

BIOGRAFIA
BIOGRAPHY



Judith Mellado Ganau
*Llicenciada en
Història de l'Art*

La misteriosa desaparició d'Antònia Aguiló

The mysterious disappearance
of Antonia Aguiló

pàg. 92-99

RESUM

Oferim un recorregut per la biografia i la trajectòria professional de l'escultora lleidatana Antònia Aguiló, fent un repàs de la seva producció, tant religiosa com monumental, i establim les relacions amb la seva època i els seus contemporanis des d'una perspectiva de gènere.

PARAULES CLAU

Antònia Aguiló, escultura, gènere.

ABSTRACT

We offer a tour of the biography and professional career of the Lleida sculptor Antònia Aguiló, reviewing her production, both religious and monumental, and establishing relationships with her time and her contemporaries from a perspective of gender.

KEYWORDS

Antonia Aguiló, sculpture, gender.

Vaig descobrir la figura de l'Antònia Aguiló al Museu d'Art Jaume Morera; em va sorprendre que fos escultora i que treballés el ferro. L'escultura no ha estat una disciplina molt estesa entre les artistes; si mirem enrere, trobem poques dones en aquesta disciplina, totes elles excepcionals, però en una proporció molt inferior respecte a altres gèneres com la pintura o les arts decoratives.

L'educadora del museu em va comentar que era autodidacta, que tenia molta obra i que era molt coneguda dins del món cultural lleidatà. Si era tan coneguda, com és que no n'havia sentit parlar mai? Si tenia tanta obra, com és que no l'havia vist mai? Si era escultora i potser una de les primeres escultores lleidatanes, com és que no s'havia convertit en un referent per a les estudiants de belles arts? Faig una cerca ràpida per internet i m'adono que certament Antònia Aguiló té molt poques entrades al seu nom, i només una fotografia de les seves obres. Resulta del tot misteriós que un personatge amb totes aquestes característiques pugui desaparèixer de l'escena artística de Lleida sense deixar rastre en la memòria col·lectiva. Aquest article pretén doncs, resoldre les causes de la misteriosa desaparició d'Antònia Aguiló com a artista i referent de l'escultura a les Terres de Ponent.

ESCUPTORES, UNA RARA AVIS DINS DEL MÓN DE L'ART

De l'època del Renaixement i el Barroc, el nombre de dones artistes que podem identificar a Espanya és molt reduït, fet que contrasta amb les nombroses referències que existeixen de pintores, gravadores o escultores a partir d'aquest període. No és un fet aïllat; la mateixa situació la trobem a la resta d'Europa. Cal tenir en comte que les dones que es dedicaven a la producció artística tenien un tret en comú: eren filles d'artistes o mestres artesans. És a dir, van seguir amb la tradició familiar.¹ Entendre la importància dels tallers i el treball col·laboratiu que s'hi realitzava és la clau per entendre per què no signaven les obres que produïen. El fet de ser les filles del mestre de taller les col·locava en una situació privilegiada, ja que, d'una banda, podien accedir a l'aprenentatge del taller i a la formació individual amb el mestre, i en segon lloc i no menys important, no saltar-se les normes socials! (ARANDA 2007: 34).

Però, sens dubte, el cas més destaca, és el de Luisa Ignacia Roldán, filla de Pedro Roldán, escultor que tenia un taller de molt prestigi a Sevilla. Va ser coneguda amb el sobrenom de *La Roldana*, i ha

passat a la història de l'art com a una de les millors escultores del Barroc espanyol. El fet que se la inclogui en la història de l'escultura no ve determinat únicament per la genialitat del seu art, sinó que les circumstàncies excepcionals que van envoltar la seva vida personal van donar lloc a una visibilitat social mentre va viure y a la seva permanència en la historiografia oficial.

Actualment, molts estudis en el camp de la història de l'art se centren a investigar les circumstàncies de les vides d'aquestes creadores, la seva producció, però també l'aïllament en el qual la majoria va desenvolupar la seva carrera professional. I més enllà de les circumstàncies personals de les artistes, les investigacions se centren en els motius que van excloure aquestes dones dels centres de teoria artística i de docència, impeding transmetre el seu llegat (ARANDA 2007: 33).

