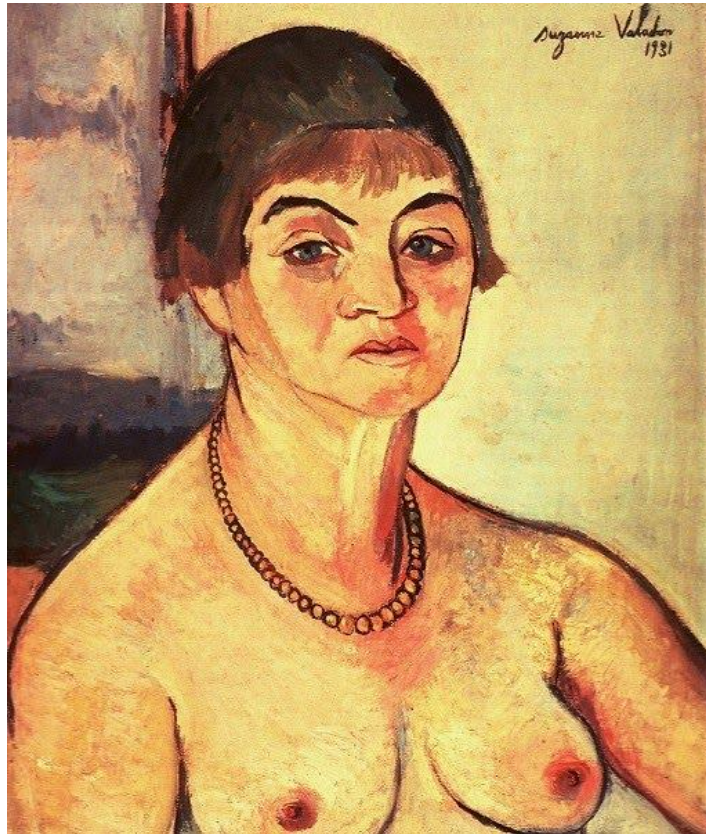


Suzanne Valadon.

Una nova mirada al nu femení



Treball de final de grau d'Història de l'Art
Universitat de Barcelona
Convocatòria juny 2014

Mariona Cañadas Cerón
Tutora: Laura Mercader

Sumari

	Pàg.
1. Nota d'agraïment	4
2. Presentació	5
2.1 Plantejament del treball	6
2.2 Estudis crítics	7
3. La vida de l'artista	10
3.1 La model dels pintors	11
3.2 L'artista Suzanne Valadon	13
4. La tradició de la "Venus eròtica" en la pintura masculina occidental	18
4.1 La Venus eròtica moderna	24
5. El nu en l'obra de Suzanne Valadon	30
5.1 <i>Toilette</i>	33
5.2 Al·legories tradicionals	40
5.3 Nus de cos sencer	47
5.4 Autoretrats	53
5.5 Nus masculins	60
6. Les companyes	64
7. Conclusions: nus de dona, nus d'experiència	73
8. Bibliografia	76

1. Nota d'agraïment

M'agradaria donar les gràcies principalment a la meva tutora, Laura Mercader. En primer lloc, per haver-me descobert i introduït en el fascinant món de les dones artistes, i sobretot per ajudar-me a descobrir a Suzanne Valadon, que se'ns dubte, s'ha convertit en una de les meves artistes predilectes, per la qual sento una gran admiració, tant per com va saber viure i imposar-se sense demanar perdó, com per la seva obra. En segon lloc, també m'agradaria agrair-li totes les indicacions i consells que m'ha anat donant al llarg del treball, i que m'han ajudat a aprendre a veure les coses des de diferents punts de vista, així com totes les correccions i suggeriments, que m'han ajudat a desencallar-me i a no perdre pel camí. I per últim, m'agradaria donar-li les gràcies per tot el temps i la paciència que ha dedicat, tan a mi com en el treball. Moltíssimes gràcies Laura.

Per altra banda, també vull donar les gràcies al Jaume Muñoz Jover, a l'Anna Porta Pi-Sunyer i a la Marta Martín Garcia, per haver-me ajudat a resoldre les meves mancances lingüístiques, i estar allà sempre que els he necessitat.

I finalment, a la meva família i amics, per haver-me donat suport i aguantar-me durant aquests mesos. Moltes gràcies a tots per estar el meu costat.

Suzanne Valadon. Una nova mirada al nu femení

2. Presentació

Quan vaig iniciar els estudis universitaris d'història de l'art, un seguit de preguntes em van començar a rondar pel cap, vaig començar a qüestionar-me la participació de les dones en aquesta. Si bé això ja m'havia inquietat anteriorment en un pla més general, al començar el grau van haver-hi un "parell de detalls" que ben aviat em van cridar l'atenció. A mesura que anava passant el primer any, vaig començar a preguntar-me perquè ni un sol nom de dona artista apareixia mencionat en el transcurs de les classes o en els manuals més consultats. Compartint-ho amb les companyes de classe, vam arribar a pensar que realment la producció artística femenina no havia merescut la pena fins al segle XX i, per aquest motiu, no entrava en els programes de les diferents assignatures anteriors a aquest segle; o potser realment només hi havia hagut homes artistes, ja que les dones havien preferit reservar la seva creativitat i talent a un àmbit domèstic i més íntim. Per altra banda, miràvem al nostra voltant, i la majoria d'alumnes que assistíem a les classes, érem noies. Així doncs, guiades per aquesta realitat, vam pensar que potser les dones havien preferit estudiar i estructurar les creacions artístiques dels homes, en comptes de participar de la pròpia creació. Però mirant la bibliografia del curs, vam veure que tampoc eren molts els noms de les historiadores de l'art que apareixien en aquesta. Així que aquest també semblava ser un àmbit governat pels homes. Realment no havia existit ni una sola dona artista fins a principis del segle XX? De veritat eren tan poques les estudioses de l'art que havien fet contribucions importants a la disciplina?

Han passat els anys, i no puc dir que la tònica hagi canviat al llarg del grau, el noms de dones artistes que s'han mencionat són mínims, i dic mencionar, perquè fins on m'arriba la memòria, no recordo cap classe on s'hagi explicat amb cert grau de profunditat l'obra de cap artista dona. Per tant, atenent-me a la formació que he rebut, hauria de pensar que l'aportació de les dones en la història de l'art es limita únicament al seu paper de models i muses dels artistes masculins.

Patricia Mayayo, en la seva introducció del llibre *Historias de mujeres, historias del arte*,¹ exposa aquest mateix fet respecte la seva educació acadèmica, i estem parlant de bastants anys de diferència. Realment és sorprenent que la situació segueixi sent aquesta, i que no es plantegi una reforma dels plans d'estudi on s'inclogui l'obra de les dones, o si més no, que es porti a terme una reflexió a les aules del perquè únicament ens estem centrant en la producció masculina.

Quan se'ns va plantejar la realització del treball de final de grau, i ens van exposar els diferents àmbits en els quals podíem incidir, vaig tenir clar que cronològicament volia emmarcar el meu treball en la creació artística entorn als segles XIX i XX, ja que és un dels períodes que més m'ha interessat al llarg del grau, i més incògnites m'ha despertat, lligades a la diversitat de tendències i propostes creatives. El que no tenia tant clar era sobre què realment m'interessava aprofundir, que volia descobrir. Sabia que el volia enfocar des d'una perspectiva diferent del que havia vist fins aleshores, però no ho acabava de tenir clar. Parlant amb la Laura Mercader, la meva tutora, em va proposar que si el que estava buscant era un altre enfocament, perquè no em plantejava fer-lo sobre alguna dona artista.

Em va donar alguns llibres de referència per si trobava quelcom que m'interessés, i fullejant-los, vaig descobrir l'imponent retrat de Suzanne Valadon als 65 anys, amb els pits nus, que em mirava fixament.

¹ MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003, pàg. 7.

Em va fascinar. Qui era aquella dona? Volia saber-ne més; què l'havia portat a fer aquell autoretrat? Havia de buscar més obres seves, estava exaltada, vaig agafar l'ordinador i vaig escriure el seu nom al Google i, per sorpresa meva, la pàgina es va omplir de pintures i dibuixos de dones nues, era espectacular, crec que mai havia vist una artista que pintés nus femenins. No sabia qui era aquella dona, d'on venia, què n'havia estat de la seva vida, però ja sabia cap on enfocaria el meu treball, volia saber-ne més de la pintora francesa Suzanne Valadon.

2.1 Plantejament i estructura del treball

Mirant la seva obra és evident que el que més crida l'atenció és la gran presència de nus femenins, i després de situar-me en el gènere i adonar-me'n que realment era quelcom nou que una artista de finals del XIX i principis del XX, participés d'aquest gènere, fins al moment, únicament treballat per homes, vaig decidir enfocar el meu treball, no al global de la seva producció artística, sinó únicament en aquelles obres en les quals representa nus. Aquest conjunt d'obres, tot i participar de la concepció moderna del nu femení, susciten un seguit de qüestions en relació a quin lloc podia ocupar una creadora en la història d'un gènere que semblava, per definició, masculina. Podria ser que aquesta artista es limités a assumir les fantasies vouyerístiques dels seus col·legues? O per ventura va aconseguir rellegir el nu des d'una perspectiva més crítica, o al menys diferent? Els seus nus reflecteixen una voluntat de transformar el llenguatge masculí a través d'una reapropiació més personal, plantejant certa subversió dels models dominants?

Amb aquest treball he intentat trobar resposta a aquest seguit de preguntes, amb l'objectiu de fons de veure, a partir de les seves representacions, quina nova lectura aporta Suzanne Valadon a la tradició del nu femení. Per tal d'intentar respondre a aquest objectiu, he estructurat el treball en quatre grans apartats.

En el primer apartat del treball m'he centrat en la vida de Suzanne Valadon, destacant aquelles experiències que han contribuït a la seva constitució com artista i a la seva manera de representar el nu femení. M'he centrat en varies biografies de l'artista, especialment en la de Jeanine Warnod, publicada el 1981,² i en la conferència *Suzanne Valadon: el arte y las mujeres libres* que Ángeles Caso va realitzar el març del 2012, dins del cicle de conferències dedicades a les dones de la Belle Époque, organitzades per la Fundació Mafre.³ He complementat el meu discurs consultant diferents articles que m'han permès ubicar a Valadon en un context, i que m'han ajudat a entendre algunes de les situacions que va viure l'artista. D'altra banda, han estat de gran suport durant tot el treball el llibre de Patricia Mayayo *Historias de mujeres, historias del arte*,⁴ i *El desnudo femenino* de Lynda Nead,⁵ que m'han ajudat a familiaritzar-me amb alguns termes i m'han proporcionat una perspectiva més global sobre les dones artistes i el nu femení.

En el segon apartat he treballat la tradició de la concepció masculina del nu femení, centrant-me sobretot en la resignificació moderna, per tal d'entendre el punt de partida de la relectura que en fa Valadon. Seguint el model de la "Venus eròtica" iniciat per Tiziano, he fet un petit i breu recorregut de com s'ha anat treballant, fins arribar a Manet, i a la seva "Venus eròtica" moderna. Per enfocar aquest apartat i estructurar el discurs, m'ha estat de gran ajuda el llibre de Bea Porqueras, *Reconstruir una*

² WARNOD, Jeanine. *Suzanne Valadon*. Bergamo: Industrie Grafiche Cattaneo, 1981.

³ Vegeu: conferència de Ángeles Caso "Suzanne Valadon: el arte y las mujeres libres", dins del cicle de conferències *Arte y libertad. Las mujeres de la Belle Époque* organitzades per la Fundació Mafre, realitzada el 28 de març del 2012 a Madrid.

⁴ MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.

⁵ NEAD, Lynda. *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos, 1998.

tradición. Las artistas en el mundo occidental,⁶ així com les aportacions que fa Carol Duncan en l'article "Virility and Domination in Early 20th Century Vanguard Painting".⁷ Per altra banda, en alguns moments també m'he recolzat en *EL desuno* de Kenneth Clark.

En el tercer capítol m'he centrat específicament en les representacions de nus de Suzanne Valadon. Després de situar-me en la relectura que fa l'artista, he analitzat les diferents obres agrupant-les per diferents temàtiques: *toilette*, al·legories tradicionals, nus de cos sencer, autoretrats, i per últim, nus masculins. Per realitzar aquest anàlisi concret de les seves representacions, m'he basat en els estudis i aportacions de Patricia Matthews,⁸ Gill Perry⁹ i Rosemary Betterton.¹⁰

Arribant al final del treball, he trobat interessant remarcar que Suzanne Valadon no l'hem de concebre com una artista aïllada dins de l'art modern, com ella, altres dones van treballar el nu femení, desmarcant-se de les connotacions repressives i sexuals que dominen molts dels treballs dels seus contemporanis. Així, per tal d'oferir una visió més global de com va ser treballat el nu femení per les dones artistes a principis del segle XX, m'he centrat, a partir dels estudis realitzats per Gill Perry,¹¹ en l'obra de Paula Modersohn-Becker, Émilie Charmy i Jacqueline Marval.

Finalment i a tall de conclusió, he intentat oferir una imatge general de la relectura del nu femení que fa Valadon, emmarcant-la dins del conjunt d'artistes modernes que també van treballar en aquesta resignificació, i per últim reivindicant la recuperació de tot aquest conjunt de dones que la història de l'art masculina ha oblidat.

Per últim, una consideració més. Ella no es deia Suzanne Valadon, sinó Marie Clementine Valadon, però he preferit referir-me a ella sempre com a Suzanne Valadon, ja que és amb el nom que va firmar totes les seves obres, i després d'haver compartir tantes estones amb ella, crec que la pròpia artista es reconeixia com a tal. Es diu que el nom artístic de Suzanne li va posar Toulouse Lautrec, al·legant que, com que havia posat nua per tots els pintors vells de París, el seu nom havia de ser Suzanne, com el personatge bíblic.

2.2. Estudis crítics sobre

Ens els darrers anys, són moltes les artistes que mica en mica han anat sortint a la llum, que han estat desenterrades i rescatades gràcies a la tasca de redescobriment que va proposar el moviment feminista dels 70 i que han portat a terme diverses historiadores i alguns historiadors de l'art. La recuperació de l'obra i les vides d'aquestes artistes ha contribuït a elaborar discursos que, per una banda, qüestionen els valors universals i absoluts (com per exemple, certes concepcions de la bellesa i de l'erotisme) que han constituït la història de l'art occidental, i per l'altre, permeten configurar una història de l'art més complexa.

⁶ PORQUERAS, Bea. *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*. Madrid: Horas y Horas, 1994.

⁷ DUNCAN, Carol. "Virility and Domination in Early 20th Century Vanguard Painting". *Artforum*, (dembre de 1973) pàg.30-39; edició revisada a BROUDE, Norma i GARRARD, Mary D. (eds), *Feminism and Art History, Questioning the Litany*. Nova York: Harper & Row, 1982, pàg. 293-313.

⁸ MATTHEWS, Patricia. "Returning the Gaze: Diverse Representations of the Nude in the Art of Suzanne Valadon. Collage Art association". *The Art Bulletin*, vol. 73, núm. 3, (1991).

⁹ PERRY, Gill. "Gender, modernism and psychoanalysis" A: *Gender and Art*. New Haver: Yale University Press, 1999, pàg. 195-227.

¹⁰ BETTERTON, Rosemary. "How do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon". *Feminist Review*, núm. 19 (primavera de 1985).

¹¹ PERRY, Gill. *Women artist and the Parisian avant-garde*. Manchester: Manchester University Press, 1995, pàg. 107-143.

Gill Perry, va ser una de les descobridores de Suzanne Valadon, i gràcies a la seva tasca avui en dia, tot i no ser popularment coneguda, podem saber molt més de la seva vida i obra. Valadon, a diferència de moltes artistes del moment –com Paula Modersohn Becker, que a través de les seves cartes va deixar un gran patrimoni escrit sobre la seva vida– gairebé no va escriure, i el poc que conservem, presenta moltes contradiccions. Si bé va tenir una vida molt activa i moguda, les fantasies que ella mateixa va elaborar sobre aquesta encara fan que sigui més difícil descobrir el seu bagatge sense perdre'ns pel camí.

Al llarg de la seva vida Valadon va arribar a assolir una certa fama, tant per la seva descarada vida com per la seva obra, va participar constantment en exposicions, i va mantenir contacte amb els grans marxants del moment, fins que André Utter, el 1909, va passar a gestionar la seva obra i la del seu fill.

La primera exposició en la que va participar Valadon va ser el 1894 a la Société Nationale des Beaux-Arts. Al 1897 les seves obres van passar a ser gestionades pels marxants Lebrac de Bouteville i Ambroise Vollard, el darrer dels quals va publicar els seus gravats el 1897. Valadon va exposar al Saló des Indépendants i a les galeries privades reservades a la pintura d'avantguarda de Berthe Weil i de Bernheim-Jeune. La primera de les seves exposicions particulars es va celebrar el 1911 a la galeria Colvis Sagot i les seves obres van ser exposades un any més tard en una exposició col·lectiva a Munic, organitzada també per Colvis Sagot. El 1920 va passar a ser sòcia del Salon d'Automne, en el qual havia participat regularment des de 1909. El seu període més productiu l'hem de situar entre els anys 20 i els anys 30, on s'emmarquen la majoria dels seus grans nus. L'èxit aconseguit en aquest període va ser decisiu per la seva carrera. El treball de Valadon va seduir fortament a crítics i col·leccionistes i des de 1921 fins al final de la seva vida va gaudir d'un considerable reconeixement. La seva reputació internacional es va confirmar el 1928 gràcies a un article amb il·lustracions de les seves obres, que es va publicar al diari alemany *Deutsche Kunst und Dekoration*, i per la publicació del monogràfic d'Adolphe Basler el 1929. Es van organitzar grans retrospectives de la seva obra el 1927, 1929, 1931 o 1932.¹² Va ser sol·licitada per nombroses exposicions col·lectives a França i a l'estranger des del 1933 fins la seva mort, i va participar al Salon des Femmes Artistes Modernes. A partir dels anys 30, Valadon, Utter i Utrillo, que havien exposat sovint conjuntament des de 1917, es van decidir separar, i en vida no van tornar a compartir espai expositiu.

La crítica de l'època sovint va caracteritzar la seva obra de "viril". Anys més tard, a la dècada del 1960, el crític Bernard Dorival va descriure una de les seves obres com "la més viril de les fetes per pintores". Tot i que amb el temps, s'han anat trobant altres adjectius molt més assertius per descriure la seva obra i el seu estil, la caracterització de "viril" ens indica que ja en el seu moment Valadon va ser considerada una gran artista, a l'altura dels pintors masculins, ja que pels crítics del moment, una obra d'art "viril" equivalia a una obra d'art bona, mentre que una obra d'art "femenina" suposava una obra d'art inferior.

Tot i el reconeixement que va rebre en vida, després de la seva mort, la seva obra, com la de moltes artistes, es va anar oblidant, i la seva figura va anar perdent la fama que va aconseguir en vida. Tot i que es van seguir fent exposicions de l'artista,¹³ va quedar eclipsada pels grans noms masculins del període, i el seu art va anar agafant un seient en segona fila, respecte els seus contemporanis, incloent les pintures del seu fill Maurice Utrillo, i certament no s'ha convertit en part del cànon dels artistes d'avantguarda. Quan ha estat apreciada, només ho ha estat en relació amb el model disponible del postimpressionisme. Tot i que la paleta postimpressionista i l'estil "sintètic" que apareixen en alguns

¹² A la galeria Berthe Weill, la galeria Bernier, a la galeria Le Centaure de Brussel·les, i a la galeria Georges Petit, per ordre de dates.

¹³ Algunes de les més interessants són la del 1947 a la galeria Pétridès, el 1948 al Musée Nationale d'Art Moderne de París, el 1960 a la Haus der Kunst de Munic, el 1965 Musée de l'Ain, dedicada a Utrillo, Valadon i Utter, el 1974 la seva obra es va exposar a l'exposició *Centenaire de l'Impressionnisme* al Grand Palais de París, al 1976 a la Maison des Arts et des Loisirs.

dels seus treballs han permès als crítics situar-la fàcilment en aquests àmbits, el seu art es relaciona amb aquests paradigmes només de manera tangencial. A més es considera una ciutadana de segona classe en el panteó dels genis postimpressionistes, que ella va “seguir”, com Gauguin o Degas, i els crítics i historiadors normalment han fracassat en veure el significat del seu treball en altres termes.¹⁴

En els últims 30 anys s’ha produït un fort ressorgiment de l’interès de la seva obra, potenciat per la tasca d’algunes historiades de l’art feministes, que al revisar la seva obra, han detectat en els seus nus femenins un seguit d’estratègies transgressores. Si bé a partir d’aquest redescobriment, s’han portat a terme alguns estudis molt rellevants sobre la seva persona, la seva obra i la transgressió que aquesta va suposar, com els realitzats per Gill Perry i Rosemary Betterton, aquesta no ha estat la tònica general. La majoria de llibres que ens parlen de Suzanne Valadon ens la presenten, per una banda, com la mare de Maurice Utrillo, que també pintava, mentre que altres es centren molt més en la seva experiència com a model, i en la relació que Valadon va mantenir amb els diferents artistes. Aquestes consideracions creen una imatge de Valadon centrada en el seu rol de mare i de model, i obvien la gran pintora que trobem al darrere de tot això.

En aquests últim anys s’han realitzat algunes exposicions importants de l’artista, entre les quals podem destacar l’exposició dedicada a la “trinitat maleïda”, com posteriorment han estat anomenats Valadon, Utrillo i Utter, i la seva experiència de compartir casa i taller, que porta per títol *Utrillo, Valadon, Utter - 12 Rue Cortot: Un Atelier, Trois Artiste*, realitzada el 2008 al Musée Utrillo-Valadon, a Sannois; i l’exposició *Valadon & Utrillo*, realitzada el 2009 a la Pinacothèque de París. A part d’exposar al costat d’Utter i Utrillo, la seva obra també ha participat en moltes exposicions conjuntes, entre les quals podem destacar l’exposició *Amazonas del Arte Nuevo* del 2008, organitzada per la Fundació Mafre, dedicada al paper realitzat per les dones en el desenvolupament de l’art modern. I recentment, aquest hivern del 2014, algunes de les seves obres han participat de l’exposició *Esprit Montmartre. Bohemian life in Paris around 1900* realitzada a la Schirn-Kunsthalle de Frankfurt .

Actualment les majoria de les seves obres es troben repartides en diferents museus francesos i nord-americans, al Petit Palais de Ginebra i al Museum Ludwig de Colònia. Així com també en algunes col·leccions particulars.¹⁵

¹⁴ MATTHEWS, Patricia. “Returning the Gaze: Diverse Representations of the Nude in the Art of Suzanne Valado”. *The Art Bulletin*, vol. 73, núm. 3 (1991), pàg. 415-430.

¹⁵ Jean-Claude Bellier, París; Oscar Ghez, Ginebra; F. Peter Model, Nova York; Dina Vierny, París; Paul Pétridès, París; i Robert Lehmann, Nova York.

3. La vida de l'artista

Són moltes les històries i anècdotes que s'han creat al voltant de la vida de Suzanne Valadon, i si bé algunes semblen respondre als fets reals, d'altres no fan més que alimentar al "mite" de dona bohèmia i extravagant que s'ha creat en torn a la seva figura de model i artista. En aquest apartat intentaré donar una visió amplia de la seva vida, sense caure en aquesta rumorologia, destacant aquells moments i experiències que van contribuir a la seva constitució com artista i a la seva manera de representar el nu femení. Abans però d'endinsar-nos en la vida de Suzanne Valadon és interessant tenir present una consideració.

La vida de Valadon va ser molt diferent a la de moltes artistes de la seva època, i aquesta diferència, ve marcada, sobretot, per la seva classe social. Suzanne va tenir la sort de formar part de la classe obrera, i això va ser al que li va permetre viure la vida com ella va voler, allunyada de les costums i moral burgesa de la classe mitjana alta, que recloïa a les dones a l'àmbit domèstic, aferrant-se a la idea de l'etern femení, de la dona com a "àngel de la llar", limitant la seva participació social, i sotmetent-les a un control exhaustiu de les seves vides, sobre els seus costums, sobre els seus comportaments, i específicament sobre el seu comportament sexual. El món on va créixer Valadon forma part d'una altra realitat, la de la *Belle Époque*, caracteritzada per una vida d'espectacles permanents, de gent al carrer, de nits llargues plenes de dones, pel Moulin de la Galette i el Chat Noir, una realitat marcada sobretot per una gran llibertat que l'acompanyarà la resta de la seva vida i que la portarà a viure fins l'últim moment guiada pels seus desitjos i impulsos, sense haver-se de justificar mai.

Per altra banda, aquesta posició social també li va permetre entrar en el món masculí com a model d'artistes, i li va donar una llibertat (que ella va agafar) de posar-se en el rol d'artista com una més "dels nois". La primera posició hauria sigut impròpia per a una dama de la burgesia, i la segona hagués sigut inaccessible per a aquestes dones en les condicions de vida restrictives que tenien. Valadon va beure i va sortir de festa amb els seus amics artistes, un comportament inadmissible per l'ideal femení del moment. I gràcies a aquesta classe social, va poder pintar nus femenins sense diluir el seu gènere i sense posar en perill la seva pròpia posició o amenaçar el seu estatus. Com Valadon, també Berthe Morisot i Mary Cassatt van pintar sobretot dones, però el seu art parla de manera molt diferent de l'àmbit femení, i aquestes diferències venen donades sobretot per la classe social.¹⁶

Valadon va néixer el 1865, a Bessines-sur-Gartempe, un petit poble a les afores de París. Filla il·legítima de Madeleine Valadon, treballadora domèstica, no tenim cap constància de qui va ser el seu pare, i consegüentment la petita Suzanne, va rebre el cognom de soltera de la seva mare.

Al 1870, quan tenia 5 anys, mare i filla es traslladen a París i s'instal·len a Montmartre. Montmartre era aquest lloc extraordinari que tant ha marcat la història de l'art, situat a les afores de París en aquell moment. Era encara com una mena de poble, ple de cases i d'habitatges molt humils, on es barrejava la classe obrera amb els artistes, que sobretot des de 1850, començant per alguns dels membres del grup impressionista, es van anar instal·lant en aquesta zona que els permetia viure amb un cert desfogament econòmic. Montmartre va exercir el seu efecte d'atracció entre aquests artistes perquè oferia tots els indicadors del cànon de la modernitat: barri marginal, llibertat d'actes i d'esperit, ambient artístic a vessar, llocs de trobada i d'esbarjo i molts noms propis que hi tenien el taller i l'habitaven. L'*Esprit* Montmartre consistia en la vivència a fons de totes les possibilitats que el barri oferia. Joventut, art i

¹⁶ MATTHEWS, Patricia. "Returning the Gaze: Diverse Representations of the Nude in the Art of Suzanne Valadon". *The Art Bulletin*, Vol. 73. Núm. 3, 1991, pàg. 416.

bohèmia n'eren les premisses. Era un lloc on la gent es barrejava, la classe humil i treballadora, els artistes bohemis, i on també hi trobaven el seu espai homes, fonamentalment burgesos, que es divertien freqüentant a la noies molt més lliures, molt menys vigilades per les seves famílies.¹⁷

A diferència d'altres artistes, Suzanne no arriba a Montmartre atreta per la llibertat bohèmia que si respirava, sinó seguint a la seva mare per necessitats econòmiques. No obstant això, la petita Valadon va créixer envoltada d'aquest ambient suggeridor, ple de tavernes, cabarets i teatres. Es diu que des de ben petita, Suzanne ja passejava lliurement pels carrers de Montmartre. Les múltiples feines de la seva mare, no li deixaven gaire temps per estar amb ella, i tot i que durant un temps Suzanne va anar a una escola de monges, es diu que sovint preferia quedar-se pintant les aceres dels carrers amb guixos que anar a classe. Des de molt jove va haver de valer-se per sí sola a través de diversos treballs: passejava infants pel parc, servia taules etc. Per la seva condició social, i els pocs estudis als quals va tenir accés, hauria estat fàcil que hagués seguit els passos de la seva mare i hagués acabat guanyant-se la vida com a serventa o abocant-se a la prostitució. En un moment donat, va canviar el que hauria de ser el rumb de la seva vida.¹⁸

Un dels clients del bar on feinejava, al Cabaret dels Asesins, li proposa entrar en el món del circ, motivat per la seva bellesa i figura. Enlluernada pel món de l'espectacle, Suzanne comença a treballar als 15 anys com a trapezista al Circ Molliet, a la Place de Pigalle, i es submergeix en el sí d'aquella bohèmia que l'havia rodejat des de petita. El circ, igual que els cabarets, les sales de ball, o els teatres de varietats, formaven part de la vida noctàmbula i bohèmia de Montmartre i funcionaven com a punt de trobada dels artistes. El món de l'espectacle i el món de l'art es trobaven estretament connectats, ja que ambdós formaven part de la bohèmia que es respirava i es consumia. Molts artistes assistien als espectacles de circ buscant emocions fortes, diversió, bones vistes i alguns aprofitaven per prendre apunts dels moviments de les acròbates, trapezistes, amazones i ballarines, que després acabarien esdevenint part del seu imaginari pictòric. Entre aquests artistes que freqüentaven el circ hi ha a Degas, Renoir, Puvis de Chavannes, Léandre i sobretot Toulouse-Lautrec.¹⁹

Tot i que la incorporació de Valadon al circ pugui semblar una anècdota més de la seva vida, és un fet que no podem ignorar, ja que és precisament a partir de la seva feina com a trapezista al Molliet que comença a interactuar amb el món bohemí i estableix així un primer contacte amb tots aquests artistes. Però ben aviat es van acabar les seves aclamades nits com estrella de l'espectacle, una caiguda durant un entrenament la va deixar fora de combat, i per sort o per desgràcia, va haver d'abandonar el mallot i els vestits de brillantets, i encaminar la seva vida cap una altra banda.²⁰

3.1 La model de pintors

La relació que havia establert amb els artistes que freqüentaven el Molliet li va permetre començar a treballar com a model dels més notables pintors que encara vivien a Montmartre. La seva joventut, bellesa i espectacular figura van fer que aviat es convertís en una model molt cotitzada. Són molts artistes els que la van pintar, enlluernats per la seva intensa i misteriosa mirada d'ulls blaus. Comença així la seva vida entre pintors, primer com a model i més endavant com artista.²¹

¹⁷ WARNOD, Jeanine. "Suzanne Valadon". Bergamo: Industrie Grafiche Cattaneo, 1981, pàg. 13-21.

¹⁸ Ibídem., pàg. 13-15.

¹⁹ STORM, John. "The Valadon Drama. The life of Suzanne Valadon". Nova York: E. P. BUTTON & CO., INC., 1958, pàg. 49-51.

²⁰ Vegeu: conferència *Suzanne Valadon: el arte y las mujeres libres*, realitzada per Ángeles Caso, el 28 de març del 2012, dins del cicle *Arte y libertad. Las mujeres de la Belle Époque*, organitzat per la Fundació Mafre.

