

5. Petita aportació a l'oblit de la figura femenina en la història de l'art. Sobre com el passat encara ens explica

Al llarg d'aquest punt mirarem de fer memòria de l'oblit de la figura femenina al llarg de la història de l'art, evidentment per motius d'espai i de focalització del treball, el que aquí aportarem és només un petit retall del que realment li manca a la història. Sobretot el que farem serà insistir en alguns aspectes que ja hem esmentat a l'inici del treball i que desenvoluparem de forma més extensa. El motiu és senzill, creiem que encara que el treball estigui molt centrat en la figura de Mallo, la seva persona ha de relacionar-se amb la resta de dones ignorades al llarg de la història i evidentment, extrapolar la seva figura també al que passa en l'actualitat, doncs els problemes de discriminació femenins estan lluny de ser superats.

“La importància de reivindicar, ja no només en la història de l'art, sinó en la història en general, la presència femenina és perquè les dones representen la meitat de la població i sense elles la nostra història no és només esbiaixada, sinó que es troba tallada per la meitat. També cal valorar que aquesta discriminació, evidentment, explica la nostra contemporaneïtat i els estudis sobre gènere no són res més que l'interès per explicar-nos (Fernando Álvarez-Uría, 2013: 632).

En resum, el motiu central que ha guiat el treball, que és explicar a Mallo, també per explicar-nos. Repassar la història per entendre d'on venim i perquè l'actualitat és com és, per tant, l'interès per la contemporaneïtat.

Fernando Álvarez Uría, llicenciat a París i catedràtic de sociologia, en referència a aquest interès per la contemporaneïtat afegeix: “El present no és només contemporani, ni allò que passa aquí i ara, sinó que es nodreix de les inèrcies heretades del passat. Tractar d'entendre el temps present implica necessàriament recórrer a la història (...) la deshistorització de les ciències socials es paga necessàriament amb la ceguesa. Tota societat que no sigui amnèsica es nodreix d'una memòria històrica que també forma part de la història. Per comprendre el present, cal, per tant, objectivar el pes del passat, tant en les institucions com en les nostres vides” (Fernando Álvarez-Uría, 2013: 632).

5.1 La importància de recórrer a la història. La importància del context

Repetidament al llarg del treball hem explicat la importància del context individual de cada artista, per comprendre el col·lectiu, i fins i tot, l'actualitat. El que hem mirat de fer és el que Linda Nochlin en el text: “Per què no hi ha grans dones artistes?”(1971) anomena com *afegir subjectes a la història* i el que ella proposa com a *deconstrucció de la història de l'art*. Nochlin remarcaria la necessitat de desfer dogmes per refer una història de l'art d'una manera més justa: revisar el concepte de geni creador, les distincions en ocasions injustes entre art i artesanía i una de les discriminacions més importants d'història de l'art i encara avui reclamada, la discriminació de raça, classe social i gènere; que ens han dut a tenir una visió esbiaixada de la història i una perspectiva igualment esbiaixada (L.F. Cao, 1998).

En la mateixa línia la doctora en història de l'art Patricia Mayayo explica: “Desemascarar els punts de vista parcials que s'amaguen rere la pretensió d'universalitat dels discursos històric-artístics dominants és, doncs, un dels punts de partida de tota intervenció feminista en el camp de la història de l'art” (Mayayo, 2003: 14).

Mayayo també explica : “Hi ha una llarga llista de dones artistes que consten des de l'època medieval i que havien estat omeses de forma intolerable (...) Començar a estirar el fil d'aquestes històries oblidades no era només reparar una omisió inaudita, sinó que suposava qüestionar les categories de geni artístic, qualitat o influència, sobre les que s'assenta la disciplina d'història de l'art en el seu conjunt” (Mayayo, 2003: 12).

En resum, en el que cal insistir és en desfer la idea d'universalitat que plana en una història que està explicada de forma parcial.

“ La història de l'art oficial és la història de les excepcions, sustentada en un fals criteri d'universalitat” (Ibiza, 2006: 24).

La història actual, tal com ha estat explicada i redactada, no és universal, ni comprèn la realitat diversa en cap aspecte; ans al contrari, es basa en desigualtats de diferent tipus,

però sovint interconnectades. En el cas de la desigualtat de gènere, la filòsofa espanyola Amelia Valcárcel, explica com a l'anomenat "sostre de vidre":

"És com si realment existís una barrera invisible sobre els caps femenins en una piràmide jeràrquica, barrera que no pot travessar-se sense esforços individuals. Els trams més baixos estan feminitzats i els superiors masculinitzats (...) Hi ha dificultats anomenades objectives (referint-se al sostre de vidre i altres mecanismes de discriminació) i també d'altres de subjectives: la inseguretat (...) que experimenten moltes dones quan s'endinsen en esferes de poder que han estat definides en termes exclusivament masculins(...) En aquest sentit són moltes les dones artistes que han sentit la temptació d'inhibir-se o retirar-se a un segon pla" (Mayayo, 2003: 13).

Un exemple del que expliquem és el de l'escultora Louise Bourgeois que fins als setanta anys, es va mostrar sempre oposada a exposar públicament la seva feina, per tenir un sentiment d'infravaloració de la seva feina en respecte a la dels seus contemporanis. De fet, l'escultora al final de la seva vida expressava:

"He sentit sempre un complexa de culpa a l'hora de promocionar el meu art (...) cada cop que he hagut de fer una exposició m'ha agafat com una espècie d'atac (...) tenia la impressió de que l'escena artística pertanyia als homes i que d'alguna manera estava envanit el seu terreny" (Mayayo, 2003: 14).

