

Les Demoiselles d'Avignon “d’après” Picasso: casi di riletture transnazionali

Maite Méndez Baiges

Università di Málaga

Contact: Maite Méndez Baiges, tqbaiges@gmail.com

ABSTRACT

Les Demoiselles d'Avignon by Picasso (1907) has been considered during its century of existence, the true paradigm of Modernism. As such, it has become a kind of testing ground for the different methodological approaches of Art History over the last hundred years. The critical fortune of this work has been constantly linked to the fate and appreciation of modern art itself from each of these perspectives: the formalist, the iconologic, semiotics, sociological, the contextualist, psychoanalytic, etc., until the most recent in time, that is, gender and postcolonial. Each has renewed the interpretation of one of the masterpieces of Picasso, while putting in question the more settled principles of Modernism. Within this set of new interpretations of *Les Demoiselles d'Avignon* are not only the speeches made by critics and art history, but also due to pictorial practice itself, the views of artists. And they are a contribution to the disruption of the hegemonic discourse on Modernism foundations. In this paper a handful of versions of *Les Demoiselles* Picasso made *after Picasso*, or *d'après Picasso* -- according the French- are analyzed. It examines, in particular, pop versions by British artist Patrick Caulfield and the Spanish Equipo Crónica; by appropriationism of Mike Bidlo or Richard Prince up to the visions that offer a "subaltern" approach: the quilt of the *French Collection* (1991) series of african-american and feminist artist Faith Ringgold and parodies of spanish Rafael Agredano, who built a speech from the point of view of the "other". There are literal or free copies, versions, recreations, or simply works inspired by Picasso that destabilized the authority of the creator as ultimately responsible for the meaning of the work, multiplying the number of authors and therefore of speeches or possible meanings of the work that gave rise to Modernism. Pictorial cases reviewed are based on appropriationist, feminist and postcolonial budgets represent, together, a breakdown of the orthodox interpretation of Modernism.

KEYWORDS

modernism, art history, Picasso, appropriationism, feminist art, postcolonialism

Les Femmes d'Alger (O. J. M.), considerata tradizionalmente l'opera/paradigma della modernità, è stata oggetto di analisi e letture a partire da pressoché tutti i punti di vista critici o teorici della storia dell'arte dell'ultimo secolo. Gli strumenti metodologici del formalismo, dell'iconologia, della psicoanalisi, del femminismo, del postcolonialismo, della semiotica, tra altri, sono stati usati, contemporaneamente o in momenti diversi, per condurre questa analisi. È possibile affermare che per lo studio è stato necessario avvalersi dell'intera letteratura sull'argomento così come del confronto con le metodologie storico-artistiche che nel corso del Novecento e fino ai decenni più recenti, hanno continuato a rileggere l'opera di Picasso.

Come è già noto, la prima interpretazione dell'opera ad imporsi fu quella formalista degli anni Venti che, sottolineando le differenze dell'opera dal sistema visivo proprio del Rinascimento, trovò proprio in *Les Femmes d'Alger (O. J. M.)* l'origine del Cubismo. Passarono più di cinquant'anni prima di assistere a studi fondati sull'iconologia. Nel 1972, il critico Leo Steinberg (Steinberg 1972) condurrà, per la prima volta, una lettura del quadro che segnerà un vero e proprio punto d'inflessione nella storia dell'interpretazione de *Les Femmes d'Alger (O. J. M.)* (oltretutto nella storia della critica alla modernità), incentrando l'attenzione sul forte contenuto sessuale del dipinto. Picasso non si sarebbe limitato a presentare problemi formali, ma una serie di questioni legate al nudo femminile, alla sessualità e alla seduzione. Da allora e fino ai giorni nostri, nessuna interpretazione ha potuto tralasciare l'importanza delle tesi di Steinberg su questo "philosophical brothel", così come il teorico aveva intitolato il suo saggio.

Le letture di *Les Femmes d'Alger (O. J. M.)* elaborate più recentemente, a partire da premesse teoriche postcolonialiste e femministe, racchiudono certamente ulteriori interpretazioni dell'opera, ma si caratterizzano soprattutto come vere e proprie decostruzioni delle letture critiche precedenti. Infatti, anche se non concordano con le tesi di Steinberg, ne condividono un punto decisivo, ovvero lo spostamento avvenuto, proprio grazie a questo dipinto, del centro di gravità dell'attività artistica dall'autore-creatore allo spettatore-lettore, vero depositario del significato dell'opera. La tesi implica dunque che, per svelare il significato di un'opera, sia necessario analizzare prima di tutto i condizionamenti culturali a cui sono sottoposti sia lo sguardo, sia la percezione del soggetto in questione. Uno sguardo, non dimentichiamolo, che nel caso di *Les Femmes d'Alger (O. J. M.)* è diretto a un gruppo di prostitute che si presentano senza alcun tipo di pudore dinanzi a uno spettatore o a una spettatrice, interpellati dai loro occhi fissi e ipnotici.

Tra queste interpretazioni critiche recenti (dagli anni Novanta fino ai nostri giorni) di *Les Femmes d'Alger (O. J. M.)*, dunque, non si trovano solo quelle formulate dalla critica e dalla storia dell'arte ma anche quelle nate dagli stessi artisti. Anche gli artisti, come si dimostrerà a breve, hanno espresso una dura critica all'opera di Picasso e con essa ai paradigmi culturali sui quali si è fondata la modernità stessa.

Il nostro proposito è proprio quello di analizzare le versioni di *Les Femmes d'Alger (O. J. M.)* realizzate *after* Picasso (attenendosi all'espressione inglese) o *d'après* Picasso (attenendosi a quella francese). Cercheremo di trovare una risposta alla seguente domanda: cosa aggiungono le differenti versioni pittoriche de *Les Femmes d'Alger (O. J. M.)* all'interpretazione dell'opera, e al discorso tradizionale della pittura moderna? Come vedremo, si tratta, nella maggior parte dei casi, di versioni, copie, parodie, ecc., che mettono in discussione l'idea di autorialità (nel nostro caso Picasso) come ultima responsabile del senso dell'opera, moltiplicando invece il numero degli autori e, quindi, dei significati possibili della pittura nell'epoca in cui si configuravano i paradigmi della modernità estetica. I casi di studio pittorici che saranno oggetto

del presente saggio, si basano su presupposti appropriazionisti, femministi e postcoloniali che implicano altri punti di osservazione per avvicinare il “racconto ortodosso della modernità” (Compagnon 1990).

