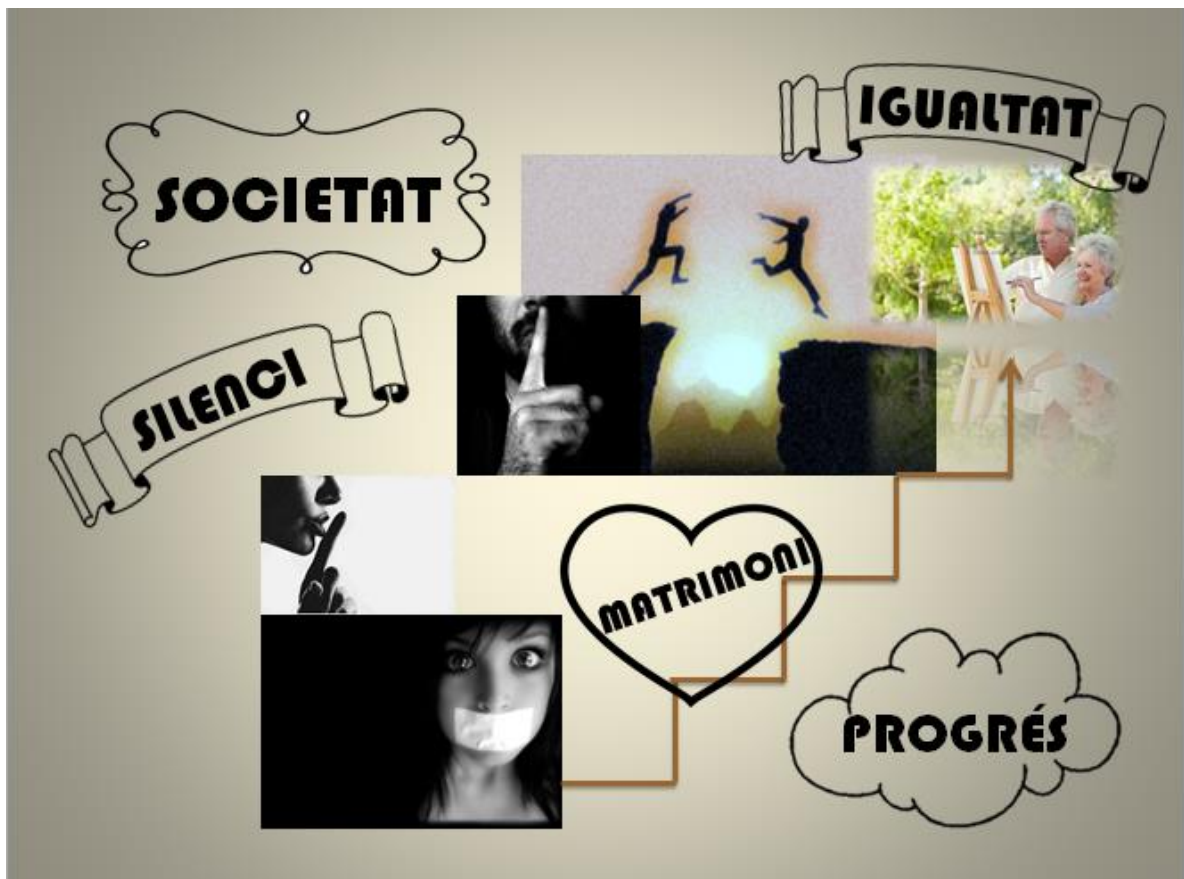


# EL ROL DE LA DONA A TRAVÉS DE MATRIMONIS ARTÍSTICOS CONTEMPORANIS



Alumna: Paula Peirón Vázquez

Tutor: Ernest Alcoba

Curs acadèmic: 2017/2018

*Los espejos se emplean para verse la cara; el arte para verse el alma*

-George Bernard Shaw (1856-1950) Escriptor irlandès

*Si la inspiración no viene a mí salgo a su encuentro, a la mitad de camino*

-Sigmund Freud (1856-1939) Metge austríac

## ÍNDIX

1. INTRODUCCIÓ .....	4
1.1. EXPECTATIVES DEL TREBALL. INTERÈS PERSONAL I SOCIAL DEL TREBALL DE RECERCA .....	4
1.2. CONSTATAcions, HIPÒTESIS, OBJECTIUS, RESULTATS ESPERATS I METODOLOGIA .....	5
2. LES DONES <i>SILENCIADES</i> I <i>SILENCIOSES</i> EN L'ART CONTEMPORANI.....	8
2.1. LA HISTORIA DE L'ART DES DEL PUNT DE VISTA FEMENÍ I ELS SEUS ESTEREOTIPS .....	8
2.2. FACTORS QUE INFLUEIXEN EN L'ART DEL SEGLE XX.....	26
2.5. FACTORS QUE INFLUEIXEN EN L'ART DE FINALS DELS SEGLES XX I XXI.....	30
2. EL ROL DE LA DONA EN ELS MATRIMONIS ARTÍSTICS.....	35
2.1. DONES <i>SILENCIADES</i> PELS MARITS.....	35
2.1.1. CAMILLE CLAUDEL i AUGUSTE RODIN .....	35
2.1.2. FRIDA KAHLO i DIEGO RIVERA.....	42
2.2. DONES <i>SILENCIOSES</i> .....	50
2.3.1. SONIA TERK I ROBERT DELAUNAY .....	50
2.2.1. LEE KRASNER I JACKSON POLLOCK .....	56
2.2.2. JEAN-CLAUDE I CHRISTO .....	63
2.3. MATRIMONIS AMB IGUALTAT ARTÍSTICA .....	67
2.3.2. NIKI DE SAINT-PHALLE I JEAN TINGUELY.....	67
2.3.3. ANNETTE MESSEGER I CHRISTIAN BOLTANSKY .....	73
3. CONCLUSIONS .....	79
4. BIBLIOGRAFIA.....	83

# 1. INTRODUCCIÓ

## 1.1. EXPECTATIVES DEL TREBALL. INTERÈS PERSONAL I SOCIAL DEL TREBALL DE RECERCA

En el meu treball volem arribar a estudiar a dones amb talent que han estat *silenciades*, dones *silencioses* i dones que s'han esforçat per deixar de ser-ho.

Hi ha dos tipus de silenci. El primer fa referència a les dones *silencioses*, les quals passen desapercbudes, perquè assumeixen el seu rol dins la societat patriarcal. En són exemple Sonia Terk, Lee Krasner i Jeanne-Claude. El segon, a les dones *silenciades*, les quals no són reconegudes perquè la societat els ho impedeix, la societat intenta ocultar-les per simple fet de ser dones. En són exemples Camille Claudel i Frida Kahlo.

En la portada podem observar que la imatge de l'home demanant silenci es troba per sobre de les dones, representant a l'home opressor en una societat patriarcal. La dona que es troba sota l'home s'identifica amb les dones *silencioses* que tenen una actitud passiva, de resignació. Elles al ser oprimides silencien a les dones *silenciades* (imatge en la part inferior de la portada) al mateix temps que els homes. De tal manera que la portada representa uns esglaons socials: si ets un home et trobes per damunt de les dones i si ets una dona *silenciosa* et trobes per damunt de les dones *silenciades*. Al costat de l'home opressor apareix una imatge on una parella està saltant entre dos muntanyes, simbolitzant el salt, el progrés cap a la igualtat de gènere, representada per la imatge on l'home i la dona pinten junts. Els esglaons marrons situats al costat de la dona *silenciada* també simbolitzen aquest progrés cap a la igualtat dins de la societat i el matrimoni.

Per una banda, abans de començar el treball ens vàrem plantejar alguns dubtes que voldríem resoldre en la part teòrica: Si les dones van ser apartades i *silenciades* en l'art a quins oficis es van dedicar? Si van ser *silenciades* la societat del moment en va ser causa? Era una societat que recolzava més als homes artistes que les dones? Aquesta diferència recau en els rols determinats que la societat patriarcal manté segons els gèneres? S'està intentant canviar aquesta diferència o bé simplement tothom sap que existeix però ningú fa res per canviar-ho? Quins factors influeixen en el segle XX i XXI perquè aquesta *silenciament* envers les dones artistes existeixi? Aquest *silenciament* és conseqüència de la manca de genialitat femenina i del poder de la mirada en mans de l'home?

Per l'altra, tenint en compte les preguntes de la part teòrica sorgiren altres dubtes en relació a la part pràctica: En els matrimonis o parelles d'artistes la dona té la mateixa importància que l'home? O està supeditada a ell? Si està dominada per ell és gràcies a la societat patriarcal? Es poden arribar a establir patrons de semblances i diferències entre els matrimonis artístics del segle XX i XXI?

En resum, voldria arribar a fer d'aquest treball una recerca personal i social amb la fi d'aconseguir descobrir el que veig, penso i puc influir donant el meu punt de vista. Perquè d'aquesta manera sabré argumentar els resultats de la meva recerca, sabré una mica més de la societat en què visc i podré influir en aquesta, per desenvolupar-me jo mateixa destacant on sigui més valuosa per el meu entorn, sense ser *silenciada*.

## **1.2. CONSTATAcions, HIPòTESIS, OBJECTIUS, RESULTATS ESPERATS I METODOLOGIA**

### **1.2.1. CONSTATAcions, HIPòTESI, OBJECTIUS I RESULTATS ESPERATS**

La primera constatació és l'anàlisi no patriarcal de l'art de les dones. Actualment els estudis de gènere s'esforcen per recuperar i estudiar el paper de la dona en les arts, redescobrint protagonistes fins ara desaparebudes. La nostra hipòtesi diu que a través d'aquest redescobriment d'una historiografia de l'art des del punt de vista del gènere, es pot conscienciar i canviar la mentalitat de la població. Per tant, les dones no només varen dedicar-se a la cura de la llar i els fills, sinó que, a més, les dones podien i poden arribar a tenir tant talent com els homes, en aquest cas en l'àmbit de l'Art. Els nostres objectius marcats en aquest punt consisteixen en buscar, resumir diverses biografies de matrimonis artístics on la dona ha estat *silenciada* pel marit i/o societat (Camille Claudel i Frida Kahlo) , és *silenciosa* (Sonia Terk, Lee Krasner i Jean-Claude) o és una dona que té el suport del seu marit i/o societat formant un matrimoni d'igualtat artística, on l'home i la dona tenen la mateixa importància artística (Niki de Saint-Phalle i Annette Messager). Els resultats que esperem obtenir són determinats aspectes de les biografies de tots els matrimonis artístics.

La segona constatació és el reconeixement de les dones artistes. Elles han hagut de lluitar contra una història de l'Art patriarcal que les ha negat, quedant relegades a la decoració, l'àmbit domèstic i la inspiració eròtica. La societat recolza més el desenvolupament dels homes artistes que de les dones. Posat que les dones tenen un rol/paper ja determinat per la societat (mare i esposa, cura de la llar i la família...), amb la qual cosa se'ls fa més difícil arribar a ser artistes. Per tant, no són tant reconegudes per la població. La nostra hipòtesi enuncia que la discriminació de la dona en l'Art té origen en la societat patriarcal. Els objectius es basen en valorar el paper de les dones *silencioses*, *silenciades*, les que no pateixen cap *silenciament* i les seves respectives parelles. Per tal d'aconseguir aquest objectiu hem de recopilar i comparar obres d'art importants d'alguns matrimonis artístics dels segles XX i XXI i veure si les diferències són motiu de discriminació. Els resultats que esperem extreure són patrons de similitud i de diferència en un primer moment entre les persones del matrimoni i, més endavant, entre els matrimonis artístics estudiats. Per arribar a assolir aquest resultat és imprescindible la informació obtinguda de les biografies, resultat de l'anterior constatació. De tal manera que els dos objectius estan lligats i es complementen, donant lloc a una sèrie de conclusions globals.

## **1.2.2. METODOLOGIA**

### **Part teòrica**

Primerament farem una recerca bibliogràfica que ens permeti situar la qüestió. Utilitzant les obres cabdals de Chadwick i Mayayo<sup>1</sup>, farem un recorregut històric sobre les dones i els seus estereotips al llarg de la història. Començarem per Atenes i acabarem amb el inicis del món contemporani, segle XIX. A cada punt de l'itinerari, analitzem les dones creadores i els estereotips de gènere per facilitar la comprensió al lector, de manera que aquest pugui tenir una visió directe i global del que ocorria en cada època.

A continuació, utilitzant els escrits d'Ernest Alcoba en l'article *Identidad de género vs identidad sexual* junt al llibre de GROSENICK titulat *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI* i el llibre de Mayayo anomenat *Historias de mujeres, historias del arte*<sup>2</sup>, fem una recerca sobre els factors que han influït tant en els segle XX com en el XXI, per tal de tenir un base de coneixements que ajudin a la persona ha contextualitzar-se en l'època estudiada.

Com a informació extra hem afegit un annex, on apareix un apartat exclusivament per explicar l'aparent absència històrica de la genialitat femenina. Volem avançar que considerem que, efectivament, sí que van haver dones genials a la història, però que aquestes van haver de passar desapercebudes (*silencioses*) o simplement van ser *ocultades* (*silenciades*). Aquest gir del treball va venir motivat per la lectura del llibre *Nacidos bajo el signo de Saturno*<sup>3</sup> de Wittkower. Ens va estranyar que aquest parlés de la genialitat però en cap moment esmentés cap dona genial. Intentarem apuntar alguns perquè.

Finalment, dintre de l'annex també trobem una introducció al poder de la mirada. Per què la dona es representada nombroses vegades en l'Art i poques vegades és ella l'artista? La hipòtesi es basa en certes teories feministes d'autores com Parker i Pollock , per a qui el domini patriarcal es basa en la mirada d'un espectador voyeurístic i un artista genial, que relega la dona a l'àmbit del domèstic i la cura de la família.

---

<sup>1</sup> CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino. 2ª edició, 1999.

MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra. 2ª edició, 2007 (Grupo Anaya, S.A.).

<sup>2</sup> ALCOBA, Ernest. "Sobre las discontinuidades sexo-género-deseo en el arte contemporáneo", A: *Identidad de género vs identidad sexual*, Castellón: Universitat Jaume I, Fundación Isonomía. Castellón, 2008.

GROSENICK, Uta, *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia: Taschen, 2005.

<sup>3</sup> WITTKOWER, Rudolf i Margot, *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992

## Part pràctica

En la part pràctica ens vam proposar analitzar i explicar patrons de gènere en algunes obres. Se'ns va acudir que un bon objecte de reflexió serien determinats matrimonis artístics del segle XX i XXI. En el context emocional del amor, i en l'institucional del matrimoni, els patrons de gènere podria reduir l'àmbit d'estudi al gènere. Per aquesta raó hem organitzat un esquema que segueixim tant en els homes com en les dones:

- a. **Fer resum** de les biografies dels i les artistes, per tal de posar en context al lector.
- b. **Seleccionar unes quantes obres** d'art representatives dels diferents matrimonis artístics del segle XX i XXI.
- c. **Realitzar comentaris comparatius entre els individus del matrimoni.** Unes obres seran les de la dona (esposa) i d'altres la de l'home (marit)
  - i. **Identificació de l'obra**, dades per tal de reconèixer l'obra i ubicar-la en l'espai i temps. A més, d'anotar la tècnica utilitzada.
  - ii. **Estil** en el qual s'engloba a l'artista i característiques generals d'aquest estil més algun tret peculiar propi de l'autor/a.
  - iii. **Anàlisi formal**, la qual es subdivideix en dos:
    1. **Anàlisi tècnica i material**, analitzar la materialitat de l'obra, les seves característiques físiques.  
Començarem parlant de la tècnica i el material perquè depèn d'aquests el resultat de l'obra serà diferent.
    2. **Anàlisi plàstica o estilística**, descripció formal de l'obra sense interpretar el seu significat.
- ii. **Interpretació, tema i significat**, on interpretarem el tema i significat de l'obra.
  1. **El tema** és el que l'obra representa, identificació de l'escena.
  2. **El significat** és l'explicació del que volia dir l'artista amb la seva obra.

En resum, en el nostre treball agafarem unes parelles del segle XX i XXI per tal d'acotar més la recerca. De tal manera que les parelles pertanyin a una mostra diversa cobrint diversos estils d'Art. En un primer moment compararem els rols i conductes de l'home i la dona dins del matrimoni i la societat. En segon lloc, buscarem patrons de comportament entre les parelles escollides, obtenint les raons i els motius més destacats del *silenciament*, la submissió de la dona o la independència d'aquesta... entre d'altres aspectes.

Amb paraules més breus: l'objectiu principal de la part pràctica consistirà en analitzar algunes obres de matrimonis artístics del segle XX i XXI amb l'objectiu de poder establir patrons de comportament o punts extrems entre els dos estils.

## 2. LES DONES SILENCIADES I SILENCIOSES EN L'ART CONTEMPORANI

### 2.1. LA HISTORIA DE L'ART DES DEL PUNT DE VISTA FEMENÍ I ELS SEUS ESTEREOTIPS

El meu treball tracta de la dona en l'art contemporani. No obstant, abans d'analitzar els precedents patriarcals de la Història de l'Art voldria remarcar la capacitat que té l'art d'influir en la societat i reproduir estereotips de les dones. Per això és tan important l'accés de les dones al reconeixement social de la seva creativitat.

Per entendre millor aquesta funció socialitzadora de l'Art, hem utilitzat el llibre de Patricia Mayayo *Histories de dones, histories de l'art*<sup>4</sup>. En ell, destaca que l'art té una funció *prescriptiva* (comportament correcte com a consell o advertència) i *proscriptiva* (comportament inacceptable que va lligat a un càstig)<sup>5</sup> a l'hora de crear i difondre determinants estereotips femenins. És a dir, l'art influeix sobre les dones regulant la conducta mitjançant la creació d'estereotips femenins. La funció *prescriptiva* t'aconsella com haurien de ser les dones reproduint estereotips, representant-les amb rols prefixats com la de verge, mare, amant, etc. Aquesta funció produeix un rebuig d'altres estereotips com el de prostituta, bruixa, etc. Al rebutjar-los, està castigant (funció *proscriptiva*), senyalant com anormal les dones que no segueixen aquests estereotips. En definitiva, l'art, junt a la publicitat, el cinema i altres àmbits ajuda a enfortir el rol considerat correcte per la feminitat ideal i la desviada.

En aquest apartat parlaré tant dels estereotips de la dona que apareixen en l'art com de les dones artistes. Amb l'objectiu de facilitar l'organització del punt, classificant en períodes.

Malauradament, hem de començar el nostre recorregut per les dificultats que van tenir les dones al llarg de la Història. Podem observar com a tret comú en tots els períodes la poca presència artística femenina unida a un art masculista que reproduïx estereotips negatius de la dona.

#### LA GRÈCIA CLÀSSICA. ATENES<sup>6</sup>

Respecte les dones artistes en el món atenenc, podem observar amb claredat aquella influència de l'art com a regulador de conducta que Mayayo anomena *prescriptiva*. Com assenyala Lissarrague<sup>7</sup>, se sospita que les imatges quotidianes de la ceràmica àtica dels segles VI i V a.C., les van pintar dones i que alguns d'aquests gots eren d'ús exclusivament femení. No és d'estranyar que tractant-se d'una societat com l'atenenca, basada en el domini dels homes lliures sobre allò "l'altre" (dones, esclaus), les ceràmiques es caracteritzin per una mirada masculina. De tal manera que la dona queda relegada a un segon pla a causa del seu rol domèstic i la seva escassa participació en la vida pública. Observem que el rol secundari de la dona dins de la societat va paral·lel amb la participació en aquesta i, per tant, en la creació artística. No és d'estranyar que l'art, fins i tot quan era realitzat per dones, reproduís el patriarcat.

Aquesta observació queda materialitzada en un lècit (gerra antiga) del segle V conservat en el Museu de Berlín (fig. 1). A l'esquerra apareix una dona amb un nen a braços; a la dreta, un home armat amb una llança i un casc. La imatge, realitzada per una dona ceramista, no mostra la creativitat femenina,

<sup>4</sup>MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007 (Grupo Anaya, S.A.). Pàg. 138-139.

<sup>5</sup>MAYAYO, P. (2007: 138)

<sup>6</sup>MAYAYO, P. (2007: 139-141)

<sup>7</sup>F. LISSARGEUE, *Una mirada atenesa*, A: DUBY – PERROT, M. (eds.), 1990, *Història de les dones. Tom I. L'Antigüitat*, Madrid, Tauris, 2000, Pàgs. 207-266, A: MAYAYO, P. (2007: 139)



sinó una família amb els respectius rols assignats. Mentre els homes van a la guerra, l'aparició de les dones en l'art, sempre que no es tracti d'una divinitat, es resumeix en la procreació i al manteniment de la llar.



1. *El llit de guerra* (ca. 450 a.C.). Lècit de fons blanc, Antikenmuseum, Berlín (extret de De Riezler, tab. 15).

Fotografia extreta del llibre *Historias de mujeres, historias del arte* de Patricia Mayayo de la pàgina 140.

En contraposició a aquest prototipus *prescriptiu* trobem un altre de *proscriptiu*: les mènades que junt a Dionisos són les úniques que practiquen el *diasparagmós* (esquinçament de les carns crues). Un altre model serien les amazones, dones guerreres que rebutgen el contacte amb els homes.

*Las amazonas encarnan el peligro de desintegración de la cultura ateniense: son un símbolo de la naturaleza frente a la ciudad, del caos frente al orden, de lo animal frente a lo humano, de lo femenino frente a lo masculino; constituyen una imagen reiterada de lo "otro" en una cadena de oposiciones binarias mediante las cuales el ciudadano griego afirma su propia identidad.* (MAYAYO, 2007: 141)

Per Aristòtil (384 – 322 aC) les dones no eren més que “barons estèrils”<sup>8</sup>. Els homes eren qui dirigien a les dones. A la societat grega, l’home ostenta una posició sempre superior i sempre dirigeix, mentre que la dona és dirigida. Les diferències entre homes i dones estava definida per la naturalesa, no per la societat. Aquestes eren diferències tant físiques com mentals.

*La mujer es... «más pícaro, menos simple, más impulsiva (...) más compasiva (...) más cercana a las lágrimas (...) más celosa, más quejosa, más apta para reprender i herir (...) más proclive al desaliento y menos esperanzada (...) más descarada y más mentirosa, más engañosa, con mejor memoria [y] (...) también más alerta, más apocada [y] más difícil de inducir a la acción.* (MAYAYO, 2007: 69)

De tal manera, els homes no estaven subjectes a cap sentiment, cosa que els possibilitava exercir el poder i la raó. Per contra, les dones si que estaven subjectes a sentiments. Per tant, era impossible que elles tinguessin el control. Elles només eren útils en la procreació com a element passiu. Demostrant d’aquesta manera que el poder es trobava en mans dels homes, subjecte actiu. De la mateixa manera, Aristòtil afirmava que la dona havia de menjar menys que els homes i que el seu espai reservat era la llar. Potser per això, les dones artistes que feien obres ceràmiques com les que hem comentat en iniciar aquest punt reproduïen estereotips patriarcals en comptes de situacions d’apoderament femení.

---

<sup>8</sup> MAYAYO, P. (2007: 69)

## ROMA<sup>9</sup>

Resulta curiós que Mayayo no trobi cap dona romana artista digna de menció. Respecte al paper que l'art assigna a la representació de la dona, la societat romana segueix en la mateixa línia que l'atenença, emfasitzant la dicotomia entre dones miserables i honorables, entre una funció *proscriptiva* i *prescriptiva* que assegurava els llocs més humils per a la dona. Les primeres provenen de llocs com els teatres o circs, són prostitutes, esposes adúlteres o bé esposes que se separen del seu patró sense el pertinent consentiment. Per contra, entre les honorables trobem les esposes legítimes o concubines habituals de l'amo. A través de la vestimenta podies identificar a quina classe pertanyia cada dona, el que afavoria la socialització i reproducció social del patriarcat.

Moltes representacions escultòriques de l'època mostren a la dona honorable amb un vel sobre el cap (fig. 2), advertint a les persones de la seva inaccessibilitat, que apropar-se a ella comporta greus sancions. Tan important era la llei que les dones que sortien al carrer sense el vel i amb vestimenta de serventa no estaven protegides per la llei romana.



2. *L'emperadriu Messaline*, dona de l'emperador Claudi (ca 45 d.C.)

Originària: voltants de Roma.  
Actualment: Museu del Louvre.  
Material: Marbre.  
Altura: 1,95 m.  
Antigues col·leccions reals.

Més tard, les lleis familiars promulgades per August en l'any 18 i 17 a.C. exalten el matrimoni per mitjà de les lleis afavorint un cert paper de la dona dins la família.

L'art romà representava la dona com a causant de guerres i penúries quan sortia del paper que el patriarcat li assignava, el que queda ben exemplificat en el mite de Pandora, d'Hesíode.

Organitzada juntament amb el Louvre, el Caixa Fòrum va mostrar l'any 2016 l'exposició "Dones de Roma"<sup>10</sup>. En les 178 peces de l'exposició, es reforcen les idees que hem dit sobre el patriarcat romà. Malgrat que durant l'imperi romà (27 aC-476 dC) la dona pot gestionar el seu propi capital i és amant del seu aspecte físic, encara estava sota la tutela del marit. L'horitzó de la dona queda relegat a l'àmbit domèstic, exclòs del món civil amb comptades excepcions.

Podem comprovar aquest punt a partir d'una investigació recent respecte a l'aparició de la dona en els mosaics romans (2011)<sup>11</sup>. En ella, Luz Neira destaca que una primera iconografia se centrava en la

<sup>9</sup> MAYAYO, P. (2007: 142-143)

<sup>10</sup> Exposició organitzada per Caixa Fòrum i Musée du Louvre. *Dones de Roma* (2016). <[https://multimedia.caixabank.es/lacaixa/ondemand/obrasocial/interactivo/caixaforum\\_zaragoza/caixaforum\\_news\\_2015\\_16/es/expo3.html](https://multimedia.caixabank.es/lacaixa/ondemand/obrasocial/interactivo/caixaforum_zaragoza/caixaforum_news_2015_16/es/expo3.html)> (14.11.2017)

GARCÍA, Ángeles. Aquellas romanas seductoras, maternales, excesivas y anónimas. El País (Publicat: 04.11.2015 a les 15:08) <[https://elpais.com/cultura/2015/11/03/actualidad/1446573952\\_427644.html](https://elpais.com/cultura/2015/11/03/actualidad/1446573952_427644.html)> (Data de consulta: 14.11.2017)

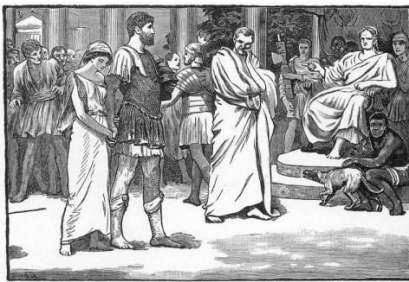
<sup>11</sup> NEIRA, Luz (ed.). *Representaciones de mujeres en los mosaicos romanos y su impacto en el imaginario de estereotipos femeninos*, Madrid: Creaciones Vincent Gabrielle, 2011.

EUROPA PRESS. *El arte romano representaba a la mujer como causante de males y guerras*. Europa Press, Madrid (Publicat: 07.11.2011 a les 19:10) <<http://www.europapress.es/ciencia/laboratorio/noticia-arte-romano-representaba-mujer-causante-males-guerras-20111107181002.html>> (Data de consulta: 14.11.17)

idea de família. Unes dones eren virtuoses i obedients com l'aristòcrata Rectina<sup>12</sup> asseguda a l'esquerra del fresc (fig. 3), mentre que unes altres exemplificaven les conseqüències d'allunyar-se de l'àmbit i valors familiars com és el cas de la dona divorciada i repudiada per la societat (fig. 4). Una segona iconografia representa la bellesa del cos femení, que si roman dintre del matrimoni i els valors familiars és honorable com Rectina però si surt fora de la institució familiar ho fa en unions salvatges, de gaudi excessiu dels sentits com la prostituta (fig. 5). Una tercera iconografia, mitològica, mostra les dones disposades a tot per no caure als braços dels homes o, contràriament, competint fins i tot amb herois. Representant l'excepció de l'apoderament femení a l'art es volia destacar que aquest *devia ser* excepcional, un exemple serien les amazones (fig. 6).



3. Fresc de les villes de Pompeia, Pompeia. Data originària desconeguda. Reconstrucció feta per Wolfgang Rieger, 2009.



4. Roma antiga: El Divorci. Data originària: República romana. Font: Ganger. Fine Art America.



5. Detall del fresc de la parella al llit, Pompeia. Segle I d.C. Reconstrucció feta per Wolfgang Rieger, 2010.



6. Amazonomaquia, Museu de Brescia (Santa Giulia). Marbre, segle II y III d.C.

<sup>12</sup> GÓMEZ FUENTES, Ángel. *Pompeya, contada por sus supervivientes*. ABC, Madrid (Actualitzat: 12.01.2015 a les 02:24h) <<http://www.abc.es/cultura/arte/20150111/abci-pompeya-libro-alberto-angela-201501092135.html>> (Data de consulta: 02.12.17)

### EDAT MITJANA<sup>13</sup>

Les dones artistes de l'Edat Mitjana es van mantenir majoritàriament en l'anonimat. És cert que l'artesà medieval estava malament considerat, ja que feia treballs manuals. El coneixement de Déu demandava una actitud contemplativa que negava el treball manual<sup>14</sup>. De tal manera que l'acció manual era assignada a les classes baixes i rebutjada com a acció divina; convertint-se l'acció intel·lectual en el coneixement diví, coneixement més profund i savi, posat que la societat medieval estava basada en el teocentrisme. Aquesta actitud fomentava el descrèdit i l'anonimat de la majoria dels artesans. L'anonimat encara era més gran quan es tractava de les dones, amb comptades excepcions. Aquestes sobretot es dedicaven a l'elaboració de tapissos i el brodat (fig. 7). Per un altra part, s'han de destacar les monges de l'època alto-medieval que es dedicaven a copiar i il·lustrar els manuscrits (fig. 8), entre les quals tenim Eude<sup>15</sup>. Segons la Norma de san Benet les monges a vegades vivien en monestirs dobles amb altres monjos, amb els quals treballaven conjuntament i molts d'aquests estaven regits per famoses abadesses procedents de grans famílies com Anstrudis de Laon<sup>16</sup>.



7. Capa Pluvial de Sió Ca. finals s. XIII - principis s. XIV

Fotografia extreta del llibre *Mujer, Arte y Sociedad* de W. Chadwick de les pàgines 54-55.



8. Il·lustració del Beato de l'Apocalipsi de Girona, 975. Autor: monge Emetri (Senior) i Eude

Fotografia extreta del llibre *Mujer, Arte y Sociedad* de W. Chadwick de les pàgines 48-50.

Algunes dones aconseguen superar els problemes per accedir a la creació artística, fins i tot a una tan dura com és l'escultura en pedra. N'és un exemple Sabina von Steinbach, escultora de *Sinagoga i l'Església*, de la catedral d'Estrasburg (fig. 9). Ella és el que considerem una dona *silenciada*, posat que des del segle XIX a bona part del XX, no se li va atribuir la seva obra malgrat estar firmada per ella mateixa. Atribuïnt la seva signatura a una donació. Sabina representa a totes les dones que treballaren en la construcció de les catedrals europees en l'Edat Mitjana realitzant aparentment treballs reservats als homes<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> MAYAYO, P (2007: 25-27, 143-144)

<sup>14</sup> WITKOWER, Rudolf i Margot, *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid: Ediciones Cátedra. 4ª edició, 1992. Pàg. 13.

<sup>15</sup> CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino. 2ª edició, 1999. Pàgs. 45-46.

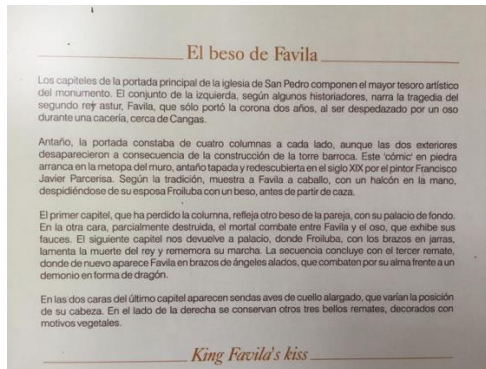
<sup>16</sup> CHADWICK, W. (1999: 45-48)

<sup>17</sup> MUJERES EN LA HISTÒRIA < <http://www.mujeresenlahistoria.com/2015/03/la-maestra-escultora-sabina-von.html>> (25.09.17)



9. *Sinagoga i Església*, Sabina Von Steinbach (Segles XIII - XIV). Catedral d'Estrasburg. Marbre.

