

ART I MATERNITAT

ART I MATERNITAT

EUMO EDITORIAL - H. ASSOCIACIÓ PER A LES ARTS CONTEMPORÀNIES

Primera edició: abril de 2009

© dels textos i de les imatges: els autors respectius

© MEV (Museu Episcopal de Vic)

Ella. Niki de Saint Phalle, 1966

Niki de Saint Phalle, VEGAP, Barcelona 2009

© 2009 NIKI CHARITABLE ART FOUNDATION, All rights reserved.

Déu atorgant el naixement. Monica Sjöö, 1969

© Estate of Monica Sjöö

Julie. Rineke Dijkstra, 1994

© Tate, London 2009

Mare. Louise Bourgeois, 1999

© FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, 2008. Foto Erika Barahona Ede. Derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial

Louise Bourgeois, VEGAP, Barcelona 2009

Beverly Edmier 1967. Keith Edmier, 1998

© Tate, London 2009

Proyecto per al naixement. 1980-85 Judy Chicago

© Judy Chicago 1985.

Embroidery by Pamela Nesbit from Judy Chicago's design adapted from a traditional birth symbol used in the needle and textile arts. 10.5" x 8".

Photo © Donald Woodman

Judy Chicago, VEGAP, Barcelona, 2009

Envasos: El culte a la mare. Eulàlia Valldosera, 1996

© Eulàlia Valldosera, VEGAP, Barcelona, 2009

IMATGES CEDIDES PELS AUTORS:

El naixement de la meua filla. Ana Álvarez-Errecalde, 2005

Maternitat. Àlex Benavent, 2006

L'editor ha fet tots els esforços per contactar amb els propietaris dels copyrights. Si no s'ha aconseguit l'autorització correcta o no s'ha facilitat el crèdit correcte, demanem als propietaris del copyright que per favor ens ho comuniquin.

Autoretrat/al·letament. Catherine Opie, 2004

Maternitat. Oswaldo Guayasamín, 1986

El teu cos és un camp de batalla. Barbara Kruger, 1989

Per concebre. Marta María Pérez Bravo, 1985

Doble autoretrat amb filla. Diane Arbus, 1945

Agraïments:

Beverly Edmier 1967. Keith Edmier, 1998

Courtesy of Friedrich Petzel Gallery, New York. Photo: Lamay Photo.

L'alliberament de la tieta Jemima. Betye Saar, 1972

Collection of University of California, Berkeley Art Museum; purchased with the aid of funds from the National Endowment for the Arts (selected by The Committee for the Acquisition of Afro-American Art). Photograph courtesy of Michael Rosenfeld Gallery, LLC, New York, NY

Ella. Niki de Saint Phalle, 1966

Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely & Per Olof Ultvedt. Visitors entering "Hon", Moderna Museet, Stockholm, 1966.

Editen:

H. Associació per a les Arts Contemporànies

Apartat 117. 08500 Vic

Tel. 93 885 37 04

info@h-aac.net / www.h-aac.net

Eumo Editorial

Masia de la Torre dels Frares

C. Perot Rocaguinarda, 17. 08500 Vic

eumoeditorial@eumoeditorial.com

www.eumoeditorial.com

Disseny: Eumogràfic

Impressió: Novoprint

Dipòsit legal:

ISBN: 39-978-84-9766-341-0

Col·labora:



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura
i Mitjans de Comunicació

Organitza:



Universitat de Vic
Titulació Mestre Educació Infantil

Facultat d'Educació



Museu
Episcopal de Vic

Art i JORNADA Art i Infància
Maternitat

9

ART I MATERNITAT

MONTSE BENLLOCH

33

RELACIÓ MARE-INFANT.

LES PRÀCTIQUES MATERNES TENEN UNA HISTÒRIA?

SÍLVIA PARRAT

49

MATERNITATS MEDIEVALS AL MEV

ASSUMPTA CIRERA

73

MATERNITAT I ART CONTEMPORANI

ANNA PALOMO

99

MARES DE CINE. TRES REPRESENTACIONS DE LA MARE EN EL CINEMA

MIQUEL PÉREZ

117

UNA MARE VIVA

VÍCTOR SUNYOL

PRESENTACIÓ

Des de la titulació d'Educació Infantil de la Facultat d'Educació de la Universitat de Vic es planteja un projecte que, des de diferents àmbits, permet recórrer un itinerari a través del qual es posen en relació l'Art i la Infància.

L'art ofereix la possibilitat d'entendre, expressar i reflexionar sobre aspectes que van més enllà del fet artístic, i que connecten amb disciplines que com a professionals de l'educació d'infants ens són pròpies. Facilita, alhora, que puguem establir i ampliar connexions entre els diferents elements de l'entorn. Des d'aquesta perspectiva, la Jornada "Art i Maternitat", que enceta el cicle de Jornades "Art i Infància", ha tingut com a objectiu apropar-nos a la maternitat i a les arts, en un contínuum d'influències mútues.

Amb la intenció de potenciar la interacció que l'art promou, en aquesta Jornada, celebrada el maig de 2006, hi hem implicat, a més de la Universitat de Vic, altres institucions també d'àmbit cultural de la ciutat, com el Museu Episcopal i el Casino. Seguint el mateix raonament, les persones a les quals hem demanat la participació, pertanyen a disciplines diverses: música, poesia, cinema, teatre, psicologia i història de l'art.

Hi ha una creació més radical, contundent i original que l'acte del naixement? "Art i Maternitat", com ja s'ha dit, és la primera trobada d'un cicle de Jornades que anomenem "Art i Infància" i que tenen la intenció d'apropar-nos a la infància i a l'art. Aquesta primera Jornada, com el seu nom especifica, tracta sobre la maternitat a través de testimonis del passat i de produccions del present: les marededéus medievals, les pràctiques històriques del maternatge i la maternitat en l'art contemporani, en el cinema, en la poesia i en la música. Acompanyats de la mà d'artistes i especialistes travessem un pont imaginari entre creacions: la maternitat, la infància i l'art.

El llibre que teniu a les mans recull l'experiència de la Jornada i alhora l'estén i la fa tangible; s'articula a partir de les aportacions escrites de cadascun dels ponents que van participar en les sessions. Inclou un capítol introductori, a càrrec de Montse Benlloch, on es fa una anàlisi sobre feminisme i maternitat. Sílvia Parrat es proposa d'examinar de quina manera han canviat al llarg de la història les pràctiques en la cura dels infants. Assumpta Cirera ens condueix per un recorregut participatiu on es fa evident la maternitat en l'època medieval a partir de les col·leccions de pintura i escultura del Museu Episcopal de Vic. Miquel Pérez extreu, d'una tria personal filmogràfica, els elements que ens aproximen al discurs sobre maternitat a través del cinema. Víctor Sunyol condueix, a través de l'espectacle "La mare viva" i amb la col·laboració del músic Víctor Obiols i les actrius Eva Marichalar i Dolors Rusiñol, per un itinerari que inclou la poesia antiga, la cançó popular i l'experimentació més radical i on la maternitat n'és la protagonista. Des de l'art contemporani, Anna Palomo explica la iconografia artística sobre la maternitat en obres del segle XX i XXI, per tal de mostrar-ne el tractament reivindicatiu, radical i experimental.

Per acabar, voldríem mostrar el nostre agraïment a dues entitats, sense les quals aquesta publicació no hauria estat possible: H. Associació per a les Arts Contemporànies de Vic i el taller de disseny Eumogràfic de la Universitat de Vic.

M. Carme Bernal
Maite Pujol
Montsita Rierola



ART I MATERNITAT

MONTSE BENLLOCH

La primera intenció quan vam decidir organitzar el seminari *Art i Maternitat* va ser deixar que els creadors i creadores, artistes, poetes i cineastes «parlessin» sobre el tema de la maternitat. Confiàvem en la capacitat de l'art per renovar la nostra mirada. Esperàvem trobar en les seves creacions coses diferents de les que ens ofereix la publicitat o de les que trobem a la consulta del ginecòleg.

La presència de dones embarassades o de dones amb una criatura a prop o a la falda, en la pintura, en les talles litúrgiques, en la fotografia, ens parlarien del passat i del present de la maternitat.

Sabiem que en la figura de les dones, en les seves imatges, hi havia contingut un testimoni directe de la circumstància i del moment en què la model es va prestar a ser representada. Però no solament esperàvem sostreure els aspectes testimonials o documentals de les obres, ens interessava també aquest rerefons sovint pertorbador que moltes peces produeixen en ser observades i que ens connecta amb l'artista en la seva experiència i el seu procés de creació.

En endinsar-nos en el tema vam haver de vèncer alguns obstacles, entre altres evitar anacronismes a l'hora d'interpretar imatges o fets allunyats en el temps i que amb la nostra mirada actual podíem deformar. Evitar també mistificacions, falsificar o adornar les coses de manera que semblessin una mica diferents del que van ser o són. Vam descobrir que per evitar aquests perills calia ser conscients de la perspectiva del present des d'on mirem les obres. En efecte, les representacions de maternitats estaven carregades de les seves condicions històriques i estètiques, però sobretot de la nostra pròpia percepció, imbricada en creences, idees, valoracions i experiències actuals i diverses.

Haviem de definir la perspectiva per mirar i escoltar les coses que l'artista o el creador transmet. Per això necessitàvem un instrument que obrís el camí no solament a les sensacions estètiques, sinó també a la raó, i que permetés enten-

dre per què algunes maternitats ens commouen i unes altres ens impacten o fins i tot ens desagraden.

Des de l'inici vam tenir la intuïció que en les maternitats el significat que adquireix el cos de la dona en mans d'artistes i poetes de diferents èpoques és polièdric i múltiple, i que és en ell on s'amaguen les claus de les sensacions i experiències que les obres ens produeixen avui. Reflexionant sobre tot això, John Berger (1974) ens va ajudar amb un text sobre el nu femení que trobem a *Maneres de Veure*: «...la presència social d'una dona és d'un gènere diferent a la de l'home. La presència d'un home depèn de la promesa de poder que encarna (...) la pretensió s'orienta sempre cap a un poder que exerceix sobre uns altres (...) en canvi la presència d'una dona expressa la seva pròpia actitud cap a si mateixa i defineix el que se li pot o no fer. La presència social de la dona s'ha desenvolupat com a resultat del seu enginy per viure sotmesa a aquesta tutela i dintre d'un espai tan limitat. Però això ha estat possible a costa de partir en dos l'ésser de la dona. Una dona ha de contemplar-se contínuament. Ha d'anar acompanyada gairebé constantment per la imatge que té de si mateixa...» (Berger, 1974, pp. 54).

Un examen de la tradició del nu femení en la pintura permet comprendre el seu significat sociocultural i ajuda a desvetllar la seva funció psicològica per a qui el contempla. Examinar els mecanismes de simbolització que subjauen al nu femení al llarg de la història ens acosta al diàleg múltiple que expressa el pintor entre la figura de dona representada i el propietari del quadre.

D'acord amb Berger, el nu està convencionalitzat i la seva autoritat procedeix de la tradició de la pintura a l'oli (*Susana i els ancians*, de Tintoretto, 1518-1594; *El Judici de Paris*, de Cranach, 1472-1553; *El Judici de Paris*, de Rubens, 1577-1640; *Allegoria del temps i l'amor*, de Bronzino, 1503-1572; *Bacus Ceres i Cupido*, de Von Aachen, 1552-1615, són alguns dels exemples visuals que Berger mostra en el seu text). Alguns criteris canònics que el descriuen des del Renaixement són: el nu és frontal, la model mira habitualment l'espectador de forma passiva, sense expressar els seus sentiments, submissa davant els efectes eròtics que produeix en l'espectador o propietari de l'obra, si hi apareix una figura masculina no reté la seva atenció, i el pèl púbic s'oculta.

Berger mostra a través de diferents reproduccions com aquesta tradició pertany específicament a la cultura occidental i com el cànon es viola només en alguns centenars d'excepcions, algunes de la importància de *La Danae*, de Rembrandt. Per contrastar aquesta tradició assenyala que en l'art hindú, persa,

precolombí i africà la nuesa mai no és supina i quan l'escena tracta de l'amor sexual, la dona és tan activa com l'home.

Encara que en l'art modern el nu deixa d'interessar els mateixos artistes, que trenquen amb el cànon (l'*Olímpia* de Manet mira de forma desafiadora l'espectador i les prostitutes de Picasso, *Les senyoretes de Avignon*, trenquen amb l'ideal de bellesa femenina), la influència del nu s'estén fins als nostres dies a través de la fotografia i la publicitat, on es reconeixen posats i gestos propis de la pintura a l'oli.

El text de Berger ens planteja dos interrogants: com és el poder dels mecanismes de simbolització en les representacions femenines i com hi opera la dominació masculina.

Els nus femenins a l'oli representen una realitat, però també funden una realitat. Qui posseeix un d'aquests quadres, se sent amo del cos femení que hi és representat. El simbòlic té efectes reals. Quant a la dominació, veiem la importància de l'enfocament i la posició social de qui realitza i posseeix les obres.

Berger va obrir per a nosaltres la perspectiva de la presència del patriarcat en l'art i va oferir un enfocament possible per a analitzar les maternitats.

1. ELS FEMINISMES

Entre les joves nascudes després dels seixanta, s'accepta de forma implícita que les maternitats en la realitat i en l'art no són el mateix que en generacions anteriors, gràcies en bona part als discursos feministes. Explicitar aquesta creença, convertir-la en coneixement examinant aquests discursos feministes de forma profunda és una tasca llarga i complexa (la superfície de la qual només hem esgarrapat). La dificultat procedeix, en part, del fet que formen un cos de coneixement i experiència acadèmicament molt ric i desenvolupat; no tenen una teoria hegemònica que els agrupi i es presten a polèmiques que arrenquen de postures filosòfiques, ideològiques i polítiques diferents. Així doncs, no ha d'estranyar que la maternitat sigui vista de formes diferents en els diversos discursos dintre del feminisme. Aquestes diferències, no obstant això, no eclipsen les coincidències. La majoria accepta que la maternitat és una construcció sociocultural, no «natural» ni biològicament determinant. El concepte de gènere sosté aquest significat. En sintonia amb l'anterior, la desnaturalització de la maternitat suposa acceptar que les dones tenen poder sobre el seu propi cos. No s'accepta que maternitat s'associï a feminitat. La mater-

nitat és una opció; no l'essència de la feminitat. S'afirma la necessitat de prescindir dels discursos institucionals donant veu a les experiències maternals de les pròpies dones, la qual cosa equival a valorar el que aquestes han de dir i que no sol coincidir amb els tòpics de la mare «bona», «natural», «generosa» i «abnegada», sinó més aviat amb experiències esgotadores, on apareixen l'angoixa, la culpa i la tendresa extrema, tot junt i indestruït. Els feminismes estarien d'acord que l'experiència materna de les mares i dels qui les miren està carregada de sentiments intensos i sovint contradictoris, com ha assenyalat Moyra Davey (2007): la tendresa no ensucrada al costat del sentiment d'estranyesa; l'ambigüitat de l'amor i odi respecte a la criatura; la vulnerabilitat i la força del vincle maternofilial; l'especificitat de les relacions mare-filla, entre altres. Aquests serien alguns dels acords.

Nosaltres pensàvem que els feminismes ens podien ajudar a interpretar i a llegir imatges en el sentit d'establir algun criteri per decodificar-les, i trobar així una tau-la de suport que en permetés fer una lectura des de l'actualitat.

En la nostra modesta indagació vam veure que els acords sobre el significat de la maternitat no oferien tant suc com les seves divergències, on vam creure trobar més recursos per examinar la diversitat de representacions i explicar com alguns discursos feministes poden ajudar a percebre els ressorts simbòlics que amaguen algunes d'aquestes representacions.

Les imatges es poden llegir i interpretar de moltes maneres, nosaltres proposem dos enfocaments per fer-ho, sense ser excloents i de forma esquemàtica: l'un vinculat a les lleis no sempre escrites del patriarcat, i l'altre que expressa una dissidència i que busca un camí femení i maternal al marge del patriarcat. Aquesta dicotomia com a base per a examinar les representacions no té una intenció demostrativa, sinó únicament orientativa. Ho plantegem com un exercici d'indagació i reflexió. Aquestes intuïcions van donar els seus fruits llegint alguns documents de dues tendències oposades en el feminisme d'avui: el «Feminisme de la Igualtat» i el «Pensament de la Diferència». Ambdues polemitzen teòricament, políticament i ideològicament. A continuació ens proposem dibuixar un breu esbós de cadascuna per presentar posteriorment la seva contribució a la lectura d'imatges i a la interpretació de representacions.

1.1. APROXIMACIÓ AL «FEMINISME DE LA IGUALTAT»

«No és el poder d'anomenar el que permet alliberar-se del discurs del domini, sinó l'habilitat d'escapar al poder dels significats imposats per l'altre».

LACAN

Inspirat en els principis de la Il·lustració, que afirmen que tots els homes neixen lliures i iguals i per tant amb els mateixos drets, i ancorat en la història dels moviments femenins des de la Revolució Francesa, el «Feminisme de la Igualtat» s'inaugura amb el text de Poulain de la Barre titulat *Sobre la igualtat dels sexes*, publicat en 1673. Aquest text estableix una ruptura epistemològica (Ana de Miguel <http://www.muji.es/red.net/>) amb la tradició de pensament centrat en la comparança entre sexes o «guerra dels sexes» i obre una nova etapa de reflexió sobre la igualtat.

Les lluites per la igualtat encara continuen vigents tot i que han desplaçat el front. D'accions i manifestacions als carrers, pròpies del segle passat, han passat a desenvolupar-se teòricament i científicament a les Universitats. El patriarcat és el tema central del feminisme en general i objecte de lluita política i ideològica, però molt especialment del «Feminisme de la Igualtat».

EL PATRIARCAT COM A SISTEMA BÀSIC DE DOMINACIÓ

S'entén per patriarcat un sistema de dominació sexual que exerceixen els homes sobre les dones, i és sobre ell que s'erigeixen altres sistemes de dominació secundaris com la classe social o la raça. Aquest nucli conceptual permet examinar les relacions de poder en contextos públics, però també privats, propis dels llocs històricament assignats a la dona.

En les línies d'investigació feminista el patriarcat és objecte d'anàlisis sociològiques, econòmiques, polítiques, legals i psicològiques. El patriarcat sosté la seva organització social a través de la dominació masculina. La història proveeix innumbrables i constants exemples d'opressió, maltractament físic i moral de les dones. La pregunta que sorgeix immediatament és: com pot ser tan eficaç? i, per què durant tant? Entre altres, vam trobar dues raons aparentment antagòniques: a) Certes formes de complexitat per part de les dones, expressades magistralment per Virginia

Wolff a *Una cambra pròpia*: «Durant tots aquests segles, les dones han servit de mirall dotat del màgic i deliciós poder de reflectir la figura de l'home al doble de la seva grandària natural»; i b) Es troben també moltes formes de rebel·lia, dissidència i resistència, com assenyala Dolores Juliano (1992) que lluny d'afeblir-lo, semblen reforçar-lo. A continuació resumirem breument alguns dels condicionaments que operen en els mecanismes de complicitat examinats per Pierre Bourdieu.

LA DOMINACIÓ MASCULINA A TRAVÉS DE LA VIOLÈNCIA SIMBÒLICA

A *La dominació masculina*, Bordieu (1998-2000) examina les reiterades construccions simbòliques implicades en una societat patriarcal (la Cabília) que les adopta com si fossin «naturals»: L'estudi antropològic/sociològic d'aquesta societat, situada al Magrib, permet establir una distància intel·lectual necessària per a un examen objectiu i ofereix un panorama en el qual identifiquem molts elements semblants en les nostres societats mediterrànies i democràtiques. Inicia el seu estudi plantejant aquesta paradoxa: com pot l'ordre establert, amb les seves relacions de dominació, les seves injustícies i privilegis, perpetuar-se i aparèixer com a acceptable i «natural»? La resposta és que la submissió procedeix de l'eficàcia de l'anomenada «violència simbòlica» que s'exerceix a través de la comunicació i el coneixement. Sovint és invisible i insensible per a les seves víctimes, que l'assimilen i integren a les seves pròpies experiències com un fet «natural», propi de l'ordre de les coses i que s'expressa a través d'una llengua, o la modulació d'un idioma; un estil de vida, o una característica corporal tan arbitrària com el color de la pell o les diferències anatomofisiològiques entre ambdós sexes.

En examinar el que anomena «la construcció social dels cossos» estableix com opera un dels mecanismes que afirma la violència simbòlica sobre el binomi submissió/opressió.

«Gràcies al fet que el principi de visió social construeix la diferència anatòmica i que aquesta diferència social construïda es converteix en el fonament i en el garant de l'aparença natural de la visió social que li dona suport, s'estableix una relació de causalitat circular que tanca el pensament en l'evidència de les relacions de dominació, inscrites tant en l'objectivitat, sota la forma de divisions objectives, com en la subjectivitat, sota la forma d'esquemes cognitius, que organitzats d'acord amb les seves divisions, organitzen la percepció de les seves divisions objectives.» (Bourdieu, 2000, pp. 24).

Es pregunta per què la diferència sexual dels cossos genera una topologia sexual que es dibuixa a través dels moviments i desplaçaments de les dones i els homes en

espais assignats i que fan seus. Aquests espais estan afectats per una significació social, no «natural». Una resposta és que els esquemes de pensament, així com els esquemes pràctics (accions i disposicions reals, divisió sexual del treball per exemple) presenten una concordança entre les estructures objectives (com està ordenat el món que acull les accions d'homes i dones) i les estructures cognitives. Aquesta concordança contribueix a condicionar determinades expectatives, o idees prèvies amb les quals interactuem amb els altres. Dit d'una altra manera: els esquemes de pensament en correspondència amb la realitat donada (socialment construïda), naturalitzen, per això en la vida quotidiana «les condicions socials de possibilitat» queden excloses.

La correspondència entre estructures cognitives i estructures socials que produeixen l'experiència d'òptica del món social seria un dels mecanismes pels quals l'ordre simbòlic del patriarcat persisteix. Aquest ordre simbòlic funda un cercle viciós en el qual les diferències anatòmiques entre ambdós sexes apareixen com la justificació natural de la diferència socialment establerta (arbitràriament establerta) tant en la divisió del treball com en els espais de la casa assignats a un i altre sexe.

Bordieu il·lumina magistralment alguns dels mecanismes sociocognitius implicats en la dominació, posa en evidència el caràcter simbòlic d'aquest cercle viciós i en subratlla el caràcter violent. Aquest caràcter es troba en l'asimetria objectivable de les estructures socials on tenen lloc les activitats productives i reproductives i la divisió social del treball que confereix a l'home la millor part. En aquest ordre de coses les dominades apliquen a les relacions de dominació aquelles categories (categoritzar és fer política, que deia algú) construïdes des de la perspectiva dels dominadors i que són assimilades com a naturals per part de les dominades, això pot portar a una autodepreciació o autodenigració i a una imatge desvalorizada de la dona cap a si mateixa.

«La violència s'institueix a través de l'adhesió que el dominat se sent obligat a concedir al dominador (per tant a la dominació) quan no disposa, per a imaginar-la o per a imaginar-se a si mateix –o més ben dit, per a imaginar la relació que té amb ell– d'altre instrument de coneixement que aquell que comparteix amb el dominador...» (Bordieu, 2000 pp. 51). Heus aquí un altre aspecte del mateix cercle viciós.

Bordieu assenyala que per a alliberar-se de la dominació, i per tant de la violència simbòlica, fa falta alguna cosa més que la presa de consciència del cercle viciós que tanca les seves víctimes. Considera que tota l'estructura social muntada sobre el patriarcat i explicada des d'una visió androcèntrica ha de canviar.

EL DOMINI PATRIARCAL ENTRE HOMES: PACTES PATRIARCALS

Per a Celia Amorós l'examen del patriarcat és una necessitat, una tasca teòrica i pràctica inseparable del projecte del feminisme de constituir les dones en subjectes emergents.

La definició que Amorós emprà del terme «patriarcat», adoptada d'Heidi Hartmann (1980), i que serà objecte de la seva investigació, és la següent: «...un conjunt de relacions socials entre els homes que tenen una base material i que, si bé són jeràrquiques, estableixen o creen una interdependència i solidaritat entre els homes que els permet dominar les dones» (Celia Amorós 2007, pp. 113).

Habitualment els estudis del patriarcat examinen les relacions de dominació entre homes i dones. Amorós en el text ressenyat, se centrarà en les relacions entre els mateixos homes, concretament les que justifiquen els pactes patriarcals. Un exemple d'aquests és l'anomenat «salari familiar» que es va presentar com l'alternativa a la lluita per la igualtat de salaris al final del segle XIX i inicis del XX. La història mostra com en comptes de lluitar solidàriament amb les dones per aconseguir la igualtat de salaris, els obrers es van acollir a un pacte amb els capitalistes per assegurar que fossin ells qui cobressin el salari de les seves dones. Heus aquí un conflicte entre capitalisme i patriarcat que va atenallar les dones assalariades. Amorós assenyala que els obrers van ser comprats a costa de les dones gràcies a un pacte patriarcal. En aquest cas les dones es van convertir en un objecte transaccional.

Aquesta designació de pactes patriarcals posseeix molts avantatges heurístics ja que permet visualitzar el caràcter socialment dinàmic de la dominació masculina (en aquesta ocasió centrat en les relacions entre els homes) i la seva perpetuació. Així doncs, i com assenyala aquesta autora «en contra del que suggeriria una concepció platonitzant, segons la qual existiria la virilitat per antonomàsia, la virilitat arquetípica (...) sostenim que la virilitat no existeix sinó en tant que *idea-fantasma-reguladora* del comportament dels barons, en la mesura que crea vincles entre ells (...) l'autopercepció per part dels barons de la seva virilitat no es produeix mai *in recito* –Quin mascle sóc, sóc un home!–, sinó que contra el que podria semblar, s'esgota en la tensió referencial cap als altres barons: –Sóc un home perquè sóc un d'ells–. Com en el conte d'Andersen *El vestit nou de l'emperador*, la virilitat és un abillament que resulta ser un precipitat simbòlic. Ningú no s'atreveix a dir que el rei va nu perquè no està segur que el seu veí el segueixi». (Amorós 2007, pp. 117).

Perquè aquests pactes patriarcals puguin funcionar és imprescindible que els participants tinguin un lloc comú de referència des del qual tinguin sentit la seva pràctica i en el qual puguin confrontar la seva pròpia imatge. Es tracta d'un lloc simbòlic

que deixa fora el que no és viril, o sigui les dones. La seva naturalesa simbòlica té enormes repercussions reals, com ocorre en la major part dels esquemes patriarcals. Un exemple del seu funcionament el presenta Amorós en l'actitud d'un jutge que, davant d'una violació, va estimar que la dona havia propiciat aquest acte ja que, en asseure's en un automòbil entre dos homes, «es va posar en disposició de ser usada sexualment». Així doncs, qualsevol baró sembla posseir un títol d'usuari que, com es veu en la sentència, pot ser convalidat i legitimat per un jutge. Aquest és, doncs, abans de res, un topo-lògic-simbòlic, un lloc d'ús sexual.

Fins aquí només alguns exemples d'anàlisis sobre el patriarcat realitzats per donar suport a la lluita del «Feminisme de la Igualtat».

LA MARE EN EL PATRIARCAT

Les anàlisis del patriarcat han estat i continuen essent imprescindibles per comprendre els mecanismes de dominació masculina. En l'imaginari androcèntric «maternitat» i «dona» són dos conceptes indissociables i ambdós passen per les mateixes assignacions de significat. La dona, que en el patriarcat queda fora de la producció cultural (en sentit ampli), troba el seu reconeixement social dintre d'ell obeint a una imatge mítica en què la seva activitat principal se centra en la cura dels altres. Els conceptes: dona, mare i filla quedaran presoners d'aquest imaginari que mira de naturalitzar i essencialitzar la seva activitat argumentant la diferència sexual. Com a herència d'aquesta visió patriarcal profundament arrelada en la nostra societat assistim a un silenci eixordador sobre la maternitat (Victòria Sau 2004). De la maternitat no se'n parla, no sembla un assumpte d'interès general ni social. Així ho testimonien la falta de serveis de qualitat a la primera infància i l'escassa aplicació de la Llei de Dependència, deixant a càrrec de les dones el pes dels vells i dels nens petits. Aquesta herència, a més, continua vigent en les nostres societats democràtiques en la falta de reconeixement de la propietat del cos de les dones com a ciutadanes de ple dret. Això es tradueix en lluites polítiques a favor de la despenalització de l'avortament i contra la violència sexual. Però presenta també altres matisos: la idea de propietat està sovint associada a drets i aquí sorgeix una distinció: els drets de propietat del propi cos no són el mateix que els de les criatures que hi creixen. En el patriarcat, els cossos de les dones com a mares no són valorats com a tals, sinó com a llocs en els quals es forma la criatura. El dret dels cossos de les mares es desplaça al dret dels fills/filles, i aquí el patriarcat, a través de l'Estat i sobretot de l'Església, reivindiquen la seva propietat i el seu control. Tot això sense oblidar que en les maternitats reals moltes dones experimenten la propietat dels seus fills tan intensament com la dels seus cossos.