Nel libro *Il dominio maschile*, Pierre Bourdieu (Bourdieu 1998) narra che in ogni gruppo sociale dominante risiede la pretesa di rendere universali e oggettivi i propri valori e presupposti ideologici. A ciò bisogna aggiungere che, come affermava agli inizi del XX secolo un altro sociologo, Georg Simmel, il concetto di cultura delineato e comunemente accettato nel mondo occidentale si definisce in base a presupposti maschili (Simmel 2004). Perciò, la critica d'arte negli anni Settanta si scontrò frontalmente con i presupposti teorici su cui si basava in quel momento la modernità (o ciò che in ambito anglosassone si denominava *Modernism*) proprio perché, nonostante il suo programma di emancipazione dell'umanità, stentava a riconoscere, secondo la tesi di Griselda Pollock in *Inscriptions in the Feminine* (Pollock in De Zegher 1996, 67-87), il suo marcato carattere patriarcale con il pretesto dell'universalità dei suoi principi. A partire da tale prospettiva critica femminista, visti da vicino, questi principi erano al pieno servizio del gruppo dominante, dei suoi interessi, della sua ideologia, dei suoi valori e delle sue strategie per tutelare lo stato delle cose. In definitiva, costituivano la loro *doxa*, accettando qui la definizione barthesiana del termine: “[...] *l'Opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit-bourgeois, la Voix du Naturel, la Violence du Préjugé*”, (Barthes 1975, 52). Di conseguenza, *Les Demoiselles d'Avignon*, in quanto paradigma dell'arte moderna, sarà proprio il bersaglio privilegiato del femminismo a partire dagli anni Settanta; non solo l'opera in quanto tale (o il concetto della femminilità nell'opera di Picasso) sarà oggetto di una revisione critica radicale, ma anche le teorie e le letture che tale opera aveva generato nel corso del secolo saranno al centro di un dibattito profondo. Inoltre, la prospettiva femminista troverà fin da subito un alleato nella critica postcoloniale. Entrambe, infatti, condividono un principio: quello, cioè, di avviare una riflessione incentrata su punti di vista particolari che, senza alcuna pretesa di universalità, non pretendono di imporsi in modo oggettivo e assoluto e provengono sempre da un soggetto “subalterno”. Tuttavia, ciò che realmente qui interessa sottolineare è che suddetto discorso, il discorso degli “altri”, non è stato formulato esclusivamente nei termini propri della critica e della teoria dell'arte ma ha assunto anche una prospettiva emersa dagli stessi artisti, aspetto che sarà nostro oggetto di studio.

La concretizzazione visiva di questo discorso ingloba alcune ricreazioni *Pop* fino ad arrivare a quelle appropriazioniste, dall'azionismo e dalla *performance* all'attivismo e alle tesi femministe, di genere o postcoloniali. La strategia adottata, nella maggior parte dei casi, costruisce un gioco di sguardi e contro-sguardi che pongono l'accento proprio sul carattere soggettivo e culturalmente condizionato della percezione visiva in generale oltretutto sul fatto che questa è sempre il risultato di una costruzione sociale. Tutte queste *Demoiselles d'Avignon after Picasso* hanno dunque in comune la loro natura critica.

Ricreazioni Pop di *Les Demoiselles*

Cominciamo con alcuni esempi di riletture artistiche di *Les Demoiselles d'Avignon*. Normalmente in questi casi l'opera originale è sottoposta a uno stile grafico e cromatico simile a quello del *fumetto* e il risultato è un dipinto che sembra essere stato realizzato con tecniche di riproduzione meccanica. Esiste, indubbiamente, il desiderio di rafforzare lo status d'icona in cui al livello della cultura di massa si è

gradualmente trasformata con il tempo la pittura picassiana ma, allo stesso tempo, nasce da qui un modo peculiare di interpretare il senso dell'originale.

È possibile trovare un riscontro di questa lettura Pop nelle opere di alcuni artisti spagnoli: quella di Eugenio Chicano, che ha trasformato la scena in una natura morta o quella dell'Equipo Crónica. Nel quadro *Monsieur Cézanne en el carrer Avinyó*, 1980-81 (fig. 1), le "demoiselles", fedeli all'originale e, allo stesso tempo, vicine al carattere vignettistico di un fumetto, raddoppiano l'aspetto caricaturale di per sé già presente nell'opera originale. Lo spigolo del tavolo che si trova nella parte inferiore del quadro di Picasso è stato sostituito in questo caso da un frammento di un tavolino rotondeggiante, apparentemente di marmo, rendendo più femminile la scena, se consideriamo che, secondo Leo Steinberg, quel triangolo ricordava un simbolo fallico e faceva riferimento all'organo sessuale dello spettatore che penetra nel quadro (Steinberg 1972). È possibile, dunque, che la trasformazione del tavolino implichi anche la trasformazione del genere dello spettatore/spettatrice del quadro? La natura morta con frutta che si trova sul tavolo è sostituita inoltre da una maschera africana insieme a una bombetta e a un bastone: gli effetti personali del visitatore del bordello, il signor Cézanne, supponiamo.



Figura 1. *EQUIPO CRÓNICA, Monsieur Cézanne en el carrer Avinyó, 1980-81.*

Il titolo e i suddetti effetti personali dimostrano un evidente sarcasmo nei confronti di Cézanne e del Cubismo, i due punti di riferimento della pittura moderna secondo la storia canonica: in questo caso si sta rappresentando la visita del padre del Cubismo al bordello di carrer Avinyó a Barcellona

Sarebbe interessante approfondire quali parti della storiografia catalana e spagnola hanno associato l'“Avignon” del titolo originale (dovuto non a Picasso, bensì a Salmon, nel tentativo di neutralizzare la scabrosità dell'opera) al carrer Avinyó (via Avignone in catalan) di Barcellona, basandosi su una

dichiarazione di Picasso in cui menzionava la suddetta via, dove comprava i colori quando da giovane viveva in quella città.

