same time it refers to the beauty with which she ensnares and attracts her potential clients. The violet stains on her shawl remind the viewer of the pinkish stains which appear over the whole body once syphilis has been contracted.

The Anti-Venereal Executive Committee put out numerous posters which alerted of the dangers of venal pleasures. Thus, along the same lines as the one mentioned above, was *La oferta peligrosa* by Ramón Manchón who presents the prostitute as a femme fatale, a sexually dangerous being who offers herself carnally, deceiving through her beauty so as to lead men to a certain death. And if these first posters for combating the spread of syphilis warned the man of the dangers that were involved in sexual contacts with prostitutes, over the years they modified their subjects, presenting the wives and children as innocent victims of the irresponsible conduct of the adulterous husbands.

A clear example of the consequences of the illness can be found in the work *Inheritance* (1903) by Edvard Munch, in which an afflicted and disconsolate mother awaits in the doctor's surgery, holding on her lap her recently-born child who is ill with syphilis.

José Gutiérrez Solana, who frequented the marginal districts of Madrid and its surroundings, describes and denounces the reality of the society in which he lived through the portraits of women crushed by life. In the words of the painter, “women of ill repute with large black bags under their eyes who have been cut short by their arduous way of life”<sup>6</sup>. His sordid and pathetic vision of prostitution is expressed in *Mujeres de la Vida* (1915), in which he takes as his leading figures five prostitutes almost all of whom bear symptoms of illness – some of whom even have facial deformities that are normal in the final phases – who absently direct their gaze into the distance, with the dignity that is left to them: that of knowing themselves to be human beings capable of feeling and suffering like everybody else.

Attracted by sordid settings, the stories of murders and prostitutes, Walter R. Sickert (1860-1942) set up his studio in the, at that time, dangerous working class district of Camden Town. In the years prior to the First World War, the crimes of Jack the Ripper and the stories of Sherlock Holmes continued to be present in the collective memory. Between 1905 and 1912 he made a series of paintings centred upon the world of prostitution, set in domestic interiors in which the women lie naked on cold iron beds, clearly showing their genitals, in attitudes that are closer to exhaustion and abandonment than to pleasant relaxation. Their hairstyles and on occasion the clothing piled up on a chair reveal their position as prostitutes.

In the early hours of a September day in 1907, a prostitute was murdered in Camden Town. This crime, which occupied the front pages of the newspapers of the time, may have been a source of inspiration for Sickert, who included a range of allusions to the case in a number of his oil paintings - "The Camden Town Murder" (1908) or "L'Affaire de Camden Town" (1909) - with male characters dressed in strange positions next to naked women in sordid rooms with an asphyxiating atmosphere. These images raise questions in the spectator about the moment of the story of the murder shown by the painter. The response is ambiguous because there is nothing that suggests whether we are earlier than the act of violence or at a subsequent moment. What is certain is that Sickert puts emphasis on the psychological tension generated by the combination of these two figures: the client and the prostitute, attempting to channel his vision of the complex relations between the genders. His fascination with the crimes of Jack the Ripper was such that he even painted what he thought was the den of the psychopath in the painting entitled "Jack the Ripper's Bedroom".

Sexual crimes against the prostitutes form part of the work of Grosz as a way of reflecting on the aesthetics of the ugly. With the representation of sexual murder, Grosz alluded to the sublimation of masculine desire despite the psychological and physical mutilations of the man. In view of the impossibility of achieving satisfaction with the purchase of the desire of the courtesan, the murderer conceives the murder and rape as ways of consummating that desire. The lifeless bodies of the women are portrayed in all their crudity: the victims are cut up and converted into destroyed automata, symbolising the mutilation of female identity.

The work of Rudolf Schlichter can also be included in this section on sexual violence against prostitutes. In *Sex murder* (1924) he recreates the interior of a room with a woman lying face down on the bed, with signs of blood at different points on her body. Her position and the fact that she is clothed put her at a distance from the grotesque prostitutes in outlandish postures of Grosz and Dix.

Further away in time but on the same thematic line, it is necessary to situate the *Death of Sardanapalus*, a painting in which Eugene Delacroix offers his particular vision of a harem put to death by a knife and subsequently devastated by fire. In a clear reference to this work, the artist Jeff Wall in 1978 composed *The Destroyed Room*, a photograph which shows the interior of the apartment of a prostitute which had been violently destroyed, with the mattress slashed, the furniture torn to ribbons and the clothing scattered around the room.

## VOYEURISM IN THE BROTHEL

Set in a room in a Paris brothel, the photograph entitled *Mirrored wardrobe in a brothel, Rue Quincampoix* taken in 1932 with the camera of Brassai, shows a man with his back to the

viewer facing a wardrobe, contemplating the image reflected in the mirror: the naked torso of a prostitute. Which scene has Brassai chosen to show us what is happening in the interior of the room in a brothel? The moment prior to the sexual meeting in which the prostitute takes off her clothing or the final moment? We do not know. What is certain is that both characters maintain their anonymity, the man dressed and the prostitute naked. And the truth is that rendering both of them naked would mean making them equal, showing them at the same level, vulnerable and without the protection of clothing, and the woman must remain converted into an object for the masculine gaze of the client who is looking at her, of the photographer who captures the scene and of the viewer who observes the shot. The photographer and the spectator are intruders in the intimate space of the room and this voyeuristic intrusion is a vehicle for achieving visual pleasure and is therefore of a transgressive nature. The real enjoyment of the voyeur arises when the prostitute's eyes never cross those of the spectator, when she is totally bound up in her tasks, completely distant from the presence of the man.