Pel que fa a la representació de les dones, podem dir que durant gairebé tota l'Edat Mitjana l'art és eclesiàstic en gran part prescriptiu. Moltes de les imatges que es conserven tenen una funció evangelitzadora i/o moral, didàctica, socialitzadora de certs principis religiosos i de comportament social. Un exemple, el tenim als capitells del Monestir de San Pedro de Villanueva de Cangas de Onís, on la dona (Froiluba) s'acomia amb un petó i queda a l'espera del seu marit (Favila), que marxa de cacera a cavall, amb un falcó a la mà. Finalment, l'home acaba mort per un os (fig.10).



10. Capitell de l'entrada al Monestir de San Pedro de Villanueva (Cangas de Onís). Fotografia d'Ernest Alcoba

Cal dir que no totes les imatges medievals tenen una voluntat didàctica o normativa. Entre els molts exemples que posar trobem les marginàlies de manuscrits o els capitells historiat amb sorprenents escenes obscenes que encaixarien en la funció *proscriptiva* de l'art.



11. Mènula de l'absis del Monestir de San Pedro de Villanueva (Cangas de Onís). Fotografia d'Ernest Alcoba



12. Capitel·l de la Col·legiata de San Pedro de Cervatos.

Aquestes escenes encaixarien amb l'art cristià creà nous estereotips prescriptius de dona, entre els quals destaca la dona casta inspirada en la Verge Maria. En contraposició i definint la funció *proscriptiva*, trobem Eva (fig. 13), personatge que encarna el perill femení. Una obra paradigmàtica és el cèlebre tríptic “El jardí de les delícies” de El Bosco (1503-1515). En el panell de l'esquerra es presenta l'expulsió del paradís. La serp temptadora mostra un rostre de dona. La llarga cabellera de Magdalena o la representació de la luxúria té com a figura un cos femení. Són algunes de les imatges que ens recorden la naturalesa pecadora de les dones. En aquesta obra, la dona tempta l'home i és responsable del pecat. L'home que ha conegut pecat apareix al panell central animalitzat, deformat, grotesc, turmentat. I l'espectador sap que la dona n'és la responsable. En resum, els homes són pecadors perquè són incapaços de controlar els impulsos o sentiments. En canvi, les dones *no són un subjecte pecador, sinó una manera de pecar oferta a l'home*<sup>18</sup>.



13. Fragments del “Jardí de les Delícies” de El Bosco, 1503 – 1515. L'obra completa té una grandària de 2,2 x 3,89 m, Oli sobre fusta, Museu del Prado.

A finals del segle XIII, com les activitats de les dones comencen a especialitzar-se i diversificar-se apareixen: miniatures de dones mercaders dirigint negocis en absència dels seus marits, dones aprenentes en una sastreria, com a infermeres en hospitals (fig. 14), etc.

14. Autor anònim. *Metge femenina medieval* (1400-1425), provinent d'un manuscrit anglès. British Library, Londres.



<sup>18</sup> FRUGONI, C. *La mujer en las imágenes, la mujer imaginada*, A: G.Duby y M.Perrot (eds.), 1990. *Historia de las mujeres*. Tomo II. *La Edad Media*, Madrid, Taurus. Pàg. 445 (en cursiva en l'original), A: MAYAYO, P. (2007: 143)

## RENAIXEMENT<sup>19</sup>

A partir de *Quattrocento* (Renaixement) la pintura, l'escultura i l'arquitectura passen de ser oficis mecànics (apressos gràcies als gremis) a arts lliures, configurant la imatge del creador/a d'avui en dia (creatiu/va, excèntric/a, etc.). L'artista renaixentista es reivindica com a artífex d'una tasca mental, intel·lectual, no tan sols manual<sup>20</sup>.

Aquesta transformació també afectà a les dones. *El Cortesà*, tractat de Castiglione que descriu el cortesà perfecte, inquiet intel·lectualment i recte moralment, no diferencia entre gèneres. Aquest tractat es basa en moltes aptituds, entre elles la pintura. L'ideal aristocràtic que millor descriu aquest tractat de Castiglione seria Anguissola, la primera dona pintora que assolí una fama considerable (fig. 15). Ella tingué una bona formació en molts àmbits, però destacà en la pintura (sobretot retrats, posat que no posseïa la formació tècnica de cap taller)<sup>21</sup>.



15. Sofonisba Anguissola, *Autoretrat*, 1563. Oli sobre tela, 88,9 x 81,3 cm, Col·lecció de Earl Spencer, Althorp, Northampton.

La majoria de pintores d'Europa provenien de famílies que treballaven en el mateix ofici. La més destacada seria Artemisia Gentileschi provinent d'una família de pintors seguidors de l'art de Caravaggio. Les característiques principals d'Artemisia, a diferència de la majoria de dones de l'època, serien la seva predilecció per obres a gran escala, basades amb freqüència en temes bíblics o mitològics (predilecció bastant criticada posat que eren temes destinats als homes), protagonitzades per "dones fortes". En segon lloc, representa aquestes dones com a heroïnes, trencant amb tota la tradició iconogràfica femenina (delicadesa, debilitat, elegància, etc.) (fig. 16). Els crítics han aprofitat una confusió entre les dones que protagonitzen les seves obres amb la vida de l'artista, considerant Artemisia una dona masculina, lasciva, llegenda alimentada per Tassi (home que la va violar). Dit d'una altra manera, aquesta confusió va servir per alimentar el desprestigi de la dona creadora en una història de l'art patriarcal<sup>22</sup>.



16. Artemisia Gentileschi, *Judit decapitant a Holofernes*, 1618. Oli sobre tela, 199 x 162,5 cm. Galeria Uffizi, Florència.

En relació als estereotips de l'època, segons la historiadora americana Joan Kelly<sup>23</sup>, les dones van perdre progressivament el control legal de les propietats en els segles XV i XVI, tant si eren propietats pròpies o compartides amb els seus marits. Aquesta pèrdua va ser deguda a les creixents relacions econòmiques.

*Sin embargo, la historia del arte oficial, como subraya Patricia Simons<sup>24</sup>, ha permanecido aferrada a esa optimista visión burkhardtiana del Renacimiento como una época de prosperidad marcada por la muerte del teocentrismo medieval y el nacimiento del individualismo moderno. (MAYAYO, 2007: 145)*

N'és un exemple els retrats de perfil de la societat florentina, en els quals s'exaltava la virtut i la individualitat del subjecte. En els estaments més privilegiats l'aparició de les dones eren era símbol de riquesa i prestigi social del seu marit<sup>25</sup> de tal manera que descriuen la funció *prescriptiva* de la dona en la societat. Normalment aquests retrats representaven dones recentment casades o promeses, punt visible gràcies a les joies, l'elegància, la joventut de les dones. Per tant, el quadre és un símbol de l'aliança forjada entre pare de la dona i el marit d'aquesta, és a dir entre dues famílies patrícies honorables. En un retrat de Domenico Ghirlandaio (fig. 17), Giovanna Tornabuoni porta gravat a l'espatlla una L, l'inicial del seu marit, i l'emblema triangular de la seva família paterna brodat en un mantell daurat<sup>26</sup>.



17. Domenico Ghirlandaio, *Retrat de Giovanna Tornabuoni*, 1488. Oli sobre tela, 77x49 cm, Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Així mateix trobem una presència *prescriptiva* i *proscriptiva* al Palau Escoriaza-Esquível construït a mitjans del segle XVI i situat a Vitòria. El Palau mostra els models de conducta de les dones com a exemples a seguir.

Per una banda, en referència a la funció *prescriptiva* es representa a Lucrecia, dona fidel que filava i vivia en la seva casa enrajolada treballant en les labors domèstiques junt a les seves criades. Per tant, una dona submissa i obedient que es dedicava a les tasques domèstiques. Lucrecia (fig. 18) preferí la mort abans de ser deshonrada al perdre la castedat amb un home que no era el seu marit. De forma que el model a seguir de les dones havia de ser el de l'esposa fidel Lucrecia.

<sup>23</sup> MAYAYO, P. (2007: 144-145)

<sup>24</sup> SIMONS, Patricia. *Women in Frames. The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture*, 1988.A: Broude i Garrard, *The Expanding Discourse*, Pàgs. 39-57.

<sup>25</sup> MAYAYO, P. (2007: 145-147)

<sup>26</sup> CHADWICK, W. (1999: 76-77)





18. *Lucrecia*. Escultura de relleu situada al Palau Escoriaza-Esquível, Vitòria.

Per altra banda, la funció *proscriptiva* també tenia presència en aquesta època. Al Renaixement per exemple van utilitzar l'estil de vida de Venus (fig. 19), arquetip que no s'havia de seguir. La deessa ha estat relacionada amb múltiples amants, entre ells Mart. Mart el déu de la guerra enamorat perdudament de Venus, contrast entre l'home que representa la virilitat masculina i la pèrdua de la voluntat i el control de si mateix davant de la dona. Trobem situacions semblants en els relats d'amor cortès, en els quals l'home depenia de la dona.



19. *Venus*. Escultura de relleu situada Palau Escoriaza-Esquível, Vitòria.

En resum, el Palau Escoriaza-Esquível té una presència dual (*prescriptiva-proscriptiva*), on la relació de María-Eva de l'Edat Mitjana és substituïda pel de Lucrecia-Venus en el Renaixement. D'aquesta manera perdura el control de l'home en la societat patriarcal sobre la dona submissa i fidel, demostrant-se la dominació del baró per mitjà dels elements iconogràfics moralitzadors<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> GARCÍA SÁENZ DEL BURGO, Roberto. *El Palacio de Escoriaza-Esquível* <<https://www.ehu.eus/documents/2007376/6286944/Roberto-Garcia-Saenz-del-Burgo.pdf>> (04.12.2017)

## ÈPOCA MODERNA<sup>28</sup>

Les Acadèmies es varen formar a finals del segle XVII i principis del XVIII i les dones artistes de l'època moderna formaven part d'aquestes. Malauradament, no gaudien dels mateixos privilegis que els homes, entre ells assistir a les sessions del dibuix nu, donar classes o competir per tal d'assolir un premi. En resum, la condició d'acadèmica era només honorífica<sup>29</sup>.

En l'època de Lluís XIV, l'*Académie Royale* de París estava oberta a totes i tots els artistes amb talent. No obstant, més tard l'Acadèmia es va negar a acceptar dones, encara que amb la pràctica algunes dones aconseguiren el títol. N'és un exemple Elizabeth-Louis Vigée-Lebrun, famosa pintora, a la qual les seves contemporànies l'apreciaven per la seva destresa i els seus contemporanis, pel seu físic. Fins al punt que la rivalitat professional entre dones es convertí en un concurs de bellesa<sup>30</sup> (fig. 20).



20. Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, *Autoportrait au chapeau de paille* ("Autoretrat amb un barret de palla"), ca. 1782. Oli sobre tela, 97,8 x 70,5 cm, National Gallery, Londres.

En definitiva, la dona han estat moltes vegades objecte de representació i ben poques, de creació. Com a conseqüència, l'art de la dona va ser reclòs a altres gèneres considerats "menors" en l'època com el retrat, la naturalesa morta, els bodegons (fig. 21) o el paisatge. Les limitacions imposades a les dones en l'estudi del nu van donar pas a la discriminació en l'àmbit de la pràctica professional i a la sexualització dels propis gèneres artístics.

21. Anna Vallayer-Coster, *Bodegó*, 1767

Fotografia extreta del llibre *Mujer, Arte y Sociedad* de W. Chadwick pàg.158-159.



<sup>28</sup> MAYAYO, P. (2007: 148-150)

<sup>29</sup> MAYAYO, P. (2007: 34-40)

<sup>30</sup> CHADWICK, W. (1999: 161 i ss)

La Revolució Francesa no ajudà a la implantació de la dona com a ésser igual a l'home en l'àmbit de l'art.

No obstant, en la última dècada del segle XVIII i principis del XIX s'incrementà el número de dones artistes en els Salons. Una d'elles fou Charpentier. Al principi la seva obra *Portrait de Mademoiselle du Val d'Ognes* (fig. 22) se l'atribuí al cèlebre pintor oficial de la Revolució Francesa: Jacques-Louis David. Tots els crítics van descriure el quadre com a perfecte. En canvi, quan es va atribuir el quadre a Charpentier, el van tatxar com a obra "menor".

També cal a dir que això no només succeeix amb les dones artistes, també amb tots els pintors considerats com a "deixebles" o "seguidors de".



22. Constance Marie Charpentier, *Portrait de Mademoiselle du Val d'Ognes* ("Autoretrat de Mademoiselle du Val d'Ognes"), ca. 1801. Oli sobre tela, 161,3 x 128,6 cm, *The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York.

Quan parlem dels estereotips vigents de l'època i contextualitzem diem que el barroc europeu neix vinculat al poder<sup>31</sup>. Com a art de la contrareforma tenia la funció estratègica de lluitar contra els moviments protestants reformistes. Com a art vinculat a les grans corts europees, tractava de legitimar les monarquies absolutes. No és estrany que el barroc fos tan conservador en quant a la dona.

La imatge *prescriptiva* de la dona com a objecte d'intercanvi entre homes també es va donar en el Barroc. Com a exemple es podria citar el *Rapte de les filles de Leucip* (fig. 23). Aquest quadre explica la història de Hilaira i Febe, les dues filles del rei Leucip, abduïdes pels bessons Càstor i Pòl·lux que acaben casant-se amb elles. Segons Ovidi, aquest rapte argumenta el recurs de la violació. Alguns han descrit el quadre com una celebració del triomf dels impulsos naturals enfront a les inhibicions morals. Per contra, Carroll<sup>32</sup> proposa examinar el quadre segons les costums de l'època. Al llarg dels segles XVI i XVII, era comú que en les corts europees s'exposessin escenes de raptos mitològics, reforçant així la figura del monarca. Resulta evident, doncs, que la obra de Rubens fos realitzada per commemorar i garantir l'aliança entre França i Espanya gràcies al doble matrimoni (intercanvi de germanes).



23. Peter Paul Rubens, *El rapte de les filles de Leucip*, 1615-18. *Alte Pinakothek*, Munich

<sup>31</sup> WEISBACH, W. 947. *El barroco, arte de la contrarreforma*, Madrid: Espasa Calpe, 1942.

<sup>32</sup> CARROLL, Margaret, *The Erotics of Absolutism. Rubens and the Mystification of Sexual Violence*, a Broude i Garrard, *The expanding Discourse*, Pàg. 139-159.

El matrimoni<sup>33</sup> es considerava fins a finals de l'Edat Mitjana en països europeus un simple contracte en el que s'establíen les contribucions econòmiques de cada part. Cal a dir que la gent més desfavorida sovint no es casava legalment. A més, les relacions familiars solien ser fredes. Fins que va arribar a França els ideals il·lustrats, els quals deien que un s'havia de casar per amor i educar a les filles i fills amb afecte. Per tant, l'art de l'època també il·lustra aquest nou canvi de conducta. En resum, es aquesta connexió entre feminitat i maternitat el que fa que les dones quedin relegades en un segon plànol en la Revolució Francesa o qualsevol altre revolució (fig. 24). Encara que les dones participessin activament en les insurreccions, eren excloses de les totes les organitzacions.

Fet pocs anys abans de la revolució francesa, el quadre neoclàssic de Jacques-Louis David *Le serment des Horaces* pateix les contradiccions del patriarcat en un sistema ideològic i polític que defensava la universalització de la igualtat, la llibertat i la fraternitat, excloent les dones<sup>34</sup>. Així com Olympe de Gouges fou ajusticiada pels revolucionaris per haver escrit la “Declaració de Drets de la Dona i la Ciutadana”, la mentalitat revolucionària de J.L. David deixa la dona en un paper prescriptiu totalment secundari a la Revolució.



24. Jacques-Louis David, *Le serment des Horaces* (“El jurament dels Horacis”), 1785. Oli sobre tela, 3,30 x 4,25 m, Museu del Louvre, París

El quadre narra la història dels Horacis, notables de Roma que lluitaven per fer-se amb el control d'Itàlia Central. Per dissoldre la disputa, van acordar que lluitarien tres germans de cada banda (Horacis per Roma i Curacis per Alba Longa). Tots van morir menys un Horaci, que va matar la seva pròpia germana per plorar la mort del seu promès, Curaci, amb qui estava casada. Al declarar-se la guerra entre Roma i Alba Longa, els Horacis han de decidir entre l'amor per la pàtria o per la família. La tela es troba dividida en dos parts: a un costat (ocupant la major part del quadre) es troben els Horacis jurant fidelitat a Roma; en l'altre, nens i dones dèbils i sensibles. Els Horacis anteposen la fidelitat cap a la pàtria abans que el seu amor per la família. Masculinitat i feminitat es contraposen: els primers són dibuixats amb línies rectes, identificant-se així amb els nous valors revolucionaris de l'època (moral, virtut, raó). En canvi, les segones són dibuixades amb línies sinuoses, donant a entendre així la debilitat i l'emoció. L'únic punt d'intersecció entre els dos pols és el nen, el qual mira per aprendre de l'exemple dels homes. Davant el deure i l'honor, el patriotisme i la societat, a la dona li toca el sentiment i la privacitat, la família i la intimitat.

A més, podem observar que la ideologia burgesa situa a la dona en l'àmbit domèstic i a l'home en el públic. En aquesta època apareix la categoria anomenada “pintura domèstica”<sup>35</sup>. Es tracta de pintures de petita escala que descriuen episodis de la vida quotidiana. Aquests estan inspirats en els quadres costumistes holandesos i contribueixen a la diferenciació de gèneres.

<sup>33</sup> MAYAYO, P. (2007: 150-153)

<sup>34</sup> CHADWICK, W (1999: 171-172)

<sup>35</sup> MAYAYO, P. (2007: 153-156)

George Elgar Hicks exposa en la *Royal Academy* de Londres l'any 1863 un tríptic titulat *Woman's Mission* (figures 25, 26 i 27 respectivament). En els tres quadres la dona jove es troba en tres escenaris de l'home (infantesa, maduresa i vellesa), donant a entendre d'aquesta manera la necessitat de tenir una dona respectable al costat i alhora la funció *prescriptiva* que ha de complir la dona.



25. G. E. Hicks, *Woman's Mission: Guide of Childhood* ("Guia d'infància"), 1862-3. Oli sobre tela, 76 x 64, *Dunedin Public Art Gallery*, New Zealand.



26. G. E. Hicks, *Woman's Mission: Companion to Manhood* ("La missió de la dona: companya dels homes"), 1863. Oli sobre tela, 76 x 64 cm, *Tate Gallery*, Londres.



27. G. E. Hicks, *Woman's Mission: Comfort of Old Age* ("Confort de la vellesa"), 1862. Oli sobre tela, 76 x 64 cm, *Tate Gallery*, Londres.

Encara que l'estereotip de la dona a casa tingués el seu origen en la burgesia, les classes treballadores també el van incloure en la seva vida (fig. 28).



28. G. E. Hicks, *The Sinews of Old England* ("El nervi de la vella Anglaterra"), 1857. Acuarela, 76 x 53,5 cm, Col·lecció privada.

Per contra, amb una perspectiva *proscriptiva* de l'art trobem la prostituta<sup>36</sup>, figura que no segueix els estereotips marcats per la societat. Ella simbolitza el trencament de les normes de respectabilitat femenina; a més d'una contaminació física i moral. Veiem que aquest patró continua vigent des de l'antiguitat, l'hem comentat anteriorment a l'apartat de Roma, però hi és present en totes les èpoques. Rossetti en el seu quadre *Found* (fig. 29) contrasta el conflicte entre la virtut i el vici com una oposició del camp (lloc tradicional) i la ciutat (escenari canviant, degradant i immoral). En la part de la ciutat es troba l'ex-novia del camperol, ara prostituta. I representant al camp el camperol.

<sup>36</sup> MAYAYO, P. (2007: 156-158)



29. Dante Gabriel Rossetti, Estudi per a l'oli *Found* ("Trobada"), 1855 (?). Llapís sobre paper, 18,4 x 15,2 cm.

### INICIS DEL MÓN CONTEMPORANI. SEGLE XIX

Al llarg del segle XIX, algunes dones artistes començaren a aventurar-se en gèneres pictòrics considerats d'homes<sup>37</sup>. La francesa Rosa Bonheur va haver de disfressar-se d'home per tal de visitar espais exclusius per homes. Com per exemple en el quadre de *The Horse Fair* (fig. 30)<sup>38</sup>, ella s'autoretrata com a home en una fira de cavalls. Es creu que ella era lesbiana i havia de demanar cada sis mesos un "permís oficial de transvestisme", tramés per la policia de París i firmat per un metge per evitar ser empaitada. Amb paraules de Mayayo: "Esto implicaba que existían suficientes individuos fuera de la norma como para que fuese necesario crear un formulario específico para esos casos" (Mayayo, 2007:81)



30. Rosa Bonheur, *The Horse Fair* ("La fira de cavalls"), 1852-55. Oli sobre tela, 2,44 x 5,07 m, Metropolitan Museum of Art, New York.

En aquesta època, l'època victoriana a Anglaterra, gràcies a la creixent presència de les dones en el món artístic, comencen a publicar-se els primers textos específics sobre dones artistes; aquestes sempre limitades a l'àmbit domèstic i amb una forta crítica amb la seva presència artística<sup>39</sup>, tornant a aparèixer l'estereotip "prescriptiu" en la societat del moment.

*No solo estaba muy difundida la creencia de que el mucho estudiar en los libros disminuía la feminidad, sino que se pensaba que la contemplación de desnudos excitaba las pasiones y perturbaba el dominio de la sexualidad femenina, que era la columna vertebral de los preceptos victorianos (CHADWICK, 1999: 175)*

Les dones van ser excloses de l'ensenyament públic i, com a conseqüència, van haver d'entrar en escoles privades. Aquests estudis estaven dirigits per artistes cèlebres i oferien l'assessorament d'un

<sup>37</sup> MAYAYO, P. (2007: 40-44)

<sup>38</sup> CHADWICK, (1999: 190-191, 194)

<sup>39</sup> CHADWICK, W. (1999: 175)

mestre reconegut (freqüentment també professor de l'escola pública). No obstant, els preus de la matrícula per a estudiants de sexe femení eren molt més elevats que no pas pels del masculí. De tal manera que només les artistes més adinerades (normalment estrangeres) podien pagar-se l'ensenyament. Cal a dir que estranyament no permetia dibuixar el cos sencer anatòmicament, si no parts aïllades.

Quan les dones aconseguiren finalment a finals del segle XIX tenir accés a les Acadèmies públiques amb l'objectiu d'assistir a classes del nu (fig. 31), irònicament la creació artística ja estava en mans de les avantguardes.



31. Alice Barber Stephens, *The Women's Life Class*, ("La classe de vida de les dones") (illustration for William C. Brownell; 'The Art Schools of Philadelphia,' Scribner's Monthly 18; Sept. 1879), *La classe de nu femení per a senyoretes*, 1879. Oli sobre cartró, 30,48 x 35,56 cm. Crèdit: Cortesia de l'Acadèmia de Belles Arts de Pennsylvania, Filadèlfia. Regal de l'artista

En referència als estereotips, trobem obres que marcaven el model que havien de seguir les dones de l'època (funció *prescriptiva*). N'és un exemple les obres de Jane Bowkett<sup>40</sup> que representen dones de classe mitjana a la llar cuidant dels fills i realitzant tasques domèstiques com filar (fig. 32).



32. Jane Bowkett, *Mending Time* ("Temps de repòs"), ca 1880. Oli sobre tela, 33 x 44 cm, Col·lecció privada.

---

<sup>40</sup> CHADWICK, W (1999: 182)

A mesura que van apareixent les reivindicacions feministes al llarg del segle XIX, sorgeix una model *proscriptiu* de dona: la sufragista<sup>41</sup>. Ella es una dona amargada, no casada i ja vella. El seu treball i el seu físic van molt lligats. Per aquesta raó es veu obligada a masculinitzar-se (fig. 33).



33. At Mrs. Lyon Chacer's ("A casa de senyora Lyon Chacer"), il·lustració que va aparèixer al *Punch* (revista il·lustrada britànica d'humor i sàtira) el 14 de maig de 1874.

EXTREMES THAT MEET.  
 AT MRS. LYON CHACER'S "SMALL AND EARLY."  
 Mrs. Chacer: "Look! Look! There comes Mrs. Chacer, the famous champion of Women's Rights, the  
 FORTH PROGRESS OF A NEW FALLOUT! Isn't it a pretty sight to see the famous Women's Rights of the Day all flocking  
 to her side, and standing on her side, and shaking on her side, and shaking themselves with her side?  
 Head of the Women of the World! O, isn't it a pretty sight to see the famous Women's Rights of the Day all flocking  
 to her side, and standing on her side, and shaking on her side, and shaking themselves with her side?  
 Mrs. Chacer: "Look! Look! There comes Mrs. Chacer, the famous champion of Women's Rights, the  
 FORTH PROGRESS OF A NEW FALLOUT! Isn't it a pretty sight to see the famous Women's Rights of the Day all flocking  
 to her side, and standing on her side, and shaking on her side, and shaking themselves with her side?  
 Head of the Women of the World! O, isn't it a pretty sight to see the famous Women's Rights of the Day all flocking  
 to her side, and standing on her side, and shaking on her side, and shaking themselves with her side?"

També trobem les obres de Renoir a partir de la dècada de 1880, les quals comencen a ser representades per dones nues com a reacció a les reivindicacions feministes de la Tercera República Francesa. Així la mentalitat patriarcal del pintor Renoir reacciona a l'incipient feminisme convertint a la dona en un objecte de desig, cosificat i exposat als ulls d'una mirada voyeurística (plaer alhora de contemplar aquest quadre), sense tenir la dona pintada una mirada activa (explicat més detalladament en l'annex del poder de la mirada). El quadre utilitza contorns difuminats que afavoreixen a què la dona se submergeixi en la naturalesa. En definitiva, Renoir representa cossos exposats a la mirada voyeurística que es fonen amb el fons (fig. 34).



34. Pierre-Auguste Renoir, *Baigneuse assise* ("Banyista sentada"), 1914. Oil sobre tela, 81 x 67 cm, *The Art Institute*, Chicago.

Aquesta possessió del cos de les dones per part dels homes es perllonga fins a la pintura de les avantguardes. En aquella època, malauradament, es creia que el cos de la dona pertanyia al pintor. Personalment, crec que avui en dia encara es troba latent aquesta mentalitat on el cos de la dona és una possessió més dels homes, un cos cosificat, un cos únicament per a ser mirat.

Degas a finals del segle XIX, a part d'assumir en els seus quadres aquesta possessió del cos, les seves obres es caracteritzen per l'ambigüitat. Un exemple serien les seves obres representades per ballarines<sup>42</sup> (fig. 35).

<sup>41</sup> MAYAYO, P. (2007: 158-161)

<sup>42</sup> MAYAYO, P. (2007: 165-173)





35. Edgar Degas, *La classe de dansa*, 1874. Oli sobre tela. 83,5 x 77,2 cm. Museu Metropolità de Nova York.

Per un costat, podem deduir la disponibilitat sexual de les ballarines gràcies a la presència d'homes que visiten a les noies és a dir la possessió masculina del cos femení, un cos cosificat que realitza una funció *prescriptiva* en la societat. Degas centra la seva atenció en els moments privats com les classes. De tal manera que qui té dret a mirar aquestes escenes en vida real es que té poder i influència. Per tant, el que Degas duu a terme pintant aquests quadres es donar poder al espectador.

Per l'altra banda, al mostrar aquests espais privats es pot observar com les ballarines no són només objectes de desig sinó que tenen una comunitat professional creada en la qual s'ajuden mútuament. Hi han hagut altres grups de dones però mai apareixen representant el treball femení. Un exemple seria l'ús del mirall, sempre aquest ús s'ha descrit com un símbol de vanitat. En canvi, per Degas simbolitza l'esforç físic en el treball.

Malauradament, les seves obres van ser tixxades de lletges posat que representaven clarament la realitat.

## 2.2. FACTORS QUE INFLUEIXEN EN L'ART DEL SEGLE XX

### 2.2.1. FACTORS EXTERNS I INTERNS EN LA INCLUSIÓ DE LA DONA A L'ART

Les historiadores Linda Nochlin<sup>43</sup> i Sutherland Harris<sup>44</sup>, han detallat una sèrie de factors externs que influeixen en l'accés de la dona a l'art del segle XX. Totes dues pensen que la raó de la discriminació de l'art femení ve donada per les restriccions institucionals, socials i metodològiques, responsables del que anomenem dones *silenciades*. Institucionalment, l'home ha reforçat al llarg dels temps la idea de què la genialitat i la dona eren incompatibles, destacant algunes excepcions per demostrar fins a quin punt eres atípiques entre el conjunt de les dones. L'art necessitava talent que en les dones, segons els homes de la època, era molt escàs. A més, les dones tenien difícil accés a tècniques de qualitat. Com a conseqüències, moltes de les seves obres es deterioraven o es perdien. També es produïen fenòmens de falsificació, obres artístiques de dones eren subhastades sota el nom dels seus mestres, més coneguts i cotitzats en el mercat. Socialment, un altre limitació era la sexualització dels gèneres artístics, sobretot l'exclusió de les dones en el gènere del nu i principalment la representació de bodegons, retrats i naturalesa morta. De tal manera que els homes creen prejudicis cap a les obres artístiques de les dones. Metodològicament, la dificultat de reconeixement de les obres de les dones de la època afavoria el desterrament d'aquestes en els soterranis dels museus. Això va fer que manqués mètodes de documentació i dificultats en el seu estudi i avaluació<sup>45</sup>.

En contraposició a Nochlin i Harris, Germaine Greer<sup>46</sup> parla dels factors interns a *The Female Eunuch*<sup>47</sup>. Segons aquests factors, l'opressió patriarcal porta a les dones a assumir, en un pla inconscient, la creença en la seva pròpia inferioritat. La dona és un eunuc debilitat, que accepta, sense rebel·lar-se la submissió. Per tant, Greer parla del que nosaltres anomenem dones *silencioses*.

Aquesta discriminació, segons Greer<sup>48</sup>, ve donada per una sèrie de factors: la crueltat de la família, limitant la creativitat de la dona artista fent que imités l'estil del taller familiar; la supeditació de les dones artistes als seus marits o amants, sacrificant la seva carrera amb l'objectiu de què el seu mestre triomfés; molts pintors afirmaven la bellesa de les pintores, però mai parlaven de la possible qualitat o bellesa de les seves obres; o pel contrari, aquelles pintores que no seguien el patró de bellesa eren humiliades, depreciaades i, fins i tot, anomenades dones "masculines" o "monstres" com Artemisia Gentileschi esmentada anteriorment en el capítol anterior dins del Renaixement.

És a dir, la discriminació de les dones venia donada pel simple fet de ser dones i perquè les seves obres tenien un caràcter femení. Per tant, es tatxaven directament com a obres menors. La història no és només com Nochlin i Sutherland Harris la descrivien, una exclusió de les dones en la història de l'art. En definitiva, Nochlin i Sutherland Harris parlen de les restriccions externes, però Greer de les internes. No obstant, els dos posicionaments busquen la superació de la discriminació.

---

<sup>43</sup> **Linda Nochlin** (Nova York, Estats Units, 1931- 2017) era una historiadora de l'art nord-americana, professora universitària i escriptora, que va dedicar una part important de la seva obra a la presència de la dona en l'art i a monografies sobre el realisme.

<sup>44</sup> **Ann Sutherland Harris** (Cambridge, Regne Unit, nascuda el 1937) és una historiadora de l'art especialitzada en art barroc, art modern i en la història de l'art femení.

<sup>45</sup> Pel que segueix veieu MAYAYO, P. (2007: 44 i ss).

<sup>46</sup> **Germaine Greer** (Melbourne, Austràlia, nascuda el 1939) és una acadèmica, escriptora, i locutora australiana reconeguda per ser una de les representants feministes més importants del segle XX.

