

Artes visuales y transculturación: Pablo Picasso y José Bedia

María Eugenia Rabadán Villalpando¹

A María Teresa Acosta Carmenate

Introducción

Tal vez es tiempo de preguntar una cuestión ingenua: ¿qué tiene en común toda la pintura desde el periodo Paleolítico hasta nuestro siglo? Cada imagen pintada anuncia: Yo he visto esto, o, cuando el hacer una pintura fue incorporado a un ritual tribal: Nosotros hemos visto esto. El esto se refiere a la vista representada. El arte no figurativo no es la excepción.
John Berger, Steps Towards a Small Theory of the Visible

Si, como pensaba John Berger, las artes visuales son desde el Paleolítico hasta ahora testimonio de lo que ha sido *visto*, incluidas las abstracciones; es válido preguntar qué han visto los

¹ Profesora Investigadora. Departamento de Estudios Culturales. División de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad de Guanajuato, Campus León.

artistas y tratar de analizar cómo su obra “anuncia” lo que ha o han visto. Seamos, no obstante, conscientes –y Berger lo era completamente– de que vemos a las artes visuales desde conocimientos diferentes a como esas artes fueron vistas previamente y, por tanto, a como fueron vistas por sus autores (Berger, 1980: 16). Dicho esto, tratemos, además de mirar *qué* han visto las imágenes, *cómo* lo han hecho, y *cómo han transformado la forma de verlas*.

Berger pensaba, en su teoría de lo visible, sobre el complejo fenómeno de la aparición y desaparición de las cosas del campo visible; y reflexionaba sobre si el impulso de pintar sucedía a causa del ocultamiento visual de las cosas. En ese sentido, nosotros tratamos de pensar cierto episodio en el cual aparecen en el campo visual del arte occidental, rasgos de obras de otras culturas, de obras arcaicas y de obras que no son de arte. *Nu aux bras levés* [*Desnudo con los brazos levantados*] (verano, 1906)², pero sobre todo *Buste de femme (Fernande)* [*Busto de mujer (Fernande)*] (verano, 1906) de Pablo Picasso³ (Jaques Pi, 2007), son ejemplos precisos de obras tan enteramente distintas del arte occidental que, sin conocer el título, fecha, autor, sería enormemente difícil ver que, efectivamente, son obras de arte europeo permeadas por rasgos de una compleja atribución, como veremos adelante.

Estas esculturas, por ejemplo –en el contexto de un cuerpo de trescientas dos obras–, hasta hace diez años, se encontraban extrañamente catalogadas en 1904 en la época rosa. No ha sido hasta la investigación de Jèssica Jaques Pi quien, tras un cambio de percepción, consiguió ver que se trataba de la obra que Picasso creara durante el verano de 1906 en Gósol. De esta manera, las obras del rompecabezas de la obra picassiana cobraron sentido situadas entre el *pentimento* y finalización del *Retrato de Gertrude Stein* (1906) y la creación de *Les Demoiselles d'Avignon* (1907). Cabe señalar que la catalogación del Musée Picasso París actualmente está hecha de acuerdo con la investigación de Jaques Pi.

[...] la obra gosolense de Picasso es –escribe Jaques Pi–, por una parte, un abandono radical y casi violento de las épocas azul y rosa, esto es, de «todo lo que pasó antes» y, por otra, un momento privilegiado de hallazgos plásticos para «todo lo que vino después».

2 *Nu aux bras levés*. Verano (1906). Pablo Picasso. Madera esculpida e incisa. 46.5 x 4.5 x 6.5 cm. Col. Musée Picasso, París. Inv.: MP232.

3 *Buste de femme (Fernande)*. Verano (1906). Pablo Picasso. Madera esculpida con trazos de pintura roja y trazos de pintura negra. 77 x 17 x 16 cm. Col. Musée Picasso, París. Inv.: MP233.

