

## Arte, sexo y poder

### Algunos dibujos de Picasso y algunas ideas de Foucault

FEDERICO A. LÓPEZ SILVESTRE  
Universidad de Santiago de Compostela

#### RESUMEN

En este artículo nos propusimos poner de manifiesto que la concepción represiva del poder es demasiado limitada. Para demostrar esta idea, quisimos aplicar el método genealógico a las últimas variaciones que Pablo Picasso realizó del *Déjeuner sur l'herbe*. Nos referimos a aquellas de agosto de 1962 en las que el maestro transforma el Manet en una auténtica bacanal. Un brillante trabajo de la profesora Rosalind E. Krauss nos indicó que la clave de esta serie se encontraba en el coqueteo de Picasso con el inconsciente. Pero el inconsciente del que habla R. Krauss a penas si da entrada a lo social. Utilizando escritos de Paul Virilio y Michel Foucault, tratamos de resumir las condiciones históricas que explican el interés del malagueño por sacar a la luz su libido. La audaz teoría del poder que esgrimió Foucault en su *Historia de la sexualidad* será imprescindible para entender nuestra conclusión.

**Palabras clave:** Arte, Sexo, Poder, Picasso, Foucault.

#### ABSTRACT

In this article we intended to show that the repressive conception of power is too limited. In order to prove this idea we wanted to apply the genealogical method to the last variations Pablo Picasso carried out on the *Déjeuner sur l'herbe*. We are referring to about those created in August 1962 in which the master transforms the Manet in an authentic bacchanal. A brilliant work carried out by professor Rosalind E. Krauss would show that the clue to this series was in Picasso's flirting with the unconscious. But the unconscious R. Krauss talks about does hardly let the social side in. Using Paul Virilio and Michel Foucault writings, we try to summarise the historical conditions explaining Picasso's interest in bringing his libido to light. The daring theory of power used by Foucault in his *History of sexuality* will be essential to understand the conclusion.

**Keywords.** Art, Sex, Power, Picasso, Foucault.

**Picasso erótico.** No se trata de algo anecdótico; hablamos de cientos de grabados, telas, dibujos y escritos. Desde el arte grosero de las libretas, pasando por el macilento de las épocas rosa y azul, hasta la culminación, en 1968, con la serie de grabados titulada *Picasso erótico*, la imaginería del sexo acompañó a Don Pablo a lo largo de toda su carrera<sup>1</sup>. En este sentido, hay una cuestión que nos llama la atención especialmente. A partir de los años cincuenta el estudio de los clásicos cautivó a nuestro autor. *Las Meninas*, de Velázquez, *El rapto de las Sabinas*, de David y *Mujeres de Argel*, de Delacroix son algunas de las obras que conforman este período de «revisión». En 1954 comienza a pintar *Mujeres de Argel*. Compuso bastantes variaciones. “La serie de quince cuadros sobre el tema, realizada entre el 13 de diciembre y el 14 de febrero, pasa por las etapas de la invención prodigiosa y el extraordinario apetito de formas de Picasso. Aparece y desaparece la sirvienta negra; se transforma la mujer reclinada, desnuda y como volcada en éxtasis, sobre su compañera”<sup>2</sup>. Lo llamativo, en fin, es observar como fue tanteando el tema hasta concluir con lo orgiástico<sup>3</sup>. En agosto de 1959 empieza a explorar el *Almuerzo en la hierba*, de Manet. La experiencia se prolongó hasta agosto de 1962 y podemos contabilizar más de 140 dibujos, 6 linóleos y 27 pinturas. Los contemporáneos de Manet se escandalizaron al contemplar en el primer plano de un lienzo una mujer desnuda conversando en el bosque con dos señores vestidos. Picasso enfatizó lo que de subversivo pudiera haber en la obra. En las telas de julio de 1961 la carga sexual se vincula a la ostentación de lo genital, pero los actores se atienen a una *proxémica* propia de la conversación<sup>4</sup>. Sin embargo, los pasteles de agosto del sesenta y dos explicitarán lo que antes constituía un «subtexto libidinoso». El cambio en la ubicación de las zonas erógenas nos sirve para distinguir las nueve variaciones que, por otro lado, estaban reunidas dentro de un mismo cuaderno. El dibujo de cada página hunde su relieve en la página siguiente para servir de perfil a otro dibujo. Esta cuestión no es baladí. Los cambios están pensados en función del mecanismo de animación en serie propio del «corre páginas». Por tanto, para percibir estos dibujos como «punto culminante» no sólo debemos tener en cuenta la fecha de su factura o la modificación de la acción que realizan los personajes, sino también la inserción de los mismos en esa estructura repetitiva. Un alarde retórico enfatiza la condición de epífrasis conclusiva. La saturación del primer

1 Hemos encontrado algunas publicaciones dedicadas exclusivamente a estudiar este tema. Entre ellas están Amado, Jose María (coord.): *Eros picassiano*, Málaga, Ed. Revista Litoral, 1996; Soler, Antonio: *Picasso erótico*, Málaga, Fundación Picasso, 1990; Bonet, Blai y Subirana, María Teresa: *Picasso erótico*, Barcelona, Museu Picasso, febrero-marzo de 1979. Para consultar escritos del artista en los que aparece el tema, véase Picasso, Pablo: *Écrits*, París, Gallimard, 1989. Hallamos ejemplos en las páginas 72 a 79 (textos del 21 y el 24 de diciembre de 1935). Ver también la primera parte de la obra de teatro titulada *El entierro del Conde Orgaz*, en concreto, la escrita el 21 de julio de 1958, páginas 358 y 359.

