

**LA DONA  
QUE MIRA  
ELS HOMES  
QUE MIREN A  
LES DONES**

Assajos sobre feminisme, art i ciència

**SIRI  
HUSTVEDT**

edicions

**62**

Siri Hustvedt

La dona que mira  
els homes que miren  
a les dones

Assajos sobre feminisme, art i ciència

Traducció de Ferran Ràfols Gesa

Edicions 62

Barcelona

*Queda rigorosament prohibida sense autorització escrita de l'editor qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra, que serà sotmesa a les sancions establertes per la llei. Poden adreçar-vos a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necessiteu fotocopiar o escanejar algun fragment d'aquesta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47). Tots els drets reservats.*

Títol original: *A woman looking at men looking at women*  
© Siri Hustvedt, 2016

Primera edició: abril del 2017

© de la traducció: Ferran Ràfols Gesa, 2017

© d'aquesta edició: Edicions 62 s.a.,  
Diagonal, 662-664 - 08034 Barcelona  
[www.edicions62.cat](http://www.edicions62.cat)  
[info@edicions62.cat](mailto:info@edicions62.cat)

Compost a Víctor Igual s.l.,  
Aragó, 390, 7.<sup>a</sup> planta - 08013 Barcelona  
Impress a Romanyà Valls

DIPÒSIT LEGAL: B. 6.625-2017  
ISBN: 978-84-297-7571-6

El que els artistes expliquen sobre la seva obra sempre té un gran interès, perquè ens diu alguna cosa sobre el que creuen que fan. Les seves paraules evidencien una direcció o una idea, però aquestes direccions i idees no són mai completes. Els artistes (de qualsevol mena) només són parcialment conscients del que fan. Bona part del que s'esdevé en el procés de creació artística és inconscient. Però, en els seus comentaris, tant Picasso, com Beckmann i De Kooning vinculen la seva obra amb un sentiment —l'amor en els dos primers casos i la irritació en el tercer—, i en tots ells les dones d'alguna manera estan implicades en el procés. Per Picasso, estimar una dona és una metàfora per a la pintura. El seu «nosaltres» és clarament masculí. Beckmann dóna un consell a una «pintora» imaginària i De Kooning intenta explicar la creació de les seves *Dones* evocant la dona que té a dins, tot i que ho faci amb un to defensiu i preocupat. Tots tres afirmen que entre el seu estat d'ànim i la realitat de la tela hi ha una relació fonamental basada en el sentiment, i d'una manera o una altra una certa idea de la feminitat plana sobre la seva creativitat.

Què veig? En aquesta exposició, *Dones*, que inclou únicament quadres en què els tres artistes pinten dones, veig una imatge de dona rere l'altra fetes per artistes que considero moderns i que no estaven constrets per les nocions clàssiques de semblança i naturalisme en la representació de la figura humana. Fa l'efecte que per a tots tres la paraula «dona» incorpora moltes més nocions que no pas la definició que en dóna el diccionari Webster: «Femella hu-

mana adulta». A *El segon sexe* Simone de Beauvoir defensava que ningú no neix dona sinó que es converteix en dona. No hi ha dubte que els significats de la paraula s'acumulen i canvien fins i tot en el decurs d'una vida humana. Des dels anys cinquanta la distinció entre sexe i gènere s'ha anat fent més present. El primer concepte designa el cos biològicament masculí o femení, i el segon són les idees socialment construïdes de feminitat i masculinitat, que varien amb el temps i la cultura, però fins i tot aquesta divisió s'ha acabat fent desconcertant des d'un punt de vista teòric.

En l'art no hi ha la possibilitat de recórrer als cossos vius. Contemplo espais ficticis. Sense cors que bateguin. Sense sang que corri. Els elements diferenciadors de la femella humana en biologia —els pits i genitals que veig en aquestes imatges (quan els veig)— són representacions. L'embaràs i el part no són explícitament presents en els quadres, però el que no hi és a vegades també té un efecte poderós. Miro habitants del món de la imaginació, del joc o la fantasia, creats per pintors que ara són morts però que van dur a terme el seu art en el segle xx. L'únic que perdura són els senyals dels gestos físics de l'artista: el rastre d'un braç que en un cert moment es va moure en l'espai de manera violenta o cautelosa, d'un cap i un tors que es van inclinar endavant i després es van fer enrere, d'uns peus plantats l'un al costat de l'altre o formant un cert angle, d'uns ulls que captaven el que hi havia i el que encara no hi havia a la tela, i dels sentiments i pensaments que van guiar el pinzell, que van revisar, alterar i establir els ritmes del moviment que sento dins el cos quan miro aquestes pintures. Els elements visuals també són tàctils i motors.