1.2 ALGUNES CLAUS DEL «PENSAMENT DE LA DIFERÈNCIA»

El «Pensament de la Diferència» forma part del feminisme cultural que té a Adrienne Rich com a principal exponent. És un moviment de dones que mira d'autoconstruir-se des de fora del patriarcat buscant les seves bases teòricometodològiques en un àmbit simbòlic matern.

Prendrem per desenvolupar aquest apartat alguns textos de tres autores: Milagros Rivera, Luisa Muraro i Luce Irigaray. Totes tres ens han ajudat a entendre el «Pensament de la Diferència» per diferents vies. Milagros Rivera (2005) ha aportat interpretacions històriques, l'encaix entre els molts exemples de personatges i fets que examina i els recursos teòrics que empra per comprendre les seves accions i vides. El llibre de Luisa Muraro *El orden simbólico de la madre* (1991-1994) ens ha aproximat a un ordre diferent del patriarcat. Es tracta d'un text de mal classificar en algun esquema definit: no és un manifest, tot i que transmet alguna cosa que impulsa a canviar l'acció i el pensament; no és un document enterament filosòfic, tot i que l'autoritat filosòfica ajuda a teixir i desteixir arguments a favor d'una visió sexuada de la realitat; no és un llibre poètic, tot i que la seva inspiració obre vies en la sensibilitat de qui el llegeix més convincents i eficaces que un elegant desplegament lògic, que també posseeix; no és un manual de psicologia feminista, tot i que utilitza la lingüística i la psicoanàlisi (críticament) com a base d'una nova proposta de sentir i comprendre des del ser femení; no és un llibre místic, ni religiós, encara que reconeix aquesta dimensió en la transcendència de la mare en la seva funció medidora amb les filles.

Finalment, Luce Irigaray (1974-2008) amb la seva crítica la psicoanàlisi des d'una perspectiva lingüística i psicològica femenina. Aquesta autora és considerada una inspiradora de treballs posteriors dintre del Pensament de la Diferència. Estableix un tall amb l'ordre patriarcal afirmant que els sexes són dos i que per tant es pot perfilar un ordre simbòlic diferent del dominant, que més tard Luisa Muraro denominarà «Ordre simbòlic de la mare», no la mare del patriarcat, sinó la mare recuperada en la genealogia de dones.

Amb aquestes tres aportacions examinarem breument alguns nuclis conceptuals que caracteritzen el seu discurs.

LES FIGURES

Parlarem de figures i no de categories d'anàlisi. Les descartem perquè enrigideixen el contingut de què parlen sense permetre permeabilitats dintre dels seus límits. De les categories en sorgeixen discursos que imposen límits i restriccions entre qui

els diu i qui els escolta, i transmeten la força del que ostenta el poder. Les figures, per contra, «són llengua materna (no discurs) i tenen la bellíssima fragilitat de la llengua materna... Estan fetes de traços, com els esbossos, obertes sempre a la interpretació i a l'acceptació, al rebuig o la modificació per part de qui se les trobi... Es mouen amb la realitat que canvia i amb les condicions de l'intercanvi.» (Llibreria de Dones de Milà 2006, pp. 10).

Les figures, al contrari que les categories, pretenen obrir un àmbit de realitat que permeti anomenar part dels mons i experiències que viuen les dones. Sorgeixen de la pràctica feminista de grups d'autoconsciència (Dones de la Llibreria de Milà), de les seves discussions i reflexions convertides en pràctica política.

A continuació algunes figures la descripció de les quals ens aproxima al «Pensament de la Diferència».

AUTORITAT FEMENINA (ENFRONT DEL PODER)

L'autoritat femenina neix de reconèixer una altra dona com a mesura del món, com a mediadora amb el real.

L'autoritat es distingeix del poder, en el fet que és un *més*. És una qualitat simbòlica de les relacions, sorgeix de l'intercanvi i es troba sempre circulant. Aquest *més* és de qui la rep dels/les altres, mentre que el poder és realment de qui l'ostenta. Milagros Rivera afegeix: «En el contracte entre homes hi ha sempre un tercer (l'Estat, el dret) que dóna als contractants un poder d'exclusió. També en les relacions sobre les quals estem reflexionant hi ha un tercer que és l'ordre simbòlic de la mare... L'autoritat és de rel femenina perquè històricament es configuren al seu entorn els significats de les relacions de disparitat, no de desigualtat... Les dones tenim, amb molta freqüència, un saber especial de les relacions de disparitat, de les relacions sense poder, de les relacions sense finalitat... Penso que aquest saber especial està vinculat amb la capacitat de ser dues que és pròpia del cos femení.» (Rivera 2005, pp. 48).

Reconèixer-ne una, permet sortir de l'ordre de l'U masculí erigit pel patriarcat.

LLIBERTAT FEMENINA (ENFRONT D'EMANCIPACIÓ)

En els anys 70 es va emprar molt el terme emancipació femenina per significar la necessitat d'acabar amb l'opressió de les dones que s'exerceix solament pel fet de néixer dona. S'entenia que les dones es lliurarien d'aquesta opressió, i per tant s'emanciparien, si aconseguien homologar-se a l'acció dels homes. No obstant això, el «Pensament de la Diferència» sexual entén que la llibertat femenina neix del fet

d'acollir el fet de ser dona, no d'emancipar-se'n. Aquesta figura de la llibertat femenina es distingeix del significat de llibertat que trobem des del Renaixement, és a dir, el conjunt de drets que ostenta un individu per poder actuar en i defensar-se de la societat. No obstant això, el significat de llibertat femenina no es refereix a la possibilitat d'acció en solitari, més aviat s'associa a una llibertat relacional, com a vincle, com a intercanvi. Les dones tenen llibertat d'assignar autoritat a qui elles creuen que la té. En aquesta figura autoritat i llibertat se separen dels drets establerts en les lluites pel poder.

DE L'ORIGEN MATERN DEL COS (ENFRONT DE LA SEVA PROPIETAT ESTATAL I RELIGIOSA)
El cos com a nucli de la política és una altra de les figures del «Pensament de la Diferència». Aquesta figura ens recorda que l'origen del cos és de la mare. El control del cos, sigui femení o masculí, per part de l'Estat o la religió, es troba ancorat en la història des de la Grècia antiga i té lloc en les esferes de poder del món masculí. Aquest control va modificar el sentit del cos, que va passar de tenir un valor de vivència personal i lliure a servir com a instrument per facilitar-ne el domini «d'instàncies alienes a la dona o a l'home a qui el cos li va ser regalat per la seva mare quan el va portar al món» (Milagros Rivera 2005, pp. 23). Per aconseguir-lo a la Grècia clàssica es va ensenyar primer que cada cos que es viu com a un, indissociable de l'ésser que l'habita, en realitat consta de dues entitats: l'ànima i el cos. Aquesta dicotomia, a més, tanca una jerarquia, ja que l'ànima pertany a un ordre superior que inspira diverses formacions polítiques, filosòfiques i religioses. Així, per exemple, Plató divideix el món en dos regnes: *el regne de la generació* i el de la filosofia. Segons Plató, el primer seria inferior i estaria dedicat a la vida, a la seva creació i recreació, aquest seria el regne de les dones en la seva corporalitat; el regne de la filosofia seria el superior, lliurat a la vida de l'esperit, en què la corporalitat destorba i ha de ser superada. A la Grècia clàssica, la democràcia s'autoatribueix l'origen del cos humà quan decideix donar de forma selectiva aquest cos als ciutadans; només els pertany a ells, no a tots els homes. Per això els ciutadans haurien, al seu torn, de donar el seu cos en cas de guerra. En la ciutat grega, doncs, es nega a la mare l'origen i l'autoria del cos humà. El cristianisme aporta com a novetat que l'origen del cos no és de la ciutat sinó de Déu, el qual atorga el cos a cada criatura humana sense excepció, sigui pobra o rica, home o dona.

Milagros Rivera troba en la història l'origen del control democràtic dels cossos. Control al qual assistim en sessions parlamentàries on es decideixen lleis sobre l'avortament, com si l'autor dels cossos fos l'estat democràtic i no les mares.

GENEALOGIA MATERNA ENFRONT DE LA LLEI DEL PARE

Luce Irigaray en el seu *Cos a cos amb la mare* (1985), mostra com l'ordre simbòlic del patriarcat a què ens sotmet la mitologia clàssica ha obviat la mare com a creadora del nostre llinatge. En la seva anàlisi de *Tòtem i tabú*, de Freud, descobreix els rastres d'un ocultament que deixa un buit. Freud teoriza l'assassinat del pare com a fundador de l'horda primitiva, però no diu res d'un assassinat més arcaic: el de la dona mare que garanteix un determinat ordre patriarcal a la ciutat. Atenea, deessa que vetlla pel compliment de la llei del pare en mites com l'*Orestíada*, sotmet als càstigs més violents, fins i tot la mort, a qui, com Clitemnestra, s'atreveix a desobeir.

Però la negació de la genealogia materna no solament es troba en els mites antics i en la psicoanàlisi, avui continua oculta en interpretacions psicològiques de l'origen de la vida on vam trobar un discurs sobre un subjecte solitari que interactua des dels inicis amb el seu entorn. Luisa Muraro proposa: «El punt sobre el qual cal tornar a reflexionar fa referència, clarament, a l'experiència creadora dels orígens. No és referible a un subjecte en sentit corrent. És l'experiència d'un subjecte en relació a la matriu de la vida, subjecte diferenciable de la matriu, però no de la seva relació amb ella. És una relació de l'ésser amb l'ésser. Així proposo que sigui pensada». (1994, pp. 41). Aquesta autora denuncia la dificultat cultural d'entendre l'origen de la vida d'un ésser com a producte de la parella creadora original, mitològica, no real, del nen o la nena en relació a la mare, punt de vista que es perd i reemplaça per un subjecte individual solipsista (jo), o col·lectiu (nosaltres), ambdós universals i asexuals. En el nus edípic, d'acord amb Freud, i en la fase fàl·lica del desenvolupament de la diferenciació sexual, la psicoanàlisi estableix que l'amor per la mare es transmuta en odi. La continuïtat d'aquest sentiment pot explicar-se de moltes maneres: Milagros Rivera assenyala que les feministes dels anys 70 necessitaven reconèixer-se en alguna genealogia, i a causa del rebuig a les seves mares reals vistes com a transmissores i defensores del patriarcat, se sentien òrfenes. Per a aconseguir ser universitàries de ple dret, es van adaptar al món universitari i van aprendre de parlar la llengua del pare per a la ciència, l'art, la història.

Una altra forma d'ocultament de la genealogia materna, a més de la de la psicoanàlisi, la trobem en algunes interpretacions psicològiques: en la socialització o humanització de les criatures s'afirma un re-naixement. Aquest segon naixement té lloc amb l'adquisició del llenguatge. En el discurs patriarcal, la llengua materna és la quotidiana, no la que permet inventar, abstraire o crear ficcions, aquesta pertany a la cultura del pare. No obstant això, el «Pensament de la Diferència» proposarà un retorn a la genealogia materna «...perquè el coneixement universitari pugui sorgir

d'una dona cal que hi càpiga el nom de la mare, és a dir, la genealogia femenina i materna..., sense excloure el nom del pare, que fins a ara ha imperat en solitari. De manera que el coneixement sigui sexual i s'expressi a dues veus, dues veus en relació d'intercanvi, sigui conflictiu, sigui pacífic.» (Milagros Rivera, pp. 34).

TRANSCENDÈNCIA DEL COS DE LA MARE (SENSE MEDIACIÓ DIVINA)

Quan parlem de transcendència no ens referim a una relació amb cap tipus de divinitat, sinó amb el fet que l'altre o l'altra que creix dintre del cos de la mare la fa transcendir. Va més enllà d'ella mateixa. En aquest sentit, la nena quan neix posseeix la potencialitat de ser dues que no posseeix el nen. Rivera diu que posseeix un «més» enigmàtic que obre el cos femení al desconegut, a l'inclassificable, a l'infinit que és l'origen i futur de tota vida humana: «La capacitat de ser dues és una facultat rebuda». Això significa que el cos femení és un cos disponible i obert a l'indisponible. És a dir, el cos de les dones no és determinant «les dones són lliures d'acceptar la indicació, poden rebutjar-la i poden també ignorar-la, com si no existís.» (Milagros Rivera 2005, pp. 50).

LA MARE EN EL FEMINISME DE LA DIFERÈNCIA

Com es pot intuir a través d'algunes figures presentades breument més amunt, la mare ocupa un lloc central en les investigacions, en les reflexions i pràctiques autoconscientes d'aquest enfocament feminista. La forma de llibertat que proposa el «Feminisme de la Diferència» no s'aconseguiria lluitant contra el patriarcat sinó canviant de forma conscient i deliberada el seu marc de referència per l'ordre simbòlic de la mare. Ara bé, aquest marc ha de ser buscat i trobat. La genealogia materna, segons Luisa Muraro, ens deixa «no un record sinó una petjada indeleble, com un esquema per a futures experiències i la possibilitat de donar-los un ordre lògic». (Muraro 1994, pp. 27). Aquesta riquesa que no és reconeguda en àmbits intel·lectuals ni teòrics (filosofia i psicoanàlisi entre altres) queda oculta sota el pes del poder del patriarcat al qual sucumbim en adoptar el seu llenguatge.

La figura de la mare en el «Pensament de la Diferència» és enigmàtica en la seva funció reproductiva i creadora dels cossos de les seves filles i els seus fills. La seva grandesa genealògica procedeix de l'etapa preverbal quan ens ensenya tota la llengua essencial que posseïm. Després aprenem la llengua abstracta de la cultura i el pensament normatiu a l'escola, aleshores la seva grandesa s'efuma en no poder accedir a aquest moment genuí ni recordar-lo.

La mare del «Feminisme de la Diferència» difereix del feminisme emancipatori

en la seva forma de valoració. Aquest atribueix les misèries i la subordinació de les nostres mares al domini patriarcal, i frena així el nostre accés a altres consideracions. Posar per davant la potència i la positivitat originàries de la mare, saber escoltar la veu de l'amor, desconfiar dels discursos intel·lectuals, pot permetre una obertura a l'ordre simbòlic de la mare.

En cap cas com en l'enfocament de la diferència sexual hi ha hagut una intenció de canvi simbòlic, aquest canvi promogut des de l'autoconsciència de les dones i des d'una tasca intel·lectual col·lectiva i fecunda, constitueix per si mateix un rep-te social d'enorme envergadura. No es proposa conquistar el poder, usurpar-lo als homes, es proposa iniciar un camí des de la realitat del ser dona, i lluita perquè una visió sexuada sigui reconeguda socialment

Les dues posicions feministes examinades fins aquí orienten el significat de la maternitat en direccions diferents, l'una posseeix un caràcter subordinat a l'ordre patriarcal, en l'altra la mare governa a través de la propietat del seu cos, la possibilitat real i simbòlica de la continuïtat genealògica. En el primer cas el patriarcat és un concepte ben definit, en el segon l'ordre simbòlic de la mare està en construcció i la seva naturalesa aparentment difusa troba un enorme eco en l'experiència subjectiva de les dones. Ambdues posicions poden ajudar a comprendre el significat de moltes produccions culturals sobre representacions de maternitats que veurem a continuació.

2. FEMINISMES ART, POESIA I PRÀCTIQUES DE CRIANÇA

Les idees de la maternitat com a primer àmbit de creativitat femenina han fet ombra a les reivindicacions de les dones a propòsit de la creativitat artística.

MOYRA DAVEY

Els textos reunits en el llibre que el lector o lectora té a les mans són una recopilació de representacions inspirades per la maternitat. La majoria empenen un eix temporal per mostrar els canvis influïts per la història, i totes contenen una forma o altra dels múltiples discursos sobre el cos i la identitat materna. Aquesta diversitat que és multiplicada pels diferents llenguatges emprats, a més, és travessada per alguna

de les tres tendències possibles relacionades amb el feminisme: 1) un acord amable amb la visió patriarcal de la maternitat; 2) una actitud crítica i irreverent contra aquesta visió; 3) una recerca genuïna des de la feminitat, entesa com a acceptació del propi sexe, entès en un sentit bio-psico-social.

En la primera tendència els creadors utilitzen tòpics i estereotips sobre la maternitat, siguin representacions literàries, plàstiques o cinematogràfiques. En la segona les autores i autors adopten un llenguatge crític i sovint irreverent contra el patriarcat, de vegades mitjançant impactes de sentit, de vegades utilitzant el grotesc com a recurs. En la tercera les produccions es mouen en els límits del patriarcat, o clarament a fora, presentant imatges absents d'estereotips i buscant formes que expressin, des de l'experiència real de les mares, una altra veritat propera a la calidesa de la falda materna i/o al dolor de la vida.

Sense voler fer una correspondència rígida amb les dues formes de pensament feminista resumides més amunt, ens sembla veure coincidències en les representacions crítiques al patriarcat i els discursos del «Feminisme de la Igualtat», de la mateixa manera que veiem coincidències entre el «Pensament de la Diferència» i la recerca de representacions genuïnament femenines. Les veiem només com a coincidències, sense suposar que s'estableixi un ordre causal entre discursos feministes i creacions. És ben sabut que abans que aquests discursos es difonguessin, la sensibilitat de molts artistes o creadors projectava cert malestar que avui podem llegir com a crítica al patriarcat. Recordem, per exemple, la Mare de Déu de Max Ernst pegant el nen Jesús (1926), que representa una mare humanament empipada natjant sobre la falda un fill humanament díscol.

CREACIONS AMABLES AMB EL PATRIARCAT

És gairebé una obvietat dir que la primera tendència esmentada, amable amb el patriarcat, ha estat preponderant en moltes creacions al llarg del segle xx. Laura Freixas (2006) denuncia que en la ficció, durant el segle passat, no solament es troben pocs models de dona, sinó que aquests es redueixen encara més quan es tracta de personatges materns. Trobem la mare bona o la dolenta, i poc més. Això es deu al fet que han estat homes els qui han construït aquests personatges en el cinema o la literatura. No obstant això, a mesura que les dones van prenent la paraula, la càmera o el pinzell, veiem sorgir personatges materns cada vegada més interessants i menys arquetípics. Com assenyala Cinta Ramblado (2006) la majoria d'aportacions noves sobre la maternitat s'han produït en èpoques molt recents. Abans d'això, i sobretot en la nostra postguerra, el panorama que ofería el cinema i també bona

part de la literatura era una representació fidel del sistema patriarcal alimentat per l'Església, l'Estat i l'Escola.

En un llibre recent *Construcciones culturales de la maternidad en España*, Pat O'Byrne (2006) mostra exemples d'una visió del patriarcat en la filmografia del Hollywood de postguerra. Les pel·lícules d'aquesta etapa donen vida a protagonistes que accepten dòcilment i alegrement la maternitat com «el cim de la feminitat». No obstant això, aquests valors no s'inicien en l'etapa daurada del cinema dels EEUU, neixen amb el cinema, però enfonsen les arrels en una tradició cultural antiga i vasta. Encara que la seva presència ha estat desigual i heterogènia crida l'atenció com aquests valors s'adaptin a noves produccions encara que s'abandonin en unes altres.

Miquel Pérez, en aquest mateix llibre “Mares de cine” dedicat a les maternitats en el cinema, mostrarà petits canvis en relació a aquesta tradició presentant alguns exemples del cinema clàssic, en què les mares, com a dones en primer terme, inauguren una funció social diferent a la de simples comparses i acompanyants de personatges masculins, els quals fins aleshores eren els veritables protagonistes de les històries. Aquesta novetat apareix en algunes de les seqüències d'*El Cuirassat Potemkin* d'Eisenstein. En aquests exemples les protagonistes adopten un paper molt més actiu que les seves antecessores.

L'origen de l'imaginari matern, d'acord a la visió patriarcal, no pot estar més ben representant que en la figura de la Mare de Déu. No hi ha una icona més genuïna que aquesta. La seva funció imaginària actua com a model ideal al qual tota dona cristiana ha d'aspirar. Aquí no hi ha dissidència ni rebel·lia feminista possible.

La mare de Déu, com assenyala Cristina Molina (2004), no és una deessa com en la tradició antiga o hinduista, ella només gaudeix de la segona d'aquestes tres possibilitats: adoració (destinada a Déu i a la Santíssima Trinitat); veneració (destinada a la Mare de Déu com a medidora) o devoció (orientada als sants també com a mediadors). Com assenyala aquesta autora, la superioritat de la Mare de Déu li ve donada, no per naturalesa ni filiació, no pels seus mèrits, és un regal, una gràcia, una cosa gratuïta, no *per* sinó *per a*. Està definida com a «contenedora divina», un úter destinat a albergar la divinitat. La seva naturalesa humana li impedeix el poder de crear i destruir que posseeixen els déus, i aquesta naturalesa contribuirà a una iconografia canviant al llarg de la història.

A “Maternitats medievals al MEV”, Assumpta Cirera presenta un recorregut històric a través de les maternitats medievals que ens aproximen al paper que s'atorgava a la mare en la societat medieval occidental. La base d'aquest recorregut s'inspira en l'art romànic i gòtic català dels fons patrimonials del Museu Episcopal de Vic.

Les imatges romàniques i gòtiques comentades mostren tant la càrrega simbòlica de la figura de la mare (mare amorosa, protectora de tota la humanitat) com alguns canvis del rol matern. L'autora destaca concretament el pas de formes eminentment simbòliques, dels inicis del romànic, fins a la humanització de les marededéus característiques del gòtic. En la descripció d'aquest recorregut presenta diferents moments i usos dels imatges per part de l'Església, des del reconeixement didàctic dels imatges en el segle V, fins a la introducció de les maternitats a la segona meitat del segle XII. Aquestes marededéus tindran un gran èxit popular vinculat a un sentiment arcaic d'origen pagà, que influirà en els mateixos creadors d'imatges. Cirera presenta també una tipologia de marededéus romàniques assenyalant la presència, en el segle X, d'un cànon dictat pels monestirs de com havien de ser les figures. Es tracta de marededéus hieràtiques que fan de suport o de tron al nen Jesús, però que aniran deixant pas a les imatges del gòtic en què es poden reconèixer els signes de la progressiva humanització de les marededéus (presència de peus nus, el nen i la mare es toquen, es miren) sense desestimar el caràcter teològic que s'expressa de manera diferent en el romànic.

ARTEFACTES CULTURALS CONTRA EL PATRIARCAT

Aquesta segona tendència, que trobem en literatura, cinema i poesia entre moltes altres manifestacions, s'expressa en el conflicte psicològic i vital entre mare i filla. Consisteix en el rebuig de la filla d'assumir el triomf del patriarcat encarnat en la figura de la seva mare. La mare transmet la potencialitat de ser mare a la seva filla i paral·lelament li transmet la funció i els valors assignats pel patriarcat. Per a la filla que estima la seva mare, però que no vol sotmetre's com ella a aquells designis, sorgeix un profund «desordre simbòlic», en paraules de Muraro, que s'expressa en un dilema cap a la seva mare: d'una banda l'estima i desitja el seu amor, i de l'altra la detesta i desitja independitzar-se'n. Tot i que aquest nus de significat ha tingut la seva expressió més violenta al llarg de la segona meitat del segle XX, els seus ecos es continuen sentint tant en les anàlisis pròpiament feministes com en altres representacions culturals. Cinta Ramblado (2006) i Ryan Lorraine (2006) ho examinen en profunditat a través de diferents casos en literatura i cinema. Entre altres en un text recopilatori de poemes de dones fet per Mercedes Bengoechea (2004). Aquí les poetesses eleven la seva veu en tant que filles cap a les seves mares expressant diverses versions del malestar generat per la seva relació amb elles (per exemple en poemes de Juana de Castro (*Cáliz*), Lucía Exebarría (*Agua de Muerte*) Sharon Olds (*Madres jóvenes* V), entre altres. Per altra banda Ramblado (2006) ens recorda que aquest

conflicte entre mare i filla es veurà també reflectit en algunes novel·les de finals del segle passat escrites per dones espanyoles contemporànies. Entre altres *Un calor tan cercano*, de Maruja Torres, *Los cuerpos celestes*, de Lucía Exebarria, o *La buena hija*, d'Almudena Grandes. En totes elles, com en els poemes esmentats, batega en la filla una ambivalència violenta, que moltes vegades s'expressa en forma de conflicte generacional, però que tanca sempre el mateix dilema: la filla estima la mare perquè la té com un ideal, però la detesta quan representa el triomf del patriarcat.

Però tornem a la poesia. En la recopilació de Víctor Sunyol “Una mare viva” trobarem el mateix nus conflictiu entre mare i filla que hem esmentat més amunt. En els poemes reunits aquí, a diferència dels de Mercedes Bengoechea, hi ha un canvi de veu. Així com aquell tenia com a protagonista l'escriptora en tant que filla, aquí l'experiència del vincle és de la mare-poeta. És ella qui diu, anuncia o expressa la força de les seves emocions, el plaer, el dolor, l'angoixa o el temor. Tal vegada el més representatiu sigui el poema de Maria Marcè Marçal: «Qui em dicta les paraules» en què expressa la por a aquesta dificultat de la relació amb la mare, la por a limitar la llibertat de la filla, a transferir el control de la «impostora que m'habitava sense que jo ho sabés».

Però no solament la poesia ofereix exemples de crítica i rebuig del patriarcat. En altres àmbits tornen a aparèixer testimoniatges del domini patriarcal sobre la maternitat.

Sílvia Parrat, en el text “Relació mare-infant” mostra com la història no ha reconegut ni valorat sempre les virtuts de la maternitat. Si més no, mai de forma progressiva ni creixent socialment o històrica. La contribució de Sílvie Parrat revelarà com els sistemes de pensament d'una època poden transformar el coneixement i les pràctiques en la cura dels infants. Mostrarà com poden ser influïts per diversos factors, entre altres l'autoritat mèdica. Mostrarà com la propietat dels cossos dels fills o de forma menys contundent, la responsabilitat sobre ells, ha estat objecte de canvis i transformacions al llarg de la història, no sempre beneficiosos per a la vida i l'experiència de les dones, mares o dides. El recorregut fet en aquest text s'inspira en alguns dels llibres de puericultura publicats en francès entre el segle XVI i XX. La seva anàlisi permet establir quatre moments en la història de les relacions mare-nadó, que es dibuixen a l'entorn del contingut explícit dels textos de puericultura (coneixement) i del contingut implícit (valors morals) on es posen en joc els papers socials assignats a les mares i a les seves pràctiques.

MÉS ENLLÀ DEL PATRIARCAT. L'EXPERIÈNCIA MATERNA GENUÏNA

La majoria de poemes de la recopilació de Víctor Sunyol “Una mare viva” suggereixen una experiència genuïnament materna que connecta amb les aspiracions de Muraro (1991-1994) quan afirma que no és fent una crítica a les mares còmplices amb el patriarcat que les dones trobarem el camí de l'alliberament. Ni tampoc lamentant la nostra situació desavantatjosa. Aquesta idea de Muraro s'expressa en moltes produccions de dones artistes, poetes i cineastes. En els poemes reunits per Víctor Sunyol hi trobem molts exemples similars. La seva recopilació està estructurada en vuit parts, cadascuna de les quals agrupa una temàtica. És notable com aquesta temàtica pot revelar-se *a posteriori* de la lectura, no solament pel que cada poema diu, sinó sobretot pel ressò emocional que deixa en el lector o lectora. La intenció de la recopilació és presentar un recull, necessàriament limitat, de poemes pròxims al nostre temps i la nostra cultura. Tot i que la majoria són escrits per dones, Sunyol ha volgut incloure la visió dels homes en l'experiència materna (Pep Rosanes Creus), intentant evitar els efectes tòpics de la dicotomia, paternitat/maternitat. La recopilació de Sunyol comença pel desig durant l'embaràs, com a inici i com a espera, (amb el poema d'Anna Montero) i acaba tractant el renaixement de la mare morta en la memòria del fill i la fecunditat d'aquesta memòria, el traspàs entre generacions, la persistència del record i el joc de miralls entre l'evocació i el desig del fill cap a una «mare viva», tot i que absent.

Finalment i per acabar, assenyalem la contribució de síntesi sobre les arts plàstiques i la fotografia contemporànies, que reflecteix el treball d'Anna Palomo. Aquí trobem no solament les tres tendències esmentades sobre els feminismes, sinó un seguit de matisos que enriqueixen cadascuna de les perspectives anunciades al començament.