²¹ ANN SUTHERLAND, Harris. *Femmes Peintres: 1550-1950*. París: Des Femmes, 1981, pàg.259

L'ofici de model, en un primer moment, semblava una feina molt adequada per a una noia jove, bonica, i sense gaires perspectives de futur. Com ella, eren moltes les noies que s'exposaven davant la mirada dels pintors, i esperaven ser escollides al mercat de models que es reunia a la Place du Tertre, el qual oferia els artistes una gran i variada oferta. La relació que s'establí entre pintors i models constituïa un món molt especial, hi ha moltes històries de models que es convertien en amants dels pintors.²² A Valadon la va perseguir durant tota la seva vida les murmuracions sobre els molts pintors, més grans, amb els quals es deia que havia tingut relacions. Però realment ella l'única relació que va reconèixer sempre va ser amb Toulouse-Lautrec.

Suzanne va posar per molts dels grans artistes del moment. És difícil saber quin va ser el primer a qui va inspirar, però sí que podem afirmar que va ser una de les models predilectes de Renoir: la cara fresca i el gest descarat de Suzanne disposada a viure la vida, van personalitzar moltes de les figures de les seves pintures com *Danse à la ville* i *Danse à la campagne*, ambdues de 1883. Pierre Puvis de Chavannes també la va fer servir de model en algunes de les seves obres, entre les que destaca *Els Bosc Sagrat*, de 1884, obra en la qual ella és la model de totes les figures representades.²³ És interessant veure com l'artista ens presenta aquestes dones nues: són muses i al·legories de les arts, dones idealitzades i estilitzades en un entorn sagrat i idíl·lic, que obvien la mirada de l'espectador, abstrertes en la seva vida ideal. Aquestes dones semblen viure alienes a qualsevol tipus de conflicte, d'inquietud i fins i tot de consciència d'elles mateixes: no semblen tenir ni exigències ni desitjos. Simplement en les mostra. Toulouse-Lautrec va ser un altre dels artistes que la va utilitzar per realitzar moltes de les seves pintures.

La seva etapa com a model sovint ha estat molt recreada, ja que permet parlar de molts dels grans artistes del moment. Però crec és més interessant centrar-nos en què va significar per Suzanne aquesta connexió amb el món de l'art, des de la perspectiva de model; i com aquesta experiència va influenciar a la seva constitució com artista i en la seva obra posterior.

Per una banda, la connexió amb aquests pintors li va obrir les portes al món artístic que s'estava coent a Montmartre. Suzanne veu i participa de la modernitat juntament amb els seus amics, i és aquest esperit de modernitat, enfocat des d'una altra perspectiva, el que més endavant trobarem en les seves pintures. Ella serà una artista moderna, que pintarà i s'interessarà pels mateixos temes que representaven molts dels artistes pels quals feia de model. Com més endavant veurem, moltes de les temàtiques que apareixen en les pintures de Valadon, les banyistes, la *toilette*, el propi nu femení, són cultivades anteriorment per molts d'aquests artistes: Toulouse-Lautrec té tota una sèrie dedicada al tema de la *toilette*, les famoses banyistes de Renoir i Cézanne, i els nus de Manet, Gauguin i al mateix Cézanne. Així veiem que l'obra dels artistes pels quals ella estava posant, va constituir al punt de partida de la seva obra.

Per altra banda, Suzanne no va rebre mai una educació artística formal, i va ser a través de l'observació del treball dels artistes des de la seva posició de model, que va aprendre l'ofici. Mirant els gestos, la tècnica, la manera de construir el quadre, la composició i l'organització dels personatges, dels artistes que la van pintar. Així com l'experiència de posar com a cos davant la mirada masculina, i dur a terme un escrutini del procés que transforma i posiciona el cos com l'objecte de les mirades, va tenir grans conseqüències per la seva pròpia actitud davant el cos femení i la imatge de la dona. Per tant la seva educació artística a través de la participació en un ambient bàsicament masculí també va ser molt important en la formació de les seves aptituds, ja que aquesta experiència com a model l'ajuda a

²² PÉREZ GAULI, Juan Carlos. "El pintor y la modelo, historia de una desigualdad". A: CAO, Marián L. F. *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*. Madrid: Narcea, 2000, pàg. 73-81.

²³ WARNOD, Jeanine. *Suzanne Valadon*. Bergamo: Industrie Grafiche Cattaneo, 1981, pàg. 21-24.

configurar, a partir de la relació i l'observació d'aquests artistes que la pintaven, una pròpia concepció de la pintura, que si bé en certs aspectes serà compartida amb els mateixos artistes, alhora desenvoluparà tota una nova manera de mirar la "realitat compartida" que l'allunyarà al mateix temps d'aquests. Aquest paper de model li atorga una mirada molt interessant ja que com a model s'exposa a la mirada del pintor, i com a artista ella posarà la seva mirada sobre ella mateixa i els altres. Construirà així la seva obra des d'aquesta visió d'observadora i d'observada, una relació força excepcional.

Entre l'activitat de model i la seva intensa vida social, Valadon seguia dibuixant, activitat que no havia abandonat mai, i anava incorporant els seus treball tot allò que anava aprenent del contacte amb aquests artistes. Seran molts els artistes que l'influenciaran al llarg de la seva carrera, però des d'un bon principi va admirar a l'obra de Dürer i en general la dels mestres alemanys del segle XVI, atreta per la seva mirada trista.²⁴

És en aquesta època quan, amb només 18 anys, neix el seu primer i únic fill Maurice, que amb el temps es convertirà amb un pintor reconegut. Mai no s'ha sabut qui va ser el pare, ja que sembla ser que en aquell moment tenia dos amants.²⁵ Més endavant, quan el nen tenia entre 6 i 7 anys, va ser reconegut per un del seus possibles pares, el català Miquel Utrillo, que durant la seva estada a Montmartre havia mantingut una intensa i passional història amb Suzanne. Tot i que el naixement del seu fill i l'absència de pare ens pugui semblar un fet irrellevant, ens permet fer-nos una idea de la vida de gran llibertat que gaudia Suzanne amb només 18 anys: es permetia tenir amants, sortir per les nits als bars i a les festes poc recomanables, segons la moral burgesa, de Montmartre, etc.

3.2 L'artista Suzanne Valadon

Quan va acabar de fer tots els papers de model, es va concentrar amb el seu propi cos, en la seva pròpia mirada, per redescobrir-se a ella mateixa i trobar la seva identitat. Així es reinventa, i es descobreix com a pintora. Dibuixar era la seva forma d'afirmar-se per existir, i la companyia constant dels pintors l'havia animat a dibuixar cada vegada més, però aquests encara no sabien que la jove model pintava. El descobriment per part dels pintors del rol creador de Suzanne compte amb varies versions, però en totes trobem com a gran protagonista a Degas. Jeanine Warnod ens diu que mentre Valadon estava a casa seva dibuixant, va trucar a la porta per sorpresa al seu amant, en aquells moments Toulouse-Lautrec. L'artista la va descobrir dibuixant, i encuriós per l'afició de la seva model, va estar mirant els dibuixos que Valadon tenia sobre la taula. Va demanar que li ensenyés més, i reconeixent que aquells dibuixos tenien molt de mèrit, sobretot perquè mai no havia rebut cap tipus de formació, va decidir compartir-los amb els seus amics. Més endavant, Lautrec va escriure una carta de presentació de Suzanne per Degas, ja que era la persona amb qui més es podien relacionar els seus dibuixos, i Valadon se'n va anar a veure el gran mestre. Degas va mirar els seus dibuixos i es diu va dir: "Vostè és un dels nostres", i la va acceptar com "alumne".²⁶

Al costat de Degas, i amb la companyia dels altres artistes, Suzanne va adquirint una qualitat realment notable: marca molt la línia, marca molt com farà després en la seva pintura la monumentalitat de les figures, són formes bastant volumètriques que recorden a Cézanne. Influenciada per Degas, comença a dibuixar com instantànies preses de la vida de la seva mare, de les seves veïnes i amigues, d'altres models, dels seu fill, etc. Els dibuixos protagonitzen la primera etapa de la seva vida com artista, ja que del 1883 al 1893, pràcticament tot al que s'ha conservat de la seva obra són dibuixos. Excepció però,

²⁴ WARNOD, Jeanine. "Suzanne Valadon". Bergamo: Industrie Grafiche Cattaneo, 1981, pàg. 45.

²⁵ Conferència d'Ángeles Caso citada supra.

²⁶ WARNOD, Jeanine. "Suzanne Valadon". Bergamo: Industrie Grafiche Cattaneo, 1981, pàg. 37-40.

d'un autoretrat al pastel del 1883 (fig.31), en al que es mostra seriosa i amb una mirada ferma. Així veiem com Valadon escull des d'un primer moment un dels gèneres que suprimeixen amb més radicalitat la relació jeràrquica entre pintor i model. Ella mateixa és la seva model i a la vegada pintora. Si bé és cert que són molts els/les artistes que han realitzat autoretrats al llarg de la història, és interessant al fet de que una de les seves primeres obres sigui un autoretrat. No comença pintant les tavernes, el cafès, el món nocturn que freqüenta, ni el paisatge de Montmartre, així com tampoc natures mortes i flors, sinó que es centra en ella mateixa, i en la vida i costums quotidianes que constitueixen el seu món més íntim, com més endavant veurem amb el seguit de dibuixos que dedica al tema de la *toilette*.²⁷

A començaments de la dècada dels 90 comença a introduir el color en la seva obra. Accentua el seu treball amb pastels i comença a pintar a l'oli. Al costat de Lautrec, Suzanne comença a descobrir les grans possibilitats del color, al mateix temps que es comença a enfrontar a noves dificultats davant de la tela en blanc. Mica en mica, es va endinsant en el món de la pintura, i més endavant Degas li ensenya la tècnica de l'aiguafort. Així va creixent com artista envoltada de tots aquests pintors i protegida per Degas.²⁸ En aquestes primeres pintures, presenta una obra que té molt de Cézanne, en la manera de treballar els volums, amb una certa geometria; i trobem un interès per captar el moviment que la relacionen directament amb el mestre Degas.

En aquests anys que comença a pintar, Valadon abandona a Tolouse-Lautrec i té un idil·li amb Erik Satie, músic tímid i solitari amb qui va mantenir una relació molt passional. Ell s'enamora perdudament d'ella, es conserven algunes cartes d'amor que testimonien la gran passió i adoració que sentia el músic, és la dona de la seva vida, però a la vegada la dels seus malsons, ja que és una dona totalment lliure. Finalment l'abandona i s'acaba casant el 1896 amb un amic de Satie, Paul Mousis, un home que no formava part del món bohemi dels artistes i potser per aquesta raó Suzanne es va interessar per ell. Paul treballava en el món financer i tenia una certa fortuna, al seu costat Suzanne comença una nova vida més serena, més tranquil·la, i econòmicament favorable. El matrimoni es trasllada a viure a una zona residencial de París, tot i que Suzanne mai va acabar d'abandonar del tot Montmartre, ja que Maurice, apartat del nucli familiar del matrimoni, es va quedar vivint allà amb l'àvia.²⁹ És a partir d'aquest moment que Maurice comença a tenir problemes greus: als 15 anys s'ha convertit en un prealcohòlic, i no tarda en caure completament en l'alcoholisme, influenciat per l'ambient que es respirava a Montmartre.

Davant d'aquesta situació, i després d'intentar-lo col·locar en el món laboral, Suzanne va optar per ensenyar-li a pintar. Maurice hereta el talent de la seva mare, i es converteix en el "gran pintor" Maurice Utrillo. Maurice a través de la seva obra va retratar el París de Montmartre amb una paleta molt blanca, tot i que va tenir una vida molt negra. Va ser un alcohòlic tota la seva existència, i es va passar la vida entre internaments a manicomis, hospitals i cases de repòs. Sovint era detingut per la policia, ja que quan bevia es tornava molt agressiu. Però al seu talent per la pintura era gran, i ho va demostrar. Va tenir uns quants anys d'esplendor, la seva fama va anar creixent, però la seva pròpia condició física el va limitar molt. Passava èpoques en les que no pintava res, estava tot els dies pel carrer, desapareixia, el trobaven tirat pels carrers o el detenien. S'acusa molt a Suzanne, tot i que no hi ha dades suficients, ja que es diu que ella el va explotar, però no se sap fins a quin punt això és cert. És veritat que va provar de

²⁷ VALDIVIESO RODRIGO, Mercedes. "El autorretrato femenino en la historia de occidente". A: *Pensar las diferencias*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1994, pàg. 97-124.

²⁸ WARNOD, Jeanine. *Suzanne Valadon*. Bergamo: Industrie Grafiche Cattaneo, 1981, pàg. 57-59.

²⁹ Conferència d'Ángeles Caso citada supra.

vigilar-lo i controlar-lo, evidentment era el seu fill, no sabem si ho va fer únicament per interès, o perquè ella realment l'estimava.³⁰

Valadon va anar seguint la seva pròpia carrera, a un ritme molt més lent que al seu fill. Al 1894 exposa per primera vegada al Salon de la Nationale, gràcies a la carta de recomanació que l'escultor Bartholomé li va fer arribar el president del Saló, Paul Helleu. En aquesta carta Bartholomé li demana que quan Suzanne presenti els dibuixos se'ls miri amb deteniment.

*"Mon cher Helleu, il y a quatre pu cinq jours se présentait chez moi, envoyée par un ami, une pauvre femme porteur d'un énorme paquet de dessins. Elle désirait exposer au Champ de Mars et cherchait un appui. Je ne vous la recommande pas, je vous demande seulement de regarder quand ils passeront au jury les dessins signés Valadon. Vous y verrez de graves défauts mais je pense aussi des qualités si cureuses que sans doute vous aurez les plaisir de les faire..."*³¹

El propi Bartholomé diu que ell veu errors molts grans en els seus dibuixos, però al mateix temps identifica unes qualitats molt curioses. Finalment, Suzanne acaba presentant dos quadres al Saló, *La Toilette du petit-fils* i *Grand-mère et son petit-fils*, i tres estudis d'infants. Un d'aquests estudis no passa desapercebut i un crític li dedica una pàgina elogiant-lo.³²

Després d'aquesta primera exposició, Degas li compra tres dibuixos, i li presenta alguns dels col·leccionistes més rellevants del moment: a Le Barc de Bouteville, marxant de Lautrec, d'Émile Bernard, de Sérusier, de Pissaro, de Cézanne i de Gauguin; i a Durand-Ruel, marxant de Le Veell, els quals es comencen a interessar pel seu treball.³³ Suzanne va arribar a tenir un cert èxit i reconeixement, però mai va vendre, i el poc que va vendre, va ser a un preu molt baix, realitat que té a veure directament amb el fet de que era una dona. Com tantes vegades ha passat, el treball d'una dona es valorava molt menys que al d'un home.³⁴

Valadon es va anar interessant per les obres dels *fauves* i, tot hi no haver conegut a Gauguin, va veure moltes vegades les seves pintures en les galeries de Vollard i de Théo van Gogh, a casa de Degas, i al cafè Volpini el 1889, arran de l'exposició d'impressionistes i sintetistes que va reunir els artistes del grup de Pont-Aven; per altra banda veiem com en algunes obres també s'inspira en Matisse i els Nabis, amb uns fons decoratius. Així Valadon va anar assimilant les influències més diverses però mai va imitar un mestre, la seva pintura, tot i veure de tots aquests artistes, és sempre personal. Ella juga amb els seus nus en un paisatge decoratiu, on podem retrobar les corones de llorer, que ens recorden a Puvis de Chavannes, delimita els contorns amb una línia negra com Gauguin, deforma els cossos amb perspectives a la japonesa. I totes aquestes influències floreixen en una obra original per la seva barreja d'estilització i de realisme, de veritat i d'artifici.³⁵

Durant 13 anys Mousis va mantenir a Valadon portant una vida burgesa, amb l'excepció que seguia pintant cada vegada més, i seguia pintant aquests tipus de quadres "anormals" pel que es considerava

³⁰ Conferència d'Ángeles Caso citada supra.

³¹ Fragment de la carta de Bartolomé al president del Saló, Paul Helleu, recollida per Jeanine Warnod al seu llibre; *Suzanne Valadon*.

³² WARNOD, Jeanine. *Suzanne Valadon*. Bergamo: Industrie Grafiche Cattaneo, 1981, pàg. 50-51.

³³ ANN SUTHERLAND, Harris. *Femmes Peintres: 1550-1950*. Paris: Des Femmes, 1981, pàg.259

³⁴ Actualment això també passa: fa 5/6 anys, va haver-hi un trobada a Arco sobre la presència de les dones al mercat de l'art espanyol, i amb les dades estadístiques podem saber que es ven molt menys obres fetes per dones que no d'homes. Pràcticament al 80% del que es compra és obra feta per homes, tot i que els percentatge de dones artistes és molt superior al 20%. Aquest fet respon a la realitat de que els col·leccionistes no se'n refien de que l'obra feta per una dona vagi seguint adquirint valor, així com la d'un home si, si està ben gestionada. Amb l'obra d'una dona no se sap molt bé que passarà amb ella.

³⁵ ANN SUTHERLAND, Harris. *Femmes Peintres: 1550-1950*. Paris: Des Femmes, 1981, pàg.259

decent en una pintora. Finalment, al 1909, avorrida d'aquesta vida burgesa, Valadon va abandonar el seu marit i es va enamorar d'un amic del seu fill: André Utter, un electricista que volia ser pintor i que admirava molt l'orba de Valadon. Tot i que ell mai va arribar a ser un gran pintor, es va encarregar de gestionar l'obra de Valadon i de Maurice Utrillo. Quan es van conèixer ella tenia 44 anys i ell 23, i sense cap pudor, es van saltar totes les normes socials, es va separar de Mousis, i se'n van anar a viure junts a Montmartre, obertament i públicament, juntament amb Maurice i la seva mare, en un estudi situat al número 12 de la Rue Cortot.³⁶

Utter va descobrir amb ella un món de sensualitat que fins aleshores li era desconegut, i va ser el model de molts dels nus masculins que va fer Suzanne. Podríem dir que és a partir d'aquest moment que Valadon comença la seva època d'esplendor com a pintora. Amb aquest retorn a Montmartre, Suzanne intensifica la seva producció; trobem moltes pintures de nus femenins d'aquesta època. Per altra banda, el 1910 Suzanne comença una sèrie de retrats col·lectius de la família, entre els quals trobem *Portrait de Famille* de 1912 (fig.37), on trobem un imposant autoretrat de Suzanne amb la ma al pit, al centre del grup. La gran majoria de la seves pintures estan protagonitzades per figures, sobretot femenines, però també va pintar alguns paisatges i quadres de flors, un tema molt recurrent en la pintura realitzada per dones –ja que era un gènere considerat molt adequat per les artistes–, i que alguns artistes com Manet també van cultivar. En el fons hem de tenir clar que estem parlant d'una pintora filla dels impressionistes.

És interessant examinar l'elecció dels seus retrats: la seva família, el seu entorn, els seus amics, els seus gossos, etc. Si Degas i Lautrec pintaven ballarines, gent de circ i de Music Hall, prostitutes i criades, Valadon sembla progressivament voler sostreure's del seu entorn social, donant l'esquena a l'època llunyana, en la que ella era la "terrible Suzanne", que va créixer dignament en la misèria. Model esdevinguda pintora, orgullosa d'haver pujat en l'escala social, confirma la seva promoció en un seguit de retrats que fa de dones respectables: Madame Lévy, dona de negocis; Madame Kars, esposa de pintor; Madame Zamaron, dona d'un gran col·leccionista inspector de policia; i Madame Coquiot casada amb un crític. Aquestes dones tenien l'opulència que ella mai havia tingut i que va conèixer a partir dels anys 20, quan l'obra de Maurice va començar a atraure els visitants que passaven per París, i es volien emportar una imatge del Montmartre dels molins i la Bohèmia.

He començat introduint l'obra de Valadon amb un autoretrat del 1883, i al llarg de la seva vida en va realitzar molts. Un dels últims, del 1931 (fig.38) la mostra a l'edat de 66 anys casi de mig cos i nua. No presenta el cos juvenil i atractiu que atreia els artistes per als quals havia posat com a model, sinó el d'una dona gran i amb els pits caiguts que en un gest d'autoafirmació documenta la seva decadència física. En aquesta obra podem veure la sinceritat i l'atreviment que hi havia en ella, com a persona i com artista. Que una dona de 66 anys es pinti a ella mateixa, amb aquest rostre de soledat –no estava passant un bon moment– i amb l'atreviment de despullar-se i posar encara amb el pit nu, és un gest que demostra el seu caràcter i la seva vàlua.

Deia que no era un bon moment per Valadon. El 1914 es casa amb al seu amant, el jove Utter, just abans que comenci la guerra. Ell es mobilitza a la guerra, i com van fer moltes parelles del moment, es casen per si passa quelcom. Quan acaba la guerra i Utter torna a casa és quan realment comencen a guanyar molts diners amb l'obra d'Utrillo, tants diners que es converteixen realment amb uns burgesos rics de París, tot i que segueixen portant aquesta vida absoluta de bohèmia. Es traslladen en una casa molt gran, tenen cotxe, fet que només es podien permetre les persones riques del moment, i criats. Ella, que era

³⁶ WARNOD, Jeanine. *Suzanne Valadon*. Bergamo: Industrie Grafiche Cattaneo, 1981, pàg. 66-67.

filla d'una criada, i que va estar apunt de seguir al mateix camí, es pot permetre tenir criats. Tot i tenir aquesta vida de rics, és el moment en que Suzanne és més desgraciada; Utter li és permanentment infidel, comença a veure més del compte i es converteix en una mena de nou ric, ple de supèrbia, bastant patètic, que es creia qui sap què per haver "llançat" a la fama la gran Suzanne Valadon i a Maurice Utrillo. Són anys durs per a ella, l'enganya constantment, arriba a casa begut, situacions de violència, fins que finalment ell se'n va.³⁷ Valadon es queda sola, i a través d'aquest autoretrat, es reafirma a ella mateixa, i tot i la seva avançada edat, es presenta com una dona que encara pensa seguir gaudint de la seva sexualitat, no es resigna a perdre la seva llibertat, a perdre el seu desig sexual, i no es resigna a quedar-se sola.

Es diu que els últims anys de la seva vida, sortia habitualment a la nit a recorre els carrers a la recerca d'algun sense sostre per emportar-se el llit. Una d'aquestes nits, recull a un home molt més jove que ella, no se sap ben bé qui era, i d'on provenia, però l'anomenaven Gazi. Volia ser pintor, un dels molts que rondaven per Montmartre intentat aconseguir l'èxit, però es guanyava la vida tocant la guitarra en un bar. És una mica una figura misteriosa. El coneix en el bar que ell tocava, li agrada, li atrau, no se sap ben bé, però se l'emporta a viure amb ella, i viuen junts 4 anys fins que ella mort. No se sap del cert quina va ser la seva relació, si el va convertir en el seu amant, o simplement era un amic, un company, al qui ella protegia i mantenia, ja que gràcies a l'obra del seu fill, Suzanne seguia vivint amb bastant recursos. Va ser el seu company inseparable els seus últims anys de vida.³⁸

Al 1937, ja casi el final de la seva vida, visita una exposició de dones on veu alguns quadres de les seves contemporànies, i tot i apreciar la seva obra i trobar-les molt interessants, ella mateixa veu que també té un lloc entre elles.³⁹ És molt important, ja que trobem una consciència per part de Valadon de que realment és una artista, de que realment és una bona artista.

³⁷ Conferència d'Ángeles Caso citada supra.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

4. La tradició de la “Venus eròtica” en la pintura masculina occidental

*En la tradició artística occidental els nus femenins tendeixen a ser representats de forma idealitzada, no tendeixen a ser retrats sinó estereotips de la bellesa, caracteritzades per la passivitat i la disponibilitat sexual. Al tema general del quadre, sigui aquest mitològic o històric, sol ser una excusa per representar nus i per fer-ho de forma estimulant pel comprador.*⁴⁰

Per introduir-nos en la tradició pictòrica occidental del nu femení, he trobat adequat citar a la historiadora Bea Porqueras, la qual ofereix un bon punt de partida per començar a situar-nos en el complex món artístic del cos femení. D'aquest fragment podem extreure que al llarg de la història el cos femení ha estat tractat com un objecte de plaer masculí, tant pel qui el crea com per qui el mira.

Si bé el nu femení gaudeix d'una llarga tradició en la història de l'art, amb diferents tipus de representació i variants iconogràfiques, fins al segle XX només va ser representat per artistes masculins, i al mateix temps, implícitament les obres anaven dirigides a un espectador també masculí. Aquest fet es deu a que la representació nua de les dones va molt més enllà de la simple imatge d'un cos nu, darrere d'aquestes imatges trobem un seguit de connotacions sexuals i ideològiques, que són el que realment han constituït aquesta tradició. El punt de partida de la representació d'un nu femení és la mirada del propi artista.

Com afirma Tamar Garb, el plaer de mirar mai és una acció innocent, ja que sempre implica una lluita de poder: per una banda trobem el subjecte que mira, i per l'altre, al subjecte que està sent mirant, que queda supeditat aquest mirada. La posició social i sexual estan implicades en aquest procés de mirar, ja que aquesta mirada no és una activitat objectiva, despullada de prejudicis heretats, sinó que és quelcom que està íntimament relacionat amb les diferents formes en que se'ns ha ensenyat a viure, com homes i com a dones, dins d'una mateixa societat. Aquestes diferències no són quelcom predeterminat que es troben dins de les nostres “naturaleses” biològiques, sinó que aquestes diferències venen donades per causes d'orde psicològic i social que determinen lo femení i lo masculí. És evident que els homes i les dones tenen aptituds i característiques sexuals diferents, però aquestes evidents diferències, no són tant importants en si mateixes com pel valor i el significat que cada societat o cultura els hi atribueix.⁴¹

John Berger a principis de la dècada dels 70 va dir que “els homes actuen i les dones pateixen”,⁴² el homes miren a les dones, i les dones observen com són mirades. Aquesta proposta converteix els homes en els portadors actius de la mirada i a les dones en objectes passius d'aquesta mirada. Homes i dones operarien en categories monolítiques, sense tenir en compte les diferències socials i sexuals que existeixen entre ells. Les representacions artístiques de les dones (com un espectacle atraient, com una Magdalena penitent o una Verge pietosa) reflexa el lloc en què es troba situada la dona en el sí de la cultura occidental. Així, l'art sembla estar obligat a establir i mantenir les relacions de poder existents en les relacions socials, perpetuant l'opressió d'aquestes relacions.

“Les imatges, estan reproduint, a un nivell ideològic, les relacions de poder que s'estableixen entre homes i dones. La dona està present en la imatge, però amb les connotacions específiques d'un cos i una naturalesa passiva, posseïble, desproveïda de poder i

⁴⁰ PORQUERAS, Bea. *Reconstruir una tradició. Las artistas en el mundo occidental*. Madrid: Horas y Horas, 1994, pàg. 43.

⁴¹ GARB, Tamar. “Género y representación”. A: D.A. *La Modernidad y lo Moderno. La pintura francesa en el siglo XX*. Madrid: Akal, 1998, pàg. 224-226

⁴² BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Destino, 2004, pàg. 47.

*que està a l'abast de qualsevol. L'home no apareix en la imatge, però aquesta reflexa el seu punt de vista, la seva posició dominant i el seu discurs".*⁴³

El que Parker i Pollock estan dient amb aquesta afirmació és que el resultat directe de la fantasia masculina és aquesta reducció de les dones a objecte. Aquestes representacions ens diuen moltes més coses d'aquest paper dominant que la societat ha atorgat a lo masculí, dels seus temors i ansietats, que no pas del món de lo femení, tot i que aparentment aquest és el tema. Dins d'aquest sistema de representació, la feminitat es troba condicionada per la creativitat masculina, absent en la imatge, però en realitat és la que defineix i controla el món que crea.

*"El cos femení, al ser representat artísticament, deixa de ser el que era per adquirir les connotacions que es desplacen des del subjecte que opera sobre l'objecte. La representació re-presenta, re-construeix a les persones i esdeveniments d'acord amb la ideologia, el gust i les costums del subjecte creador del objecte representat".*⁴⁴

Patricia Matthews exposa, en relació a com el nu femení funciona com "l'altre" del desig en el context del gènere, algunes racionalitzacions de com funciona la mirada masculina. Partint de les teories psicoanalítiques ens diu que el desig sorgeix d'un estat de pèrdua, i representa la separació de l'estat de continuïtat (amb el cos de la mare); el desig és per tant una condició de discontinuïtat i autopossessió (com a participant en la societat) i això encarna una mancança que mai es podrà satisfer. Seguint aquestes teories, Matthews ens diu que la dona és la figuració i el potencial, que omple momentàniament aquesta mancança dins l'ordre simbòlic patriarcal descrit per Jacques Lacan. Així l'actitud convencional del nu femení pot ser entesa com una oferta obstinada per la pròpia discontinuïtat, l'auto-ontenció, per tal de satisfer el desig eròtic masculí. Per les dones que no s'identifiquen sota els termes de la mirada masculina, hi ha un insult en aquestes imatges de nus femenins passius desitjant violar la seva autopossessió i sacrificar-se pel desig eròtic masculí. Enlloc de ser habitats per una consciència, aquests cossos es tornen recipients per ser habitats pel desig masculí. Per tant, mai podran representar la sexualitat femenina excepte aquella definida segons els termes masculins. No hi ha cap subjecte darrera la imatge, només un "altre" objectivat.⁴⁵

*"En un món ordenat segons la balança sexual, el plaer de mirar ha sigut dividit entre el masculí/actiu i el femení/passiu. La mirada masculina determinant projecta les seves fantasies sobre la figura femenina, que s'estila en funció d'això. En el seu rol tradicional exhibicionista, les dones són a la vegada mirades i exposades, amb la seva aparença codificada per a un impacte visual i eròtic per poder ser mirades. La dona exposada com a objecte sexual és el leitmotiv de l'espectacle eròtic: ella aguanta la mirada, juga i significa el desig masculí".*⁴⁶

És aquesta mirada, amb la seva objectivació de les dones i tot el que això implica en les actituds socials, culturals i psicològiques envers ella, la que històricament ha emmarcat les representacions del cos femení i de la sexualitat femenina.

⁴³ PARKER, Rozsika i POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses: women, art and ideology*. Nova York : Pantheon Books, 1981, pàg. 116

⁴⁴ MANDEL, Claudia. "Estética al borde: cuerpo femenino, humor y resistencia". Costa Rica: Revista Escena 33(67), 71 - 82, 2010, pàg. 72.

⁴⁵ MATTHEWS, Patricia. "Returning the gaze: Diverse Representations of the Nude in Art of Suzanne Valadon". *The Art Bulletin*, vol. 73, núm. 3 (setembre de 1991), pàg. 418.

⁴⁶ *Ibidem*.

