

# LA NINFA EN EL VIENTO QUE SOPLA

En busca del gesto de la *ninfa warburguiana* en la producción picassiana entre 1917-1924  
Feminismo expandido

Alicia Navarro





Es sobradamente conocida la unión de la obra de Pablo Picasso con lo dionisiaco y el pensamiento trágico de la cultura occidental, que a veces es llevada de forma excesiva hasta su extremo de dislocación. Aunque es éste un nicho más que interesante de estudio, es recomendable tener presente que no es el único. Sino un haz de los múltiples que componen los cristales cargados de memoria que son sus imágenes. Lo dionisiaco pervive de muchas formas y maneras en la obra de Pablo Picasso, y confiere una curiosidad añadida la tendencia cuasi sintomática de mostrar una gestualidad y formas en las imágenes picassianas relativas a la femineidad, o figura femenina, casi siempre insertas en una polaridad negativa. Quizá, sea éste uno de los motivos, por los que buscar nuevas formas de femineidad picassiana desde miradas, lenguajes o estudios diferentes del pensamiento humano, como el viento que precede a la ninfa warburguiana o las formas dionisiacas alejadas de los lodos tanatopolíticos<sup>1</sup> e insertas en un lenguaje coreográfico de liberación del cuerpo femenino, que se dio a principios del siglo XX.

Como Aby Warburg observó en su tesis sobre la pintura renacentista de Botticelli, cuando en el arte sopla el viento, una ninfa anda cerca. Son Friedrich Nietzsche y Jacobo Burkhardt<sup>2</sup> quienes empiezan a sentir una intuición especial en lo relativo a que el arte se ha de contemplar bajo el punto de vista de los gestos humanos. Rescatar ese momento de la antigüedad en el que la danza y la música estaban ligadas a lo que Nietzsche llama, sus «circunstancias» antropológicas<sup>3</sup>. Imágenes que son una forma de «bailar» de los hombres en un movimiento de los cuerpos «cuya danza revela, repite, repiensa y reinventa las formas»<sup>4</sup>, y que en la búsqueda del «gesto» en lo relativo al feminismo expandido, a principios del siglo XX, nos llevaría a la re-formulación de la danza clásica como búsqueda de la liberación física y sociopolítica de la mujer por parte de Isadora Duncan, así como, a las múltiples imágenes cargadas de tiempo y detenidas en el preciso instante de la aparición de Medusa en esa danza por *fantasmata*<sup>5</sup> que como nos cuenta Giorgio Agamben ya observaría Domenico de Piacenza y que se aprecia tanto en los dibujos de José Clará o Natalia Enman, como en la danza de Nijinska para *L'après-midi d'un faune* (1912), y como no, en la figura que danza con el viento en *Las bañistas* (1918) de Picasso, en la que Giorgio Cortenova ve el *Nachleben* o «vida póstuma» de una divinidad olímpica con risueño bañador a rayas<sup>6</sup>.

Así, que no debemos más que estar atentos para poder apreciar los síntomas y la «vida póstuma» de los *gestos* de la Ninfa en la obra picassiana<sup>7</sup>, que como *pathos* warburgiano «saltan» en nuestra contemporaneidad para mostrarnos el «bailar» de unas imágenes en su explosivo anacrónico, en esa danza sin fin del *tacto* camuflado que genera el movimiento del viento que precede a la Ninfa, y que encontramos en algunas de las obras producidas por Picasso entre 1917 y 1924. Es justamente en febrero de 1917, seis meses después de aceptar entrar a formar parte de los Ballets Rusos, cuando Picasso viaja a Italia con la compañía de Diaghilev, emprendiendo lo que será un viaje iniciático por las formas clásicas del Mediterráneo oriental y su supervivencia en el arte italiano. Una *imagen-Italia* que, por otra parte, encontrará cierta legitimación en algunos estereotipos picassianos, y que se afianzaría con su paso por Roma, Nápoles, Pompeya y Florencia, donde Picasso convive con el *Nachleben* de la antigüedad. Pero Picasso nunca fue clásico ni neoclásico<sup>8</sup>, sino un hijo predilecto de la modernidad en la que el desequilibrio de las formas dionisiacas exceden con exacerbamiento los propios contenedores corporales que las confinan. Aún así, en Picasso permearon irremediablemente los *fantasmas* del pasado que encierran el mito clásico entendido como formas rituales serenas y armoniosas dentro del caos de la civilización, y que reconocemos en algunas de sus obras entre 1917 y 1924. En el centro de todo ello, adquiere especial importancia, la idea warburgiana del cuerpo-imagen como medio, vehículo y revelación, que genera mediante el *gesto* una constelación -o múltiples según se mire- de símbolos mediante el síntoma, un objeto como síntoma cuya pulsión nos atrapa y que unimos irremediablemente a lo que Bataille denominó «pulsión sexual» en su *Erotismo*<sup>9</sup>. La cual encontramos de forma magistral en las obras de los grandes protagonistas del arte italiano, a los que por descontado, Picasso ya conocía antes de su viaje a Italia por medio de reproducciones o visitas al vasto y relevante repertorio de arte italiano del Louvre.