En l'estudi d'Anna Palomo hi ha una representació molt acurada de les relacions entre el discurs feminista i l'art contemporani. Fa un recorregut per la història social i política des dels anys 60 fins avui revelant diferents moments del moviment feminista, que contraposa als diferents moments en l'art de les dones interessades en les maternitats. Comença presentant la dicotomia cultura/natura, declarant que la maternitat hi queda encaixada desavantatjosament, la qual cosa li farà prendre partit per un enfocament feminista que mantindrà al llarg de tota la seva contribució

L'eix principal del text es dibuixa a l'entorn de la recerca de les dones artistes per trobar un espai i un llenguatge propis dins l'art. Al començament Anna Palomo mostra tres exemples de creadores anteriors als anys 60 (Tina Modotti, Barbara

Hepworth, Diane Arbus) que tractaren la maternitat com a excusa per a una recerca eminentment formal, equiparant-se d'aquesta manera als interessos dels homes artistes. Darrera d'aquestes artistes vindran produccions novedoses en què la frustració i la ràbia donen pas a la ironia i l'experimentació. Aquest és el cas de Niki de Saint Phalle. A partir dels anys 60 comença obertament el desafiament a l'art patriarcal, i en els anys 70 trobem un interès específic per redescobrir el pròpiament femení, com en el cas de Louise Bourgeois, Alice Neel, Isabel Bishop, Frida Kahlo o Louise Nevelson. Moltes artistes vinculen les seves obres als moviments reivindicatius que tenen lloc tant als EEUU com a Europa. Un exemple paradigmàtic d'aquest moment és Judy Chicago amb el seu ambiciós «Projecte per al naixement».

En l'art fet per dones dels anys 80 primer, i després en els 90, s'observa una referència constant al cos com a signe potencialment expressiu a l'hora de repensar temes que fan al·lusió als rols tradicionals de la dona, tractats tant des d'una ironia subtil fins a una violència manifesta (Guerrilla Girls; Cindy Sherman; Barbara Kruger).

A finals del segle passat els artistes comencen a mostrar un eclecticisme estilístic en sintonia amb la postmodernitat imperant. L'art i la vida diària es barregen (Rineke Dijkstra). Una revolta contra els estereotips es troba també en les produccions d'Ana Álvarez Ecarralde, que en la seva producció contraresta les maternitats irreals que mostren el cinema i la publicitat.

Aquest llarg i intens recorregut es tanca amb la presentació de maternitats fetes per artistes homosexuals en sintonia amb les noves lleis i l'acceptació social d'aquest fet.

Ens agradaria acabar aquest capítol retornant a John Berger i el seu estudi sobre el nu femení. Invitem la lectora i el lector a observar i comparar qualsevol dels nus citats pel Berger amb la fotografia de Rineke Dijkstra en què apareix després del part, mostrant tant la vulnerabilitat a través del testimoni de les ferides com la força de la tendresa amb què sosté la seva filla. Aquesta comparació ens pot permetre descobrir com els artistes transformen la nostra mirada i gust estètic, no solament fent-se ressò del que succeeix al seu voltant, sinó provocant canvis emocionals i cognitius en aquells que miren i reflexionen a través de les seves obres. En moltes ocasions forçant noves formes de mirar tant les obres com la pròpia realitat.

BIBLIOGRAFIA

- AMORÓS, Celia: *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias para las luchas de las mujeres*. València: Ediciones Cátedra, 2005.
- AMORÓS, Celia: «El feminismo: senda no transitada de la Ilustración». *Isegoría*, n. 1, 1990.
- BENGOCHEA, Mercedes: «Mi madre es un hueco en el espacio: discursos políticos y lingüísticos sobre la insignificancia materna». Dins: De la Concha, Ángeles; Osborne, Raquel (eds): *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*. Barcelona: Icaria, 2004.
- BERGER, John: *Ways of seeing*, London, Penguin Books. Traducció de Justo Beramendi: *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gil, 1974.
- BORDIEU, Pierre: *La domination masculine*. Paris: Seuil, 1998. Traducció de Joaquín Jordá: *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Davey, Moira: *Mothers Reader. Essential Writting on Motherhood*. New York: Seven Stories Press, 2001. Traducció d'Elena Vilallonga: *Maternidad y creación. Lecturas esenciales*. Barcelona: Alba, 2007.
- De la Concha, Ángeles; Osborne, Raquel (eds). *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*. Barcelona: Icaria, 2004.
- De Miguel, Ana: *Historia del Feminismo*, Mujeres en Red.
<http://www.mujeresenred.net/>
- HARTMANN, Heidi (1980) «Un matrimonio mal avenido: hacia una unión más progresiva entre marxismo y feminismo». *Zona Abierta*, 24 (94-95).
- IRIGARAY, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Les Éditions de Minuit. Traducció de Raúl Sánchez Cedillo: *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Akal, 2007.
- IRIGARAY, Luce: *Le corps à corps avec la mère*. Mont-real: Editions La pleine lune, 1981. Traducció de Mireia Bofill i Anna Carvallo: *El cuerpo a cuerpo con la madre*. Barcelona: La sal, 1985.
- JULIANO, Dolores. *El juego de las astucias. Mujer y construcción de modelos sociales alternativos*. Madrid: Horas y Horas, 1992.
- Librería de Mujeres de Milán. *La cultura patas arriba*. Madrid: Horas y Horas, 2006.
- MOLINA, Cristina: «Madre Inmaculada, virgen dolorosa. Modelos e imágenes de la madre en la tradición católica». Dins: De la Concha, Ángeles; Osborne, Raquel (eds): *Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad*. Barcelona: Icaria, 2004.
- MURARO, Luisa: *L'ordine simbolico della madre*. Roma: Riuniti, 1991. Traducció de Beatriz Albertini: *El orden simbólico de la madre*. Madrid: Horas y Horas, 1994.
- O'BYRNE, Pat: «Representaciones de la maternidad en la novela española» (1040-1960).

- Dins: Ramblado, M. Cinta (ed): *Construcciones culturales de la maternidad en España: la madre y la relación madre-hija en la literatura y el cine contemporáneo*. Centre d'Estudis sobre la Dona. Universitat d'Alacant, 2006.
- RAMBLADO, M. Cinta (ed): *Construcciones culturales de la maternidad en España: la madre y la relación madre-hija en la literatura y el cine contemporáneo*. Centre d'Estudis sobre la Dona. Universitat d'Alacant, 2006.
- RAMBLADO, M. Cinta: «Conflictos generacionales: la relación madre hija». Dins: Ramblado, M. Cinta (ed): *Construcciones culturales de la maternidad en España: la madre y la relación madre-hija en la literatura y el cine contemporáneo*. Centre d'Estudis sobre la Dona. Universitat d'Alacant, 2006.
- RICH, Adrienne: *Nacida de mujer*. Barcelona: Noguer, 1978.
- RIVERA, María Milagros: *La diferencia sexual en la historia*. Sueca: Universitat de València, 2005.
- SAU, Victoria: *El vacío de la maternidad. Madre no hay más que ninguna*. Barcelona: Icaria, 1995-2004.





RELACIÓ MARE-INFANT. LES PRÀCTIQUES MATERNES TENEN UNA HISTÒRIA?

SILVIA PARRAT-DAYAN

Arxius Jean Piaget-Universitat de Ginebra

Aquest estudi s'inscriu dins d'una recerca més àmplia que tracta de comprendre la constitució històrica d'algunes categories de la psicologia científica. La categoria que estudiem és la relació mare-infant.

El nostre mètode és doble: antropològic i històric. Del primer retenim que el comportament maternal pren el valor i el sentit dintre d'una organització social significativa que cal comprendre en la seva totalitat. De la part històrica tenim en compte l'anàlisi d'un «corpus», una part precisa dintre d'un quadre més ampli d'escrits teòrics, documents literaris, notícies de diaris i obres iconogràfiques, entre altres. La nostra recopilació està feta sobre la base de manuals de puericultura. Aquests manuals són proposats a les mares per ajudar-les a criar els seus fills. L'existència mateixa d'aquests llibres marca un tall en la història de la relació mare-infant ja que la seva presència suposa una relació no natural, no instintiva, no immediata entre la mare i l'infant.

Des del nostre enfocament metodològic considerem els textos històrics des del punt de vista de l'«altre», considerant l'home i la dona d'altres segles com a «estrany» per a nosaltres. Alhora intentem reconstituir el significat de la trama social que donava sentit a la vida dels homes i dones de segles passats, sense referència a la nostra pròpia experiència. En suma, mirarem d'evitar l'error d'anacronisme, és a dir, de mirar el passat amb els ulls d'avui. En una visió històrica és impossible trobar una experiència subjectiva d'homes i dones d'antany, ni reconstituir el desenvolupament dels comportaments mare-infant com es pot fer avui mitjançant l'observació directa. Però, al contrari que avui dia, podem notar les variacions que es donen en les pràctiques i els discursos referits a la relació mare-infant.

Aquestes variacions presenten un doble aspecte, són alhora el reflex de les pràctiques existents i el model ideal proposat per a les mares que volen ser bones mares. L'enfocament històric permet relativitzar els fenòmens presents i establir una ruptura amb idees o mites. Per exemple, aquells que afirmen que l'amor maternal no existia el segle XVIII. En situar les pràctiques maternes en el seu context, analitzant l'argumentació dels textos, podem comprendre la lògica que hi ha al darrere. Per exemple, per què antigament s'actuava sobre el cos del bebè fins arribar a deformar-lo? Es podria pensar que les mares o les dides eren dolentes, cruels, ignorants i no tenien sentiments. Una anàlisi del context i de l'argumentació mèdica permet evocar diferents raons: protegir l'infant del fred practicant el faixat, deformar el cap per desenvolupar la memòria i la intel·ligència (es pensava, en l'època, que si s'allargava el cap, hi hauria més lloc per a la memòria). Una lectura anacrònica ens faria dir que les mares d'abans eren cruels, que no estimaven els seus fills i que per això els mutilaven.

LA RELACIÓ MARE-FILL I MARE-FILLA

Partint de la idea de Freud i de Winicott segons la qual la relació mare-infant es concreta a través de les cures maternes, aquestes es convertiran en l'objecte de la meua reflexió i investigació. Winicott diu, per exemple, que l'infant i les cures maternes són interdependents i no poden separar-se. Aquesta interacció o reciprocitat entre diàdes fa que m'interessi per tots els gestos de la puericultura: l'alletament, el faixat, el son, la forma d'alçar la criatura, de tenir-la als braços, d'acotxar-la, de bressolar-la, de cantar-li cançons, els hàbits de neteja, el bany, etc., gestos que Ballexerd, metge ginebrí del segle XVIII, qualificava de «petits detalls» i sobre els quals deia que hem de persuadir-nos que res no és indiferent en el mètode d'educar els nens petits. Totes aquestes pràctiques constitueixen el domini d'una assignatura que es diu puericultura i que és una matèria híbrida perquè té a veure alhora amb l'educació i amb la medicina. Notem que aquestes pràctiques estan sempre d'actualitat ja que a més d'interessar els pares i d'estar sovint presents en la premsa divulgativa, són també objecte de trobades en què psiquiatres, pediatres, psicòlegs s'interroguen sobre la manera d'allitar les criatures, d'ajudar-les a dormir, d'alimentar-les. Es discuteix i es torna a discutir sobre si s'ha de permetre o no que el bebè dormi a l'habitació dels pares, si cal atendre'l quan crida, si cal deixar-lo plorar, etc.

Intentarem mostrar que la relació mare-infant estudiada a través de les pràctiques maternes, si més no en el discurs de la pediatria, no va ser vista mai de la mateixa manera. Pensem que les tècniques de cures maternes es relacionen amb un sistema de pensament que els dona sentit i que àdhuc essent possible que hi hagi semblances entre el que es deia abans i el que es diu avui en relació a aquesta temàtica, en realitat el sentit profund depèn del quadre teòric, del sistema de pensament en què el discurs està inserit i que, per tant, és fonamental conèixer aquest quadre teòric, sigui implícit o explícit, científic o no. Finalment, mostrarem que al llarg de la història es poden observar concepcions diferents en relació al tema de la proximitat o distància mare-infant, vincle que ens interessa des de la perspectiva del concepte actual d'afectivitat.

ELS DIVERSOS MOMENTS DE LA RELACIÓ MARE-INFANT

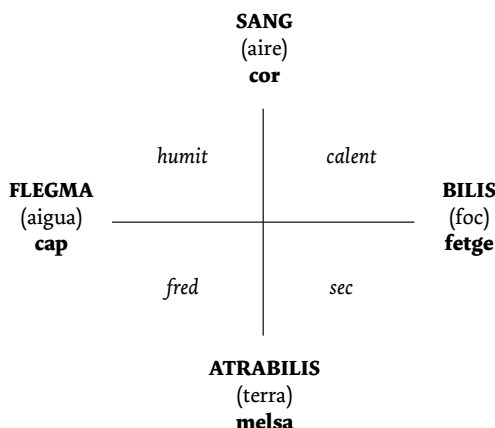
Quan els llibres de puericultura comencen d'aparèixer, al voltant del segle XVI, introdueixen, pel sol fet d'existir, una esquerda en la relació mare-criatura. Aquesta esquerda es produeix perquè la relació quedarà mediatitzada pel contingut d'aquests llibres. La majoria d'autors no es posicionen contra la relació immediata

i natural que s'estableix entre mare i nadó, sinó contra el fet que es confiava a dides l'educació de les criatures. Aquests autors pensaven que les dones, les dides i les llevadores en particular, utilitzaven moltes pràctiques inútils, sovint supersticioses, i que fins i tot podien arribar a ser nocives. En aquest escenari podem distingir quatre moments importants en la història de la relació mare-infant.

PRIMER MOMENT: VALLAMBERT I LA TEORIA D'HIPÒCRATES

El primer moment se situa al voltant del segle XVI, quan comencen a aparèixer els llibres de puericultura. Aquesta emergència va diferenciar el saber «*savant*» del saber empíric i tradicional de les dones dides, que se solien ocupar dels bebès. S'insisteix en aquest moment en la importància de les cures atentes que exigeixen els primers mesos de vida. No obstant això, en el segle XVI no hi ha una ruptura amb el saber tradicional. Vallambert, per exemple, que escriu el primer manual de puericultura en francès el 1565, s'inspira en les observacions de dides i llevadores. Aquest autor assenyala la importància i la necessitat de l'establiment d'una comprensió mútua entre la dida i el bebè. Ens diu que la disponibilitat de la mare per ocupar-se de l'infant és important. Però, si la mare està delicada, si no està disposada a banyar, alimentar, calmar la criatura quan plora, si no pot suportar-ne les olors, llavors és millor procurar-se una dida. La bona relació entre aquests dos personatges, el bebè i la dida, és el més important per mantenir l'equilibri. L'equilibri defineix la salut, l'origen de la qual està en les compensacions entre diferents humors que han d'actuar per a assegurar el bon funcionament de l'organisme del bebè. Els humors són els líquids que circulen en l'interior de l'organisme: sang, bilis, atrabilis i flegma. En aquest sistema de pensament sobre funcionament de l'organisme i la salut, el cos és considerat com un microcosmos, reflex del macrocosmos, que seria el món físic. Els humors són equivalents al foc, aigua, aire i terra del món físic. Aquests últims són els elements simples que resulten de la unió de la matèria gràcies a les quatre qualitats fonamentals: escalfor, humitat, sequedat i fred.

Teoria hipocràtica de les equivalències sistematitzat per Galè:



Galè va establir un esquema que lliga els humors del cos amb les qualitats i els diferents cossos de la física. Així per exemple, la sang, que és un humor, és calenta i humida com l'aire. Els humors són oposats dos a dos, i de l'equilibri entre ells en depèn la salut. Aquest sistema és interessant des del punt de vista de la intervenció mèdica ja que permet actuar o bé per reestablir l'equilibri o per prevenir-lo.

La malaltia és un desequilibri. La intervenció mèdica ajuda a reestablir l'equilibri, bé traient el que està de més o bé aplicant un tractament amb qualitats oposades per neutralitzar l'excés o la manca. Per exemple, davant d'una malaltia calenta, els signes de la qual són febre, transpiració, etc., i que prové d'un excés de sang, el metge pot o bé treure sang o bé aplicar un tractament fred i sec per a neutralitzar l'excés de calor.

La intervenció mèdica pot prevenir també el desequilibri, impedir la malaltia. I això ho fa afavorint la lliure circulació dels humors. Es contribueix a la lliure cir-



Verge Bulliot, pedra policromada, segle xv,
Autun, França



Itàlia Giovanni, segle xiv

culació dels humors a través de les cures maternes. És per això que tots els gestos de la puericultura, els «petits detalls», són importants. Permeten assegurar la salut mitjançant la conservació de l'equilibri.

Notem que, d'altra banda, per a la medicina hipocràtica, naturalesa, ciència i moral estan íntimament relacionades. El que defineix el bé, en el domini moral, en la vida política, o en la vida orgànica és l'estat moderat que resulta de l'enfrontament de forces contràries en equilibri. És per això que no solament s'ha de parar esment a les cures físiques, sinó també a les morals. La dida, per exemple, ha de ser una dona irreprotxable.

SEGON MOMENT: EL SEGLE XVIII

El segon moment de la relació mare-infant el situem a mitjan segle XVIII. És aleshores que els llibres de puericultura es multiplicaran, com sembla indicar la imatge 1.



IMATGE 1



Gravat sobre fusta, segle xvi

En aquesta època apareix l'*Emili*, de Jean-Jacques Rousseau, i s'entra en una altra època en què l'educació dels infants estarà molt més influïda pels llibres, com alguns testimoniatges mostren a través de la correspondència que Rousseau mantenia amb els seus lectors. Els llibres de puericultura representen, ara sí, una ruptura total amb el saber empíric i tradicional propi de dides, llevadores i cuidadores, totes elles procedents de les classes populars. A partir d'aquesta època es qüestionen els costums i les pràctiques tradicionals en relació amb l'educació dels nens i nenes, s'exalta la naturalesa i s'atribueix a la mare (en substitució de la dida) un paper important en l'educació dels infants. Baldini diu el 1786 que és plausible que la causa de la degeneració de famílies riques s'atribueixi a les dides. Elles faixen els bebès, els bressolen, els fan massatges, els porten d'un lloc a un altre, els alleten i renten, etc. Totes les pràctiques seran jutjades perniciosos per a les criatures perquè és a mans de les dides que es tornen perilloses. Per exemple, en practicar el faixat, com-

primeixen el cos dels bebès, que queden hores i hores presoners dins dels bolquers bruts. Quan els bressolen, són tan brusques i violentes que el moviment del bressol provocarà vòmits, vertígens, indigestions i altres símptomes terribles.

La ruptura amb la tradició empírica pot veure's a través de la crítica implacable contra les dides i les seves pràctiques. Ambdues són jutjades com a perilloses, nocives, ximples, ignorants, cruels, criminals, mandroses, colèriques, etc. S'entén per què els metges argumenten a favor de l'alletament matern. Els metges pensen que a través de la llet la mare transmet la seva pròpia manera d'alimentar-se, les seves idees, passions i caràcter. En aquesta etapa de la història els metges s'oposaran a l'opinió generalitzada que l'educació dels infants és cosa de dones. No acceptaran que les cures infantils siguin un tema i un problema de dones. Pensen que la causa de la mortalitat infantil resideix en el fet que no s'avisava el metge quan les criatures ho necessiten.

Amb la introducció dels textos escrits i la seva difusió es posaran les bases perquè la relació mare-infant sigui posada sota control mèdic encara que la ciència mèdica d'aquest temps no era prou poderosa com per a imposar-se. Imaginem solament el fet que ningú no coneixia l'existència dels microbis i que la paraula, per tant, no havia estat inventada encara.

Per als metges del segle XVIII, la mare i la criatura són éssers de naturalesa. És natural i per tant obligatori que la mare s'ocupi dels seus fills. Per això mateix, encara que la mare no vulgui maternar (alletar, vestir, canviar, bressolar) haurà de fer-ho, perquè és la Naturalesa que decideix i no la seva consciència.

Per exemple, si la mare no vol alletar el seu bebè s'exposa a patir ella mateixa espantoses malalties. Landis escriu el 1781: «Retirada dels pits cap a l'interior del cos, la llet, portada pel torrent de la circulació, es vessa indistintament a les parts del cos que li oposen menys obstacles i forma l'anomenat dipòsit lletós. Si va al cap produeix cefalees cruels que de vegades arriben a deixar la persona cega o sorda. S'ha vist dones tornar-se boges...».

La parella mare-infant es torna una funció natural i no cultural com ho era en el segle XVI. En el segle XVI, si la mare no suportava el pes de la maternitat podia contractar una dida perquè tot funcionés harmoniosament, és a dir, perquè la criatura conservés la salut. El segle XVIII, únicament si és la mare qui s'ocupa del bebè aconseguirà que els seus humors circulin bé. Si la mare no segueix el que mana la naturalesa apareixeran, segons els metges de l'època, la malaltia i el desordre moral. Notem que tant en el segle XVI com en el XVIII, per mantenir la salut cal la lliure circulació dels humors. Però perquè els humors circulin lliurement i correcta,

diuen els metges del segle XVIII, cal que sigui la mare qui assumeixi tenir cura del bebè. Alguns metges suggereixen que l'afecte de la mare afavoreix la digestió i el desenvolupament harmoniós de l'organisme. Una criatura tractada amb indiferència accepta la llet amb dificultat, perquè tot el que s'esdevé a l'ànima es comunica al cos. Si la mare alleta la criatura li enforteix la salut i es transmeten afecte, la qual cosa li reporta alegria. Com que els estats moral i físic estan relacionats, l'alegria afavoreix la circulació, que al seu torn li provoca un apetit regulat que li repara les forces. Mare i fill, mare i filla, formen una parella.

TERCER MOMENT DE LA RELACIÓ MARE-INFANT, LA TEORIA DE PASTEUR

El tercer moment que hem diferenciat el situem en el segle XIX. Amb els progressos de la higiene i els descobriments de Pasteur els metges poden eliminar els microbis i evitar així la mortalitat infantil. Això els dóna prestigi i poder, la qual cosa es nota en els llibres de puericultura, que estan escrits amb un estil totalment autoritari. El discurs se centra en la mare, el bebè és per als pediatres del segle XIX, un tub digestiu que menja i crida.

Al segle XIX la ciència es proposa organitzar la relació mare-infant. La medicina és la ciència que orienta la mare, considerada ignorant, i l'obligació de la qual és aprendre del metge tot el que és important per a la criança. Què demanen els metges a les mares? Conductes metòdiques i racionals. Aquestes conductes corresponen al model de lectura pre i post Pasteur. S'havien de «crear» noves mares, i per aconseguir que fossin obedients, els metges les van a terroritzar i culpabilitzar.

Per imaginar la relació mare-infant utilitzen el quadre de lectura de l'higienisme pre i post Pasteur. La base de l'educació de les mares és la regularitat, la norma que han d'obeir si volen ser bones mares. Es tracta de cronometrar-ho tot, horaris, quantitats, pes de la criatura, etc. La naturalesa emocional de la mare és tinguda en compte, però per als metges aquesta naturalesa ja no es correspon a la naturalesa emocional de l'infant. Els infants no requereixen la tendresa i la cura continuada de les mares. Per això els metges diuen que la mare podrà expressar la seva emoció, però en absència del destinatari.

Els models teòrics de la ciència mèdica de cada època són utilitzats per efectuar una transposició del saber d'un domini a un altre. Com hem vist, es donen consells sobre la «cura psicològica» dels infants a través d'un pensament totalment mèdic. La bona relació mare-bebè, dida-bebè, és un problema de salut i no de vincle. Aquests models donen sentit a les conductes de les mares. Però el model normatiu que es refereix a la relació mare-infant de cada època no és independent d'un con-

junt d'altres factors, com l'estructura de la família, factors socioeconòmics, etc. Podem dir que aquests models permeten filtrar la realitat de forma diferent en funció de l'evolució social. Aquests mateixos models permeten comprendre el sentit de les pràctiques reals de les mares o dones que els autors, en el nostre cas els metges de diferents segles, critiquen o no en funció de l'època o de la teoria que defensen.

Com podem veure, la maternitat és una activitat complexa que suposa teories i pràctiques i que tant les unes com les altres poden canviar (vegeu Annex 1 i 2 com a exemples). Aquests canvis representen un progrés en l'evolució de les idees?

LA TEORIA DE L' AFECTIVITAT

A mitjan segle xx la psicologia reemplaça en gran part les ciències mèdiques per referir-se a les pràctiques maternes. En aquesta època es desenvolupa la teoria de l'afectivitat. El 1958 apareixen dos articles que tindran una gran influència en la psicologia del desenvolupament i en les representacions populars. El primer és el de Bowlby sobre la naturalesa de la relació mare-infant, en què l'autor enuncia els principis fonamentals de la teoria de l'afectivitat. L'altre article és de Harlow i es refereix a la naturalesa de l'amor. Harlow publica les seves observacions sobre la privació materna en els micos. Les conclusions dels dos articles concorden: la proximitat física (o la disponibilitat afectiva) de la mare (o persona que la reemplaça) responen a una necessitat primària del jove (humà o animal) i la satisfacció d'aquesta necessitat és essencial per al desenvolupament mental i la socialització.

Anys més tard, Ainsworth imagina situacions que mostren tres tipus d'afectivitat: l'ansió evitatiu, el resistent o ambivalent i l'afectivitat segura. Els factors que predisposen a un o altre tipus d'afectivitat depenen de la capacitat de la mare de percebre de manera adequada els signes i demandes implícites de l'infant i de la forma de respondre de manera més o menys adequada i sincronitzada. Si la mare es comporta de manera sensible amb la seva criatura es donarà una afectivitat segura, que per tant li donarà seguretat. La mare que rebutja, que no comprèn la demanda de l'infant, que no manifesta plaer en el contacte físic i que mostra poques emocions, desenvolupa una afectivitat ansiosa. L'infant amb afectivitat segura és social, té empatia i bona autoestima. Qui té una afectivitat ansiosa s'allunya del tracte social, manifesta queixes somàtiques, conductes d'oposició i agressivitat.

La primera crítica que podríem fer a Bowlby i que va ser feta al seu dia pels especialistes de la teoria de l'afectivitat és que Bowlby afirmava que només es pot tenir una figura d'afectivitat possible: la mare. Ara bé, són molts els estudis que no van confirmar aquesta afirmació dient que el que importa és la qualitat dels dife-

rents llocs i persones que l'infant freqüenta: pare, mare, professionals de la infantesa. D'altra banda, com assenyala Jerôme Kagan, hi ha nens i nenes que van sofrir mancances afectives, com per exemple els dels orfenats durant la Segona Guerra, i que en ser adoptats manifesten possibilitats de desenvolupar-se bé, la qual cosa no estava prevista per la teoria de Bowlby. En realitat estudiar la relació mare-infant no és fàcil, perquè el que importa, a més de la conducta de la mare, és la forma com els infants interpreten els intercanvis, la qual cosa és impossible d'observar i difícil d'interpretar. No obstant això la teoria de l'afectivitat va ser molt ben rebuda. Aquest èxit s'explica per les condicions històriques particulars de l'aparició d'aquesta teoria. Els anys seixanta les dones de classe mitjana entren en el mercat del treball. Les mares comencen a treballar fora de casa, la qual cosa les obliga a confiar sovint els seus fills a persones estranyes al nucli familiar. Aquests fets van provocar una ruptura en la manera de funcionar de la família en la primera meitat del segle xx, que pretenia que els nens i nenes havien de ser educats i cuidats per les seves mares. L'afirmació de Bowlby justifica un judici moral, la qual cosa facilita l'èxit de la seva teoria, explica Kagan. Segons aquest autor, la hipòtesi de l'afectivitat satisfà, des d'un punt de vista afectiu, perquè es té la convicció moral que les atencions de la mare són millors que qualsevol altre tipus d'atencions. A més, aquesta hipòtesi no considera el poder de l'origen social i imagina una societat oberta i igualitària sense divisió radical de classes socials.

No obstant això, el que és interessant i cal assenyalar és que quan les conquestes socials guanyen pel fet que les dones volen treballar i ho aconsegueixen, la teoria de l'afectivitat comença de trontollar. Això no suprimeix la teoria, però la modifica i la critica. Tant és així que fins i tot els teòrics de l'afectivitat diuen que tenir moltes figures afectuoses és un enriquiment per als infants. O sigui que, quan les condicions socials no poden canviar, canvia la teoria.

Pierrehumbert, especialista suís de la teoria de l'afectivitat, diu: «l'existència de molts llocs i persones afectuosos és un enriquiment i un factor de resiliència per a l'infant. Un lloc i una persona que aporten seguretat poden compensar una relació d'ansietat desenvolupada amb una altra persona».