Podem afirmar, doncs, que la singularitat de la vida personal de Luisa Roldán, a l'igual que la d'Artemisia Gentileschi o Camille Claudel, ha permès visibilitzar i ancorar la seva vida i trajectòria professional dins del món de l'art, situació que contrasta amb totes aquelles artistes que van tenir unes vides més «normals» segons els canons de l'època, fet que ha propiciat que passin desapercubudes i s'oblidin al llarg dels anys...

Al llarg del segle XX podem dir que la situació de la dona artista canvia respecte a èpoques anteriors. Existeix una igualtat «legal» a l'hora d'accedir a la carrera artística; les dones podien ser acadèmiques, professores, estudiants, expositores, guardonades i fins i tot ser crítiques d'art... sobre el paper. No obstant, quan analitzem les dades ens trobem que el nombre de dones que participen en el món artístic és molt menys nombrós en proporció als homes. Les causes d'aquesta desigualtat real les trobem en les circumstàncies que envoltaven les dones, principalment, les pressions socials i familiars dins d'una societat que encara creia que el paper de les dones era la casa y tenir cura dels fills (RODRIGO 2018: 146).

Tot i el context desfavorable, durant el segle XX hi va haver una professionalització de les artistes; ho trobem reflectit en les notícies d'art que es publicaven en revistes especialitzades (*El Año Artístico o la Gaceta de Bellas Artes*, per exemple), en l'augment de dones participants a l'Exposició Nacional de Belles Arts, o amb notícies que alertaven sobre la «invasió» de dones a les aules de l'*Escuela Superior de Dibujo, Pintura y Grabado de Madrid* (RODRIGO 2018: 146). A Catalunya, l'entrada de les dones a les classes d'escultura de la Llotja (escola d'Art i Oficis de Barcelona)

¹ Hi ha casos com, per exemple, el d'Isabel Sánchez Coello (1564-1612), filla del pintor de cambra de Felip II Alonso Sánchez Coello. També les pintores Margarita y Dorotea Macip, filles del pintor Juan de Juanes; Les gravadores Ana de Heylan i María Eugenia de Beer (de pares flamencs); les pintores sevillanes Luisa Morales i María Concepción Valdés, filles del pintor Juan Valdés Leal; Ana María Mengs filla d'Antón Rafael Mengs... i així fins omplir una llarga genealogia d'artistes femenines.

² Pilar Purtella es va convertir en una escultora reconeguda a l'època. Tenia un taller amb alumnes pròpies, i va treballar diferents disciplines com la pintura, la ceràmica o el pirogravat. Però va destacar especialment en l'escultura decorativa i el repujat en cuir (RODRIGO 2017: 233).

es va produir pràcticament a la mateixa època, entre elles Pilar Purtella i Estrada,³ la primera alumna oficial (SÁNCHEZ 1908: 6).

Tot i l'esforç que van dedicar molts historiadors i crítics d'art a dignificar les arts decoratives, ja que socialment es consideraven més adequades per a les dones,³ la majoria de les artistes es van dedicar a la pintura. Segons les dades de participació a les Exposicions Nacionals de Belles Arts entre 1900 i 1936, del total de dones artistes participants, el nombre de pintores era del 67% respecte al 27% que representaven les «arts menors». I curiosament, les escultores només representaven el 6% de les participants⁴ (RODRIGO 2018: 147).

Per tal d'entendre el perquè de la poca participació de les dones en la disciplina escultòrica, cal tenir en compte diversos factors que van condicionar la seva formació i posterior dedicació professional.

La majoria de les escultores es van formar amb professors particulars, però altres es van matricular com a alumnes de la Facultat de Bellas Artes de San Fernando, on, tot i la possibilitat de rebre una formació oficial, cap d'elles es va matricular a les assignatures de *Modelado del natural*, en canvi sí que es matriculaven a les classes de *Modelado del Antiguo y Ropajes*, fet que dona a entendre que continuava existint un veto moral molt més lent de superar (RODRIGO 2018: 150).

