

*Cent anys de pintura:  
del primitivisme a l'alteritat (27/10/05)*

Francesca Lladó Pol

Quan l'Ateneu de Maó em proposà realitzar una conferència sobre “Cent anys de...”, no vaig tenir dubtes: 100 anys de pintura, i concretament 100 anys de pintura d'avantguarda, ja que per als historiadors de l'art la data de 1905 és quasi mítica pel que fa al naixement de les avantguardes històriques i la seva posterior evolució cap a la modernitat i postmodernitat.

En aquesta oportunitat el fil conductor és el tema de les cultures menys conegudes i definides des de la darrera del segle XIX com a primitives, fins arribar al procés històric derivat de la descolonització i el reconeixement cultural d'Àfrica, Àsia i Oceania, que han esdevingut paradigmes d'una creativitat radical alhora que l'art ha ocupat un paper rellevant reivindicant la seva pròpia cultura. És aquest el moment en què el primitivisme, vist des d'occident, ha generat una nova lectura, que és la de l'alteritat.

Tornat a l'any 1905, cal fer referència a l'Exposició de Tardor realitzada a París, en la qual Henri Matisse presentà una obra transgressora, *La finestra oberta*. Sense adonar-se'n, amb aquest títol, Matisse i el seu grup estaven obrint una finestra a l'art modern, amb unes repercussions, pel que fa al concepte d'obra artística, que ens arriben fins avui.

Els aspectes aparentment ingenus de la seva pintura s'interpretaren com una mancança d'aptitud dels artistes. El crític Marcel Nicolle realitzà un comentari al *Journal de Rouen*, on digué que les obres eren una mena d'entreteniment bàrbar i ingenu d'un infant que juga amb una capsa de colors que li han regalat per Nadal.

L'estratègia de la reacció avantguardista consistí a apropiarse d'aquesta suposada connexió infantil i conferir-li un significat destinat a aconseguir la recuperació de Gauguin i d'unes formes pictòriques no sofisticades i, per damunt tot, no convencionals realitzades a Pont-Aven i a la Polinèsia francesa.

El concepte de bàrbar, amb les seves connotacions d'expressió directa i salvatge, va estar relacionat amb allò que és propi dels infants o resulta ingenu, i aquest tipus de formulacions donaren lloc a un plantejament de l'artista com una mena de "bèstia salvatge", concepte que s'identifica sovint amb les tendències anarquistes que lluitaven contra l'establert a la França de la darrerietat del XIX.<sup>1</sup> De totes maneres i malgrat les temàtiques burgeses pròpies del *bonheur de vivre*, una de les empremtes ideològiques d'aquests artistes fou la defensa del vitalisme, la individualitat i el culte a la vida.

La crítica de la primerietat del segle XX, a la qual Matisse titlla de "le fauve des fauves",<sup>2</sup> ens permet il·lustrar la natura problemàtica del terme *primitiu*, tema d'aquesta conferència.

Com ja hem apuntat, les connotacions d'expressió directa i salvatge, a més dels lligams amb els infants, pot associar-se al culte a Nietzsche<sup>3</sup> que s'havia estès a França a la fi de la dècada de 1890. El 1898, Henri Albert havia fet la traducció completa d'*Així parlà Zaratustra*, rebuda amb gran entusiasme per escriptors i intel·lectuals. L'exaltació que feia Nietzsche de la vida i l'individualisme semblaven encoratjar aquesta mena de tendències, així com les teories sobre una expressió artística lliure. Actualment està documentat que tant els primers artistes fauves com l'escriptor André Gide, el poeta Guillaume Apollinaire o el crític André Salmon estaven molt familiaritzats amb l'obra de Nietzsche.

1 G. Perry (1998): "El primitivismo y lo moderno", dins Ch. Harrison, F. Frascina, G. Perry, *Primitivismo, Cubismo y Abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Akal, Madrid, p. 7-89.

2 *Ibidem*, p. 50.

