



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“Arte de Género”
(Una Propuesta Personal)

TESIS

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

PRESENTA

Claudia Odette Méndez Díaz González

Director de Tesina: M.A.V. Pablo Joaquín Estévez Kubli

México, D.F., 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

<u>Índice</u>	2
<u>Introducción</u>	5
<u>1.1 El Sujeto Creador.</u>	8
<u>1.2 La representación femenina en la historia.</u>	13
<u>1.2.1 La Belleza Ideal, imágenes de la mujer desde el siglo XV hasta el s. XIII</u> □	15
<u>1.2.2 El Cuerpo desnudo y sus matices...</u>	17
El Nacimiento de Venus.....	17
La Venus de Urbino.....	18
La Venus del Espejo.....	20
<u>1.2.3 Encarnar la ternura, el dolor y la humildad...</u>	23
<u>1.2.4 De la Belleza ideal al artificio, imágenes de la mujer en el siglo XIX y XX</u> □	28
• La Mujer Fatal o Vampiresa □ ángel lascivo o demonio.....	30
• La Mujer como decadencia... mujeres insanas y prostitutas.....	37
• La Mujer como Naturaleza... objeto o fruto de consumo.....	41
<u>1.3 La modelo como musa.</u>	46
<u>1.3.1 La relación entre el artista y la modelo □ modelo de desigualdad</u>	49
<u>1.3.2 La modelo como musa □ proyección o inspiración</u>	53
<u>2.1 La mujer en el arte.</u>	57
<u>2.1.1 Los orígenes □ artistas que trabajan, pese a la desigualdad</u>	58
<u>La edad Media...</u>	58
El Primer Renacimiento... o el ideal Renacentista.....	60
El segundo gran Renacimiento... o el otro Renacimiento.....	63
Pintoras del norte de Europa □ artistas del género doméstico.....	72
<u>2.1.2 La conciencia y el poder de la Femenidad... Mujeres pintoras de Francia e Inglaterra</u>	79
<u>2.2 Igualdad y diferencia.</u>	86
• Mujeres con carácter en la Inglaterra Victoriana.....	87
• Creadoras norteamericanas del XIX... iniciadoras de la reforma moral.....	90
<u>2.2.1 Surrealismo, abstracción y modernismo □ Mujeres pintoras a principios del siglo XX</u>	95
<u>2.3 Representación del cuerpo femenino: arte erótico.</u>	106
<u>2.3.1 El desnudo a partir del punto de vista feminista □ desde la identidad biológica hasta la identificación femenina social y cultural.</u>	112
<u>3.1.- Las primeras creadoras mexicanas.</u>	120
<u>3.1.1 Asumiendo el oficio... Creadoras de inicios del siglo XX</u>	126
<u>3.1.2 Cuando el universo privado de lo femenino se vuelve público □ María Izquierdo, Frida Kahlo y</u>	

<u>Nahuí Olín.....</u>	133
<input type="checkbox"/> <u>María Izquierdo.....</u>	134
• <u>Frida Kahlo.....</u>	137
<input type="checkbox"/> <u>Nahuí Olín.....</u>	141
<u>3.2.- Arte y artistas mexicanas en la actualidad.....</u>	146
<u>3.2.1 Prófugas del arquetipo femenino en los sesentas</u> <input type="checkbox"/> <u>Carla Rippey, Mónica Mayer, Marianela de la Hoz y Magali Lara.....</u>	148
• <u>Carla Rippey.....</u>	148
• <u>Mónica Mayer.....</u>	151
• <u>Marianela de la Hoz.....</u>	154
• <u>Magali Lara.....</u>	156
<u>3.2.2 Desertoras del ideal femenino en los exóticos años ochenta</u> <input type="checkbox"/> <u>Mónica Castillo, Dulce María Núñez, Georgina Quintana y Rocío Maldonado.....</u>	160
• <u>Mónica Castillo.....</u>	160
• <u>Dulce María Núñez.....</u>	162
• <u>Georgina Quintana.....</u>	165
• <u>Rocío Maldonado.....</u>	168
<u>3.2.3 Y sigue la mata dando, creadoras mexicanas en los noventa...</u> <u>Patricia Soriano, Rowena Morales, Rocío Caballero y Patricia Torres.....</u>	171
• <u>Patricia Soriano.....</u>	171
• <u>Rowena Morales.....</u>	174
• <u>Rocío Caballero.....</u>	176
• <u>Patricia Torres.....</u>	179
<u>3.3.- Modelos pictóricos: Obra personal.....</u>	182
<u>3.4.- Análisis general de obra.....</u>	189
<u>3.5.-Análisis de seis obras Personales.....</u>	191
• <u>LA CREACIÓN, FRUTO EVIDENCIAL... ..</u>	191
<u>Conclusiones... ..</u>	208
<u>Voces, rumores y murmullos en torno a mi trabajo... ..</u>	211
<u>Bibliografía.....</u>	215
<u>Consulta en Páginas de Internet.....</u>	217
<u>Índice de Ilustraciones.....</u>	218

Introducción

La presente investigación sobre “*Arte y Género, propuesta personal*” pretende ser un reconocimiento al trabajo realizado por mujeres-creadoras quienes gracias a su fortaleza, entrega y pasión han logrado descubrir su alma, entorno y sentir a un público por demás familiarizado con el arte masculino, aquél que habla de genios o grandes maestros quienes han trazado la historia y los parámetros de lo que es el arte; mismos que enaltecieron a la mujer como madre dolorosa y abnegada, objeto de belleza, paisaje sublime o como la encarnación del mal y la perdición.

Procura ser un análisis y estudio, en primer lugar, sobre cómo ha sido representada la mujer a través de los años, desde su perfil condicionado a un ideal de actitudes y belleza impuestas por la sociedad, y su relación con los creadores al convertirse en modelo o musa inspiradora, hasta una exploración del origen, desarrollo y trascendencia del trabajo creativo de las artistas cuando decidieron acceder al universo del arte y en concreto a la pintura. Es decir, ofrece la posibilidad de esclarecer la búsqueda de identidad de género como eje conductor de lo femenino.

Pues si bien la historia del arte ha girado en torno a las mujeres pues han sido el objeto o motivo predilecto de la mayoría de artistas figurativos, es evidente que la objetualización de las mismas ha logrado con ello la supervivencia de cierto patriarcado. De ahí el interés por dar impulso y comparar la pintura realizada por creadoras que en todas las épocas, en todos los tiempos han ofrecido en sus obras expresiones personales, con enorme significado.

Vale la pena mencionar que no se pretende encontrar el “hilo negro” en cuanto a la producción artística femenina y mucho menos demeritar o cuestionar la labor de los creadores.

Sólo se pretende destacar los problemas por los que han atravesado las artistas como el anonimato, el rechazo social, el entorno familiar, etc., así como la reseña de los temas, elementos e imágenes utilizados por las creadoras al momento de tomar conciencia no sólo de género, sino al ser capaces de protagonizar sus propias obras.

Es decir, señalar la obra de mujeres reales, capaces de representar lo que son, mujeres competentes evidenciando la sumisión a la cual estuvieron sometidas o simplemente recreando lo que para ellas es ser mujer y creadora. De tal forma que la reivindicación y el análisis de sus obras no sólo es primordial para encajarlas en la historia del arte, sino para hacer reconocimiento a una labor callada.

Igualmente se procura comprobar que el arte feminista ha repercutido en la creación artística de género, pues aunque éste ha sido considerado y analizado hace poco más de treinta años, a partir de la década de los sesenta, hoy en día existen cientos de creadoras que conservan y abordan incluso el esencialismo biológico de las artistas de aquellas épocas; proclamando los órganos sexuales femeninos como emblemas metafóricos del poder de independencia de las mujeres y su libertad; plasmando temas tabú como el sentimiento ante la menstruación, el embarazo o la representación de imágenes realistas o simbólicas de vaginas, senos y otras partes de la anatomía que hasta entonces habían sido un objeto de la cosmovisión masculina.

Este es el caso de las artistas de los años sesenta en México, década donde aparece y se reconoce gracias a ellas el Arte con conciencia de Género, baste recordar a: Magali Lara, Maris Bustamante o Mónica Mayer, creadoras que supieron romper con los prejuicios que oponen la educación y producción artística a la maternidad.



A ellas debemos la necesidad de construir un nuevo imaginario de la mujer creadora. De tal forma que son influencia digamos casi obligada para las creadoras mexicanas de épocas más recientes, pues sin lugar a dudas dejaron muy en claro que las tradiciones, las semblanzas en el lenguaje del cuerpo, el erotismo, la subcultura, la denuncia y el estilo de vida de la mujer común bien podrían considerarse como dignos ejemplos de temas a trabajar.



Asimismo, incluye referencias sobre la obra de artistas que han revalorado en su obra el uso de imágenes o materiales de las denominadas artes menores o tradicionales practicadas por las mujeres a lo largo de la historia, como el bordado, tejido, flores de migajón y otras artesanías atribuidas al quehacer femenino.

Así las cosas, el escudriñamiento a la creación artística de género aspira a demostrar que las obras pictóricas o artísticas en general, plasmadas por creadoras son necesariamente diferentes a las efectuadas por hombres pues se trata de un modo diferente de ver, sentir y tocar la vida o los escenarios por los cuales han navegado las mujeres.

A pesar de que algunos estudiosos del tema acepten que no existe algo como un punto de vista femenino, que no todo el arte realizado por mujeres es feminista, o que el hecho de ser mujer afecta el carácter, el estilo o los contenidos artísticos, lo importante es reconocer que si bien el proceso creativo de las mujeres no es necesariamente distinto al de los hombres, indudablemente las mujeres han experimentado la necesidad de plantear nuevas posibilidades y nuevos símbolos de representación. Con todo y que los términos género, femenino o mujer todavía se apliquen como signos discriminatorios.

Pues en el caso del género, la propia construcción cultural de lo femenino induce muchas veces a la proyección, influencia y acción formada de las mujeres, de la misma manera que esto influye en la forma en que se adquieren y reproducen los signos simbólicos entre lo que denominan Ser y el Deber Ser femenino.

Tanto así, que el interés principal de la investigación es hacer un rescate no sólo de los iconos o "clichés" de lo que significa ser mujer, sino sobre todo el rescate de la memoria de artistas poco analizadas o reconocidas.

Y asimismo, hacer una parada, retorno o encuentro con lo femíneo para comprobar y justificar la creación de quien esto escribe, ya sea haciendo una reconstrucción o reformulación de lo femenino o haciendo referencia al cuerpo como signo potencialmente expresivo para repensar y hacer evidente la relación entre objeto y sujeto, casi siempre bajo el marco de la auto percepción y la auto representación.

Es decir, tomar como pretexto la investigación para presentar una propuesta personal respaldada por la

obra realizada en el transcurso de la práctica profesional, pues conforme la obra se ha ido desarrollando he encontrado que la producción muestra características de género; de ahí la importancia por escudriñar el tema y mostrar una serie de análisis de lo que es mi propuesta plástica.

Después de todo, cada creador sabe que las cosas que representa son en realidad simples encuentros de las cosas y situaciones concretas con las de antemano imaginadas o percibidas, para luego casi, obsesivamente, crearlas y recrearlas, hacer de ellas una reinención de la realidad.

1.1 El Sujeto Creador.

La verdad es que las mujeres nunca han contrapuesto, a los valores masculinos, valores femeninos. Han sido los hombres quienes, queriendo mantener las prerrogativas masculinas, han inventado esta división. Si han pretendido crear un dominio femenino-un reino de la vida, de la inmanencia-ha sido para encerrar allí a la mujer

Simone de Beauvoir

Ser bella y amada es condición de muchas mujeres; ser fea y saber hacerse amar es, acaso, la máxima expresión del genio de las mujeres
Averroes

*Habría que cambiar la frase y decir:
Ser bello y amado es condición de muchos;
Ser creativa, perfecta, inteligente y honesta son, apenas algunas de las expresiones del genio de las mujeres.*

Si entendemos que el arte, la creación plástica, se basa en un mundo constante de re-creación por medio de infinidad de formas, texturas, expresiones, representaciones objetivas y subjetivas, que muestran nuevas formas de ser, compartir y entender el mundo, deberíamos entonces comprender que el sujeto-creador no tiene género. Sin embargo, ya en tiempos del Renacimiento nos hacían creer que el hombre, un sujeto blanco, heterosexual y occidental, comenzó a independizarse como ser autónomo, dueño de su destino y su futuro; hacedor del llamado progreso moderno.

La construcción de este sujeto se hizo gracias a la negación de otros sujetos que le rodeaban, entre ellos, las mujeres. *La mujer pasó a ser una especie humana distinta de la masculina, donde desde un negativo quemado, el hombre occidental se construía como sujeto*¹

Es entonces, que bajo este criterio, el Sujeto-Creador a través de la historia del arte, es pues generalmente masculino, de ahí que se hable del genio y no de la genia o creadora.

Según el diccionario de la Real Academia la palabra genia no existe y genio, se define como: Persona que posee fuerza intelectual extraordinaria, capaz de inventar cosas nuevas y admirables. Cita a Schopenhauer que dice: Consiste esencialmente en la perfección y energía del conocimiento intuitivo.

Pareciera contradictorio, pues la intuición es una característica que siempre ha sido relacionada con las mujeres, incluso se ha llegado a decir que las mujeres somos más intuitivas o viscerales que racionales.

*En palabras de Marián Cao: El concepto de genio, de artista masculino occidental está fuertemente arraigado en las concepciones y clasificaciones artísticas hasta el punto de servir de guía para excluir o incluir una obra como arte o arte de segunda clase*²

Al respecto Anne Higonnet nos recuerda, al referirse al siglo XIX que: (Muchos eran) los factores que impedían a las mujeres escoger, o incluso aspirar a, cualquier tipo de carrera profesional. El factor específico más penetrante y persuasivo en materia artística era el concepto que se tenía del genio como de naturaleza exclusivamente masculina. Lentamente se fue desarrollando, a partir del Renacimiento y solidariamente unida a una jerarquía de las formas de arte, una idea según la cual la creación artística y su cualidad específica se explicaban mediante el genio. Se suponía que el gran artista nacía con genio, genio que triunfaría a pesar de cualquier obstáculo circunstancial y que se manifestaba en obras de belleza trascendental. Todas las formas artísticas se clasificaban según el grado de genio que contuviesen. La pintura histórica, mitológica o religiosa ocupaba el primer puesto entre las artes visuales, mientras que las artesanías quedaban relegadas al más bajo, y todo lo demás ocupaba algún sitio entre una y otras. La imaginación se estimaba por encima de la imitación y la concepción por encima de la ejecución. A las mujeres en cuyo trabajo se percibiese el genio se las declaraba anormales o en el mejor de los casos, asexuadas. Los atributos de la

1 L. F. Cao, Marián; “Creación artística y Mujeres”, Ed. Narcea, España, 2000, pp.15

2 L. F. Cao, Marián; “Creación artística y Mujeres”, Ed. Narcea, España, 2000, pp.26

*feminidad se oponían diametralmente a los del genio.*³

De tal suerte, la mujer no ha sido considerada como sujeto-creador o genio, sino como objeto de observación. Ver el estereotipo que se ha hecho sobre el creador da ejemplo de cómo las dicotomías de la construcción y exclusión del sujeto se renuevan y refuerzan.

Si ha permanecido la creencia de que los hombres siempre han sido los sujetos de la creación artística (los creadores) y las mujeres, principalmente, los objetos de esa creación (las representadas o relegadas), es solo por haber quedado en la historia del arte, cuando no directamente ignoradas, si minimizadas, estudiadas e interpretadas de manera incorrecta.

Cabe destacar que la Historia del Arte resalta, principalmente, a grandes creadores, todos ellos hombres, todos ellos genios. Así podemos mencionar a Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564), Sandro Botticelli (1445-1510), Leonardo da Vinci (1452-1519), Gustave Moreau (1826-1898), Vincent van Gogh (1853-1890), Salvador Dalí (1904-1989), Pablo Picasso (1881-1973), Jackson Pollock (1912-1956), por mencionar algunos.

No es necesario que alguien nos lo recuerde, basta observar las ilustraciones que llenan las páginas de los libros de arte, Los fondos o nombres de algunos museos, la popularidad de algunos artistas, todas ellas, pruebas casi irrefutables de la superioridad masculina.

Es así, que socialmente se considera que el artista es un hombre y que la actividad artística es masculina.

*Como diría Natacha Borzello Todo el mundo sabe qué pinta tiene un artista... un hombre con corbatín, blusón, pantalones manchados de pintura, una paleta y -accesorio indispensable - una modelo desnuda, muy sexy.*⁴

Sin embargo, habría que señalar que la casi inexistente presencia de mujeres artistas o creadoras en la historia se debe a un problema de exclusión social, en donde las instituciones públicas o privadas dedicadas a la enseñanza de las Bellas Artes no aceptaban a mujeres como estudiantes. Por lo tanto, sin la educación adecuada y estando recluidas en el anonimato y lo privado, su genio artístico no podía florecer.

*En palabras de Linda Nochlin a la pregunta de si había existido grandes mujeres artistas. Si no han existido equivalentes femeninos de Pollock, Picasso o Miguel Ángel, no es porque las mujeres carezcan de talento artístico, sino porque a lo largo de la historia un conjunto de factores sociales e institucionales han impedido que ese talento se desarrolle de forma libre: *El error no recae sobre nuestras estrellas, nuestras hormonas, nuestro ciclo menstrual, o en nuestros vacíos internos, sino en nuestras instituciones y educación entendida como aquello que incluye todo lo que nos ocurre desde el momento en que entramos en este mundo de símbolos, signos y señales significativas**⁵

Ejemplificando lo que Nochlin comenta, puede tomarse el problema de las creadoras-artistas a la hora de acceder al estudio del desnudo. Desde el Renacimiento y hasta el siglo XIX, el estudio del desnudo constituía una parte fundamental en la formación de cualquier artista. Sin embargo, hasta fines del XIX no se permitía aún el ingreso de mujeres a estas sesiones. Significando así al final, el no poder consagrarse a la pintura mayor por excelencia en esos tiempos, la pintura histórica o mitológica.

Aceptar las características de la mujer creadora como sujeto, era una anomalía que debía adaptarse. O bien eran definidas como no profesionales, minimizándolas al dedicarse a géneros menores, como el retrato, el paisaje, las flores o bodegones.

Es decir, la mujer sólo podía pretender un fin en la vida, ser hermana, esposa o madre. La educación artística sólo era entendida como un pasatiempo para las damas de sociedad. Así que no se trata de cuestiones de genialidad, ni de biología o naturaleza femenina, sino de un aprendizaje en desventaja.

Al respecto Linda Nochlin y Griselda Pollock afirman que: a pesar de la gran tarea de la escritura de biografías, la revisión de conceptos latentes en la historia del arte tales como la idea del genio, la distinción arte / artesanía, etc. Así como las variables clase/ raza/ género/ procedencia, son algunos de los pivotes sobre los que descansa una visión sesgada y

3 Higonnet, Anne; "Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia", en Duby, Georges; Perrot, Michelle (dir), Historia de las mujeres Vol. 4, pp. 276

4 Borzello, Frances y Ledwidge, Natacha; "Women Artists. A Graphic Guide", Londres. Camden Press, pp. 6 - 9

5 Nochlin, Linda (1971) "Why there have not been great women artists?". En Women, Art and Power and other essays, Londres, Thames and Hudson

discriminatoria de la historia del arte que silencia no sólo a las mujeres sino al arte de otras culturas y movimientos no oficiales. ⁶

Otro fue el caso de creadoras como Artemisia Gentileschi (1597-1652) o Frida Kahlo (1907-1954), entre otras, que deben a sus padres, también artistas, el fomentar en ellas la preparación y sensibilidad artística.

Nadie como ellas para presentar la incomodidad de alcances difíciles de entender en cuanto a la imagen femenina aceptada, compartiendo la necesidad de afirmarse contra-natura como sujetos en sus pinturas; y aún así los datos curiosos sobre sus vidas, llámense enfermedades, accidentes, abortos, etc. suelen anteponerse al análisis de la creatividad y, porque no decirlo, a la genialidad en sus obras.

Con esto podemos concluir, que existe entonces hasta hoy un gran desafío: el de romper con el estereotipo ancestral que pone en el cuerpo masculino la capacidad de contener al sujeto de la apropiación y la posesión del objeto llamado mujer.

Construir la mirada, el sentir de lo femenino es y será el reto de la mujer artista, reto que no permanece necesariamente en los prejuicios del genio creador, en los usos y costumbres o en las instituciones sino en la trampa antológica que implica aceptarlo.