«Lo que pasó antes» era una pintura que, pese a estar realizada a principios del siglo xx, todavía andaba anclada en la tradición humanista inaugurada en el Renacimiento. Picasso no hubiera sido «Picasso», es decir, no se hubiera convertido en el máximo representante de una cierta modernidad si se hubiese estancado en la elocuencia del simbolismo de la época azul, o si se hubiera encantado en la abulia esteticista de la época rosa, periodos guiados todavía por el viejo paradigma de la representación y del tema (Jaques Pi, 2007: 18).⁴

Artes visuales y transculturación: Pablo Picasso y José Bedia

Les Femmes d'Alger (O J) (1911) de Pablo Picasso es considerada la obra inaugural del cubismo. De acuerdo con Hal Foster, esta obra es el puente entre la pintura pre-moderna y la moderna, además de “escena fundamental del primitivismo moderno” (Foster, 1999: 181). Gertrude Stein, protagonista de esta historia, puntualiza con el siguiente argumento los cambios hacia el cubismo, comenzando al final del periodo rosa, seguido de los trabajos del viaje a Gósol⁵ que, además de solucionar el impase en el que estaba el *Retrato de Gertrude Stein*, preludian *Les Femmes d'Alger (O J)* y los tres paisajes que Picasso pintara en Orta del Ebro:

Picasso comenzó como dije, al final del arlequín o periodo rosa a endurecer sus líneas su construcción y su pintura y entonces él una vez más fue a España, él estuvo ahí todo el verano y cuando él regresó comenzó algunas cosas que fueron más absolutas y lo llevaron a hacer la pintura *Les Femmes d'Alger (O J)*. Fue nuevamente para España y cuando regresó trajo con él esos tres paisajes que fueron el real comienzo del cubismo (Stein, 2002: 16).

Gertrude Stein piensa también que el periodo rosa termina cuando Picasso pinta su retrato *Gertrude Stein* (1906), actualmente en la colección de *The Metropolitan*

4 Con relación al cambio paradigmático sucedido entre 1907-1914, que concuerda con Jaques Pi, ver un estudio nuestro más extenso en “La estructura de las revoluciones científicas según Thomas Kuhn en el análisis de la historia del arte” (Rabadan Villalpando, 2017).

5 En 1906, Picasso hizo una larga residencia de trabajo en Gósol, la cual ha sido considerada fundamental para el inicio del cubismo. De acuerdo con Pierre Daix, Picasso partió a Gósol cuando acababa de descubrir el arte ibérico en el Louvre (Daix, 1979: 13). El libro de Jacques es un estudio detallado sobre el viaje a Gósol. En términos de su autora, los días del viaje a Gósol cambiaron a Picasso del siglo xix a la modernidad (Jacques, 2007).

Museum of Art en Nueva York.⁶ El cambio hecho al rostro revela la primera reestructuración de la percepción del pintor español asociada al cambio teórico que nos ocupa.⁷ Picasso, al pintar la obra, omitió la presencia de la modelo para trabajar directamente a partir del conocimiento que se había formado de ella. “En realidad, desde comienzos de 1906, en las numerosas sesiones de pose de Gertrude Stein para su *Retrato*, la crisis estaba ya abierta en la pintura de Picasso. ‘Un buen día’, escribe Gertrude Stein, ‘Picasso pintó toda la cabeza’. ‘Ya no la veo a usted cuando la miro’, dijo encolerizado. Y el retrato se quedó así” (Daix, 1979: 11). *Gertrude Stein* es, como más tarde sería *Les Demoiselles d’Avignon*, un ejemplo que plasma con simultaneidad dos sistemas de imágenes discordantes, dado el cambio epistémico y paradigmático en el que estaba inmerso Picasso.⁸ Esta obra ha sido considerada inacabada a falta de unidad entre la parte izquierda y la parte derecha retocada (Cordova, 1998: 28).

Los historiadores del arte han realizado enormes esfuerzos en la construcción de un amplio conocimiento que analiza los modelos que dieron pie a los cambios introducidos por Picasso en las artes visuales a través de *Les Demoiselles d’Avignon*. Los argumentos atribuyen las transformaciones principalmente a las relaciones de esta obra con imágenes de la *Côte d’Ivoire* o del *Congo Français*, de

6 Rubén Charles Cordova encuentra que el retrato *Gertrude Stein* tiene antecedentes en dos esculturas del mismo Picasso fechadas en 1903: obras que en su opinión introducen innovaciones –que después se harán más evidentes en el retrato de Stein como en *Les Demoiselles d’Avignon*– a causa de la influencia del románico catalán en el pintor malagueño: “Algunas de las esculturas de Picasso de 1903 son precedentes particularmente relevantes para los trabajos de Picasso en 1903-1907. *Máscara de un picador con nariz rota* “Mask of a Picador with a Broken Nose y *Cantante ciego* ambas tienen cualidades como máscara cualidades que anticipan Retrato de Gertrude Stein” (Cordova, 1998: 51).