Quan les mares demanen, cada vegada més i amb més insistència, la creació de llocs que acullin els infants petits, la teoria canvia. Notem que un cop obtinguts aquests llocs, llars d'infants, escoles bressol o àmbits d'educació infantil, l'escolarització dels nens i nenes es torna obligatòria cada cop més ràpidament, la qual cosa no impedeix que apareguin els problemes. Les diferents consideracions que acabem de fer, el treball de les mares, el fet que els infants trobin en les escoles

bressol llocs naturals de vida, les modificacions de la teoria de l'afectivitat, no impliquen que tot el que passa durant els dos primers anys de vida no tingui cap influència. Un infant de dos anys educat en un mitjà poc segur, que és tancat i ansiós, pot transformar-se si es produeixen canvis favorables. De la mateixa manera, un infant de dos anys somrient, amb una inclinació segura i sòlida, no està protegit contra l'angoixa si la seva vida va per un camí inadequat.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- AINSWORTH, M. D. S. (1972). Attachement de l'enfant à sa mère. *La Recherche*, 24, 517-522.
- ALEXANDRE-BIDON, D. et Closson, M. (1985). *L'Enfant à l'ombre des cathédrales*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- ARIÈS PH. (1973). *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*. Paris: Seuil.
- BALLEXSERD, J. (1762). *Dissertation sur l'éducation physique des enfants*. Paris: Vallat La Chapelle Libraire.
- BECCHI E. et Julia, D. (1998). *Histoire de l'enfance en occident*, Paris : Seuil.
- BOLTANSKI, L. (1976). *Prime éducation et morale de classe*. Paris-La Haye: Mouton.
- BOWLBY, J. (1958). The nature of the child's tie to his mother. *International Journal of Psychoanalysis*, 1958, 39, p 350-373.
- BOWLBY, J. (1978). *Attachement et perte: I L'attachement; II Séparation, angoisse et colère; III La perte, tristesse et séparation*. Trad. fr. J. Kalmanovitch, B. Panafieu et D.E. Weil. Paris: PUF.
- BRIL, B. et Parrat-Dayana, S. (2008). *Materner. Du premier cri aux premiers pas*. Paris: Odile Jacob.
- BROUZET, N. de Bézières (1754). *Essai sur l'éducation médicale des enfants et sur leurs maladies*. Paris: Cavalier.
- CARON, A. (1866). *La Puériculture ou la science d'élever hygiéniquement et physiologiquement les enfants*. 2 éd. Rouen: Impr. Orville.
- DESESSARTZ, J. C. (1799). *Traité d'éducation corporelle des enfants en bas âge*. Croullebois, Paris (1ère éd. 1760).
- FONSNSAGRIVES, J. B. (1870). *Entretiens familiaux sur l'hygiène*. Bruxelles: Ch. Delagrave Lib. (1ère éd, 1867).
- FONSSAGRIVES, J. B. (1868). *Le rôle des mères dans les maladies des enfants*. Paris: Hachette et Masson.
- GALIEN (1854-1856). *Oeuvres anatomiques, physiologiques et médicales*. Traduction par Ch. Daremberg. Paris: Baillière.

- HARLOW, H.F. (1958). The nature of love, *Amer. psychologist*, n° 13, p. 673-685.
- HIPPOCRATE (1839-1861). Oeuvres complètes en 10 volumes, éd. et trad. E. Littré. Paris: J.-B. Baillière. Réimpression : Amsterdam : A.M. Hakert, 1973, 1982.
- KAGAN, J. (2000). *Des idées reçues en psychologie*. Paris : Odile Jacob.
- KNIBIELHER Y. & FOUQUET C. (1977). *L'histoire des mères*. Paris: Montalba, coll. Pluriel.
- LANDAIS, (1781). *Dissertation sur les avantages de l'allaitement des enfants par leurs mères*. Paris: Mequignon l'Aîné, libraire.
- PARRAT-DAYAN, S. (1989a). L'allaitement maternel: un des paramètres de la relation mère-enfant. In J. Retschitzki, M. Bossel-Lagos et P. Dasen, *La recherche interculturelle*, I, Paris: Harmattan, pp 146-159.
- PARRAT-DAYAN, S. (1989b). L'enfant, la mère et ses vicissitudes. *Journal de Pédiatrie et de Puériculture*, 7, 411-416.
- PARRAT-DAYAN, S. (1990). Evolution des pratiques dans le discours médical du XIIIème et XIXème siècle. In *La santé de la mère et de l'enfant. Nouvelles Approches*. Actes. Paris: UNESCO.
- PARRAT-DAYAN, S. (1991). L'emballotement ou l'extravagante pratique du maillot. *Journal de Pédiatrie et de Puériculture*, 1, 47-54.
- PARRAT-DAYAN, S. (1991). Bébés, berceaux et berceuses: histoire du sommeil chez l'enfant. *Journal de Pédiatrie et de Puériculture*, 4, 219-228.
- PARRAT-DAYAN, S. (1992). Faut-il baigner le bébé ou les manières de le rendre propre. *Journal de Pédiatrie et de Puériculture*, 3, 153-161.
- PARRAT-DAYAN, S. (1994). Apprentissage de la propreté et importance des soins maternels. *Journal de Pédiatrie et de Puériculture*, 5, 1-11.
- PARRAT-DAYAN, S. (1999). Conseils éducatifs adressés aux mères: ethnothéories scientifiques du XVIe siècle à nos jours. In: B. Bril, P. Dasen, C. Sabatier et B. Krewer (eds), *Propos sur l'enfant et l'adolescent. Quels enfants pour quelles cultures ?* Paris et Montréal: L'Harmattan.
- PARRAT-DAYAN, S. et Vonèche, J. (2001). Bambino e adulto. In: De Msi, D. et Pepe, D. *Le parole nel tempo*. Italie: Guerini e associati.
- PIERREHUMBERT, B. (2003). *Le premier lien*. Paris: Odile Jacob.
- ROUSSEAU, J.-J (1966). *L'Emile ou de l'éducation*. Paris: Garnier-Flamarion. 1ère éd. 1762.
- SUPER, C. M. et Harkness, S. (1986). The developmental niche: a conceptualisation of the interface of child and culture. *International Journal of Behavioral Development*, 9 (4), 545-569.
- VALLAMBERT, Simon de (1565). *De la manière de nourrir et gouverner les enfants dès leur naissance*. Poitiers: Marnefz et Bouchetz.

ANNEX 1

BRESSOLAR EL BEBÈ

Què diuen els metges a propòsit d'una de les tantes pràctiques educatives: s'ha de bressolar els infants? Per què?

Com les dides i llevadores, Vallambert pensa, en el segle XVI, que bressolar i cantar cançons de bressol, predisponen al somni: «Perquè el somni arribi a l'infant cal bressolar-lo dolçament amb un moviment igual i suau (...) perquè la delicadesa del moviment i la repetició idèntica del moviment prepara la digestió de la llet que baixa fins a l'estómac i afavoreix el somni (...) tant com les cançons i les carícies suaus, perquè els “esperits animals” cessen totes les altres accions i s'adormen».

En el segle XVIII bressolar ja no és un consell que els metges donin perquè el bebè s'adormi més fàcilment. Per què? No perquè els metges ja no pensin que el moviment lent i suau convida al somni, sinó perquè deixat en mans de les dides, cruels, ignorants, miserables i insensibles, el bressoleig es torna perillós; el moviment suau pot tornar-se tan violent, que pot fins i tot matar la criatura.

En el segle XIX el bressolar es torna totalment inútil. Fonssagrives pensa, per exemple, que bons hàbits de regularitat i d'aïllament d'excitacions exteriors del soroll i de la llum ajuden el somni sense necessitat de recórrer a qualsevol dels artificis utilitzats fins aleshores. Així mateix, tot i reconèixer que l'hàbit d'acariciar i el contacte tebi de la mà de la mare sobre el cap del bebè pot ser agradable i incitar al somni, en realitat es tracta d'una esclavitud inútil.

En aquest segle s'estableix una distància enorme entre la mare i l'infant, una distància que apareix en totes les pràctiques maternes. Ja som lluny del model hipocràtic que lliga el físic i el moral. Però el segle XIX no s'elimina el moral, sinó que implica nous valors socials: racionalitat, eficàcia, regularitat.

En el segle XX els consells s'inverteixen i es torna a dir que bressolar és important, no perquè l'infant conservarà la salut en virtut de la lliure circulació dels humors, sinó perquè en bressolar-lo se li retorna tot el que va perdre en néixer, la protecció, el soroll del cor de la mare, el moviment suau de quan surava en el líquid amniòtic, etc. Les raons són psicològiques.

ANNEX 2

POT DORMIR AMB ELS PARES, EL BEBÈ?

Des de sempre els bebès han dormit amb les mares. No obstant això, aquesta pràctica va ser condemnada per l'Església a l'Edat Mitjana. Es temia que la criatura morís ofegada durant el somni. Aquesta prohibició es renova constantment en els reglaments dels bisbes.

Al segle XVIII els metges arriben amb la teoria científica de la circulació dels humors per prohibir que els pares dormin amb les criatures en el mateix llit. Tot contacte nocturn entre pares i infants havia de ser evitat. Es pensava que els humors de l'infant passen a l'adult i els d'aquest a l'infant. Evidentment, aquesta operació només era interessant per a l'adult, ja que en prendre els humors de l'infant li prenia la joventut. L'infant, per contra, absorbia la vellesa.

Al segle XIX els metges només pensen a combatre els microbis i ordenen a les mares que aïllin els infants i els facin dormir sols en els seus llits.

Amb la psicoanàlisi es tem que la proximitat física al llit sigui un factor d'excitació sexual que porti a l'incest o a esforços desmesurats per impedir-lo. La por a la seducció i la prohibició de l'incest separen mare i infant.

Cap als anys 70 continua plantejant-se el mateix problema. Però les coses canvien. L'aparició del llibre *El llit familiar*, que proposa un llit per a tota la família i la relativització obtinguda amb els estudis interculturals fan que avui no sigui ni bo ni dolent permetre que l'infant dormi amb els pares. Alguns autors, basant-se en la teoria de l'afectivitat, arriben a dir que és l'únic mitjà d'afavorir el desenvolupament normal de l'infant. Altres autors, referint-se a la importància de l'autonomia, pensen que els infants han de dormir sols a la seva cambra. Com més aviat s'espavilin sols, més aviat s'adaptaran a l'objectiu de la societat, que és fer individus autònoms. Com si autonomia signifiqués que cadascú s'espavili!



MATERNITATS MEDIEVALS AL MEV *

ASSUMPTA CIRERA
SERVEI EDUCATIU DEL MEV

* La ponència que aquí es transcriu, va ser realitzada a través d'un recorregut participatiu pel Museu Episcopal de Vic. Hem optat per conservar els registres i expressions de l'autora que fan referència a l'esmentat recorregut dut a terme amb les persones assistents a la Jornada.

«Les dones donen la vida, les mans de les dones guareixen i preparen aliments; en elles hi ha alguna cosa màgica, quasi divina.»¹

Hi ha moltes maneres de visitar el MEV. El Museu és ple d'imatges i cadascuna d'elles és un petit món que ens convida a aturar-nos, a recrear la mirada i a aprofundir-hi, cercant què hi ha més enllà d'una primera impressió. Podem fer-hi una visita convencional i ràpida per ubicar-nos en els diferents espais i marxar del Museu amb una sensació de globalitat, pensant que ja ho hem vist tot. Llavors podem dir-nos a nosaltres mateixos i als nostres coneguts: «Jo ja he visitat el MEV!». També tenim d'altres opcions. Per exemple, podem optar per anar moltes vegades al Museu, aguditzar la pròpia mirada, deixar-nos seduir per allò que cada imatge està disposada a revelar-nos quan l'observem atentament i li dediquem el temps suficient per omplir-nos de la seva essència.

Conèixer cada imatge és esbrinar, mirar amb atenció, deixar que el silenci ens parli de tot el que hi ha impregnat. El MEV és un immens contenidor d'obres d'art, susceptibles de ser descobertes amb una mentalitat oberta que ens possibilitarà observar més enllà de la simple aparença.

La intenció d'aquest article és acompanyar-vos en un recorregut a l'entorn de les maternitats medievals que formen part de les col·leccions de romànic i de gòtic del Museu. El MEV és ple de mares, d'imatges de marededéus que representen la maternitat en un sentit ampli del terme. Amb un recorregut a través de les maternitats medievals exposades a les sales del Museu, ens aproximem al paper que s'atorgava a la mare en la societat medieval occidental. Observant les imatges romàniques i gòtiques incidim en el rol de la mare, que des del model més simbòlic va evolucionant fins a ressaltar la seva humanitat. Les transformacions culturals que succeeixen a Catalunya entre el segle XII i el segle XV queden ben representades en les col·leccions de pintura i d'escultura del Museu.

La imatge de Maria, mare, ha estat present en les arts del món occidental durant uns dos mil anys. La imatge, simbòlicament, representa la forma més pura d'amor

1. A l'obra *Germania*, escrita per l'historiador romà Tàcit l'any 98. Tret del catàleg de l'exposició «Per bruixa i per metzinera» que es va fer al Museu d'Història de Barcelona. Capítol, les dones i la màgia a l'edat mitjana.

incondicional i es considera l'exemple a seguir de mare amorosa, protectora de tota la humanitat. Dins del cristianisme representa l'espiritualitat femenina i simbolitza la mare Església.

Un dels principals papers de les dones medievals era ser mare. Sabem que moltes dones de l'edat mitjana eren mares de família i mestresses de casa. Les dones sortien de la família pròpia només per casar-se o per ingressar en un monestir. Nombrosos estudis de les dones a l'època medieval diuen que una de les funcions principals de la dona era donar fills al marit i al grup familiar que l'acollia. La concepció d'un fill o d'una filla era molt important en la realització de la dona medieval com a mare i com a esposa. L'esterilitat es vivia sovint com un càstig i com a potencial element de ruptura de la parella. Davant d'un problema d'esterilitat es recorria a les oracions, a les promeses i als exvots a la Mare de Déu, per rebre l'ajut necessari.²

Les representacions de mares a l'Església comencen a proliferar a partir de la segona meitat del segle XII. En aquest mateix segle s'aplica per primera vegada la paraula *maternitas* i la introdueix l'església cristiana. En el món grec i llatí es parla de mares o pares, però no del concepte de maternitat.

Cal tenir en compte que el fet de representar els personatges sagrats en forma humana va significar una innovació per a tota la tradició iconoclasta present en les tres grans religions monoteistes. A partir del segle V una part de l'Església es comença a plantejar la finalitat didàctica de les imatges. El cristianisme opta per aproximar els personatges sagrats a un poble analfabet, que té l'oportunitat d'aprendre allò que se li vol transmetre a través de les imatges. L'art romànic buscarà que les representacions siguin més simbòliques que reals, ja que en l'adoració de les imatges hi ha molt present el temor a la idolatria. En el cas concret de les representacions d'imatges de la Mare de Déu, que són posteriors a les represen-

2. Informació de l'article de Laura Cecilia Quiroga «De la concepción al nacimiento: La maternidad en las Cantigas de Santa María».

3. El cristianisme és l'única de les tres grans religions monoteïstes (judaisme, islam i cristianisme) que admet el culte a les imatges sagrades. L'Antic Testament condemna el culte a les imatges, en el Nou Testament no hi ha tantes cites que hi facin referència, però es formula la prohibició.
4. Frescos de les catacumbes de Priscila (s. II) i les de Domitila (s. III), a Roma, ens mostren escenes de l'adoració dels reis mags i representen Jesús assegut sobre la falda de la seva mare.
5. El Concili d'Efes va rebutjar el nestorianisme i va proclamar la Verge Maria com la Mare de Déu. El nestorianisme és considerat una heretgia cristiana que predicava que Maria no era la Mare de Déu, sinó només la mare de Jesús.

tacions de la masculinitat divina, s'aconseguirà una gran devoció popular.³

Les marededéus romàniques van gaudir d'un gran fervor en el món medieval, ja que el poble hi cercava el consol tan necessari per sobreviure a les dures circumstàncies de la vida quotidiana. La imatge de la mare amb els braços oberts acull el fill i a l'hora acull tots els fidels, que simbòlicament també en són els fills.

La imatge estereotipada de la marededéu romànica és una mare que no expressa cap sentiment maternal. No hi ha relació ni comunicació entre la mare i el fill. No mostra les formes femenines més vinculades a la maternitat, com són la panxa i els pits. No hi ha cap tipus d'interès en representar la feminitat. Les imatges romàniques són el fruit d'una llarga tradició iconoclasta, que en la representació del sagrat busca més un simbolisme que una representació fidel a la realitat. La religió cristiana presenta la marededéu com a imatge teològica i també com a simbolisme de representació de la mare Església, la mare de tots els fidels.

CARACTERÍSTIQUES DE LA MARE DE DÉU ROMÀNICA

Observant el conjunt de les imatges de les marededéus romàniques podem veure-hi certes característiques que les identifiquen i també certes diferències que les particularitzen. Són aquestes diferències, algunes vegades més subtils i d'altres més evidents, les que ens aporten informació de les transformacions socials que van esdevenint amb el pas d'una estructura feudal basada en un món estrictament rural, cap al desenvolupament de la burgesia i de les ciutats.

Si ens remuntem en el temps, les imatges més antigues de marededéus que coneixem es troben en les representacions pictòriques de les catacumbes de Roma i daten dels segles II i III.⁴ L'any 431 va tenir lloc a Efes el tercer Concili cristià i s'hi va determinar el culte vers la Mare de Déu.⁵

A partir del segle v la devoció a la Mare de Déu va anar creixent.

Les representacions pictòriques de les imatges sagrades cristianes són anteriors a les imatges escultòriques. La defensa de la no representació dels personatges sagrats en forma humana per part d'un sector cristià va provocar que la representació tridimensional i en volum, més pròxima a la figura humana, no s'adoptés fins més endavant.

ORIGEN PAGÀ DE LA MARE DE DÉU

Els primers cristians egipcis, els anomenats coptes, fan representacions de la Mare de Déu amb el fill molt similars a les divinitats de l'antic Egipte, Isis amb el seu fill Horus. Arreu del món i durant milers d'anys, la majoria dels nostres ancestres van venerar una mare-deessa. D'una forma natural es reproduïa allò que la vida ensenyava: les femelles de totes les espècies eren les creadores de la vida. A mitjan segle XIX comencen a sorgir especialistes de camps diversos que avalen les teories sobre la deessa mare, basant-se en el fet que diferents cultures havien tingut figures identificades amb la maternitat o la terra. La mare se'ns presenta com l'arquetip universal generador i creador de la vida. Cal tenir en compte que la mare terra pren diferents formes en funció de cada cultura i de cada moment històric. En segles anteriors a l'arribada del cristianisme hi ha representacions d'escultures de mares assegudes en un tron i amb el fill en braços, com per exemple la *Mater Matuta* datada entre els segles IV-III aC, o *Hera i el nen*, datada en el segle IV aC.⁶

Seguint les teories que ens parlen d'una deessa mare, podríem fins i tot arribar a pensar en la possibilitat que el poble medieval evoqués, amb les imatges de la Mare de Déu, el record ancestral de la mare. El que sí es pot afirmar amb tota seguretat és que les imatges de la Mare de Déu han comptat des de les primeres representacions, i fins als nostres dies, amb un gran nombre de devots.

6. En el catàleg de l'exposició «Deesses» que es va fer al Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona es parla d'ambdós exemples. La *Mater Matuta* pertany a un grup de més de 150 estàtues de tova, trobades en el s. XIX en un santuari dedicat a una divinitat protectora dels naixements i de la fecunditat.

7. Els Evangelis Apòcrifs són el conjunt de textos que no són part de la Bíblia, tot i que es van produir durant la mateixa època i amb un estil similar. El terme apòcrif prové del grec ἀπόκρυφος, *apócrofos*, i està format per la combinació de les paraules *apo* (lluny) i *kryptein* (amagar), donant, doncs, la idea de «tancat» o «amagat».

El monoteisme de l'Antic Testament i el judaisme no accepten i neguen qualsevol manifestació pagana. Els evangelis del Nou Testament fan poques referències a Maria i molts temes de la iconografia mariana són dels Evangelis Apòcrifs.⁷

La religió cristiana en els seus orígens es nodreix de diverses tradicions orientals i desenvolupa la dualitat de la mare amb dues figures primordials: Eva, la primera dona i mare, inductora del pecat, i Maria, mare que amb el fruit del seu ventre redimeix la humanitat. Maria, Mare de Déu, serà un model i referent a seguir per a totes les dones cristianes. Ella és la personificació de la bona mare. A l'edat mitjana els teòlegs assimilaven Eva com a mare de la humanitat i Maria representarà la segona Eva. Com a nova Eva, Maria encarnarà la virtut de l'obediència.

El culte a les imatges es va anar expandint lentament durant els primers segles del cristianisme, fins a arribar a un moment àlgid en els segles VI i VII. Aquest culte va comptar sempre amb un bon acolliment popular. Entre els anys 726 i 728 s'establiren uns edictes iconoclastes que van promoure la destrucció sistemàtica d'imatges. Aquest període es va acabar l'any 843, en què es va refer el culte a les imatges. Els tallers monàstics van començar en els segles X i XI a marcar uns cànons que van influir en tot l'art romànic.

TIPOLOGIES DE LA MARE DE DÉU EN L'ART BIZANTÍ

A partir del segle IX dins l'art bizantí hi ha definits els següents tipus d'imatges de Maria, que influirien en els models que s'adoptaran en el món cristià occidental:

- a) Verge *Blacherniotissa* o *Platytera*. Amb l'Infant a les entranyes dins d'una aurèola.
- b) Verge *Kyriotissa* o *Nikopoia*. Sobirana. Tron de saviesa. Imatge entronitzada, coronada, rígida, amb túnica, mantell i vel. Jesús es representa com una figura adulta reduïda

de grandària, assegut a la falda de la mare i totalment d'esquena a ella.

- c) Verge *Theotokos*. Mare de Déu que representa l'ofertament de la mare al seu fill d'una fruita—generalment una poma—o d'una flor, com a simbolisme de la nova Eva.
- d) Verge *Hodighitria*, assenyala Jesús com a salvació.
- e) Verge *Glycophilusa*, o dolça estimant, juga o amanyaga amorosament el nen.
- f) Verge *Galactotrophousa*, que alimenta el fill—les verges de la llet—, signe de fecunditat.

A partir del segle XII va sorgir un nou corrent de devoció mariana, en què, després d'haver estat durant molt temps en un segon pla, la mare de Déu va passar a presidir molts frontals, redimint així la concepció de la dona que fins aleshores es considerava com a ésser sense ànima.

Deixeu-vos portar per un recorregut en el qual les mares són les protagonistes principals. Entrem a la sala de romànic del MEV i a la nostra dreta descobrim la primera imatge d'una mare del segle XII, la *maredeDéu de Santa Maria de Lluçà*. Originàriament la *maredeDéu* tenia el seu fill assegut a la falda. Actualment la imatge ens sorprèn perquè ens mostra una talla d'una mare sense fill. El pas del temps ha modificat el sentit originari d'aquesta imatge. Quin sentit té ser mare si no hi ha un fill? El nostre recorregut s'inicia amb una mare que ha perdut el seu fill.

Obrim la *Guia de les col·leccions del MEV* i cerquem la informació que ens dóna en relació a aquesta primera imatge:

MaredeDéu de Santa Maria de Lluçà

Tallers de Vic, segona meitat del s. XII

Fusta d'alba amb restes de policromia. 96 x 35 x 35 cm

Provinent del monestir de Santa Maria de Lluçà (Osona)



© MEV

«A Catalunya la veneració a la Mare de Déu es va estendre d'una manera molt generalitzada a partir de la segona meitat del segle XII gràcies en gran part a la devoció popular i a la gran difusió que en van fer els monjos del Cister. Les marededéus romàniques més antigues, com aquesta del monestir de Lluçà, són representades seguint el model iconogràfic d'origen bizantí conegut amb el nom de Maiestas Mariae o Sedes Sapientiae (Tron de la Sabiduria). Segons aquest model iconogràfic la figura de la Verge fa bàsicament de tron de l'infant Jesús, avui perdut, el qual originàriament estava situat al bell mig de la falda de la Mare. Les grans dimensions d'aquesta talla responen al fet de provenir d'un monestir marià, en aquest cas el de Santa Maria de Lluçà, en el qual l'any 1160 es va constituir una canònica agustiniana, data que podria coincidir amb el moment de la realització d'aquesta escultura.»

Imaginem-nos que estem al segle XII i entrem dins d'una església romànica, hi ha poca llum i un raig que entra des de la finestra de mig punt que hi ha a l'absis il·lumina una imatge de la Mare de Déu. L'església està dedicada a l'advocació de la mare. Aquesta imatge és única. Els fidels cristians de la petita comunitat hi tenen una relació molt especial. Sovint hi adrecen totes les mirades, els precis, les oracions, els desitjos i també les gratificacions. Abans, cada imatge que ara veiem exposada formava part d'un tot sagrat impregnat de devoció. Avui el Museu ens possibilita fer-hi una nova mirada, plena de renovats significats, mostrant-nos a totes les mares juntes. La funció de les imatges es modifica amb el pas del temps. La relació que hi podem establir segons siguin presentades com a obres d'art que formen part d'un conjunt estilístic, o bé presentades aïlladament i com a representacions sagrades de culte, canvia significativament la nostra percepció.

Seguint el recorregut cronològic del Museu, ens aturem davant d'un conjunt de quatre mares romàniques exposades juntes. Entre elles n'hi ha una que ens crida es-

pecialment l'atenció perquè la podem reconèixer perfectament. És una marededéu que s'assembla molt a la Mare de Déu de Montserrat. Ens inquieta i volem saber-ne més. Cerquem a la *Guia de les col·leccions* i hi llegim:

Marededéu de Santa Maria de Matamala

Tallers de Vic, últim quart del s. XII

Fusta d'alba amb restes de policromia. 60 x 25 x 21 cm

Provinent de l'església de Santa Maria de Matamala.

Les Llosses (Ripollès).

«L'autor d'aquesta escultura va seguir per a la seva realització el model de la Santa Imatge de la Mare de Déu de Montserrat, amb la qual guarda nombrosos paral·lelismes. Si bé és d'una mida més petita que aquesta, tant la disposició de la figura de la Verge, asseguda al tron, com la forma ovalada del seu rostre amb el perfil del nas molt ben format i esbossant un somriure serè i afable als seus llavis, palesen aquestes similituds. Està coronada i sosté a la mà dreta l'esfera, símbol atàvic de la volta celestial i de la perfecció del cosmos. L'esfera també representa, quan la porta Maria, el símbol de la poma del Paradís. Maria la porta com a símbol de la nova Eva, juntament amb l'infant Jesús vingut a la Terra per redimir la humanitat del pecat original. Igual que la Mare de Déu de Montserrat respon a l'estil romànic propi dels tallers de Vic de finals del segle XII.»

És apassionant poder veure aquestes imatges, totes elles tallades i pintades de la mà d'uns executors que seguien fidelment la tradició i les exigències del seu principal client: l'Església. Els escultors i els pintors medievals no eren lliures per representar allò que volien. Eren considerats uns bons artesans que seguien tot un model teològic marcat per les autoritats eclesiàstiques competents. És a partir del segle X que els monestirs dicten teològicament com han de ser les imatges i cap imatge no s'escapa dels



© MEV

8. A Bizanci la realització d'icones sempre es va fer des dels monestirs, mentre que a Occident el més normal és que els artistes fossin laics, per això hi havia un control molt gran dels eclesiàstics que feien l'encàrrec.

models establerts. Cal recordar que durant tota l'edat mitjana, l'artista era considerat un artesà que materialitzava allò programat per un teòleg.⁸

Observem amb atenció la imatge del nen assegut a la falda de la mare, Quants anys diríeu que té aquest nen? En l'art romànic el nen Jesús es representa com si fos un adult de petites dimensions. És probable que en una tendència marcadament simbòlica no hi hagués cap tipus d'interès en representar un nen, ja que el simbolisme implícit en les representacions romàniques presenta un ésser que està per sobre de la humanitat. Un aspecte curiós a comentar en relació a la imatge d'un homenet petit és la creença que hi havia en el món medieval que l'home quan fecundava la dona li posava un homenet petit a dintre anomenat *homúnculo*. La dona com a mare feia d'incubadora i la seva tasca principal consistia a fer créixer l'homenet, ja que es considerava que era l'home el portador de totes les qualitats físiques i psíquiques dels fills.

L'art romànic és més simbòlic i el gòtic més humanitzat, però els dos estils presenten una forta càrrega simbòlica. Adreçem la mirada als peus de la mare i del fill i ens adonem que en les representacions medievals la mare acostuma a portar els peus tapats com a símbol pudorós, mentre que el fill ens parla de la seva humanitat mitjançant la nuesa dels peus. Simbòlicament el cap és la representació de la divinitat celestial i els peus representarien la humanitat terrenal.