Quan miro la pintura no em veig a mi. Veig la persona imaginària que hi ha a la tela. No he desaparegut. Sóc conscient dels meus sentiments —de la basarda, la irritació, l'angoixa i l'admiraació— però ara mateix la persona pintada m'omple tota la percepció. Està feta de mi mentre la miro i després està feta de mi quan la recordo. Quan la recordi potser no serà exactament igual que quan sóc davant del quadre, sinó una versió d'ella que tindrè al

cap. Mentre les percebo estableixo una relació amb aquestes dones imaginàries, amb la *Dona plorant* de Picasso, amb la *Columbine* emmascarada de Beckmann i amb el monstre poca-solta de De Kooning, *Dona II*. Els dono vida, com feu vosaltres. Sense un espectador, un lector, un oient, l'art és mort. Passa alguna cosa entre l'objecte i jo, un objecte que porta en ell l'acte voluntari d'una altra persona, un objecte impregnat de la subjectivitat d'aquesta altra persona i on jo percebo dolor, humor, desig sexual, incomoditat. És per això que no tracto les obres d'art com si fossin cadires, però tampoc no les tracto com si fossin una persona real.

Una obra d'art no té sexe.

El sexe de l'artista no determina el gènere de l'obra, que pot ser un o l'altre, o les múltiples versions d'algun dels dos.

Qui són les dones imaginades per aquests artistes, i com les percebo?

La percepció que tinc de les tres teles no és exclusivament visual, i ni tan sols és purament sensorial. L'emoció sempre forma part de la percepció, i en cap cas no va a part.

L'emoció i l'art han tingut una relació llarga i difícil des que Plató va expulsar els poetes de la seva república. Encara ara filòsofs i científics discuteixen sobre què són les emocions i els efectes i de quina manera funcionen, però la idea que l'emoció és perillosa, una cosa a controlar, sacrificar i subjugar, s'ha mantingut tossudament vigent en la cultura occidental. La majoria d'historiadors de l'art experimenta la mateixa mena de fàstic per les emocions i prefereix escriure sobre formes, colors, influències o contextos històrics. Però no és només que els sentiments siguin inevitables, és que són determinants per entendre una obra d'art. És més, si se'ls exclou l'obra d'art perd el sentit. En una carta que va enviar a un amic, Henry James escrivia: «En les arts, el sentiment és sempre significat».<sup>4</sup> En el llibre que va dedicar al també historiador de l'art Aby Warburg, E. H. Gombrich cita unes paraules de Warburg: «És més, he acabat sentint un fàstic sincer per la visió estatitzant de la història de l'art. L'aproximació formal a la

imatge desproveïda de cap mena de comprensió de la seva necessitat biològica com a producte a mig camí entre la religió i l'art [...] em semblava que només servia per fer créixer la xerrameca estèril».<sup>5</sup> Robert Vischer va ser el primer a introduir, el 1873, la paraula alemanya *Einfühlung* com a terme estètic, com a manera en què l'espectador es podia sentir dins d'una obra d'art, una paraula que per tortuosos camins històrics s'acabaria convertint en «empatia» en anglès. La recerca neurobiològica contemporània sobre l'emoció intenta escatir els complexos processos afectius que afecten la percepció visual. Com escriuen Mariann Weierich i Lisa Feldman Barrett a *Affect as a Source of Visual Attention* [L'afecte com a font d'atenció visual], «Els éssers humans no accedeixen al món exclusivament a través dels sentits, sinó que el seu estat afectiu influeix en el processament de l'estimulació sensorial des del mateix moment que entren en contacte amb un objecte».<sup>6</sup> Un aspecte decisiu per al significat de qualsevol objecte són els sentiments de plaer, angoixa, admiració o confusió que evoca. Per exemple, un observador pot percebre un objecte com a més proper o més distant en funció de la seva importància o rellevància emocional. I aquest sentiment psicobiològic és una criatura del passat, de les expectatives, una conseqüència d'haver après a llegir el món. En aquest model neurobiològic, tot el que s'aprèn —els sentiments en relació amb les persones i els objectes i la llengua amb què els expressem— es converteix en cos, està fet de cos. L'esfera mental no plana sobre la realitat física com un fantasma cartesià.

### *Ella sanglota*

Miro la *Dona plorant* de Picasso, i, abans que tingui temps d'analitzar el que veig, de parlar de color, forma, gest o estil, he copsat la cara, la mà i la part del tors que hi ha al llenç i he tingut una resposta emocional immediata a la pintura. El quadre em torba. Sento tensió a les commissures de la boca. Vull continuar mirant, però alhora la figura em repelleix. Veig una persona que plora,

però la manera de representar-la em sembla cruel. Què està passant?