En Italia Picasso tuvo un profundo e íntimo acercamiento a las formas clásicas mediterráneas, en las que el *gesto* encierra el *pathos*, hecho que le provocaría una fuerte influencia en su producción artística, no sólo de estos años sino de los venideros. Aunque nunca adoptó como propio el lenguaje puramente clásico o neoclásico, ni siquiera el manierista, se nutrió de estos en un proceso de creación dinamizando a las figuras desde su interior. Apunta Giorgio Cortenova, que es una especie de *trampa* a la que Picasso dirige su lenguaje, a veces lo lleva a tocar el umbral de un estilo para negar justo después el mismo espacio en el que se adentra, dinamitando los presupuestos históricos y teóricos a los que aludía<sup>10</sup>. Pero desde el ojo atento de Picasso, y en la Italia de principios de siglo, los *fantasmas* de la historia y de su vida en la ciudad, se mezclaban en su memoria «ambiguos, ancestrales, anacrónicos, todos habitaban un campo de visión que dialogaba con la historia, sus imágenes y sus *restos*»<sup>11</sup>. Las formas varían de estilizadas y sinuosas, a torneadas e hinchadas en un gigantismo cuyas figuras de pétreo epidermis son extrañamente livianas y gráciles, en un punto intermedio entre lo antiestético y lo bello. Y cuya pulsión erótica relativa al gozo en la figura femenina danzante y «clásica», por lo que la maternidad y la figura femenina estática estarían excluidas, nos lleva irrevocablemente a la Ninfa de la antigüedad. Único modelo femenino de libertad y cuya potencia o *pathos* se traduce en los gestos de su danza, o *grácil movimiento*, que al llevar a la acción produce su viento. Como el que podemos apreciar en *La carrera* (1920), en el que un soplo o *brise imaginaire* acompaña a las dos figuras femeninas en una serena danza dionisiaca, en la que el germen del primitivismo de la Ninfa nos exhala su potencia cambiante y ambivalente, en un idílico paisaje de clara alusión al Mediterráneo más mítico y actual. Sin duda, el ritmo de los brazos



Rafael Sanzio, *El incendio del Borgo*, fresco, 1514, Palacio del Vaticano, Roma.  
(Detalle)



Domenico Ghirlandaio, *Storie della vita del Battista: La Visitazione*, fresco, 1486-1490, Santa Maria Novella, Florencia.  
Domenico Ghirlandaio, *Storie della vita del Battista: Nascita del Battista*, fresco, 1486-1490, Santa Maria Novella, Florencia.





de las dos enigmáticas figuras, sus gestos y formas, encierran el *pathos* de la Ninfa de la antigüedad como heroína mediterránea y libre, que nos asalta con una polaridad, si cabe, aún más transgresora de la mano de Picasso. Estas imágenes cuyo ritmo se ha puesto curiosamente en relación con las de Rafael Sanzio de las Estancias Vaticanas<sup>12</sup>, adquieren aquí una especial importancia si tenemos en cuenta que justamente la Ninfa más notable de Rafael, según los estudios de Aby Warburg cuya selección encontramos en la tabla 46 de su *Atlas Mnemosyne*, se encuentra inserta en dichas Estancias, concretamente en la parte inferior derecha del fresco *El incendio del Borgo* (1514).