In ultima analisi da quanto realizzato dall'Equipo Crónica riguardo a *Les Demoiselles* di Picasso è possibile arrivare a capire che se le "demoiselles" sono le "madri" del Cubismo, come è stato sancito dal racconto ortodosso della modernità, abbiamo finalmente trovato il padre nel posto che gli spetta legittimamente, ovvero il postribolo in cui lavorano le giovani signorine. Ma la maschera che giace sul tavolo? Appartiene a una signorina o l'ha lasciata il pittore insieme ai suoi effetti personali? Dovremmo supporre che il pittore indossi una maschera africana, o che essa si trovi sul tavolo solo a dimostrazione del fatto che le nozze che qui si celebrano, e dalle quali nascerà la pittura moderna, sono patrocinate dall'*art nègre*? O è invece Cézanne a indossare una maschera africana per celare la sua identità e non essere riconosciuto nel bordello più famoso della storia della pittura?

Nessuna di queste domande è scontata se teniamo in considerazione la storiografia del dipinto e, in particolar modo, l'importante precisazione fatta a suo tempo da Chave (1994, 597-611), autrice di una delle principali critiche femministe a *Les Demoiselles de Avignon*, la quale sostiene che dal momento in cui si riconobbe apertamente che si trattava della rappresentazione di una scena in un postribolo l'opera non fu più considerata ufficialmente come il quadro che diede vita al Cubismo (e, di conseguenza, all'arte delle avanguardie). Ed è così che, dal momento in cui Steinberg si sofferma per la prima volta sul contenuto procace dell'opera, sottolineando l'importanza del significato simbolico per la sua comprensione, l'approccio formalista non sembra più utile o sufficiente alla sua analisi.

Nella proposta interpretativa dell'Equipo Crónica il cliente del bordello non è più lo stesso, nemmeno lo spettatore, non sappiamo addirittura più neanche dove e con chi ci troviamo esattamente; e non solo non lo sappiamo come spettatori (o clienti del bordello) ma nemmeno come frequentatori della stessa modernità. Per questi motivi, in virtù della destabilizzazione dello sguardo, la versione dell'Equipo Crónica è probabilmente una delle più audaci tra tutte le interpretazioni pittoriche de *Les Demoiselles*.

Nel 1999, un altro artista, in questo caso il britannico Patrick Caulfield, nella sua opera *Les demoiselles vues de derrière (Le signorine viste di spalle)* (fig. 2), ci permette di assistere alla scena come spettatori da un punto di vista diametralmente opposto a quello canonico: in realtà, il quadro propone allo spettatore di occupare il posto delle giovani ragazze nude, come se fosse una di loro. Lo stile Pop di Caulfield è così simile a quello dell'Equipo Crónica che, per certi versi, più che essere una versione di *Les Demoiselles* di Picasso, la sua proposta sembra essere il contrario del *Monsieur Cézanne en el carrer Avinyó*. Lo spettatore può scegliere tra due alternative, due sguardi che ci collocano in due soggettività opposte: in quanto *voyeur*, soffermerà la propria attenzione soprattutto sulla schiena e sul fondoschiena delle donne nude; se, invece, deciderà di essere una delle prostitute, un'altra eventuale interpretazione che gli viene offerta, avrà la possibilità di sperimentare questa condizione proprio nel momento in cui si presentano come merce. Un'esperienza poco frequente ma che, probabilmente, non è del tutto estranea alla condizione femminile alla luce dei modelli patriarcali vigenti da secoli, anche se sicuramente non risulterà familiare alla maggior parte degli uomini, invitati con l'opera a sperimentare un punto di vista che, in fin dei conti, non risponde a questo modello.



Figura 2. CAULFIELD, *Les demoiselles vues de derrière* (*Le signorine viste di spalle*), 1999.

Un aspetto dell'opera di Caulfield che merita particolare attenzione è proprio la possibilità offerta allo spettatore di poter scegliere un ruolo, un elemento che affonda le proprie radici nell'assenza dell'universalità dello sguardo. In fin dei conti, Caulfield insiste su un elemento nodale: la molteplicità dei punti di vista concessa agli spettatori rappresenta, in definitiva, il nucleo delle interpretazioni de *Les Demoiselles* sia nelle sue versioni pittoriche sia nella storiografia dell'opera. Si ricorda, inoltre, che secondo alcuni storici quest'opera è strettamente collegata a un altro quadro di Picasso, dal titolo *Due donne*, del 1906. Steinberg avanzò l'ipotesi che queste ultime giovani nude rappresentino la scena che si svolge dietro il sipario de *Les Demoiselles* o che siano, addirittura, le stesse protagoniste prima di andare in scena. In questo caso, il quadro di Caulfield può essere interpretato come la trasformazione dello spettatore in queste *Due donne*.

L'appropriazione di Picasso

Se ci spostiamo in un altro ambito, quello dell'appropriazionismo, è possibile notare che le opere di Mark Bidlo o di Richard Prince evidenziano proprio il carattere aperto dell'opera d'arte, per mezzo di una strategia grazie alla quale "l'autore" è detronizzato in quanto gli viene strappato il monopolio del significato dell'opera.

Se nel 1972 ancora Leo Steinberg aveva fatto notare che nel quadro de *Les Demoiselles* Picasso avrebbe deliberatamente avanzato dei dubbi sull'identità del depositario ultimo dell'opera d'arte, in generale, e, dunque, anche del significato della stessa; se a questo aggiungiamo che aveva spiegato che *Les Demoiselles* rappresentava il paradigma della modernità proprio perché consegnava nelle mani dello spettatore e non in quelle dell'autore questa responsabilità; se negli anni Settanta, quindi, si era già acceso un discorso critico sulla base di questi presupposti, la copia fedele, in tutto e per tutto, realizzata

da Bidlo nel suo *Not Picasso (Les Demoiselles d'Avignon, 1907)*, nel 1985 (fig. 3), manda in cortocircuito qualsiasi tentativo di attribuire all'opera un senso originario: né Picasso come pittore o come individuo, né la sua biografia, né il momento storico in cui fu dipinto il quadro, possono rappresentare la chiave di lettura per far emergere un significato che sarebbe, dunque, ingannevole o del tutto inesistente se affonda le proprie radici in una di queste cause.



Figura 3. BIDLO, *Not Picasso (Les Demoiselles d'Avignon, 1907)*, 1984.

