

MASCULINITATS BÈL·LIQUES

Identitats representades durant la Primera Guerra Mundial



Saray Lorite Rodríguez
Grau en Història de l'Art
Facultat de Lletres
Universitat de Girona
2021-2022

*No man is an island entire of itself;
every man is a piece of the continent, a
part of the main; if a clod be washed
away by the sea, Europe is the less, as
well as if a promontory were, as well as
any manner of thy friends or of thine
own were; any man's death diminishes
me, because I am involved in mankind.
And therefore never send to know for
whom the bell tolls; it tolls for thee.*

John Donne

RESUM

Inspirat per la lectura ‘Tres Guinees’ de Virginia Woolf, l’actual treball es proposa plantejar un seguit d’identitats masculines relatives a l’experiència de la Primera Guerra Mundial per tal d’identificar-ne la seva transfiguració en aparença en les imatges de l’art i la cultura visual. Amb tot, l’exercici serà interessant ja que voldrem descobrir els motius pels quals les masculinitats esmentades properes a la guerra són representades de determinada manera en cada cas. Posarem èmfasi en descobrir la construcció de gènere existent rere la imatge - sempre reflex de la seva societat - de l’*home bèl·lic*, havent formulat abans (1) l’estudi del marc teòric al qual ens atindrem, molt especialment el relatiu a la qüestió de gènere, i (2) el necessari coneixement del context en què ens mourem. Com veurem, la Primera Guerra Mundial ens és d’especial interès perquè va confrontar al nou home modern amb la primera guerra moderna.

Paraules clau: masculinitats, Primera Guerra Mundial, identitat de gènere, representació, bèl·lic.

Resumen

Inspirado por la lectura ‘Tres Guineas’ de Virginia Woolf, el actual trabajo se propone plantear una serie de identidades masculinas relativas a la experiencia de la Primera Guerra Mundial para, a continuación, identificar su transformación en apariencia en el arte y la cultura visual. El ejercicio será interesante, pues descubriremos los motivos por los que las masculinidades mencionadas están representadas de determinada manera. Pondremos énfasis en descubrir la construcción de género existente - siempre reflejo de su sociedad - tras el *hombre bélico*, habiendo formulado antes (1) el marco teórico y (2) el contexto. La Primera Guerra Mundial nos es de especial interés porque confrontó al nuevo hombre moderno con la primera guerra moderna.

Palabras clave: masculinidades, Primera Guerra Mundial, identidad de género, bélico.

Abstract

Inspired by the lecture ‘Three Guineas’ from Virginia Woolf, the current work tries to propose masculine identities related to the First World War experience in order to analyze the way they are represented in art and visual culture. This exercise would be especially interesting because we’ll try to discover the gender’s ideology occult on them, as well as the ulterior motives. But, first of all, we’ll see (1) the theoretical framework, our starting point, - putting much emphasis on gender's perspective theory - and (2) our studied context. As we’ll see, the First World War is really interesting to see in our case, because it confronted the new modern male ideal with the reality of the new and first modern warfare.

Key words: masculinities, First World War, gender identity, belic.

ÍNDIX

INTRODUCCIÓ	5
MARC TEÒRIC	8
La necessitat de mirar amb uns altres ulls la història: Postmodernisme, postestructuralisme i perspectiva feminista	8
La necessitat de posar el focus en el subjecte home: Els Gender Studies i els estudis de l'home	10
La necessitat de revisar les masculinitats representades: De l'estètica de l'hermenèutica a la història de l'art feminista	14
CONTEXT HISTÒRIC	18
Política, societat i pensament en el context pròxim a la Gran Guerra. Motius, desenvolupament i recepció del seu esclat	18
La guerra celebrada: Canvis en la manera de fer i percebre la guerra. Masculinisme, nacionalisme i militarisme de la nova modernitat	20
El veritable horror de les trinxeres. Conseqüències materials i humanes de la Gran Guerra	24
«MASCULINITATS BÈL·LIQUES»	26
Introducció a la Masculinitat Moderna	26
Art i artistes durant la Primera Guerra Mundial	29
Representació de la identitat (1) l'heroi	32
Representació de la identitat (2) la màquina de matar	36
Representació de la identitat (3) el màrtir	38
Representació de la identitat (4) l'enemic	40
Representació de la identitat (5) alts càrrecs i dirigents	41
Representació de la identitat (6) mutilats i aturmentats	42

CONCLUSIONS	xx
BIBLIOGRAFIA I WEBGRAFIA	xx
ANNEXOS	xx

INTRODUCCIÓ

«Perquè encara que alguns instints es mantenen en comú en ambdós sexes, lluitar sempre ha estat l'àmbit de l'home, no de la dona. La llei i la pràctica han desenvolupat aquesta diferència, sigui de manera innata o sigui accidental. A penes un ésser humà en el curs de la història ha caigut davant del rifle d'una dona; la vasta majoria d'ocells i bèsties els han matat vostès, no nosaltres, i resulta difícil de jutjar allò que no compartim.» ('Tres Guinees', Virginia Woolf - 2011: 31)

El novembre de 1936 Virginia Woolf es decidia a escriure el que havia de ser un clàssic de la pau i de la no-violència, 'Tres Guinees'; aleshores ja feia uns mesos que la Guerra Civil es vivia a les nostres terres. De dit conflicte la resta d'Europa se'n feia ressò amb preocupació, tot patint pel seu futur, sense poder imaginar-se quant terrorífica havia de ser una Segona Guerra Mundial que ja s'anava anunciant amb la puixança del nazisme i el feixisme arreu. 'Tres Guinees' neix d'aquest neguit enfront la guerra, sota el pretext de donar resposta a la carta que havia enviat un cavaller anglès a l'autora tres anys abans, demanant-li la seva opinió sobre com fer per evitar-ne entre tots un nou esclat. Però és també, a més del pamflet antifeixista amb què l'autora contribuïa a la causa, un punyent i feminista cop de ploma contra una altra problemàtica històricament obviada pels compatriotes de Woolf, i que per ella no podia desvincular-se de la realitat bèl·lica: la d'un sistema patriarcal opressor per a les dones - les *Outsiders*, en dirà ella - alhora que còmplice de fer anar a la guerra als homes. Així, en tot moment es parla des del record de l'experiència destructora de la Primera Guerra Mundial, però també des de la certesa que el conflicte havia suposat inevitablement una esclatxa per on poder reconsiderar els drets de les dones.

Ha set inevitable començar citant dit assaig perquè aquest és el que mobilitzà la necessitat de triar el tema escollit per l'actual treball final de grau: per una banda, perquè presenta la problemàtica de la desigualtat de gènere vinculant-la a la tan inabastable qüestió de la guerra, i per l'altra per suposar un testimoni real i proper als temps que ens pertocarà analitzar aquí, la Primera Guerra Mundial. D'aquesta manera, Woolf no només s'avança absolutament a algunes qüestions indagades per les teories feministes i les teories de gènere molt més tard, sinó que a més ho feia posant el focus de la problemàtica en el context - post i pre - bèl·lic del seu temps, cosa que no va agradar gens als seus contemporanis. D'alguna manera, aquest enfocament, innovador en el seu moment, suposa la guspira de l'actual treball però, des dels avantatges i coneixements de l'avui, se'ns planteja necessari cert distanciament. Així doncs, tornem a la cita anterior per matisar-ne una qüestió que serà essencial per a nosaltres; si bé Woolf recrimina als homes haver set els que històricament han fet la guerra, emparats per la llei i la pràctica, el nostre punt de vista ens fa pensar que suposar-ne *innat* o *accidental* el motiu deixa la qüestió erròniament incompleta, perquè no es planteja què n'hi ha d'*adquirit*. Dit d'una altra manera: Si és ben cert que un sistema patriarcal estable necessita garantir la tradicional posició passiva assignada a la dona en tant que rol de gènere, no li és igualment necessari perpetuar en l'home la posició del dominant, inclús quan això suposi convertir-lo en un subjecte bèl·lic disposat a perdre la vida enfront d'altres homes - descobrint així l'altra cara dels seus privilegis, com si d'una navalla de doble fulla es tractés -?

Així doncs, l'objectiu de l'actual treball és revelar el què ens diuen els testimonis visuals, especialment l'art, sobre aquesta suposada construcció de rols de gènere masculins - sigui perquè s'hi oposi o perquè els perpetui -, tot centrant-nos en un moment en la història del món occidental profundament marcat pel conflicte bèl·lic; desitjant, així, poder contribuir a donar llum a la resposta de l'anterior pregunta formulada. D'aquesta manera, sabent que posarem el focus en la representació del subjecte masculí que fa o participa en la guerra, es proposa fer servir com a referència i acotació l'expressió «masculinitats bèl·liques», tot suposant ja d'entrada que, en ser desglossada, es configurarà en un complex mapa de representacions i identitats significants. Per altra banda, si s'ha escollit específicament el context el qual en el seu moment es va conèixer com la Gran Guerra, deixant de banda altres possibles escenaris d'interès per a l'estudi, és precisament per l'impacte que va tenir a tots nivells la que fou la primera guerra moderna de la història universal, suposant així un profund canvi en relació amb els valors que fins llavors se li atorgaven a l'acte i el participant de la guerra. Òbviament, serà absolutament necessari per a la tasca plantejada tenir en compte les actuals revisions dins les disciplines de la història i la història de l'art des de les noves teories feministes i de gènere, recuperant totes aquelles consideracions que, més enllà de la disciplina que ens pertoca, ens aportin dades per a la nostra visió, i contextualitzin i ajudin a entendre millor el resultat que s'observa en les creacions artístiques. Tanmateix, sobre aquestes últimes caldrà tant fer-ne en profunditat una anàlisi específica de casos interessants per a la nostra hipòtesi, tot comparant-los si s'escau, com avaluar la situació general segons paràmetres de l'època.

Abans, però, veiem com disposarem les següents pàgines, així com la manera en què traçarem el camí del nostre estudi. Com ja hem esmentat, ens servirem d'un ampli marc teòric que presentarem abans de tot, per tal d'entendre quin és el nostre punt de partida però també per trobar els tres pilars que sustenten i configuren l'enfocament del treball: postmodernisme, postestructuralisme i perspectiva feminista demostren la necessitat de revisar la història; la teoria *queer* i els *gender studies* ens plantegen posar el focus en el subjecte masculí - tot indagant com i què significa referir-nos a aquest -; i, per últim, veurem com les últimes tendències en la disciplina de la història de l'art ens reclamen un nou abordament en l'estudi de l'art - així com ho complementen igualment els feminismes -, en el nostre cas concret pel que fa a la qüestió de les representacions. Tot seguit, haurem de contextualitzar el conflicte bèl·lic de la Primera Guerra Mundial per tal d'arribar al següent apartat, on veurem de prop i situades les «masculinitats bèl·liques». Aquestes hauran de ser diferenciades segons certes tipologies d'*Identitats* detectades i, a mode de subapartat, les corresponents possibles *Aparences* en què cadascuna es veu encarnada en les representacions. En últim lloc, serà útil incloure una conclusió on reflexionar l'anàlisi desplegada amb relació a les qüestions inicialment plantejades.

Virginia Woolf començava així el seu assaig: «A ningú no li agrada [...] deixar una carta tan notable com la seva - una carta potser única en la història de la correspondència humana, perquè, quan abans un home amb estudis ha preguntat a una dona com, en opinió d'ella, es pot evitar una guerra? - sense resposta. Per tant, intentem-ho, fins i tot si la resposta està condemnada al fracàs.» (2011: 27). Amb aquest mateix dubte sobre l'èxit d'allò que ens proposem emprenem la tan complexa qüestió que ens ateny, però encara mantenint amb seguretat la certesa que és necessari posar esforços en la desconstrucció de la masculinitat lligada a l'ordre patriarcal, ara considerant-ne la dimensió genèrica i atemporal, en tant que arriba als nostres dies tot i les metamorfosis que pugui haver patit. Al cap i a la fi, si bé és cert que encara avui calen molts esforços per a defensar i assegurar la reubicació justa dels col·lectius tradicionalment desplaçats i sotmesos, i que possiblement aquesta tasca seria més interessant que la aquí suggerida, aquestes línies i el propòsit d'elles no poden evitar néixer en gran part del neguit propi per fer partícip de la lluita feminista al subjecte masculí que encara no ho és, tot entenent la qüestió de la desigualtat de gènere com una problemàtica que ens ateny a tots i del que tots en som, en diferent mesura, potencialment víctimes.

MARC TEÒRIC

Si bé no trobem un bast abordatge bibliogràfic pel que fa al tema específic en què ens centrarem, el cert és que aquest deriva d'unes necessitats acadèmiques absolutament actuals i, per tant, podem comptar amb una àmplia diversitat d'eines multidisciplinàries que ens serviran pel nostre cas d'estudi; de fet, sense coneixença prèvia de les propostes formulades per dites tendències, mai no s'hagués pogut creure en la proposta present. D'aquesta manera, caldrà fer un breu repàs expositiu dels pensaments i els referents que conformen el nostre punt de partida, que ens ajudaran a anar estirant el fil, i que alhora justifiquen i donen valor al motiu del nostre treball. Així doncs, abordarem la història referent a la Primera Guerra Mundial sota els paràmetres revisionistes del postmodernisme, el postestructuralisme i la teoria feminista; ens farem càrrec d'estudiar el subjecte masculí implicat en tal context tenint en compte els supòsits dels *gender studies* - els quals no podem explicar sense vincular-los als anteriors esmentats - i, dins d'aquests, els estudis de l'home més concretament; i, per últim, desplegarem les eines referents a l'estudi de l'art i de les representacions, passant per l'estètica de l'hermenèutica fins a la perspectiva feminista dins la història de l'art.

La necessitat de mirar amb uns altres ulls la història: Postmodernisme, postestructuralisme i perspectiva feminista

La nostra necessitat de retornar a motius del passat tot trobant-li nous punts de vista, si bé correspon a quelcom sota el paraigua de la Història de l'Art i d'altres estudis de la Cultura Visual, té a veure en realitat amb un canvi de paradigma molt més ampli, d'afectació multidisciplinària, encara vigent en els nostres temps; l'encetarem per la qüestió històrica i historiogràfica. Hem de situar-nos als anys setanta per parlar de l'assentament dels tres corrents de pensament que aquí ens interessin, tot i que les idees en què es basen ja s'estaven plantejant amb anterioritat des de la teoria sociològica i l'hermenèutica, gràcies a figures tan rellevants - també per a nosaltres - com Michel Foucault, o Hans-Georg Gadamer - tots dos molt influenciats per l'herència d'Immanuel Kant -. De fet, és la reflexió críticofilosòfica del discurs científic i històric que fa Foucault que es considera inaugural per a la defunció de la historiografia en el seu sentit clàssic i modern (Vidal Jiménez, 1999) ¹. Tanmateix, l'obra de Foucault ens interessa pel que van suposar els seus estudis sobre el poder, el discurs i la sexualitat, principalment, ja que varen ser crucials també pels plantejaments feministes i de gènere.

1. És després de les formulacions de Foucault, en què redueix els objectes socials a la qualitat d'objectivacions contingents de pràctiques socials singulars, que «si queda algo por hacer al historiador, esto sea la articulación de una prospección genealógica que sirva para desmontar los mecanismos disciplinares de identificación, clasificación y procesamiento de los integrantes de unas sociedades humanas encerradas en sus propios discursos.» (Vidal Jiménez, 1999: 29).

Postmodernisme i postestructuralisme no trigarien a confirmar que calia la defunció de la Modernitat en demostrar que els suposats ideals il·lustrats d'objectivitat, racionalitat i universalitat en realitat es conformaven inevitablement per valors ideològics i culturals de marcat poder envers grups i individus exclosos o desvalorats dins els seus discursos; és així com la Història en majúscules no pot fer més que desdibuixar-se envers la consciència d'una realitat multi-històrica difícil de copsar - la feminista Mary Kelly parla d'una concepció "arqueològica" de la història a Deepwell, 1998 -. Amb tot això, el feminisme no només en va sortir nodrit sinó que a més hi va fer les seves aportacions, posant sobre la taula la qüestió de les desigualtats entre homes i dones, a les que s'hi haurien de sumar les també determinants condicions de raça i classe més tard.

«El impacto de las teorías postestructuralistas ha tenido un efecto indudable en la transformación de los términos del debate feminista desde principios de los ochenta. La mayoría de las colaboradoras aluden a las maneras en que tanto la crítica como las relaciones entre teoría y práctica se han transformado merced al interés por el feminismo francés, la deconstrucción, las teorías del sujeto y las críticas de los relatos históricos y de las fronteras entre disciplinas.» (Deepwell, 1998: 22)

És a dir, el moviment feminista passava de denunciar i visibilitzar la condició sotmesa de la dona, desafiant la segregació d'allò privat i d'allò públic amb el lema d'*Allò que és personal és polític*, a reflexionar sobre els paradigmes que configuraven dita situació en un marc més ampli i compromès amb la detecció i el desmantellament de les relacions i les estructures de poder tradicionals i històriques, així com fou aquesta una segona fase d'autoreflexió, autocrítica i redefinició - tant del terme 'dona' com del moviment 'de la dona' -. En aquest sentit, fou essencial concebre la "qüestió de la dona" dins una problemàtica d'afectació general, la "qüestió del gènere"; a aquesta hi haurem de tornar sense falta tot seguit.

Pel que fa al que aquí específicament ens pertoca, la desconstrucció de la identitat i la representació masculines, encara no comptaven amb un lloc determinant en els debats del feminisme dels setanta i els vuitanta i, per tant, tampoc comptava amb eines d'anàlisi sòlides. Sens dubte, però, hem de situar-ne aquí el seu germen, sobretot tenint en compte algunes primeres llums a favor seu en diferents punts del moviment feminista, com és en el cas de l'art: aquest, sovint amb ironia, juga amb models d'autorrepresentació masculina tot duent-los al límit en relacionar-los amb subjectivitats que se n'han vist normalment excloses². La qüestió de la masculinitat representada també serà important per a artistes vinculats a l'experiència i l'activisme LGBT - especialment pel que fa als gais -, igualment important i llavors emergent.

És des d'aquests nous pressupòsits del postmodernisme, el postestructuralisme i la perspectiva feminista que volem mirar enrere. Si bé la nostra tasca és revisar la producció artística i no els fets històrics, a l'hora de triar la bibliografia que acompanyarà l'estudi de les obres proposades haurem de tenir en compte la feina ja feta en el camp esmentat, per tal d'aproximar-nos el més encertadament possible a la interpretació d'aquestes. Així doncs, podem suposar ja d'entrada quins aspectes de la història del context de la Primera Guerra

Mundial ens seran d'interès formular - i des de quin punt de vista -, i quins altres, per la raó que ens reuneix, no indagarem ³. Abans, però, encara hem de situar i aprofundir la problemàtica del gènere i dels estudis de l'home i les masculinitats; això ens ajudarà a entendre perquè la “qüestió de la dona” és també la “qüestió de l'home”.

*La necessitat de posar el focus en el subjecte home:
Els Gender Studies i els estudis de l'home*

Els vuitanta també van suposar l'academització de la perspectiva de gènere dins les ciències socials, essent l'any 1990 l'any de la publicació més rellevant en aquest sentit, ‘Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity’, de la pionera i autora fonamental de la teoria crítica, Judith Butler. Si bé Simone de Beauvoir ja intuïa un ‘emmotllament’ en la dona amb allò de “On ne naît pas femme, on le devient” ⁴, el gènere i la seva construcció no serien tema de debat fins a l'arribada dels moviments feministes abans esmentats, no sense engendrar opinions contràries. Precisament, algunes de les problemàtiques on es trobaren més enfrontades foren les que donen peu al pensament de Butler, és a dir, les relatives a la sexualitat i l'orientació sexual on tot sovint es creia en una naturalitat de l'heterosexualitat, còmplice de mantenir la binarietat i de perpetuar la marginació de la diversitat sexual. A tot això la filòsofa s'hi oposa, i no només això sinó que aconsegueix posar les bases per a una nova concepció del gènere més àmplia i radical que mai. Per tant, en la nostra necessitat de formular el què hem d'entendre per gènere en tant que l'home i la masculinitat en formen part i en modelen (i hi són modelats alhora) la configuració existent, ens atindrem principalment al text fundacional de Butler.