“Las protagonistas aparecen frecuentemente dormidas, inconscientes o alienes a las cosas mortales, al que permite el gaudi voyeurístico de la forma femenina sense cap obstacle. Tot i les variacions existents en quant a l'estil, l'escenari o l'escola pictòrica, les similituds entre aquests quadres ressalten més que les seves diferències. Tots presenten a la dona com objecte destinat a la mirada d'un espectador/propietari de sexe masculí que es troba fora del quadre.”⁴⁷

Donada aquesta complexitat significativa del gènere del nu i per poder entendre la relectura que porta a terme Valadon, abans cal traçar quatre ratlles sobre la tradició occidental de la pintura masculina del nu femení, des del segle XV fins al XIX. Així serà possible entendre quins són els mecanismes a partir dels quals els artistes moderns converteixen el nu femení en paradigma de la modernitat artística (des de Manet fins a De Kooning) i situar la mirada femenina de Valadon.

El nu femení té el seu origen en l'Antiguitat, però és a partir del Renaixement, amb el ressorgir de la cultura grecoromana als segle XV i XVI, que es converteix en un gènere autònom. La recuperació del culte a la deessa Venus és clau. El primer pintor en recuperar aquesta tradició és Sandro Botticelli en el *Naixement de Venus* (1486) (fig.1). Amb aquest quadre, Botticelli inaugura la iconografia de l'anomenada “Venus celestial”, una jove tímida i virginal, caracteritzada per la innocència i la modèstia. Presenta a la deessa nua, cobrint-se amb els seus llargs i rossos cabells les seves parts més íntimes –tot i que la presència de la cabellera a l'entrecreu, accentua un cert erotisme en recordar el pèl púbic, la representació del qual estava prohibida–. La representació d'aquest cos nu femení, no respon a la concepció de la sensualitat moderna, sinó que Botticelli ens presenta aquesta Venus nua com un símbol de bellesa ideal, que seguint les idees neoplatòniques, porten a l'home, a través de l'observació d'aquesta, a unir-se amb Déu. Marsilio Ficino, un dels principals representants del neoplatonisme florentí, sostenia que el desig és el que porta als homes a integrar-se en l'orde universal i per tant a unir-se a Déu. La bellesa, juntament amb el desig, és al que desperta l'amor i permet als homes arribar a Déu. Per tant, aquesta representació nua de Venus, s'ha veure com un símbol de la bellesa divina que transcendeix el món visible. A través de la figura nua de la deessa s'està representat tota una cosmologia, una manera d'entendre la bellesa, l'home i el cosmos, que a la vegada, ens remet a l'antiguitat.⁴⁸

Botticelli proposa la bellesa a través d'una nua espiritual, i aquesta espiritualitat queda reforçada pel fet que el rostre de la deessa, és al mateix que utilitza per les seves representacions de Madones. A propòsit d'això, Kenneth Clark ens diu que: *“El fet que el rostre de la deessa cristiana, amb tot el seu tendre temor i la seva escrupulosa vida interior pugui col·locar-se sobre un cos nu, sense cap mena de dissonància és el suprem triomf de la Venus Celestial”*.⁴⁹ Tot i així, com també assenyala Clark, *“...la Venus de Botticelli no nega l'imperi dels sentits. Al contrari, la fluïdesa del seu cos és com un jeroglífic de delit sensual, i darrere de la severa economia del dibuix de Botticelli, podem sentir la seva mà ràpida o vacil·lant mentre els seus ulls segueixen les inflexions del cos que desperta misteriosament el desig”*.⁵⁰ Així és una Venus celestial, però humanament commovedora.

Si contraposem aquesta Venus amb la *Venus d'Urbino* (1534) de Tiziano (fig.2), observem que són dues representacions molt diferents. La Venus de Tiziano, tot i ser una dona idealitzada, se'ns presenta en un

⁴⁷ PARKER, R.; Pollock, G. *Old Mistresses: women, art and ideology*. Pandora Press (Unwin Hyman), 1981, pàg. 116.

⁴⁸ VAL CUBERO, Alejandra. *La percepción social del desnudo femenino en el arte “siglos XVI-XIX”*. Pintura, mujer y sociedad. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2001, pàg. 145 (tesi doctoral).

⁴⁹ CLARCK, Kenneth. *El desnudo*. Madrid: Alianza Forma, 2006, pàg. 106

⁵⁰ *Ibidem*.

context real i contemporani. En un interior privat, trobem la deessa estirada al llit, mig reclinada, i mostrant-nos la seva nuesa en confiança. A diferència de la Venus de Boticelli, observem una deessa que no té vergonya d'estar-se mostrant nua. Aquest fet està relacionat en que sota aquesta personificació de Venus hi ha una dona que s'estava retratant nua pel seu futur marit, ja que les roses que sosté a la mà i les criades dipositant les coses al que podria ser un cofre de boda (*cassoni*).⁵¹ La Venus més que tapar-se el sexe amb la mà esquerra, sembla que l'estigui acariciant. Mentre que la Venus de Boticelli ens trasllada a un altre món, la mirada de la Venus de Tiziano ens convida a entrar al quadre, ens convida al seu cos. La Venus de Tiziano presenta un marcat caràcter eròtic.

Així com Boticelli representa el naixement de la deessa narrat en *Les Metamorfosis* d'Ovidi, la imatge que realitza Tiziano no respon a cap història ni iconografia habitual de Venus, sinó que ens representa una dona real que idealitza i transforma en Venus per poder traspasar les normes del decoro de l'època i mostrar la nuesa d'una dona. D'aquesta manera Tiziano, seguint a Giorgione, obra la porta a la *Venus Naturalis*, o dit d'una altra manera, a la "Venus eròtica", una Venus representada d'una manera terrenal, sensual, que evoca les passions masculines. L'historiador de l'art Fernando Checa sosté que aquesta obra exclou qualsevol interpretació neoplatònica, per centrar-se en les característiques físiques del nu de Venus.⁵²

És a partir d'aquest moment, com sosté la historiadora feminista Virginia Allen, que la Venus/dona mostra una certa predisposició a la mirada masculina, i busca una certa interacció amb aquesta i el seu cos nu.⁵³ Aquesta obra de Tiziano, obra un nou camí en la representació del nu femení, mostrant-nos una nuesa desitjable i sobretot disponible, gràcies a l'actitud passiva de la dona/deessa. És precisament aquest model el que anirem trobant en les diferents representacions de nus femenins, sota els diferents contextos i temàtiques, fins a finals del segle XIX amb la reinterpretació que en fa Manet amb la seva *Olympia*.

A partir del segle XVI, aquest model de la "Venus eròtica" va adquirint cada vegada més presència, i tot i les diferents connotacions i concepcions de cada època, escasses vegades la seva representació es desvincula d'aquesta passivitat i predisposició a la mirada masculina, que la caracteritza a partir d'aquest moment.

Durant el barroc, tot i la fervent religiositat que marca la producció artística, el nu femení segueix cultivant-se, i trobem aquesta "Venus eròtica" en l'obra dels pintors naturalistes holandesos, com Rembrandt, en l'obra dels flamencs, com Rubens, els quals a través de la bellesa carnal de les seves figures femenines nues, inciten el desig sexual del espectador masculí. Paral·lelament, també trobem a Velázquez, que influenciat per aquestes representacions sensuais italianes, realitzarà una de les imatges més populars del nu femení, l'anomenada *La Venus del mirall* (1649-1651) (fig.3). Al segle XVIII seguim trobant aquesta "Venus eròtica" en la pintura galant, sobretot en un dels seus màxims exponents, Boucher, que amb els seus nus juganers sobrepassa la sensualitat per arribar a l'erotisme. Ja entrant en la poètica romàntica, trobem els nus vinculats amb el gust per l'exotisme, l'univers oriental etc., exemplificats en *La gran odalisca* (1814) (fig.4) o el *Bany turc* (1862) d'Ingres, el qual ens mostra cossos

⁵¹ La *Venus d'Urbino* és una obra realitzada per la commemoració del matrimoni de Guivaldo della Rovere i Giulia Varano el 1534.

⁵² CHECA, Fernando. *Tiziano y la monarquía hispánica*. Madrid: Nerea, 1994, pàg. 99.

⁵³ ALLEN, Virginia. "The naked lady: A look of Venus in the Renaissance". *The Feminist Art Journal* 6, 1977, pàg. 27-29.

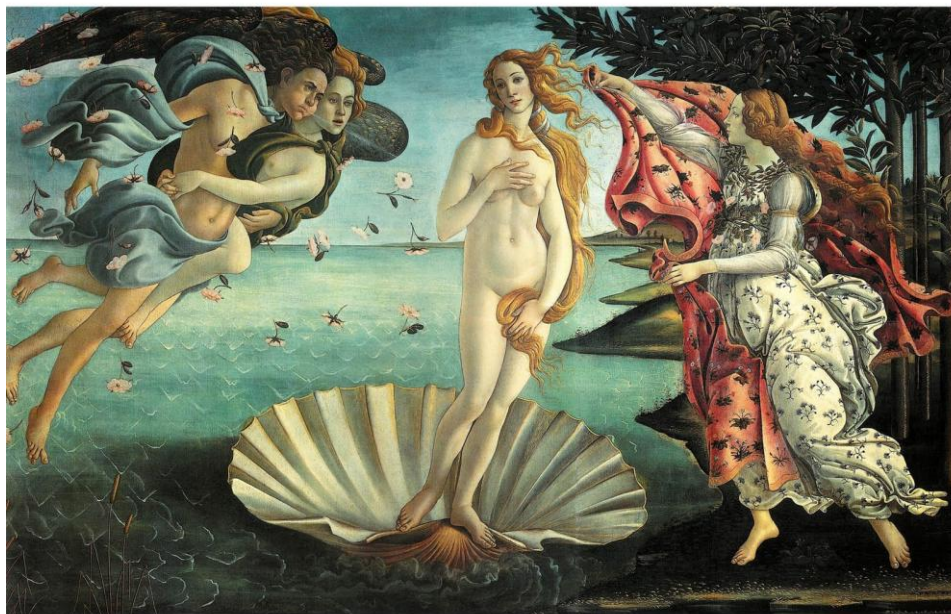


Fig.1 *Naixement de Venus*, Sandro Botticelli, 1483-1485. Tremp sobre tela, Galleria degli Uffiz, Florència



Fig.2 *La Venus d'Urbino*, Tiziano, 1538. Oli sobre tela, Galleria degli Uffizi, Florència



Fig.3 *La Venus del mirall*, Diego Velázquez, 1649-1651. Oli sobre tela, National Gallery, Londres

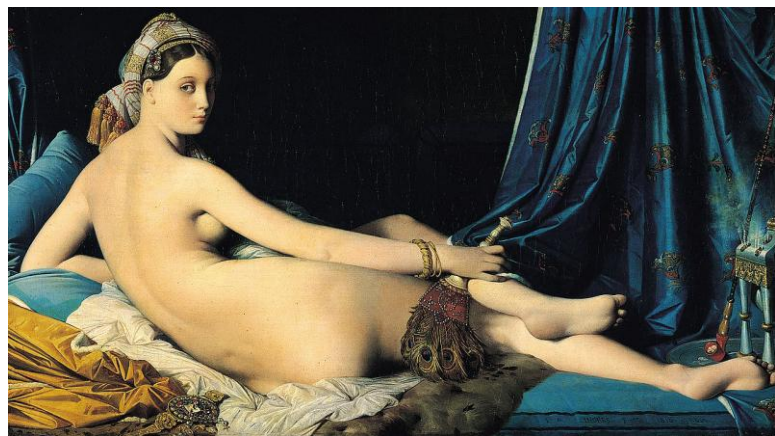


Fig.4 *La gran Odalisca*, Dominique Ingres, 1814. Oli sobre tela, Musée du Louvre, Paris

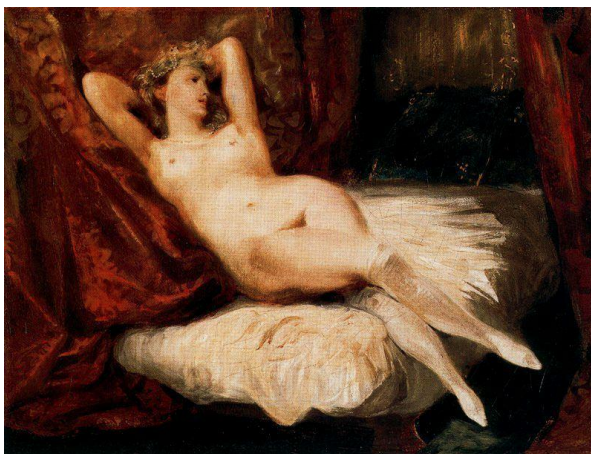


Fig.5 *La dona de les mitges blanques*, Eugène Delacroix, 1825-1826. Olis sobre tela, Musée du Louvre, Paris



Fig.6 *La Maja nua*, Francisco de Goya, 1795-1800. Oli sobre tela, Museo del Prado, Madrid

voluptuosos i atraients que despertin el desig de l'observador; o amb algunes obres de Delacroix com *La dona de les mitges blanques* (1825-1826) (fig.5) o *L'odalisca estirada* (1827-1828). Així com també trobem *La Maja nua* (1795-1800) de Goya (fig.6), que sembla ser el primer artista que pinta un nu com si li fos indiferent "*Goya va pintar un nu modern i va fer que la Maja ens mires els ulls com si ella no sabés que estava nua, com si la seva roba s'hagués tornat invisible*"⁵⁴. En el mateix segle XIX, trobem al gran moment de la pintura acadèmica, caracteritzada per la idealització en contraposició al naturalisme. Si bé es tracta d'una pintura realista, en el sentit que les seves figures i paisatges són presos de la realitat, aquests sempre apareixen idealitzats. Els temes que tracta l'Acadèmia són mitològics i històrics principalment, els considerats en aquest moment com "grans temes", i els nus femenins apareixen emmarcats precisament en aquestes temes: mitològics (deesses, nimfes, i bacants), religiosos (dones bíbliques), llegendes, de història (heroïnes) i al·legories. Així els temes justifiquen el nu, per molt realistes que siguin: les nimfes, deesses i demés éssers mitològics o al·legòrics amaguen nus extremadament sexuals, però la seva nuesa és acceptada perquè no representen dones reals sinó personatges.

Fent aquest petit repàs per la tradició del nu, observem que si bé és una representació que s'insereix en diferents contextos, i pren diferents connotacions, no és en cap cas l'expressió de la subjectivitat de les dones; sinó que més aviat és un signe de la seva submissió a les demandes tant de l'artista com de l'espectador. Com hem vist, són molts els artistes que contribueixen a aquesta tradició del nu al llarg de la història de l'art occidental, començant per Giorgione, Tiziano, Rubens, Velázquez, Boucher, Goya, Ingres, Delacroix, entre molts altres, i tot i les evidents diferències estilístiques, les diferents connotacions i lectures que s'han fet d'aquest al llarg de la història, i els discursos aliens que es poden extreure de l'obra de cadascun dels artistes, trobem un seguit de rols que es perpetuen en la majoria de les obres, com la debilitat, la passivitat i la disponibilitat sexual. Les dones, codificades per causar un fort impacte visual i eròtic, compleixen fonamentalment un paper "d'espectacle", d'objectes per ser vistos.⁵⁵ La dona, desposseïda d'ella mateixa es lliure als somnis de possessió dels homes.

El paper adjudicat a les dones en aquest conjunt d'obres va més enllà, però, de plasmar els desitjos masculins. Com sosté Lynda Nead, un dels objectius finals del nu femení ha estat contenir i regular el cos sexual femení. Les formes, convencions i postures de l'art s'han aplicat metafòricament per circumdar el cos femení, i a última instància suposen un moviment general des de l'especificat de la representació del cos femení fins a les estructures generals de valors i creences. Així, la tradició occidental del nu femení és un discurs sobre el subjecte en les quals ressonen les estructures del pensament. Mitjançant els procediments de l'art, la dona es pot convertir en cultura: vista a través de la pantalla, està emmarcada, es torna imatge i la matèria lasciva del cos i de la sexualitat femenina pot ser regulada i continguda.⁵⁶

4.1 La Venus eròtica moderna

Dins d'aquesta tradició occidental de la "Venus eròtica", en la segona meitat del segle XIX, observem un canvi de tendència. Fins aleshores, com hem vist, el fals pudor obligava a disfressar el missatge eròtic d'aquestes representacions amb personatges mitològics. Diana, Betsabé, Susanna i Maria Magdalena eren algunes de les màscares utilitzades pels artistes per justificar la nuesa de les seves models. Però a partir d'aquest segle, responen a les noves exigències de contemporaneïtat dels pintors que volen ser moderns, les imatges religioses es secularitzen i les clàssiques perden el seu contingut original.

⁵⁴ BERGER, John "Goya et les spectres". *Le monde diplomatique*, desembre de 1996, pàg.17.

⁵⁵ MAYAYO, Patricia. *Historia de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003, pàg. 186.

⁵⁶ NEAD, Lynda. *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos, 1998, pàg. 19.

Així, el nu femení, que fins aleshores havia estat representat sota aquests pretextos de pintura històrica o mitològica, és resignificat i esdevé un gènere en sí mateix. Dins del nou context de la modernitat, ja no és necessari presentar les dones com a deesses, odalisques o nimfes per mostrar la seva nuesa. Aquesta resignificació moderna del nu femení però, no la podem atribuir a un fet concret ni a una obra concreta, sinó que l'hem d'entendre com un procés derivat de les transformacions artístiques, polítiques i soicoculturals que trobem al llarg del segle XIX.

Si bé són molts els factors que portaran aquesta nova concepció, podem destacar, per una banda, la desvalorització de les acadèmies. Els canvis polítics i socials derivats de la Revolució Francesa, la diversificació de la demanda artística, conseqüència de l'ascens de la burgesia i la difusió de les idees romàntiques sobre la llibertat de l'artista, van ser alguns dels motius que van contribuir a la crisi del sistema acadèmic. Tant els sectors més renovats, com els més conservadors es van aixecar contra l'acadèmia, tot i per diferents motius. Els primers assenyalaven que el sistema acadèmic impedia el desenvolupament de la creativitat dels artistes amb les seves còpies repetitives i exactes de les obres dels antics; mentre que els segons es queixaven de que l'ensenyament acadèmic s'havia convertit en un simple ensenyament superficial que impedia que els artistes fessin gran obres.

El rebuig del sistema acadèmic va portar com a conseqüència immediata, l'obertura de moltes escoles artístiques privades, que oferien una formació "alternativa" als canons i sistemes de l'Acadèmia. Així, tot i que aquestes escoles i estudis d'art fossin per alguns artistes una manera de preparar-se per l'examen d'ingrés a les acadèmies, cada vegada més estudiants van optar per aquest tipus d'ensenyament, ja que a part de suposar una via alternativa als estudis formals, les normes eren menys estrictes i no s'havia de fer un examen d'ingrés.⁵⁷ Tant Manet, com Degas, Monet, Pissarro, entre d'altres, van passar per les aules de l'acadèmia, per després abandonar-les i seguir la seva formació, a vegades en escoles d'art, o directament formant-se autodidàcticament. Un dels factors més importants a destacar d'aquestes noves escoles d'art, és que a diferència de les institucions públiques, van permetre l'entrada de models femenins a les classes de natural.

La figura de l'artista modern, i conseqüentment l'art modern, l'hem de vincular amb l'aparició i desenvolupament de les escoles privades d'art o *ateliers*, tan a Anglaterra com a França.⁵⁸ Ja que a través d'aquestes acadèmies es desenvolupen nous grups d'artistes que no reconeixen a la institució acadèmica com a font de legitimitació, de manera que es crea un camp artístic autònom, que trenca amb la tradició anterior, i aposta per la novetat.

Per altra banda, des de mitjans del segle XIX, amb l'aparició dels postulats realistes, amb una nova visió de la realitat, influenciada pel positivisme i el determinisme, sorgeix una exigència de contemporaneïtat en el món de l'art que tindrà una gran repercussió en la temàtica de les obres. En primer lloc, la majoria d'aquests artistes desvinculats de l'acadèmia, passen a pintar el món que tenen davant, el seu món contemporani, així tot allò que forma part del món modern, és digne de ser representat: la vida als parcs, al carrer, les festes i balls, l'oci de les ciutats, la vida domèstica i més íntima, la vida que envolta els propis artistes, seran temes recurrents i habituals que trobarem al llarg d'aquesta segona meitat del segle XIX, i principis del XX. En segon lloc, porten a terme una revisió dels antics temes sota la llum de la modernitat, fent una relectura en clau moderna d'aquests. I és en aquest context on hem d'emmarcar la resignificació del nu femení.

⁵⁷ VAL CUBERO, Alejandra. *La percepción social del desnudo femenino en el arte "siglos XVI-XIX". Pintura, mujer y sociedad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2001, pàg. 238 (tesis doctoral).

⁵⁸ Cal ser conscient però, que aquesta no va ser la tendència general, i que l'acadèmia va seguir sent la institució artística amb major legitimitat i prestigi social i on es suposava que estaven els millors professors.

L'artista autònom i desvinculat dels cànons i valors de l'acadèmia, s'interessa per la via moderna que l'envolta i modernitza els grans temes cultivats al llarg de la història de l'art. Respecte del nu femení, els artistes trencaran amb la tradició de les deesses, representaran dones reals, en contextos moderns, i plasmaran a través d'aquests cossos nus els seus propis desitjos sexuals. Ja no serà necessari que aquestes dones nues ens expliquin cap història, sinó que la pròpia nuesa esdevindrà un tema en si mateix, carregat de connotacions eròtiques i sexuals masculines.

Un dels primers exemples que trobem d'aquesta relectura del nu femení en clau moderna és *Olympia* de Manet (1865), la representació d'una prostituta nua que mira fixament a l'espectador (fig.7). Davant del tipus de mirada imprecisa, abstracte, idealitzada del nu acadèmic, Manet ens presenta una dona amb una mirada directa i concreta, una mirada que ens indica que *Olympia* no és un arquetipus, sinó una dona real.

Manet amb aquesta obra va portar a terme una provocació conscient i meditada. Les referències pictòriques que utilitza són *La Venus d'Urbino* de Tiziano (fig.2), obra que el pintor havia copiat en un dels seus viatges a Roma i *La Maja desnuda* de Goya (fig.6), que sembla que també hauria vist en els seus viatges a Espanya. De Tiziano pren la posició estirada de la Venus, lleugerament reclinada cap a la dreta, amb el colze recolzat sobre els coixins, i la ma cobrint-se el pubis com si fos una Venus púdica; i de Goya capta la individualitat de la Maja.

Aquesta obra es va exposar públicament al Saló dels Refusats el 1865, després de ser rebutjada pel Saló oficial, i va causar un gran rebombori, a part de nombroses crítiques.

*“Novament ens el trobem aquest any amb dos olis horrorosos, reptes llençats al públic, burles o paròdies, com anomenar-los? Sí, burles. Què és aquesta odalisca d'estómac groc, model innoble treta de no sé on i que representa a Olympia?... Una cortesana, sens dubte.”*⁵⁹

El que va sorprendre a l'època no va ser tant que Olympia estigués mirant l'espectador –ja que molts dels nus tradicionals també dirigeixen la seva mirada cap aquest– sinó que mirés d'una forma que la individualitzava, que afirmava la seva subjectivitat. Si la mirada de la *Venus d'Urbino* podria representar a la “Dona”, la mirada *d'Olympia* representa a una dona. Amb aquesta obra Manet va oferir als espectadors una “Venus eròtica” moderna, una deessa de l'amor carnal actual, és a dir, una prostituta, parodiant la tradicional posició del nu reclinat, amb la que s'havien representat tantes Venus i odalises. Així Manet va sacsejar públicament els valors morals imperants en el moment, va despertar la hipocresia de la societat del segle XIX al pintar de manera realista una prostituta, i va obrir la porta a una nova concepció del nu.⁶⁰

Aquesta obra es va convertir en un gran referent: molts artistes van partir de *Olympia* de Manet per realitzar els seus nus, com Cézanne o Gauguin, el qual es va emportar una reproducció d'aquesta a Tahití.

A partir d'aquesta resignificació, el nu femení esdevé el tema per excel·lència de la pintura moderna. Aquesta proliferació del nu en l'art europeu a partir de mitjans del segle XIX és un fenomen complex, i

⁵⁹ Crítica de Jules Claretie citada per Joan Campàs a: “El paper de l'espectador” A: *Estudis sobre la Modernitat*. Publicació en línia sota la llicència de Creative Commons, 1999, pàg.6

⁶⁰ *La Maja nua* de Goya (1795-1800) pot ser considerada com un precedent de *Olympia* de Manet, ja que Goya ens presenta en aquesta obra una dona contemporània nua (algunes hipòtesis defensen que estaria representant a la pròpia Duquesa d'Alba). Goya, però, la realitza per decorar un espai privat, per la contemplació privada, a diferència de Manet, que realitza Olympia essent conscient que ha d'ocupar un espai públic, i de les crítiques que conseqüentment rebrà. Per tant, si ve ambdues obres representen una dona contemporània nua, al que les distància és la intencionalitat de la representació.

es podria elaborar un estudi únicament centrant en aquest. Però podem destacar, per una banda, les possibilitats que el nou gènere ofereix per representar les passions i desitjos sexuals de l'artista, i contribuir així a la canalització del seu propi plaer a través d'aquesta representació sexualitzada del cos de la dona. I per altra banda, l'objectualització d'aquesta, a part de permetre la possessió sexual de la també contribueix a definir i remarcar el rol de la dona en la societat. L'actitud passiva en què es representen aquestes noves dones, és el reflex dels valors i creences que imperen en la societat patriarcal del moment, que relega a les dones a un paper secundari. Així, aquestes imatges també contribueixen a la construcció d'un ideal de la feminitat basat en la dependència econòmica i la passivitat.

Carol Duncan ha realitzat un estudi sobre la relació entre la innovació dels artistes moderns i el nu femení. Per una banda exposa que l'experimentació estilística de la pintura moderna funciona per revitalitzar i estendre la tradició del nu femení i, per altra banda, la representació del cos femení en aquestes imatges funciona com a signe crític de la sexualitat masculina i de l'avantguarda artística. Duncan sosté que, tant en termes d'estil com d'imaginari, el nu femení en l'art modern europeu afirma un ideal particular d'identitat artística masculina, viril y sexualment desinhibida: *L'afirmació d'aquesta presència –l'afirmació de la dominació sexual de l'artista– és en gran mesura el tema sobre el que tracten aquestes pintures.*⁶¹ Duncan veu la distorsió estilística i l'abstracció del cos femení en l'art modern com una forma de subjugació cultural de les dones per part dels homes. Les dones són retratades com impotents i vulnerables, i estan dotades de significat només a través de la força creativa i la potència del pintor modern. Duncan afirma:

*“Més que cap altra tema, el nu podria demostrar que l'art s'origina i es sosté per l'energia eròtica de l'home. Aquesta és la raó per la que moltes obres “seminals” del període són nus. Quant un artista té una afirmació important i nova artísticament, quan vol autenticar-se a ell mateix o a altres la seva identitat com artista, o quan vol tronar a lo bàsic, es torna cap el nu.”*⁶²

Per altra banda, com ha suggerit Patricia Mayayo, la proliferació de nus femenins en l'obra de molts artistes, com Renoir per exemple, a partir de la dècada de 1880, pot interpretar-se, també com una reacció davant la intensitat creixent de les reivindicacions feministes en la Tercer República francesa. A les demandes d'igualtat política i social, s'oposa, en l'obra de Renoir, com la de molts altres artistes, la imatge de la “dona natural”, immersa en un entorn paradisiac de tints primitivistes. Aquestes dones semblen viure alienes a qualsevol tipus de conflicte, d'inquietud i fins i tot de consciència d'elles mateixes. Sovint ni ens retornen la desafiant mirada com l'*Olympia* de Manet. Satisfetes en un estat d'innocència original, no semblen tenir ni exigències ni desitjos; no són sinó cossos. Les figures de les models es retorcen sovint per revelar els seus pits i el contorn dels seus malucs i la seva passivitat i innocència juganera confirmen el domini que l'espectador exerceix sobre elles. El tractament tècnic sovint crea la impressió de que el cos femení es fon amb la vegetació que el rodeja. La dona es dissol en el paisatge, transformada, juntament amb els animals, els rius o els arbres, en part d'un paradís terrenal. Així doncs, davant de l'amenaça d'una “nova dona” que aspira a ocupar l'espai masculí, els nus femenins

⁶¹ DUNCAN, Carol. “Virility and Domination in Early 20th Century Vanguard Painting”. Artforum, (December 1973) pàg.30-39; edició revisada en Norma Broude i Mary D. Garrard (eds), *Feminism and Art History, Questioning the Litany*. New York: Harper & Row, 1982, pàg. 297.

⁶² Ibídem., pàg. 306.

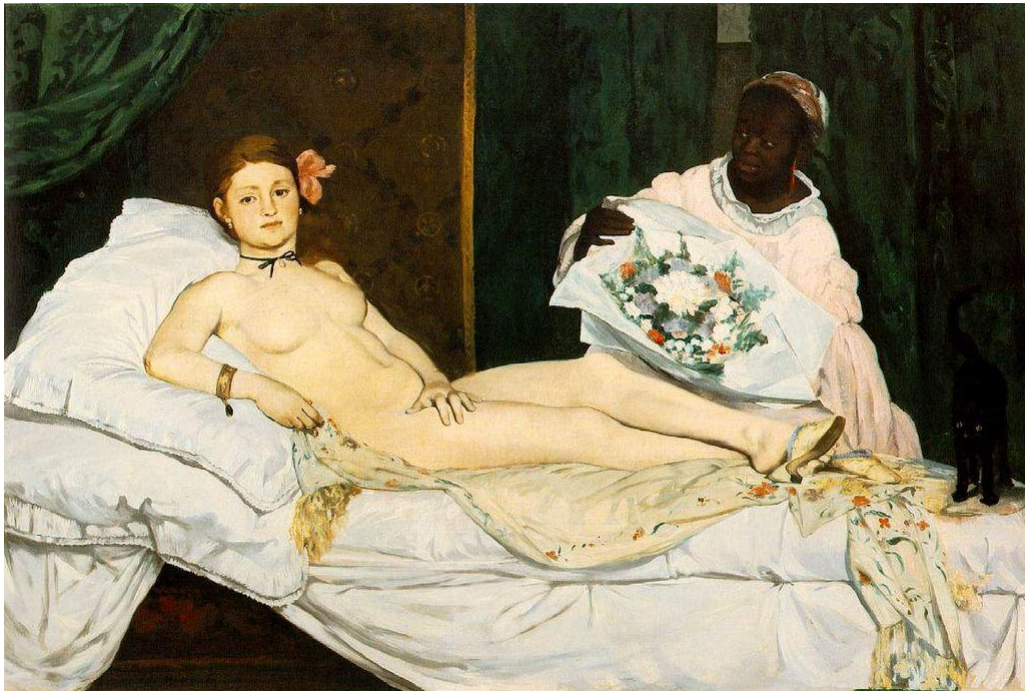


Fig.7 *Olympia*, Édouard Manet, 1865. Oli sobre tela, Musée d'Orsay, Paris

de molts artistes projecten una imatge d'unitat i harmonia naturals en què tot (sobretot la dona) es troba al seu lloc, subratllant les relacions de poder del patriarcat.⁶³

A principis del segle XX, quan Suzanne Valadon va pintar la majoria dels seus nus, predominava una visió extremadament agressiva i hostil en el gènere. Carol Duncan identifica aquesta moda segons apareix en l'obra dels artistes francesos i dels expressionistes alemanys. Descriu la dona de *Dona sota una umbrella japonesa* (1909) (fig. X) d'Ernst Kirchner i *Nu reclinat* (1904-05) de Van Dongen com:

*“Reduïda a la carn, ella està espaterrada, el seu cos es contorsiona d'acord amb els dictamen de la voluntat eròtica. Enlloc de la típica femme fatale, hom veu un animal obedient. L'artista, en afirmar el seu desig sexual, ha eliminat tot allò humà en el seu oponent... L'afirmació de la dominació sexual de l'artista és en gran mesura del que tracten aquestes obres”.*⁶⁴

Així doncs, l'obra de Valadon es produeix en un moment en què la sexualitat femenina és clarament una àrea problemàtica de representació per a les dones artistes, donada la inclinació de la cultura patriarcal occidental cap a la fetitxització del cos femení. El nu en l'art, com hem anat veient, ha estat consagrat com una icona de la cultura des del Renaixement, i personifica la codificació de la sexualitat femenina. De manera que, quan considerem les implicacions d'aquesta tradició masculina del gènere del nu femení per a les dones, no ha de sorprendre que molt poques hi treballassin en el període de Valadon. Que una dona pinti nus femenins implica que ha de posar en joc el seu cos i la seva sexualitat. Tant segles de simbòlic patriarcal han convertit aquest en un dels temes més complexos d'abordar per a les dones, inclús actualment.