La cara és el centre de la identitat: la part del cos a què parem atenció. No reconeixem els altres per les mans i els peus, ni tan sols els més íntims. Els nadons poden imitar les expressions facials dels adults només unes hores després de néixer, tot i que no sabem què o qui veuen i encara que falti un grapat de mesos perquè es reconeguin al mirall. Aparentment, els nadons tenen una certa consciència visual-motora-sensorial de la cara de l'altre, el que alguns investigadors anomenen una resposta «com-jo» que origina la imitació, també anomenada «intersubjectivitat primària». Un amiga meva, la filòsofa Maria Brincker, que treballa en les teories de la imitació, un dia meditava en veu alta sobre la imitació infantil davant la seva filla de sis anys, l'Oona.

—Els nens molt petits són capaços d'imitar les meves expressions —va dir—. Oi que costa d'entendre?

—No, mare —va dir l'Oona—. És fàcil. El bebè té la teva cara.

Almenys fins a cert punt, quan mirem algú a la vida real, en una fotografia o un quadre, tenim la seva cara. La cara que percebem substitueix la nostra. Maurice Merleau-Ponty entenia aquest fenomen com la *intercorporalitat* humana, a la qual no s'arriba per mitjà d'una analogia autoconscient, sinó que es fa present de manera immediata en la nostra percepció.<sup>7</sup> No està clar en quin punt del desenvolupament es produeix la identificació de gènere, tot i que investigacions recents semblen indicar que la capacitat de distingir entre cares i veus masculines i femenines existeix en nens de només sis mesos.<sup>8</sup> Evidentment, hi ha moltes pistes no essencials: la llargada dels cabells, la indumentària, el maquillatge. Però la captació i lectura que faig de la tela de Picasso participa d'una realitat diàdica, el meu *jo* i el *tu* de la tela. La figura que tinc al davant no és naturalista. Com sé que és una dona? Llegeixo els cabells, les pestanyes, els plecs del mocador, la línia arrodonida del pit visible com a femenines. La dona plorant és només pintu-



ra, però les commissures de la boca se'm mouen en un eco sensorio-motriu de la cara que tinc davant.

La dona plorant és la imatge d'un dol completament externalitzat. Només cal comparar aquesta tela amb el quadre que Picaso va fer el 1923 de la seva primera dona, Olga Khokhlova, que desprèn una immobilitat escultòrica, com si fos un objecte serè que malgrat tot sembla dotat d'una certa interioritat oculta i d'un aire consirós, o amb el seu *Nu davant del mar* (1929), en què la identificació de la figura còmica de la tela com a humana es produeix a causa de les cames, els braços i les natges que s'insinuen. Dos cons absurds —en al·lusió als pits— marquen la seva feminitat, i també ho fa la postura —d'odalisca—, com si fos la versió grotesca d'un nu d'Ingres. En el primer quadre, la illusió de realisme em permet projectar una vida interior a la representació, el que Warburg va anomenar «la intensificació mimètica com a acció subjectiva».<sup>9</sup> En la segona, aquesta mena de projecció és impossible. L'intercanvi de reconeixement «com-jo» s'ha pertorbat d'una manera essencial. Aquest persona-cosa és un no-jo.

El sentiment que m'inspira la dona que plora és més complex, a mig camí entre el vincle subjectiu i la distància cosificadora. La cara de la dona apareix en una perspectiva torturada. El nas i la boca agònica estan de perfil, però els dos ulls i forats del nas també són visibles, creant així la paradoxa d'un tremolor paralitzat: el moviment entretallat dels sanglots d'un cap que es va movent endavant i enrere. Les llàgrimes estan esquematitzades amb dues línies negres amb un petit cercle bulbós a sota. El violeta, els blaus, el marró fosc i en negre són els colors culturalment codificats per representar la pena a Occident. Cantem el *blues* i quan estem de dol ens vestim de negre. I el mocador que la dona es posa a la cara fa pensar en una cascada. Les línies negres que defineixen els plecs em fan pensar en més llàgrimes, en tot un torrent de llàgrimes. Però la dona també és aliena. La mà que té a la vista, amb el polze i dos dits, té unes ungles que semblen ganivets i urpes alhora. Aquesta pena té un punt perillós, i també lleugerament ridícul. Fixeu-vos-hi, té l'orella girada enrere.

La història de l'art sempre explica una història. La pregunta és: com s'ha d'explicar, aquesta història? I aquesta manera d'explicar-la, com afecta la manera com miro i lleigeixo el quadre?