2. És inevitable, en aquest cas, pensar en la fotografia d'Arthur Gordon per l'‘Artforum’ del Novembre de 1974 on es retrata una Lynda Benglis més ‘fàl·lica’ que mai; inclús anterior tenim l'obra de la surrealista Leonor Fini, amb la seva reversió de les representacions tradicionals de gènere i raça - veiem ‘Deidad ctónica contemplando a un joven dormido’ (1947) -, en aquest sentit, valorada i analitzada per Rozsika Parker i Griselda Pollock a ‘Old Mistresses: Women, Art and Ideology’ (1981). Sobre la producció dins aquest ordre: Més enllà de reconèixer-ne l'aportació en tant que primer trencament amb les masculinitats hegemòniques, situant consciència i problema, no ens ocuparem més d'una producció per altra banda immensament interessant, únicament perquè, en centrar-se en la contemporaneïtat pròpia, no suposa cap aportació a la nostra acotació temàtica.

3. D'aquesta manera, per exemple, no ens interessa tant aprofundir en les accions polítiques que dugueren a la guerra com sí que volem parar esment en la percepció social enfront l'aproximació d'aquesta; o no ens caldrà tant saber l'evolució geogràfica del conflicte com si els avenços tècnics usats en el camp de batalla en tant que condicionen i agreguen l'experiència del mateix. Altres temes d'especial interès són els que giren entorn l'experiència masculina en relació amb la guerra i la seva configuració, com són els esquemes i funcionaments militars i de reclutament, l'opinió pública envers la figura del soldat, o els possibles factors morals i ètics que existirien per a justificar la necessitat d'enviar homes al front.

4. Simone de Beauvoir, ‘Le Deuxième Sexe’ (1949).

Butler va saber veure més enllà del sistema binari *home-dona*, primerament qüestionant-lo des de les demandes feministes del seu temps; de fet, el feminisme també va ser objecte de revisió perquè la seva nova força, considerà l'autora, el podia dur involuntàriament cap a la creació d'un nou sistema igualment tancat i excloent - cridarà a la «coalició oberta» (Butler: 70) -. D'aquesta manera, reflexiona el gènere tot demostrant que el problema de la dona no és la seva exclusió d'un *universal* al qual l'home sí que hi pertany, sinó que aquest mateix - l'home i la seva aparent universalitat - és igualment una construcció vestida d'objectivitat racional a la qual, per tant, la dona no hauria de voler pertànyer sinó voler desmantellar. Pot ser, en aquest moment, ens estarà ressonant allò que exposàvem al principi de Virginia Woolf i les *Outsiders* de 'Tres Guinees'.

«Les dones no només estan falsament representades dins el marc sartrià de subjecte-significant i Altre-significat, sinó que la falsedat de la significació assenyala que tota l'estructura de representació és inadequada. El sexe que no és un, doncs, ofereix un punt de partida per a una crítica de la representació occidental hegemònica i de la metafísica de la substància que estructura la idea mateixa de subjecte.» (Butler, 1990: 60)

Butler ens diu que aquesta visió de la ficció del gènere basada en una «economia significant masculinista» (Butler: 63) ja havia set plantejada per la feminista francesa Irigaray, però ens proposa anar més enllà d'una proposta massa globalitzadora - i, en definitiva, binària -. Ens suggereix mirar la ficció de la *identitat* de gènere com quelcom necessitat d'una adequació imposada i igualment fictícia entre sexe, gènere, pràctica sexual i desig, per tal de diferenciar els gèneres *intel·ligibles* dels que habitualment han set marginats per desviar-se'n. D'aquesta manera, no només demostra que tant el gènere com la identitat son factor performatius en l'individu, alliberant així a la dona i a l'home de les seves determinacions imposades, sinó que dona visibilitat i normalitza la vivència, aparença i realitat de tantes persones fins al moment estigmatitzades:

«Els gèneres *intel·ligibles* són aquells que en certa manera estableixen i mantenen relacions de coherència i continuïtat entre sexe, gènere, pràctica sexual i desig. És a dir, els espectres de discontinuïtat i incoherència, concebibles només en relació amb les normes existents de continuïtat i coherència, estan constantment prohibits i produïts per les mateixes lleis que intenten establir línies de connexió causals o expressives entre el sexe biològic, els gèneres constituïts culturalment, i l'*expressió* i l'*efecte* de tots dos en la manifestació del desig sexual mitjançant la pràctica sexual.»

Totes aquestes suposicions han de ser contextualitzades necessàriament com a bàsiques per al que va ser la gran aportació de l'autora: la teoria *queer*. Aquesta, si bé no podia deixar de ser esmentada, no serà en el nostre cas eix vertebrador principal, per una senzilla raó: la temàtica del nostre treball (tant el context com el motiu triats) ens obliga a acceptar forçosament el sistema binari tradicional en tant que és aquest en el qual s'emmarquen les *masculinitats bèl·liques* a analitzar (per tant, paradoxalment negarem i escodrinyarem el binarisme al mateix temps). Això no significa, però, que deixem de banda aportacions revisionistes de la teoria *queer* si aquestes són útils per a nosaltres, de la mateixa manera que, tot i que encara no s'havia dit, obviem que és absolutament necessari tenir en compte la part de la història (i la

història de l'art) que, per dir-ho així, correspon a la dona, no només per motius utilitaris sinó també ètics; al cap i a la fi, tot sovint la masculinitat era definida també per allò que negava ser i, en aquest cas, és de justícia fer consideracions al respecte.

Abans de veure com, de tot això, se'n deriven els estudis de l'home hem de tornar a la qüestió històrica abans plantejada, ara amb relació al nou paradigma descobert pels *Gender Studies*, per fer esment de la important autora Joan W. Scott, qui va contribuir a fer del terme *gènere* una categoria útil per a l'anàlisi històric (Scott, 2008). Tanmateix, és en aquesta mateixa lectura que, citant a Natalie Davis ('Women's History in Transition: The European Case', 1976), deixa clara la necessitat de posar el focus igualment en l'home, mirant més enllà de la Història de les Dones per pensar directament en una nova història (Ann D. Gordon, Mari Jo Buhle y Nancy Shrom Dye a 'The problem of Women's History', 1976):

«Me parece que deberíamos interesarnos tanto en la historia de las mujeres como de los hombres, que no deberíamos trabajar solamente sobre el sexo oprimido, del mismo modo que un historiador de las clases sociales no puede centrarse por entero en los campesinos. Nuestro propósito es comprender el significado de los sexos, de los grupos de género, en el pasado histórico. Nuestro propósito es descubrir el alcance de los roles sexuales y del simbolismo sexual en las diferentes sociedades y periodos, para encontrar qué significado tuvieron y cómo funcionaron para mantener el orden social o para promover su cambio.» (Natalie Davis citada a Scott, 2008: 49)

Scott considera el gènere des de dues preposicions. La primera, que aquest és un element constitutiu de les relacions socials basades en les diferències que distingeixen els sexes, elaborat per quatre elements bàsics a analitzar: els símbols culturals i les representacions múltiples; els conceptes normatius i els seus significats, impulsats des de la religió, l'educació, la ciència, la política...; la multi-relacionalitat entre subjectes definits pel gènere; i la pròpia identitat subjectiva, susceptible a la psicoanàlisi. A partir d'aquí, podem tenir clar que el primer element esmentat serà el que ens atengui, però que aquest no podrà ser vist sense relacionar-lo amb la resta. La segona preposició descobreix el motiu amagat de tot aquest entramat: el gènere és una forma primària de relacions significants de poder. En últim lloc, ens és útil recordar les consideracions de Scott entorn l'habitual situació marginal del terme *gènere* en certs sectors de la disciplina, en tant que afecten considerablement al nostre camp d'estudi:

«El tema de la guerra, la diplomacia y la alta política surge normalmente cuando los historiadores políticos tradicionales cuestionan la utilidad del género en su trabajo. Pero aquí también necesitamos mirar más allá de los actores y del sentido literal de sus palabras. Las relaciones de poder entre las naciones y el estatus de los sujetos coloniales se volvió comprensible (y, por consiguiente, se legitimizó) en términos de relaciones entre mujer y hombre. La legitimación de la guerra -el hecho de trincar vidas jóvenes para proteger al Estado- se manifestó de formas muy variadas, a través de llamamientos específicos a la hombría (por la necesidad de defender la vulnerabilidad de las mujeres y los niños), de una dependencia implícita en la creencia en el deber de los hijos de servir a sus líderes o a su padre o rey, y de asociaciones entre la masculinidad y la fuerza nacional.» (Scott, 2008: 72)

Els estudis de l'home -traduït de *Men's Studies*, tot i que potser és més acurat dir-los "estudis de gènere dels homes i les masculinitats" (Nuñez, 2016)-, són considerats un subcamp dels estudis de gènere especialment centrats en la construcció sociocultural i històrica de l'home, però el cert és que no tots els autors que en tracten el tema ho fan des dels seus objectius i preceptes. Els que sí ho fan (els quals són els del nostre interès), no només tenen com a objectes d'estudi l'home i les masculinitats, sinó també els seus possibles processos socioculturals i de poder (Nuñez, 2016), i tenen sempre en compte l'existència del sistema sexe-gènere on aquests es donen; el resultat és que tot sovint reiteren una realitat androcèntrica i heterosexista que ja havia quedat demostrada pels estudis feministes, els estudis LGBT i els estudis de gènere, però ara són vistos des de l'altra cara de la moneda; així i tot, aquest canvi de punt de vista és interessant sobretot per què ens fa problematitzar i obrir escletxes allà on el "món d'homes" era aparentment més hermètic i on l'esperit crític dels feminismes no semblava arribar en tant que la dona no n'era el subjecte de l'experiència.

Donat que aquest és un camp en construcció, encara hi ha molt per fer, tot començant per fer objecte d'anàlisi les mateixes concepcions d'*home* i *masculinitat*. Com dèiem, no tots els estudis enfocats en l'home parteixen de les mateixes creences i, per tant, no totes proposen la mateixa definició. Bàsicament, trobem els posicionaments oscil·lant entre els essencialistes i els constructivistes (Jociles Rubio, 2001) ⁵. Aquí només ens interessen les definicions del vessant constructivista, no només perquè s'adequa més al posicionament general del treball sinó perquè, encara que les consideracions biològiques tingueren realment pes, no és res que en l'especificitat de la nostre anàlisi poguem demostrar o desmentir. «De esta forma, se puede definir la masculinidad como el conjunto de conductas, símbolos, ideas, valores y normas de comportamiento generadas en torno a la diferencia sexual de los varones.» (Jociles Rubio, 2016). Tanmateix, cal definir què significarà per a nosaltres el subjecte masculí:

«desde la perspectiva constructivista, el "hombre" no es una esencia de algo, ni un significante con significado transparente, sino una manera de entender algo, de construir la realidad, una serie de significados atribuidos y definidos socialmente en el marco de una red de significaciones. Esa red de significaciones son, precisamente, las ideologías de género.» (Nuñez, 2016)

5. Dels essencialistes trobem el vessant més radical en alguns sociobiòlegs que estipulen que l'agressivitat i la força de l'home està en la seva base biològica tot justificant l'actitud dominant, i el vessant postjungiana que considera la masculinitat com una essència innata i adquirida socialment alhora. El posicionament constructivista l'enceta l'antropòloga Margaret Mead, seguida per Michael Kimmel i Robert Connell, comptant amb les premisses compartides següents: que les masculinitats no estan biològicament determinades, sinó construïdes per l'entorn; que totes les concepcions de la masculinitat tenen conseqüències polítiques, econòmiques, laborals, professionals, etc. en determinar relacions de poder; que totes les societats compten amb una concepció hegemònica de masculinitat; i, per últim, que la masculinitat es naturalitza i normalitza amb intencions de ser irrefutablement perpetuada, sovint amb el motiu biològic abans esmentat.

El cert és que la majoria de textos que indaguen l'home com a *gendered actor* ho fan en la contemporaneïtat de la qüestió, fent una crida a l'home privilegiat dels nostres temps, per demostrar que la igualtat encara no està establerta i que la lluita per aconseguir-la és interès de tothom; en aquest sentit, són interessants les aportacions que vinculen la condició de gènere amb condicions sexuals, de raça, de classe social... tot diversificant l'experiència masculina i demostrant relacions de poder internes. També veiem com es parla de “noves identitats masculines” en tant que aquestes han aparegut recentment en oposició a l'hegemònica patriarcal. El fet, però, és que nosaltres haurem de centrar-nos en aquells estudis de la *mascarada masculina* que puguem vincular a la realitat d'aquesta durant el segle passat a l'occident europeu. Per tant, anem a exposar algunes de les publicacions més útils en el nostre cas ⁶.

*La necessitat de revisar les masculinitats representades:
De l'estètica de l'hermenèutica a la història de l'art feminista*

De nou, parlar de qüestions de gènere dins la història de l'art ens remet a la perspectiva feminista i les seves primeres temptatives als anys setanta; d'aquesta manera, ens caldrà conèixer, en primer lloc, les aportacions de la pionera Linda Nochlin. Si bé la seva tasca es va centrar especialment a reivindicar la figura de la dona en l'art i en exposar les pràctiques opressores que a aquesta afectaven - tant en la seva representació com en la seva inclusió a la pràctica artística -, el revisionisme crític de l'autora pot ser-nos útil en el nostre cas, ja sigui fent-nos ressò de moltes de les assumpcions feministes que l'autora va saber plantejar i assentar com a vertaderes dins la disciplina, com pel seu model metodològic a l'hora de proposar noves lectures a obres o períodes artístics concrets. Per tant, tindrem per cert el que planteja l'autora de què l'art i la història de l'art mai han set *imparcials*:

«The American critic Leo Steinberg once said that the eye is part of the mind, and I would say that the visual is part of the political. [...] It is the politics of vision that determines not only how art history “looks” but also what and how it establishes meaning. Visuality and representation are always related to economic, political and social structures.» (Nochlin a Pachmanová, 2006: 18-19)

6. 'Constructing Masculinity' (1995) - on participen Judith Butler, Eve Kosofsky, Homi K. Bhabha, Simon Watney, Abigail Solomon-Godeau... - és una font completa per començar, ja que reflexiona certes qüestions generals des de gran diversitat de perspectives. Per altra banda, gran part de la feina feta en aquestes qüestions es dona des de la branca de la sociologia, tot essent essencials les figures de Pierre Bourdieu - 'La Domination Masculine', 1998 - i Klaus Theweleit - 'Male Fantasies, Volume 1: Women, Floods, Bodies, History' (1987) i 'Male Fantasies, Volume 2: Male Bodies' (1989) -. Pel que fa a fonts més enfocades, l'obra de George L. Mosse demostra especial afinitat amb els nostres interessos, sobretot 'The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity' (1996) i 'Fallen Soldiers. Reshaping the memory of the World Wars' (1990); tot i que aquest no és un autor que puguem ubicar dins els estudis de l'home, les seves aportacions pel que fa a la història de les mentalitats del segle XX - destaca la seva teoria de la "brutalització" - ens donen especial lucidesa.

D'aquesta manera, l'art pot ser vist amb relació a l'entramat ideològic que el sustenta - és el que l'autora anomena «“thinking art history Otherly”» (Nochlin, 1989); al que Griselda Pollock es referirà com el «canvi de paradigma» (Pollock, 2013) -. En aquest sentit, ens és interessant recuperar part de la introducció de 'Women, Art and Power and Other Essays' (1988), ja que ens és d'especial afinitat:

«Sin embargo, lo que de verdad me interesa son las maniobras de poder que tienen lugar en el plano de la ideología, maniobras que se manifiestan en un sentido mucho más difuso, más absoluto y, sin embargo, paradójicamente, más elusivo, en lo que podrían denominarse *discursos de la diferencia de género*. Me refiero, por supuesto, a la manera en que las representaciones de las mujeres en el arte se basan en - y sirven para propagar - premisas que la sociedad en general, los artistas en particular, y algunos artistas más que otros, aceptan sin discusión, premisas que tienen que ver con el poder de los hombres sobre las mujeres [...] Se trata de premisas que se manifiestan tanto en las estructuras visuales como en las elecciones temáticas de los cuadros en cuestión. La ideología se manifiesta tanto a través de lo que se dice - lo impensable, lo irrepresentable - como a través de lo que se articula en una obra de arte.» (Nochlin, 2022: 18)

D'aquesta manera, si Nochlin exposa el discurs ideològic de gènere rere 'Le Serment del Horaces' (1784) de Jacques-Louis David - per posar un exemple molt clar - per tal d'indagar què suposa condemnar la dona a la *debilitat*, nosaltres farem el mateix però mirant a l'antagonista, és a dir, reflexionarem sobre les implicacions que hi ha rere l'obligada *fortalesa* en l'home. Com afronta l'art la suposada "dignitat masculina del guerrer" en relació als terribles fets de la Primera Guerra Mundial? Quin és el discurs permès dins l'art, a l'hora de representar tan terrible realitat? De quina manera es representen els homes implicats en la guerra, i amb quina intencionalitat? Com bé diu Nochlin, la ideologia està tant en allò que és representable com en allò que queda velat, així com motiu i forma ens diuen més del que en el seu temps podien arribar a copsar. Tanmateix, el factor de la recepció de l'art és important: Quines imatges commouen i quines són censurades? Quins motius dominen el panorama artístic i a quina o quines necessitats socials correspon tal demanda? Com varien les representacions segons el públic al qual van dirigides? Per altra banda, sobre la metodologia de l'art i la historiografia de l'art, Nochlin opinà:

«I believe that traditional, strictly defined methodology is very reductive, because it assumes the universality of a single perspective. Writing history "Otherly", is, once again, a dialectic process. As I formulate the issue, the methodology, so to speak, grows partly out of it, and that's the notion of "bricolage", a kind of back-and-forth between problematizing the issue and the theoretical apparatus of approaching the issue.» (Nochlin a Pachmanová, 2006: 17)

Haurem d'adoptar, doncs, una metodologia àmplia i fermament complementada si seguim els passos de l'autora; altrament, seguirem un procés similar a la tònica general de la seva obra en tant que tractarem de basar-nos en la recuperació de la història social de l'art i en l'anàlisi formal d'obres en relació amb el context cultural (Peralta Sierra, 2018). En aquest sentit, una eina útil són els *Cultural Studies* o els *Visual Studies*, per altra banda reivindicats per la

següent historiadora de l'art feminista que ens interessa, Griselda Pollock. Aquesta, en tant que es vinculà amb la història de l'art marxista, considera necessari reanomenar l'art com a «producció cultural» (Pollock, 2013). És també partint dels supòsits de Karl Marx que indaga el terme *representació*, de nou, vinculat al rerefons ideològic ordenador, seguint la jerarquia de significats ja vista:

«Las prácticas culturales fueron definidas como sistemas significantes, como prácticas de *representación* [...] El término “representación” señala que las imágenes y los textos no son espejos del mundo que tan solo reflejan fuentes. “Representación” hace hincapié en que algo es reformado, codificado en términos retóricos, textuales o pictóricos muy diferentes a los de su existencia social. También puede entenderse la representación como algo que “articula” de manera visible o socialmente palpable procesos sociales que determinan la representación, pero que luego se ven, de hecho, afectados y alterados por las formas, prácticas y efectos de la representación. [...] Por último la representación implica una tercera inflexión, pues significa algo representado para, dirigido a un lector/espectador/consumidor.» (Pollock, 2013: 29-30)

En aquest sentit, la tasca de la semiòtica ⁷ és important per tal de detectar significats connotats en les representacions i interpretar-los correctament. Tanmateix, la interpretació de l'art en els nostres temps ja no pot ser entesa sense l'hermenèutica ⁸ - ara en la seva condició ontològica - i la seva cerca de la veritat ⁹, exposada principalment per Hans-Georg Gadamer - deixeble de Martin Heidegger-. Si bé, seguint la crítica a l'estètica clàssica, recupera la idea de la veritat *pròpia* de l'art - o *esdeveniment* de la veritat en l'art (Gadamer, 2002) -, aquesta no només pot ser entesa de l'obra i de l'artista, sinó que l'espectador hi té un paper actiu en tant que interpretador capaç de veure més enllà del que activament es planteja ¹⁰ - aquesta relació triple és especialment indagada a l'obra 'La actualidad de lo bello' (1991), amb els conceptes de la festa, el joc i el símbol -. Les aportacions de l'hermenèutica ens han de servir, en última instància, primerament per a ser conscients i coherents amb el nostre paper actiu i revelador enfront de les obres a analitzar, i en segon lloc per afirmar encara més la necessitat de descobrir nous punts de vista en visitar creacions del passat.

7. 'In the Name of Picasso' (1981) de Rosalind E. Krauss és una obra clau en la valorització de la semiòtica en l'art.

