



**Universitat de les  
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

**Memòria del Treball de Fi de Grau**

**La renovació iconogràfica de la maternitat en  
Frida Kahlo, Tarsila do Amaral, Débora Arango i  
Aurora Reyes**

**Claudia Desile Abraham**

**Grau d'Història de l'Art**

Any acadèmic 2020-21

DNI de l'alumne: 45696266G

Treball tutelat per Francisca Lladó Pol

Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori  
Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb  
finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació

Autor		Tutor	
Sí	No	Sí	No
<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>



## **Resum**

Frida Kahlo, Tarsila do Amaral, Débora Arango i Aurora Reyes són dones artistes que protagonitzen la renovació iconogràfica de la maternitat en la primera meitat del segle XX. A través de la seva ideologia marxista, es desprenen de la representació religiosa i idealitzada de la maternitat que havia interpretat històricament l'artista masculí. Entenen la maternitat com un cicle social i cultural vinculat a la dona amb una sèrie de dificultats per poder compaginar art i maternitat. Des dels seus respectius contextos polítics, reivindiquen la representació de temàtiques com donar a llum i l'avortament, l'alletament matern, la frustració generada per la impossibilitat de ser mare i el seu paper actiu en la Revolució, a través del seu cos com a llenç expressiu.

Paraules claus: Dona, Maternitat, Marxisme, Llatinoamèrica, Renovació, Iconografia.

## **Abstract**

Frida Kahlo, Tarsila do Amaral, Débora Arango and Aurora Reyes are women artists involved in the iconographic renewal of motherhood in the first half of the twentieth century. Through their marxist ideology, they detach themselves from the religious and idealized representation of the motherhood that male artists had historically played. They understand motherhood as a social and cultural cycle linked to women with some difficulties to combine art and motherhood. In their respective political contexts, they claim the representation of subjects such as childbirth and abortion, breastfeeding, the frustration generated by the impossibility of being a mother and her active role in the Revolution, through his body as an expressive canvas.

Key words: Woman, Motherhood, Marxism, Latin America, Renew, Iconography.

# ÍNDIX

---

INTRODUCCIÓ .....	5
OBJECTIUS .....	6
METODOLOGIA .....	7
ESTAT DE LA QÜESTIÓ.....	8
CONTINGUTS.....	10
1. DE LA DONA MARE A LA DONA ARTISTA, UN LLARG CAMÍ .....	10
1.1 La maternitat com a cicle.....	10
1.2 La dificultat de la mare-artista .....	11
1.3 De la tradició a la ruptura: noves formes de representar la maternitat.....	12
2. LES ARTISTES I ELS SEUS CONTEXTOS.....	13
2.1 Frida Kahlo i Aurora Reyes, una aproximació revolucionària .....	14
2.2 Débora Arango, la ruptura d'estereotips i Colòmbia .....	16
2.3 Tarsila do Amaral, l'artista del modernisme brasiler .....	17
3. LA RENOVACIÓ ICONOGRÀFICA DE LA MATERNITAT .....	19
3.1 De l'antítesi de la vida a la mort.....	19
3.2 “Les altres mares”, l'al·letament matern i les arrels nacionals .....	25
3.3 La maternitat com a forma de combatre la violència .....	28
CONCLUSIONS .....	31
BIBLIOGRAFIA .....	33
Bibliografia maternitat en general.....	33
Bibliografia art llatinoamericà, art d'avantguarda, art de gènere... ..	33
Bibliografia específica de les artistes.....	34
1. Frida Kahlo.....	34
2. Tarsila do Amaral .....	35
3. Aurora Reyes .....	35
4. Débora Arango .....	36
LLISTAT D'IMATGES.....	37

## INTRODUCCIÓ

---

El meu cas d'estudi s'insereix en la línia temàtica "Art i política a Europa i/o Llatinoamèrica des del segle XIX fins els anys 60 del segle XX" ja que tracta de la renovació iconogràfica de la maternitat que realitzen Frida Kahlo, Tarsila do Amaral, Débora Arango i Aurora Reyes entre 1920 i 1950 a Llatinoamèrica a través de la seva ideologia política d'esquerres.

D'aquesta manera, la maternitat s'ha representat des de dues vessants en la història de l'art. La primera lliga la maternitat a la religió a través d'unes escenes on la dona desprèn simpatia, dolçor i tendresa a través d'una imatge idealitzada on expressa afecte directe cap al seu nadó, per exemple amb la *Nativitat*. La segona és la representació de la maternitat des de la mirada masculina on la dona apareix també idealitzada encara que en aquest cas sexualitzada i erotitzada a través del seu nus. No hem d'oblidar les dificultats evidents que troba aquesta quan s'introdueix al circuit artístic a final del segle XIX degut a uns rols de gènere molt marcats per la societat que esdevenen un obstacle per a compaginar art i maternitat. Hem d'esperar en aquest context d'avantguarda de la primera meitat del segle XX a Llatinoamèrica per a presenciar com les dones deixen de ser objectes-subjectes passius per a convertir-se en subjectes actius que compaginen la seva maternitat i praxis artística. Així, tot i que les avantguardes són profundament masculistes, són aquestes dones les que rompen amb la iconografia tradicional de la maternitat a favor de la seva representació crítica.

Es relaciona maternitat amb la ideologia imperant del moment, el marxisme, ja que les dones artistes conceben la maternitat com un fet físic deixant de banda tota classe de sentimentalismes i apostant per una emoció que correspon amb una realitat crua que pot esdevenir fins i tot escatològica. Es pot veure aquest fet en Frida Kahlo i els seus avortaments, les pràctiques mèdiques i una crítica ferotge a la relació materno-filial; a través de Tarsila do Amaral i la seva visió de l'alletament matern; Débora Arango rompent els estereotips socials vinculats a la mare i finalment Aurora Reyes amb el posicionament crític de la mare en un context on prima la violència. És important la filiació d'aquestes dones a la ideologia marxista ja que es tracta de dones treballadores que duen a terme un art entre iguals en una societat patriarcal. Així la hipòtesis és que aquestes artistes llatinoamericanes aposten per noves representacions de la maternitat a

través de la seva ideologia d'esquerres concebant la posició de la dona artista com a dona treballadora.

Personalment considero que es tracta d'una temàtica rellevant en una història de l'art que ha estat escrita per i per als homes artistes, reivindicant d'aquesta manera no tan sols una praxis artística única i exclusivament realitzada per dones sinó la representació d'una iconografia on elles mateixes apareixen com a les protagonistes. A més, és interessant reivindicar l'avantguarda llatinoamericana de la primera meitat del segle XX a través de la mateixa representació de la maternitat i temes vinculats com la recerca d'una identitat pròpia i unes arrels nacionals a través de cada artista en el seu context.

## **OBJECTIUS**

---

En el meu treball destaquen una sèrie d'objectius principals i d'altres secundaris seguint tres eixos: la renovació iconogràfica de la maternitat, la vinculació amb el marxisme i l'avantguarda llatinoamericana.

1. Entendre a Frida Kahlo, Tarsila do Amaral, Débora Arango i Aurora Reyes com quatre exemples d'artistes dones que rompen amb la iconografia tradicional de la maternitat a través de la seva representació crítica.
  - 1.1. Comprendre la maternitat com un cicle social i cultural en una estructura patriarcal que imposa uns rols de gènere i dificulta la compaginació entre maternitat i art.
  - 1.2. Interpretar, des d'una mirada sincrònica, la importància d'aquesta renovació artística fins a dia d'avui.
2. Contextualitzar les artistes en la primera meitat del segle XX a Llatinoamèrica.
  - 2.1. Justificar la possibilitat de la ruptura iconogràfica de la maternitat a través d'una ideologia política d'esquerres.
3. Entendre, des de l'art llatinoamericà, la necessitat de la reivindicació artística d'una tradició i unes arrels pròpies a través de la iconografia de la maternitat.

## METODOLOGIA

---

La metodologia del meu cas d'estudi es pot dividir en una sèrie de fases. En primer lloc, abans de l'elecció pròpiament del tema, vaig dur a terme una lectura general de fonts bibliogràfiques que mencionaven artistes llatinoamericanes amb l'objectiu de trobar un punt en comú. En segon lloc, vaig seleccionar algunes de les seves obres observant que es podien relacionar a través de la representació de la maternitat. En tercer lloc, vaig dur a terme una segona selecció d'artistes delimitant el meu cas d'estudi cronològicament a dones artistes llatinoamericanes entre 1920 i 1950, decantant-me finalment per Frida Kahlo, Tarsila do Amaral, Débora Arango i Aurora Reyes i concretant els contextos a Mèxic, Brasil i Colòmbia. A continuació vaig realitzar una hipòtesis de treball i uns objectius que hauria d'assolir a través del desenvolupament del treball i la relació entre dones, marxisme i art llatinoamericà, seguint la recerca de fonts específiques que vincuessin la maternitat a les artistes en qüestió. Es pretén respondre a una sèrie de qüestions com, per exemple, per què són les dones les que treballen aquesta iconografia i com la renoven? Quines dificultats té la dona artista? Com es compagina art-maternitat? Quina relació hi té el marxisme i el context? Per respondre aquestes preguntes, vaig elaborar una primera estructura de continguts i l'estat de la qüestió.

A partir dels continguts i seguint els objectius proposats, vaig dividir el meu cas d'estudi en "De la dona mare a la dona artista, un llarg camí" atenent al concepte de la maternitat com un cicle social i cultural amb unes dificultats evidents per la mare-artista i el camí cap a noves formes de representació. A continuació, "Les artistes i els seus contextos" amb dades biogràfiques bàsiques que permetessin contextualitzar-les en la primera meitat del segle XX on la Revolució Mexicana i altres revoltes comporten l'expansió del marxisme; moment on la figura de l'indígena i el mestís ocupen un nou paper dins la societat. Finalment, a través de "La renovació iconogràfica de la maternitat" analitzo diverses obres de Tarsila do Amaral, Frida Kahlo, Débora Arango i finalment Aurora Reyes relacionades amb temes com el naixement i l'avortament; l'al·letament matern i finalment la maternitat com a forma de combatre la violència.

Pel que fa a les dificultats respecte al tema d'estudi, un primer problema fou l'elecció d'un tema complex com és aquest degut a la poca bibliografia específica que hi ha i la seva gran extensió, no tan sols pel que fa al continent llatinoamericà sinó pel que fa a la cronologia de la primera meitat del segle XX. Un segon problema fou la relació

dels conceptes dona, marxisme i art llatinoamericà. En alguns casos la filiació a la ideologia marxista era evident a través de la militància en partits polítics comunistes i la vivència en primera persona de la Revolució Mexicana, com és el cas de Frida Kahlo i Aurora Reyes. No obstant, Débora Arango es posiciona com “apolítica” i per tant anarquista en el context colombià mantenint-se crítica a la situació política i en el cas de Tarsila do Amaral, aquesta segueix una ideologia socialista que es desvincula del posicionament aristocràtic de la seva família.

## ESTAT DE LA QÜESTIÓ

---

Per estudiar el tema objecte del meu TFG m’he basat en tres eixos: la renovació iconogràfica de la maternitat, la filiació d’aquestes dones a una ideologia d’esquerres i finalment l’art llatinoamericà en general.