*La història de les noies*

Sé que en el quadre que miro hi surt Dora Maar, l'artista i intel·lectual, autora d'unes fotografies fascinants que formen part de les imatges surrealistes que més m'agraden. En té una d'extraordinària, *Père Ubu*, que es va incloure en l'Exposició Surrealista de 1935 i que per a mi encarna perfectament la idea del monstre amable. També sé que va tenir una relació amorosa amb Picasso, i avui dia el relat picassà convencional incorpora les dones amb qui va tenir relacions sexuals, a qui sovint es qualifica de «muses», com un element del cànon de períodes i estils de Picasso. Picasso va representar una vegada i una altra un artista davant del cavallet amb el pinzell a la mà i una dona nua fent-li de model. El vincle que Picasso estableix entre l'art i el desig sexual apareix de manera obsessiva en les obres mateixes.

La vasta literatura picassiana acostuma a referir-se a aquestes dones gairebé sempre pel nom, Fernande, Olga, Marie Thérèse, Dora, etc. Els historiadors de l'art i els biògrafs s'han fet seva la intimitat que l'artista tenia amb totes aquestes dones, tot i que a ell molt rarament, si és que passa alguna vegada, se l'anomena Pablo, tret que la referència sigui a la seva infància, un senyal petit però revelador de la condescendència inherent a aquesta manera d'emmarcar conceptualment una vida per part de la història de l'art. El cas de John Richardson és exemplar. En la biografia en tres volums que va fer de Picasso, les dones de la seva vida s'anomenen sempre pel nom. I Gertrude Stein, la gran escriptora americana, que va ser amiga, però no amant, de Picasso, hi apareix repetidament sota el nom de Gertrude.<sup>10</sup> Els homes que van ser amics íntims de Picasso (ja siguin famosos o desconeguts) gairebé sempre tenen dret a un cognom. Em fascina que cap dels autors

que he llegit aparentment no s'adona que la literatura sobre Picasso contínuament converteix dones adultes en nenes.

### *La història de guerra*

Picasso va pintar Maar plorant diverses vegades durant 1937, l'any del bombardeig d'abril de Guernica, al País Basc espanyol, l'esdeveniment que va provocar la pintura escruixidora del mateix nom. Per tant, els quadres amb les dones plorant sovint es llegeixen com a part d'una resposta indignada davant la Guerra Civil espanyola. Dora Maar també és l'autora de la sèrie de fotografies que documenten el progrés de l'obra.

### *La història d'amor cruel*

Segons Françoise Gilot, Picasso descrivia la imatge de Maar com una visió interior. «Per mi és la dona que plora. Durant anys l'he pintat amb formes torturades, no per sadisme ni per plaer, sinó més aviat obeint una visió que se m'havia imposat interiorment. Era la realitat profunda, no la superficial».<sup>11</sup> Durant una de les seves primeres trobades, en un cafè, Picasso va mirar com Maar jugava al joc consistent a clavar repetidament un ganivet entre els seus dits oberts. Al final, inevitablement, Maar va fallar, es va fer un tall i va sagnar. La història diu que Picasso li va demanar els guants que s'acabava de treure i els va col·locar en una vitrina del pis on vivia. El 1936 la va dibuixar com una bella harpia, amb el cap sobre un cos d'ocell. Els biògrafs de Picasso han contemplat des de diferents punts de vista la misogínia i el sadisme del seu objecte d'estudi, però cap d'ells no dubta que la por, la crueltat i l'ambivalència que sentia es van obrir pas en els seus quadres. Potser és Angela Carter qui ho va afirmar d'una manera més succinta: «A Picasso li agradava tallar les dones».<sup>12</sup>

Clarament, la imatge de la dona plorosa amb les ungles que semblen armes té moltes associacions de tipus oníric: guerra, dolor, plaer sàdic. Totes formen part de la dona que plora.

Les idees es converteixen en part de les nostres percepcions, però no sempre en som conscients.

La història de l'art es veu revisada constantment pels diferents moviments artístics, pels col·leccionistes i els diners, per les exposicions «definitives» dels museus, per les noves preocupacions, descobriments i ideologies que alteren la manera com expliquem el passat. Totes les històries conjuminen elements dispersos en el temps, i per la seva manera naturalesa, totes elles passen per alt un munt de coses.