In the majority of nudes in western pictorial tradition, the main protagonist of the work is not represented: he is the spectator, - generally, male, white and middle-class - who contemplates the work, the spectator-owner who is in turn the real sexual protagonist. The women are always passive objects which offer themselves for viewing, and indeed the erotic works are rare in which the woman appears immersed in a sexual relationship in a way which is as active as that of the man.

This only occurs in the sexual scenes between women. For the brothel voyeur, the maximum scopophilic pleasure is achieved by observing two prostitutes in a bed. The scenes of lesbianism - frequently shown in the erotic drawings of Degas, Picasso, Toulouse-Lautrec and Le Corbusier - were a practice which came into fashion in the Paris brothels: clients of both sexes could see, if they paid, the erotic games of lesbian love of the prostitutes.

However, in view of the sexual scenes collected by the penetrating and psychological view of Toulouse-Lautrec, the spectator, rather than a voyeur, is an unexpected and inconvenient visitor who has entered the wrong room. In his bedroom scenes, tenderness, kisses and embraces are predominant, capturing the moment of placidity after coitus, in which the exhausted lovers give themselves up to the pleasure of sleep.

In Picasso's erotic images, aimed at the masculine gaze, sex is conceived of as an act of surrender by the woman to the man, in which satisfaction is achieved without delay: sex as the urgency of the flesh. In his juvenile years, these scenes take place in the sphere of the brothel, passing years later to the mythological world. There, in the brothel, Picasso develops himself both sexually and artistically, a place where, in the words of Vargas Llosa:

"Sex is bought and sold, where no commitments are acquired, nor is it necessary to search for moral or affectionate alibis of any kind, sex is deployed in all its sheer reality, as the pure present, as an intense and shameless spectacle which does not leave its fingerprints on the memory, pure and fugitive copulation, immune from remorse and nostalgia"<sup>7</sup>.

Over the last few years of his life, Picasso turned his gaze back to the beginnings of his sexual and artistic life, to the place where it all began: the brothel. Taking as his source of inspiration, the etchings of Degas on the brothels of Paris, he created "Suite 156", a set of 156 sheets of copper that he made between January 1970 and March 1972. In some of these etchings, Picasso puts a name to the *voyeur* in the brothel: Degas, portrayed as the peeping Tom who, from a corner, observes the naked women behaving with absolute liberty inside the building. Picasso's intention is that as spectators, we should centre our attention not on the object observed, but on the act itself of the observing, unmasking the voyeur and showing the

hidden aspects of the pleasures of voyeurism in the brothel, in which the erotic function of the gaze is made clear.

In the etching, *Brothel. Prostitutes Chatting, with Parrot, Celestina and a Portrait of Degas*<sup>1</sup>, we discover the impressionist painter absorbed, observing a group of naked women. We, as spectators, in turn observe him in this scene in which the characters of the brothel are present: the prostitutes, the madam, the painter-client-voyeur and a parrot. The identification of prostitutes with certain animals is common. Picasso relates them with a parrot, referring to them as chatterboxes; Manet places a black cat with its back arched on *Olympia*'s bed in a clear allusion to luxury; the snake is a constant in the images which relate the courtesan with deceit, sickness and death. Degas himself saw prostitutes as human animals, comparing prostitutes with cats or wild lions, showing the world of the brothel as an animal society and presenting its occupants in positions which, if not humiliating, are at least bestial. A metamorphosis in which they can also be converted into monkeys, as occurs in the satirical drawing which has as its title "La mejor garantía" (1908).

Pushing the masculine characters outside the painting, Picasso presents without any beating about the bush, the five prostitutes in *Les demoiselles d'Avignon*. This is no longer the academic nude, this is the nudity of the brothel which he shows in all its crudity, in its brutal carnality. Standing, the prostitutes look directly at the spectator, putting themselves in the most suitable position for their bodies to be viewed. Through their gaze, direct and concrete they reaffirm their subjectivity, and it is that active gaze which de-objectifies them, giving them the necessary will to act on the client-spectator.

YOLANDA PERALTA SIERRA  
CURATOR OF TEMPORARY EXHIBITIONS TEA TENERIFE ARTS SPACE

#### NOTES

<sup>1</sup> Baudelaire, *The Painter of Modern Life*, Colegio Oficial de Aparejadores and Arquitectos Técnicos, Murcia, 1995.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, *Berlin Childhood around 1900*, Ediciones Alfaguara, Buenos Aires, 1990.

<sup>3</sup> In the history of western painting, we find numerous examples of works in which the prostitutes are associated with illnesses in a double sense: as transmitters of venereal diseases and as the mentally ill, which explained – according to interpretations of that time – their dedication to such a despicable profession.

<sup>4</sup> Picasso's fear of contracting the illness is well-known. In some of the first sketches for *Les Demoiselles d'Avignon* he included two male characters who disappeared from the final composition: a sailor and a medical student carrying a book and a skull, clear references to the medical concerns of the painter.