Come è risaputo, le basi teoriche di un artista come Bidlo, così come quelle di Prince e di altri appropriazionisti, trovavano una giustificazione nel pensiero post-strutturalista francese e, più precisamente, nelle teorie sull'assenza dell'autore formulate da pensatori quali Roland Barthes e Michel Foucault. Nel saggio *The Death of the Author* (Barthes 1967) si affermava che fu il positivismo, in quanto risultato e sintesi dell'ideologia capitalista, a far ricadere sulla "persona" dell'autore il maggiore peso relativo all'interpretazione di un'opera d'arte, portando di conseguenza la cultura comune a convincersi che il centro dell'opera è, tirannicamente, l'autore, la sua figura, la sua storia, le sue preferenze, le sue passioni e a cercare il significato dell'opera nell'artefice della stessa.

Nell'ambito delle arti plastiche degli anni Settanta e Ottanta, la prospettiva critica aperta da queste teorie francesi si sarebbe riscontrata anche nella critica d'arte e nell'autorevole personalità di Rosalind Krauss, che si servirà proprio degli scritti su Picasso come paradigma esemplare di una critica (erroneamente) legata all'autore e non all'opera. Rosalind Krauss fu alquanto esplicita e critica, in un eloquente articolo dal titolo *In the Name of Picasso* (Krauss 1981, 5-22), nei confronti di quel tipo di storiografia basata sulla biografia degli autori che, nella maggior parte dei casi, è stata applicata per

analizzare il lavoro di Picasso. Il pittore infatti non è stato solo oggetto di analisi di tipo psicologico ma anche di studi riguardanti le sue inclinazioni erotiche, sentimentali e sessuali nei confronti delle donne allo scopo di scovarne un significato finale in *Les Femmes d'Alger* e in gran parte della sua produzione artistica. Secondo Foucault in *L'ordine del discorso* (Foucault 1971), la pretesa dell'autore non ha più senso, non come individuo che ha pronunciato o scritto un testo, ma come principio fondante di un discorso, come rivelatore del significato nascosto di un'opera, scandita, dunque, dalla sua vita personale. Mark Bidlo o Richard Prince indagano queste tipologie argomentative: quella dell'autore come successione di maschere e, anche, come colui che finge. L'autore sarà, dunque, colui al quale si può attribuire ciò che è stato detto, scritto o dipinto ma non ne è il proprietario o il miglior interprete.

Oltre alla copia fedele proposta da Bidlo, paragonabile all'opera del *Pierre Ménard* borgesiano con il Chisciotte, bisogna aggiungere altre varianti sullo stesso tema delle serie realizzate recentemente da Richard Prince, esposte nel Museo Picasso di Málaga (fig. 4) nella primavera del 2012.



Figura 4. Richard PRINCE, *Senza titolo*, 2011.

La morte dell'autore porta a una serie di considerazioni sullo spettatore, come abbiamo potuto vedere finora. Per Barthes in *Le plaisir du texte* (Barthes 1975), l'insurrezione contro la tirannia dell'autore implica un rifiuto di Dio e della sua ipostasi, della ragione, della scienza e della legge. Suppone l'abbandono di un unico punto d'origine e di un'unica lettura dell'opera. Perciò, messo da parte l'autore, emergono una costellazione di elementi che fino ad allora erano stati ridotti al silenzio: il caso, l'individuazione di una molteplicità di significati e dell'importanza del rinnovamento dell'opera grazie al suo lettore, la messa in discussione del significato di verità e di bellezza. L'opera è, dunque, uno spazio aperto, una "macchina di significati", come scriveva anche Octavio Paz riferendosi a Duchamp.

Il quadro dipende dallo spettatore, poiché è quest'ultimo a dar vita all'apparato di segni che costituisce l'opera.

We know that a text does not consist of a line of words, releasing a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God), but is a space of many dimensions, in which are wedded and contested various kinds of writing, no one of which is original: the text is a tissue of citations, resulting from a thousand of sources of culture. (Barthes 1967)

Ed è proprio questo ciò che si evince dalla ricostruzione che Prince fece della donna partendo dall'opera di Picasso. Le sue opere sono il risultato di un *collage* d'immagini di donne o, più precisamente, di nudi, che combinano immagini fotografiche e pittura per aggiungere dettagli grafici, come per esempio frammenti corporali (soprattutto gambe o mani sproporzionate) o facciali; questi ultimi si sovrappongono ai corpi come se fossero delle maschere, indubbiamente ispirate ai volti femminili ideati da Picasso in vari momenti del suo percorso artistico. Perciò, è tutto il repertorio artistico dell'autore ad essere presente nell'opera. Tuttavia, non è possibile trovare un'origine precisa e unica né dei corpi né dei volti. Osservando alcune composizioni di Prince, lo spettatore sentirà l'esigenza di rievocare varie sfaccettature di Picasso (l'autore di riferimento sembra moltiplicarsi) e di accettare il nudo non come un dato naturale proveniente dalla realtà, ma esclusivamente come un genere pittorico che fa riferimento a ricreazioni provenienti dalla storia della pittura. Per queste ragioni, si pone in primo piano il fatto che i nudi di Picasso provengono anche da influenze di Ingres, Delacroix, Cézanne e di molti altri pittori. Infatti, i risultati ottenuti da Ingres e, prima, dalla pittura classica, derivano a loro volta dalla pratica della copia, o di nudi di donne in carne e ossa o di statue appartenenti al repertorio greco-latino. E la stessa scultura romana nasce dalla copia delle statue della Grecia classica, fino ad arrivare al nudo di *Afrodite cnidia*. Addirittura, giunti a questo punto, sarebbe opportuno ammettere che la realizzazione del primo nudo femminile della storia greca, duraturo segno della sensualità e della voluttuosità della donna nel corso dei secoli della cultura occidentale, a giudicare da alcuni modelli di femminilità, potrebbe essere considerato come un corpo di donna poco comune: fosse solo per il suo seno proporzionato e piccolo, la zona pubica resa infantile o il carattere pressoché rettilineo della sagoma del busto.

Da ciò si deduce che il referente dei corpi bizzarri di Prince si perde, non è la donna reale o tangibile, a dimostrazione del fatto che le immagini trovano un senso solo tramite altre immagini, che appartengono, a loro volta, a un catalogo immenso costruito in precedenza. Inoltre, si desume che quest'immaginario non è composto esclusivamente da un unico repertorio di un ambito che sarebbe troppo riduttivo, di una cultura alta, ma abbraccia anche quello proveniente dai mezzi di comunicazione di massa e da una cultura non europea, la stessa che agli inizi del xx secolo veniva chiamata "arte nera".