8. A 'Estética y hermenéutica' (1996) Gadamer definia l'hermenèutica com «el arte de explicar y transmitir por el esfuerzo propio de la interpretación lo que, dicho por otro, nos sale al encuentro en la tradición, siempre que no sea comprensible de un modo inmediato» (p. 57).

9. Luis Mariano de la Maza a 'Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer' (2005): «En ese sentido su investigación [la de Gadamer] se propone cubrir el dominio de la investigación de la verdad (sobre todo de las ciencias del espíritu, pero no únicamente de ellas), superando el extrañamiento del hombre respecto del mundo que produce la conciencia metódico-científica, lo que implica, a su juicio, el tratar de poner al descubierto las condiciones que hacen posible la autocomprensión del hombre en las distintas esferas de su experiencia de la verdad. [...] La superioridad de lo representado en la obra de arte respecto de la realidad cotidiana radica en que, a diferencia de esta, se da un círculo cerrado de sentido, un conjunto de posibilidades resueltas, no hay la indefinición de expectativas deseadas o temidas que no pueden cumplirse todas por ser excluyentes entre sí. El ser de la obra de arte es cumplimiento, resolución, actividad que no apunta más allá de sí misma a un futuro incierto, sino que tiene

Per últim, però no menys important, serà essencial basar el nostre treball en les aportacions ja fetes en el concret camp de l'estudi de les representacions de l'home i les masculinitats, els quals no existirien sense tot l'esmentat anteriorment. En aquest sentit, cal exposar les que seran fonts de primera mà per a nosaltres, altrament provinents d'autors espanyols: de Juan Vicente Aliaga ens interessa 'Orden fálico: Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX' (2007) i 'Arte y cuestiones de género' (2016); José Miguel G. Cortés és un altre historiador de l'art que revisarem - 'Hombres de mármol: códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad' (2004) i 'Héroes caídos: Masculinidad y representación' (2002) -. Les obres d'Aliaga i Cortés ¹¹ ens faran de guia i base a l'hora d'abordar el tema proposat. Per altra banda, de Carlos Reyero haurem de recuperar la publicació 'Apariencia e identidad masculina: de la Ilustración al Decadentismo' (1996) ¹², tot i que el contingut no estigui específicament centrat en el context proposat.

su telos en sí misma. En este sentido, el representar está lejos de ser una mera multiplicidad de vivencias cambiantes cuyo objeto fuera una especie de molde vacío que los sujetos llenan de significado de un modo completamente arbitrario; por el contrario, implica siempre interpretar la realidad.» (p. 131-132).

10. Julio Amador-Bech a 'La interpretación de la obra de arte desde la perspectiva de la Hermenéutica Filosófica' de Hans-Georg Gadamer (2012): «La filosofía, el arte y la misma historia son formas de experiencia en las que se expresa una verdad que no puede ser verificada con los medios de que dispone la metodología científica. En la realización de la comprensión hermenéutica tiene lugar una verdadera fusión de horizontes históricos: el del autor de la obra de arte y el del intérprete.» (p. 50).

11. Les dues obres consultades d'Aliaga ens interessen perquè en ambdues l'autor s'encarrega d'analitzar l'art del segle XX sota els interessos dels estudis de gènere tot exposant com misogínia i androcentrisme afecten *la dona en l'art* (a la seva representació i a la seva participació activa dins l'art), però també a *l'home en l'art* (com s'autoconcep i s'autorrepresenta); El cas de José Miguel J. Cortés està especialment enfocat en l'anàlisi de la masculinitat i les seves formes representades en el context del segle passat; Nerea Aresti Esteban és una altra autora interessant que ha tractat molt el tema, però en aquest cas centrada en el context espanyol.

12. La proposta pot ser-nos d'interès en tant que analitza les masculinitats del període just anterior al que nosaltres abordarem, amb el qual podrien establir-se continuïtats o ruptures variades, això no obstant sobretot en prendrem com a model l'estructura d'anàlisi proposada - tal com ha de ser explicat en introduir el corresponent apartat dedicat a l'anàlisi *per se* -.

CONTEXT HISTÒRIC

Política, societat i pensament en el context pròxim a la Gran Guerra.

Motiu i recepció del seu esclat

«La cultura de la Il·lustració, con su obsesiva pretensión de poner orden en la naturaleza, supuso un impulso decisivo en la configuración de los papeles masculinos, lo mismo que en tantos otros aspectos de la existencia humana. [...] Casi siglo y medio de historia occidental tienen, a pesar de los profundos cambios políticos, sociales y artísticos que se produjeron durante ese periodo, una profunda unidad mental que se trunca con relativa brusquedad en las primeras décadas del siglo XX.» (Reyero, 1996: 11)

No és anecdòtic que la Primera Guerra Mundial hagi set també coneguda com la Gran Guerra des dels seus temps contemporanis. De fet, l'expressió assumeix acuradament la magnitud de dita primera guerra moderna en dos sentits essencials. El primer, referent a haver involucrat a un nombre de potències mundials mai abans vist, comptant-ne fins a vint: per una banda, les Aliades de l'Entesa o Triple Entesa, és a dir el Regle Unit de Gran Bretanya i Irlanda, la Tercera República de França i la Rússia Imperial també amb Sèrbia i la posterior entrada dels països d'Itàlia - originalment formant part de la Triple Aliança (1882) -, Grècia, Portugal, Romania i Estats Units - així com comptaven amb el suport de les colònies de l'Índia, Austràlia, Nova Zelanda i el Canadà, entre d'altres -; per l'altra, estava l'aliança de les Potències Centrals, amb Alemanya i l'Imperi Austrohongarès al capdavant, recolzats més tard per la Turquia otomana i per Bulgària.

El segon sentit fa referència al nou nivell de destrucció, devastador com mai s'havia vist, donat per uns avenços tècnics i científics que escapaven al camp de batalla per ser mortals tant al front com a la rereguarda i a les ciutats principals, així com ara es feia també per mar i aire - gràcies als avenços en enginyeria nàutica i en el llavors nou camp de l'aviació -. De tot això, però, no en serien conscients fins passat el celebrat esclat del conflicte, amb els primers mesos d'enfrontament. D'aquesta manera, es tracta d'un esdeveniment històric que, si bé encara està sent revisat i encara se'n troben dimensions i perspectives noves, el cert és que és unànime entre els estudiosos el fet de pensar en la Primera Guerra Mundial com una cesura històrica ¹³ (Rodrigo, 2014: 20); en altres paraules, va suposar l'esfondrament de la civilització occidental del segle XIX ¹⁴. George L. Mosse ho resumeix així:

13. «Fuese una guerra antigua, revolucionaria o matriz trágica, tres generaciones de historiadores casi sin excepción la han considerado un punto de inflexión: una cesura histórica» (Rodrigo, 2014: 20)

14. Hobsbawm a Rodrigo, 2014: 21.

«La primera guerra mundial fue uno de los grandes cataclismos de Europa que separó una época de otra, si bien esto exige cierta matización, pues el cambio de la opinión pública de la sociedad europea fue un punto divisorio más importante. La primera guerra mundial completó un proceso iniciado mucho antes.» (Mosse, 1997: 78)

Així doncs, veiem quina era aquesta realitat en procés de precipitació, clau per entendre les masculinitats confluïdes en el breu però intens context del conflicte armat estudiat. A nivell econòmic i polític, per una banda, el XIX fou el segle dels naixents nacionalismes occidentals, configurats rere les revolucions dels últims anys del segle XVIII, amb la nova concepció de l'Estat liberal i laic que portaren. D'altra banda, va suposar la reorientació del colonialisme sobre Àfrica i Àsia arrel la independència de les últimes colònies europees d'Amèrica. El segle XIX fou també el segle de la Segona Revolució Industrial, portant un nou paisatge de ferrocarrils, automòbils, etc. i amb ell una nova visió de prosperitat i confiança en la vida mecanitzada, ara moguda pel nou sistema de producció capitalista ¹⁵. Com veurem, tots aquests són fets fonamentals per entendre com s'arribà al polvorí en obrir el segle XX.

Mosse detecta cert canvi d'esperit al voltant de 1870 ¹⁶; són els anys de floriment de tendències com el decadentisme o el *fin de siècle* ¹⁷, entre d'altres, on conviu l'antiga manera de fer burgesa amb les noves opinions trencadores, les que veuen el món canviant del seu voltant i troben obsoleta la vida i societat heretada. Així doncs, orgull nacional i seguretat burgesa anaren plegats durant aquests anys, acompanyats d'un pensament positivista i científista continuador de l'encara present pensament il·lustrat però, al mateix temps, en naixia una reacció contrària, calada per l'individualisme de la filosofia de Nietzsche i de tendència pessimista. Al mateix temps, als nacionalismes naixents - principalment a Itàlia i a Alemanya - s'hi vinculava també amb força un moviment obrer nascut del nou treballador industrial en el seu conjunt - la nova massa urbana - i amenaçant per a les classes assentades. En resum, i de forma general, existien certes inseguretats i neguits en relació amb la configuració de la nació i amb la de les classes socials però, al mateix temps, certa seguretat en els avenços científics i tecnològic, només possibles gràcies a l'home; d'aquesta manera, la cerca de la identitat moderna, entre elles i sobretot la del subjecte-home modern, serà modelat entre ambdues tensions.

15. També en altres camps com la medicina i la higiene s'avança, molt notablement. Per tant, aquell mateix científisme que duria a racionalitzar el masculinisme, la misogínia i la ideologia de gènere, era el que estava, molt sovint, millorant les condicions de vida generals.

16. (Mosse, 1997: 10); Molt probablement coincidint amb el que va ser la humiliació per a França, la resolució de la Guerra francoprussiana de 1870. És també arrel aquests fets que apareix el terme *décadents* (Maurice Barrès), així com el ressentiment entre França i Alemanya s'agreujaren amb l'annexió d'Alsàcia i Lorena per part de l'última.

17. Afins a les tendències esmentades són l'*Art Nouveau* - fantàstic i escapista - o el simbolisme - místic i romàntic -, entre d'altres. Fèiem especial competència a les formes artístiques històriques, tant formalment com pel que fa a la seva popularitat. També en literatura hem de destacar figures com Charles Baudelaire a França i Oscar Wilde a Anglaterra, genials crítics i retratadors del seu temps modern i decadent.

Més enllà de les aparences d'un món en progrés ¹⁸, l'inici del segle XX començà a traçar el que havia de ser el crepuscle del món conegut. El 3 d'agost de 1914 Alemanya declara la guerra a França rere l'acció en cadena ¹⁹ formulada per les diferents potències aliades a causa del que havia de ser la *causus belli*: l'atemptat i assassinat de l'arxiduc de l'Imperi Austrohongarès - Francesc Ferran D'Habsburg (1863-1914) - a la capital de Bòsnia-Hercegovina, Sarajevo.

“Entre 1908 y 1914 la anexión de Bosnia-Herzegovina al Imperio Austro-húngaro, las dos guerras balcánicas por el reparto de la herencia turca, la rivalidad naval entre ingleses y alemanes, así como la segunda crisis marroquí entre Francia y Alemania, son los elementos de una fricción internacional que elaboran las premisas del consiguiente estallido.” (Astorri i Salvatori, 2002: 12)

D'aquesta manera, el motiu definitiu per dur el món a la guerra podria haver set qualsevol altre, doncs aquest ja feia anys que semblava prepara-se per a un encontre armat, per altra banda, àmpliament celebrat per la societat en un principi, com a continuació veurem.

*La guerra celebrada: Canvis en la manera de fer i percebre la guerra.
Masculinisme, nacionalisme i militarisme de la nova modernitat*

Per entendre l'eufòria inicial envers l'esclat de la Gran Guerra cal revisar els valors del moment abans esbossats ràpidament i cal també mirar enrere en la forma de fer la guerra abans de la llavors desconeguda guerra moderna. De nou, si tornem al passat, ens adonem d'on venen els imperants ideal bèl·lics de principi de segle. Tornem amb Mosse per descobrir allò que ell anomena com el *mite de l'experiència de la guerra* ²⁰, inseparable del *mite del* - i culte al - *soldat caigut*, al qual també retornarem diverses vegades al llarg del treball. Tal mite

18. «La primera guerra mundial destruyó la vida que ellos habían edificado. La situación económica después de la guerra no les permitió ya ignorar las demandas de los desposeídos. La revolución del 1848 y la Comuna de París, que asustaron a estas clases, aún se consideraban interrupciones temporales de una tranquilidad por lo demás grande. Sin embargo, el desasosiego crónico y violento de la posguerra asumió un aterrador aire de permanencia. La propia guerra destruyó, no ya el concepto, sino hasta el deseo de vida sosegada de una generación anterior, una vida que sólo en apariencia era segura.» (Mosse, 1997: 84); *Les aparences* del s. XIX són també importants per a l'historiador de l'art Carlos Reyero - 'Apariencia e identidad masculina: de la ilustración al decadentismo' (1996) -, doncs ell mateix ens diu de dit període analitzat, el qual veu néixer la concepció de *masculinitat* fins avui heredada, que «ninguna época tuvo tanto interés y obsesión por las apariencias» (Reyero, 1996: 45)

19. «La Primera Guerra Mundial no estalló como reacción a una amenaza directa y concreta, sino como la chispa que encendió una larga serie de disputas larvadas desde mucho tiempo atrás» (Hernández, 2007: 29); Un mes exacte després de l'atemptat, Àustria-Hongria declara la guerra a Sèrbia per, tot seguit el 1 d'agost Alemanya declarar la guerra a Rússia i, en conseqüència, a França. La invasió d'aquesta fou seguint el pla Schlieffen, per tant, saltant-se la neutralitat de Bèlgica, i causant l'entrada de Gran Bretanya al conflicte.

20. George L. Mosse, 'Soldados caídos. La transformación de la memoria de las guerras mundiales' (2016).

es remunta als segles XVIII i XIX amb les seves respectives revolucions, quan prendre les armes cobrava un nou sentit personal de llibertat i de lluita per a homes que res havien tingut a veure, en un principi, amb la vida professional militar; Les guerres de la Revolució Francesa i les guerres alemanyes d'alliberació contra Napoleó varen presenciar l'origen del mite de l'experiència de guerra, diu Mosse, en tant que eren les primeres lliurades per exèrcits ciutadans ²¹, ara moguts per la Tricolor i la Marsellesa en comptes de fer-ho en nom del rei. De fet, «El papel de los voluntarios en la propagación del mito estaba ya escrito y no cambió desde la Revolución hasta la generación de 1914.» (Mosse, 2016: 38). Amb aquests, es va forjar una nova imatge i percepció del soldat, que va passar del seu rebuig ²² a la seva honra. Amb tot, la situació de l'Europa del XIX era la següent:

«Alemania, durante las guerras de liberación contra Napoleón, fue un marco ideal para que el mito de la experiencia de guerra echara raíces, dadas las particulares circunstancias en que se combatió. Francia, con todo su entusiasmo por *la patrie*, era un Estado-nación establecido, que además había triunfado sobre el resto de Europa. Prusia, por el contrario, había sido ocupada por Napoleón y su rey, Federico Guillermo III, parecía haber aceptado tales hechos. La derrota de Napoleón en Rusia le iba a hacer cambiar de opinión, y en 1818 finalmente lanzó un llamamiento a la nación armada.» (Mosse, 2016: 48)

Així doncs, el mite de l'experiència de guerra es caracteritza principalment per emmascarar els horrors bèl·lics de la batalla rere els valors honorables pels quals es lluita - «con un manto glorioso, romántico y trascendental.» (Mosse, 2016: 30) -. Pensem, per exemple, en com es va mitificar la Guerra de Grècia (1821-1831) fins i tot per qui no va viure-la de primera mà ²³. Amb tot, certs valors masculins anaven forjant la imatge del soldat: veiem-ne un clar exemple dins l'art, en el quadre d'Anton von Werner 'In the Troops' Quartets outside Paris' (1894) [Figura 1], que «constituye un documento singular de la imposición de la soberbia masculinidad alemana sobre los franceses: los oficiales y soldados prusianos ocupan un lujoso salón de estilo rococó, que parece una alusión al afeminado gusto francés [...] en la tosca presentación del ejército alemán, el pintor no ha podido evitar una referencia, tal vez inconsciente, al auténtico carácter viril.» (Reyero, 1996: 48). El mite va funcionar, en part alimentat per les imatges, durant anys i dècades, però cal pensar que fou només gràcies a que fer la guerra no tenia res a veure amb el que es viuria a la Primera Guerra Mundial ²⁴: «La nueva dimensión asesina de la guerra requeriría un esfuerzo mucho mayor que los que se habían hecho hasta entonces para enmascarar y trascender la muerte.» (Mosse, 2016: 32).

21. Fins llavors no havia set necessària, ja que les guerres anteriors havien set lliurades per exèrcits de mercenaris que poc tenien a veure, en la seva pràctica, amb causes justificades i honorables. L'entrada del civil a la lluita armada es va donar, inicialment, principalment amb la figura del *voluntari*. Més enllà de les raons professionals o econòmiques, aquests lluitaven per la causa i la nació. L'*art* en diverses formes va ajudar a forjar aquest sentiment comú, a través de cançons patriòtiques en certes ocasions - els himnes nacionals, fenomen del seu temps, sobretot a França - o de poemes bèl·lics en d'altres - vist sobretot al territori alemany -.

22. De vegades, els hostals prohibien l'entrada a gossos i a soldats (Mosse, 2016).

23. Els ideals romàntics es feien ressò de dit conflicte a través de figures com les de Percy Bysshe Shelley i Lord Byron, el primer sense haver-hi estat i el segon havent-hi mort tràgicament. També Jacques-Louis David, neoclàssic per excel·lència, posà els seus interessos en aquest conflicte. De fet, el Neoclàssic fou

Els conflictes anteriors s'havien lliurat en batalles on els exèrcits avançaven per enfrontar-se entre ells, cos a cos, en una combinació més o menys manyosa d'infanteria i cavalleria - és a dir, de soldats de terra i militars servint a cavall -. Així, una artilleria encara imprecisa ocupava un paper de suport secundari pels que lluitaven a primera fila ²⁵. D'aquesta manera, les batalles es lliuraven relativament de pressa i la força i predisposició dels combatents era decisiva per a resultar victòria o derrota; però això canviaria radicalment al segle XX. Amb la Primera Guerra Mundial, la guerra es descobria més lenta i llarga ²⁶, més letal i despiadada. Tot i que en els seus inicis encara eren presents les baionetes, els cavalls o inclús els coloms missatgers ²⁷ - demostració de què encara no s'imaginava quan diferent havia de ser de la resta de conflictes armats viscuts, i de què no tot progressà al mateix ritme -, apareixerien elements de destrucció com el fusell, el llançagranades, el llançaflames, el gas clor... Les novetats més rellevants es donaren en l'artilleria - les armes de guerra pesades -, en l'increment del seu calibre i precisió, i especialment en l'invent de la metralladora. Per descomptat, les capacitats de la metralladora van deixar fora l'ús de cavalls en combat, anteriorment el principal element de pressió ²⁸. Ara, essent els elements centrals l'artilleria, la infanteria i la trinxera, les tàctiques i estratègies velles, els sistemes de comunicació o inclús els uniformes, entre altres elements, quedaven obsolets.

«Aunque en 1914 la guerra sigue siendo decimonónica, los comandantes de 1918 anticipan ya la Segunda Guerra Mundial y muestran una adaptación de las tácticas a las nuevas armas: infiltración de pequeñas unidades al otro lado de las líneas enemigas [...], defensa flexible en profundidad, soporte aéreo cercano, obstáculos con las armas de artillería para apoyar a las tropas que avanzan.» (Astorri i Susaeta, 2002: 65)

l'estil que més i amb més èmfasi retratà la glòria de la condició masculina, concepte per altra banda - el de *masculinitat* - de naixement decimonònic (Reyero, 1996). D'altres moviments del moment, com el Realisme, no haurien de fer-ho menys, tot i que sota pretexts diferents. Tanmateix, «Tras las derrotas que pusieron fin a las campañas napoleónicas, una oleada de guerreros derrotados inundó los salones franceses de hombres tan viriles como apesadumbrados.» (Reyero, 1996: 169).