<sup>5</sup> Teresa M. Sala, *La vida cotidiana en la Barcelona de 1900*, Ed. Sílex, Madrid, 2005, pp.127- 130.

<sup>6</sup> José Gutiérrez Solana, *Obra literaria*, Madrid, Taurus, 1961.

<sup>7</sup> Mario Vargas Llosa, "El pintor en el burdel", *El País*, Madrid, 2<sup>nd</sup> April 2001. Picasso paints into the scene a Degas with a lewd gaze, frightened and shocked before the prostitutes, with his figure in outline always to one side of the composition. He exhibits the women but also the voyeur, who is subject to observation just like the women he contemplates. The voyeur is exposed, as the women he contemplates are exposed. And at the same time, we – and Picasso – as spectators, remain hidden, unseen, observing from the vantage point of anonymity.

## THE PRIMITIVE GAZE, SKETCHBOOK NUMBER SEVEN OF THE DEMOISELLES D'AVIGNON

Picasso made sixteen preparatory sketchbooks before launching himself into the abyss of the *Demoiselles d'Avignon*. The abyss as the absence of references, as the renunciation of tradition and of the accepted, as a rebellion against the established. Hundreds of drawings, silhouettes and profiles, sketches of bodies and female nudes; studies of still life, animals, seamen and male figures, faces and studies of different positions of the figures are accumulated and people these sketchbooks. An amazing piece of work carried out over many months. It was, without a doubt, a premeditated and studied process, measured almost to the millimetre. No painting in the history of art has had such a preparatory effort made. Picasso, furthermore, thought best while he was drawing, which shows the great importance of these sketchbooks in understanding the mental process, the journey which is both creative and one of execution of the work which led the way to the avant-garde of the 20<sup>th</sup> Century.

With the incorporation of sketchbook number 7 of preparatory drawings for *Les demoiselles d'Avignon*, the Pablo Ruiz Picasso Foundation has managed to include as part of its collection the first unique pieces of its Picasso heritage, while at the same time it is one of the very rare presences in Spanish collections, whether private or public, of preparatory sketches for the emblematic painting that gave rise to contemporary art.

Sketchbook number seven has sixty pages of lined white paper, in which the artist made, in Paris, in May and June 1907, a total of eighty-four drawings. He used Indian ink, graphite pencil and red gouache. The subjects of these drawings, with abundant variations, are animal profiles, outstanding among which is an eagle which presides over the front page and the first pages, female nudes which follow a growing process of schematisation with the forms assimilating the models of Iberian and African art, Catalanian castellers in what is the only presence of this element in the work of Picasso, notes on dead nature with proto-cubist treatment and a beautiful portrait of Raimonde, the girl whom he temporarily adopted in the company of Fernande Olivier. This sketchbook, which was not on display at the great exhibition that the Museu Picasso de Barcelona organised in 1988 on the *Demoiselles*, also contains, apart from its significant variety of subjects, a first approximation to one of the most famous paintings of Picasso's black period, the *Nu a la draperie* from the Hermitage Museum in Saint Petersburg.

Earlier, much earlier, a young Picasso, had made drawings for *Ciencia y Caridad*, the painting in the 19<sup>th</sup> Century tradition, inspired by the paternal figure, who posed, furthermore, for the figure of the doctor, and who brought together, following the parameters of the time, wisdom and piety. This work, which obtained a certain success with an honorary mention at the Fine Arts Exhibition held in Madrid on 25<sup>th</sup> May 1897, marked a way of working which became habitual for the artist, and which was possibly inspired by his father. From that moment on, the painter established a methodical organisation and preparation of his painting which he maintained throughout his life in his most important works. In the same way, he would also carry out a significant preparatory work for *Guernica*, with forty-five sketches, apart from etchings such as *The dream and lie of Franco*.

After a period of research concentrating on the form of the body and its relationship with the space around it, which took place around 1906, the solitude of the studio inspired Picasso to break with everything that he had known. But the leap into the abyss is already studied and agreed.

At the end of the 19<sup>th</sup> Century and the early 20<sup>th</sup> Century, there is in Western European art a sensation of tiredness, of exhaustion which led some of its exponents to search for a new source of inspiration. The artistic production of the primitive world experienced an increase in valuation in Europe thanks to such painters as Paul Gauguin, who found a new Eden in the Marquesas Islands, a space free from prejudice and also a response to his aesthetic quest. André Derain and Henri Matisse collected masks from Africa and Oceania. For Picasso, the African masks were valued, above all, for their anti-aesthetic beauty vis-à-vis what had been established by museums, thanks to its rebellion against conventional standards; as soon as they began to be generally liked, he ceased to be interested in them, as he himself said. He also commented on one occasion that there was no Negro presence in *Les demoiselles d'Avignon*. It can be said that this presence exists but it is not the only one that is visible in the preparatory drawings.

In March 1907, Géry Pieret stole two sculptures of heads of Iberian art from the Louvre in one of the most outlandish events in which the artist was involved. One of these sculptures was sold to Picasso, the other was given to him. It appears that Pieret commented to him that they should not be on display too much and the painter kept them at the back of a cupboard in his workshop. In June of that same year, Picasso visited the Musée d'Ethnographie du Trocadéro for the first time, about which he emphasised the strong smell in the display halls and his sensation of being in a place of exorcism.