7 En Gósol trabaja lo que Daix llama la “reinvención de la máscara”, que son obras en las que se vuelve relativa la relación de la imagen con lo real: “La producción de Gósol muestra el trabajo de laboratorio de esta reinvención de la máscara, aparte de todo modelo, ibérico o no, partiendo de unos pocos motivos reales” (Daix, 1979: 13) A su vuelta a París, Picasso volvió a pintar completamente el rostro de la escritora norteamericana, dejando intacto el resto de la imagen.

8 Entre los estudiosos de Picasso, hay distintos análisis sobre la periodización. Pierre Daix, por ejemplo, aprecia además dos cambios radicales en la percepción de este pintor español: a principios de 1908, con el inicio del periodo analítico, y entre el otoño de 1912 y el verano de 1913 en que da comienzo el collage (Daix, 1979: 9). Pierre Daix hizo, además, con la construcción de su catálogo razonado, correcciones a la cronología de Cristian Zervos, invirtiendo las obras de Céret 1913 a Céret 1912 (Cordova, 1998: 7).

acuerdo con Alfred Barr;⁹ con las esculturas ibéricas según Christian de Zervos,¹⁰ William Rubin (1984: 338) y James Johnson Sweeney (1941:46), con las esculturas y pinturas románicas catalanas según Bernard Dorival,¹¹ y las recientes investigaciones de Rubén Charles Cordova.¹² Cuando Pierre Daix escribe acerca de los estudios de Picasso en el Louvre, en 1906, menciona su interés por obras de diversas culturas antiguas como los vasos griegos, las estatuillas cicládicas, el arte etrusco y las esculturas ibéricas de Osuna (Daix, 1979: 11). Daix, además, ha polemizado sobre la tesis de Alfred Barr, al tiempo de argumentar a favor de las esculturas ibéricas que Picasso estudió en este museo parisino.¹³

Existe la declaración de Picasso –a través de André Malraux–, con la cual habla sobre la influencia de las obras africanas en el surgimiento de *Les Femmes d'Alger* durante su visita al *Musée d'ethnographie du Trocadéro*: “Yo

-
- 9 “Más conspicuo es el dibujo esquemático arcaico posible bajo la influencia de la escultura negra. Las máscaras de las figuras a la derecha son más directamente derivadas del arte negro de la Costa de Marfil o Congo Francés y sobrepasa la intensidad primitiva la más vehemente invención de los *fauves*” (Barr, 1939: 70).
- 10 “[...] Picasso sacado inspiraciones entre las esculturas ibéricas de la colección del Louvre. En esos tiempos, en el medio de Picasso, estaba el caso de una de esas esculturas, si se recuerda todavía el robo de una de esas piezas cometido en el Louvre, asunto en el cual Apollinaire estuvo envuelto en el escándalo. [...] ha renovado, en una visión personal, las aspiraciones profundas y perdurables de la escultura ibérica. En los elementos esenciales de ese arte él encontrará el apoyo necesario para transgredir las prohibiciones académicas, superar las medidas establecidas, recolocar toda la legalidad estética en cuestión” (Zervos, 1978: 12).
- 11 “Picasso termina, bajo la influencia de Cézanne, del Greco (en la exposición que el Salón de Otoño organizará en 1908) y de la escultura románica española, una composición que André Salmón intitula *Les Femmes d'Alger*” (Dorival, 1953: 17).
- 12 Ruben Charles Cordova, en su tesis doctoral *Primitivism and Picasso's Early Cubism*, reconoce un periodo español previo a cualquier influencia tribal africana apreciable en la obra picassiana (Cordova, 1998: 41).
- 13 “En cambio, las declaraciones de Picasso sobre la función de la escultura ibérica son numerosas y claras. Zervos ha descrito: ‘Siembre se ha pretendido, y M. Alfred Barr jr., acaba de repetirlo en el catálogo de la magnífica exposición de obras de Picasso que ha organizado en Nueva York, con el título *Cuarenta años de su arte*, que las figuras de *Las señoritas del carrer Avingyó* se derivan directamente del arte de Costa de Marfil y del Congo francés. La fuente es inexacta. Picasso ha tomado su inspiración de las esculturas ibéricas del Museo del Louvre’. Ninguno de los allegados de Picasso, desde Maurice Reynal hasta Kahnweiler o *Dor de la Souchère*, ha dejado de referir el mismo testimonio. Picasso me lo ha confirmado en diversas conversaciones que me han inducido a escribir mi artículo ‘No hay arte negro en Las señoritas del carrer Avingyó’. André Malraux acaba de referir frases semejantes. Inversamente, ninguno de los testimonios invocados por Barr o por Golding –que ha recogido la tesis de Barr– es probatorio. Gertrud Stein, como hemos visto, sitúa el descubrimiento de las máscaras negras en el regreso desde Gósol; Salmón es tan impreciso como acostumbra. Ambos han autorizado la hipótesis de Barr, pero solamente por confusión de su memoria” (Daix, 1979: 27).