24. Fins llavors la guerra més sanguinolenta viscuda fou la de Napoleó contra Rússia, amb 400.000 vides perdudes. Si bé habitualment es considera la Primera Guerra Mundial com la primera guerra moderna i total, la nova dimensió de la guerra ja s'estava dibuixant en conflictes de la segona meitat del segle XIX com la Guerra de Crimea (1853-1856) o les Guerres dels Bòeres (1880-1881), on ja comptaven amb artilleria de lloc de gran calibre, per exemple, o es veien per primer cop al front infermeres, periodistes i fotògrafs. Les tàctiques i la major part de l'armament, però, encara eres les del segle XVIII (Reyes, 2014).

25. L'any 1870, durant la guerra francoprussiana, nou de cada deu baixes foren degudes a ferides per baionetes, d'escopetes o fusells (Blom, 2016: 45).

26. «La óptica de la guerra moderna, de masas, también es nueva en otro aspecto; no hay ataques ni movimientos de tropas, sino solamente un agotador mantenimiento de las posiciones.» (Astorri i Susaeta, 2002: 61). 1915 dissuadeix tota creença sobre una guerra ràpida, doncs cap ofensiva resultava resolutive.

27. Si bé la comunicació telemàtica encara era deficient - causant dificultats per a seguir una coordinació única -, el transport ferroviari fou un punt crucial per a comunicar la rereguarda i el front, tot servint de suport logístic en enviar al front reforços, aliments i molt més.

28. Seria, amb el temps, substituït pel carro de combat o tanc, vist per primer cop l'any 1916 a la batalla del Somme - encara lent i poc fiable - i perfeccionat a la Segona Guerra Mundial.

Així, l'any 1914, amb el record de les guerres passades i els ideals bèl·lics heretats, l'esclat de la guerra era àmpliament celebrat, no només a la militarista Alemanya o a França, on la independència de la nació estava en joc, sinó també al Regne Unit i a les seves colònies. Totes creien tenir-hi quelcom a guanyar, el que no sabien és que tenien molt més a perdre: centenars i centenars de milers de vides d'homes, perdudes en combat, ara encara veien amb alegria la guerra que tot just començava. Com hem vist, el sentit del deure i de lleialtat a la pàtria eren motius notoris en els homes que s'allistaven, com també era atractiva la promesa d'una paga fixa i d'una experiència al més pur estil aventurer. Això significa que, a més dels nous ideals de l'home en relació amb la seva nació - de fet, ja amb el moviment il·lustrat s'associa la virilitat i l'heroisme amb els deures públics (Reyero, 1996) - existeixen motius per lluitar que vinculen l'home amb la resta dels seus companys - sota la tan important idea de la igualtat fraternal -, així com amb la intenció d'autorealització. Aquests motius completarien així la projecció exterior amb una d'interior, forjant motius personals:

«La camaradería y la búsqueda de una vida significativa que emergieron de aquellas guerras eran el eco de necesidades sentidas como reales en una sociedad en el umbral de la modernidad. Igualmente lo era el examen de hombría que los voluntarios buscaban pasar en la guerra, esperando que sirviera para energizar su propia existencia y la de la nación. El ideal de masculinidad, como símbolo de regeneración personal y nacional, y los vacíos que aquel permitía cubrir permanecieron sorprendentemente invariables en toda la historia de los voluntarios [...] con sus ecos resonando a través de la contemporaneidad.» (Mosse, 2016: 51)

Es creu, a més, que la profusa concurrència a files per part de la generació del 1914 es deu al seu desconeixement de la realitat bèl·lica, doncs no havien viscut l'última guerra, la francoprussiana, recordada com un triomf fàcil i ràpid pels alemanys, en les seves pròpies carns. De fet, feia cent anys de les llargues guerres napoleòniques, altrament fetes per campanyes individuals de diversa extensió. En qualsevol cas, «entonces, como en el pasado, una educada élite de soldados articuló las ideas y esperanzas de la generación de 1914, reflejando las corrientes intelectuales de la época.» (Mosse, 2016: 88). Era temptador pensar en, al fi, un “despertar de les masses”. Així, eren homes joves els que s'afanyaven a viure l'experiència de la guerra, moguts en part per la necessitat de trobar-se; de situar-se en uns temps moderns difícils de definir, que avançaven tan ràpidament com semblaven sembrar el caos. Eren homes que volien, en nom de la modernitat, acabar amb el decadentisme i les seves febleses, tot tornant a uns valors de fortalesa associats a l'home que res tenia a veure amb aquells intel·lectuals i artistes de la bohèmia. Eren aquells que creien en un *efeminament* de la societat, mal d'aquesta, i en la necessitat de la seva *higiene*²⁹ a través de la guerra:

«Los hombres y mujeres que se consideraban decadentes se retiraban a la vida sensorial; eran esclavos de las inquietudes provocadas por su sistema nervioso, personas totalmente ajenas a la fuerza de voluntad que caracterizaba a los verdaderos hombres.» (Mosse, 2016: 97)

29. La higiene venia essent un valor positiu promogut des de la ciència ja en temps decimonònics, així que no és d'estranyar que s'utilitzés tal metàfora - com veurem, també en moviments artístics com el futurisme -. Per altra banda, la ciència també s'ocupà de donar credibilitat a les opinions misògines sobre la condició inferior de la dona amb relació a l'home en tots els aspectes del seu funcionament, tant físic com mental; sustentar tals creences, sens dubte, va suposar que els homes no poguessin sinó respondre a l'ideal masculí.

Tot i conèixer la realitat esbossada, no podem deixar de fer esment a l'altra cara de la moneda: foren molts, també, els que temien les atrocitats de la guerra. De fet, hi ha historiadors que tracten de veure la situació totalment contrària al que s'ha explicat habitualment ³⁰, la qual cosa tampoc sembla ser el cert. De fet, és amb els estudis culturals del conflicte que s'arriba a entendre el punt mitjà en què es troba la qüestió. Si bé les propostes de Clark o MacMillan tenen la seva part de raó, els estudis culturals demostraren que «El carácter purificador y necesario de la guerra fue compartido por escritores, pintores, políticos, propagandistas a los dos lados de las fronteras bélicas, y algunos se empeñaron a fondo en las tareas de construcción de una naciente cultura de guerra basada, también, en la gestión del relato del pasado y el presente.» (Rodrigo, 2014: 21).

*El veritable horror de les trinxeres.
Conseqüències materials i humanes de la Gran Guerra*

El segle XX és considerat per a molts historiadors el segle més violent de la història de la humanitat (Rodrigo, 2014)³¹, no només pels discursos de la violència promoguts com també pels números de víctimes enregistrats; Tal realitat és encetada amb la Primera Guerra Mundial. Un dels elements principals d'aquesta, molt present en la memòria dels fets, és la trinxera, doncs certament fou protagonista pels soldats que hi feien vida mentre esperaven a la posició del seu bàndol, enfront de la de l'enemic³². Rere una primera fase de moviments, un any després de la batalla a Ypres, el conflicte va començar a estancar-se allà on França i Alemanya es trobaven de cara: començava la lluita per guanyar metres en l'ara assentat front occidental, en l'anomenada guerra de trinxeres. La trinxera era un element de setge: eren fosses excavades a terra, on l'exèrcit mantenia la posició, complementades amb túnels blindats de formigó. Sovint comptaven amb diverses línies paral·leles i eres circuits comunicats entre si, amb refugis protegits i estructurats en certs punts. La guerra de trinxeres fou una guerra de desgast de mesos i mesos de durada. La guerra de trinxeres fou profundament desmoralitzant, ja que causava nombres altíssims de baixes a canvi del guany d'uns pocs metres de terreny, si és que s'aconseguia algun mínim resultat.

30. Christopher Clark, 'The Sleepwalkers: How Europe Went to War in 1914' (2012); i Margaret MacMillan, 'The War that Ended Peace: How Europe Abandoned Peace for the First World War' (2013); En (Rodrigo, 2014); Sven Schuster vol, a 'La Gran Guerra en la historiografia: la cuestión de la culpa', matitzar aquesta visió on semblen no haver-hi culpables sinó només víctimes, tot considerant com les elits de Viena i Berlín van tenir oportunitats per frenar la catàstrofe en diverses ocasions.

31. L'autor considera que els anys crucials en què es desenvolupa la política de violència característica del segle XX van de 1890 a 1945, amb la fi de la Segona Guerra Mundial (Rodrigo, 2014); «La de 1914-18 fue una guerra de vulneración generalizada y definitiva de los principios y las normas bélicas decimonónicas, de bombardeos sobre civiles, bloqueos económicos, ocupaciones territoriales y trabajos forzosos de la población no combatiente. De dimensiones, en consecuencia, antes desconocidas en las escalas de la violencia contemporánea » (Rodrigo, 2014: 28).

32. Entre bàndol i bàndol, hi havia el *no man's land*: "la terra de ningú". Es coneixia amb aquesta denominació l'àrea deshabitada que hi havia entre dues línies del front, entre enemics. Essent allò que els

«En la Primera Guerra Mundial, el encuentro con la muerte de masas alcanzó dimensiones insospechadas que afectarían decisivamente a la vida política del periodo de entreguerras. En ella murieron, en combate o a consecuencia de sus heridas, más del doble de hombres que en todas las guerras del periodo comprendido entre los años 1790 y 1914.» (Mosse, 2016: 31)

1916 fou definitivament l'any de la desil·lusió, comptant amb les dues ofensives més grans, la del Somme i la de Verdun. A l'acabar l'any, havien caigut en total més de 1.700.000: 800.000 alemanys, 500.000 francesos i 400.000 anglesos. Aquell any havia de ser l'any en què es tractés de posar fi al conflicte amb la proposta de pau presentada pel kàiser Guillem II d'Alemanya, però aquesta no seria acceptada, doncs no contemplava el retorn dels territoris francesos i belgues ocupats. Així, arribem a 1917; la guerra ja estava en un carreró sense sortida que encara havia de durar fins l'11 de novembre de 1918.

Els números totals i les dades recollides sobre el conflicte, en ser aquest finalitzat, són igualment esgarrifoses: Dels 68 milions d'homes mobilitzats per totes les nacions en guerra, varen morir uns vuit milions i vint-i-un milions van resultar ferits; Es calcula que, al llarg del conflicte, van caure diàriament en combat una mitja de 5.500 soldats. Si desglosem els números per potències, el resultat és el següent: dos milions de morts a Alemanya, 1,1 milions a l'Imperi Austrohongarès, 1,8 milions a Rússia, 600.000 a Itàlia... Els percentatges més alts en baixes, però, es donaren a orient, amb Sèrbia i l'antic Imperi Otomà. França també va sortir de les més malparades, amb uns 1,4 milions de morts - el 3,5% de la població total, 17% dels alistats - (Blom, 2016). Pel que fa als soldats ferits, molt d'ells es van recuperar per complet, però d'altres quedaren mutilats o afectats per molèsties cròniques. Molts altres sofriren el que fou un fenomen del seu temps - i que, per tant, va trobar moltes dificultats inicials en el seu tractament -: la neurosi de guerra³³.

A més de les pèrdues humanes, és important comptar el cost material del conflicte. Només a França, dos milions d'hectàrees de terreny agrícola varen quedar devastats, així com mig milió d'hectàrees de bosc (Hernández, 2007). Tres milions de llars varen ser destruïdes. El paisatge, en general, es va veure afectat, completament canviat pels bombardejos, tant en zones verdes com en zones urbanes - en aquest cas, vist també a d'altres potències, com el Regne Unit -. Per altra banda, l'endeutament dels governs pel finançament de la guerra fou notable, sobretot amb Estats Units³⁴.

soldats havien de travessar durant els assalts, era un espai fangós i destruït, ple de filat i cadàvers pels atacs anteriors, d'on pocs aconseguien tornar. Comptaven amb uns 200 o 300 metres, arribant en algunes ocasions al quilòmetre.

33. Al Regne Unit és on més casos van ser detectats i tractats, comptant uns 50.000 veterans afligits. Així, eren molts els que no podien dur una vida normal després del viscut. Per altra banda, en un principi i mentre durà la guerra, la majoria de casos amb neurosi de guerra es tractaren com si fossin covards, intents de desertar; fins que no es va veure la veritable envergadura del fet, no s'hi va fer per involucrar els estudis de la encara jove psicologia, entre d'altres.

34. La suma dels préstecs concebuts per Washington s'enfilava, al final de la guerra, fins a més enllà de 2.300 milions de lliures.

«MASCULINITATS BÈL·LIQUES»

Introducció a la Masculinitat Moderna

Abans de veure les que hem anomenat «Masculinitats Bèl·liques»³⁵, haurem de fer un repàs a la creació i definició de la Masculinitat Moderna³⁶. Si bé ja hem vist, en el capítol anterior, algunes premises del que havia de ser l'home-soldat des del segle XVIII fins abans de la Primera Guerra Mundial, ara ens centrarem a veure detalladament com els ideals masculins d'inici del segle passat conflueixen, en molts casos, amb les necessitats bèl·liques del moment. Si bé el sorgiment de les ideologies occidentals de la masculinitat apareixen al segle XVIII (Thomas Laqueur a Cortés, 2004: 159), la definició del terme *masculinitat* i la major part de la seva *construcció* és donada al llarg del segle decimonònic, quallant principalment dins les classes burgeses del moment. D'altra banda, no és pas casualitat que ho facin en un món cada cop més farcit d'imatges:

«With the second half of the eighteenth century, western Europe was entering an ever more visually oriented age, exemplified not only by national symbols but also by the effect of sciences such as physiognomy and anthropology, with their classification of men according to standards of classical beauty.» (Mosse, 1997: 5)

Així, l'ideal masculí hauria de partir d'un ideal de bellesa - «The stereotype of masculinity was conceived as a totality based upon the nature of man's body» (Idem.) -. Aquest ideal, el de la proporció anatòmica i la perfecció muscular masculina, va ser assentat ja amb Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) i la seva recuperació del món clàssic. Com bé sabem, al món antic grec la bellesa física era símptoma de la bellesa interior, i aquesta havia de ser una creença que, amb la popularització de l'ideal promogut per Winckelmann - per altra banda, quasi exclusivament centrar en la representació de l'home -, se'n fes ressò a la societat moderna. Per tant, si abans era només en l'aristocràcia que es qualificava a l'home segons el seu *honor*, amb relació a la seva procedència familiar i al seu estrat social, ara existirien nous motius per a una igualment nova classe social:

35. L'expressió «Masculinitats Bèl·liques» no pretén respondre a una tipologia existent concreta de masculinitat, així com tampoc pretén crear-la. Serveix únicament per a definir el camp d'estudi que ens interessa, que és el de les imatges d'homes implicats en el context bèl·lic de la Primera Guerra Mundial. Per altra banda, tampoc la catalogació de masculinitats desplegada pretén ser definitiva ni tancada, sinó que respon a unes identitats detectades, marcadament diferenciades en la manera de ser representades. Per tant, la manera d'abordar la representació masculina podria haver set completament diferent si haguéssim volgut abordar-la des d'un altre punt de vista o amb uns altres objectius.

36. En aquest cas, si fem esment a una expressió reutilitzada, útil per als nostres interessos, que apareix i és àmpliament desenvolupada a 'The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity', de George L. Mosse (1997).

«The adjustment of such aristocratic ideas to middle-class sensibilities, at least from the eighteenth century onward, was an important step in the construction of modern masculinity [...] Basing honor on the power of blood or noble descent was irrelevant in the modern age; instead [...] bourgeois critics of the feudal order hoped to replace honor with virtue.» (Mosse, 1997: 20)

Per tant, en l'ideal masculí, es canvià l'honor pel virtuosisme, d'ordre natural. De nou, hem de remetre a la realitat revolucionària d'aquells temps; Per posar-hi imatges, només cal que pensem en les representacions masculines del Neoclassicisme o del Romanticisme. L'exemple ja esmentat de 'Le Serment des Horaces' (1784) [Figura 2], de Jacques-Louis David, és clau en la representació de l'arquetip masculí exposat, doncs es tracta d'un exercici de recuperació de l'ideal masculí, tant físic com espiritual, en les tres figures masculines principals - a través igualment de la recuperació de l'estil artístic clàssic -. En aquest cas, i en general en aquesta època, dits valors són tanmateix recuperats a través de l'heroi mític o l'heroi històric. 'La mort de Marat' (1793), però, remet a la realitat de l'artista ³⁷. És un altre exemple de David que ens interessa destacar perquè pot ser especialment relacionat amb la mitificació de la mort pels ideals de què parlàvem amb les aportacions de George L. Mosse.

Amb la difusió de la sensibilitat romàntica la força muscular masculina aconsegueix un sentit més abstracte (Reyero, 1996). En el cas de Théodore Géricault, per exemple, inclús arriba a agafar un sentit ratllant el sadisme - vegem-ho en obres com 'Le Radeau de la Méduse' (1819) [Figura 3], obra de profund esperit crític i dramàtic però que no deixa de mostrar cossos nus i atlètics -. Avancem en el temps per veure com dits ideals continuen existint i perpetuant-se amb estils més pròxims a la modernitat com el Realisme, vist ara en el món del treball ³⁸: «Esta iconografía del forzado trabajador industrial y urbano, explícito arquetipo de masculinidad, estuvo muy popularizada desde finales del siglo XIX y sobrevivió incluso en las tradiciones realistas del siglo XX.» (Reyero, 1996: 33). Per altra banda, aquest interès per determinat arquetip masculí no fou exclusiu del món de l'art, sinó que precisament reflectia inquietuds d'una societat cada cop més oberta al fenomen de l'esport, el gimnàs i el culte al cos - més present a partir del segle XX, un cop perduts els prejudicis (Reyero, 1996: 35) -, en part essent associats al desenvolupament del superhome nietzscheà. Com podem imaginar, el virtuosisme associat a aquesta mena de pràctiques va quedar fora de l'abast de les dones.

37. 'Le Serment des Horaces' (1784) remet al mite dels Horacis, al moment en què els tres germans juguen al seu pare complir amb el deure de lluitar contra els Coriacis, per altra banda casats amb les germanes dels primers. Simbolitza, per tant, el compliment del deure per sobre de les emocions - encarnada en les figures femenines - o inclús de la mort; 'La mort de Marat' (1793) fa referència al personatge real de Jean-Paul Marat i a la seva mort a mans de Charlotte Corday. David el retrata com un autèntic màrtir de la revolució.

38. «Si hasta mediados del siglo XIX, y para muchos pintores que continuaron las tradiciones académicas hasta incluso más tarde, la fortaleza muscular estuvo asociada exclusivamente a valores de carácter espiritual encarnados en antiguos héroes o, si acaso, a personales complacencias estéticas, la representación no menos heroica del trabajo que se impuso con el Realismo exigió retomar con nuevos y renovadores bríos el vigor anatómico masculino con objeto de caracterizar de manera convincente a los nuevos héroes, que se convirtieron así en otros arquetipos de masculinidad.» (Reyero, 1996: 31); Pensem en artistes com Gustave Courbet, però també Hans von Marées, Constantin Meunier, etc.

Així, cap a la segona meitat del segle XIX, les reivindicacions d'autenticitat que el Realisme havia portat van desterrar a poc a poc la nuesa masculina típica anterior, fos mitològica, bíblica o històrica, en tant que es considerà pertanyent a una sensibilitat hipòcrita, per donar pas a una presència més acusada del nu *real* masculí - sempre més explotada en el cas femení -, reservat a les temàtiques esportives. De totes maneres, l'home robust no deixaria d'aparèixer en imatges de la realitat laboral, industrial o del camp - de fet, voldria ser diferenciada de l'anteriorment més present imatge *efeminada* de l'home intel·lectual burgès -. Posem per exemple l'obra 'Lutteurs' (1853) [Figura 4], de Gustave Courbet.

«The notion that a true man must serve a higher ideal became in the end an integral part of what could be called the militarization of masculinity [...] From the French Revolution onward, the connection between gymnastics and the military became an established fact.» (Mosse, 1997: 44)

Amb una societat cada cop més canviant, on existeix una gran necessitat per l'ordre, ja hem vist com cada cop la divisió dels sexes pretén ser més marcada - tot essent pretesament justificada -, tot duent al límit els estereotips home-dona. «The male body [...] was thought to symbolize society's need for order and progress, as well as middle-class virtues such as self-control and moderation.» (Mosse, 1997: 9); d'aquesta manera, la dona n'era tot el contrari en la seva versió positiva i acceptable - doncs si no ho era significava que deixava de ser *virtuosa* en el sentit femení -. Així doncs, si l'home havia de carregar amb les responsabilitats de la vida pública, sobreposant el deure a les emocions, i exercint les seves capacitats i forces, la dona, més emocional, quedava relegada a l'espai privat, demostrant castedat i exercint les cures de la llar i la família.