3 E. C. Oppler (1976): *Fauvism Re-examined*, Garland, Nova York.

També es pot establir una connexió literària entre els escrits d'André Gide i la pràctica del naturalisme. Una obra de 1897 i publicada en 1902, *L'immoraliste*,<sup>4</sup> exalta l'acostament directe, espontani cap a la vida i la sexualitat, destacant que els instints són l'única veritat de l'ésser humà. El concepte específicament francès de *joie de vivre*, la idea de delectar-se voluntàriament entre les sensacions físiques i les experiències directes està relacionada amb el naturalisme i els escrits de Gide.

Aquesta línia s'acosta a una altra tendència que estava tenint d'un gran auge: l'interès pel col·leccionisme d'art no occidental. Una activitat que es compaginà amb les exposicions als museus. A més a més de les realitzades per la Secessió a Viena, i per limitar-me a París, les exposicions d'art primitiu en sentit ampli van ser, *Art Islàmic* (Louvre, 1903), *Primitius francesos* (Louvre, 1904), *Art Japonès* (Saló de Tardor, 1905) i *Art Ibèric* (Louvre 1905-1906). Igualment significativa va ser la retrospectiva de Gauguin realitzada el 1903 al Saló de Tardor.<sup>5</sup>

Tornant als fauves, per a ells, l'atractiu dels objectes africans i d'Oceania estava arrelat als mateixos interessos i les mateixes suposicions que havien sostingut l'atractiu del grup per l'obra de Gauguin. Ells donaren a conèixer l'exòtic o el primitiu, però, amb uns conceptes redefinits segons un codi artístic occidental avantguardista. A més, l'absència d'una iconografia o història accessible d'aquests objectes els donava la possibilitat que fossin absorbits per la cultura artística moderna donant lloc a una vertadera descontextualització, i és aquesta una de les raons per les quals s'acusà els artistes moderns de respondre a l'art africà i d'Oceania d'una manera etnocèntrica, atribuint-hi continguts occidentals del segle XX.

Dins aquesta postura, trobam una obra de Matisse, *Nuu blau, record de Biskra*, finalitzada el 1907.<sup>6</sup> La temàtica està basada en un tema nord-africà, ja que Matisse viatjà a Algèria el 1906 i visità l'oasi de Biskra,<sup>7</sup> una de les ciutats de les tribus Ouled Naïl, al nord del Sàhara.

A obres com la ja ressenyada *L'immoraliste* d'André Gide, es descriu una colònia d'hortes fèrtils, fassers i ombres. Un lloc tranquil que sembla trobar-se

4 A. Gide (1902): *L'Immoraliste*, Mercure de France, París.

5 V. Bozal (1993): *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*, La Balsa de la Medusa, Madrid, p. 21.

6 Aquesta obra va ser exposada al Saló dels Independents del mateix any.

7 Biskra va ser una ciutat destacada dins la literatura colonial francesa.

més enllà del temps i del silenci. La crònica retrospectiva realitzada per Matisse reflecteix una imatge semblant, una fertilitat exuberant enmig del desert. Encara que no intentés reconstruir el lloc que ell mateix havia visitat, la imatge és plena de referències simbòliques i puntuals de l'entorn i de la cultura de Biskra.

Som davant una dona ajaguda amb la pell més blava que negra, tal vegada per la tonalitat blavenca de la tribu berber local, els tuareg, alhora que duu implícit el suggeriment d'un paradís tranquil i exuberant, amb les connotacions de "reabastament" per al viatger civilitzat.

De fet, Matisse tornà a qüestionar un conjunt de convencionalismes molt establerts des del segle XIX: la dona nua o odalisca dins un escenari oriental, suggerint la idea d'harem o prostitució, tema en què es va centrar amb posterioritat, després de passar a Tànger els hiverns de 1911-12 i 1912-13.