La tendencia regresiva de Picasso, en busca de una realidad serena, mítica y remota entendida como ancestral, a la vez que cotidiana, muestra una evidencia del *Nachleben* de las imágenes del pasado clásico también en obras como *Las bañistas* (1918), *Tres bañistas* (1920), *Perfil de mujer* (1920-1921) o *Tres personajes* (1924). Entonces, esta «vida póstuma» de la figura femenina de la Ninfa que encontramos en dichas producciones picasianas entre los años 1917 y 1924, y en las que tendrían un especial influjo no sólo el íntimo acercamiento de Picasso a las formas clásicas del Mediterráneo oriental y su supervivencia en el arte italiano, sino su vinculación con el mundo de la danza por medio de Olga Khokhlova y los Ballets Rusos en unos años que estuvieron a la cabeza de la vanguardia del mundo escénico, nos lleva al cuestionamiento inicial del propio origen de la Ninfa no sólo en las imágenes y escritos de la antigüedad sino en su re-aparición en el arte del Renacimiento florentino, para así poder entender mejor su supervivencia, *pathos* y polaridad, en las obras producidas por Picasso en estos años de principio de siglo.



Isadora Duncan bailando junto a las olas del mar, documento fotográfico.



Pablo Picasso, *Deux femmes courant sur la plage* (*La course*), gouache sobre contrachapado, 1924, Musée Picasso, Paris.

- 

La Ninfa es bella, sabia, impasible, delicada y etérea, adjetivos sin duda muy propios de un ser sideral. También es erótica, hipnótica, fuerte y libre, atributos claramente relativos al mundo visceral. Y en el centro de todo ello encontramos sus connotaciones sexuales: mitológicas criaturas femeninas que yacen con hombres y mujeres a placer. La Ninfa es una figura libre que danza, cruel en cierta forma, porque poco le importa el poder que ejerza su danza sobre el resto de seres o si lo ejerce. Ayuda o desampara a placer sin que en ello rija excesivo regocijo o alegría, y su simbolismo en la Grecia antigua las nomina ambivalentes por la relación que estas mantienen con el medio acuático, «pues lo mismo pueden presidir el nacimiento y la fertilidad que la disolución o la muerte»<sup>13</sup>. Desde luego, no es un cuerpo como Atlas que porta el mundo entero de los sufrimientos<sup>14</sup>, quizá ésta sea la causa de su libertad, y a su vez, la razón de su demonización por parte del poder falocentrista y patriarcal. Es Nietzsche, quien advierte la importancia de la danza hasta el punto de plantear que el saber humano ha de ser, algo así, como una danza libre del pensamiento<sup>15</sup>, «¡debemos ser capaces de mantener el equilibrio más allá de la moral: ¡y no sólo con la angustiada rigidez de quien en todo momento teme resbalar y caer, sino también sobrevolar y jugar más allá!»<sup>16</sup>. Un vuelo entendido como una liberación. Para ello, y fieles al pensamiento nietzscheano, «debemos dejar abierta la apertura de la extrañeza»<sup>17</sup>. Pues bien, la Ninfa es sin duda una de estas *aperturas de extrañeza*, un ser en los *entres* que «salta» en la contemporaneidad para liberarnos de reglas establecidas y subvertir polaridades ancladas en lodos tanatopolíticos ya pasados de tiempo y forma.