Barthes ha scritto che "*a text consists of multiple writings, issuing from several cultures and entering into dialogue with each other, into parody, into contestation*" (Barthes 1967) e che suddetta molteplicità sfocia nel lettore/spettatore, che rappresenta lo spazio in cui si inseriscono tutte le citazioni che costituiscono un'opera, facendo emergere che l'unità del testo è presente nello spettatore stesso e come questa nascita comporti la morte dell'Autore.

Nel caso de *Les Demoiselles*, le conseguenze dirette di questa presa di coscienza sono l'inefficacia delle letture dell'opera che si servono della biografia di Picasso (rendendo inutilizzabile l'ingente bibliografia sul pittore) e il riconoscimento dell'assenza di un'unica origine e di un unico sguardo. Si tratta, in altre

parole, della lacerazione dello sguardo dominante che, a sua volta, implica l'apertura a nuovi significati dell'opera proprio grazie a questo ampio spettro di sguardi, vale a dire, la messa in discussione di una legittimità universale, oggettiva e naturale dello sguardo mediante il quale l'opera è stata oggetto di analisi e studio sino ad allora. Ci troviamo dinanzi alla nascita di sguardi che non riflettono il discorso egemonico ma, al contrario, lo criticano aspramente, denunciandone, in particolar modo, la prepotenza universalista dell'interpretazione che, solo adesso, è stata smascherata e si rivela essere alquanto riduttiva, appartenente all'uomo bianco, occidentale, eterosessuale, ecc. come ha segnalato la critica femminista della modernità dagli anni Settanta.

La nascita di altri sguardi

All'interno della critica della modernità, sono state proprio la prospettiva di genere e quella postcoloniale a far emergere suddette questioni (in accordo con le tesi di Chave 1993, 597-611; Duncan 1989, 171-178; Gikandi 2003, 455-480); grazie ad esse si è cominciato a tracciare un percorso in cui si problematizzava il rapporto tra opera e spettatore, un elemento che fino ad allora sembrava essere neutrale, naturale o privo di condizionamenti come, per esempio, "l'identità" di colui o colei che sta osservando. Tramite queste nuove prospettive si cerca di ascoltare le voci che appartengono a identità da sempre ridotte al silenzio nel discorso attinente alla modernità, quelle dei "subalterni" e, in particolare, di donne e di afrodiscendenti, reali protagoniste della scena rappresentata nel quadro *Les Demoiselles d'Avignon*. Ne derivano, ovviamente, letture inedite e insospettabili dell'opera. Una conseguenza è, dunque, la totale perdita di autorità dello sguardo dominante, privo ormai della sua presunzione di universalità e del suo potere.

Il risultato di una coesistenza dello sguardo postcoloniale e femminista applicati ai paradigmi della modernità e, in particolare, a *Les Demoiselles d'Avignon*, si può percepire nell'opera dell'artista afroamericana Faith Ringgold che, per correttezza, bisogna collocare nella *Subaltern Theory*, o "teoria sulla subalternità", illustrata proprio da Simon Gikandi (Gikandi, 2003, 453-480) a proposito dell'opera di Picasso.

Agli inizi degli anni Novanta, Faith Ringgold, artista afroamericana nata a Harlem nel 1930, presentò la collezione *The French Collection*, una serie di *story quilts* che coniugava aspetti visivi e narrazione verbale, trattandosi di una trapunta fatta con scampoli di immagini circondati da una fascia con un racconto. È un processo creativo associato ad attività tradizionalmente considerate esclusive del genere femminile, poiché sono trapunte, tipiche della cultura popolare nordamericana, che richiedono un lavoro di cucitura affidato normalmente alle donne. Infatti tali manufatti rappresentano un modo per raccontare e conservare la memoria biografica della famiglia e, come vuole la tradizione, si ereditano di madre in figlia per assicurare una continuità del racconto e per preservare la memoria familiare nel tempo.

Ringgold inventò le *story quilts* nel 1980 dopo aver deciso di intraprendere una traiettoria artistica che, come afferma lei stessa, volge lo sguardo non verso la Grecia ma verso l'Africa (Ringgold in Graulic e Witling 2001, 184-209). In una delle trapunte della prima parte della serie, *Picnic at Giverny* [fig. 5], l'artista fa emergere uno dei suoi temi principali, il ruolo della donna, soprattutto l'afroamericana, nell'arte. Nell'opera è raffigurata una merenda su un prato (*déjeuner sur l'herbe*) cui partecipano esclusivamente donne, che indossano dei vestiti colorati. È presente solo un uomo nell'angolo inferiore

sinistro, in una postura doppiamente eccentrica; si tratta di una copia della donna senza veli di *Déjeuner* di Manet, ma con il volto di Picasso presente in una famosa fotografia in cui egli indossa un *sombrero cordobés*, cappello tipico della tradizione andalusia. Le donne, invece, sono tutte vestite e, lungi da essere soggetti generici, rappresentazioni simboliche o allegoriche, come di consueto nella storia della pittura occidentale, possiedono tutte un nome proprio: la maggior parte sono note attiviste del femminismo, amiche, in taluni casi, della stessa Ringgold. La chiave interpretativa dell'opera è proprio la presenza della donna non più come soggetto generico ma come detentrica di un nome proprio, in grado di rappresentare una specificità individuale e, dunque, di parlare con la propria voce. Di fatti nella scena il "pittore-genio", Picasso, veste i panni della modella passiva (un'identificazione talmente forte che viene rappresentato nudo e con un corpo femminile), mentre la funzione attiva della creazione è nelle mani della donna, vera protagonista di queste storie, un personaggio con il nome di Willia Maria, che possiamo vedere sulla destra mentre dipinge la scena su una tela, rendendola dunque "immortale". È evidente che l'opera di Ringgold affronta questioni di genere e di minoranze etniche e, in particolar modo, quella delle afroamericane. Parla, insomma, della sua condizione, della donna nera artista, ed è mossa inoltre dall'impellente necessità di parlare con voce propria (Graulich e Witling 2001, 186). Non bisogna sottovalutare che Ringgold non è solo un'artista visiva ma anche una scrittrice che ha pubblicato, tra l'altro, racconti per l'infanzia.



Figura 5. Faith RINGGOLD, *Picnic at Giverny*, 1991.