Al mateix temps, la construcció d'identitats masculines, més enllà de servir per a diferenciar l'home d'altres homes "no acceptables" - *efeminats* - ³⁹, i de les dones, té un component nacional en tant que també determina la seva situació de poder en mirar enfora del propi país: «A standard for male beauty had been set by the second half of the eighteenth century that prevailed and was to be co-opted by those stressing national or racial peculiarities without realizing that rival nations and races shared much the same male ideal.» (Mosse, 1997: 39). Aviat, aquestes masculinitats, s'haurien de trobar al front. En resum:

«From the middle of the eighteenth century to the first decades of the nineteenth, the stage had been set for the rise of modern masculinity and its dominance. The standards for the ideal of manliness had been put in place and its countertype designated against the background of the rise of bourgeois society with its demands, hopes, and fears. Modern masculinity as an ideal type was popularized in words and pictures, and men attempted to attain its standards through steeling their bodies, passing the test of war, defending their honor, and molding their character accordingly.» (Mosse, 1996: 76)

39. Podem parlar d'un *countertype* (Mosse, 1997), un "contra-tipus" de la masculinitat hegemònica, especialment present a les dècades del decadentisme fins l'esclat de la guerra, i especialment "molest" per a dita masculinitat; De fet, l'afeminament havia set acceptat com ideal de bellesa al costat de l'ideal presentat - «If before 1850 the androgyne had been a symbol of fraternity and solidarity, by the end of the century it had been transformed into a symbol of vice and sexual perversity.» (Mosse, 1997: 92) -.

Art i artistes durant la Primera Guerra Mundial

«La pesadilla letal y suicida del combate militar de la que los países en conflicto eran incapaces de desembarazarse - sobre todo la masacre diaria en las trincheras del frente occidental - pareció a muchos que excedía la posibilidad descriptiva de las palabras.» (Susan Sontag, 2010)

Com apunta Susan Sontag al seu últim llibre 'Regarding the Pain of Others' (2004), l'horror anava més enllà del que les paraules podien dir; allà on, pot ser, l'art hi podia posar algun remei. Tanmateix, els fets d'una experiència tan forta per a tot occident no podien sinó provocar l'intent de trobar alternatives per expressar la realitat com, de fet, ja estava passant amb les noves avantguardes naixents. Així doncs, a nivell artístic, i com tot sovint venia passant en el món de l'art, tendències tradicionals i tendències innovadores cercaven expressar el que havia de ser el primer gran trauma del segle XX.

«Cuando el poder aniquilador de la guerra moderna alcanzaba una magnitud inimaginable hasta entonces, contra el que parecía imposible revelarse, los modos tradicionales de expresión eran insuficientes, por lo que muchos creadores, ya fuesen artistas plásticos, músicos o escritores, utilizaron en sus obras, cuyo asunto era la guerra, los lenguajes vanguardistas del cubismo, el futurismo, y sus derivaciones.» (Hernández, 2012: 67-68)

D'aquesta manera, alguns autors consideren que la Gran Guerra va contribuir, de fet, al desenvolupament dels llenguatges estilístics d'avantguarda (Hernández, 2012). L'art però, ja estava canviant en els anys propers al tombant de segle, amb moviments tan rellevants - també per a nosaltres - com l'Expressionisme, promotor de la lletjor en l'expressió artística. Aquest havia de compartir amb moviments neoromàntics com el Simbolisme la creença, filla del seu temps confús, de l'inevitable i etern conflicte entre ment i ànima. Però el cert és que amb els anys pròxims a la Gran Guerra, allà 1912, un pressentiment de mal auguri esquitxava la producció dels més sensibles artistes, molts d'ell formant part de les avantguardes. Així, dit molt ràpidament, hi hauria moviments que no tractarien el tema de la guerra - fauvisme -; d'altres que ho farien més tard, doncs encara estaven madurant formalment - cubisme -; hi hauria els que naixerien precisament arrel les tensions a denunciar - dadaisme -; i els que en serien ferventment partidaris - els futuristes -.

«Throughout Europe, some of the most alert artists of the emergent generation found themselves perturbed by similar intimations. Although no one could have predicted when such a war would break out, let alone foreseen the prolonged and harrowing course it took, painters of very different persuasions were united in a growing conviction that the world might soon be threatened by awesome devastation.» (Cork, 1994: 13)

La guerra havia de ser retratada. De la mateixa manera que hi hagué artistes presagiant l'horror de la Gran Guerra en els moments abans del seu esclat - un exemple és l'obra de l'expressionista berlinès Ludwig Meidner, 'Apocalyptic Landscape' (1913) [Figura 5] -, hi hagueren els que n'esperaven l'arribada, pensant en una experiència vinculable a l'art; Aquest fou, en especial, el cas dels membres del futurisme i els del vorticisme. Umberto Boccioni (1882-1916), Fernand Léger (1881-1955), Oskar Kokoschka (1886-1980), Max Beckmann (1884-1950), Marinetti (1876-1944)... són només alguns dels noms dels artistes voluntariament alistats. Tanmateix, «Si bien antes de la guerra o en los primeros avatares de la misma una pléyade de intelectuales y de artistas celebraron entusiasmados los conflictos bélicos, hasta el punto de llegar a alistarse, [...] la experiencia misma del campo de batalla generó todo tipo de traumas.» (Aliaga, 2004: 16). Paul Nash (1889-1946), George Grosz (1893-1959) o Otto Dix (1891-1969) són dos dels més coneguts, dels que ens faran arribar el relat traumàtic. D'altres, no ho explicarien - Franz Marc (1880-1916), caigut a Verdún -.

Per altra banda, van haver-hi els artistes oficials de guerra, aquells que van anar al front a retratar la guerra manats per l'estat. Sobre aquesta tasca, hi va posar especial èmfasi el govern del Regne Unit a partir de 1916 ⁴⁰. Per aquells temps, Paul Nash i Christopher R. W. Nevinson (1889-1946) ja havien exhibit les seves pintures sobre el front, però va ser amb l'obra 'The Kensingtons at Laventie' [Figura 6] que es va fer al seu artista, Eric Kennington (1888-1960), primer artista oficial de guerra. Alguns dels artistes britànics enrolats a partir de l'any 1917 ⁴¹ series Nash, Nevinson, William Orpen (1878-1931) i William Rothenstein (1872-1945); d'altres retratarien l'altra cara de la guerra, la que es vivia a la patria propia, com fou el cas de John Lavery (1856-1941). L'any 1918, però, l'oferta de comissions arribaria per part del nou British War Memorials Committee (BWMC), més enfocat a crear produccions artístiques amb aires de memorial - per a una mena de *national Hall of Remembrance* (Cork, 1994: 68) -, i no tan propagandístics.

Pel que fa als aliats de fora del continent: Estats Units, un cop entrat al conflicte, també va contribuir en l'art oficial de guerra. Més enllà dels artistes de les unitats de camuflatge del *The Army Engineers*- per altra banda, també rellevants ⁴²-, l'any disset van ser comissionats per la *Engineer Reserve Corps* vuit homes: William James Aylward, Walter Jack Duncan, Harvey Thomas Dunn, George Matthews Harding, Wallace Morgan, Ernest Clifford Peixotto, J. Andre Smith i Harry Everett Townsend. Canada, en canvi, va establir la seu de la *Canadian War Record Office* a Londres, on per tant hi seria la *Canadian War Memorials Fund* - (CWMF), iniciat per Max Aitken (1879-1964) - des de l'any setze. Aquesta va enviar al front artistes de nacionalitats diverses, fins a més d'un centenar, de fet; l'any 1919 se'ls dedicava una exposició a la *Royal Academy of Art* (Burlington House, London).

40. El Regne Unit fou pioner en l'establiment d'un departament de propaganda, La British War Propaganda Bureau, organitzada i dirigida per Charles Masterman (1873-1927) - el mateix que reclutaria *war artists* - i durant els mateixos anys que la guerra; Les motivacions inicials de dit departament eren combatre la propaganda alemanya - Alemanya, cal dir, només va tenir en canvi un únic artista oficial, Luitpold Adam (1888-1950) i convèncer als Estats Units d'entrar a ajudar a la guerra.

41. Aquell mateix any, es va proposar la creació de l'Imperial War Museum.

Tant aquesta - finalment presentada a la National Gallery of Canada, Ottawa - com d'altres exposicions van demostrar la varietat d'estils amb què es podia mostrar la realitat bèl·lica - «The works on show offered more than a contrast between old and new ways of depicting the first modern war of the century: they established the characteristic images that would come to define the Great War. The soldiers themselves remained largely invisible, camouflaged in their drab khaki-coloured uniforms, hidden in their trenches, or going over the top shrouded in fog or darkness - or sometimes in yellow clouds of mustard gas.» (Tippett, 2013: 12) -.

Per altra banda, i deixant ara de banda la principal font que estudiarem, la pintura, la càmera fotogràfica tenia els seus primers contactes amb el que es coneixeria, desafortunadament amb els conflictes pròxims, com a fotografia de guerra. Si bé els seus inicis es remunten a les primeres dècades del segle anterior, aquesta no hauria evolucionat prou en els anys de la Gran Guerra per a tindre un gran protagonisme, així com la majoria d'imatges conservades són anònimes ⁴³. Així doncs, aquelles imatges que aconseguien arribar del front, eren més aviat testimonis directes de la realitat al front i no pas imatges artístiques o amb alguna intenció estètica. Això sí, en el seu ús polític i intencional, hi hauria qui no deixaria escapar l'oportunitat de manipular la realitat a partir de la suposada veracitat de la imatge captada per la càmera - doncs la imatge, suposadament objectiva, sempre té un punt de vista, com el discurs que se'n genera al voltant, sigui o no sigui intencionat -.

«su tono [el de les fotografies] en general [...] era épico, y casi siempre presentaban secuelas: el paisaje lunar o de cadáveres esparcidos que deja la guerra de trincheras; los destripados pueblos franceses por los que había pasado el conflicto.» (Sontag, 2010)

Per últim, prestarem atenció a altres formes de comunicació visual com el cartellisme o el fenomen de les postals. Ambdues demostraran una forma de retratar la guerra i els seus protagonistes molt diferent de les de l'art pictòric, aportant informació relativa a la relació de la guerra amb la societat de masses. Per tant, amb tot plegat, detectarem les diferències, així com les possibles semblances, entre el discurs oficial - el que ve dels artistes de guerra oficials -, el discurs personal d'aquells que tingueren la necessitat de retratar l'horror viscut, i el discurs de masses - farcit de falses esperances i d'amenaques subliminals en relació amb el deure públic del civil -.

42. Pensem en les vestidures proposades per Giacomo Balla, el que ell anomenà el "vestit antineutral", pensat per a vestir a l'home comú i d'intencionalitat militarista: "Agresivos, capaces de multiplicar la valentía de los fuertes y de desarmar la sensiblería de los viles". Con una finalidad marcial, pues "que permitan apuntar cómodamente con el fusil" (Aliaga, 2007: 47)

43. El cert és que guerres anteriors com la de Crimea i la guerra de Secessió nord-americana ja havien set enregistrades anteriorment, però el combat quedava fora del seu abast, doncs encara eren màquines aparatoses i la tasca resultava maldestre. Així i tot, podem parlar d'un primer fotògraf de guerra oficial al segle passat en el cas britànic, Roger Fenton, qui fou anomenat fotògraf de la cort i fundà la Royal Photographic Society (1855); «La observación fotográfica de la guerra tal como la conocemos tuvo que esperar unos cuantos años más para que mejorara radicalmente el equipo fotográfico profesional: cámaras ligeras, como la Leica, las cuales usaban una película de treinta y cinco milímetros que podía exponerse treinta y seis veces antes de que hiciera falta recargarlas.» (Sontag, 2010); La Guerra Civil Espanyola fou la primera en testimoniar-se en el sentit modern.

Representació de la identitat (1) l'heroi

La primera identitat que veurem és també la més comuna, la més representada: la de l'home-soldat. El soldat ras era el que estava més present al front, el que ocupava l'escalafó més baix en la cadena de comandament, formant part de la infanteria. Element bàsic de l'armada, el seu reclutament havia de ser eficaç per tal de mantenir cobertes les posicions ocupades. Això significa igualment que tenien un alt risc de no tornar a casa, de perir en combat. De fet, amb la nova manera de fer la guerra la seva tasca al front era pràcticament un suïcidi.

Com ja s'ha explicat, cada *identitat* reconeguda desplegarà un seguit d'*aparences* distingibles en elles ⁴⁴. Així doncs, en el cas del soldat - entès com el soldat d'una nació pròpia, doncs ha de ser vist que l'enemic, en cada cas, es retrata sota uns altres paràmetres - veurem les següents aparences: la de l'"heroi", en relació amb la figura de l'home que parteix cap a la guerra a complir amb el seu deure; la de la "màquina de matar", fent al·lusió al soldat vist en mig del conflicte, formant-ne part de forma deshumanitzada i la del "màrtir", és a dir, la de l'home mort en combat - com veurem, aquesta tipologia també es veu complementada per l'ideal de l'heroi, ara *caigut*, sacrificat -.

El primer exemple que veurem és el de l'arquetip de l'heroi, d'implicacions diverses i àmplies possibilitats, però en aquest cas relacionat amb l'home-soldat que ha de marxar a fer la guerra. Experiència de guerra, heroisme, deure, prova de virilitat... són tots conceptes que, com es demostra, pressionaven als homes en edat per lluitar i que encara no s'havien allistat a l'exèrcit per a què ho fessin; aquest engany se servia sovint de les imatges per a legitimar-lo. D'aquesta manera, s'ha volgut dedicar un espai a la imatge de l'heroi en tant que aquesta és especialment necessària per a vendre l'experiència, tot apel·lant a l'home-receptor per tal que aquest volgués formar part igualment del mite.

Com ja hem vist, els valors virils associats a l'home bèl·lic ja existien abans del segle XX ⁴⁵ - de fet, poden considerar-se'n continuadors - i, a més, com podem imaginar, eren socialment promoguts i acceptats. Si mirem enrere, sobretot del Romanticisme al Realisme, el tema del soldat marxant de la llar fou força recurrent; al principi com un tema representat a través de la ficció, però aviat recreant escenaris coneguts i relatius a la contemporaneïtat. Són els casos de la prerafaelita 'The Black Brunswicker' ⁴⁶ [Figura 7] (1860), de J. E. Millais (1829-1896), o

44. Aquesta forma d'ordenar l'anàlisi s'ha plantejat seguit l'exemple proposat per Carlos Reyero a 'Apariencia e identidad masculina: de la Ilustración al Decadentismo'. Tot i que en aquest cas l'autor se centra en les masculinitats representades al segle XIX i, per tant, no podem traslladar-les exactament iguals al nostre cas, podem pensar en formular una proposta semblant seguint el seu model, com s'ha fet.

de 'A Great Sacrifice' - també titulat 'The departure of the Garibaldian' [Figura 8]-, del mateix any i de l'italià Gerolamo Induno (1825-1890). Com veiem, en tots dos caos és la dona - una l'estimada i l'altra la mare - qui carrega amb el pes emotiu de la trista marxa.

En el cas del temps que ens ocupa, la marxa del soldat ha perdut el sentit dramàtic i romàntic anterior, ja que ara la guerra, mai abans viscuda en pròpia carn per les generacions de joves del moment, és volguda i celebrada, entenent-se com quelcom abstracte, veient-hi en ella una mena de remei a les *brutícies* dels nous anys de modernitat. Així, l'actitud envers aquesta, en molts casos, era jovial i festiva en un inici, i així ho retraten fotografies del moment. Amb el pas dels anys, però, el retrat del soldat perdia les actituds inicials sota altres necessitats; ara, sabent que les possibilitats de tornar a casa dels homes al front occidental eren baixes, el que importava era preservar en una imatge el rostre d'aquells éssers estimats marxats. Amb l'exemple proposat per Fox (2013: 821), 'Robert Stafford Arthur Palmer' (1917) [Figura 9] del retratista hongarès Philip de László (1869-1937)⁴⁷, veiem com a vegades aquests havien de ser retrats pòstums, partint de fotografies de l'individu, donat el desafortunat destí d'aquest.

Tornant a l'actitud probèlica en l'art: aquesta va ser especialment present en la majoria de membres del moviment futurista, així com en els del vorticisme, nascut del primer; de fet, són el millor exemple per a entendre l'auge bèl·lic inicial. Amb aquests, a més, podem observar molt clarament com els valors militaristes anaven acompanyats d'uns valors misògins i androcèntrics en cap cas dissimulats - «La exaltación inicial iba acompañada a menudo de un rechazo a lo femenino, considerado falto de energía y blando» (Aliaga, 2004: 16) -. Ja amb les declaracions de Filippo Tomasso Marinetti (1876-1944) al primer Manifest Futurista, publicat a *Le Figaro* l'any 1909, llegim les següents paraules:

- «I. Queremos cantar el amor al peligro, a la fuerza y a la temeridad.
- II. Los elementos capitales de nuestra poesía, serán el coraje, la audacia y la rebelión.
- III. Contrastando con la literatura que ha magnificado hasta hoy la inmovilidad de pensamiento, el éxtasis y el sueño, nosotros vamos a glorificar el movimiento agresivo, el insomnio febriciente, el paso gimnástico, el salto arriesgado, las bofetadas y el puñetazo.
- [...]
- IX. Queremos glorificar la guerra—única higiene del mundo—el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las bellas ideas que matan y el desprecio a la mujer.
- X. Queremos demoler los museos, las bibliotecas, combatir el moralismo, el feminismo y todas las cobardías oportunistas y utilitarias.»

45. Aquesta concepció és, de fet, força comuna en la majoria de les cultures.

46. Fent al·lusió a la millor cavalleria alemanya, combatent en la batalla de Waterloo, la de *Brunswickers*; L'altre exemple de G. Induno és sobre les batalles per la unitat nacional italiana.

47. László tingué especial demanda; Molts eres retrats gairebé esboçats, de mig cos, fets amb rapidesa però amb fidelitat al model; Sobre aquesta tipologia de retrats, Fox en diu: «According to letters sent to László, relatives repeatedly remarked how reassuring his pictures had been while their loved ones were abroad. One mother spoke for many when she confessed that his portrait of her son was 'a great comfort to me now as he is away and in danger'.» (2013: 819)

Així, violència i misogínia anaven de bracet. Però ho fan juntament amb un esperit de canvi i una voluntat de congruència amb els temps moderns que exemplifica molt bé l'obra de Luigi Russolo, 'Revolt' (1911) [Figura 10] ⁴⁸. Aquesta barreja tan particular, la del Manifest, en què l'autor fica al mateix sac *moralisme* i *feminisme* com a elements negatius a combatre, ens fa preguntar-nos: «En un afán por quebrar las normas establecidas y la rancia moral, ¿se estaban acaso identificando el prohibicionismo de la moral, la pudibundez victoriana y los interdictos de la Iglesia católica con la imposición de un nuevo horizonte, de nuevas reglas del juego que proponían las sufragistas?» (Aliaga, 2007: 40). Si bé no tots els membres havien de veure's, a la llarga, convençuts pels ideals del moviment, aquest no els deixaria mai de banda - pensem en com l'any 1924 Marinetti el vinculava al feixisme amb l'escrit *Futurismo e fascismo* -. Tanmateix, al segon manifest, 'Kill the Moonlight!', veiem:

«war is alarmingly and naïvely described as 'our only hope, our justification for existence, our will. Yes, war! Against you, those of you who die too slowly, and against all the dead who bar the way!...We shall show all armed soldiers on earth how to spill blood.» (Marinetti a Cork, 1994: 15)

Pel que fa a la pintura i l'escultura futurista, no sempre tots els valors expressats amb paraules són perceptibles en l'obra. Per exemple, les qualitats de força, valentia, energia, poder, etc. clarament vinculades a la masculinitat bel·ligerant segons llegim als textos, no sempre és vista als quadres de forma literal; de fet, sovint ni tan sols hi ha figuració, representació, i per això són valors testimoniats de forma abstracta ⁴⁹. En aquest sentit, ens trobem en la mateixa situació que Aliaga: «Si se busca una equivalencia literal entre las proclamaciones masculinistas a que me he referido y las obras de arte, el resultado puede ser frustrante, sobre todo si se espera un tipo de figuración directa y contundente que plasme literalmente la violencia generada por las normas de género.» (2007: 47). Veiem un exemple, però: 'Autoritratto con pugno'(1915)[Figura 11], de Fortunato Depero (1892-1960). En qualsevol cas, quan afrontem l'arquetip de l'*home-màquina* tornarem al futurisme.