Les estudiants d'escultura, a més de la formació, van haver de superar moltes més dificultats:

- Trencar les normes socials i escollir una disciplina artística considerada eminentment masculina.
- Dificultats econòmiques: els materials amb els que treballar eren costosos i la majoria utilitzava materials com el guix, l'escaiola, la fusta o el fang cuit, ja que oferien més facilitats a l'hora de treballar-los a casa, fet que va fer que fossin considerades més artesanes que escultores.
- Possibilitat de disposar d'un taller adequat, cosa que no sempre era possible. En nombroses ocasions les artistes havien de treballar al domicili familiar (on havien d'estar per atendre la família).
- I finalment i potser el factor més decisiu, la manca de relacions socials que permetien entrar en contacte amb patrocinadors o mecenes, oportunitat que només van tenir aquelles artistes que procedien d'ambients intel·lectu-

als i/o famílies d'artistes (RODRIGO 2018: 150). Aquesta manca d'oportunitats per crear el que actualment coneixem com a *networking* va fer que moltes artistes no tinguessin encàrrecs, i va invisibilitzar aquest col·lectiu pràcticament fins el final del període franquista.

ESCUPTORES DE LA TRANSICIÓ DEMOCRÀTICA

Durant els anys seixanta el món de l'art experimenta amb entusiasme per avançar i trobar nous plantejaments. L'objectiu principal de molts artistes de l'època és trobar un llenguatge propi, i amb tal finalitat es potencia l'experimentació i l'ús de nous materials. La lluita contra tot allò vinculat a l'academicisme farà que moltes artistes amb formació alternativa a l'oficial, i que dominen les tècniques considerades artesanals, triomfin en el panorama artístic, ja que aporten una nova visió d'allò que s'hauria de considerar art (BARRIONUEVO 2012: 17).

Curiosament, el període de la postguerra coincidirà amb els anys de consolidació de la dona escultora en el panorama artístic espanyol. Un bon exemple és el fet que durant la dècada dels seixanta neix el primer col·lectiu d'escultores professionals. A diferència de les escultores del primer terç de segle, ens trobem davant d'un col·lectiu d'artistes professionals, autònomes, integrades socialment i que han tingut lliure accés als ensenyaments artístics. Algunes venien de famílies d'artistes com Carmen Jiménez o Teresa Eguibar. No obstant, la majoria de les artistes que es van professionalitzar entre els anys 50 y 70 no van tenir relació les unes amb les altres, i la majoria només tenia referents masculins.⁵ Treballaran, exposaran i difondran la seva obra soles; així aquest aïllament suposarà que les seves creacions estiguin marcades per unes senyes d'identitat pròpies (BARRIONUEVO 2012: 9).

I dins d'aquest panorama, trobarem dos tipus d'escultores ben diferents. Per una banda, les autores que han rebut uns ensenyaments oficials a les Acadèmies de Belles Arts; hi destaca el domini de les tècniques, l'ús de materials tradicionals i un gran interès per la figura humana i els estudis del natural (desenvoluparan la seva trajectòria entre la tradició figurativa i el nou realisme, anomenat «intimista»). I, en l'extrem completament oposat, ens trobem una sèrie d'artistes de formació autodidacta, artistes que s'inicien amb la ceràmica, que faran creacions lliures, que destaquen per la seva contínua investigació material, formal

³ Les arts decoratives es consideraven més adequades per a les dones, ja que, d'una banda, podien formar-se en aquesta disciplina llegint manuals o a l'Escola d'Arts i Oficis, i per altra banda, un cop formades podien treballar des de casa. És a dir, sense incorporar-se al món laboral en condicions d'igualtat amb els homes, amb una salari molt inferior que el dels treballadors masculins, i perpetuant la invisibilitat del treball de les dones i la seva aportació a l'economia familiar.

⁴ Entre 1900 i 1936 (exceptuant l'any 1929) van participar a l'Exposició Nacional de Belles Arts un total de 474 dones (315 pintores, 28 escultores i 131 d'arts decoratives) (RODRIGO: 2018, 148).

