

## Modulant les variacions sobre *Les Menines* de Picasso: definició d'estratègies per a processos creatius d'exploració a partir de Goodman

ÀGER PÉREZ CASANOVAS

Universitat Autònoma de Barcelona  
ager.perez@uab.cat

**Resum:** L'objectiu d'aquest article és establir una sèrie d'estratègies procedimentals per al concepte de *variació* segons Nelson Goodman. A «Variations on Variation» (1987), Goodman ofereix una resposta a la pregunta «quan hi ha variació?». La caracterització de Goodman resulta insatisfactòria per la seva circularitat, que sorgeix de l'èmfasi de Goodman en el *producte final*. Aquest article proposa desplaçar aquesta concepció vers un apropament procedimental: passar de la variació al *variar* com a activitat i procés creatiu. Això permetrà sortir de la circularitat de la definició goodmaniana a partir de l'establiment d'una sèrie d'estratègies que modulen l'activitat de fer variacions. Els cinc elements estratègics són: (1) repetició, (2) limitació temporal, (3) ordre harmònic, (4) preservació dependent del context i (5) exploració. Finalment, es mostra com el conjunt d'estratègies procedimentals proposades permet donar compte del caràcter de variació de la sèrie de *Les Menines* de Picasso.

**Paraules clau:** Nelson Goodman, Pablo Picasso, variació, processos i pràctiques creatives, teoria de les arts.

*Modulating Picasso's variations on Las Meninas: from Goodman to the definition of strategies for creative processes based on exploration*

**Abstract:** The aim of this paper is to establish a set of procedural strategies for Nelson Goodman's concept of variation. In «Variations on Variation» (1987), Goodman puts forward an answer to the question «when is a variation?». Goodman's definition results insufficient due to its circularity, which arises from its emphasis on the *final product*. This paper proposes a dislocation towards a procedural approach: from variation to *variation-making* as an activity and a creative process. This will open up a way out of the circularity of Goodman's definition by establishing a series of strategies which modulate the activity of variation-making. The five strategic elements that come into play are: (1) repetition, (2) temporal limitation, (3) harmonic ordering, (4) context-dependent preservation and (5) exploration. Finally, the potential of the proposed set of strategies to account for the variation character of the series of variations on *Las Meninas* by Picasso will be shown.

**Keywords:** Nelson Goodman, Pablo Picasso, variation, creative processes and practices, arts theory.

## 0/ Preàmbul

L'objectiu d'aquest article és establir una sèrie d'estratègies procedimentals per al concepte de *variació* segons Nelson Goodman. A «Variations on Variation» (1987), Goodman ofereix una resposta a la pregunta «quan hi ha variació?». La pregunta de fons consisteix en una delimitació d'una classe, que depèn de la funció que defineixi una variació d'un tema com a tal. Aquest article proposa desplaçar aquesta concepció vers un apropament procedimental: passar de la variació al *variar* com a activitat i procés creatiu. Això permetrà sortir de la circularitat de la definició goodmaniana a partir de l'establiment d'una sèrie d'estratègies que modulen aquest procés, caracteritzant en quina mena d'activitat consisteix fer variacions. Aquest apropament permet donar compte d'una ampliació de la variació més enllà de l'àmbit musical, concretament la pràctica de la variació pictòrica en el cas d'estudi de *Les Menines* de Picasso, sèrie analitzada per Goodman.

## 1/ Les condicions de la variació de Goodman

Goodman caracteritza les variacions a partir dues condicions: una condició funcional i un requisit formal. La condició funcional estableix que per ser elegible com a variació, un passatge ha de funcionar com a referència al tema. El requisit formal es compleix si el passatge és igual que el tema en certs aspectes i hi contrasta en d'altres. Cadascuna de les condicions per separat és necessària per tal que un passatge constitueixi una variació sobre un tema; mentre que la conjunció dels dos requisits estableix una condició suficient.