Aquest era un tema típic dels salons, proveït de categoria històrica des d'artistes com Ingres o Delacroix, i replantejat sota un nou imaginari gràcies a les reproduccions fotogràfiques de les dones algerianes posant seminues o vestides a la moda oriental, les quals s'havien convertit en una font de cultura popular a través de la seva difusió en forma de targetes postals.

Els recursos emprats per Matisse trastornaren algunes de les perspectives convencionals tant artístiques com ideològiques que s'havien donat al tema del nu oriental. L'espai és ambigu, combina una mescla de modelat o facetat amb zones de color més planes. Aquesta ambigüïtat espacial està emfatitzada per les deformacions estranyes del cos de la dona, que espatllen algunes de les associacions de la postura de l'odalisca. Encara més, la dona nua adopta una postura impossible, un tipus de contraposat dramàtic que confon les connotacions sexuals convencionals del tema. És un nu femení que descansa damunt una natura fèrtil. El contingut "primitiu" és implícitament de gènere encara que la imatge de Matisse no pot ser interpretada simplement com un article eròtic i luxuriós per al consum masculí. En aquesta obra, els mitjans de representació formals ocupen un lloc preeminent i serveixen per confondre o frustrar una interpretació simple de la dona com un objecte sexual passiu. Les distorsions i la ingenuïtat procuren produir una imatge que és menys eròtica i fins i tot menys femenina, on les relacions sexuals estan suggerides<sup>8</sup> de manera menys explícita que al *Bany Turc* d'Ingres, per posar un exemple.

8 M. G. Messina (1994): *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo nell'arte contemporanea*, Torí, p. 100.

Matisse estava preocupat per remarcar la realitat del quadre. Abans que la interpretem com una dona o fins i tot com una dona lletja, se'ns anima a interpretar-la com una superfície pintada damunt la qual es representa una dona. Per a molts dels seus contemporanis, aquesta orientació fou en si mateixa una indicació de la qualitat moderna i innovadora. Aquesta insistència per concebre la superfície independentment de l'objecte representat ja havia estat animada per escriptors simbolistes com Aurier i Denis, i és la mateixa orientació que trobam en altres obres de l'artista, com ara a *Les banyistes*.

Paral·lelament, Pablo Picasso, l'hivern de 1906-07, treballava al Bateau-Lavoir de París en l'obra considerada com el punt de partida del cubisme:<sup>9</sup> *Les senyorettes del carrer d'Avinyó*, tema fet, una vegada més, a partir del record. La ruptura radical d'aquesta obra amb el passat ve donada perquè per primera vegada abandonà una forma perceptual per una altra de conceptual de representar els objectes, a la vegada que despersonalitzà les figures pel procediment de fer que les cares semblessin màscares, a la vegada que hi ha una influència egípcia molt acusada.

Respecte d'aquest punt, hi ha diverses postures. Una afirma que les influències deriven de l'art ibèric que havia vist a l'exposició de 1906, i de l'escultura grega arcaica del Louvre. L'altra afirma que Picasso havia pintat *Les senyorettes...* abans de realitzar la primera visita mítica al Museu Etnogràfic de Trocadéro. Aleshores aquest discurs ens duu a dues possibles consideracions del primitivisme.

D'una banda, si Picasso desconeixia unes fonts africanes específiques, és un primitivisme intuïtiu? D'altra banda, si introduí de forma conscient els objectes tribals a la seva obra, ho va fer considerant-ne les funcions rituals?

Aquestes qüestions han generat un ampli debat sobre la reconsideració del terme primitiu i el seu derivat primitivisme. En termes generals, el mot *primitiu* s'ha emprat, des de mitjan segle XIX, per diferenciar les societats europees contemporànies d'altres societats i cultures considerades com a menys civilitzades. Però, també s'emprà per descriure les obres d'art italianes i flamenques dels segles XIV i XV.