### *El relat grandios de la modernitat i els seus vicis*

El nom *Picasso* és immediatament reconeixible per a un munt de gent de tot el món com a indicatiu de l'art modern. *Picasso* ha acabat sent sinònim d'un mite heroic de grandiositat artística —un relat agonístic d'influències i revolucions artístiques— que coincideix amb una seqüència de dones i la seva posterior caiguda en desgràcia: Picasso com a Enric VIII. Willem de Kooning va designar Picasso com «l'home a batre», com si l'art fos una baralla a cops de puny, una metàfora apropiada per al món de l'Expressionisme Abstracte de Nova York, en el qual el nerviosisme latent per la possibilitat que la pintura fos una activitat pròpia de «marietes» va derivar en una mena de paròdia grollera del cowboy americà i de l'home dur, un heroi que va trobar la seva perfecta encarnació en la imatge mediàtica fanfarrona i buscarons d'un Jackson Pollock. Però les dones també van jugar-hi, a aquest joc. Joan Mitchell sentia fastic pel que considerava art «de senyores», però en aquella època la seva obra, tot i ser respectada, no va ser mai més que una nota al marge del drama principal.

No va ser fins després de la seva mort que el seu art va trobar el reconeixement que mereixia. En reacció a l'humor dominant, durant els anys 50 Elaine de Kooning pintava imatges masculines fortament sexualitzades. Va declarar que «volia pintar homes com a objectes sexuals»,<sup>13</sup> però també ella va ser i continua sent una artista arraconada. En aquella època Louise Bourgeois estava produint obres formidables, però no van passar a formar part del relat fins que ella ja tenia setanta anys. El relat mil cops repetit de la història de l'art fa així: quan Pollock va morir en un accident de cotxe De Kooning es va convertir en el «rei» indiscutible de l'art modern als Estats Units, el més gran entre els grans. Però fins i tot De Kooning acabaria patint crítiques àcides per la seva negativa a abandonar la figuració i per no plegar-se al dictat d'un nou cànon que no permetia ni una simple picada d'ullet a la representació.

Max Beckmann no encaixa bé en aquest gran relat. És un interrogant obert, un forat a la història. Tot i que, com Picasso i de Kooning, va mostrar uns dots prodigiosos des de molt jove, tot i que va gaudir del reconeixement i la fama, Beckmann no va encaixar mai amb el relat masclista de l'atac modern a la tradició que contínuament dona formes noves. No se'l podia encabir en cap isme. Abans de la Primera Guerra Mundial, al text de 1912 *Pensaments sobre l'art del temps i el que no és del temps*, combat el fauvisme, el cubisme i l'expressionisme com a «febles i excessivament estètics».<sup>14</sup> Ridiculitzava els nous moviments artístics titllant-los de decoratius i femenins i els oposava a la masculinitat i la profunditat de l'art alemany. Criticava els «papers de paret» de Gauguin, les «teles» de Matisse i els «taulers d'escacs» de Picasso,<sup>15</sup> vinculant els diferents artistes amb la decoració, amb l'espai domèstic més que no pas amb el públic. Per a Beckmann, tot l'art pla i bonic, incloent-hi les peces de Picasso, era femení, però aquesta manera d'explicar el relat no seria la que finalment s'imposaria.

En l'assaig que va escriure el 1931 per a una exposició de pintura i escultura alemanyes que incloïa obres de Beckmann, Alfred

H. Barr, director del Museu d'Art Modern de Nova York, va descriure l'art alemany com a «molt diferent» del francès i l'americà:

La majoria d'artistes alemanys són romàntics, sembla com si la forma i l'estil com a finalitat en si mateixa no els interessi tant com el sentiment, els valors emocionals, i fins i tot les consideracions d'ordre moral, religiós, social i filosòfic. L'art alemany no és un art pur [...] sovint confonen l'art amb la vida.<sup>16</sup>

El passatge és si més no peculiar. La incomoditat de Barr és ben palpable. Com assenyala Karen Lang, per a Barr les consideracions d'ordre moral, religiós, social i filosòfic són «impureses».<sup>17</sup> Què vol dir això? Per força el neguit polític hi devia pesar, l'any 1931. A la famosa coberta del catàleg que va fer Barr de l'exposició de 1936 *Cubisme i art abstracte*, al MoMa (l'any abans de l'exposició d'*art degenerat* que van fer els nazis a Berlín, on figurava Beckmann), els artistes alemanys havien desaparegut, i l'art modern s'hi representava amb un diagrama de flux multidisciplinari, un diagrama que es va començar a fer servir durant els anys vint al món de l'enginyeria. Ple de fletxes, divisions en forma de «carril de natació» i etiquetat amb diversos «ismes», el diagrama presentava l'art modern al públic com un algorisme estrany de causa i efecte, com una forma reductora, com si diguéss, «Mireu! És una cosa científica».