Como dijo Raquel Serur: Construir la mirada femenina es embarcarse en la más utópica de las empresas, y en ello reside su mayor virtud. Porque construir la mirada femenina no quiere decir solamente trasladar al cuerpo femenino la capacidad de sujeto que ha debido monopolizar históricamente el cuerpo masculino o “conquistar para la mujer la soberanía de la mirada que el hombre ha reservado para sí”. ⁷

En el comentario de Elena Serret: La identidad femenina, es por una parte, la auto percepción de alguien como perteneciente genérico mujeres o, más simplemente, su interpelación por el apelativo mujer, y por otra, la percepción social de lo que son las mujeres, es la traducción imaginaria de un ordenador simbólico primordial. ⁸

Con lo antes mencionado podemos asegurar que el sujeto-creador femenino se va re-haciendo, re-inventando a lo largo de la vida con experiencias existentes dentro de su entorno social; llámese la estructura de poder, los deseos, así como las limitantes condicionadas que van conformando su identidad que no solo es cuestión de género, sino de la formación de un largo y complicado proceso humano.

Desgraciadamente como podemos apreciar la pasividad y la sujeción en el camino de las mujeres por el arte es la constante, más adelante tendremos oportunidad de adentrarnos y mencionar los terrenos en donde la mujer sólo ha sido concebida según los modelos impuestos ancestralmente, ya sea como mujer fatal, virgen, modelo, madre etc., limitándola así, a sólo ser musa inspiradora.

6 L. F. Cao, Marián; “Creación artística y Mujeres”, La creación artística: un difícil sustantivo femenino Ed. Narcea, España, 2000, pp.22

7 Serur, Raquel; “Ocho mujeres en el arte hoy”, Mirada femenina y creación artística, Ed. Museo de Arte Moderno-INBA, 2000, pp. 10

8 Serret, Elena; “Identidad Femenina y Proyecto Ético”, UAM, México, 2002, pp. 31

1.2 La representación femenina en la historia.

*No existe un pasado original que se deba redimir:
existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios,
el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra.
Existe por encima de todo la búsqueda del origen.*

Ana Mendieta

Bien podríamos iniciar asegurando que a través del estudio de las actividades artísticas en el pasado -Historia del Arte-, la percepción que se tiene de la mujer se da como mero objeto de contemplación o inspiración.

Para el hombre, el creador, el genio, todos los derechos; para la mujer, todos los deberes, incluido el de encarnar la virtud, la maternidad, la sumisión, el honor, la ilusión, el trabajo, la caridad e incluso la lujuria...

Los artistas, todos los artistas han sido quienes mejor la expresan, ya que según ellos saben analizarla y sintetizarla, incluso cuando la representación que de ella hacen sólo es un simple reflejo de los gustos y costumbres de su tiempo. Normalmente los hombres dan un rostro y un cuerpo a su ideal femenino. Respecto a la imaginería la dibuja, pinta o modela tal como la ve o como desea verla.

Baste recordar o remontarnos a la más temprana etapa del arte, a las cavernas del período auriñaciense y sus Venus, ya sea la de Willendorf o la de Laussel, aquellas horribles representaciones de mujeres, con exageración de los atributos sexuales enormes senos, caderas y vientre que simbolizaban, en aquella época, lo que más se admiraba en ellas: la fecundidad, el ciclo mujer – procreación.

O bien, referirnos a ciertas pinturas, ya del siglo XIX, donde a la mujer se le disfraza tal vez con fines eróticos con un arnés, apareciendo literalmente estrangulada más que exaltada en sus voluptuosidades.

Un ejemplo de lo dicho anteriormente y que refleja en demasía lo expuesto, puede apreciarse en las palabras del crítico de arte Baudelaire quien simbolizó el pensamiento de los artistas de su tiempo y que sigue siendo, para los del nuestro, una constante referencia. *Acerca de la mujer Baudelaire expone: El ser que constituye, para la mayoría de los hombres, la fuente de los más deleitosos*

*e incluso digámoslo para vergüenza de las voluptuosidades filosóficas – más duraderos placeres (...), la mujer, en una palabra, no es solo, para el artista... la hembra del hombre. Es más bien una divinidad, un astro, que condiciona todos los pensamientos de la mente masculina; es como una reverberación de todas las gracias de la naturaleza condensadas en un solo ser; es el objeto de la admiración y de la curiosidad más vivas que el espectáculo de la vida puede ofrecer al que la contempla. Es una especie de ídolo, tal vez estúpido, pero deslumbrante y fascinador, ante cuya mirada la voluntad se siente cautivada y paralizada (...) Ella es, sobre todo, una armonía general, y no sólo en su porte o en el movimiento de sus miembros, sino también por obra de las muselinas, y tornasoladas sedas con que envuelve su cuerpo.*⁹

Si así conciben a la mujer, como un objeto de uso o lujo y a lo mucho capaz de imitar los pensamientos del hombre, objeto divino agradable de ver y de manipular, a la vez esposa, cocinera, cortesana o dulcinea y tanto más grata a la vista cuando se adorna; la pregunta sería, ¿Dónde queda lo que hace de ella un ser en sí? ¿Dónde su inteligencia y su participación en el desarrollo de la historia? Ahora mismo en pleno siglo XXI, por numerosas que puedan ser las mujeres profesionistas, cultas y preparadas, aún seguimos cargando esa gruesa loza.

La fetichización del cuerpo femenino hecha por los hombres los ubica en el lugar privilegiado del mirar. La concepción que hoy tenemos acerca del cuerpo de la mujer no es la misma que hace unos cientos de años, ésta se va modificando, resignificando, revalorizando, a lo largo de la historia y acorde a los ideales en boga en cada período.

Lo importante es hacer una reflexión, no sólo sobre la historia de la mujer a través de los tiempos, sino conocer la representación que de ella se ha hecho en el arte.

9 Roussetat, Jean; *“La Mujer en el arte”*, Ed. Argos – Barcelona, 1997, pp. 15

1.2.1 La Belleza Ideal, imágenes de la mujer desde el siglo XV hasta el s. XIII...

*El Hombre para el campo y la mujer para la casa;
El hombre para la espada y la mujer para la aguja;
El hombre con la cabeza y la mujer con el corazón;
El hombre para mandar y la mujer para obedecer;
Todo lo demás es confusión.¹⁰*

Estudiar la forma en que las imágenes de las mujeres han sido tratadas en el arte, principalmente occidental, ya de entrada se antoja interesante, ya que nos ofrece la posibilidad de acercarnos a los innumerables supuestos que de la feminidad o sexualidad femenina, se han construido a lo largo de los siglos.



Es en la época renacentista, que empezó a desarrollarse en el siglo XV en las principales ciudades de Italia, donde se da una modificación en cuanto a los gustos y tendencias en la producción artística. Ya que no podían sólo retomar el arte de los griegos y los romanos, y cuya mayor aportación fue la nueva percepción del cuerpo que se mantendría hasta finales del siglo XVIII no limitándolo, a través de la mirada, ni a la armonía de las formas. Es decir, la belleza femenina idealizada, creada y exaltada por la mayoría de los autores, se veía menospreciada en los tratados artísticos por ser menos armónicas que las masculinas. Los senos que podían ser vistos como protuberancias ventajosas, eran representados por algunos pintores renacentistas como porciones de carne flácida.

Ilustración 1

Se dice que Durero (1471-1528) es uno de los primeros artistas que plasmó la diferencia entre pintar un hombre o una mujer.

Fernando Checa comenta al respecto: Su Némesis correspondería a la versión del ideal femenino que realizó Vitrubio.¹¹ Esta obra supone un hito en la historia de las proporciones femeninas, pues las medidas ideales eran las masculinas.

Alejandra Val Cubero resume esta época de la siguiente manera: Hay historiadores del arte que piensan que no fueron los italianos, sino los pintores de los países del norte los que primero se preocuparon por pintar las diferencias corporales y sexuales entre los sexos. Pero no hay que olvidar que Durero viajó a Venecia en 1494 y que la pintura veneciana influyó notablemente en sus obras. Venecia se convirtió, entre 1500 y 1550, en el centro de la producción de imágenes femeninas desnudas, Giorgione (c. 1477-1510) primero y posteriormente Tiziano (c. 1488-1576) con sus Venus, marcarían un momento clave en la representación del desnudo femenino recostado. Entre las representaciones del desnudo femenino creadas por los artistas italianos y por los artistas holandeses existe una gran diferencia no sólo técnica sino sobre todo temática. En el arte italiano la imagen femenina, y en especial la imagen del desnudo, forma parte integrante de una actitud que implica la relación entre lo mágico-mítico y lo real, de aquí que se pinten cuadros de mujeres idealizadas ajenas a la vida cotidiana. En Holanda, sin embargo, el protestantismo eliminó en su arte a la virgen como modelo femenino. La ausencia en el norte de un vigoroso movimiento neoplatónico impidió la identificación en la pintura de la figura femenina con el ideal de belleza. En su lugar, la imaginería del hogar y de la vida cotidiana ocupó un lugar central en la iconografía holandesa,

¹⁰ Tennyson, Alfred; *“The princess”*, Oxford University Press, Londres, 1916, líneas 427-431, Traducción para *“Imágenes pictóricas de la mujer en el siglo XIX”* de Alejandra Val Cubero.

¹¹ En esta obra, también conocida como la Fortuna (1502) la idea de belleza del cuerpo femenino, la extraña colocación sobre la inestable esfera, el papel compositivo y equilibrador de las alas y el manto de la alegoría nos recuerdan que estamos ante una estética diferente a la propuesta por los italianos. Checa, Fernando; *“Alberto Durero”*, Madrid, Historia 16, 1993, pp.54

como microcosmos de la comunidad bien gobernada. La mujer hacendosa, la mujer en el hogar, ha sido especialmente representada por pintores como Jan Vermeer (1632-1675) y Peter de Hooch (1629-1684).¹²

Con lo antes citado damos cuenta de que la imagen del ideal femenino corresponde a transformaciones conceptuales relacionadas con lo social y lo religioso y en, este caso, el desnudo se daba lo mismo para representar lo sagrado o lo profano. Ejemplificando, nada hay de asombroso si atendemos solo el aspecto visual de las formas, lo mismo puede coexistir un Tiziano que plasma regordetas Floras, con las áureas ninfas o sílfides de Botticelli, quien dicho sea de paso, hacía de ellas madonas o alegorías paganas.

Podríamos mencionar para ilustrar lo antes dicho tres obras, pertenecientes a los siglos XV, XVI y XVII, producidas, claro está, por diferentes pintores en circunstancias y tiempos distintos. Todas ellas reconocidas universalmente en la historia del arte. “El Nacimiento de Venus” de Botticelli (c.1445-1510), “La Venus” de Urbino de Tiziano (c.1488-1576), y la “Venus del Espejo” de Velázquez (1599-1660). Piezas que tienen en común, la historia de la diosa Venus, que aunque primordialmente se la conoce como diosa del amor y de la belleza, los romanos y autores de la antigüedad, la consideraban también como protectora del matrimonio y la fecundidad, protectora de las novias, *Venus marina* del mar y sus navegantes, *Venus victoriosa* de los caballeros en las batallas, gobernadora de los carnavales florentinos y venecianos, etc.

12 Cubero, Val, Alejandra; “La percepción social del desnudo femenino en el arte”, Pintura, mujer y sociedad, Ed. Minerva, Madrid-España, pp. 55

1.2.2 El Cuerpo desnudo y sus matices...



El Nacimiento de Venus

Ilustración 2

Para Ernst Gombrich, El Nacimiento de Venus, simboliza lo siguiente: Esta Venus evoca el ideal ciceroniano de refinamiento y cultura. Representa por tanto una metáfora de la vida moral ya que los seres divinos se distinguían por ser prototipos ejemplares.¹³

El crítico Aby Warburg relacionó “El Nacimiento de Venus” con un acontecimiento histórico concreto, y al respecto comenta lo siguiente:

Si en la Giostra de Poliziano se mencionaba la justa organizada por Juliano de Médicis en honor a Simonetta Vespucci, ¿No era posible que los dos cuadros de Botticelli, El Nacimiento de Venus y La Primavera tuvieran que ver con la belleza y la muerte de Simonetta? Warburg identificó con Simonetta a la diosa de la primavera que recibe a orillas del mar a la recién nacida Venus y sugiere lo mismo para la diosa que esparce flores en La Primavera. El rostro serio de Venus posiblemente proviene de un poema de Bernardo Pulci en el que implora a Venus que devuelva a tierra a la bella ninfa Simonetta.¹⁴

Si fue así, observamos que finalmente ya sea en Simonetta Vespucci, una mujer real, o en la inspiración de temas mitológicos, con la obra “El Nacimiento de Venus”, se hace una apertura del arte profano, donde la belleza convive junto al deseo.

Resumiendo lo que Alejandra Val Cubero comenta al respecto: Según los teóricos neoplatónicos, la belleza expandida por el universo adquiere dos formas que están descritas simbólicamente bajo dos imágenes de Venus, La Venus Celeste y la Venus Vulgar. La obra el nacimiento de Venus inmortaliza a la primera, mientras que La Primavera representa a la segunda. Si la Venus celeste tiene un origen celestial es porque nace sin intervención divina de los testículos que cayeron sobre la espuma del mar cuando Urano, dios del cielo, fue castigado por Saturno. La Venus Vulgar es fruto del amor entre Júpiter y Juno, y por ello, al tener madre, contiene materia y habita en una esfera inferior, el alma cósmica. Ambas Venus no son dos versiones que se contraponen sino que se complementan.

Interpretando a Panofsky, en sus estudios sobre iconología con respecto al Nacimiento de Venus, donde ésta aparece desnuda y es la representación de la diosa del amor. La figura desnuda es la Venus Celeste que simboliza el principio de la belleza universal y eterna, pero que sólo existe en la idea, en la mente. La Venus Vulgar retratada en La Primavera significa la belleza de lo terrenal.

En conclusión se puede decir que Venus y cualquiera de sus representaciones nos deben remitir, no sólo a verla como una diosa del placer, sino como la viva representación del amor, la caridad, la liberalidad y magnificencia, la gentileza y la modestia, la dignidad, el encanto y el esplendor.

Solo restaría hacer una breve descripción de la obra para ubicarla. En el ángulo superior izquierdo se encuentran dos personajes alados y enlazados que soplan, el moreno es Eolo, el viento frío del huracán, el rubio y de aspecto más delicado

13 Gombrich, Ernst; “Imágenes Simbólicas”, Ed. Debate, Madrid-España, 2000, pp. 33

14 Comentario de Aby Warburg, ubicado en Tres diosas que aún no son mujeres, de Cubero, Val, Alejandra, “La percepción social del desnudo femenino en el arte”, Pintura, mujer y sociedad, Ed. Minerva, Madrid-España, pp. 137

Entre los antepasados de la ninfa, Warburg encontró a la Victoria romana y a la ménade griega, en ambas figuras femeninas el movimiento expresaba el triunfo de la conquista, Para Warburg el estudio de la obra El Nacimiento de Venus sirve para mostrar que el Quattrocento tuvo predilección especial por las figuras femeninas con ropajes agitados y que éstas aparecían a menudo con el nombre de ninfas.

es Céforo, la brisa más suave. En el centro, Venus, de pie sobre una concha, cubriendo su pecho con la mano derecha y con la izquierda sujetando un mechón de la rubia cabellera que cubre su sexo. Venus se ve deslizada a la orilla por el mar donde la Hora de la Primavera esparce un manto de flores para recibirla, al tiempo que las rosas surgen también del aliento de los céfiros.

Cabe señalar que en la obra se ven representados los cuatro elementos, aire, agua, tierra y fuego, Tal vez haciendo alusión a la comunión del espíritu con la materia. En este sentido según Panofsky, este cuadro es casi una síntesis pictórica del Renacimiento, pues atrajo a los hombres de aquella época por su anhelo de renacer.

La Venus de Urbino



Ilustración 3

Sin lugar a dudas Tiziano es el pintor más importante del siglo XVI veneciano. Sabido de todos es, que contó con el mecenazgo de las familias más acaudaladas de Venecia y Roma, lo mismo fue caballero que conde, pero ¿por qué hacer gala de ello? Por la simple razón de que esto nos sirve como base para comprender que al estar al servicio de la corte y los ricos, su obra fue solicitada, porque representaba como ninguna otra, la delicadeza, la elegancia y el lujo tan estimados por las clases altas.

Venecia, es la ciudad donde el sentido del refinamiento que adquieren las maneras cortesanas tuvo grandes repercusiones en el arte y en la forma de representar a la mujer, con un carácter más bien erótico.

Al respecto Fernando Checa comenta: Los cuadros de desnudos femeninos del pintor italiano excluyen cualquier interpretación neoplatónica para centrarse en las características físicas del desnudo de Venus. La Venus de Urbino es una pintura erótica con complicadas elaboraciones simbólicas de carácter moral o político.¹⁵

El historiador Edgar Wind también entiende el cuadro de Venus de Urbino como un canto al placer al atribuir a la Venus rasgos y atributos que trascienden el lenguaje mitológico, como el manto rojo -color representativo de la nobleza veneciana- que hay detrás de la figura desnuda, las dos sirvientas, el interior de la casa...¹⁶

En este caso, La Venus de Urbino, descrita por Wind nos recuerda el origen de la misma, la cual, dicen, fue realizada para la ceremonia de matrimonio entre Guivaldo della Rovere y Giulia Varano en 1534. En el Renacimiento se tenía por costumbre regalar, sólo entre las clases altas, cuadros entre los esposos, con la idea de que mediante el disfrute estético concibieran hijos bellos y fuertes. El ajuar de la novia se guardaba en cassonis, pequeños cofres, decorados con escenas mitológicas.

Y esto es exactamente lo que nos muestra la obra de Tiziano, una mujer desnuda, acompañada de un perro con la mirada dirigida al espectador, quizá para mostrarse feliz por el acontecimiento y en segundo plano dos doncellas guardando el ajuar en un cassoni ofrecido por su esposo.

La Venus de Urbino, no fue el único caso de obra realizada como regalo nupcial, el mismo Tiziano pinto *Amor Sagrado*, *amor profano* para celebrar el enlace de Niccoló Aurelio con Laura Bagarotto, por mencionar otro ejemplo.

Si entendemos con lo antes mencionado cuál era el pretexto y objetivo de estas obras, en el caso de La Venus de Urbino

15 Checa Fernando; “Tiziano y la monarquía hispánica”, Madrid, pp.99

16 Wind, Edgar; “Los Misterios paganos del Renacimiento”, Ed. Barral, Madrid-España, 1972, pp. 25

salta a la vista el fin lascivo de la misma. ¿Por qué? Observemos que la figura femenina ahí retratada más que taparse el sexo con la mano izquierda parece que lo está acariciando. La presencia del perro también nos sugiere, un doble significado, ya que este animalito además de ser temperamental y promiscuo, posee las cualidades de la fidelidad, amistad y protección.

Qué más podría exigir o esperar el esposo, el recién casado de su mujer. Estamos ante una representación de Venus, como protectora del matrimonio y la fecundidad, cuya finalidad además de la procreación, será el convertirse en objeto del deleite sexual. La mujer al servicio del hombre.

El matrimonio debió convertirse para la mujer aristocrática en esa época quizá su única aspiración, su estado mejor y perfecto, donde su educación y tiempo debía girar en torno a la familia.

Por lo cual podemos comprender como el sentimiento moral y erótico en esta pintura no se contraponen. Pasa a ser el manual de la perfecta casada.

La Venus del Espejo



Interpretando el texto de *Carl Justi*, “*Velázquez y su siglo*”. Para entender el por qué de lo enigmático de esta imagen de Venus, vale la pena mencionar que Velázquez, la realizó rompiendo los moldes pictóricos de su época.

Ilustración 4

Primero, quizá, por su estatus como pintor recién ingresado a la corte, lo cual influyó en su forma de percibir el mundo y representarlo. Segundo porque, su vida como artista coincidió con cambios importantes en lo que se refiere a técnicas y estilos pictóricos. Tercero porque fue en ese momento cuando el pensamiento mágico-mítico declinó para dar paso al pensamiento racionalista. Este cambio se da por el desarrollo de la ciencia moderna y los descubrimientos de Galileo, Descartes o Copérnico. Y por último ya que no existía un ideal de mujer, puesto que el mecanismo de feminización no estaba desarrollado, la figura femenina que plasmó no coincide con un estereotipo, haciendo su lectura aún más compleja.

Velázquez ya no representó a la mujer, a la Venus de acuerdo con el modelo de belleza renacentista. *Al respecto J. Antonio Maravall Comenta: En Velázquez, la hermosura o la fealdad, la gracia o la torpeza, la elegancia o la deformidad, son de cada persona.* ¹⁷

Logra entonces renunciar a la falsa pretensión del idealismo, captando de la naturaleza, de la realidad sólo lo necesario. De hecho hubo quienes aún no estando acostumbrados a ello pensaron que muchos de sus cuadros estaban incompletos.