PETITES VARIACIONS QUE HUMANITZEN LA MARE DE DÉU EN EL GÒTIC

Sota la influència de les ordres monàstiques, les representacions de la Mare de Déu es van humanitzant cada vegada més. La influència de l'orde del Císter desembocarà en la plena humanització de la mare en l'art gòtic. Observant amb detall cada imatge anem trobant petites variacions del model estandarditzat de *Maiestas Mariae*. El nen es va

desplaçant del centre de la falda de la mare, cap a un costat. La mare toca el nen amb la mà, el nen toca la mare, etc. En gairebé totes les representacions romàniques les mirades de mare i fill es perden més enllà. No es miren mútuament i tampoc no miren a cap lloc en concret.

En el *Frontal d'altar de la Mare de Déu del Coll*, dins la màndorla, el nen està assegut sobre el genoll esquerre de Maria. La mare agafa el fill amb el braç esquerre i sembla que el nen adrexi la mirada a la mare. Maria porta la flor de lis a la mà dreta i està coronada. És interessant tenir en compte que la flor de lis també és el símbol de la deessa grega Hera. En el mateix frontal i en un compartiment lateral, la mare ens mostra l'atenció que dedica al fill amb una mirada molt significativa.

El mes de maig és el mes consagrat a Maria. És el moment en què el cicle anual de la natura es renova amb la primavera i l'esclat generador de la terra sorgeix amb gran força. Les flors tenen un gran vincle amb la mare, ja que el brot d'una flor és el símbol d'una nova vida. Els ornaments florals també acostumen a formar part de representacions pictòriques i escultòriques de les esglésies.



FRONTAL D'ALTAR
DE LA MARE DE DÉU DEL COLL.

9. La *Llegenda Àuria* és una col·lecció d'hagiografies, és a dir de vides de sants, que van ser de gran difusió al final de l'edat mitjana. La seva recopilació sembla que fou feta al voltant de 1260 i la va reunir el dominicà Santiago de la Vorágine.

Al costat del frontal anterior hi podem trobar el *Frontal de Santa Margarida de Vilaseca*, presidit també per la figura de la Mare de Déu amb l'infant dintre d'una màndorla. La mare també ens mostra la flor de lis a la mà dreta, tot i que el fill està assegut al bell mig de la falda de la mare. Veiem que la màndorla té forma d'ametlla. Aquesta forma emmarca els personatges del cel. Amb una mirada atenta i centrant-nos en el tema que ens pertoca, veiem que la forma de màndorla és una forma molt femenina, que ens remet a l'úter matern.

En el *Frontal de Santa Margarida de Vilaseca*, també hi trobem una vessant que fa clara referència al tema de les maternitats medievals, ja que santa Margarida és la protectora dels embarassos i dels parts. A la *Llegenda Àuria*, Santiago de la Vorágine ens narra la història de Margarida i ens explica que la santa va ser devorada per un drac que representava el diable. Amb la seva fe i fortalesa, Margarida aconsegueix sortir de la panxa del monstre.⁹ Aquesta proesa la va convertir en la protectora que invocaven les dones a l'època medieval per aconseguir un bon embaràs i un bon part. Durant els segles medievals moltes dones



FRONTAL D'ALTAR DE SANTA MARIA DE VILASECA.

morien en el part. Acostumaven a tenir molts fills, ja que la mortalitat infantil era d'un 75% a causa de la fam i les epidèmies. Tenim constància documental que hi havia molts homes vidus que es tornaven a casar. Moltes noies es casaven ben joves, entre els 12 i els 18 anys. S'explica que Maria es va casar amb Josep als 12 o 14 anys. Els homes acostumaven a casar-se més grans. Les dones tenien por i fins i tot pànic al part, per això era important invocar la protecció del cel amb la Mare de Déu, mitjancera entre el cel i la terra, i l'ajut de santa Margarida. Elles dues, juntament amb sant Ramon Nonat i santa Fe, seran les invocacions protectores preferides per les dones a l'hora de parir.¹⁰

Les dones consideraven normals els embarassos constants, i sabien el risc que corrien en cada part, de manera que miraven de prevenir els riscos fent invocacions a les santes i el sant esmentats amb el culte d'objectes pietosos i relíquies, com ara una cinta de la Mare de Déu que les dones embarassades es posaven al ventre per demanar un bon part, o un *agnus dei* (un penjoll beneït fet amb cera de ciri) que portaven quan estaven embarassades.

Moltes mares del Museu es representen amb un vel al cap. Durant l'edat mitjana les dones quan es casaven es posaven un vel que els tapava els cabells. La majoria de marededéus porten una corona sobre el vel. La mare se'ns mostra com a reina del cel i el fill, també coronat, com a rei del cel. Les corones també ens parlen del llinatge reial d'ambdues figures, ja que són els descendents del rei David i la seva sang és d'ascendència reial.

10. Santa Margarida i santa Fe eren verges com Maria. Sovint se les representa amb túnica i mantell com a les noies verges romanes. Un dels atributs de Margarida és una torxa encesa, per ser invocada en els parts. Sant Ramon nonat va ser extret de la panxa de la seva mare morta i és el sant invocat per evitar els perills del part.

Marededéu de la Rodona de Vic

Tallers de Vic, últim quart del s. XII

Fusta d'alba policromada al tremp. 75 x 29 x 15 cm

Provinent de la desapareguda església de la Rodona de Vic (Osona).



Seguim el recorregut i ens aturem davant la Marededéu de la Rodona de Vic. Obrim la Guia de les col·leccions i llegim:

«Aquesta imatge prové de l'antiga església de Santa Maria de la Rodona, enderrocada l'any 1781, que era de planta circular i estava situada en una plaça davant de la façana principal de la Catedral de Vic. La Mare de Déu està representada com una basilissa de la cort bizantina amb un mantell decorat amb una vora de pedreria que li cobreix el cap, damunt del qual devia portar la corona. A la figura del Nen, pràcticament perduda, s'hi va afegir durant el segle XIX un cap de nova factura. És una escultura dotada de gran bellesa gràcies al cànon estilitzat del seu cos així com a l'expressió serena de les faccions del seu rostre. El fet que el dors de l'escultura sigui pla, fa suposar que devia formar part d'un frontal d'altar, igual que l'escultura també de fusta del Museu de Solsona (MDCS 275), inspirada en el model de la famosa Mare de Déu del Claustre del mestre tolosà Gilibert. Atès que la darrera consagració de l'església de la Rodona fou l'any 1180, aquesta data es podria correspondre amb el moment de la realització d'aquesta escultura.»

En les tipologies de marededéus trobem dues tendències d'origen bizantí: en un tipus la mare vesteix amb una túnica romana simple: és una reina; en un altre model la mare vesteix com una emperadriu de la cort bizantina, també anomenada basilissa. És una verge engalanada amb brodats i pedreria.

Ens aturem davant la imatge de la Marededéu de Santa Maria de Veciana. Observem que cronològicament ens anem apropant a l'art gòtic i amb les influències italobizantines arriben també uns trets més maternals.

Marededéu de Santa Maria de Veciana

Catalunya, entre el segon i el tercer quart del s.XIII

Fusta d'alba policromada. 88 x 44 x 30 cm

Provinent de la parròquia de Santa Maria de Veciana (Anoia)

«Per bé que la Marededéu de Veciana encara respon al model iconogràfic tradicional de les marededéus del segle XII, ens trobem davant d'una escultura que incorpora ja els nous aires de l'estil italo-bizantí introduït a Catalunya als inicis del segle XIII. Aquest nou estil d'arrels més humanistes s'observa en el fet que la Mare ja no té l'Infant situat al bell mig de la falda, sinó que s'ha desplaçat sobre el seu genoll iniciant una relació de caràcter més maternal envers el seu fill. Curiosament l'Infant està assegut a sobre del genoll dret, igual que en l'escultura de la Marededéu de Santa Fe de Segarra exposada a la mateixa sala, al seu davant, i contràriament al que és més habitual en les imatges romàniques catalanes d'aquesta època. La Verge està coronada i porta un mantell de color blau de tradició clàssica que li cobreix una de les espatlles. El fet que no presenti els trets estilístics característics i propis dels tallers de la Seu d'Urgell o de Vic, fa suposar que es podria tractar d'una escultura realitzada als tallers de Barcelona durant el segon quart del segle XIII.»

Amb l'observació d'aquesta imatge deixem enrere les tipologies de mares romàniques i donem pas a les mares gòtiques amb destacats canvis estilístics. En l'art gòtic els temes marians es generalitzen. És el moment de l'heretgia càtara que negava la maternitat divina de Maria. El cristianisme accentua la importància de la Mare de Déu amb nombroses representacions escultòriques i pictòriques. A poc a poc, la imatge de la mare esdevindrà més propera, més humana i familiar, fruit d'una devoció més afectiva que teològica. El canvi sociològic que esdevé amb el pas del feudalisme al naixement de la burgesia, el pas del món rural al món urbà, quedarà ben palès en les representacions plàstiques.



Seguint el recorregut per les mares del Museu, ens trobem amb una càlida i maternal representació que acapara la nostra atenció:

Marededéu de Boixadors

Catalunya, entre 1350 i 1370

Alabastre amb restes de policromia. 114 x 39 x 28 cm

Proinent de Boixadors (Anoia).



«Aquesta marededéu procedent de Boixadors, a la comarca de l'Anoia, és una de les peces més sobresortints de la col·lecció d'escultura gòtica del Museu i al mateix temps un magnífic exemple de la iconografia mariana d'època gòtica: mentre les marededéus romàniques acostumen a ser figures sedents i entronitzades, caracteritzades pel seu aire majestàtic, les marededéus gòtiques són figures que ressalten la humanitat de la Mare i el Fill però sense renunciar al simbolisme teològic. Així, Maria expressa amb els seus gestos la tendresa pròpia d'una mare i Jesús fa com si jugués, atansant-se al cap de Maria. Però aquest gest aparentment innocent és alhora una evocació simbòlica de la coronació de Maria. Ofereix aquesta mateixa característica la coneguda Madonna della Cintola de la Catedral de Prato, a Itàlia, deguda a l'escultor Giovanni Pisano. Estilísticament, la Marededéu de Boixadors té molta afinitat amb la Marededéu de Sallent de Sanauja, conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya, i també amb una altra imatge mariana que es troba a Navarra, a l'església de Sant Andreu de Sorauren.»

L'apropament de les imatges al poble és ben evident. Amb les representacions de mares amb fill d'època gòtica, el nen és un nen i la mare és una mare, ambdós personatges es poden identificar amb personatges de la realitat. El simbolisme hi és present, però es prioritza la identificació del poble amb les imatges. El significat teològic es mostra amb detalls, com per exemple amb l'ocell que el nen subjecta a la mà esquerra i que amb el bec li pica el dit. Aquest gest simbolitza una

premonició de la passió de Jesucrist i del futur sacrifici. L'ocell és una cadenera i aquesta sempre s'associa als nens.

El material més utilitzat per a les representacions romàniques de mares és la fusta policromada, mentre que el material més utilitzat per a les representacions de mares gòtiques és la pedra. En general l'escultura gòtica substitueix l'irrealisme romànic, propi d'una cultura monàstica, per una reconciliació amb la realitat, pròpia d'una cultura urbana. Les arrels del nou realisme es troben en l'observació de la realitat i també en els models dels sarcòfags clàssics. En el segle XIV i després de la pesta negra de 1348, la serenitat clàssica del primer gòtic va deixar pas a un sentimentalisme i a un cert gust per tot allò més dramàtic.

La recerca de la naturalesa es va traduir en la humanització de les figures: desapareix la rigidesa romànica; es dulcifiquen les cares; s'encorben els cossos per transmetre naturalitat i bellesa; la vestimenta és sòbria i natural i hi ha la gràcia del detall. Els artistes medievals representaven els personatges bíblics anacrònicament, com si fossin contemporanis. La indumentària de les marededéus gòtiques és un reflex fidel de la manera de vestir de les dames dels segles XIV i XV.

Ja hem esmentat abans que en els evangelis oficials es parla poc de la vida de Maria i quan se'n parla és sempre en relació a la vida del nen. En les representacions d'imatges relacionades amb Maria s'acostumaven a utilitzar les fonts documentals apòcrifes, ja que narren els esdeveniments amb molt detall.

Sovint en el gòtic la mare porta una rosa a la mà. Aquesta flor identifica la Mare de Déu, i se li ha atribuït com a símbol. No és estrany que s'associï a la figura de Maria, ja que les roses són símbols antics de l'amor i la bellesa. La rosa és un símbol que també s'associa a la deessa del món antic Afrodita o Venus. En algunes representacions pictòriques la mare porta tres roses silvestres. Aquestes representen la passió de Crist. La tradició cristiana relaciona les roses vermelles amb la sang de Crist.

11. El naixement sense pecat original de Maria, concebuda miraculosament en l'Abraçada a la Porta Daurada de Jerusalem d'Anna i Joaquim, permetia explicar amb coherència la concepció immaculada de Jesucrist.
12. En els Evangelis canònics mai no se cita l'àvia de Jesús. Les fonts s'han de cercar en els evangelis apòcrifs i concretament en el Protoevangeli atribuït a Santiago.

**FRAGMENT DE
SANTA ANNA,
LA MARE DE DÉU
I L'INFANT. MESTRE
DE SANTA BASILISSA.**



© MEV

Ja dins de les sales del Museu dedicades a l'estil gòtic ens trobem rodejats d'imatges de mares amb fills. Una mirada atenta ens farà conscients que un recorregut per les maternitats al MEV inclou també les tendres representacions de la mare de la Mare de Déu: santa Anna. És el cas de l'escultura *Santa Anna i la Verge* de l'escultor Jordi de Déu (1363/1418), i de les pintures del Mestre de Santa Basilissa, *Santa Anna, la Mare de Déu i l'infant*, del segle xv. En el cas de l'escultura, santa Anna dempeus porta la seva filla Maria en el seu braç dret i Maria acull el seu fill Jesús entre els seus braços. La representació s'assembla molt a les imatges de Maria amb el seu fill. En el petit fragment pictòric de *Santa Anna, la Mare de Déu i l'Infant*, la mare de la Mare de Déu, dempeus, porta la seva filla al braç esquerre i la filla agafa el nen Jesús en braços.

Aquest tema s'anomena *Santa Anna triple* o *Santa Generació* i la triple representació al·ludeix a la importància concedida a la mare de la Verge en la genealogia de Crist. En el context de l'important culte a la Mare de Déu, va ser molt rellevant el paper atorgat a la mare de la Mare de Déu.¹¹

Les icones de Maria als braços de la mare són escasses. Van aparèixer a finals del segle XIII i situen Anna en el lloc de Maria i a aquesta en el de Jesús. La imatge de Maria, representada amb set o vuit anys, al costat o a la falda de la seva mare aprenent a llegir un llibre va tenir un cert èxit durant l'època gòtica i va assolir el seu moment culminant en el segle XVI. Simbòlicament es volia evidenciar que santa Anna com a mare havia format el cos i l'esperit de Maria.¹²

En les representacions de Maria de l'art gòtic se'ns presenta com a l'estereotip de bellesa de l'època: sovint amb els cabells rossos, coberts per un drap, i un front ample. El recorregut pel gòtic internacional és ple d'imatges de la Mare de Déu, cada una amb els seus trets característics i amb les seves particularitats. Arribem al cor del Museu: el pati gòtic. En aquest magnífic espai centrem l'atenció en un fragment molt concret del *Retaule de Santa Clara* del pintor Lluís Borrassà i hi descobrim una mare embarassada.

En el fragment de la triple advocació la Mare de Déu de l'esperança representa la virtut de la castedat amb la mare embarassada. L'origen de la representació de la Verge als inicis de la seva maternitat és més que sentimental, acull el verb, representa l'Església i també tots els cristians, quan acull l'anunciant de la Salvació i es deixa fecundar. Aquesta representació amb la mare embarassada s'acostuma a anomenar de l'Expectació, Nostra Senyora de l'Esperança, o de la O, i es va fer freqüent a finals de l'edat mitjana, amb la institució de la festa de l'Expectació de la Verge, celebrada el dia 18 de desembre. El tema es va fer molt popular a Espanya i a Portugal, on les Verges porten el nom de Nostra Senyora de la O, per la forma ovoïdal del seu ventre o per les antífones cantades en els oficis la setmana abans de Nadal i que comencen per O.

Lentament pugem les escales del pati gòtic per observar el conjunt dels monumentals retaules que hi ha instal·lats en aquest espai. Seguim el recorregut i, ja dins del segon gòtic internacional, trobem diversos fragments del *Retaule de Verdú* de Jaume Ferrer II, on Maria és la protagonista, ja que aquests fragments formaven part del retaule major de l'església parroquial de Santa Maria de Verdú a l'Urgell.

Cada taula del retaule és detallada i minuciosa. Cal destacar l'escena que correspon a l'Anunciació, Maria de genolls accepta l'engendrament diví representat per la gestualitat de l'arcàngel Gabriel, que amb el dit índex de la mà esquerra assenyalava la panxa de Maria, i amb la mà dreta assenyalava cap al cel. També a l'escena del Naixement, el nen jau nu dins d'una forma ametllada que li fa de bressol, i la mare amorosa es relaciona amb el fill. A l'escena de l'Epifania, la mare mostra amb una expressió de gran satisfacció el seu fill als tres mags. Quan observem detalladament l'escena, veiem que el nen porta un corall vermell penjat al coll. Ja sabem que a l'època medieval es morien molts infants. La influència dels costums i tradicions arrelats al poble eren molt importants i les imatges ens ho demostren. En aquest

FRAGMENT DE LA TRIPLE
ADVOCACIÓ DE LA MARE
DE DÉU L'ESPERANÇA.
RETAULE DE SANTA
CLARA. LLUÍS BORRASSÀ.



© MEV

13. A l'antiga Roma i durant l'època medieval s'atribuïen propietats curatives al corall. Es considerava que tenia el poder d'apartar malefícis. Plini explica que era costum penjar corall al coll dels nens per protegir-los dels perills. La iconografia religiosa es nodreix de les tradicions populars i les incorpora.

14. Déu va dir a Abraham: «Guarda, doncs, la meua aliança, tu i la teva posteritat: Tots els vostres mascles seran circumcidats. Us circumdareu la carn del prepuci, i aquesta serà la marca de l'aliança entre jo i vosaltres. Als vuit dies es circumcidarà a tot mascle entre vosaltres, de generació en generació...» (Gen. 17, 10-14).

15. «Tot primogènit que es presenti a Yahveh de qualsevol espècie, home o animal, serà per a tu (pels sacerdots). Però faràs rescatar el primogènit de l'home... Els rescataràs després d'un mes d'haver nascut, aportant un pagament al temple.»

cas el nen es representa amb un amulet protector. Hi havia la creença que el corall vermell era un poderós amulet que protegia els infants i els apartava dels mals esperits.¹³ A l'escena següent podem contemplar l'expressió d'una mare que pateix davant del possible mal que el sacerdot li pugui fer al seu fill en el moment de practicar-li la circumcisió.

Jesús formava part del poble jueu i vinculats amb el naixement dels nens jueus hi ha dos rituals: el primer és anomenat *Berit Mila*, o pacte de la circumcisió, que es practica al cap de vuit dies d'haver nascut el nen, tal i com ho prescriu la Torà.¹⁴ El segon és el *Pidion Haben*, o rescat del fill primogènit. El primer fill de la mare, quan és mascle, ha de ser consagrat a Déu. Aquesta cerimònia es fa quan el nadó ha complert un mes i un dia.¹⁵

Pròxim al retaule de Verdú hi ha el *Retaule del Mestre de la Guàrdia Pilosa, dedicat a la Mare de Déu*. Aquí descobrim diverses escenes relacionades amb la vida de la Mare de Déu. Hi ha l'escena amb el moment del petó entre sant Joaquin i santa Anna, en què s'engendra a Maria. En una altra escena hi ha santa Anna al llit en el moment en què acaba de parir la Mare de Déu. Està envoltada de llevadores i li ofereixen una safata de menjar, seguint la tradició que era de gran importància alimentar-se bé després d'haver parit un fill. En general, quan naixia un nen les llevadores el rentaven intentant que hi hagués foc a l'estança per escalfar-lo i seguidament l'embolcallaven. En una tendra escena hi ha la representació de la mare alletant el fill. Aquesta escena és freqüent en les representacions renaixentistes. En l'art gòtic trobem les primeres imatges d'una mare alletant el fill. Al MEV no hi ha gaire representació de mares d'època gòtica que donen el pit i en aquesta escena és destacable l'actitud natural que mostra la mare, alletant el fill davant dels pastors. No es representa en un moment íntim; la mare alleta en el moment en què un pastor toca el nen amb la mà.

**FRAGMENT DEDICAT A LA MARE DE DÉU.
MESTRE DE LA GUÀRDIA PILOSA.**



© MEV

Ens situem davant del *Retaule de l'Epifania* de Jaume Huguet, on acabem el nostre recorregut per les maternitats medievals al MEV. Cronològicament seguiríem amb les representacions de les maternitats renaixentistes, que tenen una bona presència al Museu amb les mares alletant de Joan Gascó. En les imatges de l'al·letament, Maria nodreix el fill i simbòlicament nodreix tots els fidels.



RETAULE DE L'EPIFANIA. JAUME HUGUET.

16. El colom també era el símbol de la deessa romana de la bellesa, Venus. Set coloms junts representen els set dons de l'esperit sant: Saviesa, Enteniment, Consell, Fortalesa, Ciència, Pietat i Temor de Déu.

En aquest petit retaule gòtic hi ha representades les escenes de l'Anunciació, el Calvari i l'Epifania. Com en d'altres representacions que hi ha al MEV, en l'escena de l'Anunciació Maria se'ns mostra agenollada al seu escriptori. Aquest és un tret interessant que parla d'una dona de gran riquesa i formació espiritual. A les escenes de l'Anunciació acostuma a aparèixer el colom blanc, símbol de la Verge Maria, tal i com es mostra a les escenes de la Immaculada Concepció.¹⁶ Apropant-nos a l'escena de l'Epifania veiem que el nen nu porta el collar de corall vermell penjat al coll. A l'escena del

Calvari se'ns mostra tot el dolor d'una mare presenciant el patiment i la mort del fill.

Aquest recorregut per les maternitats medievals és el fruit de l'encàrrec de les dones organitzadores de la intensa jornada «Art i maternitat». També és el resultat de la iniciativa de Maite Pujol de vincular el tema a les maternitats del MEV. Per la meua part només em queda dir que aquest recorregut és un dels molts possibles a fer en el Museu i ha sorgit després d'hores d'apassionada recerca i sobretot del temps dedicat a la contemplació de les mares del Museu. Amb molta tendresa aquest recorregut és el meu petit homenatge a totes les mares. Gràcies.



FRAGMENT DE
L'ANUNCIACIÓ DEL
RETAULE DE VERDÚ.
JAUME FERRER II.

BIBLIOGRAFIA

AAVV. *Guia de les colleccions*. Museu Episcopal de Vic, 2003.

BOLÒS, Jordi. *La vida quotidiana a Catalunya en l'època medieval*. Barcelona: Edicions 62, 2000.

CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía cristiana*. Madrid: Editorial Istmo, 2003.

CAMPS, J.; PAGÈS, M. *Guia visual art romànic*. MNAC. Barcelona, 2002.

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Editorial Paidós, 1994.

MANOTE, M. R.; PADRÓS, M. R.; RUIZ, F. *Guia visual art gòtic*. MNAC. Barcelona, 2005.

QUIROGA, Laura Cecilia. «De la concepción al nacimiento: La maternidad en las Cantigas de Santa María». *Temas Medievales*, vol. 13 (ene./dic. 2005), p. 173-184, ISSN 0327-5094.

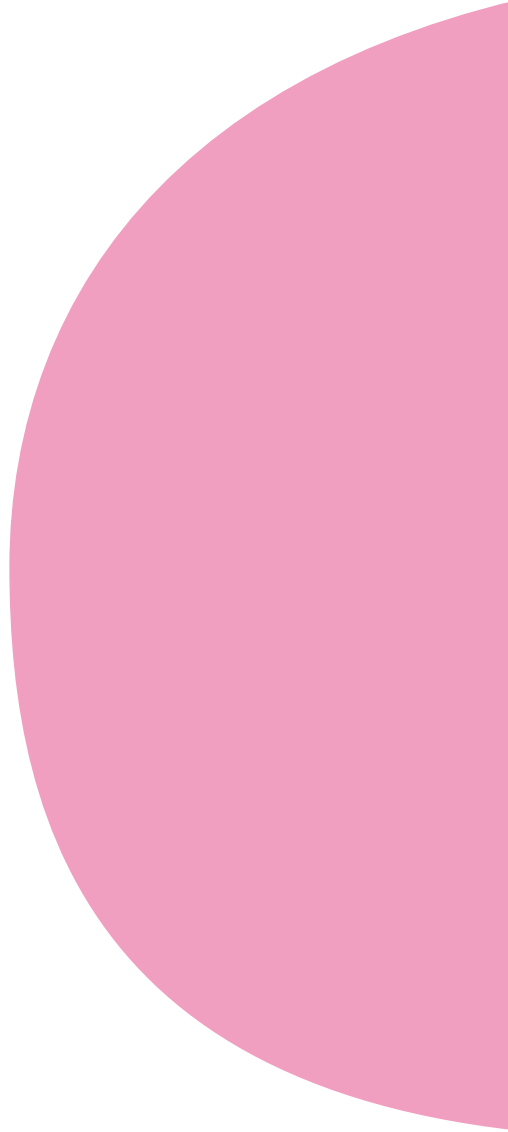
ROIG, Juan Fernando. *Iconografía de los santos*. Barcelona: Ediciones Omega, S.A., 1950.

TRADIGO, Alfredo. *Iconos y santos de Oriente. Los Diccionarios del Arte*. Barcelona: Electa, 2004.

VINYOLES, Teresa. *Història de les dones a la Catalunya medieval*. Vic: Eumo Editorial, 2005.

WADE LABARGE, Margaret. *La mujer en la Edad Media*. San Sebastián: Editorial Nerea, 2003.

ZUFFI, Stefano. *Episodios y personajes del Evangelio. Los Diccionarios del Arte*. Barcelona: Electa, 2003.



MATERNITAT I ART CONTEMPORANI

ANNA PALOMO

*L'home s'eleva sobre l'animal en
arriscar la vida, no en donar-la:
per això la humanitat concedeix
superioritat al sexe que mata i
no al que engendra.*

SIMONE DE BEAUVOIR

La maternitat forma part de la iconografia de l'art des de molt antic però, en sintonia amb una evolució artística de marcat caràcter androcèntric, ha estat mostrada durant molt de temps des d'una dimensió subalterna. L'exclusió normativa de la dona dels paràmetres de poder fins a èpoques molt recents constitueix un *handicap* seriós a l'hora de mostrar valors de la maternitat que vagin més enllà dels propis de l'ordre patriarcal imperant.

Parlar de la maternitat a l'art contemporani obliga a endinsar-se en uns plantejaments que ultrapassen els merament artístics i que acompanyen la voluntat del gènere femení, durant el segle passat, d'ocupar una dimensió alternativa. La cita inicial de Simone de Beauvoir ens permet reflexionar sobre una àmplia terminologia utilitzada per tots els moviments que durant els segles XIX, XX i els inicis del XXI, han lluitat pel reconeixement social de les dones i que abraça conceptes com patriarcat, maternitat biològica, matricidi, matrofòbia, maternitat servil, vaga de ventres, màquines-matrius... Analitzar aquest seguit de termes ens ajuda a clarificar el recorregut cronològic, històric, social i artístic del gènere femení en el període de temps esmentat.

A principis del segle passat, sense solució de continuïtat amb els moviments iniciats anteriorment, les sufragistes lluiten als EUA per aconseguir el vot per a les dones. La seva lluita, que en alguns moments podia semblar estèril, aporta importants elements de conscienciació a una societat que manté oberts altres conflictes socials. Les sufragistes han mantingut relació amb els abolicionistes i també amb els moviments antiracistes; això crea un interessant caliu intern en una societat que, malgrat alguns avenços puntuals, sembla no evolucionar gens. Aconseguida la possibilitat de votar, les dones americanes sobretot, però també les britàniques, continuen la seva lluita per exigir nous canvis socials.

El gènere femení no existeix, amb notorietat ni representació social, fins a la dècada dels anys vint; la revolució ha nascut entre les dones treballadores, autèntiques impulsores dels moviments i de les reivindicacions socials, però ben aviat algunes dones que han accedit al món de la cultura descobreixen que l'home s'ha apropiat de la història i que no ha deixat lloc per a elles. Entre

totes aquestes dones el feminisme inicia els seus passos més teòrics i es converteix en una minoria activa que, de mica en mica, forçarà la incorporació de la dona a una societat que fins aquells moments l'havia ignorada. Aquesta voluntat de lluita canvia el comportament submís de les dones i col·loca al feminisme com un dels moviments ideològics més influents del segle xx. Trobem empremtes d'aquest moviment en totes les esferes socials i, evidentment, l'art no serà aliè a aquest procés evolutiu de la societat; ans al contrari, les dones artistes s'arroguen importants prerrogatives en la pugna endegada.