2 Cabanne, Pierre: *El siglo de Picasso II. La guerra. Gloria y soledad (1937-1973)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, p.245.

3 Penrose, R.: *Picasso. Su vida y su obra*, Barcelona, Argos Vergara, 1981, p.344.

4 Para una introducción al concepto de *proxémica* acúdase a Davis, Flora: *La comunicación no verbal*, Madrid, Alianza, 1976, pp.112 y ss.

plano a base de cuerpos voluptuosos cargados por el peso de unos genitales enormes, convierte los dibujos de agosto del sesenta y dos en una completa *hiperbolización simpática*<sup>5</sup>. Es imposible hojear un libro que contenga alguna de estas imágenes sin detenerse. Pues bien, al tratarse no sólo de transformaciones de *clásicos*, sino también de culminaciones a un trabajo de varios años, tanto el caso de las últimas variaciones de *Mujeres de Argel* como el de las postreras del *Déjeuner sur l'herbe* se convierten en pequeños hitos dentro del *tour* erótico de Picasso. Detengámonos en esa *revisión* del Manet<sup>6</sup>.

**La magdalena de Proust.** Para dar explicación a esos nueve últimos dibujos, Rosalind Krauss, comienza por asentar sus principios teóricos. Para empezar, refuta la tesis que mantiene que la visión es un acto autónomo –teoría de la *pasividad* o teoría del *ojo inocente*–<sup>7</sup>. Salvo en la teoría, no hay percepción pura, de ahí que tampoco pueda haber imagen pura. La investigadora norteamericana utiliza los trabajos en los que Jean-François Lyotard echa mano del psicoanálisis para dar entrada al ingrediente que corrompe la total inocencia del ojo. La imagen implica un algo al margen de lo visible. Pero no es la estructura lógica y abstracta del lenguaje, señalada en el cuadrado semiótico lo que está detrás<sup>8</sup>, sino un inconsciente que evita cualquier *logos*. El inconsciente es óptico. Lo visual, lo pictórico, tiene más posibilidades de mostrar ese mundo interior que, no en vano, se gesta en función de una realidad perceptiva<sup>9</sup>. Entonces, visión e inconsciente pueden encarnarse en las dos caras de una moneda. Para que exista una se necesita a la otra. Proust ya lo sabía. El pasado y el presente, los sueños y los

<sup>5</sup> El término nos ha parecido apropiado para el caso. Lo hemos tomado prestado del lenguaje publicitario. Al respecto véase Joannis, Henri: *Proceso de creación publicitaria: planteamiento, concepción y realización de los mensajes*, Bilbao, Deusto, 1988, p.65.

<sup>6</sup> La tesis del influjo de la estructura repetitiva del «correpáginas» sobre los dibujos la hemos extraído de Krauss, Rosalind E.: *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997, pp.242 y 245.

<sup>7</sup> Teoría de la *pasividad* según la terminología de Lyotard, Jean-François: *Discurso, Figura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, pp.38-40; y teoría del *ojo inocente* según los textos de Bryson, Norman: *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, Alianza, 1991, pp.19-29. Si bien Norman Bryson refuta la utopía de una percepción inmaculada –criticando para ello las palabras de Husserl–, Lyotard, como ferviente defensor de la fenomenología, la mantiene pero matizándola. La actitud natural integra el inconsciente.

<sup>8</sup> Además de la obra citada de Rosalind Krauss (*op.cit.*, pp.26-41), podemos conocer el funcionamiento del cuadrado semiótico consultando Greimas, Algirdas J.: “Las reglas del juego semiótico” en *En torno al sentido. Ensayos semióticos*, Madrid, Fraguas, 1973, pp.153-183; más reciente es la explicación de Courtés, Joseph: *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*, Madrid, Gredos, 1997, pp.200-233. Para conocer alguna aplicación a la historia del arte véase Krauss, Rosalind: “La escultura en el campo expandido” en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, pp.289-304.

<sup>9</sup> *Discurso, Figura* (1979), el texto de Jean-François Lyotard citado más arriba, constituye una disertación destinada, en primer lugar, a demostrar que lo visual-institivo (figura) pertenece a una realidad distinta de lo textual (discurso) y, en segundo lugar, a devolverle al ojo, con la ayuda de la fenomenología y el psicoanálisis, el cetro que lo distinguía como sistema modelador primario, cetro que el lenguaje verbal, respaldado por la lingüística, le habría arrebatado durante varias décadas. Al respecto v. Eco, U.: *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1995, pp.260 y ss.

pensamientos, se dan la mano a través de los intervalos de espacio y tiempo<sup>10</sup>. En todo caso, Lyotard opina que la cara oculta de la moneda puede salir a la luz mediante la proyección de «figuras» como el *lapsus linguae*, la fantasía o el sueño diurno. Pero la actividad represiva convierte cualquier cosa en su opuesto, por eso hay «figuras» que pueden “con-tener muchos lugares en uno”<sup>11</sup>. Esa especie de «figura múltiple» se denomina «matriz». “Las imágenes engendradas por la matriz son a la vez vivas y confusas, como si estuvieran hechas en sobreimpresión, sobre una misma película y en una buena exposición de varias escenas que sólo tendrían en común algunos segmentos, o zonas, algún elemento plástico”<sup>12</sup>. En la «figura» de Dafne siempre está contenido el laurel. No podemos hablar de sucesión en el tiempo; se trata, más bien, de superposición sincrónica. La «matriz» es una amalgama.