La serie narra la storia fittizia di Willia Maria Simona, una giovane che si reca a Parigi per studiare Belle Arti negli anni Venti, introducendo, così, la presenza afroamericana nel cuore della modernità parigina o, in altre parole, nell'ambito di uno dei bastioni dell'egemonia artistica maschile; ne derivano, dunque, allusioni ironiche e umoristiche e la presenza d'illustri pittori dell'arte moderna, come Picasso, Manet o Degas. Nelle storie presenti sulle trapunte della *French Collection* è possibile trovare sempre

delle opere maestre dell'arte moderna occidentale. Graulic e Witling assicurano che i suoi *quilts* rappresentano una solida affermazione dell'autorità creativa delle donne afroamericane e del loro potere redentore (Graulic e Witling 2001, 188). Willia Maria, *alter ego* di Faith Ringgold, dimostra che le donne invece di essere muse e modelle possono essere soggetti in grado di parlare delle proprie vite.

Nell'opera *Picasso's Studio* (fig. 6), *The French Collection, Part I: # 7* è possibile contemplare un'interessante reinterpretazione de *Les Demoiselles*. La scena ricrea lo studio di Picasso: nell'angolo sinistro inferiore l'artista in mutande (un'immagine ricorrente del pittore) sta dipingendo. Egli si appresta a raffigurare sulla tela bianca proprio il ritratto di Willia Maria, che sta posando senza veli di fronte a lui, con le braccia in alto, le mani appoggiate sulla testa e circondata da maschere africane e opere di Picasso, tra le quali distinguiamo le *demoiselles*. Willia Maria è seduta davanti alla tela in questione, che si trova alle sue spalle e, perciò, sembra stare in mezzo alle giovani, che potrebbero essere le sue fedeli colleghe. L'identificazione con le modelle è evidente e, al contempo, si percepisce un distacco dall'artista-pittore, nonostante Willia Maria sia pittrice o si stia formando a Parigi in quest'arte. I testi presenti sulla trapunta narrano le peripezie della protagonista nella capitale delle avanguardie e riportano una sorta di carteggio tra Willia Maria e sua zia Melissa. La scelta di usare la corrispondenza è una strategia per presentare i consigli della zia, per scandire il racconto della vita parigina della giovane pittrice e risponde all'esigenza di voler esporre dei giudizi sull'arte e sul ruolo della donna nera come artista. Nel testo di *Picasso's Studio* Willia Maria racconta alla "Aunt Melissa" ciò che prova nel posare come modella e le rivela che, mentre sta posando, è in grado di sentire le voci delle maschere di Picasso, oltre a quella della zia che spicca con forza e che, riferendosi al suo ruolo atavico come modella di opere d'arte, le dice:

Europeans discovered your image as art at the same time they discovered Africa's potential for slavery and colonization. They dug up centuries of our civilizations, and then called us savages and made us slaves. First they take the body, then the soul. Or maybe it is the soul, then the body. The sequence doesn't matter. (Cameron 1998, 137)

Willia Maria prosegue raccontando a sua *Aunt Melissa* che "*My art is my freedom to say what I please. N'importe what color you are, you can do what you want avec ton art*". E aggiunge: "*The European artists took a look at us and changed the way they saw themselves*" (Cameron 1998, 137), e, soprattutto, che lì, seduta nello studio di Picasso e tra le *demoiselles*

It's the African mask straight from African faces that I look at in Picasso's studio and in his art. He has the power to deny what he doesn't want to acknowledge. But art is the truth, not the artist. Doesn't matter what he says about where it comes from. We see where, every time we look in the mirror. (Cameron, 1998: 137)

Con questi toni l'opera di Ringgold pone l'accento sulle stesse recriminazioni avanzate da Gikandi nei confronti degli autori del discorso sulla modernità, che hanno negato il ruolo cruciale dell'"arte nera" nella manifestazione delle forme artistiche moderne, un fatto che potremmo associare a una delle tante e contraddittorie dichiarazioni di Picasso, la famosa e offensiva: "*Art nègre? Je ne connais pas*".

Se le signorine di Ringgold rivendicano l'influenza decisiva della femminilità e dell'elemento afroamericano nella concezione dell'arte moderna, le reinterpretazioni proposte dall'artista spagnolo Rafael Agredano esprimono un'ipersessualizzazione dell'opera. In esse è anche possibile individuare la messa in discussione della sessualità di Picasso, come se si trattasse di un'ironica trasposizione visiva

delle tesi psicoanalitiche che indicano la presunta omosessualità del pittore di Málaga; con l'unica differenza che, alla serietà e alla gravità di tale ipotesi, la proposta di Agredano contrappone un'immagine ricca di sarcasmo e con uno spiccato senso dell'umorismo.



Figura 6. RINGGOLD, *Picasso's Studio*, 1991.

A Dalì si deve una curiosa interpretazione della famosa cartolina di Duchamp *L.H.O.O.Q.*, in cui si rappresenta la *Gioconda* con baffi. L'artista affermava che i musei sono come dei postriboli, in quanto sono pieni di donne nude. E, tra tutte queste donne senza veli, si erge la *Gioconda*, con dei vestiti pesanti, nel ruolo ipotizzato di gran madre, asessuata, in grado di non farsi coinvolgere nella dinamica postribolare. Inoltre, affermava che l'unico modo per sessualizzare la Monna Lisa era trasformarla in un uomo, come fece, appunto, Duchamp, dipingendo i baffi e il pizzo.

Il cambio di sesso delle signorine nude di Picasso potrebbe sortire un effetto identico ed è ciò che è riuscito a fare Agredano nelle sue versioni de *Les Demoiselles*, come *Avignon Guys* (che si riferisce sia ai "ragazzi" sia ai gay di Avignon) del 1994 (fig. 7), o *La chambre en noir* (1995-1996).