Como ejemplo la misma “Venus del Espejo”, donde difumina la silueta de la cara de la modelo y la reduce a unas cuantas manchas, como había hecho ya anteriormente con *Las Meninas* y *las Hilanderas*. Se dice que la Venus del Espejo, fue encargada y colgada al techo de uno de los aposentos de Don Gaspar Méndez de Haro, Marqués de Eliche en 1651. Aunque posteriormente fue regalada a la familia de Alba, tras el matrimonio de su única hija. Y así sucesivamente hasta llegar, desde 1906 a la National Gallery de Londres. ¿Por qué hablar del destino final de la obra? Simplemente porque ello nos permite hacer dos comentarios interesantes sobre la misma.

17 Maravall, José, Antonio; “Velázquez y el espíritu de la Modernidad,” Madrid, pp., 124

Alejandra Val Cubero nos comenta: *En 1914 La Venus del Espejo, fue acuchillada por Mary Richardson, una feminista que vio en ella una imagen que reflejaba de manera clara el sometimiento de la mujer en el arte y que se exponía, por tanto, para perpetuar la sumisión de las mujeres en la vida social.*¹⁸

Edward Snow se sirvió de esta obra para oponerse a las teorías feministas que caracterizaban la mirada masculina como voyerista, fetichista, patriarcal y falocéntrica. *En la Venus de Velázquez es justamente el espejo el objeto que permite que ella sea la espectadora. Es el espejo quien media entre el cuerpo de Venus y nuestra mirada como espectadores.*¹⁹

¿Será que utilizó el espejo para representar la fugacidad de la vida y la belleza? O se trata sólo del gusto por este recurso, pues no olvidemos que en las Meninas aparecen difuminados en un espejo los rostros de los monarcas. De cualquier forma las dos obras son bellas y un buen ejemplo del arte español.

Marián Cao comenta: *Con espejo o sin espejo, muchas de las representaciones de los desnudos del arte occidental inciden en la representación de la mujer como cuerpo que se observa y a la mujer, sabiéndose observada. La mayoría de las representaciones muestran a mujeres tumbadas, postradas, sin acción, desvanecidas, como parte del paisaje para ser consumido, observado y disfrutado. Este podría ser uno de los motivos por los cuales, en 1914, una sufragista atacó a La Venus del espejo de Velázquez.*²⁰

Atinadamente, digamos para concluir, que la mirada de la mujer ante el espejo en la pieza de Velázquez es la de reconocimiento en el personaje como objeto, la mirada sesgada que lanza al espectador es de seducción, de aceptación ante la supuesta contestación de quien la mira. Es el aviso una vez más de que la mujer no debe mirar, sino sólo ser mirada.

18 Cubero, Val, Alejandra, “La percepción social del desnudo femenino en el arte”, Pintura, mujer y sociedad, Ed. Minerva, Madrid-España, pp. 166.

19 Cita tomada por Cubero, Val, Alejandra, “La percepción social del desnudo femenino en el arte”, Pintura, mujer y sociedad, Ed. Minerva, Madrid-España, pp. 166-167 de Snow, Edward; “Theorizing the male gaze, some problems”, Ed. Representations, 25, 1989, pp. 38

20 Cao, L .F., Marián; “Creación artística y mujeres”, Ed. Narcea, Madrid-España, 2000, pp. 34-35.

1.2.3 Encarnar la ternura, el dolor y la humildad...

*Todo el organismo de la mujer está adaptado
A la servidumbre de la maternidad y es,
Por tanto, la presa de la Especie.*

Simone de Beauvoir

Con respecto a las alusiones o iconografías religiosas es posible descubrir también en ellas, el papel que desempeñaba la mujer. Utilizaremos como referentes más importantes tres iconografías religiosas. La mujer como Eva en el Génesis, su presencia en el nuevo Testamento en los nacimientos o natiuidades, así como las diversas representaciones de Vírgenes o María Virgen.

Como bien sabemos el Génesis es el primer libro de la Biblia, en el cual se refieren los principios del mundo o la creación, sin embargo, uno de los motivos que más se ha representado del mismo, es el que habla sobre el tan llevado y traído pecado original, donde Eva no sólo se dejó tentar sino que tentó a su compañero Adán invitándolo a morder la manzana; motivo por el cual las representaciones que se realizaron de estos dos personajes a lo largo de la historia del arte serán sin lugar a dudas estereotipadas. Ambos siempre plasmados en actitud de culpa y vergüenza, pero curiosamente, mientras Adán aparece tapándose los ojos con las manos, Eva lo que se cubre son los senos y el pubis.

*Con respecto al tema Alejandra Val Cubero Comenta: Adán se representa en situación de no ver y Eva, de no ser vista. La figura de Eva se adoptará como la *imagen femenina* por excelencia, y será reproducida hasta el siglo XIX. La figura de Adán, sin embargo, desaparecerá prácticamente a finales del siglo XVI. De acuerdo con la visión agustiniana, la redención de *la mujer* pasará por someterse a la disciplina y control del cuerpo, ya que es pecadora. Sabe que va a ser continuamente observada y, por lo tanto, su postura debe reflejar esas miradas externas.*²¹

Así podemos observar ya el origen de la mujer como ente u objeto observado y dar cuenta que tiene sus raíces en el cristianismo. Motivo para que artistas, teólogos y moralistas establecieran, cual debía ser el comportamiento de las Mujeres.

¿Muy conveniente no?

Era más fácil echarle la culpa a Eva por tentar al pobre e inocente de Adán, que asumir su parte de culpa, convirtiendo así a nuestro hombre en víctima y a la mujer-mala-inconsciente-seductora-pecadora en victimaria. Me parece que estamos ante todo, frente a la máxima expresión de cobardía. ¿Acaso Adán no tenía poder de discernimiento? Eso nunca lo sabremos, pues ya la Biblia, los hombres que escriben la historia, nos relatan lo contrario.

Pasemos a las representaciones de los nacimientos de Jesús, a simple vista estos reflejan el ideal de las relaciones familiares, padre-hijo-madre, así como la interpretación de las condiciones del nacimiento. *Para Antonia Fernández Valencia: En los nacimientos, la figura clave en el ámbito familiar era la mujer. En este campo de las estructuras familiares, la iconografía de la Reforma es la de los retratos de familia; en el catolicismo, además, con la imagen religiosa de la Sagrada Familia.*²²

La vasta producción de los nacimientos es innumerable, pues se conocen desde la época medieval en el siglo XVI y en menor medida, hasta el s. XVII. Lo importante aquí, es la representación misma del hecho, el alumbramiento. Vale la pena destacar en las natiuidades sólo la presencia de mujeres o ángeles y a lo mucho el padre-José, quien aparece como un observador pasivo. Quizá porque es un asunto netamente relacionado sólo con las mujeres y tal vez la realidad social más frecuente, en aquella época, pues las madres sólo eran asistidas por comadronas, versión femenina de los médicos gineco-obstetras de nuestros días. La reiteración de la temática en toda Europa, además de señalarnos esta realidad, se conecta con la realidad demográfica y el pensamiento económico-político del siglo XVI.

Antonia F. Valencia nos refiere al respecto: Europa se recupera de la crisis demográfica del s. XVI, pero además, es el
21 Cubero, Val, Alejandra; “La percepción social del desnudo femenino en el arte”, Pintura, mujer y sociedad, Ed. Minerva, Madrid-España, pp. 61

22 Valencia, Fernández Antonia; La pintura fuente para la historia de las mujeres, “Creación artística y mujeres”, Ed. Narcea, Madrid-España, 2000, pp.64

tiempo de la formación de un nuevo concepto de Estado que, para configurarse, exige población que genere recursos y mano de obra laboral y militar. ²³

Queda claro, una vez más, que la función en este caso de la mujer solo es la demográfica. Una suerte de maquina reproductora que copula, no por vicio ni por fornicio, sino sólo por dar hijos al servicio. Recordemos que la Iglesia católica, condena cualquier tipo de control de la natalidad y no acepta más relación sexual en el matrimonio que la que tiene como fin la procreación.

En lo que respecta al misterio de la Anunciación o a la representación de María-Virgen, se dice que al menos en la Italia de comienzos del siglo XVI, tenían que respetarse aún los códigos iconográficos del Quattrocento. El pintor tenía que elegir oficialmente, entre cinco actitudes preestablecidas: La turbación (la Virgen está sorprendida), La reflexión (trata de entender), La interrogación (plantea preguntas), La sumisión (se arrodilla, baja la cabeza y acepta su misión) y finalmente, El merito (se encuentra sola y lleva ahora dentro de sí al hijo de Dios). Por donde se vea, María debe advertir y conformarse ante la gran empresa encomendada. Por eso es que la figura de la Virgen fue objeto de devoción, por cuanto encarna los valores y virtudes cristianas. En ella también el Verbo puede hacerse carne.

Haciendo un paréntesis recuerdo cuando mis abuelas se referían a La Virgen María y a la encarnación del Divino Verbo, aunque es algo que aún no comprendo. Pues si bien, encarnar significa entrar en un cuerpo y verbo es la parte de la oración que expresa una acción. Ellas me explicaban que el divino Verbo es la segunda persona de la Santísima Trinidad, encarnada en Jesús, o sea el hecho divino de que Jesús se hizo hombre de carne y hueso gracias a que María prestó su vientre para que él naciera. En fin... Gracias a Dios soy atea...

Regresando a la imagen de María-Virgen, se puede expresar lo siguiente: Cuando María besa o amamanta a su hijo, es la ternura en plenitud, si ella lo presenta a nuestra mirada, desapareciendo detrás de él, es la mayor muestra de humildad; si la vemos reinando en medio de los ángeles, es victoria y majestad, y cuando carga con el sufrimiento de Cristo, se convierte en la máxima manifestación del dolor, la piedad y la misericordia.

La utilización de la pintura como instrumento para fomentar comportamientos parecía mantenerse en aquella época. Ya sea mediante la recuperación del mito de Hera, quien por mandato divino, daba su leche a Heracles aunque este no fuera su hijo y al dársela originó la Vía Láctea. Veanse ejemplos como: "El Nacimiento de la Vía Láctea", de Tintoretto (1519-1594) o "La Vía Láctea", de Rubens (1577-1640); las que representan a una mujer que emite leche de su pecho en un arranque de generosidad.

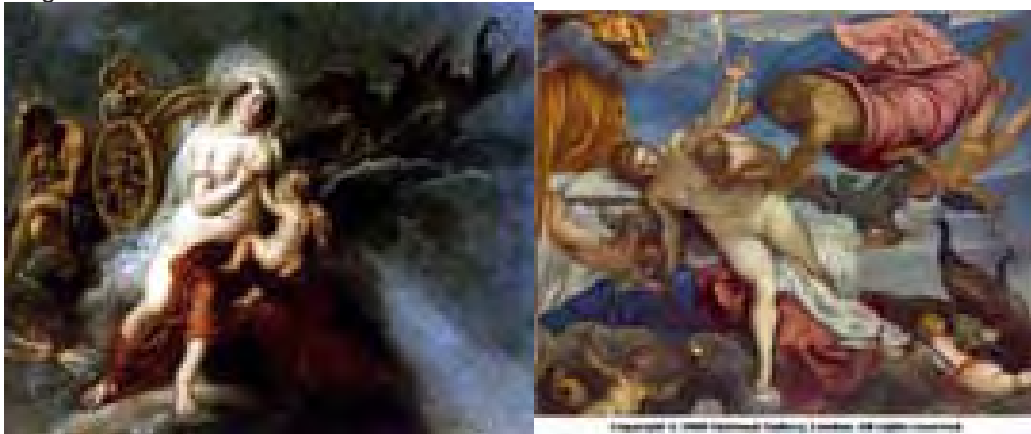


Ilustración 6

Ilustración 5

O las Inmaculadas, en franca oposición a la madre que amamanta, la Virgen se desliga de lo terrenal, de la maternidad, importando sólo su perfección, su espiritualidad, su belleza que nace de su virtud. Se decía que una mujer era bella cuando su moral estaba a la altura de sus rasgos de hermosura.

Con relación a esto en 1521 Agnolo Firenzola comentaba: Una mujer hermosa es el más bello objeto que pueda contemplarse, la belleza es el don máspreciado que Dios haya puesto al alcance de criatura humana alguna, dado que por virtud de aquella, elevamos nuestro espíritu a la contemplación y por medio de la contemplación, al deseo de las cosas celestiales.

*Entre los rasgos más bellos que una mujer puede poseer está el cuerpo *blanco* al que se compara con la nieve o la flor de lis, símbolo de la realeza. Este color iba unido a la virginidad y la castidad y a personajes como la Virgen María.* ²⁴

Moderando el carácter y los cuidados de la mujer en vías de alcanzar las cualidades antes mencionadas, o al menos para que eso pareciera, así como la belleza, muchas fueron las que al no contar con ella de manera natural, la alcanzaban con los correctos cuidados corporales. Se decía que en el Renacimiento para tener un cabello sano y hermoso, había que untar en él grasa de caballo o de oso; los dientes se mantendrían blancos al frotarlos con polvo de coral o de perla enjuagados con un buen vino, la cara se mantendría resplandeciente en base de pomadas elaboradas con grasa de serpiente, etc.

Creo que las cosas no han cambiado mucho, pues si ahora no perseguimos la belleza en vías de parecer sublimes o virginales, sigue siendo el hombre y por qué no la mujer, quienes vamos construyendo nuestros esquemas de belleza; que lo mismo te lleva a usar Sedal para tener un cabello envidiable, enjuagarte los dientes con Listerine-Whitening para una sonrisa deslumbrante, o untarte la crema antiarrugas más cara de Láncome, porque tú lo vales. Todo para parecernos a la cantante, modelo o actriz de moda y no precisamente a la virgencita del Tepeyac.

Otra característica que hemos dejado a un lado de cómo había de presentarse la imagen de la santísima y que sin duda, permite reafirmar el carácter sexista o machista a la hora de plasmarla es el velo. Pues cabe subrayar, que si no todas, la mayoría de las representaciones de María-Virgen incluso María-Madre-Mujer, se presentan con la cabeza cubierta. ¿Muestra de virginidad o respeto? no necesariamente.

*Para entender la respuesta, atendamos las palabras del psicoanalista Charles Berg sobre el poder fetichista del cabello: El cabello ha sido en muchos hombres un factor determinante en su proceso de selección sexual, la atracción por el cabello está relacionada con el desplazamiento que el subconsciente realiza del pelo púbico al pelo de la cabeza.*²⁵

Tal vez por ello, este símbolo de la feminidad, ha encontrado culpa y limitación moral y religiosa en algunos periodos de la historia del arte.

Erika Bornay comenta al respecto: El velo estaba relacionado con la creencia antigua que asimilaba la cabellera femenina descubierta a una cierta forma de desnudez, y San Pablo daba mucha importancia a su uso. Judío de nacimiento y, sobre todo de formación, a través de él se afirma la tradición hebraica, muy discriminatoria contra la mujer. ²⁶

Punto y aparte, merece la representación de María Magdalena, trastocada siempre con lo escondido, libertino, develado, sensual, libre, ligero, picaresco, lascivo, travieso, licencioso y erótico. Nunca alejada en sus formas de lo académico, la imagen nos sugiere a una mujer que se siente transportada fuera de su cuerpo. Sin embargo, la mirada presenta un éxtasis ambiguo, que la hace verse tan carnal, como celestial.

María Magdalena, ya sea por sus atributos físicos o por su biografía, cumplía en lo social la mejor demostración del desprestigio y el placer. Dio a los artistas la oportunidad de pintar la imagen de una mujer hermosa, ricamente ataviada. A través de su ropaje, a través de su figura, se permitieron acceder a desnudeces que en el caso de una Venus, Virgen o de cualquier otra diosa pagana, no se hubieran atrevido.

Así, encontramos que en las representaciones que de ella se hicieron, antes de ver un desnudo aparente, vemos a una mujer cuya expresión condolidada, sus brazos cruzados, sus vestimentas, sus atributos, su biografía, la convertían en la viva imagen del arrepentimiento y la penitencia.

Sin duda alguna María-Virgen-Madre o Magdalena, la mujer se vio en la pintura religiosa resignada a ensalzar el triunfo de algunos episodios bíblicos, con el fin de motivar a los espectadores y más bien a las espectadoras a cumplir con los deberes de toda mujer: cuidar a la familia, ser sumisa, pura,

24 Firenzola Agnolo; *“Diálogo delle bellezze delle donne”*, 1521. Cita. Extraída de *“La profesionalización del artista en la génesis”* de Cubero, Val, Alejandra; Ed. Minerva, Madrid-España, pp. 51

25 Bornay, Erika; *“La Cabellera femenina”*, Ed. Cátedra, pp.15-16. Para profundizar más en el tema, consultar: *The unconscious significante of Hair*, Londres, 1951, pp. 67. Tesis previamente desarrollada por R. Von Krafft-Ebing en su monumental estudio *Psicopatías Sexuales*, New York, 1965, pp. 49 (1.a Ed.1886), en el que afirma que el cabello es uno de los fetiches sexuales más comunes en el hombre.

26 *Ibíd.*, pp. 16.

extremadamente bella, misericordiosa, humilde, tierna, buena madre, y por qué no hasta sentirse la reina del cielo, perdón del hogar.

1.2.4 De la Belleza ideal al artificio, imágenes de la mujer en el siglo XIX y XX...

*En el nivel de la realidad las mujeres no son,
No tienen existencia propia.
Son la pura expresión de la feminidad.*

Sören Kierkegaard.

Antes de iniciar, con los repetitivos clichés que de la mujer se pintaron en el siglo XIX, conviene hablar del contexto donde estas obras se realizaron.

El romanticismo que se inicia hacia 1830, da a los intelectuales la oportunidad de gestar un cambio en las ideas, lo que inicia como idea libertaria contra la Monarquía, fue luego un verdadero programa que con la bandera de la libertad impulsa a todas las artes. La revolución de 1830 devolvió a París a muchos exiliados políticos ante la benigna acogida de Luis Felipe. Este estilo abarcó hasta la revolución de 1948 para luego imponerse la tendencia del realismo y de los primeros "ismos".

Este siglo no sólo arrojó un aumento sobre las funciones del arte motivado por el choque entre el capitalismo, las ideas socialistas, las ideas feministas y las ideas románticas. La sociedad se politizó afectando así la manera de concebir y entender el arte. Tanto teóricos como críticos, escribieron sobre las funciones que ahora debía tener el arte en la sociedad.

Divididos en dos bandos; los primeros, eran los que promulgaban que el deber del arte era cumplir con un propósito moral o social. Los segundos mantenían la postura del arte por el arte, es decir, buscaban que la obra de arte no tuviese por qué brindar una interpretación, o comentario de lo cotidiano, tratando así de liberarse de la crueldad aleccionadora del tema.

El despertar del s. XIX tuvo una gran justificación social, pues es en esta etapa de la historia, cuando el mundo se industrializó y mecanizó a pasos agigantados. Los artistas pretendieron volver a la naturaleza, revivir el pasado glorioso y en parte también exaltar la imaginación y el gusto por lo exótico en contra de lo calculado y académico. El arte debía estar fuera de toda regla. No olvidemos que los pintores vanguardistas nacientes en esta época rompieron con el esquema del pintor académico, contribuyendo, gracias a ello, a configurar lo que es nuestra percepción actual.

Asimismo, este siglo, trajo consigo un sin número de escritos que hablaban sobre la mujer y para la mujer. Estos buscaban hacer reflexionar sobre la misión que debían desempeñar en la sociedad, hombres y mujeres. De hecho se podría decir que ninguna época anterior hizo tanto hincapié sobre la familia y los roles a seguir por los dos sexos, o al menos no de forma tan minuciosa.

Relacionado con esto Alejandra Val, nos dice: El tema de lo público y lo privado fue objeto de estudio por parte de pensadores alemanes y franceses como Hegel, Kant, Schopenhauer, Guizot, Bonald, Saint-Simon y Fourier. Y aunque no todos fueron partícipes de la reclusión de las mujeres en el ámbito de lo privado lo cierto es que abogaron por regular la sexualidad femenina en una época obsesionada por la maternidad y la paternidad.²⁷

Sin embargo, los tratados de las buenas maneras, aunque parezca casi espeluznante, no eran solamente redactados por hombres, sino que la mayoría eran escritos por las propias mujeres. Ellos versaban sobre las actitudes que debían tomar las féminas, ya fuesen madres, hijas o esposas. Algunos títulos destacados fueron: "Misión de Mujer" de Sarah Lewis; "Las heroínas de la vida domestica" de Octavius Frier; "Hijas, esposas y madres de Inglaterra" de Sarah Ellis, etc.

Comúnmente las mujeres, sólo podían acceder a abandonar el hogar para casarse, claro está bajo el consentimiento del padre. Pasaba de ser conducida por la figura paterna, a la sumisión y mando de su marido. No podían votar, ocupar cargos administrativos o de gobierno y en el caso remoto de ser madres de un hijo natural, el padre de la criatura era quien obtenía la patria potestad.

Pero no todo era trágico, pues a pesar de que los movimientos obreros, intelectuales y conservadores abogaban por la estabilidad y moral de la familia, el movimiento feminista lentamente comenzaba a florecer.

