

Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν 1907-2007

εμπειρία ή ερμηνεία;

Παντελής Τσάβαλος
ιστορικός τέχνης

Η ΑΦΟΡΜΗ

Στις αρχές του 2007 βρέθηκα σε έναν κύκλο ανθρώπων που για αρκετό καιρό συζητούσαν για τις *Δεσποινίδες της Αβινιόν*, το έργο του Πικάσο του 1907, με στόχο μια σειρά εκδηλώσεων το Μάιο της ίδιας χρονιάς για τα εκατό χρόνια του έργου και του μοντερνισμού γενικότερα, η οποία τελικά πραγματοποιήθηκε με μεγάλη επιτυχία και στην οποία συμμετείχα. Επικέντρωσα το ενδιαφέρον μου στις ερμηνευτικές προσεγγίσεις που είδαν το φως της δημοσιότητας τα τελευταία χρόνια, και με αυξανόμενη συχνότητα μετά τα σημαντικά κείμενα της δεκαετίας του 1970 και ιδιαιτέρως τη μεγάλη και πολύ ενδιαφέρουσα έκθεση του 1988 για τις *Δεσποινίδες* στο Παρίσι και τη Βαρκελώνη.¹ Απορροφημένος καθώς ήμουν στη δίνη των ερμηνευτικών προσεγγίσεων, αντιμετώπισα ξανά το δίλημμα ανάμεσα στην εμπειρία και την ερμηνεία. Το νόημα ενός έργου προκύπτει από την εμπειρία του ή την ερμηνεία του; Από τον τρόπο που ερχόμαστε σε επαφή με τα ίδια τα υλικά του, το χρώμα, τις φόρμες, τη σύνθεση και το χειρισμό τους σε σχέση βέβαια με το πολύπλοκο δίκτυο νοητικών, συναισθηματικών και ψυχολογικών συσχετισμών που ασυνείδητα αναδύονται; Η μήπως τελικά το νόημα συγκροτείται από το λόγο και τις ερμηνείες με τις οποίες αναλύουμε ένα έργο; Κι αν συμβαίνει αυτό το δεύτερο, μήπως έχει δίκιο ο Danto που μιλάει για το τέλος της τέχνης;² Μήπως όταν η εμπειρία που προκύπτει από το ίδιο το έργο υποκαθίσταται από την εμπειρία που προκύπτει από το λόγο για το έργο, βρισκόμαστε μπροστά σε μια αδυναμία της τέχνης να μιλήσει με τα ίδια της τα υλικά και η προσφυγή της σε ένα άλλο μέσο είναι δηλωτική μιας επερχόμενης φθοράς που πιθανόν να οδηγήσει στον θάνατο της — τουλάχιστον με τη μορφή που την αντιλαμβανόμαστε ακόμη σήμερα; Εμπειρία λοιπόν ή ερμηνεία για τις εκατόχρονες *Δεσποινίδες*;

ΤΟ ΕΡΓΟ

Πέντε γυμνές γυναίκες στοιβάζονται σε έναν απροσδιόριστο χώρο που κλείνει ερμητικά δεξιά και αριστερά με γαλάζιες, λευκές και κόκκινες κουρτίνες. Τα γαλάζια, τα ροζ-κόκκινα και τα λευκά κυριαρχούν στον πίνακα. Σαν να συνοψίζουν τις προηγούμενες περιόδους της ζωγραφικής του Πικάσο βίαια, μαζί. Που και που λίγα μαύρα για τα μαλλιά, τα μάτια και τις σκιές. Σκιές που δεν υπάρχουν παντού, όπως θα περίμενε κάποιος από το προσπίπτον φως μιας πηγής. Οι πιο πολλές φόρμες είναι γωνιώδεις τριγωνικές, σχεδόν απειλητικές. Τονικές διαβαθμίσεις των χρωμάτων υπάρχουν, αλλά δεν ανταποκρίνονται στο συνηθισμένο τρόπο της πλαστικής απόδοσης που συνδέεται με τον σκιοφωτισμό. Τα σώματα χτίζονται μάλλον με τις φόρμες και με τα επίπεδα.

Άλλοτε παράλληλα στην επιφάνεια του πίνακα, άλλοτε διαγώνια σ' αυτό. Μια νεκρή φύση εισβάλλει από κάτω χαμηλά, αιχμηρά, σχεδόν απειλητικά και συγχρωτίζεται με τα σώματα και το χώρο. Ο χώρος είναι εξαρθρωμένος και θα μπορούσε να συνθλίψει τις μορφές, αλλά αυτές χτίζονται με εσωτερική πλαστική δύναμη και μάλλον του επιβάλλονται, ακίνητα και εμβληματικά.



Πικάσο, *Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν*, 1907, 244 × 234, Νέα Υόρκη, MoMA

Οι παραδοσιακές υποχωρήσεις και προβολές του ψευδαισθητικού χώρου ακυρώνονται. Υποκαθίστανται από μια σειρά από πέπλα, πέπλα χωρίς σειρά μάλλον, που παραμερίζει κάποιος για να τα συναντήσει ξανά. Η κεντρική μορφή, με τα δυο χέρια υψωμένα σαν να επαναλαμβάνει πρότυπα αναδυομένης Αφροδίτης.

Η πλαϊνή της — το πρότυπο της ξαπλωμένης Αφροδίτης γυρισμένο ενενήντα μοίρες — μια όρθια-ξαπλωμένη μορφή. Το βλέμμα τους διαπεραστικό και απλανές ταυτόχρονα κατευθύνεται προς τη μεριά μας και ξαναγυρίζει πίσω. Η μορφή στ' αριστερά, άκαμπτη και σταθερή σαν κούρος με το μάτι μετωπικό σε ένα πρόσωπο σφιχτό σε κατατομή, αιγυπτιακή ιερατική σύμβαση χωρίς το άχρονο της εξωανθρώπινης αναφοράς. Το χέρι εξαρθρωμένο — είναι άραγε δικό της; Η μορφή επάνω δεξιά εισβάλλει μέσα από τα γαλάζια, το σώμα σε χυτά επίπεδα και το κεφάλι σαν μάσκα, μάτι κενό, ρυθμικές γραμμές με πράσινα και κόκκινα. Η ανακαθισμένη κάτω δεξιά με το σώμα από πίσω και το κεφάλι μετωπικά σχεδόν τρομάζει με αυτή την στιγμιαία αναίρεση του ευκλείδειου χώρου και το πρόσωπο μάσκα...