A la darrerria del XIX, el terme es va estendre a les cultures antigues d'Egipte, Pèrsia, Índia, Java, Perú i Japó, als objectes de les societats que es considerava

<sup>9</sup> Segons V. Bozal, la consideració de *Les senyorettes...* com origen del cubisme és un tòpic de la historiografia de l'art. Vegeu V. Bozal, *op. cit.*, p, 165.

que estaven més a prop de la naturalesa i que molts d'historiadors de l'art van anomenar art tribal d'Àfrica i Oceania.

A la darrerria del segle XX, el terme primitiu va ser qualificat d'eurocèntric, ja que manifestava una aproximació a una cultura estrangera des d'occident. Pel fet d'emprar únicament la paraula *primitiu*, en comptes d'una altra que es fonamenti en una articulació geogràfica de la cultura, com ara, africana, egípcia o polinèsia, s'ha afirmat que estam definint aquesta cultura com a diferent de la nostra, és a dir, primitiva segons el nostre propi concepte occidental del que és la civilització. Emprar aquest terme implica realitzar un judici de valor implícit, malgrat que pugui assumir diferents matisos.

Es pot fer la mateixa crítica als termes art negre<sup>10</sup> i art tribal. El terme art negre pressuposa una categoria racial àmplia que no té en compte que dins d'aquesta categoria puguin existir cultures diferents, mentre que el terme tribal comporta una construcció eurocèntrica d'una tribu no civilitzada, de l'oposat, de l'altre davant la societat occidental.

La categoria de l'altre ha dominat els textos més recents per damunt el primitiu. És una categoria crítica lligada a la teoria postmoderna que pretén desnaturalitzar una altra cultura, societat, objecte o grup social per ser diferent o estranya; per alguna raó és l'altre davant la cultura i les experiències pròpies de qui estableix l'esmentada categoria.

Dins aquest emmarcament, podem afirmar que el concepte primitiu ha estat emprat de forma despectiva. Des de la fi del XIX, un conjunt de suposicions i prejudicis culturals contribuïren a crear les interpretacions del primitiu. Per a la majoria del públic burgès, aquesta paraula feia referència a uns pobles i unes cultures endarrerits, no civilitzats. En un moment en què francesos, anglesos i alemanys estaven estenent les conquestes colonials a Àfrica i a les illes del Sud, creant museus etnogràfics i realitzant estudis antropològics institucionals, els objectes procedents dels pobles colonitzats es consideraren una prova de la seva naturalesa no civilitzada i bàrbara.

Tornant a Picasso, en el període que va seguir a l'execució de les *Senyorettes...*, el seu art rebé la influència de dues tipologies fonamentals d'art tribal. D'una banda, la més abstracta i allunyada de l'art europeu, on les superfícies bàsiques del rostre no es treballaven en relleu, sinó que es diferenciaven gràcies

<sup>10</sup> Jean Laude començà a emprar el terme art negre a *La Peinture française et l'art negre*, publicat l'any 1968.

a les direccions de les estries o incisions; i, de l'altra, la més sòlida, escultural, tridimensional i naturalista. El fet que admirés categories complementàries i, fins i tot, a vegades oposades de l'escultura tribal indica que se sentia instintivament atret per les formes sòlides i per la necessitat de pintar-les sense violar la superfície bidimensional sobre la qual estava treballant.

Encara que París fou el punt focal de la pintura d'avantguarda, existia a les primeres dècades del segle XX un sistema lliure i natural d'intercanvis culturals a tot el continent europeu, sobretot entre França, Alemanya i els Països Baixos, amb ciutats destacades com Munic, Dieppe, Dresde o Sant Petesburg.

Die Brücke n'és un bon exemple. Fundat a Dresde el 1905 per Kirchner, Heckel i Schmidt-Rottluff pretenia revolucionar l'art alemany amb la seva visió i formes de treballar gens ortodoxes. Practicaven el dibuix i la pintura cercant una expressió artística lliure. Per aquest motiu no ens ha de sorprendre l'interès demostrat cap a Van Gogh i Gauguin, i cap a les cultures de fora d'Europa.