Bourgeois, patia discriminació de gènere, però també probablement la del geni creador, que l'excloïa automàticament de poder ser un subjecte actiu, creador d'art i de cultura. Una discriminació molt vigent al llarg de la vida de Mallo i altres grans artistes de la Generació del 27. El problema que ens ocupa però, prové no pas de les avantguardes, sinó de temps antics, i s'estén fins a dia d'avui.

5.2 Insistent en els tres grans motius de discriminació de la dona artista

5.2.1 Discriminació de gènere

Ezequiel Moltó Seguí, llicenciat en Humanitats i doctorat en sociologia, explica en la seva tesi doctoral, publicada el desembre del passat 2015: “Dones que pinten. Aproximació sociològica a les pintores catalanes contemporànies”, que Clara Clement a “Women i the fini arts”, demostrava ja al 1904 que la societat occidental havia descobert més de mil dones al llarg de la història havien contribuït al desenvolupament cultural amb les seves pintures, però que totes elles havien estat ignorades pels llibres. El motiu, segons Ezequiel és molt senzill: “els compendis d’art havien estat escrits majoritàriament per homes que, de manera conscient o inconscient, havien dissimulat, amagat o ignorat la condició de la dona artista” (Seguí, 2015: 8).

L’escriptora i periodista Ángeles Caso va publicar un article titulat: “También las mujeres saben pintar”, en el que explicava: “Totes aquestes dones van ser reals. Van existir. Van pintar o esculpir. I algunes fins i tot van triomfar. La gran pregunta és perquè no apareixen en els llibres d’història (...) Suposo que la resposta la tenen els homes que, majoritàriament, han exercit com a historiadors, crítics i conservadors fins a temps recents”(Seguí, 2015: 7).

Veiem doncs, com la discriminació de gènere ve molt dona al fet que, per qüestions patriarcals, han estat els homes qui, al llarg dels temps, s’han encarregat de recollir la història, oblidant a la figura femenina. Ells doncs, serien els responsables de: “Compendis d’art escrits majoritàriament per homes que, de manera conscient o inconscient, havien dissimulat, amagat o ignorat la condició de la dona artista” (Seguí, 2015: 7).

En aquest sentit, l’escriptor i traductor Javier Marías afirma: “És un tòpic, no menys cert, que les dones fins fa poc han estat i en certs àmbits encara ho segueixen sent, les grans oblidades de la historia de l’art, fossin artistes, promotores (...) Una de les causes, lògicament no la última, és el caràcter masculí de la documentació (...) que acabat per eclipsar el paper ocupat per la dona” (Marías, 1997: 103).

5.2.2 La necessitat d'un aval (discriminació de classe social i art-artesania)

En l'inici del treball i gràcies a Bourdieu, ja hem explicat com, sense l'aval academicista, les dones artistes del s XX no serien tingudes en compte, ni elles ni la seva feina que enlloc de ser considerada art, passava a ser automàticament una peça d'artesanía.

En referencia a les institucions Marián L.F.Cao, també explica que l'estructura social que ha determinat com s'ha escrit la historia, esta determinada, evidentment per institucions, com ara les acadèmies d'art, on hi imperava una misogínia dominant. (L.F. Cao, 1998). És a dir, les acadèmies que marquen i denominen què és art i qui artista, estaven molt condicionades per una visió misògina i que exclòia a moltes dones, més aviat creadores d'artesanía que d'art.

En aquest sentit, la historiadora Bea Porqueres, explica que “revisar el conceptes entre art i artesanía permet treure de l'anonimat a milers de dones i homes que en el passat-i en el present- han treballat en branques d'activitat humana que s'han valorat com a inferiors sense més criteri, sovint, que el prejudici social, racial o sexual” (Porqueres, 2003: 26).

És molt important no obviar aquest aspecte ja que Mallo, per exemple, hauria tingut un recorregut molt diferent si no hagués aconseguir acabar els seus estudis a san Fernando, l'acadèmia que l'avalava com a artista i la feia entrar en els cercles d'influència desitjats i a més, en un temps en que la majoria no hi podien accedir. Tot i així, no es va escapar de la ceguesa històrica.

L'altre aspecte del que ja hem parlat i en el que insistim, és que la majoria de dones (molt poques per l'evident misogínia) que tenien el privilegi d'entrar a les acadèmies d'art, eren dones riques de classe burgesa i, en la seva majoria, blanques. A la discriminació de l'aval acadèmic doncs, cal que hi afegim tres desigualtats més: de gènere, de classe social i la d'ètnia.

Per tant, cal que arribem a la conclusió, que per aquestes discriminacions, la majoria de dones artistes no han estat incloses als annals de la història, com tampoc ho va estar Mallo, el fil conductor que ens ha guiat al llarg del treball. Tal com molt bé afirmava Nochlin: “Si no han existit equivalents femenins a Rembrandt o a Picasso, per exemple, no és perquè les dones no tinguin, naturalment, talent artístic, sinó perquè al llarg de la història tot un conjunt de factors institucionals i socials han impedit que aquest talent es desenvolupi lliurement” (Mayayo, 2003: 22).