⁶³ MAYAYAO, Patrícia. *Historia de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003, pàg. 158-161.

⁶⁴ DUNCAN, Carol. “Virility and Domination in Early 20th Century Vanguard Painting”. *Artforum*, (desembre de 1973) pàg.30-39; edició revisada a: Norma Broude i Mary D. Garrard (eds.), *Feminism and Art History, Questioning the Litany*. Nova York: Harper & Row, 1982, pàg. 297.

5. El nu en l'obra de Suzanne Valadon

Situant-nos en aquest context cultural i ideològic dominat per la mirada masculina que acabem de veure en l'apartat anterior, podem començar a entendre perquè no hi havia dones artistes que treballassin el nu femení, ja que les tradicions i els llenguatges artístics disponibles per a les dones que van treballar a principis de segle, i les nocions de dominació de feminitat en la cultura francesa del moment, feia que la producció d'imatges alternatives del cos femení respecte a les que feien els pintors contemporanis masculins, no fos una tasca fàcil, ni una estratègica obvia a seguir. Per una banda, cal ser conscients que fins a principis del segle XX les acadèmies de pintura i les escoles de belles arts no s'obren a les dones, però tot i permetre'ls-hi l'accés a la formació artística, no se les deixava assistir a les classes de dibuix al natural,⁶⁵ encara que fos una altre model la que posava.⁶⁶ Aquest prohibició implica, des d'un principi, una situació de desigualtat de les dones en la formació artística, i aquesta discriminació afecta directament a la seva producció, ja que mancades de la formació adquirida a través de les classes al natural, posteriorment difícilment treballaran al voltant de la figura nua, i podran oferir noves lectures del nu. Si volien fer-ho, havien de buscar-se la vida i fer ús dels seus propis recursos. Així, des de les mateixes acadèmies i escoles de belles arts, ja s'establia quines temàtiques eren susceptibles a ser treballades per dones, i quines no. Per altra banda, si la representació del cos femení per part dels artistes implica la regularització i limitació de "lo femení", i la plasmació en aquest cos de l'experiència sexual pròpia; la representació de les artistes del cos femení, implica una reflexió sobre el propi cos, sobre les pròpies experiències com a dones, i per tant suposa un espai de resistència davant dels discursos patriarcals del moment. Un desafiament de les normes i creences socials, que pot suposar la seva identificació, com diríem actualment, d'"antisistemes".

Així, que una de les poques pintores que hi havia s'atrevis a representar nus tant obertament com va fer Valadon, representava un autèntic escàndol, i més si tenim en compte que les seves representacions de dones nues marquen un punt de resistència a les representacions dominants de sexualitat femenina de la seva època, i obren la porta a una nova lectura del nu femení.

L'adopció del nu femení com a tema central en l'obra de Suzanne Valadon és doncs inusual. La seva tria de fer-ho va ser facilitada en part per la seva posició social. Com ja hem comentat anteriorment, Valadon era filla d'una dona de classe treballadora, i conseqüentment, el seu status social van facilitar que ni la seva vida ni la seva pintura es veiessin restringits per la moral burgesa de l'època. Va poder pintar nus femenins sense cap tipus de pudor, ja que tot i ser una dona, no havia de respondre a l'ideal de feminitat que la societat patriarcal del moment esperava d'una dona de classe mitjana. Al ser una dona de classe treballadora, la seva reputació i la imatge social, únicament li interessaven a ella, i per tant, al que fes o deixes de fes, mentre no poses en dubte les relacions de poder establertes, era únicament problema seu.

Però per què va tirar centrar la seva obra pictòrica en el nu femení? És una pregunta difícil de respondre, ja que segurament són molts els factors que la van portar a fer-ho. Tot i així, podem hipotitzar que, per una banda, la seva experiència com a model i el seu aprenentatge en relació a l'observació dels artistes mentre la pintaven, sovint nua, van fer que fos, segurament, el tema que més coneixia i dominava. I possiblement va ser gràcies aquest coneixement a priori, que posteriorment va poder aportar la seva

⁶⁵ Des del Renaixement en endavant, l'entrenament estàndard per l'estudiant d'art s'organitzava al voltant de tres principis fonamental: lo antic, la classe de natural i l'estudi de l'anatomia. Si bé altres temes, com la perspectiva, l'ornamentació i la història s'ensenyaven també, estaven casi sempre subordinats a l'àrea principal d'estudi que era la figura humana.

⁶⁶ NEAD, Lynda. *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos, 1998, pàg. 79-82.

pròpia visió al gènere de nu femení. A part, aquest medi social que va freqüentar gràcies al seu rol de model, incloïa la major part dels principals membres de l'avantguarda parisenca, i conseqüentment aquest contacte li va permetre familiaritzar-se amb els discursos actuals sobre l'art, i partint d'aquest coneixement, posteriorment va ser capaç de conscientment transformar-los.

Per altra banda, és possible que Valadon, per tal de reafirmar-se com artista moderna, decidís negociar la seva posició dins de l'avantguarda mesurant-se directament amb els seus col·legues homes, atacant un gènere "impropi" del seu sexe, com era el nu femení.

Per últim és possible que Valadon a través de la representació dels nus femenins, volgués reflexionar sobre el cos femení, creant a través de les seves representacions un espai de resistència davant dels discursos patriarcal que es trobaven implícits en les obres dels seus amics. I volgués plasmar les pròpies experiències femenines, davant d'aquest gènere que les negava, buscant així la seva pròpia identitat i la de les dones en general.

Tot i que les hipòtesis que en podem arribar fer són moltes, al que si és cert, és que la seva decisió de treballar al nu femení, no deixa de ser delicada per una dona del moment. I tot i que els seus nus no són tant transgressors en la manera en que l'art modern dels seus col·legues és majoritàriament - l'ús del nu per part de Modigliani, Matisse i els expressionistes alemanys, implicaven tècniques avantguardistes de confrontació i distorsions estilístiques molt més agressives que les que mai va fer servir Valadon – per una dona, pintar el cos nu femení era també una forma de transgressió, ja que no hi havia una tradició particular.

Així la decisió de Valadon d'afirmar la seva pròpia visió a través del cos de la dona és un acte necessàriament transgressiu. La seva activitat no només va creuar els límits de l'activitat artística burgesa i d'un gènere artístic considerat tradicionalment pertanyent al camp masculí, sinó que també va causar confusió en el paper de la dona com a objecte de la mirada masculina i la imatge de la "dona artista correcta" que havia estat construïda tant rígida i mantinguda en la ideologia del que la feminitat de la època volia. Per altra banda, l'ús que fa Valadon de les dones de classe treballadora com a models va trencar l'ideal estètic de bellesa del gènere.⁶⁷

Hi ha moments, però, en els quals els quadres de Valadon entronquen amb la tradició patriarcal del nu; a vegades participen, a vegades es resisteixen i a vegades intervenen en aquesta tradició. En les seves múltiples imatges de dones va desenvolupar la seva pròpia estètica fora dels lligams dels models de creació masculins. Aquesta estètica reflecteix les contradiccions de la seva pròpia posició com a dona relativament lliure, "dona del poble" en una societat bohèmia, i alhora dona no del tot immune a la idea prevalent de feminitat de la seva època.⁶⁸ Sovint en una mateixa pintura, els seus nus reflecteixen la intimitat de la dona sobre la dona, però també adopten la típica postura convencional objectivitzada de la mirada masculina. De totes maneres, molts dels quadres de Valadon sobre el nu femení alteren radicalment les convencions del gènere.

Així doncs, veiem com la decisió de Valadon de dedicar gran part de la seva obra pictòrica al nu femení, despullant-lo dels adorns històrics i mitològics, la situen dins del grup de pintors/es que van tractar de desmitificar el nu i desenvolupar noves formes de realisme. No obstant això, com hem començat a veure, el seu tractament de les dones s'aparta significativament de les connotacions repressives de l'obra dels seus precursors i contemporanis masculins. En el seu treball podem veure una consciència de

⁶⁷ NEAD, Lynda. *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos, 1998, pàg.419.

⁶⁸ *Ibidem*, pàg. 418.

l'experiència de les dones que desafia les convencions del nu. Així doncs, arribat aquest punt, anem a veure de quina manera els nus de Valadon va constituir una alternativa dins de la concepció moderna del nu femení.

Les pintures de Valadon són el reflexa del seu propi món i de la seva vida, així com del seu entorn més pròxim. El seu propi status i la seva experiència com a model poden ser responsables del seu tractament obert i sense prejudicis del nu femení. A diferència d'altres artistes burgeses com Morisot i Cassatt, Valadon no només tria, sinó que prefereix models de classe treballadora, particularment per les seves imatges de nus. Les seves moltes imatges de dones grans i amb bust generós, sense característiques idealitzades (segons els estàndards de bellesa de l'època, almenys) mostra una gran varietat d'estats físics i emocionals, sense estereotips oberts.⁵

Aquest tractament del nu va ser atípic per l'època, ja que al segle XIX a França, les dones de classe treballadora van ser representades per les classes mitges i altes sexualitzades i sexualment disponibles. Aquesta idea de l'imaginari col·lectiu de la passió excessiva i desviació sexual de les dones pobres, es contraposava amb la idea de dona respectable, associada a la moral burgesa imperant, i representada per l'estereotip femení, de la dona com a "àngel de la llar".⁶⁹ Valadon no subscriu aquesta ideologia respecte de la classe treballadora en els seus nus.

Per altra banda, les seves pintures sovint integren un conjunt de narratives que interaccionen amb aquestes, però rarament impliquen una càrrega sexual dominadora com en les obres realitzades per homes. Valadon no busca reafirmar-se en l'estereotip de la sexualitat femenina i en el nu femení, tot i la seva reputació de ser sexualment lliberal. Sigui quina sigui la seva reputació personal, com a artista va crear imatges de dones no seductores, fins i tot asexuals, com per exemple *Nu dit à la couverture rayée*, 1992 (fig.8).

Les representacions dels seus nus acostumen a estar emmarcades en espais interiors, normalment són escenes privades en les quals ens presenta dones més aviat robustes, amb pits voluptuosos, que ens recorden a les de les obres de Cézanne, i que mostren sense pudor els seus genitals, el pèl púbic, com també veiem en les dones que pinta Modigliani. Com ja hem esmentat, Valadon no idealitza, ens presenta les dones tal com són, i com veurem més endavant, remarca molt el seu rostre. No són simplement cossos nus, sinó que són dones reals, amb un rostre específic, que té tanta importància com el seu propi cos, tot i que al estar nu sembla que hagi de tenir més importància el seu cos.

Fent una mirada retrospectiva de l'obra pictòrica de Suzanne Valadon, observem que la representació de nus femenins no correspon a un període concret de la seva vida, sinó que vehicula tota la seva producció. Si bé, com ja hem esmentat anteriorment, també va pintar alguns retrats, tan masculins com femenins, alguns quadres de flors, i algun que altre paisatge, el nu femení és la temàtica principal de la seva obra pictòrica. Com ja he introduït, l'obra de Valadon s'emmarca dins dels paradigmes de la pintura moderna, i per tant, les diferents tècniques i subgèneres que utilitza per treballar el nu femení participen d'aquesta modernitat, i conseqüentment són compartides amb molts dels artistes contemporanis. Així, podem anar teixint un diàleg entre la seva obra i la dels seus col·legues masculins, que ens ajudarà a entendre el contrapunt de la representació de les seves figures femenines.

Les seves representacions es poden agrupar al voltant de cinc temàtiques diferents: les *toilettes*, les pintures al·legòriques, els nus de cos sencer, els autoretrats i els nus masculins. A excepció de les dues

⁶⁹ MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003, pàg. 153-158.

últimes, que va treballar en diferents moments de la seva vida, les diferents temàtiques corresponen a moments concrets de la seva producció.

5.1 La Toilette

Els primers dibuixos que realitza Valadon, que correspondrien a la dècada de 1880 i 1890, s'inscriuen dins del gènere anomenat la *Toilette*.

En la tradició pictòrica europea, el nu femení ha estat vinculat a la figura de la Venus clàssica, la nuesa de la qual no resultava impúdica, ja que es tractava d'una figura de caràcter clàssic, mitològic. Com ja he esmentat, al segle XIX les imatges religioses es secularitzen, i les clàssiques perden el seu contingut original; el nu femení és llavors resignificat. Però el nu de per sí mateix -buidat d'aquests continguts mitològics- té una càrrega eròtica censurable per la moral predominant el segle XIX. És necessari doncs que aquesta resignificació presenti una temàtica en la qual l'erotisme o bé estigui neutralitzat o justificat per la pròpia acció.

Una de les temàtiques que s'utilitzen com a pretext per a representar aquest nou nu femení modern, deslligat de les pintures històriques i mitològiques, és la de la *Toilette*, una escena quotidiana caracteritzada pel conjunt de moments i activitats que realitzen les dones quan es netegen en la seva intimitat, la qual prové d'una tradició cristiana (com els banys de Betsabé). En aquestes escenes, el nu no resulta impúdic, ja que la condició personal implica un contacte directe amb el cos, per la qual cosa la nuesa de les figures femenines resulta coherent. Aquestes imatges, per altra banda, formen part de l'àmbit on es desenvolupa la "*revelació del misteri de la dona moderna, el laboratori en el qual es produïa la seva imatge*",⁷⁰ on la dona es constitueix com a tal i es diferencia rotundament de l'home.

Així l'escena de la *toilette* funciona, per una banda, com una "coartada" que permet mantenir el tema del nu femení, el qual per la seva càrrega eròtica intrínseca presenta controvèrsies, amb un nou contingut -la intimitat de la neteja personal- que d'alguna manera neutralitza aquest erotisme. I per altra banda, ens ofereix una nova visió d'aquesta dona moderna, preocupant-se i cuidant la seva imatge. Sovint aquestes representacions ens mostren a dones en espais interiors, generalment nues, realitzant accions de neteja personal: banyant-se, pentinant-se etc. Són molts els artistes moderns que participen d'aquesta nova temàtica. Trobem algunes *toilette* en l'obra de Jean Frédéric Bazille; Toulouse-Lautrec té tota una sèrie anomenada *Elle* dedicada a aquesta temàtica; en trobem alguns de Picasso, com *Le Toilette chambre bleu* (1901) (fig.9) i d'Ernest Ludwig Kirchner; en l'obra de Mary Cassatt també trobem algunes pintures dedicades a el tema de la *toilette*, però aquestes estan més encarades a la relació que s'estableix entre la mare i el seu fill durant el moment del bany, i no tant en la nuesa femenina, ja que en les seves obres, el cos nu és el del infant (fig.10 i 11). En podríem citar molts d'altres, ja que realment va ser una temàtica molt treballada en l'època, però relacionat amb l'orba de Valadon, sobretot ens interessen les representacions de Degas, el qual va treballar profusament aquesta temàtica.

Valadon a través d'aquests primers dibuixos intenta plasmar la intensitat d'un moment en particular d'aquest "ritual", una activitat concreta, donant importància al moment específic i a l'acció física, en lloc de la visió estàtica i atemporal que sovint es donava. En aquestes *toilette* Valadon ens mostra figures dinàmiques que controlen els seus propis moviments. Aquest tractament suggereix un intent conscient i deliberat de canviar els actuals codis de representació del nu femení, que feien èmfasi en la bellesa de la forma, l'harmonia i l'atemporalitat. Ella decideix capturar la imatge de les dones en el moment de l'acció

⁷⁰ MALOSSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2001, pàg. 228.

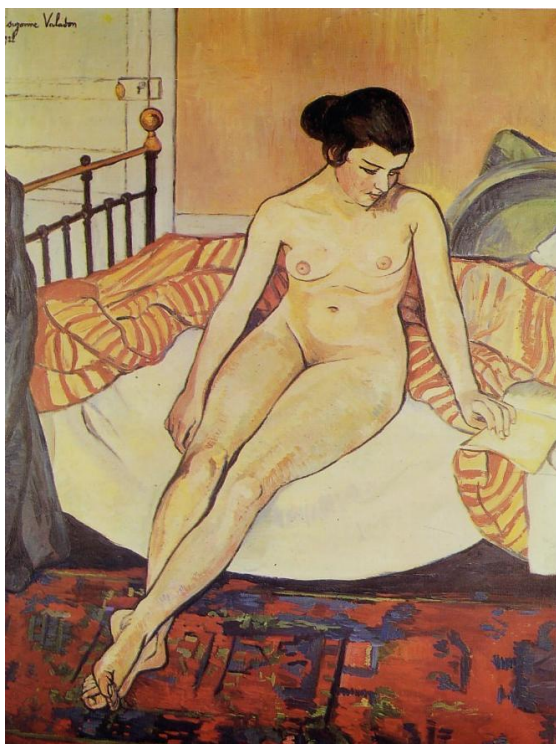


Fig.9 *Le Toilette chambre bleue*, Pablo Picasso, 1901. Oli sobre tela, col·lecció Philips, Washington.

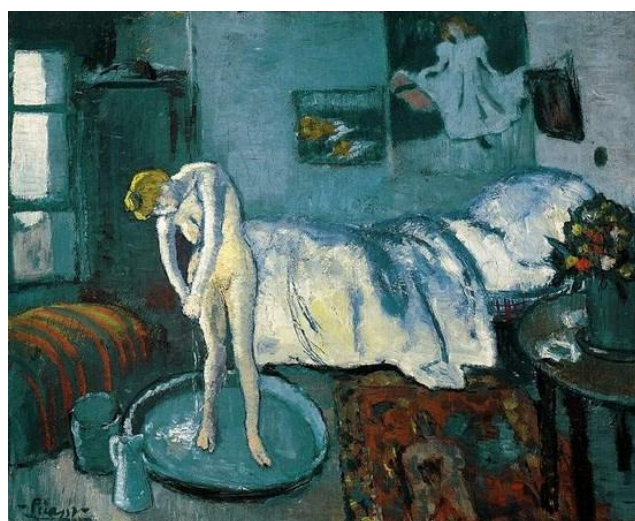


Fig.9 *Le Toilette chambre bleue*, Pablo Picasso, 1901. Oli sobre tela, col·lecció Philips, Washington.

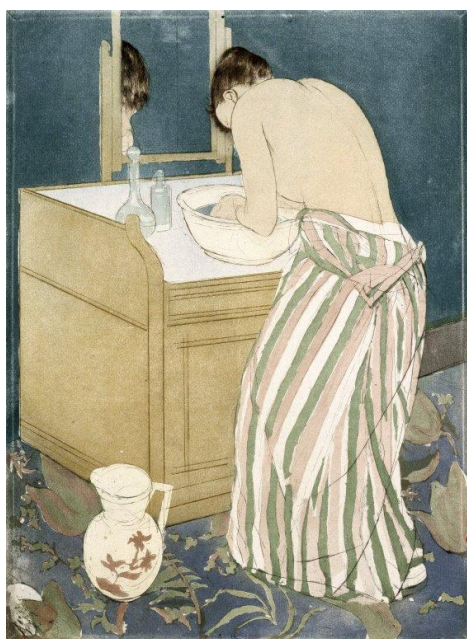


Fig. 10 *Women Bathing*, Mary Cassatt, 1890/91. Punta seca i aiguatinta sobre paper, Terra foundation for American Art Chicago.



Fig.11 *The Child's Bath*, Mary Cassatt, 1893. Oli sobre tela, Art Institute of Chicago

i relació amb les altres. Aquesta elecció però, no va ser governada per un impuls emocional incontrolable, com alguns dels seus biògrafs han suggerit, sinó fruit del contacte amb els artistes contemporanis, en particular amb Degas. Una comparació entre els seus primers dibuixos i l'obra de Degas mostra molt clarament la forma en què Valadon es va basar en la seva concepció del nu, però canvia fonamentalment el seu caràcter.⁷¹

Degas va produir un conjunt de pastells per a la VIII Exposició Impressionista de 1886 sobre el tema de la *toilette*. Segons l'artista la seva intenció era mostrar:

*“Un criatura humana preocupada per si mateixa -un gat que es llepa. Ella Mateixa; fins ara el nu sempre ha estat representat en postures que pressuposen una audiència, però les meves dones són honestes i senzilles, sense preocupar-se per altres interessos que els que participen en la seva condició física... És com si un mira a través del forat del pany d'una porta.”*⁷²

Rosemary Betterton, en el seu assaig *How do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon* analitza aquesta declaració d'intencions de Degas, i n'extreu dues observacions molt interessants.⁷³ En primer lloc, posa en evidència la contradicció d'aquesta afirmació de l'artista: per una banda Degas expressa el seu desig de representar el nu d'una manera que negui el voyeurisme tradicional, però per altra banda, reprèn la figura del voyeur, al plaer del qual resideix en gran mesura en l'anonimat, en la possibilitat de veure sense ser vist, en la fantasia de trobar-se situat en una posició de control omniscient “...És com si un mira a través del forat del pany d'una porta”. Atenta directament al món íntim i ocult de les dones. Així, tot i que s'allunyi de les representacions habituals de la dona nua com espectacle eròtic, no per això aquestes obres de Degas deixen de suscitar un plaer voyeurístic, fins i tot encara més refinat. En segon lloc, reproduïx la ideologia de la dona com a natura, absorta en aquest cas amb la higiene del seu cos. Compara aquest acte de la neteja femenina, amb el ritual purament instintiu de neteja del gats.⁷⁴ Així en aquestes *toilette* de Degas (fig.12), l'espectador gaudeix d'un accés privilegiat a un moment narcisista privat: veure una dona sola i desprevinguda, íntimament emmarcada.

En comparació amb el voyeurisme sensual i íntim de Degas, els dibuixos i pastels de Valadon sobre el mateix tema són curiosament complicats (fig.13). Les seves dones són vistes en general a mitja distància, aïllades en l'espai i presenten postures forçades, o si més no, incòmodes. Aquestes característiques no responen a una manca de destresa, sinó que apunten a un tractament bastant diferent del tema. Valadon ens presenta les figures femenines entrant i sortint del bany, assecant-se i vestint-se, a través d'un punt de vista més distant, respecte de les obres de Degas, i situat artificialment a la part superior del pla pictòric. D'aquesta manera presenta un dibuix pla i distorsiona l'espai, privant a l'espectador d'una posició de visualització ideal per mirar les figures nues femenines. Aquesta distorsió i manera d'aplanar l'espai forma part de l'estètica moderna, però Valadon en aquests dibuixos l'utilitza per interrompre la continuïtat entre l'espectador i la vista, la il·lusió d'un espai continu. Però més enllà del tractament espacial, Valadon utilitza el dibuix per alterar la qualitat de seducció dels nus de Degas.

⁷¹ BETTERTON, Rosemary. “How do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon”. *Feminist Review*, núm. 19 (primavera de 1985), pàg. 15-16.

⁷² Citat per Rosemary Betterton a: “How do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon” *Feminist Review*, núm. 19 (primavera 1985), pàg. 16.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

En l'obra de Degas (fig.12) el pastell és suau i sensual, suggerent de la suavitat de la carn, en canvi les línies de Valadon són abruptes, nervioses i dures, negant qualsevol sensació eròtica. El dibuix de Valadon (fig.13) transforma el gest narcisista i privat de la dona de Degas, que mira i es toca al braç, en un moviment més maldestre i immediat: la noia s'apropa al límit de l'espai per agafar una tovallola, mentre que amb l'altre mà s'agafa el peu. La bella línia ondulant de les dones de Degas s'ha convertit en una línia intensa i discontinua; són més nítides, ja no tant voluptuoses. Així mentre les dones de Degas se'ns presenten en posicions més harmòniques i sensuais, les de Valadon apareixen dempeus, estirades, ajupides, assentades al terra, en actituds retorçades, fruit de la intenció de captar l'acció del moment (fig. 14 i 15). I els objectes amb els quals interaccionen, sovint prenen gairebé la mateixa importància que les figures femenines, ja que són elements claus de l'acció representada.

Les adolescents que dibuixa Valadon mostren sense por totes les seves formes. Són naturals, Valadon ofereix una simplicitat de tal manera que res sembla indecent en les seves actituds. Certament són dibuixos semblants als de Degas, però l'estil és diferent. Què canvia? Degas analitza la realitat, mentre que Valadon és més propera a Lautrec en aquest sentit, ja que en els seus dibuixos ens ofereixen una síntesis del real. Si cada pinzellada de Degas correspon a la necessitat de conèixer la forma, de descomposar el moviment, de saber el mecanisme del gest, Valadon no remarca, no escull, dibuixa només les línies que mostren el caràcter de la model, i que serveixen per materialitzar l'emoció que ella mateixa sentia davant seu.

Les diferències compositives i tècniques són fonamentals per entendre la diferent experiència que té l'espectador en relació als dibuixos de Valadon en contraposició als nus de Degas. Però l'ús de les distorsions modernes i el caràcter més marcat de les seves imatges, no suposen un canvi radical en la representació del nu —Picasso i Matisse van molt més enllà en les distorsions formals en les seves versions del nu, però amb aquestes, no estan desafinant la premisses voyeurístiques. És la combinació de l'estil visual amb les innovacions iconogràfiques del nu, al que fan el treball de Valadon específicament diferent.

Aquestes figures nues de Valadon, normalment estan acompanyades per una segona dona, sovint vestida i més gran, una criada o la pròpia mare (Valadon utilitza a la seva mare, al seu fill, als seus amics com a models per aquests dibuixos). Ambdues figures estableixen una relació de complicitat, que es correspon amb el moment d'intimitat que comparteixen, tot i que en alguns casos no estiguin interactuant explícitament. Les dues figures es mostren compromeses en una activitat que implica un moment concret en una sèrie de relacions, i és aquest moment el que ens representa Valadon (fig.16). Les experiències representades són familiars i banals, no desconcertants a través de la representació d'un moment atemporal.

D'aquesta manera Valadon no només ens ofereix una altra versió del nu, sinó que al mateix temps, amb aquest, està qüestionant la veritat central que encarnen. Aquest mite de la dona, invariable i immutable, que s'identifica amb la seva essència biològica i amb el seu cos nu. A partir del 1500, una de les característiques més peculiars de les pintures de nus, és que ens mostren unes dones que es mantenen essencialment sense canvis a través d'una varietat canviant de decorats i vestuaris, paisatges o harems, Venus o prostituta.⁷⁵ Els nus de Valadon, al mostrar la nuesa de la dona com un efecte de circumstàncies particulars i com diferenciats per l'edat i el treball, desafien la idea de que la nuesa és essència, una qualitat irreductible de l'"etern femení"

⁷⁵ BETTERTON, Rosemary. "How do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon". *Feminist Review*, núm. 19 (primavera de 1985), pàg. 18.

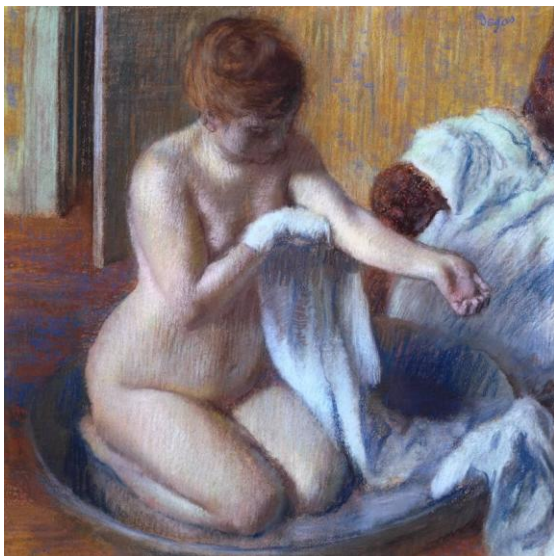


Fig.12 *Femme à la baignoire*, Edgar Degas, 1886. Pastell, Tate Gallery, Londres



Fig.13 *Jeune fille s'assure sur son toilette*, Suzanne Valadon, 1894. Dibuix, Col·lecció Mr. Robert Lehmann, Nova York



Fig.14 *Marie au tub s'epongeant*, Suzanne Valadon, 1908. Sanguínia, MoMA, Noya York



Fig.15 *June fille agenouillée dans un tub vers*, Suzanne Valadon, 1910. Sanguínia, col·lecció Rossini



Fig. 16 *Nue entrant dans le bain*, Suzanne Valadon, 1908. Dibuix, col·lecció Paul Pétridès

A part dels dibuixos que responen a la temàtica de la *toilette*, trobem altres obres de Valadon que també es centren en la interacció entre dones i infants o adolescents. Moltes d'aquestes obres mostren dues dones de diferents edats, realitzant una acció, algunes relacionades encara amb el tema de la *toilette*, però incorporant noves narratives. Exemple d'aquests treballs són, *Nu au Miroir* de 1909 (fig.17) i *La poupée Cast Off*, de 1921 (fig.18).