In entrambi i casi, le signorine si sono trasformate in "signorini" (è allarmante la mancata corrispondenza tra il senso espresso dalla parola femminile e quella maschile), e l'esperienza del cambio di genere è accompagnata da un rafforzamento del loro carattere sessuato o da un rinnovamento del tipo di profferte elargite da questi personaggi, nei panni di professionisti del mestiere. Si sono trasformati in veri e propri prostituti (parola che nella maggior parte dei casi usiamo al femminile). Tuttavia, gli *Avignon Guys* somigliano notevolmente alle signorine di Avignon: infatti è evidente che si tratti di loro, nonostante esse siano intrappolate in aitanti corpi maschili con un taglio di capelli corto e curato nei minimi dettagli. Gli organi sessuali dei giovani sono vagamente nascosti al di sotto

di sospensori (che rappresentano un efficace elemento di ilarità) o di panni. Se osserviamo il “signorino” dell’angolo destro superiore, la classica tecnica pittorica denominata *hachure* (che gli storici formalisti hanno sempre definito come tecnica cubista di affermazione pittorica in quanto tale e che, nella versione originale, è stata usata per delineare il seno femminile), si è trasformata in un segno con connotazioni irriverenti: la peluria del petto maschile. Per quanto riguarda, invece, il giovane collocato nell’angolo destro inferiore, Agredano pone fine al vecchio dibattito sulla signorina di Picasso in cui ci si chiedeva se la sua posizione fosse di spalle o frontale (in quest’ultimo caso con un rafforzamento del carattere osceno del quadro stesso). Il ragazzo, infatti, è ritratto senza ombra di dubbio con le gambe divaricate di fronte allo spettatore. Un altro elemento che contraddistingue questa reinterpretazione è l’accentuazione dell’effetto maschera sui volti dei tre personaggi.



Figura 7. Rafael AGREDANO, *Avignon Guys*, 1994.

La chambre en noir, invece, non è più una scena ordinaria di un postribolo maschile qualsiasi, in quanto il *bondage* e la pelle nera rappresentano gli elementi facenti parte addirittura delle pratiche sadomasochiste. Sarebbe impossibile non associare la presenza del sadomaso alla cultura di massa, al fumetto o al cinema; impossibile anche non fare riferimento alle scene di *Pulp Fiction* in cui le passioni di due sadici perversi si trasformano in momenti di massima ilarità.

Ad ogni modo, in entrambi i quadri, è stato cambiato il genere dei personaggi rappresentati e tale trasformazione ha modificato il vincolo che unisce l’opera allo spettatore. Probabilmente, anche in questo caso l’osservatore privilegiato è di genere maschile e non femminile; tuttavia, il suo sguardo è

disorientato giacché si offre una prospettiva omosessuale e non eterosessuale. È palese l'esistenza di un umorismo e di una scaltrezza esplicita, che non escludono le serie conseguenze che possiamo trarre per poi analizzare *Les Demoiselles d'Avignon*. L'umore si rivela essere un forte alleato degli sguardi volti a destabilizzare le interpretazioni egemoniche e ci obbliga, necessariamente, a porci delle domande su noi stessi, sulla natura del nostro sguardo e sulle convenzioni intorno alla nostra sessualità. Lo spettatore, di fronte a quest'opera, non è più un "macho" predatore di carne femminile, come lo sarebbe in teoria Picasso; ma le spettatrici? Probabilmente è arrivato il momento in cui si riconosce il loro ruolo di complici dei protagonisti della scena. In ogni caso, sia a lui che a lei, è richiesto uno sforzo riflessivo maggiore sulla natura dei condizionamenti del proprio sguardo, rendendoli, dunque, pienamente consapevoli della loro condizione di spettatore/spettatrice e di voyeur/euse. Non mi sembra corretto terminare l'analisi sui "signorini" di Agredano senza aver prima menzionato, seppure in modo sommario, il ruolo sovversivo e irriverente che essi rivestono e che ha come fine ultimo la delegittimazione del mito probabilmente fin troppo consolidato di Picasso.

Attualmente esistono molti altri artisti che lavorano al servizio di una messa in discussione critica di questo "mito". La parodia e la demitizzazione sono due elementi che si possono trovare sia nei discorsi promossi dall'artista Francis Alÿs sia in quelli del gruppo del laboratorio *Surviving Picasso*, promosso nel 2012 dall'artista Rogelio López Cuenca, che da svariati anni sta portando avanti un progetto legato a ciò che è stato definito la "picassizzazione" della città natale del pittore, Málaga. La *performance*/processione organizzata da Alÿs in occasione del trasferimento delle opere al MoMA (da molti considerato il Cremlino dell'arte moderna) da Manhattan a Queens, messa in scena con riproduzioni delle opere (fig. 8), è sia una fedele replica di una delle più famose citazioni su *Les Demoiselles* pronunciata da André Breton, "*Voilà le tableau qu'on promènerait, comme autrefois la Vierge de Cimabue, à travers les rues de notre capitale*" (André Breton cit. in Dupuis-Labbé 2007, 134), sia un ghigno sarcastico a ogni procedura di innalzamento acritico dell'arte moderna.



Figura 8. Francis Alÿs, *The Modern Procession*, Processione commemorativa del trasferimento dal MoMA di Manhattan al MoMA QNS, con una riproduzione de *Les Demoiselles d'Avignon*, domenica 23 giugno 2002.

E un discorso simile è applicabile al lavoro svolto dal laboratorio *Surviving Picasso* (fig. 9) sotto la direzione di Rogelio López Cuenca ed Elo Vega, artisti che nella cornice di un progetto dal titolo *Ciudad Picasso* portano avanti da anni una denuncia dell'utilizzo commerciale della cultura, e in particolare del nome di Picasso nella città di Malaga. Dal laboratorio *Surviving Picasso* è scaturita la pubblicazione di una pagina web aggiornata quotidianamente nell'ottobre del 2011, con il sottotitolo *Surviving October*, ospitata sul sito: http://www.malagana.com/surviving_picasso/octubre.html#. In essa *Les Demoiselles d'Avignon* occupano un posto d'onore non come oggetto d'ammirazione generale, bensì al fine di articolare una critica dell'uso e abuso della figura della prostituta nella storia della pittura, e specialmente in quella delle prime avanguardie del Novecento, dove si sfruttava la disponibilità di corpi femminili nudi, eludendo però l'autentica condizione delle donne che esercitavano la prostituzione in quell'epoca. Di nuovo, perciò, si sottolinea il fatto che il corpo della donna, e in concreto quello della prostituta, sia un corpo generico e allegorico che occulta la vera condizione di ciò che la modernità ha intronizzato come una delle proprie icone caratteristiche. Allo stesso tempo si contestualizzava il problema della prostituzione nel XXI secolo, in una città del sud dell'Europa come Málaga, colpita dalla crisi economica, e si rivendicava la solidarietà con quel collettivo di lavoratrici contro la repressione a cui vengono sottoposte tramite una quantità di provvedimenti municipali.