La jerarquia ve d'antic. L'ús que fa Barr de les paraules *estil* i *puressa* i el seu diagrama de flux abstracte representen l'intel·lecte, la raó i la netedat, mentre que *romàntic* i *emoció* ocupen el lloc del gran garbuix del cos, la figura, el lloc on la frontera entre *dins* i *fora* es comença a difuminar. L'intel·lecte és el codi per dir masculí; el cos per dir femení (al capdavant, l'expulsió definitiva d'un altre cos s'esdevé en el moment del naixement.) La cultura i la ciència, virils, s'oposen a la naturalesa caòtica de les dones. Però per Beckmann l'èmfasi en l'estil i la forma per sobre del significat, de la pura emoció, era justament la força que feminitzava i castrava l'art, una confiança mig esotèrica en la superfície que li semblava faramalla femenina. El que estava marcat com a masculí i femení canviava en funció del punt de

vista de cadascú. Tot depenia de com s'articulés l'oposició binària home-dona i de com s'expliqués la història. Què diantre volia dir, Barr, quan deia que els alemanys confonien l'art i la vida? Evidentment, no volia dir que els alemanys es pensessin que una obra d'art fos un organisme viu. Com ha de provenir d'alguna cosa que no sigui la vida, l'art? Els morts no en creen pas. En pintura, la forma no es pot separar del significat, i el significat no pot separar-se dels sentiments de l'espectador en el moment que mira una obra d'art.

Beckmann va pintar *Màscara de Carnaval, verd, violeta i rosa (Columbine)* el 1950, l'últim any de la seva vida, als Estats Units. Com molts artistes i intel·lectuals alemanys, es va exiliar. Què veig? Sento una presència forta, imperiosa, imponent i emmascarada. Però em podria banyar en els colors: roses i liles lluminosos sobre fons negre. No m'emociona gens, però tinc sensacions barrejades: atracció, un cert respecte reverencial i aquell punt d'excitació de quan vaig al teatre i s'obre el teló. Com de costum, l'instint em porta a mirar-li la cara per mirar de llegir-la, però no hi trobo cap emoció com les que hi havia al Picasso. Fa l'efecte que la dona em mira, freda, potser desdenyosa, o qui sap si simplement indiferent. A la mà dreta hi té una cigarreta, a l'esquerra, un barret de Carnaval. Les cuixes obertes vestides amb mitges negres són desproporcionades, com si estiguessin en primer pla, i fan que em sembli que s'alça amenaçadorament sobre mi. El meu punt de vista és el d'un nen. Davant seu, la dona té un tamboret amb cinc cartes posades de gairell. La línia negra que defineix un dels rectangles travessa el límit de la cuixa, també negre.

És fàcil llegir el quadre com un arquetip de la sexualitat, del misteri femení, com un nou exemple de la dona vista com a altra, i evidentment té alguna cosa d'això. Aquesta obra tardana no advoça precisament per la «profunditat». Després de la Primera Guerra Mundial els quadres de Beckmann es van tornar més superficials; no hi ha dubte que va ser influït pels mateixos moviments que criticava, especialment per Picasso, però el que m'inte-

ressa del quadre és la incomoditat i el desconcert que sento com a espectadora. Els temes de la mascarada, del Carnaval, la Commedia dell'Arte, el circ, les màscares i l'emascarament són recurrents en Beckmann. El Carnaval és el món capgirat, el terreny alterat de les inversions i els canvis de sentit en què la màscara no només disfressa sinó que també revela. El poder polític i l'autoritat es transformen en bromes patètiques, el desig sexual campla lliurement. El burgès Beckmann va ser l'autor d'un tractat ferotgement irònic, *La posició social de l'artista vist pel funàmbul negre* (1927). «El geni incipient», va escriure, «ha d'aprendre a respectar els diners i el poder per sobre de totes les coses».<sup>18</sup> Durant la Primera Guerra Mundial, Beckmann, en la seva condició de metge de campanya, va veure el món fet un daltabaix, girat com un mitjó. En una carta de 1915, parlant sobre un soldat ferit, va escriure: «Era horrible com de cop i volta podies mirar a través del seu rostre en un punt a prop de l'ull esquerre com si fos un gerro trencat de porcellana».<sup>19</sup> El capgirament és present a les obres. Hi ha un munt de quadres seus que es poden posar literalment de cap per avall sense que perdin la forma, com si estiguessin pensats per poder penjar del dret, del revés i de costat. Un bon exemple és *Viatge sobre un peix*, amb les seves màscares masculines i femenines, la de dona per a l'home, la de l'home per a la dona. Joc entre gèneres. Intercanvi de papers.