<sup>47</sup> GREER, Germaine. *The Female Eunuch*, Nova York, McGraw-Hill, 1971. A: MAYAYO, P. (2007: 48-50)

<sup>48</sup> GREER, Germaine. *The Obstacle Race. The Fortunes of Woman Painters and Their Work*, Nova York, Farrar Straus Giroux, 1979. A: MAYAYO, P. (2007: 49-50)

### **2.2.2. UNA PARADOXA: LA DISCRIMINACIÓ DE LES DONES EN L'ACCÉS A L'ART HA AFAVORIT UNA NOVA CREATIVITAT**

No obstant, tenim uns altres factors que han influït en el segle XX. Segons Parker<sup>49</sup> i Pollock<sup>50</sup>, l'exclusió de les dones de determinats camps de l'art ha afavorit a què aquestes entressin en terrenys i gèneres molt rics i interessats. En l'impressionisme (finals del segle XIX), pintores com Cassatt i Morisot tenien quadres que es desenvolupaven en espais interiors o domèstics (fig. 36), i poques vegades en llocs públics (zones accessibles per a dones burgeses). Per contra, quan es dona la separació entre el públic i el privat (separació basada en la classe, però també en el gènere), els homes comencen a pintar espais públics d'oci; mentre la dona artista queda enrajolada en l'àmbit domèstic. Per un altre costat, l'entorn públic estava poblat també de dones de classe que no era burgesa, posat que estava malament vist que una dona respectable passegés per entorns públics sola.



36. Mary Cassatt, *Breakfast in Bed* ("Esmorzar al llit"), 1897. Oli sobre tela. 63,5 x 73,66 cm. Col·lecció privada.

L'exclusió de les dones en alguns àmbits de l'art com per exemple els religiosos i històrics les impulsà a obrir nous camins, sent així creatives. Per tant, les dones no sempre van ser víctimes, sinó que "negociaven"<sup>51</sup> la seva posició dins de la societat.

### **2.2.3. QUINES BARRERES HA HAGUT DE SUPERAR LA DONA DEL SEGLE XX PER ARRIBAR A SER RECONEGUDA COM A ARTISTA?**

Segons Nochlin i Sutherland Harris, la història de les dones artistes podria resumir-se simplement com una lluita constant contra la discriminació i una superació permanent de barreres i prejudicis, els quals s'han d'anar eliminant poc a poc. De tal forma que en molts anys les dones puguin aconseguir una integració plena, participant en la creació d'institucions de pensament que siguin suficientment valents per córrer el risc d'entrar en el desconegut<sup>52</sup>. Si avui dia és possible que estiguem redactant el present treball sobre els problemes de les dones en l'accés a l'Art és gràcies al reconeixement que s'han fet de les dones durant el segle XX i el XXI. Des dels anys setantes, el feminisme teòric i artístic ha rescatat de l'oblit aquelles dones del passat desprestigiades al segle XIX com Eude, la pintora barroca Elisabetta Sirani i A. Gentileschi. Gràcies a això, les dones poden avui pintar nus, no ser desterrades únicament a la llar i la família i accedir a institucions d'aprenentatge, d'entre altres progressos.

Però les dones del segle XX han hagut de superar moltes traves per dedicar-se a l'art com a professió. El segle XX és conegut com a "el segle dels conflictes". Mai el totalitarisme havia tingut tant pes global. Fruit d'això van ser les dues guerres mundials. El patriarcat que va ocasionar aquests

<sup>49</sup> **Rozsika Parker** (Londres, Regne Unit, 1945 - 2010) va ser una psicoterapeuta britànica, historiadora de l'art, escriptora i feminista.

<sup>50</sup> **Griselda Pollock** (Bloemfontein, Sudàfrica, 1949) és una historiadora de l'art britànica, que ha dedicat part de la seva obra a l'estudi de la relació entre la dona i l'art.

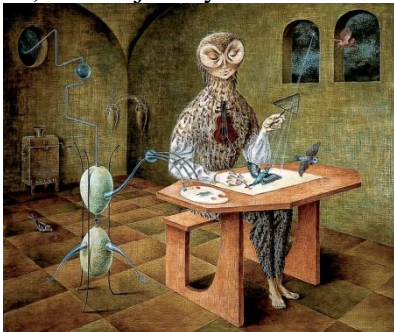
<sup>51</sup> MAYAYO (2007: 56-62)

<sup>52</sup> NOCHLIN, Linda. *Why Have There Been No Great Women Artists?* pàg. 176. A: MAYAYO, P. (2007: 49)

conflictes, va afavorir l'oblit, específicament en les dones. Posem un exemple. El futurisme italià es va adaptar bé al règim de Mussolini. Aquesta avantguarda feia gala d'un masclisme violent i excloent.

*Nosaltres volem cantar l'amor al perill, l'hàbit de l'energia i la temeritat.  
Nosaltres afirmem que la magnificència del món s'ha enriquit amb una bellesa nova: la bellesa de la velocitat. Un automòbil de carreres... un automòbil rugent que sembla córrer sobre la metralla, és més bell que la Victòria de Samotràcia.  
Ja no hi ha bellesa si no és en la lluita. Cap obra que no tingui un caràcter agressiu pot ser una obra d'art.  
Nosaltres volem glorificar la guerra –única higiene del món-, el militarisme, el patriotisme, el gest destructor dels llibertaris, les formoses idees per les quals hom mor i el menyspreu per la dona<sup>53</sup>*

No és d'estranyar que el surrealisme i futurisme en els països feixistes ataquessin la dona i les desterrassin a l'oblit. Tenim l'exemple de dues pintores surrealistes espanyoles Remedios Varo (fig. 37) o Maruja Mayo.



37. Remedios Varo, *La creació de les aus*, 1957. Oli sobre masonita (fibres de fusta). 52,5 x 62,5 cm. Museu d'Art Modern, Chapultepec, Mèxic..

En definitiva, podríem esquematitzar els principals factors que influeixen en l'art del segle XX en 2 punts:

## 1. Problemes d'accés de les dones a l'Art:

### 1.1. Desterrament de les dones en l'àmbit domèstic.

Al segle XIX les dones estaven desterrades a l'àmbit domèstic, la seva funció era la cura de la llar i la família.

### 1.2. Actitud creativa menyspreada.

Malgrat que elles eren gairebé sempre objecte de desig en l'art, no podien pintar nus. Així mateix, les dones que es dedicaven a l'Art a part de dedicar-se a l'àmbit domèstic eren redirigides cap a arts o gèneres "menors" com l'art decoratiu, la ceràmica, el gènere floral o tèxtil, etc.

<sup>53</sup> MARINETTI. *Manifest del Futurisme*, 1909.

### **1.3. Dificultat de creació artística.**

En primer lloc, hi havia una visió social negativa envers la dona: Una dona burgesa respectable sola pel carrer es podria confondre amb una prostituta. Posem per cas que la dona respectable entres a qualsevol establiment d'homes per qüestions de negoci, aquests se'n riurien d'ella. Si entrés en un restaurant sense acompanyament, totes les mirades recaurien en ella i la gent començaria a murmurar conjectures precipitades<sup>54</sup>. Per tant, la dona respectable havia d'anar sempre acompanyada pel seu marit (dependència d'aquest) o fills per sortir a qualsevol lloc públic i/o d'oci. A més, quan sortien eren per anar de compres (tasca domèstica), visitar a les seves amistats o simplement per exhibir-se en llocs públics com el teatre (cos de la dona cosificat, només per ser mirat).

En segon lloc, els sous de les dones eren i en alguns àmbits segueixen sent inferiors als dels homes per realitzar la mateixa feina.

En tercer lloc, les dones tenien dificultats per accedir a institucions d'aprenentatge. No va ser fins a finals del segle XVII quan es varen crear les Acadèmies on les dones podien assistir, però no tenien els mateixos privilegis que els homes, com per exemple elles no podien pintar nus (veure apartat de l'Època Moderna en la pàgina 18).

## **2. MECANISMES D'OCULTACIÓ DE LES DONES AL SEGLE XIX**

### **2.1. FALSIFICACIÓ.**

Algunes obres d'art de les dones eren subhastades sota el nom dels seus mestres o altres homes, més coneguts i cotitzats en el mercat. Alguns cassos són de la pintora i creient cristiana Eude, la pintora holandesa Judith Leyster o l'escultura francesa Camille Claudel.

### **2.2. DUBTE**

Com que no es creien que les obres artístiques fossin de les dones, posat que la genialitat femenina era considerada una excepció per no parlar de la inexistència d'aquesta (explicat més detalladament en l'annex del geni). Algunes dones com la pintora italiana d'estil barroc Elisabetta Sirani al no ser considerada artista va haver de demostrar públicament la seva creativitat.

### **2.3. OBLIT.**

El segle XX va ser el segle dels totalitarisme amb el triomf del feixisme, fet que provocà l'oblit de moltes dones artistes com les pintores espanyoles Maruja Mallo, Remedios Varo i Ángeles Santos.

D'aquesta manera es justifica el nostre treball: redescobrint i legitimant a algunes dones artistes dels segles XX i XXI i les seves parelles per extreure patrons de comportament.

Utilitzarem aquestes frases per establir patrons entre les parelles artístiques que estudiarem posteriorment i així arribar a les nostres conclusions tenint sempre en compte els nostres objectius i hipòtesis que vam enunciar al començament del treball.

---

<sup>54</sup> MICHELET, Jules. *La femme* ("La dona"). Paris: Hachette, 1858-1860. A: POLLOCK, Griselda. *Modernity and the spaces of femininity*, 1988. Pàg. 69. A: MAYAYO (2007: 54)

## 2.5. FACTORS QUE INFLUEIXEN EN L'ART DE FINALS DELS SEGLES XX I XXI

### 2.5.1. REMEMORACIÓ DE LES DONES ARTISTES

En els setanta sorgí un art activament feminista

El feminisme artístic (tant teòric com pràctic) es va proposar redescobrir les dones oblidades en una història de l'art patriarcal. Aquest propòsit es veu en l'obra plàstica de moltes dones, com ara Judy Chicago. Com que la dona ha estat sempre condemnada a parlar taula, Judy Chicago a *The Dinner Party* (fig. 38) proposa un banquet simbòlic en honor de trenta i nou grans dones de la història amb l'objectiu de donar-les de reconeixement. Representen la literatura, la història i l'art de les dones que estan indicades amb inscripcions al terra, compostes de 999 peces triangulars. Els objectes de tota la taula simbolitzen la vagina. Per aquesta raó, en un primer moment es va considerar aquesta obra massa provocadora per l'època. A més, Judy elaborà una teoria central, per la qual totes les dones, independentment de les condicions culturals, cronològiques o geogràfiques, que deia que l'element que unia totes les dones era l'experiència universal respecte el seu propi cos, centrat en la seva vagina<sup>55</sup>.



38. Judy Chicago, *The Dinner Party* ("El sopar"). Instal·lació tècnica mixta, 1440 x 1290 x 90 cm, Col·lecció de l'artista.

Amb aquesta obra és redescobrí moltes dones *silenciades*. Chicago, el que pretenia era que tothom s'adonés de la importància de l'art feminista contra el patriarcat i el sexisme imperants en l'època. *The Dinner Party*, per ser una obra que pretenia ser neutral, és un fort atac cap al patriarcat. Però va ser realment útil aquesta commemoració de dones artistes importants? La resposta és sí, ja que d'aquesta manera es va poder crear un referent cultural i una contribució en l'àmbit de l'ocultació de la dona.

### 2.5.2. DENÚNCIA DEL PATRIARCAT EN L'ART

Les dones han estat des de fa molt temps, com hem comentat anteriorment en el meu treball (pàg. 15, Època Moderna), moltes vegades objectes de representació i poques, de creació. Aquest és el tema del qual parlen Guerrilla Girls (fig. 39).

Aquest grup d'artistes es presenten públicament amb màscares de gorilles i no amb noms propis, si no amb noms de grans dones de la història com la pintora Frida Kahlo o la filòsofa i poeta humanista Christine de Pizan que va ser la primera escriptora professional de la història, les quals volen recuperar de l'oblit. Elles critiquen els circuits més sexistes de l'art. "Les màscares de gorilles ironitzen la legitimitat d'un sistema artístic que privilegia al mascle" (ALCOBA, 2008: 39). La renúncia del seu propi nom, per un costat, centra l'atenció en la reivindicació de dones *silenciades* en la història de l'Art; per l'altre, es una renúncia a l'individualisme, amb l'objectiu de que l'art no sigui un saber

<sup>55</sup> ALCOBA, Ernest. "Sobre las discontinuidades sexo-género-deseo en el arte contemporáneo", A: *Identidad de género vs identidad sexual*, Castellón: Universitat Jaume I, Fundación Isonomía. Castellón, 2008. Pàgs. 34-35 (09.11.2017)

restringit. Aquestes artistes es caracteritzen per la seva ironia, provocació i grans espectacles es escenes<sup>56</sup>.



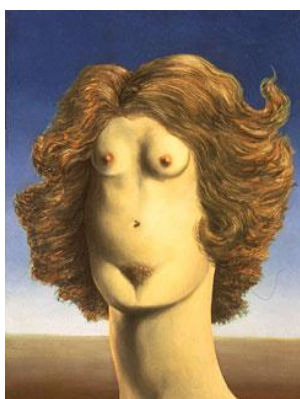
39. Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into Met Museum?* (“Han d’estar nues les dones per entrar en el Metropolitan?”), 1989. Pòster

### 2.5.3. REPRESENTACIÓ DE LA FEMINITAT

Les reivindicacions de les dones artistes y crítiques a finals del segle XX passen pel domini de la visualitat del seu cos, segrestat històricament pel patriarcat.

Per exemple, *Le Viol* (fig. 40) de Magritte (1945) és una representació d’una mirada patriarcal totalment sexista, on el cos de la dona queda totalment cosificat. L’art feminista dels vuitanta va respondre a aquestes crítiques patriarcal per mitjà d’obres com *Sin Título* (1985-1988), obra feta per Rosamarie Trockel (fig. 41)<sup>57</sup>. En aquesta obra l’artista utilitza llana confeccionada industrialment, és a dir, usurpa un lloc propi de la masculinitat. La obra presenta dos símbols molt utilitzats en la cultura popular contemporània, el cabdell de llana que apareix en etiquetes de roba i el conill de *Play Boy*. En realitat, aquesta creació és una juxtaposició dels dos modes femenins: el domèstic i el sexual respectivament. En conjunt representen dos àmbits en el que les dones queden relegades (l’espai domèstic i el comerç sexual) i a la vegada fan referència al dilema entre mare i prostituta. Mitjançant aquesta juxtaposició i joc de significats a través de la ironia l’artista denuncia l’exclusió de la dona que encara segueix operant al món occidental de l’època<sup>58</sup>. És a dir, la dona es representada per mitjà del cabdell de llana (àmbit domèstic) i el conill de *Play Boy* (objecte sexual de desig), les úniques tasques que les dones podien dur a terme. Totes dues tasques han de ser realitzades per totes les dones: es possible arribar a ser totes dues? El nivell d’exigència és tan elevat a través dels mitjans de comunicació que no es possible trobar una identitat sexual plena sense la renúncia als sentiments, a la sinceritat, a la comunicació, etc.

A més, l’obra de Trockel no representa la dona amb el seu cos biològic. Per tant, les al·lusions al sexe s’interpreten a partir de símbols culturals i socials (cabdell de llana i el conill de *Play Boy*).



40. René Magritte, *Le Viol*. Oli sobre tela (1945). 65,3 x 50,3 cm. Col·lecció Centre Pompidou. Musée national d’art moderne.



41. Rosamarie Trockel, *Sin Título*. Teixit de llana (1985-1988). Díptic de 201 x 320 cm. Col·lecció d’Art Contemporani Fundació la Caixa.

<sup>56</sup> (ALCOBA, 2008: 39-40)

<sup>57</sup> (ALCOBA, 2008: 37-39)

<sup>58</sup> OBRA SOCIAL “LA CAIXA”. (2017). *Rosemarie Trockel*. < <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0343/Sintitulo>> (09.11.2017).

#### 2.5.4. EL NOU COS

En els vuitanta, algunes tendències artístiques desprestigiaren la representació del cos de la dona, perquè creien que reproduïa un fetitxisme molt sexista i masclista. En els noranta, es donarà un gir espectacular i es tornarà a utilitzar el cos en les representacions artístiques, però aquesta vegada d'una manera diferent. Per exemple trobem el cas de *Cuerpo extraño* (1994), instal·lació de Mona Hatoum (fig. 42) on projecta imatges i sons de l'interior del seu propi cos. L'espectador ha d'imaginar-se l'anatomia del cos, el seu gènere, ha d'imaginar-se el cos sense estar aquest representat plenament. Aquesta obra, per tant, està plena de significats, entre ells, el d'un subjecte que es troba més enllà de les opressions sexuals i de gènere<sup>59</sup>.



42. Mona Hatoum, *Corps étranger* ("Cos estrany"), 1994. Videoinstal·lació amb estructura cilíndrica de fusta, projectador de vídeo, amplificador, altaveus, 350 x 300 x 350 cm. *Musée National d'art Moderne*, Centre Georges Pompidou, París; *Galerie Rene Blouin*, Mont-real.

Annette Messenger proposa unes obres complementaries a les de Hatoum, amb instal·lacions com *Penetración* (1993-1994) (fig. 43) que ens convida a passejar-nos per una sèrie de vísceres humanes realitzades amb feltre i llana, suaus al tacte. El terme penetració, el qual al·ludiria simbòlicament al comú domini masculí sobre el femení, i visceralitat són tractats amb literalitat en l'obra de Messenger. Les persones penetren en l'obra, però no és una penetració patriarcal, ni tampoc violenta. L'artista proposa visions no patriarcals del cos, sense cap estereotip ni identitat present. De forma que tots/es els espectadors se senten identificats amb les vísceres, fet que comporta una dessexualització dels gèneres. Al final tots/es les persones podem semblar molt diferents, però en realitat estem formats per les mateixes "vísceres".



43. Annette Messenger, *Penetración*, 1993-1994. *National Gallery of Australia*, Canberra

En l'obra *Mis deseos* de Messenger (1989) (fig. 44), l'autora ensenya un seguit d'imatges de parts del cos desitjades, les quals són utilitzades en la societat actual com a objecte de canvi, a través de les quals la gent aconsegueix diners per la seva exposició i ús. L'artista realitza un paral·lel entre la seva obra i els ex-vots de l'Edat Mitjana. Així com els ex-vots normalment s'utilitzaven com a prova de pacte entre un devot i l'Església, en aquesta obra el cos és ofert a la societat contemporània<sup>60</sup>.

<sup>59</sup> (ALCOBA, 2008: 42 i ss)

<sup>60</sup> REVISTA EXCLAMA. *El lado oscuro del arte Povera*. < <http://www.revistaexclama.com/arte/el-lado-oscuro-del-arte-povera/> > (10.11.2017)



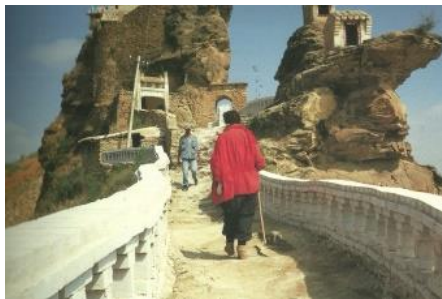
44. Annette Messenger, *Mis deseos*, 1989. Palau de Velázquez, Parque del Retiro, Madrid.



### **2.5.5. ORIGEN DEL PERFORMANCE: MARINA ABRAMOVIC**

La performance és un gènere de l'art que s'originà en la dècada del 1960 a museus, galeries d'art o com a estudis dels artistes. Consisteix en l'actuació de l'artista, generalment en directe, però a vegades per mitjà d'una pel·lícula o vídeo. En els anys 70 artistes com Marina Abramovic, Chris Burden y Yoko Ono exploraren el camí de l'actuació, concretament treballant amb el cos<sup>61</sup>.

Al 1988 després de diversos anys de relacions tenses, Abramovic i Ulay, la seva parella, van decidir posar fi a la seva intensa relació artística i personal amb una actuació final en forma d'un viatge espiritual. Després d'anys de negociacions amb les autoritats xineses, els artistes van obtenir el permís per dur a terme *The Lovers: The Great Wall Walk*<sup>62</sup> (fig. 45), en què van començar a caminar des de diferents extrems de la muralla xinesa i després de tres mesos de caminar es varen trobar al mig per acomiadar-se. Aquest acte final posà fi a la seva relació, amb la decisió de què mai es tornarien a veure<sup>63</sup>.



45. *The Lovers: Walk on the Great Wall of China*, (1981, amb Ulay) Xina.

Marina Abramovic va estar asseguda més de 700 hores al museu *MoMA* de Nova York el 2010 en una performance anomenada *The artist is present* ("L'artista està present"). Milers de persones es van asseure davant d'ella i la van mirar als ulls a la recerca d'una experiència única o almenys diferent. Però d'aquella intervenció es recorda el moment en què l'Ulay, la seva ex-parella va asseure's a la cadira.

L'artista no s'esperava aquella trobada amb la seva ex-parella després de 23 anys. Marina trencà el protocol i sense poder suportar més la situació començà a plorar i li donà la mà al seu estimat. Va ser un moment sentimental i impactant per la posteritat.

*Se sentó y todo el mundo se puso muy sentimental porque estaban proyectando en nosotros sus propias relaciones. Fue muy difícil. Fue el único momento en que rompí las reglas (Marina Abramovic, 2010)*<sup>64</sup>.

<sup>61</sup> ARTSY. *Performance Art*. <<https://www.artsy.net/gene/performance-art>> (10.11.2017)

<sup>62</sup> GROSENICK, Uta, *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia: Taschen, 2005. Pàg. 19.

<sup>63</sup> LAVERNIA, Kilian. *Marina Abramovic: Biografía, obra y exposiciones*. ABC (18.01.2017) <<http://abcblogs.abc.es/alejandradeargos/2017/01/18/marina-abramovic-biografia-obra-y-exposiciones/>> (Data de consulta: 10.11.2017)

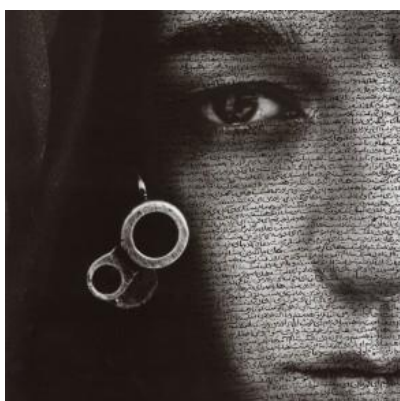
<sup>64</sup> EL PAÍS. VERNE. *El mítico vídeo en el que Abramovic se reencuentra 23 años después con el amor de su vida*. (28.04.2015 – 08:37) <[https://verne.elpais.com/verne/2015/04/27/articulo/1430134869\\_099922.html](https://verne.elpais.com/verne/2015/04/27/articulo/1430134869_099922.html)> (Data de consulta: 10.11.2017)

### 2.5.6. NOVA ARTISTES: SHIRIN NESHAT

*Hay feministas musulmanas, o mujeres no académicas cuyas aportaciones, capaces de renovar el panorama actual, no llegan a conocerse (Puigvert, en: Beck, Butler y Puigvert 2001)*<sup>65</sup>

Shirin Neshat<sup>66</sup> és una dona musulmana que finalment a aconseguir donar-se a conèixer. Ella va créixer a Iran fins que al 1974 s'anà a estudiar a Califòrnia. No retornà al seu país natal fins al 1990, moment en el qual s'adonà de la gran transformació que havia patit el seu país. La va commoure tant que començà a explicar la vida de les dones a l'Iran i el fet d'haver de viure sota el vel negre anomenat xador.

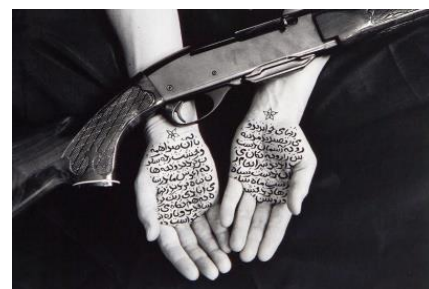
Les seves primeres obres foren les anomenades *Women of Allah* ("Dones d'Alà") (fig. 46 i 47) que daten del 1993. Es tracta de fotografies en blanc i negre de parts descobertes dels cos com el rostre, peus o mans, enfront de les quals apareixen flors o armes de foc (fig. 48). L'artista escrigué inscripcions en persa sobre de les diferents parts del cos que normalment quedaven cobertes pel vel, perquè, del contrari deia ella, les imatges semblarien "nues". Neshat seleccionà textos d'escriptors iranís, metàfores de la vida carnal, la sensualitat, la sexualitat, la vergonya...totes qualitats que destaquen en primer pla en les seves obres. Pel públic occidental és merament una cal·ligrafia ornamental. En canvi, a Iran, on sí que poden ser llegits aquests fragments, les imatges de Neshat no es poden exposar. Malgrat el caràcter críptic de les lletres perses, les obres de l'artista han fascinat al món occidental pel seu simbolisme, voyeurisme i exotisme.



46. Shirin Neshat, *Revelació. Dones d'Alà*, 1993. Impressió en gelatina de plata, tinta, 36 x 28 cm.



47. Shirin Neshat, *Revelació. Dones d'Alà*, 1993. Impressió en gelatina de plata, tinta, 36 x 28 cm.



48. Shirin Neshat, *Stories of martyrdom* ("Contes de martiri"), 1994. Impressió en gelatina de plata, tinta, 28 x 36 cm.

<sup>65</sup> (ALCOBA, 2008: 62)

<sup>66</sup> (GROSENICK, 2005: 226-231)

## 2. EL ROL DE LA DONA EN ELS MATRIMONIS ARTÍSTICS

Per acotar la recerca em centraré en el món contemporani i més específicament en el primer món, on el pensament de gènere és més evident. La lluita de les dones per la igualtat d'oportunitats es va traslladar a l'art a la segona meitat del segle XX, amb notables precedents a la primera meitat. Algunes dones artistes vivien a les ombres dels companys (Camille Claudel i Rodin). Elles i d'altres pioneres com Sonia Delaunay definien una posició de les dones que pot ser considerada protofeminista, resistint els impulsos del patriarcat per anul·lar-les. Per exemple, ben coneguda és l'anècdota per la qual Claudel va haver de demostrar públicament que era escultora, ja que ningú no s'ho creia per ser dona. Frida Kahlo, reflexionant amb dolor sobre el seu cos i els límits d'aquest amb la maternitat (va quedar estèril després d'un accident) situa la dona més enllà del que alguns consideren "femení". Ella mateixa va qüestionar la seva feminitat representant-se com un cargol, estèril, lletja (quan tenia cert atractiu), amb un cos ple de dolors i no de plaer. Així reflexiona sobre la feminitat.

Al segle XX es dona un capitalisme avançat, una segona industrialització en què la dona s'incorpora a la indústria, afavorint un canvi de rol, de passiu a actiu en diversos àmbits. Entre els nous àmbits d'acció trobem l'art. Particularment important va ser l'alliberació de la dona envers la maternitat. Als anys seixantes, les dones van poder decidir sobre la seva maternitat gràcies a la invenció de la píndola anticonceptiva i el preservatiu. Molt s'ha parlat de com els electrodomèstics van contribuir a que les dones disposessin de més temps lliure. En definitiva, a la segona meitat del segle XX, hem d'esperar una revolució de la consciència d'una nova feminitat allunyada de la maternitat i la família com a únic destí. A la dona se li ofereix uns altres horitzons alternatius. Tot i això, encara queda relegada a l'àmbit domèstic.

### 2.1. DONES SILENCIADES PELS MARITS

#### 2.1.1. CAMILLE CLAUDEL i AUGUSTE RODIN

##### CAMILLE CLAUDEL



Camille Claudel (Villeneuve-sur-Fère, 1864 – Montdevergues, 1943) fou una escultora francesa. Ella mostrà la seva enorme destresa per esculpir des de molt aviat. Al principi la seva família no li donava suport, però el seu veí era l'escultor francès l'Alfred Boucher i un dia la va veure modelar amb argila, identificà el seu talent i la convidà a ser la seva estudiant a París. Allí es va inscriure en l'única escola d'art disponible per a dones.

Claudel va conèixer a Rodin perquè era el seu mestre, qui reconegué ràpidament també l'habilitat de la seva aprenent i començaren a treballar conjuntament.

Varen començar a ser parella durant 10 anys, encara que Rodin fos 24 anys més gran que Claudel, època en la qual les obres de Rodin esdevingueren molt més sensuals millorant en estil com és el cas d'*El petó* (1889). D'altra banda les obres de Camille també milloraran tècnicament.

La presència de Rodin va fer que les seves obres fossin atribuïdes a la influència de Rodin com el seu mestre, encara que Camille tenia el seu propi estil. Però els contemporanis de l'època mai ho haurien admès, posat que era impossible que una dona pogués arribar a esculpir tant bé. D'aquesta manera Rodin no perdia protagonisme.

Rodin era un home molt promiscu i, paral·lelament al estar amb Camille, sabia que acabaria casant-se amb Rosa Beuret. Les mentires i disputes entre la parella (Camille i Rodin) eren contínues. Fins que arribà un dia que ocasionà la ruptura definitiva: l'avortament de Camille. Rodin obligà a la seva amant a avortar, donant a entendre d'aquesta manera que mai es casaria amb ella ni deixaria a Rosa. Finalment, la parella acabà amb la seva relació l'any 1898, sent representada aquesta ruptura en l'obra *L'âge Mur* ("L'edat madura"), un conjunt de gran qualitat en la qual s'observen tres personatges: Camille, agenollada, implora l'atenció de Rodin, el qual és portat per una altra figura que representa a Rosa Beuret.

A més a més de patir la separació de la relació amb la seva pertinent humiliació, Rodin començà a atribuir-se escultores que en un principi havien estat de l'artista.

Claudiel volia esculpir les seves escultures en un principi fetes de fang a marbre. Però l'Estat no li concedí les comissions al·legant atreviment i erotisme en les seves escultures, crítica originada pels contemporanis de la seva època.

Si es volia tenir un reconeixement en l'època s'havia de saber esculpir bé i per fer-ho era necessari l'accés als nus. El simple fet d'accedir a aquests era tot un repte per les dones d'aquella època. Encara les dificultats i obstacles Camille arribà a esculpir nus, però no només individus, si no parelles que expressaven pura passió i desig.

La falta de diners i èxit portà a Claudiel a un punt de paranoia, una obsessió que consistia en amagar totes les seves obres a Rodin i els seu grup imaginari de seguidors al qual l'artista anomenava *Rodin's gang* ("la colla de Rodin"). Ella mateixa, pressa de la seva obsessió destruï moltes de les seves escultures.

Al 1913 va ser ingressada en un manicomi, on va romandre durant els últims 30 anys de la seva vida. Dècades més tard, son germà organitzà una exhibició al Museu de Rodin amb les obres de sa germana, sota el seu nom. Fou un fracàs. Inclús en la dècada del 1950, no hi va haver lloc per l'escultora Camille, una artista totalment *silenciada* pel seu estimat Rodin i en major mesura per una societat totalment restrictiva<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> CAIN, Abigail. *The Bold Female Sculptor Who Inspired Rodin's Most Sensual Work*. Artsy (Publicat: 01.03.2017) <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-bold-female-sculptor-inspired-rodins-sensual-work>> (Data de consulta: 12.11.2017)

## L'EDAD MADURA



### IDENTIFICACIÓ

Camille Claudel. *L'Age mûr* ("La edad madura"). Cap a 1902. Grup de bronze en tres parts. Material: Bronze i ferro fos. Mides: 114 x 163 x 72 cm. Tipologia segons la posició: grup. Tipologia segons la tècnica: fosa o bronze a la cera perduda. Localització: *Museu d'Orsay*, París, França<sup>68</sup>.

### ESTIL

#### Característiques generals

Juntament a un gran realisme plàstic (per exemple, els cabells, els claroscurs, l'anatomia, el detall), aquesta obra es caracteritza per un

realisme temàtic, diferents personatges amb diverses edats que parlen sobre una anècdota, una història Camille, agenollada, implora l'atenció de Rodin, el qual és portat per una altra figura que representa a Rosa Beuret.

Hi ha molt dinamisme en la composició. Per exemple, posicions desequilibrades, asimetries, diagonals, línies ondulades. A més, les robes de les figures velles es retorcen sobre els seus cossos, augmentant la sensació de dinamisme. Sens dubte, aquest dinamisme s'equipara amb el moviment anímic convuls i angoixat de l'artista.

El naturalisme i l'estudi anàtic posa en escena l'expressivitat el "pathos", moviment de l'ànima que fa possible l'aparició de sentiments com la por, el plaer, el desig, l'amor, etc.