Οι αντιφάσεις του έργου εντείνουν την εντύπωση που ασκεί: Μια ακινησία των μορφών σε ζωγραφικό επίπεδο και μια έντονη κίνηση σε ζωγραφικό. Μια οργιαστική χαρά μέσα σε διάχυτη λύπη. Το ανθρώπινο, το γυναικείο και ταυτόχρονα το ζώδες και το εμβληματικό. Πρόσωπα και μάσκες, σώματα και αγάλματα, χώρος και σπασμένα θραύσματά του. Εμείς εδώ, αυτές εκεί. Τι ακριβώς συμβαίνει;

ΤΟ ΘΕΜΑ



Πικάσο, *Λουτρό στο Γκοσόλ*, 1906, 154x110, Κλήβελαντ

Το έργο απεικονίζει πέντε πόρνες σε ένα μπορντέλο. Το θέμα το συναντάμε σε φωτογραφίες της εποχής και σε πολλά έργα τέχνης του 19^{ου} αιώνα, από τον Delacroix μέχρι τον Manet. Ο ίδιος ο Πικάσο έχει ασχοληθεί με το θέμα παλαιότερα και έχει ζωγραφίσει σχετική θεματολογία. Το *Λουτρό στο Gosol*, του προηγούμενου καλοκαιριού πιθανόν απεικονίζει ένα αντίστοιχο θέμα. Η ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα έχει δώσει πολλά δείγματα απεικονίσεων μεμονωμένων γυμνών γυναικείων μορφών και συμπλεγμάτων σε αντίστοιχες στάσεις.

Σε κανένα απ' αυτά τα έργα, όμως δεν φαίνεται να συμβαίνει αυτό που συντελείται στη θέαση των Δεσποινίδων. Στο *Τουρκικό Λουτρό* του Ingres τα σώματα στοιβάζονται ηδονικά μέσα στο χαμάμ, η σάρκα είναι πληθωρική, η επαφή των σωμάτων ηλεκτρίζει με έναν διάχυτο στυλίζαρισμένο ερωτισμό. Η απεικόνιση των σωμάτων βυθίζεται στα δεσμά του οριενταλισμού και ταυτόχρονα ακυρώνει ή αδρανοποιεί τη διαδικασία χειραγώγησης της ετερότητας που αυτός προϋποθέτει. Το έργο εντυπωσιάζει τον Πικάσο στη μεγάλη έκθεση του 1906.



Κουρμπέ, *Η πηγή της ζωής*, 1866, 46x55, Orsay

Στην *Πηγή της Ζωής* του Courbet η εφησυχασμένη και οροθετημένη ηδονοβλεπτική θέα του σώματος σχεδόν ανατρέπεται. Το να λες τα πράγματα με το όνομα τους, ακόμη κι αν τα λες με παραδοσιακή πλαστική γλώσσα, δημιουργεί πρόβλημα στη θέαση του έργου καθώς θέτει υπό αμφισβήτηση όλων το πλαίσιο αλληγορικών και συμβολικών αναφορών με το οποίο αυτή η θέαση ήταν συνδεδεμένη. Η εικόνα γίνεται ενοχλητική, το σώμα μη χειραγωγήσιμο.

Στη *Χαρά της ζωής* ο Matisse αφήνει πίσω του το ιδεολογικά φορτισμένο πνεύμα του οριενταλισμού και υιοθετεί τους αισθητικούς τρόπους της ανατολικής τέχνης. Όπως στα πλακάκια και τα χαλιά, το σώμα γίνεται καλλιγράφημα, η γραμμή και το χρώμα αποδεσμεύονται από σημαίνοντα προς ένα νοητικό σημαινόμενο και γίνονται τα ίδια σημαίνοντα και σημαινόμενα ταυτόχρονα. Στο *Γαλάζιο γυμνό* (*Souvenir of Biskra*) το σώμα παραμορφώνεται, διαστρεβλώνεται και γίνεται ρυθμός, το πρόσωπο μάσκα. Το αποτέλεσμα όμως, δεν είναι απειλητικό ή ενοχλητικό. Είναι περισσότερο ένα νεωτερικό πλαστικό λεξιλόγιο με τους κανόνες και τους ρυθμούς του, με την γοητεία των καθαρών υλικών της ζωγραφικής, του χρώματος και του σχήματος, χωρίς τις φορτισμένες, δυναμικές εντάσεις που νοιώθουμε αμήχανα κοιτάζοντας τις *Δεσποινίδες*.



Ενγκρ., *Το Τουρκικό Λουτρό*, 1859-63, λεπ., Λούβρο



Matiss, *Γαλάζιο γυμνό*, 1907, 92x140 Βαλτιμόρη

ΤΑ ΣΤΑΔΙΑ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ

Το έργο που βλέπουμε σήμερα στο MoMA είναι το τελικό αποτέλεσμα μιας διαδικασίας αρκετών μηνών και αρκετών μελετών και προσχεδίων που άρχισε το Φθινόπωρο του 1906 και ολοκληρώθηκε στην τελική του μορφή το καλοκαίρι του 1907. Στη μεγάλη έκθεση του 1988 παρουσιάστηκαν όλα τα έργα που σχετίζονταν άμεσα ή έμμεσα με τη δημιουργία του και ανασυγκροτήθηκε η πορεία της δημιουργίας του στην οποία σε πολύ αδρές γραμμές αναφέρομαι.

Το έργο άρχισε ως μια πολυπληθέστερη σύνθεση αφηγηματικού περιεχομένου που απεικόνιζε μια σκηνή σε ένα μπορντέλο: Στο κέντρο ενός χώρου βρίσκεται ένας ναυτικός πίσω από ένα τραπέζι με φρούτα και ένα πορόν και περιβάλλεται από τέσσερις γυμνές γυναίκες σε διάφορες πόζες από προκλητικές και επιδεικτικές έως χαλαρές. Μια ακόμη γυμνή γυναίκα παραμερίζει την κουρτίνα-παραβάν και μπαίνει στο χώρο από τα δεξιά και απέναντί της, στα αριστερά, μπαίνει στο χώρο, μέσα από κουρτίνες επίσης ένας δεύτερος άντρας που ταυτίζεται με φοιτητή ιατρικής κρατώντας ένα βιβλίο ή ένα κρανίο.



Σχέδιο με φοιτητή ιατρικής, ναυτικό και πέντε γυμνές γυναίκες σε μπορντέλο, 1907, 48x63, Βασιλεία

Στην πορεία εξέλιξης του έργου παρατηρούμε τις εξής αλλαγές:

Ο αριθμός των μορφών λιγοστεύει, από επτά σε έξι και τελικά σε πέντε.

Οι άνδρες σταδιακά εξαφανίζονται (ή περνάνε σε ένα άλλο επίπεδο, πιθανόν το δικό μας, των θεατών) και απομένουν πέντε γυναίκες.

Η ζωγραφική επεξεργασία του πρώτου σταδίου με τη συνεχόμενη γραμμή και τα καμπύλα σχήματα δίνει τη θέση της σταδιακά αλλά καθαρά σε μια πιο γλυπτική επεξεργασία αυτονομημένης φόρμας για την κάθε φιγούρα με κυριαρχία γωνιωδών σχεδόν πρισματικών επίπεδων.

Η διάταξη του έργου από οριζόντια γίνεται σχεδόν τετράγωνη (το τελικό έργο έχει διαστάσεις 244 x 234 εκ.) εγκαταλείποντας μια διάσταση που συνδέεται με αφηγηματική εικονογράφηση για μια άλλη που ενδείκνυται για πιο εμβληματικές απεικονίσεις.