⁵ Enllaç: <https://www.m-arteyculturavisual.com/2020/02/29/artistas-ibericas-y-americanas-de-los-anos-60-y-70> (consulta: 22-03-2021).

i espacial, i que practiquen una abstracció analítica i material (BARRIONUEVO 2012: 9). Dins d'aquesta línia trobem autores com Elvira Alfageme i Emilia Xargay, que experimentaran amb materials que fins aleshores no s'havien utilitzat en escultura. La majoria d'aquestes escultures tindran una difusió pràcticament local o regional, i no apareixeran incloses als manuals nacionals d'escultura juntament amb els seus contemporanis.

Segons les investigacions que ha realitzat Raquel Barrionuevo sobre les escultores de la transició, podríem definir Antònia Aguiló com a una artista autodidacta de manual, ja que el perfil que traça de les artistes autodidactes encaixa perfectament amb la seva figura.

Així doncs, si Antònia Aguiló compleix amb els estàndards de l'escultura d'aquesta època, perquè en l'actualitat és una desconeguda en el panorama artístic lleidatà? Si recordem i admirem els seus companys de professió amb qui va compartir passió i exposicions, com Leandre Cristòfol, Josep Viladomat o Abad Gil, com és que ningú reclama el reconeixement d'Aguiló com a artista pionera i referent per a futures generacions d'escultores lleidatanes?

Com va assenyalar Linda Nochlin al seu article «Per què no hi ha hagut grans dones artistes?», publicat el 1971, el món de l'art ha estat tradicionalment un sector especialment opressiu i descoratjador per a totes aquelles persones que no hagin tingut la sort de néixer blanques, de classe mitjana i de sexe masculí (CORDERO i SÁENZ 2018: 21)

És a dir, un món amb accés limitat per a dones i altres col·lectius tradicionalment situats als marges socials, com a conseqüència del procés de socialització diferenciat en el qual les persones estem immerses des del moment en què naixem, i que ens va modelant al llarg de la vida a través de diferents mecanismes com són la família, l'educació, la religió, i en l'actualitat també podem parlar dels mitjans de comunicació.

Pilar Muñoz López, en referència a les artistes de principis del segle XX, assenyala que quan una dona, pel motiu que sigui i en un context diferent al tradicional, s'expressa artísticament, amb intel·ligència i solvència plàstica, no com a dona sinó com a artista, la reacció del medi consistirà a ignorar-la (MUÑOZ 2003: 131). Cal preguntar-se, doncs, si un cop aconseguida la igualtat legal entre dona i home, el fet d'ignorar una artista encara continua servint com a estratègia per esborrar el nom de la historiografia oficial, fent que només se la recordi en l'àmbit familiar i que sigui difícil recuperar el seu nom, el seu reconeixement públic i reivindicar el seu esforç al servei de l'art.

CLAUS PER RESOLDRE EL MISTERI AL VOLTANT D'ANTÒNIA AGUILÓ

Tres anys després de la mort d'Antònia Aguiló, només trobem una breu nota a la Wikipedia, una breu biografia a la pàgina del Museu d'Art Jaume Morera, i una biografia al *Diccionari de pintors, escultors, gravadors i dibuixant* de Juan Manuel Nadal i Gaya, que ha esdevingut el santoral dels i les artistes de Lleida del segle XX. I pràcticament cap imatge de les seves obres en una cerca a Google. Sembla, doncs, que la reflexió de Pilar Muñoz López també es compleix per les artistes de la segona meitat del segle XX.

Sorprenentment, la recerca a l'hemeroteca és molt més fructífera! Entre 1968 i 2000 Antònia Aguiló apareix en vint-i-tres articles al *Diario de Lérida* i en tres articles de la revista *Ressò de Ponent* de l'Ateneu Popular de Ponent. Sembla, doncs, que durant trenta anys, pràcticament durant el que dura la seva trajectòria professional i expositiva, va ser una persona coneguda, reconeguda i recurrent de la vida cultural de Lleida. Però quin tractament es va fer a la premsa de la seva figura? El d'una artista professional o el d'una diletant amb sort?