### *Per què cartes a una dona pintora?*

La dona a qui es dirigeixen no és real. Jay A. Clarke apunta que Beckmann fa servir la seva afirmació estètica per insultar les pintores titllant-les de criatures superficials i fàcils de distreure que es queden encaterinades mirant-se la pintura de les ungles.<sup>20</sup> Això és real. En els textos sobre art de Beckmann, *feminitat* vol dir superficial. I llavors, per què ha de donar consells a una dona pintora? Beckmann difícilment es podria considerar un feminista. Home i dona, Adam i Eva són pols que en les seves pintures sovint



apareixen enfrontats en una lluita. Però les exhortacions que fa Beckmann a les cartes són alhora serioses i apassionades. Si de cas, la dona pintora imaginària s'assembla a la seva personalitat artística, tan tossut, al funàmbul que ha de confiar en l'«equilibri» per resistir tant la imitació irreflexiva de la natura com l'«abstracció estèril».<sup>21</sup> És la màscara de Beckmann: la de dona per la de l'home. Una inversió carnavalesca: amunt/avall, fora/dins, de dalt a baix, com argumentaria M. M. Bakhtin en el seu llibre sobre Rabelais. Mireu la Columbine. I després mireu algun dels molts autoretrats de Beckmann: cigarreta a la mà, amb la mirada enigmàticament clavada en l'espectador. La cigarreta canvia de mà: a vegades és a l'esquerra, a vegades a la dreta. Beckman era dretà, però també es representava en miralls, una altra inversió de la seva personalitat.

Crec que la magisterial Columbine té el rostre de Beckmann, o, més aviat, el rostre del jo interior que es barreja amb el món visible i es veu de l'inrevés. Potser estava pintant la dona que duia a dins. Irònicament, la Columbine del quadre és molt més segura i impenetrable que l'últim autoretrat de Beckmann, pintat el mateix any, en què apareix alhora punyent i bufonesc i, per primera vegada amb la cigarreta als llavis i no com un element que en realci l'elegància.

Les *Dones* de De Kooning van aixecar molta polseguera a la Galeria Sidney Janis l'any 1953. Clement Greenberg les va qualificar de «disseccions salvatges». Un altre crític hi va veure un «drama sadomasoquista salvatge sobre la pintura entesa com una mena de relació sexual».<sup>22</sup> La paraula clau és «salvatge», sembla. Són quadres que encara trasbalsen alguns espectadors. A l'assaig introductor que va fer per a la retrospectiva sobre De Kooning del MoMa, John Elderfield ens diu que la qüestió de la misogínia de les pintures de la sèrie *Dones* «depenia aleshores i encara ara depèn de la mena de relació que s'entengui que hi ha entre el subjecte i el llenguatge pictòric». En la seva explicació la percepció unificada

de la tela no existeix, el que hi ha són dos elements *rivals* que respondran al problema de l'odi a les dones. És una mica com la distinció que feia Barr entre l'estil i la forma contraposades a la «vida». A continuació, Elderfield parla d'unes «pinzellades poderoses, masculines: pinzellades plenes de ràbia que reflecteixen el conflicte interior» i reivindica que aquesta manera masculina d'atacar el llenç és la responsable de «l'acusació de misogínia; alhora que ens empenyen a considerar si potser l'acusació no és equivocada».<sup>23</sup> (Sembla com si Elderfield ja partís d'aquest supòsit amb l'ús que fa, sense gens d'ironia, de l'adjectiu *masculí* com a sinònim de poderós.) En qualsevol cas, Elderfield s'equivoca. L'impacte que rep l'espectador no prové de les pinzellades robustes *en relació* amb la figura sinó de la percepció immediata *d'algu amb una cara*: una dona ara somrient, ara despectiva i ara monstruosa en una tela feta de pinzellades que creen la il·lusió d'un moviment frenètic. *A més a més*, sembla boja.

Què veig? Les dones són grosses, fan por i no hi toquen. La majoria somriuen. La boca somrient de la *Dona II* està separada de la resta de la cara. Té els ulls immensos (com si fos un personatge de còmic), els pits enormes, els braços carnosos i les cames separades, obertes com la Columbine de Beckmann. Les mans semblen urpes, ganivets, recorden la dona plorant de Picasso. En té una a prop del que hauria de ser el seu sexe. No hi ha genitals visibles. S'està masturbant? Els contorns del seu cos no són nítids, figura i fons es barregen. La dona es dissol en l'entorn. Els colors són complexos. Tant en la dona com en el fons hi predominen els vermells, els roses i els taronges. Línies vermelles, roses i blanques li tallen el coll. És una dona feréstega que no es vol estar quieta. Al cap d'una estona de mirar-la ja no em fa tanta por. Es fa més còmica. Vista de costat queda bé, potser fins i tot de cap per avall. És una dona grossa, carnavalesca, sexuada, elèctrica. La *Dona III* té penis, una erecció punxeguda d'un gris blavós al bell mig de l'entreuix. No he vist mai que ningú ho comentí, però és força evident. Hi ha una pintura feta amb pastel i carbonet de 1954, *Dues dones*, en què els fal·lus tornen a aparèixer: un d'ells