Figura 1. Pablo Picasso, *Déjeuner sur l'herbe d'après Manet, 2*, de agosto de 1962, II. Lápiz y pastel, 23x32 cm. Colección privada.

- <sup>10</sup> La *magdalena* de Marcel Proust evoca un pasaje de su novela *En busca del tiempo perdido, 1. Por el camino de Swann*, Madrid, Alianza, 1998 -orig. 1913-, pp.62-65. Cuando el protagonista prueba uno de esos bollos dulzones la mente le traslada a un pasado lejano. Esto le da pie para reflexionar sobre la manera en que el recuerdo visual pone de manifiesto el trabajo del alma. No existen sensaciones puras que únicamente remitan al objeto percibido; todo aparece conectado.
- <sup>11</sup> V. Krauss, Rosalind: *El inconsciente...*, *op. cit.*, p.236. La multiplicidad es fruto de la represión. Krauss cita la fantasía “Pegan a un niño”. Se trata de un sueño formulado por varios pacientes de Freud. A medida que lo desarrollan se pone de manifiesto que contiene varias oraciones en las que el sujeto de la enunciación puede pasar de ser un espectador a identificarse con el sujeto del enunciado o con el objeto del mismo. El principio del placer, es utilizado por el sistema para mantener los niveles mínimos de excitación corporal mediante un equilibrio entre placer y displacer. El Yo reprime lo instintivo (libido) porque el *sentido de realidad* (suministrado por el Super-Yo) le indica que de no hacerlo se encaminará hacia un futuro de displacer. Al reprimir el placer se ahorra displacer. Para acercarse al problema del *sentido de realidad* existe la versión en castellano de Freud, Sigmund: “Más allá del principio del placer” en *Psicología de las masas*, Madrid, Alianza, 1969 -orig. 1920-, pp.81-138.
- <sup>12</sup> R. Krauss no sigue directamente a Freud para estudiar el problema de la superposición de «figuras». Lo estudia a partir de Lyotard. El texto que hemos incluido aquí lo hemos extraído de *Discurso...*, *op. cit.*, p.327.

Si hemos de dar crédito a la opinión de Rosalind Krauss, lo que consiguió Picasso al estudiar el *Déjeuner sur l'herbe* fue un mecanismo de proyección de «figuras», en concreto, un método con el que podía consagrar su tiempo a perseguir la «matriz»<sup>13</sup>. El Sujeto se encuentra sometido a los dictados del inconsciente<sup>14</sup>. Sus formas y sensaciones se ven atacadas por la lógica ilógica de lo que hay debajo; y esto se pone en evidencia si se utiliza un artilugio que lo potencie.

**Más allá del inconsciente óptico.** *El inconsciente óptico* fue concebido el día en el que su autora comenzó a estudiar el Dadá y el Surrealismo. Al intentar aplicar los fríos esquemas que había diseñado previamente para el *modernism* —así denomina a las vanguardias el lenguaje crítico norteamericano— a las obras de Duchamp y Max Ernst, se dió cuenta de que faltaba algo. No todo el arte *modernista* se podía estudiar a partir de la teoría de la *gestalt* y el cuadrado semiótico. La pura opticalidad parecía ser perfectamente capaz de explicar a Mondrian. El arte, hasta ese momento, se le había presentado como una cuestión de formas. La autonomía de las mismas era tan cierta como la existencia de una realidad *a priori* o como el estatuto ontológico de la visión. El artista más preparado seguía siendo aquel que poseía mayor sensibilidad, o sea, aquel que veía más. “En mi opinión, Hélène, el cometido de la pintura no es representar el movimiento, ni poner en marcha la realidad. Yo creo que su tarea es, por el contrario, detener el movimiento. Para congelar la imagen hay que dejarlo atrás. Si no lo hacemos, siempre correremos tras él. Sólo en ese preciso instante —añadiría— estamos ante la realidad”<sup>15</sup>. Las palabras de Picasso nos complacen por su elocuencia. La teoría de la pura opticalidad constituyó el baluarte del *modernismo*, pero la teoría del inconsciente puso en tela de juicio esa hegemonía. En esta situación, la estética imperante se vió obligada no sólo a tener que evacuar de su campo las obras del dadá y del surrealismo, sino también a reprimir las ideas que estas implicaban. Incluso las propuestas teóricas de Rosalind Krauss estarían cegadas por este acto de represión hasta que, al comienzo de los noventa, se abra a las propuestas de Lacan<sup>16</sup>. Entrada, por tanto, del inconsciente, pero también sutil apertura

13 Esta afirmación no carece de importancia, sobre todo si se tiene en cuenta que la opinión más extendida entre los historiadores del arte es aquella que sostiene que Picasso no compartió el interés programático del surrealismo por el subconsciente. Cfr. García de Carpi, Lucía: *Picasso y el surrealismo*, Málaga, Fundación Picasso, 1990.