Alguns dels principis fonamentals del feminisme resulten molt útils a l'hora d'implicar-nos en el gruix teòric a propòsit del tema *Maternitat i art contemporani*. Per explicar el patriarcat com a element d'exclusió del gènere femení de la societat, les feministes es remunten fins al que anomenen matrística, un període de la història de la humanitat durant el qual l'home no és conegut com a element social. El matricidi, impulsat per l'home, acaba amb els privilegis de la dona i instaura el patriarcat, un estat en el qual tot el poder i l'existència és només per a l'home i la dona es converteix en «un ens inexistent». Aquest estatus de la dona va molt lligat a la seva identificació amb la naturalesa (terme oposat al de cultura, que s'identificava amb l'home) i al seu paper com a dadora de vida.

Per al moviment feminista el patriarcat és un esdeveniment històric conjuntural i no un fenomen de la naturalesa, com pretenia l'home; el patriarcat és fruit de l'arrabassament a la dona del seu rol social. La maternitat biològica no s'eleva al rang de maternitat; la maternitat no existeix perquè està restringida a allò biològic –es a dir: concepció, embaràs, part i criança– i a la dona se li nega la seva condició humana i la seva projecció econòmica, política i social. Des d'aquesta òptica, entre alguns grupuscles del moviment feminista apareix el que s'anomena matrofòbia (terme que condiciona enormement les nostres reflexions), que es considera l'escissió femenina del jo, el desig d'expiar definitivament l'esclavitud de les mares i de convertir-se en individus lliures. Partint d'aquests preceptes s'aborda el tema de la maternitat des de diferents angles: es parla de la vaga de ventres com a solució a la dominació per part de l'home, però s'acaba considerant només com una mesura transitòria; també es pronostica

que quan la tècnica evolucioni les màquines-matrius adoptaran el paper de la dona i aquesta serà lliure, però també es considera una solució ineficaç ja que sembla que el patriarcat es reforçarà; l'avortament es veu com una possibilitat que proporciona una interessant dimensió social a la dona que podrà decidir sobre la propietat del seu cos, però sembla que no podrà impedir la maternitat servil; etcètera.

L'enorme controvèrsia sobre el paper de la dona durant el segle xx, que podria projectar-se sobre el món de l'infant considerat també un «ens inexistent», comporta un seriós conflicte en el tractament de la maternitat. Durant aquest període les dones artistes s'esforcen precisament per desprendre's de la condició de subalterns atribuïda a elles i als seus fills. Així doncs, la maternitat com a iconografia artística adopta canvis importants en el moment en què la dona deixa de ser un ens biològic per passar a ser un destacat element econòmic, polític i social. Això és reflecteix en les diverses maneres d'enfocar la maternitat; fins i tot es pot apreciar en la mateixa negació de la maternitat, una actitud considerada com un acte de cultura i de dret.

Aquesta petita recerca que he portat a terme indica que a l'art del segle xx i de començaments del segle xxi, la maternitat ha estat un tema tractat predominantment per dones; ens adonarem que la terminologia emprada pel moviment feminista i totes les seves idees teòriques apareixen constantment en la praxis de les artistes, enormement preocupades per col·laborar en la inclusió del gènere femení en una nova dimensió participativa. També, però, en els darrers temps el tema comença a interessar alguns homes que, habitualment, tracten la maternitat des d'uns paràmetres ben diferents.

La selecció d'artistes i d'obres és molt personal i potser el corpus de l'article, per l'escassa bibliografia existent, impedeix una investigació en profunditat. És per això que vull destacar que aquest text es fonamenta només en reflexions personals i apunts per a una conferència emmarcada en les jornades *Art i Infància*, organitzades per la titulació d'Educació Infantil de la Facultat d'Educació de la Universitat de Vic.

En l'art contemporani, igual que en altres àmbits de la societat, les dones han anat conquerint, amb importants dificultats, nous i diferents espais. Inicialment van lluitar únicament per la seva consideració com a artistes, només cal recordar que en els anys 30, 40 i 50 eren poques les activitats artístiques en les quals podíem trobar la presència de dones. Les artistes d'aquest període no vinculaven la creació a la seva identitat femenina, sinó que buscaven el reconeixement artístic al costat dels homes. Per il·lustrar aquesta època destacarem tres exemples de creadores que van tractar el tema de la maternitat des de diferents perspectives: la documentació del fet maternal, l'excusa per a una recerca eminentment formal i, finalment, la maternitat com un possible obstacle per al creixement personal.

La primera és Tina Modotti (Itàlia, 1896-1942), destacada fotògrafa i dona compromesa amb la lluita de classes. A Mèxic, país on va anar a parar per circumstàncies diverses, va treballar amb diversos grups d'avantguarda. Afiliada al Partit Comunista, i amiga de Diego Rivera i de Frida Kahlo, va destacar per un treball fotogràfic molt esteticista. No obstant això, té una sèrie documental sobre les dones de Tehuantepec en la qual hi trobem algunes de les maternitats més sensibles de començaments de segle. Malgrat el tema tractat, l'obra destaca sobretot per l'interès enterament documental.

Un bon exemple de la manca de vinculació entre creació i experiència vital femenina és l'obra de Barbara Hepworth (Anglaterra, 1903-1975). En la trajectòria artística d'aquesta escultora hi trobem més d'una referència a la seva experiència com a mare, però sempre supeditada a la investigació formal. De fet Hepworth i Henry Moore, des de les seves posicions de dona i home respectivament, compartien les mateixes inquietuds pel que fa a l'escultura: la relació entre la massa i l'espai negatiu inventat per Archipenko a principis de segle, la llum, les formes orgàniques i abstractes... L'obra de aquesta artista no acaba de posar mai l'èmfasi en el seu rol com a subjecte femení, sinó que intenta no sucumbir a la comparació amb els artistes de l'altre gènere, els quals tenien totes les facilitats per convertir-se en autèntics protagonistes.



Doble autoretrat amb filla.

DIANE ARBUS, 1945

Una persona considerada extravagant durant aquests anys és la fotògrafa Diane Arbus (EUA, 1923-1971). Arbus va dedicar bona part de la seva obra a l'exploració de mons prohibits en el conjunt de la societat nord-americana i a intentar alliberar-se dels seus dimonis particulars. L'homosexualitat, la prostitució, la folia i altres «anormalitats», segons la consideració social de l'època, han estat les protagonistes principals de les seves instantànies. Precisament pel tractament d'aquests temes considerats tabú per una bona part de la societat del seu temps, pren una excepcional dimensió el doble autoretrat amb la seva filla Doon, que va tenir amb 22 anys. Coneixent la fràgil personalitat d'Arbus i el seu interès pels temes que descriuen la misèria interior, crida l'atenció la inclusió de la maternitat en aquest univers iconogràfic. Observant amb atenció la complaença en la maternitat que mostra en la primera fotografia, estranya la por i l'estupor que es desprèn de l'actitud que adopta en la segona escena. Visionant el doble autoretrat i reflexionant sobre la conducta canviant adoptada per Arbus, he recordat la radicalitat d'una sentència de Simone de Beauvoir referint-se a la maternitat com [...] *un obstacle a la vocació humana de transcendència*.

Algunes dones d'aquella època van intentar anar més enllà del simple paper de figurants que la història dominada pels homes els havia reservat, i van manifestar la seva desesperació quan no podien aconseguir-ho. Un bon exemple el trobem a *Personajes secundarios* de Joyce Johnson, parella de Jack Kerouac a l'època en què ell va publicar *On the road*. Johnson confessava amb molta sinceritat: [...] *sóc una dona de 47 anys afectada d'una permanent transitorietat [...] els que vulguin entendre les dones beat hauran de considerar-les de transició: un pont a la següent generació, la que en la dècada dels seixanta qüestionarà les idees preconcebudes que limiten la vida de les dones, i assumirà la llarga tasca, mai acabada, de transformar les relacions amb els homes*. Hem de convenir que Joyce Johnson i algunes de les seves contemporànies van ser les «privilegiades» acompanyants d'una generació d'homes de cultura que van intentar canviar el món a partir dels seus comportaments i les seves accions.

Les paraules de Joyce Johnson són, en certa manera, profètiques, ja que la generació dels 60 va mostrar un extraordinari afany provocador fruit dels canvis que a poc a poc s'anaven produint.

L'artista Niki de Saint Phalle (França, 1930-2002) va presentar una obra exultant d'ironia i de reivindicació, amb un posat provocador que la va portar a proferir frases lapidàries i escandaloses. Va dir, per exemple, que *es passaria la vida demostrant que tenia dret a existir i que un dia faria quelcom imperdonable, com abandonar els seus fills per la seva feina*. Afirmacions com aquestes identifiquen les inquietuds de l'artista amb les inquietuds pròpies de les dones del moviment feminista; eren temps de renúncia a la maternitat servil, de negació de l'existència de la maternitat en un món regit pel patriarcat i, sobretot, d'exigència d'una condició humana per a la dona i d'una projecció econòmica política i social semblant a la del gènere dominador. Contra les imposicions de la societat patriarcal, Niki de Saint Phalle va desenvolupar una obra que es podria considerar precursora de les inquietuds de l'art plenament feminista de la dècada posterior. Amb la seva sèrie *Nanas*, o metàfores de la feminitat, va crear unes figures femenines exageradament grans que representaven els diversos rols socials assignats a les dones del seu temps: esposes, mares i prostitutes. La seva *Nana* més famosa va ser *Ella*, que va instal·lar a Estocolm. Tenia 25 metres de llargària i estava



Ella.

NIKI DE SAINT PHALLE, 1945

estirada d'esquena a terra amb les cames arronsades (postura de sexe i de part alhora); els espectadors podien accedir a l'interior a través de la vulva. A dins hi havia un *milk-bar* (bar de llet) ubicat en un pit, i es projectava una pel·lícula de Greta Garbo en una pantalla de cinema. L'obra caricaturitzava els rols socials atribuïts a la dona en aquells anys, i desmitificava la idea romàntica que alguns homes podien tenir del cos femení.

Cap a finals dels anys 60, el món de l'art va assumir enterament les propostes de rebel·lió social i els revulsius teòrics i ideològics dels diversos moviments en acció. Esdeveniments com el Maig del 68 van obrir decisius espais de llibertat estètica i política, i van qüestionar els models culturals tradicionals. Moltes dones artistes van cercar noves formes d'expressió que donaven rellevància a la seva experiència femenina i es van apartar dels models de representació establerts pels homes, fent paleses les preocupacions més personals. Beberly Skinner, Liz Moore o Monica Sjöö són alguns dels noms que van seguir aquesta línia artística tan implicada amb la revolució social del moment.

Monica Sjöö (Suècia, 1938-2005) va formar part d'un grup d'artistes que va desafiar el sistema patriarcal i, a través de símbolo-



Déu atorgant el naixement.
MONICA SJÖÖ, 1969

gies religioses, va reivindicar el poder de la dona. L'obra *Déu atorgant el naixement* va tenir problemes legals i va ser etiquetada de blasfema i obscena pel fet de col·locar una dona parint en el lloc del Déu masculí. Òbviament aquesta obra estava inspirada en la matrística observada pel moviment feminista com etapa anterior al patriarcat i, sobretot, en la Mare Terra com a inici de tot.

L'afany provocador de la dècada dels 60 va trobar una extraordinària continuïtat i fecunditat en la praxis de les artistes dels 70. Cada vegada van ser més les dones disposades a lluitar pels seus drets i fins i tot es van incorporar a aquest planter artistes de generacions anteriors guanyades per a la causa feminista. Louise Bourgeois, Alice Neel, Isabel Bishop, Frida Kahlo o Louise Nevelson són noms que van rebre l'atenció que les seves obres mereixien i que per la seva condició de dones els havia estat gairebé negada fins aquells moments.

Ja hem dit abans que durant el segle xx les reivindicacions socials van ser múltiples, i és per això que parlar d'un sol moviment com a responsable de les mobilitzacions i rebel·lions que es produïen a la societat ésaltar a la veritat. Els moviments feministes van tenir una gran influència, però també hi havia moviments contra la segregació racial, moviments antimilitaristes, moviments per a l'objecció de

consciència, etcètera. En consonància amb aquesta pluralitat reivindicativa i de protesta van aparèixer figures en el món de l'art que comprenien en si mateixes moltes de les exigències.

Betye Saar (EUA, 1926) va ser una de les artistes més representatives d'aquesta època; negra i californiana, va incorporar als seus treballs actituds de protesta contra el racisme, però mai no va deixar de banda les seves reclamacions com a dona. *L'alliberament de la tieta Jemima* és una de les obres més característiques de l'artista, una peça directa... No eren temps de subtileteses ni d'eufemismes.



L'alliberament de la tieta Jemima.

BETYE SAAR, 1972

Ja hem avançat que als anys 70 van coincidir una gran pluralitat de propostes i, simultàniament al que ens oferien artistes com Betye Saar, apareixien opcions artístiques cada vegada més agosarades portades a terme, també, per dones. Yoko Ono, Yvonne Rainer, Carole Schneemann, Joan Jonas, Mary Beth Edelson, Adrian Piper, Mierle Laderman Ukeles..., van ser pioneres en el món de les *performances* femenines.

Carole Schneemann (EUA, 1939) va ser una de les creadores que va portar més lluny les reivindicacions de la identitat femenina. La seva obra abraça la sexualitat, els arquetipus femenins i molt sovint vindica el plaer sexual en les seves accions. Un dels seus treballs més singulars va ser el que va titular *Rotlle interior*; ella mateixa confessa que mentre elaborava aquesta peça havia pensat en la vagina de moltes maneres: físicament, conceptualment, com a forma escultòrica, com a referent arquitectònic, com a font de coneixement sagrat, com a èxtasi, com a passatge del naixement... No ens ha d'estranyar, doncs, que durant aquesta acció anés extraient del seu sexe un rotlle de paper amb alguns dels seus textos de militància feminista impresos; mentrestant els anava llegint al públic. No ens costaria gens convenir que el que mostrava Schneemann era una maternitat positiva des del punt de vista més radical del feminisme.

Essent, doncs, les dècades dels 70 i dels 80 les de màxima intensitat de lluita per part de les dones artistes, no podem passar per alt noms tan importants com els de Judy Chicago o Miriam Schapiro. Aquestes dues militants van organitzar els primers cursos feministes d'art a Califòrnia i la seva obra va incidir en la diferència sexual, substituint les condicions d'inferioritat del gènere femení, vigents fins aquells moments, per les de l'orgull del cos i de la ment de la dona. Entre els anys 1980 i 1985 Judy Chicago (EUA, 1939) es va dedicar de ple a un projecte monumental: *Projecte per al naixement*, per al qual va realitzar tota una sèrie d'imatges relacionades amb la creació i el naixement que després van brodar a mà moltes especialistes del país. És tracta d'un treball reeixit de gran importància artística i social.



Projecte per al naixement.

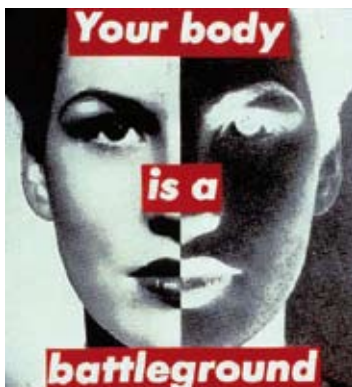
JUDY CHICAGO, 1980-85

En l'art fet per dones dels anys 80 primer, i dels 90 després, s'observa una referència constant al cos com a signe potencialment expressiu a l'hora de repensar temes que fan al·lusió als rols tradicionals de la dona. Aquesta actitud respon al desig de desafiar els models prèviament fixats i algunes dones s'expressen utilitzant una ironia subtil com a recurs, mentre que altres es mostren extraordinàriament agressives. No podíem oblidar entre els grups més descaradament provocadors la presència de les autoanomenades Guerrilla Girls, un col·lectiu nascut el 1985 amb la intenció de criticar amb contundència la discriminació de la qual era objecte l'art creat per dones.

Menys provocadores però igualment reivindicatives es van mostrar artistes com Rebecca Horn, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Mary Kelly, Cindy Sherman o Rosemarie Trockel. D'entre els treballs de totes elles relacionats amb el tema de la maternitat podríem destacar *Fornarina*, de Cindy Sherman, *El teu cos és un camp de batalla*, de Barbara Kruger, i *Mare i fill*, de Jenny Holzer.

Cindy Sherman (EUA, 1954) va crear una sèrie relacionada amb retrats d'heroïnes de la història de l'art a les quals, utilitzant una estètica grotesca, va descontextualitzar i va dotar d'una càrrega conceptual nova que pervertia la visió que el pintor havia donat del personatge. En el cas de la Fornarina de Rafael, converteix una cortesana en una dona embarassada, mare, dotant-la d'una funció social més rellevant.

Barbara Kruger (EUA, 1945), una dissenyadora gràfica acostumada a treballar amb un llenguatge directe i a denunciar l'opressió i la repressió que patia la dona, va crear algunes de les obres iconogràficament més representatives de la seva època. El cartell *El teu cos és un camp de batalla* va ser creat per a una campanya en defensa del dret a l'avortament, una de les propostes feministes en contra de la maternitat i que aquí no es podia obviar.



El teu cos és un camp de batalla.

BARBARA KRUGER, 1989

Pel que fa al treball de Jenny Holzer (EUA, 1950), una de les artistes més interessants del moviment neoconceptual americà juntament amb Barbara Kruger, l'obra *Mare i fill* estava integrada per 14 rètols verticals en els quals apareixien frases sobre la naturalesa de la maternitat i els sentiments que sentia cap a la seva filla Lily.

En els mateixos anys i en l'àmbit llatinoamericà destaquen les obres de Tania Bruguera, Maria Teresa Hincapié, Paula Santiago, Eugenia Vargas, Graciela Iturbide o la fotògrafa cubana Marta María Pérez Bravo.

Pérez Bravo (Cuba, 1959), va ser una de les primeres a indagar en la maternitat a través del seu propi cos. A la sèrie *Per concebre* mostra la sexualitat d'una mare jove a través de les empremtes físiques del part, el contrast entre teixit i cicatriu, les nines símbol de les seves filles bessones i la ferida. Però la primera de les obres de la sèrie és la que ens ocupa: l'artista s'autoretrata amb un ganyet amenaçant i recorre a preceptes de les religions sincrètiques cubanes. La tensió entre la mà que avança o es fa enrere remet a allò maternal com a dimensió dual de «desig i no desig».



Per concebre.

MARTA MARÍA PÉREZ BRAVO, 1985

En contrast amb el treball tremendament al·legòric de Marta María Pérez Bravo, trobem la fotografia de vegades surrealista, de vegades descriptiva de la mexicana Graciela Iturbide (Mèxic, 1942). En les seves fotografies en plata sobre gelatina, Iturbide es converteix en testimoni de la societat mexicana contemporània mentre intenta plasmar el que d'inquietant, estrany, meravellós o trist té allò quotidià. La maternitat, encara que de manera molt descriptiva, és un dels temes recurrents a la sèrie de Juchitan; en algunes ocasions, però, se'ns mostra la cara menys amable de la societat indígena fotografiant mares amb nens morts.

Conforme passen els anys les artistes comencen a mostrar un eclecticisme estilístic en sintonia amb la postmodernitat imperant. Els canvis socials i culturals que s'estan produint posen les artistes en el camí de les noves tecnologies de la informació i de la comunicació. És el moment de l'arribada de la globalització i el consumisme. El logocentrisme característic d'etapes anteriors va deixant pas a l'iconocentrisme, i hem de ser testimonis d'importants canvis socioculturals que ens aporten una multiplicitat de realitats. L'art i la vida diària es barregen i comencem de trobar obres molt diverses en les quals es continua reivindicant una crítica social però amagada darrere un individualisme i una fragmentació que dificulta un seguiment rigorós. A diferents punts de l'orbe podíem trobar obres representatives del moment elaborades per dones i que multiplicaven les realitats existents.

Un molt bon exemple és l'obra de la fotògrafa Rineke Dijkstra (Holanda, 1959), que té un fil conductor: la vulnerabilitat. Admiradora de la cultura renaixentista, i de Rembrandt i Ingres, les seves composicions estan inspirades vagament en aquestes tendències artístiques. Després d'una sèrie de famosos retrats a la platja, el 1994 Dijkstra va iniciar una sèrie titulada *Joves mares*; en aquestes obres la fragilitat de la mare que acaba de parir i la del fill queden acuradament exposades. La tendresa de l'escena contrasta enormement amb una colla de detalls hiperrealistes: el tatuatge, la compresa col·locada per a les pèrdues de la quarantena... Però com passa amb els rostres idealitzats del Renaixement, les cares de les dones que acaben de parir se'ns mostren absents de qualsevol tipus de configuració psicològica.



Julie.

RINEKE DIJKSTRA, 1994

Heterodoxa és també la utilització que fa de la fotografia l'artista jamaicana, resident als EUA, Renee Cox (Jamaica, 1960). Controvertida en la majoria dels seus treballs, s'ha inspirat en motius religiosos i d'altres per criticar una societat que ella continua considerant racista i sexista. En les seves fotografies qüestiona els rols personals de la dona negra a la societat nord-americana i no dubta a posar embarassada, sola o en companyia dels seus fills, mostrant-se digna i alhora desafiant davant la mirada escrutadora de l'espectador.



El culte a la mare.
EULÀLIA VALLDOSERA, 1996

Coetània de les anteriors, però en un àmbit geogràfic més proper, destaca el treball d'Eulàlia Valldosera (Vilafranca del Penedès, Barcelona, 1963). El seu itinerari artístic abraça una recerca basada en l'equilibri subtil i poètic de la llum, les ombres i el llenguatge. A la instal·lació *El culte a la mare* hi podem veure aspectes de la relació dona-mare i altres conceptes arquetípics de la feminitat. Es tracta d'envasos de plàstic de productes de neteja escampats per terra col·locats de manera que les ombres, provocades per uns raigs de llum situats estratègicament, projecten en les parets figures que recorden el cos femení.



Mare.

LOUISE BOURGEOIS, 1999

Un exemple de persistència el trobem en Louise Bourgeois (França, 1911). Aquesta artista ha transitat diferents etapes des dels seus inicis, però a partir de la dècada dels 70, quan va actuar en mítings i protestes populars al costat de destacades feministes, la seva obra va anar adquirint una conscienciació social important. En el seu treball ha explorat el tema de la dona i el de la casa des de diferents perspectives. En els darrers anys, des de 1994, ha creat una iconografia molt particular a partir de l'aranya-mare amb els ous situats sota el ventre; són obres a cavall de l'escultura i l'arquitectura creades en record de la seva mare. El treball en conjunt ens permet exalçar dues característiques de la maternitat: la protecció i la laboriositat. Cal destacar el fet que Bourgeois odiava la figura paterna fins al punt de dedicar-li una obra, l'any 1974, que va titular *Destrucció del pare*.

En l'àmbit llatinoamericà també hi ha representants destacades que segueixen l'estela d'artistes ja desaparegudes com Ana Mendieta, autèntic paradigma d'artista interessada pel cos femení com a material per a la producció d'art. Alicia Leal (Cuba, 1957) crea tot un conjunt de pintures que giren entorn del subconscient i s'arregen en el context cubà de la dona.

Ana Rosa Rivera Marrero (Puerto Rico, 1967) converteix el cos de la dona en emblema, el reterritorialitza, el reconfigura i els despulla de les seves màscares. En moltes obres mostra amb delectació l'aparell genital com a síntesi eròtica sumada al sorgiment de la vida. Sempre destaca, en uns treballs d'estètica kitsch, els pits i el ventre com a llocs on es desenvolupa i s'alimenta la vida.

Carmen Mariscal (Mèxic, 1968) ha aconseguit interrelacionar llenguatges com la fotografia, el vídeo o la instal·lació per parlar de la feminitat. A partir, gairebé sempre, de l'autoretrat ens ha mostrat la lleugeresa del cos, la seva fragilitat, la seva transformació, la seva erosió, la seva desmaterialització, etcètera.

Ja iniciat el segle XXI i a l'espera de com s'anirà desenvolupant l'àmbit artístic en els propers anys, ens trobem amb treballs singulars que també qüestionen amb energia les representacions tradicionals de la maternitat.

L'artista Ana Álvarez-Eccaralde (Argentina, 1973), com ella mateixa explica, somiava fer-se una fotografia unida al seu nadó pel cordó umbilical. Volia fer-ho per contrarestar les maternitats irreals que se'ns mostren al cinema o a la publicitat, que són maternitats que reforcen els estereotips que parteixen de les fantasies heterosexuales masculines: tot el que es relaciona amb la mare es «sacralitza», la dona no és la protagonista, sinó que és una persona malalta i fora de control que necessita assistència. Álvarez-Eccaralde mostra, a *El naixement de la meua filla*, la maternitat des de la seva experiència: es transforma, sagna, crida, riu... I riu perquè el dolor l'apropa a la seva filla, per demostrar que és valenta, que és la protagonista i l'heroïna. Vol mostrar una maternitat menys virginal i defuig la idea de fragilitat femenina culturalment assumida.



El naixement de la meva filla.

ANA ÁLVAREZ-ERRECALDE, 2005

En aquest segle els canvis en les realitats socials, culturals i científiques s'estan produint d'una manera atropellada i, enmig d'aquesta voràgine, la institució familiar és una de les més trasbalsades. Partidaris de la família tradicional es manifesten a favor de mantenir els privilegis de què aquesta institució ha gaudit fins al moment actual, mentre que des d'alguns estaments s'intenta propiciar alternatives naturals i jurídiques a les establertes per tradició i religió. En el moment actual la llei de matrimoni entre homosexuals ha obert les portes a nous tipus de família, mentre que altres canvis jurídics i els avenços científics permeten assistir a formes de parentiu diferents de les habituals. La maternitat també entrarà en aquesta dinàmica de canvi i els rols acostumats de pare i mare patiran evolucions difícils d'albirar en tota la seva extensió.

Una fotografia de Catherine Opie (EUA, 1961), artista lesbiana que en els seus treballs insisteix a desafiar la imatge clàssica que la societat té de les dones lesbianes, il·lustra perfectament aquestes transformacions i ens serveix per establir ponts de contacte amb les relacions que els artistes de gènere masculí estableixen amb la representació de la maternitat.



Autoretrat/al·letament.
CATHERINE OPIE, 2004

El discurs masculí que hem trobat pel que fa al tema de la maternitat és ric i variat, sempre allunyat de l'especificitat del gènere, sempre des de l'alteritat. Aquest fet ens resulta lògic tenint en compte que al món contemporani el patró normatiu i arquetípic de la condició masculina ha deixat de ser el de «home blanc, heterosexual, judeo-cristià, occidental i masclista». Podríem analitzar, doncs, múltiples conceptes com: admiració, celebració, suplantació, enveja, tendresa, dependència, protecció, provocació, etcètera.

Oswaldo Guayasamín (Equador, 1919), artista expressionista que es caracteritza pel seu humanisme a l'hora de reflectir el dolor i la misèria que suporta bona part de la humanitat, ens aporta en els darrers anys de la seva carrera artística una sèrie de maternitats molt neutres. La maternitat representada en l'obra de Guayasamín és completament aliena a les estructures de poder social, i mare i fill mantenen una relació d'independència en la qual cadascú conserva la seva individualitat. La visió de l'artista és molt propera a l'indigenisme que situa la mare terra com a exemple de maternitat responsable i això col·loca aquesta obra en una posició justa i imparcial respecte a la primacia de sexes.



Tendresa.

OSWALDO GUAYASAMÍN, 1986

A les antípodes estilístiques de Guayasamín trobem una obra de l'any 1981 que intenta mostrar els límits de la vida en la contraposició naixement/mort. Bill Viola (EUA,1951), un dels vídeo-artistes més reconeguts del panorama artístic internacional, va reunir en un mateix treball una filmació de 54 minuts en la qual mostrava dos esdeveniments essencials en la seva biografia: la mort de la seva mare i el naixement del seu fill. Aquesta seqüència sense solució de continuïtat vital esdevé una extraordinària singularitat en el tractament del parentiu maternofilial filtrat pel sedàs d'un individu del gènere masculí. La intensitat narrativa i la qualitat representativa, dues característiques habituals en els treballs de Viola, queden superades per la transcendència del moment.

El retrat de Cécile embarassada, pintat per Miquel Barceló (Felanitx, Mallorca, 1957), en canvi, està desproveït de qualsevol caràcter sublim. L'autor l'explica com una obra d'experimentació formal lligada, això sí, a la gravidesa de Cécile i a l'interès que en aquell moment sentia Barceló per la representació de volums.