In July 1910, Derain wrote on the back of a photograph of an African mask: *To my brother in aesthetics*. This affectionate phrase involves a declaration of intentions. The first meeting between both painters must have occurred in 1906, at the instigation of Apollinaire who had known the Frenchman since 1904. Derain was a cultured man, full of curiosity, who brought his knowledge to the group, and who, according to Kahnweiler, had transmitted to them the plastic and theoretical teachings of Cézanne<sup>1</sup>. He was also one of the first to have shown an interest in Negro art and who had infected the rest of the group with his aesthetic concerns for the expressive simplicity of black art.

Picasso was a very special kind of collector as the work of other painters and creators that he treasured was always a result of a personal relationship, his chance meetings with them. He was never an ordinary expert, concerned with market prices or by the dates in the auction houses. Among the works by Cézanne, Braque, Derain, Corot and Degas in his private collection, there are also the works in bronze of Iberian art and the sculptures from primitive peoples from Africa and Oceania.

For Pierre Daix, this album represents the first appearance of an indisputably black influence, and what is more *The fact that it is not carried out as a brutal or barbarian deformation of violence but as a stylisation which is, on the contrary, wise and harmonious*<sup>2</sup>.

The album was created between May and June 1907, after Picasso had exact knowledge of Iberian art. The influence of the primitive African art may have been felt in the final drawings done in June, coinciding with his visit to the Musée d'Ethnographie.

The group of men who have been drawn, representing the “castellers” of Catalonia, are not only a memory of an ordinary scene but are also a study in the grouping of bodies, research on the behaviour of grouped and superimposed shapes on a flat space, without depth or perspec-

tive. The position of the arched arms of one of the female drawings, to be exact one of those which has the greatest African influence, is repeated in the position of the arms of the man located in the foreground of one of the drawings of the “castellers”.

Formally, the Iberian and African influences are merged. The oval faces coming to an arrow point may be inspired by fang masks but the shapes of the eyes have a relationship with the Iberian world and even with primitive Greek sculptures. Some of the bronze figures from the Iberian world that Picasso had have a small headdress finishing in a triangular shape, as can be seen in these small worshippers of his, which are hardly ten centimetres tall, and in some of the figures that are most similar to these, the face of numbers 36v, 37r. The more rounded shape of the heads of some of these women is linked, on the other hand, with the female head of the Cerro de los Santos, that is to say with the Iberian art.

However, for some authors, the influence that primitive art, and not only the art of Africa but also Oceania, had on Picasso was above all ritual and psychological. This is the case of William Rubin for whom *the aesthetic appearance of the tribal objects did not count so much as their ritual and psychological function. That he should have spoken of his first canvas as an exorcism, referring to Les Demoiselles, leads one to think that, in his eyes, the execution of the work had a function analogous to that of the protective and curative talismans, the psycho-spiritual practices and the rites of transformation associated with the masks and fetishes of the Trocadéro*.

Henri Mahaut, spectator and friend of Salmon, Apollinaire and Max Jacob, understood the influence of primitive sculptures in this manner: *Picasso has found some black or Polynesian sculptures. Up to now, I had not considered them except as objects of curiosity. Our young artist sees them with other eyes. They disturb him, they move him aesthetically as admirably spontaneous, synthetic representations that are free of primitive, deep and essential sentiments*<sup>3</sup>.

Picasso always denied the influence of Negro art. With this denial it may be that he was referring to a formal influence and that in this manner the two authors above were right in their attribution to a psychological parallelism of exorcism.

In all of this, there is a common place between the diverse and possible influences of the primitive arts from diverse cultures and this is none other than the simplified and geometric aesthetic and the economy of means of expression as Picasso himself referred to the Russian critic Jacob Tugendhold: *When I went to Picasso's studio and saw Negro fetishes from the Congo, I asked the painter if it was the mystic nature of these cultures that interested him. He replied: Not at all, what interests me is their geometric simplicity*<sup>4</sup>. The simplicity of the shape, the geometrization, the expression and the aesthetic according to *the cube, the cylinder and the sphere*: Cézanne in the rearguard and before him an entire primitive universe to explore.

For all these reasons, it can be said that sketchbook number seven is one of the key moments in the primitive reflection of Picasso. It is a space of meeting, of symbiosis between the Iberian and the African. It is the sketchbook with the archaic gaze, but above all it is the sketchbook of the fusion of two very different worlds. The Iberian universe, whose influence penetrated until the Gosol period, the moment at which Picasso began his investigation and formal purification, had deeper roots in the work of the painter, greater references in a usually atavistic character. African art was more novel and probably, rather than aesthetic and formal solutions, it offered him, above all, the confirmation of new rules, since the primitive and the archaic come from similar starting points.

Presenting this sketchbook together with this collection of African masks and sculptures, some of which belong to the same ethnic groups as those that Picasso himself had, is to open the door to a formal revision, a partial comparison and to aesthetic suggestion. It is an absolutely interesting and necessary proposition within that great crucible of influences that is the work of Pablo Picasso.