Esta mítica figura vive fuera de los dominios y el control de la urbe globalizada del *pater familias*, mora en los huecos de la tierra<sup>18</sup> y custodia la naturaleza mientras canta y danza exhibiendo sin pudor su desnudez. La misma desnudez, que férreamente se afanaría en velar la pintura renacentista italiana en valor de un orden falocentrista y moralizante, muy parecido al sentir y deseo estructurador y normativo de la sociedad burguesa del siglo XIX. No es fortuito, que la figura de la Ninfa virara justamente en esta época hasta transmutar en el icono de *femme* más devorador y depravador de la historia de Occidente. Fue Aby Warburg, quien se abocó al estudio de estas «gráciles figuras femeninas»<sup>19</sup> desde muy temprano, no siendo de extrañar que fueran llamadas a convertirse *guía* para sus investigaciones<sup>20</sup>. Cuenta Elsie Mc Phail en su artículo *Imágenes y códigos de género*, que Warburg empieza a examinarlas con gran detalle en la pintura renacentista de Botticelli, donde las ninfas ya no se encontraban confinadas en la esfera mitológica sino que aparecían, movidas por un soplo de aire, en los espacios urbanos para romper la armonía y recta construcción de las artes humanistas. Ahora las ninfas se encontraban en escenas cotidianas e introducidas en la ciudad, desde luego, de forma más intensa de lo que cabría esperar dado su origen de *natura*. Es en la contemporaneidad, y de la mano de artistas como Pablo Picasso, cuando se las acerca de nuevo a su origen, aunque introduciéndolas en espacios que también poseen connotaciones cotidianas para la sociedad, como playas o paisajes mediterráneos idílicos y actuales, y que muestran un interesante viraje hacia su idea de figura femenina ancestral, *animal* y mítica, en la que la Ninfa vuelve a introducirse en la naturaleza, colonizada ahora, por la mirada del hombre contemporáneo.



De izquierda a derecha: Léon Bakst, diseño de escenografía para *L'après-midi d'un faune*, 1912.  
 Natalia Erman, *Isadora che danza*, CHAMLS, Moscú.  
 Natalia Erman, *Isadora Duncan che danza*, 1913, CHAMLS, Moscú.

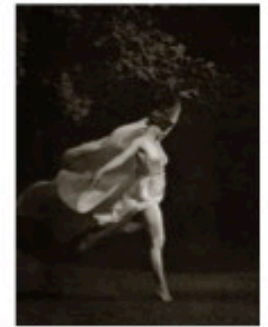
Si analizamos detenidamente la tabla warburguiana relativa a la figura de la Ninfa, sorprende su desarrollo histórico y artístico posterior, llegando a la actualidad como una iconografía fraccionada en la mayoría de los casos, en los que la doble polaridad de la Ninfa -gozo o terror- es reducida cuasi exclusivamente a su polaridad negativa, generando un modelo de mujer preponderante en la historia de las representaciones artísticas que responde al gusto y viraje de una sociedad falopatriarcal. Pero como veremos, no es la única polaridad que «salta» o adquiere «vida póstuma» en la primera mitad del siglo XX, sino que en un cariz marginal y subversivo de acción y representación, la figura de la Ninfa como mítica heroína mediterránea -símbolo de la liberación y la emancipación<sup>21</sup>- reaparece para mostrarnos gestos y formas que ahora adquirirían una relación directa con una de las revoluciones sociopolíticas más importantes del siglo XX, la liberación y emancipación de la mujer. ¿Pero dónde se da la «aparición» de esta enigmática figura, usada ya en el Renacimiento florentino por Ghirlandaio como generadora social de cambio, a principios del siglo XX? ¿Y cuál es su relación con la obra de Pablo Picasso?

- 

Es en el campo de la danza contemporánea, y bajo una atmósfera o formas míticas, donde la figura de la Ninfa reaparece por primera vez. Llamada por los cambios de una época convulsa en la que las problemáticas políticas y sociales habían adquirido una importancia sin precedentes, y que en lo relativo a la danza más vanguardista, se traducían en el deseo de ruptura con la norma establecida, en movimientos transgresores en los que la búsqueda de nuevos lenguajes y formas de expresión humana eran codificados por la sociedad como revolución política, histórica,



social y sexual. Y en el que la danza entendida como el movimiento social de los cuerpos, como danza libre del pensamiento, consiguió provocar esa *apertura de extrañeza* que Nietzsche reclamaba para el hombre contemporáneo y cuya potencia sólo se igualaría a la de la Antigüedad. Y fue precisamente en la Antigüedad, entendida como un tiempo mítico, *primitivo* y ancestral, donde artistas como Isadora Duncan, Nijiska, Léon Bakst o Pablo Picasso, encontraron el *gesto* de una civilización pre-humanista que concilió, en el primer cuarto del siglo XX, los mandatos rupturistas de la vanguardia histórica -la búsqueda de un nuevo lenguaje como rechazo al oficialista y propio de una errada sociedad sumida en luchas y desequilibrios- y el uso del orden figurativo o los temas de narrativa clásicos.