Aquesta situació merament contingent amb què Barceló tracta la maternitat no té res a veure amb la manera amb la qual Keith Edmier (EUA, 1967) construeix una obra que ha estat etiquetada de «realisme sentimental». Aquest escultor treballa sobre la imbricació dels records individuals en la memòria col·lectiva i, en el cas del treball que porta per títol *Beverly Edmier 1967*, ens ofereix una imatge, a mida real, de la seva mare embarassada d'ell mateix amb el vestit que portava Jackie Kennedy el dia que van assassinar el president nord-americà. Equidistant emocionalment de l'obra de Viola i de la de Barceló, el treball d'Edmier ens aporta una senzillesa quotidiana a la maternitat que difícilment podem veure en obres produïdes per dones.



Beverly Edmier 1967.
KEITH EDMIER, 1998

El dissenyador Àlex Benavent (València, 1981) ens acara a un tema no gaire tractat, el de la maternitat masculina, l'home prenyat. Aquesta situació ambigua podria comportar reaccions ben diverses. Des del punt de vista d'una apropiació per part de l'home de la capacitat, reservada a les dones, de donar vida, es podria assistir a la culminació del patriarcat i a l'anul·lació total del rol femení a la societat. Si el que representa no és exactament una suplantació amb intencions dominadores sinó una voluntat de repartir els papers de manera equitativa difuminant les diferències de gènere, podria haver-hi més aspectes a discutir. Probablement ambdós sentits tindrien elements en contra: la primera opció trobaria l'oposició radical de totes les representants del gènere femení que veuria conculcats el avenços adquirits en els darrers segles, mentre que la segona possibilitat li posaria en contra tots aquells que propugnen la defensa de la identitat de gènere.



Maternitat.

ÀLEX BENAVENT (2006)

Així doncs, resulta evident que, al llarg del segle xx i inicis del segle xxi, l'home ha anat canviant la manera d'entendre la identitat de la dona i tot allò que fa referència a la maternitat. No són molts, doncs, els autors que s'endinsen en reflexions identitàries en la seva obra. La gran majoria, com Damien Hirst, Ron Mueck o David LaChapelle, es centren en l'esplendor biològic de l'embaràs, en el seu impacte estètic o en el realisme amb el qual es poden apropar les obres hiperrealistes al moment del part. El que busquen la major part d'aquests creadors és l'estupefacció de l'espectador, oblidant qualsevol reflexió conceptual que fonamenti els treballs.

Podríem concloure que les dones artistes han estat les gran impulsores dels canvis en el tractament del que es considera la maternitat laica, i que els homes artistes han iniciat tímids però interessants apropaments al tema, que podríem considerar una evolució silenciosa.

BIBLIOGRAFIA

BOCK, Gisela: *La mujer en la historia de Europa*. Crítica, Barcelona, 2001.

CARBONELL, Neus: *La dona que no existeix: de la Il·lustració a la Globalització*. Eumo Editorial (Col·lecció Capsa de Pandora), Vic, 2003.

CHADWICK, Whitney: *Mujer, arte y sociedad*. Destino, Barcelona, 1992.

COMBALÍA, Victoria: *Amazonas con pincel*. Destino, Barcelona, 2006.

DE BEAUVOIR, Simone: *El segundo sexo*. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1970.

EISLER, Riane: *El cáliz y la espada*. Cuatro vientos, Santiago de Chile, 1990.

FUSS, Dianna: *En essència: feminisme, naturalesa i diferència*. Eumo Editorial (Col·lecció Capsa de Pandora), Vic, 1999.

GROSENICK, Uta – Riemschneider, Burkhard (responsables de l'edició): *Art Now*. Taschen, Bonn, 2002.

JOHNSON, Joyce: *Personajes secundarios*. Libros del Asteroide, Barcelona, 2008.

RICH, Adrienne: *Nacida de mujer*. Noguer, Barcelona, 1978.

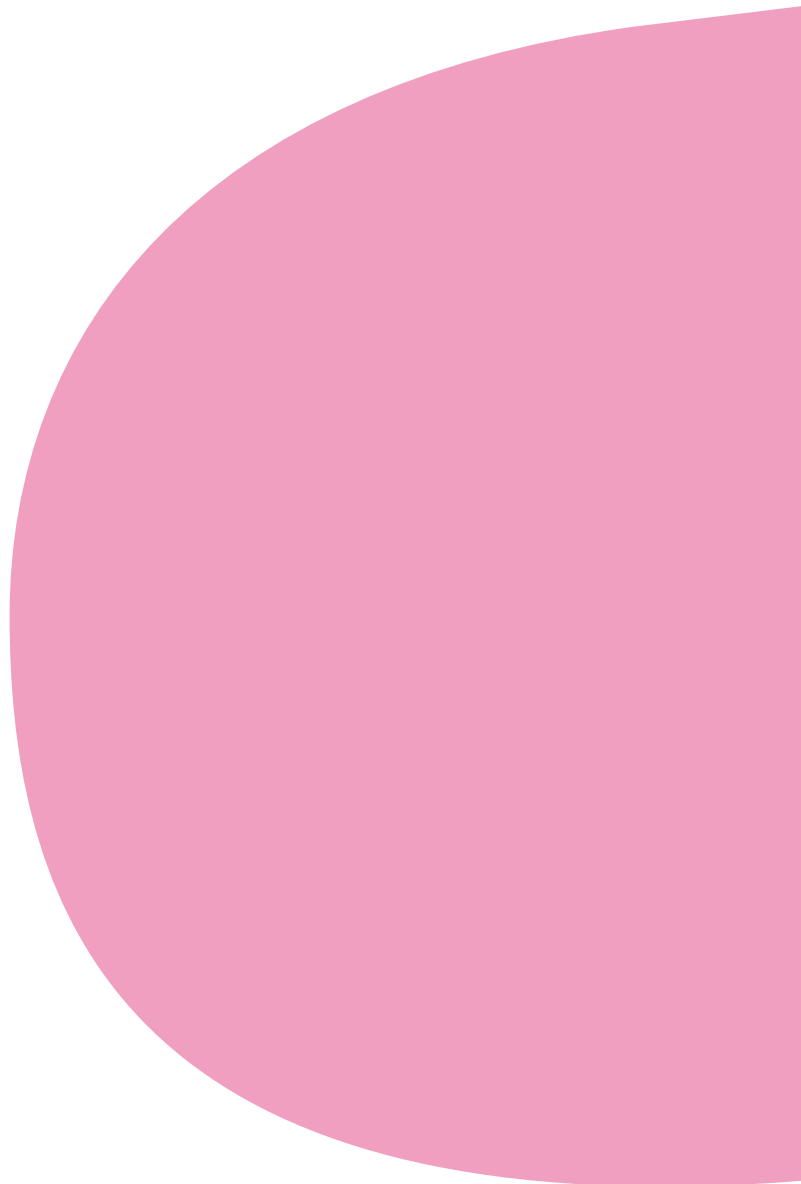
RIVIÈRE, Margarita: *El mundo según las mujeres*. El País, SA, Madrid, 2000.

SAU, Victoria: *Aportaciones para una lógica del feminismo*. La Sal, Barcelona, 1986.

SAU, Victoria: *El vacío de la maternidad*. Icaria, Barcelona, 1995.

MARES DE CINE. TRES REPRESENTACIONS DE LA MARE EN EL CINEMA

MIQUEL PÉREZ



El diccionari defineix el terme maternitat com la «qualitat de ser mare».¹ Les companyes que m'han precedit en aquesta jornada sobre Art i Infància, centrada en la representació artística de la maternitat, s'han referit a aquesta, majoritàriament, com a un període concret en la vida d'una dona, centrat directament en la procreació: embaràs, part i període de lactància o alletament. En realitat, però, de mare –com de pare–, se n'és tota la vida i no únicament en un període concret. Ara ens referirem a unes mares una mica diferents a les que han passat per aquí. Són mares que, en general, tenen els fills més grans, la majoria ja independitzats, però tots depenents. Els fills de les mares, les mares dels fills, i aquelles, encara, de les circumstàncies d'aquests. I es que, com diu la dita: «quan els fills creixen, els problemes també ho fan». La majoria dels temes que han estat abordats en aquesta Jornada fan referència a aquesta representació restringida de la maternitat –restringida a un període concret–, en el decurs de la història de l'art. És un tema copiosament representat des de l'art medieval al classicisme, i en qualsevol museu que compti amb fons d'aquestes èpoques hi trobarem un reguitzell d'imatges que tracten, generalment de manera idealitzada, aquesta experiència transcendental en la vida de qualsevol dona. Experiència que, contràriament, és molt més difícil de trobar en les pel·lícules de cinema, les quals acostumen a defugir tant la representació de l'embaràs com els tràfecs del període d'al·letament. De ben segur que aquest darrer no és un moment gaire procliu a l'acció i al conflicte, l'essència de l'espectacle cinematogràfic. De la mateixa manera, tampoc ens vénen al cap fàcilment les imatges d'actrius que hagin mostrat a les pantalles de cinema un embaràs real o de ficció. En alguns casos –pocs, doncs és incompatible amb la feina d'actor/actriu– per pudor; normalment, per a no comprometre la seva imatge. Sigui com sigui, el cas és que la representació de l'embaràs i les seves conseqüències, són gairebé una singularitat en la pantalla.

En les línies que vénen a continuació, proposarem algunes representacions o retrats de mares, de tres moments diferents en la història del cinema. En el primer cas, la utilització que es fa de la figura de la mare en alguns dels films més coneguts i valuosos del cinema soviètic. En segon lloc, tractarem de la presència de la mare en el cinema clàssic americà, a través dels films d'un dels artistes més importants del segle XX: Alfred Hitchcock, que, en tres films rodats cronològicament i en un dels moments més creatius de la seva carrera, presenta retrats de mares estrictes, possessives o fràgils, però que han marcat negativament la vida dels fills. Finalment, el cinema espanyol –també l'italià–, és un dels que la figura de la mare hi té una presència més abundant. I, entre els directors del cinema espanyol, Pedro Almodóvar s'ha distingit per fer de la figura de la mare una referència constant en la seva filmografia. En el cinema d'Almodóvar, la mare és tant víctima dels homes com de l'estructura social. Però a diferència dels homes, les dones, més fortes, són capaces de sobreposar-se als problemes gràcies a la seva capacitat per a desenvolupar una cultura pròpia basada en l'experiència, la comunicació i la solidaritat.

LA MOBILITZACIÓ DE LES MARES

Alguns cineastes soviètics varen trobar en la figura de la mare un poderós aliat per a canalitzar l'afany didàctic i propagandístic que Lenin havia establert com a funció principal de l'art cinematogràfic: l'educació de les masses i la mobilització vers la causa de la revolució i del nou ordre social. Almenys en dues pel·lícules dels primers temps del cinema soviètic s'hi utilitza el tema de la mare i el fill, amb la càrrega emotiva consegüent, com a vehicle al servei d'una ideologia que acabava de triomfar però que, en amplis sectors de la societat, necessitava encara convèncer.



Mare i fill protagonitzen la primera història de l'escena de l'escalinata al port d'Odessa.



La sivella amb el cigne mostra el gust d'Eisenstein per la definició dels personatges a través de símbols.

El primer exemple el trobem a **El acorazado Potemkin** (*Bronenosets Potiomkin*, 1925), segon film de **Sergei M. Eisenstein** on aquest concreta magistralment les seves teories sobre el «muntatge d'atraccions». Inspirant-se en la sublevació d'un vaixell de l'armada russa l'any 1905, el director de Riga hi presenta en cinc actes la revolta del mariners del creuer Potemkin contra els abusos de l'oficialitat del vaixell, a manera de precedent de l'aixecament revolucionari de 1917. En l'escena més coneguda del film, a l'escalinata davant del port d'Odessa, Eisenstein hi presenta la repressió de l'exèrcit tzarista sobre la població indefensa que acomiada el vaixell rebel. L'escena, un prodigi del muntatge cinematogràfic, mostra la repressió i la fugida descontrolada de la multitud per l'escalinata, dilatant l'acció fins a una improbable duració de sis minuts, que és el temps que tarda la multitud en baixar corrents per una escala de cent noranta-quatre graons, que en realitat podria ser recorreguda en menys de noranta segons, a un ritme de dos graons per segon. L'acció de l'escena està estructurada en dues parts que giren cadascuna al voltant de les figures d'un infant i un adult. En la primera part es tracta d'una mare i el seu fill; en la segona, d'una dona jove amb un nadó en un cotxet. Aquesta segona dona podria ser la mare de l'infant, però pensem que es tracta més aviat d'una noia que en té cura gràcies a l'insert, en pla de detall, d'una sivella que cenyeix la seva cintura amb la imatge d'un cigne, disseny emprat en els primers cotxets infantils, i metàfora visual i símbol de l'atenció als infants.

L'organització interna de l'escena es fa per mitjà d'un joc complex d'oposicions visuals: el muntatge alternat de plans generals de l'escalinata amb plans curts dels soldats i de la multitud; el desordre «natural» de la fugida de les persones en totes direccions, contra l'ordre «maquinal» de la formació militar; la contraposició d'accions ràpides i lentes... Tota una coreografia visual posada al servei de la producció



Els moviments maquinals de la tropa i la seva ombra impersonal, reforcen la inhumanitat de la intervenció militar.



La dona representada amb els atributs de l'intel·lectual a l'escala d'Odessa. La intel·ligència és una víctima més de «l'ordre antic».

de sentit, a partir de la utilització de la figura retòrica de la sinècdoke –la part pel tot– i mitjançant l'associació d'imatges oposades que suggereixen a l'espectador idees o conceptes. Una tècnica que Eisenstein va extreure dels ideogrames japonesos i de la poesia dels «haikus», que el cineasta havia estudiat en la seva joventut. Més enllà d'aquests coneguts elements característics de l'estètica eisensteiniana, l'escena cabdal del Potemkin s'estructura en els dos blocs esmentats determinats per la presència infantil desvalguda confrontada a la càrrega violenta dels soldats. Amb aquest recurs el director dirigia l'emotivitat de l'espectador i s'assegurava la identificació ideològica.

Eisenstein situa la primera part de l'escena en una mare i el seu fill que aquesta perd enmig de la confusió. La mare, amb el fill ferit als braços, s'enfronta tota sola a la filera de soldats, que disparen –en unes imatges de temps dramàticament alentit– contra mare i fill, fredament, sense cap mena de pietat. La primera part de l'escena es clou amb la imatge de la mare caiguda, amb el fill abatut sobre el seu pit, sobreposats a l'ombra impersonal i ominosa dels soldats.

En la segona part de l'escena, el director intentarà passar de l'adhesió emocional a l'aquiescència ideològica, trufant el muntatge d'inserts i contraplans «significatius». Així, al tiroteig de la noia que porta el cotxet infantil, segueixen un seguit d'imatges d'un grup de dones que protesten per l'agressió indiscriminada. El cap visible d'aquest grup és una altra dona que demana activament l'aturada de l'acció repressora i que reclama la mobilització de les víctimes per aturar l'acció dels militars. Aquesta dona és presentada iconogràficament amb els atributs de l'intel·lectual –ulleres–, concretament com una mestra, en una imatge molt característica, en la qual aquesta es troba situada al mig del grup d'adults, els quals s'arrauleixen, buscant protecció, al voltant de les seves faldilles.



Insert en primer pla de un jove S.M. Eisenstein davant del mirall.



L'infant dins del cotxet abandonat del Potemkin: la màxima expressió visual de la repressió contra innocents.

Aquest personatge podria representar el paper de l'intel·lectual en la «unió de les forces del treball i de la cultura» segons el clàssic model revolucionari leninista. Al mateix temps, tres inserts molt ràpids –de menys d'un segon cadascun– del primer pla del rostre del director al costat d'un mirall, podrien fer referència a l'aparell cinematogràfic de presa de vistes –la càmera de cinema–, un instrument de representació «objectiva» de la realitat. Aquestes imatges informarien de la funció de l'artista revolucionari que denuncia amb la seva càmera el desgavell inherent a l'ordre capitalista. Desgavell que se sintetitzaria magistralment en la imatge –esdevinguda una de les icones artístiques del segle XX–, de l'infant dins del cotxet abandonat saltant de graó en graó, per l'escalinata d'Odessa.

Eisenstein tractava de conduir la intel·ligència de l'espectador amb un muntatge que tan aviat pretenia copsar les emocions més primàries de l'espectador –seria el cas de l'escena de les escales d'Odessa–, com apel·lava a la intel·ligència d'aquest a través d'una utilització, més o menys sofisticada, d'elements simbòlics. **Tsevolod Pudovkin** és un altre exemple de la concepció utilitària i pedagògica del cinema soviètic que havia estat animada pel mateix Lenin quan va declarar que, de totes les arts, el cinema era la més important.² Pudovkin també posarà el seu art al servei de l'educació de les masses, ho farà basant-se més en els recursos narratius i la capacitat associativa i expressiva del muntatge, tot defugint els aspectes excessivament intel·lectualistes del cinema eisensteinià.

Seguidor i apologista del muntatge a la manera de Griffith, Pudovkin proposa ja des del seu primer film, un muntatge fonamentat en la creació de sentit a partir de la continuïtat narrativa i de les relacions que s'estableixen en la concatenació de plans. En el seu primer film **La Madre** (*Mat*, 1926), basat en la novel·la del mateix títol de Màxim Gorki, mostra la progressiva presa de consciència d'una dona (Vera



La mare vetllant les despulls del marit.



La Mare pren el relleu del fill.

Baranovskaya), mare d'un jove revolucionari. L'inici del film planteja un dilema moral, ja que el marit d'aquesta (Alexander Chistyakov), un home borratxo i primitiu, cau abatut d'un tret quan s'enfronta a un grup de vaguistes enquadrat en un escamot antivaga en el qual ha estat reclutat a causa del seu alcoholisme. Entre el grup de revolucionaris que encoratgen la vaga hi figura en un lloc destacat Pavel (Nikolai Batalov), el seu fill. La Mare, temerosa després de la pèrdua del marit, denúncia les activitats del seu fill per a protegir-lo, pensant que les autoritats seran indulgents. Però Pavel, que no ha participat en la mort del seu pare, és condemnat a treball forçats en una farsa de judici.

Arriba la primavera i els revolucionaris anuncien una marxa cap a la presó per alliberar Pavel i els seus companys. La Mare, conscient de la necessitat d'oposar-se a una situació injusta, informa el fill que serà alliberat enmig d'una revolta popular. Quan arriba el dia, Pavel escapa pel riu que flanqueja la presó, entremig dels blocs de gel del desglaç. Les imatges de la revolta són organitzades per Pudovkin per mitjà d'un muntatge en paral·lel, a la manera de Griffith, que equipara la força natural i imparable del desglaç amb la riuada revolucionària. Units, Pavel i la seva mare als seus companys, els manifestants, inermes, seran massacrats pels soldats tzaristes. Pavel morirà als braços de la seva mare portant la bandera roja. La mare prendrà el relleu del fill i brandarà la bandera revolucionària que, al final del film, i després de la mort també de la mare –la revolució exigeix el seu tribut–, onejarà victoriosa sobre la cúpula del Kremlin.



Marion i Sam: els amants a l'hotel de l'amor.



Bates Motel: l'assassina de la dutxa al motel de la mort.

PSICOPATIES MATERNO-FILIALS

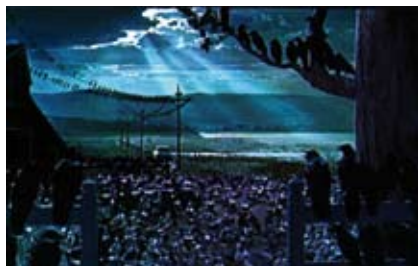
En el cinema d'**Alfred Hitchcock** les relacions entre les persones es presenten gairebé sempre sota el signe de la neurosi i l'anormalitat. Especialment les relacions materno-filials, presents en moltes de les seves pel·lícules. Sobretot, en un cicle de tres films rodats consecutivament i en un dels moments de la màxima creativitat en la seva carrera i quan aquesta assoleix, a més, l'estima del públic, el seu triomf comercial. Les tres pel·lícules són: *Psicosis*, *Los pájaros* i *Marnie, la ladrona*. Les dues primeres són dos grans èxits comercials i artístics de Hitchcock. Per la seva banda, *Marnie*, és habitualment considerada una pel·lícula fallida. Va representar el final de la col·laboració artística entre Hitchcock i Tippi Hedren i, sobretot, amb Bernard Hermann, el músic que més bé ha sabut il·lustrar el seu món pertorbat i inquietant. Però és tracta també d'un film gens menyspreable que, si bé va ésser un fracàs als Estats Units, va tenir una bona acollida a Europa i és un dels més complexos del seu autor.

A *Psicosis* (*Psycho*, 1959), la relació de Norman Bates amb la seva mare és completament malaltissa i perversa, com correspon al món del director anglès. La protagonista, Marion Crane (Janet Leigh) és una secretària d'una immobiliària que es veu secretament amb el seu amant Sam Loomis (John Gavin) en un hotel.

Angoixada per no poder concretar el seu projecte de vida amb Sam per falta de diners, Marion roba quaranta mil dòlars de l'empresa on treballa per començar una nova vida amb aquest. En la fugida, Marion parirà en un apartat motel de carretera propietat de Norman Bates (Anthony Perkins), un jove estrany que viu amb la seva mare en una casa d'estil victorià propera al motel. Mentre Marion es dutxa, és assassinada per una estranya figura femenina, la mare de Norman Bates. En realitat però,



Gran guinyol: la mare momificada.



La imatge final: la casa dels Brenner, el «territori dels ocells».

la dona és el mateix Norman que es transvesteix adoptant la personalitat d'aquella per a perpetrar l'assassinat. En la segona meitat del film, Sam, Lila Crane (Vera Miles) la germana de Marion, i el detectiu Milton Arbogast (Martin Balsam) segueixen el rastre de la desapareguda Marion fins al Bates Motel on Sam i Lila descobriren el cadàver momificat de la mare i la doble personalitat criminal del fill.

Al final de la pel·lícula, el psiquiatre que ha interrogat Norman dona l'explicació psicològica, científica, de la malaltia de Norman –un cas de doble personalitat–, que restitueix la «normalitat», la recuperació de l'imperi de la lògica.

Cal fer esment al binomi moralista crim-càstig, habitual en el cinema de Hitchcock. Marion és culpable de mantenir una relació adúltera, «pecaminosa» amb Sam –un home casat–, la qual porta a un «crim» més gran, el robatori, i finalment a la seva mort. D'altra banda, la mare de Norman és descrita pel psicòleg com una dona severa i possessiva, fins al punt que acaba predominant en la ment de Norman impel·lint-lo a l'assassinat cada vegada que una altra dona desperta l'interès sexual del fill. Prèviament, la mare de Norman haurà tastat la medicina, doncs serà assassinada per aquest per haver substituït per un altre home la figura del pare mort. El primer retrat de les relacions materno-filials de la tríada de films de Hitchcock no podia ser més sinistre. En els dos següents, aquest retrat es farà més pervers.

Basat en un novel·la de Daphne du Maurier, una escriptora que Hitchcock va adaptar diverses vegades,³ *Los pájaros* (*The Birds*, 1963) és un film en el qual la presència d'allò anormal, en aquest cas el comportament dels ocells atacant els humans, no té cap justificació científica, ni causa aparent. Fins al punt que en tota la pel·lícula no es donarà cap explicació de la revolta dels ocells o del comportament anòmal d'aquests animals. El film no té ni tan sols un final, doncs tot aquest restarà inconclús i la darrera escena acaba amb la suspensió temporal de l'atac dels ocells



Melanie i Mitch a la botiga d'ocells: l'inici de tot.



Mirades: Melanie conversa per telèfon amb Mitch a casa d'Annie.

que han rodejat la casa de la família Brenner i a la qual deixen marxar després que s'hagin possessionat i dominin l'escenari. En un dels finals més enigmàtics, oberts i inquietants de la història del cinema.

En aquesta escena final, els ocells permeten la fugida de la família gràcies a una mena de treva momentània que permet que els refugiats a la casa surtin lentament enmig dels ocells, els quals mantenen una actitud com de tensa espera, com en una pausa momentània abans del desencadenament del proper –i potser definitiu–, atac.

No hi ha cap explicació o justificació per a l'actitud extraordinària i violenta de les aus, però sí que és possible fer-ne una lectura psicològica, que pot fornir una possible explicació a allò que, tanmateix, és inexplicable. Es tractaria d'una mena de transferència de la voluntat en virtut de la qual els ocells actuarien com una projecció mental dels desigs de la mare respecte les relacions conflictives que manté amb les amistats femenines del seu fill.

Melanie Daniels (Tippi Hedren) i Mitch Brenner (Rod Taylor), es coneixen en una botiga d'ocells de San Francisco on es produeix una petita discussió –prenyada de seducció– entre la bella, rica i frívola Melanie i Mitch, advocat criminalista, que acaba amb l'afirmació d'aquest: «Torni a la seva gàbia daurada, senyoreta Melanie Daniels».

Melanie, que està acostumada a que li riguin totes les gràcies i a dir sempre la última paraula, es presenta furtivament a la casa dels Brenner a Bodega Bay, un petit poble de la costa proper a San Francisco, per lliurar d'amagat una parella de periquitos a Cathy Brenner (Veronica Cartwright), la germana petita de Mitch, que van ser el detonant de la controvèrsia a la botiga d'ocells.

Des del moment en què arriba a la casa dels Brenner, Melanie –que serà víctima de l'atac d'una gavina en allunyar-se de la casa després de ser descoberta per Mitch en la visita furtiva– és rebuda amb desconfiança i suspicàcia per la possessiva mare de Mitch



Més mirades: la mare de Mitch segueix amb preocupació la conversa del seu fill amb Melanie. Just abans que una bandada d'ocells es llençi contra la festa infantil.



L'escena final: Melanie assistida per Mitch i la seva mare.

(Jessica Tandy), que posa l'èmfasi, constantment, en el caràcter «lleuger» de Melanie, filla d'un magnat de la premsa que s'ha vist embolicada en diversos afers escandalosos, el darrer dels quals hauria estat el seu bany nua en una *fontana* de Roma.⁴ Encara hi ha un quart personatge en discòrdia. Es tracta d'Annie Hayworth (extraordinària composició de Suzanne Pleshette), mestra de Bodega Bay i antiga promesa de Mitch. En una conversa entre Melanie i Annie, aquesta suggereix les interferències de la mare de l'advocat respecte les dones que se li apropen. La conversa serà interrompuda per un fort cop contra la porta exterior de la casa que resulta ser el xoc d'una gavina. Al fons de l'escenari, el cel del capvespre és recorregut per bandades d'ocells.

En el decurs del film, l'actitud de la mare respecte Melanie està tenyida de reserva i desconfiança. Hitchcock hi desplega una planificació que potencia expressivament el joc de mirades de les tres dones, que en el cas de la Sra. Brenner expressen la prevenció que sent respecte a Melanie.

En un moment del film, quan Bodega Bay ja ha patit alguns dels atacs més violents per part dels ocells i els seus habitants es troben refugiats en el bar del poble, una dona acusa Melanie de ser la causant amb la seva presència de les accions dels ocells, es pregunta qui és i la qualifica d'infernàl. Però, a mesura que el film avança cap el seu final, assistirem progressivament al creixement personal de Melanie, la qual anirà superant els trets inicials del personatge i anirà guanyant personalitat a mesura que s'incrementin les penalitats pels atacs dels ocells. Les peripècies de Melanie seran per a ella com una mena d'experiència iniciàtica que la farà una dona més equilibrada, també més respectuosa i atenta, fins al punt que s'anirà apuntant de mica en mica una certa acceptació de la mare de Mitch respecte a Melanie.

Una acceptació que coincidirà amb l'actitud calmada però expectant i potencialment amenaçadora dels ocells en l'escena final, en la qual aquests permeten que el



Cleptomania: la caixa forta, objecte del desig de Marnie.



Frustració: Mark descobrirà la frigidesa de Marnie durant el viatge de noces.

conjunt de la família Brenner –amb Melanie en estat catatònic i assistida per la mare després del darrer atac dels ocells–, puguin marxar de la casa rodejada i perdre's en una carretera inconcreta, mentre que en la banda sonora, els esgarips dels ocells s'incrementen progressivament al mateix temps que el cotxe es perd en un horitzó incert i crepuscular.