Goodman (1987: 72) supedita el requeriment formal sota el funcional: «ser una variació deriva del fet de funcionar com a tal», ja que la condició formal no és més que una codificació que té per objectiu recollir la relació que en la *pràctica actual* distingeix quins passatges s'accepten com a variacions i quins no s'accepten. No obstant això, si noves variacions que es consideren com a tals en virtut de la seva funció exemplificadora violen els requisits formals establerts anteriorment, els trets formals d'aquestes novetats s'incorporarien com a nou tipus de variació. Es planteja la qüestió de la circularitat de la caracterització de Goodman: com pot la condició formal excloure les variacions que, no obstant, satisfan la condició referencial?

## 2/ Un enfocament processual de la condició formal

A continuació, s'argumentarà que per tal de considerar adequadament la importància de la condició formal s'ha de tractar en referència a com es generen aquestes formes, aquests aspectes formals compartits i contrastants, això és, en referència a *com es produeix la variació del tema*. En fer-ho, la condició formal es vincula a la condició funcional, ja que ambdues són tractades en termes pragmàtics: els aspectes rellevants per a l'elecció d'un passatge com a

variació no s'escullen en virtut del producte final, sinó en virtut del procés creatiu del qual provenen i en virtut de quins procediments s'accepten en la pràctica actual com a formes d'obtenir un passatge capaç d'exemplificar algunes característiques del tema.

Així, l'afirmació de Goodman «ser una variació deriva de funcionar com a tal» podria complementar-se indicant que «funcionar com a variació es deriva d'haver estat produït com a tal». I és precisament pels diferents processos creatius que constitueixen aquesta producció que els aspectes compartits i contrastats a través dels quals la variació fa referència a la del tema es generen eficaçment.

La condició formal definida per requisits processuals estableix que un passatge no és elegible com a variació en virtut de compartir aspectes amb el tema i contrastar-hi en altres, sinó en virtut de la manera com el tema és modificat per produir el passatge, manera acceptada en la pràctica actual com a forma de produir variacions. Com a resultat, les condicions generades pel requisit formal serien estratègies de procediment que adjectivarien el procés creatiu que possibilita la producció de passatges considerats variacions.

En contrast amb la caracterització goodmaniana, l'establiment d'un criteri formal per a les variacions que derivi de requeriments processuals té l'avantatge de deixar de banda aquells passatges que tot i compartir aspectes formals amb el tema, no serien elegibles com a variació perquè s'han generat per procediments no acceptats en la pràctica actual.

Tot seguit, proposaré cinc estratègies procedimentals que podrien ser la base d'un conjunt d'estratègies més detallat i exhaustiu per delimitar la condició formal perquè un passatge sigui una variació d'un tema. La generalitat del conjunt és intencional, ja que pretén poder abraçar també les variacions pictòriques. A la darrera secció, s'examinarà el potencial de caracteritzar les variacions pictòriques que els criteris proposats obren.

### 3/ Consideració preliminar: identificació del tema

Abans de proposar un conjunt d'estratègies procedimentals, cal assenyalar que una variació ha de ser sempre una variació *sobre* un tema. Dins la variació musical, els criteris que normalment s'utilitzen per identificar el tema són qualitatiu i es defineixen en termes de propietats musicals: el tema és breu, clar, concís i sobri, permetent així transformacions melòdiques, rítmiques i harmòniques. La posició del tema depèn de les qualitats estètiques o expressives pertinents en el context de la peça, ja que l'ordre dels passatges es basa en propietats rítmiques i dinàmiques. Això és, la successió temporal de passatges és la que Goodman (1980: 119) denomina *simfònica*:

La classificació que substitueix o subordina la cronologia no sempre és en termes de trets temàtics. De vegades [...] és en termes de qualitats expressives o estètiques, com en una peça teatral que organitza la seva versió d'incidents

en un partit d'hoquei, basant-se en propietats dinàmiques i rítmiques, en moviments com els d'una obra musical. En aquests casos, una història es converteix en una simfonia més que en un estudi.

#### 4/ Estratègies procedimentals per produir variacions

Un cop caracteritzat el tema, es proposa un conjunt provisional d'estratègies procedimentals sobre la producció de variacions. La generalitat d'aquesta proposta respon a la voluntat d'estendre el seu abast des de la variació musical a la pictòrica. El conjunt que proposaré és el següent:

1. Les variacions són un exercici de *repetició*: per tenir un conjunt de variacions, hi ha d'haver més d'una variació sobre el tema. Aquestes repeticions no són meres rèpliques o còpies, sinó que comporten algun tipus de modificació.