entendí por qué yo era un pintor. Solo en un museo espantoso, con máscaras, muñecas hechas por los pielesrojas, maniqués empolvados. *Les Demoiselles d'Avignon* debieron de haber venido a mí ese día, pero no a causa de las formas; porque era mi primer exorcismo-pintura-si absolutamente (Malraux, 1976: 11), por otra parte, existe una explicación –a través de Zervos–, con la cual el mismo Picasso reconoce la influencia del arte ibérico en *Les Demoiselles* al tiempo de afirmar, sorprendentemente por su diferencia con la exposición a Malraux, que durante la época de *Les Demoiselles d'Avignon* él ignoraba la existencia del arte de “África negra”:

Esos últimos tiempos, Picasso me confió que la crítica jamás se interesó por examinar su cuadro de una forma atenta. Acosado por el parecido tan claro que existe entre «Las señoritas de Avignon» y las esculturas ibéricas, principalmente desde el punto de vista de la construcción general de las cabezas, de la forma de las orejas, del dibujo de los ojos, ella no habría hecho más que el error de derivar el cuadro de la estatuaria africana. El artista me ha certificado formalmente que en la época en que él pintó «Las señoritas de Avignon», él ignoraba el arte del África negra. No ha sido hasta tiempo más tarde que él ha hecho la revelación. Un día saliendo del *Musée de Sculpture Comparée* que ocupó el ala izquierda del Palacio de Trocadéro, que ha tenido la curiosidad de cruzar la puerta de la fachada, que da acceso a las salas del antiguo Musée d'Ethnographie. Hoy nuevamente, a más de treinta y tres años de distancia y a pesar de los acontecimientos actuales que le atormentan profundamente, Picasso habla con una profunda emoción de la conmoción que recibió ese día a la vista de las esculturas africanas (Zervos, 1978: 10).

La historiografía de esta profusa y sin duda erudita discusión muestra que han existido enormes problemas para probar el origen de los modelos de Picasso que motivaron los cambios hechos a *Les Demoiselles* y, ante las diferencias de opinión sobre si consideró modelos africanos, ibéricos, románicos, catalanes o griegos, se ha comenzado a pensar acerca de la diversidad de fuentes, como afirma Charles Cordova,¹⁴ o Jèssica Jaques Pi cuando habla del museo imaginario de Picasso.¹⁵ Ha-

14 “No es necesario asumir que Picasso ha seguido cercanamente el ejemplo de una escultura en particular: la engrandecida, nariz geometrizada fue probablemente derivada de varias fuentes” (Cordova, 1998: 72).