27 Cubero, Val, Alejandra; "La percepción social del desnudo femenino en el arte" Ed. Minerva, Madrid-España, pp. 336. Schopenhauer en su ensayo sobre la mujer (1850) habla de la razón débil de la mujer, afirmando que la naturaleza, al negarles la fuerza, les ha dado en cambio, para protegerlas de su debilidad, la astucia. Otto Weininger, en su obra Sexo y carácter (1903) seguía afirmando la pervivencia de lo masculino frente a lo femenino, pero ya no atribuía esta diferencia a la naturaleza sino a la cultura.

Por lo tanto la presencia femenina en el arte del XIX es sin igual, pues lo mismo nos remitirá a escenas donde se manifiesta el deseo por proteger y cuidar de cualquier peligro a la mujer, limitándola a presentarse como un ser frágil. Como a ser la encarnación de la Libertad, o en su condición de mujer trabajadora como obrera o campesina, así como a la creación de imágenes femeninas que, pese a romper con los esquemas idealizados de los siglos anteriores, siguieron enmarcando a la mujer dentro de estereotipos, nada alentadores entre los cuales destacan: El de la mujer fatal o vampiresa, La mujer como naturaleza, o la mujer como decadencia; en donde lo mismo se presentaba como enferma o prostituta.

Con lo antes mencionado, se puede afirmar, que el desnudo sirvió en esta época para producir, principalmente imágenes de mujeres malditas, desplazando así a la pintura de corte costumbrista y de paisaje. Si bien la pintura de mediados y hasta finales del siglo XIX produjo multitud de imágenes femeninas que poco tenían que ver con la técnica y temas, de las obras de desnudos clásicos, es necesario destacar que el nuevo tipo de feminidad representado, poco o nada ayudó a que las mujeres fueran captadas más allá de la realidad definida por ellos a través del erotismo y la sexualidad.

Al respecto Alejandra Val Cubero menciona lo siguiente: Se pasó de pintar un cuerpo proporcionado, en el que la mujer muestra el pudor al cubrirse el sexo con las manos, a pintar otro en que la mujer refleja, la mayor parte de las veces que es causa de la perdición del hombre.

Para la escritora Chantal Jennings, la mujer recreada por los artistas modernos aparece bajo dos figuras, o es una madre, y la maternidad viene aquí a lavar el pecado original justificando el amor entre el hombre y mujer; o es la mujer fatal, unida al mal y a la muerte. La mujer era el fuego y el agua, la tierra, el amanecer y la noche. El concepto de mujer abarcó, al menos desde el punto de vista artístico, todo lo positivo y lo negativo de los pintores de fin de siglo.²⁸

Considero lamentable, que esta forma de visualizar a la mujer aún nos persiga. Baste remitirnos y lo digo sin ánimo de ofender, a la obra de José Luis Cuevas, quien de manera incansable aparte de su egocentrismo, casi siempre plasma a sus mujeres como objetos sexuales, veleidosos, que lo llevan como siempre a caer en sus redes, a rendirse ante ellas y sus encantos. Considerándose así un eterno enamorado de las más bajas pasiones que despertaban en él, lo mismo Berta su primera esposa en paz descansa, las ficheras y prostitutas en tiempos de farra; las modelos en su estudio o ahora Beatriz su nuevo amor.

- La Mujer Fatal o Vampiresa... ángel lascivo o demonio

Lo que las hace preciosas y las consagra, son los innumerables pensamientos que despiertan, generalmente severos y negros... lo que hace la belleza particular de esas imágenes es su fecundidad moral. Están llenas de sugerencias, pero de sugerencias crueles, ásperas, que mi pluma, aunque acostumbrada a luchar contra las representaciones plásticas, quizá sólo haya introducido insuficientemente.

Charles Baudelaire

Conviene mencionar que la presencia de la "femme fatale", se debe a poetas y escritores antes que a los pintores. Pues son ellos quienes se encargan, a través de sus escritos, de plasmar a la mujer como símbolo de fatalidad, perfección, y belleza al mismo tiempo. Uno de los mejores ejemplos al respecto es el libro "Las Flores del Mal" de Baudelaire, pues en él se observa a la mujer que lucha entre los ideales del bien, la moral y el mal. Baudelaire no dejó de proclamar, que la mujer es natural y por lo tanto abominable, en tiempos de una Europa moralmente en declive.

La Mujer fatal simbolizaba para los artistas lo irracional, lo caótico, lo tenebroso, lo desconocido por ser como un pozo sin fondo. Los artistas que traspasaron estas imágenes a la pintura, expresaron su preferencia por lo artificial antes que lo natural, promoviendo una visión extravagante y pesimista de la vida; relacionaron la sífilis, con el prototipo de mujer fatal, aunque la plasmaron mejor, quienes la entendían como símbolo de la decadencia sexual.

Al respecto Marián Cao comenta: Tomando como precedente a la vagina dentada de las representaciones de la Edad

28 Cubero, Val, Alejandra; "La percepción social del desnudo femenino en el arte", Cáp. Imágenes pictóricas de la mujer en el siglo XIX Ed. Minerva, Madrid-España, pp. 351-352. Cfr.Chantal Jennings, L'Eros et femme chez Zola, ob.cit; pag. 127

*Medea, la mitología y la iconografía religiosa serán utilizadas por los artistas plásticos para dotar de atributos a la femme fatal. La mujer fatal, la medusa, encarna de algún modo, a la mujer que mira, y da por ello miedo. Es la mujer peligrosa, que atrae y es letal, es esa mujer que, según muchos textos medievales, ve al demonio cuando se ve en el espejo. Es la mujer que deja ciego al hombre. Como Dalila, es la mujer castradora.*²⁹

Las imágenes más recurrentes fueron las de Pandora, Salomé, Judit, Cleopatra, Dalila, Medusa, etc.

Pandora no solo abrirá la caja de las desdichas, sino que interpretará el principio de lo femenino la sexualidad y el placer, apareciendo como una maldición destructora. Tal vez las dos mejores o las que presentan lo antes mencionado sean: La Pandora realizada por Rossetti en 1874 y la de O. Redon de 1910.

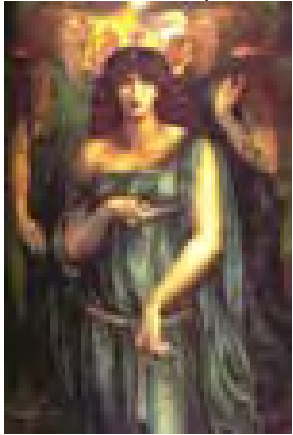


Ilustración 7

Entre los prerrafaelistas destaca Gabriel Rossetti (1828-1882) quien con su obra "Astarté Syriaca" -1877- logra una representación parecida a su Pandora, mostrándonos a la diosa pagana, con un hermoso cabello largo, curvas insinuanes y velos transparentes que dejan poco a la imaginación. Esta obra es destacable, porque representa a Astarté Syriaca una diosa de la mitología asirio-babilónica, también conocida como Ishtar. Dicen que ella era una diosa cruel de la fertilidad, de la guerra, del amor y del placer, que envilecía a su multitud de amantes, a quienes tomaba por poco tiempo y después abandonaba.

Medusa, considerada una bella atroz, será no solo víctima de los celos de Palas Atenea, sufriendo el cambio de su hermosa cabellera por serpientes, o decapitada por Perseo al no ser convertido en piedra, sino la encarnación viva del mal, motivo por el cual fue pintada por artistas como Rubens (1577-1640) con su "Medusa" de 1819 cuya versión nos presenta tan solo la cabeza cercenada rodeada de cabello que se transforma en serpientes ondulantes y de la cual destacan los ojos horrorizados de la mujer.

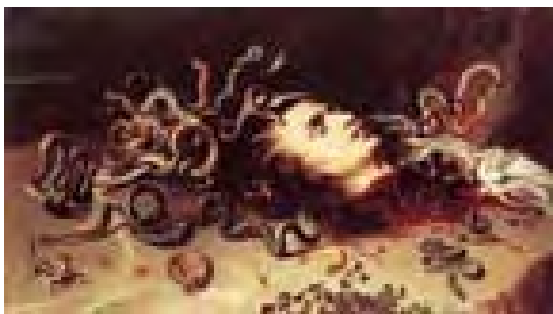


Ilustración 8

²⁹ Cao, L. F. Marián; "Creación artística y Mujeres", La creación artística: un difícil sustantivo femenino, Ed. Narcea, Madrid-España, 2000, pp. 36-37



O por Edward Burne-Jones (1833-1898) otro prerrafaelista, con su interpretación al mito, titulada “El hechizo de Merlín” de 1874, quien pinta a un subyugado, robado y débil mago, víctima de los encantos y cabello viperino de su amada e ingrata Nimué.

Ilustración 9

Sin duda alguna, la corriente artística que más participación tuvo para recrear la imagen de la mujer fatal, fue el Simbolismo. Los autores más destacados de esta corriente son: Gustave Moreau (1826-1898), Gustav Klimt (1862-1918) y Odilon Redon (1840-1916).

Los simbolistas creían que el deber del artista era el expresar la verdad eterna, descifrando sus claves, transformándolas en símbolos más comprensibles. Ellos fueron uno de los primeros en relacionar la imagen femenina con la naturaleza y en concreto con la serpiente, pues pensaban que ésta era la mejor representación de la feminidad.

Por lo tanto podemos entender que si para los simbolistas la mujer es la encarnación del mal, que tienta al hombre o espíritu, es obvio el por qué reprodujeron pasajes del Antiguo Testamento, plasmando la belleza maldita y corrupta; la seducción de la mujer cruel y castigadora.

No obstante, la imagen que posiblemente creó mayores expectativas entre los autores, fue Salomé. Pues fue llevada a la pintura, al teatro y a la ópera.

*Para Peter Wollen: El culto de Salomé tuvo un papel fundamental en la formación de la modernidad como fuerza emancipadora y como reto a los supuestos decimonónicos con respecto a los papeles propios de uno y otro sexo.*³⁰



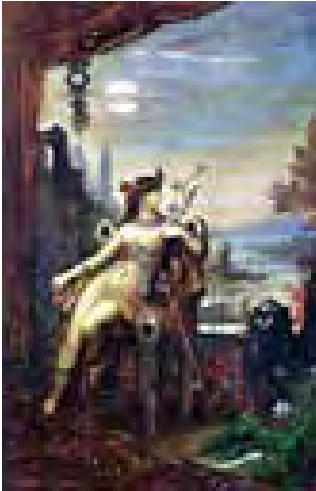
Quizá la Salomé danzando ante Herodes, de Gustave Moreau fue la versión más sofisticada, pues en ella se recrea como pretexto, un mundo imaginario donde se mezclan sin problema, la arquitectura morisca, la decoración de los clásicos y la joyería etrusca. Tenemos que reconocer que es una obra de excelente factura.

Sin embargo, para entender cómo visualizaba Moreau a la mujer, debemos conocer cómo se expresaba de ella.

Ilustración 10

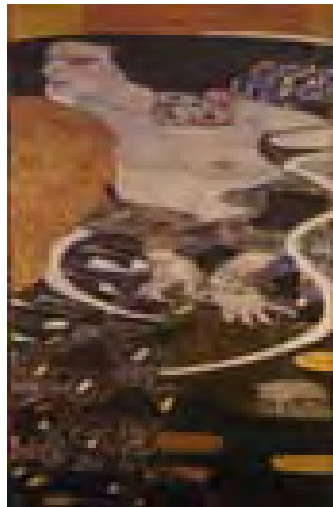
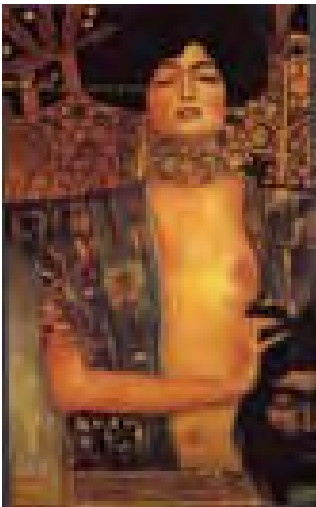
Alejandra Val Cubero cita a Ragnar Von Holtes y transcribe: El pintor francés Gustave Moreau, habló de la mujer, en los
30 Wollen, Peter; *“Salomé un mito contemporáneo 1875-1925”*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1996, pp. 86

*siguientes términos: Si tú buscas entrar un poco en esa forma misteriosa, simbólica y totalmente íntima de expresar las cosas que es lo propio de mi talento, único en su género, gozarías realmente de los temas logrados de esta manera. Esta mujer aburrída, caprichosa, de naturaleza animal, que disfruta tan poco de ver a su enemigo a sus pies, tal es su hastío debido a la satisfacción de sus deseos. Esta mujer se pasea desmayadamente de una manera vegetal y animal en los jardines que acaban de ser manchados por esa horrible muerte que horroriza al mismo verdugo, que se salva trastornando. Cuando quiero lograr esos matices los encuentro, no en mi tema, sino en la naturaleza misma de la mujer, en las mujeres que me rodean, mujeres que buscan emociones malsanas y que estúpidas, no comprenden el horror de las situaciones más terribles...*³¹



También a él debemos una Cleopatra pintada en 1887. ¿Motivos? Todos, gracias a su pasado, pues en ella debió advertir Moreau la conjunción de los elementos de mujer mala y perversa: La belleza, el incesto, la veneración a dioses paganos y el gusto por las serpientes, recordemos que Cleopatra se quita la vida al hacerse morder por un áspid venenoso.

Hablemos de Judith, cuentan que ella era una joven y bella viuda hebrea que venga a su pueblo sirviéndose de sus encantos y su aguda astucia. El general Holofernes, a las órdenes de Nabucodonosor, debía castigar al pueblo hebreo. Judith lo seduce y emborracha y a sangre fría, en el sueño post-coital, lo degolla mostrando su cabeza a todo el pueblo. Judith vio su mejor representación en manos de otro simbolista, Gustav Klimt ya sea en su “Judith I” de 1901 o en “Judith II” de 1909.



Ambas triunfantes seductoras, pero la primera más natural y fresca que la segunda, pues en “Judith II” se muestra una mujer con el rostro maquillado y algo viejo, unas manos flacas y huesudas que dan la idea más de garras, sujetando la cabellera de Holofernes.

31 Cubero, Val, Alejandra; “La percepción social del desnudo femenino en el arte”, Cáp. Imágenes pictóricas de la mujer en el siglo XIX Ed. Minerva, Madrid-España, pp. 361-362. Para ahondar en el tema consultar: Ragnar Von Holtes, *L`art fantastique de Gustave Moreau*, París, Jean Jacques Pauvert, 1960

Ilustración 11

Ilustración 12

En los expresionistas como Edvard Munch (1863-1944) se mostraría, al menos en su obra “Cenizas” de 1894, “El Beso de la Muerte” de 1899 y “Autorretrato Paráfrasis de Salomé” de 1898; la relación amor– deseo–temor por la mujer. A él debemos la imagen de la mujer como vampiro, dotada de larga cabellera.

Ilustración 14



Ilustración 13



Lo que nos hacen suponer lo antes dicho, al menos en la obra “Cenizas” es la disposición de los elementos y los personajes. Pues el hombre que se encuentra en un extremo del cuadro, con las manos sobre la cabeza encogida, parece asustado. Tal vez nos demuestra con esta postura su angustia y vacío, después del acto amoroso. A su lado de pie, triunfante una mujer de larga cabellera rojiza, que de tan larga alcanza a cubrir parte de la espalda del sujeto. Su vestido y la postura de sus brazos, con un poco de imaginación nos remiten a la forma de una vagina y una matriz respectivamente. Como dato extra se puede agregar que a lo largo de la historia del arte, los cabellos rojizos o cobrizos, se asociaban con lo demoníaco, y a la mujer que los poseía en abundancia con un gran ímpetu sexual, toda una devoradora.

*Al respecto Erika Bornay dice lo siguiente: La antigua dicotomía mujer -naturaleza / hombre – cultura era una división admitida sin reserva alguna en los círculos del pintor noruego, en los que la representación de la fémmina de sexualidad devoradora será muy recurrente. Munch resumirá la fuerza de esta sexualidad en las abundantes y envolventes cabelleras de sus figuras femeninas.*³²

32 Bornay, Erika; “La Cabellera femenina”, Un diálogo entre poesía y pintura, Ed. Cátedra, Madrid-España pp. 67



Ilustración 15

En el “Beso de la Muerte”, se aprecia de manera asfixiante, un cráneo envuelto por la larga cabellera de una siniestra mujer. Y en “Autorretrato Paráfrasis de Salomé” observamos la cabeza suspendida del autor, aprisionada por unas largas mechas de cabello oscuro que resaltan sobre el violento rojo del fondo. Dos pruebas más del temor de Munch hacia la mujer-fatal capaz de destruir mediante el sexo.

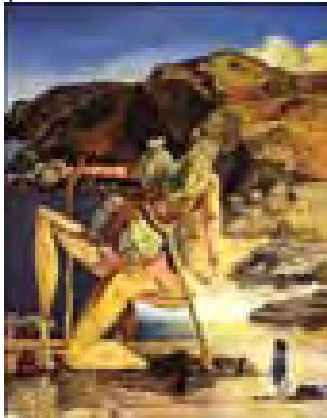
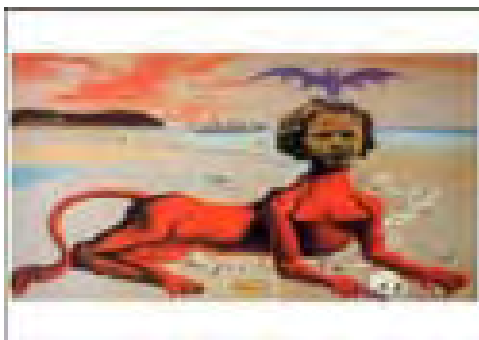


Ilustración 16

Por último a mi parecer, son los surrealistas como Max Ernst (1891-1976), o Salvador Dalí (1904-1989) quienes plasmaron como objeto sexual a la mujer, al relacionarla con la “femme fatale”. En obras como: “Mujer desnuda y tela de araña”, de Max Ernst, en la que una telaraña está situada en el centro del sexo de una mujer desnuda; en “El espectro del sex-appeal” de Dalí de 1934, donde se representa a sí mismo con los rasgos de un niño atemorizado por la aparición de un monstruo femenino, mutilado y gigante, el cual lleva por senos bolsas llenas de monedas y por vientre una almohada.



No olvidemos que fueron ellos quienes compararon a la mujer con la mantis religiosa; insecto de modales estudiados y cuidadosos, quien primero seduce y después del acoplamiento devora a su pareja. Para justificar la obra de Ernst y por qué no la de Dalí, recordemos otro tipo de insecto relacionado con las “femme fatale”, las famosas viudas negras, las mujeres araña que atrapan a los hombres en su tela, pacientemente tejida. Aquellas que cuentan son frías y calculadoras, las que aman para matar o abandonar al indefenso hombre llevándose su dinero.

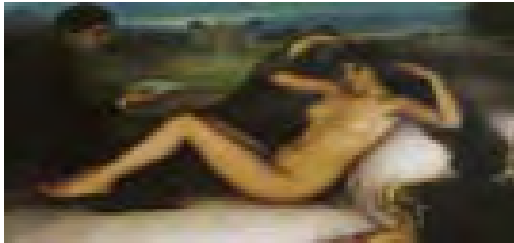
Ilustración 17

O en “Shirley Temple”, también de Dalí de 1939, donde, me parece, nos ofrece una trilogía, pues en ella se aprecia la imagen de una esfinge con senos, garras y el rostro de la pequeña Shirley coronada por un murciélago.

La esfinge, un personaje o animal fabuloso ya de por sí impenetrable, de la cual se dice dedicaba su tiempo a proponer acertijos y problemas difíciles de resolver. El rostro de la pequeña, que nos puede remitir a las seductoras Lolitas, niñas que, tras una dulce mirada, sonrosada boca y cabello precioso, ocultan una pequeña mantis religiosa. La misma que hará con sus berrinches y maltratos, de un hombre mayor lo que quiera, hasta hacer de él un esclavo; para luego aburrirse y dejarlo, o al menos esa es la Lolita que el cine y la literatura nos a mostrado. Y para recalcar aún más el peligro de esta pequeña “femme fatale”, el murciélago símbolo del erótico atractivo que pueden ejercer las vampiresas.

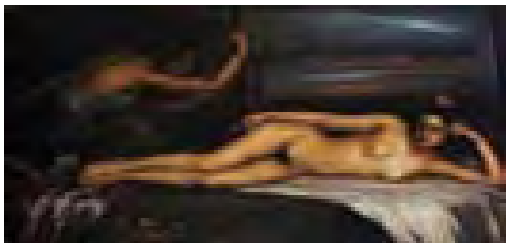
Dejando fuera a Dalí, por ser en sus obras más universal, otro país donde se hizo presente la versión de la mujer fatal y por tanto, seductora fue España, donde también por medio de la literatura se produjo el encanto.