2. La producció de variacions com a exercici creatiu té una *limitació temporal*: un conjunt de variacions ha de constituir un conjunt tancat temporalment. La distància temporal entre els elements és limitada.

3. *L'ordre* del conjunt de variacions es determina per qualitats *estèticament* rellevants. No respon a un ordre cronològic ni arbitrari, sinó que és una *construcció simfònica*.

4. La producció de variacions ha de preservar els aspectes rellevants del tema. Quins aspectes musicals o pictòrics es consideren rellevants dependrà del *context*.

5. Si es considera que la producció de variacions és un exercici d'exploració, ha de contribuir amb una *expansió del coneixement procedimental* sobre algun aspecte, ha de proporcionar una resposta nova a un problema estètic.

Aquestes estratègies no substitueixen les condicions de Goodman, sinó que constitueixen precondicions que possibiliten que una obra pugui ser considerada sota els requisits goodmanians. Alhora, cal esmentar que les estratègies procedimentals són temporalment anteriors als criteris de Goodman, ja que són condicions que afecten la manera *com* es desenvolupa un procés, mentre que els criteris de Goodman afecten les propietats resultants d'aquest procés. El repertori d'estratègies facilitat consisteix en patrons d'acció observables i compartits per diferents processos creatius que podríem estar d'acord a agrupar perquè resulten en peces similars en els aspectes pertinents.

##### 4.1/ Repetició

En primer lloc, la forma característica de procedir a la realització de variacions s'ha establert com un exercici de repetició. No obstant, no tots els processos creatius que impliquen una repetició són variacions. Per exemple, el conjunt de retrats equestres es podrien considerar com un exercici de repetició a causa de repetir un mateix element. Ara bé, quan es disposen junts,

no encaixen de manera simfònica i no constitueixen un tot de la manera que sí que ho fan les *Variacions Goldberg*, perquè hi ha una manca d'harmonia i coherència entre elles. A més, el tipus de repetició implicada en la variació requereix la introducció de modificacions: no és (i no pretén ser) un mer exercici de virtuosisme en la còpia, cada element de la sèrie de variacions no és una rèplica del tema.

#### 4.2/ Perfil temporal

El segon element de la producció de variacions fa referència al seu perfil temporal. Com que considerem la variació com un exercici, és a dir, una activitat i, més concretament, una activitat d'exploració d'un tema a través de pràctiques artístiques, la variació té una duració. Prenguem tres retrats de Van Gogh: *Autoretrat amb un barret de palla* de març de 1887 (París), *Autoretrat* de setembre de 1888 (Arles), i *Autoretrat* de setembre de 1889 (Saint-Rémy). Aquestes obres constitueixen un conjunt tancat? Què ens impediria afegir-hi, per exemple, *Autoretrat amb pipa*, de la primavera de 1886 (París)? Si es produeixen separats per anys de distància entre ells, els elements del conjunt proposat no tenen una limitació temporal clara. La distància temporal entre les instàncies és tan llunyana que resulta contraintuïtiu considerar la creació del conjunt com un exercici d'exploració activa d'un tema, d'una lluita per trobar una solució estètica a un problema pictòric.

#### 4.3/ Ordre

El conjunt que constitueix la sèrie de variacions està ordenat estèticament, està disposat a partir de qualitats estètiques, de manera que l'ordre final és una construcció *simfònica* que respecta principis com el de l'harmonia, la combinació de la coherència i el contrast, la paleta de colors o la tessitura. En el cas de la música, la peça està orquestrada com una successió contínua, la puntuació determina l'ordre. En canvi, la disposició simfònica d'una sèrie pictòrica de variacions (que no coincideix *necessàriament* amb l'ordre de producció) no ve determinada pel mateix conjunt. En absència de directrius de l'artista per a l'ordenació, és responsabilitat del curador o la curadora organitzar el conjunt, podent modificar així la simfonia.