5.2.2.1 Un repàs històric a la discriminació de gènere i de classe. El naixement de l'academicisme i el poder de les institucions artístiques.

Ja a inicis del Quattrocento iniciaria un procés de canvi de concepció de l'art com a activitat pertinent als homes. És d'aquesta manera que els gremis s'anirien desfent donant pas a la construcció de l'artista actual. En aquest moment, no només es consolidava a l'artista com a una persona amb un estatus més elevat, sinó que les dones de les classes benestants també van començar a aprendre música, pintura i escultura (Mayayo, 2003).

“Una educació refinada, habilitats per la pintura i el dibuix, la música i la poesia i l'ingeni en la conversa, serien característiques que es treballarien en les dones de classe social benestant” (Mayayo, 2003: 28).

Però cal constatar en aquest sentit, que elles no eren concebudes com a artistes sinó que “per a elles, la pintura i el dibuix, serà un ornament, com la música o el brodat” (Ibiza, 2006: 91).

Podria ser que la desigualtat de classe de la dona artista comences ja en aquesta època i s'arrossegués fins al s XXI. D'una banda ja des de l'inici veiem que la dona burgesa no és artista, sinó que es considera que ha d'aprendre art pel gaudi de la resta, pel seu refinament. També comença aquí la discriminació de classe que s'allarga fins a l'època en la que les dones artistes que com Mallo, que no podien pagar-se l'acadèmia, eren excloses del seu ensenyament.

Per tal d'assenyalar un cas concret en el que veiem reflectit aquesta discriminació de classe des de temps antics, parlarem de Sofonisba Anguissola (1535-1625). Sofonisba era filla d'un noble que va perdre tota la seva fortuna. Tot i que en la seva infància ella va aprendre totes les arts, va tenir una posició com a artista molt compromesa per la seva classe social: "No tindria la formació tècnica que es proporcionaria en els tallers i va deixar de banda la pintura religiosa o mitològica per centrar-se en el gènere del retrat. Encara que va ser la primera dona pintora que aconseguiria prestigi a l'època, la seva posició social li impediria vendre la seva obra i els seus quadres circulaven per les corts i cases nobiliàries europees, on s'oferien com a obsequi" (Mayayo, 2003: 28).

Per tant, el cas de Sofonisba Anguissola ens marca l'inici ja, no només de la discriminació de classe en les elits artístiques de les dones burgeses, sinó del poder de l'academicisme del moment (els tallers) per determinar el valor de l'art. Què és art i què no.

5.2.2.1.1 El naixement de les acadèmies

A inicis del s. XVIII, es fundarien les primeres grans acadèmies artístiques i oficials, destinades a esdevenir l'origen de tota la producció artística. Fora de les seves parets, no es crea art real. En aquest moment, és quan els tallers que hem esmentat comencen a perdre importància i s'eleva encara més la posició de l'artista amb ensenyança acadèmica (Mayayo, 2003).

La inclusió de la dona en aquest academicisme ja seria paradigmàtic, evidentment excloses pel fet de viure en un context totalment patriarcal, arrossegat fins a avui dia, en que el que s'esperava d'elles era que sabessin fregar plats .

Destaquem per exemple el cas de l'acadèmia de San Fernando, a la que va acudir Mallo i que a partir d'aquest segle ja començaria a admetre dones, no evidentment sense la misogínia que la caracteritza també al s XX.

La doctorada en història per la universitat de Califòrnia, Theresa Ann Smith, explica en el seu article: "Reconsiderant el paper de la dona en la Real Acadèmia de Belles Arts de San Fernando", un anàlisi sobre com la dona artista a Europa i sobretot a Espanya es

veu inclosa en les acadèmies d'art. En l'article hi expressa el següent: "Encara que moltes dones de l'aristocràcia van aprendre a pintar com a part de la seva educació, l'admissió de dones a l'Acadèmia creava una identitat nova per a les dones: l'artista femenina amb un públic (...) l'Acadèmia de San Fernando de Madrid, seguint el model de París, el 1752 donaren pas a les primeres dones artistes, que afrontaven uns exàmens per a poder ingressar i se les avaluaria constantment" (Smith, 1997: 281).

"L'actitud de les acadèmies cap a les dones va ser, des d'un inici, contradictòria. D'una banda, s'acceptarien algunes dones artistes, però d'altra banda, mai gaudirien del mateix tractament i privilegis que els seus companys masculins. Encara que en alguns casos se les autoritzava a participar en les reunions, en cap acadèmia europea, se'ls va permetre assistir a les sessions de dibuix del nu, fer classe o bé competir perquè se'ls pogués donar premis" (Mayayo, 2003: 34).

Segons el citat anteriorment Ezequiel Moltó Seguí, llicenciat en Humanitats i doctorat en sociologia, l'acadèmia més progressista pel que fa a la inclusió de la figura de la dona: "Va ser la Pennsylvania Academy of Fine Arts de Filadèlfia, que va admetre dones a partir de l'any 1846, però no van poder estudiar el nu femení fins al 1871 i el masculí fins al 1877" (Seguí, 2015: 82).

I encara afegeix més: "En cap acadèmia d'Europa les dones podien acudir a classes de dibuix del cos nu, tampoc podien ensenyar a altres persones, no els permetien impartir classes, ni participar en concursos importants" (Seguí, 2015: 82).