En ambdós quadres trobem una noia adolescent nua que es mira en un mirall de mà: en el primer se'ns mostra la noia sola, mentre que en el segon apareixen dues figures femenines immerses en l'acció que estan realitzant: la mare asseca suaument l'esquena de la seva filla amb una tovallola, mentre aquesta gira el torç per mirar-se el mirall, i en primer pla, tirada al terra davant dels seus peus, trobem una nina amb un llaç rosa, que troba al seu símil amb al que porta la nena al cap, analogia que podem interpretar com la infància oblidada. Els dos quadres junts suggereixen una narració de l'aparició de la pubertat i la consciència de les nenes de la seva pròpia sexualitat. Ambdues observen els respectius miralls, com els seus cossos s'estan transformant, examinen com s'estan convertint en dones, i la nina tirada als peus del llit, reforça la incipient descoberta de la "nena" de la seva sexualitat. Valadon en aquestes dues representacions, no ressalta la transformació física en sí dels cossos, sinó que es centra en l'estat d'ànim de les dues adolescents davant d'aquests canvis físics. A *La poupée Cas Off*, tot i que les figures presentin un contacte físic, la interacció entre elles es veu trencada per les seves mirades diferents: no comparteixen un mateix moment, ja que mentre la mare mira la nena amb tendresa, la nena no respon a aquesta, sinó que es concentra en ella mateixa, en la seva pròpia imatge reflectida al mirall. Així, tot i trobar-se en un mateix espai i mantenir un contacte físic, les dues figures d'aquesta obra es troben en dos móns diferents. Aquestes dues adolescents, ens recorden a la joveneta nua assentada al llit que trobem a *La pubertat* de Munch (fig.19). Amb aquesta obra, actualment desapareguda, l'artista noruec també ens parla de la inquietud d'una adolescent davant dels canvis físics que està experimentant, tot i que el tractament visual que en fa l'artista, es distancia del de Valadon. En una habitació casi abstracte, despullada de qualsevol element decoratiu, Munch es centra en una adolescent i en la seva expressió. La figura de la jove és realista i amb uns ulls molt oberts es dirigeix a l'espectador amb un mirada directe però al mateix temps incerta, com espantada. La seva posició frontal ens descobreix el seu pit adolescent, però amb el creuament dels braços es tapa el sexe. La seva nuesa, igual que la de les jovenetes de Valadon, no presenta connotacions sexuals, sinó que més aviat ens parla de la torbació de la nena pels canvis que està experimentant.

Aquesta adolescent no es troba acompanyada per cap altre figura, sinó que al seu costat trobem la seva ombra. Aquesta ombra, tot i ser realista i estar justificada per la il·luminació frontal, lleugerament desplaçada cap a l'esquerra, que entra a l'habitació, neix del cos de la mateixa nena, però engrandida, pren forma i amenaça a la jove com si fos un fantasma. Aquesta ombra sembla ser la culpable de tots els seus temors, i simbòlicament pot representar la prefiguració de la vida futura. Així la nena sembla tenir por d'aquests canvis, perquè inevitablement suposen deixar endarrere la seva infantesa, i entrar en un món desconegut.

Si Munch no hagués representat aquesta ombra, l'espectador centraria la seva mirada en els ulls de la nena, però al estar allà, amb una presència tan forta i atterradora, fan que assumeix la mateixa importància que aquesta, i sembla que aquest món desconegut, s'apodera de la nena de tal manera, que l'horroritza.

Així tan Valadon com Munch, no es centren en les canvis físics en si mateixos, sinó que es centren en com viuen aquestes adolescents aquesta experiència: al despertar de la sexualitat, la transició de la

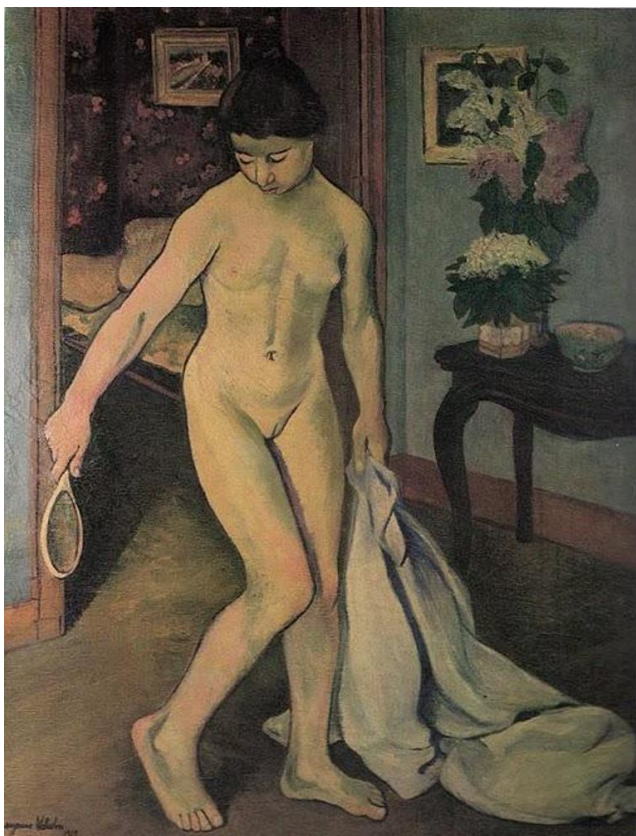


Fig.17 *Nu au Miroir*, Suzanne Valadon, 1909.
Oli sobre tela, col·lecció F. Peter Model, Nova York



Fig.18 *La poupée Cast Off*, Suzanne Valadon, 1921. Oli sobre tela, col·lecció Paul Pétrides

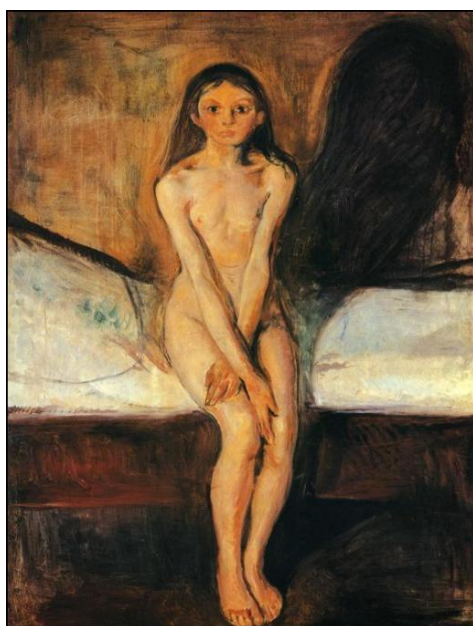


Fig.19 *La pubertat*, Edvard Munch, 1895.
Oli sobre tela, National Gallery, Oslo

infantesa a l'edat adulta, i les pors que això comporta. Intenten reflexar a través d'aquests cossos nus, l'experiència femenina que comporta aquestes transformacions metabòliques. Però mentre Valadon, únicament ens diu que darrere de tots aquests canvis físic, trobem una experiència, un estat d'ànim, la jove de Munch, viu aquests canvis com una experiència traumàtica. Tot i així és interessant veure com ambdós artistes desobjectualitzen el cos nu de la dona, i ens parlen d'aquesta experiència femenina, tot i ser una vivència pertorbadora en el cas de Munch.

Tornat a Valadon, a través d'aquestes representacions està qüestionant la tradició dominant del nu com a espectacle per a l'espectador masculí, al centrar-se en el sentit de la relació entre el seu estat d'ànim i l'experiència dels seus cossos en els processos de canvi i d'envelliment de la dona.⁷⁶ Així Valadon trenca el discurs particular del nu artístic en què la nuesa és igual a disponibilitat sexual i a plaer masculí. En fer-ho, ens ofereix una manera de veure el cos de les dones que no està relacionat al supòsit de que totes aquestes imatges es dirigeixen a un espectador masculí.

5.2 Al·legories tradicionals

En les seves obres al voltant de 1909-12, Valadon utilitza temes al·legòrics de la tradició judeocristiana, com Adam i Eva, la fortuna, i el Judici de Paris els quals indiquen un sentit propi dins del gènere del nu. En aquestes obres, el significat tradicional associat amb aquests temes pot semblar estrany, ja que Valadon ofereix una narrativa alternativa que quasi sempre està continguda dins del cos femení, com a subjecte de l'experiència femenina molt més que com a objecte sexual.

Entre aquest conjunt de pintures trobem *L'Avenir Dévoilé* de 1912 (fig.20), amb la qual Valadon ens introdueix el tema de la fortuna. En aquesta obra presenta una bella pèl-roja i voluptuosa model nua, estirada en un sofà, amb el cos girat cap a l'espectador, i totalment obert cap a ell/ella. Les ones del seu cabell baixen per la seva esquena i cauen sobre el sofà, el qual està mig cobert amb una tela colorista oriental, que ens recorda a les que trobem en les odaliskes pintades per Ingres, i els estampats de les teles i tapissos que decoren molts dels nus de Matisse. André Warnod, un crític de l'època, descriu aquest nu de Valadon segons termes objectificadors i convencionals: "*Quin poder sensual és evocat pels malucs i el suau melic, per aquesta dona que s'ofereix ella mateixa i s'estira esperant*".⁷⁷ Tot i així, ella està totalment relaxada i dirigeix la mirada cap a baix, cap a les cartes que la dona vestida als peus del sofà està col·locant per tal de predir la seva fortuna. Aquesta segona figura, més petita en escala, que ens pot recordar a una gitana per la seva fisonomia, reflexa la típica construcció del segle XIX de la dona negra com a contrast per ressaltar l'atractiu sexual de la dona de bellesa pàl·lida. Encara que la juxtaposició de la dona desitjable amb la seva menys bonica criada, és per suposat una convenció també molt antiga.

En aquesta obra podem trobar, a primer com d'ull, dues narracions que es sobreposen: una basada en el gènere de l'odaliska, i l'altre en l'al·legoria de jugadors de cartes i vidents. El simbolisme de la reina de diamants que agafa la mà de la vident, es pot relacionar directament amb la lectura de l'odaliska com un cos sexualitzat. Aquesta carta connecta els dos cossos de les dones, és un signe d'allò físic i dels sentits, així com també dels temes de diners. En conjunció amb els quatre reis a la zona circular de les cartes, evoca una prostituta o una cortesana. La pintura, així, evoca a la bogeria de la indulgència en els jocs de

⁷⁶BETTERTON, Rosemary. "How do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon". *Feminist Review*, núm. 19 (primavera de 1985) pàg. 19-20.

⁷⁷ Citat per Patricia Matthews a: "Returning the Gaze: Diverse Representations of the Nude in the Art of Suzanne Valadon". *The Art Bulletin*, vol. 73, núm. 3 (1991), pàg. 419-420.

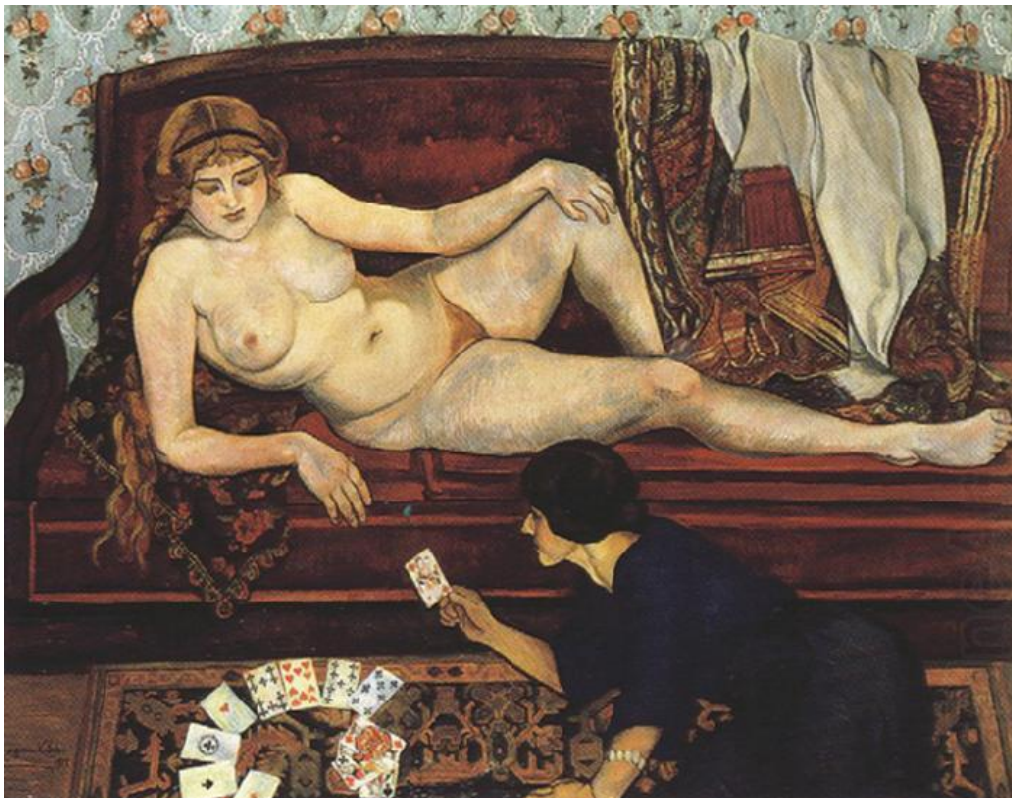


Fig.20 *L'Avenir Dévoilé* o *La Tireuse de cartes*, Suzanne Valadon, 1912. Oli sobre tela, Musée Petit-Palais, Ginebra

cartes i en les explicacions de la fortuna, generalment activitats realitzades per gitanes; i l'erotisme de l'odalisca o cortesana, liderant cap a una lectura moralitzant dels nus. El simbolisme de la reina de diamants també pot ser llegit com una celebració d'aquell cos com a físic, sensual i sexual, amb sobretons d'una feminitat essencial, o el seu oposat, una dona treballadora, una prostituta.⁷⁸

Encara una altra narrativa es desenvolupa de l'acció mateixa: l'acte de la vident, compromet i absorbeix les dues dones en una activitat quotidiana, que interromp la narració oberta de l'odalisca com un cos que ha de ser mirat, així com les connotacions moralitzants. Les dones fixen els seus ulls en les cartes, de forma que l'espectador queda fora de l'acció pel tancament de les seves mirades. Els dos cossos estan en postures informals. En aquesta narració, el gir obert del cos nu pot ser llegit no com a passivitat, sinó com un "acte" necessari per tal de veure el que està fent la vident –s'està esforçant per veure les cartes–. La posició nua relaxada reemplaça la tensió potencial eròtica del seu cos, com un objecte de mirada, i pot ser vist com una obertura innocent davant de l'altra dona. Degut a la concertació intensa i la interacció entre les dues dones, hi ha un sentiment de complicitat i amistat entre elles que està absent en imaginaris similars d'aquest tipus d'escenes, com pot ser l'*Olympia* de Manet.

Aquesta pintura i la problemàtica d'interpretar molts dels nus de Valadon revela com de variades són les narratives dels seus treballs. Treballs com aquest fan notar que els símbols que atribueixen aspectes de la sexualitat al cos són en realitat construccions culturals localitzades fora del cos, des de que una narrativa alternativa pot desplaçar el protagonisme sexual per revelar la posició del cos dins d'un discurs de la sexualitat. Dins la sexualitat carregada del gènere del nu femení, aquestes interrupcions i interseccions ressalten una consciència de la naturalesa patriarcal d'aquest gènere. La incompatibilitat de narratives representades aquí, d'un parell de dones en una situació d'intimitat, l'al·legoria de l'endevina, i el tema de la dona com a cos sexualitzat, així com la manca de deferència cap a l'espectador, constitueixen aquesta intersecció. A través d'aquestes tensions i contradiccions, les imatges de Valadon trenquen la representació tradicional del nu fins i tot participant-ne.⁷⁹

Per entendre l'èxit dels trencaments de Valadon és fonamental l'ús il·lusori de la narrativa espacial. Contràriament al que feien contemporanis seus com Gauguin (els espais en desunió radical del qual neguen qualsevol continuïtat des del nostre espai cap a la seva pintura), o Van Gogh (els espais misteriosos del qual, creats a través del traç, el color, i una estranya perspectiva tenen també un sentit desorientador), Valadon manté les convencions de la perspectiva i una coherència espacial per a les seves narratives, tot i combinar sovint aquests espais amb una presentació que confronta la figura, contorns sintètics i pinzellades carregades. La il·lusió de la narrativa espacial tradicional combinada amb un estil relativament realista convida a l'espectador/a a interpretar els seus treballs de manera convencional –pel que fa al gènere com a narrativa coherent–. Les alternatives narratives, també "naturalitzades" a través d'una aparentment "natural" presentació d'aquestes, són més directament i durament contradictòries respecte de la lectura original. Valadon subverteix la consistència de la il·lusió sense trencar-ne la seva connexió visual amb la "realitat", tal com feien els seus col·legues avantguardistes, sinó a través de la contradicció de la seva narrativa aparentment coherent a través de lectures conflictives entre si.⁸⁰

⁷⁸MATTHEWS, Patricia. "Returning the gaze: Diverse Representations of the Nude in Art of Suzanne Valadon. *The Art Bulletin*, vol. 73, núm.3 (1991), pàg. 419-420.

⁷⁹Ibidem.

⁸⁰Ibidem, pàg. 421.

Una altra obra interessant que podem emmarcar dins d'aquesta temàtica de les al·legories tradicionals, és la pintura *Adam et Eve* que realitza el 1909 (fig.21). Valadon ens presenta el fet bíblic d'una manera que s'aparta molt dels treballs més tradicionals sobre el tema. Aquesta pintura no es centra en la caiguda de la humanitat a través de la fruita prohibida; ni tampoc embolcalla Eva d'un idealisme passiu, així com en l'aiguafort de Dürer de 1504; ni ens la presenta amb una voluptuositat coqueta, com en *L'Adam i Eva* de Cranach de 1530-35; tampoc la converteix en una *femme fatale*, com farien més tard les versions simbolistes del tema, tal com l'*Eva* de Lucien Lhevy-Dhurmer de 1896. Sinó que Valadon usa el tema com a vehicle per celebrar la seva nova relació amb André Utter. Amb la temàtica d'aquesta obra podem observar altra vegada el conservadorisme en la forma triada per representar aquesta qüestió. Quan ella vol expressar la joia de la seva nova, amorosa i no jeràrquica relació amb Utter (ella tenia vint anys més que ell) ens presenta una al·legoria en gran manera convencional. Però la representació que en fa no respon a les convencions, Valadon subverteix els seus usos tradicionals de dues maneres diferents.

En primer lloc, a través de la immediatesa dels cossos. L'Eva de Valadon afirma el seu cos a través d'una postura viva, que es mou i avança, no es mostra passiva davant de l'espectador, però tampoc al mira, ja que està concentrada amb l'acció que està realitzant. Per altra banda el seu cos no està idealitzat ni erotitzat, i arribant al màxim realisme, ens mostra el pèl púbic⁸¹. En canvi, els genitals d'Adam s'amaguen darrere unes fulles. El seu cos també està en activitat: agafa les dues mans d'ella i fa un pas endavant. El seu maldestre pas, amb el peu girat cap endins, confereix una sensació de realisme a la figura, aconseguint desplaçar momentàniament el seu rol al·legòric cap a la immediatesa del moment present, tal com fa la seva mirada cap a fora de la pintura.

La segona manera de subvertir el significat tradicional el trobem en llegir el tema a través de l'ús del retrat que fa Valadon. Utter i (aparentment) Valadon com a Adam i Eva pot ser llegit com un ús directe de l'al·legoria del paradís, però la postura activa d'Eva/Valadon implica el seu rebuig al rol tradicional de la dona al Regne del Cel. No hi ha cap serp representada, i fins i tot el retrat d'Utter pot comportar també una nota de discòrdia al paradís, encara que suggereix una lectura més convencional de l'al·legoria. Tot i que Eva agafa la poma conscientment, la interacció d'Adam en aquest acte és ambivalent. Potser la seva mirada –cap a Déu o de malenconia interna?– i la seva mà, que sembla agafar més que suportar la mà de la seva amant subjectant la poma, són signes del reconeixement que fa Valadon de la fragilitat d'una aliança poc convencional entre una dona més gran amb un home jove. En aquesta pintura, doncs, Valadon presenta de nou la imatge amb un bon nombre de narratives interconnectades i fins i tot contradictòries –Adam i Eva, el nu actiu i un retrat d'ella mateixa i el seu aman.⁸²

En la pintura *La Joie de Vivre*, 1911 (fig.22), tornem a trobar, altra vegada, grans contradiccions pel seguit de narratives que presenta l'obra. Valadon presenta un home nu, un altre cop Utter, que es mira un grup de banyistes nues –algunes d'elles seminconscients, d'altres espantades per la presència de l'observador– en un paisatge natural. La gran composició de Valadon, fins i tot en el títol, recorda una construcció típica de l'època, "la dona com a natura". Artistes del període, des de Renoir, Degas, i Cézanne fins a Gauguin i Matisse, van treballar al voltant d'aquest tema.

⁸¹ El primer en usar-lo va ser Courbet a través de l'influència de la fotografia eròtica. La convenció de no pintar el púbic, l'hem de relacionar amb l'associació del pèl amb la potencia sexual i la passió. Conseqüentment era precís minimitzar la passió sexual de la dona perquè l'espectador cregués tenir el monopoli d'aquesta passió.

⁸² MATTHEWS, Patricia. "Returning the gaze: Diverse Representations of the Nude in Art of Suzanne Valadon". *The Art Bulletin*, vol. 73, núm.3 (1991), pàg. 421-422.

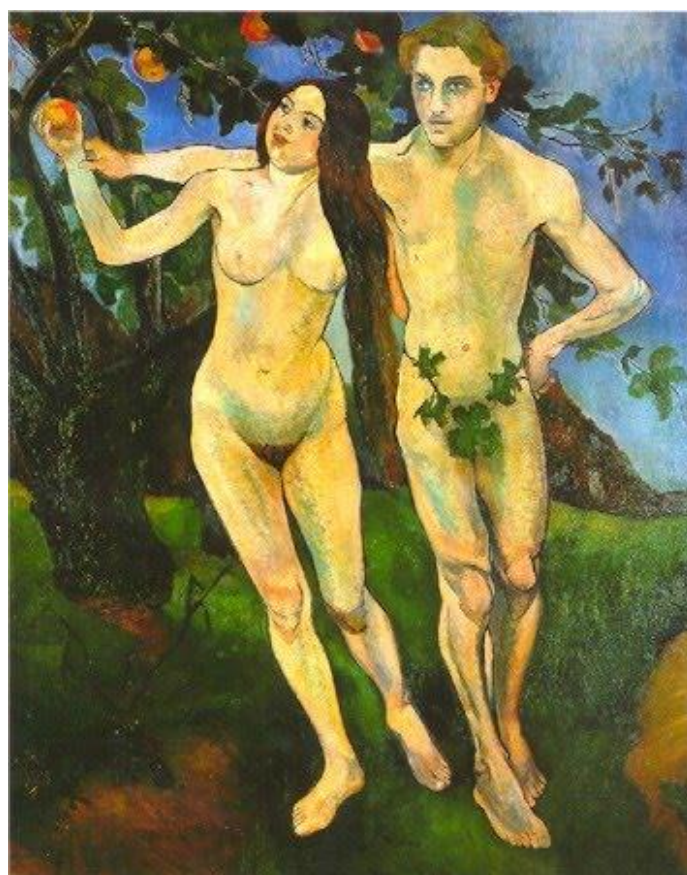


Fig.21 *Adam et Eva*, Suzanne Valadon, 1909. Oli sobre tela, Centre Georges Pompidou, Paris

Segons els conceptes prevalents en la cultura i en la teoria i pràctica artística del període, el nu femení en un paisatge venia a significar la identificació dels cossos de les dones amb les forces de la natura. Cap a finals del segle XIX, la connexió de la dona amb la natura estava lligada amb la construcció de la identitat femenina de diverses maneres. Els tòpics de la dona com a controlada pels seus instints, emocions i biologia, situant-la més a prop del reialme de la naturalesa, que el món real. La dona com la natura era per tant la materialització dels instints sexuals, i així també era temuda per la seva voracitat sexual, com en l'obra d'Edvard Munch; forçada a la submissió, com apareix en els treballs dels expressionistes del començaments del segle XX; reverenciada per la seva "primitiva" habilitat per gaudir de la sexualitat sense vergonya, així com en les "Eves primitives" tahitianes de Gauguin; o admirades com a font del sorgiment de les forces i energies de la natura, com en Matisse (fig.23). En totes aquestes representacions, la dona "universal" (sigui tahitiana o europea) és un codi i un mitjà per a la relació dels artistes amb les forces de la natura.⁸³

A *La Joie de Vivre*, Valadon va escollir referir-se al mite etern de la dona inserida en la natura, fins i tot presentant les seves figures com a ensimismades. Contrastant amb la representació que Matisse fa de la mateixa qüestió (fig.23), en la qual els cossos de les dones són equivalents a la resta de la natura, o l'orba *Pits amb flors roges* de Gauguin de 1899, en el qual els pits de les dones són anàlogues a les fruites que carreguen, o les *Tres Gràcies* de Rubens, de 1638, que s'exhibeixen sense vergonya, les figures de Valadon, localitzades en un paisatge idíl·lic, no estan totalment integrades a cap de les narratives de "la dona com a natura".

La pintura representa quatre nus femenins i un masculí emmarcats en un entorn natural. A l'extrem esquerre, la figura nua està d'esquena a nosaltres i dirigeix la seva mirada cap al bosc. Presenta un dels típics cossos robusts que caracteritzen la majoria de figures de Valadon, i recorda una de les dones fornides de Courbet, amb un drap davant d'ella, i una cama creuada de manera casual fins a l'altre genoll. La figura que es troba més propera a aquesta, presenta una postura força diferent, més exagerada: replega el seu cos cap als genolls tirant el cap enrere, i col·loca les mans de manera dramàtica, tapant-se la cara amb una d'elles. La seva postura és molt més seductora, i les línies sinuoses del seu cos troben al seu anàleg amb l'arbre que trobem en primer terme, que ens recorda els de Gauguin. Just per sota d'ella, una altra dona mig tapada s'inclina per recollir una peça de roba blanca: aquesta ens recorda a les figures deserotitzades que trobàvem en les seves *toilettes*: concentrada amb l'acció que està realitzant, i oferint poc al *voyeur*, a part d'un pit nu. La quarta figura, de pell i cabells més foscos, és l'única que sembla realment ser conscient i estar implicada en l'escena. Mira cap a la dona que es replega, girant el seu cos, i sembla buscar el seu propi drap. El seu cos, tanmateix, és vist només pel darrere, i no pot ser llegit realment com a quelcom seductor.

Les postures diferents dels quatre nus, resultat de mirades variades, fan pensar en una presentació similar a la temàtica del Judici de Paris, e el qual Paris representa la mirada masculina, jutjant els seu cossos com a poder sexual —la seva "bellesa"—. De fet, l'home representat (Utter) sembla una espècie de jutge: dret i apartat dels nus, mira les figures còmodament amb els braços creuats, controlant la situació. La seva presència dominant, l'exagerat vigor de la seva musculatura, i el fet que se li amaguin els genitals aparten el seu cos d'esdevenir sexualment objectivat. Aquesta figura podria ser interpretada com una caricatura de la mirada dominant del mascle.⁸⁴

⁸³ MATTHEWS, Patricia. "Returning the gaze: Diverse Representations of the Nude in Art of Suzanne Valadon". *The Art Bulletin*, vol. 73, núm. 3 (1991), pàg. 423.

⁸⁴ *Ibidem*.

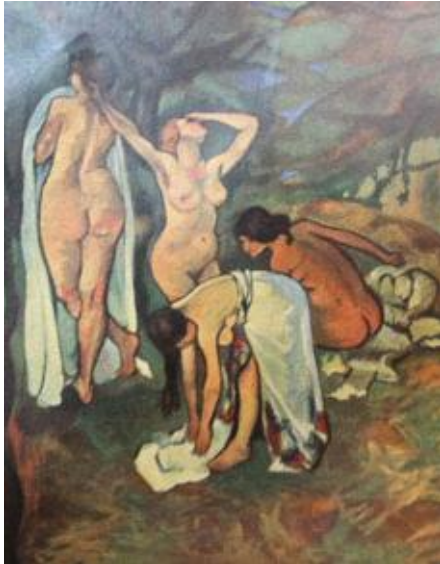


Fig.22 *La Joie de Vivre*, Suzanne Valadon, 1911. Oli sobre tela, Metropolitan Museum of Art, Nova York

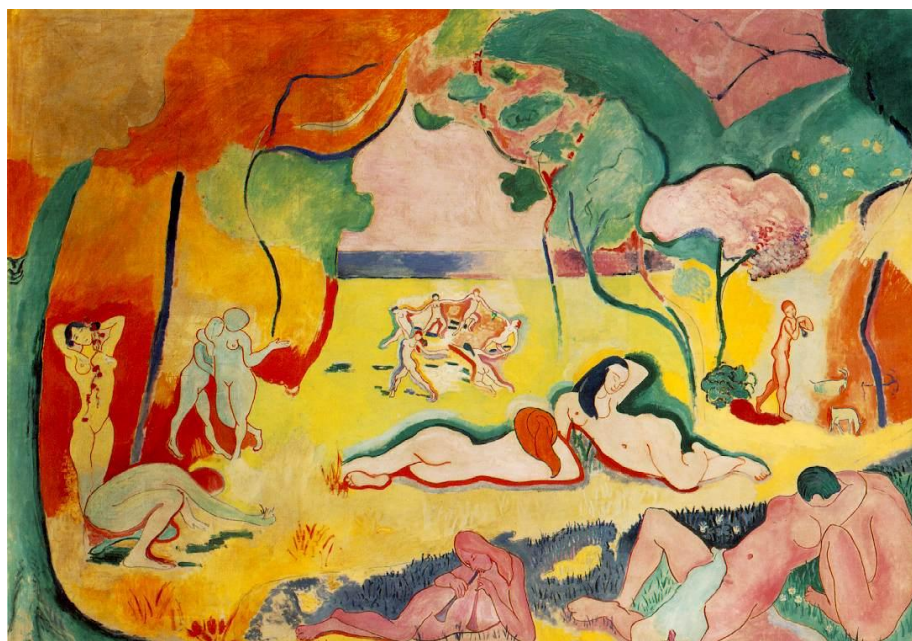


Fig.23 *La Joie de Vivre*, Henri Matisse, 1905-6, Oli sobre tela. Barnes Foundation, Philadelphia

Malgrat aquesta mirada, l'“ensimismament” trenca la lectura convencional d'aquesta escena. Les figures es mouen dins i fora del tòpic de la “dona com a natura” depenent del rol que l'observador els hi assigni en cada moment. Alguns d'aquests nus semblen desconnectats dels altres, i pot semblar més un estudi de models, que no pas una obra “narrativa”. Per altra banda trobem algunes figures que semblen estar disposades de determinada manera, per tal de complaure el plaer de l'observador masculí, una lectura sustentada en la sinuositat i sensualitat dels arbres gegantescs situats a l'esquerra.