Si tenim en compte aquest darrer aspecte, cal destacar que la historiografia de l’art llatinoamericà en si ja és un gran tema de debat. Rodrigo Gutiérrez Viñuales en l’obra *Arte latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la historia* (2005) ja indica que l’art llatinoamericà disposa d’una gran tradició i ha quedat al marge dels discursos hegemònics occidentals. Aquest comporta el debat entorn a la identitat i les tensions polítiques, socials i econòmiques dels països en qüestió a través d’històries locals i la divulgació d’aquest coneixement fora de les pròpies fronteres del continent. Una altra qüestió rellevant és veure quin paper ocupa la dona artista dins l’avantguarda llatinoamericana, un tema estudiat per Julia Barroso Villar i la vinculació entre el postcolonialisme i el marxisme, estudiat per Paulo H. Duarte-Feitoza. El tema de l’art i la maternitat s’aborda des dels estudis de gènere, especialment des de la perspectiva essencialista<sup>1</sup> que és clau en la reivindicació de l’art de gènere en els anys 70 per Judy Chicago on s’exalten els temes “pròpiament femenins”. El paper de la mare-artista, el tipus de representacions artístiques que desenvolupa aquesta i com es compagina l’espai públic i el privat han estat una sèrie de temes sistematitzats per historiadores de l’art com Patricia Mayo, Luce Irigaray,

---

<sup>1</sup> Es tracta de la postura que utilitza la diferència entre l’anatomia femenina i la masculina per a justificar el sotmetiment de la dona i posteriorment esdevenir un procés social i cultural entorn als gèneres (Vodermayer, 2012).



Marcela Lagarde y de los Ríos, Florence Thomas, Irene Ballester Buigues i Carmen Hernández entre d'altres.

Començant per l'artista Frida Kahlo, la historiografia ha estudiat la seva figura com a companya de Diego Rivera, la seva parella. A partir de la dècada dels anys 90 es començà a estudiar el tema de la mexicanitat, les seves implicacions polítiques i el tema de la maternitat. Aquest darrer aspecte s'ha deixat una mica de banda envers els altres, no obstant, cal destacar historiadores de l'art que reivindiquen el punt de partida de Kahlo respecte a la maternitat. D'aquesta manera, Patricia Mayayo amb l'obra *Frida Kahlo Contra el Mito* (2008), Hayden Herrera amb *Frida: A Biography of Frida Kahlo* (1983) i finalment Gannit Ankori amb *Imagining Her Selves: Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation* (2002), fan un estudi de les diverses interpretacions iconogràfiques a partir de les seves obres artístiques anant més enllà de la simple lectura psicobiogràfica apostant per una visió crítica de la maternitat. Altres autores que reforcen aquesta visió són Roberta Quance amb el seu article "Frida Kahlo o la aniquilación de la mare" (1996); David Lomas amb "Body Languages: Kahlo and Medical Imagery"(1989) i la tesis doctoral de Melinda Anna Vodermyer Sohl amb *Claves de representación corporal en las poéticas de las pintoras surrealistas: Frida Kahlo, Leonora Carrington y Remedios Varo* (2012), entre d'altres.

Tot seguit, Tarsila do Amaral ha estat estudiada i la seva obra sistematitzada per la crítica d'art brasilera Aracy Amaral exaltant l'artista com la gran protagonista del modernisme brasiler. En el meu cas d'estudi vull destacar la seva obra *A negra* en la mateixa línia anterior pel que fa a la ruptura tradicional de la iconografia de la maternitat. En *Modernidad y colonialismo en el modernismo brasileño: Tarsila do Amaral y Emiliano di Cavalcanti* (2017), Paulo H. Duarte-Feitoza<sup>2</sup> presenta a Tarsila com una "negra blanca" ja que la situa en el context d'una família aristòcrata vinculada directament amb l'esclavitud i Aracy Amaral la interpreta com un vell record d'una infantesa feliç.

Finalment cal destacar la historiografia que hi ha hagut entorn a Débora Arango i Aurora Reyes on també es cita aquest nou model iconogràfic. D'una banda, Débora Arango és estudiada en el seu context colombià com una dona artista que denuncia els

---

<sup>2</sup> Vull agrair al Doctor Paulo H. Duarte-Feitoza que m'hagi facilitat aquesta informació sobre Tarsila do Amaral i la seva obra *A negra*.

estereotips de les dones contemporànies. Andrea Paola González Niño en la seva obra *Débora Arango: política, mujer, familia y maternitat* (2017) descriu la situació de la dona, la maternitat i la família en l'entorn cultural d'Antioquia (Colòmbia) i la idealització i la desidealització de la maternitat. Cal destacar especialment la interpretació de l'obra *Maternidad y violencia* per Ana Maria Parra Figueroa en el seu article "Débora Arango: arte, política y violencia 1948-1958" (2014); Carolina Marrugo amb "Con ojos de mujer. Prácticas pictóricas de la realidad política en Débora Arango Pérez, 1950-1954" i finalment Elsa Blair Trujillo amb *Muertes violentas: la teatralización del exceso* (2005). D'altra banda Aurora Reyes és reivindicada pels estudis de gènere com una de les grans muralistes de la primera meitat del segle XX fent referència especialment a l'educació on la mestra es converteix en una mare pel poble. Pel que fa a la seva obra *Mujer de guerra*, aquesta és estudiada per Araceli Zúñiga, Becker Halley i sobretot Dina Comisarenco en articles com "Aurora Reyes's "Ataque a la maestra rural" The first mural created by a mexican female artist" (2006) i "To Paint the Unspeakable: Mexican Female Artists' iconography of the 1930s and early 1940s" (2008).

## **CONTINGUTS**

---

### **1. DE LA DONA MARE A LA DONA ARTISTA, UN LLARG CAMÍ**

Per entendre les dificultats que comporta el fet de ser mare-artista en un àmbit públic replet de competitivitats i desigualtats de gènere; cal esmentar en primer lloc què significa la maternitat, què suposa per la societat una artista que compagina les seves tasques amb la maternitat i finalment, com es fa camí cap aquesta nova representació.

#### **1.1 La maternitat com a cicle**

La maternitat s'entén com un procés relacionat amb la reproducció, no obstant, es pot justificar que es tracta d'un cicle que comporta una vessant social i una altra cultural.

Pel que fa a la primera, implica la supervivència de l'espècie<sup>3</sup> i pel que fa a la segona, la maternitat es lliga a unes pràctiques i creences culturals determinades on les dones disposen de la tasca de crear, tenir cura, generar i revitalitzar. Les cures disposen d'un paper essencial ja que s'associen a les dones però poden ser individuals o grupals, de tot un poble per exemple. Amb tot això, la maternitat esdevé un cicle ja que es tracta de concebre, gestar, donar a llum, donar pit i educar. En aquest, la responsabilitat queda limitada a la dona-esposa-mare ja que no només manté els seus fills sinó també el seu marit, protegint així cada integrant del nucli familiar amb unes tasques que l'empresonen a l'àmbit privat, sense deixar opció a la seva emancipació. Tot seguit, cal esmentar que són les "bones mares" les que deixen els seus propis gustos, interessos, activitats i en definitiva la seva vida en general, produint-se la descentralització d'ella mateixa a favor de l'altre (Thomas, 1996-1997). Quina gran contradicció el fet de que la dona hagi estat invisibilitzada històricament però imprescindible per a la continuïtat de la història, seguint amb la pregunta de què ha estat de la mare més enllà del seu paper social reproductiu i com esdevé aquesta una força de treball? (Irigaray, 1985).

## **1.2 La dificultat de la mare-artista**

Històricament, a l'esfera de l'art hegemònic trobem poques dones artistes i menys encara les que compaginen la seva professió d'artista i mare. En sintonia amb la descentralització de la dona-mare d'ella mateixa, es sosté que no disposa de la possibilitat de ser una artista ja que no es podria continuar plenament amb la vocació de ser mare un altre cop a través de l'exclusió directa del saber, del poder, de la cultura i evidentment del plaer (Thomas, 1996-1997). La dona-mare no forma part de les institucions artístiques ja que no podia entrar en l'acadèmia ni tampoc rebre cap tipus de formació; no obstant, durant tota la història de l'art occidental són múltiples les imatges de maternitats que hem vist. La resposta és clara: fins i tot s'ha exclòs a les dones de la seva pròpia representació entenent l'engendrament com a metàfora de la creació artística sent incompatible la

---

<sup>3</sup> S'indica que ni tan sols les condicions de la maternitat pertanyien a les dones ja que la ideologia patriarcal va entregar el part al coneixement mèdic practicat exclusivament per homes fins mitjans del segle XX i en alguns països com a Colòmbia castigant a les "dones parteres", fins i tot es va poder tornar recuperar la virginitat mitjançant una operació bastant perillosa de reconstrucció de l'himen (Thomas, 1996-1997).

creació i la procreació per tant, deixant la capacitat creativa a l'home. D'aquesta manera, la maternitat ha esdevingut una imatge formada des de l'imaginari masculí, sense tenir en compte la dona (Mayayo, 2008). Hem d'esperar a l'art d'avantguarda de la primera meitat del segle XX, per a desenvolupar-se la ruptura de la representació tradicional de la maternitat per part de les dones artistes, suposant clarament una amenaça al model polític-social ja que es deixa l'àmbit privat per la incorporació a l'àmbit públic. La crítica aposta despectivament per la noció d'un "art femení" que esdevé gràcil, delicat, centrat en els teixits i les costures i jutjat molts cops de ser *amateur*<sup>4</sup>. No obstant, deixant de banda la recepció del públic, la maternitat es deixa de representar a través de l'esquema masculí i s'opta per nous temes on el seu propi cos esdevé una referència constant com a llenç expressiu repensant-se la relació entre l'objecte i el subjecte a partir de les dues meitats del segle XX. És entre 1900 i 1950 on s'intenta reescriure la història de l'art a partir de la introducció de models femenins: "Las mujeres necesitan saber de las biografías de las heroínas que históricamente les han precedido. De esta manera pueden elaborar sus propios programas vitales empleándolas como modelos" (Vodermayer, 2012). En la segona meitat de segle, les dones es centren en la revisió del patriarcat i els rols de gènere.