## ANÀLISI FORMAL

### Anàlisi tècnica i material

Camille fa servir per dur a terme aquesta escultura la fosa o bronze a la cera perduda. Aquesta tècnica consisteix en crear una ànima de fang. A continuació, es cobreix aquesta ànima amb cera modelada amb certs detalls. Tot el conjunt es torna a cobrir, però aquest cop, amb materials refractaris com l'argila o el guix (materials resistents a la calor), i es deixen col·locats en la cera uns tubs perquè després aquesta última pugui sortir. També es fa un forat en la part superior de l'escultura, lloc per on s'abocarà la colada (aliatge de bronze amb ferro fos). De tal manera que la nostra barreja de materials fosos va ocupant el lloc de la capa de cera. Finalment s'extreu el fang per petits orificis com els ulla, la boca les oïdes<sup>69</sup>.

### Anàlisi plàstica i estilística

És una composició unifacial, té un únic punt de vista, encara que estigui treballada per totes les bandes (d'embaum rodó). Són hegemòniques les corbes i asimetries i sobretot es troba present el dinamisme de l'acció. Apareix una forta diagonal que va des del cap de Rodin i Rose fins a les cames de Camille. La composició es podria resumir per mitjà d'un triangle rectangle. De tal manera que l'angle recte s'ubiqués als peus de la figura que representa a Rodin.

<sup>68</sup> MUSÉE D'ORSAY. *Camille Claudel. La edad madura*. < [http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/notice.html?no\\_cache=1&nnumid=1370](http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/notice.html?no_cache=1&nnumid=1370)> (24.11.2017)

<sup>69</sup> Apunts de classe d'Història de l'Art amb Ernest Alcoba, 2017

La llum incideix de tal manera que es presenten molts clarobscurs, els quals marquen l'anatomia dels personatges nus. Sobretot els clarobscurs se centren en els cabells (molt detallisme), els músculs i la capa que porta Rose, personatge ubicat darrere de l'home que s'identifica amb Rodin.

En relació al temps i ritme és una escultura que representa un instant en moviment. Les tres figures es troben inclinades cap a la mateixa direcció.

### IDENTIFICACIÓ, TEMA I SIGNIFICAT

Segons el germà de Camille, l'escriptor i diplomàtic Paul Claudel, "L'Edat Madura" té un fort contingut autobiogràfic i en ella es representa a un home madur, que seria l'escultor Rodin, arrossegat per una dona vella, Rose Beuret (dona amb qui finalment es casa), mentre una jove, que és la mateixa Camille Claudel (amant de Rodin), implorant, intenta aturar-lo.

Tot i això, malgrat que no coneguéssim la tràgica història d'amor de Camille i Rodin, l'escultura també es podria interpretar com el pas del temps de la vida, en la qual l'home està arribant a la vellesa o maduresa representada per la dona a les seves esquenes. Paral·lelament, una noia agenollada intenta mantenir-lo al seu costat, ella representa la joventut. La noia intenta que l'home romanguí en la joventut. Malauradament, el pas del temps no pot aturar-se, ni retrocedir, ni tampoc el destí pot canviar. Per tant, l'home acabarà arribant a la maduresa com la inclinació cap endavant de tots els personatges està presagiant.

El conjunt escultòric ens transmet una sensació de passió i d'agitament. Les tres figures al estar inclinades cap endavant justament en la mateixa direcció, accentuant l'inevitable destí. Les teles que es retorcen en els personatges vells els hi donen més moviment, donant d'aquesta manera la sensació de rapidesa de la vida. La figura de la jove, anomenada "La implorant" per la mateixa Camille, està totalment nua, sense cap tela que li recobreixi el cos; mostrant la seva joventut i sinceritat. Ella no té res a amagar, la jove perdrà el més important per ella, el seu amor de la vida Rodin. Per aquesta raó, el seu rostre denota desesperació, en un intent miserable d'aturar el destí preestablert<sup>70</sup>.

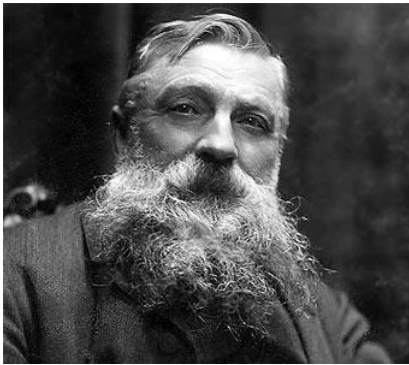
Així parlava de la seva germana Paul Claudel: "La meva germana Camille, Implorant, humiliada i agenollada, està supèrbia, està orgullosa, i sabeu el que es desprèn d'ella, en aquest mateix moment, davant la seva mirada, és la seva ànima"<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> SANCH, Jose Maria. "“La Edad Madura” de Camille Claudel, 1899-1903. Historia del Arte (Publicat: 30.03.2015) <<https://sancho70art.wordpress.com/2015/03/30/la-edad-madura-de-camille-claudel-1899-1903/>> (Data de consulta: 24.11.2017)

<sup>71</sup> MUSÉE D'ORSAY. *Camille Claudel. La edad madura*. <[http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/escultura/commentaire\\_id/la-edad-madura-2377.html?tx\\_commentaire\\_pi1%5BpidLi%5D=842&tx\\_commentaire\\_pi1%5Bfrom%5D=729&cHash=9612c50e17](http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/escultura/commentaire_id/la-edad-madura-2377.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=842&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=729&cHash=9612c50e17)> (24.11.2017)

## AUGUSTE RODIN



Escultor francès (París, 1840- Meudon, 1917) de família modesta. Els seus primers anys no van ser fàcils: no va ser admès a l'Escola de Belles Arts. Per tant, va haver de conformar-se amb assistir a la *Petit Ecole* d'arts decoratives<sup>72</sup>. Va ser molt criticat pels contemporanis de la seva època en un primer moment per les seves feines decoratives. Més endavant, però, començarà a tenir èxit l'any 1877 amb la seva obra *Edat de Bronze* o *El despertar de la humanitat*.

A l'edat dels 24 anys Rodin conegué a Rose Beuret amb qui més tard es convertiria en la seva parella i model. D'aquesta relació sorgí un fill. Al 1883 va conèixer a Camille, la qual es convertí en la seva musa, col·laboradora i amant malgrat la diferència d'edat. Però els problemes de la parella, esmentats anteriorment amb Camille, van fer que les vides dels dos artistes s'acabessin distanciant. De tal manera que finalment Rodin acabà amb Rose com a parella i finalment casant-se amb ella poc abans de morir.

L'escultor francès feia servir fang i motllos de guix. Amb aquests elements creava escultures innovadores amb un detall i realisme sense precedents. S'inspirà en la forma femenina i la literatura de Dante, un poeta italià conegut per escriure la Divina comèdia, fins a Baudelaire, un poeta assagista, crític d'art i traductor francès. Rodin fou l'escultor que feia figures d'homes i dones amb postures amoroses i sensuals<sup>73</sup>.

L'artista impressionista va ser un dels ponts entre l'escultura tradicional i els nous corrents avantguardistes desenvolupades en els segles XIX i XX. Per tant, és considerat molt important perquè és el pare fundador de l'escultura moderna. La seva originalitat recau en la seva habilitat que tenia en veure més enllà de la superfície, en saber trobar i representar la bellesa interior<sup>74</sup>.

## EL PETÓ



### IDENTIFICACIÓ

*Le Baiser* ("El beso"). 181,5 x 112,5 x 117 cm. Localització: *Tate Modern*. Estil: impressionista. Marbre. Tipologia segons la posició: parella. Tipologia segons la tècnica: d'embaum rodó i sostractiva<sup>75</sup>.

### ESTIL

Pertany a l'estil impressionista.

### Característiques generals

L'impressionisme va ser un corrent principalment pictòric. No existeix en arquitectura i gairebé no hi ha en escultura. A nivell pictòric, les característiques generals són el predomini d'ús de la il·luminació: il·luminació artificial en el cas de Degas i les seves ballarines esmentades anteriorment en la pàgina 24 dins de l'apartat dels inicis del món contemporani, segle XIX; il·luminació natural filtrada per les fulles com en Renoir (mateixa pàgina on trobem la informació de Degas); o la il·luminació natural d'un llac o d'una multitud de persones, com és el cas de Monet. Per tant, deixaven de banda el volum i la forma característiques importants del classicisme. Aquest últim és un corrent estètic i cultural que va tenir la seva plenitud

<sup>72</sup> ARTEESPAÑA. *Biografía y obra de Auguste Rodin*. < <http://www.arteespana.com/rodin.htm> > (23.11.2017)

<sup>73</sup> ARTSY. Auguste Rodin < <https://www.artsy.net/artist/auguste-rodin> > (23.11.2017)

Parlar de Dante i Baudelaire

<sup>74</sup> ARTEESPAÑA. *Biografía y obra de Auguste Rodin*. < <http://www.arteespana.com/rodin.htm> > (23.11.2017)

<sup>75</sup> HISTORIA DEL ARTE. *El beso*. < <https://historia-arte.com/obras/el-beso-de-rodin> > (23.11.2017)

cap a finals del segle XVIII, acompanyant a la complexa transició que va viure Occident en sortir de la denominada Edat Moderna per passar a l'Edat Contemporània.

A part de la importància de la llum també es trobava la del color. En concret, la creació de nous pigments mitjançant els quals aconseguien color més purs. De tal manera que els impressionistes trencaren amb la dinàmica del clarobscur fent que les ombres ara estiguessin representades per mitjà de color complementaris, donant la sensació de més profunditat.

La pinzellada dels impressionistes s'ha anomenat gestàltica. Aquesta era breu i de colors purs, no importava que independentment no pertanyessin a la forma o al color del model real. Però, un cop finalitzada la obra, les pinzellades podien ser percebudes globalment com una unitat definida, dotada de lluminositat i moviment. En resum, la pinzellada gestàltica creava un tot unitari a partir de fraccions inconnexes<sup>76</sup>. És el conegut cas del puntillisme portat a terme pels neoimpressionistes.

A nivell escultòric ens trobem a Rodin com a màxim representant de l'impressionisme. Si Rodin es pot qualificar d'impressionista, és per la vibració a la que la llum sotmet les superfícies. Fins i tot a la distància, es pot apreciar l'energia dels cossos, en un detallisme inusual al segle XIX. El curiós és que un punt d'inspiració va ser Miquel Àngel. Com el gran mestre renaixentista, Rodin deixava parts aparentment acabades en contrast amb unes altres d'inacabades (estil *non finito*). El resultat centrava l'atenció de l'espectador d'una manera selectiva<sup>77</sup>.

## ANÀLISI FORMAL

### Anàlisi tècnica i material

Utilitza com a material el marbre. Aquesta tècnica sostractiva consisteix en agafar una talla de marbre de forma prismàtica, fer el siluetejat amb cisell i massa, desbastar-la (eliminant el material fins a la silueta), modelar la superfície i finalment els acabats amb abrasius com el fregament de sorra i/o el filabrequí per fer forats<sup>78</sup>.

### Anàlisi plàstica i estilística

En relació a la composició, per una banda, trobem que l'escultura és unifacial, és a dir, té un únic punt de vista predominant, encara que l'escultura estigui treballada per totes les parts (d'embaum rodó). A més, és asimètrica, per exemple les mans no es troben localitzades en les mateixes posicions en ambdós costats.

Per altra banda, les línies que predominen són les ondulades, fet que provoca la vibració, el tremolor de la figura, l'expressió, el moviment. L'escultura té una composició d'S invertida. De tal manera que els caps serien el començament i els peus de la dona, el final. Si parlem de la textura i la llum comencem explicant que les seves escultures tenen un estil *non finito*, no acabat, pel qual l'escultor deixava parts de l'escultura sense treballar<sup>79</sup>.

En l'escultura hi ha clarament dues textures: la de la parella i la de la roca. La primera, els amants es troben representants d'una manera polida i naturalista (mimesi, aparença física de la realitat present en els músculs dels cossos, sobretot s'observa en la mà de l'home que pressiona els malucs de la dona). En canvi, trobem el marbre que fa de suport a les figures, el qual representa una pedra rugosa i aspra. De tal manera que l'artista deixa de modelar certes parts, com en aquesta escultura la pedra per aconseguir una major expressivitat i uns contrastos més grans gràcies a la llum. S'observa l'anatomia dels cossos nus, la llum rellisca sobre els cossos però n'accentua els petits detalls; com per exemple, la columna vertebral de la noia i els pectorals de l'home.

Finalment, és una escultura dinàmica, hi predominen les línies corbes i ondulades. Fins i tot, hi ha realisme, perquè es pot observar la pressió que exerceix la mà de l'home (Paolo) sobre la cuixa de la

<sup>76</sup> CARACTERÍSTICAS. 10 *características del Impresionismo*. < <https://www.caracteristicas.co/impresionismo/>> (24.11.2017)

<sup>77</sup> WIKILLERATO. *Escultura impresionista*. < [http://www.wikillerato.org/Escultura\\_impresionista.html](http://www.wikillerato.org/Escultura_impresionista.html)> (24.11.2017)

<sup>78</sup> Apunts de classe d'Història de l'Art amb Ernest Alcoba, 2017.

<sup>79</sup> HISTORIA DEL ARTE. *El beso*. < <https://historia-arte.com/obras/el-beso-de-rodin>> (23.11.2017)



dona (Francesca). A més, es pot observar que és una escultura idealista, posat que els cossos representen figures perfectes que no representen el veritable cos del qual Rodin s'ha inspirat per fer l'home (el seu mateix).

### IDENTIFICACIÓ, TEMA I SIGNIFICAT

En un principi Rodin creà aquesta escultura per les Portes de l'Infern, encàrrec fet per l'Estat francès per dissenyar unes portes monumentals per un nou museu. De tal manera que els dos personatges són Paolo i Francesca, dos personatges de la *Divina Comèdia* de Dante que varen ser assassinats pel marit de la dona al sorprendre'ls fent-se petons. Dante es troba amb Paolo i Francesca en el segon cercle de l'infern on cremen els luxuriosos. Aquesta trobada es ressalta perquè Dante parla amb ells i mostra compassió per les seves desgràcies. També perquè són els únics amb els que parla directament a l'infern<sup>80</sup>.

Tot i això, l'escultor es va adonar que la seva obra transmetia felicitat i sensualitat. Per tant, va decidir convertir-la en una obra independent.

Personalment, penso que Rodin es va inspirar en Camille. De tal manera que en aquesta escultura Rodin representa l'home i Camille, la dona; ja que gràcies a Camille les obres de Rodin començaren a ser més sensuals, explicació més detallada a la pàgina 35. Finalment, només apuntar que l'escena amorosa i sensual ens fa participes (els espectadors) de la intimitat del moment, de l'amor que sentien entre ells Camille i Rodin.

### COMPARACIÓ ENTRE CAMILLE CLAUDEL I AUGUSTE RODIN

El treball artístic conjunt entre la parella va fer que el seu art millorés compartint experiències i tècniques. De tal manera que va arribar a ser millor que el seu art individual. Donant-se una gran sinergia artística entre ells. No obstant, la crítica de Claudel ha estat totalment injusta en relació a la del seu company Rodin, ella també va ser una molt bona escultura malgrat que la societat del moment i la seva parella la *silenciaren*.

Al comparar les dues obres *l'Edat Madura* de Claudel i *El petó* de Rodin podem extreure conclusions. La dona es tractada per Rodin en aquesta escultura com la que duu a terme l'acció passiva, respon al petó que l'home li dona (acció activa); alhora que aquest l'acaricia els malucs.

En canvi, les dones que representa Camille, tant la Implorant com la que s'identifica amb Rosa Beuret, estan duent a terme accions que aspiren a tenir conseqüències, mentre que Rodin es troba en una posició passiva, immòbil entremig de les dues dones. La més jove està agenollada implorant que Rodin no l'abandoni i se'n vagui amb Rose. Al mateix temps Rose està acariciant a Rodin per tal de què es quedi amb ella. A més, la mirada de totes dues dones es dirigeix cap al mateix punt: Rodin; mentre que aquest últim mira al terra, amb una actitud desapassionada enfront el disseny del destí, qui decidirà quin és el seu futur, un futur invariable, sense possibilitat de canvi.

Les obres de Rodin eren eròtiques i sensuals? Cal remarcar que les obres de Rodin també eren sensuals i eròtiques, com podem comprovar en *El petó*, però no van ser criticades com les de Camille. Per quina raó? L'erotisme de les obres de l'escultora era una excusa més que utilitzava l'Estat francès per no finançar-les. Malgrat que ella lluità pel seu talent, mai se l'arribà a considerar en el seu temps com un geni, no era normal que les dones tinguessin talent (per no dir nul) i menys en esculpir, ofici aparatós que requeria força en els braços. Doncs, què hi feia una dona esculpint? Moltes de les seves obres eren atribuïdes al seu mestre Rodin i les seves pròpies -deien els crítics- tenien trets del seu mestre, malgrat que el seu estil fos diferent del de Rodin i aquest intentés demostrar-ho, ajudant a Camille. De tal manera que Camille va ser oprimida per una societat patriarcal que no la deixà desenvolupar el seu immens talent. En definitiva, Camille Claudel va ser una dona completament *silenciada* per la societat.

---

<sup>80</sup> MAKÍA. *El amor prohibido que dio vida a "El beso" de Auguste Rodin*. Makía (Publicat: 21.10.2016) <<https://makia.la/el-beso-de-auguste-rodin/>> (Data de consulta: 24.11.2017)

## 2.1.2. FRIDA KAHLO i DIEGO RIVERA

### FRIDA KAHLO



Frida Kahlo (Mèxic, 1907 - 1954<sup>81</sup>) era una de les quatre filles d'un pare jueu-hongarès i una mare d'ascendència indígena-mexicana<sup>82</sup>. Era tan sols una nena de 6 anys quan va haver de restar al llit durant nou mesos per la poliomielitis, malaltia infecciosa produïda per un virus que ataca la medulla espinal i provoca atròfia muscular i paràlisi, la qual li causà una malformació en el peu<sup>83</sup>.

Originalment ella no pensava convertir-se en una artista, per aquesta raó començà a estudiar medicina a Mèxic. Però quan patí l'accident de tramvia que la deixà invàlida, començà a pintar amb les aquarel·les

de son pare. Aquest últim era un fotògraf. Per tant, Frida adquirí l'habilitat d'expressar el seu món intern, els seus sentiments més profunds a través de la pintura com si fos una fotografia. Ella explicava: " Pinto autoretrats perquè estic gran part del temps sola, perquè sóc la persona a qui millor conec". Va passar al voltant d'un any al llit, recuperant-se de trencaments en la seva columna vertebral, espatlles, pelvis i costelles i danys al peu. Va patir més de 30 operacions al llarg de la seva vida. Encara això ella deia: "Peus per a què els vull, si tinc ales per volar". Va ser una dona molt alegre i forta. Les seves pintures, principalment autoretrats i natures mortes, estaven plenes de colors i formes inspirades en l'art folklòric mexicà. Quan tenia 22 anys, es va casar amb el muralista mexicà Diego Rivera, 20 anys més gran que ella. Aquesta relació tempestuosa i apassionada va sobreviure infidelitats, la pressió de les seves carreres, el divorci, una segona casament, la tendència bisexual de Frida, la seva mala salut i la seva incapacitat de tenir nens. Frida una vegada va dir: "Vaig patir dos greus accidents en la meva vida...Un quan un tramvia em va atropellar i el segon va ser Diego". L'accident de tramvia la va deixar invàlida físicament i Rivera la va deixar invàlida emocionalment.

Durant la seva vida, Frida va crear unes 200 pintures, dibuixos i esbossos relacionats amb les experiències de la seva vida, dolor físic i emocional i la seva turbulenta relació amb Diego.

Frida Kahlo conegué a André Breton, escriptor, poeta, assagista i teòric francès del surrealisme, reconegut com el fundador i principal exponent d'aquest moviment artístic), al 1938. Ell qualificà el seu art com a surrealista del més alt nivell, moviment artístic i literari originat a França a la primera meitat del segle XX. Frida li contestà: " Jo no pinto somnis...pinto la meva realitat". Per tant, Frida no classificà el seu art dins de cap moviment artístic.

Gràcies a aquesta relació amb André Breton, Frida conegué a Julian Levy, comerciant d'art i propietari de la Galeria Julien Levy a la ciutat de Nova York, important com a lloc per a artistes surrealistes, avantguardistes i fotògrafs americans durant els anys 1930 i 1940. Ell fou qui li organitzà una exposició a la ciutat de Nova York en 1939, i posteriorment a París. Frida va ser la primera artista mexicana que aconseguí exposar les seves obres al Museu del Louvre.

El 1953, quan Frida va exhibir en solitari per primera vegada a Mèxic (l'única que va celebrar al seu país natal durant tota la seva vida), un crític local va escriure: "És impossible separar la vida i el treball d'aquesta persona extraordinària. Els seus quadres són la seva biografia".

<sup>81</sup> FRIDA KAHLO, SITIO OFICIAL <[http://www.fkahlo.com/espanol/index\\_espanol.html](http://www.fkahlo.com/espanol/index_espanol.html)> (04.11.2017)

<sup>82</sup> FRIDA KAHLO FANS. BREVE BIOGRAFIA <<http://www.fridakahlofans.com/biobriefsp.html>> (04.11.2017)

<sup>83</sup> GROSENICK, Uta, *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia: Taschen, 2005. Pàg. 166

Les obres de Frida (1907-1954) reflexionen sobre la dona. Amb ella s'enfronta a la impossibilitat de satisfer les expectatives que una societat patriarcal espera de "ser dona". El seu cos és fruit de les seves reflexions, que es manifesten a través del dolor i la malaltia, la seva dificultat per procrear.<sup>84</sup>

Ella era obertament bisexual i no tenia problemes en donar a conèixer aquella part seva més masculina. De fet no es depilava molt sovint el bigoti i fins i tot li agradava d'autoretratar-se amb ell. La seva amiga Chavela Vargas li va comentar un cop si volia fer servir la seva crema depilatòria, al que Kahlo contestà: ¿Y a ti quién te ha dicho que me quiera quitar el bigote? ¡Si me encanta!"<sup>85</sup>. És probable que ella s'identifiqués com un home amb pèl per la impossibilitat de procrear, de tenir fills. Donant a entendre que si una dona no compleix amb aquest requisit, ja no és una dona, passa a ser un home. Per aquesta raó, apareix la seva tendència bisexual, ja que ella no sabia ben ve on situar-se, què era: un home o una dona?

### HENRY FORD HOSPITAL o EL LLIT VOLAT



### IDENTIFICACIÓ

Frida Kahlo. *Henry Ford Hospital* (1932). Oli sobre metall, 31 x 38 cm. Estil surrealista amb matisos. Col·lecció de Dolores Olmedo Patiño. Ciutat de Mèxic<sup>86</sup>.

### ESTIL

Alguns caracteritzen l'estil de Frida com un punt mig entre la ingenuïtat, el surrealista i el realisme<sup>87</sup>. Malgrat tot, Frida no s'identifica amb cap estil, ella creu que les seves obres formen un estil propi, el seu propi estil.

L'estil de Frida es basa en la seva autobiografia. L'obra del seu marit, Diego Rivera, li aportarà

elements d'identitat mexicana, com l'ús del color en zones amples i senzilles, un estil ingenu (senzill), temes extrets del folklore i de l'art popular del seu país, Mèxic. També la influència de l'artista Adolfo Best Maugard que escrigué que l'art mexicà havia de tornar a les seves arrels indígenes<sup>88</sup>. Més endavant la juxtaposició d'objectes incongruents la portarà a un estil interpretat de vegades com a surrealista. La seva fisonomia de cellajunta i el vestit tradicional mexicà (llargs vestits de colors i joieria exòtica, suggeriment de Diego Rivera) seran la marca d'aquesta artista.

Pel que fa a la iconografia que va emprar, és principalment fantàstica, però en relació a la temàtica o la inspiració de les seves obres, està basada en la seva experiència personal, mostrant el deteriorament del seu cos i el sofriment físic i espiritual que va patir al llarg de la seva vida. Pràcticament el 50% de la seva obra són autoretrats. En ells es mostra la seva personalitat i moments crucials de la seva vida<sup>89</sup>.

<sup>84</sup> ALCOBA, Ernest. "Sobre las discontinuidades sexo-género-deseo en el arte contemporáneo", A: *Identidad de género vs identidad sexual*, Castellón: Universitat Jaume I, Fundación Isonomía. Castellón, 2008. Pàg. 31.

<sup>85</sup> USTED PREGUNTA. ¿Por qué la pintora Frida Kahlo gustaba de autorretratarse con bigote? (Publicat: 02.12.2014) <<http://www.defensacentral.com/ustedpregunta/categoria/arte/por-que-la-pintora-frida-kahlo-gustaba-de-autorretratarse-con-bigote/>> (Data de consulta: 11.11.2017)

<sup>86</sup> GROSENICK, Uta, *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia: Taschen, 2005. Pàg. 170

<sup>87</sup> (GROSENICK, 2005: 166)

<sup>88</sup> LLACAY, Toni; VILADEVALL, Montse [et al]. *Visualart. Comentari de totes les obres d'art de la selectivitat. Batxillerat*. Espanya: Vicens Vives. 2ª edició, 2014. Pàg. 301.

<sup>89</sup> HISTORIAL DEL DISEÑO. *El estilo de Frida*. <<https://historialdedisenio.wordpress.com/2008/08/27/el-estilo-de-frida-kahlo/>> (04.11.2017)

Els personatge de les obres de Frida miren directament als espectadors/es, creant un pont comunicatiu. Realitat que no s'aconsegueix en el surrealisme, posat que la representació està basada en somnis, un món incomunicable<sup>90</sup>.

## ANÀLISI FORMAL

### Anàlisi tècnica i material

És una obra que utilitza la tècnica de l'oli sobre metall (estany). En concret és la primera obra de Frida que utilitza aquesta tècnica. L'obra conté tots els elements bàsics d'un ex-vot<sup>91</sup> a "l'estil Frida": mida petita, pintat sobre estany, mostra un element tràgic i una inscripció descrivint el tràgic succés i donant gràcies per la intervenció<sup>92</sup>.

### Anàlisi plàstica i estilística

És una composició on la protagonista s'identifica amb Frida, situada en el centre del quadre. L'artista està patint per l'avortament que va tenir. Els colors utilitzats en l'obra són apagats en sintonia amb el seu patiment, sobretot destaca el color vermell de la sang. Darrere hi ha un fons blau difuminat que contrasta amb el vermell intens.

## INTERPRETACIÓ, TEMA I SIGNIFICAT

Frida va plasmar aquí un dels moments més traumàtics de la seva vida: l'avortament natural que va patir l'any 1932, mentre vivia als Estats Units. La veiem a ella ajaguda en un llit de l'Hospital Henry Ford, banyada en sang. Del seu estómac encara inflat es desprenen 6 filaments vermells i prims, com si fossin venes o cordons umbilicals, que connecten el seu cos amb algunes imatges que ella relacionava amb l'avortament. Al centre i d'una mida desproporcionat, hi ha el fetus de sexe masculí. Frida anhelava tenir un fill i, encara que mai ho va aconseguir, quan parlava del tema es referia a ell com "el petit Dieguito". L'orquídia violeta és un regal que va rebre de Diego. El cargol simbolitza un avortament lent i la silueta del tors d'una dona, del qual s'observen els seus òrgans interns, mostra l'interior d'una dona des de la seva perspectiva (gairebé com si el seu cos, que no havia pogut engendrar un fill sa, s'hagués de separar d'ella). Va pintar també una màquina de metall que ella va dissenyar per a reflectir tots els freds instruments utilitzats per a realitzar un raspat uterí. Finalment apareix la seva pelvis, que no va poder albergar la vida que l'habitava<sup>93</sup>.

Kahlo es representava lletja perquè creu que és un problema el fet d'haver-se quedat estèril arrel de l'accident d'autobús. Per ella el seu cos és font de dolor, no pas de plaer. D'aquesta manera arriba a qüestionar-se la seva feminitat construïda des del masculí, posat que pateix per la seva fertilitat i feminitat. Com no és estèril no se sent identificada amb la feminitat, moment en el qual entra en joc l'homosexualitat en comptes de l'heterosexualitat.

---

<sup>90</sup> ZOE ALAMEDA, Irene. *Frida Kahlo: la frente y el perfil*. Arte y parte (Publicat: 27.10.2010) <<http://arteletrasusamartin.blogspot.com.es/2010/10/frida-kahlo.html>> (Data de consulta: 10.11.2017)

<sup>91</sup> MORALES OLEA, Daniel. *Los exvotos de Frida Kahlo*?. CLTRA CLCTVA. (Publicat: 30.08.2015 a les 4:00) <<https://culturacolectiva.com/arte/los-exvotos-de-frida-kahlo/>> (Data de consulta: 12.11.2017)

<sup>92</sup> FRIDA KAHLO FANS. *Frida Kahlo*. <<http://www.fridakahlofans.com/c0090.html>> (04.11.2017)

<sup>93</sup> MATADOR NETWORK. *La historia detrás de diez cuadros de Frida Kahlo*. <<https://matadornetwork.com/es/historia-detras-de-cuadros-de-frida-kahlo/>> (Data de consulta: 11.11.2017)

## EL MARXISME CURARÀ ALS MALALTS



### IDENTIFICACIÓ

Frida Kahlo. El marxisme curarà als malalts (1954). Oli sobre fusta. 76 x 61 cm. Estil surrealista amb matisos. Coyoacán, Districte Federal, Mèxic.

ESTIL - Ídem que l'anterior quadre

### ANÀLISI FORMAL

#### Anàlisi material i tècnica

És una obra feta a l'oli sobre fusta.

#### Anàlisi plàstica i estilística

És un quadre de Kahlo dels darrers anys. A mesura que el seu dolor creix i, paral·lelament, les seves medicacions són més fortes, les seves pinzellades seran més lliures i ràpides i la seva precisió en el detall, menor<sup>94</sup>. Frida com en l'obra anterior es torna a representar al centre del quadre.

### IDENTIFICACIÓ, TEMA I SIGNIFICAT

La vida de Frida va estar marcada pel patiment, va haver de sotmetre's a un munt d'operacions quirúrgiques. Pocs mesos abans de pintar *El marxisme curarà els malalts* li amputaren una cama gangrenada, mort dels teixits per falta de reg sanguini, a causa d'una infecció. L'artista que era comunista encara s'aferrà més a la ideologia quan el seu dolor incrementava, amb l'esperança de trobar algun sentit al seu patiment. A més, la mort de Stalin (1953) la deixà també tocada emocionalment com manifesta en aquesta declaració: "El món, Mèxic, tot l'univers, va perdre l'equilibri amb l'absència de Stalin".

El quadre es troba dividit en dues meitats amb l'artista en mig d'aquestes. A la seva part dreta superior del quadre, es troben els rius i una Terra representada amb uns països vermells concretament l'URSS i la Xina (simbolitzen una explosió nuclear que farà vessar la sang sobre la Terra), per sobre dels quals s'enlaira un colom blanc que simbolitza la pau. A la part superior esquerra apareix l'àliga americana amb el cap de l'oncle Sam i una bomba com a cos d'aquesta. Un braç que surt del rostre de Karl Marx (representat com un sant) agafa pel coll a l'àliga. Frida vol simbolitzar amb aquesta última imatge l'alliberació del capitalisme per part del marxisme, portant la pau al món. A més, Marx també es la salvació pel patiment físic de la pròpia Frida. Per tant, així com la cultura popular es relaciona amb la religió a través de pràctiques supersticioses com els ex-vots, l'artista acudeix a Karl Marx com si fos un sant. Mentre això succeeix al voltant de l'artista apareixen dues mans gegantines, una de les quals està dotada de l'ull de la saviesa, que sanen a Frida. Kahlo per fi pot caminar sense les seves croses, les quals l'han acompanyat la major part de la seva vida. En relació al vestit que porta Frida observem que és indígena i el pinta per complaure al seu marit i alhora per reivindicar la revolució zapatista que va tenir lloc el 1914. La funció d'aquest quadre és un refugi per l'artista en aquelles petites realitats que alleugeraven el seu patiment: marxisme, la fe en la revolució i la pintura. Kahlo, també volia ser útil pel marxisme, convertint-se aquest desig en una raó més com a funció de la seva obra. Ella digué:

*Tinc molta inquietud en l'assumpte de la meua pintura. Sobretot per fer-ne alguna cosa útil per al moviment revolucionari comunista, atès que fins ara no he pintat res més que l'expressió honrada de mi mateixa, però absolutament allunyada del que la meua pintura pot servir pel partit. He de lluitar amb totes les meves forces per aconseguir que les poques coses positives que la meua salut em permet fer serveixin per ajudar a la revolució. L'única raó real per viure<sup>95</sup>.*

<sup>94</sup> LLACAY, Toni; VILADEVALL, Montse [et al]. *Visualart. Comentari de totes les obres d'art de la selectivitat. Batxillerat. Espanya*: Vicens Vives. 2ª edició, 2014. Pàg. 301

<sup>95</sup> LLACAY, Toni; VILADEVALL, Montse [et al]. *Visualart. Comentari de totes les obres d'art de la selectivitat. Batxillerat. Espanya*: Vicens Vives. 2ª edició, 2014. Pàg. 301

## DIEGO RIVERA



Diego Rivera (Guanajuata, Mèxic 1886 - 1957). Va ser un artista que va viatjar per Europa i Estats Units. Al principi de la seva carrera va formar part del Cubisme, moviment estètic que va succeir entre 1907 i 1914, tenint com a principals creadors Pablo Picasso i Georges Braque. El cubisme tractava les formes de la naturalesa per mitjà de formes geomètriques en un mateix pla. Per tant, l'aparença de la realitat no tenia relació amb la seva representació pictòrica. Més tard, Diego adoptà el Postimpressionisme, moviment pictòric que s'origina a partir de l'impressionisme a finals del segle XIX i principis del segle XX. Aquesta tendència suposa una recuperació de la

importància del dibuix i la importància de no només captar la llum, sinó també l'expressivitat de les realitat i de les persones il·luminades. Encara que ell adoptà diversos estils, es consideren que les seves obres tenen un estil i perspectiva únics.