A mitjans dels anys 60 del segle passat Antònia Aguiló, com la majoria d'escultores autodidactes, s'inicia amb la ceràmica, amb la que experimenta i investiga. Continua amb el modelatge de la fusta, però fins el 1967 no s'inicia en el món del ferro i la forja. De fet, les seves obres més conegudes estan realitzades amb aquest material. Comença a experimentar amb el ferro amb el suport del seu marit, en Vicente García Herrero, que la introdueix al món de la forja. No té taller propi; treballa en el taller familiar i aprofita els materials de rebuig que troba: trossos de tubs, cargols i altres materials de ferro industrial, amb els quals aconsegueix crear composicions intel·ligents i dotar-les d'un gran valor artístic (NADAL 2003: 50). Utilitza l'encaixament, l'assemblatge i els regalims de soldadures per crear peces que juguen amb la verticalitat i l'òptica, característiques que esdevindran una constant en la seva producció.

El 1968 realitza la seva primera exposició individual a l'Institut d'Estudis Ilerdencs. La mostra constava de 58 escultures amb reminiscències prehistòriques (Fig. 1). Aquesta primera mostra té una gran difusió, i s'exposa també a Balaguer, Bossòst i a la Galeria d'Art Carlos de Luchon (França). El ressò que té a la premsa és desigual i sorprenent alhora. La primera notícia és una entrevista del periodista Rosell Pujol,⁶ que s'il·lustra amb una escultura de l'exposició i parla del procés d'investigació i creació que ha seguit l'autora per elaborar el seu treball. Podem dir que

⁶ *Diario de Lérida*, 15 de setembre de 1968, p. 5.

el periodista s'ha documentat, doncs és capaç de percebre l'evolució de les diverses obres que configuren la mostra. La segona notícia sobre la mateixa exposició també inclou una entrevista; no obstant, aquesta està il·lustrada amb una fotografia del governador civil de Lleida quan va visitar l'exposició.⁷ I en la mostra de Bossòst, la notícia s'il·lustra amb un primer pla de l'autora, i una introducció d'allò més estereotipada: «Antònia Aguiló de García es una artista con sensibilidad y ganas de trabajar». Assenyalant una qualitat que tradicionalment s'ha associat al gènere femení i que sembla voler suavitzar la duresa del ferro i la pedra de les escultures presentades.



Fig. 1. Primera exposició (Font: *Diario de Lérida*, 15-9-1968, p. 5)

Un any més tard, presenta una segona exposició a Lleida amb peces noves. Sobta que la notícia estigui inclosa dins d'una secció anomenada Show Femenino, envoltada de fotografies de moda i anuncis de bellesa, boutiques de vestits de núvia i roba «premamà». El to de l'entrevista sorprèn més que la secció on s'ubica, ja que transpira un tuf condescendent, paternalista i clarament masculista. L'article comença així:

*Conviene aunque sea esporádicamente destacar el éxito de la mujer. La mujer fuera de su hogar es, en ocasiones, hecho destacado para equipararse con lo más vivo de la Sociedad.*⁸

La introducció deixa molt clara la posició del periodista sobre el rol de les dones: han d'estar a la casa i dedicar-se a les activitats domèstiques; es possible que practiquin alguna disciplina artística, i així li dona a entendre a l'escultora quan li pregunta: «El arte ¿es simplemente un hobby para usted?», acceptable

sempre i quan ho pugui compaginar sense abandonar les seves responsabilitats familiars. Per això insisteix: «Arte y hogar son compatibles perfectamente, ¿verdad?». Veiem clarament en el to de l'entrevista la manifestació d'uns rols socials tradicionals i patriarcals encara molt arrelats a l'època. No sé si l'Antònia Aguiló era feminista, però tinc clar que aquest tipus d'observacions, que devien ser habituals, no li devien fer gens de gràcia; en aquest sentit, la seva resposta és ben clara: «Sí, porque toda persona humana precisa otra dimensión espiritual. Y la mujer no es caso aparte».

Per sort, aquest tipus d'articles els podem considerar una anècdota en la trajectòria de l'Antònia Aguiló. Tanmateix, no deixa de ser simptomàtic i representatiu de la manera de pensar heretada en una societat tradicional i que jutja la creativitat en funció del sexe i no del talent de la persona que realitza l'obra.