### **1.3 De la tradició a la ruptura: noves formes de representar la maternitat**

Pel que fa als orígens, des de l'antiguitat ja trobem objectes rituals que s'associen directament amb la maternitat a través d'una divinitat superior femenina "la Gran Deessa" que esdevé la figura protectora i deessa de l'abundància, fertilitat i en definitiva maternitat. Destaquen per exemple els signes ideomorfs neolítics en els murs de les coves que representen a través de formes abstractes la sexualitat de la dona com per exemple el triangle pel que fa a la vagina; els cercles i ovals a l'úter i finalment les espirals a l'energia generadora de vida (Ros, 2014); en aquesta tònica també destaquen les petites estàtues precolombines referenciades posteriorment en aquest text. És important el XIX com un segle en el que la dona guanya una sèrie de drets, representacions i on es posa en debat la representació de la dona en la història de l'art. Aquesta havia estat exposada històricament

---

<sup>4</sup> S'indica que es tracta d'un terme vinculat en diverses ocasions a l'art de Frida Kahlo (Mayayo, 2008).

com un subjecte-objecte passiu, pràcticament en totes les ocasions nua i recolzada sobre un llit afavorint la mirada eròtica del pintor, sexualitzada i idealitzada. El mateix succeeix amb la representació històrica de la maternitat, la dona apareix reclinada al nadó ensenyant formes directes d'afecte cap a ell i amb una aparença impol·luta, seductora i considerant com a positiva la pal·lidesa malaltissa, relacionada històricament amb la puresa i l'espiritualitat (Cortés, 2013). D'aquesta manera, quan les dones entren en el circuit artístic, es produeix la renovació iconogràfica revisant el repertori de imatges d'aquesta generació de dones, invertint els rols de gènere i assumint-se elles mateixes com a subjectes totalment actius, distants dels estereotips tradicionals femenins. Seguint la teoria de la representació que implica el seu cos com a llenç expressiu, les artistes pinten des de la crítica la rebel·lió i en definitiva la dessacralització de la visió del cos concebut únicament per a la procreació i reproducció. En el context d'Amèrica Llatina entorn a la dècada dels anys 20, les dones deixen de representar-se baix la figura del sacrifici per establir noves veus que defensen l'emancipació i centralització de la dona en ella mateixa. Frida Kahlo, Tarsila do Amaral, Aurora Reyes i Débora Arango inverteixen la maternitat a través de les imatges de parts dolorosos, avortaments, frustracions per problemes no resolts i la pèrdua dels fills, la qüestió de l'al·letament matern eliminant la mare real a favor "d'altres mares" relacionades amb l'indígena i finalment la compaginació de la mare amb la Revolució així incidint críticament en la societat arrelada al catolicisme després de la conquesta per una banda espanyola respecte a Mèxic i Colòmbia, d'altre banda portuguesa respecte a Brasil<sup>5</sup>.

## **2. LES ARTISTES I ELS SEUS CONTEXTOS**

Estem parlant d'un període convuls entre 1920 i 1950 on es situen les nostres artistes: Frida Kahlo, Débora Arango, Aurora Reyes i finalment Tarsila do Amaral. Aquestes dones no es poden desvincular del seu context mexicà, colombià i brasiler lligat

---

<sup>5</sup> El territori de Llatinoamèrica és extens i la historiografia artística diferencia tres períodes clarament definits, l'art precolombí abans de 1492; l'art colonial a partir d'aquesta data on Cristóbal Colón arriba amb les seves tropes i aniquila totes les religions i mostres culturals a favor de la catequització de la població al catolicisme. Finalment destaca l'art post colonial que és posterior a les independències dels diversos territoris a partir de 1810. Posteriorment pel que fa a l'art del segle XX, destaca la reivindicació de les pròpies arrels nacionals i de la llibertat com passa en el cas de Mèxic, Brasil i Colòmbia, en el nostre cas.

a un impuls del moviment revolucionari a través de la ideologia d'esquerres, especialment del marxisme, essent conscients de la seva realitat política-social i la representació d'aquest tipus de iconografia, des d'una crítica radical a l'estructura patriarcal i una reivindicació de les seves arrels nacionals.

## **2.1 Frida Kahlo i Aurora Reyes, una aproximació revolucionària**

La historiografia s'ha centrat en l'estudi de l'artista mexicana Frida Kahlo (1907-1954) des d'un anàlisi psicobiogràfic on la seva obra no es pot desvincular de la vida i en definitiva una imatge construïda a través del mite popular<sup>6</sup>. Segons la historiografia i els seus propis escrits s'indica que es tracta d'una dona amb una salut bastant dèbil i malaltissa que es va veure atrapada en una relació tòxica amb Diego Rivera encara que ella va saber desenvolupar una imatge pròpia inconfusible que rompia amb qualsevol rol convencional de l'època. No obstant, des d'una ideologia fermament arrelada en el marxisme<sup>7</sup>, fou la primera pintora que va obrir el seu cos com a llenç expressiu per a manifestar temes que no havien estat tractats fins al moment. Cal destacar una sèrie d'esdeveniments com els seus successius avortaments, el fet de que la seva mare no li donés pit ja que va néixer la seva germana Cristina onze mesos més tard i el conseqüent contracte d'una dona per dur a terme aquesta funció; ens mostra a través de la plàstica que es mou entre el surrealisme i l'expressionisme. D'altre banda, Aurora Reyes (1908-1985) com a pintora mexicana s'especialitza en la pràctica del muralisme i com a feminista va dirigir el grup radical de *Las Pavorosas*<sup>8</sup>. La seva col·laboració en el Partit

---

<sup>6</sup> S'ha produït una vertadera mercantilització de la seva imatge des del capitalisme a partir dels anys 90 on fins i tot es parla d'una "fridomania" i podem veure el seu rostre a través de la roba, cartells, pòsters, joguets, marques comercials... convertint-se socialment en un referent feminista i del moviment LGTBI, sense cap tipus de qüestionament crític entorn a la seva figura.

<sup>7</sup> Frida va militar en el Partit Comunista Mexicà declarant-se estalinista. Mao, Lenin, Marx, Engels, Stalin i Trotsky; estaven distribuïts en imatges per la seva habitació com si es tractessin dels seus sants. Aquesta posició ideològica fou seguida fins els seus darrers dies amb la seva aparició pública el 2 de juliol de 1954 manifestant-se contra la caiguda del govern d'esquerres de Jacobo Arbenz a Guatemala. Després, quan va morir onze dies després, la seva tomba fou coberta per la bandera roja comunista amb la falç i el martell (Ballester, 2011)

<sup>8</sup> Es tracta d'un grup de dones mexicanes en el context de la postrevolució per lluitar per aconseguir una sèrie de drets per a les dones, ja que la seva participació política era pràcticament inexistent.. Aurora Reyes va indicar respecte a aquest grup:

Apasionada y admiradora de la revolución cubana, amiga de Frida, sobrina de Don Alfonso Reyes, lideresa del grupo feminista Las Pavorosas, feministas mexicanas a quien la historia oficial ha olvidado ferozmente, pero que nosotras, como parte de nuestra memoria colectiva, de nuestros pulmones, de nuestras arterias y de nuestro plexo lunar,

Comunista Mexicà<sup>9</sup> des de 1938 i també com a membre activa del LEAR, Lliga d'Escriptors i Artistes Revolucionaris manifesten la seva ideologia d'esquerres encara que no tan sols va participar activament en moviments socials sinó que va disposar d'un perfil polifacètic d'artista, d'intel·lectual, d'escriptora, d'activista, mestra i mare fadrina. A més, com a muralista fou l'única dona que va intervenir en els cicles murals en el CER (Centre Escolar Revolució) considerant l'art una arma essencial per la lluita del poble i amb una especial preocupació per l'ocupació principal de les dones, socialment vinculada a la maternitat, i que ella considera que es tracta de l'ocupació bàsica de les dones en la Revolució (Halley, 2020).

Pel que fa al context mexicà, cal distingir en primer lloc l'opressió que varen patir els pobles originaris per part dels "conqueridors" durant la dominació hispana. Després de la seva independència en la primera meitat del segle XIX i durant la Revolució Mexicana (1910-1917) amb conflictes que perduren fins a la dècada dels anys 20; es van percebre des de l'art mexicà diversos símptomes que traduïen l'impuls d'un poble per a sortir definitivament d'aquest estat neocolonialista i reconquerir la seva independència socioeconòmica (Mayayo, 2008). Si atenem al marc legal de la dona mexicana cal destacar que a través del govern revolucionari de 1917 es va promulgar "La Ley de Relaciones Familiares" a través de la qual s'ampliaven els drets de les dones com a mares i esposes proposant la suposada igualtat de condicions en l'àmbit domèstic i per tant el consens mutu de les decisions respecte a l'educació dels infants permetent el reconeixement dels béns propis de les dones casades i la legalització del divorci. No obstant, la cara fosca de la llei implicava el confinament secular a l'àmbit domèstic ja que declarava obligatòries les seves tasques respecte a l'educació dels infants, les cures i les tasques de la llar, negant en qualsevol cas la seva participació activa política ja que no fou fins 1953 que es va aprovar a Mèxic el sufragi femení (Mayayo, 2008)

---

estamos recuperando como grupo, tal vez no el primero pero sí uno de los que más incidieron en el arte y la cultura de nuestra sociedad regida por Tlatoanis/Reyes/Sacerdotes (Zúñiga, 2006).

<sup>9</sup> Aurora Reyes va participar en el Partit Comunista i va defensar especialment el dret de vot de les dones i la participació d'aquestes en càrrecs civils, va aconseguir l'ampliació pel permís permès amb la maternitat, el reconeixement legal del temps de lactància per a les mares de infants joves i per a la creació de guarderies a les escoles pels fills de les professores (Comisarenco, 2008).

## 2.2 Débora Arango, la ruptura d'estereotips i Colòmbia

Débora Arango (1907-2005) fou una pintora colombiana que va experimentar a través de l'aquarel·la i l'oli, des de la crítica, la representació dels rols i estereotips de les dones ja sigui com a mares, esposes, monges, la situació de la dona respecte les tasques domèstiques, la seva participació en l'activisme sindical i fins i tot l'impacte de la prostitució a la societat. Per a l'artista les dones són un clar motiu d'inspiració ja que a partir de la imatge de la dona es pot descobrir la càrrega que duen en la seva motxilla. Pel que fa a la seva vida privada, Arango no va ser mare ni es va casar mai, una opció bastant revolucionària en el context i va donar la seva opinió pública sobre què significava la maternitat en aquell moments i com es configuraven els actes maternals:

En la cultura de la época se van afirmando características socioculturales e históricas que condicionan y determinan la forma de ser mujer aceptada en la sociedad y su inherente responsabilidad, función, papel, oportunidad y limitación dentro y fuera de la unidad doméstica. No existe ninguna dificultad conceptual cuando reconocemos que los seres humanos nacemos y existimos como cuerpos sexuados y afectivos, en relación con la ideología sexual que legitima en algunas ocasiones la desigualdad vivida por la mujer. La mujer al nacer sexuada encuentra un mundo organizado en el que le corresponde en razón de su sexo engendrar, gestar, parir, lactar y los cuidados propios del recién nacido. La sociedad desde la cultura ha pensado, construido y justificado la desigualdad social entre las mujeres y los hombres. Muchos de estos estereotipos se concretan en la división social de los oficios domésticos, de los quehaceres del hogar y del trabajo en general, porque se perpetúan en los tipos de educación impartidos y en las actitudes existentes a cualquier propuesta de cambio. (González, 2017)

Finalment, no es té constància del seu posicionament ideològic tot i que en un moment determinat va indicar que la seva postura era “apolítica” encara que allò essencial és que es va mostrar crítica i compromesa amb la societat<sup>10</sup>, on a través d'un llenguatge transgressor, va denunciar el tabú cap a la sexualitat femenina.