Participà en el món de la política en el bàndol del marxisme i s'uní al Partit Comunista de Mèxic al 1922, tant ell com Frida eren molt actius en el Partit. Diego rebé a l'exiliat rus León Trotsky i la seva muller a la seva casa a Mèxic en la dècada de 1930<sup>96</sup>.

Rivera fou un dels principals pintors del segle XX i una de les principals referències de l'art mexicà contemporani. Especialment ell es reconegut per ser un muralista i marit de Frida Kahlo que sorprèn amb la seva creativitat i intensitat ideològica<sup>97</sup>.

### L'HOME CONTROLADOR DE L'UNIVERS



### IDENTIFICACIÓ

Diego Rivera. *L'home controlador de l'univers* (1934). Mural. 480 x 1145 cm. Palau de Belles Arts, Ciutat de Mèxic.

### ESTIL

El seu art parteix del pintor postimpressionista Gauguin i de la cultura maia i asteca. Rivera utilitzà colors molts vius, rescatant d'aquesta manera l'art precolombí i els temes importants en relació a la història de Mèxic: la terra, la fàbrica i els camperols, els costums i la manera de vida del poble. L'artista volia portar el seu art al màxim nivell i volia que aquest tingués la major audiència. Per

<sup>96</sup> DIEGO RIVERA. PINTURAS, MURALES, BIOGRAFÍA, CITAS. *Diego Rivera, su vida y arte*. <<https://www.diegorivera.org/>> (10.11.2017)

<sup>97</sup> ARTECREHA. *Diego Rivera*. <<http://artecreha.com/diego-rivera/>> (10.11.2017)

aquesta raó, el va portar a terme al carrer, als edificis amb un llenguatge precís i replet de significats socials<sup>98</sup>.

A més, el seu estil té influències de l'art d'avantguarda. Per un costat, pel Cubisme amb les seves formes geomètriques; i per l'altre, l'ús de colors vius del postimpressionistes. També cal destacar que la seva tècnica al fresc provenia de la influència del Renaixement italià<sup>99</sup>.

Els temes principals que es poden trobar en les obres de Rivera són la dona i la revolució obrera. Rivera no tractà bé a la seva mare, ni li donà una bona vida a Frida, totes dues són decisions de les quals se'n penedeix. Per Rivera la humanitat és la dona segons exposà en l'entrevista que mantingué amb la periodista Elena Poniatowska als anys 50 en els estudis Altavista<sup>100</sup>.

*Estoy totalmente seguro de que la mujer no es de la misma especie del hombre. La humanidad es la mujer. Los hombres somos una subespecie de animales, casi estúpidos, insensitivos, inadecuados completamente para el amor, creados por la mujer para ponerse al servicio del ser inteligente y sensitivo que ellas representan. Un animal semi inteligente que ejecuta las tareas necesarias mediante la dirección de las mujeres, es decir, el hombre es a la mujer lo que el caballo es al hombre y nada más. (Rivera, 1961)<sup>101</sup>*

## ANÀLISI FORMAL

### Anàlisi material i tècnica

Rivera volia representar els fets i les esperances de la revolució mexicana. Amb aquesta finalitat va utilitzar el mètode del fresc amb suport al mur, la qual consisteix en pintar directament sobre una barreja humida de sorra i cal per ajudar millor al color a introduir-se dins del mur i fixar-se quan la barreja se seca<sup>102</sup>.

L'artista també va pintar amb cavallet, aquesta pintura era acadèmica, refinada i meticulosa<sup>103</sup>, però pel que més se'l coneix són pels seus grans murals.

### Anàlisi plàstica i estilística

Composicions geomètriques en un primer moment de la seva carrera per influència del Cubisme i, més endavant, una utilització de colors molt impactant gràcies a l'ideari postmodernista. La textura dels seus quadres són rugoses per l'ús de sorra i cal. El temps és simbòlic, perquè representa un seguit de fets al llarg de la història. Alguns personatges es troben en moviment com la figura de Zeus o els soldats i el poble; en canvi, d'altres com els representants polítics, entre ells Karl Marx. Però tots es troben dirigits al mig del quadre on es troba l'home. Per tant, l'home és el personatge principal d'aquesta obra.

## IDENTIFICACIÓ, TEMA I SIGNIFICAT

El mural està format per una antítesi o oposició de mons dels quals l'univers està format: univers-home, tradició-ciència, anonimat-reconeixement, capitalisme-comunisme i naturalesa-màquina.

---

<sup>98</sup> DON QUIJOTE. SPANISH LANGUAGE LARNING SINCE 1986. *Diego Rivera*. <<http://www.donquijote.org/cultura/mexico/arte/pintores/rivera>> (10.11.2017)

<sup>99</sup> ABOUT ESPAÑOL. Sara Larso (Actualitzat: 31.01. 2016) *Diego Rivera*. <<https://www.aboutespanol.com/diego-rivera-180001>> (10.11.2017)

<sup>100</sup> GARRIDO, Diana. *10 murales de Diego Rivera y su significado*. Cltra ClcTva (Publicat: 10.03.2017-7:10) <<https://culturacolectiva.com/arte/murales-diego-rivera/>> (Data de consulta: 10.11.2017)

<sup>101</sup> LA JORNADA. Primera entrevista a Diego Rivera. <<http://www.jornada.unam.mx/2007/12/02/index.php?section=opinion&article=a04a1cul>> (10.11.2017)

<sup>102</sup> DON QUIJOTE. SPANISH LANGUAGE LARNING SINCE 1986. *Diego Rivera*. <<http://www.donquijote.org/cultura/mexico/arte/pintores/rivera>> (10.11.2017)

<sup>103</sup> ABOUT ESPAÑOL. Sara Larso (Actualitzat: 31.01. 2016) *Diego Rivera*. <<https://www.aboutespanol.com/diego-rivera-180001>> (10.11.2017)

En primer lloc, l'univers es troba en contraposició amb l'home. L'obra té com a protagonista l'home, situat en la part central. Ell es troba envoltat per quatre aspes, símbol de la cruïlla. Les aspes mostren el macrocosmos (l'univers) per mitjà d'imatges del cel com el sol i la lluna com a protagonistes; i el microcosmos (l'home) a través de parts de les cèl·lules<sup>104</sup>.

En segon lloc, la tradició és l'antítesi de la ciència. En el mural trobem als extrems dos escultures de marbre. En l'extrem dret trobem a Zeus posat que porta a la mà un raig i com a símbol de tradició li penja del coll la creu cristiana, cal notar que li falta una mà. En l'extrem esquerra apareix una escultura d'un cèsar sostenint una esvàstica (símbol nazi). El cap d'aquesta segona escultura està fent de seient als obrers de la revolució. Per tant, aquestes estàtues ubicades als extrems són una crítica a l'art i pensament tradicional. La religió i la política tradicional estan caient en decadència, símbol que es pot comprovar per la manca de mans i cap en les escultures tradicionals.

Contrastant amb la mitologia i la religió trobem sota de Zeus a Charles Darwin (1809-1882), pare de la teoria de l'evolució per selecció natural, al seu costat trobem el que sembla una radiografia del crani humà, mostra del canvi de la fe i superstició per domini científic de la naturalesa. A l'extrem dret trobem, sota la figura del cèsar, personatges emblemàtics dels moviment comunista com Karl Marx (1818-188), Friedrich Engels (1820-1895), León Trotsky (1879-1940) y Bertram D. Wolfe (1896-1977).

En tercer lloc, podem apreciar la diferència entre l'anonimat i el reconeixement. El primer es troba present en els obrers revolucionaris/es de la manifestació de la Revolució d'Octubre de 1917, situats a la part superior esquerra nostra; i la dels soldats de guerra, simbolitzant la Primera Guerra Mundial (1914-1918) a la part superior dreta.

Sota aquests grups anònims, els quals representen la lluita contra la corrupció a través de la repressió i la guerra, es troben els personatges individuals esmentats en el tercer paràgraf. Una mica més cap a l'interior del mural, per la part esquerra nostra, trobem la policia, contrapunt de les manifestacions obreres reprimides. El cercle central de l'obra està reservat a l'autoritat del poder, personatges de gran importància. Al costat esquerre podem veure l'ostentació de les classes altes amb Rockefeller, personatge d'una de les famílies dels Estats Units més importants, poderoses i reconegudes en el món empresarial i polític. Ell siguié qui encarregà l'obra i en ella està envoltat de dones<sup>105</sup>, mentre que a la dreta observem a Lenin, polític, revolucionari, teòric polític, comunista rus i líder del sector bolxevic del Partit Obrer Socialdemòcrata de Rússia. Ell va ser el principal dirigent de la Revolució d'Octubre de 1917 i en el quadre es troba representat sostenint la mà a obrers multirracials.

En quart lloc, podem apreciar una oposició entre el capitalisme i comunisme. Aquesta obra té un to polític molt intens. Al principi de la realització de l'obra Rockefeller demana a Rivera que retiri les referències a l'1 de maig de 1886 (conegut popularment com el Dia del Treballador posteriorment), on es lluità per una jornada laboral de 8 hores<sup>106</sup>. Després d'aquesta advertència Rivera torna a desafiar al gran magnat col·locant a Lenin (1870-1924), censurant de manera definitiva la seva obra.

En cinquè lloc, l'enfrontament entre la naturalesa i la màquina. Al centre del mural es troba l'home obrer que controla l'univers a través d'una gran màquina. Al mig d'aquesta última apareix una mà que controla l'esfera, la qual simbolitza el món des del meu punt de vista. Per tant, l'home es qui controla el món a través de les màquines. Per sota de l'esfera se situen les plantes autòctones de Mèxic en mig de canonades i estructures industrials.

---

<sup>104</sup> SIGNIFICADOS. *Significado del Mural El hombre controlador del universo de Diego Rivera*. <<https://www.significados.com/mural-el-hombre-controlador-del-universo-de-diego-rivera/>> (10.11.2017)

<sup>105</sup> HERNÁNDEZ BONILLA, Juan Miguel. *El mundo cabe en un mural de Diego Rivera*. El espectador (Publicat: 08.12.2016-9:00 PM) <<https://www.elspectador.com/noticias/cultura/el-mundo-cabe-un-mural-de-diego-rivera-articulo-669494>> (Data de consulta: 10.11.2017)

<sup>106</sup> EP/MADRID. *Día del Trabajo: ¿Por qué se celebra el 1 de mayo?* La Opinión. A Coruña (Publicat: 01.05.2017-16:32 h.) <<http://www.laopinioncoruna.es/economia/2017/05/01/celebra-1-mayo-dia-trabajo/1176772.html>> (Data de consulta: 10.11.2017)



Rivera està representant, doncs, la seva societat ideal? Les dones vestides de blanc poden representar l'esperança i pau d'aquesta utopia? Les dones i l'home en mig del mural semblen ser les úniques persones que tenen control sobre la societat, donant-se lloc un equilibri entre el masculí i el femení<sup>107</sup>.

## **COMPARACIÓ ENTRE FRIDA KAHLO I DIEGO RIVERA**

Per una banda, tant Frida com Diego eren comunistes. Però tots dos participaven en la política de maneres diferents. Quina és la diferència?

Diego és un muralista. Per tant, les mides de les seves obres són gegants. Al ser un home té dret a poder expressar la seva opinió política públicament sense témer la marginació o exclusió social. Per tant, la relació que estableix amb la política és *objectiva*.

En canvi, Frida pinta quadres de petites dimensions, d'una manera més personal, íntima, és a dir, pinta per a ella mateixa. Fins i tot, en el quadre *El marxisme curarà els malalts* amb un to supersticiós, relacionant a Marx amb un sant.

La realitat política i personal de Frida estan molt unides: gràcies al comunisme el món serà salvat del capitalisme i, a més, també la salvarà a ella del seu patiment físic.. De quina manera la política marxista salva a Frida? Frida ha patit moltes operacions i està molt dolorida físicament, l'únic que li queda és la fe en el marxisme. Ella està tant segura que serà la seva salvació que utilitza la mateixa solució per la salvació del món capitalista. Malgrat tot, Frida al ser una dona no pot opinar sobre política públicament, però ella expressa la seva ideologia a través dels seus quadres *subjectius* com veiem en l'obra d'*El marxisme curarà els malalts*, quadres que tenen un to íntim i s'allunyen de l'*objectivitat social* de Rivera.

En resum, les dones tenien un difícil apoderament en relació a la política, pel simple fet de ser-ho. Frida arriba a la política per mitjà de la subjectivitat i Diego, de l'objectivitat.

Frida va ser una dona *silenciada* perquè la societat no li permetia donar a conèixer el seu art. Això feia que ella no pogués vendre els seus quadres, però sí que va lluitar per exposar-los i sortir del *silenciament*.

Per altra banda, Diego va tenir molt èxit en el món de l'art, però Frida no. Ella només pintava perquè li agradava, l'ajudava a passar les llargues estones a l'hospital adolorida. Per tant, la pintura de Diego va dirigida cap a un públic; en canvi, la de Frida, per ella mateixa. Per quina raó Frida no era tant reconeguda artísticament com el seu marit? Era molt difícil que els homes reconeguessin la genialitat d'una dona sense tenir en compte el seu aspecte físic (explicat més detalladament en l'annex del geni). Encara així, l'home sempre es situava en un esglaó superior al de la dona, pel simple fet de ser homes en una societat patriarcal. Així mateix, les dones eren relegades, esborrades de la història, *silenciant* d'aquesta manera el seu talent. Aquest és el cas de Frida, la qual va ser rescatada del passat gràcies a les feministes i el seu gran esforç d'exposar públicament les seves obres.

---

<sup>107</sup> SIGNIFICADOS. *Significado del Mural El hombre controlador del universo de Diego Rivera.* <<https://www.significados.com/mural-el-hombre-controlador-del-universo-de-diego-rivera/>> (10.11.2017)

## 2.2.DONES SILENCIOSES

### 2.3.1. SONIA TERK I ROBERT DELAUNAY

#### SONIA TERK



Sarah Ilínichna Stern o Sonia Terk, més coneguda com Sonia Delaunay (Ucraïna, 1885 – París, 1979), provenia d'una família jueva que la van donar en adopció als seus tiets materns per tal de que tingues una bona vida. És una de les màximes representants, junt al seu marit Robert Delaunay, de l'Orfisme. L'Orfisme prové d'Orfeu, personatge mitològic que quan tocava la lira connectava amb l'ànima. L'art d'aquestes persones pretenen exactament el mateix: quadres que vibrin en harmonia i to, com una composició musical. Però l'artista no només aplicà el seu art el camp de les Belles Arts, també en d'altres com la moda, llibres i fins i tot cotxes.

Sonia estudià primer a Sant Petersburg, després a Alemanya i finalment a París, on conegué a pintors postimpressionistes com Van Gogh o Gauguin que li ensenyaren el poder del color.

Sonia li donà una importància molt gran al color i escrigué: “la verdadera pintura no existirá hasta que no entendamos que el color tiene vida propia”<sup>108,</sup>

Com ella era una immigrant, per tal de no abandonar França va contreure matrimoni de conveniència amb el comerciant alemany Wilhelm Uhde, a través del qual conegué a artistes com els pintors, escultors i creadors del cubisme Picasso i Braque que li ensenyaren el seu corrent. Entre els cubistes trobà al seu amor de la vida Robert Delaunay, qui es convertirà en el seu segon marit al 1910. De tal manera que eren un matrimoni-parella artística que s'ajudaven mútuament. En aquesta època Sonia començà a realitzar el seu art simultani, explicat posteriorment en les obres.

Després de viure uns anys a Espanya durant la Primera Guerra Mundial, obrí una petita botiga anomenada *Casa Sonia*. Després Delaunay se n'anà a París on tornà a obrir un altre botiga (*Boutique Simultané*), degut a l'èxit de la primera i col·laborant activament amb els artistes dels anys 20 i 30, sent una de les principals figures de l'avantguarda parisenca.

Després de la mort del seu segona marit al 1941, ella seguí treballant i promocionant l'Art Abstracte. Els seus dissenys en tot tipus d'objectes la van portar a la fama, admirada com a veritable símbol de modernitat.

El 1964 va ser la primera dona honorada amb una exposició al *Musée du Louvre*<sup>109</sup>.

<sup>108</sup> CENTRE POMPIDAU. *Rythme*. < <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cBKoqo8/rgzMdXb>> (26.11.2017)

<sup>109</sup> HISTORIA DEL ARTE. *Sonia Delaunay*. < <https://historia-arte.com/artistas/sonia-delaunay>> (26.11.2017)

## RYTHME



### IDENTIFICACIÓ

*Rythme* (1938). Oli sobre tela, 182 x 149 cm. *Musée National d'Art Moderne*, Centre Pompidou, Paris. Donació de Sonia Delaunay i Charles Delaunay, 1964.

### ESTIL

Estil simultani.

### Característiques generals

Segons el científic Chevreul, qui descobrí el cercle cromàtic, el valor dels colors no depenen de sí mateixos, sinó dels colors amb què comparteixen espai. Aquest físic va desenvolupar l'anomenada "teoria dels contrastos", que tant va influir l'impressionisme i postimpressionisme. La seva roda de color dividia els colors en primaris (groc, magenta i cian), secundaris (taronja, violeta i verd) i terciaris. Així, els colors oposats en el cercle cromàtic són els que més "vibren", els que més contrasten: el verd i el vermell, el groc i el violeta, el taronja i el blau... La conclusió de Chevreul és que els colors complementaris es realçaven un a l'altre quan l'ull els veia junts, ja que la seva combinació produïa en l'espectador una sensació d'harmonia.

Aquesta teoria també va ser estudiada per Delaunay, qui feia un gran ús de les figures geomètriques (cercle) i les línies.



## ANÀLISI FORMAL

### Anàlisi tècnica i material

Oli sobre tela.

### Anàlisi plàstica i estilística

Els colors que utilitza l'artista són purs, plans, no hi ha esfumat, sinó un contrast molt fort entre colors, accentuant d'aquesta manera la importància de l'ús dels colors. En aquestes pintures, el color no només és l'element expressiu sinó que també reflecteixen l'organització, la dimensió i les seves relacions espacials que determinen els ritmes de les formes<sup>110</sup>. Els propis contorns esdevenen zones cromàtiques, més que no pas simples limitacions de color

Apareixen tres cercles al mig del quadre i uns semicercles al seu voltant, donant la sensació de gir i ritme. Malgrat poder reconèixer forma i fons, les seves obres neguen la tridimensionalitat espacial o la perspectiva.

<sup>110</sup> MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS. *Rythme n°1*. <<http://www.mam.paris.fr/en/oeuvre/rythme-ndeg1>> (26.11.2017)

### IDENTIFICACIÓ, TEMA I SIGNIFICAT

Els diferents colors dels discs junt a les formes geomètriques donen lloc al ritme en la composició que s'inicia quan l'espectador contempla l'obra<sup>111</sup>. Aquesta obra sembla interminable, sembla que no acabi on acaba la tela, sinó que continuï indefinidament en un sense fi de cercles i colors contraposats. Sembla interminable, penso, perquè el cercle hi predomina. Aquest és una figura geomètrica que no té fi.

Mitjançant un efecte perfecte, la visió s'activa mitjançant un joc de corbes i contra corbes, discos amb cercles concèntrics de diversos gruixos que actuen un contra l'altre i, sobretot, contrastant colors complementaris (vermell / verd, blau / taronja) i colors discordants (vermell / blau; rosa / vermell, i així successivament).

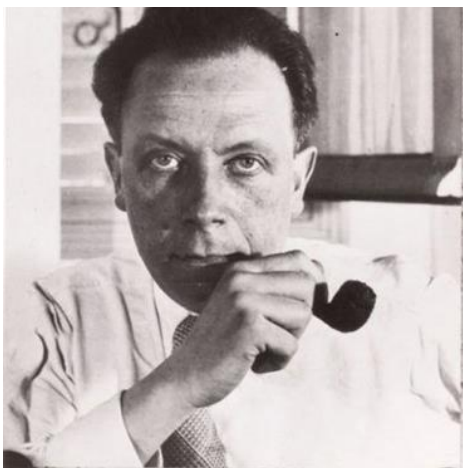
La repetició del motiu del disc accentua l'impuls sinuós de l'obra que sembla expandir-així més enllà de la tela.

Personalment, aquest quadre fa que els meus ulls segueixin els cercles, que van donant voltes i voltes, donant-me la sensació d'estar dins d'un somni. Del qual no puc despertar perquè no puc treure els ulls del quadre, ja que aquest segueix el camí interminable del cercle.

---

<sup>111</sup> MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS. *Rythme n°1*." <<http://www.mam.paris.fr/en/oeuvre/rythme-ndeg1>> (26.11.2017)

## ROBERT DELAUNAY



Robert Delaunay (França, 1885 - 1941) neix en una família d'aristòcrates amb una bona posició econòmica, la qual li permeté dedicar-se al món de l'art. Visqué amb els seus tiets, ja que els seus pares estaven divorciats i la seva mare, una comtessa, viatjava freqüentment.

Al 1902, Robert començà el seu únic aprenentatge artístic a Belleville en l'estudi del pintor Ronsin, el qual es dedicava bàsicament als decorats teatrals. Aquest estudi només durà dos anys<sup>112</sup>.

Ell també fou, junt a la seva dona, un màxim representant de l'orfisme, un tipus de cubisme amb formes geomètriques més circulars amb colors brillants que feien vibrar els quadres<sup>113</sup>.

L'artista començà la seva carrera com a seguidor de del pintor Neoimpressionista Seurat, moment en el qual comença amb l'ús del cromatisme. Tècnica que es va accentuar amb l'aparició del fauvisme. El fauvisme va ser un moviment pictòric francès que es desenvolupà entre 1904-1908 aproximadament. Els pintors "fauve" pretenien pintar la llum utilitzant tons complementàries contraris en lloc d'aclarir els tons amb blanc, consideraven el quadre com una superfície plana, prescindien totalment dels efectes de profunditat i de les lleis de la perspectiva, no volien reproduir objectes de la realitat, sinó construir en la tela objectes pictòrics. A part del fauvisme Robert també s'interessà pel cubisme.

De seguida, en el context de les primeres avantguardes, l'artista començà a estudiar les relacions existents entre forma i color, naixent d'aquesta manera l'orfisme. Aquest moviment exaltava el color pur a "forma i tema"<sup>114</sup>, alhora que va substituint les imatges de la naturalesa per la dels formes amb colors. L'artista parlà de l'orfisme de la següent manera: Nada de copiar la naturaleza... más bien una primera pintura abstracta en colores. El color, los colores con sus propias leyes, sus contrastes, sus lentas vibraciones con relación a sus colores rápidos o muy rápidos, sus intervalos. Todas estas relaciones constituyen la base de una pintura que ya no es imitativa, sino creativa por su misma técnica<sup>115</sup>.

Finalment, Robert junt a la seva dona crearen l'art simultani que consistia en el contrast coincident de colors.

---

<sup>112</sup> AREL ARTE. *Robert i Sonia Delaunay: Color y ritmo*. <<http://arelarte.blogspot.com.es/2009/05/robert-y-sonia-delaunay-color-y-ritmo.html>> (26.11.2017)

<sup>113</sup> HISTORIA DEL ARTE. *Robert Delaunay*. <<https://historia-arte.com/artistas/robert-delaunay>> (26.11.2017)

<sup>114</sup> HISTORIA DEL ARTE. *Robert Delaunay*. <<https://historia-arte.com/artistas/robert-delaunay>> (26.11.2017)

<sup>115</sup> ZUGASTI, Ana. *ARTE PARA NIÑOS: El Simultaneísmo al alcance de los más pequeños*. RZ100arte <<http://rz100arte.com/arte-ninos-simultaneismo-al-alcance-los-mas-pequenos/>> (26.11.2017)

## RHYTHME n°1



### IDENTIFICACIÓ

*Rythme n°1, décoration pour le Salon des Tuileries* (“Decoració per el Saló des Tuileries”) (1938). Mural. Oli sobre tela, 529 x 592 cm. *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.*

### ESTIL

Estil simultani, explicat anteriorment amb les obres de Sonia Terk.

### ANÀLISI FORMAL

#### Anàlisi tècnica i material

Oli amb suport de tela.

### Anàlisi plàstica i estilística

És un quadre amb una gran geometrització, línies ondulades i rectes, cercles...Tot sembla organitzat en un gran cercle, en el qual apareixen una diversitat de formes i colors. Aquests colors són purs, no hi ha esfumat, sinó un contrast molt fort entre colors, accentuant d'aquesta manera la importància de l'ús dels colors. En aquestes pintures, el color només és l'element expressiu; l'organització, la dimensió i les seves relacions espacials són les que determinen els ritmes de les formes<sup>116</sup>.

Semblen quadres que girin, que tinguin moviment. L'artista utilitza formes geomètriques com el cercle per donar sensació de rodar, línies rectes amb l'objectiu d'anar cap endavant i ondulades, d'anar fent tombos.

## IDENTIFICACIÓ, TEMA I SIGNIFICAT - Ídem Sonia Terk.

---

<sup>116</sup> MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS. *Rythme n°1*. <<http://www.mam.paris.fr/en/oeuvre/rythme-ndeg1>> (26.11.2017)

## COMPARACIÓ ENTRE SONIA TERK I ROBERT DELAUNAY

Tots dos artistes s'ajuden mútuament, el seu art creix perquè els dos aporten una part al conjunt. Malgrat tot, cal a dir que Sonia va dir: “Desde que empezamos a vivir juntos, yo estuve en segunda fila y antes de la década de 1950 jamás di el paso adelante. Robert era brillante; tenía el instinto del genio. Por mi parte, yo vivía a mayor profundidad<sup>117</sup>”.

D'aquesta manera Sonia definia la seva relació amorosa-professional amb el seu marit i pintor Robert Delaunay. Ella se sentia inferior al seu propi marit. No obstant, encara que ella cregués que vivia a l'ombra del seu marit, tenia èxit i en el futur ha tingut encara més. Els dos tenien el mateix èxit en el mercat, però l'èxit que cultivava Sonia era diferent del de Robert. Ella mateixa digué: "Se comete una auténtica y flagrante injusticia con nosotros dos. A mí me colocaron en las artes decorativas y no quisieron admitirme como pintora completa<sup>118</sup>". De fet, Sonia Delaunay va tenir èxit com a dissenyadora tèxtil, perpetuant la relació de la creativitat femenina amb esferes “secundàries” a les belles arts. Per tant, ella admeté el rol que la societat patriarcal li havia imposat i no es dedicà plenament a la pintura, perquè no era reconeguda com una “pintora completa”. De tal manera que podem dir que Sonia va ser una dona *silenciosa*.

Però precisament és aquesta diferència, aquesta exploració en la diversitat de suports (llibres, cotxes, vestits, etc.) el que li dóna al seu treball una empremta personal i un art atractiu i modern encara actualment.

Tornem a trobar-nos la diferència de les mides entre les obres d'art: Sonia pinta *Rythme* amb una tela més petita que la de Robert amb la mateixa obra per la mateixa col·lecció. Potser podria ser degut a la inferioritat que sentia Sonia envers al seu marit? Com hem comprovat anteriorment amb parelles com Frida Kahlo i Diego Rivera, ella pintava en petit i Diego en gran. De tal manera que per la dona està reservat l'àmbit del minúscul i per l'home, el del gegant. Es sorprenent com certs patrons es van repetint, encara que els components d'aquesta parella hagin cultivat un èxit al mateix nivell d'importància, però en àmbits diferents. Tenint en compte tot l'anterior, definitivament penso que la inferioritat que sentia Sònia al no ser plenament acceptada com una “pintora completa” va afavorir a què la seva pintura prengués un caire petit.

---

<sup>117</sup> F. CORES, Nani. *El Thyssen reivindica el papel decisivo de Madrid en la creatividad de Sonia Delaunay*. 20 minutos (Publicat: 04.07.2017 a les 6:29h) <<http://www.20minutos.es/noticia/3081906/0/sonia-delaunay-exposicion-arte-diseno-moda-museo-thyssen-madrid/>> (Data de consulta: 26.11.2017)

<sup>118</sup> F. CORES, Nani. *El Thyssen reivindica el papel decisivo de Madrid en la creatividad de Sonia Delaunay*. 20 minutos (Publicat: 04.07.2017 a les 6:29h) <<http://www.20minutos.es/noticia/3081906/0/sonia-delaunay-exposicion-arte-diseno-moda-museo-thyssen-madrid/>> (Data de consulta: 26.11.2017)

## 2.2.1. LEE KRASNER I JACKSON POLLOCK

### LEE KRASNER



Lee Krasner (Nova York, 1908 – 1984) va ser una influent artista de l'expressionisme abstracte en la segona meitat del segle XX. El seu veritable nom era Lena Krasner, i era la sisena filla d'un matrimoni d'immigrants jueus procedents de Rússia<sup>119</sup>.

Els visqué sempre sota la influència del seu marit, Jackson Pollock, malgrat que tots dos són figures importants de l'Expressionisme Abstracte.

Només va poder estudiar en l'Institut Washington Irving de Manhattan, ja que aquest era l'únic centre de Nova York on les dones podien cursar estudis d'art.

El caràcter independent de Lee provocà molt enfrontaments amb els seus professors en diverses ocasions, ells van menysprear la seva obra pel simple fet de ser una dona. No obstant, el descobriment de les avantguardes artístiques (en concret amb l'ajuda de *l'Escola de París*) van animar a l'artista a seguir creant, dirigint el seu treball en aquest àmbit.

Mentre desenvolupava un nou estil, paral·lelament als estudis per arribar a ser professora en el *City Collage de Nova York* treballava de cambrera.

Krasner va estudiar amb Hans Hofmann a partir de 1937. Hofmann mostrà a Krasner l'obra de Picasso, Matisse i altres pintors abstractes europeus, el quals exerciren una gran influència sobre ella. En 1940, començà a exposar amb un grup de pintors nord-americans, establint l'Expressionisme Abstracte.

El 1941 conegué a Jackson Pollock i el 1945 es casà amb ell. Volent ajudar a la seva parella alhora que se sentia inferior a aquest abandonà la seva pintura per centrar-se exclusivament a atendre les necessitats de la seva parella, posat que Pollock era alcohòlic. Els escassos quadres que Lee pintà en aquesta època tenen una forta influència del seu marit, però amb unes formes abstractes més refinades i geomètriques.

Quan quedà vídua al 1956, s'alliberà de la influència artística del seu marit i presentà cada cop una geometrització més perceptible<sup>120</sup>.

*"...With relation to the group, if you are going to call them a group, there was not room for a woman." (Lee Krasner)<sup>121</sup>*

El seu desig de revisar la seva estètica o la qual ella denominava "breaks" la va portar als seus innovadores *Little Imageseries*<sup>122</sup> de finals de la dècada de 1940, els seus collages de la dècada de 1950 i, més tard, les seves teles, brillants en color, de la dècada de 1960. Krasner va ser "redescoberta" per historiadors de l'art feministes durant la dècada de 1970 i va viure per gaudir del seu gran reconeixement en l'Art<sup>123</sup>.