Σχέδιο με επτά μορφές, T. 2, 32R, 1906-7, 15x11, Μ. Πικάσο, Παρίσι



Σχέδιο με επτά μορφές, C. 3, 8V, Μάρτιος 1907, 19x24, Μ. Πικάσο, Παρίσι



Σχέδιο με έξι μορφές, Μάιος 1907 47x65, Βασιλεία



Ακουαρέλα με πέντε μορφές, Ιούνιος 1907, 17x23, Φιλαδέλφεια

Το αφηγηματικό περιεχόμενο της σκηνής εγκαταλείπεται για μια εικονολογικού τύπου απεικόνιση, ακολουθώντας μια αντίστοιχη διαδρομή 'from narrative to iconic', όπως ωραία το έθεσε ο Rubin.³

Στα αρχικά στάδια του έργου οι μορφές κάτι 'κάνουν' ενώ στο τελικό δεν κάνουν, 'είναι'.

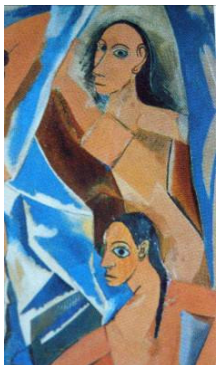
Υπάρχει μια διακριτή αλλαγή στα δίκτυα επικοινωνίας. Στα αρχικά στάδια οι μορφές επικοινωνούν μεταξύ τους (σε πολλά έργα οι μορφές γυρίζουν και κοιτάνε τον φοιτητή που μπαίνει) και ο θεατής είναι στην 'από εδω μεριά' και παρακολουθεί τη σκηνή. Στα τελικά στάδια η κάθε μορφή σχεδόν αυτονομείται, απομονώνεται από την επαφή με τις υπόλοιπες (ακόμη κι αν αγγίζονται ή αλληλεπικαλύπτονται δεν επικοινωνούν) και το δίκτυο επικοινωνίας φαίνεται να συγκροτείται ανάμεσα σε κάθε μια από αυτές και τον θεατή, εμάς. Αυτό επιτείνεται και με τα βλέμματα των μορφών. Ακόμη κι όταν τα σώματα δεν στρέφονται προς τα εμάς τα μάτια λειτουργούν σαν μια τέτοια αναφορά, άλλοτε με το γύρισμα κεφάλι/προφίλ - μάτι/ανφάς, άλλοτε με την αντιστροφή σώμα/πλάτη - κεφάλι/μέτωπο, κι άλλοτε με την κενότητα τους (άνω δεξιά).



Τα κεφάλια των πέντε Δεσποινίδων με εμφανή τη στυλιστική διαφοροποίηση

Υπάρχει μια έντονη και σχεδόν ενοχλητική διαφορά στην τεχνοτροπική διαφοροποίηση της απόδοσης των μορφών και κυρίως των κεφαλιών, που φαίνεται να ακολουθεί μια διαδρομή του χρόνου, όπου τα συμπεράσματα όμως του επόμενου δεν λειτουργούν διορθωτικά για το προηγούμενο. Έχουμε έτσι πέντε μορφές με τουλάχιστον τρεις 'τεχνοτροπίες', κάτι που συνηγόρησε ώστε το έργο να θεωρηθεί επανειλημμένως ημιτελές (λόγω της μη συμμόρφωσης στην αρχή της αισθητικής ενότητας της τεχνοτροπίας, κανόνα αυτονόητου κατά την περίοδο εκείνη και όχι μόνο).

Το πιθανό αλληγορικό περιεχόμενο της αντιπαράθεσης δυο ανδρικών 'στάσεων' απέναντι στη γυναίκα (κατ' αναλογία πιθανόν της παλαιότερης αντιπαράθεσης ανάμεσα στη *vita activa* και τη *vita contemplativa*) της σχέσης/επαφής δηλαδή του άνδρα με τη γυναίκα μέσω της μελέτης, της έρευνας και τελικά της νοητικής σχέσης (φοιτητής) από τη μία, και μέσω της έμπρακτης, πληθωρικής και τελικά σωματικής σχέσης από την άλλη (ναυτικός), φαίνεται όχι να εξαφανίζεται, αλλά να υποκαθίσταται από στοιχεία που συνδέονται όχι με το 'τι', αλλά με το 'πώς' της απεικόνισης. Τα στοιχεία των εξωτερικών αναφορών (όπως το κρανίο που κρατά ο φοιτητής σε πολλά προσχέδια, ένα είδος μετεξέλιξης ενός *memento mori*) φαίνεται να εγκολπώνονται από τις ίδιες τις φιγούρες και να γίνονται εσωτερικές ιδιότητές τους.



Λεπτομέρεια από την εικονική ανασυνθεση του Andersen για την πρώτη τελική μορφή των Δεσποινίδων

Το έργο αποκτά την πρώτη τελική μορφή του γύρω στον Ιούνιο/Ιούλιο του 1907 και σε αυτή την τελική μορφή, όπως τουλάχιστον διαπιστώνουμε με ραδιογραφικές μεθόδους και όπως την έχουν ανασυνθέσει οπτικά ο Rubin και κυρίως ο Andersen.⁴

Σ' αυτή την πρώτη τελική μορφή οι τεχνοτροπικές ανατροπές και ασυνέχειες — εμφανείς κυρίως στα πρόσωπα-μάσκες δεξιά — δεν υπάρχουν ακόμη. Υπάρχει βέβαια μια αναγωγή στην καθαρή 'αρχαϊζουσα' λειτουργία της αυστηρής φόρμας, αλλά όχι ακόμη η εισβολή των στοιχείων από την 'πρωτόγονη' τέχνη, που είναι τόσο έντονες στο τελικό έργο και που αποτελούν τα πιο δυνατά στοιχεία της νεωτερικότητας και της έκπληξης που προκαλεί.