15 Además, en su museo imaginario, convergían con fuerza las soluciones pictóricas de los frescos y bajo-

bría que agregar a esto los estudios de Jonathan Brown y Robert S. Lubar sobre Picasso y las obras de El Greco¹⁶ que Ignacio Zuloaga le había dado a conocer desde su periodo azul, pero que está vigente en *Les Demoiselles*. De acuerdo con Golding (Golding, 1958: 155-163) y Alfred Barr;¹⁷ y su estudio sobre las obras de Ingres;¹⁸ y la influencia de sus contemporáneos como Matisse, van Dongen, Rousseau y André Derain que, de acuerdo con Daix, explica la importancia de Georges Braque a partir de 1908 (Daix, 1979: 9), pero sobre todo, la influencia de Paul Cézanne, que abarca completamente el periodo que va de 1907 a 1910.¹⁹

Esta es evidencia suficiente para mostrar el complejo cognoscitivo de Pablo Picasso relativo a la creación de *Les Demoiselles d'Avignon*, 1906-1907. Esta obra no puede ser vista más que en relación con *Retrato de Gertrude Stein* y al cuerpo

rrelieves egipcios, de la escultura ibérica y la griega, de las pinturas pompeyanas, de las tallas románicas, de la pintura de Velázquez y Zurbarán, de la de El Greco y Goya, Poussin, Puvis de Chavannes y Manet, de Cézanne, Rodin y Matisse. Todo ello fue convenientemente procesado en Gósol para la gestación del nuevo lenguaje de la modernidad (Jaques Pi, 2007: 26).

- 16 Jonathan Brown relacionó *Demoiselles d'Avignon* con *Asunción de la virgen* (1577) de El Greco: “La distorsión agresiva de este detalle inanimado [la luna a los pies de la virgen] es tan fascinante como filo de navaja de la sandía en la base de *Las Señoritas de Avignon*” (Brown, 1996: 7-8). Robert S. Lubar en “Narrating the Nation: Picasso and the Myth of El Greco”, menciona la carta de Picasso a Leo y Gertrude Stein, del verano de 2009, en la que expresa el interés que tiene por viajar a Madrid y Toledo para ver la obra de El Greco; también analiza una discusión abierta sobre la presencia de El Greco en la génesis de *Les Demoiselles*. Además, escribe sobre la contribución de Rolf Laessoe y John Richardson, quienes independientemente uno del otro, propusieron en 1987 la *Visión del Apocalipsis* de El Greco como modelo para *Les Demoiselles d'Avignon*, que previamente había sido llamada *The Opening of the Fifth Seal*. Laessoe y Richardson habían tomado como punto de partida la declaración de Picasso sobre la influencia de El Greco en Cézanne, según la cual Picasso ve cubismo en la estructura de este pintor manierista (Lubart, 1996: 34-36; Barr, 1939). Sobre la rehabilitación de El Greco en la construcción del modernismo catalán, y específicamente sobre la influencia que tuvo sobre el círculo de los *Quatre Cats* al que pertenecía Picasso.
- 17 “Lo que sucedió en seguida en el arte de Picasso tiene que ver en una imagen extraordinaria, *Las señoritas de Avignon*, comenzada hacia el final de 1906 y acabada en 1907 después de meses de desarrollo y revisión. Como los tres primeros estudios sugieren, la composición de las *Señoritas* es probablemente inspirada por una de las tardías pinturas de bañistas de Cézanne, en las cuales, las figuras del fondo están fundidas en una clase de relieve sin mucha indicación de espacio profundo o de peso en las formas. Es también posible que memorias de las composiciones de figuras compactas de El Greco y los realces angulares de sus drapeados, rocas y cielos pueden haber confirmado las sugerencias dibujadas desde Cézanne (Barr, 1939: 59-60).
- 18 “Si buscamos la fuente del tema de las mujeres desnudas, llegamos a una obra inesperada: *El baño turco* de Ingres. Picasso la descubrió en la retrospectiva Ingres del Salón de Otoño de 1905, donde ese pintor y dibujante figuraba con nueve esbozos” (Daix, 1979: 14).
- 19 “Si [Picasso] repite, en 1907, las composiciones, los puntos de vista, los ritmos de Cézanne, no dejará de profundizar las lecciones de ello a partir de 1908 y, por lo menos, hasta 1910” (Daix, 1979: 11).

de obra creado en Gósol en 1906. Por otra parte, también es evidencia de lo que fundamentalmente ha sido visto por los más completos estudios sobre Picasso realizados entre la víspera de la Segunda Guerra Mundial y el comienzo del siglo XXI. La aparición de rasgos de diversas culturas en el campo visual del arte en Occidente no es un fenómeno exclusivo de Picasso, aun cuando tuvo una enorme capacidad para procesar el cambio que estaba ocurriendo en la comunidad artística de referencia. La comunidad, tal como se ha tratado hasta ahora, tampoco es completa: habría que incluir en un estudio más extenso a postimpresionistas como Vincent van Gogh, quien estaba modelando óleos como *Flowering Plum Tree (after Hiroshige)* [*Ciruelo en floración (después de Hiroshige)*] (1887) con base en la estampación japonesa (Druick & Kort, 2001: 106) –que no se concibe con base en la perspectiva renacentista.²⁰