LOURDES MORENO MOLINA  
DIRECTOR OF THE PABLO RUIZ PICASSO FOUNDATION

NOTES

<sup>1</sup> AA.VV. *Picasso y su colección*, Barcelona, Museu Picasso, 2007, pp. 129-135.

<sup>2</sup> AA.VV. *Les demoiselles d'Avignon*, Barcelona, Museu Picasso, 1988, pp. 512.

<sup>3</sup> Henri Mahau, *Picasso*, Paris, Les Éditions G. Crès & Cie, 1930 ("Les Artistes nouveaux" collection), pp. 9-10.

<sup>4</sup> Vladimir Markov, *Iskusstvo Negrov*, Petrograd, 1919 (translated into French PAUDRAT, JACQUELINE et JEAN-LOUIS, "L'art des nègres" in CRHRAEC, Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne, 1976, instalment 1, pp. 29 a 39, republished in the *Cahiers du Musée national d'art moderne*, Paris, 1979, n° 2, pp. 319 a 327.

A JOURNEY TO THE TIMELESS PAST

I

In 1903 the poet and essayist Victor Segalen (Brest, 1878 – Huelgoat, 1919) travelled to the French Polynesia following the footsteps of painter Paul Gauguin, who had decided to turn his back on conventional Western city life and take refuge in these islands in the Pacific, a singularly beautiful volcanic environment which were an endless source of inspiration for distinguished writers and travelers - Herman Melville, Robert Louis Stevenson and Jack London – all of whom had been attracted by fascinating customs, by the violence and roughness of their tribes, by their strange languages, by the tight bond between Man and Nature. "I never got to meet Gauguin, said Segalen, but we were, nevertheless, contemporaries of Polynesia". Such a meeting would never take place: the old painter, sick, badly injured and haunted by legal complications with the French colonial Administration, was to die – his torso covered by a Tahitian shirt, a few weeks before the arrival of Segalen in Tahiti. The writer, also a famous traveler, had to settle for visiting the remains of the Maison de Jour – the name given by Gauguin to the humble cottage in which he lived - and interviewing those who knew the painter of Maori scenes, namely: a missionary, a policeman, a school teacher and several natives, from whom he obtained ample information on his daily life during the last months of his existence. As a result of the poet's fascination for the painter, and beyond the trip, which to a point was unsuccessful, he wrote several texts on the *Lives of Gauguin*<sup>1</sup>. The writer sensed that the work of this eccentric person reflected a new outlet for a new period in painting, a reencounter with the ethnic and primitive sources of an original artistic expression, without false finery and elaborate cosmetics; a hard waiver – of the old continent – and a brave immersion into *unknown lands*; a sincere opening up, a complete integration into a foreign culture, and, above all, a radical objective: to reconcile life and art. In fact, Gauguin was not happy with creating idyllic scenes using impossible colours: he himself was part of those atavistic scenes, an observer, an accomplice and a protector of an ancient culture.

As we know, the guidelines of modern art in the late nineteenth and early twentieth centuries were the opposite of the values of progress marked by the society to which he belonged. The truly modern artist is one who maintains a critical approach with regard to the principles that have become a social reference *of their time*, especially with all that derives from the industrial and technological revolution of Western societies. Therefore, many were the artists who, without deviating at all from their lines of creativity and innovation, either despised the scenes of the modern city – e.g. the group of painters of Pont-Aven, in France; the town of Worpswede or the artistic community of Neu-Dachau, in Germany, - or turned their attention to the modest lifestyle of the dispossessed, such as those marginal city characters – beggars, prostitutes, the globetrotting troupes – which abound in Picasso's works.

Gauguin wished to re-stimulate the capacity for surprise, for which he became the *homo viator* probably in search of another mirror in which to be reflected and then, and only then, to acknowledge himself. He is not at home with what is known. Surprise is to be found in exile,

without melancholy or nostalgia. The last stop of the trip was, in his case, the Promised Land, a reencounter with paradise lost, a pilgrimage with a happy ending: the discovery of a completely new man and painter, compliance with the myth of origin.

## II

Gauguin saw, in a far-away culture, an exposure of inner worlds, the instinctive layout of drawing, an infant state of art with an endless and permanent, yet always essential and archetypical creativeness. And from all this potential his new painting emerged, removed from the naturalistic forms of representation and related to dynamic symbolism, with large, flat coloured areas from which figures spring arranged in a seemingly simple and medieval-style.

