



## DADES CATALOGRÀFIQUES

<b>Autor</b>	José Brel i Giralt (1832-1894)
<b>Lloc de producció</b>	València
<b>Lloc de procedència</b>	--
<b>Títol/nom objecte</b>	<i>Geni, Glòria i Amor (El geni poètic ret homenatge a l'amor)</i>
<b>Data</b>	1866
<b>Mesures</b>	
<b>Materials/tècnica</b>	Oli sobre llenç
<b>N.º Inventari</b>	--
<b>Ubicació al museu</b>	Primera planta / saló vermell / sostre

## DESCRIPCIÓ

Entre 1854 i 1867 el VII marquès de Dosaigües, Vicente Dasí Lluesma va emprendre una important reforma al palau de Dosaigües, renovant gran part de la decoració interior de l'edifici. La pràctica totalitat de les pintures dels sostres de la planta noble pertanyen a eixa reforma. Un dels artistes que participà al projecte fou José Brel i Giralt, autor de les voltes de l'oratori i dels sostres de l'avantcambra i saló vermell. Per a aquest darrer, pintà un gran tondo central que representa el temple de la Glòria i sota l'al·legoria de la Fama, els més cèlebres poetes i artistes del Renaixement junt a les seues estimades i muses. A primer plànol, d'esquerra a dreta, veiem a Dante i Beatrice; el Tasso amb les germanes Leonora i Lucrecia d'Este; i d'esquenes i armat, Lluís de Camões conversant amb Caterina d'Ataide. Al fons, s'observa a Lucrecia Borja i

Pietro Bembo; el pintor Rafael i la Fornarina; Pierre Abélard i Eloïsa; Petrarca i Laura de Noves; i Bocaccio i Maria de Nàpols.

## RELECTURA

<p><b>Tema relacionat</b></p>	<p>Rols de gènere Estereotips de gènere: Geni / musa Estereotips de gènere: Subjecte / objecte</p>
<p><b>Relectura</b></p>	<p>L'obra <i>El Geni, la Glòria i l'Amor</i> transmet un missatge molt clar: gràcies a l'amor, encarnat ací per les dones inspiradores dels poetes, el geni artístic i poètic (masculí) abasta la glòria inscrivint el seu nom i la seua obra a la història. L'al·legoria de la Fama porta a la seua mà dreta un pergami amb les paraules "geni, glòria i amor" i a l'esquerra una corona de llorer, símbol del triomf.</p> <p>Aquesta escena evidencia l'atribució d'uns rols de gènere ben determinats, essent la dona una musa i l'home un geni, cosa que constitueix un estereotip de gènere fonamentat en una oposició binària prou recurrent a la historiografia de l'art. Aquest estereotip no sols redueix el paper de la dona al procés artístic com a inspiradora o musa, sinó que pressuposa que la dona no pot assumir el paper de creadora, que no ha hagut dones artistes i que l'home, per essència, posseeix el geni artístic.</p> <p>La crítica feminista de la història de l'art s'ha encarregat des dels anys 70 de deconstruir aquests mites. El 1971, la historiadora de l'art Linda Nochlin es preguntava a un article publicat a <i>Art News</i>, considerat després com a text fundacional de la crítica feminista de l'art (Mayayo, 2003: 21), "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?". Nochlin responia a aquesta qüestió atribuint la dificultat de les dones per a desenvolupar una carrera artística a les condicions socials i institucionals adverses i no a una incapacitat innata de la dona. L'autora centrava la problemàtica a l'accés de les dones a l'estudi del nu, un exercici fonamental per al desenvolupament de la carrera artística, que les relegava a la pràctica de gèneres pictòrics considerats "menors": el retrat, el paisatge o la naturalesa morta. A més, arremet amb el mite del geni com a "semilla innata que siempre ganará a pesar de las circunstancias" (Pollock, 2013: 83). A partir de l'article de Nochlin, començaren a publicar-se una sèrie d'estudis que tenien com a objectiu "redescobrir" a artistes dones que havien estat silenciades per la historiografia de l'art i per les institucions museals. La pròpia Nochlin amb Ann Sutherland Harris organitzaren el 1976 l'exposició "Women artists 1550-1950", amb el seu corresponent catàleg. La crítica d'artistes feministes als anys 70 i 80, com ara el col·lectiu Guerilla Girls —autores de la famosa pancarta <i>Do women have to be naked to get into the Met. Museum?</i>—, posà l'accent a la manca de paritat de gènere entre els artistes representats als grans museus i, a la fi, a la perpetuació de l'estereotip de l'home creador i subjecte artístic i de la dona musa i objecte artístic.</p> <p>Però les dones artistes no sols tingueren que enfrontar-se a la seua invisibilitat a la història, sinó també a la valoració de la seua obra per la crítica, el discurs dominant i la historiografia de l'art, i fins i tot a com han estat representades per l'art (Chadwick, 1992: 19, a propòsit de Marietta Robusti, filla de Tintoretto). La noció d' "allò femení" surt al segle XIX quan es gesta l'ideal burgès de la feminitat: modesta i púdica, circumscrit a l'àmbit domèstic, la dona és "l'àngel de la llar". El problema és que aquest rol atribuït a la dona no encaixava</p>