L'ordre de la variació no s'ha de prendre com una propietat intrínseca de l'estructura del conjunt, sinó com *l'activitat d'ordenació que es produeix en fer les variacions*. Com assenyala Goodman, les maneres d'ordenar «no es “troben al món” sinó que es construeixen en un món. L'ordenació participa de la fabricació de mons [*worldmaking*]» (Goodman 1988: 14). L'ordenació és una manera de fer mons, ja que habilita i condiona els modes de percepció i cognició pràctica, «els ordres varien segons les circumstàncies i els objectius» (Goodman 1988: 13). Cada ordre respon a un interès empíric i dirigeix la nostra atenció a diferents aspectes.

#### 4.4/ *Preservació dependent del context*

A més d'ordenar, la realització d'una variació sovint implica altres maneres de fer mons. Les modificacions introduïdes en cada element, que fan que aquests no siguin una rèplica, es generen per supressió i suplementació, deformació, ponderació, composició i descomposició (Goodman 1988: 7-17) sobre el tema. Així, una variació és com el tema en alguns aspectes i es diferencia del tema en d'altres; però quins aspectes cal conservar i quins poden ser modificats? Fins a quin punt pot allunyar-se del tema una variació?

Una visió essencialista no sembla eficaç, ja que quan observem una sèrie de variacions, és difícil assenyalar una sola propietat o element que totes comparteixin. Si no hi ha característiques essencials, quins aspectes es consideren rellevants en l'exploració d'un tema dependrà del *context*. Quan s'enfronta al tema, l'artista dirigeix la seva atenció de tal manera que condiciona el procés de realització de les variacions. Com que, al seu torn, la seva atenció està condicionada pel seu entorn, quins aspectes del tema es consideren rellevants depenen (per transferència) del context on està immers l'artista. La idea que l'atenció depèn del context s'ha d'entendre en el sentit que l'atenció està encarnada (*embodied*), *incorporada* en un individu immers en un món (cf. Noë 2004: 32-34). L'atenció està encarnada perquè la percepció de l'artista com a agent forma part d'una estructura complexa d'interrelacions entre l'agent, l'entorn (tant físic com històric i sociopolític) i l'objecte intencional, en aquest cas, el tema.

#### 4.5/ *Coneixement procedimental*

Finalment, si volem definir la creació de variacions com a exercici d'exploració, aleshores ha de contribuir a una expansió del coneixement procedimental i ha de proporcionar una resposta nova a un problema estètic.

Dins la pràctica artística de les variacions, l'agència en joc està estretament relacionada amb els coneixements procedimentals que aquest procés pot proporcionar. Treballar sobre el tema per produir variacions és una activitat que consisteix en la interacció entre l'artista i el tema. El tema proporciona la matriu del procés creatiu: és la seva font, el material bàsic que fa possible la variació i alhora imposa algunes exigències a la variació. Aquesta matriu, delimitada pel tema, constitueix un camp de formació on l'artista posa les seves habilitats procedimentals o tècnica en joc, en el treball i en l'esforç de treballar amb el tema, desenvolupa noves estratègies i genera noves solucions estètiques. Aquesta formació es pot entendre com un cultiu de coneixements procedimentals, com una troballa de noves formes de procedir en la pràctica artística. Aquest tipus de coneixement és un coneixement pràctic, un saber fer que es fonamenta en la relació entre l'artista i el seu material.

## 5. Variacions sobre els Mestres: *Les Menines* picassianes com a cas d'estudi

El període que va del 1954 al 1963 és conegut com la Dècada de les Grans Variacions de Picasso. Després d'experimentar amb el pas de la simultaneïtat a la successió amb la gravació i la producció en sèrie, Picasso va produir en aquesta dècada tres sèries de variacions sobre els Mestres: *Les Femmes d'Alger* sobre Delacroix (1954-55), *Les Menines* sobre Velázquez (1957) i *Déjeuner sur l'herbe* sobre Manet (1959-1962). Seguidament, s'examina com a cas d'estudi de les estratègies proposades la sèrie de *Les Menines*, que és l'única que es manté completa i que es mostra conjuntament al Museu Picasso de Barcelona, i que Goodman pren com a exemplar de variació pictòrica a «Variations on Variation».