Aquesta mateixa situació ens trobem en mirar l'art i els artistes del breu però potent moviment artístic del vorticisme. Nascut de les mans de, un altre cop, Marinetti i Christopher W. Nevinson - amb el manifest 'Vital English Art'(1914), aviat s'hi sumarien Wyndhan Lewis (1882-1957) -de fet, entre ell, nou lider, i Marinetti hi hauria enemistat -, Jacob Epstein (1880-1959), Edward Wadsworth (1889-1949) i David Bomberg (1890-1957). De nou «Se exigía en el mismo texto potenciar un arte inglés fuerte, viril que se caracterizase por el hero-

48. Tant l'efecte formal com el contingut temàtic són reveladors. Sobre el quadre: "is almost in its readiness to tackle such a theme, and the official Futurist interpretation of this immense canvas saw it as a spontaneous popular uprising rather than a militaristic clash between opposed nations." (Cork, 1994: 15); Unes altres obres exemple de l'esperit revoltat dels primers temps abans de la guerra és 'Riot in the Gallery' (1919) [Figura Z] de Umberto Boccioni (1882-1916) i 'The Funeral of the Anarchist Galli' (1910) [Figura ZZ] de Carlo Carrà (1881-1966). Aquests i d'altres molts demostren el "moviment enèrgic de les masses" buscat pel futurisme.

49. Així, les formes (triangles, cons, espirals...) havien d'inspirar l'amor al perill i a la velocitat.

ísmo y la valentía moral y física.» (Aliaga, 2007: 56). També anaven en contra de tot art *efeminat* - així consideraven que era, per exemple, al grup de Bloomsbury al qual pertanyia Virginia Woof -. Eren anys en què la premsa anglesa es feia ressò de les manifestacions de les sufragistes tot ridiculitzant-ne les demandes i aparences ⁵⁰, així que no és d'estranyar què el que ja calava en la societat fos, d'una manera o altra, traslladat a l'art.

Avançant en la representació de la figura del soldat-heroi: aquesta no pot sinó ser sempre positiva, tot i que es sàpiga que el seu destí molt probablement sigui la mort - de qualsevol altra manera, hauríem de parlar d'imatges desmoralitzants, les quals no interessaven -. Més no només tractà de ser encoratjadora la partida del bon patriota, sinó que també la seva situació al front. Aquest és el cas de les imatges, principalment en cartells propagandístics ⁵¹, que *bombardejaven* la població civil amb necessitats relatives a la guerra. En molts casos, la demanda anava dirigida als civils no combatents, tot demanant de fer aportacions econòmiques o esforços per a l'estalvi de subministraments. Però el motiu més habitual i el que aquí ens interessa era el del reclutament d'homes.

Així, tenim exemples com 'Here's your chance. It's men we want'(1915)[Figura 14], publicat pel *Central Recruiting Committee* de Toronto, on veiem un alegre soldat, mirant directament cal a l'observador, i assenyalant la fila de soldats anònims - de fet, son poc més que un conglomerat de siluetes humanes -. A la frase, la paraula *MEN* és més gran que la resta i està subratllada; queda clar que aquesta forma d'al·ludir a l'home comporta determinades connotacions. Un altre exemple interessant és de la *Navy and Naval Reserve Recruiting Station*, i diu així: 'It Takes a Man to Fill it. Join the Navy' (1917) [Figura 15], tot mostrant un vestit de mariner buit sobre una cadira. Una altra estratègia era la d'apel·lar al deure que no s'estava complint, tot buscant la culpa, vist amb exemples com el més conegut i intimidant de 'Lord Kitchener Wants You. Britons - Join Your Country's Army!' (1914) [Figura 16]. Però també, més enllà d'utilitzar el motiu públic, es feien cartells on la culpa requeia en el prestigi de l'home com a cap de la institució família ⁵²- 'Daddy, what did YOU do in the Great War?' (1915) [Figura 17] -. Els exemples són infinits, de gran diversitat de països, i més o menys semblants en missatges i estil ⁵³.

50. De fet, les burles cap a les sufragistes, molt especialment per part de sectors militaristes, eren habituals arreu; Per veure'n només un cas, el maig de 1912 el periodista de guerra Francis McCullagh va dir de les tropes italianes, tot criticant-les, que eren la «militante sufragista de entre las naciones» (McCullagh a Aliaga, 2007: 57).

51. Sobre el cartellisme: «Across the years 1914 to 1918, no other form of popular appeal had such a profound effect on the lives of ordinary people as the poster. Posters were everywhere: in railway stations, in city centres, on buses and on walls, subliminally influencing people as they walked casually down the street.» (Imperial War Museum, 2014). La primera campanya de pòsters fou a Anglaterra ja l'any 1914 (Parliamentary Recruiting Committee).

52. La visió de l'estructura familiar patriarcal fou bàsica també al segle XIX (Reyero: 1994).

53. Els cartells alemanys eren directes amb el missatge, i de qualitat gràfica; d'estil sofisticat foren també els d'Àustràlia o Àustria-Hongria; Els de França, per estar el seu sentit patriòtic més aviat lligat a motius temperamentals - a diferència de la zona germana, de discurs força romantitzat -, pren una forma realista; o al Regne Unit que provava des del sentimentalisme fins a la sàtira (Imperial War Museum, 2014).

Representació de la identitat (2) la màquina de matar

Passem ara a l'aparença del soldat en acció. A aquest arquetip se li ha volgut donar el difícil nom de *màquina de matar* perquè, bàsicament, l'home particip de la guerra moderna no pot sinó ésser associat a l'arma-instrument mecànic pensat per a matar. Com ja s'ha vist, la guerra moderna portà amb ella uns nivells de destrucció mai vistos i fou tot gràcies a les mateixes noves armes a què el soldat es veia *fusionat* en el moment del combat. En l'art, que com s'ha de veure retrata acuradament dit fet, aquesta fusió sembla encarnar-se literalment - en aquest cas, es fa impossible no pensar en la primordial obra vorticista d'Epstein, l'escultura *The Rock Drill* (1913-1915) [Figura 18], completada la versió final durant els anys de guerra -.

Buscant-ne els antecedents: L'associació de l'home amb la màquina no seria molt present encara al segle XIX; seria, de fet, un fenomen del segle vint. Però, el cert, és que sí que hi havia certa *humanització* de nous invents com fou la locomotora (Reyero, 1994) - pensem en relats com els que ens deixaren escriptors com Émile Zola (1840-1902) o Walt Whitman (1819-1892) -. El cas és que la visió de l'home bèl·lic associada a la màquina de matar no seria vista en les escenes dels combats decimonònics; per posar-ne un parell d'exemples il·lustratius del que era anteriorment, veiem *Scotland Forever!* (1881) [Figura 19] d'Elizabeth Thompson (1846-1933) i *Battle of Victoria* (1913) [Figura 20] de James Beadle (1863-1947) . El nou paisatge bèl·lic seria molt diferent:

Per a entendre la representació del *soldat-màquina* hem d'entendre dues concepcions presents en la vida i realitat del soldat a la trinxera: la de la seva pertinença a la massa formada pel conjunt de combatents i la de la seva deshumanització en formar part d'aquesta dins el combat. Com hem vist amb el context exposat, els soldats eren poc més que números i valors, part d'un engranatge destructiu que anava més enllà de les possibilitats individuals, per més que pogués desenvolupar llaços o afectes amb els seus companys de destí. L'art que els retrata, per tant, en la majoria de casos és un art sobre la seva situació d'horror deshumanitzat a les trinxeres. Des de l'Expressionisme fins al Futurisme - inclús passant per quadres oficials de guerra -, la visió del camp de batalla és sempre pessimista.

D'aquesta manera, dins tan pessimista visió, trobem obres que ballen entre l'intent de recuperar certa dignificació i la intenció de criticar la deshumanització viscuda. Curiosament, les primeres, per tal de recuperar certa imatge mítica dels fets i els protagonistes, ho faran a través d'un estil més realista - per altra banda, com sempre s'havia fet -, com és el clar cas de *Gassed* (1919) [Fig. 21] de John Singer Sargent (1856-1925). Són escenes del camp de batalla però ja no en el moment de viure la carnisseria sinó captant moments de la vida a la trinxera - certament, les hores més llargues - en què els soldats es relacionaven, ajudaven, compartien... Com a l'exemple exposat, on veiem una filera de soldats afectats pel gas mostassa ⁵⁴ essent guiats per altres companys cap a l'hospital de campanya. Una pila d'altres soldats, també afectats i descansant estirats a terra, s'amuntega als peus d'aquests en espera que sigui el seu torn. 'Sturmtruppe geht unter Gas vor' d'Otto Dix en fa d'oposat. [Fig. 22].

De mentre, són moltes les imatges que, per explicitar el terror vist i viscut, ho fan a través de les noves avantguardes o d'altres moviments afins a la tendència abstracta o expressionista. Això vol dir, d'alguna manera, mitigar el dolor rere la realitat retratada però mantenint o inclús emfatitzant allò a transmetre. Parlem d'obres com *The Grenade* (1916) [Fig. 23], del pintor norueg Per Krohg (1889-1965), on míssils i granades semblen formar part del paisatge creuat pels quatre soldats, tot assimilant-se a núvols en el cel; o *La Patrie* (1916) de Christopher Nevinson, que mostra un fosc campament de soldats ferits, demostrant la dura realitat de la rereguarda sense recrear-se en el dramatisme alhora que capta l'enorme dimensió de la qüestió. Són, en definitiva, gran part de la producció del moment i les que avui dia més es recorden i valoren.

Moltes d'aquestes obres comparteixen la que serà la característica més comuna en la representació del soldat a la trinxera: la pèrdua de la individualització del soldat. Els personatges retratats no són mai algú en concret; són anònims i, fins i tot, idèntics entre ells. La individualització dels trets físics es perd en la pila de desafortunats que tanmateix vesteixen igual i duen exactament els mateixos complements - casc, fusell, uniforme, botes...-. Aquest cas és especialment acusat en obres fetes pels membres del moviment futurista; En elles, a més, se suma la fusió a la màquina que comentàvem. Així és a 'La Mitrailleur' (1915) de Nevinson [Fig. 24] o a l'encara més estetitzada - com si la guerra fos una excusa per a posar en pràctica els valors abstractes buscats en la pintura - 'Treno blindato in azione' (1915), de Gino Severini (1883-1966) [Fig. 25] on ho veiem clar: cares sense rostre, amb la mirada amagada sota el casc i el cos en la mateixa posició un rere l'altre, aferrats a la seva arma, sigui fusell o metralladora.

En aquest sentit, i per acabar, cal fer especial menció a la particular obra de William Orpen (1878-1931). Enrolat com a artista oficial de guerra del govern anglès, fou molt criticat per la premsa però aplaudit pel públic doncs va saber captar "la bogeria de la guerra". La majoria de les seves pintures foren sobre la batalla del Somme i odiava la vanaglòria de les personalitats militars que el contractaven per a què els retratés. Però les obres que ens interessin destacar d'ell aquí són la de *Blow Up* (1917) [Fig. 26] i la de *Ready to Start. Self-Portrait* (1917) [Fig. 27] - La primera és un cas curiós, doncs la figura del que suposadament és un soldat s'alça frontalment al centre de l'obra empunyant la seva arma, com poc sovint s'ha vist; Però la diferència és que, ara ja no és que se n'amagui l'aparença, sinó que aquesta és pràcticament alienígena, en un individu nu quasi verd i de faccions i ulls estirats. La segona obra esmentada, en canvi, perquè resulta ser tot el contrari al que hem vist fins ara: l'artista s'autoretrata amb casc de soldat, descontextualitzat del camp de batalla, però absolutament conscient del seu paper quan arribi el moment. De fet, l'aparença és quasi com la d'anar disfressat, doncs a sobre de la roba s'hi posa una armilla de pèl. Més la mirada fixa a l'espectador del quadre no deixa de reafirmar la presència de l'home ⁵⁵.

54. Sobre l'ús de gasos tòxics en combat: «La introducción de la guerra química transforma de un modo aún más espantoso el escenario de las batallas, por qué los hombres afectados mueren cegados y asfixiados, y el efecto psicológico sobre las tropas es devastador. ingleses y franceses condenan la nueva arma pero están dispuestos a usarla.» (Astorri i Salvatori, 2002: 69)

Representació de la identitat (3) el màrtir

L'aparença següent és la del màrtir i ens servirà per a tractar el tema de la mort. La mort, com ja hem dit, no serà precisament el que més es vulgui mostrar en les imatges, per tal de no desmoralitzar, sobretot pel que fa al mitjans de comunicació de masses:

«Mantener la cohesión y el funcionamiento del sistema de guerra es en este punto crucial para toda potencia. La propaganda se presenta como el arma crucial contra el “derrotismo”, infamante acusación que acallaba las voces disidentes. La prensa deja de ser un medio de información, para serlo de propaganda, pasando las noticias por un filtro concreto - se consideraba “antipatriótica” una noticia desalentadora ante los sucesos en el frente.» (Astorri i Salvatori, 2002: 84)

En aquest cas s'invocava també l'art fotogràfic. El cert és que la fotografia bèl·lica va començar amb una trista missió, la de fomentar el sacrifici de soldats (Sontag: 2010). Fou primer amb la Guerra de Crimea; allà ja se li va prohibir a Roger Fenton que fotografiés a morts, mutilats i malalts. Per tant les fotografies havien de ser poc més que quadres de la vida militar que animessin als joves a imaginar-s'hi allà. Amb la Primera Guerra Mundial l'ús de la fotografia al camp de batalla es va organitzar. De fet, és possible comparar la imatge fotogràfica amb la pictòrica per veure que la fòbia a la representació de la mort va ser més acusada en el primer cas, per una simple raó:

«Que un sangriento paisaje de batalla pudiera ser bello -en el registro sublime, pasmoso o trágico de la belleza- es un lugar común de las imágenes bélicas que realizan los artistas. La idea no cuadra bien cuando se aplica a las imágenes que hacen las cámaras: encontrar belleza en las fotografías bélicas parece cruel.» (Sontag, 2010)

No mostrar la mort suposava mantenir la *dignitat* de la víctima; aquesta era una mena de llei moral que s'aplicava en el bàndol propi, en contraposició al patiment del combatent aliè. De fet, sabem que a nacions com Gran Bretanya, per exemple, l'impacte de la guerra va ser tal que l'art implicat amb aquesta va escassejar en els primers mesos (Fox, 2013: 812)⁵⁶, com si es tracés de quelcom massa esgarrifós. Tal va ser el cas que inclús podem parlar de les *Peace Pictures* (Fox, 2013), imatges idíl·liques emmarcades en la nostàlgia del passat o en una mena d'Arcadia atemporal, que servien com a record dels bells temps i de les bel·leses d'una nació pròpia sense conflictes. Aquestes no només van trobar sortida entre la població civil, sinó que eren molt demandades al front; els recordava per a què lluitar.

55. De fet, és per aquest motiu que s'ha triat per a la portada del treball, per tractar-se d'una «masculinitat bèl·lica» autoconscient i autorepresentada.

56. «in the first six months of the conflict, war art was conspicuous by its absence in the nation's galleries. By April 1915 one art critic observed that British painters had 'almost unanimously [...] made up their minds to ignore the existence of war» (Fox, 2013: 812); a la Royal Academy - Burlington House - «Critics had hoped to see countless stirring examples of modern battle painting there but they discovered that a-

Si bé aquestes imatges, de producció massiva i barates, es basaven en mostrar paisatges, existiria una altra mena de postals mostrant el que podem considerar l'arquetip del màrtir. Aquest va intrínsecament lligat al motiu religiós cristià: «They showed religious figures comforting the mourners, soldiers returning to their wives and watching over their children, and the dead ensconced happily in Heaven.» (Fox, 2013: 822). El més famós en el seu moment va ser 'The Great Sacrifice', de James Clark (1914) [Fig. 28]

«The success of *The Great Sacrifice* was founded on an altogether different premise to de László's posthumous portraits. While the efficacy of the latter derived from the particular likeness, Clark's print deliberately obscured that individuality. The dead serviceman at the heart of his image was not an identifiable son or husband from a respectable family, but an unknown British Tommy with generic British features.» (Idem.)

Aquesta formulació va tenir dues importants implicacions, la primera, convidar als milers d'afligits per la guerra a veure en aquell soldat anònim al seu ésser estimat i, la segona, fer notar que representava a tots els caiguts, que ell n'era un més, i que el motiu era una causa justa més gran que qualsevol individu. Aquests tipus de representació, a més, tindria les seves sortides en el món de l'art: 'White Comrade' (1914-15) de George Hillyard Swinstead (1860-1926) [Figura 29] mostra un soldat ferit, que sembla haver-se salvat per protecció divina - doncs apareix la visió de Crist al seu darrere -; i 'The Vision of St George over the Battlefield' (1915) de John Hassall (1868-1948) [Fig. 30]; en aquest cas la visió, al cel, és de Sant Jordi aludint a la valentia, la del cavaller, que han de tenir els soldats a la batalla. Així doncs, la fe i el consol religiós tenen un paper més important del que sovint es diu.

L'altre extrem seria el de la representació descarnada del soldat mort. Per a aquest polèmic cas trobem les obres de 'Gassed: *In arduis fidelis*' (1919) [Fig. 31] de Gilbert Rogers (1881-1956) i 'Paths of Glory'⁵⁷ (1917) [Fig. 32] de Christopher Nevinson. Són dos exemples, de fet, molt semblants, doncs presenten igualment la mort a la trinxera com quelcom que converteix al desafortunat en part del fang i el filferro, allà on la terra no es de ningú més que de la Mort i la Destrucció. Foren dues obres molt polèmiques en el seu moment, fins i tot censurades - Nevinson, després de la censura a França, va haver de presentar 'Paths of Glory', ara a les Galeries de Leicester (Londres, 1918) amb una tira travessant el cadàver mostrat on hi posava 'censored' -.

mong its 1,926 exhibits, only fifty-eight were war paintings, and most of those only dealt with the conflict obliquely» (Idem.)

57. El títol cita un vers del poema de 1750 de Thomas Gray 'Elegy Written in a Country Chrchyard': "The paths of glory lead but to the grave". Seria també el títol de la famosa pel·lícula sobre la Primera Guerra Mundial del director Stanley Kubrick. Nevinson, de fet, i curiosament, s'allunyà del seu estil més modernista i vorticista anterior per a fer aquesta obra.