14 De ahí que R. Krauss opine que en ningún caso debemos admitir la tesis que sostiene que Picasso hace en estas series un alarde de libertad interpretativa. No es obra consciente, por eso no admite que se hable de intencionalidad formal. En este sentido, tampoco se le puede llamar moralista; no se trata de una crítica a una sociedad hipócrita. Esta, sin embargo, es la opinión de la mayoría. La investigadora norteamericana cita, en la página 255, a Douglas Cooper (*Pablo Picasso: Les Déjeuners*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1963), pero esta también es la forma de pensar de Pierre Cabanne, el cual sostiene que “Picasso admiraba personalmente a Manet y le complacía en particular el célebre cuadro del *Déjeuner sur l'herbe* que produjo gran escándalo en el Salón de 1863 (hoy joya del Museo del «Jeu de Paume»), por el doble reto que entrañaba en lo puramente pictórico y en lo moral”. V. Cabanne, P.: “Ícaro, El Picador y Los Almuerzos Campestres” en *op. cit.*, p.314.

15 V. Krauss, R.: *Op. cit.*, p.225.

16 V. Krauss, R.: *Op. cit.*, p.40.

hacia el historicismo. Y es que, a lo largo de todo el libro se plantea el conflicto teórico como un proceso dialéctico en el que el inconsciente, defendido por Bataille, va minando las bases del formalismo, abanderado por Clement Greenberg. Un conflicto en el que la victoria de los primeros se pone de manifiesto, tanto en la opción metodológica adoptada por la autora, como en las contradicciones internas de un universo picassiano en el que los secretos deseos expuestos en las obras parecen desmentir los comentarios de los historiadores<sup>17</sup>.

Llegados a este punto, cabe hacerse una pregunta. ¿Qué clase de método es ese que, aún después de haber dado entrada al inconsciente, reduce las causas que explican el producto artístico a la evolución autónoma de lo estético?<sup>18</sup> Ese pseudo-historicismo, nunca admitido, sólo puede ser el que se planta a la sombra de Saussure; sólo puede tratarse de aquel que sostiene que el «campo de posibilidades estratégicas» en el que se desenvuelve el arte es impermeable<sup>19</sup>. La cuestión entonces es saber si los dibujos de Picasso señalan únicamente ese conflicto interno que se desenvuelve en los reinos privados del arte y del sujeto, o si el fenómeno de la creación no es tan cerrado y puede ser explicado teniendo en cuenta hechos externos.

**Psicoscopio.** “La omnivigencia, la ambición totalitaria del Occidente europeo, puede aparecer aquí como la formación de una imagen completa por el rechazo de lo invisible”<sup>20</sup>. Paul Virilio, en uno de los capítulos de *La máquina de visión*, mantiene que el proceso mediante el cual el *poder* en Occidente ha ido introduciéndose desde el Siglo de las Luces en todos los ámbitos de la vida ha tenido una influencia decisiva en la instrumentalización de la imagen pública (propaganda, publicidad), pero también en el nacimiento del arte moderno y el documentalismo literario. Un principio, el de verlo todo, es aplicado en todos los campos. La obligación de pasear sin sombreros ni capas en el Madrid de Esquilache; la investigación de la policía revolucionaria que utilizaba un ojo como símbolo; la iluminación de las aceras nocturnas en los bulevares parisinos; la eclosión de una estética literaria que aspira a alcanzar una «restauración óptica» del sentido de la vista, instrumentalizando para ello la imagen fotográfica; la ascensión del cuarto poder en relación con el desarrollo de las técnicas audiovisuales. Todo indica que

<sup>17</sup> V. nota 13.

<sup>18</sup> Si leemos a Marcuse entenderemos que dar entrada al inconsciente también implica dar entrada a lo social. La teoría metapsicológica de Freud mantiene que la organización de la persona deviene en Yo y Super-Yo a partir de un Ello indiferenciado. Así, el Yo del sujeto es el producto de la *psicomaquia* entre los impulsos del Ello (instintos de vida –sexo– y muerte) y la internalización del Super-Yo (ideología y racionalización culturales encarnadas en el padre). En resumen, el Super-Yo abre el Sujeto a las fuerzas sociales. V. Marcuse, Herbert: “Teoría de los instintos y libertad” en *Psicoanálisis y política*, Barcelona, Debate, 1973, pp.41-86. Consúltense también Castilla del Pino, Carlos: *Psicoanálisis y marxismo*, Madrid, Alianza, 1969.

<sup>19</sup> Para entender mejor la perfrasis «campo de posibilidades estratégicas» léase Bourdieu, Pierre: *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997, pp.53-73.

<sup>20</sup> Virilio, Paul: “La imagen pública” en *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1989, p.47.

la tendencia general consistió, y consiste, en aclarar, clarificar, iluminar, elucidar, dilucidar, esclarecer. “En 1789, la revolución profunda está ahí, en la invención de una *mirada pública* que se pretende *ciencia espontánea*, una especie de saber en estado bruto, cada uno siendo para los otros, a la manera de los *sans-coulottes*, un investigador benévolo o, mejor aún, una Górgona mortal”<sup>21</sup>. Desde el siglo XVIII, no basta, pues, con saber; debemos ver; ver mucho y con mucha luz.