Este ha sido un episodio de gran capacidad de transformativa en la historia del arte occidental, también porque ha estado asociado a otro tipo de cambios epistémicos –la incorporación al arte del pensamiento abstracto y del pensamiento conceptual– que por el momento dejamos a manera de apunte.

El modelo transcultural introducido en la modernidad, por otra parte, establece un modelo teórico sobre el cual sigue trabajando cierta comunidad artística, entre la que se puede citar a los surrealistas, los expresionistas abstractos norteamericanos, entre otros.

Nuestra intención ahora es abordar el ejemplo de un artista latinoamericano, José Bedia, que trabaja en el contexto del paradigma compartido al que nos hemos referido antes. En ese sentido, vale preguntar lo que José Bedia ha visto.²¹ Lo que ha visto, situado como ha estado, desde mediados del siglo pasado en uno u otro punto del continente Americano (Castillo, 2004) –aunque en un profuso e imparable desplazamiento mundial, que probablemente empezó en Budapest hace más de treinta y cinco años, o en Angola hace treintaitrés–, ha estado determinado por una teoría o conjunto de teorías, o conjunto de concepciones muy particulares de ese mundo recorrido: la Regla de Palo Monte de origen *bakongo* trasplantada a

20 Para un estudio sobre la construcción de la mirada oriental y occidental –de la que la perspectiva forma parte, y que constituye otro de los grandes procesos transculturales de la historia–, ver *Flores y Bagdad. Una historia de la mirada entre oriente y occidente*, por Hans Belting (2012).

21 José Bedia nace en Cuba y migra a México en 1991 y a Miami dos años después. Omar-Pascual Castillo comenta la diáspora cubana en “Estremecimientos: algunas confesiones dicotómicas sobre José Bedia” (Castillo, 2004).

Cuba,²² y la cosmovisión de la cultura Lacota.²³ Las escrituras en lenguas *kikongo*, *lacota*, *yoruba*, *yaqui* y castellana en la obra bediana significan también, al tiempo de decir la cosa, su estratificación –su tiempo y espacio, vale decir su historia–, desde la cual las culturas articulan el pensamiento.

A fin de valorar la amplitud del espectro de la labor de José Bedia, quizá es oportuno pensar que cada lengua expresa conceptos propios que no necesariamente comparte todo idioma, aunque hay quien pensando la obra bediana, ha mencionado el esperanto. Y hay un concepto fundamental en Orlando Hernández, quien concluye, habiendo también estudiado la obra de Bedia, que no hay lenguas primitivas. A ello, nosotros agregamos que no hay arte primitivo. Los temas de Bedia penden de dichas concepciones del mundo, y desde esa óptica sus preocupaciones han versado sobre la historia, las leyendas, los mitos, la política, la transculturación, el sincretismo, confundidos con su propia biografía. Los sueños, la imaginación, los estados de conciencia ampliados, las imágenes fotográficas, las gráficas y pictóricas y las televisivas configuran las imágenes de su acervo.

Quizá pueda decirse, en una generalización, que la labor de Bedia ha consistido en visualizar el poscolonialismo –el cual contiene al colonialismo histórico, por una parte, y circunscribe la experiencia subjetiva de Bedia, por la otra, naturalmente– desde su primigenia evolución hasta su obra actual.²⁴

Las imágenes de Bedia revelan una investigación propia,²⁵ pero también que pertenecen a una época y a una comunidad artística determinada que, evidentemente, conoce el cambio introducido en el arte occidental por Paul Gauguin, Emil Nolde, André Derain, Henri Matisse o Pablo Picasso y que, al mediar un siglo de diferencia, no puede más que aproximarse al modo en que estos artistas consiguieron ver como parte de su disciplina objetos que no eran occidentales, que no eran de su época y que no eran de arte, probablemente a causa de la crisis

22 Para un análisis del Palo Monte en la obra de José Bedia ver Power (2007).

23 Para una nota sobre la visita de José Bedia y Ricardo Rodríguez Brey a la Nación Lakota en Dakota del Sur, auspiciada por Claes Oldenburg en 1985, ver Farris Thompson (2004).