Λεπτομέρεια από το τελικό έργο

ΜΙΑ ΜΙΚΡΗ ΙΣΤΟΡΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΦΟΡΑ

Το έργο ολοκληρώθηκε το 1907. Εκτέθηκε για πρώτη φορά σε μια έκθεση που οργάνωσε ο Salmon το 1916, για την οποία απέκτησε και τον τελικό του τίτλο, *Οι Δεσποινίδες της Αβινιόν*, τίτλος που διατύπωνε κομψά το θέμα του πορνείου με μια αμφίβολη αναφορά σε οίκους ανοχής της οδού Αβινιόν στη Βαρκελώνη (Ο Πικάσο δεν γοητεύτηκε ιδιαίτερα από τον τίτλο για την έκθεση και συνέχισε να το αποκαλεί *mon bordel*, το μπορντέλο μου). Μέχρι τότε οι αναφορές στο έργο είναι σποραδικές και πολύ περιορισμένες, παρά το γεγονός ότι το έργο απασχόλησε τον Πικάσο για ένα τόσο μεγάλο διάστημα και θα μπορούσε να ήταν αντικείμενο στις γενικότερες και συχνότερες συζητήσεις των ανθρώπων που σύχναζαν στο εργαστήριο του Πικάσο, το Bateau-Lavoir, που ήταν και πολλοί και ιδιαίτερα ομιλητικοί για τέτοιου είδους θέματα. Το έργο αποκτήθηκε τελικά το 1939 από το MoMa, όπου και απέκτησε την κανονιστική του θέση στα εκθέματα του Μουσείου και στην ιστορία της μοντέρνας τέχνης, με τις εκτενείς αναφορές του τότε διευθυντή του και θεωρητικού Alfred Barr. Έκτοτε συνδέθηκε με τον κυβισμό και τις πρωτοκυβιστικές αναζητήσεις. Τη δεκαετία του 1970, με τα κείμενα του Steinberg και του Rubin, υποσκελίστηκε η σχέση με τον κυβισμό και η έννοια της σεξουαλικότητας φαίνεται να αποτελεί πια το κυρίαρχο θέμα των αναφορών στο έργο. Το στοιχείο της σεξουαλικότητας συνδέθηκε με τη διονυσιακή έξαρση, τον έρωτα και το θάνατο, τη διαδικασία του καλλιτεχνικού εξορκισμού, το μύθο της Μέδουσας ή την εικονοποίηση της τραυματικής εμπειρίας. Στα πλαίσια των κοινωνικοϊστορικών ερμηνευτικών προσεγγίσεων το θέμα της σεξουαλικότητας υποσκελίστηκε και πρωτοστάτησε η έννοια της πολιτικοκοινωνικής κριτικής, είτε ως άμεση και συνειδητή αμφισβήτηση των κυρίαρχων ιδεολογικών μηχανισμών της εποχής της αποικιοκρατίας, είτε ως ασυνείδητη αναπαραγωγή των κυρίαρχων στερεοτύπων από τα οποία αυτή η ιδεολογία κατατράχεται.

Ο ΚΥΒΙΣΜΟΣ

Παρά το γεγονός ότι ο τρόπος επεξεργασίας των μορφών και του χώρου απέχει πολύ από τις κατασταλαγμένες αναζητήσεις του λίγο μεταγενέστερου κυβισμού το έργο συνδέθηκε με αυτές, καθώς διαμόρφωνε πρωτόλειες αναζητήσεις της κυβιστικής γλώσσας: η εξάρθρωση του αληθοφανούς,



ψευδαισθητικού χώρου, η συμπίεση και επιπεδοποίηση των μορφών και η απόδοσή τους με διαγωνίως τεμνόμενα επίπεδα καθώς και μια σχεδόν πολυπρισματική απόδοση κάποιων σημείων της φόρμας που

συγκροτεί και συγκρατεί το χώρο προαναγγέλλουν κάποιες από τις πάγιες διατυπώσεις του κυβισμού. Επίσης, αν δεχτούμε ότι ένα από τα σημαντικότερα επιτεύγματα του κυβισμού είναι η μετατόπιση του ενδιαφέροντος από το αποτέλεσμα της όρασης στη διαδικασία συγκρότησής της, τότε το έργο συνδέεται αβίαστα με τον κυβισμό όπως αυτό συνέβη στις προσεγγίσεις μιας σειράς μελετητών σε όλο τον 20^ο αιώνα (Kanweiler, Barr, Golding κ.α.).⁵

Αυτή η μετατόπιση από το αποτέλεσμα στη διαδικασία φαίνεται να σχετίζεται με την εμφάνιση της σχετικής έννοιας του χρόνου (πολλές, ταυτόχρονες θέσεις) αλλά και του χώρου (πολλά, ταυτόχρονα σημεία θέασης). Αν η εμφάνιση αυτών των πρωτοκυβιστικών αντιλήψεων σχετίζεται με την ευρηματική από τη μεριά του Πικάσο ερμηνεία παλαιότερων μορφών τέχνης ή την επαφή του με τις σύγχρονες του επιστημονικές θεωρίες για τη σχετικότητα του χώρου και του χρόνου δεν θα μας απασχολήσει εδώ ως δίλημμα, γιατί προσωπικά πιστεύω ότι είναι ένας συνδυασμός και των δύο. Όσον αφορά το πρώτο σκέλος, όλο το έργο του Πικάσο χαρακτηρίζεται από ένα είδος συνομιλίας, οικειοποίησης και δημιουργικής επανάχρησης εικαστικών λύσεων και αντιλήψεων από πολλές και διαφορετικές μορφές τέχνης του παρελθόντος. Όσον αφορά στο δεύτερο σκέλος, το δίκτυο των ανθρώπων που σύχναζαν στο Bateau-Lavoir και οι συζητήσεις και αναφορές σε διάφορα πέραν της ζωγραφικής θέματα εξήπταν το ενδιαφέρον του Πικάσο και πυροδοτούσαν τρόπους με τους οποίους αυτές οι αναζητήσεις θα έβρισκαν στο έργο του τα εικαστικά τους ισοδύναμα. Η συχνή παρουσία του Maurice Princet και η ανάπτυξη από μέρους του των θεωρητικών αναζητήσεων του Poïncaré όπως αυτές διατυπώνονταν στο *La Science et l'Hypothèse* εξηγεί και το πώς ο Πικάσο, με τα πολύ φτωχά γαλλικά του εκείνης της περιόδου εξοικειωνόταν με τις τρέχουσες φιλοσοφικές και επιστημονικές αναζητήσεις της εποχής.⁶

Τα κυβιστικά έργα ωστόσο συγκροτούν μια τεχνοτροπική και υφολογική ενότητα και χωνεύουν τις αντιθέσεις τους σε μια πλαστική γλώσσα ολιγοχρωμικών τονικοτήτων που λειτουργεί ενοποιητικά στο αποτέλεσμα και όχι εξαρθρωτικά όπως στις *Δεσποινίδες*, όπου η αυτοαναφορικότητα της κάθε μορφής είναι εμφανής. Επίσης, στον κυβισμό, η έννοια του χρόνου φαίνεται να λειτουργεί προσθετικά ενσωματώνοντας το παρελθόν στο παρόν, ενώ στις *Δεσποινίδες* το καινούριο στοιχείο δεν αναδιαρθρώνει το παλιό ενσωματώνοντας το, αλλά το αφήνει να λειτουργεί παράλληλα (ο 'πριμιτιβισμός' που φαίνεται να εισβάλλει στο τελευταίο στάδιο αφήνει τον 'αρχαϊσμό' των πρώτων σταδίων να λειτουργεί ταυτόχρονα).