Introduïm i demostrem amb aquesta intervenció de Seguí, que la discriminació de la dona prové des de l'inici de l'academicisme i confirmem dos aspectes que ja hem anat explicant al llarg del treball: d'una banda la seva exclusió de l'estudi del nu, de manera que ja no podien dibuixar escenes religioses ni mitològiques i es veurien relegades a arts menors, i d'altra banda, la seva exclusió de ser subjectes creadors de cultura (no podrien teoritzar sobre art, ni tan sols ser mestres), motiu que recalquem va dur a Mallo en no fer mai teoria sobre art a Espanya i això ja era ben entrat el segle XX.

El comissari d'exposicions de la National Gallery de Londres, Xavier Bray, explica pel que fa a l'estudi del nu que: "l'accés a les classes de dibuix amb nus masculins era una

línia divisòria que les dones no podien creuar. Encara que podien recórrer a copiar motlles de gravats, la seva incapacitat per adquirir el coneixement detallat de l'anatomia masculina que proporcionaven aquestes classes els va imposar importants limitacions en els seus temes. Per això, els primeres dones pintors s'especialitzaren en retrats, pintura de gènere, paisatges i natures mortes” (Bray, 2001:15).

Davant d'aquesta afirmació és de molta importància plantejar-se la pregunta que apunta Estrella De Diego: “Què arribaria a crear una pintora que no podia dibuixar el cos humà, que no podia viatjar, que només podia aconseguir respecte dins del matrimoni que l'omplia de fills i li impedia centrar-se en la pintura?” Al que la pròpia De Diego respon: “Faria creacions escasses, petites i quotidianes”(De Diego, 1987: 12).

La discriminació femenina és, podem dir, de domini públic i encara es manté al llarg dels anys, dels segles i de la història; no només de l'art sinó de la humanitat. Cal que, com deia Nochlin, seguim examinant tots els motius que cal “deconstruir” perquè la història de l'art deixi de ser desequilibrada, esbiaixada.

En el cas de les dones que aconseguien accedir a l'acadèmia i que resultava que eren unes virtuoses, se les reflectia com a una excepció: “La recepció crítica de la producció de les dones artistes ha oscil·lat des del Renaixement al s XX, entre la tendència a considerar a l'autora com a una prodigiosa, excepció dins el seu gènere, a la d'intentar buscar sota les seves petjades una “sensibilitat femenina” al mateix temps que es realça les seves virtuts personals com a dona (bellesa física), per damunt de la seva destresa com a pintora o artista” (Mayayo, 2003: 35).

A part de l'exemple de Mallo, una gran virtuosa del s XVIII exclosa de l'estudi del nu, va ser Vigée-Lebrun (1755-1842). Lebrun seria una retratista amb una reputació indubtable de les classes apoderades com ara la reialesa o la classe aristocràtica. En aquest sentit és molt important la següent aportació de Patricia Mayayo: “La majoria dels seus contemporanis lloaven la seva destresa, mentre que atribuïen directament el seu èxit a la seva bellesa i a la seva joventut, així com al seu encant personal.(...) Els crítics de l'època l'alabarien com a la nova Venus, de deessa romana de l'amor i la bellesa i altres” (Mayayo, 2003: 35).

La pròpia Lebrun es veuria atrapada en aquesta imatge. Estem parlant d'una artista del s XVIII, que va viure exactament el mateix problema que les dones avantguardistes al s XX, que com Mallo, es veurien relegades a ser muses, bruixetes o muses amb aspecte de nena, cosa que els llevaria no només la credibilitat com a artistes, sinó que això prevaldria davant de la seva feina, devaluada ja només pel fet de pertànyer a una dona de la qual l'únic que es destacava era el físic.

“La percepció del valor històric- artístic d'una obra que passa a ser atribuïda a una dona, passa immediatament a ser devaluat (...) En el cas de les dones l'equivalència entre feminitat i baixa qualitat, s'estableix de forma automàtica i immediata i això sembla ser anterior a l'avaluació del valor estètic real de l'obra” (Mayayo, 2003: 39).

Saltant al segle XIX, els canvis en la figura de la dona artista no serien del tot substancials, però cal destacar que moltes es van atrevir a transgredir les temàtiques que se'ls havien estat imposades, encara que moltes d'elles no tenien reconeixement.

"Durant el segle XIX les dones van tenir accés en major nombre a la realització d'obres estètiques, per la consideració que la societat tenia, exclusivament en les classes més altes, que les activitats artístiques constituïen una distracció adequada per a les dones, així com un ornament social que servia per posar més en evidència les seves "habilitats" femenines" (Seguí, 2015: 92).

Al 1884 es va celebrar a Amsterdam una exposició de dones, però només occidentals (ressaltem aquí la discriminació d'ètnia de la que parlarem més endavant). Aquesta exposició va ser el tret de sortida a un seguit de dones que deixarien de ser anònimes per por a prendre amb les seves peces, el terreny artístic relegat als artistes homes i això en general no va tenir bona rebuda pels companys misògins (Seguí, 2015).

Segons Mayayo el missatge queda clar: “La dona no té cabuda en el mercat de l'art com a creadora sinó com a creació, com a objecte de consum i gaudi visual” (Mayayo, 2003: 42).