Afortunadament, a partir de 1971 la trajectòria com a artista d'Antònia Aguiló pren embranzida. És una artista prolífica i continua exposant, tant individualment com col·lectivament, a Lleida i en altres ciutats com Barcelona, San Sebastián, Valladolid, Sevilla i Andorra. Durant la dècada dels anys 70 compagina la seva faceta expositiva amb els nombrosos encàrrecs que li aniran sorgint, entre els que destaquen el Crist Majestat de la Parròquia de la Sagrada Família a Lleida (1970), o el de la comunitat anglicana a Barcelona (1972), un Monument al·legòric de ferro a Fraga (1972), o un monument de ferro simbòlic a Mollerussa (1979) (MUNNÉ 1995: 55). (Fig. 2)



Fig. 2. Antònia Aguiló treballant al seu taller (Font: *Diario de Lérida*, 29-11-1975, p. 6)

I no només la premsa es fa ressò de la seva trajectòria, sinó que prestigiosos crítics d'art com Alexandre Cirici reconeixen el talent i la creativitat de l'escultora arran d'una exposició d'Aguiló a l'Ateneu Barcelonès el 1971:⁹

⁷ *Diario de Lérida*, 6 d'octubre de 1968, p. 4.

⁸ *Diario de Lérida*, 4 de gener de 1970, p. 11.

⁹ *Diario de Lérida*, 10 de gener de 1971, pàgina 10

Veiem l'obra d'Antònia Aguiló i ens interessa de remarcar-ne el caràcter. Hi trobem una ruptura amb el conformisme figuratiu i una independència, també, envers l'abstracció tecnoforma preparada per als gadgets del neocapitalisme. Hi ha un particular expressionisme sovint íntim, de vegades èpic, una mena de romanticisme de la força i de l'atzar, de la matèria metàl·lica i de la dramàtica soldadura que la cohesiona. Davant de la fredor escèptica i asèptica dels entesos, una sanita efervescència espontània. Davant la grisor d'una societat sense crítica ni escarafalls, d'una necessitat de cridar. En aquest sentit la seva obra punxant no pot ésser sinó positiva.

O la crítica d'Àngel Marsà respecte a l'exposició que presenta a la Sala Joan Miró del Col·legi d'Arquitectes i Aparelladors de Lleida:¹⁰

Composiciones en Hierro y piedra, de formas puras en libertad, pero ordenadas mediante fusiones y enlaces, donde lo fortuito prima sobre lo deliberado y el hallazgo sobre la composición. De ello surge una escultura dinámica y poderosa, donde masas y volúmenes interfieren el espacio y por él son justificados con un rigor plástico y expresivo irrevocables.



Fig. 3. Exposició Sala Banca Catalana (Font: *Diario de Lérida*, 6-12-1975, p. 7)

Es van succeir les exposicions i els encàrrecs com els trofeus-escultura per al *Premi Indíbil* del Cercle de Belles Arts de Lleida,¹¹ o el *Trofeu La Caixa* per a la cursa Memorial Perau. El 1975 presenta una exposició a la sala de la Banca Catalana (Fig. 3), amb una mostra de peces tallades en fusta de formes arrodonides, suaus i orgàniques, que contrasta amb altres peces de forja i pedra. Sembla que la premsa es reconcilia amb l'artista i en aquesta ocasió no només mostra una fotografia d'una escultura, sinó que il·lustra l'article amb una fotografia de l'Antònia treballant en una obra. Aquest simple gest resulta molt important, ja que ens presenta l'artista en actitud activa,

dins del seu entorn de treball, envoltada d'altres obres, concentrada, esculpint, una imatge que contrasta amb les altres que havien aparegut a la premsa fins aleshores. És la imatge d'una professional al seu taller.

El 1980 participa en una exposició col·lectiva d'un total de 130 artistes actuals organitzada per la FSAPC. Juntament amb Toni Abad, Leandre Cristòfol, Joaquín Ureña o Divina Drudis entre altres, representen l'art de les Terres de Ponent, i comparteixen espai amb altres grans artistes com Guinovart, Tàpies, Ràfols Casamada o Joan Miró.

Sembla, doncs, que Antònia Aguiló havia consolidat una sòlida carrera professional com a escultora, amb nombroses exposicions individuals i col·lectives i participacions en biennals d'escultura. Arran de la seva participació a la mostra «Escultures al carrer», organitzada al pati del Palau de la Paeria, l'Ajuntament de Lleida li encomana una escultura que s'instal·larà a la nova Plaça Sanahüja (ESPLUGA 2000: 6).