amb cap de les dues imatges relacionades amb l'artista: "el gentleman professional" i "l'outsider bohemí" (Mayayo, 2003: 41). La valoració d'una obra com a "femenina" implicava automàticament dues coses: que era menor i amateur front al caràcter públic i professional de l'exercici de "l'Art" per als homes, i a més que les característiques "d'allò femení" (delicadesa, imperfecció, sentimentalisme...) eren innates. Aquesta valoració depèn d'uns criteris d'avaluació estètics establerts a la història de l'art que releguen automàticament l'art de les dones a un segon plànol perquè no corresponen a la norma, és a dir, a allò masculí. Com apunta Chadwick, "el escriure sobre arte ha estorbado el surgimiento de mujeres artistas al inscribir en ellas las construcciones sociales de feminidad" (Chadwick, 1992: 24). Fins i tot quan es començà a admetre l'existència d'una igualtat amb la capacitat creadora i de "geni" en les dones, se seguí considerant que l'art de les dones era per naturalesa diferent al dels homes, era "femení" (Chadwick, 1992: 36). Aquesta visió explica la quantitat de publicacions específiques sobre dones artistes al segle XIX: mereixien ser publicades, però separades del seu context històric i artístic al qual, evidentment, pertanyien. Aquesta separació es recolzava sobre el concepte burgès de la distinció entre esfera domèstica i esfera privada. Fins i tot al segle XIX, a una obra ja esmentada *Women artists 1550-1950* de Nochlin i Sutherland Harris, l'anàlisi de les obres, quan es tracta de dones, es fa sovint sols a través d'eixe prisma, s'interpreta el significat de l'obra d'acord amb la condició femenina de l'autora com a categoria transhistòrica, en comptes d'atenir-se a la seua condició com a subjecte social i polític (Pollock, 2013: 90). El problema de les anàlisis de Nochlin, Sutherland o el de Germaine Greer en *The obstacle race* (1979), radica precisament, segons Pollock, en què es considera a la dona com una categoria unitària i transhistòrica (2013: 92).

Per a deconstruir l'estereotip geni/mussa, no sols cal recuperar la memòria de les dones artistes, sinó que és necessari qüestionar el mite del geni masculí creador. En evocar la importància del context social i institucional per al desenvolupament d'una carrera, Nochlin desmunta a la vegada el "mito romántico del artista como una suerte de genio autosuficiente que da libre curso a su singularidad" (Mayayo, 2003: 22). Nochlin afirma que al voltant d'aquesta idea del geni o del "Gran Artista" s'ha creat el mite del jove artista, precoç al seu domini de l'art i descobert per un mestre més major que ell. El talent ja existia amb ell i es manifesta sols, molt prompte i sense cap mena de formació o ajuda externa. Com el geni es revela sols naturalment, i no ha hagut grans dones artistes, significa que les dones no posseeixen geni artístic. La història de l'art s'ha escrit avantposant la idea del "Gran Artista" front a les estructures socials i institucionals que no eren més que un simple context o teló de fons (Nochlin, 1973: 8).

El Renaixement al qual fa referència l'obra de Brel, i més exactament a la Itàlia del segle XV, és precisament el moment en què es construeix la figura de l'artista. Els artistes reivindiquen que la pintura, l'escultura i l'arquitectura deixen de considerar-se com a oficis mecànics i obtenen l'estatut d'arts liberals i intel·lectuals, com ara la poesia o la música. La publicació de les *Vite* de Vasari contribueix a fixar els conceptes de genialitat o creativitat associats a la figura de l'artista. Això explica que, fins i tot quan resultava evident que una obra era el resultat d'un treball col·lectiu al context d'un taller familiar, la historiografia s'ha encarregat d'atribuir-lo a un sol individu, al mestre. Aquesta manera de reescriure la història de l'art ha contribuït, per exemple, a diluir la presència de Marietta Robusti (Chadwick, 1992: 18).

Entre les darreries del segle XVII i primeries del XVIII, amb la creació de les Acadèmies com a llocs de formació oficial i d'exposició pública, es consolidà la posició social i intel·lectual de l'artista. Però és al Romanticisme quan s'aferma l'equivalència entre la creació artística i allò masculí: es gesta la imatge de l'artista melancòlic, diferent, marginat i original i per

naturalesa masculí. S'estableix de fet una analogia entre creativitat artística i vigor sexual masculí. L'equivalència entre creació i masculinitat és tal que resulta excloent: la dona creadora sols pot ser-ho si renuncia a la seua sexualitat, és a dir, si esdevé "home" (Mayayo, 2003: 67). Segons Christine Battersby, l'ideal romàntic atribueix a més uns trets a l'artista fins i tot aleshores considerades "femenines" i al mateix temps exclou a la dona de la condició de creadora. El Romanticisme valora la subjectivitat, la individualitat, la diferència i l'originalitat, accentua els sentiments i la passió jutjats anteriorment propis de la dona. No obstant això, aquests trets femenins aplicats al geni masculí no resulten pejoratiu (Battersby, 2012: 559). Amb d'altres paraules, com els criteris que determinen què és un geni creador i què és una obra mestra ho decideixen els propis homes, la dona resta sempre exclosa.

BATTERSBY, C. (2012): "Gender and genius (The clouded mirror)", en Tanke, J., McQuillan, C. (eds.), *The Boomsbury Anthology of Aesthetics*, New York, Bloomsbury, 559-570.

CHADWICK, W. [1990] (1992): *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino.

MAYAYO, P. (2003): *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra.

NOCHLIN, L. (1973): "Why have there been no great women artists?", en: Hess, T. B., Baker, E. C. (eds.), *Art and sexual politics. Women's liberation, women artists and art history*, New York, MacMillan.

POLLOCK, G. [1988] (2013): *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historia del arte*, Buenos Aires, Fiordo.