‘ΤΟ ΚΥΝΗΓΙ ΤΩΝ ΕΠΙΔΡΑΣΕΩΝ’

Η παρθενογένεση είναι ένας όρος που δύσκολα μπορεί να ισχύσει στην ιστορία της τέχνης. Οι ζωγράφοι δημιουργούν μέσα σε ένα πλαίσιο συνειδητά ή ασυνειδητά καταγεγραμμένων αναφορών και προσανατολισμών που τους καθορίζουν, ακόμα κι αν ηθελημένα στοχεύουν στην ανατροπή ή την αναίρεση τους. Ο Πικάσο ιδιαίτερα συνδιαλεγόταν συχνά με πολλές και διαφορετικές μορφολογικές πηγές και με τους τρόπους με τους οποίους αυτές αντιμετώπιζαν τα προβλήματα της μορφής και του περιεχομένου. Κάποια ταϊτίνα έργα του Gauguin, *Το Τουρκικό Λουτρό* του Ingres, *Οι Γυναίκες απ' το Αλγέρι* του Delacroix, και περισσότερο απ' όλα ίσως οι λουόμενες του Cézanne και *Το Όραμα του Αγ. Ιωάννη* του Θεοτοκόπουλου, ήταν σίγουρα έργα που άσκησαν, για διαφορετικούς λόγους μεγάλη εντύπωση στον Πικάσο και το λεγόμενο 'κυνήγι των επιδράσεων' αποτέλεσε μια πολύ σημαντική πτυχή των ερμηνευτικών προσεγγίσεων των *Δεσποινίδων* σ' αυτά τα 100 χρόνια.



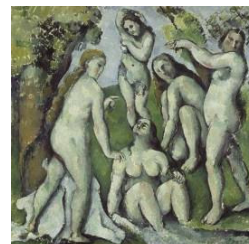
Ντελακρουά, *Γυναίκες απ' το Αλγέρι*, 1834, 180×229, Λούβρο



Ενκρ., *Το Τουρκικό Λουτρό*, 1859-63, 108, Λούβρο



Γκρέκο, *Το όραμα του Αγ. Ιωάννη*, 1608-14, 225×193, Μетроπόλιταν



Σεζάν, *Πέντε λουόμενες*, 1885-7, 65×65, Βασιλεία

Οι προσεγγίσεις αυτές, ωστόσο, παρεκκλίνουν των στόχων και του προσανατολισμού αυτής της μελέτης καθώς μοιάζει να μας οδηγούν σε ένα είδος ιστοριογραφικού ναρκισσιστικού ταξιδιού, κατά τη διάρκεια του οποίου προσπερνάμε το αντικείμενο, το ίδιο το έργο δηλαδή, με το περιεχόμενο και τα νοήματά του, και ασχολούμαστε με το δάχτυλο που δείχνει προς αυτό. Μ' αυτό τον τρόπο τείνουμε να αποδυσώμε στο λεγόμενο κυνήγι των επιδράσεων, να αναλωθούμε στον εντοπισμό και τη στοιχειοθέτησή τους με τον κίνδυνο να χάσουμε το πιο ενδιαφέρον ίσως κομμάτι αυτού του ταξιδιού: τη διερεύνηση των αιτιών και των τρόπων με τους οποίους οι *Δεσποινίδες* σχετίζονται, αλλά και διαφοροποιούνται από τα έργα που συνειδητά ή ασυνειδητά λειτούργησαν ως πηγές τροφοδοσίας τους και από τα οποία έλκουν την καταγωγή τους —

αλλά όχι απαραίτητως και την τελική τους διαμόρφωση — και την ανάδυση νοήματος και εμπειρίας από τις λεπτές αποχρώσεις των συσχετισμών που υπάρχουν ανάμεσα στην ανατροπή μιας παράδοσης και στη συνέχισή της. Μια ενδιαφέρουσα αναφορά στο θέμα της συνέχισης ή της ανατροπής της παράδοσης γίνεται παρακάτω, στο κεφάλαιο της σεξουαλικότητας.

Η ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΟΤΗΤΑ

Η δημοσίευση του εξαιρετικού δοκιμίου του Leo Steinberg “The Philosophical Brothel”,⁷ το 1972, και ο συνακόλουθος θεωρητικός λόγος που πυροδότησε, αποτέλεσε μια πολύ σημαντική στροφή στην ανάγνωση των Δεσποινίδων με κυρίαρχο το στοιχείο της σεξουαλικότητας. Μιας σεξουαλικότητας που μετά από αιώνες εγκλεισμού στην κοινωνική σιωπή και τον καλλιτεχνικό σωφρονισμό/καλλωπισμό βγαίνει στο φως με ένα τρόπο βίαιο, άγριο κι επιθετικό. Κι εμείς, ως ενήλικες, δυτικοί, άντρες θεατές, δεν είμαστε πια μέσα στον πίνακα, αλλά απέναντί του, απέναντι σε μια πρωτογενή διονυσιακή έκφραση που φαίνεται να μην ξέρουμε πώς να διαχειριστούμε. Τα μορφολογικά στοιχεία χάνουν την αυτοαναφορικότητά τους, βασικό χαρακτηριστικό της προηγούμενης, μοντερνιστικής προσέγγισης και αποτελούν παραμέτρους που συνηγορούν στη πρόκληση μιας αισθητικής εμπειρίας διονυσιακού υποβάθρου και σεξουαλικής δόνησης. “Καθώς η δράση γυρίζει ενενήντα μοίρες για να αντικρίσει τον θεατή, η εικόνα παύει να αποτελεί απεικόνιση της εμπειρίας που απολαμβάνουν ένας ή δυο άντρες” (ο ναυτικός και ο φοιτητής των προσχεδίων) “και γίνεται εμπειρία δική μας, μια εμπειρία, δηλαδή, του ίδιου του έργου”.⁸ Με την ενσωμάτωση του θεατή και της εμπειρίας του στο ίδιο το νόημα του έργου, την κατάργηση της θέασης από εδώ-έξω στο υποκείμενο και της δράσης/αφήγησης εκεί-μέσα στο αντικείμενο φαίνεται να επανακτάται μια αναλογία της διονυσιακής τελετουργικής εμπειρίας — Νιτσεϊκής προέλευσης και ερμηνείας — κατά τη διάρκεια της οποίας ακυρώνεται η ατομικότητα του υποκειμένου και μέσω της τελετουργικής έκστασης επιτυγχάνεται η προσωρινή άρση της διάστασης ανάμεσα στο υποκειμενικό και το αντικειμενικό, (διάσταση ιδιαίτερα έντονα αισθητή στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η οποία υπό άλλες προϋποθέσεις θα οδηγήσει στην έκρηξη των εξπρεσιονιστικών τάσεων). Υπό αυτές τις προϋποθέσεις η ‘αρχαϊκή’ σχηματοποίηση των δυο κεντρικών ‘ιβηρικών’ Δεσποινίδων καθώς και τα πρόσωπα-μάσκες των δυο ‘πρωτόγονων’ στα αριστερά αποκτούν μια άλλη ερμηνευτική διάσταση, καθώς εντάσσονται σε μια λειτουργία της τέχνης ως υποκατάστατο ή αναλογία τελετουργικού δρώμενου.