De izquierda a derecha y de arriba a bajo: José Claró, *Isadora Duncan*, dibujo a lápiz y aguada, 1913, MNCARS, Madrid.  
 José Claró, *Isadora Duncan*, dibujo a lápiz y aguada, 1913, MNCARS, Madrid.  
 Isadora Duncan, documento fotográfico.  
 Imagen de Nijiska con vestuario para *L'après-midi d'un faune*, 1912, documento fotográfico.  
 Pablo Picasso, *Mercur*: esquisse pour un décor, pastel, 1924.

Debemos entender que esta nueva visión de la antigüedad por parte de Picasso, se hace en un momento muy concreto de su producción artística. En 1907 con *Las Señoritas de Avignon*, cuando Picasso pone en juego de forma irrefutable los cuestionamientos revolucionarios de la vanguardia. Por medio de un innovador y rupturista lenguaje estético, el cubismo, que rompe con las bases de lo figurativo y se adentra en una nueva búsqueda de lo *primitivo*<sup>22</sup>. Es tras el estallido de la Gran Guerra en 1914, y coincidiendo con el fin de una etapa puramente cubista en la producción picassiana, cuando los estamentos vanguardistas de no aceptación de la forma figurativa-clásica se relajan aunque no



sin críticas. Se inicia entonces para Picasso un periodo de fuertes contrastes en el que la tradición figurativa va en paralelo a creaciones todavía de raíz cubista. Esto que a priori puede antojarse accesorio para hablar de la «vida póstuma» de la Ninfa en la producción de Picasso entre los años 1917 y 1924, es fundamental para entender la percepción, recepción y acercamiento de Picasso a las formas clásicas del Mediterráneo oriental y su supervivencia en el arte italiano.

Picasso siguió buscando *lo primitivo*, esa unión con un tiempo anterior y una naturaleza remota, en el que las formas del cuerpo femenino retornaban en formas ancestrales para introducirlas en la cotidianeidad. Tuvo un primer acercamiento con esta idea de «formas clásicas» -más fberas que clásicas pero si figurativas- en su etapa en Gósol, viniendo éstas predeterminadas más por la figura de Cézanne, o los experimentos de Paul Gauguin, que por una vuelta al orden como tal. Y no siendo hasta su unión con el *pathos* de la antigüedad, que encierra la imagen clásica mediterránea y su supervivencia en el arte italiano, cuando en Picasso se despierta una búsqueda del mito. Una atracción por las formas de las esculturas y frescos de la ciudad escavada de Pompeya, las imágenes de Rafael o Miguel Ángel en su entorno vivo, o las miles de imágenes en las que el *Nachleben* de la antigüedad queda latente en Roma, Nápoles o Florencia. Y en el que cada paso era amenizado por la danza, una danza como movimiento de cuerpos sociales y como pura producción artística de todo un equipo de bailarines, artistas, coreógrafos y músicos, trasladado a Roma por mandato de Diaghilev.

No se puede entender la producción picassiana de estos años sin unirla al factor danza, ya que es algo que vertebra y transita de forma transversal su producción. Tampoco se puede entender, desligándola de una búsqueda de lo ancestral o *primitivo* en la Antigüedad como cura social, e íntimamente personal, que ve en un tiempo pre-civilizado una libertad ahora perdida en pos de un orden y normas que no dejan lugar a la liberación artística, sexual o social de los cuerpos y del individuo. Y mucho menos, sin tener presente el cubismo picassiano como lenguaje rompedor y transgresor que se iniciaría en 1907 con *Las Señoritas de Avignon*.