És a dir, la por generalitzada a la pèrdua de terreny masculí, feia fora a la iniciativa de les dones que s'atrevien a crear, perquè aquella no era la seva funció a la vida. De fet, quan les dones van començar a estudiar el nu: “Es patia perquè les dones artistes es corrompessin o masculinitzessin, i pel contrari, que els estudiants homes es desconcentressin davant de la presència de les seves contemporànies artistes. Alguns dubtaven de que els homes artistes poguessin mantenir la sang freda i què passaria llavors amb la puresa del *grand art*, si el model es veïés, de sobte, embargat per l'excitació?” (Mayayo, 2003: 42).

Per aquest motiu, durant el transcurs del segle XIX, moltes dones van ser excloses de les escoles públiques o oficials i a moltes només els quedava la opció de pagament. De nou i d'una forma més marcada, excloent les noies de classes baixes. D'altre banda, els preus de les privades, serien molt més elevats per a elles i en la majoria d'ocasions ni se'ls permetria encara l'estudi del nu” (Seguí, 2015: 89).

A tall d'exemplificació, el doctor Ezequiel Moltó Seguí, llicenciat en Humanitats i doctorat en sociologia, explica en el seu doctorat i citant a Coll: “L'ensenyament per a les dones queda relegada a centres privats i amb dificultats per accedir a un ensenyament oficial, així com les poques oportunitats que els diferents organismes oficials els proporcionaven i l'ensenyament, no sempre de qualitat, que se'ls oferia en aquests centres, van comportar que l'ensenyament artístic de la dona estigués mal coberta per escoles privades” (Seguí, 2015: 90). Les dones no van poder tornar a l'estudi públic o oficial fins al 1897 (Seguí, 2015).

5.2.2.1.2 El pas al s XX

Al segle XX, inicia una relativa millora cap a la igualtat acadèmica pel que fa al gènere, però no a la classe. La ja citada de forma recurrent Estrella De Diego afirma: “L'esclat de les classes burgeses i de l'aristocràcia va obrir noves possibilitats per a elles. Va comportar una activitat artística de certes dames, l'educació i el gust de les quals incloïa la pràctica de la pintura.” (Pérez, 1984: 74)

Per tant, la discriminació de classe es manté al llarg dels segles i amb la cita de De Diego, ens queden clar que d'entrada la dona que accedia a l'estudi d'art era

probablement blanca, de classe burgesa i que accedia a l'estudi d'art perquè això era, en aquell moment, convenient per a les senyoretes de la seva classe social, de la mateixa manera que les antigues filles d'aristòcrates, de les que hem parlat.

Mayayo ens explica que aquesta relativa igualtat acadèmica arribaria tard a Espanya i a més en arribar, el centre d'interès ja anava dirigint-se a l'avantguarda : “La ironia és que just en el moment en que les estudiants van poder aconseguir entrar sense traves a l'ensenyament oficial, l'hegemonia de la doctrina acadèmica es va veure desbancada per l'avenç imparable de les avantguardes. El focus de creació artística s'estava desplaçant” (Mayayo, 2003: 44).

A París, en canvi: “ On les dones tenien accés a les institucions culturals i educatives de manera més clara que en altres països, molt aviat van interessar-se per l'impressionisme i el postimpressionisme com a corrents estètics. Fruit d'això a principis del segle XIX podem trobar una relació important d'artistes com són: Berthe Morisot, Mary Cassatt, Marie Laurencin o Suzanne Valandon” (Mayayo, 2003 : 55).

En aquest sentit Vicent Ibiza, després d'escriure el llibre: “Obras de mujeres artistas en museos españoles” explica: " Les artistes espanyoles tenen com a característica la seva excepcionalitat , la timidesa, l'admiració de la obra de l'home i la resignació ; encara sort que en fons de la seva ànima encara conserva temperament” (Ibiza, 2006: 54).

La cita de Ibiza, no fa altre cosa que confirmar-nos el que ja hem anat apuntant en profunditzar en l'obra de Mallo. Espanya, per les característiques culturals pròpies, com serien el pes de l'església i l'enrarament en règims autoritaris conservadors, fan que la figura de la dona artista sigui molt més menystinguda que en altres països, fins hi tot condicionat l'actitud de les pròpies artistes. Aquest fet queda palès en totes les exemplificacions que hem fet de la diferència entre les trajectòries de les dones artistes exiliades, com Mallo, i per contra de les que es van quedar al país, que si no van quedar gairebé ignorades, van deixar d'exercir.

Per acabar, algunes de les grans artistes conegudes al moment i que van aconseguir saltar als manuals d'història dins del surrealisme, van ser: “Frida Kahlo, Leonor Fini, Leonora Carrington, Toyen, Unica Zürn, Remedios Varo, Meret Oppenheim, Dorotea Tanning, Claude Cahun o Georgia O'Keffe. Aquesta última no seria coneguda als Estats Units

d'Amèrica fins a l'any 1946 quan el MOMA de Nova York projectà una exposició seva; era la primera vegada que una dona artista exposava en aquest país, on també un grup anònim d'artistes "Escamot girls", l'any 1987, realitzava una campanya de defensa de la condició de la dona artista" (Seguí, 2015: 101).

5.2.3 L'origen i desenvolupament del dret a geni creador

Ser un geni ha tingut varies atribucions al llarg de la història, el més estès a la ideologia hegemònica sembla el provinent de *genius*, que al seu torn prové de *gingere* o engendrar, relacionat directament amb els genitals masculins. Per tant, característica de l'home. Segons Souriau, Étienne (1892-1979), filòsof francès, en canvi, el geni és definit per una obra brillant que s'utilitzi per marcar el model a seguir. Ara bé, si eliminem a la dona com a subjecte creador, mai serà el creador de cap paradigma i menys encara si s'intenta obviar la seva existència (L.F. Cao, 1998).