El procés creatiu darrere *Les Menines* consisteix en una lluita frenètica i insistent amb Velázquez. La suite de 58 pintures de Picasso es va produir entre el 17 d'agost i el 30 de desembre de 1957. Set anys abans, parlant de Velázquez amb l'amic i llavors secretari Jaume Sabartés, Picasso diu:

Si un es posés a copiar *Les Menines* [...] aniria pintant unes Menines que semblarien detestables al copista d'ofici; no serien les que ell creuria haver vist a la tela de Velázquez. (Rafart 1999: 40)

*Les Menines* de Picasso són un conjunt d'interpretacions que no copien l'original, sinó que l'exploren, com diu Claustre Rafart, «transformant radicalment el llenguatge estètic de les obres de Velázquez» (Rafart 2001: 28) a través de les mans de Picasso en l'acte de pintar dins el camp de la paràfrasi (Rafart 2001: 29). Fins ara, hem assenyalat com la producció de *Les Menines* compleix les dues primeres estratègies procedimentals: és una repetició que implica una modificació i no una mera rèplica, i està confinada en un temps reduït determinat de producció intensiva.

Jaques (2014: 217) defensa que el conjunt de pintures resultants haurien de ser considerades com una *suite* més que com una sèrie: «Una *suite* de Bach no és una sèrie de Bach: la *suite* connota qualitat; la sèrie connota només la quantitat. *Les Menines* de Picasso són una *suite* i no una sèrie, igual que la *suite* de gravats de Goya». Això significa que, un cop seriada, la *suite* genera un esdeveniment receptiu distintiu. En el cas de *Les Menines*, el conjunt format pels 58 olis genera un tot qualitatiu que es modificaria si es reordenés o se'n retirés una peça: el fet que el conjunt produït el 1957 estigui compost per 58 elements és semànticament significatiu.

Respecte a l'ordre, cal considerar dos factors. Primer, quan Picasso donà les 58 pintures a la ciutat de Barcelona el 1968, va insistir a mostrar la *suite* sencera i en *ordre cronològic*. Aquesta prescripció implica que (1) l'ordre de producció és la disposició privilegiada per l'artista, qui disposà els elements

per tal que mostressin el moviment del procés creatiu; i (2) que els dos interludis (els nou quadres del colomer i els tres paisatges) i el *Retrat de Jacqueline* fan part de la *suite* i no s'haurien de mostrar separatament.

Segon, com assenyala Jaques (2014: 217), l'ordre cronològic no és l'única construcció simfònica possible guiada per qualitats rellevants des del punt de vista estètic, i altres ordres poden generar experiències estètiques noves. Per exemple, es pot ordenar la *suite* agrupant els personatges de l'escena, o les teles que comparteixen dimensions, generant així noves dinàmiques de simultaneïtats i successions. Reordenant la *suite*, la conservadora esdevé una productora activa de la variació, desafiant l'autoritat de l'artista.

Respectant l'ordre de producció, Picasso comença les seves *Menines* amb un oli en grisalla de tot el conjunt velazqueny de grans dimensions (194 x 260 cm) que remet al *Guernica* per la grisalla i la mida, i que cita l'última variació sobre les *Femmes d'Alger* en l'àmbit estructural. Després, la seva atenció se centra en la Infanta Margarita María, i li dedica tretze dels setze olis pintats entre el 20 d'agost i el 6 de setembre. Aquests retrats varien àmpliament en dimensions (des de 18x14 cm fins a 100x81 cm), en l'ús dels pigments i en l'estil de la pinzellada. Si ja és difícil distingir quins aspectes rellevants del tema es conserven en aquest primer moviment, la complicació augmenta quan arribem al primer interludi.