Similarly, the same happened to Derain, Matisse, Vlaminck, Braque or Picasso: when a certain degree of saturation of techniques and artistic resources has been reached, when the need for ongoing renovation and innovation has been drained, the artist comes to a *cul-de-sac* from where it is necessary to get out as soon as possible. All steps forward seem to have been taken, all new scenes explored. Within this disconcerting scenario of claims and manifestos which seem to founder, the discovery of primitivism represents for them all a safe, one-way ticket to unexplored areas which have not yet been trampled on by Western hypercriticism. The option, therefore, is to look back, to go back on your footsteps with the same enthusiasm exhibited by the man who has discovered a new continent, without prejudices or conditioning factors, without fear of turning into statues of salt. We are faced with the *illud tempus* syndrome studied by Micea Eliade, the urgent need for regeneration which arises in times of decadence. The drama of History seems inevitable, and its ongoing evolution, its successive and imperious nature, result, sooner or later, in a collapse, a healthy and necessary *going back to square one*, the myth of a cosmic dissolution and the renovation which promises a return to the very beginning. We can, in fact, consider that all of the mentioned artists fight a true *war against time*. The art of primitive peoples offers solutions to many of the plastic problems which have to be faced on a daily basis, i.e. a spiritualised and greatly expressive form of artistic expression, despite using resources and motifs which were clearly scarce. As Picasso revealed to Guillaume Apollinaire, “I felt my deepest artistic emotions when I suddenly came across the sublime beauty of sculptures by anonymous African artists. These works, which reflected a passionately religious and meticulously logical form of art, represent the maximum power and beauty ever produced by human imagination”<sup>2</sup>.

In the end it is fascinating to acknowledge that these figures or paintings have been produced by primitive people – mostly illiterate – who, in a spontaneous and uninhibited manner, are directly in touch with their natural environment, and that, therefore, these objects were created within a magical idea of the world, and with a very precise bond within the clan or tribe. In this sense, it is certainly difficult to tell where artistic will as opposed to ritual motivation starts, assuming that they are not the two sides of the same coin.

The above, of course, implies a transgression of Western painting models inherited from the Renaissance: concepts such as *imitatio*, restraint and balance, as well as the nearly scientific approach to perspective, lose weight and become mere resources which can be done without at a given moment, Matisse and Derain, in *Le Bonheur de Vivre* (1905-1906) and *The Dance* (1906), respectively practiced a surprising economy of means, achieving a surprising expressive and structural intensity by using a schematic view of reality. On the other hand, Picasso – like Gauguin – searched for pictorial *equivalents* of what was primitive, and found them

precisely in the syncretism of his painting<sup>3</sup>, which takes from different sources: Gauguin’s carvings, Negro and Iberian art, and the powerful influence of Cézanne’s painting. In fact, the poet and essayist Juan Eduardo Cirlot stresses: “Whether or not the Negro factor was the dominant aspect of Picasso’s inspiration, or the admiration for Iberian bronze, what matters is convergence”. Convergence in the solitude of figures which recall the Romanic style, convergence<sup>4</sup> in lack of expression, in the marmoreal and convincing nature of body and soul, or eyes which stare into the uncertain distance, without light or gaze, as we can see in his well-known portrait of Gertrude Stein (1906), a very outstanding work which currently forms part of the collection of the New York Metropolitan Museum of Art.

This exhibition highlights the “Negro” component of some of the sketches contained in Picasso’s Preparatory Sketchbook no. 7<sup>5</sup>. Although Picasso did not acknowledge their existence before the painting of *Les Demoiselles d’Avignon*, the relationship between the Fang masks, of which two significant examples belonging to the Trival-Ready collection are shown at this exhibition, and several of the preparatory drawings for this notebook, cannot be denied. More surprising are the sketches reflecting a solitary female figure, practically absent from reality, like an inflexible idol, distant and incomprehensible, and in which we can appreciate the influence of the figures from Zaire.

Definitely, the Art of the beginning of the 20<sup>th</sup> century discovered in “Negro art” – in the most ample sense of the word, the black figures relate both to objects from Africa, Australia and other parts of the world which are exotic for European culture of the beginning of the century – a sacred bond which the latter did not have, an opportunity to re-establish the relationship between Man and Divinity - to paraphrase Maria Zambrano. However, on many occasions these much-admired works were relegated to the condition of mere fetishes, pure colonial merchandise. Having been deprived of their original purpose, set aside from the essence of the tribe and, frequently, looted during colonial campaigns, these objects hang as trophies from the shelves of merchants and collectors. Then, enormous collections appear, as if the possession of these objects were to give special powers or reveal hidden secrets to their owners.

## III

Far from being a limited and temporary activity more in line with a moment of evasion brought by new avant-garde artistic tendencies, fascination for primitive art during the first third of the 20<sup>th</sup> century became a life-long cult and an obsession for many artist and writers throughout their lives, greatly conditioning their concept of the world and their creative experiences.

An essential factor for the development of avant-garde art was the choice of the Rumanian sculptor Constantin Brancusi for the extreme simplification of forms in sculpture, starting from the observation and study of objects from ancient sources. In fact, his work is entirely influenced by primitive African art. His obsession for modelling ovoid forms as if his wish were to delve into the cavity of stone until he was able to produce the first form, the original atom, is worthy of attention. His work cannot be understood without the influence of African art and its lesson regarding *scarcity* of expressive resources, as can be seen in *The First Step* (1913) and other very similar figures produced by tribal artists from Mali or Zaire<sup>6</sup>.