Ja en època de l'antiga Roma: "el terme *genii* s'utilitzava per referir-se a aquells esperits masculins que havien de protegir la llar i la família i assegurar la fertilitat del *paterfamilias*" (Mayayo, 2003: 71).

Aquests són només dues definicions antigues de geni, però ja són prou explícites com perquè comprovem que s'atribueix directament a l'home:

"En efecte, només cal examinar històricament el concepte de geni creador per adonar-se de la masculinització del terme. En la cultura occidental la genialitat s'ha associat tradicionalment a la masculinitat" (Mayayo, 2003: 66).

A través del pensament de grans filòsofes feministes com Simone de Beauvoir es va arribar a criticar no només els estereotips de bellesa, sinó també a posar en valor la reivindicació de la dona com a creador de cultura (L.F.Cao,1998).

Com ja va percebre Nochlin en el seu text "Per què no hi ha grans dones artistes?"(1971) mirar de posar en dubte una premissa tan històrica com aquesta, representa no només deixar el terme com a obsolet, sinó posar potes enlaire moltes antigues construccions en història de l'art. D'aquí la importància del la seva proposta de "deconstrucció".

“Qüestionar la noció de geni creador, suposa, fer perillar l’edifici de la història de l’art en el seu conjunt. Segons Nochlin: “La crítica feminista té la capacitat de destapar prejudicis i errors no només referents a les dones, sinó també els termes mateixos en els que es formulen els problemes centrals de la disciplina en conjunt” (Mayayo, 2003: 62).

El que pretén la crítica feminista de la que parla Nochlin, és tornar a escriure la història i aplicar un nou sistema de valors per la paraula geni que sigui extrapolable a la dona:

“Fins que els crítics (d’ambdós sexes) (...) comencin a valorar les dones com a individus en ple sentit del terme, l’estètica feminista haurà d’usar tots els seus recursos per contrarestar aquesta imatge de les dones artistes. (...) Donat que no podem impedir que periodistes i historiadors segueixin fent servir la paraula geni, ens haurem d’unir a ells i fer servir un sistema de valors propi, per designar als nostres genis del sexe femení” (Mayayo, 2003: 71).

Nochlin també afegeix: “És necessari acabar amb el mite romàntic de l’artista com a una sort de geni autosuficient que dona lliure circulació a la seva singularitat: la creació artística s’inscriu en un marc institucional que preexisteix al subjecte creatiu, un marc definit pels sistemes d’ensenyament, els discursos crítics dominants” (Julia Varela Fernández, 2013: 628).

Per tant, dins d’aquest esquema acadèmic la dona geni és una anomalia que s’ha de concebre amb excepcionalitat, aspecte que ja hem anat destacant. En aquesta mateixa línia i en paraules de la historiadora Patricia Mayayo: “La dona creadora és simplement una anomalia incòmoda en la trama narrativa de l’exclusió. Una dona artista podia renunciar a la seva sexualitat i convertir-se en un home, o bé seguir sent una dona i abandonar el somni de ser considerada un geni. Aquest és el raonament del famós epigrama de Goncourt, que explica que no hi ha dones genials, les dones genials són homes” (Mayayo, 2003: 67).

Podria ser aquesta una altra explicació de la voluntat d’androgínia i masculinització de Maruja Mallo?

D'altra banda i partint de la figura de Mallo, en resposta a la pregunta de Nochlin "Per què no hi ha grans dones artistes?"; n'hi ha hagut moltíssimes, condicionades en ocasions per no rebre la mateixa formació que els seus contemporanis masculins o bé per atribuir als homes del seu entorn el mèrit de les seves creacions artístiques. En tant, que ha estat molt difícil reconèixer-les des d'inicis dels temps (com hem vist, des de l'Edat Antiga). Les característiques de musa o les atribucions de bellesa personal o d'exclusió de la genialitat, en ocasions també han tingut més pes que les seves obres.

Al llarg del treball també hem anat destacant moments determinats en que es parlava més de Mallo i de les seves tendències personals esquives o en aspectes morbosos, que de la seva obra i que al final, el que va quedar més en la memòria col·lectiva de la societat van ser precisament aquests detalls morbosos o de tendències sexuals i no el seu mèrit com a gran subjecte creador de la història de l'avantguarda. La seva fama de promiscua sexual li jugaria, com hem dit, molt en contra (encara que en el cas dels seus contemporanis avantguardistes, aquesta mateixa característica fos un atribut positiu) i a ella com a dona la deixava en una situació social desafavorida.

" La virilitat sexual era acceptada i dignificada en artistes masculins com Picasso, en canvi en les artistes era causa d'infravaloració"(L.F.Cao, 1998: 23). Per tant, la virilitat era sinònim de geni en els intel·lectuals avantguardistes dels vint, però no en elles, muses objecte, era un qualificatiu impropï (L.F. Cao, 1998).