Aquesta peça, un conjunt escultòric de quatre metres d'alçada, té la particularitat de ser una escultura sonora a l'estil de les creades per germans Bernad i François Baschet.¹² L'escultura està composta per quatre tubs de ferro; el més baixet, situat a l'alçada de les persones que s'hi acostin, connecta directament amb la canalització del riu Nogueroles, que passa soterrat per la ciutat. L'escultura és tota una experiència sensorial, doncs podem escoltar la remor de l'aigua d'aquest riu oblidat a través d'una obra d'art (Fig. 4).



Fig. 4. Escultura acústica homenatge al Riu Nogueroles (Plaça Sanahüja de Lleida)

¹⁰ *Diario de Lérida*, 3 de novembre 1971, p. 4.

¹¹ *Diario de Lérida*, 14 desembre 1973, p. 5.

¹² Vegeu l'enllaç: <https://ajuntament.barcelona.cat/museumusica/es/exposicions/esculturas-sonoras-los-instrumentos-baschet> (Consulta: 16-11-2020).

Escultures d'altres artistes que van participar en aquesta mostra també es van ubicar en diferents places de la ciutat de Lleida. Tot i que el tractament que en va fer la premsa local va ser ben diferent, com veurem a continuació.

La notícia sobre la col·locació de l'escultura d'Aguiló a la Plaça Sanahüja és reportada dins de la secció «Local», en un article sobre la urbanització de diferents places de la ciutat. No inclou cap fotografia, però sí una descripció detallada de l'escultura, i l'opinió personal del periodista que creu que potser no és una aposta adequada i s'escandalitza pel cost de la instal·lació de l'escultura.¹³

En canvi, un parell d'anys més tard (1983), s'instal·la una escultura de Leandre Cristòfol a la Plaça dels Drets Humans de la Bordeta. La premsa es fa ressò de la notícia i en fa un ampli reportatge a la secció «Galeria de Arte»,¹⁴ amb textos del mateix periodista que va escriure l'article sobre l'escultura d'Antònia Aguiló. En aquesta ocasió, l'article no només s'il·lustra amb varies fotografies de Leandre Cristòfol, sinó que a més inclou una biografia, i en cap moment qüestiona el preu de l'obra.

O una mica després (1984), a la portada del *Diario de Lérida*,¹⁵ llegim la notícia de la inauguració d'una escultura d'Antoni Abad a la Plaça de la Pau, escultura que s'havia presentat dins l'esmentada mostra «Escultura al carrer», en la que havien participat Antònia Aguiló, Leandre Cristòfol i Josep Viladomat. Novament, la notícia s'il·lustra amb una fotografia de l'escultura.

Queda clar que hi ha un tractament desigual, no només en la manera de presentar la informació, sinó també en la importància que es dona a cadascun d'aquests artistes. A aquestes alçades, ja no m'indigno quan descobreixo aquestes desigualtats, però considero important posar-les de manifest per entendre en un context molt més ampli per què les artistes com l'Antònia Aguiló s'acaben diluint en el curs de la història.

CONCLUSIONS

Després d'analitzar el recorregut professional de l'Antònia Aguiló, he arribat a la conclusió que la desaparició de l'Antònia Aguiló com a artista no ha existit mai. En tot cas haurem de parlar de la no consolidació de l'Antònia com a una artista de referència. Aquesta «nul·la consolidació» no és conseqüència d'un fet aïllat, de l'autoformació o de la difusió regional de la seva obra. És molt més simple que tot això: volem encaixar la figura de

l'Antònia Aguiló com a escultora en un model d'història de l'art que no ha estat dissenyat per incloure-hi les dones artistes. Des dels seus inicis, ha estat una disciplina acadèmica eminentment masculina, que ha creat la figura del «geni», atorgant un poder misteriós i atemporal que d'alguna manera impregna la persona del Gran Artista (ja sigui en la figura d'un superhome o d'un marginat social), i que ha relegat les dones a models, muses i espectadores, i que ha vestit les artistes de totes les èpoques amb una capa d'*excepcionalitat* que no les empodera, ans al contrari, les empresona i aïlla del seu context artístic per no comparar-les en condicions d'igualtat amb els seus homònims.