Per altra banda, Matthews proposa que les figures estiguin fent un pícnic o un *dejeuner sur l'herbe*, un tema modern. Valadon podria estar representant el moment just abans de marxar: un cop finalitzat el pícnic, les figures s'alcen i fan els últim estiraments mentre miren per darrera vegada el paisatge i preparen les coses per marxar. Betterton fa èmfasi en aquesta interpretació de la pintura quan elogia les dones de Valadon per ser actives, així com la seva decidida voluntat de trencar els codis tradicionals de representació del nu femení en la pintura: “*En el seu tractament d'aquest tema, [“la dona com a natura”] les dones no són mostrades com a elements instintius i pertanyents a la natura, sinó com a individus involucrats en relacions i activitats socials... El que Valadon tracta de capturar... és la intensitat del moment particular de l'acció, més que una visió estàtica en el temps*”.⁸⁵ Així observem com Valadon en aquesta obra incorpora diverses visions –les dones actives, les dones objecte, les dones representades de manera tradicional en el gènere– i aquesta varietat de representacions, no convergeixen en una única narrativa, sinó que tenen un significat diferent a cada fragment de la seva representació. Altra vegada, la multiplicitat de narratives trenquen la narrativa única de la “dona com a natura” i mostren les seves consideracions respecte la dona universal.

En cadascuna d'aquestes pintures al·legòriques, la major part dels personatges dominen els seus propis cossos, i es troben immersors en l'espai pictòric, concentrats amb l'acció que estan realitzant, sense fer partícips als espectadors. Així l'observador davant d'aquests nus, sovint ha d'adoptar una postura més de vigilància encoberta que no pas de descarat voyeurisme.

5.3 Nus de cos sencer

Les pintures de Valadon a gran escala d'un sol nu, fetes durant les dècades de 1920 i 1930, també incorporen, de manera intencionada o no, derivacions d'aquests significats, a mesura que s'interseccionen varies narratives. En aquestes últimes obres, la importància del vehicle al·legòric es minimitzada (molts cops oblidada) per la intrusió del sentit no convencional assignat al cos femení.

En aquest conjunt de pintures es basa, igual que els seus contemporanis, en els codis iconogràfics existents de la figura nua femenina reclinada, però les seves versions difereixen de les seves, remarcant la individualitat de les dones representades. En algunes pintures, les dones es veuen en disconformitat per la seva nuesa, mentre que en d'altres semblen no ser conscients dels seus cossos, però en qualsevol cas, l'espectador pren consciència del rostre de la dona, el qual rep tanta importància com el seu cos. Així Valadon en aquest conjunt de pintures sembla reunir els dos gèneres del retrat i el nu, en un de sol. Valadon no idealitza les seves models, sinó que ens presenta dones reals –pits pesats, panxes caigudes, malucs amples, natges prominents– que davant de la seva nuesa reaccionen amb actituds diferents, les individualitza, i si bé seguint la tradició podrien ser considerades com a éssers passius, pel simple fet

⁸⁵ BETTERTON, Rosemary. “How do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon”. *Feminist Review*, núm. 19 (primavera de 1985), pàg. 19.

d'estar exposades a la mirada de l'espectador, els seus rostres ens indiquen que no són simples objectes sexuals, ja que responen a aquestes mirades, convertint-se així en propis subjectes.

A *Reclining Nude* (fig.24), Valadon presenta una dona nua estirada en un sofà massa curt i poc còmode perquè hi pugui estirar el seu llarg cos, obligant-la a creuar les cames, tapant-se els genitals. Amb un braç es tapa el pit i amb les mans subjecte una tela blanca. L'espai de la pintura és estret i poc profund, per tant la figura no té més remei que enfrontar-se a l'espectador, el qual no pot escapar del seu cos. Tot i que l'estil de Valadon és molt més realista, aquesta presentació que es confronta és típica de molts treballs de l'art avantguardista d'inicis del segle XX, com per exemple el ja mencionat *Dona sota una umbrellà japonesa* de Kirchner (fig.25), que contorsiona el seu cos per ensenyar-lo de la millor manera possible. Però a diferència de les representacions fetes per artistes masculins, les figures de Valadon tendeixen a allunyar el seu cos de la mirada de l'espectador. En aquest cas, el cos no se'ns mostra relaxat, sinó que més aviat sembla estar en tensió, expressa una certa incomoditat. Aquesta tensió suggereix que ella es resisteix a la nostra mirada intrusa, o potser fins i tot, la menysprea. El poder dominant de la mirada masculina rep en aquesta obra una reacció conscient, angoixada o negativa de la dona cap a aquesta. La seva mirada respon a la nostra mirada, no és ni seductora ni passiva, sinó que és una mirada de consciència, de resposta, de rebuig, a través de la qual ens fa sentir com a intrusos més que com a convidats benvinguts. En aquesta pintura, una mirada masculina hi és present, però alhora desafiada.

A *La Chambre bleu*, 1923 (fig.26), Valadon desafia més directament les convencions masculines de gènere del nu reclinat, a través de la presentació contradictòria d'aquest. L'odalisca moderna de Valadon s'estén a través de la tela en un format convencional del nu femení, però ens la presenta vestida, amb el cos relaxat, recolzada sobre un coixí, en un luxós llit. Li manquen totes les qualitats seductores de la *Venus d'Urbino* (fig.2) i les odalisques de Matisse, com la *Figure decorative* de 1927 o l'erotisme fred de la *Grand Odalisque* d'Ingres de 1814 (fig.4). La diferència entre aquest nus i aquesta figura, més enllà de l'obvi fet que aquesta vagi vestida, la trobem en la representació de la classe, i potser també en la presentació d'un nou tipus de dona del període –la intel·lectual bohèmia. La dona de Valadon recorda l'*Olympia* de Manet (fig.7), però de manera encara més òbvia la seva classe s'inscriu a través del cos de manera estereotipada: sosté un cigarret a la boca, és grassona i té la pell fosca; les seves mans i peus són llargs i durs; vesteix roba poc femenina –uns pantalons verds a ratlles i un top sense mànigues; i té una V marcada pel sol al pit, suggerint la seva indiferència cap als ideals de la bellesa pàl·lida. Aquests signes ens podrien portar a identificar-la com una prostituta, però per altra banda, trobem un seguit de signes contraris a aquesta visió que fan que ens apartem d'aquesta connotació: la dona porta els cabells recollits amb un *monyo*, no dirigeix la mirada cap a l'espectador, i el cigarret i la roba li atorguen una duresa que no és ni seductora ni eròtica. Aquesta dona no mostra cap senyal de vulnerabilitat.

Els llibres al seu llit impliquen educació i activitat mental, i desplacen els habituals adornaments exòtics com la catximba o el gat, aquell signe de promiscuïtat sexual de l'*Olympia* de Manet. Així doncs, aquesta dona escapa, fins a cert punt, dels estereotips de classe o gènere. Pot ser vista com a sexual, però la seva sexualitat contradiu les nostres expectatives d'objectivització del cos. El seu cos robust i voluptuós no respon als canons de bellesa del moment. De fet, la desobediència amb estil de la convenció en aquesta imatge, a través del cos de la dona, senyala la possibilitat de que Valadon estigui representant



Fig.24 *Reclining Nude*, Suzanne Valadon, 1928. Oli sobre tela, Metropolitan Museum of Art, Nova York



Fig.25 *Girl under a Japanese Umbrella*, Ernst Ludwig Kirchner, 1909. Olis sobre tela, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

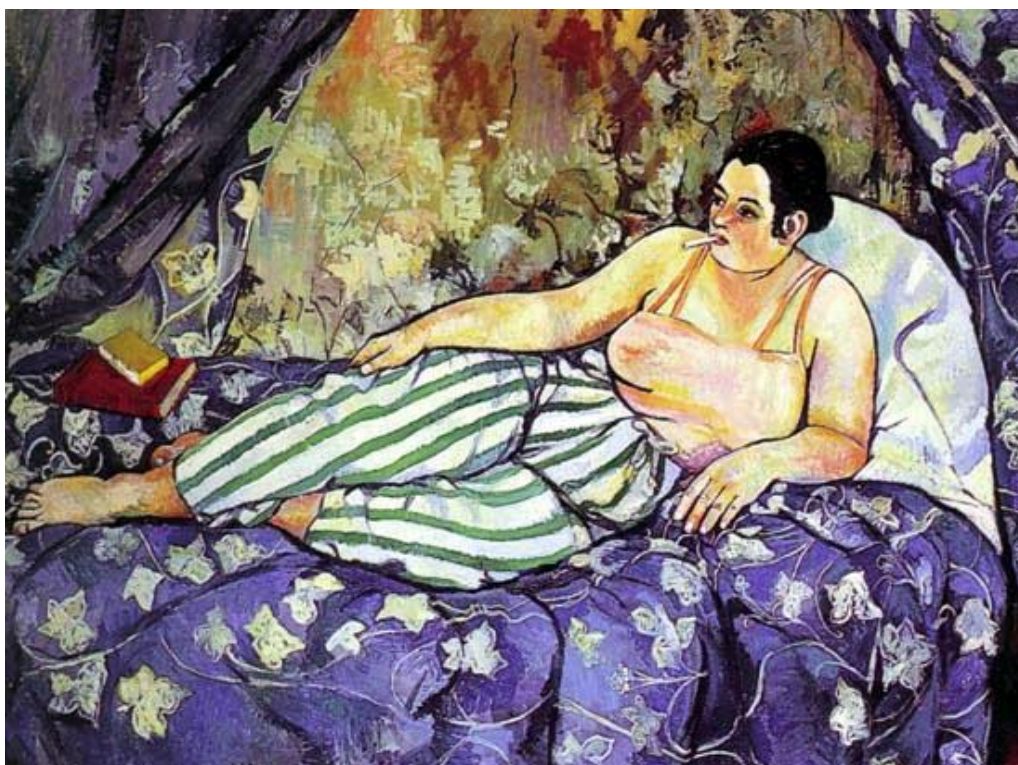


Fig.26 *La Chambre Bleue*, Suzanne Valadon, 1923. Oli sobre tela, Centre Georges Pompidou, París

la dona bohèmia, que resisteix les nocions tipificades de la feminitat. O potser suggereix un nou tipus de dona intel·lectual de la classe de Gertrude Stein.⁸⁶

Així, Valadon partint de la composició de l'*Olympia* de Manet, ens presenta aquesta nova dona, allunyada dels canons de bellesa i dels prototips i estereotips femenins. Si l'*Olympia* de Manet l'hem pogut veure com un manifest de la nova pintura moderna, introduint al Saló una prostituta nua a la manera de les grans deesses i odalisques, *La Chambre bleu* crec que pot ser vista com un manifest en contra de l'objectualització de la dona a través dels nus femenins realitzats per homes. Valadon trenca amb aquesta obra, més que amb cap altra, la visió de la dona com a objecte sexual. Ens presenta una dona segura d'ella mateixa, que no segueix les modes de l'època, que vesteix com vol, que fuma, que llegeix, etc. Una dona que sembla tenir el control de la seva pròpia vida, que sembla decidir sobre la seva pròpia sexualitat, i que difícilment permet que els altres projectin les seves fantasies sexuals sobre el seu cos. Ella cerca les seves pròpies fantasies.

Particularment en els nus realitzats a partir del 1920, com els que acabem d'analitzar, Valadon mostra el seu rebuig cap als ideals de bellesa. Valadon no idealitza i desafia els canons de bellesa, que tant presents havien estat en la tradició del nu femení. El detallisme realista allunya les seves figures de l'ideal, mostrant-nos dones reals, remarcant la seva personalitat i individualitat, sobretot a partir dels rostres.

En les imatges estudiades fins ara, Valadon participa i contradiu alhora l'objectificació tradicional del nu femení. Representa les dones com a objectes i subjectes al mateix temps, i vacil·la en la seva actitud cap al cos i el subjecte així com les seves diverses preocupacions trenquen amb la cultura dominant, donant pautes per a tals representacions. A vegades els matisos particulars de les seves representacions poden ser atribuïts a les diferents models que usa. Aquestes normalment formaven part del seu entorn més pròxim.

Valadon ens ofereix una àmplia diversitat de representacions del nu femení, fora de la tradició objectivadora. Els seus nus són actius, ja sigui mental o físicament, i sovint es troben involucrats en activitats com la lectura, com a *Un dit à la couverture rayée* (fig.8) o el moviment, com en *Deux nudes* (fig.27). Aquestes dues dones, presentades de cara i d'esquena, no posen de manera passiva, amb posicions de mostra, sinó que ho fan en moviment, fins i tot una sembla estar caminant.

Per altra banda, la pintura *Negress Nude* (fig.28) planteja la qüestió de la dona negra com a representació de la sexualitat; aquesta però no es presenta de manera passiva, sinó que es mostra ben conscient i casi desafiant l'espectador. Les imatges de dones negres són habituals en el gènere tradicional dels nus occidental, i aquesta és inusual per diverses raons. Ella sembla estar-se movent més que posant per a l'ull de l'espectador, encara que l'acompanyin accessoris de model com la roba blanca, es cobreix a sí mateixa, però no responen a la tradicional modèstia seductora que crida l'atenció de l'espectador cap allò que no veiem, sinó amb una gesticulació de defensa més agressiva, com si volgués tapar la nostra visió. La seva postura activa i la seva mirada assertiva semblen defraudar qualsevol

⁸⁶ Aquest nou "tipus de dona", l'hem de relacionar amb el canvi de rol femení conseqüència de la primera Guerra Mundial. La guerra va marcar un punt d'inflexió en la consciència social de la dona. Durant aquest conflicte, la dona va assumir el manteniment de l'economia productiva mentre els homes lluitaven al front, donant a les dones un nou lloc dins de la societat. Durant la postguerra, les dones van començar a incorporar-se a l'activitat laboral a les oficines i a les professions liberals, i aquesta obertura per les dones del mercat laboral, va donar lloc a una "nova dona". Alguns signes externs són un bon exemple d'això: la introducció dels vestits còmodes i lleugers, la nova moda dels cabells curts (*a la garçon*), el nou costum de fumar i la incorporació a la vida social (freqüentaven els cafès, conduïen cotxes i donaven les seves opinions polítiques, entre d'altres).



Fig.27 *Deux Nudes*, Suzanne Valadon, 1923.
Oli sobre tela, Col·lecció particular

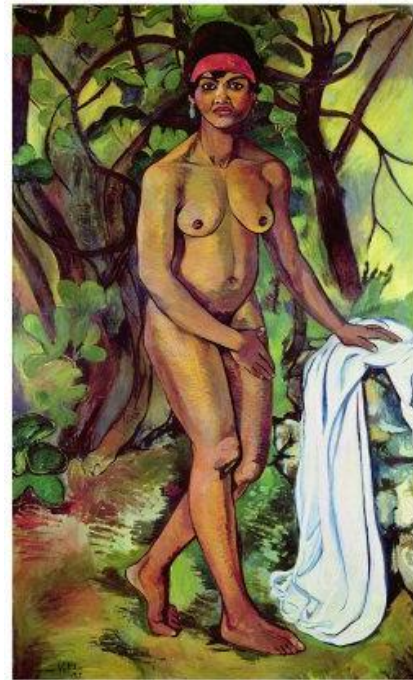


Fig.28 *Negress Nude*, Suzanne Valadon, 1919. Oli sobre tela, Musée de la Ville de Menton



Fig. 29 *Louise Nude on the Couch*,
Suzanne Valadon, 1895. Dibuix,
col·lecció de Louise Noun

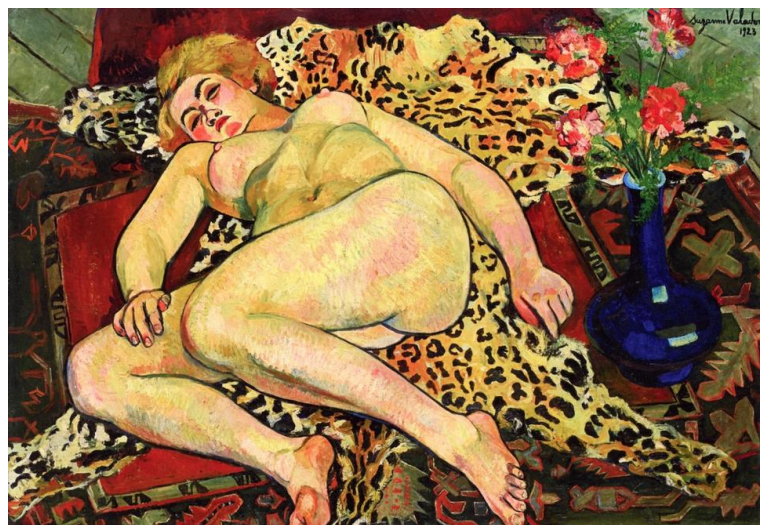


Fig.30 *Catherine Nude Lying on a Panther Skin*, Suzanne Valadon, 1923. Oli sobre tela, col·lecció Paul Pétrides

lectura d'ella com a obertament sexualitzada, o com una representació de la ingenuïtat, del "primitivisme" passiu que les dones de color tan sovint significaven, com podem veure en les obres de Gauguin.

És la consciència del cos i la ment el que trenca la normativa del procés psicològic de la mirada masculina. Els seus cossos són físicament tangibles; irradien vida i carn a través del toc físic de la seva pinzellada i l'ús de colors vibrants; però no se'n permet l'accés sense la consideració de la seva personalitat: si bé els seus cossos poden ser mostrats, aquesta exposició no les converteix en simples imatges passives, ja que la seva personalitat i consciència sempre les acompanya (fig.20 i 24), així impedeix a l'espectador un fàcil i ràpid acontentament del seu desig sexual o el control a través de la possessió del seu cos en la imatge. Si s'espera d'elles que interpretin algun paper, es defensen a sí mateixes d'un assalt visual eròtic (fig.29 i fig.30); o rebutgen acceptar-ho, i Valadon imprimeix aquest rebuig a través del realisme, o la seva consciència, o la seva interacció amb aquestes dones, com en el *Negress Nude* (fig. 28).

Valadon mai representa aquestes dones com a símbols, com a icones, són dones reals, i per tant, mai són totalment inserides en el mite de la feminitat. Així resisteixen l'enquadrament patriarcal inherent a les convencions del nu objectivitzat, especialment en la manera que ho tractaven els artistes de principis del segle XX. Els nus no objectivats de Valadon no "desitgen ser desitjats" per sempre, sinó que volen sortir del cercle del desig sexual. Declinen aquest rol, no a través del rebuig vigorós d'aquest, sinó mostrant el seu cos de manera relaxada –cansades, avorrides, indiferents, en absència de la tensió de la mirada sexual de l'home–. Els nus contradictoris de Valadon revelen el poder de la mirada masculina, de la qual la dona no es pot acabar d'escapar, i l'exposen com a construcció. Els seus treballs no són molt més obertament desafinats que els estereotipats nus femenins, però en demostren la seva buidor, mostrant així el seu rebuig cap a aquests. L'espectador masculí no rep l'oferta d'un plaer purament voyeurístic, present en les ininterrompudes narratives de les representacions tradicionals dels nus, i les espectadores dones no esperen posicionar-se a sí mateixes com a voyeurs narcisistes de la seva pròpia condició de dona en una cultura patriarcal. Les imatges de Valadon no satisfan la fantasia masculina. No són simplement "l'altra" per al desig masculí. És aquí on trobem el seu potencial revolucionari.

5.4 Autoretrats

Una de les primeres obres que es conserven de Suzanne Valadon és un autoretrat del 1883 (fig.31), un dibuix la pastell que mostra el rostre de la bella i jove artista, mirant-nos fixament amb els seus ulls blaus. Aquest és el primer dels molts que va realitzar al llarg de la seva vida, i si bé podem observar algunes diferències entre aquests –diferències per altra banda òbvies pel pas del temps– en la gran majoria, Valadon es presenta amb una posició gairebé frontal i amb els ulls clavats en l'espectador, amb una mirada serena i ferma, fins i tot un punt desafinat. Rarament es mostra de cos sencer, ja que la importància d'aquests recau sobretot en el rostre, i aquest ocupa gairebé la totalitat de la tela. Els fons són neutres o d'interiors privats - excepció d'un autoretrat que introdueix el joc del mirall, pintant el seu reflex –i no trobem cap element de recolzament que funcioni de manera simultània per indicar-nos els trets personals, les preferències i la classe social, únicament la trobem a ella.



Fig.31 *Autoportrait*, Suzanne Valadon, 1883. Pastell, Centre Georges Pompidou, Paris

Amb aquest conjunt d'autoretrats Valadon s'allunya del model habitual utilitzat per les artistes per representar-se, establert sobretot a partir del segle XVI.⁸⁷ Un cop aconseguit el reconeixement de la pintura com art lliberal, apareixen cada vegada amb més freqüència en els autoretrats, tant els femenins com els masculins, els atributs d'aquest art, els pinzells i la paleta, i fins i tot algunes artistes es retraten pintant un llenç, com és el cas de –per citar només alguns exemples de diferents èpoques d'aquest tipus iconogràfic que es repeteix fins al segle XIX– l'autoretrat de Catherina van Hemessen (1528-1587), el de Judith Leyster (1609-1660), el d'Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) o el de Rosalinda Sharples (1794-1838), totes elles semblen haver interromput el seu treball momentàniament per girar-se cap a l'espectador. També Artemisa Gentileschi (1593-1652), una de les pintores més famoses del barroc, es retrata pintant davant d'un llenç. A diferència dels casos citats, Gentileschi no ha interromput el seu treball, sinó que més aviat sembla ignorar als espectador del seu autoretrat i la seva mirada està fixada sobre el llenç (fig.32). També les seves predecessores més directes com Mary Cassatt, Berthe Morisot i Eva Gonzalès, es representen al·ludint a la seva professió, ja sigui pintant, amb un pinzell a la mà o amb altres atributs, que ens deixen molt clar com volen ser considerades: veritables pintores.⁸⁸

Amb aquest conjunt d'atributs els/les artistes es reafirmen i es dignifiquen com a tal. Si bé a mesura que avancem en la història, els artistes masculins, tot i seguir fent ús d'aquests atributs, es van deslligant d'aquest model de representació, traspasant el rol d'artista, i centrant-se més en la representació de la seva pròpia persona, del jo interior; les artistes segueixen representant-se com a pintores, ja que segurament encara senten la necessitat de fer-ho, al no haver aconseguit el reconeixement social com a tals.

Una altra diferència que observem en la tradició de l'autoretrat en relació al gènere és que, mentre que és habitual que les artistes es representin a elles mateixes acompanyades de la seva família, en particular dels seus fills, o juntament amb el seu mestre o deixebles –com l'autoretrat de 1785 d'Adélaïde Labille-Guiard (fig.33)–, els artistes masculins normalment es representen sols, i quan apareixen acompanyants, sovint ho estan per al·legories femenines en relació a la pintura i el seu propi art, o juntament amb altres artistes i intel·lectuals del moment –com per exemple *L'Atelier aux Batignolles* de Henri Fantin-Latour (fig.34)– però no és usual que introdueixen en els seus autoretrats altres personatges i/o elements que els relacionin amb la seva faceta més familiar.

Valadon ignora tots aquests models de representació i en els seus autoretrats mai es presenta com a pintora, simplement se'n presenta com a dona. Aquest fet ens està indicant que, a diferència de les impressionistes citades anteriorment, ella ja se sent artista, ja se sent pintora, i no té cap necessitat de representar-se amb un pinzell a la mà per reafirmar-se, o si més no, a simple vista no sembla interessar-li. Igual que molts dels seus contemporanis –com en alguns autoretrats Gauguin (fig.35) i de Matisse (fig. 36)– els autoretrats de Valadon només es centren en ella, no amb el seu ofici ni amb els papers que desenvolupa en la societat. Així tampoc es representa mai com a mare, filla o esposa: tot i que són molts els dibuixos on pren com a model el seu fill, la seva mare, i el seu entorn més pròxim, només conservem dues obres on es representi al costat dels seus. El primer és *Portrait du famille* de 1912 (fig.37) on apareix juntament amb Maurice, Utter i la seva mare. Valadon es troba al centre de la composició,

⁸⁷ No és fins el renaixement que molts pintors, sobretot masculins, sorgeixen de l'anonimat de simples artesans per ser reconeguts com artistes individuals, i comencen a reflectir aquesta nova consciència individual a través del autoretrat. Al llarg del segle XVI, es van establint diferents models iconogràfics en relació al nou gènere del autoretrat, que aniran variant segons els cànons i preceptes artístics culturals de cada època.

⁸⁸ VALDIVIESO RODRIGO, Mercedes. *"El autorretrato femenino en la historia de occidente"*. A: VILANOVA, Mercedes. *Pensar las diferencias*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1994, pàg. 97-124.



Fig.32 *Autoretrat com al·legoria de la pintura*, Artemisia Genitleschi, 1630. Oli sobre tela, Royal Collection (Windsor, United Kingdom), Londres



Fig. 33 *Autoretrat amb deixebles*, Adélaïde Labille-Guiard, 1785. Metropolitan Museum, Nova York



Fig. 34 *L'Atelier aux Batignolles*, Henri Fantin-Latour, 1870. Oli sobre tela, Musée d'Orsay, París

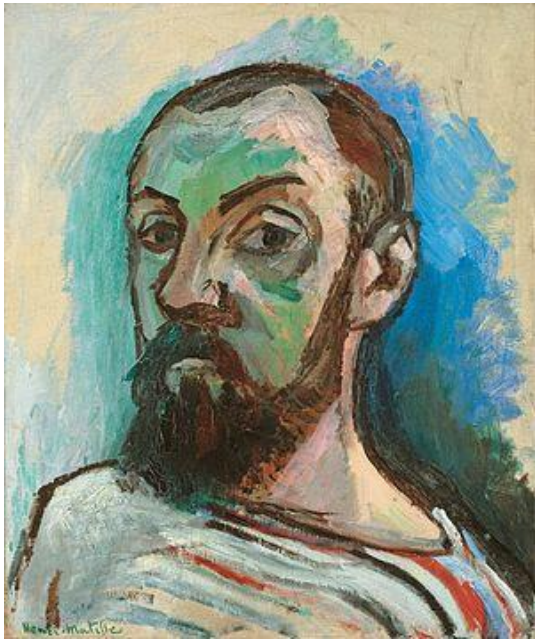


Fig.35 *Autoretrat*, Henri Matisse, 1906. Oli sobre tela, Statens Museym for Kunst, Copenhagen

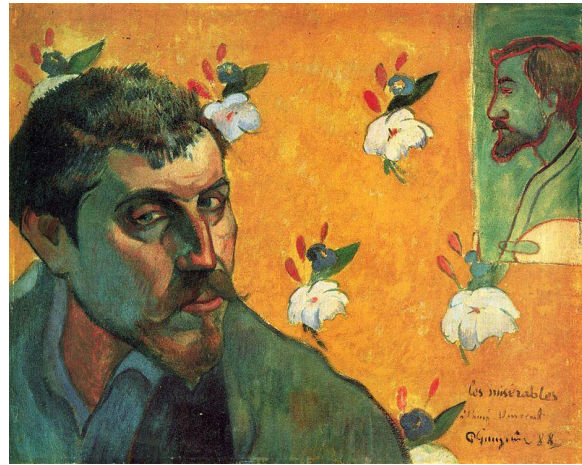


Fig.36 *Autoportrait avec portrait de Bernard, Les Misérables*. Paul Gauguin, 1888. Oli sobre tela, Van Gogh Museum, Amsterdam

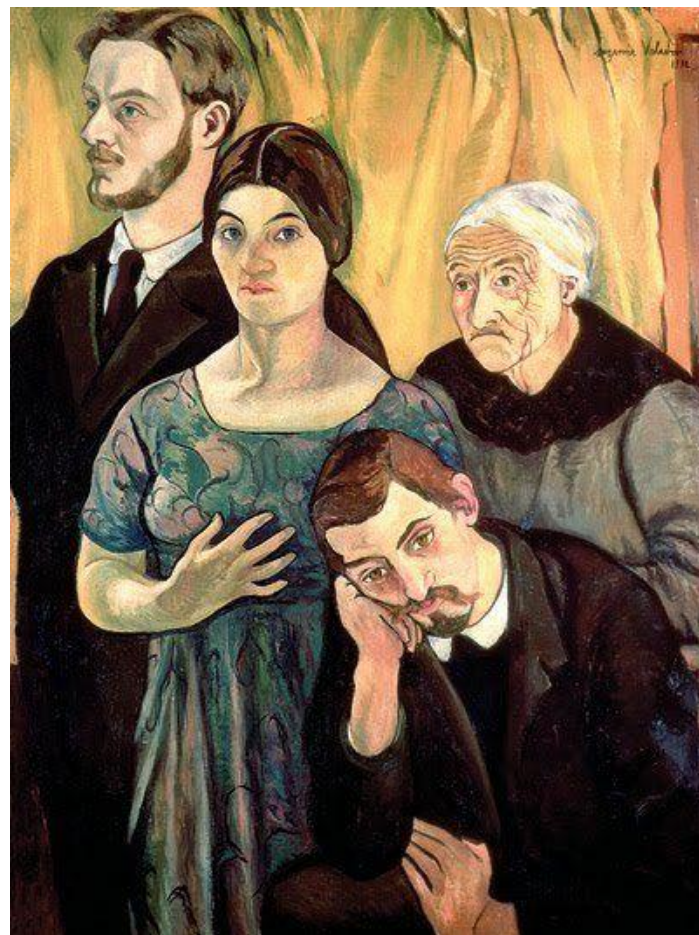


Fig.37 *Portrait de famille*, Suzanne Valadon, 1912. Oli sobre tela, Musée d'Orsay, Paris

imponent i amb la mà al pit, els colors freds del seu vestit ressalten entre els grisos dels altres personatges, i la seva mirada és l'única que traspasa l'espai pictòric i arriba als espectadors. El segon és l'autoretrat que hem vist en la pintura *Adam et Eva* (fig.21), juntament amb Utter.

La imatge de l'autoretrat té nombrosos matisos i objectius: des de l'ostentació, el narcisisme, l'autoafirmació de la personalitat, relacions amb els altres, aspiracions socials, la supervivència eterna, satisfacció en fantasies que no serien possible ni admissibles en la realitat, com la identificació amb altres personatges, disfresses, erotisme, etc. Però la principal motivació que porta a un/a artista a autoretratar-se és el desig de l'autoconeixement, per tal de formar-se una imatge pròpia, motivat/da per la curiositat del propi cos, de la pròpia la psique.

Els autoretrats de Valadon, podrien respondre a aquesta curiositat i necessitat de conèixer-se, però al mateix temps sembla que ens vulgui dir quelcom amb ells. A qui mira l'artista? Suposem que a nosaltres, però en realitat s'està mirant a ella mateixa al mirall, encara que amb la intenció de comunicar-se a través d'ell amb els seus contempladors desconeguts. Seria interessant fer un estudi exhaustiu dels seus autoretrats, però, pel tema d'aquest treball, només em centraré amb un dels últims que va realitzar.