Representació de la identitat (4) l'enemic

L'arquetip de l'enemic té bàsicament dues tipologies d'aparença: La del "monstre" a combatre i la del vençut. El primer cas és el més comú en el fenomen dels cartells, on havia de fer la impressió que no es lluitava contra un igual, sinó que la demonització del bàndol contrari inflamava les ganes de combatre'l. En aquest cas, trobem dos exemples molt clars, tots dos manipulant la imatge del bàndol Alemany - fou, de fet, el que més patí dita "demonització" -. Així ho veiem als cartells de 'Lend Your Five Shilling - Crush The Germans' (1915) - d'autor desconegut -; a '?' (1918) [Fig. 33] de Norman Alfred William Lindsay (1879-1969) - en aquest cas, ni tan sols cal eslògan per afirmar el missatge -; i a 'Destroy This Mad Brute' (1917) [Fig. 34] de Harry R. Hopps (1869-1937) - on veiem una mena d'antecedent al *King Kong* -. Tals visions, així com moltes més, corresponen a una màxima compartida:

Lord Ponsoby planteaba que el factor psicológico en la guerra es tan importante como el factor militar. De esta forma expone el Decálogo de la propaganda de guerra: 1. "Nosotros no queremos la guerra" 2. "El enemigo es el único responsable de la guerra" 3. "El enemigo es un ser execrable" 4. "Pretendemos nobles fines" 5. "El enemigo comete atrocidades voluntariamente. Lo nuestro son errores involuntarios" 6. "El enemigo utiliza armas no autorizadas" 7. "Nosotros sufrimos pocas pérdidas. Las del enemigo son enormes" 8. "Los artistas e intelectuales apoyan nuestra causa" 9. "Nuestra causa tiene un carácter sagrado, divino, o sublime" 10. "Los que ponen en duda la propaganda de guerra son unos traidores". (Bacchiaga, 2014: 18)

D'aquesta manera, era habitual en aquesta mena d'imatges el to satíric o humorístic, així com, en cas d'aparèixer la "víctima", aquesta era representada amb forma de dona o de bola del món; mai era, però, un home o un soldat del bàndol propi el que queia en les "urpes de l'enemic." Per altra banda, aquesta perspectiva exagerada no era exclusiva de les imatges, doncs més aviat eren conseqüència de la situació, del joc brut que hi havia rere la suposada informació: «La incitación por parte de especialistas, la exageración y la invención de atrocidades pronto se convierte en el principal alimento básico de la propaganda.» (Idem.) També en l'art existeix aquesta normativa subliminal i per això, ara sí, trobem exemples on la mort és molt explícitament mostrada, així com la seva recepció és, en aquest cas, d'acceptació - Vegem-ho amb l'obra 'Dead Germans in a Trench', de William Orpen (1918) [Fig. 35] -. Per tant, són representacions de l'enemic diferents a les que venien donant-se al segle anterior, ara desprovistos de vida en els casos més extrems - tot naturalitzant la violència envers l'altre - o d'atributs masculins quan se'l assimilava a la *bèstia*:

« for the Germans fighting Napoleon, the French were decadent and effeminate, and although the French did not think the Germans especially decadent, they were seen as lacking those virtues necessary for the attainment of true masculinity. » (Mosse, 2007: 55)

Representació de la identitat (5) alts càrrecs i dirigents

«Los soldados que volvían a casa de permiso, cuando conseguían escapar de esa monstruosa realidad a menudo se sentían más frustrados que aliviados. Tras presenciar una carnicería ininterrumpida que había llegado a parecer absurda [...] tras perder la confianza en las antiguas creencias y el respeto por sus superiores, y tras haber llegado a dudar de la justicia de la causa de su nación, volvía a un mundo en el que dominaba la retórica patria y la sabiduría de los que combatían desde sus cómodos sillones y seguían considerando que se luchaba por una causa justa y que la guerra era una oportunidad para demostrar el heroísmo y para la lucha viril» (Carta de Paul Nash la seva dona, a Blom, 2016: 39)

La representació d'alts càrrecs fou una representació, com es pot imaginar, individualitzada, seguint la retratística tradicional - dos exemples d'un mateix personatge: 'Marshal Ferdinand Foch' (1918) de William Orpen [Fig. 36] i 'Equestrian Portrait of Ferdinand Foch' de Georges Bertin Scott (1873-1942) [Fig. 37]⁵⁸-, on es desplega la col·lecció de distincions personals - medalles, cintes, insígnies, caputxes, togues... . Són retrats que responen a desitjos personals però que recullen molt bé el que era la realitat dels dirigents superiors, on l'aparença comptava, tot el contrari al que hem vist fins ara. Com Woolf es preguntava a 'Tres Guinees':

«Quina relació hi ha entre els esplendors del vestit de l'home amb estudis i la fotografia de cases enrunades i cossos morts? Òbviament, la relació entre el vestit i la guerra no està lluny de l'abast: els millors vestits són els que porteu els soldats. Perquè el vermell i l'or, el llautó i les plomes es deixen de banda en el servei actiu, resulta clar que el nou esplendor car i poc, podem suposar, higiènic s'inventa, en part per tal d'impressionar l'observador amb la majestat del càrrec militar, en part perquè a través de la vanitat indueixi els homes joves a convertir-se en soldats.» (Woolf, 49-50)

Un rol més assequible per als joves i que també fou un fenomen de molta admiració va ser el d'aviador. També trobem exemples de retrats d'aquests [Fig. 38], però el cert és que només els que tenien cert poder adquisitiu tenien possibilitats d'arribar a ser un d'ells. Tornant a la pompa militar: aquesta tenia el seu propi espai reservat en el fer de la guerra. Així ho veiem també si ens proposem de trobar escenes bèl·liques on hi aparegui l'arquetip assenyalat; mai apareixen en ple combat, en acció, sinó que apareixen manant la guerra, parlant entre ells o planejant en d'altres espais. Ho veiem als exemples de Herbert Arnould Olivier [Fig. 39] i, altre cop, al de William Orpen [Fig. 40].

58. En el primer exemple veiem a Ferdinand Foch (1851-1929), mariscal francès i comandant en cap dels exèrcits Aliats durant la Primera Guerra Mundial, retratat assegut per Orpen; En el segon exemple se'l veu encara retratat a l'antiga manera, muntant a cavall. Darrere seu, Douglas Haig, Armando Diaz i Maxime Weygang.

Representació de la identitat (6) mutilats i turmentats

L'últim apartat pretén arribar a la realitat més enllà de la guerra, és a dir, al que vingué després, a través de la figura d'una de les identitats que més va "molestar": la del ferit de guerra. Si bé fins ara hem vist arquetips que fàcilment podien ser representats de forma positiva, l'aparença del mutilat o del turmentat - per neurosi de guerra o d'altres molènties - no dóna, en cap cas, possibilitat de maquillar la realitat a què pertany i afirma ser, amb tota la cruesa del seu físic, testimoni directe de l'horror conseqüència de la guerra. Així, i pel fet de ser els incòmodes supervivents de la guerra, revisitar-ne i analitzar-ne la seva representació ens servirà especialment per a conèixer la realitat i l'art de la postguerra. La postguerra va ser un temps de, altra vegada, extrems oposats; l'Alemanya de la República de Weimar en fou l'exemple més clar. Arreu el feminisme i la presència del col·lectiu *queer* i LGBT es va fer més present:

"Las mujeres reclamaron el derecho al voto, el acceso a las profesiones y plazas en los colegios y universidades, y comenzaron a desempeñar un papel cada vez más destacado en ocupaciones tradicionalmente reservadas a los hombres. Esas reivindicaciones tuvieron por respuesta un aluvión de afirmaciones masculinas." p. (Blom, 2016: 45)

Per altra banda, el fenomen de postguerra de les *garçonnes*⁵⁹ es va veure acompanyat pel seu contrari: el pànic al creixent lesbianisme, convertint-se així l'homofòbia en un altre motiu més d'injúria cap a les dones. Eren presents sobretot als ambients nocturns de París - Club *Le Monocle*, fotografiat per Brassai - i, encara més, als de Berlín. Una artista, avui encara por reconeguda, d'aquests ambients fou Jeanne Mammen [Fig. 41 i 42]. En canvi, amb el fenomen de la fascinació pels crims passionals i els assassins en sèrie en l'art de la postguerra, es dóna habitualment la representació de la dona com a víctima barrejada amb la de la *femme fatale*, tan àmpliament difosa en l'art del *fin du siècle*⁶⁰. Aquest maltractament de la dona representada, de fet, es dóna «entre otros propósitos, como una estrategia de autodefensa ante la sexualidad y la pujanza femeninas presentadas injustamente como homicidas.» (Aliaga, 2004: 17)

59. Les *garçonnes* eren dones que es vestien i comportaven com habitualment s'havia associat a l'home. Van obtenir especial eco després de la publicació de Victor Margueritte, *La garçonne* (1922).

60. Com en l'obra de Gustav Klimt (1862-1918) - *Judit I* (1901) - i en la de la gran majoria d'artistes simbolistes: Carlos Schwabe, Félicien Rops, Fernand Khnopff, Gustave Moreau, Antoine Wiertz... Sota l'excusa de figures femenines de la història bíblica com Eva o Lilith, o de la mitològica com l'exemple esmentat de Judith.

Alhora que la representació de l'horror de la guerra encarnat en els supervivents es donà paral·lelament el fet contrari: la idea de perfecció i harmonia vinculada a un concepte clar de masculinitat va arribar amb els règims totalitaris dels anys vint i trenta a Europa al seu màxim apogeu (Cortés, 2004: 52). Així, la potencialitat física de l'home, basada de nou en el model grec, era demostrativa del poder dominant de l'home. Hem d'aclarir que aquesta tendència no ve de zero, sinó que reprèn els ideals que ja s'havien estat cultivant abans de la Primera Guerra Mundial: el culte al cos, l'afició a l'esport i la gimnàstica... tornant a la dinàmica limitada a l'home en que aquest troba amistat en el seu similar masculí ⁶¹. Aquest tema, però, queda pendent per a ser tractat en un altre moment. Pel que fa a l'arquetip que ens ateny, els mutilats i turmentats van trobar espai per a ser retratats als moviments d'avantguarda, no a les formes d'art oficial naixents. D'aquesta manera, el millor exemple el trobem en l'obra d'Otto Dix [Fig. 43].

61. De fet, a Alemanya, es va donar el fenomen de l'exercici a l'aire lliure com una manera de reconnectar amb la pàtria; aquest tingué ressò inclús en el cinema, amb tot un gènere dedicat a ell - conegut com a "cinema d'alpinisme".

CONCLUSIONS

« He visto y soportado el sufrimiento de las tropas y ya no puedo contribuir a prolongar esos sufrimientos al servicio de fines que, en mi opinión, son perversos e injustos. [...] En nombre de los que en estos momentos están sufriendo, escribo esta protesta contra el engaño de que son objeto; además, creo que mis palabras pueden contribuir a acabar con la insensible complacencia de la mayoría de quienes contemplan, desde Inglaterra, cómo se prolongan tormentos que ellos no comparten; carecen de la imaginación necesaria para comprenderlo. »
Del poeta i oficial Siegfried Sassoon (a Blom: 2016: 41)

El tema de l'actual treball ha demostrat ser el que s'esperava: una qüestió complexa. Les expectatives ja ho anunciaven, així com, un cop arribats fins aquí, es continua creient en la importància que té el fet de tractar els estudis de gènere de l'home juntament amb els estudis de l'art i la cultura visual. Cal dir doncs, que la tasca no ha estat senzilla; no hi ha, ara per ara, suficient bibliografia específicament centrada en el que ha set del nostre interès. D'aquesta manera, tal com presagiava la introducció, l'actual treball final de grau ha resultat ser més aviat un intent, el més encertat possible, de proposar un estudi sobre el què sembla encara estar per redescobrir, per repensar.

Pot ser, les dues lectures més avingudes amb la nostra proposta han estat 'Orden fálico' de Juan Vicente Aliaga i la 'Apariencia e Identidad masculina' de Carlos Reyero. La primera ens ha anat bé perquè s'emmarca en el segle XX, però l'estudi proposat és centrat molt especialment en l'androcentrisme i la violència de gènere en les pràctiques artístiques, i no tant en la representació masculina específicament. L'estudi de Reyero, en canvi, sí s'ha adequat a l'objectiu d'analitzar les masculinitats representades d'una època concreta, i per aquest motiu ens ha servit d'exemple i guia, però només posa l'ull en el segle XIX i, per tant, ha servit quasi exclusivament per a veure els antecedents.

Per altra banda, no només la complexitat de la qüestió a set un problema sinó que a més ha demostrat ser pràcticament inabastable. Es tractava de veure l'art i la cultura visual en totes les seves formes, donats en tots els països implicats en el conflicte de la Primera Guerra Mundial, i analitzar-les per poder formular una visió de conjunt coherent en relació amb la qüestió de gènere; tot plegat, sembla haver de necessitat inclús anys d'investigació. Així, la visió proposada sobre l'àmplia qüestió de l'home modern i la de la figura del soldat s'han basat molt especialment en les lectures de George L. Mosse - 'The Image of Man', 'Soldados Caídos' i 'La Cultura Europea del Siglo XX' -, per haver demostrat incloure una perspectiva completa: antropològica, sociològica, cultural...

Pel que fa a les conclusions referents al contingut: Certament, s'ha demostrat el que ja es creia, que la Primera Guerra Mundial, amb totes les seves fases - l'hostilitat anterior, la celebració inicial, la desil·lusió dels anys centrals i el trauma de la postguerra -, va suposar un abans i un després en la construcció de la masculinitat moderna, i que la producció visual, en general, ho reflecteix. Hem vist també com la realitat androcèntrica és indeslligable de la realitat misògina. Des del decadentisme en els últims anys del s.XIX, passant per la mala associació del moralisme amb l'*efeminament* als inicis del s.XX, fins al "càstig" a la dona i el rebuig al col·lectiu *queer* de la postguerra, les majors exaltacions de l'home "virtuós" en el sentit exposat - viril, patriòtic, poderós, racional... - venen tot sovint de les mateixes veus; Tant la *new woman* com la dona laboralment emancipada, passant per les sufragistes i pels individus *queer* o LGBT, totes posaven en perill la construcció social de l'home tradicional.

En relació amb la representació masculina, hem vist com aquesta, en trobar-se immersa en una guerra tan mortífera com la que fou la Primera Guerra Mundial, ja no podia seguir els codis de representació de la pintura de guerra anteriors, on l'epicitat banyava els quadres, plagats d'homes lluitant cos a cos o a cavall. D'aquesta manera, es donen diverses solucions: Les formalment més realistes eviten mostrar escenes relatives al moment del combat, on habitualment l'epicitat regnava, per preferir escenes de cures o de quotidianitat a les trinxeres, tot humanitzant el relat i els seus protagonistes. En canvi, les obres emmarcades en estils avantguardistes demostren més llibertat a l'hora de fer el mateix; passant pel futurisme, el qual trobarà la manera d'estetitzar l'home i la màquina en combat, fins a l'expressionisme, molt més preocupat per retratar la lletjor de la guerra. Una tasca, aquesta última, que per altra banda seria absolutament contrària a la de les imatges oficials de la propaganda i el cartellisme.

En definitiva, tant l'art com la cultura visual demostren que l'home i la societat del moment no estaven preparats per afrontar de cara la gran equivocació que va ser la Gran Guerra, i molt menys en ho relatiu a l'engany del reclutament massiu d'homes per anar a trobar la mort segura. De fet, tals foren les conseqüències de la postguerra i la Segona Guerra Mundial - aquesta última pendent de veure -. Alguns varen atrevir-se a deixar constància dels horrors que van viure en les pròpies carns, però les imatges de major difusió mai varen acceptar la crueltat de la realitat. Tanmateix, fins i tot en els casos més honestos, la guerra i la mort semblen no poder tenir rostre d'home; aquest sempre és deformat, ocultat, anònim... com si tots aquells valors de virilitat, poder, control, força... ara es perdessin en el camp de batalla. Com si l'ideal, com era d'esperar, res tingués a veure amb els fets de la realitat.

BIBLIOGRAFIA I WEBGRAFIA

Aliaga, J. V. (2007). *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Akal.

Aliaga, J. V. (2004). *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*. Nerea.

Amador-Bech, J. (2012). La interpretación de la obra de arte desde la perspectiva de la Hermenéutica Filosófica de Hans-Georg Gadamer. *Investigación Universitaria Multidisciplinaria. Revista de Investigación de la Universidad Simón Bolívar.*, 11, 42-50. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4281056>

Astorri, A. & Salvatori, P. (2002). *Historia ilustrada de la primera guerra mundial*. Susaeta Ediciones.

Bacchiega, J. (2014). La propaganda gráfica como arma psicológica en el transcurso de la Gran Guerra. *Revista Relaciones Internacionales*, 47, 1-24. https://www.iri.edu.ar/revistas/revista_dvd/revistas/cd_revista_47/historia/Primera_Guerra_P_arte_II.pdf

Blom, P. (2016). *La fractura: Vida y cultura en Occidente 1918-1938*. Anagrama.

Butler, J. (2021). *Problemes de gènere*. Angle Editorial.

Clark, C. (2012). *The Sleepwalkers*. Penguin Books.

Calvo Serraller, F. (1998). *La Cultura de entreguerras: entre la desolación y el combate*. Información e Historia, S. L. Historia 16 : Temas de Hoy.

Cordero Reiman, K. & Sáenz, I. (2001). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Conaculta Fonca.

Cortés, J. M. G. (2004). *Hombres de mármol: Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Egales.

Cork, R. (1994). *A Bitter Truth: Avant-Garde Art and the Great War*. Yale University Press.

Deepwell, K. (1998). *Nueva crítica feminista del arte. Estrategias críticas*. Ediciones Cátedra.

Fox, J. (2013). Conflict and Consolation; British Art and the First World War, 1914-1919. *Art History*, 36, 810-833. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12033>

Gadamer, H.-G. (1991). *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Paidós.

Gadamer, H. -G. (2002). 'La verdad de la obra de arte'. En *Los caminos de Heidegger*. Herder.

Hernández, A. L. (2012). Otto Dix, Pablo Picasso y la pintura de guerra. En *Espacio, tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporanea, t. 24*, 65-78

Hernández, J. (2007). *TODO LO QUE DEBE SABER SOBRE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL 1914-1918. Las campañas, personajes y hechos clave del conflicto bélico que cambió la Historia del siglo XX*. Nowtilus.

Imperial War Museum. (2014). *Posters of the First World War*. IWM.

Jociles Rubio, M. J. (2001). El estudio sobre las masculinidades. Panorámica general. *Gazeta de Antropología, 17*, article 27. <http://hdl.handle.net/10481/7487>

López Fernández, M. A. (1991). Arte, feminismo y posmodernidad: apuntes de lo que viene. *Arte, Individuo y Sociedad, 4*, 103-109.

<https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9192110103A>

López, J. M. (2021). La evolución de la tarjeta postal y las guerra contemporáneas: dos caminos encontrados (1869-1945). *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía, 23*, 271-297. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2021.v23i.12374>

Maza, L. M. de la (2005). Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer. *Teoría y Vida, XLVI*, 122-138. <https://www.scielo.cl/pdf/tv/v46n1-2/art06.pdf>

Mosse, G. L. (1997). *La Cultura europea del siglo XX*. Ariel.

Mosse, G. L. (1996). *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. Oxford University Press.

Mosse, G. L. (2016). *Soldados caídos: La transformación de la memoria de las guerras mundiales*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Nochlin, L. (2018). 'Lost and Found: Once More the Fallen Woman'. En *Women, Art, And Power And Other Essays*. Routledge.

Nochlin, L. (2018). *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. Routledge.

Núñez Noriega, G. (2016). Los estudios de género de los hombres y las masculinidades: ¿qué son y qué estudian?. *Culturales, 4(1)*, 9-32.

<http://culturales.uabc.mx/index.php/Culturales/article/view/305>

Pachmanová, M. (2006). *Mobile Fidelities: Conversations on Feminism, History and Visuality*. KT press. <https://www.ktpress.co.uk/pdf/mpachmanova.pdf>

Pollock, G. (2013). *Visión y Diferencia: Feminismo, Femenidad e Historias del Arte*. Fiordo.

Pollock, G. & Parker, R. (1995). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Pandora.

Reyero, C. (1996). *Apariencia e identidad masculina: de la Ilustración al Decadentismo*. Ediciones Cátedra.

Rodrigo, J. (2014). *Políticas de la violencia: Europa siglo XX*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Rodrigo, J. (2014). Su majestad la guerra. Historiografías de la Primera Guerra Mundial en el siglo XXI. *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 32, 17-45. <https://recyt.fecyt.es/index.php/Hyp/article/view/23404>

Scott, J. W. (2008). 'El género: Una categoría útil para el análisis histórico'. En *Género e Historia*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. Debolsillo.

Varao, R. & Pavarino, R. (2019). El monstruo y la virgen: el legado de la propaganda. *Historia y comunicación social*. Ediciones Complutense. <https://doi.org/10.5209/hics.64483>

VV. AA. (2002). *Héroes caídos. Masculinidad y representación*. Espai d'Art Contemporani de Castelló.

Woolf, V. (2011). *Tres Guineas*. Angle Editorial.