However, some artists and poets who were close to the aesthetics of Surrealism may have been responsible for taking this fascination for primitive art a step further, although the centre of interest is not so much Africa as Oceania. On 26<sup>th</sup> March 1926 the Galerie Surréaliste opened at rue Jacques Callot, Paris, with an exhibition of painting by Man Ray and *Objects of*

*the Islands*. The cover page is one of the author's most enigmatic photographs, *The Moon Shines on Nias Island*. From fetishes of Easter Island – considered by some artists and poets as the “Athens of Oceania” – belonging to the collections of Paul Éluard and André Breton, dolls and idols from Bali, masks from Polynesia and Hawaii loaned by the collections of André Lebel and Rupalley, including a dance skirt from Tahiti part of the Morris's collection, the exhibition contains a good number of pieces of the most fascinating primitive art from faraway places. The exhibition is limited in size but not in intention, which is to concentrate our scrutiny on island territories – in a way, magical and outside conventional time as told by western clocks – and which involves a renunciation: of the continent and its ancient culture. A year before, in 1925 – shortly after the publication of the First Surrealist Manifesto – several researchers from the University of La Sorbonne opened the Ethnology Institute. Among them was a young Michel Leiris, who in time would become a tireless traveller and ethnologist, as well as a thorough writer, as evidenced in his *LAfrique fantôme*, a travel diary written between 1931 and 1933 as a result of his travels through African lands and which was edited by Gallimard in 1934. This is one more example of that modern and voluntary loss, a loss of the previous centre of gravity and bearings to benefit the *way out*, the *trip to the outside*, which disregards the world as we know it, and also the *trip within* in intuitive search of *something else*.

Also, several art and literary publications contain articles and features on ethnographic matters as an endless source of knowledge which brings new airs to contemporary poetry and art; doubtless because a clear division between both disciplines no longer exists, and because they both pursue that undecipherable *something* which is inherent to primitive mythology, that magical or spiritual aura which, to the eyes of Western art, surrounded the customs, beliefs and rituals of people who had remained at the *beginning of history*. Thus, issue number 7/1928 of the contemporaneous Belgian magazine *Variétés*, directed by P. G. van Hecke, presents an ample study on African art and poetry. Also, 1928 is a crucial year in the development of interest for primitive arts in general, for the Pavillon de Marsan Paris held its first great exhibition of pre-Columbian art, *Exposition de l'art de l'Amérique*. However, it was the illustrated magazine, *Documents*, directed by Georges Bataille, Michel Leiris and Carl Einstein – the latter had, in 1915, published his study on *La sculpture nègre (Black sculpture)* - which afforded the ethnographical and archaeological study of primitive populations a crucial position. This was an open-minded publication where different artistic trends – Fine Arts and Literature – came together and where the artistic expressions of the most developed cultures could coexist with those of more prosaic but not less attractive ancient traditions.

Also, *Minotaure* – a magazine which was a true melting pot of contemporary trends which, between 1933 and 1939, was of great relevance in the artistic and literary worlds – gave over its second issue (June 1933) to the Dakar-Djibouti Mission, with papers on Ethiopian charms or the funerary rites of the Dogon tribes, with incursions into the music of Northern Cameroon, as well as numerous copies of African masks, scenes and objects. Some months later, in issue number four, it published “*Du mur des cavernes au mur d'usine*”, where Brassaï reflects upon the communication which is established between the inscriptions and paintings of the caveman and the current ones – which he calls *graffitis* – and which, in his attempt to fight off the boredom and dullness of a white wall, he found, to his surprise, on the walls of a Parisian factory. The author points out that both forms of expression – ancient and current – are in response to the same playful instinct, giving life to simple and unimportant shapes which recall the origin of writing itself. That is to say, marginal, self-taught and anonymous art, without official techniques, with a peculiar form of expression, and which has, perhaps, originated from the pages of a personal di-

ary. Thus interrelationship increases, and that much-awaited reconsecration of modern art does not have to happen solely because of a symbiosis with the “black” world and its tribal aspects.

In any case, primitivism is the only access to a form of art which is absolutely new, in which we can see the clean look of a child, the art which surges from sources that make you feel free, which simplifies its shapes, which distorts perspective by calling in ingenuity amidst reflection. It is to this *original transcendence* to which the German romantic poet Novalis referred, when considering poetry – and, therefore, Art – as humanity's first religion, a mechanism for the coincidence and re-encounter of religion and creativeness. In this sense, it is possible to understand the experience of European artists and intellectuals who, in the 1930s, moved to America. Although each case stands alone as an experience, they all share a rejection of sophisticated life in the big city in favour of more radical and authentic experiences. It could be considered un-learning, a rebellion against all that which is known and stipulated academically, a praise of what is extraordinary, of what is strange or inconvenient, of what is misshapen, unfinished or imperfect.

What was every one of them seeking? Several years before the war, Enrico Donati travelled overland in Arizona and New Mexico, and Gordon Onslow Ford settled in a Tarascan village; Max Ernst and Dorothea Tanning travelled to the Southwest of the American continent in contact with indigenous cultures, an experience which was to greatly influence their later work. In one of Ernst's most beautiful photographs of those lands he is kneeling, looking at the camera surrounded by his collection of American Kachinas, and in another he is cross-armed in his study next to an impressive totem.

The travels of Kurt and Arlette Seligman to British Columbia is crucial to the painter's creativeness, and as a result of this experience he later published *The History of Magic*. Wolfgang Paalen settled in Mexico, where his relationship with pre-Columbian art, full of light and shadow, would lead to his suicide. *Dyn* magazine, which was published by the painter of Austrian origin between 1942 and 1944, talks extensively of the European's fascination for pre-Columbian art, like the photographs of Haida art taken by Eva Sulzer and published by the magazine.