D'aquestes ens interessen les formes de l'anomenat "primitiu"<sup>11</sup> que van conèixer als museus etnològics o a través de publicacions referides a les formes de vida primitives de pobles no europeus, on reconegueren un ideal per a la seva pròpia vida quotidiana i per a la comprensió d'ells mateixos. Una important font d'inspiració van ser les exhibicions antropològiques on grups d'indis, beduïns, africans o samoans executaven danses o escenificaven rituals. El joves artistes de Die Brücke estimulaven la seva fantasia amb aquesta diversió, molt popular al començament del segle i desenvoluparen nombrosos motius pictòrics relacionats amb elles.

*Dues joves* de Max Pechstein de 1909 són dues atractives dones amb sarongs que deixen al descobert els pits. L'actitud dels braços aixecats i la mirada directa suggereixen un erotisme declarat en oposició a la morigerada societat europea. Actitud que encara guarda una estreta relació amb les representacions de les odalisesques.

També s'inspiren en la imatge de ritus no europeus les ballarines de *La dansa de les espelmes* d'Emil Nolde, que ens ofereix una dansa d'algun culte misteriós. De l'entusiasme per les exhibicions antropològiques a la curiositat per les produccions artesanals només hi havia una passa. Entre 1909 i 1910 els artistes

11 J. Arnaldo (2005): "Estilo y empatía. La invocación de un arte salvaje", dins *Brücke. El nacimiento del expresionismo alemán*, catàleg de l'exposició, Museu Thyssen Bormenitza, Madrid, p. 23-33.

de Brücke s'ocuparen de l'art no europeu. Al costat de les talles africanes en fusta i els bronzes de Benin, cal parlar de l'art d'Oceania, per exemple les bigues tallades de Palaos, a Micronèsia, que constituïen una de les atraccions del museu de Dresde. Aquests frontispicis adornats amb figures en relleu van atreure l'atenció dels joves artistes per la seva presentació d'escenes eròtiques sense prejudicis.

Una de les primeres escultures en fusta és la *Portadora* d'Heckel, que està inscrita en una forma tancada a la manera de bloc, com una cariàtide arcaica. Són clarament reconeixedores les osques de gúbia que permeten una analogia estilística amb la pinzellada empastada. Se sospita que aquesta figura, bastant petita, té una funció de suport de llibres. És una escultura artísticament configurada, però a la vegada un testimoni important de l'afany idealista per concebre art i vida com unitat. El seu principi estava basat en els pobles no europeus, senzills i propers a la natura. La creativitat que sortia de l'interior de l'artista s'havia d'exterioritzar en utensilis creats amb les seves mans, sense deixar limitar-se per regles i convencions acadèmiques en la creació de les seves formes. Així, els artistes Die Brücke construïen amb les seves mans els objectes que els envoltaven i configuraven les estances dels seus habitatges i tallers. A més a més, es decoraven amb pintures murals, teixits pintats cobrien els mobles i se separaven espais a través de bàtiks i paravents estampats. Es treballaven com escultures peces de fusta del mobiliari, taules, tamborets o prestatgeries.

Un dels exemples més evidents fou el taller i magatzem que ocupà Heckel fins a 1907 a la Berliner Strasse de Dresde,<sup>12</sup> i que després llogà Kirchner fins a l'any 1909. La decoració i l'entorn creats, fruit de les aportacions dels artistes i de les seves parelles, duïen a la realitat els ingredients plàstics d'un entorn primitivista, propi de la nova cultura nativa, inspirada en models exòtics o remots.

Les escultures tallades en fusta, especialment les de Kirchner i Heckel, reapareixen en nombrosos dibuixos i pintures. Devora els interiors de tallers, on les talles mantenen un diàleg amb els nus, també les natures mortes s'arriben a convertir en un nou focus d'interès. En la disposició d'objectes inanimats amb flors, i també amb escultures peculiarment animades, els artistes jugaven amb la seva pròpia obra. També podien incorporar-se a la composició els treballs

12 *Ibidem*, p. 28.



d'algun amic, com a *Natura morta amb figura de fusta* d'Heckel, que posa al centre una petita escultura de Kirchner clarament recognoscible.