Acabarem aquest punt amb una cita que apareix en el doctorat d'Ezequiel Moltó Seguí , titulat: "Dones que pinten. Aproximació sociològica a les pintores catalanes contemporànies". Seguí ens explica, en certa manera, la misogínia sobre la dona artista que s'estén més enllà del s XX, a través d'un exemple molt visual d'un cartell col·locat als 70 : "Van col·locar a Manhattan un gran cartell amb els avantatges de ser una dona artista, entre els quals citaven irònicament que les femelles poden treballar sense la pressió de l'èxit, no han d'estar en els espectacles amb els homes, estaran segures que qualsevol tipus d'art que facin estarà etiquetat com a feminista i no patiran el compromís de ser qualificades com a genis" (Seguí, 2015: 102).

5.2.4 Discriminació ètnica

De la mateixa manera que hem estat considerant, gràcies a l'aportació de Nochlin, dos conceptes claus: afegir subjectes femenins a la història i la “deconstrucció” de la història de l'art; desfent dogmes per refer una història de l'art d'una manera més justa; no ens podem oblidar que en aquest intent d'afegir subjectes femenins, cal intentar que no siguin tots pertinents a una mateixa classe social o a una mateixa ètnia.

Per tant: “Subratllar les aportacions de les dones artistes, per incloure-les, sense més, en el cànon dominant, no contribueix a posar en dubte la jerarquia de valors en la que es basa el discurs històric-artístic tradicional. El que s'hauria de proposar és una “deconstrucció” radical de les bases teòriques i metodològiques sobre les quals, s'assenta la disciplina. Cosa que no implica la de no fer memòria del llegat i de les dones artistes” (Mayayo, 2003:51).

En aquesta línia volem destacar una reivindicació molt important de Patricia Mayayo. Hem de reflexionar: “Si el fet de reivindicar a les artistes ignorades de la història no s'ha convertit en un intent de substituir el cànon masculí, per un cànon alternatiu de dones blanques i heterosexuales, que continuaria convertint-se en un relat hegemònic” (Mayayo, 2003:87).

El que estariem fent no és res més que reproduir una història parcial, formada per dominadors i dominats, vencedors en certa manera de la discriminació contra els vençuts, en majoria, injustament.

La historiadora d'art i gran estudiosa de la relació entre dona i art, Griselda Pollock, en aquest sentit, recalca l'important discriminació a la que han hagut d'enfrontar-se, per exemple, les artistes lesbianes; havent de lluitar envers dues invisibilitats imposades: la invisibilitat de les dones artistes (la cultura dominant) i també la de l'heterosexualitat, amagant la pròpia subcultura homosexual (Mayayo,2003).

No n'hi ha prou, per tant i insistim, en afegir subjectes a la història, sinó que cal fixar-nos en si sabem realitzar una “deconstrucció” real del que ens desagrada. Si som capaços d'incloure tots els prismes del poliedre.

En resum: “De la mateixa manera que hem expressat que no és suficient en afegir subjectes a la història, només col·locant els seus noms en el relat hegemònic; tampoc n'hi haurà prou de complir “quotes” de dones lesbianes, asiàtiques o negres en el relat hegemònic de la dona artista. Cal transformar l'experiència basada en la creativitat femenina blanca, occidental i de classe mitja”(Mayayo,2003:87).

Com podem subvertir aquesta situació com a contribuïdores del treball per refer, en certa manera, la història i corregir correctament els paradigmes establerts?

Pollock proposaria: “Reconèixer les jerarquies de poder que regeixen les relacions entre sexes, fer visible l'hegemonia sobre la que s'assenta la masculinitat, desentranyar el procés de construcció social de la diferència sexual i examinar el paper que compleix la representació en aquesta articulació de la diferència” (Mayayo,2003:62).

Pollock, també ens proposa: “Examinar la interdependència que es produeix entre el gènere, la raça, l'edat, la orientació sexual i altres, en la configuració de l'entitat o en altres paraules, redefinir, en tota la seva complexitat, el fenomen de la diferència” (Mayayo, 2003:87).

Per tant, incloure la diferència redefinint la història i la història de l'art; partint de la perspectiva que la societat no és ni ha estat mai, monolítica per definició, sinó diversa. La no acceptació de la diferència en ella mateixa és una imposició impossible i equívoca, que cal subvertir des de tots els fronts possibles.

Parlant des d'una experiència personal, la doctora en ciència política Ana Mar Fernández Pasarín, que aquest semestre passat va impartir al meu curs, Política Mundial Comparada i a les classes de la qual vaig assistir, explicava:

“Tota societat és portadora de diferències en essència i això no és ni bo, ni dolent. És una constatació de la realitat i l'afirmació que els grups humans, en general, no són

monolítics. Allò que converteix una diferència en un conflicte polític és la percepció, que aquesta diferència, crea una desigualtat o greuge. L'Apartheid o l'esclavitud als EUA era desigual, en tant que es va concebre que la diferència racial era compresa com a motiu de desigualtat.”

Afegia també que “la noció de pluralisme polític ens remet a l'entorn social, a la societat. La pregunta és: **En una societat determinada fins a quin punt la diferència es pot expressar?** El control absolut és que **NO** es permet la diferència (com en els anys 30 a l'Alemanya Nazi que matava a discapacitats, divergents o jueus)”.