Ilustración 18

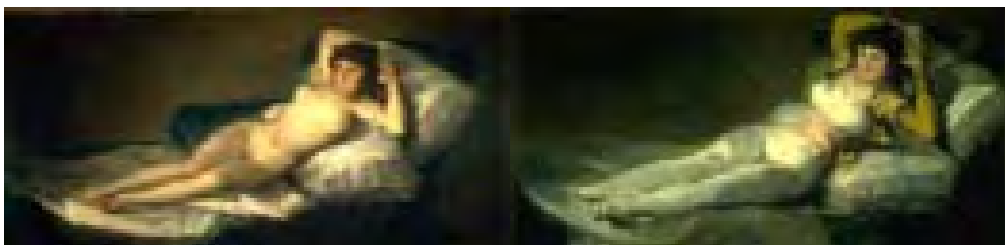


*Sirvan para muestra unas líneas del libro “Cara de Dios” de Ramón del Valle-Inclán: Casi todos los hombres de tu temperamento tienen en la vida una mujer así. La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Estas mujeres son desastres de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres que se matan por ellas, otros que se extravían...*³³

Ilustración 19



Cabe subrayar que ellos la trasladaron a su contexto y estilo, dando como resultado la seductora Gitana o bailadora, quien de hecho llegó para quedarse y convertirse en la imagen exótica y nacionalista por excelencia. El estereotipo de la mujer liviana, de la gitana, fue utilizado por artistas como Julio Romero de Torres en “Gitana desnuda” de 1909 y “La nieta de Trini” de 1929 o Goya con sus majas, ya sea la vestida o la desnuda, o en los Caprichos que son una serie de grabados donde recreó a través de mujeres jóvenes o viejas, vestidas y desnudas toda una variedad de brujas.



33 Cubero, Val, Alejandra; “La percepción social del desnudo femenino en el arte”, Cáp. Imágenes pictóricas de la mujer en el siglo XIX Ed. Minerva, Madrid-España, pp. 362; Cita extraída de: del Valle-Inclán, Ramón, “Cara de Dios”, Madrid, Taurus, 1972

Ilustración 21

Ilustración 20

- La Mujer como decadencia... mujeres insanas y prostitutas

La fantasía del hombre, es la mejor arma de la mujer

Sofía Loren

*Las mujeres evitarán lo bajo no porque esté mal, sino porque es feo...
¡Nada de deber, nada de apremio, nada de obligación!...
Hacen algo sólo porque les place...
Me cuesta creer que el bello sexo sea capaz de tener principios.*

Kant

Carne, muerte, sexo, depravación, perdición y delirio, son algunas de las peculiaridades que percibieron y plasmaron los artistas del siglo XIX en la mujer como decadencia. Unas por las condiciones de vida de la época, otras por el deseo enfermizo de ver a la mujer como mero objeto de placer. Todas, siempre todas de manera misógina.

La mayoría de ellas livianas, exuberantes, con carnes maravillosas y admirables cabelleras. Mientras no fuesen consumidas por enfermedad, cansancio o vejez.

Algunas encerrando en su mirada secretos dolorosos, imposibles de ocultar tras un pesado maquillaje o en la risa simulada.

Lo cierto es, que la atracción erótica del cuerpo femenino existe y a pesar de haber cambiado en el transcurso de los tiempos, es en siglo XIX cuando el cuerpo que se pintaba anteriormente preferentemente desnudo, fue moldeado por los vestidos, destacando el uso del corsé, que realzaba los senos. Siendo para muchos artistas un buen recurso, pues su uso era relacionado con la prostitución. *Sobre esto Judith Walkowitz nos comenta: Uno de los rasgos por los que se reconocía a las prostitutas era su vestimenta, mujeres pintadas, acicaladas contorneándose a lo largo de las calles, con muselinas blancas y sucias y seda azul grasienta y barata.*³⁴

El problema a observar, es que la mayoría de los artistas no realizaron nuevas lecturas sobre la decadencia de las clases más desfavorecidas de la sociedad, sino que refuerzan el estereotipo de la mala mujer, que por marginalidad, vende al mejor postor su cuerpo y sus caricias; tal vez con la idea de hacer alusiones de una sociedad que requería cambios y soluciones.

Así fue como la prostitución como símbolo de decadencia adquirió importancia entre pintores y escritores de la época. Aunque cabe señalar, la representaron unas veces como víctima y otras como mujer fatal.

34 Cubero, Val, Alejandra; “La percepción social del desnudo femenino en el arte”, Ed. Minerva, Madrid-España, pp. 373 Citado por Walkowitz, Judith; “Prostitución y sociedad Victoriana”, Women, Class and State, Ob. Cit; pp.26 Traducción de la autora.



Al respecto Alejandra Val Cubero nos comenta: *Se cree que el hecho de que la pintura y la literatura reflejase el tema de la prostituta se debía al aumento de las prostitutas en las calles de las principales ciudades europeas, pero tal idea no parece tener una base seria.*³⁵

Cabe subrayar, que la prostitución al adquirir el estatuto de problema público, por ser un fenómeno social de grandes proporciones, fue estudiada por médicos, psiquiatras, biólogos y pedagogos. Pues fue relacionada con locura, histeria, miseria y transmisión de enfermedades.

Ilustración 22

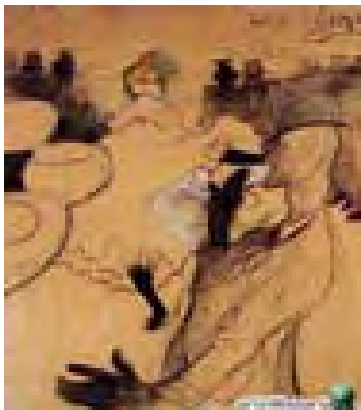


Judith Walkowitz comenta al respecto: *Se pensaba que había mujeres que nacían prostitutas, mujeres que sufrían un tipo de locura moral de la cual no podían recuperarse y otras que se hacían prostitutas.*³⁶

Sin embargo el motivo a destacar es la representación, en donde sobresalen la mayor parte de los artistas considerados como modernos. Ejemplos, muchos:

Ilustración 23

Paul Cézanne (1839-1906) con “El eterno femenino” de 1877, donde se aprecia al centro, la imagen de una mujer cuya única vestimenta es un par de medias y en donde ésta es observada por una multitud de hombres enloquecidos, entre los cuales destaca la figura de un obispo.



Edgar Degas (1834-1917) con “El prostíbulo” de 1877, cuya imagen dice más que mil palabras, en la cual se observan seis mujeres complaciendo a un supuesto caballero.

El incansable Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) cuya obra gira en torno a los centros de diversión parisinos y del cual

35 Cubero, Val, Alejandra; “La percepción social del desnudo femenino en el arte”, Ed. Minerva, Madrid-España, pp. 373.

36 Un informe de la Comisión Real inglesa elaborado en 1871 afirmaba que no había comparación entre las prostitutas y los hombres que se relacionaban con ellas. En un sexo, la trasgresión es cuestión de ganancia, en el otro, es la satisfacción de un impulso natural (Citado por Judith Walkowitz en *Prostitución y sociedad Victoriana; Women, Class and State*, pp. 58. Traducción de la autora.

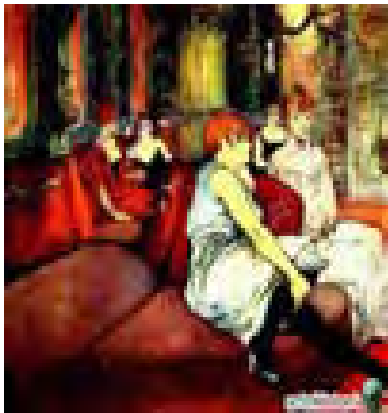
se podrían enumerar varias piezas como: “Mujer subiéndose la Media” de 1894, “Las dos amigas” 1891, “El molino rojo” 1890, Rue des Moulin 1894 etc.

Ilustración 24



Ilustración 26

Ilustración 25



Édouard Manet (1832-1883) con la siempre recordada “L’Olympia” de 1863 la cual pasaría a la historia del arte como la mejor versión de la Venus o mujer como prostituta. ¿Por qué? Para empezar se dice, que el nombre de Olimpia era utilizado por muchas de las cocottes o prostitutas parisinas, por la postura de ella que remite más a lo lascivo que al pudor, cuando se acaricia o cubre el pubis recostada provocativamente sobre las mullidas almohadas, como si fuera una mujer que gustosa espera a su cliente. Por la mujer negra a su lado quien lleva flores tal vez regalo de alguno de sus amantes, en fin...

Ilustración 27

Esta obra se realizó incluso en tiempos en donde la raza negra era considerada sexualmente promiscua, así que no descartemos la inclusión de la ayudanta de color como símbolo de lo antes dicho.

O en la obra de un artista que se inclinaba más por el análisis social, mediante el objetivismo como: Otto Dix (1891-1969) quien utilizaba la imagen de la mujer como símbolo del rancio capitalismo, presentándola como una vieja prostituta de medias caídas y rostro terrible.

La obra de Dix se destaca por ser más irónica, al presentar la fealdad de la realidad en obras como: “El salón I” de 1921, “Matrona de prostíbulo” 1923, y tal vez su pieza más impactante “La gran Ciudad” 1927/1928 en la cual se aprecia en sus tres paneles, una fila de mujeres, tanto en la calle como en una lujosa fiesta mostrando la sexualización de sus cuerpos, hablándonos al final de lo mismo, de una sociedad decadente.

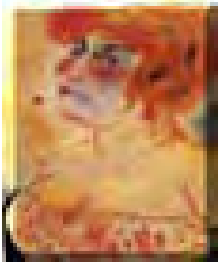


Ilustración 30

Ilustración 29

Ilustración 28

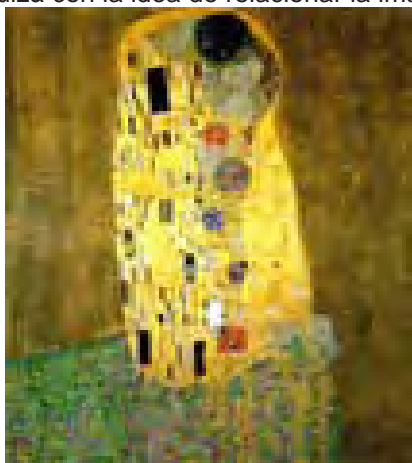


- La Mujer como Naturaleza... objeto o fruto de consumo

*La mujer tiene que asombrarnos y encantarnos, Como un ídolo,
está obligada a adornarse para ser adorada.
Así tiene que abandonar todas las artes y subyugarlo todo
para elevarse por encima de la naturaleza,
único modo de conquistar corazones y llamar la atención.*

El tema mujer como naturaleza fue importante y mayormente desarrollado durante el s. XIX y XX. Mientras el hombre era identificado con la cultura y todo lo que ésta representa, la mujer era el símbolo de lo campestre, de lo esencial por sus características físicas y biológicas. No en balde la ciencia se encargó de relacionar a la mujer con la luna a través del ciclo de la menstruación.

Así el sol, el agua, los frutos, los vegetales, la tierra, las flores, todo paisaje o espacio natural sirvió como pretexto para elaborar metáforas sobre la mujer. Quien no ha escuchado que al poseer o desvirginar una mujer se le desflora. No olvidemos en este caso, que las flores de Lirio se establecieron entre algunos artistas como el mejor emblema entre la naturaleza y la mujer. A los surrealistas debemos la comparación de la mujer amada con una rosa, especialmente su sexo, quizá con la idea de relacionar la imagen con pureza, belleza, y de acceso doloroso por las espinas.



En el s. XIX podemos observar la relación entre mujer y naturaleza de manera muy significativa, en las obras de: Paul Gauguin (1848-1903), Gustave Klimt (1862-1918) y Henri Rousseau (1844-1910). Los tres establecen una relación muy estrecha entre sus mujeres y la naturaleza que parece sofocarlas.

Ilustración 31

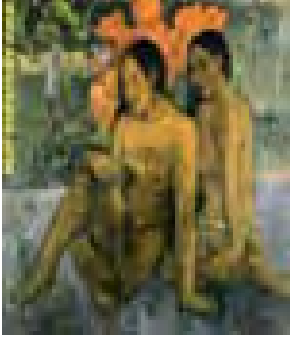
Pues si bien recordamos, en algunas obras Klimt enmarca a sus personajes en oro y flores, como si al anular el espacio les otorgara el poder de la eternidad. Esta forma de decoración que seguramente no es inconsciente, expresa a la vez, éxtasis y pavor, como si las figuras se entregaran a una lucha entre la vida y la muerte. En su obra *El Beso* el fin debió ser arrancar de la frágil mujer un instante de eternidad, que sólo a él le pertenece.



Gauguin ³⁷ no en balde viajó a Tahití en busca de exóticos paisajes en donde colocar su ideal de lo femenino. Y así realizó numerosas obras donde las nativas se perdían o convertían en una misma cosa, el refugio ideal donde la mujer estuviera siempre dispuesta a recibirlo y otorgarle la paz que necesitaba. Esto se puede observar en su obra llamada *La invocación* de 1903 o en el cuadro *El perro rojo*.

Ilustración 32

37 Vi muchas mujeres de ojos calmos. Deseaba que ellas quisieran ser poseídas sin hablar, brutalmente. De alguna manera era una especie de deseo de violarlas (Paul Gauguin)



El aparentemente inocente aduanero Rousseau, con su obra *El Sueño* de 1910 nos ofrece tras la expresión primitiva y fantástica de un bosque tropical, la imagen de una mujer envuelta entre plantas y árboles, tal vez simbolizando a la tierra, el origen de la vida, sitio donde el hombre busca el consuelo de la madre siempre dispuesta a consolar. O tal vez la expresión pasiva de una mujer en espera de que el hombre le revele lo excitante y exótico que puede resultar el mundo.

Ilustración 33

Paul Cézanne (1839-1906) y Henri Matisse (1869-1954) recuperan el tema de las bañistas, agregando en ellos el paisaje que funciona como metáfora del paraíso. Pues nos ofrecen piezas donde los cuerpos desnudos, juegan junto al agua, regocijándose por un aparente bienestar, como si quisieran guiar al hombre, a través de sus encantos. Cézanne con su obra "Bañistas" de 1905 y Matisse con su obra "La Danza" de 1910.



Ilustración 34

René Magritte (1898-1967) y su obra "La gran Batalla" de 1964, donde podemos apreciar uno de los estereotipos de mujer entre los surrealistas mujer-fruto, objeto de consumo. Como si la mujer estuviese colgada de un árbol esperando a que un hombre pase la recoja y se la coma. Gracias a la imagen de un hombre cuyo rostro es cubierto por una gran manzana verde, en espera de ser consumida tan pronto esté madura.

Todas tienen en común, ser objetos pasivos de la mirada masculina. Mujeres ensimismadas cuya materia prima es la carne que muestran al espectador. No es por ello extraño que artistas posteriores hayan desconstruido a la mujer por cuanto ha sido su imagen manipulable.

Ilustración 37

Ilustración 36

Ilustración 35

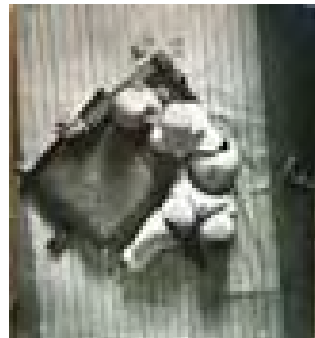


Ejemplos concretos se pueden observar en la obra de Hans Bellmer (1902-1975) "Gente intervenida" de 1935 en donde se aprecia el cuerpo deformado de una mujer cuya cabeza son un par de enormes senos.

Y en la pieza "La Muñeca" de 1938 figura en la cual observamos el cuerpo amorfo de una mujer en la que sobresalen dos pares de muñones haciendo el papel de senos y dos pubis enlazados por un enorme vientre.

Ilustración 39

Ilustración 38



En la obra de Pablo Picasso (1881-1973) "Las señoritas de Aviñón" de 1907 en la cual, cuentan, fueron plasmadas cinco mujeres de un burdel de la calle de Aviñón en Barcelona. Las figuras representadas desde diversos ángulos efectivamente, nos muestran a cinco mujeres exuberantes, violentamente hechas pedazos.

Ilustración 40

O a través de las obsesiones de Egon Schiele (1890-1918) en sus innumerables desnudos femeninos mutilados. Cuerpos



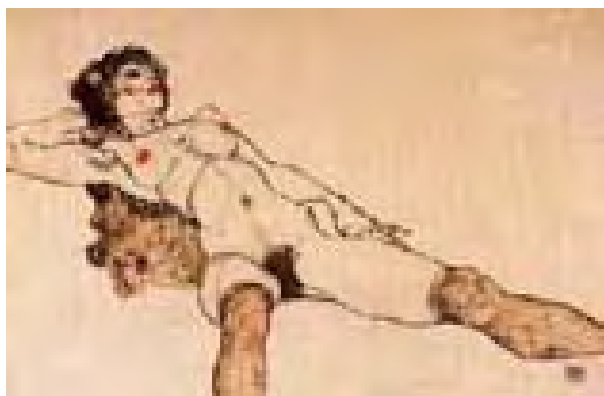
dislocados y doblados mayoría de frente, como si estuvieran éstos a sus pies, y del cual tomamos como ejemplo: "Mujer desnuda" de 1909 y presentados en su

“Desnudo femenino recostado con las piernas separadas” de 1914. Sin embargo, conviene decir en su defensa, que dio el mismo tratamiento violento a sus desnudos masculinos.

Ilustración 42



Ilustración 41



Mujer objeto del temor “Femme fatale”, Mujer y decadencia o Mujer naturaleza que es igual a objeto de disfrute. Todas imágenes construidas por y para el hombre. Las cosas no han cambiado del todo. Hoy nuestros hombres-artistas continúan la tradición de ver en la mujer un objeto manoseable, posible de utilizar como pretexto para ejercer su oficio, reiterándonos la sensación de no saber si estamos durmiendo o en el infierno.

1.3 La modelo como musa.

*Las mujeres son un sexo decorativo.
Nunca tienen nada que decir, pero lo dicen de manera encantadora.*

Oscar Wilde

Profesión que si bien ha sido poco considerada o mal vista, pues en otras épocas se relacionaba con la prostitución. Sin temor a asegurarlo, la modelo y la modelo como musa han sido piezas clave en la construcción del arte y la pintura universal.

Iniciemos así con algunas definiciones de lo que es un modelo: es un objeto que se reproduce imitándolo, persona o cosa digna de ser imitada³⁸; modelo es una persona, o con menor frecuencia una cosa, que sirve como muestra a seguir por el artista en una pintura o en una parte de ella.³⁹

Entendemos con estas definiciones, que el pintor se convierte en una especie de Genio, que transforma a la materia, a la modelo en arte puro. Siendo en este caso la modelo un pretexto o medio al servicio de la obra y su creador. Recordemos que desde el Renacimiento las modelos habían sido utilizadas en Italia antes que en el resto de Europa, consolidándose la práctica en la mayor parte de los países europeos hasta el siglo XIX.

Cabe señalar que su presencia, cobró importancia cuando en las academias se exigía a los artistas cultivar sus habilidades sobre anatomía, composición, perspectiva y color.

*Al respecto Alejandra Val Cubero comenta: La visión realista y naturalista que había alcanzado la pintura en el siglo XIX promovió la idea de que no se podía pintar un desnudo femenino sin la presencia de una modelo. Es decir, las modelos eran imprescindibles para la buena práctica artística, aunque su papel estuviera en todo momento subordinado al del artista.*⁴⁰

Asimismo, a principios del siglo XIX estas mismas academias contribuyeron a la relación desigual entre artistas y modelos, pues al ser el desnudo uno de los niveles superiores a los que aspiraba todo artista, y ante la inminente y gradual entrada de mujeres en las escuelas de arte, se propició que las modelos femeninas fueran entonces las más demandadas, pues no era bien visto que un hombre posara desnudo ante una mujer.

De no ser así, a los hombres se les pedía imitaran en sus poses a personajes mitológicos o históricos, destacando así la fuerza por medio de su musculatura y a las mujeres las poses de las estatuas de la antigüedad, cubriendo casi siempre su sexo con las manos.

Sin embargo, todo evoluciona y así en las últimas décadas del s. XIX con todo y que las academias reforman sus planes de estudio ampliando el número de clases al natural y la facilidad para entrar a sus clases, promovidos por los Salones que exigían la perfección para acceder a exhibir en ellos y ser conocidos, surgen y se legalizan principalmente en Francia en el año 1800 los estudios privados de arte o ateliers, incrementando así la demanda de modelos.