També Nolde va compondre natures mortes amb escultures i màscares no europees que havia vist al Museu de Berlín. No arribà a mostrar predilecció per una determinada cultura, sinó que dibuixà tot allò que li agradava pel seu contingut, el mateix d'Oceania, Japó, Àfrica o Amèrica del Sud. Per a ell, tota la qüestió girava al voltant de la força originària, de l'energia subjacent. És per això que dóna una vida misteriosa a les representacions de màscares i escultures, per a ell vehicles d'expressió d'una misteriosa energia metafísica.

L'art no europeu s'estengué per tot Europa, però la peculiaritat de Die Brücke ve donada perquè els seus artistes no només s'inspiraven en allò formal i artístic, sinó que el primitivisme es va concebre com un ideal de la vida quotidiana. Per a ells significava la unitat originària entre natura i ésser humà, així com entre vida i art. L'entusiasme pel primitivisme era sinònim de llibertat creadora, d'intuïció, d'una existència no regulada per la raó i les convencions socials.<sup>13</sup>

La creació tradicional de l'Àfrica i l'Àsia adquirí una gran popularitat també entre els pintors russos, els quals, a la primeria del segle XX, viatjaven sovint i coneixien les novetats europees. Molts d'ells tenien un interès generalitzat per l'art dels pobles d'Àfrica, la Xina i Pèrsia, així com per les estampes populars japoneses.<sup>14</sup>

No obstant això, i a diferència dels pintors d'Europa occidental que, com ja hem assenyalat, cercaven inspiració en cultures antigues llunyanes a ells, els russos del començament del segle XX posaren l'èmfasi en l'obra dels seus propis mestres, en la cultura nacional tant camperola com urbana.

Aquesta particularitat dels primitivistes russos no està de cap manera lligada al seu nacionalisme, ja que la relació de Rússia amb el seu art tradicional resulta peculiar en el context europeu.

El país, que a l'entrada del segle XX se sostenia fonamentalment gràcies a l'agricultura, es va veure impregnat de l'estètica popular.<sup>15</sup> Les icones eren

13 R. Heller (2005): "Brücke y la centralidad de lo primitivo", dins Brücke. El nacimiento..., op. cit., p. 35-43.

14 E. Petrova (2006): "Las raíces populares de las vanguardias rusas", dins *Vanguardias rusas*, catàleg de l'exposició, Museu Thyssen Bornemitz, Madrid, p. 21-29.

15 E. Petrova (1999): "L'avantguarda a Rússia des del 1900 als anys vint", dins *L'home, l'aire, l'espai. MALEVICH i els mestres russos de l'avantguarda*, catàleg de l'exposició,

presentes no tan sols a les catedrals i esglésies, sinó també a les llars russes. Les tovalloles de tela i brodades, els tapissos i les estoles virolades de fabricació casolana, les cases de fusta amb finestres de bastiments cisellats, les joguines de guix decorades, juntament amb molts altres objectes, formaven part de la vida i eren d'ús quotidià, tant per a la família pagesa com per a la urbana. El poble rus, que vivia envoltat d'objectes creats per les mans de familiars i coneguts, no els considerava obres d'art.

Natalia Gončarova i Mikhail Larionov foren dels primers, entre els pintors russos, a comprendre i valorar els elevats mèrits de creació nacional. A obres com *Blanqueig de la tela*, Gončarova va adoptar la mateixa essència de la creació popular, la seva força impersonal i la fascinant profunditat sacramental.

Larionov, al mateix temps que treballava en les obres raionistes, creà quadres amb l'esperit de l'anomenat primitivisme infantil, amb el qual es relacionen obres com *La felicitat tardor*, de 1912, en què el pintor adopta la ingenuïtat i l'espontaneïtat dels dibuixos infantils, que admirava amb sinceritat i que va anar col·leccionant durant tota la seva vida.