Si Aby Warburg leyó en *La primavera* (1481-1482) y *El nacimiento de Venus* (1484) de Botticelli un movimiento externo intensificado entorno a la figura de la Ninfa, y evocador de modelos antiguos para «representar accesorios en movimiento en ropajes, en ciertas partes del cuerpo y en el cabello»<sup>23</sup>, nosotros identificamos estas mismas *formas*, *gestos* o movimientos aéreos en algunas de las obras de Pablo Picasso entre 1917 y 1924. En los vaporosos vestidos de la figura femenina que irrumpe en uno de los estudios para el ballet *El sombrero de tres picos* (1919), en el retrato de la bailarina *Lidia Lopokova* (1919), en la extraña y pétrea vaporosidad de las túnicas de la figura de *Perfil de mujer* o las de *La carrera*, o las extremadamente ondulantes de la figura de la izquierda en *Tres personajes* y las de los bocetos o estudios más figurativos para el ballet *Mercure* de 1924; movimientos en los ropajes gracias a los que quedan reveladas partes del cuerpo femenino como pechos, piernas o brazos en intensificado movimiento, y en las que el erotismo, que no la sexualidad entendida como acto, queda palpable. Pero también, encontramos las *formas* o *gestos* propios de la Ninfa en la ausencia de dichos ropajes, como en las figuras femeninas danzantes de sus cuadros de bañistas a lo largo de 1918-1921, así como en el juego del viento en sus cabellos ondulantes, y como no, en sus *gestos*; que desvelan una nueva

alianza entre las formas de sentir (*pathos*) de la Ninfa de la «antigüedad» y el rizoma de imágenes *animalistas*<sup>24</sup> y primitivas que encierran en su interior el germen de libertad y cambio social, político y cultural de la vanguardia parisina. Mostrando una belleza y fuerza en estas nuevas *formas* femeninas -o de femineidad- en la mujer picassiana, entendida en la contemporaneidad como Ninfa liberadora y emancipadora, en sus *formas* y en su *fondo*. Una verdadera y renovada heroína mediterránea.

Un *Nachleben* que no sólo apreciamos en Picasso a principios de siglo, sino en Isadora Duncan, José Clará o Natalia Enman, entre otros artistas. Como el que reconocemos en el gesto de la pierna elevada, que tan majestuosamente utilizaba Isadora Duncan en sus bailes y que el propio Aby Warburg entendió erróneamente como nada excepcional<sup>25</sup>, no siendo hasta diez años después con la defensa de la búsqueda coreográfica de Duncan por parte de su amigo Max Hertz, cuando esta visión pudo cambiar. Y es que al igual que Picasso -aunque bajo políticas corporales feministas-, Isadora trabajó en la búsqueda de un tiempo pre-humanizado. «Fuiste silvestre una vez. No te dejes domesticar»<sup>26</sup>. Elaboró «su teoría de la nueva mujer» filtrada por el pensamiento nietzscheano y basada en los estudios de Darwin y Haeckel<sup>27</sup>, que mostraba una gestualidad o *gesto* liberador y emancipador de la mujer. Algo que, sin duda, conocían todos los círculos escénicos del momento aunque fuera de oídas, cuanto menos, el de los Ballets Rusos que tan en boga estaban en estos años. Y que además, no parece simplemente azaroso, el hecho de que esta búsqueda o *gestos* -sin su fuerte reivindicación feminista, pero sí con la supervivencia de la figura femenina de la Ninfa- apareciera también en ballets como *L'après-midi d'un faune*. Traducido en el uso de pies, brazos o piernas desnudos, túnicas transparentes y vaporosas, y cabellos sueltos y ondulantes que seguían el ritmo de la serena danza dionisiaca de las ninfas de la antigüedad. Estas danzas atesoraban el *pathos* warburguiano y el *Nachleben* de la Ninfa, que atrapan liberando con su soplo, o viento, a la sociedad. Ya Elsie Mc Phail, señala que una de las características que más intrigó a Aby Warburg en las formas de representación de la Ninfa, fue justamente, el hecho de que su representación mostraba movimientos causados por el viento que se materializaban en las formas ondulantes.

Y es que la Ninfa y su viento, danzan en la obra de Pablo Picasso para traernos nuevas formas y gestos con los que empezar a construir una regeneradora iconografía de las imágenes y el sentir (*pathos*) del feminismo expandido, entendido éste no como humanismo sino como *animalismo*. Así, que al igual que Warburg en la pintura renacentista de Botticelli o Ghirlandaio, traducimos el soplo de viento que acompaña a la Ninfa en la producción picassiana, entre 1917 y 1924, como hálito generador de cambio, acción y movimiento, no sólo social sino sexual. Como *pathos* liberador y emancipador. Y cuya heroica danza por *fantasmata* vuelve a *re-vivir* a la única figura femenina realmente libre de la cultura occidental. Llevándonos desde las «gráciles figuras femeninas» de la antigüedad, hasta el «bailar» picassiano de los cuerpos contemporáneos producidos por el viento del *animalismo* que dinamita el *saber* actual. «El animalismo es el viento que sopla»<sup>28</sup>.