Claro está, con un fin diferente, su objetivo era alejarse de los cánones establecidos, introduciendo lo que dieron por llamar la creación del artista, representando al cuerpo tal y como era. Así fue como muchos de los pintores modernos retrataron a sus modelos en el estudio. Se dice al respecto, que Picasso fue uno de los más prolíficos, pues realizó entre 1950 y 1970 más de treinta cuadros que tenían por tema la relación entre él y sus modelos.

Al ser París, un lugar en donde se establecieron muchos artistas, intelectuales y escritores, proliferaron igualmente las modelos; siendo sus puntos de encuentro o reunión las plazas, mercados y cafés, o en la famosa plaza Pigalle, que era la zona de cabarets y prostitución, cercana al mercado de las pulgas. Por lo mismo no resultaba difícil que una misma mujer posara para varios pintores. Como es el caso de algunas modelos que posaron para algunos artistas prerrafaelistas,

38 de Toro, Gisbert, Miguel; “Pequeño Larousse Ilustrado”, Ed. Larousse, Montparnasse, París, pp. 691

39 Oxford English Dictionary.

40 Cubero, Val, Alejandra; “La percepción social del desnudo femenino en el arte”. Ed. Minerva, Madrid-España, pp. 266-267

simbolistas o decadentistas.

Pero las cosas no eran tan simples y fáciles, pues a lo largo de esa época, las modelos fueron presa fácil de los comentarios de una sociedad ambivalente, pues mientras las clases privilegiadas las hacían ver como seres depravados que asumían el papel de prostitutas, por otro lado eran relacionadas con la pureza y la belleza, convirtiéndolas en verdaderas musas para los artistas.

*En palabras de Alejandra Val: Durante el siglo XIX las mujeres estaban divididas entre buenas (madres, esposas e hijas) y malas, y sin duda alguna, las modelos, por hacer caso omiso a las normas de decencia burguesa, se las incluían dentro de esta segunda categoría.*⁴¹

Otra de las razones que hicieron pensar mal a la sociedad que las acusaba, era la similitud entre los trabajos de las modelos y las prostitutas, pues ambos se llevaban a cabo en lugares o espacios cerrados. Y en este caso el taller del artista, fue visto como la sala del burdel donde las mujeres que posaban, seguramente accedían a los deseos de quienes las retrataban.

Posiblemente se debía también a la procedencia social de las modelos, pues se dice, que la mayoría provenían de la clase trabajadora. Dedicándose a menudo, para cubrir sus necesidades económicas, lo mismo a ser dependientas de comercios, empleadas domésticas o actrices de teatro o cabaret. Como Annie Miller y Fanny Cornforth artistas de cabaret, quienes trabajaron para *Rossetti* (1828-1882) o la vedette del "Moulin Rouge" Jeanne Avril quien posó para *Toulouse-Lautrec* (1864-1901).

Sin embargo, por otro lado, se sabe que algunas modelos eran de origen más bien acomodado e incluso aristocrático, como es el caso de Mary Zambaco, musa de *Edward Burne-Jones* (1833-1898), la duquesa de Colonna, modelo de *Courbet* (1819-1877), Emma Dobigny, quien posó para *Corot* (1796-1875) y *Degas* (1834-1917), y Victorine Meurent quien posó para el célebre cuadro *L'Olympia* de *Manet* (1832-1883) sólo por mencionar algunas.

No obstante, estas mujeres deben su fama o al menos ser recordadas, no solo por ser buenas modelos para los pintores, sino modelos de artistas conocidos. Es decir, que lo normal era la invisibilidad o anonimato de las mujeres que posaban, cuerpos hoy sin identidad plasmados a lo largo de la historia del arte.

41 Cubero, Val, Alejandra; "La percepción social del desnudo femenino en el arte" Las modelos y los amantes del arte, Ed. Minerva, Madrid-España, pp. 279

1.3.1 La relación entre el artista y la modelo... modelo de desigualdad

*Cuando una mujer es poesía,
El hombre por vulgar que sea es poeta.*

Jacinto Benavente.



Con lo anteriormente mencionado, sobre el origen de muchas de las modelos, el vínculo entre el creador y éstas pudo verse poco favorecido, debido a su procedencia humilde o dudosa, aunado por supuesto a las retrógradas enseñanzas de las academias, que instruían no solo sobre el uso del dibujo o la composición, sino el fomento al estereotipo del artista = a genio, llevándolos a construir en su imaginación, a la mujer como un bello objeto estático que debe ser incluido al dominio de la técnica en su trabajo.

Asimismo, la relación se sabe desigual gracias al desprecio que algunos artistas tuvieron y manifestaron por las modelos, por considerarlas simples objetos a su servicio.

Ilustración 43

Al respecto, Juan Carlos Pérez Gaudi comenta sobre Paul Klee y Matisse: Paul Klee se refería en estos términos a su etapa de aprendizaje en la Academia: la sala de desnudo de Heinrich Knirr me produjo una impresión desagradable, ¿debería yo dibujar la horrible mujer con su fofa carne y sus inflados pechos y su asqueroso vello púbico!

*Matisse, al hablar de sus modelos, se expresaba del siguiente modo: Mis modelos, figuras humanas, no son solamente las comparsas de un decorado. Son el tema principal de mi trabajo: Dependo absolutamente de mi modelo que observo en libertad y al que luego fijo la postura que mejor corresponde a su naturaleza. Cuando tomo una modelo nueva la observo en el abandono de su reposo para poder adivinar la postura que más le conviene y de la que me convierto en esclavo. A algunas jovencitas las conservo durante años hasta que se agota mi interés.*⁴²

En otro texto, de Gilles Néret citado por Juan Carlos Pérez Gaudi expone la manera en que Matisse trabajaba con sus modelos: La modelo es para los otros tan sólo una fuente de información, pero para mí es algo que me obliga a la observación... Pinto directamente delante de la modelo, en ella misma, mis ojos apenas distan un metro de ella, y mis rodillas casi rozan las suyas. Y solamente tengo la impresión de haber hecho progresos cuando observo que mi trabajo se ha ido alejando de la influencia de la modelo, de su presencia, presencia que no es necesaria para comprobar sus cualidades corporales, sino para mantener un sentimiento, un estado de flirteo, que termina finalmente con una violación. ¿Violación de quién? La mía propia, en un estado de excitación sentimental ante el objeto amado... La modelo es para mí un trampolín, una puerta por la que tengo que pasar para llegar al jardín en el que me encuentro solo y bien; la modelo

42 Gaudi, Pérez, Juan Carlos; Cáp. “El pintor y la modelo”, “Creación artística y mujeres”, Ed. Narcea, Madrid-España, pp. 74-75-76



Como podemos darnos cuenta, Matisse (1869-1954) se refiere a la modelo como algo, como una cosa, que deja de ser humana para convertirse solamente en objeto totémico y carnal a su servicio, apareciendo reflejado tanto en su obra, como en sus escritos.

Ilustración 44

Quizá por ello, muchos de los pintores que llegaron a realizar autorretratos con sus modelos, con estas obras quisieron dejar bien marcada la diferencia. Pues si traemos a la memoria parte de las mismas, daremos cuenta de que los hombres-los artistas aparecen siempre vestidos y las modelos desnudas. Como si el vestuario cumpliera el estatuto de superioridad por ser el hombre, el artista, el jefe quien paga los servicios de la inferior y dependiente modelo que se alquila.

Sobre el asunto Juan Carlos Pérez Gauli comenta: Para Matisse y muchos otros artistas, el vestido dota de personalidad al cuerpo, por ello la mayoría de los artistas cuando hacen retratos o autorretratos los pintan vestidos. Este sentido del pudor está basado en una construcción histórica procedente del cristianismo.⁴⁴

El vínculo desigual, también puede ser observado en algunas fotografías de la época, entre las cuales destacan: Fotografía de Toulouse-Lautrec y su modelo, 1894, o en Matisse dibujando a una de sus modelos preferidas de 1939. En ambas se puede observar a los pintores ataviados con trajes, mirando fijamente a sus desnudas modelos.

Cabe mencionar, que el fenómeno no sólo se dio entre los pintores y sus desconocidas modelos. Incluso se pueden observar las mismas situaciones entre los artistas que llevaban una relación más estrecha con estas. No importando si eran esposas o amantes.

Picasso (1881-1973), quien realizó más de treinta cuadros con el tema del pintor y la modelo tan solo entre 1950 y 1970, cuyo caso especial podría ser los cuadros pintados durante su relación con Marie Thérèse, con la que estuvo obsesionado durante ocho años, y de quien cuentan fue la modelo a la que más retrato. Al ser una relación intensa, Picasso no reparó en hacer alarde en ello en sus obras cargadas de enorme sensualidad.

43 Cit. Néret, Gilles, (1994), Gauli, Pérez, Juan Carlos; Cáp. “El pintor y la modelo”, “Creación artística y mujeres”, Ed. Narcea, Madrid-España, pp. 76

44 Gauli, Pérez, Juan Carlos; Cáp. “El pintor y la modelo”, “Creación artística y mujeres”, Ed. Narcea, Madrid-España, pp. 75



Como en el caso de “Muchacha ante el espejo” de 1932 y “Mujer con sillón rojo” del mismo año. Sin embargo, en casi todas las representaciones de modelo realizadas durante toda su vida productiva, la imagen de ésta sirvió sólo como un pretexto.

Ilustración 45

Ilustración 46

Mención especial, merece la relación desigual expresada en la obra de Pierre Bonnard (1867-1947) el eterno observador de la imagen de Marthe su mujer; y como siempre, podemos ver a lo largo de quince años en los que la representó, dos etapas especiales, quizá las mismas por las que atraviesa toda relación de pareja o matrimonio.

Ilustración 47



La primera donde la sexualidad y la sensualidad están presentes con desnudos en los que Marthe se observa recostada lo mismo sobre un sofá que en una cama, con las piernas abiertas en actitud provocativa. De las cuales destacan *Desnudo Azul* de 1900 o *Indolencia* de 1899. La segunda se desarrolla desde 1920, en donde Marthe aparece normalmente de espaldas o de pie a punto de salir o entrar al baño, pues cuentan que por aquellos años Marthe desarrollo una tremenda neurosis y obsesión por su limpieza. Así el origen de los nuevos desnudos presentaban un carácter más ausente, Marthe dejó de ser la mujer de la que algún día se enamoró. De esta etapa sobresale *Desnudo a contra luz* de 1908.

Pero no nos dejemos llevar por la aparente historia de amor, lo que es cierto es que en la obra de Bonnard, Marthe siempre fue un pretexto por medio del cual expresó el manejo del color y la luz lo que lo llevó a ser conectado con los impresionistas, o a elaborar los ángulos insólitos y la perspectiva aérea.

Como podemos darnos cuenta, lo que seduce a los artistas de las modelos no son ellas mismas, sino el poder utilizarlas para seducir con sus recreaciones.

1.3.2 La modelo como musa... proyección o inspiración

*Desde el instante que quieras a una mujer,
Dejaras de saber cuál es el color de sus ojos.*

Mattré de Beauge.

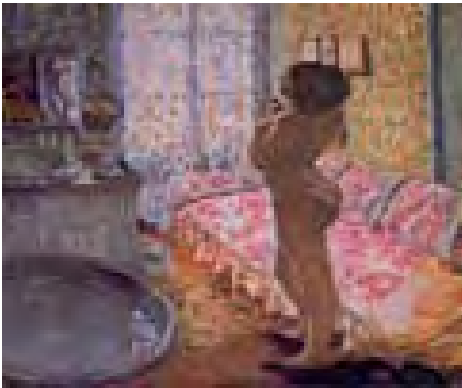


Ilustración 49

Ilustración 48



¿Por qué hablar de proyección o inspiración, cuando nos referimos a la modelo como musa? ¿Qué secretos debe ocultar? ¿O qué aptitudes, o características debe cumplir una mujer, una modelo para convertirse en musa? Interesantes preguntas, pero aún más intrigantes sus respuestas.

Iniciemos definiendo qué entendemos por musa.

A la musa la relacionamos casi siempre con la palabra inspiración, aquel estado en el cual el alma se somete a la influencia de una fuerza casi sobrenatural, que permite a los artistas crear; y de quien la inspira, es aquella cosa, persona o situación que puede hacer brotar un sentimiento.

Por tanto, podemos comprender que la modelo como musa, al menos en el arte, será aquella mujer que por su belleza y cualidades logre inspirar en los artistas algo sublime que sea digno de plasmar.

Sin embargo, para un gran grupo de artistas, al menos al inicio de las vanguardias, poco o mucho era lo que importaba si la modelo tenía cualidades, siendo sus musas aquellas mujeres que personificaban su ideal de mujer: las profundamente sensuales e intelectualmente inofensivas. Una mujer bonita que permaneciera todo el tiempo callada.

Misia Godebska es una de ellas, una mujer que a lo largo de su vida tuvo varios maridos, gracias a su belleza. No sólo logró la admiración de éstos sino la de muchos pintores, entre los cuales se encuentran: Los Nabis Pierre Bonnard (1867-1947), Édouard Vuillard (1868-1940), y Toulouse-Lautrec (1864-1901). De ellos fue Vuillard quien se sintió más atraído hacia ella, apareciendo de forma constante en su obra desde 1890.

El grupo de artistas Die Brücke-El puente, entre los cuales destacan Ernst Kirchner (1880-1938), Emil Nolde (1867-1957)

y Erich Heckel (1883-1970) eligieron como musa a una bella adolescente llamada Fränzi, por ser para ellos símbolo de la libertad sexual, libre de inhibiciones. Pues sentían una extraña fascinación por el tipo de mujer - niña. ⁴⁵

Así las cosas, encontramos que algunos artistas surrealistas, compartían el mismo gusto por utilizar a la modelo como musa. Sin embargo, bajo su muy peculiar perspectiva, creían que la mujer existe por y para ser muchas cosas. Existiendo así la mujer: como virgen, niña, criatura celestial, hechicera, objeto erótico y mujer fatal.

Todas ellas, formas misóginas y patriarcales que nos dan a conocer las características que buscaban a la hora de seleccionar a la mujer-modelo-musa. Un ser completamente vulnerable y maleable, fácil de convertir y representar lo mismo como madre, hija, esposa o amante.

Juan Carlos Pérez Gauli comenta al respecto sobre los surrealistas: En sus relaciones con las mujeres, la libertad del artista nunca era cuestionada, puesto que cuestionarla era cuestionar su arte. Las mujeres ejercían sobre ellos la capacidad de provocar al subconsciente y permitir que se liberasen sus deseos ocultos. ⁴⁶

Por ello no es difícil de entender la relación que establecieron Dalí y Gala, Pues él pudo encontrar en ella, la posibilidad de dar salida a todas sus fantasías, convirtiendo a Gala en el más cruel o claro ejemplo de mujer-modelo-musa. De todos es conocido el gran número de obras que Dalí dedicó o realizó gracias a la inspiración de su amada Gala.

Juan Carlos Pérez Gauli transcribe unas palabras de Dalí que nos muestran tan intensa relación: Firmando mis cuadros Dalí-Gala no he hecho más que dar un nombre a una verdad existencial, puesto que sin mi gemelo Gala, yo no existiría. Con Gala, he conquistado... la parte macho y hembra de mi genio... Desde entonces somos cuatro (hombre-mujer Dalí, mujer-hombre-Gala) a explorar el mundo. Con Gala he encontrado la alegría de las primeras edades, el paraíso heterogéneo del niño de pecho, mi total placer bucal y el cegador imperialismo espiritual. ⁴⁷

Conocido por la fascinación que tiene por los objetos kitch, los artículos producidos en serie, la publicidad y la cultura popular, Jeff Koons (1955) es otro de los artistas que ha llevado al límite la relación modelo-musa. En 1990 junto a su entonces pareja la actriz porno italiana Cicciolina realizó bajo el título "Made in Heaven" (Hecho en el paraíso), un conjunto de controvertidas piezas, consistentes en esculturas y fotografías gigantes de la pareja haciendo el amor. En ellas se observan con claridad y detalle, diversas prácticas sexuales, que van desde un felatio o cunnilingüe, hasta el primer plano de una penetración.

45 Françoise Doltó explica desde el psicoanálisis el porqué del comportamiento seductor de las adolescentes. *En el Edipo, las niñas perversas en el sentido de seductoras... han descubierto que su poder de seducción reside en su aceptación de no tener falo y en su deseo de que otro se lo dé: no para tener el pene, sino para ser dueñas de quien lo tiene y pueda así satisfacerlas. Las niñas verbalizan la seducción e inventan historias en las que los protagonistas son sus padres o familiares allegados. Por desgracias estos fantasmas engañosos para los adultos implican en ocasiones secuelas sociales traumáticas para todos; y todos los psicoanalistas han tenido que tratar mujeres cuyos fantasmas edípicos verbalizados habían promovido la credibilidad del entorno, y trastornado y arruinado su vida. O por el contrario, niñas que, sometidas por obra de su imprudencia seductora a los asaltos de hombres familiares o parafamiliares, no han podido hablar de ello a tiempo, porque se sentían a la vez culpables y orgullosas de despertar la atención de un adulto. Doltó Françoise 1986. Citado por Gauli, Pérez, Juan Carlos; Cáp. "El pintor y la modelo", "Creación artística y mujeres", Ed. Narcea, Madrid-España, pp. 82

46 Gauli, Pérez, Juan Carlos; Cáp. "El pintor y la modelo", "Creación artística y mujeres", Ed. Narcea, Madrid-España, pp. 83

47 Dalí 1975; Gauli, Pérez, Juan Carlos; Cáp. "El pintor y la modelo", "Creación artística y mujeres", Ed. Narcea, Madrid-España, pp. 83



Claro está que en ellas Cicciolina es sólo un instrumento a su servicio, pues aunque Koons participa en las fotografías de forma activa, es ella quien acata e interpreta sólo la acción que complaciente dicta el creador del montaje.

Ilustración 51

Ilustración 52



Ilustración 50

Considero que hoy no podemos dejar de escudriñar o analizar las obras sin pensar en las mujeres que hasta hoy han sido representadas. Sin embargo, lejos de victimizarlas, encontramos a través de ellas los modelos y prejuicios creados por la mayoría de artistas masculinos. Al hacer conciencia sobre el papel que la modelo como musa ha tenido que desempeñar puedo asegurar que las preguntas en un principio elaboradas han sido respondidas.

Sirva decir como epílogo, de este primer capítulo que no están todos (as) los (as) que son, ni son todos (as) los (as) que están, simplemente seleccioné por interés personal a los autores y las obras donde la mujer aparece desnuda. En el siguiente tendré oportunidad de señalar las representaciones que de la imagen femenina han realizado las pintoras.

2.1 La mujer en el arte.

¿Qué espíritu soñador no ha sentido la íntima dominación, el imán insólito de sus mujeres singularmente expresivas y fascinantes?

Rubén Darío.

El esfuerzo que deben hacer las escasas o poco reconocidas mujeres, dedicadas al arte, es enorme y no siempre recompensado. Pintar, esculpir, hacer grabado, fotografía o instalación exige a la mujer una tarea previa. Emanciparse de toda tarea condenada a la femineidad o realizar una doble labor que hará necesariamente más limitada su producción artística.

Sin embargo, la elección del arte como profesión y como actitud ante la vida a pesar de los sacrificios que pueden llegar a socavar la obra de las creadoras. Ellas, artistas todas con mayúsculas, han aceptado el desafío, construyendo así la mirada femenina pese a la inercia de los prejuicios, usos y costumbres de cada época en donde hicieron evidente su existencia. Revindicar la capacidad de mirar y hacerse notar en un mundo donde los artistas, los genios siempre han sido ellos.

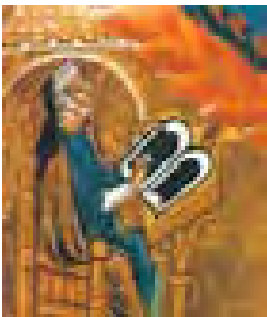
Reunir en un capítulo o punto la muestra de algunos nombres de nuestras antecesoras, contemporáneas o actuales creadoras resulta complicado. De hecho, tal vez se realicen omisiones imperdonables. Sirva esta recopilación como un breve homenaje o reconocimiento a cada una de ellas, desde los exquisitos y académicos trabajos de Sofonisba Anguissola (1532-1625), las enérgicas obras de Artemisa Gentileschi (1597-1652), hasta el vibrante impresionismo de Mary Cassat (1845-1926) o el surrealismo de Leonora Carrington (1917-1996).

Desde la gran diversidad de mujeres artistas visuales existentes, en el presente capítulo para limitar el campo de investigación nos limitaremos preferentemente a la pintura, a las creadoras europeas y norteamericanas, pues más adelante mencionaré a las mujeres artistas mexicanas.

Sin importar que el hombre siempre se haya ocupado del arte de altos vuelos y proyectos mayores como la arquitectura, la escultura monumental y las más excelsas manifestaciones de la pintura como la pintura mural, la mujer de manera desigual ha incursionado en el arte desde abajo. Con la gracia y la buena manufactura de la miniatura, el retrato, el pastel y todos los llamados temas menores como el bodegón. Iniciemos así nuestro recorrido.