---

<sup>10</sup> Débora Arango indica quina és l'actitud que ha d'adoptar l'artista cap a la societat:

Un artista no puede vivir alejado del mundo [...] ese mundo, esa realidad que lo rodea se meten en su obra. A través de ella denunciamos y mostramos lo que sucede. Es nuestra manera de comprometernos con la sociedad. Consciente o inconscientemente lo hacemos (Marrugo, 2019)



Pel que fa al context colombià, cal destacar que durant la primera meitat del segle XX van ser protagonistes els moviments polítics que van generar canvis en el marc legal de les dones, com en el cas mexicà. Es va promulgar la llei 28 de 1932 on es reglamentava el treball a través de l'accés de la dona als càrrecs públics i el reconeixement dels béns de la dona casada. En 1935 es va conformar la UMA com a la Unión de Mujeres Americanas que es qüestionaven la política, a més de la Alianza Femenina de Colòmbia amb caràcter socialdemòcrata que va impulsar la campanya sufragista que no es va aconseguir fins a 1954 baix la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla (González, 2017). L'obra de l'artista en qüestió també s'insereix en els primers anys de la segona meitat del segle XX, entre 1950-1954 on es coincideix amb el procés d'internacionalització de l'art colombià, amb una producció exposada en salons regionals i d'artistes, la democratització de les arts i finalment la crítica artística (Marrugo, 2019).

### **2.3 Tarsila do Amaral, l'artista del modernisme brasiler**

Tarsila do Amaral (1886-1973) constitueix una de les pintores més reconegudes del modernisme brasiler. Els temes que tracta especialment són durant la dècada dels anys 20 els autoretrats, els paisatges urbans i rurals i sobretot escenes que li recorden a la seva infantesa (Amaral, 1985). Va participar en la Setmana d'Art Modern de 1922 que vinculava l'avantguarda<sup>11</sup> amb la recuperació d'una memòria cultural perduda de Brasil i especialment ella es sentia molt orgullosa de tractar aquest darrer tema: “Cada vez me siento más brasileña: quiero ser la pintora de mi tierra. Qué gratitud siento por haber pasado toda mi infancia en la hacienda. Las reminiscencias de esa época se me van haciendo preciosas” (Amaral, 2009). La seva infantesa és un tema recurrent que la vincula amb la seva terra i no tan sols això sinó una especial relació amb les seves “tieta”, Teresa Aguirre do Amaral, que va venir amb algunes de les 400 esclaves que el seu pare tenia repartides en les seves diverses terres. La que per a Tarsila, era una “segona mare”, que s'havia encarregat de les seves cures, per a la seva família tan sols era una simple

---

<sup>11</sup> Especialment es vinculava el modernisme brasiler amb el cubisme francès, és així que Tarsila do Amaral va dur a terme una sèrie de viatges a París i els seus mestres eren Albert Gleizes, André Lhote, Balise Cendrars i Fernand Léger, entre d'altres (Duarte-Feitoza, 2017). El modernisme esdevé una síntesi constant d'estils.

treballadora. Des d'aquesta contradicció, Tarsila es va declarar marxista desvinculant-se de la ideologia aristòcrata familiar i fins i tot va viatjar a la URSS en els darrers anys de la seva vida.

Si atenem al Brasil, després de la Primera Guerra Mundial es va impulsar d'una banda la industrialització a partir del comerç d'exterior i d'altra banda l'augment del sentiment nacionalista que va donar lloc al modernisme. Aquest fou el moviment cultural més fructífer, especialment entre 1922-1930 entre la Setmana d'Art Modern<sup>12</sup> de 1922 com a punt d'inici i el crack del 29. Els artistes després d'haver realitzat l'anomenat Viatge Modernista a la zona d'Ouro Preto, van viure la plenitud de la seva llibertat artística amb la intenció de rompre amb l'art europeu i apostar per l'art nacional i cultures que fins aleshores s'havien deixat en un segon pla. No tan sols fou un moviment artístic sinó que va comprendre l'estudi de la literatura, la filosofia, la sociologia, la política i de l'ésser humà com a subjecte. Estem parlant de l'avantguarda brasilera a partir d'exemples com *Abaporu*<sup>13</sup>, la revista del moviment antropofàgic on es va desenvolupar un llenguatge propi amb representacions idealitzades i de personatges estereotipats que van contribuir a la construcció d'una identitat brasilera a través de la cultura popular i el món indígena (Duarte-Feitoza, 2017). Cal destacar dos episodis claus en aquest context, per una banda, l'abolició de l'esclavitud en 1888, dos anys després del naixement de Tarsila, sent Brasil el darrer país americà en abolir-la, i per altre banda la proclamació de la República en 1889. És important incidir en el moment en que es va abolir l'esclavitud, la situació racial del país seguia essent dramàtica ja que la població negra encara estava lluny d'aconseguir la plena ciutadania i havia de veure's sotmesa a la marginació ja que no consideraven el seu comportament civilitzat (Duarte-Feitoza, 2017).

---

<sup>12</sup> La Setmana d'Art Modern es va realitzar a Sao Paulo concretament al Teatre Municipal provocant un complet escàndol. Es tracta d'un festival que va durar tres nits amb la integració de recitals de poesia i música, exposicions d'art plàstiques i conferències; concebut com una confluència de sabers on l'objectiu del grup, segons Mario de Andrade, era la lluita per "el derecho permanente a la búsqueda estética, la actualización de la inteligencia artística brasileña, y la estabilización de una conciencia creadora nacional" (Amaral, 1985).

<sup>13</sup> Es tracta d'una revista que va sorgir en 1928 dirigida per Oswald Andrade, parella de Tarsila. *Abaporu* vol dir literalment en llengua tupí-guaraní "home que menja" i dona lloc al manifest antropofàgic amb l'anàlisi de la identitat nacional des del caràcter polític i local. Es rebutja tot el que prové d'Europa "menjant-se aquesta cultura occidental" i s'aposta per l'exaltació del Brasil.

### 3. LA RENOVACIÓ ICONOGRÀFICA DE LA MATERNITAT

He parlat ja de la renovació iconogràfica de la maternitat a nivell teòric a partir de la dificultat que s'estableix entre la dicotomia mare-artista i he esmentat de manera general els contextos en que Kahlo, Arango, Reyes i Amaral duen a terme les seves produccions artístiques. En aquest cas es tracta de l'anàlisi formal i interpretatiu de les seves obres seguint una sèrie d'apartats. En primer lloc, "L'antítesi entre la vida i la mort" on es tracta en trets generals el tema del naixement i l'avortament a partir de l'anàlisi de *Mi nacimiento*, *Hospital Henry Ford*, *Frida y el aborto* i finalment *Madonna a la presó*. En segon lloc, "Les altres mares" respecte a la qüestió de l'alletament matern, les arrels nacionals i la figura de l'indígena i les negres a partir de l'anàlisi de *Mi nana y yo*, *A negra* i *Maternidad negra*. Finalment, a "La maternitat com a forma de combatre la violència" les obres de *Maternidad y violencia* i *Mujer de guerra*.

#### 3.1 De l'antítesi de la vida a la mort

En primer lloc, *Mi nacimiento* (Fig. 1) és una obra de Frida Kahlo pintada en 1932 on imagina hipotèticament el seu propi naixement. D'aquesta manera, l'escena està protagonitzada per una dona amb el cap tapat com si estigués morta i les cames obertes sobre un llit, parint el cap ensangonat d'una nina adulta amb les celles juntes, que correspon a la representació de la mateixa artista. A l'habitació tan sols es disposa un quadre de la *Verge Dolorosa* en el mur clavada amb espases i llàgrimes que li cauen i un espai inferior a la composició com si es tractés d'una inscripció buida. La posició que adopta l'espectador podria ser la d'un metge que entra en la sala com si fos un personatge més de la composició. Cal destacar que aquesta és bastant senzilla destacant especialment la figuració i els colors poc saturats que contrasten amb la pell obscura de la dona que dóna a llum.

Pel que fa a la interpretació de l'obra, Patricia Mayayo i Hayden Herrera es demanen si es tracta de la visió del naixement, de la mort o bé d'ambdues. Atenent en un

primer lloc a les dades biogràfiques<sup>14</sup> i especialment al seu propi testimoni, Frida Kahlo exposa les raons per les quals pinta l'obra:

“El nacimiento de Frida. Cómo me imaginé mi propio nacimiento. Razones para pintar el cuadro: quería hacer una serie de cuadros basados en cada año de mi vida. Mi cabeza aparece cubierta porque cuando estaba pintando la obra mi madre murió ”<sup>15</sup>.

Així, indica que la seva mare mor quan pinta l'obra tot i que en certa manera, Frida no disposa d'una gran relació amb la seva mare ja que intenta culpabilitzar-la de no haver complert les seves expectatives i del seu sentiment de gelosia cap a la seva germana. Una altra interpretació és la inversió de la iconografia cristiana on es podria prendre la nativitat com a exemple encara que en aquest cas no es tracta de la idealització, idolatria, dolçor i suavitat de les nativitats religioses. Es representa el moment cúlmen d'aquest part fictici on evidentment ja no es tracta d'una mirada masculina erotitzada sinó més bé bastant escatològica on la vagina esdevé el centre de la composició, una novetat ja que històricament s'havia negat el sexe femení<sup>16</sup> i aquí es representa específicament l'obertura vaginal, la part superior de la vulva, el clítoris i el vell púbic. Una tercera interpretació respecte a aquesta renovació iconogràfica és que la única figura vital de *Mi nacimiento* és la Verge Dolorosa representada en el mur. A l'obra es representen tres figures femenines tot i que les que es troben sobre el llit, Frida recent nada i la mare oculta darrere del llençol, esdevenen personatges morts, en detriment de la Verge que és l'única que no apareix reclinada i que segons les teories de Roberta Quance, podria ocupar el lloc de la mare aniquilada per la mort ja que Kahlo reescriu la seva pròpia genealogia on elimina a la seva mare real a favor d'altres mares adoptives (Quance, 1996) indicant que ella és “La que se parió a sí misma” (Herrera, 1983). La darrera interpretació és que no

---

<sup>14</sup> S'indica que el cos de la mare és representat d'aquesta manera ja Frida pinta aquesta obra en un viatge on va a enterrar la seva mare. També cal destacar que el propi cos de l'artista apareix sense vida degut als avortaments que pateix (Mayayo, 2008).

<sup>15</sup> Es tracta de les declaracions de Kahlo recollides pel conservador nord-americà Parker Lesley en una entrevista en 1929 a casa de Coyoacán (Mayayo, 2008).

<sup>16</sup> Cal destacar que la visió dels genitals femenins s'havia negat històricament representant clarament el tabú de la sexualitat femenina encara que podem veure una sèrie d'antecedents com per exemple *L'origine du monde* (1866) de Gustave Courbet. Aquesta obra disposa d'una sèrie de similituds amb *Mi nacimiento* (1932) com per exemple el fet de no representar el cap de la dona que dona a llum i la proximitat del punt de vista de l'espectador. Pel que fa a les diferències, en el cas de Courbet sembla que sí que implica una visió idealitzada i sexualitzada del cos de la dona mentre que en l'obra de Kahlo no es produeix cap tipus de plaer visual ni tampoc de desig.

es tracta d'una mare aïllada i anònima que mor durant el part sinó de tot el conjunt de dones que exposen el seu cos al perill latent de donar a llum, a través d'un aspecte dolorós, perillós i cru.