Podemos asociar la aspiración a la omnivigencia descubierta por Paul Virilio con la incitación al discurso observada por Michel Foucault. El filósofo francés sostuvo en *La Historia de la sexualidad* que, a pesar de lo que pueda parecer, en lo que a sexo se refiere, la dinámica de Occidente desde hace tres siglos no ha sido exactamente represora. “Lo propio de las sociedades modernas no es que hayan obligado al sexo a permanecer en la sombra, sino que ellas se hayan destinado a hablar de sexo siempre, haciéndolo valer, poniéndolo de relieve como *el secreto*”<sup>22</sup>. Entonces, si se tiene en cuenta que ambas tendencias, aspiración a la omnivigencia e incitación al discurso, comienzan a ser efectivas en el mismo siglo podemos llegar a la conclusión de que entre ellas existe un lazo de pura causalidad.

Aunque partimos de una tradición más antigua, a principios del siglo ilustrado, autores como Christian von Wolff eran conscientes de que había un lugar al que el hombre no podía llegar ni con la mirada ni con sus nuevos aparatos ópticos<sup>23</sup>. Se trataba de la *psique*. En función del principio de visión total, se echó mano de la incitación al discurso; quizás las palabras pudiesen arrojar algo de luz sobre ese mundo desconocido. Por otro lado, se empezaron a manejar una serie de teorías, que por su inmediata aplicación a las artes visuales, se mostraban mucho más apetecibles para los intereses de la omnivigencia. Para alcanzar la tan ansiada visión total, se desarrollaron dos líneas de pensamiento con sus correspondientes líneas de acción. La primera se puede relacionar en sus orígenes con el idealismo filosófico. Lo que se aspira a ver es la realidad, tal cual se presenta ante los ojos del hombre, que vive en un perpetuo «ahora». No es la verdad de la mecánica, que paraliza el tiempo y presenta una imagen que destruye las condiciones necesarias para la visión natural. Desde el *ojo normal* de Goethe, hasta la *durée* bergsoniana y el *phänomen* de Husserl, la filosofía, en su búsqueda de la verdad de la consciencia en la intuición primordial, dará soporte conceptual a esta aspiración de aprehender lo transitorio<sup>24</sup>. Los artistas comenzaron entonces a dar corporeidad al discurso. Sólo

21 Virilio, Paul: “La imagen pública” en *Op. cit.*, p.49.

22 Foucault, Michel: *Historia de la sexualidad, I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1992, p.47.

23 La palabra psicología comenzó a ser utilizada en el siglo XVI, pero será el filósofo *leibniziano* Christian von Wolf quien consiga darle la importancia que tiene hoy. Con ese nombre designó una de las cuatro partes de la metafísica. Las otras tres eran la ontología, la cosmología y la teología. Publicará *Psychologia rationalis*, Francfort, Leipzig, 1728, y *Psychologia empirica*, Francfort, Leipzig, 1732. Véase sobre el tema: Legrenzi, Paolo: *Historia de la psicología*, Barcelona, Herder, 1932, p.32.

24 La teoría de los colores fisiológicos de Goethe hace referencia a los que vemos en nuestro acontecer. Al respecto, v. Goethe, Johann Wolfgang: “Esbozo de una teoría de los colores” en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1963 –orig. 1810-1820–, pp.433-673. Sobre la *durée*, v. Bergson, Henri: “Ensayo sobre

debemos fijarnos en Gericault, que “mucho antes que los impresionistas, había considerado la *visión inmediata* como un fin en sí mismo”, o en ese comentario de Rodin, en el que este afirma que “si el conjunto es falso en su simultaneidad, es verdadero cuando las partes se observan sucesivamente, y es esta verdad lo único que importa, pues es ella la que vemos y nos impresiona”, para comprobar el proceso<sup>25</sup>. Las primeras vanguardias, influidas por la postura fenomenológica de Cézanne<sup>26</sup>, deben entenderse también como producto de esa línea de penetración óptica en la verdad del instante. Esto explica que Pierre Daix comente la obra del Picasso cubista en términos de *realidad*<sup>27</sup>.

Pero, a pesar de la calidad del producto, la aspiración a la omnivigencia no se podía detener en el «ahora». Se potencia entonces el estudio y, con el tiempo, la plasmación de lo que está detrás de ese «ahora». Esto es uno de los discursos que estudia Foucault al hablar del sexo. Primero la psicología, después la psiquiatría y, por último, el psicoanálisis irán acercándose progresivamente, delimitando las fronteras del gran tema. El Doctor Étienne-Jean Georget abrió el campo de la psiquiatría social. Los *locos* que pinta su amigo Gericault constituyen una de las primeras pruebas que certifican la voluntad occidental por ver el inconsciente<sup>28</sup>. Pero Goya sabía que no era suficiente. Charcot, el «maestro» de Freud, debía pensar lo mismo cuando observaba las fotografías de los histericos de la Salpêtrière que había mandado realizar<sup>29</sup>. Podemos interpretar el psicoanálisis como la culminación del proceso de búsqueda de la omnivigencia. Si bien, en un principio, seguirá dependiendo del discurso, a medida que perfeccione sus teorías se acercará más y más a ese ideal. Sigmund Freud llegó a comentar: “no es la de las imágenes visuales la única forma que las ideas pueden revestir. Más, de todos modos, resulta que dichas imágenes constituyen lo esencial de la formación de los sueños”<sup>30</sup>. Años después, uno de los promotores del psicoanálisis infantil, Donald W. Winnicott, planteó

los datos inmediatos de la conciencia” en *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1963 –orig.1882–, pp.49-206; en cuanto al *phänomen*, v. Husserl, Edmund: “El artículo «Fenomenología» de la Enciclopedia Británica” en *Invitación a la fenomenología*, Barcelona, Paidós, 1992 –orig.1925–, pp.35-73.