2.1.1 Los orígenes... artistas que trabajan, pese a la desigualdad

La edad Media...



Es práctica tanto en nuestros días como en el pasado la distinción entre las bellas artes y los oficios artísticos menores como el bordado, la tapicería, la pintura de miniatura o las labores domésticas y del campo. Los segundos costumbre o encomienda de las mujeres gracias a las representaciones que se han recogido sobre su labor.

Ilustración 53

Al menos en la Edad Media los cometidos sociales de las mujeres estaban alineados a la ética cristiana que hacía hincapié en la obediencia y la castidad de las mismas, por su obligación a la maternidad y a la responsabilidad doméstica. Asimismo, se dice que la mujer medieval dividida entre la clase trabajadora o acomodada, participó significativamente en la vida económica llevándola a adentrarse en todas las formas de producción cultural, desde la albañilería y construcción hasta la iluminación y decoración de manuscritos y bordados.

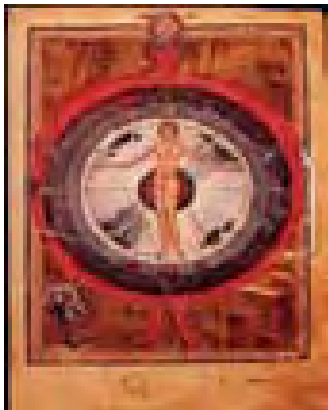
Durante este período como bien se sabe, el arte y la vida intelectual, se desarrollaba en los monasterios, lugares a los cuales podían acceder las mujeres sólo por su origen noble, y algunas para evadir el matrimonio. Surgiendo así muchas monjas pintoras.

Al respecto Whitney Chadwick comenta lo siguiente: Aunque la historia tradicional del arte ha omitido a las mujeres de las disquisiciones acerca de la producción de los monasterios dobles, hay suficientes pruebas de que en el siglo VIII las abadesas ilustradas de nobles familias regían escritorios donde se copiaban e iluminaban los manuscritos. A pesar de que trabajaron mujeres en los escritorios ingleses y carolingios, el primer ejemplo documentado de un amplio ciclo de miniaturas elaborado por manos femeninas procede de España.¹

La presencia de las mujeres en los conventos y monasterios acrecentó el culto a diversas santas junto con el de la Virgen Santísima. Algunas de las iluminadoras más notables quienes contribuyeron al florecimiento cultural de la Edad Media fueron: Diemuda, del monasterio de Wessobrun en Baviera de quien se enumeran cuarenta y cinco libros ornamentados por su mano, Matilde abadesa de Quedlimburgo quien reinó durante la ausencia de su hermano el rey de Otón; Hrotsvit de Gandersheim (935-975) primera poetisa de Sajonia y la primera dramaturga e historiadora alemana; Herrada de Landsberg y su enciclopedia ilustrada “Hortus Deliciarum” o “Jardín de las delicias” escrita e ilustrada entre 1160 y 1170, **Hildegarda de Bingen** y su libro visionario de la sabiduría Scivias o Cómo conocer los caminos del señor comenzado en el año 1142 y terminado en 1152 la obra de las dos últimas, consideradas las compilaciones religiosas más notables llevadas a cabo por mujeres en la historia de Occidente.

Se dice que la obra “Hortus Deliciarum” se concibió como un compendio del saber deseable en materia religiosa para la educación de las jóvenes monjas en el convento, así como un documento basado en la tradición del arte bizantino, pero quizá uno de los datos más hermosos sobre el mismo sea el hecho de que en la última página Herrada incluyó la imagen y comentarios de Relindis, maestra y predecesora como abadesa de la autora, manifestando la transmisión del saber entre las mujeres de la Germania medieval.

El “Scivias” de Hildegarda se dice es el primer manuscrito además del “Beato del Apocalipsis” de Gerona, en donde él y la artista utilizaron la línea y el color para enfatizar las imágenes de una manera sobrenatural. Sus miniaturas poseían frescura y energía a pesar de contar con un dibujo ingenuo. Destacan en su visionario espiritual, las imágenes de Sapientia y Caritas formas femeninas de la Sabiduría y el Amor Divino.



¿Acaso no resulta contradictorio que ambas obras producto de la imaginación y misticismo femenino no sean hoy tan reconocidas? ¿Acaso la tradición imperante en la Iglesia siempre exaltará el trabajo de sus Adeptos y Voces masculinas? Lo mejor sería considerar la opción del anonimato en las autoras como una señal de humildad y devoción.

1 Chadwick, Whitney; “Mujer, Arte y Sociedad”, Ediciones Destino, Barcelona- España, 1999, pp. 46



Además del auge el siglo XIII trasladó la producción e ilustración de libros fuera de los monasterios, incorporando a su realización a los llamados Imagiers pintores, escultores iluminadores o arquitectos despojando a las monjas de tan excelsa labor implantando los escritorios seculares.

Ilustración 54

Ilustración 55

Es importante advertir que en gran parte de la Edad Media, sin enfatizar los periodos históricos de la época feudal, las cruzadas, el dominio de la Iglesia, etc., la mujer -cuya aptitud principal fue el gobierno de la casa o el trabajo urbano ya sea cocinando, hilando, tejiendo, bordando, confeccionando, peinando, escribiendo, copiando o ilustrando manuscritos-técnicamente se vio reducida a realizar las labores menos reconocidas en el ámbito laboral y artístico por así llamarlo, sólo trabajando codo a codo en los gremios, casas nobles, monasterios y conventos.

Un ejemplo más de ello es la variedad y demanda en la Inglaterra Medieval de Opus Anglicanum que eran las vestiduras o capas utilizadas por los jefes y abades de la Iglesia. Piezas consideradas a finales del siglo XIII y comienzos del XIV como arte, igualándolas a la pintura y la escultura por lo complicado y expresivo en su elaboración. Hechos con seda, perlas, piedras preciosas y oro sobre bases de lino o terciopelo, mostraban episodios de la Biblia y la vida cotidiana. Confeccionadas primordialmente por mujeres que al principio lo hacían de manera independiente como una bella obra de arte, hasta la formación de un taller gremial en Londres, organizado y controlado por hombres quienes utilizaban la mano de obra de las mujeres para elaborarlos como piezas artesanales.

El Primer Renacimiento... o el ideal Renacentista

Si bien podemos observar el poder o fuerza que tuvieron las mujeres en la elaboración de manuscritos e ilustraciones en la Edad Media antes del Feudalismo, con la llegada del Renacimiento se apoya la exclusión de las mujeres de las artes, llámense pintura y escultura. Florencia quizá la ciudad italiana más conservadora y majestuosa se convierte en el modelo a copiar, ciudad extremista y masculina que desvió y minimizó el papel de la mujer en la cultura. ¿Pero por qué llamar así a la ciudad conocida como cuna del arte?

Se cuenta que Florencia a mediados del siglo XIV fue una ciudad que se vio enriquecida gracias a la industria de la seda y la lana, las mujeres quienes en un principio eran las encargadas de la elaboración de las mismas, se vieron opacadas por los gremios de pañeros que regían la producción de telas. Las damas de sociedad, así como los artesanos del lino, comenzaron a dedicarse a la elaboración de encajes, actividad que requería menor destreza, fuerza y conocimiento, por lo cual los empresarios en activo dejaron a las mujeres y los obreros fuera del gremio. La seda considerada una tela de lujo al requerir mayor destreza apartó a la mujer de su manufactura.

Momentos en donde la gran demanda del producto, hizo que se requirieran diseñadores encargados de dibujar plantillas para las telas labradas y decoradas. Ese tipo de conocimiento estaba ligado a los artistas que aunque considerados artesanos en ese tiempo, realizaban lo mismo desde retablos hasta la decoración de muebles y banderines para los acontecimientos heráldicos.

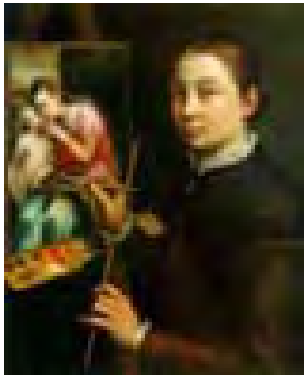
Por lo tanto, al acrecentarse el estatus social de los mismos durante el siglo XIV, formaron la Cofradía de San Lucas conocida como la Cofradía de Pintores. Se consideraba a la actividad artística como la pública afirmación del artista como ciudadano. Así los ciudadanos ricos o nobles se elevaron a ser mecenas de los nuevos artistas. Artistas que contaban con talleres en donde tenían aprendices que elaboraban las encomiendas de sus mecenas, las cuales eran firmadas por los maestros si las piezas cumplían con las normas del taller, para evitar la representación de una producción individual.

La reestructuración y embellecimiento de la ciudad de Florencia no permitió que mujeres, pobres y campesinos actuaran

como miembros de cofradías o individualmente. El arte se convierte en una actividad pública, principalmente masculina. Se hacía hincapié en que las producciones artísticas del hombre eran paralelas a las de Dios. Tal ideología se consolidó gracias a la República y a los Médicis, quienes organizaron a la sociedad renacentista como una cultura privilegiada para el varón y las líneas masculinas de propiedad y sucesión.

Las mujeres recibían la educación, centrada claro está en las virtudes cristianas y las enseñanzas morales, ya sea en su casa o en los conventos. Instruidas desde muy pequeñas para seguir sólo la línea del matrimonio o el claustro.

El pintar pasó a ser una más de las crecientes actividades en donde la mujer, a pesar de que contara con conocimientos intuitivos más no aprendidos sobre pintura por no contar con la instrucción necesaria, no tendría acceso.



Sin embargo, la pintura abre su camino a éstas por el hecho de pertenecer a familias de artistas, con la facilidad que de ellos podrían aprender o bien por ser de clases más acomodadas. Para todas ellas su perfección social y profesional se conjugó de tal modo que su éxito como artistas era absolutamente inseparable de su virtud como mujeres.

Ilustración 56

Así, pese a que **Sofonisba Anguissola** (1532-1625), abrió la posibilidad de pintar como una profesión socialmente aceptable, en el arte del autorretrato, retrato y el mecenazgo, al igual que otras mujeres creadoras posteriores ha estado sometida a evaluaciones y críticas diversas.

Al respecto Whitney Chadwick comenta lo siguiente sobre la evaluación fluctuante de la obra de Sofonisba: Desde la afirmación de Baldinucci en el siglo XVII equiparándola a Tiziano en el arte del retrato, hasta el absoluto rechazo de Sydney Freedberg en 1971 por sus deficiencias como dibujante. La gran estima en que tenían la obra de Sofonisba Anguissola los coleccionistas de los siglos XVII y XVIII no perduró en el XIX, época en que muchas de sus obras se atribuyeron a artistas varones, entre ellos Alfonso Sánchez Coello. Giovanni Moroni y Tiziano.²

Nótese la crueldad a la hora de tratar de poner en duda la autoría de las obras de Sofonisba comparando o confundiendo la obra con la de autores varones, aunque posiblemente su obra no se halle a la altura de un Tiziano gracias a la desigual preparación recibida en lo tocante a la pintura, pues sólo fueron tres años de formación en los talleres de Bernardino Gatti y Bernardino Campi, a diferencia de los cuatro obligatorios para los hombres pintores.

Hija del viudo y noble Amilcare, Anguissola comparte educación con sus seis hermanos bajo los ideales humanistas del Renacimiento. Se cuenta que tres de las hermanas de Sofonisba también llegaron a ser pintoras, sin embargo, ella fue quien destacó. Su padre al tener muy en claro el oficio de su hija no escatimó en pedir apoyo del prelado y humanista de Cremona Marco Gerolamo y del gran Miguel Ángel.

2 Chadwick, Whitney; “Mujer, Arte y Sociedad”, Ediciones Destino, Barcelona- España, 1999, pp. 77-78



Ilustración 57

Se sabe que Miguel Ángel acostumbraba ayudar a noveles artistas, enviándoles dibujos propios para que estos los colorearan o pidiendo una muestra del trabajo de los mismos. En el caso de la Anguissola, le solicitó un dibujo con un tema difícil: un niño llorando, recibiendo de Sofonisba un retrato de su hermano Asdrubale titulado "Niño mordido por un cangrejo" situándola en la tradición artística de Lombardía surgida de los estudios de fisonomía de Leonardo da Vinci. Manifestando así un futuro exitoso.

Su ingenio se vio representado en la enorme cantidad y variedad de retratos y autorretratos realizados, más que los cuantificados en artistas como Durero o Rembrandt. Todo ello le valió para que el duque de Alba, quien supo de su obra por el entonces gobernador de Milán, la convocara para servir como pintora de cámara y dama de honor de la reina Isabel de Valois hasta 1580.

Con todo y que era la primera mujer pintora reconocida, Sofonisba al pertenecer a una pujante posición social, no pudo vender fácilmente su obra teniendo que ofrecerla como regalo en las altas esferas sociales, lo que la llevó a la imposibilidad de competir por encargos con los artistas de su época.



En cuanto al trabajo realizado en su período o estancia española es este el que más problemas trajo al atribuirle su autoría, pues en la corte se podían llegar a encargar múltiples copias de cuadros acabados. Y fue el caso del retrato pintado por Anguissola del príncipe don Carlos en 1518 quien satisfecho por el trabajo, encargó trece copias a Alfonso Sánchez Coello, pintor de la corte.

Ilustración 58

Entre los autorretratos realizados por Sofonisba destaca uno de su periodo español de 1561 en el cual se observa a Anguissola seria con atuendo recatado haciéndola verse culta y refinada; tocando un instrumento o teclado llamado espineta tal vez como símbolo de la nobleza, al fondo una anciana, quizá una dama de compañía.



Ilustración 59

Se dice que este autorretrato en particular está planteado de manera semejante al cuadro de Tiziano llamado “La Bella” de 1536, aunque la semejanza cae cuando damos cuenta de que el cuadro de Tiziano se trata primero, de un retrato vendido como obra de arte, segundo como la representación de la belleza física ideal, donde la mujer plasmada muestra sus atributos como queriendo transformar la valía de la riqueza de sus joyas y vestuario en valores espirituales. El de Sofonisba es simplemente la descripción de ella misma al natural, triunfante y orgullosa por mostrar su condición de artista dedicada a la corte, el cual lejos de ser pretencioso pone de manifiesto su prodigio y sus privilegios como artista y dama de sociedad. Situándola más en una obra personal o vivencial.

El segundo gran Renacimiento... o el otro Renacimiento

Tomemos como antecedente que el Renacimiento es un periodo de la historia, al menos culturalmente, en donde el hombre es el centro del Universo, el creador, el genio sin igual que mediante sus capacidades construye una nueva forma de entender y ver el mundo. Donde se estrenan nuevos valores de un mundo que abre sus puertas a un nuevo concepto de sujeto, cuya identidad individual era el hombre blanco Ilustrado, propietario de su propio destino, y la mujer no era sujeto y mucho menos artista.

Hasta que una joven italiana Sofonisba Anguissola se registró como pintora en la corte española de Felipe II, no queda registro de artista alguna produciendo arte por lo menos de caballete. Claro que en la corte de don Felipe no se esperaba que Sofonisba creara, sólo era menester que copiara fielmente los rasgos del rey o de la reina. Y así lo hizo, sólo los rostros, pues le estuvo negado estudiar anatomía y por supuesto el estudio del desnudo que le permitiría plasmar una pintura mitológica o religiosa de grupo o de cuerpo entero. Sin embargo, es la primera mujer que registra la historia de occidente, como sujeto y no objeto de la obra de arte.

Si bien tratar de categorizar e incluir el trabajo de las creadoras en espacios y momentos del arte como el Renacimiento podría resultar forzado, incomodo o poco relevante al dar cuenta sobre lo importante que es en sí su misma existencia pese al sentir de la época. Nombres como Properza de Rossi, Lavinia Fontana, Elisabetta Sirani, Diana Mantuana también llamada Diana Scultori y Artemisia Gentileschi son mujeres que alcanzaron contra corriente renombre y visibilidad pública.

*Al respecto Whitney Chadwick comenta lo siguiente: Sus éxitos fueron citados como prueba de lo que una mujer era capaz de hacer, pero los comentaristas de sexo masculino siguieron a menudo el ejemplo de Boccaccio y afirmaron que las mujeres famosas estaban dotadas milagrosamente de cualidades que las capacitaban para triunfar y por consiguiente no servían como modelo a las mujeres corrientes.*³

Las artistas antes mencionadas menos Artemisia y Sofonisba formaron parte del florecimiento artístico e intelectual que se dio en Bolonia en los siglos XVI y XVII, fuera de los centros álgidos de la cultura renacentista. Por el contrario en el caso de Gentileschi y Anguissola sus trayectorias se dieron en Roma, Nápoles y Florencia en el siglo XVII. Si bien no son muchas, conforman la plataforma y la virtud de ser nuestras antecesoras.

¿Pero qué llevó a la aparición de estas mujeres en una población alejada de la boyante situación artística de las grandes

3 Chadwick, Whitney; “Mujer, Arte y Sociedad”, Ediciones Destino, Barcelona- España, 1999, pp. 87

ciudades?

Para comprenderlo basta saber que Bolonia era la única ciudad italiana cuya universidad fundada en el siglo XI permitió el ingreso de las mujeres a sus espacios desde la Edad Media, allá por el siglo XIII. Que en ella se rindió culto a Caterina dei Vigri canonizada en 1707 bajo el nombre de Catalina de Bolonia, quien al ingresar al convento de las clarisas pobres en Ferrara dedicó su vida al desarrollo de sus aptitudes y conocimientos del latín, la música, la pintura y la iluminación. Al llegar y convertirse en abadesa de las clarisas en Bolonia su fama como pintora crece, lo cual la llevaría a ser una mujer pintora, santa y patrona después de San Lucas, de los pintores y artistas de Bolonia en el siglo XVI.

Estos son los motivos por los cuales Catalina de Bolonia será uno de los factores determinantes a la hora de construir un contexto de apoyo e identidad para las mujeres cultas de aquella población, pues si bien la universidad centro de los estudios jurídicos más notables en Italia, fue reconocida también por ser escuela de artes liberales. Es sin duda el patrocinio de la Iglesia gracias a santa Catalina y a otras nobles monjas, como pudo convertirse tanto la ciudad como la universidad en centros de producción de pintura y grabado.

En la universidad durante los siglos XIII y XIV se desarrollaron y fomentaron los grupos de mujeres dedicados a la miniatura bajo la dirección de monjas carmelitas como Domina Donella o sor Allegra.

De hecho **Diana Mantuana** (1547-1612) mejor conocida como Diana Scultori, por lo poco que se sabe, fue la única mujer grabadora del siglo XVI gracias a que ella, fue también una de las pocas artistas en firmar su obra con su propio nombre. La firma la asociaba con la corte de Mantua y con la basta tradición de grabadores iniciada en Mantegna.

Claro está, que existen quienes menosprecian su trabajo, al igual que los de Elisabetta Sirani, Properza de' Rossi y Lavinia Fontana, argumentando que a inicios del siglo XV, al existir más mujeres que hombres no quedó de otra a éstas más que animarse a producir pintura e impresión bajo los gremios.

Bolonia fue entonces una ciudad de mujeres sin iguales que reclamaron su derecho a crear bajo el patrocinio y mecenazgo de la región Emilia y el pontificado de Gregorio VIII. La iglesia y las familias nobles o acaudaladas, al menos durante el siglo XVI, deseosas por mostrar su opulencia encargaron a éstas, frescos y decoraciones para sus capillas y palacios.

Un ejemplo de ello se da durante el apogeo constructor y decorativo para hacer de la parroquia de San Petronio en Bolonia, un lugar exquisito a la altura de San Pedro. Viéndose Properza de' Rossi (-1530) favorecida al realizar la única escultura en mármol trabajada por una mujer, al menos en la Italia del Renacimiento, elaboró también el decorado del dosel del altar de la iglesia de Santa María del Baraccano, así como un retrato del conde Guido Pepoli, tres sibilas, dos ángeles y los bajorrelieves *La visita de la reina de Saba a Salomón y José y la mujer de Putifar* ubicados en el museo de San Petronio.



Ilustración 61

Ilustración 60

Sin embargo, las cosas no fueron desde sus inicios en el arte éxitos, pues sus primeros trabajos fueron un conjunto de tallas en miniatura hechas en huesos de frutas y algunos grabados en cobre después de haber tomado clases de dibujo con Marcantonio Raimondi.