24 Orlando Hernández ha construido otra generalidad que propone: “Quizás el centro, la médula de toda creación de Bedia sea en verdad América, o más precisamente las Américas” (Hernández, 2007).

25 Orlando Hernández brinda una visión integral de la obra de Bedia, a través de la cual estima la prolijidad de elementos simbólicos, como la erudición sobre el pensamiento mágico, mítico y religioso, además de las fuentes arqueológicas y etnológicas implícitas, y trata aspectos biográficos de José Bedia consustanciales a su creación (Hernández, 2007).

de la teoría de la representación en la pintura europea.²⁶ Esos fueron los artistas que hicieron los cambios fundamentales y José Bedia establece contacto personal con la modernidad a través de Wifredo Lam.²⁷

Dichos artistas, al conocer las obras de culturas no occidentales, que no están en relación de representación de lo real, pronto dejaron ellos mismos de representar y comenzaron a hacer construcciones teóricas –abstracciones o textuales– que siguen siendo habituales entre los artistas contemporáneos como Bedia, y también queremos recordar que no habiendo relación con la antigüedad ni con las otras culturas, la abstracción no había estado presente en la historia de las imágenes en Occidente, desde Grecia clásica, hasta Vassily Kandinsky, Kasimir Malevich, Piet Mondrian, entre otros.

El laconismo gráfico –afirma Orlando Hernández– que ha caracterizado el dibujo de Bedia lo acerca definitivamente a la escritura, a los orígenes de la escritura. Su lenguaje parece perseguir la misma capacidad sintética de las antiguas escrituras pictográficas, no solo por el empleo más o menos sistemático de algunos signos estereotipados (como las huellas de herraduras para representar los caballos, o la línea en zigzag para representar el rayo), sino por una propensión general de sus imágenes a estructurarse como textos, y a requerir por tanto de nosotros tantas lecturas como códigos debamos descifrar mitológicos, simbólicos, etcétera (Hernández, 1993: 25-26).

Pintores de las vanguardias históricas tomaron como modelo lo arcaico y lo tribal por primera vez, derribando con ello las representaciones y construyendo nuevas teorías como arte. Artistas visuales como Joseph Beuys, Ana Mendieta o José Bedia de manera altamente especializada, incrementaron el conocimiento sobre lo arcaico y lo tribal, lo que literalmente define su posición en el ámbito de la posmodernidad, por lo que José Bedia afirma: “El proceso transcultural –por llamarlo de algún modo– se produce actualmente en el seno de muchas culturas autóctonas, trato que se produzca en mí de manera similar, pero inversa. Soy un hombre con una formación ‘occidental’

26 Kevin Power tiene un interesante comentario sobre la posición de Bedia respecto del trabajo como afinidades de los pintores modernistas (Power, 2007).

27 “Habana. Hospital Ortopédico Franz País. Barrio La Lisa, 1980 –Wifredo Lam, el más famoso pintor del siglo xx, enfermo pero alerta, recibe visitantes. José Bedia, 21 años, acompañado por dos jóvenes aspirantes a pintores, está al pie de la cama [...]” (Farris Thompson, 2004).

que, mediante un sistema personal, voluntario y premeditado, pretendo un acercamiento con esas culturas y además experimento sus influencias de forma igualmente ‘transcultural’” (Mirzoeff, 2003: 188).