Το διονυσιακό στοιχείο φαίνεται να μην περιέχει όμως, μόνο την οργιαστική χαρά συμμετοχής που αναφέρει ο Steinberg, αλλά και ένα είδος αποκοπής και απώλειας, καθώς και φόβου για το ενδεχόμενο αυτής της απώλειας και το έργο να χαρακτηρίζεται κυρίως από αυτήν ακριβώς τη διπολικότητα χαράς/ερωτα - φόβου/θανάτου.⁹



Σχέδιο για τον φοιτητή, C. 3, 17V, 1907, 19x24, Μ. Πικάσο, Παρίσι

Υπό αυτό το πρίσμα το αλληγορικό περιεχόμενο της αρχικής ερμηνείας δεν ακυρώνεται, απλώς μεταμορφώνεται και διατυπώνεται με εικονολογικά και όχι πια εικονογραφικά μέσα. Και η σύνδεση με βιογραφικά στοιχεία του ίδιου του Πικάσο (η ουρηθρίτιδα που είχε περάσει παλαιότερα και τα συμπτώματα της οποίας πιθανόν να είχαν εκληφθεί ως συμπτώματα γονόρροιας, τα διφορούμενα συναισθήματα από την επαφή με τις υγιείς πόρνες των μπορντέλων και τις άρρωστες, του νοσοκομείου) συνηγορούν στην ανάγνωση του έργου ως αυτοβιογραφικής προβολής εξορκιστικού σκοπού στα πλαίσια του οποίου οι μάσκες των Δεσποινίδων αποτελούν ‘μαγικά

αντικείμενα ... απέναντι σε άγνωστα, απειλητικά πνεύματα, στα οποία αν καταφέρουμε να δώσουμε μορφή, μπορούμε να απελευθερωθούμε’, όπως έλεγε ο ίδιος ο Πικάσο στον Malraux, συζητώντας, χρόνια αργότερα για τις Δεσποινίδες.¹⁰

Αυτή η λειτουργία του έργου τέχνης ως διαδικασία εξορκισμού με την ταυτόχρονη συνύπαρξη ερωτικού και θανατοφοβικού περιεχόμενου οδήγησε σε συσχετισμούς με το μύθο της Μέδουσας, το άγχος του ευνουχισμού το συμβολικό φόνο και την καταστροφή. Το εικονογραφικό θέμα της Μέδουσας με τις φροϋδικές αναφορές στο μύθο, φαίνεται να αποτελεί ένας είδος διατύπωσης και εκτόνωσης με τη μετάθεση από το πραγματικό στο συμβολικό του φόβου της μη ελέγξιμης ετερότητας (η κεφαλή της Μέδουσας ως σύμβολο του γυναικείου σεξουαλικού οργάνου που δημιουργεί στον νεαρό άνδρα θεατή το άγχος του ευνουχισμού, το οποίο στη συνέχεια συμβολικά εξισορροπείται με τον πολλαπλασιασμό των μαλλιών-φιδιών-ανδρικών σεξουαλικών οργάνων και το πέτρωμα-θάνατο-αλλά-και-μόνιμη στύση).¹¹



Καραβάτζιο, Μέδουσα, 1590, 55, Uffizi

Σε εικονογραφικό επίπεδο, βέβαια, δεν υπάρχει καμία μέδουσα στις Δεσποινίδες, αλλά σε εικονολογικό το έργο φαίνεται να προέρχεται από μια ανάλογη διερεύνηση και να προκαλεί αντίστοιχες αντιδράσεις του

καλλιτεχνικού περιβάλλοντος: Οι κατηγορίες προς τον Καραβάτζο, με αφορμή το έργο του *Μέδουσα*, ότι ‘καταστρέφει τη ζωγραφική’ (Poussin) και ότι είναι ανίκανος να συνθέσει μια αληθινή ιστορία (Badaglione) φαίνεται να συνδέονται με τον τρόπο που το έργο απευθύνεται στο θεατή όχι με τον τρόπο του ‘μια φορά κι έναν καιρό...’, αλλά του ‘Κοίταξέ με, σε βλέπω!’¹², κατηγορίες που επαναλαμβάνονται στην περίπτωση των Δεσποινίδων από τον Matisse, τον Braque και τον Derain προς τον Πικάσο, έστω και διατυπωμένες με διαφορετικό τρόπο. Οι κατηγορίες του 17^{ου} αιώνα προς τον Καραβάτζο (σε επίπεδο περιεχομένου, αλλά και μορφής) φαίνεται να προέρχονται κυρίως από τον τρόπο με τον οποίο διαταράσσεται η σχέση ανάμεσα στη θεατρική πειθώ της αφήγησης και στην σοκαριστική αμεσότητα της απόδοσης, στο συσχετισμό, δηλαδή, όπως τον έθεσε ο Fried¹³ ανάμεσα στη θεατρικότητα και την απορρόφηση ως χαρακτηριστικό του μοντερνισμού. Ή, όπως είπε ο Bois, ‘Ο Πικάσο έλεγε δυνατά αυτό που οι ίδιοι (Ο Matisse, ο Braque, ο Derain) δεν μπορούσαν ούτε να διανοηθούν: Αν έχουμε τη δύναμη να σκοτώσουμε συμβολικά τον πατέρα (την παράδοση, το νόμο), τελικά αυτό το αποτέλεσμα θα έχουμε, τόσο μνημειακά τρομακτικό μέσα στην ελευθερία του και τους περιορισμούς του; Ο Πικάσο δεν ήταν ο πρώτος που απέρριπτε την παράδοση, αλλά θα μπορούσε να είναι ο πρώτος που συνέλαβε τόσο ξεκάθαρα τη λιμπιντική βάση ενός τέτοιου εγχειρήματος’¹⁴



Λεπ. από τις Δεσποινίδες



Μάσκα (αφρώστιας) Mbuaya από το Zaïr, Βρυξέλλες

Κλείνοντας τη συνοπτική αναφορά αυτής της ενότητας, αξίζει να επισημάνουμε ότι όλες οι ερμηνευτικές θεωρήσεις των *Δεσποινίδων* στις οποίες πρωτοστατεί το θέμα της σεξουαλικότητας, και οι οποίες ακόμη και σήμερα είναι οι πιο ενδιαφέρουσες, φαίνεται να μεταθέτουν το βάρος από τη μορφή στο περιεχόμενο. Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι εμφανίζονται σε μια χρονική στιγμή κατά την οποία εισβάλλουν μαύρα σύννεφα στο τοπίο της πρωτοκαθεδρίας του μοντερνισμού, και αμφισβητείται ο κανονιστικός τρόπος με τον οποίο αυτός καθιέρωσε την κυριαρχία και αυτονομία της μορφής έναντι του περιεχομένου. Υπό αυτό το πρίσμα, η αποκάλυψη που συντελέστηκε στα μάτια του Πικάσο, εκεί γύρω στον Ιούλιο του 1907, και η οποία οδήγησε τις *Δεσποινίδες* στην τελική τους μορφή, δεν έγκειτο τόσο στη διαφορετική πλαστική επεξεργασία της μορφής, όσο στο διαφορετικό περιεχόμενο και στη λειτουργία του σε σχέση με το θεατή/χρήστη (που υλοποιείται, ωστόσο, μέσω ακριβώς αυτής της συγκεκριμένης άλλης γλώσσας της μορφής). Σ’ αυτό συνηγορεί και το γεγονός ότι οι εντυπωσιακές μορφολογικές ομοιότητες ανάμεσα σε έργα του Πικάσο και συγκεκριμένες ‘πρωτόγονες’ μάσκες εντοπίζεται κυρίως σε αντικείμενα που, όπως έδειξε ο Rubin στην ενδελεχή σχετική έρευνα,¹⁵ ήταν αδύνατο να είχε δει ποτέ ο Πικάσο.