*Mi nacimiento* es pot comparar amb altres obres com *El nacimiento* (1924) de Hannah Höck on també es centra en l'experiència física de la mare tot i que en aquest cas el part és representat des d'una vessant més realista a través d'elements com la seva vagina dilatada, la visibilitat del cordó umbilical i la presència de la matrona amb aigua per rentar la sang. No obstant, la diferència radica en que aquesta dona és símbol de fecunditat i existència mentre que la de Frida és una dicotomia entre la vida i la mort (Mayayo, 2008). També es pot comparar la imatge despullada de *Mi nacimiento* amb una escultura de pedra asteca realitzada en 1500 on la Deessa Tlazoltéotl dóna a llum al cap enorme d'un home adult, des d'una expressió de dolor, vinculada al naixement d'una nova era (Herrera, 1983).

En segon lloc, *l'Hospital Henry Ford* (Fig. 2) és una obra de la mateixa artista igualment realitzada en 1932 coincidint amb el trasllat a Estats Units conjuntament amb Diego Rivera. En aquest cas també apareix una figura diminuta reclinada sobre un bassiot de sang en un llit d'hospital. Pel que fa als seus trets, podem veure a través de la seva nuesa la seva panxa com si estigués embarassada, els seus cabells negres amollats i un altre cop les celles juntes i una llàgrima que li cau de la galta, per tant, es tracta de la identificació d'aquest personatge amb Frida Kahlo. De la seva mà esquerra surten sis llaços en forma de venes dels extrems dels quals sorgeixen una sèrie d'objectes que representen el moment de l'avortament: uns malucs, un fetus, un cargol, un autoclau, una orquídia i finalment un os pèlvic. El llit es troba en un paisatge desolador on al fons podem veure un *skyline* d'edificis i fàbriques industrials i un cel ennuolat.

Cal destacar que aquesta escena és un autoretrat de Frida corresponent a l'Hospital Henry Ford a Detroit on Frida pateix un dels seus avortaments esdevenint aquesta pintura una al·legoria de la maternitat frustrada. D'aquesta manera, si atenem a cada objecte i comencem per l'os pèlvic, es fa referència al seu maluc romput<sup>17</sup>, motiu pel qual ella es

---

<sup>17</sup> Pel que fa a l'historial mèdic de Kahlo, aquest fou bastant desafortunat ja que en 1925 també es va rompre els malucs després d'un accident, provocant-li un seguit de ruptures òssies d'operacions mèdiques (Lomas, 1989)

pensava que no podia tenir fills. El fetus es representa com si estigués assegut a l'espai amb genitals masculins i representat des de la màxima verosimilitud a l'aparença que disposa el fetus mort i que va poder dibuixar a partir d'il·lustracions mèdiques. A continuació es representa un cargol, amb la referència al procés lent de l'avortament, com un símbol de protecció durant l'embaràs degut a la seva closca i relacionat amb el cicle de la sexualitat femenina (Kettenman, 2015). Un abdomen femení de perfil ens permet visualitzar el seu contorn exterior i interior relacionant-se amb els malucs de l'artista; una orquídia lila que remet a la representació de l'úter i finalment l'autoclau que és un aparell per a esterilitzar l'instrument quirúrgic, que al seu torn, ens remet a la societat industrialitzada. El llit està surant en un cel blau immens amb la representació de la terra a sota, símbol en la cultura originària dels pobles mexicans com la "Mare Terra". En aquest cas es vincula la seva solitud absoluta així com dels edificis del fons que esdevenen totalment distants i estranys per a ella amb un fons d'edificis industrials que representen el complex River Rouge<sup>18</sup> (Herrera, 1983) Finalment, atenent a la representació de Frida, es mostra immersa en un profund sentiment de dolor i pèrdua que es relaciona directament amb la Llorona<sup>19</sup>. Així, el fet de que Kahlo es representi a sí mateixa com el mite implica la seva representació com a "mare dolenta" que assassina al seu fill en un acte de bogeria, que experimenta el sentiment de culpabilitat i que no és capaç d'enfrontar-se psicològicament a la maternitat, resultant així una imatge que es distancia totalment del cos immaculat de la Verge en una Nativitat (Mayayo, 2008).

---

<sup>18</sup> Cal destacar que la parella de Frida i Diego es van desplaçar a Detroit (Nova York) ja que Rivera fou cridat pel director del *Detroit Institute of Arts* per a realitzar una sèrie de murals exaltant el proletariat i la societat industrial a més de diversos encàrrecs pel director de Ford i Rockefeller. Tot i la seva ideologia marxista, va acceptar aquest encàrrec que no feia més que contribuir al capitalisme. És en 1932 que arriben a Detroit i dia 4 de juliol d'aquest mateix any Frida va avortar a l'Hospital Henry Ford, sola i en una terra que no era Mèxic i que havia abandonat per la feina del seu marit. Frida va estar 30 dies a l'hospital sense moure's.

<sup>19</sup> Es tracta d'una llegenda mexicana on la protagonista és la Llorona, els plors de la qual es senten els vespres per la pèrdua dels seus fills. Es tracta d'una tradició oral que ha arribat en dos formats: per una banda la Llorona com a ploradora dels seus fills i per altra banda La Llorona com a seductora dels homes. No obstant, en una de les versions es tracta d'una dona indígena mexicana del segle XVI que fou amant d'un conqueridor espanyol amb qui va tenir una sèrie de fills il·legítims. Aquest no es va voler casar ja que la va rebutjar i com a conseqüència va ofegar al riu als seus fills. Així, la Llorona apareix els vespres amb els cabells amollats i un vestit blanc cercant-los (Kearney, 1969). Frida es representa a sí mateixa com la Llorona ja que es vincula a la cultura popular mexicana identificant-se amb aquest personatge ja que es considera responsable de la mort dels seus fills i així com el mite tracta de la història d'una persona destinada eternament a patir com a càstig de les seves males accions, Frida considera el seu sentiment de culpa etern.

*Hospital Henry Ford* tracta un tema que havia estat considerat sempre un tabú, l'avortament, rompent completament totes les teories del *decorum*<sup>20</sup> i aproximant-se a dues visions diferents: la representació de la maternitat com una obra que presenta l'angoixa, la frustració maternal i la culpabilitat mentre que una altra implica el desemmascarament dels mites entorn a la mare.

En tercer lloc i seguint la mateixa línia, destaca la litografia, *Frida y El aborto* (Fig. 3) realitzada també per Frida Kahlo en 1932. Es representa un personatge femení nu que divideix la composició en dues parts, per una banda la seva meitat esquerra correspon a un espai on destaquen diverses representacions del fetus, l'inferior correspon al més desenvolupat relacionat directament amb el que apareix a *Henry Ford Hospital*, també on es poden visualitzar els seus genitals masculins i on el cordó umbilical s'enreda per la cama esquerra de Frida fins arribar al seu melic; els altres dos fetus representats estan menys desenvolupats. D'altra banda, la meitat dreta correspon a un dibuix més obscur que contrasta amb la part esmentada. En aquest cas, podem visualitzar un fetus desenvolupant-se en el seu úter tot i que es veuen gotes de sang caient per la seva cama dreta i arribant a la terra, amb unes arrels visibles que són nodrides per la sang. Destaca també un tercer braç que surt de l'artista i correspon amb una paleta de pintora. El fons està replet de petites gotes i destaca una lluna plena que plora.

En aquest sentit, la vida de Frida es divideix en dues meitats: la lluminosa, que correspon al costat esquerre i l'obscura que correspon a la dreta, amb una correspondència clara a la vida relacionada amb el desenvolupament del fetus i per contra a la mort relacionada amb l'avortament i les gotes de sang que li cauen. Un altre cop es representa l'artista amb una identificació a la Llorona, tot i que a diferència de l'*Hospital Henry Ford*, en aquest cas no es representa amb els cabells amollats però sí plorant. La sang de l'hemorràgia<sup>21</sup> fertilitza directament les plantes d'on brolla abundant vegetació implicant

---

<sup>20</sup> El significat de l'avortament en aquest context implica l'horror i la vergonya de la societat ja que la dona no compleix la seva funció natural: la reproducció.

<sup>21</sup> Roberta Quance estableix una relació interessant amb la sang ja que indica que en la mitologia matriarcalista és la dona la que esdevé l'origen de la vida dotant-se d'un poder innat i màgic que després queda marcat en la seva sang, així el cos femení apareix com a font de sang que com en el gravat cau i és absorbida per la terra ja que intenta recuperar-se. No obstant, cal destacar que la sang que surt del cos ja no és pura, necessita ser purificada i recollida en un acte commemoratiu de caràcter cultural, que segons Quance, esdevé la mateixa reivindicació com a dona pintora. (Quance, 1996).

un procés regenerador de vida relacionat un altre cop amb la Mare Terra i contrastat amb l'esterilitat de Frida<sup>22</sup> (Herrera, 2008). La lluna implica el símbol del cicle menstrual femení que també plora la mort del seu fill en un fons replet de gotes d'esperma. Per entendre l'obra és imprescindible l'element que surt del cos de Frida, la paleta de pintora, que implica el manifest de l'artista en tant a l'art, ja que al no poder tenir fills, es dedica plenament a la pintura. S'indica que "Frida pinta ja que no ha pogut donar a llum, o més bé. pinta en comptes de donar a llum i col·loca la seva obra baix el signe de l'elegia, tal i com indiquen les llàgrimes de la dona i les de la lluna" (Quance, 1996). D'aquesta manera, l'obra no tan sols exposa la renovació iconogràfica a través d'un tema exclusivament vinculat a la maternitat de les dones que és l'avortament, sinó també es posa a ella mateixa en la tessitura de la dificultat de ser una dona artista.

Finalment, passaré a l'artista colombiana Débora Arango, destacant la seva obra *Madonna del silenci* o *Maternitat a la presó* (Fig. 4) realitzada en 1944 i que es pot relacionar amb les altres obres de Kahlo ja que es tracta de la denúncia de la precarietat de les presons pel que fa al part de les dones. Es tracta de la representació d'una dona pràcticament nua que es troba al terra un altre cop amb les cames obertes, com en el cas de *Mi nacimiento* (Fig. 1) i on es pot veure el nadó lligat a ella mitjançant el cordó umbilical i amb el mateix punt de vista de l'espectador, com si es tractés d'un observador que es troba a la cel·la. La dona, que acaba de parir sola i sense cap tipus d'ajuda, està intentant tallar el cordó amb la seva pròpia mà. Pel que fa als tons de la terra aquests són l'expressió de la cruesa i la fortalesa de la dona es representa a través de la corporalitat i el rostre de la quals ens fan pensar en ella com un ésser capaç de resistir a les pitjors condicions (González, 2017). En aquest cas no es tracta d'una psicobiografia sinó de la denúncia d'una escena real que Débora Arango es va trobar mentre duia a terme un servei social en una presó colombiana, mostrant la soledat del part. S'indica que es tracta d'una de les obres més directes i crítiques de l'artista i que exemplifica una realitat silenciada

---

<sup>22</sup> L'antic vincle de la dona amb la terra que en altres artistes de la seva generació es veia com quelcom positiu o que substituïa una genealogia femenina, en el cas de Kahlo pesa moltíssim. És com si la figura retratada no podent ella mateixa donar a llum o presumir d'una identificació literal amb la fertilitat de la Gran Mare, no tingués més remei que caure presa d'ella mateixa i de la figuració que equipara la terra amb la tomba (Quance, 1996).



per la mateixa societat: dones embarassades tancades a les presons que han de parir soles a les cel·les de reclusió amb unes condicions completament precàries. Arango denuncia la falta d'un estat protector eficient i de les condicions mínimes per donar a llum (González, 2017). En conclusió, *Madonna del silenci* constitueix un exemple més d'aquesta renovació iconogràfica que, desvinculant-se de la figura religiosa de la *Madonna*, du a terme la representació crítica de la realitat silenciada de les dones.