A *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, 1964), el tercer film cronològic d'aquest cicle, la relació mare-filla es troba en l'origen de les diverses psicopaties que afligeixen la protagonista: cleptomania i frigidesa, a més de diverses fobies, entre les quals els cops repetitius i el color vermell. L'argument és el següent: Marnie Edgar (Tippi Hedren), una bella i eficient secretària de direcció, va canviant d'aparença i personalitat mentre viatja de ciutat en ciutat buidant la caixa de les empreses on treballa, després de guanyar-se la confiança de l'empresari gràcies al seu atractiu físic. El seu periple delictiu acaba quan ensopega amb Mark Rutland (Sean Connery), un empresari editorial que descobreix les seves activitats. Dominat, al seu torn, per impulsos fetitxistes, Mark farà xantatge a Marnie obligant-la a casar-se amb ell amb l'amenaça de denúnciar-la. La jugada però no li sortirà del tot bé, ja que Mark descobrirà aleshores la frigidesa de Marnie que li impedeix de consumir el matrimoni.

Per a solucionar el problema, Mark provocarà una trobada de Marnie amb la seva mare Bernice Edgar (Louise Latham), que possibilitarà de resoldre els seus problemes mentals.

La causa de les patologies de Marnie es troben en un incident de la seva infància. Essent mare soltera, Bernice, sempre escassa de diners, exerceix la prostitució per a tirar endavant la seva filla. En un dels encontres sexuals de la mare, la filla mata un mariner que havia contractat els serveis d'aquella, la qual s'autoinculpa de l'homicidi. Aquesta experiència traumàtica, a més de provocar la separació entre mare



Catarsi: la trobada final amb la mare.



Sacrifici: la mort del cavall Follio.

i filla, produirà en aquesta la percepció que, en la relació amb els homes ella ha de donar-los quelcom a canvi d'accedir als seus diners. En el cas de Marnie, l'esperança d'una possible relació, doncs aquesta és contractada sistemàticament sense referències professionals només a causa de la seva presència física. La protagonista manté una relació secreta i ambivalent amb la seva mare, a la qual manté però fa passar per morta. Marnie necessita ser estimada per la seva mare, però aquesta només troba en la filla distància i culpabilitat per la seva antiga dedicació: la prostitució, la solució fàcil. Al mateix temps, el maneig abundós de diners per part de Marnie fan sospitar la mare que la seva filla hagi pogut seguir el camí de la seva joventut, que ella sempre ha lluitat per evitar-li. Més forta que la seva mare, Marnie ha canviat la «transacció» per «l'apropiació». Però ha de fugir amb el botí abans que les esperances masculines es puguin concretar. La qual cosa només podrà passar sota la coacció de Mark, coneixedor del secret –la cleptomania–, que fa Marnie vulnerable i assequible. Aleshores es farà palesa la repulsió vers el sexe de Marnie, que aboca tot l'afecte en el seu cavall Follio.

Assetjada, Marnie es veurà obligada a una trobada catàrtica amb la seva mare per a esvair els seus fantasmes. Abans, haurà de passar encara una altra prova: matar d'un tret de pistola el seu cavall, ferit després de patir un accident en una partida de caça.



Gloria, sempre treballant per a la seva família.

TOT CONTRA LA MARE

En el cinema de **Pedro Almodóvar** hi ha moltes referències a la figura de la mare. Des de *¡Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984), en els inicis de la seva carrera, fins a *Todo sobre mi madre* (1999) i *Volver* (2006). A la primera d'aquestes tres pel·lícules la mare del realitzador hi fa, fins i tot, un breu paper, mentre que la darrera està dedicada a la seva mare, morta durant el període de preproducció del film. A *Volver*, segons les seves pròpies paraules: «*He vuelto a la maternidad, al origen de la vida y de la ficción. Y, naturalmente, he vuelto a mi madre. [...] Durante la escritura del guión y el rodaje, mi madre ha estado siempre presente y muy cerca*».⁵

¡Qué he hecho yo para merecer esto!, presenta a Gloria (Carmen Maura), una dona que treballa d'assistenta i que viu en un marc familiar devastador. Antonio (Ángel de Andrés-López), el seu marit, és un taxista que havia emigrat a Alemanya anys enrera, on treballava de xofer per a Ingrid Müller (Katia Loritz), una amiga de la cantant de tendències nazis Lotter von Mosel. Antonio havia mantingut una relació sentimental amb Ingrid Müller que encara no ha superat. Junts varen fer a més un petit negoci. Ingrid va escriure una biografia de Lotter von Mosel on va incloure unes falses cartes d'amor de Hitler que Antonio va transcriure gràcies a la seva habilitat per a copiar qualsevol tipus de lletra. En l'actualitat Antonio viu rememorant la seva vida a Alemanya i escoltant, constantment, una *cassette* amb cançons de Lotter von Mosel, la qual cosa posa molt nerviosa Gloria, que combat l'ansietat que li provoca la seva família amb una addicció a les amfetamines o esnifant productes de neteja volàtils. La habilitat falsificadora d'Antonio és una de les poques coses que aquest podrà llegar al seu fill gran Toni (Juan Martínez), un noi de catorze anys que es dedica al tràfic de drogues per a fer diners i poder marxar a viure al poble amb la



Un món de dones: Cristal, Gloria i la seva sogra.

seva àvia (Chus Lampreave). Aquesta, mare d'Antonio, es una dona estrofolària que acumula madalenes i ampolles de Vichy Catalan en armaris tancats amb pany i clau i comparteix els quaranta metres quadrats de l'habitatge amb la resta de la família i amb tota classe d'andròmines que recull pels parcs del voltant. Entre aquestes, Dinero, un llangardaix. Finalment, Miguel (Miguel Ángel Herranz), el fill petit, és un nen de dotze anys *gay*, que es relaciona sexualment amb els pares dels seus amics i que serà cedit per la seva mare, amb la seva aprovació, a un dentista pedòfil (Javier Gurruchaga).

La vida de Gloria és completament desgraciada. Sempre escassa de diners i sense cap altra perspectiva que la de tenir cura de la seva desestructurada família. L'entorn de Gloria, no és menys singular. Viu en un bloc de pisos de la perifèria de Madrid, amb el veïnatge de Cristal (Verónica Forqué), una prostituta vocacional que és la única ajuda de Gloria; Juani (Kiti Manver), una modista permanentment enutjada, mare de Vanessa (Sonia Anabela Holimann), una nena amb poders telequinètics, que treu de polleguera la seva mare. Finalment, Lucas Villalba (Gonzalo Suarez), és un escriptor sense inspiració que vol convèncer Antonio perquè escrigui, amb la lletra de Hitler, una autobiografia del dictador que ell redactaria i que Ingrid Müller s'encarregaria de posar en circulació.

Durant una discussió entre Antonio i Gloria, aquesta colpeja el seu marit amb un os de pernil, ocasionant-li accidentalment la mort. S'inicia aleshores una investigació policíaca que no donarà cap resultat, ja que Gloria cuinarà un brou amb l'os de pernil, amb la consegüent desaparició de l'arma homicida. Aquesta història està extreta d'una pel·lícula de Hitchcock per a televisió,⁶ en la qual una dona mata el marit amb una cuixa de xai congelada que després cuina i es menja en companyia dels policies que duen a terme la infructuosa investigació.



Almodóvar i Fabio McNamara en el playback de *La bien pagá*.



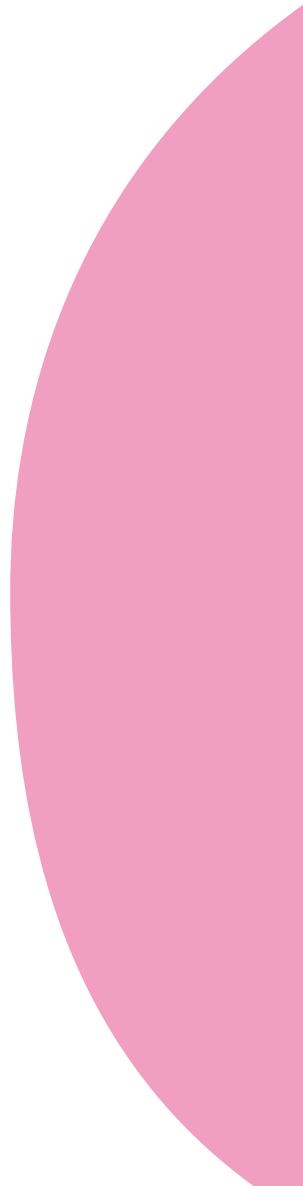
El comiat: la sogra i el fill gran retornen al poble gràcies als diners aconseguits amb el tràfic de drogues.

En la pel·lícula d'Almodovar a més d'aquestes referències a Hitchcock també n'hi podem trobar d'altres, sobretot al cinema alemany dels anys setanta en el que un seguit de directors (Fassbinder, Werner Schroeter, Syberberg, Daniel Schmidt,...), varen conrear una estètica barroca i decorativista, de tradició *gay* i amb una utilització *kitsch* de referents culturals germànics. Aquests préstecs estilístics, encara que en clau paròdica, són evidents en un anunci de televisió amb Cecilia Roth; en l'*sketch* televisiu en que el mateix Almodóvar i Fabio McNamara escenifiquen un *playback* de *La bien pagá*; o en les cançons de Lotter von Mosel en la subtrama que porta Lucas Villalba a Berlin. El film acaba amb Gloria, que ha quedat sola després de perdre el marit i després que l'àvia i Toni marxïn al poble amb els estalvis aconseguits amb la seva feina de «camell». Solitud finalment apaivagada per la recuperació del fill petit Miguel, cansat ja del dentista.

Ens trobem davant d'un retrat de mare situat en un registre esperpèntic molt típic del cinema de la primera època d'Almodóvar. Unes característiques que si bé s'aniran mantenint al llarg de la seva obra, també s'aniran temperant en la seva radicalitat temàtica i afinant i sofisticant en la seva estètica i realització tècnica. De fet, aquest film, el quart llargmetratge de la seva filmografia⁷ –després de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980),⁸ *Laberinto de pasiones* (1982) i *Entre tinieblas* (1983)–, és la pel·lícula més naturalista i social de la seva carrera, la primera que té una factura acurada, gairebé «normal», segons els estàndards del cinema espanyol de l'època, la primera que va tenir distribució internacional i que va suposar l'inici de l'èxit i la popularitat del seu autor. Està considerada per crítics i historiadors del cinema, com una de les seves millors pel·lícules i el film que conté ja les tipologies femenines que després desenvoluparà en la seva filmografia posterior. Una comèdia negra que combina el neorealisme amb Fassbinder i l'espanyolada, amb algun toc incipient de melodrama.

Notes

1. *Diccionari de la Llengua Catalana*, 3a ed, 2a reimpressió. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1994.
2. En motiu de la signatura del decret de nacionalització de la indústria cinematogràfica rusa, l'agost de 1919.
3. *La posada de Jamaica* (*Jamaica Inn*, 1939) i *Rebeca* (*Rebecca*, 1940), a més de la que comentem.
4. Tres anys abans, a *La Dolce Vita* (Federico Fellini, 1960), Anita Ekberg en el paper d'una actriu americana, s'havia banyat -vestida-, a la Fontana di Trevi.
5. Del *pressbook* de la pel·lícula.
6. Es tracta de *Cordero para cenar* (*Lamb to the Slaughter*, 1958), episodi núm. 106 de la sèrie Alfred Hitchcock Presents, basada en un conte de Roal Dahl de títol homònim i amb guió del mateix escriptor.
7. La cinquena si comptem *Folle... folle... folleme Tim* (1978), un llargmetratge rodat en format subestàndard (super-8) i protagonitzat també per Carmen Maura.
8. Rodat en 16 mm. i inflat a 35 mm. per a la seva distribució comercial.



UNA MARE VIVA

VÍCTOR SUNYOL

Des de la poesia antiga i la cançó popular fins a l'experimentació contemporània més radical, el tema de la maternitat ha estat sempre present en la poesia. Amb òptiques i tractaments ben diferents molts poetes l'han presa com a tema i motiu i han obert camins a la raó i a la sensibilitat per pensar –o repensar– i sentir la maternitat. En definitiva, han ajudat a la construcció d'aquest concepte.

Donar compte del ventall de diversitats que conté el tema de la maternitat en la poesia no és gens fàcil. Tants segles de poesia i tantes cultures diferents ho fan pràcticament impossible. I també és forassenyat pensar que una vintena de poemes poden representar tot el que abasta, amb més o menys intensitat, qualsevol lector. Per això, davant la proposta d'elaborar una petita antologia per a una lectura comentada, de seguida es va imposar la necessitat d'una constricció, que va ser la de la proximitat cronològica i cultural.

Calia, de tota manera, deixar entreveure la gran diversitat de temes i tractaments que el motiu de la mare procura. I entre aquesta premissa i l'anterior es va anar teixint l'antologia. Hi mancaven poetes, segur. S'hi podien trobar a faltar alguns temes o enfocaments, també. I alguns poemes considerats emblemàtics potser no hi eren; sobretot perquè en la disjuntiva de la tria es va donar preferència als més desconeguts i se'n van evitar alguns d'aquells que era inevitable que apareguessin.

L'antologia es va estructurar en vuit parts, en una trajectòria vital i emocional que permetés discórrer per la majoria de paisatges d'aquest territori.

SOMNI

En tu esperava
l'adveniment del somni.
Plovia cendra suau
els dies en silenci.
En tu esperava
l'adveniment del somni.

ANNA MONTERO

«Somni», d'Anna Montero, enceta el recital amb el tema del desig de la maternitat. Cultural? Natural? En tot cas el desig pot aparèixer. I passa que el somni es pot fer real. Al segon bloc, *Una capsa dolça*, tres poemes parlen de l'embaràs: La consciència de tenir una vida a dins, un jo que és un altre, que és en un mateix, però que, com diu Maria Mercè Marçal, és «heura», que xucla i beu de la mare [«Heura que m'envaeixes el ventre i la follia...»]. Sentir la nova vida, saber-la, totes les dificultats i contradiccions que comporta, tot això es resol en un acte d'amor: «T'estimo». Aquest ser una capsa suau abocada endins empeny també a preguntar-se quan o com s'arrencarà aquesta vida, i si se'n serà capaç [«Aquesta capsa dolça...», el poema de Maria Mercè Marçal]. I també hi ha una altra visió, la del pare, espectador extern en primera persona. El poema «Escultura fugaç-I», de Josep Maria Sala-Vallaura, ofereix aquesta mirada.

Heura que m'envaeixes el ventre i la follia!
Freu entre el cel i l'aigua, ennuvolat de foc.
T'estimo: sóc la pluja que amara l'enderroc
d'on, tenaç, s'obre un fruit amb colors d'alegria.

Heura que véns de mar. Freu amb l'ona a ple brull.
L'estrall tot just et frega la pell: la vida es bada.
Per tu, jo seré el sol i la lluna granada
i una casa sense urc amb celler, pou i trull.

L'hort foscant de l'atzar que esbatana les portes
a peu pla i que convida a la festa dels lilàs.
La tendresa que estrena balcó i cel de domàs.

El bleix que aviva en dansa d'aram les fulles mortes.
L'olivera i el cep. Bòbila, farga i era.
I el gresol d'on treu flama el vol de la quimera.

MARIA MERCÈ MARÇAL

En la tria apareixien poemes de dos poetes homes. Josep Maria Sala-Valladura i Pep Rosanes-Creus. Dos poetes que han parlat de la maternitat des d'una actitud de paternitat identificada amb els sentiments considerats maternals per la tradició reduccionista del dualisme pare-mare. Semblava important incloure'ls-hi, així com també que hi apareguessin poemes escrits des del punt de vista del fill o la filla. També, al tercer bloc, es van voler donar dues visions del part, la de la mare i la del pare. «Com eixida de sobte», de Maria Mercè Marçal, el narra com un acte de prestidigitació, de màgia, en joia; elimina el dolor i el drama i també es planteja la qüestió de a quin món es porta el nadó i la de la certesa del futur destronament de la mare per la criatura. «Col·luvió», de Josep Maria Sala-Valladura, parla també del part com un doll, un deversall de la natura, i enllaça el temps i els cossos del part amb el temps i els cossos de l'amor, de l'engendrament [«El crit del cant somriu primer»]

COL·LUVIÓ

Esllavissament, flux, reptació de cossos
on el frec i el bes del cel i terra:
tu i jo vam ser horitzó o futur,
 semen i síl·laba,
 núvol en vent,
quan nasqué la pluja de les aigües que ara trenquen.
Pel coll congost,
per la paraula encara estreta,
baixen, salten,
esborren un llarg silenci fosc,
un batec rodó de llarga nit;

i en el càntir d'argila i roca del teu ventre,
ben prop de la mar del viure
–de l'ésser a l'és–,
són l'anunci clar
de la font que brolla,
el crit del cant del riu somriu primer.

JOSEP MARIA SALA-VALLDAURA

I calia parlar de l'altra cara, de la buidor, de l'absència, del clam o l'angoixa. «Dona sense fills», de Sílvia Plath, constituïa el quart bloc, dedicat a la dona estèril.

El cinquè bloc, *Ser mare*, constituïa el nucli del recital, i en sis parts assajava d'incloure diferents aspectes i vivències de la maternitat. S'encetava amb «Viatge», d'Anna Montero, un poema que enllaça amb el primer de la tria, la constatació que el desig de la maternitat s'ha acomplert, que aquell somni ara ja és un nom, un món; un altre ara ja realment altre.

VIATGE

Fores somni,
fores jo, i a penes ara
m'endinse al teu país,
l'estranya geografia
del teu nom.

ANNA MONTERO

D'aquesta idea parlava la segona part, *Aquell bocí de mi*, amb el poema de Maria Mercè Marçal «Com si un tauró», un dels que planteja la dualitat germana/estrangera, i el poema «Tenir fills», de Dorothy Livesay, que en parla amb la imatge de la pedra, allò extern i fred, però que «...batega / a l'escalf d'una mà».

TENIR FILLS

El meu fill és com una pedra
en un ermàs
cull-la i frega-la damunt la galta
no hi ha resposta
o bé llença-la a terra
sols un soroll de buit
però si la tens dins la mà
una curta estona

es caldeja, s'emmotlla
suaument al palmell:
fins i tot una pedra batega
a l'escalf d'una mà.

DOROTHY LIVESAY

[Traducció: Montserrat Abelló]

Aquest «altre» comporta a la mare canvis importants. El jo/altre pot produir una escissió en el jo de la mare. Una escissió en la vida quotidiana i professional, com el que hi ha a la base del poema «Ara que el llibre ja està acabat...», d'Alice Walker: «Ara que el llibre ja està acabat [...] puc estimar la meva filla altra vegada». O un conflicte intern, moral, quan el paper de mare empeny, inconscientment o irremediablement a ser allò que no es vol; aquest conflicte és tractat amb tota la força de la consciència i de la poesia, de nou, per Maria Mercè Marçal, que en el poema escollit [«Qui em dicta les paraules quan et parlo?»] aconsella a la filla sobre què ha de fer quan la vegi a ella, mare, dominada per «Ella», l'altra, l'ombra, la impostora: «[...] cal que la matis sense cap recança [...]».

I també la maternitat porta aparellat el sofriment. El sofriment pel patiment del fill, exemplificat en l'emblemàtic llibre *Rèquiem*, d'Anna Akhmàtova, del qual es va escollir el primer poema, que a la vegada mostra la postura de lliurament total de la mare a la defensa del fill. I també un sofriment generat per un trasbals intern, quan la mare és conscient que la seva actitud ha fet o fa mal als fills, i això li provoca dolor a ella. Alda Merini, poetessa, mare, dona trasbalsada psicològicament, exemplificava a la perfecció aquesta lucidesa amb el poema «Cada vegada que us he sentit plorar...». Però així com la maternitat comporta sofriment, també porta aparellada l'esperança. I la mateixa Alda Merini, amb el poema «i quan començava a sentir la primera...», la sent i l'explica.

Fou a la matinada quan ells se t'emportaren.
Jo anava al teu darrera com darrera d'un mort.
Dins de la cambra fosca ploraven criatures
I el ciri beneït de sobte s'esfondrà.
En els llavis t'enduies fred del bes de la icona,
I, al front, una suor mortal. Cal no oblidar.
Seré com les mullers dels soldats del tsar Pere
Allà al peu de les torres del Kremlin, udolant.

ANNA AKHMÀTOVA

[Traducció: Monika Zgustová i Maria Mercè Marçal]

Per acabar aquest bloc central, el poema de Pep Rosanes-Creus «Tenir-te», una expressió del pare que esdevé mare des de la seva paternitat : «No voldria res més / que saber-me tendresa, / el fruit del bell instant, / un destí de coixí.»

Sotja el dolor era el sisè bloc. El dolor per la mort del fill, en dos poemes: l'estremidor poema de Pepe Sales «5221 (Quando corpus morietur)», introduït i cantat en el recital per Víctor Obiols, «Víctor Bocanegra», amb la música que ell li va compondre, i en el subtil i bellíssim poema de Clementina Arderiu «Presència de la mort», escrit en la mort sobtada, al bressol, del seu darrer fill. També el dolor pel fill minvat, deficient, en el poema «Ets tendre...», de Montserrat Abelló. I el dolor, tot el dolor del món, quan la maldat i l'odi són dirigits cap a la mare, cap a la maternitat; el poema «Cançons de Nadal», de Margaret Atwood, ens adverteix que mai podrem dir pura o sagrada a la maternitat mentre el món, nosaltres mateixos, la violem, a qualsevol lloc i per qualsevol pretext.

PRESENCIA DE LA MORT

Dóna bo la llum:
dintre de la cambra,
tot el verd i el rosa
jugaven a fet.
Manyac entra el sol

de les deu tocases.
D'esperança l'aire
duia penjarolls,
que de Sant Joan
era la vigília,
i jo n'era tota
bandera d'estiu.
Somrigué l'infant
a l'adéu del pare
i entre roba cànida
restava tranquil.
I ella va venir...
La cambra vibrava;
jo tota em prenia
el trast matinal.
I ella va venir,
callada, insensible.
I jo no la veia
colpir el meu infant.
Entre tanta llum,
qui l'endevinava?
Fou la galta pàl·lida
que em digué la mort.

CLEMENTINA ARDERIU

I ve, que arriba la mort de la mare. En aquest setè bloc, dos poemes de Carles Camps-Mundó, que n'ha parlat de manera profunda i bella, arrabatadora..

Morta, tu no existeixes.
Però amorosament t'evoco,
i en el si del record et gesto
fins a portar-te al món.

Ara sóc jo la mare.

CARLES CAMPS-MUNDÓ

La mort de la mare pot implicar també observar-la en la distància, dins d'un mateix, i fer-la eterna cada dia. Aquesta eternitat és l'eix del darrer bloc, *La mare viva*. Poder parlar del record de la mare, fins i tot de la mare jove, tenir-la vivent, com en els «Haikús a la mare», de Segimon Serrallonga; poder, ara ja, parlar de la mare de manera diferent, des de la distància, parlar de la mare/altra des de l'amor, com en el poema «A ma mare», d'Anise Koltz, o parlar de la mare eterna, refent la filla el camí que féu la mare del desig al nom, en un camí que ara va del nom, de l'ésser, al desig; ara quan aquell desig que sentia la mare per un «tu» inconcret i nebulós és el jo qui el sent, desig per un «tu» concret i estimat, per la mare, per la seva presència, com conta Anise Koltz en el poema «Una mare viva», Una mare eterna, una mare viva.

UNA MARE VIVA

Una mare viva
era el vent
atiava el foc
la pluja
que el devastava
Una mare morta
ressuscitava
cada nit dins el meu llit
inundant-me la boca
amb la seua llet de dona

ANISE KOLTZ [Traducció: Anna Montero]

Amb pocs poemes, vint-i-cinc, vam provar de fer un viatge pels territoris i els paisatges de la maternitat en la poesia contemporània. Com en qualsevol viatge, van quedar llocs per explorar, racons per visitar, va quedar el desig de romandre més estona en alguns paratges, de canviar la ruta, de seguir alguns trencalls només intuïts... Però també, com en tot viatge compartit, alguna cosa va restar en cada un dels assistents.

«Una mare viva».

Lectura, Dolors Rusiñol i Eva Marichalar. Cançó, Víctor Obiols. Selecció i comentaris, Víctor Sunyol
Casino de Vic, 4 de maig 2007

RELACIÓ DE POEMES DE L'ANTOLOGIA

1. El somni

el desig

SOMNI. Anna Montero

2. Aquesta capsula dolça

sentir-lo

HEURA QUE M'ENVAEIXES. Maria Mercè

Marçal

les preguntes

AQUESTA CAPSA DOLÇA. Maria Mercè

Marçal

vist per l'home

ESCULTURA FUGAÇ. J. M. Sala-Valldaura

3. Com eixida de sobte

el part

COM EIXIDA DE SOBTE. Maria Mercè

Marçal

el part vist per l'home

COL-LUVIÓ. J. M. Sala-Valldaura

4. Buida, ressono al so del més lleuger pas

l'absència

DONA SENSE FILLS.

Sílvia Plath

5. Ser mare

A. DEL SOMNI AL NOM

del somni al nom

VIATGE. Anna Montero

B. AQUELL BOCÍ DE MI

l'altre

COM SI UN TAURÓ. Maria Mercè Marçal

propri i estrany

TENIR FILLS. Dorothy Livesay

C. EL JO ESCINDIT

fills i feina

ARA QUE EL LLIBRE...

Alice Walker

fills i ideologia

QUI EM DICTA...

Maria Mercè Marçal

D. EL SOFRIMENT...

fill a la presó

RÈQUIEM 1.

Anna Akhmatova

sofrir i fer sofrir

CADA VEGADA.

Alda Merini

E. ...I L'ESPERANÇA

i l'esperança

I QUAN COMENÇAVA. Alda Merini

F. UN DESTÍ DE COIXÍ

ser mare essent pare

TENIR-TE. Pep Rosanes-Creus

6. Sotja el dolor

la mort del fill

5221. Pepe Sales

PRESENCIA DE LA MORT. Clementina

Arderiu

el fill diferent

ETS TENDRE. Montserrat Abelló

altres cares de la maternitat

CANÇONS DE NADAL. Margaret Atwood

7. La mort de la mare

QUE HAGIS MORT. Carles Camps-Mundó

MORTA. Carles Camps-Mundó

8. La mare viva

HAIKÚS A LA MARE. Segimon Serrallonga

diferent...

A MA MARE. Anise Koltz

...però eterna

UNA MARE VIVA. Anise Koltz

SILVIA PARRAT-DAYAN

Doctora en Psicologia de la Universitat de Ginebra. Investigadora i col·laboradora científica dels Arxius Jean Piaget, de la mateixa Universitat. Actualment és professora de psicologia a la Universitat de Lausanne i professora visitant de la Universitat de São Paulo, Brasil.

ANNA PALOMO CHINARRO

Professora de Patrimoni Cultural i Història del Cinema a la Universitat de Vic. Comissària independent d'exposicions. Crítica d'art i de cinema al diari *El 9 Nou*. Membre fundador d'*H. Associació per a les Arts Contemporànies*.

ASSUMPTA CIRERA I BERGADÀ

Llicenciada en Història de l'Art i Postgrau en Expressió Plàstica. Especialitzada en l'elaboració de projectes educatius per a institucions culturals i en l'educació de l'art. Responsable del Servei Educatiu del MEV.

MAITE PUJOL I MONGAY

Mestra d'Educació Infantil i professora associada de la Universitat de Vic. És autora de publicacions diverses sobre treballar per projectes i educació artística a les primeres edats.

MONTSE BENLLOCH I BURRUL

Doctora en Psicologia. Professora de Psicopedagogia de la Primera Infància a la Facultat d'Educació de la Universitat de Vic. Directora del Grup de Recerca «Desenvolupament i Educació en Context» de la Universitat de Vic.

MAICA BERNAL CREUS

Professora de Didàctica de la Literatura Infantil i Juvenil de la Facultat d'Educació de la Universitat de Vic. Membre de la Societat Verdaguer. Investigadora en Història de Literatura Infantil i Juvenil a Catalunya i autora de diverses publicacions en aquest camp.

VÍCTOR SUNYOL

Professor de Llengua i Literatura de l'Escola d'Art i Disseny de Vic. Autor de diversos llibres de poesia. Traductor. Membre de l'equip de redacció de la revista *Reduccions* i president de l'Associació per les Arts Contemporànies H de Vic.

MONTSITA RIEROLA DE MAS

Llicenciada en Belles Arts. Professora d'Educació Artística de la Facultat d'Educació de la Universitat de Vic. Membre vocal de l'Associació per les Arts Contemporànies H de Vic. Com a artista, ha realitzat nombroses mostres d'art.

MIQUEL PÉREZ

Llicenciat en Història de l'Art i especialitzat en art i mitjans audiovisuals. Professor d'Educació Artística i la seva Didàctica, i de Recursos Audiovisuals a l'Ensenyament, a la Facultat d'Educació de la Universitat de Vic. Membre del Grup de Recerca Audiovisual i Textual de la UVic. El seu àmbit de recerca se situa en Història del Cinema, més concretament en el camp dels formats cinematogràfics no convencionals (cinema d'avantguarda, cinema educatiu, cinema amateur, etc).