<sup>119</sup> LA WEB DE LAS BIOGRAFIAS. *Lee Krasner*. <<http://www.mcmbiografias.com/app-bio/do/show?key=krasner-lee>> (25.11.2017)

<sup>120</sup> HISTORIA DEL ARTE. *Lee Krasner*. <<https://historia-arte.com/artistas/lee-krasner>> (25.11.2017)

<sup>121</sup> THE ART STORY. MODERN ART INSIGHT. *Lee Krasner*. <<http://www.theartstory.org/artist-krasner-lee.htm>> (25.11.2017) Traducció pròpia: "...En relació al grup, si l'anomenes grup, no hi havia lloc per a una dona".

<sup>122</sup> ARTSY. *Lee Krasner*. <<https://www.artsy.net/artist/lee-krasner>> (25.11.2017)

<sup>123</sup> THE ART STORY. MODERN ART INSIGHT. *Lee Krasner*. <<http://www.theartstory.org/artist-krasner-lee.htm>> (25.11.2017)



## UNTITLED



### IDENTIFICACIÓ

Lee Krasner. *Untitled* (1949), *Little Imageseries*. Oli sobre fusta. 121,9 x 93,9 cm. MoMA, *The Museum of Modern Art*<sup>124</sup>.

### ESTIL

El seu estil pertany a l'expressionisme abstracte

### Característiques generals

Contràriament al que es creu, aquest moviment no nega la forma en sí, sinó una forma tradicional subjecta al contorn definit, la definició i la bidimensionalitat. Els colors utilitzats eren el negre o el blanc combinats amb els colors primaris com el groc, el blau i el vermell. La tècnica que utilitzaven els artistes generalment era l'oli sobre tela. En l'espai pictòric no hi ha un únic centre d'interès, ni simetria o plans, sinó que tot el quadre capta l'atenció de l'espectador, fins i tot la sensació que ens transmet és d'expansió constant, expansió que no té límits i sobresurt del propi quadre amb l'ajuda de la imaginació. Aquest tipus de quadres, on tota la superfície té la mateixa importància per l'espectador, s'anomenen *all over painting*.

Els colors opacs i els forts traços representaven l'angoixa, la tristesa i el moment de crisi que patien les persones a causa del moment que estaven travessant, ja que aquest moviment sorgeix després del crack del 1929 i s'estén després de la Segona Guerra Mundial<sup>125</sup>. En aquest últim període amb Pollock i, el neerlandès amb nacionalitat americana, Kooning al capdavant, el centre de cultura ja no es trobarà a París sinó a Nova York. Els museus dels Estats Units començaren a ser els més importants del món però no només per la tasca d'informació que portaven a terme, també per l'impuls que donaven a la creació artística<sup>126</sup>.

### ANÀLISI FORMAL

#### Anàlisi tècnica i material

Oli, concretament aplicat en diverses capes i amb petites pinzellades o directament la pintura del pot amb l'objectiu que quedés una pintura potent gràcies a la repetició dels traços.

#### Anàlisi plàstica i estilística

El resultat de l'obra és una composició plena de formes geomètriques reticulars, amb marques que semblen respondre a una lògica simbòlica. Hi ha un predomini del color blanc i negre i l'aparició d'alguns colors primaris, a l'igual que feien servir alguns expressionistes abstractes. Les pinzellades són repetitives en determinades zones del quadre, de tal manera que unes zones tenien més superfície que d'altres.

### IDENTIFICACIÓ, TEMA I SIGNIFICAT

Krasner havia estudiat hebreu en la seva infantesa, però a mesura que va anar creixent va anar oblidant-lo completament<sup>127</sup>. Es pot arribar a pensar que els símbols que apareixen al quadre fan referència a signes hebreus. No obstant, Krasner insistí en què ella estava interessada en crear un nou llenguatge de símbols que aparentment no tenia cap significat.

Personalment, crec que els símbols fan referència a una manera d'expressar-se de l'artista en un temps marcat per la Segona Guerra Mundial. De tal manera, que és el llenguatge del patiment sofert en aquesta guerra expressat artísticament.

<sup>124</sup> MOMA LEARNING. *Untitled*. <[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/lee-krasner-untitled-1949](https://www.moma.org/learn/moma_learning/lee-krasner-untitled-1949)> (29.11.2017)

<sup>125</sup> FONTALVO, Tatiana *Expresionismo abstracto*. Blogspot (Publicat: Abril del 2010 a les 22:54) <<http://taty-expresionismoabstracto.blogspot.com.es/2010/04/caracteristicas.html>> (Data de consulta: 25.11.2017)

<sup>126</sup> LLACAY, Toni; VILADEVALL, Montse [et al]. *Visualart. Comentari de totes les obres d'art de la selectivitat. Baxillerat. Espanya*: Vicens Vives, 2ª edició, 2014. Pàg. 289.

<sup>127</sup> MOMA LEARNING. *Untitled*. <[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/lee-krasner-untitled-1949](https://www.moma.org/learn/moma_learning/lee-krasner-untitled-1949)> (29.11.2017)

## COOL WHITE



### IDENTIFICACIÓ

Lee Krasner. *Cool white* (1959). Oli sobre tela, 182,5 x 290 cm. *National Gallery of Australia*, Canberra<sup>128</sup>.

ESTIL – Ídem a l'anterior obra

### ANÀLISI FORMAL

#### Anàlisi tècnica i material

És un quadre fet amb pintures d'oli i amb un suport de tela. L'oli és una tècnica de llarga reputació dins la història de l'art. De la seva

aplicació sobten dues coses. La primera és que el seu marit, ja mort, preferia pintar amb noves pintures sense aquesta càrrega històrica (acrílic, pintura d'alumini...), mentre que ella opta per l'oli. Efectivament, no hi ha tanta tradició de dones pintores a l'oli com per prescindir d'aquesta tècnica de manera expressiva. D'altra banda, sobta que l'oli sigui aplicat d'aquesta forma tan "bruta", esquitxant el llenç. És com si intentés transgredir el component conservador de l'oli a través de la tècnica del *dripping* (esquitxat), tal i com feia Pollock amb la seva *action painting* (pintura d'acció).

#### Anàlisi plàstica i estilística

Composició abstracta i dinàmica, efecte que causa l'ús del color blanc i negre únicament amb una pinzellada enèrgica. Lee aplicava la pintura des d'un pinzell densament carregat, l'arrossegava i difonia la pintura per tot el quadre. Amb l'objectiu de crear una imatge enèrgica i de pressió. L'ús limitat del color criden més l'atenció de l'espectador sobre les grans pinzellades de Krasner<sup>129</sup>.

### IDENTIFICACIÓ, TEMA I SIGNIFICAT

Literalment, el títol significa "Blanc fred". Penso que es refereix a la tristesa que ella sentia en aquella etapa de la vida: La mort del seu marit Pollock el 1956; el 1959, l'any en què sa mare morí i una cancel·lació de l'exposició programada per Clement Greenberg per French and Company van fer que l'artista quedés destrossada<sup>130</sup>.

Quan Jackson morí, ella començà a treballar en el graner de casa seva. Al tenir més espai, les seves obres augmentaren de mida al igual que les seves pinzellades, que passaren de ser passives a actives. Com es trobava en una etapa trista al 1959 digué: "I painted a great number of them because I couldn't sleep nights. I got tired of fighting insomnia and tried to paint instead. And I realized that if I was going to work at night I would have to knock out color altogether, because I couldn't deal with color except in daylight"<sup>131</sup>.

Ella pintava principalment per les nits perquè no podia dormir bé per tots el que li havia passat a la seva vida (la mort del seu marit i la seva mare junt a la cancel·lació de l'exposició). Segons els seu raonament, per tant, havia d'utilitzar colors foscos com la nit.

<sup>128</sup> NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA. Lee Krasner. <<https://nga.gov.au/International/Catalogue/Detail.cfm?IRN=107552>> (29.11.2017)

<sup>129</sup> THE ART STORY. MODERN ART INSIGHT. Lee Krasner. <[http://www.theartstory.org/artist-krasner-lee-works.htm#pnt\\_3](http://www.theartstory.org/artist-krasner-lee-works.htm#pnt_3)> (29.11.2017)

<sup>130</sup> THE ART STORY. MODERN ART INSIGHT. Lee Krasner. <[http://www.theartstory.org/artist-krasner-lee-works.htm#pnt\\_3](http://www.theartstory.org/artist-krasner-lee-works.htm#pnt_3)> (29.11.2017)

<sup>131</sup> THE ART STORY. MODERN ART INSIGHT. Lee Krasner. <[http://www.theartstory.org/artist-krasner-lee-works.htm#pnt\\_3](http://www.theartstory.org/artist-krasner-lee-works.htm#pnt_3)> (29.11.2017) Traducció pròpia: "Vaig pintar una gran quantitat de quadres perquè no podia dormir per les nits. En comptes de combatre l'insomni, vaig intentar pintar. I em vaig adonar que si anava a treballar a la nit, hauria d'eliminar el color completament, perquè no podia fer front al color excepte amb la llum del dia".

## JACKSON POLLOCK



Paul Jackson Pollock (Cody, 1912- Springs, 1956) va ser un influent pintor estatunidenc i una de les principals figures de l'Expressionista Abstracte. Ell era el menor de sis fills d'una família de classe obrera. De petit va ser expulsat de la secundària dos cops a la ciutat de Los Angeles. Poc després es mudà a Nova York, on va tenir com a mestre a Thomas Hart Benton en l'Art Student League. Al 1936 tingué un treball en el Taller Experimental de *Union Square* dirigit pel muralista mexicà David Siqueiros, personatge influent en la seva pintura. Mentre treballava per a ell practicà amb ortodoxes tècniques d'aplicació com l'ús dels aerosols, les salpicades i el regalim. Finalment al 1941 veié una demostració de la pintura indígena de sorra en el Museu d'Història Natural, el qual l'impulsà a crear la seva tècnica gesticular de vessament de pintura. Al 1945, Pollock es casà amb Lee Krasner.

Aquesta tècnica de regalim que ell utilitzava en els seus quadres s'anomenà *action painting* ("pintura d'acció"), on per mitjà de moviments salpicava la tela creant els quadres. Pollock creia que l'acció de pintar accedia al seu inconscient. Per tant, la seva tècnica es convertia en un procés automàtic, anomenat automatisme. L'artista estava interessat en plasmar el seu subconscient dins de la tela. Aquest procés és el mateix per exemple al que segueix un músic de Jazz a l'hora d'improvisar o un raper d'estil lliure.

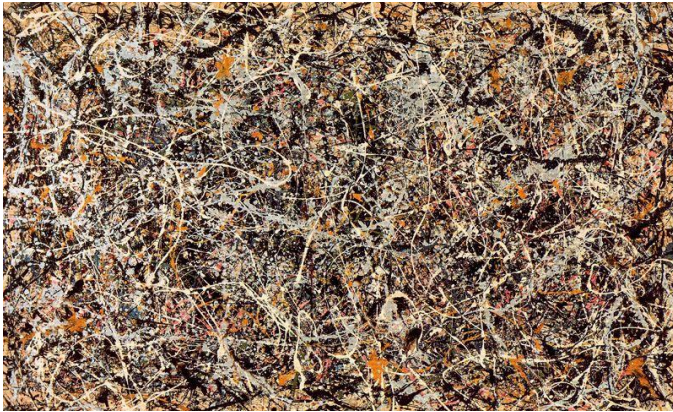
L'artista explicava: "Mi opinión es...que el pintor moderno no puede expresar su época, el avión, la bomba atómica, la radio, con las viejas formas del Renacimiento... el artista moderno vive en una época mecánica... trabaja y expresa un mundo interior—en otras palabras, expresa, la energía, el movimiento, y otras fuerzas internas<sup>132</sup>."

I continuava: "El método de pintar es el desarrollo natural de una necesidad. Quiero expresar mis sentimientos en lugar de ilustrarlos. La técnica es sólo un medio para llegar a una declaración.... Puedo controlar el flujo de la pintura: no es un accidente, así como no hay comienzo ni fin<sup>133</sup>". (Jackson Pollock en Films de Hans Namuth y Paul Falkenberg 1951).

Tristament, Pollock lluità durant tota la seva vida contra l'alcoholisme i morí en un accident automobilístic l'11 d'agost de 1956, ja que conduïa ebri. Accident en el qual la seva amant Ruth Kligman resultà ferida i l'amiga de Ruth, Edith Metzger, morta.

<sup>132</sup> STUDYLIB. THE WARHOL: RECURSOS & LECCIONES. *Artistas Pasados y Presentes: Jackson Pollock*. <<http://studylib.es/doc/7742218/folleto-de-jackson-pollock>> (25.11.2017)

<sup>133</sup> STUDYLIB. THE WARHOL: RECURSOS & LECCIONES. *Artistas Pasados y Presentes: Jackson Pollock*. <<http://studylib.es/doc/7742218/folleto-de-jackson-pollock>> (25.11.2017)



### IDENTIFICACIÓ

Pollock. *Número 1* (1948). Tècnica: oli, esmalt i pintura d'alumini. Suport: tela; 1,60 m x 2,59 m. Expressionisme Abstracte. Localització: *Museum of Contemporary Art*, a Los Angeles.

### ESTIL

Expressionisme abstracte, característiques generals esmentades en l'obra de Krasner. Cal remarcar que Pollock és el principal representant de l'anomenada *action painting* o “pintura d'acció”, en oposició a *all over painting*, una segona gran branca de l'Expressionisme Abstracte nord-americà, amb Mark Rothko com a principal exponent.

Del 1935 al 1942 Pollock treballà per la *Federal Arts*. El 1943 realitzarà la seva primera exposició individual a la galeria *Peggy Guggenheim*, la qual li proporcionarà un contracte que li permetrà dedicar-se únicament a la pintura. Durant aquesta època dibuixarà paisatges sota la influència del pintor Benton que representava el moviment Regionalista americà per mitjà d'escenes quotidianes i Ryder, qui era conegut per les subtils variacions de color enfront a les obres tonalistes de l'època. Més tard, Pollock començarà a introduir en la seva obra temes rituals i totèmics.

Des del 1942 fins al 1947 la seva tècnica es caracteritzarà per la violència gestual, pels colors vius i les referències figuratives. Justament al 1947 començarà a fer ús de la seva tècnica del *dripping*.

A partir de 1950 fins a 1952 utilitzà únicament el color negre i el blanc. Més tard, tornà a utilitzar el color.

## ANÀLISI FORMAL

### Anàlisi tècnica i material

Els materials utilitzats són oli, esmalt i pintura d'alumini sobre tela. La tècnica que utilitza Pollock en aquesta obra és el *dripping*. Tècnica que consisteix en deixar regalimar (degoteig) o llençar la pintura d'una manera salvatge per mitjà de pinzells, bastons xops de pintura o pots foradats sobre una tela estesa al terra. De tal manera que tota la tela quedés recoberta amb pintura i cada part d'aquesta tingué la mateixa importància.

Segons deia Pollock: “A terra em sento més còmode, més a prop, més part del quadre, ja que d'aquesta manera puc caminar-hi, treballar des dels quatre angles i estar, literalment, a dintre del quadre, com els indis de l'Oest que treballaven sobre la terra<sup>135</sup>.”

El nord-americà alternava el treball material amb dies de reflexió sobre l'obra inacabada, posat que per a ell era més important el procés que no pas l'obra en si acabada.

<sup>134</sup> LLACAY, Toni; VILADEVALL, Montse [et al]. *Visualart. Comentari de totes les obres d'art de la selectivitat. Batxillerat. Espanya*: Vicens Vives. 2ª edició, 2014. Pàg. 288 i 289.

<sup>135</sup> LLACAY, Toni; VILADEVALL, Montse [et al]. *Visualart. Comentari de totes les obres d'art de la selectivitat. Batxillerat. Espanya*: Vicens Vives. 2ª edició, 2014. Pàg. 288.

### Anàlisi plàstica i estilística

En aquesta obra utilitza sobretot el blanc i el negre i alguns colors primaris com el groc i el blau.

La composició de l'obra està formada per un conjunt de filigranes, les quals defineixen l'estat d'ànim de l'artista. D'aquesta manera l'artista creà un nou llenguatge. Així, per a ell el llenguatge era un vehicle d'expressió dels sentiments i l'obra no tenia perquè contenir un missatge desxifrabla. L'important per Pollock era l'acció (*action painting*), un impuls lliure i automàtic que definia totes les seves obres. Totes elles estan definides per una inexistència d'un centre d'atenció i d'una jerarquització de les formes, la pintura és continua i es podria expandir més enllà dels límits de la tela.

### IDENTIFICACIÓ, TEMA I SIGNIFICAT

Pollock mai sabia com acabarien les seves obres, posat que per a ell era molt important *l'action painting*, l'acció, el procés en si. De tal manera que els titulava al final, els hi posava un número o la data de creació de l'obra per nom o simplement *Sense títol* per no limitar la imaginació de l'espectador, fent d'aquesta manera partícip a l'observador.

Els expressionistes abstractes canvien la relació de l'espectador amb l'obra. Fins aleshores, el llenç s'havia utilitzat només com a suport per adornar la pintura de l'obra. En canvi, els expressionistes abstractes posen la tela al terra, la pinten per tots els cantons i fins i tot la trepitgen. Alguns d'ells, al mateix temps, pinten amb les seves pròpies mans.

La tècnica de Pollock va ser criticada al principi per alguns contemporanis, però d'altre elogiaren les seves obres com Alfred Barr, del *Museu d'Art Modern* que descrigué les seves obres com: “una aventura estimulante per als ulls, plena de focs d'artifici, trampes, sorpreses i goig”<sup>136</sup>. Als anys 60, la crítica artística considerarà que l'expressionisme abstracte en general, i l'estil de Pollock en particular, era massa intel·lectual. Això donarà lloc al Pop Art d'Andy Warhol.

---

<sup>136</sup> LLACAY, Toni; VILADEVALL, Montse [et al]. *Visualart. Comentari de totes les obres d'art de la selectivitat. Batxillerat. Espanya*: Vicens Vives. 2ª edició, 2014. Pàg. 289.

## COMPARACIÓ ENTRE LEE KRASNER I JACKSON POLLOCK

Principalment en aquesta parella trobem el factor de coacció que tenia el matrimoni envers l'art. Les obres d'art de Pollock són més grans que les de Krasner. Per dos motius: Pollock treballava en el graner, espai ampli, i Krasner en la seva petita habitació. Per tant, Krasner tenia menys espai per realitzar les seves obres. Per altra banda, Krasner li tenia tanta admiració al seu marit que l'ajudà a impulsar la seva carrera, deixant en segon lloc la seva. A més, Pollock era alcohòlic i Krasner era el seu suport moral en moments difícils.

A més, les pinzellades de tots dos eren diferents. Lee feia servir, quan estava casada amb Pollock, petites pinzellades passives (des de la seva habitació no es podia moure molt per realitzar les seves obres); i Pollock, grans pinzellades a escala de mural. Quan el seu marit morí, passà a fer obres a gran escala, ja que el graner era el seu estudi, i la seva pinzellada passà a ser activa, a tenir un rol dinàmic dintre de la composició de l'obra. De tal manera que donà impuls al ser art amb la influència del seu marit, la influència d'obres a gran escala amb amplis i dinàmics moviments. Per tant, segons penso, es podria dir que agafà el rol determinat per l'home en la societat patriarcal: la grandària; mentre que el rol de la dona i el que hauria d'assumir Krasner segons els estereotips marcats seria: la menudesa. Opino que potser per a ella simplement era una manera de reivindicació per haver estat lligada al matrimoni, sense poder donar a conèixer plenament el seu art.

Així que el fet de tenir un marit tan important com Pollock, per a ella significava l'abandonament del seu art i, penso que, també era una "obligació inconscient", perquè ella sentia que havia de tenir cura de la casa, de l'àmbit domèstic i del marit, rol determinat per la dona en una societat patriarcal. Cal afegir que, a més, Pollock tenia una amant. És a dir, a sobre de què Krasner va renunciar al seu art per impulsar el del seu marit, se'n va amb un altra dona; patró que torna a aparèixer en diferents parelles a les societats patriarcales, on l'home pot tenir una dona i una amant alhora sense ser jutjat. Per tant, personalment penso que Krasner va ser una dona *silenciosa* en quan estava casada amb Pollock i quan quedà viuda va ser una artista lliure i independent.

## **2.2.2. JEAN-CLAUDE I CHRISTO** **JEANNE-CLAUDE**



Jeanne-Claude ve néixer el 13 de juny del 1935 al Marroc. Ella era filla d'un militar francès que estava destinat en aquella zona. El seu pare es va divorciar de la seva mare poc després del naixement, i Précilda, la seva mare, es va tornar a casar tres copes més.

Jeanne-Claude va obtenir un batxillerat en llatí i filosofia el 1952 a la Universitat de Tunis. Ella fumava. Malgrat ho va intentar deixar, no va tenir èxit.

Conegué a Christo quan ell estava pintant un retrat de sa mare, Précilda. Inicialment, Christo és va sentir atret per la germanastra de Jeanne-Claude, Joyce. Però més, endavant es van enamorar de Jeanne-Claude. L'artista compromesa amb Philippe Plachon, va optar per casar-se amb ell. Però després de la lluna de mel, va abandonar al seu marit al estar embarassada de Christo. Finalment es van casar amb ell el 1962.

Ella va dir que es va convertir en una artista per amor a Christo (si Christo hagués tingut una altre professió, ella hauria tingut la mateixa). El matrimoni sempre viatjava en avions separats, perquè si un dia un s'estavellava, l'altre podia continuar amb les obres dissenyades pels dos conjuntament. En un primer moment signaven les seves obres només amb el nom de Christo però als anys 90 començaren a signar sota el nom de Christo i Jeanne-Claude<sup>137</sup>. Cal remarcar que totes les seves obres són gratuïtes i les financen ells amb els diners que posseeixen<sup>138</sup>.

Finalment, Jeanne-Claude morí a la ciutat de Nova York el 2009 a causa d'un aneurisma cerebral<sup>139</sup>.

## **CHRISTO VLADIMIROV JAVACHEFF**



Christo també va néixer el 13 de juny del 1935, però a Bulgària. Una bonica coincidència que va fer del seu amor un vincle més gran.

El pare de Christo era un home de negocis i sa mare, la secretària de l'Acadèmia de Belles Arts de Sofia. Per tant, els professors ràpidament apreciaren el talent que Christo tenia i es matriculà a l'escola. Més endavant, estudià a Praga i també a Viena.

A continuació, es mudà a París el 1958. La seva vida allí es va caracteritzar per les dificultats financeres i l'aïllament social per la dificultat alhora d'aprendre l'idioma. Guanyà diners realitzant retrats, gràcies a un d'ells conegué a Jeanne-Claude.

Fou a finals dels anys 50 quan Christo començà a empaquetar petits objectes quotidians. La seva primera obra registrada es tracta d'una llauna de pintura buida embolicada amb una tela acolorida amb sorra i pintura d'automòbil. Amb el temps, l'artista s'animà i començà a embolicar objectes de major mida com cotxes o barrils. Fins arribar a embolicar llocs importants i de gran mesura. Com a conseqüència començaren a tenir problemes amb els permisos i les dificultats derivades del muntatge.

<sup>137</sup> VÁZQUEZ, Jessica; BARBEITO, Jessica. *No desaparecen al artista. CHRISTO Y JEANNE-CLAUDE*. WordPress (Publicat: 27.04.2013) <<https://nodisparenalartista.wordpress.com/2013/04/27/christo-y-jeanne-claude/>> (Data de consulta: 29.11.2017)

<sup>138</sup> PÁGINA OFICIAL DE CHRISTO Y JEANNE-CLAUDE. *The Floating Piers*. <<http://www.christojeanneclaude.net/projects/the-floating-piers?view=info>> (29.11.2017)

<sup>139</sup> WIKIPEDIA. *Christo y Jeanne-Claude*. <[https://en.wikipedia.org/wiki/Christo\\_and\\_Jeanne-Claude](https://en.wikipedia.org/wiki/Christo_and_Jeanne-Claude)> (29.11.2017)

Encara així, els artistes persistiren i amb l'assistència de molts voluntaris i ajudants aconseguiren arribar a crear les seves obres gegants<sup>140</sup>.

Actualment Christo està trist perquè es va morir la seva dona, per aquesta raó va tractar un temps en tornar a crear noves obres d'art. Ell comentà: “Es muy difícil trabajar sin ella. Era una persona extremadamente crítica, muy partidaria de la discusión, que siempre encontraba soluciones para todo. Heredé a sus dos ayudantes, así que ahora trabajamos los tres en el mismo despacho. Cada vez que tenemos un problema, nos preguntamos: “¿Qué haría Jeanne-Claude?”. La echamos terriblemente de menos, pero es como si todavía estuviera ahí<sup>141</sup>.”

Així que la troba molt a faltar i segueix pensant en ella. Encara així Christo està continuant el treball que no pogueren acabar junts.

### THE WRAPPED REICHSTAG



### IDENTIFICACIÓ

Christo i Jeanne-Claude. *Wrapped Reichstag* (“El Parlament Alemany embolicat”). Berlín, 1971-95.

### ESTIL

Tenen un estil propi al que no volen posar una “etiqueta”. Sovint s’han inclòs dins del *Land Art* o “art de paisatge”, però ells rebutgen aquesta adscripció, probablement perquè a diferència de Robert Smithson o Walter de Maria, per a ells l’objecte continua essent important.

### Característiques

En primer lloc, trobem l’autofinançament. Porten a terme les seves obres amb els diners que guanyen de les seves obres, sense patrocinis ni donacions. En segon lloc, les seves obres són efímeres, la seva exposició només dura un cert temps, posat que són edificis o llocs normalment importants que no poden estar eternament embolcallats. Després de l’exposició els materials són reciclats industrialment. En tercer lloc, les seves obres requereixen milers de metres de tela de propilè resistent al foc i coberta per una capa d’alumini que dona volum i evita el desgast de la superfície de l’edifici, aquesta sol ser blanca o de colors. Per últim, les obres impliquen la necessitat de voluntaris i ajudants.

Els crítics afirmen que el seu art s’assembla al *Land Art*, posat que intervé el paisatge i l’espai al ser transformat adquireix una altra naturalesa, aconseguint

<sup>140</sup> VÁZQUEZ, Jessica; BARBEITO, Jessica. *No disparen al artista. CHRISTO Y JEANNE-CLAUDE*. WordPress (Publicat: 27.04.2013) < <https://nodisparenalartista.wordpress.com/2013/04/27/christo-y-jeanne-claude/>> (Data de consulta: 29.11.2017)

<sup>141</sup> PÁGINA OFICIAL DE CHRISTO Y JEANNE-CLAUDE. *The Floating Piers*. <<http://www.christojeanneclaude.net/projects/the-floating-piers>> (29.11.2017)



que els espectadors percebin de forma diferent el mateix lloc. De tal forma que qualsevol espai que contingui una obra seva perd la seva identitat per adquirir unes altres qualitats que ens fan reflexionar sobre la seva grandesa<sup>142</sup>.

## ANÀLISI FORMAL

### Anàlisi tècnica i material

Concretament per aquesta obra necessitaren més de 10.000 metres de tela de propilè de color blanc<sup>143</sup>. Per a portar a terme les seves obres, solen comptar amb un impressionant equip d'enginyers, arquitectes, artistes, etc. Així com amb el mecenatge i patrocini de marques i institucions.

### Anàlisi plàstica i estilística

La seva obra qüestiona la tradicional divisió de les Belles Arts en arquitectura, pintura i escultura, investiga el diàleg entre aquests tres vehicles artístics a través de la seva inserció en el paisatge, en el lloc. És un edifici convertit en escultura, una escultura creada negant la funció de l'arquitectura, una pintura que assoleix el volum... És així que els paisatges canviaven completament de perspectiva amb la seva obra. Les formes arquitectòniques, lògiques i rectes, esdevenen etèries, abstractes, arrodonides i esponjoses. Aquestes noves qualitats roben la lògica arquitectònica als edificis, impossibles, inútils. Així, la mirada se centra en la pura forma, que no habita en la cosa observada sinó en la imaginació de l'espectador.

## IDENTIFICACIÓ, TEMA I SIGNIFICAT

Per una banda, el tema de l'obra és l'acció d'embolcallar el Parlament Alemany.

Per l'altra, l'edifici perd part de la seva identitat i fa que l'espectador observi des d'una altra perspectiva l'obra, sense perdre la seva importància com a monument, posat que els humans li donem rellevància als llocs i espais, en aquest cas el *Reichstag*.

---

<sup>142</sup> LA CHICA DEL FLEQUILLO. *Christo y Jeanne-Claude: una historia de amor y arte*. <<https://lachicadelflequillo.es/christo-y-jeanne-claude-una-historia-de-amor-y-arte/>> (29.11.2017)

<sup>143</sup> LA CHICA DEL FLEQUILLO. *Christo y Jeanne-Claude: una historia de amor y arte*. <<https://lachicadelflequillo.es/christo-y-jeanne-claude-una-historia-de-amor-y-arte/>> (29.11.2017)

## FLOATING PIERS



passarel·la ha comunicat la ciutat de Sulzano amb dues petites illes pròximes.

## IDENTIFICACIÓ

Feta per Christo després de la mort de Jeanne-Claude, però és una obra que havia dissenyat prèviament el matrimoni. *Floating Piers* (“Molls Flotants”). Itàlia, 2014-16. 3 quilòmetres de llargada, més 16 metres d’amplada i 35 centímetre d’altura<sup>144</sup> d’un pont flotant sobre el llac Iseo, a la regió de Bèrgam (Itàlia). La tela va continuar al llarg de 2,5 quilòmetres de carrers de vianants a Sulzano i Peschiera Maraglio. De tal manera que la

ESTIL – Ídem que l’anterior obra.

## ANÀLISI FORMAL

Anàlisi tècnica i material – Ídem que l’anterior obra amb excepcions. En aquesta obra es fabriquen 200.000 cubs de polietilè amb els quals es fa una tela de color taronja amb una llargada de 90.000 metres quadrats<sup>145</sup>.

Anàlisi plàstica i estilística – Ídem a l’obra anterior.

## IDENTIFICACIÓ, TEMA i SIGNIFICAT

Per una banda, el tema de l’obra és la il·lusió de caminar sobre les aigües que crea la passarel·la de tela taronja.

El significat de l’obra és el mateix que la del *Wrapped Reichstag*.

## COMPARACIÓ ENTRE JEANNE-CLAUDE I CHRISTO

Jeanne-Claude al ser filla de militar tenia una mentalitat regida per la disciplina amb un pensament conservador, on l’home exerceix un rol dominant sobre la dona. Pensem que va ser per aquesta raó i per la normes de la societat que encotillaven les dones les que van provocar que al principi signessin només amb el nom de Christo, perquè ella havia estat educada per romandre en el silenci (dona *silenciosa* que aporta idees). Més tard, als anys 90 passen a signar els dos junts com a autors de les obres. Malgrat que finalment signessin els dos artistes la gent els coneix pel matrimoni Christo, quedant en segons plànol el veritable nom de la cap pensant de les titàniques obres, Jeanne-Claude.

Tenint en compte totes les afirmacions exposades anteriorment, pensem que van ser una parella que es va estimar molt i van arribar a treballar com a iguals entre ells, però de cara al públic l’home té un rol dominant al fer un ús només del seu cognom per reconèixer la parella artística. En la seva última etapa, on signaven tots dos, es poden considerar com una parella amb igualtat artística, malgrat que la societat del moment encara segueix *silenciant* el nom de la dona artista.

<sup>144</sup> PÁGINA OFICIAL DE CHRISTO Y JEANNE-CLAUDE. “The Floating Piers” <<http://www.christojeanneclaude.net/projects/the-floating-piers>> (29.11.2017)

<sup>145</sup> PÁGINA OFICIAL DE CHRISTO Y JEANNE-CLAUDE. The Floating Piers. <<http://www.christojeanneclaude.net/projects/the-floating-piers>> (29.11.2017)

## 2.3. MATRIMONIS AMB IGUALTAT ARTÍSTICA

### 2.3.2. NIKI DE SAINT-PHALLE I JEAN TINGUELY

#### NIKI DE SAINT-PHALLE



El seu nom és Catherine Marie-Agnes Fal de Saint Phalle encara que és més coneguda com a Niki de Saint Phalle (França, 1930 – Estats Units, 2002). Ella fou una aristòcrata, escultora, pintora i cineasta<sup>146</sup>. La seva família va quedar afectada econòmicament pel crack del 1929. D'adolescent patí abusos sexuals del seu pare i la incomprensió de la seva mare per l'embaràs no desitjat de Niki, promogut per les infidelitats del seu marit<sup>147</sup>.