25 Los dos entrecomillados remiten a Virilio, Paul: *Op.cit.*, pp.52 y 10, respectivamente.

26 V. Rilke, Rainer Maria: *Cartas sobre Cézanne*, Barcelona, Paidós, 1986, p.35.

27 V. Daix, Pierre: *El cubismo de Picasso*, Barcelona, Blume, 1979, p.83. Una postura semejante la había mantenido Arnold Hauser al asociar la concepción bergsoniana del tiempo con las vanguardias en general. V. Hauser, A.: *Historia social de la literatura y el arte, III. Naturalismo e Impresionismo. Bajo el signo del cine*, Madrid, Guadarrama, 1968, pp.296-298.

28 V. Eitner, Lorenz E.A.: *Gericault : his life and work*, London, Orbis, 1983.

29 Freud estuvo en los cursos sobre la curación de la histeria que impartía Jean Martin Charcot en el servicio de neurología de la Salpêtrière en 1885. Al año siguiente inició sus investigaciones psicoanalíticas. El primer texto donde el vienesés dió a conocer sus avances en terapia psicoanalítica llevará el título de *Estudios sobre la histeria* (1895). En trabajos posteriores se referirá a Charcot con las palabras: “mi maestro”. Ver, por ejemplo, “Los sueños” en *Introducción al psicoanálisis*, Madrid, Alianza, 1969 –orig.1917–, p.156. Foucault menciona y censura el aparato de observación de la Salpêtrière en su *Op. cit.*, p.71. Rosalind Krauss cita en las páginas 166 y 209 la publicación de algunas fotografías de la Salpêtrière en un artículo de Bretón y Éluard (“Le cinquantenaire de l’hystérie (1878-1928)” en *La Révolution Surréaliste*, nº11, marzo de 1928, pp.20-22).

30 V. Freud, Sigmund: “Los sueños” en *Op. cit.*, p.187-188. Véase también, Freud, Sigmund: *La interpretación de los sueños*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985 –orig.1899–, pp.335 y ss.

que el garabato –*squiggle*– constituía una manera interesante de tomar contacto con el universo cerrado y abierto del niño<sup>31</sup>. Jean-François Lyotard, por su parte, escribió en 1974 un libro de 473 páginas que defendía el ojo frente al afán imperialista del discurso –lenguaje–. Hasta tal punto considera prioritaria su importancia que construye la teoría de un inconsciente óptico<sup>32</sup>. Pero, como ya vimos, quien termina dándole ese nombre es Rosalind E. Krauss en 1992. Desde Freud, entonces, nos encontramos con cierto respaldo intelectual que, de algún modo, acepta la idea de que el arte puede visualizar lo que ninguna máquina había podido: el sinuoso discurrir del alma<sup>33</sup>. Por tanto, al fin, la omnividencia satisfecha: telescopios, microscopios y, finalmente, *psicoscopios*. El *dispositif* picassiano es uno de los ejemplares menos conocidos, frente al éxito de otros como el *frottage*.

**El poder silencioso.** Más arriba comentamos que Paul Virilio señalaba en *La máquina de visión* que la omnividencia no era desinteresada. Sin ir más lejos, el primero que, en la historia reciente, aspiró a iluminar todo fue el Rey Sol. Foucault plantea algo semejante al advertir que los numerosos discursos sobre el sexo “no se han multiplicado fuera del poder o contra él, sino en el lugar mismo donde se ejercía o como medio de su ejercicio”<sup>34</sup>. Durante mucho tiempo uno de los privilegios característicos del poder soberano fue el derecho de vida y muerte. Con el tiempo ese derecho se atenuó y el poder trató de establecer su fuerza sobre la vida. Las estrategias que se desarrollaron, desde entonces, han superado lo puramente represivo. El desenvolvimiento, durante los últimos siglos, de las más diversas disciplinas en todos los ámbitos (familia, colegios, cuarteles, talleres, hospitales, administración de colectividades) supuso una explosión de las técnicas que permiten controlar los cuerpos de un modo mucho más sutil. Con el aumento del número de discursos “las relaciones del poder con el sexo y el placer se ramifican, se multiplican, miden el cuerpo y penetran en las conductas. (...) Proliferación de las sexualidades por la extensión del poder; aumento del poder al que cada una de las sexualidades regionales ofrece una superficie de intervención”<sup>35</sup>. Para poder hay que saber, apunta Foucault; y para saber es mejor ver, añadiría Virilio.

31 V. Winnicott, Donald W.: *Proceso de maduración en el niño: estudios para una teoría del desarrollo emocional*, Barcelona, Laia, 1981.