Peralta Sierra, Y. (2018). *¿Una metodología feminista?* [Wordpress]. Puntadas Subversivas. <https://puntadassubversivas.wordpress.com/2018/02/04/una-metodologia-feminista/>

Kudlick, W. (2000). *U.S Army Official War Artists*. Doughboy Center. <http://www.worldwar1.com/dbc/artists.htm>

Reyes, L. (2014). *La guerra de Crimea* [Article]. El Mundo. <https://www.elmundo.es/internacional/2014/03/16/5324b215ca47411f1d8b4574.html>

ANNEXOS



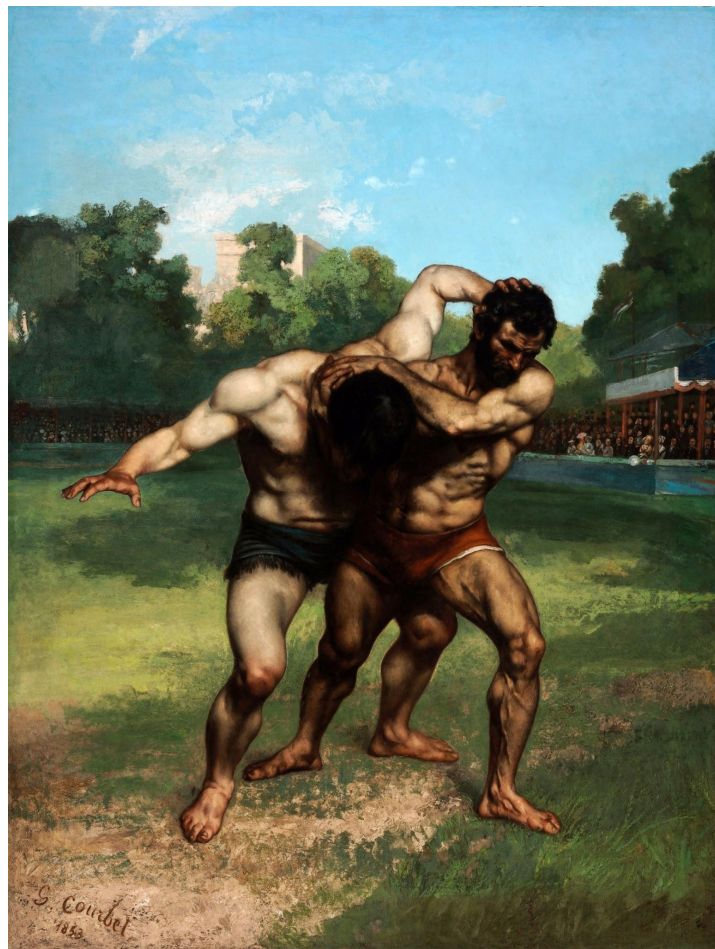
[Figura 1] *In the Troops' Quartets outside Paris* (1894), Anton von Werner.



[Figura 2] *Le Serment des Horaces* (1784), Jacques-Louis David.



[Figura 3] *Le Radeau de la Méduse* (1819), Théodore Géricault.



[Figura 4] *Lutteurs* (1853), Gustave Courbet



[Figura 5] *Apocalyptic Landscape* (1913), Ludwig Meidner



[Figura 6] *The Kensington at Laventie* (1916), Eric Kennington



[Figura 7] *The Black Brunskicher* (1860), John Everett Millais



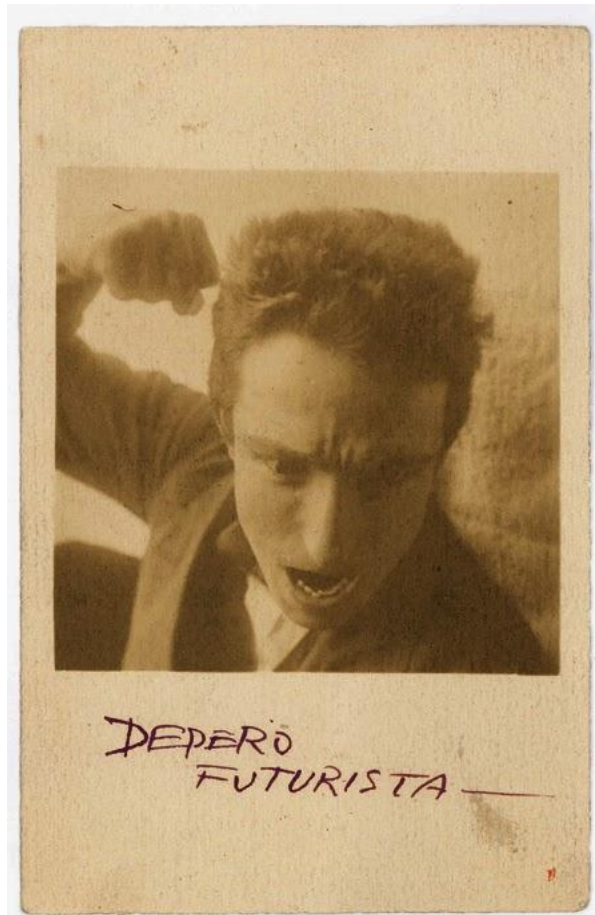
[Figura 8] *A Great Sacrifice* (1860), Gerolamo Induo



[Figura 9] *Robert Stafford Arthur Palmer* (1917), Philip de László
(quadre i referència)



[Figura 10] *Revolt* (1911), Luigi Russolo



[Figura 11] *Autoritratto con pugno* (1915), Fortunato Depero



[Figura 12] *Riot in the Gallery* (1919), Umberto Boccioni



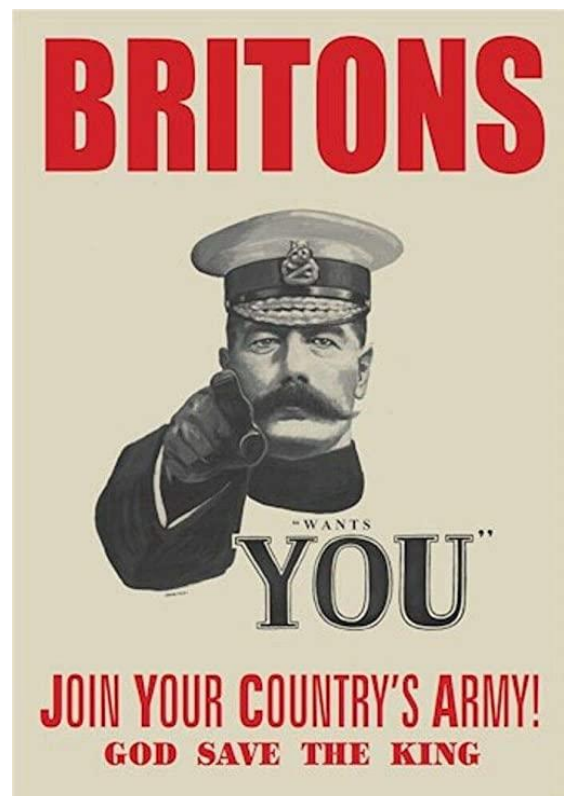
[Figura 13] *The Funeral of the Anarchist Galli* (1910), Carlo Carrà



[Figura 14] *It's men we want* (1915), Central Recruiting Committee de Toronto



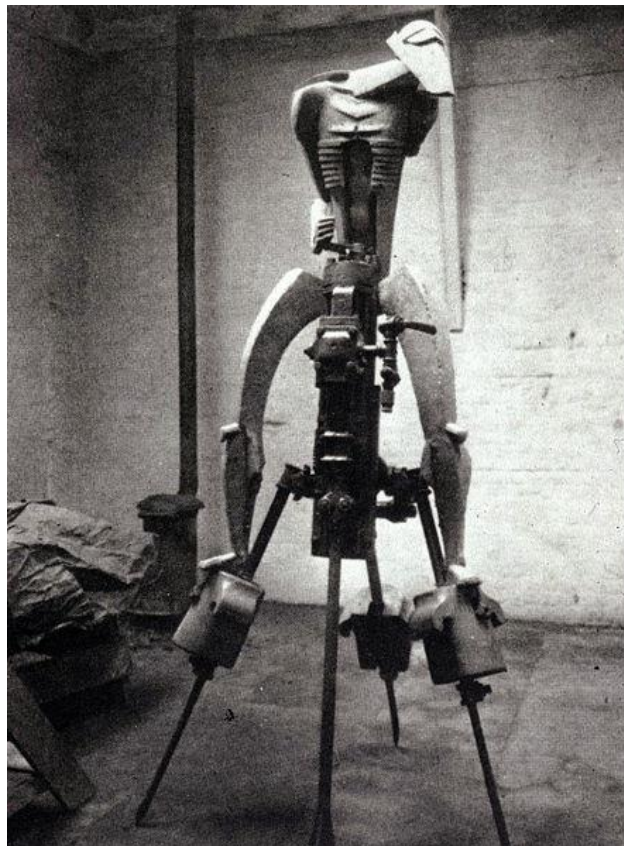
[Figura 15] *It Takes a Man to Fill it. Join the Navy* (1917), Charles Stafford Duncan



[Figura 16] *Lord Kitchener Wants You - o Britons - Join Your Country's Army!* - (1914), Alfred Leete



[Figura 17] *Daddy, what did YOU do in the Great War?* (1914), The War Office.



[Figura 18] *The Rock Drill* (1913-1915), Jacop Epstein.



[Figura 19] *Scotland Forever!* (1881), d'Elizabeth Thompson



[Figura 20] *Battle of Vitoria* (1913), de James Beadle



[Figura 21] *Gassed* (1919), de John Singer Sargent



[Figura 22] *Sturmtruppe geht unter Gas vor* (1924), d'Otto Dix



[Figura 23] *The Grenade* (1916), de Per Krohg



[Figura 24] *La Mitrailleuse* (1915), de Christopher Nevinson



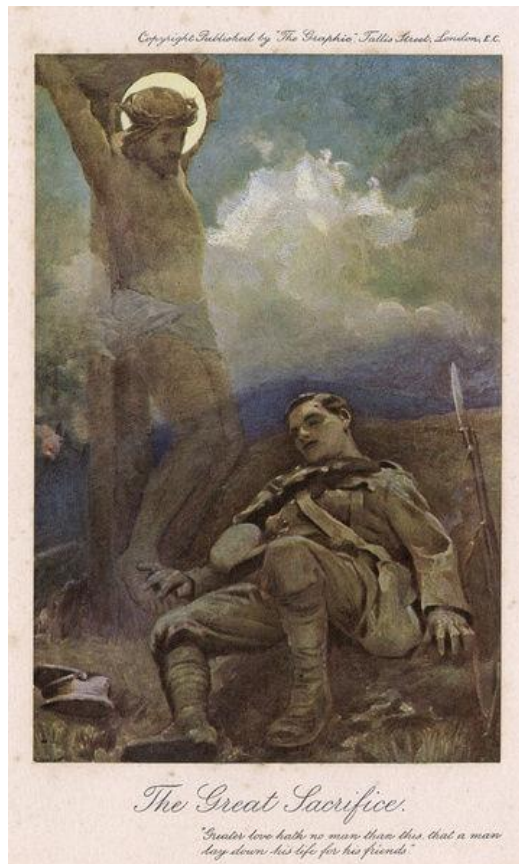
[Figura 25] *Trento blindato in azione* (1915), de Gino Severini



[Figura 26] *Blow Up* (1917), William Orpen



[Figura 27] *Ready to Start. Self-Portrait* (1917), William Orpen



[Figura 28] *The Great Sacrifice* (1914), James Clark



[Figura 29] *White Comrade* (1914-1915), George Hillyard Swinstead



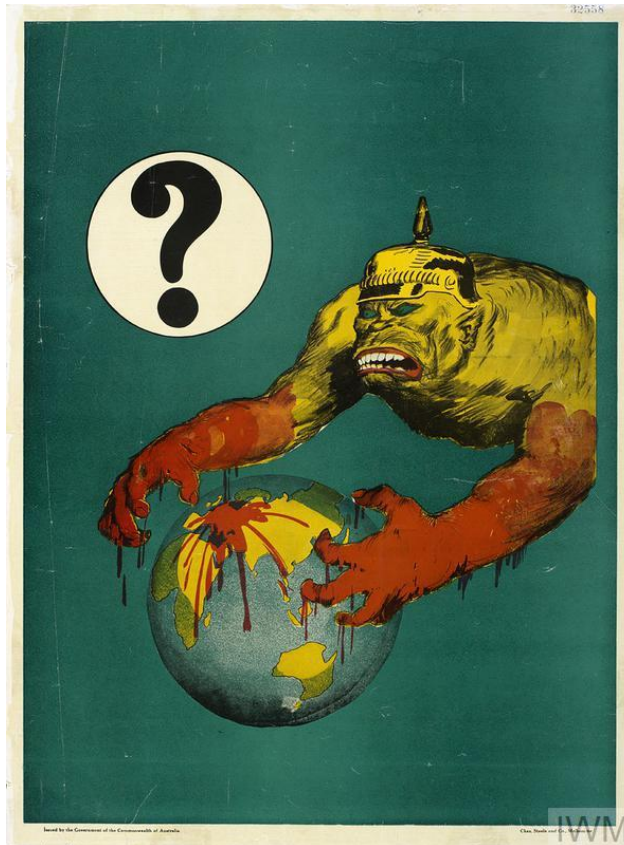
[Figura 30] *The Vision of St George over the Battlefield* (1915), de John Hassall



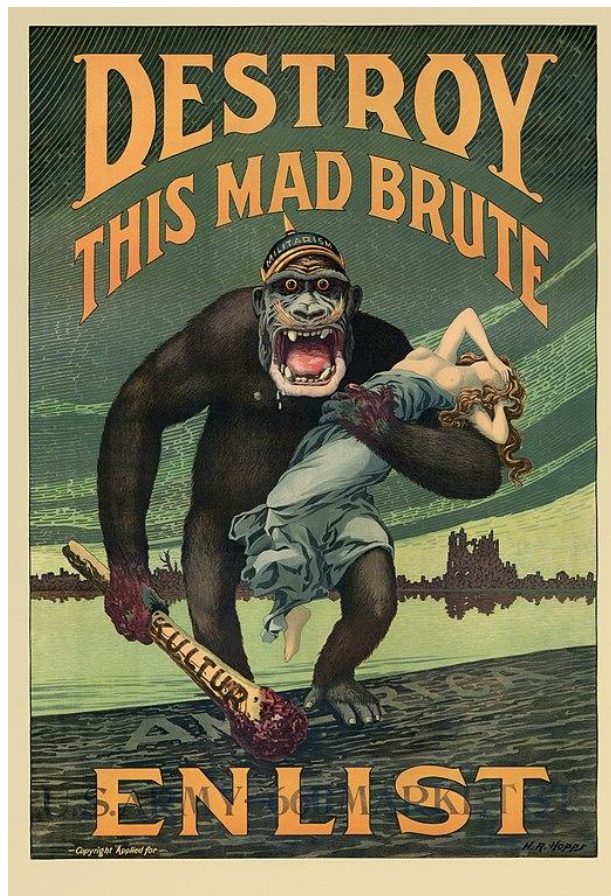
[Figura 31] *Gassed: In arduis fidelis* (1919), de Gilbert Rogers



[Figura 32] *Paths of Glory* (1917), de Christopher Nevinson



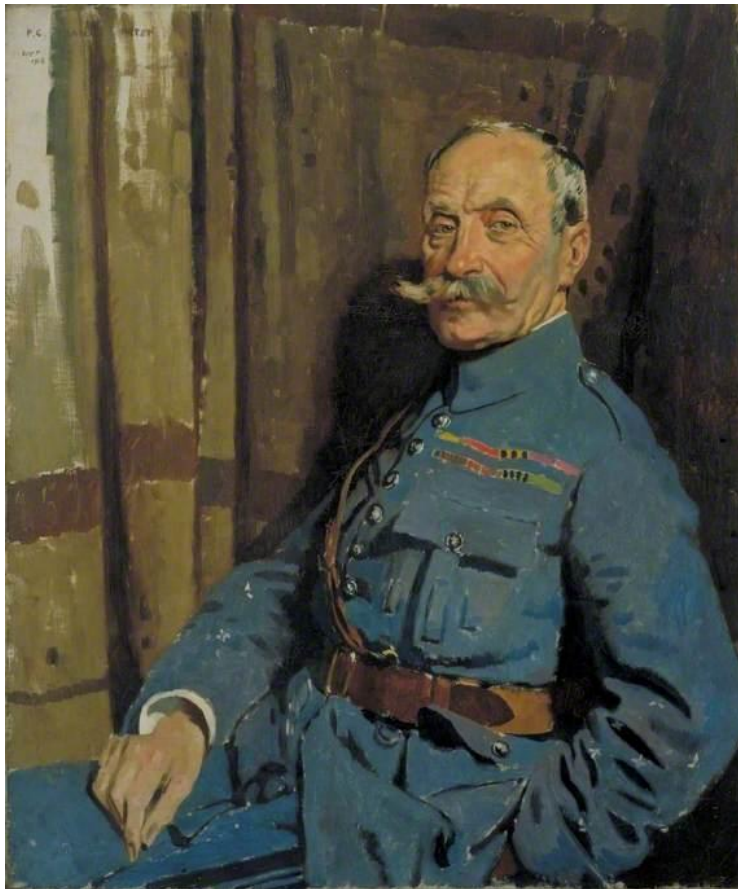
[Figura 33] ? (1918), de Norman Alfred William Lindsay



[Figura 34] *Destroy This Mad Brute* (1917), de Harry R. Hopps



[Figura 35] *Dead Germans in a Trench* (1918), de William Orpen



[Figura 36] *Marshal Ferdinand Foch* (1918), de William Orpen



[Figura 37] *Equestrian Portrait of Ferdinand Foch* (s.d.), de Georges Bertin Scott



[Figura 38] *Captain Albert Ball (1896-1917)* (1917), de Noel Denholm Davis (1876-1950)



[Figura 39] *Merville, 1 December 1914, the Meeting of George V and President Poincaré of France at the British Headquarters at Merville, France, on 1 December 1914* (1916), de Herbert Arnould Olivier



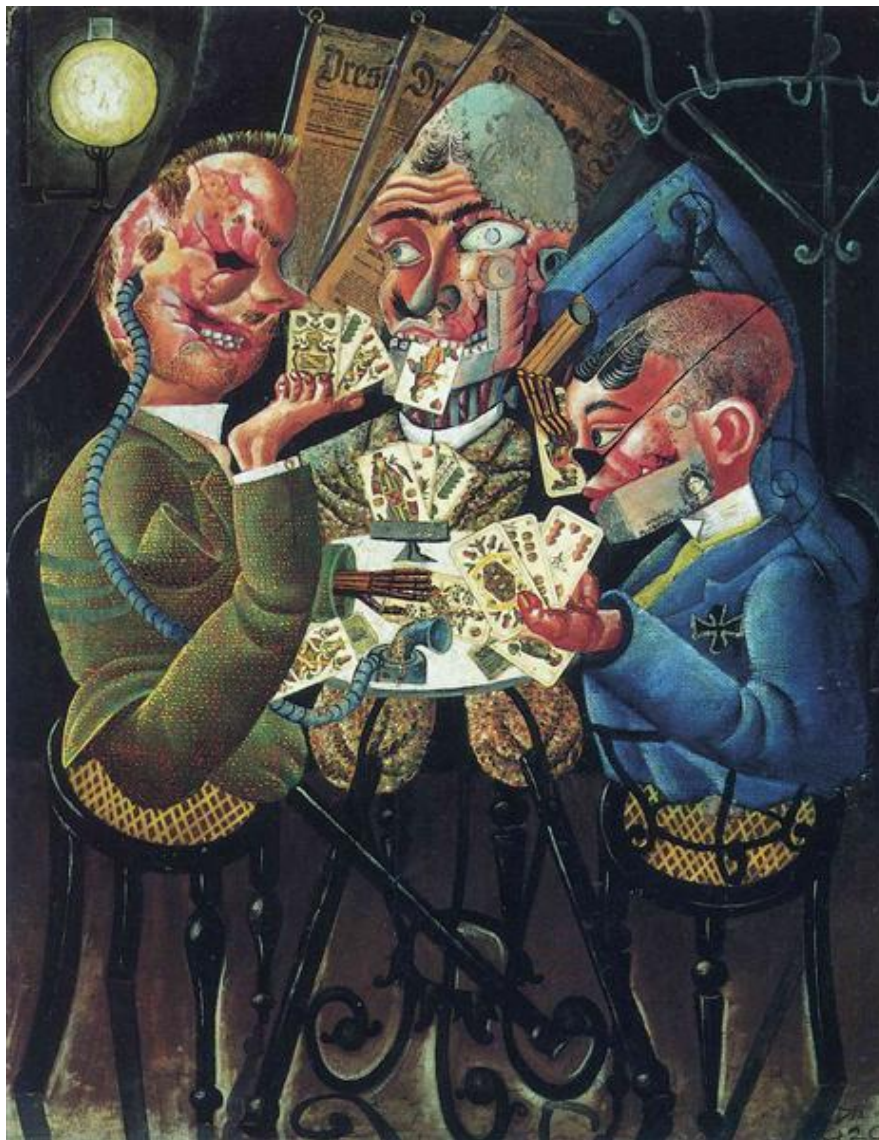
[Figura 40] *In Their Cellar in Amiens: Captain R. Maude, Department of the Army, Provost Marshal General, Awarded the Croix de Guerre by the French Authorities, and Colonel Du Tiel, Commandant d'Armes, Amiens* (1918), de William Orpen



[Figura 41] *Carnaval* (1931), de Jeanne Mammen



[Figura 42] *She represents* (1927), de Jeanne Mammen



[Figura 43] *Die Skatspieler* (1920), d'Otto Dix