Llavors Niki se n'anà a viure amb els seus avis a París. Al cap d'uns anys retornà i treballà com a model per algunes revistes com Elle o Vogue. Al 1950 coneix a Harry Mathews (futur escriptor) amb qui tindrà dos fills. Al 1960 se separa definitivament del seu marit, abandonant els seus fills també i viatjant de nou a París. És en aquest moment quan coneix a la seva ànima bessona: el suís Jean Tinguely. Es casaran al 1971 i seguiran gairebé tota la vida. Al 1991 gairebé quan Tinguely mor, ell l'abandona per una jove suïssa Milena Palakarkina amb la qual va tenir un fill.

Niki va patir depressions per les quals va estar internada durant algun temps i de les quals mai es va recuperar del tot. No obstant, Saint-Phalle va ser una de les primeres dones que va rebre elogis i reconeixement internacionals durant la seva vida, creant amb èxit un personatge públic de si mateixa. Igual que Warhol, Niki va saber aprofitar els mitjans de comunicació per afavorir la seva obra<sup>148</sup>.

Ella sense tenir cap formació artística Saint-Phalle s'inspirà en Gaudí (arquitecte espanyol, màxim representant del modernisme català), Dubuffet (pintor i escultor francès), i Pollock per inventar, a finals de la dècada de 1950, un món singular i diferent. Aquest món es contextualitza en el Nou Realisme. Niki és internacionalment cèlebre per obres com les alegres i poderoses *Nanas*, les impactants Pintures-Tir (*Shooting Paintings*) on entren en joc les *performances*. Aquesta tècnica utilitzada per l'artista al 1960 consisteix en disparar amb una carabina sobre boles de pintura col·locades sobre una superfície blanca de guix<sup>149</sup>. Per últim, trobem les obres d'art públiques i emblemàtiques que ella mateixa finançà com el *Jardí del Tarot*, a la Toscana<sup>150</sup>.

La gent coneix a Saint-Phalle sobretot per les seves *Nanas* colorides i alegres. Però moltes persones s'obliden del caràcter violent i radical de les seves obres. Aquesta artista polifacètica reivindicà en les seves obres un caràcter revolucionari, creant un món propi, on existeix el poder del femení i l'atac a les convencions socials, fins a portar-la a utilitzar les armes en algunes de les seves *performances* (ús de la violència).

<sup>146</sup>DIDACTALIA. “Niki de Saint Phalle: vida y obra de la transgresora artista” <<https://didactalia.net/comunidad/materiaeducativo/recurso/niki-de-saint-phalle-vida-y-obra-de-la/8c75dade-3076-41cd-b802-3633f138a8d8>> (27.11.2017)

<sup>147</sup> ALMA LEONOR LÓPEZ, Pilar. “Hon”, *Ella... Niki de Saint Phalle*. Helicon (Publicat: 25.11.2016) <<https://almaleonor.wordpress.com/2016/11/25/hon-ella-niki-de-saint-phalle/>> (Data de consulta: 27.11.2017)

<sup>148</sup> MUSEO GUGGENHEIM BILBAO. *Niki de Saint-Phalle*. < <http://nikidesaintphalle.guggenheim-bilbao.eus/>> (27.11.2017)

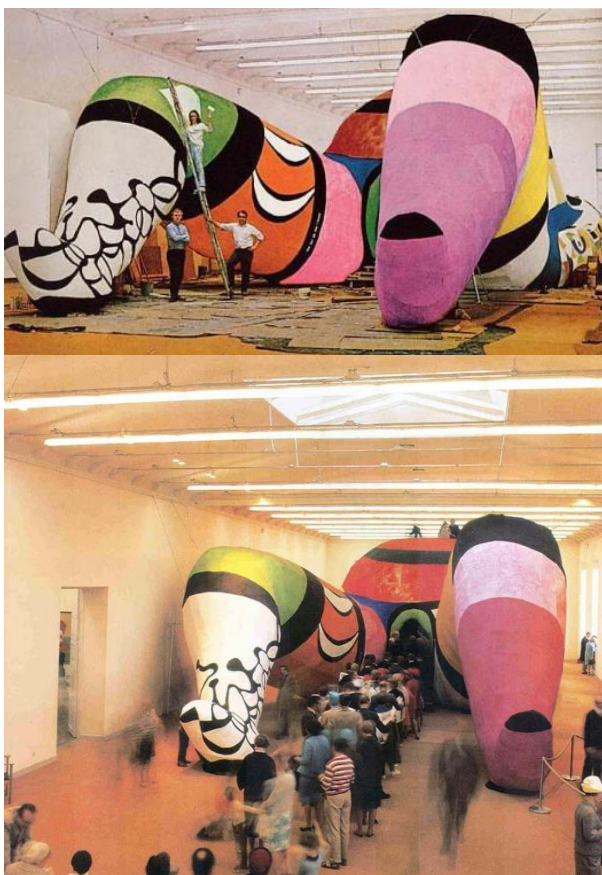
<sup>149</sup> ALMA LEONOR LÓPEZ, Pilar. “Hon”, *Ella... Niki de Saint Phalle*. Helicon (Publicat: 25.11.2016) <<https://almaleonor.wordpress.com/2016/11/25/hon-ella-niki-de-saint-phalle/>> (Data de consulta: 27.11.2017)

<sup>150</sup> GRÀFFICA. *El arte feminista y social de Niki de Saint Phalle en el Guggenheim*. Gràffica (Publicat: 07.03.2015) <<https://graffica.info/el-arte-feminista-y-social-de-niki-de-saint-phalle-en-el-guggenheim/>> (Data de consulta: 27.11.2017)

La premsa parlà de Saint Phalle com “la primera gran artista feminista del segle XX”:

*Niki de Saint Phalle es considerada asimismo la primera gran artista feminista del siglo XX. A través de una nueva representación del cuerpo femenino, el erotismo y las grandes figuras míticas, cuestionó los cánones establecidos y reivindicó el poder de la mujer y su papel en la sociedad. Hija, esposa, madre, guerrera, hechicera y diosa son etiquetas de sus célebres Nanas, retratos imaginativos de la propia artista y de otras mujeres coetáneas que reinterpretó a lo largo de toda su trayectoria. Las series de Novias, Alumbraamientos y Diosas y, tras las Nanas, las Madres devoradoras, conforman una verdadera mitología femenina, que se completa a través de los textos y declaraciones de la artista y el contenido de sus películas<sup>151</sup>.*

## HON-EN KATEDRAL



### IDENTIFICACIÓ

Niki de Saint-Phalle. *Hon-en Katedral* (“Ella és una catedral”, en suec), 1966. Localització de l'exposició: Museu d'Art Modern d'Estocolm. Actualment: No existeix. Va ser destruïda per la forta càrrega reivindicativa femenina. 28 x 9 x 6 metres<sup>152</sup>.

Un muntatge en el qual van col·laborar tant el seu marit Jean Tinguely, com l'artista finlandès Per Olof Ultvedt i el director del Museu d'Estocolm, Pontus Hulte, qui més tard serà el director del Centre Pompidou de París que encarregarà a Niki i Jean la *Font Stravinsky*, també anomenada *Font dels Autòmats*, on barregen els seus dos estils combinant-los a la perfecció.



<sup>151</sup> GRÀFFICA. *El arte feminista y social de Niki de Saint Phalle en el Guggenheim*. Gràffica (Publicat: 07.03.2015) <<https://graffica.info/el-arte-feminista-y-social-de-niki-de-saint-phalle-en-el-guggenheim/>> (Data de consulta: 27.11.2017)

<sup>152</sup> ALMA LEONOR LÓPEZ, Pilar. “Hon”, *Ella... Niki de Saint Phalle*. Helicon (Publicat: 25.11.2016) <<https://almaleonor.wordpress.com/2016/11/25/hon-ella-niki-de-saint-phalle/>> (Data de consulta: 27.11.2017)

## ESTIL

El seu estil és el de nou realisme francès.

### Característiques generals

Es va caracteritzar per l'ús de diverses imatges realistes, representant objectes residuals de la societat així com imatges obtingudes de la vida quotidiana o dels mitjans de comunicació. A més, també utilitzen la tecnologia i la indústria, fent ús de l'assemblatge i jugant amb l'atzar. Per a ells, la realitat era el més important<sup>153</sup>.

Comparant el nou realisme de diferents artistes, el de Saint-Phalle és més naïf. No fa màquines autodestructives, oxidades i estridents com el seu marit, ni acumulacions i compressions de cotxes com el pintor i escultors francès Arman. Ella s'apropia del cos femení des de l'experiència lúdica, no des de l'erotisme patriarcal heterosexista. Probablement, això és fruit del seu posicionament amb la reflexió de gènere, amb l'art de les dones. Els artistes neorealistes no tenen una formació acadèmica artística, sinó que són autodidactes. Per tant, poden recordar (en el cas de la nostra artista) un art infantil, primordial<sup>154</sup>.

## ANÀLISI FORMAL

### Anàlisi tècnica i material

Figura exempta, jacent i d'embaum rodó. Escultura feta de polièster, un material que la resta d'artistes van deixar d'utilitzar per la seva alta toxicitat<sup>155</sup>. El polièster és insoluble en els dissolvents artístics, per tant, no es pot utilitzar per a pintures líquides. Té propietats que fan possible que aquest material sigui excel·lent pel modelat i, per aquesta raó, és molt utilitzat per escultors experimentals. Els dissolvents que utilitzen amb la resina de polièster, com el MEK (metil-etil-cetona) són molt tòxics i els acceleradors, enduridors i altres additius poden atacar la pell. En resum, s'ha d'anar molt en compte al utilitzar aquest tipus de material i es necessari un equip i espai professional per la realització de les obres<sup>156</sup>.

### Anàlisi plàstica i estilística

La composició és unifacial encara, que al ser d'embaum rodó (treballada per totes les bandes) es pot contemplar des de totes múltiples angles. A més, és una escultura que presenta una simetria respecta a la forma. Predominen les corbes i les línies rectes.

És una escultura policromada, però amb colors molt saturats que no se solapen uns amb altres, creant un contrast de colors semblant al que utilitzava Sonia Delaunay en les seves obres per mitjà de l'estil simultani. A més, fa un ús del color blanc per fer referència a la puresa.

L'espai on es troba ubicat és un museu, es deia que l'escultura era un museu dintre d'un museu, posat que els espectadors entraven dins de la pròpia escultura, la qual era un cos femení que tenia en el seu

<sup>153</sup> ANGARITA, Alejandra. *Nuevo Realismo*. Blogspot (Publicat: 18.01.2013) <<http://nuevorealismohistoriadeldarte.blogspot.com.es/2013/01/caracteristicas.html>> (Data de consulta: 27.11.2017)

<sup>154</sup> ESQUINCA, Julenne. *Nuevo Realismo*. Fahrenheit magazine (Publicat: 24.05.2016) <<http://fahrenheitmagazine.com/arte/que-es-el-arte-naif/>> (Data de consulta: 27.11.2017)

<sup>155</sup> LA VOZ, Redacción. *Niki de Saint Phalle, la historia de la mujer que esculpió la vagina más grande del mundo*. La voz de Galicia. (Publicat: 29.10.2014) <<https://www.lavozdegalicia.es/noticia/informacion/2014/10/29/niki-saint-phalle-historia-mujer-esculpio-vagina-grande-mundo/00031414572146056858157.htm>> (Data de consulta: 27.11.2017)

<sup>156</sup> MAYER, Ralph. *Materiales y técnicas del arte*. Tursen, Herman Blume Edicions. 3ª edició, 1993. Pàg. 255 <[https://books.google.es/books?id=xkQqs7-b03wC&pg=PA255&lpg=PA255&dq=tecnica+del+poliester+en+arte&source=bl&ots=AqV6PZR10L&sig=8wnQ0iRi6bmBiqESQ06W5kwJNk4&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjZ3J7pt9\\_XAhVFxRQKHe1yBacQ6AEIRTAJ#v=onepage&q=tecnica%20del%20poliester%20en%20arte&f=false](https://books.google.es/books?id=xkQqs7-b03wC&pg=PA255&lpg=PA255&dq=tecnica+del+poliester+en+arte&source=bl&ots=AqV6PZR10L&sig=8wnQ0iRi6bmBiqESQ06W5kwJNk4&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjZ3J7pt9_XAhVFxRQKHe1yBacQ6AEIRTAJ#v=onepage&q=tecnica%20del%20poliester%20en%20arte&f=false)> (27.11.2017)

interior genialitat<sup>157</sup>. Les obres que estaven en el seu interior eren tobogans, sales de cine que projectaven pel·lícules mudes, bancs per enamorats, un aquari, una galeria d'art amb obres "falses", un planetari, un mirador que fins i tot hi havia una obra del seu marit Tinguely titulada *Big Mill* (el gran molí)<sup>158</sup>. Representant una realitat, un moment en concret, la penetració.

#### IDENTIFICACIÓ, TEMA I SIGNIFICAT<sup>159</sup>

El tema representat és la penetració dels espectadors per mitjà de la vagina. De tal manera que l'artista simula el part, reproduint una mirada artística no erotitzada. Es podria dir que l'artista "dona a llum" als espectadors, fent real el simbòlic i deixant clar el patiment i el rol que la societat deixava a les dones. És una escultura que representa el cos femení, per mitjà d'una de les famoses *Nanas* de Phalle (la primera en concret), no com un objecte de desig, el cos femení no es cosificat (com si ocorre a la resta de la història de l'art. Punt explicat anteriorment al capítol del poder de la mirada, pàg. 34), sinó que és un cos femení amb genialitat interior (Mai en la història de l'art s'havia considerat una dona com a geni. Explicat prèviament al capítol del geni, pàg. 31).

Aquesta obra és purament una reivindicació feminista, la qual és una manera de ridiculitzar a l'home degut a les desproporcionades mides del seu cos. L'objectiu que persegueixen les obres feministes de Niki és el foment d'una societat matriarcal, oblidant la societat patriarcal, la qual era considerada per ella com a fracàs<sup>160</sup>.

Sembla tenir una funció lúdica, però encara que faci al·lusió a la penetració en el fons té una forta càrrega reivindicativa i feminista. Fins i tot la societat sueca, una de les considerades més avançades i liberalitzades del món, va acabar per desmuntar aquesta obra mestra. El muntatge de l'obra es va dur en secret, però la pressió (van arribar a qualificar a la premsa l'obra com un "monstre") van obligar al museu ha retirar l'escultura, tot just tres mesos més tard de ser inaugurada l'exposició. Finalment, l'estructura va ser destruïda<sup>161</sup>.

---

<sup>157</sup> LA VOZ, Redacción. *Niki de Saint Phalle, la historia de la mujer que esculpió la vagina más grande del mundo*. La voz de Galicia. (Publicat: 29.10.2014) < <https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/informacion/2014/10/29/niki-saint-phalle-historia-mujer-esculpio-vagina-grande-mundo/00031414572146056858157.htm>> (Data de consulta: 27.11.2017)

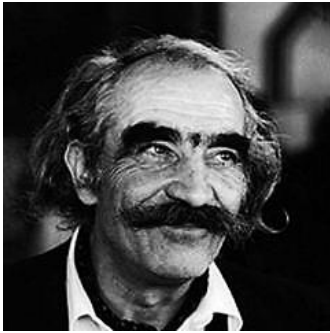
<sup>158</sup> ALMA LEONOR LÓPEZ, Pilar. "Hon", *Ella... Niki de Saint Phalle*. Helicon (Publicat: 25.11.2016) <<https://almaleonor.wordpress.com/2016/11/25/hon-ella-niki-de-saint-phalle/>> (Data de consulta: 27.11.2017)

<sup>159</sup> ALCOBA, Ernest. "Sobre las discontinuidades sexo-género-deseo en el arte contemporáneo", A: *Identidad de género vs identidad sexual*, Castellón: Universitat Jaume I, Fundación Isonomía. Castellón, 2008. Pàgs. 33 i 34.

<sup>160</sup> EMPODERADAS DEL ARTE. "Niki de Saint Phalle. Sus Nanas entre lo naïf y lo reivindicativo" < <http://empoderadas-del-arte.webnode.es/niki-de-saint-phalle/>> (27.11.2017)

<sup>161</sup> ALMA LEONOR LÓPEZ, Pilar. "Hon", *Ella... Niki de Saint Phalle*. Helicon (Publicat: 25.11.2016) <<https://almaleonor.wordpress.com/2016/11/25/hon-ella-niki-de-saint-phalle/>> (Data de consulta: 27.11.2017)

## JEAN TINGUELY



Jean Tinguely (Suïssa, 1925- 1991) va ser un pintor i escultor suís. És famós per les seves "màquines escultura" o art cinètic, classificat en la tradició dadaïsta; conegut oficialment com meta-mecànica (manera de crear escultures dinàmiques).

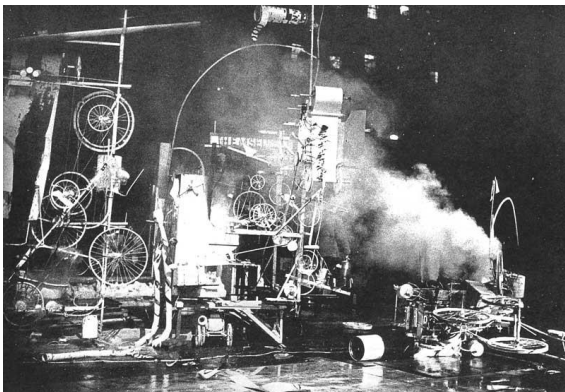
Les seves màquines es crearen per destruir o autodestruir-se. De tal manera que el seu significat es satíric; es burla de la sobreproducció dels béns del mercat capitalista, en una societat cada cop més industrialitzada.

Tinguely va créixer a Basilea, però quan era jove es mudà a França per desenvolupar la seva carrera artística. Va pertànyer al moviment d'avantguarda parisenc de mitjans del segle XX i va ser un dels artistes que va signar el manifest neorealista (*Nouveau réalisme*) el 1960.

Una de les seves obres més famoses és *Homenatge a Nova York* (1960), una escultura que es va autodestruir parcialment i es realitzà al *Museum of Modern Art*, de Nova York. La seva obra posterior, *Estudi N°2 per a un fi del món* (1962), detonà completament davant del públic reunit al desert a prop de Las Vegas<sup>162</sup>.

El 1971, Tinguely es va casar amb l'artista francesa Niki de Saint Phalle. I més tard, al 1991 el mateix any de la seva mort, abandonà a la seva dona per una jove suïssa Milena Palakarkina amb la qual va tenir un fill.

## HOMENATGE A NOVA YORK



### IDENTIFICACIÓ

Jean Tinguely. *Homenatge a Nova York* (1960). *Museum of Modern Art*, de Nova York. 16 metres de longitud. Obra feta amb escombraries<sup>163</sup>.

### ESTIL – Ídem Niki de Saint-Phalle

Concretament l'art que fa servir Tinguely és cinètic, corrent basada en l'estètica del moviment. En l'escultura aquest art està format per components mòbils. L'objectiu d'aquest tipus d'art és donar la sensació a l'espectador de moviment o almenys la il·lusió d'aquest.

<sup>162</sup> LUCAS ALVAREZ GIRARDI, Jorge. *La historia narrada a través del arte*. Blogspot (Publicat: 13.06.2015) <<http://lahistorianarradaatravesdelarte.blogspot.com.es/2015/06/la-fantastica-obra-de-jean-tinguely.html>> (Data de consulta: 28.11.2017)

<sup>163</sup> PARDEY, Andres. Texto extraído de: Jean Tinguely Retrospectiva Catalogo de exposición VV.AA. Edita IVAM Valencia, España. 2008 <<http://www.geifco.org/actionart/actionart02/secciones/01-manifestacion/artistas/restosDeLaAccion/JeanTinguely/Tingueley.htm>> (28.11.2017)

## ANÀLISI FORMAL

### Anàlisi tècnica i material

Obra feta amb escombraries, fins i tot un piano. Tota l'obra estava disposada de tal manera que hi hagués cert moviment en els objectes, donant lloc a l'estètica del moviment basat en la realitat.

### Anàlisi plàstica i estilística

Composició multi-facial, perquè es pot observar les màquines per diversos punts de vista sense cap un d'ells sigui predominant. En aquesta obra estan presents les asimetries, les màquines no tenen una longitud igual en totes ni entre elles mateixes. A més, apareixen figures geomètriques com els cercles presents en les rodes. Totes les màquines es mouen i, per tant, creen dinamisme.

## IDENTIFICACIÓ, TEMA I SIGNIFICAT

Aquesta màquina tenia com a objectiu autodestruir-se. Només ho va aconseguir parcialment, encara així la idea va quedar clara. De tal manera que el seu significat es satíric; Jean es burla de la sobreproducció dels béns del mercat capitalista, en una societat cada cop més industrialitzada.

## COMPARACIÓ ENTRE NIKI DE SAINT-PHALLE I JEAN TINGUELY

Niki de Saint-Phalle fa servir color viu, sobretot en les seves *Nanas*. Aquestes són dones amb mesures desproporcionades que pretenen burlar-se de la societat patriarcal. L'artista pensa que una societat matriarcal seria la solució a tots els problemes. Per aquesta raó, representa amb les seves *Nanas* diversos rols determinats per la societat que la dona ha de complir, posat que és esclava d'aquesta societat opressora i patriarcal. A més, Niki també té un caràcter reivindicatiu amb l'ús d'armes amb el seu famós "*Shooting Painting*". Per tant, les obres de Phalle estan plenes d'una forta càrrega social i cultural contra la societat patriarcal per mitjà de la representació de la realitat.

En canvi, Tinguely representa la realitat a través del moviment de màquines, amb colors foscos, apagats. També critica la societat, però no en proposa una de matriarcal. Ell ironitza la sobreproducció de la societat capitalista, donant com a resultat del problema l'explosió de totes les seves màquines. Aquestes representen l'explosió de Nova York en el seu *Homenatge* i l'explosió, la destrucció del món en el seu *Estudi N°2*. Per tant, per a Tinguely la solució a aquesta societat capitalista seria la destrucció d'aquesta.

Encara que la parella té les seves diferències en el tipus d'estil: Phalle fa ús d'un estil naïf i Tinguely, d'un cinètic; els dos es troben dins del Nou Realisme, on la realitat és el més important. Es va veure clar la seva compenetració en el món de l'art amb la seva famosa obra en conjunt i en la qual els dos tenen la mateixa importància anomenada la *Font dels Autòmats*. La diferència recau en què l'home queda relegat a la lògica, els mecanismes, la tecnologia... i la dona a la part lúdica, la divertida... En aquesta obra ubicada a París es pot observar la bellesa de tots dos estils, de dues persones de sexes diferents que han sabut treballar junts per treure-li el màxim profit a les seves habilitats. Aquesta és una bon matrimoni en igualtat artística, però que de manera conscient o inconscient està delegant certs rols/àmbits als homes (lògica) i d'altres a les dona (diversió).



### 2.3.3. ANNETTE MESSEGER I CHRISTIAN BOLTANSKY ANNETTE MESSEGER



Annette Messager (França, 1943) és una artista contemporània francesa. Els materials que fa servir són d'ús diari com peluixos o llibres, deixant de banda la formació acadèmica artística. A més, també fa servir fotografies. Ella es classifica dintre de l'art brut i el surrealisme. L'art brut apareix a partir dels anys 70, es pot considerar una branca de l'expressionisme i recull tota expressió artística creada fora dels límits de la cultura oficial, generalment realitzades per persones amb alguna malaltia psiquiàtrica, o bé, per persones excloses de la societat normativa<sup>164</sup>. També era important per l'artista el tractament del cos d'artistes com Claude Cahun, fotògrafa i escriptora francesa que es considerava bisexual; Pierre Molinier, fotògraf, pintor i poeta francès; i Jacques-André Boiffard, fotògraf i metge francès que participà en el moviment surrealista<sup>165</sup>.

S'ha vinculat el seu començament artístic a un art amb estil feminista. No obstant, l'artista nega la seva participació dintre d'aquest: "Sostiene que su condición de mujer y de artista se encuentran indisolublemente unidas<sup>166</sup>".

Annette és una artista que a partir dels seus estudis del 1968 s'ha centrat en el món interior. Ella està interessada sobretot en la infància i el fantàstic. L'artista s'ha identificat amb diferents *alter ego* al llarg de la seva carrera:

*Annette Messager, coleccionista (el más prolífico, con diferentes tipos de colecciones: anuncios matrimoniales, recortes, revistas, dichos...); Annette Messager, artista (relacionado con el mundo infantil); Annette Messager, mujer práctica (trabajo de la mujer); Annette Messager, tramposa (arte corporal)*<sup>167</sup>.

En obres com *Les Pensionnaires* o *Mes petites effigies* l'artista ens mostra objectes quotidians d'una manera pertorbadora, peluixos descosits i oberts en canal, animals dissecats ... Ella deia: "el horror es un sentimiento muy importante en la infancia (...) es una de las formas en las que comprenden las contradicciones del mundo" i això és precisament el que ens crida l'atenció del seu estil. Veiem les seves instal·lacions amb aquests objectes que ha modificat per tal de que s'assemblin a talismans de tribus. Messager vol ressaltar que sempre hi ha quelcom monstruós en la vida quotidiana, la doble cara del temor i la tendresa, al igual que el nen tendre i la seva por. L'interès de l'artista pel fantàstic es veu reflectit en obres com *Mes Trophées* o *Les lignes de la main*, on pinta diferents símbols sobre parts aïllades del cos, com uns exvotos i amb una mirada voyeurística (explicada anteriorment en el capítol poder a la mirada, pàg. 34)

Una altra obra seva que representa la seva vessant més feminista és *Les tortures volontaires*. En aquesta obra es mostra diferents maneres per les quals les dones s'han sotmet a cirurgies o modificacions amb l'objectiu de canviar el seu aspecte físic per l'opressió d'uns estereotips establerts per la societat<sup>168</sup>. L'artista ha defensat que a les dones se les veia des d'una altra perspectiva, una perspectiva de menor nivell artístic i/o intel·lectual. Per aquesta raó, la utilització de material

<sup>164</sup> TOTEMART NOTICIAS. "¿Qué es el Art Brut?" <<https://totenart.com/noticias/que-es-el-art-brut/>> (28.11.2017)

<sup>165</sup> VÁZQUEZ, Jessica; BARBEITO, Jessica. "No disparen al artista. Anna Messager " Wordpress (Publicat: 13.06.2015) <<https://nodisparenalartista.wordpress.com/2013/05/14/annette-messenger/>> (Data de consulta: 28.11.2017)

<sup>166</sup> MUSEO NACIONAL. CENTRO DE ARTE REINA SOFIA. . "Annette Messager. La procesión va por dentro" <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/annette-messenger-procesion-va-dentro> > (28.11.2017)

<sup>167</sup> VÁZQUEZ, Jessica; BARBEITO, Jessica. "No disparen al artista. Anna Messager " Wordpress (Publicat: 13.06.2015) <<https://nodisparenalartista.wordpress.com/2013/05/14/annette-messenger/>> (Data de consulta: 28.11.2017)

<sup>168</sup> VÁZQUEZ, Jessica; BARBEITO, Jessica. "No disparen al artista. Anna Messager " Wordpress (Publicat: 13.06.2015) <<https://nodisparenalartista.wordpress.com/2013/05/14/annette-messenger/>> (Data de consulta: 28.11.2017)

quotidians i la “falta de tècnica” no han sigut una pressa de decisió a l’atzar per part de l’artista. Sinó que mitjançant els materials i la tècnica que utilitza està reivindicant el rol establert a la dona en la societat en la que vivim, un rol dedicat a l’àmbit domèstic sobretot, per aquesta raó, utilitzen materials familiars, i la falta de coneixements, per la poca formació de la dona.

Així mateix Messenger va dur a terme una *performance* fotogràfica anomenada "Els enfocaments", seguint pels carrers als homes amb l'objectiu de fotografiar l'entrecreu dels seus pantalons.

Ella va comentar: "Fue una manera de tratar a los hombres como objetos, cuando por lo general las mujeres son tratadas como objetos", explicà Messenger. “Los hombres nunca dejan de revisar a fondo las mujeres, los pechos, todo.”<sup>169</sup>

Finalment, recalcar que ella és la companya de l'artista Christian Boltanski.

## PENETRACIÓ



### IDENTIFICACIÓ

Annette Messenger. *Penetració* (1993-1994). *National Gallery of Australia*, Canberra.

### ESTIL

Art Povera, art que sorgeix a la Itàlia del 1967.

### Característiques generals

Utilització de materials pobres com palla, pedres, sorra, fulles, objectes de metall, etc. Encara que hi van haver artistes del moviment que utilitzaren or, seda i marbre. Aquest art basa la seva estètica en la relació que hi ha entre l'objecte i la realització de l'obra. De tal manera que és important el material i la manera com el manipules o fabriques.

Així que hi ha obres que parteixen de determinades accions sobre el material, com apilar o esquinçar. O pel contrari, a partir del material (feltre, foc, etc.), se'l sotmet a una determinada acció.

Aquest art que valora els elements industrials en estat brut (metall) o materials naturals (terra) sorgeix a Europa com una reacció en contra de l'hegemonia de l'acer inoxidable, el plexiglàs i l'estricta geometria del *minimal art*. L'aparició en Itàlia no es causal, posat que anteriorment ja hi havia hagut reivindicacions contra un art mercantilista.

En resum, els artistes que defensaven l'Art Povera estaven d'acord en acabar amb la jerarquia dels materials, rebutjaven el consumisme i s'interessaven per la naturalesa i la nova indústria<sup>170</sup>.

## ANÀLISI FORMAL

### Anàlisi tècnica i material

Sèrie de vísceres humanes realitzades amb cotó, polièster, niló i llana, suaus al tacte. Totes les vísceres penjaven de fils fets de niló, creant un espai lúdic en el que els espectadors entraven i podien manipular.

### Anàlisi plàstica i estilística

L'obra és un instal·lació<sup>171</sup> que espera ser visitat pels espectadors. A més, es totalment asimètrica, ja que els òrgans són diferents, tenen diverses mides i poden adaptar-se a diferents espais de manera que

<sup>169</sup> LÓPEZ, Clara; ESTÉVEZ, Alex. “Artistas: Annette Messenger” *Arte y sexualidad*. WordPress (Publicat: 15.10.2014) <<https://arteysexualidad.wordpress.com/2014/10/15/artistas-annette-messenger/>> (Data de consulta: 28.11.2017)

<sup>170</sup> MÁS DE ARTE. “Arte Povera” <<http://masdearte.com/movimientos/arte-povera/>> (28.11.2017)

és un espai provisional que pot canviar. La sensació que dóna la instal·lació es de dinamisme. Aquest ve donat pels òrgans penjants amb fils, ja que s'estableix una relació visual amb la carn que penja dels escorxadors. A partir d'aquí sorgeix una reflexió sobre el desmembrament del cos, posat que els òrgans són presentats de manera individual i sense cap ordre aparent. De tal manera que Annette crea una paradoxa entre la cruesa dels òrgans i la importància d'aquests alhora de viure (rol/funció dels òrgans). L'artista representa òrgans que són viscosos, però ho fa mitjançant uns materials suaus que conviden a l'espectador a tocar-los, interactuant amb ells<sup>172</sup>.

Al ser "vísceres en moviment" creen ombres, donant la sensació de més realitat. Els colors que utilitza són pàl·lids, rojos i rosats.

### IDENTIFICACIÓ, TEMA I SIGNIFICAT<sup>173</sup>

Concretament en aquesta obra l'artista al·ludeix simbòlicament amb el terme penetració al comú domini de l'home, en la societat patriarcal, sobre la dona. De tal manera que el terme penetració i visceralitat són tractats amb literalitat en l'obra de Messager. Les persones penetren en la obra, però aquesta penetració no és pas violenta ni patriarcal. Tot el contrari: l'artista proposa visions no patriarcals del cos, sense cap estereotip present en la societat. Així mateix, tots els espectadors, tant del sexe masculí com del femení, se senten identificats amb les vísceres, provocant una desexualització del cos de l'obra i dels gèneres. Al final tots podem semblar molt diferents, però tots estem formats per les mateixes "vísceres".

El títol de l'obra no només fa referència a l'acció que el públic realitza al entrar en l'exposició: la penetració com a espai pel qual es mouen; sinó que també al·ludeix a la penetració de la pell fins al més fosc de la teva ànima (por i sentiments més profunds). Per aquesta raó, la instal·lació ve acompanyada d'unes llums que faciliten l'observació dels detalls presents en els òrgans.