32 Lyotard en su *op. cit.* continúa las tesis de Freud. Sobre esto véanse pp. 283-326.

33 No queremos que nadie piense que pecamos de ingenuos. Somos conscientes de que desde el momento en el que las «figuras» oníricas se transforman en imagen nos encontramos ante un signo, es decir, ante algo que media entre el *objeto* y el *sujeto*. Pero, a lo que aquí aspiramos no es a plantear si los cuadros pintados a partir de lo onírico alcanzan el grado de *mimesis* adecuado, sino, que, simplemente, queremos dejar constancia de que en estos momentos había una predisposición teórica y práctica a considerar la posibilidad de visualizar el inconsciente.

34 V. Foucault, Michel: *Op. cit.*, p.44. El tema del poder ha sido uno de los más estudiados por Foucault. En castellano encontramos otras publicaciones suyas referidas al tema. *Un diálogo sobre el poder*, Madrid, Alianza, 1981, y *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1992. Ambos reproducen prácticamente los mismos textos. Recomendamos el primero por su sencilla pero rigurosa introducción.

35 V. Foucault, Michel: *Op. cit.*, p.63.

La multiplicación de los discursos sobre el sexo es uno de los mecanismos de saber y de poder que se han puesto en juego. Pero, ¿cómo construyen estos discursos su *verdad*? Fundamental, en este sentido, ha sido esa técnica de la confesión heredada de las prácticas religiosas cristianas<sup>36</sup>. Desde el XVIII, la confesión se difundió rápidamente.

“... se la utilizó en toda una serie de relaciones: niños y padres, alumnos y pedagogos, enfermos y psiquiatras, delincuentes y expertos. Las motivaciones y los efectos esperados se diversificaron, así como las formas que adquirió: interrogatorios, consultas, relatos autobiográficos, cartas; fueron consignados, transcritos, reunidos en expedientes, publicados y comentados. Pero, sobre todo, la confesión se abrió, sino a otros dominios, al menos a nuevas maneras de recorrerlos. Ya no se trata sólo de decir lo que se hizo –el acto sexual– y cómo, sino de restituir en él y en torno a él los pensamientos, las obsesiones que lo acompañan, las imágenes, los deseos, las modulaciones y la calidad del placer que lo habitan. Por primera vez sin duda una sociedad se inclinó para solicitar y oír la confidencia misma de los placeres individuales.

Diseminación, pues, de los procedimientos de la confesión, localización múltiple de su coacción, extensión de su dominio: poco a poco se constituyó un gran archivo de los placeres del sexo. Durante mucho tiempo este archivo se disimuló a medida que se constituía. No dejó huellas (así lo quería la confesión cristiana) hasta que la medicina, la psiquiatría y también la pedagogía comenzaron a solidificarlo...”<sup>37</sup>.

Entre los ejemplos que prueban el éxito de la confesión en nuestra sociedad, el filósofo francés cita esos abundantes casos de literatura picante anónima donde hombres correctos en la vida ordinaria confiesan lo inconfesable<sup>38</sup>. Nos gusta este caso porque manifiesta mejor que cualquier otro el nivel al que llega a funcionar el *poder*. Si en un principio para confesar se requería la presencia de un interlocutor que formulase las preguntas, llegó un momento en el que la gente comenzó a ir al psicoanalista sin necesidad de que se les instigara. Foucault se expresa con claridad al respecto.

“La obligación de confesar nos llega ahora desde tantos puntos diferentes, está ya tan profundamente incorporada a nosotros que no la percibimos más como efecto de un poder que nos constriñe; al contrario, nos parece que la verdad, en lo más secreto de nosotros mismos, sólo “pide” salir a la luz; que si no lo hace es porque una coerción la retiene, porque la violencia de un poder pesa sobre ella, y no podrá articularse al fin sino al precio de una especie de liberación. La confesión manumite, el poder reduce al silencio; la verdad no pertenece al orden del poder y en cambio posee un parentesco originario con la libertad(...) Es preciso que uno mismo haya caído en la celada de esta astucia interna de la confesión para que preste un papel fundamental a la censura, a la prohibición de decir y de pensar; también es necesario haberse construido

36 V. Foucault, Michel: *Op. cit.*, p.78-85.

37 V. Foucault, Michel: *Op. cit.*, p.80.

38 Foucault cita como ejemplo en *Op. cit.*, p.30: An. *My Secret Life*, London, Grove Press, 1964 –orig.1900–.

una representación harto invertida del poder para llegar a creer que nos hablan de libertad todas esas voces que en nuestra civilización, desde hace tanto tiempo, repiten la formidable conminación de decir lo que uno es, lo que ha hecho, lo que recuerda y lo que ha olvidado, lo que esconde y lo que se esconde, lo que uno piensa y lo que piensa no pensar”<sup>39</sup>.