#### FUENTES DE ESTUDIO RELATIVAS A LA PRODUCCIÓN PICASSIANA ENTRE 1917-1924:

\* Online Picasso Project, Digital Catalogue Raisonné, Editor: Prof. Dr. Enrique Mallen, Sam Houston State University, 1997-2016.

<https://picasso.shsu.edu/>

\* *The Picasso Project, Picasso's paintings, watercolors, drawings and sculpture : a comprehensive illustrated catalogue 1885-1973*, San Francisco : Alan Wofsy Fine Arts, 1995.

#### FUENTES BIBLIOGRÁFICAS:

Chus Losada, *Isadora Duncan. Ninfa de la danza moderna*, MIRALES MGZ, 2014.

Elsie Mc Phail, *Imágenes y códigos de género*, Departamento de la Comunicación Social Universidad de Guadalajara, 2010-2011.

Georges Didi-Huberman, «II Atlas, Portar el mundo entero de los sufrimientos», *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid, 2010.

Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo Editorial, Buenos Aires, 2005.

Georges Didi-Huberman, *El Bailaor de soledades*, Pre-Textos, Valencia, 2008.

Georges Bataille, *El erotismo*, Ensayo Tusquets Editores, Barcelona, 2005.

Georges Didi-Huberman, *Venus rajada?*, Editorial Losada, Buenos Aires, 2005.

Giorgio Agamben, «Aby Warburg y la ciencia sin nombre», *La potencia del pensamiento*, Traducción Flavio Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

Giorgio Agamben, *Ninfas*, Pre-Textos, Valencia, 2010.

Giorgio Cortenova, «Picasso e l'Italia», *Picasso in Italia*, Catalogo di la mostra, Verona, 1990.

Gombrich, «La ambivalencia de la tradición clásica», *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*, Traducción: Alfonso Montelongo, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

Isadora Duncan, *El arte de la danza y otros escritos*, Editor José Antonio Sánchez, Akal, 2016.

Jacques Lacan, *Conversación con estudiantes y respuestas a sus preguntas*, Yale University, 24 de noviembre de 1975.

José Emilio Pérez Martínez, *De la Ninfa a la Femme Fatale, Una Perspectiva Cultural*, Departamento de Historia Contemporánea Universidad Complutense de Madrid.

Judith Butler, «Inscripciones corporales, subversiones performativas», *El género en disputa, El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós Studio 168, Madrid, 2011. pp. 253-277.

Patricia Molins, *Salomé. Un mito contemporáneo (1875-1925)*, Tf Editores, Madrid, 1995.

Paulina L. Antacli, *Picasso una perspectiva warburguiana. Polaridades, ambivalencias y metamorfosis de la Ninfa mítica*, Conferencia impartida dentro del III Taller Experimental de Investigación sobre Picasso y Arte del siglo XX, Centro de Documentación de la Fundación Pablo Ruiz Picasso, Málaga, octubre 2016.

Paulina L. Antacli, *La fórmula del Pathos según Aby Warburg. Un estudio sobre la supervivencia del modelo mítico femenino en un corpus de la obra de Pablo Picasso*, Tesis doctoral, Facultad de Artes Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2015.

Paul B. Preciado, *El feminismo no es un humanismo*, Revista El Estado Mental, nº5, 2014.

Roberto Calasso, *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*, Traducción Teresa Ramírez Vadillo, Editorial Sexto Piso, D.F. México, 2004.

Ron Johnson, *The "demoiselles d'Avignon" and dionysian destruction*, Arts Magazine, vol. 55, nº2, october 1990,

VV. AA. (por: María Dolores Aguilera, Elena Tavani, Juan Barja, J.Emilio Burucúa y Matthew Rampley), *Aby Warburg*, CARTA/ Revista de Pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, nº 2, primavera-verano 2011, TF Impresores, Madrid. pp. 30-46.

VV. AA., *La danza delle avanguardie: dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso*, Catálogo de exposición, SKIRA, Milán, 2005.