### 3.2 “Les altres mares”, l'alletament matern i les arrels nacionals

*Mi nana y yo* (Fig. 5) és una obra de Frida Kahlo realitzada en 1937 on podem veure una dona indígena amb els pits despullats que dona de mamar a una nena amb un cap adult i el rostre semblant al de Frida que es concreta amb les celles negres i els cabells amollats; destaca que la dona no disposa de rostre sinó d'una màscara<sup>23</sup>. Del seu pit esquerre podem veure una sèrie de gotes de llet que cauen sobre la nina i del pit dret es visualitzen directament les glàndules mamàries. El cel està cobert per gotes de llet, símbol de la fertilitat, en un paisatge amb una vegetació abundant on destaca una eruga i una “Santa Teresa” en procés de metamorfosi. Cal fer esment en l'efecte de distància que es produeix entre els dos personatges reduint-se a la pràctica de l'alletament a través de la carència visual del rostre degut a la màscara per l'absència d'un record clar respecte a la seva nana; a més, el pit femení deixa de veure's com un objecte eròtic per centrar-se en aquesta unió alimentària (Vodermayer, 2012).

Pel que fa a la interpretació de l'obra, es tracta d'una oda a la maternitat amb símbols evidents com per exemple les gotes de llet del fons; produint-se una reinversió de la iconografia cristiana de la *Maria Lactans*. Aquesta es representa des d'una vessant de inquietud i hieratisme, front a la dolçor i felicitat que transmet la relació entre la verge i el nin. No obstant, també es podria tractar de la combinació entre la iconografia de la Verge de la Llet i de la Pietat pel que fa a la postura de l'infant respecte a la dona

---

<sup>23</sup> Es tracta d'una imatge de Teotihuacan amb una aspecte terrible amb els ulls fixos en blanc que evoca el ritual del passat mexicà. Es contraposa completament a la imatge tranquil·litzadora que desprèn la seva “nana” (Herrera, 1983).

indígena (Mayayo, 2008). La mateixa Frida va indicar que es tractava d'una imatge autobiogràfica:

Mi madre no me pudo amamantar porque a los once meses de nacer yo nació mi hermana Cristina. Me alimentó una nana a quien lavaban los pechos cada vez que yo iba a succionarlos. En uno de mis cuadros estoy yo con cara de mujer grande y cuerpo de niña, en brazos de mi nana, mientras de sus pezones la leche cae como del cielo<sup>24</sup> (Mayayo, 2008)

En efecte, en la seva obra *Mi nacimiento*, es repeteix l'eliminació de la mare biològica a favor d'una mare que la substitueix, accentuant així la relació difícil entre Frida i la seva mare. En aquest sentit, també es du a terme una apologia de la "mexicanitat" a través d'haver estat alletada per una dona indígena. Constitueix així una declaració de la continuïtat i renaixement de la cultura mexicana a través de la seva imatge com a artista adulta que continua nodrint-se del seu passat precolombí vinculat a la màgia (Herrera, 1983). En aquesta línia, la nana disposa d'una aparença que es relaciona amb la prefiguració de la mare terra, identificant-se així amb l'univers de les Grans Deesses<sup>25</sup> i deslligant-se de qualsevol llinatge patern (Mayayo, 2008).

La figura de "l'altre mare" que substitueix la mare biològica en la qüestió de l'alletament matern es relaciona amb les arrels, en aquest cas mexicanes i en el cas de *A negra* (Fig. 6) pel que fa a les brasileres. Així, *A negra* fou pintada per Tarsila do Amaral en 1923. A diferència de l'obra de Frida, destaca tan sols una figura femenina que ocupa tot l'espai compositiu i amb unes grans cames i un gran pit que cau sobre un dels seus braços creuats; disposa d'uns llavis molt gruixuts i ulls en forma d'ametlla. Al fons es veuen una sèrie d'elements geomètrics que remetent a Brasil especialment a través de l'estilització de l'arbre plataner. En aquest sentit destaca una figura que es pot descompondre en formes simples amb un plànol geomètric al fons que evoca l'abstracció pictòrica (Duarte-Feitoza, 2017).

---

<sup>24</sup> Extret de *Frida Kahlo Contra el mito*, p. 164 de Patricia Mayayo citant a Raquel Tibol en la seva obra *Frida Kahlo. Una vida abierta* (1983) p.35.

<sup>25</sup> Seguint a Mircea Eliade en el seu article "La Terre-Mère et les hierogamias cosmiques" indica que aquestes Deesses-Mares no tan sols tracten de l'ambivalència entre la vida i la mort, la llum i la foscor sinó també la relació entre la creació i la destrucció de les societats tradicionals on la mort deixa de ser el *no-res* per esdevenir una reintegració temporal en el pit matern on el cicle vegetal implica el naixement un altre cop. Per això, les deesses de les històries disposen d'aquesta dicotomia per exemple Afrodita com a deessa de la fertilitat però casada amb Ares, déu de la guerra i destrucció. (Mayayo, 2008).

Tarsila do Amaral representa no tan sols un personatge negre sinó una dona que es vincula amb la seva identitat cultural i a la seva pròpia infantesa. Es tracta d'una obra que es construeix a partir de les històries que sentia de petita sobre les criades de les cases, que evidentment la impressionaven i establien un retrat on les antigues esclaves feien feina en les plantacions de cafè i, sense aturar de fer feina, agafaven pedres en els seus pits per un cop estar completament allargats, poder ser col·locats en les seves espatlles i així amamantar als seus fills que carregaven a les esquenes, sense deixar de fer feina (Duarte-Feitoza, 2017). *A negra* deixa entreveure la situació de les criades de casa<sup>26</sup> que criaven els fills dels altres aristòcrates, en el cas de Tarsila es tracta de la seva “tieta”<sup>27</sup> amb qui disposa d'una relació més íntima basada en els afectes i l'imaginari d'una infantesa feliç. La lactància materna entre les dones de l'alta societat europea i brasilera no era ben vista ja que l'activitat de donar pit als fills era realitzada per altres dones que es dedicaven a la tasca, així, si una mare aristòcrata no disposava de suficient llet, no volia o no podia alletar-lo recorrien a les “amas de leche”<sup>28</sup>. El personatge de *A negra* no disposa de trets individualitzadors, com si no tingués sentiments, i la única intenció fos mirar-la, disfrutar-la i consumir-la (Duarte-Feitoza, 2017). Les arrels brasileres, reivindicades pel moviment modernista, es relacionen amb la dona que està asseguda al terra un altre cop vinculada a aquesta “Gran Mare” i amb una connexió directa amb allò “bàrbar”, la natura, el salvatge, lo exòtic i per descomptat, la dona esclava; elements que es contraposen a allò “civilitzat” vinculat a la ciutat i l'estructura patriarcal<sup>29</sup> (Duarte, 156). En aquest sentit i respecte a la mateixa obra s'indica: “Acorde con lo expuesto anteriormente, nuestra negresses, “anònima”, se encuentra en ese “lugar común” resultado de la reordenación del mundo moderno/ colonial un lugar de “femineidad”

---

<sup>26</sup> Aquestes criades abans eren esclaves ja que ella neix dos després de l'abolició de l'esclavitud a Brasil en 1888.

<sup>27</sup> Aracy Amaral en els seus textos constantment es refereix a *A negra* com a la “tieta” de Tarsila encara que no es tracta de la seva tieta de sang, es tracta d'una d'aquestes dones que havien estat esclaves anteriorment i ara eren criades de la casa.

<sup>28</sup> S'indica que aquesta realitat implicava gestions emocionals dramàtiques com per exemple la separació d'aquestes dones dels seus fills per a criar als nadons d'aquestes altres famílies senyorials. També cal destacar que hi havia les “amas secas” que tan sols educaven en la cria dels infants, encara que en aquest cas no els donaven pit. Es desconeix si la família de Tarsila disposava d'aquestes “amas de leche” o bé “amas secas” tot i que estava en contacte amb aquestes dues realitats. (Duarte-Feitoza, 2017)

<sup>29</sup> S'indica que es reserven els instruments de comoditat i confort com bancs i cadires als senyors i senyores de la casa insistint en la jerarquia i estructura patriarcal i colonial de poder, ja que les dones al terra ens remet un altre cop a les dones esclaves brasileres (Duarte-Feitoza, 2017)

reservado a las mujeres para ser consumidas por la mirada patriarcal y colonial ” (Duarte-Feitoza, 2017). Cal destacar l’estreta relació amb les escultures afrobrasileres de Iemanjá, figura arquetípica de la fertilitat i la *Negresse* de Constantin Brancusi realitzada en 1933, que exemplifica un altre cop les relacions que mantenia Brasil amb París. Finalment Tarsila do Amaral a través de la imatge de la llet ens vol contar la memòria d’unes històries d’antigues esclaves dones que no s’havien contat mai i és Aracy Amaral que recull aquesta idea de la història de les “amas de leche” perduda.

Finalment m’agradaria esmentar l’obra *Maternidad negra* (Fig. 7) de Débora Arango realitzada en 1944 ja que en aquest cas també es tracta de l’exaltació de l’alletament per part de les dones negres. Mitjançant la tècnica de l’aquarel·la, Arango pinta una dona negra corpulenta que dona pit al seu nadó en un espai que sembla un interior degut a la taula que es visualitza al fons, amb una jaqueta i una sabata de tacó. No obstant, si atenem a la part esquerra del fons, destaquen una sèrie de cases amb una dona que mira a la nostra protagonista amb una expressió escandalitzada. L’escena ens mostra la intimitat de la maternitat en un espai privat a través d’aquesta escena on la mare dona pit al nadó front a la impossibilitat de dur a terme aquesta pràctica a l’espai públic on socialment encara ara està mal vist. A diferència de la gran majoria d’obres que he citat on les dones es mostren majoritàriament nues, aquesta apareix amb un vestit blanc símbol de puresa que contrasta amb el color de la seva pell, amb uns pits bulbosos com en el cas de *Mi nana y yo* i especialment *A negra*, que també es tracta d’una dona negra tot i que en el cas de Tarsila aquesta és una esclava.