Conclusiones

En este trabajo, relativo al cambio teórico y de percepción evidente en los estudios visuales de artistas de la modernidad, entre los cuales hemos tomado como modelo básicamente a Pablo Picasso, hemos visto cómo se estableció un cambio transcultural en el arte occidental, sobre el cual aún trabajan los artistas posteriores a la modernidad. Este cambio no se refiere exclusivamente a la aparición de otras culturas en el campo visual del arte en Occidente, sino que trata, al mismo tiempo, la aparición de rasgos de obras antiguas y de obras que no son de arte. Hemos presentado suficiente evidencia del complejo cognoscitivo que fundamentó el cambio teórico y de percepción de Picasso como arquetipo de los artistas de la modernidad que comenzaron a trabajar sobre modelos de otras culturas, modelos antiguos y modelos de obras que no son de arte, pero también como un artista cuya obra –creada en un momento determinado del viaje a Gósol– difícilmente puede ser vista en el contexto del arte occidental y es, además, una obra que deja de estar en relación de representación de lo real –como hasta entonces se había entendido el arte occidental– para ser lo real por sí mismo: una completa ruptura con el fenómeno artístico desde el Renacimiento. Es un tiempo en el que el arte occidental modifica completamente la concepción que tiene acerca de sí mismo y define nuevos paradigmas compartidos –contrarios e incompatibles con el arte anterior–, sobre los cuales trabajan artistas de la posmodernidad como es el caso de José Bedia, pero también el de Ana Mendieta, Joseph Beuys, Kara Walker, etcétera.

Referencias bibliográficas

- Barr, A. (1939). *Picasso; forty years of his art*. Nueva York, Chicago: Museum of Modern Art, Art Institute of Chicago.
- Belting, H. (2012). *Florecia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Madrid: Akal.

- Berger, J. (1980). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- _____. (2001). Steps Towards a Small Theory of the Visible. En J. Berger, *The Shape of a Pocket*. Nueva York: Vintage International.
- Brown, J. (1996). *Picasso and the Spanish Tradition*. New Haven: Yale University Press.
- Castillo, O. P. (2004). Estremecimientos: algunas confesiones dicotómicas sobre José Bedia. *Estremecimientos. José Bedia*. España: Junta de Andalucía, Instituto de América. Caja Granada.
- Cordova, R. (1998). *Primitivism and Picasso's Early Cubism*. Berkeley: University of California Press.
- Daix, P. (1979). *El cubismo de Picasso*. Barcelona: Blume.
- Dorival, B. (1953). Tables chronologiques. *Le Cubisme 1907-1914*. París: Musée National d'Art Moderne.
- Druick, D. & Kort, P. (2001). *Van Gogh and Gauguin. The Studio of the South*. Chicago, Amsterdam: Art Institut of Chicago, Van Gogh Museum Amsterdam, Thames & Hudson.
- Farris Thompson, R. (2004). "Siluetas Sagradas". *Estremecimientos. José Bedia*. España: Junta de Andalucía, Instituto América, Caja Granada.
- Foster, H. (1999). The "Primitive" Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks. En H. Foster, *Recordings, Art, Spectacles, Cultural Politics*. Nueva York: The New Press.
- Golding, J. (mayo de 1958). The Demoiselles d'Avignon. *The Burlington Magazine*, 100(662): 155-163.
- Hernández, O. (2007). "José Bedia: una práctica de campo en el alma humana". *José Bedia. Obra, 1978-2006*. Madrid, Nueva York: Ramis Barquet, Turner.
- Jaques Pi, J. (2007). *Picasso en Gósol, 1906: un verano para la modernidad*. Madrid: A. Machado Libros.
- Johnson Sweeney, J. (septiembre de 1941). Picasso and Iberian Sculpture. *The Art Bulletin*.
- _____. (1966). *African Negro Art*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Lubart, R. (1996). Narrating the Nation: Picasso and the Myth of El Greco. En J. Brown, *Picasso and the Spanish Tradition*. Yale University Press.
- Malraux, A. (1976). *Picasso's Mask*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

- Ortiz, F. (1963). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- Power, K. (2007). “José Bedia: una práctica de campo en el alma humana”. En *José Bedia. Obra, 1978-2006*. Madrid, Nueva York: Galería Ramis Barquet, Turner.
- Rabadan Villalpando, M. (enero-marzo de 2017). La estructura de las revoluciones científicas según Thomas Kuhn en el análisis de la historia del arte. *Arbor*, 193 (783): a373. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2017.783n1003>.
- Rubin, W. (1984). “Primitivism” in 20th Century Art. *Affinity of the Tribal and the Modern* (Vol. 2). Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Stein, G. (2002). *Picasso*. Madrid: Biblioteca La Esfera.
- Zervos, C. (1978). *Pablo Picasso* (Vols. 2 (1906-1912) (1912-1917)).