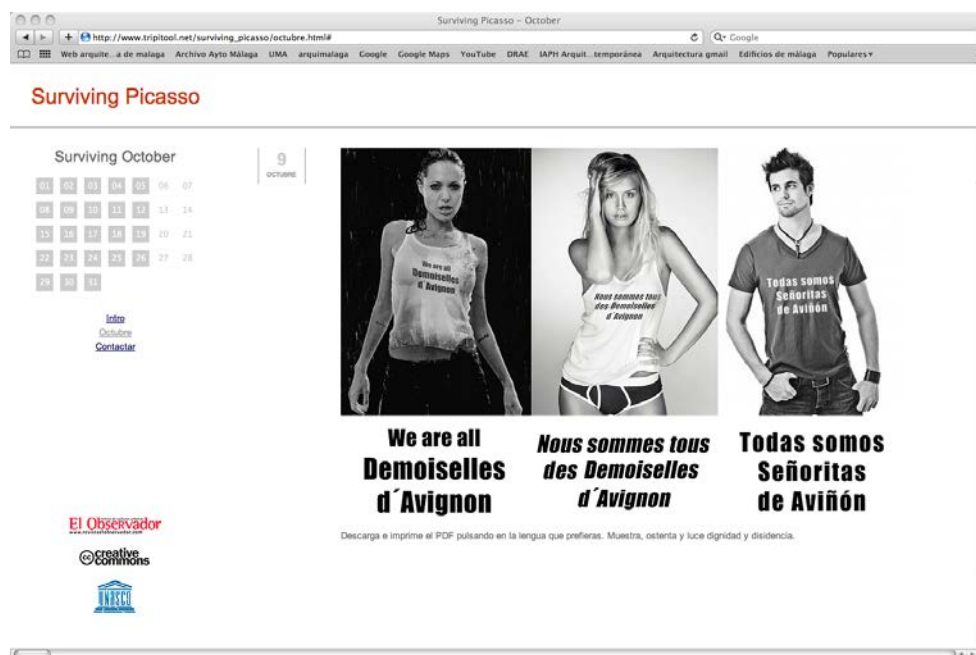


Figura 9. Progetto *Surviving Picasso* / *Surviving October*: http://www.tripitool.net/surviving_picasso/octubre.html.

Vediamo, perciò, che esiste un'ampia gamma di versioni de *Les Demoiselles d'Avignon* nel repertorio della creazione artistica contemporanea. Oltre a quelle qui analizzate, menzioniamo che nell'anno del centenario dell'opera, il 2007, la galleria newyorchese Francis N. Nauman ha invitato più di venti artisti a reinterpretare l'opera per l'esposizione *The Demoiselles Revisited*: più che una celebrazione è risultato

nell'insieme un anti-omaggio, poiché molte delle opere ricreavano apertamente il carattere osceno del soggetto ed erano accomunate da un carattere di denuncia e ostilità.

Sommate a quelle che abbiamo qui analizzato, si potrebbe dire che le versioni e visioni de *Les Demoiselles d'Avignon* ideate dagli artisti contemporanei capovolgono l'ondata di aggressività che la critica convenzionale di quell'opera aveva attribuito tradizionalmente alle prostitute ivi rappresentate. L'aggressione, secondo le versioni più recenti, non proviene dalla donna nuda, né tantomeno dalla prostituta dipinta, bensì dalla condizione di subalternità a cui è sottoposta lei stessa così come il soggetto femminile in generale. Quasi tutte queste versioni delle signorine auspicano di liberarle dalla propria condizione, localizzando l'origine della loro sottomissione sia in Picasso stesso, o nella pittura moderna, sia nel discorso critico canonico sulla modernità fino a tempi recenti. Sempre che non si tratti direttamente di una feroce messa in discussione dei presupposti stessi sui quali si fonda la modernità.

(Traduzione di Angelo Nestore)

Bibliografia

AA.VV., *Prince/Picasso*. Málaga: Museo Picasso Málaga, 2012.

Barthes, Roland. "The Death of the Author." *Aspen*, 5-6: The Minimalism Issue (Fall & Winter 1967), tr. it. "La morte dell'autore" in *Il brusio della lingua. Saggi Critici vol. IV*, 51-56. Torino: Einaudi, 1988.

Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Editions du Seuil, 1973, tr. it. *Il piacere del testo*. Torino: Einaudi, 1975.

Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Editions du Seuil, 1975.

Bourdieu, Pierre. *Il dominio maschile*. Roma: Feltrinelli, 1998.

Cameron, Dan et alii. *Dancing at the Louvre. Faith Ringgold's French Collection and other Story Quilts*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998.

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

Chakrabarty, Dipesh. "A Small History of Subaltern Studies" in *A Companion to Postcolonial Studies*, edited by Henry Schwarz, and Sangeeta Ray, 451-466. Malden-Oxford: Blackwell, 2000.

Chave, Anna C. "New Encounters with *Les Demoiselles d'Avignon*. Gender, Race, and the Origins of Cubism." *Art Bulletin*, 76, 4 (December 1994): 597-611.

Compagnon, Antoine. *Les Cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, 1990.

Duncan, Carol. "MoMA's Hot Mamas." *Art Journal*, 48 2, (Summer 1989): 171-178.

Dupuis-Labbé, Dominique. *Les Demoiselles d'Avignon*. Paris: Bartillat, 2007.

Foucault, Michel. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.

Gersh-Nesic, B.S. *Les Demoiselles d'Avignon Revisited*. New York: Francis M. Naumann, 2007.

Gikandi, Simon. "Picasso, Africa and the Schemata of Difference." *Modernism/Modernity*, 10 3, (September 2003): 455-480.

Graulic, Melody; Witling, Mara. "The Freedom to Say what She Pleases: A Conversation with Faith Ringgold." In *Black Feminist Cultural Criticism*, edited by Jacqueline Bobo, 184-209. Malden-Oxford: Blackwell, 2001.

Krauss, Rosalind. "In the Name of Picasso". *October*, 16 (Spring 1981): 5-22.

Pollock, Griselda, "Inscriptions in the Feminine", in *Inside the Visible*, edited by Catherine de Zegher, 67-87. Chicago: MIT Press, 1996.

Simmel, Georg. *Filosofia e sociologia dei sessi*. Napoli: Cronopio, 2004.

Steinberg, Leo. "The Philosophical Brothel." *Art News*, vol. 71, n. 5-6 (September 1972 & October 1972): 22-9 e 38-47.