### **3.3 La maternitat com a forma de combatre la violència**

Les dones també compaginen la maternitat i la Revolució a partir de la militància política en el Partit Comunista com algunes de les diverses artistes que he citat o bé situant-se a primera línia de batalla amb el fusell en mà. No obstant, allò que tenen en comú és la lluita contra la violència, bastant freqüent en un context polític convuls.

En primer lloc destaca *Maternidad y violencia* (Fig. 8) de Débora Arango pintada en 1950. Podem veure una dona nua embarassada en primer pla, dempeus, prima quasi esquelètica, un altre cop amb el pit descobert i caigut; aspectes que ens mostren una deformitat del seu cos i signes de desprotecció i vulnerabilitat (González, 2017). El gest de la dona és de tristesa o desesperança ja que al fons destaca un tènec paisatge replet d'avions de guerra i canons que disparen bombes; als seus peus es pot veure el casc i el fusell, dos elements que impliquen la lluita directa d'aquesta dona. Es tracta d'arribar a la màxima expressió de denúncia social a través de la ruptura del rol matern per excel·lència en el context colombià de mitjans del segle XX des de la seva participació en la lluita bèl·lica, tot i que posicionant-se contra la violència (Marrugo, 2019). En aquest sentit, s'utilitza la imatge de la dona com un mitjà per a transmetre el terror i alertar a l'enemic de les pràctiques per part dels grups liberals i conservadors que estaven en guerra<sup>30</sup> (Parra, 2014). Segons l'antropòloga Elsa Blair, es tracta d'una obra que no es basa en el tema explícit de la mort però ens deixa en el cos la impressió d'una mort externa que es troba reflectida en el sofriment d'aquesta dona. Seguint aquesta autora, aquesta mort brutal aniquila allò femení<sup>31</sup> en tant a que la dona s'insereix en un àmbit sempre protagonitzat per homes:

La muerte empieza a masculinizarse. El elemento masculino aparece y su presencia denota fuerza y agresividad como forma de casco militar y fusiles. No hay que olvidar que la actividad militar ha sido tradicionalmente masculina en todas las sociedades. Incluso cuando las mujeres ingresan al ejército tienen de alguna manera que masculinizarse: usar uniformes iguales a los de los hombres, cargar pesadas armas, y llevar a cabo ejercicios para darle a su cuerpo la fuerza que por años, en nuestra sociedad occidental, se ha supuesto como característica de los hombres. Es el aniquilamiento del sentido femenino, natural y familiar de la muerta, que se explicita en el dolor de aquella madre con su hijo, quien se resigna y no replica. Es decir, a la que se le niega la palabra. (Blair, 2004)

---

<sup>30</sup> En aquest sentit cal destacar que la violència és una forma d'atorrir a l'enemic on la dona es converteix en un instrument de guerra a través del qual s'utilitza el seu cos, essent aquesta una de les principals víctimes de la guerra (Parra, 2014).

<sup>31</sup> En el cas de Roberta Quance es tractava de l'aniquilació de les mares biològiques a favor de les "altres mares" que s'encarregaven de l'al·letament o bé de l'educació dels infants; en aquest cas es tracta de l'aniquilació de la presència del "femení" tradicionalment ja que les dones s'insereixen en la lluita bèl·lica sempre deixada als homes tot i que en aquest cas es tracta de la mare la que ho du a terme, encara més vulnerable (està embarassada).

Especialment és en aquesta obra *Maternidad y violencia* on es proposa una nova representació de la maternitat emfatitzant la mirada sobre el cos de les dones com un recipient de les experiències històriques que van viure a través del context de la violència<sup>32</sup> (Marrugo, 2019). Es tracta de la ruptura d'estereotips a través d'un llenguatge transgressor que deixa de banda la representació clàssica de la maternitat a Colòmbia i aposta per la presència de dones mares en el conflicte armat colombià.

En segon lloc i darrer lloc, *Mujer de guerra* (Fig. 9) de Aurora Reyes realitzada en 1937, constitueix una al·legoria del compromís polític de l'artista amb la funció social i política de l'art, estant en sintonia amb l'obra de Débora Arango<sup>33</sup>. Es tracta de la representació d'una mare que sosté amb una mà el cadàver del seu fill i amb l'altre un fusell en una actitud combativa. Cal destacar que el fons reforça l'escena tràgica a través d'un incendi de grans dimensions que rodeja completament la figura femenina i el seu cabell mogut pel vent, que sembla una flama més. Es tracta de l'exaltació d'aquesta mare anònima com una heroïna (Aguilar, 2010) a través de la lluita per la justícia, ja que el seu infant ha patit les conseqüències de la guerra i ella agafa el fusell amb intencions d'estar a primera línia del front ja que realment no té res més a perdre (Comisarenco, 2005-2006) constituint així una metàfora de la conflictivitat arrel de la Revolució Mexicana<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> En aquesta obra es fa referència al període de la "Primera Violència a Colòmbia", es tracta d'un context de violències entre guerrilles que es va anar intensificant des dels anys 40 (Marrugo, 2019). Aquest camp de batalla va comportar canvis significatius en la vida d'algunes dones expulsant-les de la seva llar i amb situacions com al·litració, la pobresa, l'atur... és a dir en situacions de completa vulnerabilitat (Marrugo, 2019).

<sup>33</sup> Tot i que les dues obres estiguin en sintonia, cal destacar que Aurora Reyes amb aquesta obra suporta fidelment la lluita republicana mentre que en el cas de Débora Arango l'artista mantenia una postura política més neutral.

<sup>34</sup> Pel que fa a la tradició del muralisme mexicà, cal destacar la representació de les dones no pas pels seus fets sinó com a figures al·legòriques i idíl·liques que encarnen els conceptes abstractes de la terra, la pàtria i la democràcia. Quan es representen com a dones reals mai participen activament de la lluita sinó que són representades com a dones mares o esposes, sempre protegides per un mascle soldat revolucionari. A través d'aquesta *Mujer de guerra*, Aurora Reyes rebutja completament aquesta iconografia de la dona passiva a favor de la dona moderna que romp amb aquest estereotip i s'arma per a lluitar (Comisarenco, 2008).

## CONCLUSIONS

---

Atenent a les conclusions, les artistes Tarsila do Amaral, Frida Kahlo, Débora Arango i Aurora Reyes, a través de les seves representacions de la maternitat, rompen amb la tradicional iconografia de la maternitat d'arrel eurocèntrica que ha estat repetida durant la història de l'art. Així, amb una sèrie d'obres que van des de *Mi nacimiento* a *Mujer de guerra* podem veure com es qüestiona aquesta representació de la maternitat "hegemònica" a través de la mirada de la dona. En aquest sentit el fet de donar a llum implica una dicotomia ja que es tracta de la possibilitat de naixement però també de mort a través de l'avortament; des de l'alletament matern es pot denunciar l'esclavitud negra i fins i tot es pot exaltar la participació de la mare a la guerra, ja sigui amb el fill viu o mort; contribuint aquestes imatges a una nova idea de veure la maternitat.

A més, cal destacar que es compleix la hipòtesi ja que la seva ideologia d'esquerres, esdevé un factor determinant en aquestes formes pictòriques ja sigui per la representació d'un art entre iguals considerant-se a elles mateixes artistes de ple o bé per mostrar la maternitat des de la visió escatològica, crua i sobretot, crítica; deixant en un segon pla el sentimentalisme entorn a aquesta. Es tracta especialment de la denúncia d'una història de l'art on la maternitat és representada per homes, per a gaudir-la homes i en la que les dones deixen de ser les protagonistes limitant-se a l'àmbit domèstic únicament amb funcions reproductives amb un llarg camí per davant per la compaginació de la carrera artística i maternitat. No obstant, aquestes dones en el context de l'avantguarda de la primera meitat del segle XX s'empoderen i revolucionen el context de Brasil, Colòmbia i Mèxic a través de la seva pintura, establint una amenaça evident pel model polític-social en una societat patriarcal. D'aquesta manera el fet de que siguin dones artistes llatinoamericanes és el primer factor determinant per la ruptura tradicional de la iconografia i el segon és la filiació a la ideologia d'esquerres, que les lliga amb el context evident de la Revolució Mexicana i altres moviments vinculats o no als corrents marxistes.

En aquest treball he fet diverses referències a cicles ja sigui a la comprensió de la maternitat com un cicle social i cultural en que les dones estan subjectes a uns rols de gènere fruit del patriarcat com també la relació amb la mateixa terra, les arrels pròpies i una identitat nacional a reivindicar. En les obres són importants els mites i les llegendes orals que ens permeten relacionar aquest cicle amb la Gran Deessa, la Gran Mare per

exemple. Aquesta, com a deessa de la fertilitat i de l'abundància, té a veure amb el cicle natural de l'espècie on naixem per morir i donar pas a altres vides també cíclics en un procés de fertilització de la terra.

Finalment, les artistes en qüestió rompen la iconografia tradicional de la maternitat a través de la ruptura del tabú entorn a la sexualitat femenina i el *decòrum* que s'ha de complir, d'aquesta manera la relació entre art i maternitat esdevé la clau per la seva reivindicació a través dels estudis de gènere i els nous mitjans artístics com la performance i l'art conceptual de la segona meitat del segle XX fins a dia d'avui.



## BIBLIOGRAFIA

---

### Bibliografía maternitat en general

Aliaga, J. (2009) “De mare n’hi ha més d’una” *Mètode: Revista de difusió de la investigació*, nº 62, pp 98-105.

[https://metode.cat/wp-content/uploads/2011/06/2009\\_62\\_98.pdf](https://metode.cat/wp-content/uploads/2011/06/2009_62_98.pdf)

Ballester Buigues, I. (2011) *El cuerpo abierto: Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Ediciones Trea.

Irigaray, L. (1985) “El cuerpo a cuerpo con la madre” *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*. Lasal.

<http://intercambia.educalab.es/wp-content/uploads/2015/04/elcuer1193.pdf>

Lagarde y de los Ríos, M. (2005) *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Coordinación Editorial. <https://tinyurl.com/45kcpr5>

Ros, M. (2014) *Construyendo la maternidad: Dios es mujer, coño* [Treball de Fi de Màster, Universitat Politècnica de València] Repositori Institucional-Universitat Politècnica de València. <https://tinyurl.com/fs65cb6>

Thomas, F. (1996-1997) “Maternidad y gestación de vida: su problematización al final de siglo”. *En otras palabras*, pp 35-42. Universidad Nacional de Colombia, Corporación Casa de la Mujer de Bogotá. <https://tinyurl.com/jwckxcwx>

### Bibliografía art llatinoamericà, art d’avantguarda, art de gènere...

Ades, D. (1989) *Arte en Iberoamérica: 1820-1900: Palacio de Velázquez, 14 de diciembre de 1989-4 de marzo de 1990*. Centro de Arte Reina Sofía.

Barroso Villar, J. (2002) “La mujer artista en las vanguardias: eslabón del arte moderno” *Heterogénesis*, núm. 40. Asociación de Arte Mulato Gil.