enorme, com els de les comèdies d'Aristòfanes. Una parella d'hermafrodites en una desfilada? La dona irriant que De Kooning duu a dins? L'home dins la dona? La imatge d'un aparellament heterosexual? Una mica d'aquell homerotisme contra el qual De Kooning mirava de defensar-se? L'home femení? Barreja i l'intercanvi de gèneres? Totes les anteriors?

Aquests éssers estranys em fan pensar en les visions que tinc abans d'adormir-me i els somnis vívids en què una cara i un cos grotescos es fonen, en què un sexe esdevé l'altre en un carnaval brillant de consciència alterada.

Les dones d'aquesta sèrie són molt més ferotges que les que les van precedir o les que van venir després. Mireu la ximpleta del somriure i les cames obertes de *La visita*. Gairebé la sentim fer rialletes, però no provoca por ni respecte ni cap sotragada. La *Dona II* és potent, fèrtil i potencialment violenta.

Julia Kristeva va escriure que «una de les representacions més acurades de la creació, és a dir, de la pràctica artística, és la sèrie de pintures de De Kooning titulada *Dones*: criatures salvatges, explosives, divertides i inaccessibles tot i haver patit una massacre en mans de l'artista. Però, i si les hagués creat una dona? Evidentment, una dona se les hauria d'haver hagut amb la seva mare, i per tant amb si mateixa, que és molt menys divertit».<sup>24</sup>

Kristeva reconeix la força de l'obra de De Kooning i es pregunta què hauria passat si aquests quadres els hagués pintat una dona. Una dona, proclama, hauria hagut d'identificar la dona amb la seva mare i amb si mateixa. És una mena de dol que evita la comèdia, aquesta identificació? Hem de dir «és jo o no és jo, aquesta dona? Una cosa o l'altra?» La mare és poderosa, i en el seu poder fa por a tots els infants, nens o nenes. Tots els infants s'han de separar de la seva mare. Però els nens poden utilitzar la seva *diferència* per allunyar-se d'aquesta dependència d'una manera en què

sovint les nenes no ho poden fer. Per Kristeva, la identificació sexual complica les imatges de De Kooning.

En la seva biografia que van fer de De Kooning, Mark Stevens i Annalyn Swan descriuen l'última trobada de l'artista amb la seva mare, a Amsterdam, poc abans que ella morís. El pintor va descriure la seva mare com un «ocellet tremolós». I en acabar, un cop es van haver separat, De Kooning va dir: «És la persona que més por em feia del món».<sup>25</sup> Quan ell era petit, la mare, Cornelia Lassooy l'havia pegat.

Temps era temps, tots érem dins el cos de la mare. Tots hem sigut nadons, i llavors la mare era *enorme*. Li xuclàvem la llet dels pits. No en recordem res, però el nostre aprenentatge sensoriomotriu i emocional-perceptual comença molt abans que la nostra memòria conscient. Comença abans i tot del naixement i ens conforma, com després ho faran la miriada d'associacions simbòliques que provenen del llenguatge i la cultura i d'una vida marcada pel gènere que divideix el món en dues meitats i traça una frontera entre nosaltres, com si fóssim més diferents que no pas iguals.

No sé com explicar una història única sobre aquestes dones de fantasia, les imaginacions estimades i odiades, irritants i temudes que hi ha a les teles. Només puc proposar un argument fragmentari. Però és que totes les històries i tots els arguments ho són, de parcials. Sempre hi ha un munt de coses que en queden a fora. Sé que en la meua obra artística em resisteixo a tots els encasellaments asfixiants que separen el contingut de la forma, l'emoció de la raó, el cos de la ment, la dona de l'home, i també a qualsevol relat que converteixi l'art en una història d'èpiques rivalitats masculines. Tots som criatures sorgides d'aquests abismes profunds i d'aquests mites ofegadors, i els éssers imaginaris de Picasso, Beckmann i De Kooning també en participen. Però, amb la pintura, quan mires amb tota l'atenció i no deixes de mirar, de tant en tant pot ser que sentis un vertigen, senyal que potser el món s'està capgirant.