Aquesta estètica de la simplicitat, que podria semblar indigna de l'art, va penetrar en aquesta època en l'art rus, plasmada pels pintors a través del prisma de la seva pròpia percepció del món, trencant així amb el concepte tradicional del que es podia fer i el que no.

Igualment, Kasimir Malevič arribà a contaminar la tradició local amb les formes geomètriques que estava treballant en el moment en què neix el suprematisme.

A mesura que s'agreuja la situació política a Europa, derivada de les guerres mundials i de la revolució bolxevic, molts artistes i estudiosos, en la seva gran majoria russos, alemanys i espanyols, cercaren refugi a l'Amèrica del Nord lliure. El flux de l'emigració intel·lectual augmentà quan, després de l'esclat de la Segona Guerra Mundial, els nazis envaïren quasi tot Europa. Aleshores, i en nom de la democràcia, els Estats Units esdevingueren dipositaris dels valors de la intel·ligència i de la cultura, però, des del mateix moment, els adaptaren a la seva pròpia estructura social. L'avantguarda, que a Europa havia anat a contracorrent, als Estats Units caminà al mateix ritme que l'avenç tecnològic i perdé el seu caràcter polèmic.

A poc a poc s'anà perfilant la nova figura de l'artista: un home d'acció en una societat d'activistes, però la seva manera d'actuar era diferent, ja que pretenia

ser una acció pura i desinteressada, una acció quant a existència, una existència autèntica diferent de la que la societat nord-americana havia triat com exemplar de forma de vida, formant part d'una minoria d'esquerres.<sup>16</sup>

Exhaurida la paràbola històrica del primitivisme, la confrontació amb la tradició no occidental no s'ha oblidat i la categoria de l'altre s'ha convertit en minories: racials, sexe i classe.

Avui dia, i a partir de l'actual situació cultural que viu Europa, cada vegada més hi ha una preocupació pel coneixement de l'"altre" i així ho demostren nombroses exposicions que analitzen el paper dels artistes de la Mediterrània de l'est i del sud, que tant d'interès va palesar a Europa al segle XIX i primeria del XX.

En aquesta línia, resulta de gran interès el paper de les dones artistes que utilitzen la seva estètica i el seu sentit de l'humor per il·lustrar les paradoxes de les nostres cultures: transgredeixen els tabús sexuals i exploren el poder dels objectes domèstics que ens envolten.

La fotografia ofereix una gran flexibilitat als països amb censura, i per aquest motiu és un dels mitjans més emprats per molts artistes iranians. Durant les restriccions posteriors a la revolució islàmica del 1979 i la guerra entre l'Iran i l'Iraq (1980-88), en què les facultats d'art, els cinemes i les galeries artístiques eren tancades, nombrosos artistes es van abocar a la fotografia. Així, van transformar la seva expressió artística en metàfores de la vida.<sup>17</sup>

Shadi Ghadirian<sup>18</sup> (Iran, 1974) retrata a l'estudi la seva família i amigues, la major part dones de la seva edat, que posen a la manera *qajar* al costat d'objectes avui dia corrents: un lector de CD, una llauna de Pepsi-Cola, un diari. A l'Iran, aquests objectes importats d'occident estan prohibits. Quan no s'hi veuen aquests objectes, les dones de Ghadirian estan completament cobertes de vels que les converteixen en formes abstractes decoratives i inanimades.

Durant segles, les dones han expressat la seva creativitat artística anònimament: les nòmades teixien catifes, vels nupcials, estris domèstics decoratius

16 J. Harris (1999): "Modernidad y cultura en Estados Unidos, 1930-1960", dins P. Wood, F. Frascina, J. Harris, Ch. Harrison, *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, Akal, Madrid, p. 7-80.