Si l'Antònia fos l'Antoni, la crítica, la premsa i la societat haurien valorat les aportacions que va fer al terreny escultòric, amb la incorporació de nous materials seguint la tendència avantguardista de l'època. També valorarien el procés d'investigació intel·lectual i formal darrere de cada projecte, la seva individualitat creadora i la seva nombrosa producció, que evidentment estaria localitzada i catalogada en algun o varis museus.

Tanmateix estem parlant d'una dona, artista i escultora, que, com deien les Guerrilla Girls al seu decàleg sobre «Les avantatges de ser dona i artista», ha pogut «treballar sense la pressió de l'èxit», «saber que la seva carrera serà reconeguda quan hagi complit vuitanta anys» i «esperar que t'inclouin en una versió revisada de la història de l'art».

Com deia Linda Nochlin, ens han fet creure que l'art és la producció autònoma i lliure d'un ésser superdotat, influït per artistes anteriors. Però l'art és un producte de la societat que el genera, i està condicionat per les institucions (acadèmies d'art, cercles artístics, mecenatge...) que alhora reproduïxen els valors socials establerts tradicionalment. Així doncs, en una societat canviant com la nostra, continuar valorant les dones artistes amb patrons dissenyats exclusivament per a homes artistes té sentit? Podem comparar la trajectòria professional de dones i homes artistes valorant els mateixos paràmetres, quan sabem que en realitat no han tingut les mateixes oportunitats ni la mateixa consideració dins del món artístic.

Necessitem *reformular* la història de l'art, per tal que sigui més equitativa, que pugui desfer-se d'estereotips i rols de gènere que encara impregnen la societat —i especialment les institucions—, i que valori el concepte d'artista en una nova dimensió, sense tenir en compte ni el sexe ni el gènere, que es valori la dimensió de l'artista des d'una nova òptica definitivament inclusiva i global.

¹³ *Diario de Lérida*, 21 d'agost de 1981.

¹⁴ *Diario de Lérida*, 17 de març de 1983.

¹⁵ *Diario de Lérida*, 25 d'abril de 1984.

BIBLIOGRAFIA

- ALFONSO (1995): Jordi Alfonso, «Antònia Aguiló. La vida del material. Escultura amb ferro i formigó», *Ressò de Ponent: revista de l'Ateneu Popular de Ponent*, 131, p. 57.
- BARRIONUEVO (2012): Raquel Pérez, *Hijas de la posguerra. Escultoras de la transición (1939-1978)*, Madrid, Visión Libros.
- CORDERO i SÁENZ (2018): Karen Codero i Inda Sáenz, «Linda Nochlin, ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?», dins *Crítica feminista en la teoría y la historia del arte*, Mèxic, Universidad Iberoamericana, p. 17-44.
- ESPLUGA (2000): Josep M Espluga, «Antonieta Aguiló», *Ressò de Ponent: revista de l'Ateneu Popular de Ponent*, 179, p. 4-7.
- MUNNÉ (1995): Imma Munné, «Antònia Aguiló: escultures», *Ressò de Ponent: revista de l'Ateneu Popular de Ponent*, 131, p. 55-56.
- MUÑOZ (2003): Pilar Muñoz, *Mujeres españolas en las artes plásticas*, Madrid, Síntesis, p. 303-340.
- NADAL (2003): Juan Manuel Nadal i Gaya, *Diccionari de pintors, escultors, gravadors i dibuixants. L'art a la Lleida del segle XX*, Lleida, Pagès.
- RODRIGO (2017): Isabel Rodrigo, «Las artistas catalanes: su lugar en la revista Feminal (1907-1917)», *Locus Amoenus*, 15, p. 223-244.
- RODRIGO (2018): Isabel Rodrigo, «Escultoras en un mundo de hombres y su fortuna en la crítica de arte español», *Arenal* 25/1 (enero-junio), p. 145-168.
- SÁNCHEZ (1908). Raquel Sánchez, «Una distinguida artista», *Feminal*, 17 (30 d'agost de 1908), p. 6-7.