Es tracta de l'autoretrat que va realitzar el 1931, amb 65 anys (fig.38). En aquest es presenta en un interior que no podem identificar, sola, de mig cos i nua. Valadon no mostra el cos juvenil i atractiu que havia atret a tants artistes i que l'havia consagrat com una de les models més valorades del Montmartre del moment, sinó que ens mostra el cos d'una dona gran amb els pits caiguts. No és una nuesa desitjable sinó que és una nuesa que mostra la decadència física del pas dels anys. I Valadon ens mostra aquesta decadència sense cap tipus de pudor ni vergonya, doncs tot al contrari, sembla estar orgullosa d'aquesta, ja que la seva mirada directa i ferma no sembla dubtar ni un moment. Es mostra seriosa i segura, amb una expressió fins i tot una mica desafinat i arrogant. Sembla que ens digui: que passa? Aquesta sóc jo, una dona gran, amb experiència, orgullosa de mi mateixa, que he viscut la vida com he volgut, i res em privarà de seguir gaudint de la meua llibertat. El collar que li penja del coll ens indica que encara és una dona "fèrtil", que la seva vida sexual encara és activa i pel desafiament de la mirada, podem entendre que seguirà gaudint d'aquesta.

No sembla que Valadon realitzi aquest autoretrat com un exercici d'autoconeixement. És molt conscient de qui és, i es presenta orgullosa i amb una gran sinceritat davant dels altres. Mostrant el seu cos envellit, al mateix temps, està desafiant els cànons de bellesa del moment i negant l'objectualització del cos de les dones, ja que no és un cos desitjable que la mirada masculina pugui posseir lliurement. Si bé ella ens mostra els seus pits, no ho fa com un acte exhibicionista, sinó com un acte que reafirma la seva pròpia sexualitat.

Segons el meu parer, és una de les millors obres de Valadon. Amb aquest autoretrat Valadon demostra el seu caràcter i la seva vàlua, com a persona i com artista. Ella assumeix l'envelliment del seu cos, i d'alguna manera ens mostra la bellesa d'aquest. No l'idealitza, no el deforma, simplement ens el mostra tal com és.

No és un fet excepcional que Valadon s'autoretratés als 65 anys, ja que com ella, són molts els artistes que han fet aquesta mateix exercici, mostrant a través d'aquest la seva vellesa, la seva angoixa davant del món, la seva feblesa i malaltia, com Rembrandt i Goya. Però al que ja no es tan habitual és que en aquests autoretrats es representin nus. En canvi, si que trobem algunes artistes contemporànies a Valadon, es van autoretratant nues. Entre aquestes trobem a Paula Modershon Becker (1876-1907), una pintora alemanya que, igual que Valadon, fa una reinterpretació del nu femení i els allunya de la mirada

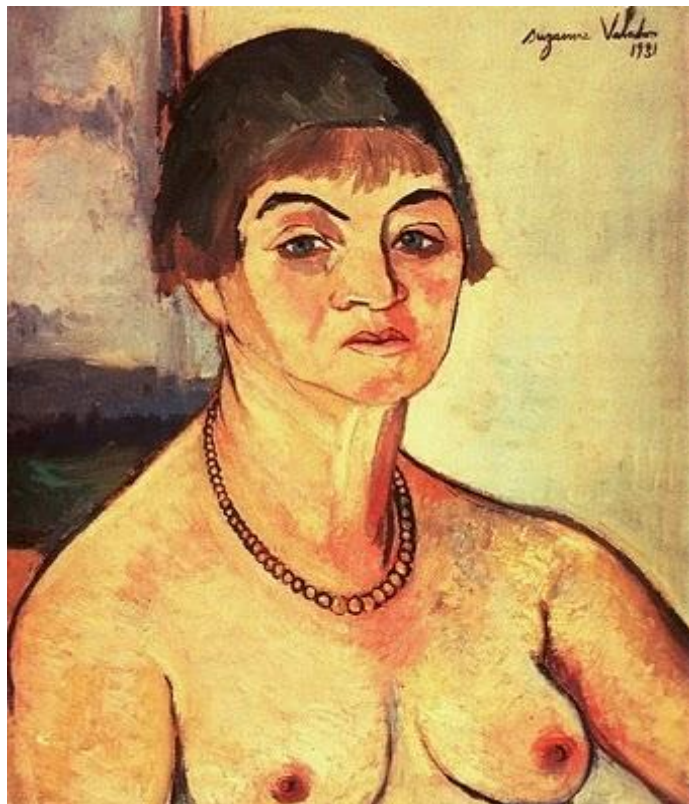


Fig.38 *Autoportrait*, Suzanne Valadon, 1831. Oli sobre tela. Col·lecció Paul Pétridès, París

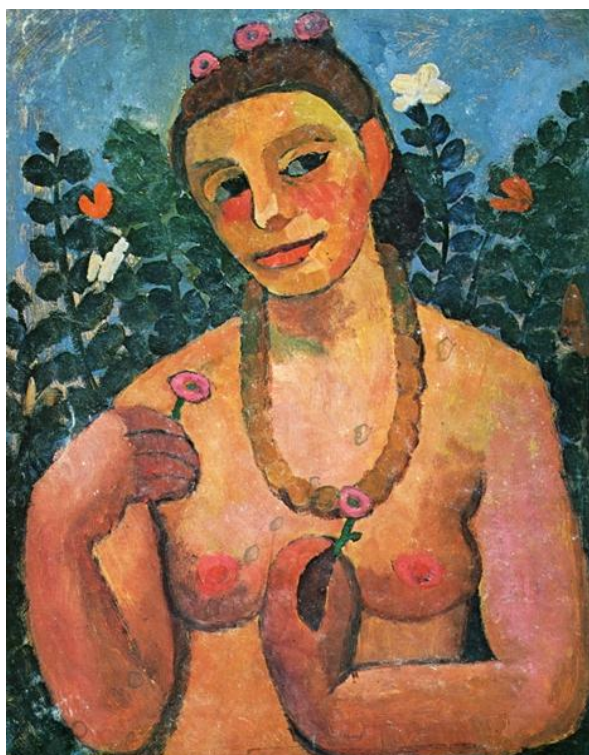


Fig.40 *Autoretrat en el sisè més*, Paula Modersohn-Becker, 1906. Oli sobre tela, Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen.

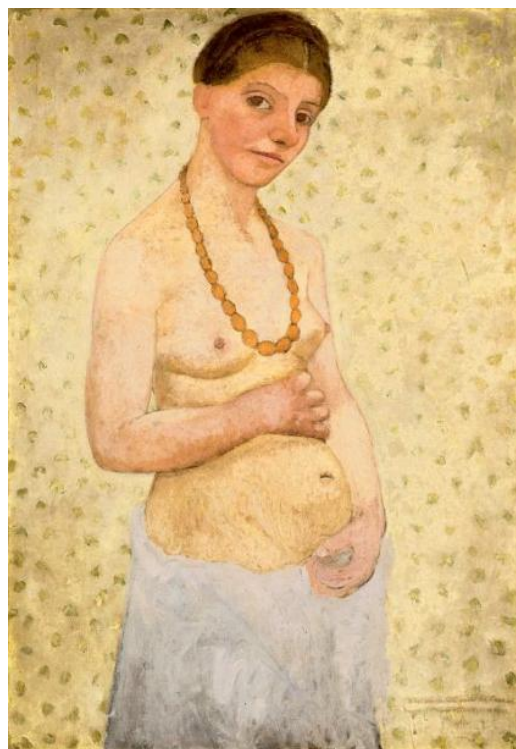


Fig.39 *Autoretrat*, Paula Modersohn-Becker, 1906. Oli sobre tela, Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen.

objectualitzadora masculina. Els seus nus reflecteixen el nu femení amb una naturalitat i competència llunyanes a qualsevol tipus de morbositat, i en algunes de les seves pintures el nu i l'autoretrat es fusionen.

Es conserva un autoretrat de Paula Modershon del 1906 (fig.39) que, tot i que apareix molt més jove que Suzanne —s'autoretrata amb 30 anys— i utilitza una tècnica que s'allunya de la seva, podem relacionar-lo amb l'autoretrat de Valadon. En aquest, Paula també es presenta amb mig cos nu, mostrant-nos els seus pits, i amb un collar al coll. Tot i que està inscrita en un entorn natural, rodejada de flors, i no mira a l'espectador, la gran semblança d'aquestes dues obres és evident, i segurament responen a una mateixa finalitat. Possiblement podem veure aquestes dues obres com una manifestació d'autoqüestionament de la seva situació com artistes i com a dones, més enllà de les connotacions pròpies de cada obra.

Troblem un altre autoretrat de Modershon, encara més trencador, que es presenta pràcticament de cos sencer i amb el tors nu. Amb aquest està mostrant el seu incipient embaràs, centrant així l'atenció amb el seu futur rol de mare i els canvis físics que això suposen en el cos d'una dona (fig.40).

Per acabar aquest apartat dels autoretrats, trobo interessant parlar d'una última obra de Valadon. Algunes historiadores, com Ángeles Caso, han suggerit que la pintura *La Chambre bleue* (fig.26) és en realitat un autoretrat de l'artista.⁸⁹ Si aquest fos el cas, Valadon s'estaria representant no com a pintora, sinó com a una model que té absolut control sobre el que està passant. Si bé no tenim cap referència que confirmi que la dona representada és la pròpia artista, no sembla una idea gaire desviada. Quan comentava aquesta pintura, parlava de la representació d'una dona bohèmia, intel·ligent, conscient de la seva individualitat i del seu propi cos, allunyada de les convencions socials i estètiques del moment. Una descripció que no s'allunya molt de la que podríem fer de la mateixa Valadon. Si assumíssim que és ella, la lectura de l'obra podria incorporar noves narracions. Per una banda, Valadon estaria recordant els anys de la seva joventut, quan posava nua davant dels pintors, ara però, estaria posant per ella mateixa, vestida, i oferint una imatge pròpia molt diferent de la que oferien les obres per les quals ella feia de model. Estaria passant així de ser un subjecte passiu animat per la mirada dels altres, a ser un subjecte actiu, amb mirada pròpia. Per altra banda, una artista de nus, s'estaria mostrant al públic parodiant amb la seva pròpia representació, un dels grans recursos iconogràfics del propi gènere, el nu reclinat.

Però tot això no deixen de ser especulacions basades sobre una hipòtesis, ja que difícilment la dona que apareix en aquesta pintura és la pròpia Valadon: si comparem la fisonomia i la constitució física de la representada, amb altres autoretrats de l'artista i fotografies de l'època, costa de creure que siguin la mateixa persona.

5.5 Nus masculins

El nu masculí també està present en l'obra de Valadon. Podrem afirmar amb gairebé absoluta certesa, que Valadon és una de les primeres pintores, per no dir la primera, que s'atreveix a pintar un nu masculí.

L'art, en els inicis del període modern, era un factor central en la formació de les identitats nacionals, i el gènere més ben valorat social i artísticament era la pintura històrica, ja que representava els homes i les dones en la seva major perfecció. La pintura històrica era concebuda amb una finalitat moral: el temes

⁸⁹ Vegeu: conferència *Suzanne Valadon: el arte y las mujeres libres*, realitzada per Ángeles Caso, el 28 de març del 2012, dins del cicle *Arte y libertad. Las mujeres de la Belle Époque*, organitzat per la Fundació Mafre.

que representava –derivats de la *Bíblia*, la història antiga i la mitologia clàssica– tenien la finalitat d’instruir i millorar a les persones. Conseqüentment les classes de dibuix al natural i d’anatomia, constituïen una de les matèries més importants de les acadèmies i escoles de belles arts, ja que la pintura històrica estava protagonitzada per grans herois, i era necessari dominar a la perfecció la representació del cos masculí, així com més endavant també el femení.⁹⁰

Just en el canvi de segle, les acadèmies i les escoles de belles arts s’obren a les dones, però tant en les escoles de belles arts oficials com en les acadèmies de pintura particulars, a les dones no se les deixava assistir a les classes de dibuix al natural, encara que fos una altre dona la que posés. Al no poder participar d’aquestes, les dones es tenien que buscar la vida i utilitzar els seus propis recursos si volien representar un nu masculí. Per tant era un autèntic escàndol que una de les poques pintores que hi havia, s’atrevis obertament a pintar nus masculins.

Per altra banda, són molt pocs els artistes que, en època moderna, representen nus masculins més enllà de les pintures de temàtica històrica o mitològica, ja que la gran majoria associaven el gènere del nu únicament amb la representació de la dona. Dels artistes contemporanis a Valadon, Cézanne és un dels pocs que treballa el nu masculí amb una sèrie de banyistes dedicada als homes, el tractament d’aquests però, és molt diferent del que veiem en la seva altra sèrie de banyistes femenines. En general els homes banyistes mostren més signes d’activitat que les banyistes femenines: són pocs els homes asseguts, en general la majoria estan de peu, i els seus cossos es retorcen, mostrant tensió i moviment. Poques vegades s’exhibeixen per al públic. Així les fantasies que comuniquen els homes banyistes són diferents a les que comuniquen les dones banyistes, reflexa tant de les tradicions de representacions, com de les idees contemporànies de la diferència sexual.

Per tant, Valadon mostra un gran valentia a l’atrevir-se a representar el que no representaven ni la gran majoria d’homes ni les dones. En una fotografia del seu taller, podem veure un quadre d’un descarat nu masculí (fig.41). Com observem no és un nu dissimulat, ni per temàtica ni perquè quedi camuflat en mig d’altres figures, sinó que l’home nu és l’únic protagonista de l’obra, i en aquest cas, no li cobreix el sexe.

Valadon utilitza com a model pels seus nus masculins al seu fill Maurice i a Utter, que ja l’hem vist retratat com Adam, en l’obra *Adam et Eva* (fig.42) i com a observador en la *La Joie de Vivre* (fig.43). Aquests però, únicament posaven en els estudis preliminars, on encara no era necessari mostrar els detalls del sexe. Juan Carlos Pérez Gaudi explica una anècdota que ens pots servir per fer-nos una idea dels obstacles amb les que es trobaven les dones a l’hora de representar un nu masculí: “*Sent una artista consumada li va demanar a Lautrec que poses per ella, però ell ho va rebutjar, ja que això suposava un canvi de rol*”.⁹¹

A part d’aquestes obres, trobem una quarta obra protagonitzada únicament pel nu masculí, *Le lencement du Filet* de 1914 (fig.44). En aquesta pintura Valadon presenta tres homes drets nus sobre unes roques al costat del mar, que s’estan preparant per tirar la xarxa de pescador al mar. Els seus cossos estan en tensió i moviment, de tal manera que sembla que Valadon hagi pres una instantània d’aquest moment d’acció. Els tres cossos presenten posicions i postures diferents: el de l’esquerre ens

⁹⁰ A França, l’acadèmia Real de Pintura i Escultura les models nues van estar prohibides en els segles XVII i XVIII. En termes molts generals, es pot dir que el model masculí va dominar la classe del natural en les acadèmies i estudis europeus fins a finals del segle XVIII. Però al voltant d’aquestes dates, va haver-hi un canvi perceptible en l’èmfasi cap a l’estudi de models femenines nues.

⁹¹ PÉREZ GAULI, Juan Carlos. “El pintor y la modelo, historia de una desigualdad”. A: CAO, Marián L.F. *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*. Madrid: Narcea, 2000, pàg. 81.

dóna l'esquena, el central el representa de perfil, i el tercer de cara. Tant per l'anatomia com pel rostre dels tres pescadors, sembla que únicament hagi utilitzat un model per representar totes les figures (segurament també Utter), d'aquesta manera sembla més un estudi del cos masculí que no pas una obra narrativa, i ens estaria mostrant les diferents visions que podem tenir d'un home dret: de perfil, de cara i d'esquenes.

Igual que els seus nus femenins, aquests masculins no són cossos sexualitzats, no els representa exhibint-se pel gaudi sexual de l'espectador, que seguint la lògica de l'època, en aquest cas haurien de ser espectadores. No tenen un contacte directe amb l'espectador/a, la seva mirada no es dirigeix a aquest/es, i es mostren concentrats en l'acció que estan realitzant. No són cossos passius que es mostrin, sinó que la seva nuesa no traspasa l'espai pictòric. Per últim, és interessant que, a diferència dels seus nus femenins que representa sempre els seus genitals, en aquests nus masculins, excepció del que vèiem al seu taller, mai els mostren.



Fig.41 Fotografia del seu taller.
Col·lecció particular

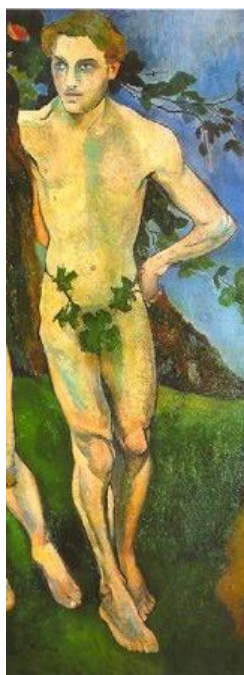


Fig.42 Detall de
l'obra: *Adam et Eva*,
Suzanne Valadon,
1909. Oli sobre tela,
Centre Georges
Pompidou, París

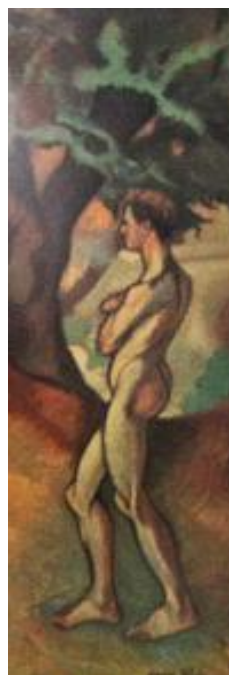


Fig. 43 Detall de l'obra:
La Joie de Vivre, Suzanne
Valadon, 1911. Oli sobre
tela. Metropolitan
Museum of Art, Nova
York

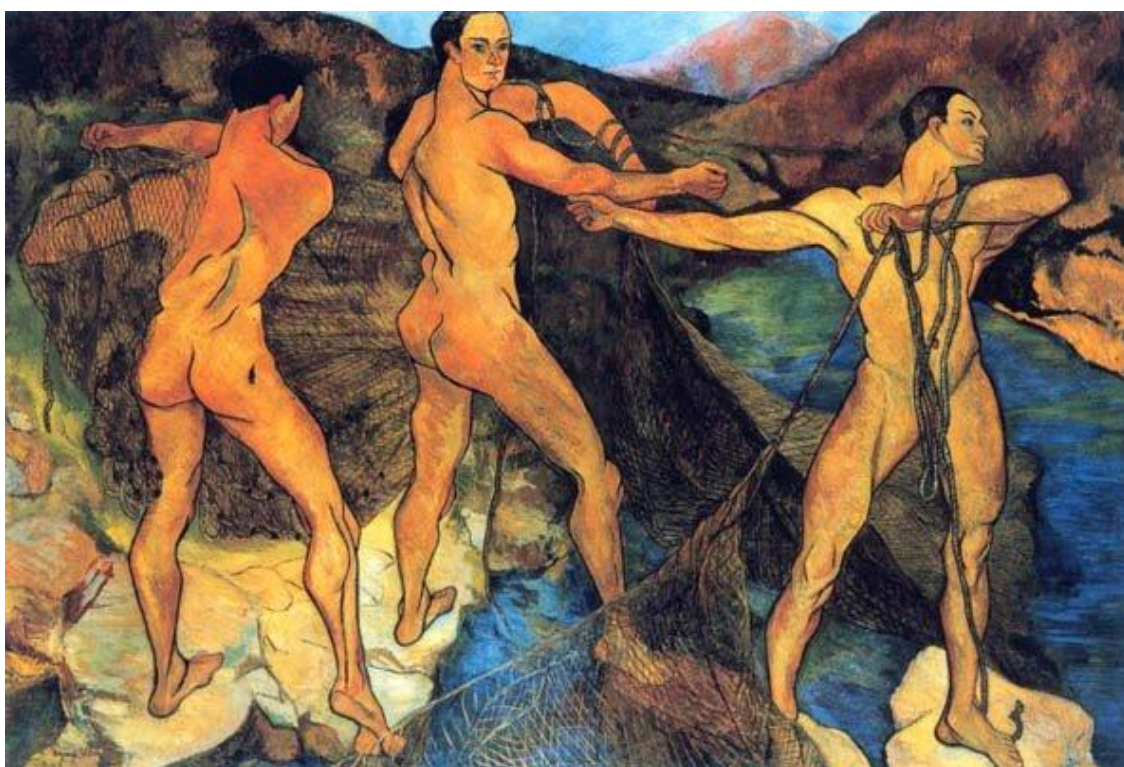


Fig.44 *La lancement du Filet*, Suzanne Valadon, 1914. Oli sobre tela, Centre Georges Pompidou, París

6. Les companyes

En la presentació, he situat la redescoberta de Suzanne Valadon en el context de la crítica feminista de la dècada dels 70. Com ella, són moltes les artistes que en aquests últims 30 anys han anat sortint a la llum i sobre les quals s'ha portat a terme una gran tasca de revisió i investigació de la seva vida i obra. El resultat d'aquesta revisió són un conjunt d'estudis molt interessants, com el de la ja citada Gill Perry.⁹²

Amb aquest conjunt d'artistes, s'ha descobert una nova mirada, la femenina, que igual que la masculina, ens presenta el món a través de la seva pròpia experiència i bagatge cultural, i per tan ens aporten una nova perspectiva d'un moment, un lloc, i una cultura determinada. Aquesta mirada femenina constitueix un seguit de narracions de la realitat, que fins fa poc no s'havien considerat, i ens ajuden a veure el món des de la seva complexitat. Cal tenir present però, que aquesta mirada femenina (com la masculina) es caracteritza per una gran heterogeneïtat, no s'ha de caure en l'error d'agrupar-les sota una única etiqueta només pel seu sexe. Però sí que hem de ser conscients que la perspectiva des d'on es realitzen aquestes mirades és diferent, i que, per tant, la lectura i expressió d'aquestes obren un ampli ventall de possibilitats molt divers i interessant.

Per altra banda, aquestes dones sovint han estat considerades com quelcom excepcionals, com quelcom inusuals, fora de la realitat mateixa. Conseqüentment moltes de les artistes que han transcendit la seva època i que gràcies aquesta tasca de redescoberta han arribat als nostres dies, se'ns han presentat com veritables heroïnes que van lluitar soles per fer-se un lloc en el món de l'art, monopolitzat pels homes. Si bé en alguns casos és així, primer de tot cal tenir present que cap artista és independent de l'ús i els contextos econòmics, socials i culturals dins dels quals es produeix l'art, i per tant no les podem estudiar com éssers independents de la seva realitat cultural, ja que tant elles com el seu art són producte d'aquesta. I en segon lloc, aquestes artistes, tot i ser presentades com casos aïllats de la història de l'art, no estaven soles en un món d'homes, sinó que es coneixien i interactuaven entre elles.⁹³ Així doncs quan ens disposem a descobrir l'obra d'una artista, no hem d'oblidar les seves contemporànies, ja que de ben segur que ens aporten matisos interessants per entendre millor la seva obra. Al igual que consideràrem els artistes que estaven treballant en un mateix moment i ambient, cal considerar també el món artístic femení existent.

Dit això, Valadon no és un fenomen aïllat dins de l'avantguarda francesa, sinó que forma part del conjunt de dones que a principis de segle XX es comprometen amb els temes i les tècniques tradicionalment associades amb l'avantguarda masculina. Amb la valoració de la novetat que va introduir la modernitat, per a les dones s'obria la possibilitat de refer tant significants com significats que havien estat sòlidament assentats fins aleshores en l'art. Com Valadon, moltes altres dones van participar d'aquesta modernitat i van treballar per construir una alternativa al voltant de la tradicional visió masculina del nu femení. Si bé la tècnica i el plantejament que fan del tema varia en cada una de les artistes, és necessari interrelacionar-les, ja que juntes constitueixen una alternativa a la mirada fetitxista i voyeurista del nu femení feta pels homes, i contribueixen a la modernitat oferint nous discursos del cos femení lligats a l'experiència femenina.

Al llarg del treball he anat citant artistes pròximes i contemporànies seves, amb les quals he comparat l'obra de Valadon. Totes aquestes dones formen l'univers femení en el qual també es va moure Valadon. Dins d'aquest univers femení no només hi ha les artistes que van participar d'aquestes noves narracions

⁹² PERRY, Gill. *Women artist and the Parisian avant-garde*. Manchester: Manchester University Press, 1995

⁹³ CHADWICK, Whitney. «Las independientes». A: *Mujeres, arte y sociedad*. Londres: Ediciones Destino, 1992, pàg. 265-298.

sobre el nu femení, sinó també aquelles que, des d'una altra perspectiva i amb altres temàtiques, van aconseguir realitzar representacions alternatives a les masculines i plasmar les pròpies experiències femenines.

Així doncs, he trobat adient dedicar una part del treball a parlar d'algunes de les dones artistes que van compartir època amb Valadon, per tal de configurar una perspectiva més global, i remarcar així, que tot i la singularitat que suposa l'obra de Valadon, la seva transgressió és compartida amb altres dones, que com ella, van saber imposar la seva mirada en la seva obra, i no es van deixar dominar per la mirada masculina, i fins i tot la van desafiar. Directament relacionades amb Valadon, hi ha tres artistes contemporànies a ella, l'obra de les quals també va ajudar a la resignificació del nu femení. Es tracta de Paula Modersohn-Becker, Émilie Charmy i Jacqueline Marval. Si bé cadascuna representa el cos nu de la dona des d'una perspectiva i estil diferent, les tres, juntament amb Valadon, desafien la visió masculina sexualitzada del nu femení, representant la pròpia experiència femenina.

Paula Modersohn-Becker (1876-1907) va ser una pintora alemanya, que va viure i treballar a Worpswede entre 1899 i 1907, va ser una de la moltes pintores que es van instal·lar en les comunitats artístiques. Aquest grup d'artistes rebutjaven l'academicisme i la pintura de taller, proposant un retorn a la naturalesa, alabant la simplicitat de la vida camperola en front d'una societat urbana i industrial que rebutjaven. Cap a final del segle XIX aquestes comunitats proporcionaven a la dones un entorn més tolerant en el qual treballar. Com hem vist en relació a la seva participació en les acadèmies, les dones sovint eren excloses de les oportunitats educatives i tenien dificultats per tenir accés a una formació en el context de les acadèmies urbanes. D'aquesta manera, en aquestes comunitats van poder treballar juntament amb altres artistes, compartint a vegades espai d'estudi.

Entre el 1900 i el 1906, Paula va passar llargues temporades vivint i treballant a París, on es va influenciar del postimpressionisme francès, sobretot dels nabís, de Bonnard, Cézanne, Matisse i clarament de Gauguin. Va ser l'única dels membres fundador de la comunitat de Worpswede, les preocupacions tècniques de la qual, es van ajustar a les nocions que de lo "primitiu" tenia l'avantguarda francesa contemporània. Però les seves preferències iconogràfiques, sobretot, la insistència amb els temes de les dones i les mares camperoles, revelen la influència profundament arrelada d'aquelles idees neoromàntiques que s'utilitzaven habitualment dins de la comunitat de Worpswede.

L'obra de Modersohn-Becker desconcerta també alguns dels convencionalisme del gènere establertes per les representacions de lo primitiu tot i utilitzar algunes associacions simbòliques tradicionals. Com Gauguin, utilitza la representació del nu femení com a símbol d'un cicle natural, "primitiu". En l'obra *Mare agenollada amb un nen* (fig.45), una dona nua, que està donant el pit a un infant, s'agenolla sobre una tela de forma de pedestal circular, rodejada de fruites i plantes, símbols de la fertilitat. No obstant això, no es tracta d'un nu sensual, eròtic, com les luxurioses escenes tahitians de Gauguin. Modersohn-Becker monumentalitza el nu amb proporcions rotundes i pesades, amb un rostre arcaïtzat, casi lleig. La dona no és l'objecte eròtic dels desig masculí, sinó que "alimenta", dóna vida. Tot i que la imatge manté associacions d'una força primitiva fecunda, la representació que realitza de lo femení evita les connotacions de disponibilitat sexual.⁹⁴

El conjunt d'obres de Modersohn on representa el nu femení, són la manifestació plàstica de la mirada d'una dona, que evidentment no veu el cos femení com un objecte sexual del qual es pot apropiat

⁹⁴ CHADWICK, Whitney. *Mujer arte y sociedad*. Barcelona: Destino, 1992, pàg. 270-272.

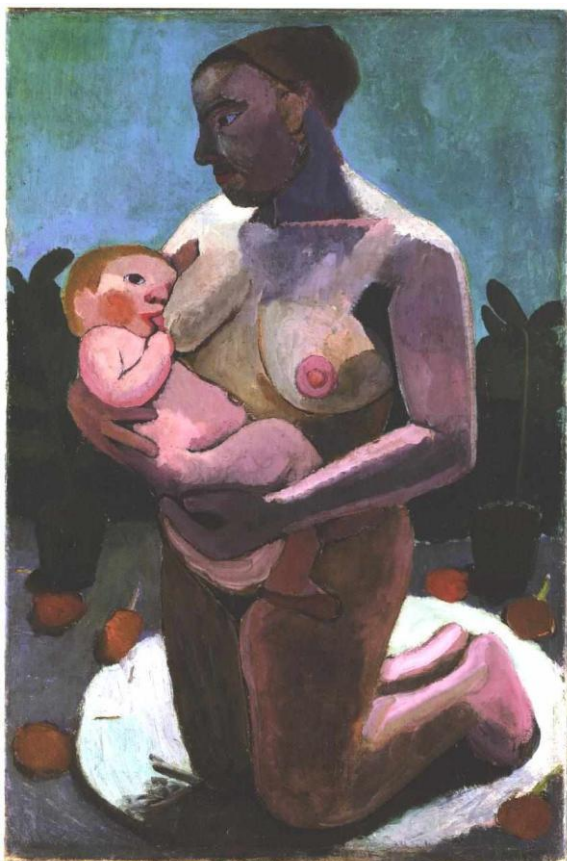


Fig.45 *Mare agenollada amb un nen*, Paula Modersohn-Becker, 1907. Oli sobre tela, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlín.

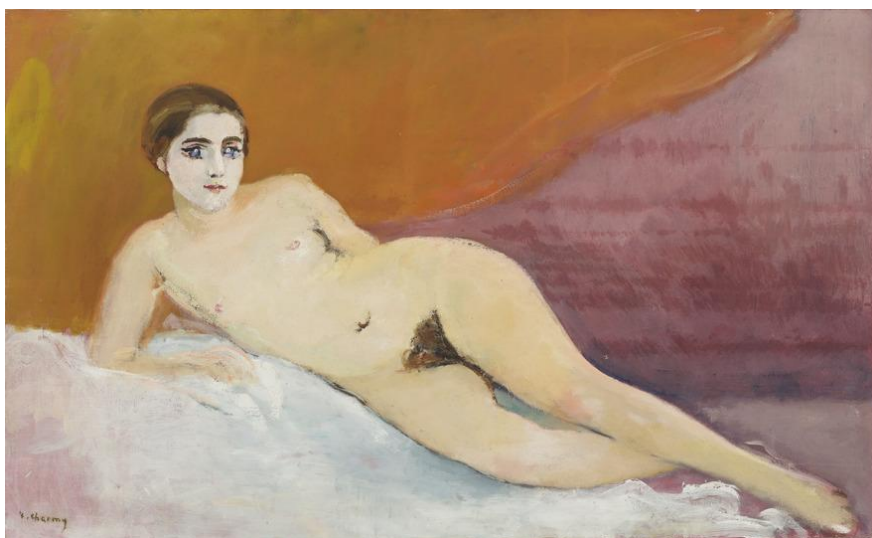


Fig. 46 *Gran nu reclinat*, Émilie Charmy, 1921. Oli sobre tela, col·lecció privada, Richmond, Virgínia.