17 A. Meddeb (2005): "Polítiques de la imatge. Imatges de la política", dins *Occident vist des d'Orient*, catàleg de l'exposició, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, p. 9- 56.

18 Les dones artistes de les quals parl a continuació van presentar la seva obra a l'exposició *Fantasies de l'harem i noves Xahrazads*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2003.

i alforges; les dones de ciutat brodaven sumptuosos teixits per donar color, forma i textura als seus voltants domèstics. Eren, en definitiva, les guardianes no reconegudes d'orient.

Selma Gürbuz (Turquia), del país dels serralls que van inspirar nombroses novel·les i pintures orientalistes, durant anys ha treballat sobre paper, tela i amb escultura, i només recentment reproduceix dibuixos eròtics a les catifes. En les seves figures mig humanes mig bèsties, els genitals masculins poden adoptar la forma d'un escorpí; es crea un teatre d'ombres personal, similar als titelles Karagöz pels quals és famosa Turquia. La simplificació li fa accentuar allò que mereix ser reconegut. L'ús d'uns colors mínims i intensament contrastats per teixir les seves fantasies reflecteix la paradoxa d'una cosa íntima i secreta que es fa pública.

De totes maneres, són obres plenes d'ironia i un cert sentit de l'humor, mentre que les fotografies i les accions de la palestina Raeda Saadeh tracten explícitament de la sexualitat femenina, on hi ha el dolor i la morbositat. Les seves instal·lacions trenquen la imatge tradicional de la núvia verge i expressa la seva força i vulnerabilitat amb un gran valor.

L'alteritat és ara per ara gènere, raça i història personal. Un bon exemple és l'obra de Jananne Al-Ani, una artista mig iraquiana, mig irlandesa, amb un rerefons cultural mestís, ja que va créixer a l'Orient Mitjà i es va traslladar a la Gran Bretanya en l'adolescència. A una sèrie de fotografies de l'any 1996, hi podem veure un retrat d'ella mateixa, la mare i les germanes assegudes per ordre d'edat exploren algunes idees sorgides de l'estudi de les representacions i descripcions de les dones de l'Orient Mitjà per part dels viatgers europeus de la fi del segle XIX i el començament del XX. Interessada en els retrats d'estudi, l'ús teatral d'utilatge i els vestits, explora la fascinació oriental pel vel.

La iraniana Shirin Neshat es preocupa igualment per la discriminació de gènere. Ella estudiava a Los Angeles quan el 1979 es va produir la revolució i no va tornar a l'Iran fins al 1990. Quan ho va fer, es va sentir profundament afectada per la radical transformació del país. El resultat és un art sever i minimalista que reflecteix codis socials, culturals i religiosos de la societat iraniana. En cada una de les seves obres hi ha una confrontació i una discriminació de gènere directes.

La majoria d'aquestes artistes han deixat el seu país per expressar millor el seu pensament interior. Còmodes amb la cultura occidental i amb la seva cultu-

ra d'origen, es traslladen a occident perquè els garanteix un accés més lliure a les fonts del coneixement sobre la seva pròpia cultura i la dels altres, coneixement que no es pot trobar al seu país. No és pas la inspiració per l'execució, ja que occident proporciona millors mitjans d'expressió i de promoció, però per damunt de tot proporciona el valor inestimable de la llibertat.

Amb aquest repàs parcial de cent anys de pintura he intentat clarificar la preocupació que els artistes han tingut pel coneixement de l'altre, tant per trobar noves maneres d'expressió com per denunciar l'estat de discriminació d'algunes cultures.

Vull, finalment, reflexionar sobre el vincle històric entre Europa i Àsia, Àfrica, Llatinoamericà o Oceania. Partint sempre de l'oposició entre occident i orient o nord i sud, però amb una societat cada vegada més conscient que aquesta oposició està matisada per la problemàtica de la identitat i la diferència, categories que circulen entre ambdues esferes i delimiten allò que tenen en comú i allò que les singularitza.