Μάσκα Fang από τη Gabon, Υ:50, Παρίσι



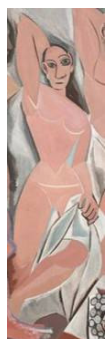
Πικάσο, *Γυναίκε Κεφάλι*, 1908, 73x60, Ι.Σ.

ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Στα πλαίσια μιας κοινωνικοϊστορικής προσέγγισης και δεδομένης της αντίληψης του Πικάσο για το ρόλο της τέχνης στην κοινωνία, οι φορμαλιστικές καινοτομίες καθώς και τα στοιχεία που απορρέουν από την ιδιαίτερη αναφορά στη σεξουαλικότητα των *Δεσποινίδων*, φαίνεται να αποτελούν θέματα δευτερεύουσας προτεραιότητας και να υπάγονται ουσιαστικά σε έναν απώτερο στόχο που σχετίζεται με την αμφισβήτηση και ανατροπή των στερεοτύπων της κυρίαρχης αποικιοκρατικής ιδεολογίας.¹⁶



Ενγκρ. *Η Πηνελόπη*, 1856, 163x80, Orsay



Λεπ. Δεσποινίδων

Οι κατηγορίες περί καταστροφής της ζωγραφικής και η αμηχανία με την οποία έγινε δεκτό το έργο από τον ορίζοντα υποδοχής του φαίνεται να εξηγούνται από αυτή την εισβολή ετεροτήτων που λεκιάζουν ανεξίτηλα τις ‘καθαρές’ βεβαιότητες της κυρίαρχης ιδεολογίας; Το πολιτιστικά ‘άλλο’ με τη μορφή του αρχαϊκού, του πρωτόγονου, το αιχμηρού και αδρού, το ηθικά ‘άλλο’ με τη μορφή της πόρνης, το φυλετικά ‘άλλο’ με τις αναφορές στις μάσκες και την κουλτούρα των αποικιών. Και σαν να μη φτάνουν όλα αυτά, όλες αυτές οι ενοχλητικές ετερότητες έρχονται να ανατρέψουν, ή μάλλον να αποτελέσουν τη συνέχεια του πιο ‘πολιτισμένου’ και κανονιστικού σε πολλά επίπεδα θέματος της δυτικής ζωγραφικής: του γυναικού γυναικείου σώματος!



Ανθρωποθυσίες στη Δαχομήη, Tour du Monde VII, 1863 (σημ. η κυρίαρχη άποψη για τους πολιτισμούς των αποικιών)

Ελλοχεύει, βέβαια, πάντα ο κίνδυνος οι φαινομενικά ανατρεπτικές προτάσεις να αποτελούν το ίδιο στερεοτυπικές ή μονοσήμαντες διατυπώσεις με αυτές στις οποίες αντιτίθενται. Η θανατοφοβική διάσταση του αγοραίου έρωτα είχε παρεισφρήσει στη λογοτεχνική και εικαστική παράδοση στο γύρισμα του αιώνα και ο φόβος των αφροδισίων νοσημάτων είχε βρει, συχνά όχι αδικαιολόγητα, στις πόρνες από τις αποικίες, την απόλυτα στερεοτυπική αποδιοπομπαία μορφή του, μορφή που, όσο κι αν τα κίνητρα συγκρότησής της είναι κατακριτέα, ήταν τέτοιος κοινός τόπος που θα ήταν δύσκολη η αποστασιοποίηση και απαλλαγή από αυτόν, πόσο δε μάλλον η συνειδητή αμφισβήτησή του.¹⁷ Είναι πιθανό λοιπόν ο Πικάσο να ακροβατούσε, συνειδητά ή ασυνειδητά, και σε διαφορετικά επίπεδα, ανάμεσα στην υιοθέτηση/αναπαραγωγή κοινών στερεοτύπων της εποχής και στην ταυτόχρονη υπονόμηση/αμφισβήτησή τους και αυτή ακριβώς η ακροβασία να αποτελεί εγγενές χαρακτηριστικό της μορφής του έργου και των αντιφατικών συναισθημάτων που προκαλεί στο θεατή.



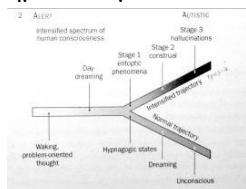
Αφίσα στους δρόμους του Παρισιού, 1910

ΤΟ ΝΕΥΡΟΦΥΣΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΝΤΕΛΟ

Υπάρχει και μια τελευταία προσέγγιση, η οποία, απ' όσο ξέρω, δεν έχει συνδυαστεί με τις *Δεσποινίδες*, αλλά θα μπορούσε να αποτελέσει γόνιμο έδαφος για να αναπτυχθεί ένας θεωρητικός λόγος και μια κριτική αποτίμηση των συσχετισμών ανάμεσα στο νευροφυσιολογικό μοντέλο, τη συνείδηση και την εικαστική μορφή.¹⁸

Αυτό που κοινότοπα αποκαλούμε συνείδηση, ταυτίζεται με ένα πολύ μικρό μέρος του αντιληπτικού μηχανισμού, εκείνου της κατάστασης εγρήγορσης που καθορίζεται από μια σκέψη προσανατολισμένη στη λογική λειτουργία της επίλυσης προβλημάτων. Η αλήθεια για τον κόσμο και την πραγματικότητα προκύπτει από μια σειρά λογικών σκέψεων που πραγματοποιούνται σε αυτό το τμήμα της συνείδησης.

Σε άλλους πολιτισμούς ή σε άλλες εποχές, η συνείδηση είχε ένα φάσμα που εκτεινόταν από την εγρήγορση μέχρι τα υπναγωγικά στάδια, το όνειρο την παραίσθηση μέχρι αυτό που εμείς, σε μεταφροϊδική ορολογία, αποκαλούμε ασυνείδητο. Όλα αυτά αποτελούσαν το φάσμα μιας 'διευρυμένης συνείδησης' και αυτά που γίνονταν αντιληπτά σε όλες αυτές τις καταστάσεις ήταν το ίδιο, αν όχι και περισσότερο, αληθινά και σημαντικά με αυτά κατά τη διαδικασία της εγρήγορσης.