Pot semblar que estem barrejant dos conceptes, història i política, però no és així. Història (o la història de l'art) i política estan tan interrelacionades que en una hi trobem les desigualtats de l'altre, per què, si no, en una política mundial marcada pel racisme i el patriarcat, ens trobem amb una història que coixeja dels mateixos estigmes. Preguntem-nos qui escriu la història i si aquest dret és extrapolable a tothom o als dominants. Si volem una història, d'ara endavant, que parli des de la democràcia i el pluralisme hem de començar a concebre aquest pluralisme en els anals de la història. Si no, l'únic que aconseguirem es seguir reproduint els estigmes del passat, sense “deconstruir-los” de dalt a baix. No és altre cosa que la revolució de les paraules escrites en els annals històrics, per caminar endavant i que els futur no ens faci retrocedir. I preguntar-nos i molt, si la pluralitat social (la diferència) la veiem, o no, reflectida en aquesta història, la nostra, la de tots.

5.3 Petita reflexió de la representació de la dona artista en l'actualitat. Sobre com el passat encara ens explica

En el panorama actual de les artistes, tot i que moltes més dones que homes es llicencien en Belles Arts a l'estat espanyol; la participació d'aquestes dones en el panorama artístic, se situa només entre un 10 i un 15%. Aquest resultat també és extrapolable a la situació a tot Europa. A la Fira internacional d'Art Contemporani 95, s'hi presentava una participació només d'un 15,6 % (L. F. Cao, 1998).

“A Espanya, l'exposició Genealogies feministes en l'art espanyol 1960-2010 , que ha tingut lloc en l'any 2013 al Museu d'Art Contemporani de Lleó, ha pretès subratllar la

importància que han tingut els discursos sobre el gènere i la identitat sexual a la producció artística espanyola, des de la dècada de 1960 fins a l'actualitat i ha intentat fer visible les obres de nombroses artistes espanyoles -la majoria dones- menyspreades o olvidades” (Alejandra Val Cubero, 2013: 679).

En aquest sentit i reivindicant tot el que ja hem anat comentant: Als anys setanta i vuitanta, des de la crítica feminista d'artistes com Cindy Sherman, Karen Finley o Kiki Smith, es pretenia combatre la discriminació, interrogant les normes històriques preestablertes; precisament recuperant a les artistes olvidades o no reconegudes injustament. D'aquesta manera, mirarien de fer una crítica revisionista tant a l'oblit de la dona en història de l'art com a l'associació de la imatge de la dona objecte (L. F. Cao, 1998).

Encara avui es reproduïen en, per exemple publicitat, molts dels estereotips de la imatge de la dona objecte i d'altres de l'època surrealista. Entorn de la *femme-enfant* musa pels surrealistes, un exemple polèmic que presentem, va ser la campanya: “Quina roba durà la *au pair* aquest hivern?”, anunci de Henner Clothing de l'agència “In Hause”. En aquest, hi apareix una adolescent en roba interior mirant a l'espectador (la dona matèria que és i se sap observada). També la campanya feta per CRK Adevertisig de Calvin Klein, que utilitzaria fotografies de nenes en actituds sexuals mig despullades. La pròpia FBI va voler iniciar una investigació de la línia publicitària de la marca (Pérez Gaudi, 1998).

5.3.1 Com canviar el paradigma establert i les dificultats vigents per afegir subjectes femenins a la història.

Canviar els paradigmes establerts des de realitzar una feina de reconstrucció i memòria, no és feina fàcil i tot i així, en majoria, no té la repercussió de canvi social que es cerca. Un exemple paradigmàtic del que expliquem és l'exposició femenina col·lectiva: “Women Artists (1550-1950), organitzada per Linda Nochlin i Ann Shutherland Harris a Los Angeles Country Museum of Art. Tot i la gran repercussió mediàtica que va tenir i la força amb la que reivindicava artistes al llarg de totes les èpoques, avui seguim gairebé al punt de partida.

En paraules de Patricia Mayayo sobre el tema:

“Quasi un quart de segle després, ens hem de preguntar fins a quin punt aquest projecte va servir per afegir subjectes a la història en el discurs històric-artístic dominant. És cert que s’han inclòs alguns noms d’artistes molt influents i que alguns museus de renom (...) com en el cas de la Tate Britain de Londres, han canviat el discurs cronològic del museu per un de temàtic; que té en compte factors com el gènere o l’ètnia. També en algunes universitats s’hi han introduït dones artistes com ara Artemisa Gentileschi; però el cànon masculí segueix imperant” (Mayayo, 2003:45).

Se’ns podria suscitar la pregunta de perquè, tot i els esforços i els canvis palpables seguim encara en aquest sistema patriarcal d’explicar la història. Primer perquè no tothom té la voluntat adequada per refer la història i perquè sovint, les peces estan firmades amb el nom dels mestres, en el cas d’història de l’art o també per la manca de documentació ben conservada.

Corroborant aquesta afirmació la pròpia Mayayo afirma: “Per les seves mancances, en ocasions de tipus tècnic, les seves peces estan molt deteriorades”(Mayayo, 2003:45).

Per acabar no podíem deixar de citar a l’escriptora i professora australiana Germaine Greer a “The Female Eunuch” que ens explica el que ja hem exemplificat en el cas de l’escultora Louise Bourgeois:

“La opressió patriarcal porta a moltes dones a assumir, en el pla inconscient, la creença de la pròpia inferioritat”(Mayayo,2003:50).

Tots aquests factors, juguen un paper molt preponderant a l’hora de reconstruir la història, esdevenint les traves més importants per a la memòria de les dones artistes.