<https://www.redalyc.org/pdf/108/10804001.pdf>

Cortés, G. (2013) “Estéticas de resistencia: Las artistas chilenas y la vanguardia femenina (1900-1936). *Artelogie*, núm. 5, pp 1-25. <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article261>

Fabre, G. (2004) *La Dona, metamorfosi de la modernitat*. Fundació Joan Miró.

Gutiérrez Viñuales, R. (2005) *Arte latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la historia*. Prensas Universitarias de Zaragoza.

- Hernández, C. (2007) *Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino. Una visión de arte contemporáneo*. Monte Ávila Editores Latinoamericana.  
<https://tinyurl.com/43ftmkc6>
- Kearney, Michael (1969) “La llorona as a Social Symbol” *Western Folklore*, vol. 28, núm. 3, pp 199-206. Western States Folklore Society.  
<https://www.jstor.org/stable/1499265>
- Rosero Andrade, G. (2019) “Maternidad: el relato desde la periferia”. *Índex, Revista de arte contemporáneo*, n°8 pp 111-117. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7440461.pdf>

## **Bibliografía específica de les artistes**

### **Frida Kahlo**

- Ankori, G. (2002) *Imagining Her Selves: Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation*. Praeger
- Herrera, H.(1983) *Frida. A biography of Frida Kahlo*. New York Harper & Row.
- Kahlo, F. (2009) *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo Autorretrato*. Fuentes, C. Lowe, S. RM VERLAG.
- Kaplan, J. (1984-1985). Review: “Frida: A Biography of Frida Kahlo by Hayden Herrera: Tina Modotti: A Fragile Life by Mildred Constantine” *Woman's Art Journal*, vol. 5, n. 2, pp 45-47. Woman's Art Inc. <https://tinyurl.com/pkfxhbvd>
- Kettenmann, A. (2015) *Kahlo*. Taschen.
- Lomas, D. (1989) “Body languages: Kahlo and Medical Imagery” *The Body imaged: The human Form and visual culture since the Renaissance*, vol. 299, pp 1584-1587. <https://tinyurl.com/yhej2esy>
- Mayayo, P.(2008) *Frida Kahlo: contra el mito*. Cátedra
- Quance, R. (1996) “Frida Kahlo o la aniquilación de la madre”, n° 40, pp 37-62. La Balsa de la Medusa. <https://tinyurl.com/5y7skxs>
- Rojas Ponce, T. (2020) “Un tránsito de la sangre al plástico: lo prostético en las representaciones del deseo de maternidad de Frida Kahlo”, *El Taco en la Brea*, n. 2, vol.12. <https://doi.org/10.14409/tb.v1i12.9694>

Vodermayer Sohl, M. (2012) *Claves de representación corporal en las poéticas de las pintoras surrealistas: Frida Kahlo, Leonora Carrington y Remedios Varo* [Tesis de Doctorat, Universidad Politecnica de Valencia]. Repositori Institucional-Universitat Politècnica de València. <https://tinyurl.com/3kp3u49s>

### **Tarsila do Amaral**

AAVV (1997) *Tarsila, Frida, Amelia: Tarsila do Amaral, Frida Kahlo, Amelia Peláez: 12 de febrero-27 de abril de 1997*. Centre Cultural de la Fundació “la Caixa”

Amaral, A. (1985) “Brasil: del modernismo a la abstracción 1910-1950”. AAVV. *Arte moderno en América Latina*, pp 270-282. Taurus Ediciones.

Amaral, A. (2009) “Tarsila revisitada” Catàleg: *Tarsila do Amaral*, pp 59-67. Fundació Joan March. <https://tinyurl.com/4mp2nk3z>

Duarte-Feitoza, P. (2017) *Modernidad y colonialismo en el modernismo brasileño: Tarsila do Amaral y Emiliano di Cavalvanti* [Tesis doctoral no publicada-Universitat de Girona] Repositori Institucional, Universitat de Girona.

Vidal, E. (2011) “Trayectoria de una obra: “A negra” (1923) de Tarsila do Amaral. Una revolución icónica” *Dossier thématique: Brésil, questions sur le modernisme*, n°1 Artelogie. <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article79>

### **Aurora Reyes**

Aguilar, M. (2010) *Aurora Reyes Alma de Montaña*. Instituto Chihuahuense de la Cultura. <https://tinyurl.com/5mx7wrue>

Comisarenco, D. (2005-2006) “Aurora Reyes's "Ataque a la Maestra Rural": The First Mural Created by a Mexican Female Artist” *Woman's Art Journal* ,vol. 26, n. 2, pp 19-25. <https://tinyurl.com/56ksa43t>

Comisarenco, D. (2008) “To Paint the Unspeakable: Mexican Female Artists' Iconography of the 1930s and Early 1940s” . *Woman's Art Journal* ,vol. 29, n. 1, pp 21-32. <https://tinyurl.com/5srp2h4x>

Halley, B. (2020) “Revolutionary Art at the Centro Escolar Revolución: Examining Murals and Scrapbooks in a Mexico City Primary School” [Master’s thesis, University of Arizona] Repository-The University of Arizona. <https://tinyurl.com/52v9525a>

Zúñiga, A. (2006) “Espiral en retorno Aurora Reyes” *Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, num. 86. Escaner Cultural.

<http://www.escaner.cl/escaner86/mutaciones.html>

Zúñiga, A. (2005) “Libérrima y salvaje, Aurora Reyes, primera muralista mexicana”

*Triple Jornada 80*, p. 6-7. <https://tinyurl.com/yynyuw5py>

### **Débora Arango**

Aguilar Rubiano, B. (2011) “Cuerpo femenino y abyección en los desnudos de Débora

Arango” *Cuadernos Kóre. Revista de historia y pensamiento de género*, vol. 1, nº5, pp 121-156. <https://tinyurl.com/4tkxt72f>

Blair Trujillo, E. (2004) *Muertes Violentas. La Teatralización del Exceso*. Editorial Universidad de Antioquía.

González Niño, A. (2017) “Débora Arango: política, mujer, familia y maternidad”

[Trabajo de maestría, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano]. Repositorio Institucional-Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

<https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/handle/20.500.12010/2695>

Marrugo Orozco, C. (2019) *Con ojos de mujer: prácticas pictóricas y realidad política en Débora Arango Pérez 1950-1954*. [Tesis Maestría, Universidad Andina

Simón Bolívar, Sede Ecuador]. Repositorio Institucional - Universidad Andina Simón Bolívar. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/6990>

Parra Figueroa, A. (2014) “Débora Arango: arte, política y violencia (1948-1958)”

[Trabajo de grado, Universidad de Bogotá de San Buenaventura]. Repositorio Institucional-Universidad de Bogotá de San Buenaventura.

<http://biblioteca.usbbog.edu.co:8080/Biblioteca/BDigital/138636.pdf>

## LLISTAT D'IMATGES

---

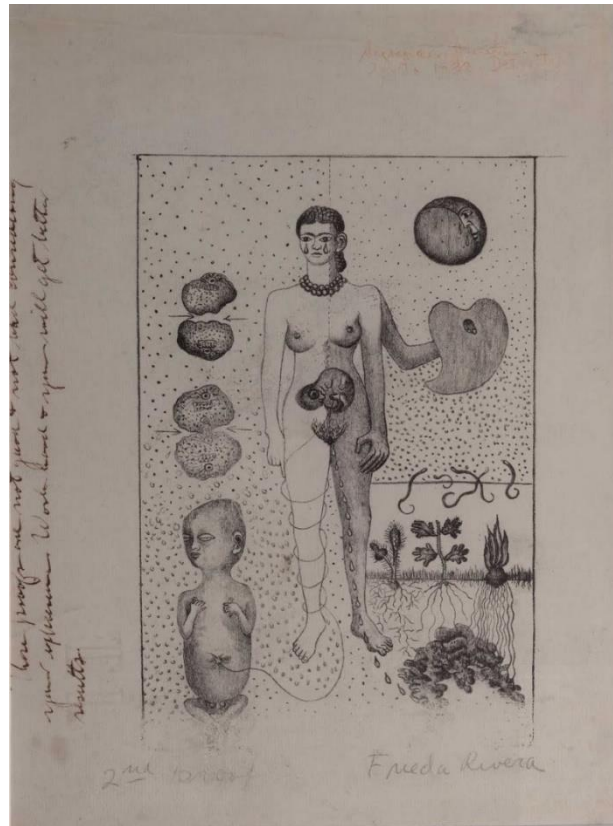
1. Kahlo, Frida. *Mi nacimiento*
2. Kahlo, Frida. *Hospital Henry Ford*
3. Kahlo, Frida. *Frida y el aborto*
4. Arango, Débora. *Madonna del silencio/Maternidad en la prisión*
5. Kahlo, Frida. *Mi nana y yo*
6. Do Amaral, Tarsila. *A negra*
7. Arango, Débora. *Maternidad negra*
8. Arango, Débora. *Maternidad y violencia*
9. Reyes, Aurora. *Mujer de guerra*



(Fig. 1) Kahlo, Frida. *Mi nacimiento* (1932), oli sobre metall, 31 '7 x 34' 6 cm, col·lecció Edgar J. Kaufmann, Jr., Nova York. Imatge recuperada online: Google Arts & Culture



(Fig. 2) Kahlo, Frida. *Hospital Henry Ford* (1932), Oli sobre metall. 30 x 38 cm . Colección Dolores Olmedo, Mèxic D.F. Imatge recuperada online de: Google Arts & Culture



(Fig. 3) Kahlo, Frida. *Frida y el aborto* (1932). Litografía, 240 x 317 cm. Colección Dolores Olmedo, Mèxic D. F. Imatge recuperada online de: Google Arts & Culture





(Fig. 4) Arango, Débora. *Madonna del silencio o Maternidad en la prisión* (1944), oli sobre llenç, 136 x 92 cm, Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia. Imatge recuperada online: Giraldo, S. “Parirse a sí misma”.



(Fig. 5) Kahlo, Frida. *Mi nana y yo* (1937), oli sobre metall, 30 '5 x 34' 7 cm, Colección de Dolores Olmedo, Mèxic D.F. Imatge recuperada online de: Google Arts & Culture



(Fig. 6) Do Amaral, Tarsila. *A negra* (1923), oli sobre llenç, 100 x 81 '3 cm. Museo de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Recuperat online: “Tarsila do Amaral (1923) A negra”, ResearchGate.



(Fig. 7) Arango, Débora. *Maternidad negra* (1944), acuarela, 136 x 92 cm. Museo Arte Moderno de Medellín. Imatge recuperada online: González, A. “Débora Arango: política, mujer, familia y maternidad”



(Fig. 8) Arango, Débora. *Maternidad y violencia* (1950), oli sobre llenç, 225 x 96 cm, Museo Arte Moderno de Medellín. Imatge recuperada online: González, A. “Débora Arango: política, mujer, familia y maternidad”



(Fig. 9) Reyes, Aurora. *Mujer de guerra* (1937). Col·lecció Fotogràfica, Centre Nacional d'Investigació, Documentació i Informació d'Arts Plàstiques INBA. Recuperat online de: Comisarenco, D. "Aurora Reyes Ataque a la Maestra Rural"