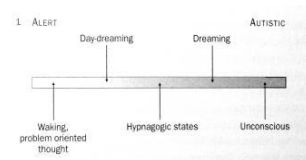


Διάγραμμα του εντατικοποιημένου φάσματος της συνείδησης (Williams)

Έτσι, φαίνεται ότι χάσαμε ένα πολύτιμο κομμάτι της πρόσβασής μας στο νόημα του κόσμου, καθώς αποκλείσαμε τη γνώση που προέρχεται από όλα αυτά τα τμήματα της 'διευρυμένης συνείδησης': το όνειρο, το όραμα, την παραίσθηση. Γνώση, που την αποδεχόμαστε πια μόνο στην τέχνη (τη θρησκευτική ζωγραφική, τα σουρεαλιστικά έργα, την αλληγορία ή το σύμβολο), αλλά που έχει πια αποκλειστεί από την κοινωνική μας πρακτική. Οι *Δεσποινίδες*, δεδομένης και της τάσης του Πικάσο για διευρυμένες εμπειρίες, θα μπορούσαν να αποτελούν μια εμβληματική εικόνα-διατύπωση μιας παρόμοιας εμπειρίας διατυπωμένη στο επιτρεπτό πλαίσιο, την εικαστική γλώσσα. Εμπειρία για τη γυναίκα και τη σεξουαλικότητα με τις αμφισημίες, τις παλινδρομήσεις, τις μεταμορφώσεις, τους υπερλογικούς συσχετισμούς και τα διαπολιτισμικά δάνεια που μια τέτοιου είδους εμπειρία θα κατέγραφε.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Ξαναγυρίζοντας στις *Δεσποινίδες* και στο αρχικό ερώτημα-αφορμή, εμπειρία ή ερμηνεία, φαίνεται σαν να ακολουθήσαμε τη διαδρομή που περιγράφει ο Gadamer μιλώντας για τη δομή της αληθινής ερμηνευτικής επαφής: 'να ξαναγυρίζεις στον εαυτό σου, σαν να πηγαίνεις σε κάποιον άλλο'.¹⁹ Πήγαμε σε άλλους, σ' ένα ταξίδι όπου παραμερίζαμε πέπλα κι ακούγαμε φωνές. Κάθε πέπλο είχε και μια εικόνα και κάθε εικόνα απελευθέρωνε μια φωνή. Σκύψαμε να την αφουγκραστούμε, την αφήσαμε για λίγο να μας κυριεύσει και προχωρήσαμε στο επόμενο πέπλο. Μέσα απ' την ερμηνεία, αποκτήσαμε μια πιο διευρυμένη εμπειρία για το έργο, για τον εαυτό μας και για την τέχνη.



Διάγραμμα του φυσιολογικού φάσματος της συνείδησης (Williams)

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Paris: Musée Picasso, Ιανουάριος-Απρίλιος 1988 και Barcelona: Museu Picasso, Μάιος-Ιούλιος 1988. Βλ. και τον κατάλογο: Hélène Seckel (ed.), *Les Demoiselles d'Avignon*. Exhibition catalogue, 2 vols, Musée Picasso, Paris, 1988
2. Για τη σχετική συζήτηση βλ. μεταξύ άλλων, Danto, Arthur, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, 1997 και Lang, Berel (ed.), *The Death of Art*, Haven Pubns, New York, 1984
3. Βλ. Rubin, William. "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* 65, no. 4 (December 1983), 615-49.
4. Βλ. Andersen, Wayne, *Picasso's Brothel. Les Demoiselles d'Avignon*, Other Press, New York, 2002, σσ 1-15 και Rubin, William. "The Genesis of Les Demoiselles d'Avignon", in *Les Demoiselles d'Avignon, Studies in Modern Art* 3, Museum of Modern Art, New York, 1994.
1. κυρίως σσ 91-95.
5. Βλ. σχετικά: Barr, Alfred H., Jr. *Picasso: Fifty Years of His Art*. New York: Museum of Modern Art, 1946; reprinted 1974 και Golding, John. *Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988 (3rd ed.); London: Faber & Faber, 1959 (1st ed.).
6. Βλ. σχετικά: Miller, Arthur, *Einstein-Picasso. Space, Time and the Beauty that Causes Havoc*, Basic Books, New York, 2001 και ελληνική μετάφραση: Αϊνστάιν-Πικάσο. *Ο χώρος, ο χρόνος και η ομορφιά*, εκδ. Τραυλός, Αθήνα, 2001
7. Steinberg, Leo, "The Philosophical Brothel", *October*, no. 44 (New York and Cambridge, Mass., Spring 1988), 7-74. Revised from the two-part piece published in *Art News* 71, no. 5, and 71, no. 6 (29 September 1972, pp. 22-29, and October 1972, pp. 38-47), σσ. 71-73
8. Steinberg, Leo, ο.π., σσ. 45-46
9. Βλ. σχετικά Rubin, William. "The Genesis of Les Demoiselles d'Avignon", in *Les Demoiselles d'Avignon, Studies in Modern Art* 3, Museum of Modern Art, New York, 1994
10. στο ίδιο σ. 16 και στο Malraux, André, *La Tête d'Obsidienne*, σ. 18.
11. Βλ. σχετικά Bois, Yve-Alain, "Painting as Trauma" στο Green, Christopher (ed.), *Picasso's Les Demoiselles d'Avignon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001 και τις συνακόλουθες βιβλιογραφικές αναφορές.
12. Bois, ό.π., σ. 43
13. Fried, Michael Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot, University of Chicago Press, Chicago, 1980
14. Bois, ό.π., σ. 44
15. Βλ. Rubin, William. "Picasso", in William Rubin (ed.), *"Primitivism" in Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (vol. 1), Museum of Modern Art, New York, 1984.
16. Βλ. σχετικά Leighten, Patricia. "The White Peril and L'Art negre: Picasso, Primitivism, and Anti-colonialism", *The Art Bulletin* 72, no. 4 (December 1990), 609-50.
17. Βλ. σχετικά Lomas, David, "In Another Frame: Les Demoiselles d'Avignon and Physical Anthropology" στο Green, Christopher (ed.), *Picasso's Les Demoiselles d'Avignon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
18. Σχετικά με το συσχετισμό του νευροφυσιολογικού μοντέλου στη σχέση τέχνης και συνείδησης, όχι σε σχέση με τις *Λεσποινίδες*, αλλά την τέχνη της Παλαιολιθικής περιόδου βλ. μεταξύ άλλων: Lewis-Williams, David, *The Mind in the Cave*, Thames and Hudson, London, 2002.
19. Βλ. Florman, Lisa, "The Difference Experience Makes in 'The Philosophical Brothel' " στο *Art Bulletin*, 00043079, Dec. 2003, vol. 85, issue 4, pp 769-783.



Σχέδιο για τον φοιτητή, C. 3, 37V, Μάρτιος 1907, 19x24, Μ. Πικάσο, Παρίσι



Σχέδιο με επτά μορφές, C. 3, 8V, Μάρτιος 1907, 19x24, Μ. Πικάσο, Παρίσι



Σχέδιο με έξι μορφές, C. 6, 1R, Μάιος 1907, 10x14, Μ. Πικάσο, Παρίσι



Πικάσο, *Οι Λεσποινίδες της Αβινιόν*, 1907, 244 x 234, Νέα Υόρκη, MoMA