Els nou olis d'*Els colomins* semblen una interrupció, una treva de la frenètica producció que obsessiona Picasso durant quatre mesos i mig. No obstant, argumentaré que *Els colomins* podrien ser precisament una clau mestra per treure l'entrellat del problema estètic que es posa en joc al context de *Les Menines*. A *Retratos y recuerdos*, Sabartés narra com Picasso era un estudiant terrible, i com un amic del seu pare va arreglar un examen per permetre a Picasso entrar a l'escola secundària. Ajudant al jove Picasso durant l'examen, l'amic li digué «Fí-ja-te...», «para atenció»:

Acaba de sentir la paraula fatal per a ell. Fixa el pensament en la necessitat de parar l'atenció al punt precís, i això mateix el distreu... finalment comprèn la utilitat de l'atenció. (Sabartés 2017 [1946]: 96)

Després del descobriment de l'atenció als detalls, Picasso es deixa per ajudar el seu pare, don José Ruiz, amb els seus quadres. José Ruiz li demanaria que l'ajudés copiant les potes dels coloms, disposant-les amb cura sobre la taula en la posició desitjada. Després del seu examen, Picasso repren la seva tasca, recordant l'adagi, «Fí-ja-te»:

Si el pare em deixa pintar ja veuran què faig! Ja veuran si m'hi fixo!... No deixaré cap detall... Els ulls són dos... Les ales també. Les dues potetes posades sobre la taula, recolzades a la línia horitzontal... El resultat per sota. (Sabartés 2017 [1946]: 98)



Potser *Els colomins* tenen més importància que el que sembla a primer cop d'ull. D'una banda, Picasso comença a pintar *Les Menines* quan tenia setanta-cinc anys, l'edat del seu pare quan va morir. José Ruiz va ser un pintor acadèmic especialitzat en paisatges i coloms, un hàbil colorista i dibuixant que, com a professor d'arts, fou un gran coneixedor tècnic de la pintura. El retorn als coloms es pot llegir com una reivindicació de Picasso del seu paper com a successor de l'herència del seu pare, com a portaestendard de la tradició realista. Els coloms són també l'evocació d'un exercici d'atenció, que va entrenar les seves habilitats de concentració en els detalls. Sembla plausible que la integració de l'interludi d'*Els colomins* a *Les Menines* sigui un índex del tipus d'exploració estètica que Picasso està realitzant a la *suite*: una reivindicació del detall, de parar atenció a la nostra mirada i a com dirigim la seva intencionalitat.

D'altra banda, Picasso decideix fer les seves *Menines* tres anys després de la mort de Matisse, pseudo-rival amb qui Picasso compartia la càrrega de continuar el llegat dels antics Mestres. Segons Llano (2013: 19), Picasso diferenciava dos tipus de pintures: pintures amb color, de dibuixants com Tiziano, Tintoretto o Velázquez; i pintures en color, de coloristes com Monet, Van Gogh, Cézanne o Matisse. Quan falta Matisse, Picasso sembla assumir el seu paper com a hereu dels grans coloristes de la tradició en la transformació de la grisalla inicial a les composicions de colors del segon moviment (MPB 70.459 a MPB 70.485) de la *suite*. Els tons barrocs sobris, *pardos*, grisosos i ocres utilitzats per Velázquez, qui arribava a reduir l'escala cromàtica a dos o tres matisos, per exemple a *El Bufón don Diego de Acedo* (Prado: 1636-1638) o *El niño de Vallecas* (Prado, 1636-1638), que Picasso havia copiat de jove, contrasta amb el cromatisme de *Les Menines* de Picasso, on s'enriqueix la paleta. Rafart (2001: 61) sembla recolzar una hipòtesi similar quan assenyalava que els primers petits olis de la Infanta Margarita María (MPB 70.437 - MPB 70.444), que introdueixen lentament el color, remetien al retrat de Marguerite de Matisse (1907), propietat de Picasso. En absència del pare i de Matisse, la variable ambiental del context de la preocupació per assumir les dues tradicions, la tradició de la línia i la del color, explicaria les transformacions cromàtiques a través del desenvolupament de la *suite*.