Recordemos ahora un comentario hecho por Picasso en octubre de 1944: “puesto que eran mis armas, con el dibujo y los colores siempre quise penetrar un poco más en la conciencia del mundo y de los hombres, para que esta comprensión nos libere cada día un poco más...”<sup>40</sup>; y, sin olvidar la primera persona que se aplica al verbo *liberar*, acordémonos también del talante íntimo de los últimos dibujos que realizó pensando en el *Almuerzo en la hierba*: en una libreta de medidas modestas –23x32 cm– y trazados a pastel y lápiz. En ellos no se utilizan métodos destinados a encubrir la técnica. Se consigue que se materialice, no sólo la ejecución física de los mismos, sino la actividad física de la visión. Aunque nuestro artista, en otras ocasiones, echaba mano de recursos capaces de disimular esta operación, el «correpáginas» permite que la referencia deféctica sobreviva<sup>41</sup>. De ahí que estas obras se puedan englobar en lo que Norman Bryson denomina «pintura del vistazo». La «pintura del vistazo» “trata la visión en la temporalidad sucesiva del sujeto vidente; no pretende dejar fuera el proceso de la visión, ni en sus propias técnicas elimina el rastro de su elaboración material”<sup>42</sup>. Reafirmación, por tanto, de lo procesal y, ya que la deixis devuelve protagonismo al sujeto de la enunciación, también de lo personal. El infinitivo «*liberar*», el sustantivo «sexo», los adjetivos «figural» y «personal»... ¿por qué razón habríamos de negarlo?<sup>43</sup> o ¿acaso no “«pide» salir a la luz” lo íntimo de Picasso? Resta entonces efectuar la maniobra que nos enseñó Foucault. Esa que consiste en darle la vuelta al calcetín. Es sencillo, basta con trocar

<sup>39</sup> V. Foucault, Michel: *Op. cit.*, p.76.

<sup>40</sup> Comentario realizado en una entrevista con Pol Gaillard para *L'Humanité*, París, 30/10/44. Citada en Bozal, Valeriano: *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura. 1900-1939*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p.251. Aunque Picasso emite este juicio en un contexto político consideramos válida su introducción en este lugar pues está haciendo una valoración del sentido global de su obra.

<sup>41</sup> V. Bryson, Norman: *Op. cit.*, p.104 y ss. En esas páginas adjunta las siguientes palabras de Picasso: “En lo que a mí concierne, la plástica pura es factor secundario. Lo que cuenta es el drama de ese acto plástico”. Considera el norteamericano que con ellas el artista define la naturaleza aórfica de su arte. Bryson no debía saber de la existencia de este otro comentario del maestro: “He llegado a un punto en el que el movimiento de mis ideas me interesa más que esas mismas ideas”, (cit. Krauss, R.: *Op. cit.*, p.253). De haberlo conocido habría dudado al elegir a Picasso como paradigma de «la lógica de la mirada», porque en parte de su obra se encierra la clave de la deixis: la plasmación del sentido del devenir.

<sup>42</sup> V. Bryson, Norman: *Op. cit.*, p.106.

<sup>43</sup> En la nota 14 mencionamos el rechazo que mostraba Rosalind Krauss hacia la tesis que explica la serie de dibujos de Picasso como liberación. Debemos matizar. Lo que ella critica es que se mantenga que la forma se deba a un propósito consciente del autor. Aunque tenga razón en este punto, también es cierto que para que Picasso se deje llevar por el mecanismo hace falta un momento de intencionalidad previo; un deseo secreto, pero consciente, que aspire a ver el inconsciente o, si se prefiere, el discurrir disperso de las imágenes mentales.

*liberación por confesión.* La virtud del gesto consiste en indicarnos el lugar donde reside el *poder* silencioso.

**Últimas palabras.** Una certeza, la de que los pasteles de Picasso no serían posibles en otra época, explica nuestro desarrollo. Aunque pensamos como Rosalind Krauss que estas obras son un recorrido que comienza en el exterior y termina en el interior, discrepamos con ella en lo que se refiere al marco teórico en el que se inscribe su tesis. Si en el panorama de las artes sólo interviniese la lucha entre las fuerzas estéticas, el fracaso de la represión teórica con la que la pura opticalidad sometió al inconsciente sólo podría comprenderse como una victoria de las individualidades, intelectuales o artísticas. Pero la pintura del inconsciente óptico no fue reprimida por el perceptualismo. Ambas constituyen dos estadios del avance hacia esa visión total, que sólo es posible constatar si nos alejamos del puro formalismo. Aunque el movimiento surrealista, a pequeña escala, parece poner en tela de juicio la racionalidad de las vanguardias, insertado en un marco más amplio de asociaciones, se convierte en el *non plus ultra* del anhelo omnividente que explica también la opticalidad *modernista*. Esto nos aclara por qué en el conjunto de la obra de Picasso conviven la obsesión perceptiva del cubismo analítico con los dispositivos de introspección de los años cincuenta y sesenta. Por otro lado, si se hubiese demostrado que el Sujeto que disecciona el psicoanálisis se conforma sin mediación de los hechos sociales podríamos aceptar un estudio del arte que los obviase. Pero no es así. En la dinámica del «campo de posibilidades estratégicas», el cambio también puede partir de esas condiciones materiales capaces de modificar la topología de las formaciones discursivas y plásticas. Para entender estas obras de Picasso, no sólo es necesario saber que remiten a un paisaje interior. También debemos comprender que visualizar esas fantasías eróticas es algo potenciado por una sociedad en la que, desde hace tres siglos, se ha priorizado la omnividencia, especialmente en lo relativo al sexo, como medio, por un lado, de conocer y, por otro, de poder. La perspectiva socio-histórica, por tanto, es necesaria, y la construcción de una concepción amplia del *poder*, imprescindible.