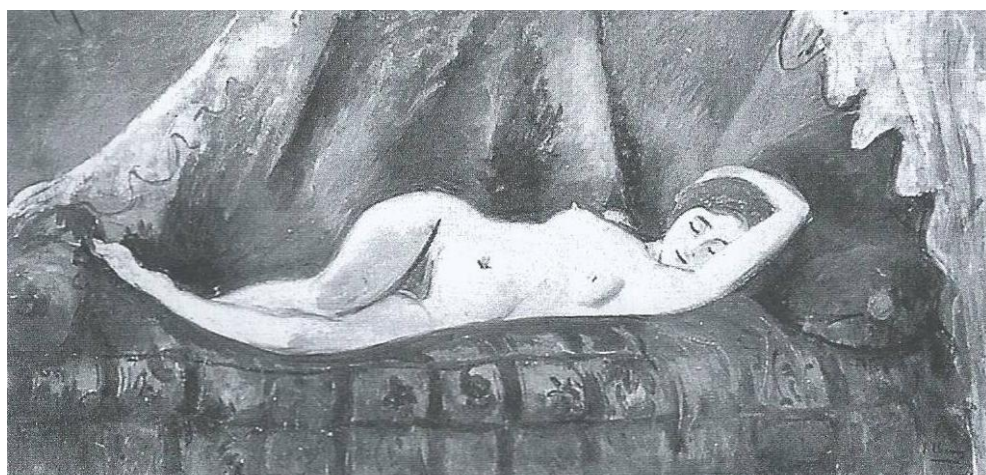


Fig.47 *Nu reclinat*, Émilie Charmy, 1912. Oli sobre tela, col·lecció privada

l'artista, i constitueixen una aportació icònica que trenca amb les estereotipades imatge masculines del nu.

L'obra de la pintora francesa Émilie Charmy (1878 - 1974), també està dominada pel nu femení. Les seves representacions però, revelen algunes contradiccions interessants, i suggereixen que l'artista va distingir conscientment entre les funcions negociables de la pintura de nus produïda per a exposicions públiques i les produïdes per àmbits més privats o per raons més personals.

Per una banda, podem prendre com a referent dels seus nus produïts per ser exposats en espais públics, les dues obres que es van incloure en l'exposició *El nu femení* del 1922, *Gran nu reclinat* de 1921 (fig.46) i *Nu reclinat* també del 1921 (fig.47). Aquestes dues obres s'inscriuen en el global de l'exposició com a part de la tradició pictòrica del nu femení en l'art occidental. Charmy va ser l'única pintora que va exposar en aquesta mostra, al costat dels grans artistes seleccionats per representar aquesta tradició com: Delacroix, Manet, Corot, Cézanne, Renoir, Lautrec, Derain i Matisse. I la inclusió del seu treball en la mostra, que en part va ser gràcies a les preferències personals i els interessos de l'organitzador, el comte de Jouvenel, estava plenament justificada amb les obres presentades, ja que la sensualitat i disponibilitat sexual que desprenen aquestes, no disten tant de la que presenten les dones representades pels artistes amb qui compartia espai expositiu. Així Charmy és considerada en aquest context, com una important representant "moderna" de la tradició europea de pintures de nus, i el crític André Gybal, fins i tot va veure els seus nus com l'apoteosi d'aquesta tradició, per la gran sensualitat de les seves obres. Aquests nus femenins són descrits pel mateix crític com misteriosos i irreal, una font inesgotable de plaer per a l'observador masculí, i basats en un concepte de la sensualitat que sembla tenir el seu origen en la fantasia masculina. Aquesta caracterització de Gybal dels nus de Charmy com criatures sobrenaturals, però sensuais, no és del tot un producte de la seva pròpia imaginació i vivència respecte les obres, ja que *El nu reclinat* i *Gran nu reclinat* són dues imatges molt estilitzades del nu femení, i ambdós nus representen una objectualització clíxé del cos de la dona, que s'exhibeix de forma eròtica i passiva.⁹⁵

Per altra banda, en els seus treballs més privats, Charmy ens presenta unes dones molt diferents de les que hem vist en aquestes dues pintures. Aquestes obres responen a encàrrecs privats, o van ser concebuts inicialment per ser exposats públicament, però finalment no van sortir a la llum, i van passar a formar part de la col·lecció privada de l'artista.

Aquest conjunt d'obres ens presenten imatges molt diferents de la sexualitat femenina, i reflecteixen les grans contradiccions de l'artista. Mentre que les dones que apareixen en les obres per a ser exhibides en públic, sovint les presenta en posicions estilitzades i eròtiques, els quadres que no van arribar a sortir a la llum, mostren dones en actituds menys inconscients i menys passives, que miren a l'espectador. Charmy ens presenta dones més robustes i carneses, que trenquen amb el cànon de bellesa del moment, protagonitzat pel cos adolescent i prim, oposant-se, igual que les dones de Valadon, a l'ideal femení masculí.

Molts d'aquests nus fan ostentació de la seva sexualitat femenina d'una manera molt poc convencional. En l'obra *Nu tenant son sein* (fig.48), de mitjans de la dècada 1920, representa una dona mig asseguda, amb els cabells despentinats, que desafiant s'aguanta un pit amb la mà. Mira directament a l'espectador, com si se'n estigués burlant. La sexualitat d'aquesta dona constitueix tot un altre món, respecte dels seus nus passius i reclinats d'aspecte més fràgil. A partir del pentinat i els trets facials s'ha argumentat que la dona representada pugui ser la mateixa Charmy, així, a través d'aquest autoretrat, l'artista ens

⁹⁵ PERRY, Gill. *Women artist and the Parisian avant-garde*. Manchester: Manchester University Press, 1995, pàg. 127-136.

estaria presentant la seva pròpia visió nua —estaríem davant la representació d'una dona vista per ella mateixa— enlloc d'ajustar-se a les convencions masculines com fa en les seves obres exhibides a l'exposició de 1922.

En la pintura *Nu au divan rouge; Nu endormi* de 1925 (fig.49), Charmy ens presenta, en un sofà de vellut vermell contra un fons també de color vermell, una dona reclinada amb una mà sobre la seva àrea genital, com si es masturbés, i amb una expressió de plaer a la cara. Aquesta pintura va formar part de la seva col·lecció privada, i mai va sortir a la llum. Pot ser concebuda com una obra essencialment personal en la qual l'erotisme i el voyeurisme que la subjecte evoca, no va destinat el consum públic. S'ha parlat de la possibilitat de que aquesta obra anés destinada a una persona en particular, possiblement una dona, així Charmy podria estar compartint amb aquesta al plaer de la masturbació, la pròpia sexualitat. S'ha dit que l'artista era bisexual, i aquests rumors es sustenten sobretot per la gran amistat que tenia amb l'escriptora Colette, en l'obra literària de la qual acostumen a aparèixer personatges femenins, com Léa a la novel·la *Chéri*, que prenen el control de la seva pròpia sexualitat.⁹⁶

Tot i el voyeurisme que anima *Nu endormi*, la recerca d'aquesta dona del seu propi plaer sexual podria ser vist com un equivalent visual a les formes de la sexualitat femenina observades i defensades per Colette a través de les seves novel·les. La franquesa en què ella va escriure sobre les experiències sexuals de les dones la van convertir en una figura literària controvertida i en una espècie d'heroïna dins d'alguns cercles feministes. L'obra d'ambdues artistes ha estat sovint relacionada, ja que treballen en una línia conceptual molt similar entorn la naturalesa i l'experiència de les dones, sobretot en relació a la seva sexualitat.

Charmy a través de la representació d'aquests nus femenins —obviant en aquest cas les seves obres destinades a l'exposició pública—⁹⁷ porta a terme una relectura d'aquest gènere, però oferint una alternativa diferent a la de Valadon. A través de la representació de les experiències sexuals de les dones, Charmy s'allunya de la mirada objectualitzadora masculina, i representa el propi plaer femení. Aquest no es troba lligat a la figura masculina, aquestes dones no experimenten el plaer “gràcies” a la presència d'un voyeur, sinó que el seu plaer es troba en els seus propis cossos i és aliè a les mirades que les poden estar observant. Així aquestes obres estan encarades a un públic femení, al qual es pot arribar identificar amb les experiències representades, mentre que el públic masculí, tot i poder trobar una cert morbo, queda desplaçat, ja que mai es sentirà particip d'aquesta experiència, i conseqüentment, difícilment podran satisfer els seus desitjos i fantasies a través d'aquestes representacions.

Sabem que Valadon i Charmy van ser amigues. El 1926 Valadon li va dedicar una natura morta amb les paraules “A E. Charmy, pel seu talent” i el 1938 Charmy va ser una de les convidades al funeral de Valadon. La seva amistat segurament va animar la resistència compartida cap a diverses formes de feminitat.

La pintora francesa Jacqueline Marval (1866-1932) tot i que al llarg de la seva carrera artística va produir algunes pintures que podem emmarcar, sense gaires objeccions, dins la tradició masculina del nu femení, com *La bohémienne* (fig.50), tot i estar-nos introduint la nova dona bohèmia, va pintar altres obres que sí que presenten una revisió del tema. El 1903 va presentar al Saló des Indépendents un quadre titulat *Odalisca* (fig.51). El tema de les odalisesques, associat en l'imaginari occidental a l'espai de l'harem, és un tema recurrent en la pintura europea a partir del segle XIX, des de les fantasies orientalizants d'Ingres o

⁹⁶ PERRY, Gill. *Women artist and the Parisian avant-garde*. Manchester: Manchester University Press, 1995, pàg. 127-136.

⁹⁷ Seria molt interessant realitzar un estudi complet dels nus femenins de Charmy, per tal de veure què la condiciona, i a la vegada què la impulsa, a representar de manera tan diferent els seus nus de “consum públic” i els de “consum privat” o personals.

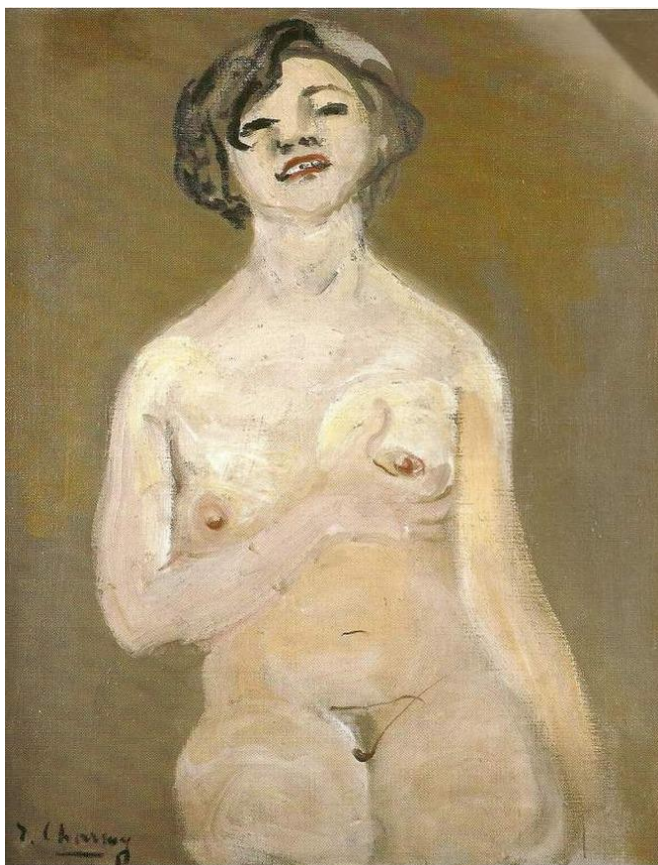


Fig.48 *Nu tenant son sein*, Émilie Charmy, 1920. Oli sobre tela, col·lecció privada, París



Fig.49 *Nu au divan rouge; Nu endormi*, Émilie Charmy, 1925. Oli sobre tela, col·lecció privada, Richmond, Virgínia.



Fig.50 *La Bohémienne*, Jacqueline Marjal, 1921. Oli sobre tela, col·lecció privada Both, Londres



Fig.51 *Les Odalisques*, Jacqueline Marval, 1903. Oli sobre tela, Musée de Grenoble

Delacroix, fins les versions en clau avantguardistes de Matisse o Picasso. Sembla evident que les imatges dels harems estan destinades a un espectador de sexe masculí i raça blanca, ja que no només s'alimentava, en termes generals, d'una objectualització voyeurística del cos femení, sinó també del mite colonial (construït en el marc de les doctrines imperialistes de finals del segle XIX) de la presumpta disponibilitat sexual de les dones orientals. En aquest sentit, resulta curiós que Marval es decidís per un tema així. Estava, potser, simplement, reproduint arrelats prejudicis o fantasies masculines? L'oli de Marval és, com apunta Perry,⁹⁸ una estranya reinterpretació del gènere. Les dones que poblen l'harem tenen un aspecte fred, rígid, els seus cossos blanquinosos semblen inerts i les seves expressions mancades de vida i d'emoció, en una imatge molt allunyada de la sensualitat lànguida que solien exhibir aquestes odalisques. Les models, per altra banda, no semblen dones orientals, sinó occidentals, contemporànies de la mateixa Marval. El quadre recull i al mateix temps desarticula un mite eròtic sexista i colonialista.⁹⁹ L'artista juga amb les convencions d'un gènere pictòric popular en l'època i les reinterpreta, barrejant de forma enigmàtica l'occidental i l'oriental, lo tradicional i lo actual. El resultat és segons descriu Perry, una pintura més trencadora, més "moderna" que aquest conjunt d'odalisques de Picasso i Matisse que la crítica del moment va alabar com a paradigmes de la naixent modernitat.

Així, tot i que tradicionalment el nu femení s'hagi associat amb la innovació dels pintors moderns, en les seves diverses variants iconogràfiques, com hem vist, es va convertir en un focus important per a moltes dones artistes com Valadon, Modersohn-Becker, Charmy i Marval, les quals, davant de la impossibilitat de treballar fora dels llenguatges dominants, van optar per reescriure aquests mateixos llenguatges, jugant amb la ironia, l'equívoc i els dobles sentits. Compromeses amb les tècniques que s'han vist com "innovadores" o "modernes", aquest conjunt de dones, no com a col·lectiu, sinó cadascuna a la seva manera, van representar i reimaginar els codis iconogràfics, van transformar els símbols existents i van construir un llenguatge visual disponible per expressar l'experiència de les dones, establint així noves relacions amb el nu femení, apartant-se de les connotacions repressives que dominava els treballs de molts dels seus contemporanis, i reflectint una consciència de l'experiència femenina.

Aquesta representació de l'experiència femenina, a última instància, també estava atacant les estructures generals de valors i creences, ja que si la representació del nu femení feta pels homes, reflectia una determinada manera de pensar, la revisió i relectura del tema, i la conseqüentment representació d'aquestes dones actives i amb vida pròpia, plasma una nova visió de la feminitat, una altra manera de pensar, que qüestiona, en gran part, les estructures patriarcals que suposen la subjugació cultural de les dones per part dels homes.

Aquest conjunt de dones, al igual que moltes més en altres camps, obren la porta a una nova manera de mirar, de veure les coses, i conseqüentment d'interpretar-les. Sovint la història únicament s'ha centrat en una part de la realitat, la viscuda, narrada, representada, reflexionada pels homes. I la recuperació, en aquest cas, de l'obra d'aquestes dones, ens ajuda a obrir la nostra ment, i entendre que la realitat és molt més complexa, i que per tant l'hem d'entendre i analitzar des de diferents perspectives. Ja que si únicament contemplem la realitat representada per homes, i més concretament, la d'homes blancs i de classe mitjana, no obtindrem, ni de bon tros, una visió real, en aquest cas, del que va ser la representació pictòrica del nu femení a principis del segle XX a Europa. Hem de tenir molt present quina realitat s'ha volgut transmetre i ha arribat els nostres dies, i posteriorment anar a recuperar totes

⁹⁸ PERRY, Gill. *Women artist and the Parisian avant-garde*. Manchester: Manchester University Press, 1995, pàg. 127-136.

⁹⁹ MAYAYO, Patricia. "Los caminos de la visibilidad a lo largo de la historia: las mujeres artistas". A: NOVO, María (ed.). *Mujer y medio ambiente: los caminos de la visibilidad: utopías, ecuación y nuevo paradigma*. Madrid: Catarata, 2007, pàg. 205-207.

aquelles percepcions i mirades que han quedat en segon terme, per tal de poder construir una nova realitat molt més versemblant, a partir de la interacció de totes aquestes percepcions.

Dins d'aquestes percepcions, és molt necessari recuperar el "món" femení, tant per les pròpies dones que l'han anat alimentant al llarg dels segles, com per nosaltres mateixes, dones que escrivim història, que davant d'aquest "món" masculí, sovint ens podem sentir mancades d'una genealogia pròpia, d'una història pròpia, d'un imaginari amb el qual poder identificar-nos, o si més no, on poder trobar les nostres arrels culturals femenines. I com a historiadores de l'art, en el camp que ens pertoca, crec que tenim el deure de contribuir perquè això sigui així.

7. Conclusions: nus de dona, nus d'experiència

Després d'analitzar l'obra pictòrica de Suzanne Valadon, podem constatar que les seves representacions de nus femenins es distancien de diferents maneres de la imatge masculina dominant sobre la sexualitat femenina de principis del segle XX. Tot i que treballa en la categoria "moderna del nu" i, en algunes obres, reproduïx elements de l'essencialisme que vincula a les dones amb la naturalesa, la seva obra, considerada en el seu conjunt, s'aparta significativament de la tradició. Les dones nues que representa Valadon sovint estan participant d'activitats quotidianes del seu dia a dia, com hem vist amb els seus dibuixos de la *Toilette*, i a través d'aquestes accions, l'artista desvincula el cos de la dona de l'objectivació sexual i configura una nova dimensió del cos femení, a través de la qual expressa diferents tipus d'experiències: el plaer i la vergonya; la intimitat i la sociabilitat; el canvi i l'envelliment. D'una altra manera les característiques formals del seu dibuix i pintura neguen l'il·lusionisme sensual de la pintura de *pin-ups* i fan el cos de la dona menys disponible per a la mirada voyeurista. Si la presència d'un espectador masculí està sempre implícita en el discurs masculí del nu femení, les obres de Valadon fan que per a un espectador home sigui més difícil assumir aquesta posició de forma inconscient.

A simple vista les seves pintures poden semblar que participen de la visió masculina del nu, però si trenca amb aquesta és perquè dona vida pròpia a les dones nues. En les dones que ens mostren els artistes masculins, la vida sembla que els hi sigui atorgada per les fantasies que projecta la seva mirada sobre elles, sembla que només estiguin allà per satisfer el gaudi masculí, sense explicar-nos res més sobre elles. Les dones de Valadon, en canvi, tenen la possibilitat d'acceptar o no aquesta mirada, tenen l'oportunitat de donar una resposta i conseqüentment prendre una decisió. I és aquí on trobem el nou camí que obre Valadon, desobjectualitza la dona, la converteix en subjecte, i aquest subjecte ens explica les seves pròpies experiències. Aquestes imatges de nus femenins marquen un punt de resistència amb les representacions masculines de dominació sexual de principis del segle XX. Nus pesadament proporcionats, no idealitzats, la major part asexuals que trenquen amb el model de nus femenins sexualment disponibles i eròtics dels seus contemporanis masculins.

Valadon obre la porta a diferents possibilitats dins de la pintura de nus femenins, permetent a les dones l'expressió de l'experiència dels seus propis cossos. Encara que va treballar dins de les formes donades del seu període, va tornar a dibuixar les seves fronteres amb la finalitat de representar i comprometre's amb el punt de vista d'una dona. Els seus treballs mostren que és possible que les dones intervinguin fins i tot dins d'un gènere que té una poderosa tradició de voyeurisme masculí.

Aquesta nova lectura del nu femení de Valadon no la podem deslligar del seu context. Com he anat remarquant al llarg de tot el treball, la seva posició social és el que li va permetre entrar en contacte amb el món artístic de Montmartre i poder gaudir de la modernitat artística. Els espais socials i artístics que va freqüentar li ofereixen una perspectiva que moltes dones de la seva època mai van tenir. I és aquest coneixement vivencial el que li va permetre posteriorment participar d'aquesta modernitat. Per altra banda, la seva entrada al món de l'art per "la porta del darrere", fent de model, li va permetre un prematur accés a les convencions per pintar dones nues, així com un coneixement directe del tractament masculí del nu femení, i aquest coneixement és al que li va permetre posteriorment portar a terme la seva transgressió del tema. Per tant, no podem desvincular la seva obra de les seves pròpies experiències, ja que és a partir d'aquestes que Valadon va resignificar el nu femení.

Com hem vist, Valadon no va ser l'única dona que es va allunyar de la concepció masculina del nu femení. Els nus de Charmy, Marval i Modersohn-Becker sovint revelen un descens pronunciat de les

normes de gènere, exposant significats menys convencionals que podrien contradir o posar a la vista la qüestió de la naturalesa del gènere per sí mateix. Aquest conjunt de dones porten a terme, cadascuna a la seva manera, una transformació dels significats existents i construeixen un llenguatge visual disponible per expressar l'experiència de les dones, establint així noves relacions amb el nu femení, apartant-se de les connotacions repressives que dominava els treballs de molts dels seus contemporanis, i reflectint una consciència de l'experiència femenina.

La necessitat d'expressar les experiències femenines, per una banda resulta òbvia, ja que com a persones que senten la necessitat d'expressar-se artísticament, és evident que sentiran la necessitat i preferiran, expressar les pròpies inquietuds, reaccions, reflexions, desitjos, ideals, pors etc., i no pas les experiències masculines, i per tant, tot i moure's en un llenguatge i en unes temàtiques, aparentment masculines, és totalment comprensible que portin a terme aquesta resignificació. Però per altra banda, crec que l'expressió d'aquestes experiències femenines va més enllà de la pròpia constatació de que també existeixen (aquestes experiències), i tot i que segurament és evident que al representar dones actives i que reaccionen a la mirada masculina, o dones que gaudeixen del seu propi cos, estan qüestionant la dominació masculina dels seus cossos femenins, crec que aquest qüestionament va més enllà, i que amb aquesta resignificació del nu femení, s'estan oposant directament a un sistema de valors i creences del qual no es senten partícips i les quals troben injustes. I, tot i que no són feministes perquè no van formar part de cap moviment social, sí que estaven reivindicant el seu lloc en el món de l'art, no com ho feien les activistes, però sí com a dones que viuen en un sistema patriarcal que no compta amb elles, que únicament les contempla com objectes sexual i/o reproductius.

Aquestes artistes porten a terme una transgressió que al mateix nivell, o fins i tot superior, que la dels seus contemporanis masculins. Ja que si bé ells, trenquen amb la tradició, i passen a pintar prostitutes, distorsionen plàsticament la realitat i creen nous llenguatges, no només segueixen els valors tradicionals de gènere, sexualitat, classe i raça: homes, heterossexuals, blancs, la majoria de classe mitjana alta, tot i portar una vida bohèmia, sinó que els reafirmen amb les seves pintures. Mentre que elles, participen d'aquest trencament i, si bé com he intentat fer en aquest treball, no les hem de mitificar ni veure-les com unes heroïnes, la seva transgressió crec que va molt més enllà de les masculines, pel simple fet que tenen molts més obstacles i moltes més barreres a trencar.

Però tot i així, la història de l'art els hi ha reservat un seient a segona fila. L'obra d'aquestes dones ha quedat en un segon o tercer pla, davant de molts dels seus contemporanis que s'han convertit en artistes, avui en dia, coneguts mundialment, com Gauguin, Degas, Renoir, Lautrec i així podríem seguir fent una llista.

Un clar exemple d'això el trobem en la pròpia Valadon i el seu fill. Maurice Utrillo va ser un pintor repetitiu que no va fer més que reproduir els quadres que li havien donat èxit, i que seguia venent als estrangers rics, americans i japonesos, que passaven per París i es volien emportar un quadre "típic parisenc", "típic de Montmartre". Els seus quadres actualment es troben repartits per col·leccions d'arreu del món. Mentre que l'obra de Valadon, com sol passar, es va oblidar. Tot i ser una artista que va aconseguir un cert reconeixement en vida, que va exposar a la Société Nationale des Beaux-Arts, als Indépendants i en galeries privades com la de Berthe Weil i la Bernheim-Jeune, se li van dedicar retrospectives etc., la seva obra va anar perdent interès, i després de la seva mort va ser pràcticament oblidada. Amb això no vull dir que l'obra de Maurice Utrillo no sigui interessant, i molt possiblement mereix ser reconegut, però sembla irònic que a ell se'l hagi reconegut molt més que a Valadon.

Per això crec que ja és hora que es faci una revisió en profunditat de tota la història de l'art i anem rescatant de l'oblit totes aquestes dones, i d'altres de les quals potser encara no tenim notícia, fent estudis seriosos de la seva obra. Fins fa pocs anys se'ls ha negat el seu lloc a la història, i és el nostre deure seguir recollint la seva memòria. A més, crec que no ens hem d'acontentar a fer estudis individuals de cada artista, que és totalment necessari, sinó fer un estudi sociològic, històric, cultural, filosòfic, econòmic, etc., de les dones al llarg dels segles, coneixent les seves lluites, els seus problemes, les reaccions dels seus contemporanis, etc. Per recuperar el temps perdut calen biografies, exposicions, articles, conferències i, sobretot, un canvi de mentalitat que ens porti a veure, que, si bé els homes i les dones som diferents, amb els mateixos drets i mateixos deures, però diferents, aquesta diferència és enriquidora, ja que com hem vist, d'un mateix gènere com és el nu femení, hem trobat multiplicitat de formes, de plantejaments, i de connotacions, i no només entre homes i dones, sinó també entre els propis homes i entre les pròpies dones, i això no ha fet més que enriquir-nos, per tant, és en aquesta diversitat on trobem la grandesa.

8. Bibliografia i hemerografia

- ANN SUTHERLAND, Harris. *Femmes Peintres: 1550-1950*. Paris: Des Femmes, 1981
- BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- “Goya et les spectres”. *Le monde diplomatique*, desembre de 1996, pàg.17.
- BETTERTON, Rosemary. “How do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon”. *Feminist Review*, 19 (primavera de 1985).
- CAMPÀS, Joan. “El paper de l’espectador” A: *Estudis sobre la Modernitat*. Universitat Oberta de Catalunya, Publicació en línia sota la llicència de Creative Commons, 1999.
- CHADWICK, Whitney. “Las independientes”. A: *Mujeres, arte y sociedad*. Barcelona: Destino, 1992, pàg. 265-298.
- CHECA, Fernando. *Tiziano y la monarquía hispánica*. Madrid: Nerea, 1994, pàg. 99.
- CLARK, Kenneth. *El desnudo*. Madrid: Alianza Forma, 2006.
- DE MICHELI, Mario. *Las vanguardas artísticas del s. XX*. Madrid: Alianza, 2009.
- DUNCAN, Carol. “Virility and Domination in Early 20th Century Vanguard Painting”. *Artforum* (desembre de 1973), pàg.30-39; edició revisada a: BROUDE, Norma i GARRARD, Mary D. (eds.). *Feminism and Art History, Questioning the Litany*. Nova York: Harper & Row, 1982.
- GARB, Tamar. “Género y representación”. A: D.A. *La Modernidad y lo Moderno. La pintura francesa en el siglo XX*. Madrid: Akal, 1998, pàg. 224-293
- GREER, Germaine. *La carrera de obstáculos: vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Madrid: Bercimuel, 2005.
- HOFMANN, Werner. *Nana. Mito y realidad*. Madrid: Alianza, 1991.
- MALOSSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2001.
- MANDEL, Claudia. *Estética al borde: cuerpo femenino, humor y resistencia*. *Escena*, vol. 33, núm. 67 (2010), pàg. 71-82.
- MATTHEWS, Patricia. “Returning the Gaze: Diverse Representations of the Nude in the Art of Suzanne Valadon”. *The Art Bulletin*, vol. 73, núm. 3 (1991).
- MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.
- “Las mujeres artistas”. A: NOVO, María (ed.). *Mujer y medio ambiente: los caminos de la visibilidad: utopías, ecuación y nuevo paradigma*. Madrid: Catarata, 2007, pàg. 200-213
- NEAD, Lynda. *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos, 1998.
- PARKER, Rozsika i POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses: women, art and ideology*. Nova York : Pantheon Books, 1981.
- PÉREZ GAULI, Juan Carlos. “El pintor y la modelo, historia de una desigualdad”. A: CAO, Marián L. F. *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*. Madrid: Narcea, 2000, pàg. 73-81.
- PERRY, Gill. *Women artist and the Parisian avant-garde*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
- “Gender, modernism and psychoanalysis”. A: *Gender and Art*. New Haven: Yale University Press, 1999, pàg. 195-227.

- PETERSON, Karen. *Women artists. Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century*. Londres: The Women's Press Ltd, 1978.
- POLLOCK, Griselda. "Modernity and the spaces of femininity". A: *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and the Histories of Art*. Londres: Routledge, 1988, pàg. 50-90.
- PORQUERAS, Bea. *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*. Madrid: Horas y Horas, 1994.
- STORM, John. *The Valadon Drama. The life of Suzanne Valadon*. Nova York: E. P. BUTTON & CO., INC., 1958.
- VAL CUBERO, Alejandra. *La percepción social del desnudo femenino en el arte "siglos XVI-XIX". Pintura, mujer y sociedad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2001. (tesi doctoral).
- VALDIVIESO RODRIGO, Mercedes. "El autorretrato femenino en la historia de occidente". A: *Pensar las diferencias*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pàg. 1994, 97-124.
- WARNOD, Jeanine. *Suzanne Valadon*. Bergamo: Industrie Grafiche Cattaneo, 1981.
- ZAMORA BETANCOURT, Lorena. "La representación de nudo femenino en el arte de las Mujeres". A: IRIARTE, María Elvira i ORTEGA, Eliana. *Espejos que dejan ver: mujeres en las artes visuales latinoamericanas*. Santiago de Chile: Isis Internacional, 2002, pàg. 85-89.

Conferències

- Conferència "Suzanne Valadon: el arte y las mujeres libres", realitzada per Ángeles Caso, el 28 de març del 2012, dins del cicle *Arte y libertad. Las mujeres de la Belle Époque*, organitzat per la Fundació Mafre. Consultable a: <http://www.youtube.com/watch?v=EJdbngU0QdI>
- Conferència "Nuevos espacios, nuevas narraciones. Las mujeres artistas, 1880-1914", realitzada per Estrella de Diego, el 25 de març del 2012, dins del cicle *Arte y libertad. Las mujeres de la Belle Époque*, organitzat per la Fundació Mafre. Consultable a: <http://www.youtube.com/watch?v=aQ8cLiW-yzk>