La preocupació de formar part de la tradició pictòrica que es remunta als Antics Mestres del Renaixement i del barroc determina un context que, al seu torn, modula quins són els aspectes del tema, *Les Menines* de Velázquez, que es preserven. Així, retorn als Mestres és una estratègia per posar al punt de mira la qüestió de la preservació del coneixement procedimental dels artistes. Històricament, els pintors han estat el dipòsit del coneixement procedimental artístic sobre materials i tècniques. Tanmateix, com afirma Mayer, l'estudi de la tecnologia de la pintura ha patit les conseqüències de la fal·làcia que «una atenció excessiva als detalls tècnics de l'artista interfereix amb la lliure expressió de l'artista» i continua:

S'ha demostrat que les obres dels grans Mestres del passat es van pintar sota les màximes condicions de professionalitat; que l'artista del Renaixement no distingia gaire entre la seva artesanía i les seves intencions artístiques, i que mostrava poca apreciació per l'estètica totalment desproveïda d'ofici. (Mayer 1993: 21)

El coneixement tècnic, és a dir, una mena de coneixement procedimental basat en l'experiència, és una ajuda per al pintor, que li permet el treball en uns medis tècnics en què materialitzar les seves intencions, assegurant-ne la permanència i conservació en el temps. Conèixer el material i treballar-hi per aconseguir l'efecte desitjat és el coneixement procedimental que aplega els artistes al llarg de la història, unint-los en una comunitat de professionals experts. El *mal d'archive* de Picasso bé el podria haver dut a convertir-se en un dipòsit viu dels coneixements procedimentals dels antics Mestres, però el seu interès per les tècniques del passat no és el del científic o l'historiador, ja que, com assenyala Mayer (1993: 23), «els artistes no solen estar interessats en la reproducció exacta dels efectes tècnics dels pintors antics». Picasso no pretenia imitar-los, sinó dur el coneixement tècnic més enllà mitjançant un exercici d'exploració del material. Defenso que *Les Menines* de Picasso són un exercici d'exploració en la mesura que contribueixen a una expansió del coneixement procedimental treballant amb el material per respondre al problema estètic de parar atenció als detalls.

## 6/ Conclusions

S'ha mostrat com la definició de variació proposada per Goodman resulta insatisfactòria per la seva circularitat, i s'ha suggerit com a arrel d'aquesta l'èmfasi de Goodman en el «producte final». En contrast, s'han proposat cinc estratègies procedimentals que paren atenció a la variació com una manera de fer mons, on «variació» esdevé un terme paraigua per a un conjunt d'estratègies creatives que conclouen en peces similars en els aspectes rellevants. Els cinc elements estratègics són: (1) repetició, (2) limitació temporal, (3) ordre harmònic, (4) preservació dependent del context i (5) exploració. Finalment, el conjunt d'estratègies procedimentals proposades ha permès donar compte del caràcter de variació de la sèrie de *Les Menines* de Picasso.

## Bibliografia

- GOODMAN, N. (1980) «Twisted Tales; Or, Story, Study, and Symphony». *Critical Inquiry* 7/1: 103-119.
- (1987) «Variations on Variation, or Picasso Back to Bach». *Acta Philosophica Fennica* 43: 66-82.
- (1988) *Ways of Worldmaking*. Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company.
- JAQUES, J. (2014) «Las Meninas de Picasso, 1957: cal·ligrafies de la indisciplina», dins A. Marí (ed.), *La modernitat cauta. Resignació, restauració i resistència (1942-1962)*. Barcelona: Angle, 213-231.
- LLANO, R. (2013) *Picasso frente a Velázquez. Las Meninas en blanco y negro y color*. Madrid: Mishkin.
- MAYER, R. (1993) *Materiales y técnicas del arte*. Madrid: Tursen Hermann Blume Ediciones.
- NOË, A. (2004) *Action in Perception*. Cambridge, MA: MIT Press.
- RAFART, C. (1999) «Las Meninas de Picasso. La dialéctica como instrumento de comunicación artística. Apuntes». *Kallias. Revista de Arte*. València: IVAM Centre Julio González / Generalitat Valenciana.
- (2001) *Las Meninas de Picasso*. Barcelona: Meteora.
- SABARTÉS, J. (1969) *Picasso. Las Meninas y la vida*. Barcelona: Polígrafa.
- (2017) [1946] *Picasso. Retratos y recuerdos*. Almería: Confluencias / Fundación Picasso / Museo Casa Natal-Ayuntamiento de Málaga.