In 1938, André Breton travelled into “deep Mexico” – a red, virgin land soaked in the most generous blood – in the company of Trotsky, Diego Rivera and Frida Kahlo, and whose itinerary is well established by several photographs as well as by Breton's essay “A Souvenir from Mexico” published in the last issue of *Minotaure*. This is the same Breton who is obsessed by the “plastic expression of poetry” which is typical of all-time *art magique*, in which a few years later he praised the self-taught Haitian painter, Hector Hyppolite, whose paintings on rudimentary materials, card or wood, of a primitive religious nature, showed gods and scenes of voodoo art, and in which, in the words of Breton, *realism* and an *exuberant supernaturalism* shake hands: “ignorant of all the “composition” recipes which are proclaimed by professional artists and which increasingly tend to make painting depend on certain secrets of cookery, it is surprising to see how the Haitian painter achieves equilibrium in a spontaneous and instinctive manner”<sup>7</sup>.

Louis Ucciani points out that “art in its adult form is the way in and management of historical development, i.e. essentially of a temporary nature, and that in its *infans* form it would only be a simple manager of space”.

Effectively, African art, like infant drawing or the *art brut* of the mentally deranged, coincide in their material impact, and all its endless and uncontrollable invention revolved around that principle: word and image blend into one figure, they are one and also the symbol of many other possibilities. The *magic* of what is most simple, drawing and painting as a necessity, the only mechanisms to talk about the world. Primitive art sends us back to when time did not exist

or, strictly speaking, it wasn't time, to the time of lost spatial perception, to the freezing of time in the eyes of a mask.

Many artists, from Gauguin to Picasso, including a large number of surrealists, came along on this journey to the timeless past. It was certainly thanks to that cultural regression that Art took a rare leap forward, a restructuring which sought, and at times achieved, a certain degree of authenticity and spontaneity which took in a large number of ancient and universal images.

ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ  
CURATOR OF THE COLLECTION TEA TENERIFE ARTS SPACE

#### NOTES

<sup>1</sup> “The lives of Gauguin” is included in the book “La Vida Cóncava”, published by Ediciones Cuatro with translation by Julián Mateo Ballorca, Valladolid 2004. Also by the same author, with translation by Plácido de Prada, Editorial Terra Incognita, Published Diario de las Islas, 2001, The Travel Notebook written by Segalen on his travels Brest-Tahiti, between October 1902 and January 1903.

<sup>2</sup> A quote taken down by Hélène Seckel in “Antología. Palabra de pintor. Testimonios”, in the excellent work on *Les Femmes d'Alger*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1988, p. 641. This important study was published for the exhibition of the same name organised by the Museu Picasso, Town Council of Barcelona, between 11 de May and 14 July 1988.

<sup>3</sup> The problem of primitivist syncretism in Picasso's work has been dealt with on a number of occasions by experts in the matter. In this regard, it is possible to look at the catalogue of the exhibition held between 6th April and 3<sup>rd</sup> September 2006 in the Museu Barbier-Mueller d'Art Precolombí in Barcelona, in collaboration with the Musée Barbier-Mueller in Geneva. Here, works by Picasso are accompanied by African objects and sculptures made by artists from the tribal world of Pre-Columbian America or Mediterranean Antiquity.

<sup>4</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Arte Contemporáneo: Universal Origin of its Tendencias*, Edhasa, Barcelona, 1958

<sup>5</sup> The prior preparation of the painting of *Les Femmes d'Alger*, in numerous sketchbooks, sketches and preparatory drawings is surprising. In this regard, Eugenio D'Ors writes: “there is and there has never been a philosopher, there has never existed an intellectual creator, not even Kant himself in his monotony, the seclusion of Koenigsberg; nor Mistral, on his property at Maillane, who has applied himself with more tranquil insistence to a single objective, with greater confidence in the constructive security of the whole, with less temptation through the days and the years, than that man that the anecdotic commentaries take for a scatterbrain, ignorance for a Bohemian and superficial criticism for an acrobat or an improvising libertine”. See Eugenio D'Ors, *Pablo Picasso en tres revisiones*, Acantilado (Quaderns Crema), 2001.

<sup>6</sup> About the motif of the “cosmic egg”, consult the catalogue of the exhibition *Cosmos: en busca de los orígenes. De Kupka a Kubrick*, TEA Tenerife Arts Space - Ediciones del Umbral, Madrid, 2008. This exhibition dedicated a complete section to the development of this iconographic element in different creators of the 20<sup>th</sup> Century, including Constantin Brancusi. Inaugural exhibition of TEA Tenerife Espacio de las Artes, held between 31<sup>st</sup> October 2008 and 31<sup>st</sup> January 2009. Cabildo Insular de Tenerife.

<sup>7</sup> André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Nouvelle Edition revue et corrigée, 1928-1965, París, Gallimard, 1965, pages. 308-312.

ISBN 978-84-96374-92-8  
DL

Picasso en su taller, rodeado de obras representativas de distintos períodos del pintor, y bajo un tapiz que representa *Les demoiselles d'Avignon*.