---

<sup>1</sup> Lodos que nos remiten al poder que, junto con el teocrático, regía o habitaba en el régimen soberano, como sabemos el primer régimen de los tres en los que se divide la genealogía foucaultiana.

<sup>2</sup> Georges Didi-Huberman, *El Bailaor de soledades*, Pre-Textos, Valencia, 2008. p. 15.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>5</sup> Giorgio Agamben, *Ninfas*, Pre-Textos, Valencia, 2010. pp. 13-15.

<sup>6</sup> Giorgio Cortenova, «Picasso e l'Italia», *Picasso in Italia*, Catalogo di la mostra, Verona, 1990. pp. 11-29.

<sup>7</sup> Tema central de la Tesis doctoral de Paulina L. Antacli, *La fórmula del Pathos según Aby Warburg. Un estudio sobre la supervivencia del modelo mítico femenino en un corpus de la obra de Pablo Picasso*, Tesis doctoral, Facultad de Artes Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2015.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 11-29.

<sup>9</sup> Georges Bataille, *El erotismo*, Ensayo Tusquets Editores, Barcelona, 2005.

<sup>10</sup> Giorgio Cortenova, *op. cit.*, pp. 11-29.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Elsie Mc Phail, *Imágenes y códigos de género*, Departamento de la Comunicación Social Universidad de Guadalajara, 2010-2011. p. 111.

<sup>14</sup> Metáfora usada por Georges Didi-Huberman en el título de la exposición Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?, así como en el catálogo y el texto que derivó de la misma. Para más información ver: Georges Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Museo Nacional Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid, 2010.

<sup>15</sup> F. Nietzsche, 1882-1886. § 1, 54 y 59. \*Cita perteneciente a: Georges Didi-Huberman, «II Atlas, Portar el mundo entero de los sufrimientos», *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Museo Nacional Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid, 2010. p. 78.

<sup>16</sup> *Ibid.*, § 107, pp.132-133. \*Cita perteneciente a: Georges Didi-Huberman, «II Atlas, Portar el mundo entero de los sufrimientos», *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Museo Nacional Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid, 2010. p. 78.

<sup>17</sup> Cita perteneciente a Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras*. p. 78.

<sup>18</sup> Elsie Mc Phail, *art. cit.*

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 110.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Gombrich, «La ambivalencia de la tradición clásica», *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*, Traducción: Alfonso Montelongo, Fondo de Cultura Económica, México, 1993. p.126. \*Cita perteneciente a: Paulina L. Antacli, *op. cit.*, p. 138.

<sup>22</sup> En este escrito se utiliza el término *lo primitivo*, o *primitivismo*, para referir a la búsqueda o corriente que conformó en Pablo Picasso una vuelta a los orígenes de las civilizaciones, ya sean la Grecia preclásica, el arte ibérico o el de las tribus africanas. Una búsqueda que encabezó la revolución moderna y que tenía que ver con la propia identidad del hombre.

\* Ron Johnson, *The "demoiselles d'Avignon" and dionysian destruction*, Arts Magazine, vol. 55, nº2, October 1990, pp. 94-101. p. 95.

«El primitivismo significará una renovación, un escape a un estado pre-civilizado y bárbaro, donde la libertad sexual, artística y religiosa podría ser buscada. El primitivismo no fue pensado como una enfermedad, sino como una cura, como un ideal que ofrecía esperanza artística, psicológica y social.»

<sup>23</sup> Elsie Mc Phail, *art. cit.* p. 112.

<sup>24</sup> En este escrito se utiliza el término *animalistas*, o *animalismo*, como lo aplica Paul B. Preciado en su artículo *El feminismo no es un humanismo*, Estado Mental, Madrid, 2014. Y es que según él: «el feminismo no es un humanismo. El feminismo es un animalismo. O por decirlo de otro modo, el animalismo es un feminismo expandido y no-antropocéntrico.»

<sup>25</sup> Paulina L. Antacli, *op. cit.*, pp. 72-74.

<sup>26</sup> Cita de Isadora Duncan perteneciente a: Chus Losada, *Isadora Duncan. Ninfa de la danza moderna*, MIRALES MGZ, 2014.

<sup>27</sup> Paulina L. Antacli, *op. cit.*, pp. 73-74.

<sup>28</sup> Paul B. Preciado, *art. cit.*