En resum, Annette submergeix als espectadors en els seus escenaris i els enfronta a un món obscur, en el qual potser podran veure les seves pors o els seus sentiments més profunds. De tal manera que els pensaments i sentiments obscurs i malèvols de l'artista estan lligats a la cultura, política i religió de cada societat. En aquest sentit els monstres obscurs presents en l'obra de l'artista són les pors dels humans i els seus sentiments. Tota aquesta reflexió que ens fa veure l'artista sobre les nostres pors i sentiments és el que ens fa ser humans<sup>174</sup>, ella ens ajuda a localitzar-los mitjançant les seves obres i facilita la recerca amb la il·luminació de la seva instal·lació. Així mateix, penso que si ens ajuda a localitzar-los és perquè d'aquesta manera estiguem preparats per combatre'ls. Si coneixen a l'enemic és més fàcil saber com atacar-lo per guanyar la batalla de la justícia. Una societat justa i igual pels dos sexes, on no hi hagin estereotips que marquin els rols de cada individu, que tothom sigui com és en realitat.

---

<sup>171</sup> Una instal·lació artística és un gènere d'art contemporani que va començar a tenir importància al 1950. Els artistes utilitzen els espais d'exposicions per col·locar les seves obres. Sovint són obres tangibles perquè els espectadors puguin interactuar amb elles.

<sup>172</sup> EXCLAMA. "El lado oscuro del Arte Povera" < <http://www.revistaexclama.com/arte/el-lado-oscuro-del-arte-povera/> > (28.11.2017)

<sup>173</sup> ALCOBA, Ernest. "Sobre las discontinuidades sexo-género-deseo en el arte contemporáneo", A: *Identidad de género vs identidad sexual*, Castellón: Universitat Jaume I, Fundación Isonomía. Castellón, 2008. Pàg. 43 i 44.

<sup>174</sup> EXCLAMA. "El lado oscuro del Arte Povera" < <http://www.revistaexclama.com/arte/el-lado-oscuro-del-arte-povera/> > (28.11.2017)

## CHRISTIAN BOLTANSKI



Christian Boltanski (París, 1944) és un artista polifacètic conegut principalment per les seves instal·lacions, encara que també ha desenvolupat la fotografia, el cinema i l'escultura entre d'altres. Fill de mare cristiana i pare jueu. Christian viurà el final de la Segona Guerra Mundial i la catàstrofe després d'aquesta, moments influiran en el seu treball. Actualment té un gran reconeixement com artista, treballa i viu en Malakoff (França).

Treballà com a professor a l'Escola Nacional de Belles Arts. La persecució del seu pare i la memòria de l'holocaust faran

que l'artista tingui molt present la mort en la seva vida. En els anys 60 abandona la pintura i comença a acumular objectes personals i anònims, postals i fotografies per crear llibres d'artista, sèries gràfiques i documentacions. Al principi, són íntims i personals i manifesten el desig de vida enfront la mort, de deixar petjada en l'existència, en la pròpia vida. Més tard, aquesta postura s'estén des del personal a l'anònim i col·lectiu. Amb objectes perduts o abandonats amb retrats i altres elements que remetien als seus desconeguts propietaris, Boltanski crea instal·lacions i escenografies que expressen l'absència i conviden al públic a reconstruir el passat per preservar la memòria. La fotografia és un element molt important en el seu Art<sup>175</sup>.

## PERSONNES



### IDENTIFICACIÓ

Christian Boltanski. *Personnes* (2010) Gran Palais, França.

### ESTIL

Les obres de l'artista es caracteritzen per narrar contes, en els quals introdueix elements extrets dels records, malsos infantils i litúrgies religioses. L'artista està íntimament lligat als moviments principals avantguardistes de l'època com el Pop Art, l'Art Povera, el Nou Realisme, etc. No obstant, no es pot classificar a Boltanski en cap d'elles<sup>176</sup>.

Ell es pot identificar amb l'Art Conceptual, en el qual l'obra és més important que l'objecte o la seva respectiva representació. Art que sorgí en els anys seixanta.

El seu estil propi a més està marcat per una combinació poètica i personal amb reflexions sobre el món de l'art i dels comportaments contemporanis<sup>177</sup>. És a dir, reflexiona sobre el rumb que ha d'agafar la vida i el paper que té la mort i l'oblit en aquesta. Ell reflexiona sobre si la vida està relacionada amb el destí o si, pel contrari, és l'atzar qui la determina<sup>178</sup>.

<sup>175</sup> METALOCUS. "PERSONNES" en *Monumenta 2010* < <https://www.metalocus.es/es/noticias/personnes-en-monumenta-2010> > (29.11.2017)

<sup>176</sup> MUSEO NACIONAL. CENTRO DE ARTE REINA SOFIA. . "Christian Boltanski. El Caso" <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/christian-boltanski-caso>> (28.11.2017)

<sup>177</sup> MUSEO NACIONAL. CENTRO DE ARTE REINA SOFIA. . "Christian Boltanski. El Caso" <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/christian-boltanski-caso>> (28.11.2017)

<sup>178</sup> RODRÍGUEZ ROJAS, Karen. "Christian Boltanski: "No existe el arte contemporáneo"". El espectador (Publicat: 14.09.2014) <<https://www.elspectador.com/noticias/noticias-de-cultura/christian-boltanski-no-existe-el-arte-contemporaneo-articulo-713181>> (Data de consulta: 28.11.2017)

## ANÀLISI FORMAL

### Anàlisi tècnica i material

Instal·lació de grans quantitats de roba antiga i ferro. Aquest ferro es va fer servir per construir una grua amb un garfi de cinc dits.

### Anàlisi plàstica i estilística

L'obra està formada per una composició multi-facial, adaptada a l'espai arquitectònic, perquè existeixen molts punts de vista possibles, tot el Gran Palais. Encara que la part més important de l'obra és en la qual apareix la grua amb el seu garfi. Per una banda, "Personnes" té una certa simetria posat que les robes estan col·locades en forma de rectangles de manera ortogonal i reticular. Per l'altra, les robes estan col·locades com si haguessin estat llançades a l'atzar, donant lloc a asimetries dintre dels propis rectangles.

La instal·lació té un caire estàtic si fem referència a les robes estirades pel terra; encara que s'ha de tenir en compte la mobilitat que porta a terme la grua.

Els colors de les robes són diversos, donant lloc a contrastos. L'espai on es troba ubicat és interior, dintre del Gran Palais de França.

## IDENTIFICACIÓ, TEMA I SIGNIFICAT

El títol *Personnes* fa referència a persones i a ningú<sup>179</sup>. De tal manera que som persones, però ningú ahora perquè quan tots morim tots som roba bruta escampada pel terra, no som ningú.

Abans de trobar-nos amb la roba, l'espectador s'enfronta a una llarga i alta paret de caixes oxidades i amuntades, cada una de les quals està numerades i es desconeix el seu contingut<sup>180</sup>. De tal forma, penso, que la gran paret que formen les caixes simbolitzen el mur de la mort, el qual travessem al finalitzar la nostra vida.

El Gran Palais, ubicació de la instal·lació, està format per 13.500 m<sup>2</sup>, cúpules de vidre, parets de pedra i arcs de metall. L'artista escullí aquesta ubicació per donar la sensació de fredor, inclús sense calefacció, que ha d'experimentar l'espectador. La fredor com a característica de la mort.

Per arribar a aconseguir el seu objectiu Boltanski deshumanitza l'espai, envaint l'ambient amb diversos sons que són batecs del cor. Amb l'objectiu de convertir a l'espectador amb un simple individu que no pot controlar el seu destí, no pot controlar la seva mort.

Christian estableix un paral·lisme pel qual les robes fan referència a les persones, evocant a la mort col·lectiva com a tema principal. De tal manera que les robes estirades al terra són persones mortes. Al·ludint al mateix temps a un camp de mines:

*"Cuanta más edad tenemos, mayor es la impresión de caminar sobre un campo de minas. Los amigos saltan por los aires a nuestro alrededor y mañana, quizá, sea nuestro turno"<sup>181</sup>*

---

<sup>179</sup> ALBISU, Javier. "Boltanski lleva la muerte colectiva al Grand Palais". El mundo (Publicat: 17.01.2010) <<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/01/14/cultura/1263472478.html>> (Data de consulta: 29.11.2017)

<sup>180</sup> SEARLE, Adrian. "Christian Boltanski: It's a jumble out there". The guardian (Publicat: 13.01.2010) <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jan/13/christian-boltanski-grand-palais-parishtml>> (Data de consulta: 29.11.2017)

<sup>181</sup> ALBISU, Javier. "Boltanski lleva la muerte colectiva al Grand Palais". El mundo (Publicat: 17.01.2010) <<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/01/14/cultura/1263472478.html>> (Data de consulta: 29.11.2017)

La peça central de l'obra és la formada per la pila de roba colorida i coronada per un braç metàl·lic. Aquest va agafant roba de la part inferior i la transporta fins la part superior, on a vegades s'espera uns segons i d'altres la llença ràpidament sobre la gran pila de roba. Boltanski resumeix la seva obra en poques paraules: "He construido una montaña de ropa de diez metros, coronada por una grúa con un garfio de cinco dedos. Esa mano de hierro atrapa las ropas, las lleva hasta la cumbre de la nave y después las suelta. Es la idea de la mano de Dios que se asemeja al azar, un juicio final sin lección moral"<sup>182</sup>

Donant a entendre que l'atzar i/o Déu és qui té el poder de treure la vida a les persones. Així mateix, les robes esteses a terra per mitjà de rectangles fan referència als cementiris i la pila de roba amb el braç metàl·lic al purgatori. Trets que acompanyen a la vida biogràfica de l'artista, ja que són pare era jueu en temps d'una Segona Guerra Mundial.

A més, l'artista demana ajuda als espectadors, per si volen poden aprofitar l'oportunitat de gravar els seus batecs del cor (projecte proposat des del 2005). D'aquesta manera es crearia una "memòria col·lectiva" que s'emmagatzemaria en la illa japonesa de Ejima, amb l'objectiu de combatre l'oblit de les persones. L'artista vol immortalitzar l'ànima de les persones per mitjà dels seus batecs. També la persona pot adquirir el seu propi batec gravat per cinc euros.

## **COMPARACIÓ ENTRE ANNETTE MESSENGER I CHRISTIAN BOLTANSKI**

Ambdós artistes recreen la història a partir d'objectes que es torben en instal·lacions o imatges i els utilitzen per connectar-se amb els espectadors, recorrent a la memòria i a la sensibilitat.

En referència a la fotografia, Christian utilitzava àlbums familiars, els quals no estaven destinats a ser cap obra d'art. En canvi, Annette prenia les fotografies ella mateixa amb la intenció de crear una obra. A més, les fotografies d'Annette estaven lligades a la influència dels exvots.

En aquest cas, el matrimoni no margina la dona socialment ni artísticament pel simple fet de ser una dona. Tampoc l'èxit de les obres o idees de Messenger se l'emportà Boltanski. Ella es decantà per l'Art Povera i el Boltanski, pel Conceptual. És un matrimoni, segons el meu criteri, que no es trepitgen que s'ajuden entre ells, però cadascun amb el seu propi estil.

---

<sup>182</sup> ALBISU, Javier. "Boltanski lleva la muerte colectiva al Grand Palais". El mundo (Publicat: 17.01.2010) <<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/01/14/cultura/1263472478.html>> (Data de consulta: 29.11.2017)

### 3. CONCLUSIONS

Els nostre primer objectiu ha estat:

1. **Buscar i resumir** diverses biografies de matrimonis artístics on la dona ha estat *silenciada* pel marit i/o societat (*i.e.* Camille Claudel, Frida Kahlo), ha estat *silenciosa* (*i.e.* Sonia Terk, Lee Krasner i Jean-Claude) o ha estat una dona que té el suport del seu marit i/o societat formant un matrimoni d'igualtat artística, on l'home i la dona tenen la mateixa importància artística (Niki de Saint-Phalle i Annette Messager).

Per obtenir el resultat:

Ens hem basat en les diverses biografies, creant unes **fitxes biogràfiques amb uns aspectes en comú** de cada artista: període i entorn en el que van viure, nacionalitat, estudis, influència de la seva parella i d'altres artistes, estil al qual pertanyen i l'èxit o *silenciament*, complementant en algun cas amb la família i els moviments polítics de l'època. Tot això estructurat ha estat el resultat del primer objectiu. Aquestes fitxes serviran per complir el segon i més important objectiu d'aquest treball.

El segon objectiu consisteix en :

2. **Valorar** el paper de les dones i les seves respectives parelles. Per tal d'aconseguir aquest objectiu hem de **recopilar i comparar obres d'art** importants d'alguns matrimonis artístics dels segles XX i XXI i veure si les diferències són motiu de discriminació.

Els resultats obtinguts en aquest objectiu es poden classificar en 4 grups:

1. En el treball hem estudiat els **problemes d'accés de les dones a l'art**, entre els més destacats trobem els següents:

**1.1. La major part de les dones no eren considerades com a autèntiques artistes** pels seus marits i/o la societat dins la que vivien. La dependència del seus marits o amants i la pressió social són un patró comú en moltes de las parelles analitzades independentment de l'època. Són exemple els cassos de Camille, Frida, Lee i Sonia.

**1.2. Actitud creativa menyspreada.**

Per un costat, dins dels cassos estudiats, la societat patriarcal de finals del segle XIX i principis del XX **menyspreava a les dones que pintaven nus** i sobretot obres eròtiques, malgrat que les dones nues eren objecte de desig en l'Art, cosificant els seus cossos. En aquest punt trobem una forta identificació amb Camille Claudel. Aquests patrons de comportament tenien presència des de l'antiga Grècia, punt de referència d'aquest treball fins el segle XIX quan algunes dones van poder començar a pintar nus en les Acadèmies públiques.

Per l'altre, apareix en el nostre treball una dona, Sonia Terk, que es dedicava a l'Art decoratiu, ja que no era considerada com a autèntica pintora per la societat. Encara es trobava latent el rol prefixat per la societat patriarcal, on la dona no pot ser un geni ni tampoc cap artista. La dona era **redirigida cap a arts o gèneres "menors"** com l'art decoratiu i el gènere tèxtil.

2. Seguint analitzant el treball, trobem els problemes de coacció dins dels matrimonis:

**2.1. L'atribució de rols.** A la dona al llarg de tota la història se li ha atribuït el rol passiu (submissió) i a l'home, l'actiu (acció, participació); segons el punt de vista de l'home en la societat patriarcal. Aquest patró el podem trobar en la parella Claudel-Rodin, Claudel conscient o inconscientment canvià el rol en les seves obres d'art (dona, rol actiu; home, rol passiu) quan Rodin la rebutjà. Malgrat aquest canvi de rol, l'artista encara quedà *silenciada* per la societat del moment. En el matrimoni Kahlo-Rivera trobem present el patró, però dintre de l'àmbit de la política. L'home és actiu en l'àmbit de la política, participa en la ella; però la dona no hi pot participar, en aquest cas l'anomenarem passiva, encara que ella parla de política dins de les seves obres.

**2.2. La mida dels suports** (tela, fusta, etc.) en les obres dels homes és exageradament gran en relació a la de les obres de les dones. Per tant, la grandària està relacionada amb els homes i la menudesa amb les dones. Aquest comportament prototípic el trobem present en les obres de les parelles: Kahlo-Rivera, Krasner-Pollock, Terk-Delaunay.

3. Dins del nostre treball destaquem tres mecanismes d'ocultació de les dones al segle XX:

**3.1. Falsificació d'obres**, obres que eren atribuïdes al marit o amant quan en realitat eren fetes per la dona (dones *silenciades* per la parella i/o la societat en la que vivien). Aquest patró es pot identificar amb Camille Claudel, dona que va ser *silenciada* per la societat francesa de finals del segle XIX.

**3.2. La societat** basada en comportament morals i ètics de l'època (estereotips i normes). Serien els cassos de: Camille, els crítics de l'època no la valoraven com a artista, però ella seguí esculpint; Frida va haver de lluitar molt per exposar les seves obres, Lee quan estava casada, Jeanne-Claude i Sonia Terk acceptaren el rol determinat per la societat del moment. En el cas de Lee, la cura del marit i la submissió a aquest artísticament, sota la seva influència. En relació a Jeanne-Claude, malgrat que ella era la que planificava, desenvolupava i prenia iniciativa en les obres, la societat continuà veient les obres signades conjuntament com les obres del matrimoni Christo, sense donar importància a Jeanne-Claude (la dona cap-pensant de les grans obres de Christo). Per últim, parlant de Sonia trobem com la societat va redirigir majoritàriament el seu art cap a l'àmbit decoratiu i gènere tèxtil en comptes de la pintura.

**3.3. Artistes a l'ombra del seva parella.** Primer trobem a Lee Krasner quan estava casada amb Pollock. Ella deixà de banda el seu art per centrar-se amb el del seu marit. De tal manera que les obres que portà a terme eren de petites dimensions, comportament prototípic que situa a la dona per sota de l'home. En segon lloc, Jeanne-Claude estava a l'ombra de Christo en un primer moment fins que el seu marit va començar a signar les obres conjuntament amb ella, perquè ella era la seva font d'inspiració i a la qual acudia quan volia resoldre algun problema. Per tant, ell dins del matrimoni la va situar al seu nivell.



4. Finalment, també hem trobat altres patrons que relacionen els comportaments artístics de les parelles del nostre treball:

**4.1. La relació entre les parelles va beneficiar a l'art** dels dos integrants del matrimoni. De tal manera que aprenien noves tècniques alhora que s'ajudaven uns amb els altres. Són les parelles de Claudel-Rodin i Terk-Delaunay.

**4.2. Hi ha dones que han sigut rescatades de l'oblit gràcies al feminisme teòric i artístic.** Aquests grups feministes es dediquen a recollir i donar a conèixer en l'Art l'obra d'aquestes dones que hem estudiat en el treball: Camille Claudel i Frida Kahlo; posat que havien estat *silenciades* per la societat, en molts cassos davant de la passivitat dels marits; i les *silencioses* (Lee Krasner).

**4.3. L'ús del feminisme artístic per fer forta crítica a la societat patriarcal:** Per exemple les *Nanas* (figures de dones grassonetes) de Niki de Saint-Phalle, les quals representen un estereotip diferent de les dones fora de la moda imposada per la societat (dones primes i esveltes). També trobem a l'artista Annette Messager amb *Les tortures volontaires* que ens descriu per mitjà d'imatges a dones que s'han sotmet a cirurgies per arribar a complir els estereotips establerts per la societat.

**4.4. Les dones silenciades** serien, per una banda, Camille Claudel que embogí al no ser acceptada per la societat i rebutjada pel seu amant Rodin i finalment morí en un manicomi. Per l'altra, Frida, al haver de lluitar contra una societat silenciadora del seu art. No obstant, apareix una dona *silenciada* que també és *silenciosa* perquè accepta aquesta submissió, redirecció cap a arts "menors" imposada per la societat patriarcal és el cas de Sonia Terk, encara que també ella fos una excel·lent pintora.

Per acabar exposem les nostres hipòtesis:

1. A través d'una historiografia de l'art des del punt de vista del gènere, podem conscienciar i canviar la mentalitat de la població.
2. La discriminació de la dona en l'art té origen en la societat patriarcal.

Tenint en compte els objectius amb els seus respectius resultats i les hipòtesis podem arribar una conclusió final. Aquesta diu que les dones *silenciades* per la societat i amb la passivitat dels seus marits han estat Camille, Frida i Sonia; les *silencioses* sota l'ombra del marit i les normes de la societat patriarcal: Lee quan estava casada, Sonia i Jeanne-Claude; i les que no van patir cap *silenciament*: Lee quan es quedà viuda, Niki de Saint-Phalle i Annette Messager. Per tant, trobem en 5 de les 7 dones una discriminació que té origen en la societat patriarcal, constatant la nostra segona hipòtesi en més del 50% dels casos. A més, tots els cassos de dones estudiades ens proporcionen una part de la historiografia de l'art des del punt de vista de gènere. De tal manera que si els estudis de gènere no s'esforcessin en redescobrir i investigar dones artistes amb talent no es podria canviar la mentalitat conservadora i patriarcal de la població, la qual ha dictaminat al llarg dels anys que la dona no podia ser cap geni com s'explica en l'annex del geni i quedar relegada a l'àmbit domèstic. De tal manera que també verifiquem la nostra primera hipòtesis.

Ens hem trobat que en l'apartat de factors que influencien en l'art de finals del segle XX i principis de segle XXI s'havien exposat una sèrie de factors a tenir en compte en la part pràctica per realitzar les conclusions, però hem observat que han aparegut factors addicionals concretament en aquestes parelles.

Aquest treball de recerca és una contribució a la historiografia del món de l'art des del punt de vista de gènere que serveix per determinar les situacions de les dones dins l'art i identificar patrons d'un grup de parelles artístiques del segle XX i XXI. Els patrons mostren els problemes d'accés a la dona en l'art, els mecanismes d'ocultació, la coacció dins del matrimoni i altres comportaments. Aquests existeixen en la societat patriarcal heterosexual, dominant des d'èpoques molt anteriors com Grècia, Roma, Renaixement, etc. No obstant, en l'època contemporània seguint una política d'igualtat d'oportunitats i gènere apareixen moviments feministes i dones amb criteris individuals que lentament ajuden a la visibilitat de la dona dins del món de l'Art.

Finalment, el treball podria ampliar-se molt més incloent altres parelles d'altres èpoques més antigues als segles XX i XXI, per tal de veure si hi ha una identificació dels mateixos patrons o l'aparició de nous. A més, sempre es podria anar ampliant afegint noves parelles artístiques d'actualitat amb els seus respectius comportament.

## 4. BIBLIOGRAFIA

### OBRES CONSULTADES

ALCOBA, Ernest. “Sobre las discontinuidades sexo-género-deseo en el arte contemporáneo”, A: *Identidad de género vs identidad sexual*, Castellón: Universitat Jaume I, Fundación Isonomía. Castellón, 2008.

CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino. 2ª edició, 1999.

GROSENICK, Uta, *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia: Taschen, 2005.

MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra. 2ª edició, 2007 (Grupo Anaya, S.A.).

LLACAY, Toni; VILADEVALL, Montse [et al]. *Visualart. Comentari de totes les obres d'art de la selectivitat. Batxillerat*. Espanya: Vicens Vives. 2ª edició, 2014.

WITTKOWER, Rudolf i Margot, *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid: Ediciones Cátedra. 4ª edició, 1992.

### WEBS CONSULTADES (WEBGRAFIA)

ARTSY. <<https://www.artsy.net/>>

HISTORIA DEL ARTE. <<https://historia-arte.com/>>

ANNEXOS

# 1. LA PERSECUCIÓ DE LA SUBJECTIVITAT I INDIVIDUALITAT FEMENINES. L'ABSÈNCIA HISTÒRICA DE LES DONES "GENIALS"

## 1.1. LA LLUITA PER LA INDIVIDUALITAT I LA GENIALITAT FEMENINA

El geni és un concepte molt important en la història de l'art, posat que aquest determina per una banda les "obres mestres" i, per l'altra, les "secundàries o menors". Són les obres de les dones "menors"?

La idea de geni es basa en donar un valor objectiu, real, a les qualitats d'un artista. En canvi, sabem que hi ha moltes falses idees sobre el que fa que una obra d'art sigui bona. L'art pot ser malentès en el present i tenir una funció socialitzadora de cara al futur. Obres avui dia "mestres", en el seu temps no van ser reconegudes.

La idea tradicional de geni parteix del segle XVI, del Renaixement. Wittkower, a *Nacidos bajo el signo de Saturno*<sup>1</sup>, considera que el geni artístic inqüestionable, tal i com l'entendem avui dia, és un mite on alguns artistes són excèntrics, "saturnians", pateixen quan creen, els agrada ser incompresos.

Les dones, que han assumit un paper secundari en l'art (per culpa del patriarcat), no entren en aquesta noció clàssica del geni, almenys fins l'art feminista dels anys 70. Així, podem dir que la idea de geni artístic ha exclòs les dones. En tot el llibre de Wittkower no s'esmenta a cap dona que tingui com a característica la genialitat. Anem a veure com el feminisme reclama l'apoderament de la dona en els discursos artístics, utilitzant el llibre de Patricia Mayo: *Historias de mujeres, historias del arte*.<sup>2</sup>

El propi títol del llibre ens diu que hi ha més d'una història de l'art. La Història de l'Art tal i com s'ha vist fins ara és des del perspectiva del patriarcat. Així, ella relativitza aquesta mirada masculina i hi incorpora una de femenina en plural (... "historias de mujeres"), com si l'art femení fos més respectuós amb la diferència.

En el llibre parla de la mentalitat de Nochlin junt a Sutherland Harris i Munro.

Per una banda, Nochlin y Sutherland Harris en la seva exposició *Women Artists* del 1950 fins al 1950<sup>3</sup> explicaven que les obres de les dones eren equiparables a la dels homes contemporanis de la seva època<sup>4</sup>. És a dir, que tenien el mateix valor artístic una obra feta per una dona que per un home.

Per altra banda, Munro<sup>5</sup> en el seu llibre *Originals. American Women Artists*<sup>6</sup> argumenta que la dona va ser marginada i exclosa en el passat, però avui en dia ja no. Segons Munro si cap dona s'ha sentit marginada o exclosa per la societat (tant per companys com per companyes), no ha sigut per la seva condició de dona, sinó perquè tot gran artista en el fons és un marginat.

<sup>1</sup> WITTKOWER, Rudolf i Margot, *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid: Ediciones Cátedra. 4ª edició, 1992.

<sup>2</sup> MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2003, 2007

<sup>3</sup> Linda Nochlin i Ann Sutherland Harris (1976), *Women Artists 1550-1950*, cat.exp., (Desembre 1976 – Maig 1977) Los Angeles Country Museum, 1976. A: GOOGLE BOOKS <<https://books.google.es/books?id=fkUs7fH94TYC&pg=PA87&lpg=PA87&dq=exposici%C3%B3n+women+artists+nochlin+y+sutherland+harris&source=bl&ots=Bo5DUq5gfH&sig=zXO5bZob6JM7Y-rz6HVR6HdKerE&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiovqe1083WAhUIYIAKHYYIqBqgQ6AEIOTAH#v=onepage&q=exposici%C3%B3n%20women%20artists%20nochlin%20y%20sutherland%20harris&f=false>> (30.09.2017)

<sup>4</sup> MAYAYO, P. (2007: 63-64)

<sup>5</sup> Elenor Munro (nascuda al 1928. Ella és una crítica nord-americana, escriptora i editora.

<sup>6</sup> MUNRO, Elenor. *Originals. American Women Artists* [Nova York], Da Capo Press, 1979. Pàgs. 19-20. A: MAYAYO, P. (2007: 64).

## **1.2. RENÚNCIA DE LA SEXUALITAT DE LES DONES PER SER CONSIDERADES ARTISTES**

Segons Parker i Pollock en *Old Mistresses*<sup>7</sup> el propi llenguatge assumeix que l'art es un àmbit reservat als homes. El concepte de geni al llarg de la història occidental un concepte tradicionalment lligat a la masculinitat. Des de l'època del Romanticisme es fiança la imatge de l'artista saturnià: excèntric, diferent, melancòlic, marginat, reforçant característiques masculines a la figura de l'artista.

En canvi, en l'àmbit de la genialitat la dona creadora té dos alternatives<sup>8</sup>:

- Renunciar a la seva sexualitat, convertint-se en home.
- Seguir sent dona i, per tant, abandona el somni d'arribar a ser considerada un geni.

Tot aquest raonament no és exclusiu del segle XIX, sinó que té les seves arrels en la cultura grecoromana i al Renaixement.

Per contextualitzar, els grecoromans atribuïen qualitats tradicionalment "femenines" com la intuïció, la emoció, la imaginació, la espontaneïtat, etc., al geni masculí. Paral·lelament a aquest exaltació de l'home geni, es proclamava que les dones no podien ser creadores.

Al Renaixement, Juan Huarte en *Examen de ingenios* (1575) declarava haver descobert la diferència d'ingenis entre homes i dones, que podia explicar-se en funció de tres variables: el càlid, l'humit i el sec. Huarte, seguint l'autoritat d'Aristòtil (explicat en la pàgina 9), sostenia que els homes eren calents i secs i les dones, fredes i humides. La superioritat de l'home es manifestava, segons Aristòtil, en la seva grandària i en el fet que els seus òrgans reproductors haguessin crescut cap enfora, en comptes de romandre atrofiats en l'interior del cos. El calor es necessari pel creixement. Per tant, la dona no es més que un home mal desenvolupat, un anomalia humana que al no rebre suficient calor durant la concepció, no va aconseguir desenvolupar plenament el seu potencial. En perfectes condicions només es crearien barons. Encara més, Aristòtil afirma que el sexe femení es incapaç de procrear, ella és només un ésser destinat a albergar el fetus. Huarte, a diferència d'Aristòtil, explica que existeix una llavor femenina, però de qualitat inferior a la dels homes.

---

<sup>7</sup> Parker i Pollock. *Old mistresses. Women, Art, and Ideology*, Londres: Harper Collins, 1981. A: MAYAYO, P. (2007: 66-67)

<sup>8</sup> MAYAYO, P. (2007: 66 i ss)

## 2. EL PODER DE LA MIRADA

### 2.4.1. EL PODER DE LA MIRADA<sup>9</sup>

La fotografia de 1948 de Robert Doisneau (fig. 1) descriu a la perfecció la mirada en la cultura patriarcal. Un matrimoni de classe mitjana s'atura en front d'un aparador d'una galeria d'art: la dona comenta amb el seu marit aspectes d'un quadre, però l'home no para atenció al que diu la seva dona, si no que pel contrari desvia la mirada cap al retrat d'una dona nua que penja sobre la paret oposada.



1. Robert Doisneau, *Un regal oblique* ("Una mirada obliqua"), 1948. Fotografia en blanc i negre, *Victoria and Albert Museum*, Londres.

La dona observa el quadre, però aquest està amagat a ulls dels espectadors/es. Per tant, la mirada femenina es defineix com a buida. En canvi, la mirada de l'home està clarament dirigida cap al retrat nu, el qual nosaltres també podem observar, identificant a l'espectador/a d'aquesta manera també amb una mirada masculina<sup>10</sup>.

### 2.4.2. EL NU FEMINISTA

Hi ha escrits que manifesten el plaer voyeurístic. El voyeurisme és una conducta o comportament sexual que consisteix a buscar plaer sexual en l'observació d'altres persones en situacions eròtiques, plaer en aquest cas donat per la nuesa femenina. John Berger, escriptor, crític d'art i pintor britànic, a "*Ways of Seeing*" (Maneres de veure)<sup>11</sup> observava que: "l'home es troba educat per ser subjecte-que-mira, i la dona, definida com a objecte-per-ser-mirat" (MAYAYO, 2007: 200).

Des del Renaixement, amb l'exemple de la *Venus d'Urbino* de Tiziano (fig. 2), gran part dels nus mostren a una dona que mira passivament com l'espectador observa la seva nuesa; sent propietari tant del quadre com de la dona pintada i nua en aquest. És interessant observar que en altres tradicions artístiques no europees com per exemple la índia (fig. 3), l'africana, la persa o la precolombina no es representa a la dona com un ésser passiu que s'ofereix a la mirada d'un pressuposat espectador masculí, si no que la dona es mostra tant activa com l'home.

<sup>9</sup> Títol extret del llibre de Mayayo, posat que sintetitza a la perfecció tot el contingut de l'apartat.

<sup>10</sup> MAYAYO, P. (2007: 183-184)

<sup>11</sup> BERGER, John. *Ways of Seeing*, Londres, Penguin, 1972 [trad. esp.: *Modos de ver*, trad. De Justo G.Beramendi, Barcelona, Gustavo Gil, 2001] A: MAYAYO, P. (2007: 200)



2. Tiziano, *Venus de Urbino*, 1538. Oli sobre tela, 119 x 165 cm, Galleria degli Uffizi, Florencia.

Malgrat la decadència de l'ideal clàssic al llarg del segle XIX, els pintors occidentals continuaren fascinats pel nu femení. En concret per la fórmula "tizianesca", la qual consisteix en la figura femenina nua en decúbit supí, és a dir estirades boca amunt. Segons Parker i Pollock a *Old Mistress*<sup>12</sup> amb freqüència les dones es troben dormides o inconscients, cosa que afavoreix el goig de plaer voyeurístic. Malgrat les variacions existents entre estils, espais, escoles pictòriques, etc., les similituds entre els quadres són més vistoses que les diferències. Totes presenten la dona com a subjecte destinat a ser mirat per l'home, espectador<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> PARKER I POLLOCK (1981: 115-119)

<sup>13</sup> MAYAYO, P. (2007: 203)