De **Lavinia Fontana** cuyo estilo detallado hereda de su padre y maestro Prospero Fontana, comienza a pintar en 1570. Sus primeras piezas paneles dedicados a la devoción y algunos autorretratos mostraron la influencia indiscutible de su padre, el naturalismo de Rafael (1483-1520) y la elegancia de Corregio (1490-1534) Aunque se especializa y destaca en el retrato, elabora una serie de pinturas y retablos de gran dimensión con tema religioso e histórico. Destacando entre ellas *San*

Francisco recibiendo las estigmas de 1579 donde plasma la ideología social, espiritual y religiosa expresadas mediante la oración, la devoción y la contemplación; *El Nacimiento de la Virgen de 1580* y *la Consagración de la Virgen de 1599* donde incorpora motivos domésticos.

Logra entonces establecer fama como una excelente retratista a finales de 1570, sin embargo, ello no le sirvió para pertenecer a la academia de los Carracci fundada en 1580 pues fue mal visto que insistiera en dibujar el desnudo al natural.

Ilustración 63

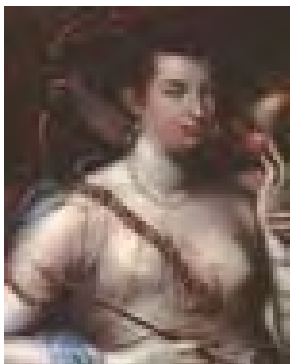
Ilustración 64

Ilustración 62



Más tarde debido a su trabajo y por haber servido al cardenal boloñés Buocompagni trasladado a la sede papal en 1572 Lavinia recibe su primer encargo papal y una invitación para que acudiera a Roma, aceptando gustosa emprende su viaje no sin establecer su importancia como artista al posponer el mismo, después de la muerte de su padre en 1603. Lleva consigo el cuadro *La virgen y san Jacinto*, encargado por el cardenal Ascoli pieza que le serviría para que su obra se viera más demandada en Roma. Pintó en el palacio del cardenal D'Este y para la basílica de San Paolo Fuori le Mura en donde, cuentan, su obra *Martirio de San Esteban* fue destruida por un incendio.

Respecto a la obra *Martirio de San Esteban* Whitney Chadwick comenta lo siguiente: *El cuadro, destruido por un incendio en 1823, es conocido hoy por un grabado realizado en 1611 por Jacques Callot. Baglione relata que la obra no gustó al público romano, y que la Fontana, despechada, renunció a los encargos públicos y volvió a dedicarse al retrato.*⁴



Sin embargo, sus retratos posteriores se vuelven más sofisticados, convirtiéndolos en piezas codiciadas por el público, tras su ingreso a la Academia romana. Tanto así que antes de su muerte en 1611 Felipe Antonio Casoni acuñó una medalla en su honor retratándola e inscribiendo en la misma su condición de pintora.

Ilustración 65

4 Chadwick, Whitney; *“Mujer, Arte y Sociedad”*, Ediciones Destino, Barcelona- España, 1999, pp. 94



Elisabetta Sirani (1638-1665) al igual que otras artistas de la época, era hija de Giovanni Andrea Sirani, seguidor y discípulo de Guido Reni (1575-1642) Vio sus mejores tiempos, a pesar de su corta vida, en Bolonia. Quizá por ello no se cuenta con la información de su carrera como artista a sabiendas de la fama que obtuvo por su obra, pues si bien muchos en vías de minimizarla al identificarla como una simple discípula de Reni pintora de innumerables vírgenes, Elisabetta proporcionó al arte de su tiempo la sutileza de su estilo, la pincelada elegante y el tratamiento de sus trazos.

Ilustración 66

Muestra de ello el Retrato de Ana María Ranuzzi como la Caridad de 1665 en donde por medio de vivos toques de color, realza el vestido y el fondo que rodean a la hermana menor de Annibale Ranuzzi.

Ilustración 68

Ilustración 67



Cabe señalar que al igual que Artemisa mantuvo el interés por plasmar cuadros con temas de mujeres heroicas, baste enumerar piezas como: “Judit con la cabeza de Holofernes” hoy ubicado en la Walters Art Gallery de Baltimore; “Timoclea” de 1659; “Porcia hiriéndose en el muslo” de 1664; además de varias Judits, Magdalenas y Sibilas.

Sobre el cuadro Porcia hiriéndose en el muslo Whitney Chadwick comenta lo siguiente: La Sirani eligió el momento en que Porcia se hirió para dejar asentada la fuerza de su carácter antes de pedirle a Bruto que confiase en ella.



El contexto sexualizado de la obra se evoca mediante la titilante imagen de la mujer hiriéndose y el desaliño casi voluptuoso de la figura. La composición refuerza la distancia de Porcia del mundo de las mujeres. Está físicamente separada de las mujeres que en otro aposento hilan y charlan, revelando su sexo mediante la plática.⁵

El tema elegido por Elisabetta nos habla de la tremenda fuerza y del dominio tanto técnico, como compositivo de Sirani calificada en su tiempo como un fenómeno. Asimismo debido a la rapidez con la cual trabajaba muchas de sus obras, llegó a rumorarse su padre las hacía creer como propias.



Ilustración 69

Sin embargo, Elisabetta de manera inteligente, en el afán de desmentir los rumores en el año 1652 abre una escuela de arte para mujeres jóvenes no pertenecientes a familias de pintores, acostumbrándose a trabajar en público para confirmar la autoría de sus trabajos, y brindando asimismo la oportunidad de seguir el camino del arte a más mujeres.

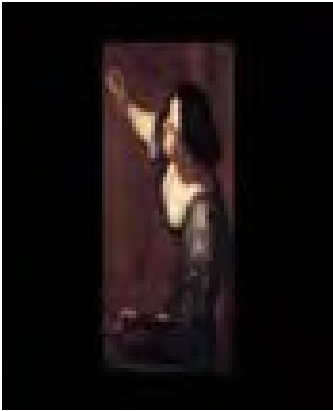
Ilustración 71

Ilustración 70

Tanto Lavinia Fontana, Elisabetta Sirani, Diana Mantuana y Properza de' Rossi construyeron desde Bolonia las bases para posteriores creadoras italianas.

Entre ellas quizá la más conocida de nuestras antecesoras **Artemisia Gentileschi** (1597-1652) hija de Orazio Gentileschi (1563-1639) uno de los seguidores más fervientes de la obra de Caravaggio (1571-1610) Mujer cuya aparición en el mundo del arte occidental es y será desde siempre incuestionable. Cuya vida y obra fueron un reto para el humanismo imperante en el Renacimiento sobre lo tocante a la educación y comportamiento de las mujeres.

5 Chadwick, Whitney; “Mujer, Arte y Sociedad”, Ediciones Destino, Barcelona- España, 1999, pp. 101



Basta recordar cómo a través de la historia del arte, el trabajo de muchas creadoras ha tratado de ser reducido por los mitos y cuestionamientos sobre sus vidas, más allá del interés y análisis de sus obras.

Ilustración 72

Artemisia en este sentido no es la excepción debido a la intensa e íntima relación establecida entre su familia y los Caravaggio, en Roma, lejos del culto temperamento de los artistas boloñeses. Traigamos a memoria la huida de Roma de Caravaggio después de matar a palos a un adolescente, así como la estrecha relación e intromisión en la vida de Artemisia del ayudante de su padre y en un tiempo profesor Agostino Tassi acusado de haberla seducido y deshonrado a los diecinueve años, bajo la promesa de un futuro matrimonio.

Sea o no, verdad, lo cierto es que la sexualidad de Gentileschi no es lo relevante, lo importante es su espíritu combatiente, su coraje como artista y la proeza con la que plasmaba sus obras. Son cualidades que le permitieron tener una actividad artística constante a pesar de los eventos importantes o no de su vida, como el hecho de casarse y tener un hijo.



Como ya antes mencionamos Gentileschi compartió con Elisabetta Sirani el gusto y la ejecución de varios cuadros sobre el tema de la mujer heroica que triunfa por su virtud. Sin embargo, se cree que estas se vieron admitidas y suavizadas por el rebuscamiento moral de la Contrarreforma y apegadas asimismo a los requisitos del dramatismo barroco. Si esa fue la razón excelente, pues con ello se logró sustituir a los anteriores ideales pasivos de la representación de la belleza de la mujer.

Ilustración 73

Produjo también figuras alegóricas femeninas como santa Catalina, Cleopatra y Lucrecia. No obstante como en el caso de otras creadoras, sus primeros trabajos se han puesto en tela de juicio y duda en cuanto a la atribución de la mano diestra de Artemisia a los mismos y no la de Orazio su padre. Como lo es el caso de la obra *Susana y los viejos* firmada como Arte Gentileschi en 1610. Pieza ejecutada efectivamente en los talleres de los Gentileschi a un año de iniciar Artemisia su carrera como artista.



Ilustración 74

Sobre la versión de Artemisia sobre Susana y los viejos, Whitney Chadwick comenta lo siguiente: La versión de Artemisia Gentileschi se aparta de modo significativo de la tradición. Sacando a Susana del jardín, metáfora tradicional de la generosa feminidad de la naturaleza, Artemisia aísla la figura adosándola a un rígido friso arquitectónico que encierra el cuerpo en un espacio rígido y poco profundo. La forzada torsión y sacudida del cuerpo con los brazos alzados transforma la imagen en una expresión de angustia, resistencia y aversión física que en poco concuerda con las representaciones de Tintoretto (1519-94), Guido Reni (1575-1642) y otros que optaron por presentar a la figura femenina en actitudes de grácil exhibición.

6



Así el drama representado por Artemisia en *Susana y los viejos* contrario a las versiones masculinas de otros tantos artistas, nos sugiere más la dinámica sexual y agresiva de la mirada masculina y la resistencia femenina de una mujer sorprendida desnuda en el baño. Transformando los convencionalismos del siglo XVII dando a la representación femenina una vuelta de tuerca. Anunciando desde entonces la constante que habría de seguir en su obra.

Ilustración 75

Después de su matrimonio deja Roma y se traslada a Florencia, lugar en el cual desarrollaría sus mejores trabajos. Lugar que le permitió ingresar a la Academia del Diseño incrementando su fama y categoría como pintora. De las piezas más importantes de esa época tenemos *Judit con su doncella* de 1618, *Judit decapitando a Holofernes* de la misma fecha y la *Alegoría de la Reverencia* encargada en 1617 por la casa Buonarroti.

Cabe destacar que su versión, incluso, superó a la de su padre, gracias a su composición, al marcado contraste de luz y sombra, al naturalismo que imprimió en la imagen y a la complicidad advertida en la mirada de las dos mujeres, reforzada gracias a la imagen de una Judit empuñando sin desasosiego y con determinación la espada, compartiendo la intensidad

6 Chadwick, Whitney; *“Mujer, Arte y Sociedad”*, Ediciones Destino, Barcelona- España, 1999, pp. 108

de la escena con otra mujer que se vuelve cómplice en la meta de acabar con el enemigo.

En su *Judit decapitando a Holofernes* pieza que, dicho sea de paso, es enorme, excelsa, maravillosa⁷ etc. Es quizá la obra más enérgica de Artemisia pues en ella se logra apreciar la violencia y el coraje en su máxima expresión, más allá de la riqueza técnica con la cual fue ejecutada.

*Al respecto, Whitney Chadwick comenta lo siguiente: El rasgo más insistente de la Judit decapitando a Holofernes de Artemisia Gentileschi, la feroz energía y la violencia sostenida de la escena, ha suscitado amplios comentarios críticos, formulados por escritores que han descubierto alusiones al trance personal de la pintora como receptora de las insinuaciones sexuales de Tassi. Pero los detalles naturalistas (la elección del momento de la decapitación y la sangre que brota de las arterias cercenadas) están presentes en otras diversas versiones del siglo XVII, incluidas las de Caravaggio y de Johann Liss, cuya Judit en la tienda de Holofernes (h.1620) rivaliza con la de Gentileschi en cuanto a detalles espeluznantes.*⁸



Incluso Gentileschi superó en esta pieza a su contemporánea Elisabetta Sirani, quien realizó el mismo tema de una manera más suave, amanerada y elegante debido a las características de la pintura boloñesa.

Ilustración 76

Muestra de la superioridad con respecto a las artistas de la época, sus autorretratos, en donde, por primera vez una creadora no se representa simplemente como una dama sino como pintora ejecutando su oficio. El resultado *Autorretrato como Alegoría de la pintura* realizada en la década de 1630 en donde señala su transición como una pintora reconocida y patrocinada por el mecenazgo de la nobleza. En ella se plasma como la personificación misma de la pintura utilizando elementos como la cadena de oro, la máscara colgante que hace alusión a la imitación, el cabello revuelto que habla del frenesí que provoca la creación artística y el colorido de su vestido que reafirma su destreza como artista y pintora.

Pintoras del norte de Europa... artistas del género doméstico

La participación de la mujer en el arte al norte de Europa, se da antes del siglo XVII, gracias a la libertad y movilidad de las profesiones. Se habla de mujeres dedicadas a la iluminación de códices desde el siglo XV entre las cuales figuran Elizabeth Scepens quien llegó a trabajar para la corte de Borgoña y Margaretha van Eyck, Catherine Maynors, Alice Carmellion y Ann Smiter.

Al igual que sus colegas italianas, las dos pintoras del norte de Europa más conocidas del siglo XVI Caterina van Hemessen y Levina Teerlinc vieron y crearon bajo el patrocinio de las familias reales. La primera como pintora de cámara de María de Hungría, y la segunda como pintora de la corte inglesa de Enrique VIII.

En palabras de Whitney Chadwick sobre el mecenazgo lo siguiente: Los estipendios de la corte eximían a las mujeres de someterse a las ordenanzas gremiales durante el Renacimiento, y les suponían a las mujeres artistas una importante alternativa a las academias y otras instituciones que restringían o prohibían cada vez más su participación. Debido a su categoría de damas de honor y de pintoras, se hacía caso omiso de su vida social y profesional;

⁷ Al menos es la impresión y los pocos adjetivos que vienen a mi memoria después de tener la oportunidad de verla de frente en el museo o galería de los Uffizzi en Florencia. Una obra sin igual cuya presencia sublima e invita a no olvidarla jamás.

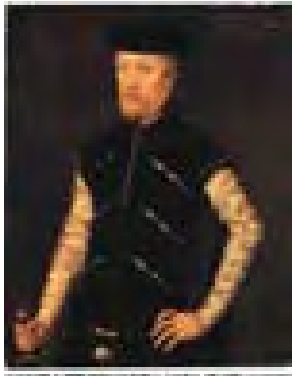
⁸ Chadwick, Whitney; *“Mujer, Arte y Sociedad”*, Ediciones Destino, Barcelona- España, 1999, pp. 110

no solo afirmaba la amplitud del mecenazgo regio, sino además garantizaba que se podía disponer de mujeres educadas y diestras como preceptoras y servidoras.⁹

Ilustración 77



Ilustración 78



Que útil resultaría el día de hoy, que muchas de las creadoras pudieran acceder al patrocinio tanto del estado como de la iniciativa privada en vías de desarrollar al máximo su potencial como artistas, sin tener que procurar tiempo y espacio para sobrevivir y crear al mismo tiempo. En fin...

Caterina van Hemessen comparte suerte con Artemisia Gentileschi, Lavinia Fontana o Elisabetta Sirani al ser hija del prominente pintor de Amberes Jan Sanders van Hemessen, pues al obtener formación de éste, puede que la autoría de su trabajo como monogramista de Brunswick se haya visto opacado al ser adjudicado al padre. Entre los cuadros de tema religioso ejecutados por ella destacan *Descanso en la huida a Egipto* de 1555 y *Cristo y la Verónica*. Otros de temas diversos como *Retrato de hombre* de 1550 y dos *Retratos de un matrimonio elegante* de 1551 y 1552.

Se dice que la reina María después de la boda entre Caterina y el organista Christian de Morien se llevó a la nueva pareja a España, cuidando de ellos por siempre, sin embargo, de esta época no han quedado vestigios de su obra.

De **Levina Teerlinc** en realidad se sabe poco, sólo que fue la mayor de cinco hijas del miniaturista Simon Bining y esposa del pintor George Teerlinc de quien toma el apellido al convertirse en pintora del rey. Luego entonces, lo más destacable, a pesar de atribuírsele poca obra documentada, fueron los trabajos realizados en el tiempo como pintora de la corte.



9 Chadwick, Whitney; “Mujer, Arte y Sociedad”, Ediciones Destino, Barcelona- España, 1999, pp. 116

Ilustración 80

Ilustración 79



Al ser dama y pintora de la reina Isabel, cuentan que Levina se encontraba ante la obligatoriedad de obsequiarle un regalo cada año nuevo. Estos fueron miniaturas entre los cuales destaca una pequeña pintura con el tema de la trinidad realizada en 1559. Levina Teerlinc probablemente al ser la primera pintora que plasmara a la reina Isabel tal vez fue quien propinó para futuros retratistas la imagen, la majestuosidad y el sello imperial inconfundible de la corte isabelina.

Como sea, al menos aunque no se conoce a ciencia cierta cada uno de los detalles de la vida y producción de estas artistas, lo real es que lograron bien o mal el reconocimiento por parte de la nobleza y el clero.

Sin embargo, mientras algunas artistas del XVI lograron viajar a Italia para complementar su formación, tiempo después a inicios del siglo XVII, el arte de aquellos lugares sufre un cambio radical. Primero los estudios se asentaron en las ciudades de origen, segundo los ideales de la alta burguesía se veían opacados por una creciente clase media quien manejaba ahora el comercio y la iglesia.

Ofreciendo una cultura e ideología doméstica que fijaba la atención de la población en el hogar después del deber religioso. Surgiendo así los temas a los cuales se debían restringir las artistas y los cuales caracterizaron la pintura holandesa del siglo XVII o posteriormente la francesa del siglo XIX. Las escenas interiores, las flores, paisajes, bodegones, etc. Todo lo que sirviera como arte para decorar y reflejar la creciente y pudiente condición de la naciente clase media. El objetivo era, que se captara la vida cotidiana, las actividades tanto de mujeres, niños y hombres en el ámbito de lo doméstico.

Ilustración 81



Ejemplo de ello los trabajos de **Clara Peeters**, nacida en Amberes quien firmó su primer trabajo en 1608, la primera de cincuenta piezas que le han sido adjudicadas, destacándose cuatro piezas fechadas en 1611. Todas piezas descriptivas en las cuales aparecen jarrones, frutas, postres, panes, peces, vajillas de cristal, conchas y mariscos, así como algunas flores. Llamadas pequeño desayuno, pieza floral, pequeño banquete etc. Pues el término bodegón llega a los países bajos hasta 1650.

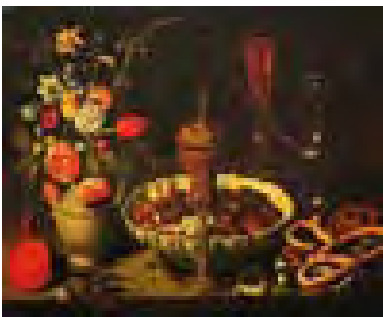
Ilustración 84



Ilustración 83



Ilustración 82



Así las cosas, la nueva cultura protestante fomentó una gran diversidad de la actividad femenina, permitiendo que muchas de sus mujeres se dedicaran a la pintura. No obstante, surgieron siempre las comparaciones hechas por los mismos artistas italianos, denigrando este tipo de obras, por considerarlas inferiores por sus temas poco profundos.

Con el riesgo de salir un poco del tema al observar y analizar ambas obras durante el desarrollo de la investigación de la representación de la mujer en el arte, contenida en el capítulo anterior encuentro que: Quizá la diferencia más severa con relación a la Italia renacentista y a la pintura holandesa sea la misma representación de las mujeres en algunos cuadros, más allá de los géneros. Pues recordemos que la mujer en el arte italiano hace de ella la representación del hambre y deseo del nuevo hombre, del genio, renacentista por poseer y ser el centro del mundo. Es quizá en la pintura holandesa de interiores donde además de reflejar las diversas ocupaciones de la mujer se la representa como sujeto.



Incluso la obra realizada por hombres como Jan Vermeer (1632-1675) podría tacharse como una de las primeras obras feministas, claro está que parece descabellado. Pero considero que en estas piezas la mujer ya no es más la figura hermosa y delicada digna de contemplación, deja de ser un objeto recreativo a la vista generalmente masculina y pasa a verse como una persona dueña de su propio destino, trabajadora, no necesariamente hermosa y concentrada en su actividad más que en mostrarse perversa, mala, frágil, voluptuosa o santa.

Ilustración 85

Sin embargo las imágenes de un Vermeer se prestarían también entre las feministas radicales para un debate, pues bien podrían argumentar que el holandés simplemente no dio importancia a la representación femenina, sino solo a su lucimiento como pintor al centrar la mirada del espectador en lo artificioso de los objetos, el colorido y el manejo de la luz en sus cuadros. Convirtiéndola en una pintura efectista que lejos de reivindicar el papel de la mujer busca el reconocimiento en sí mismo por lo antes mencionado.

Una de las artistas profesionales holandesas fue Anna María Schurman dibujante y pintora, admitida en la guilda de San Lucas de Utrecht en 1641 y de quien desafortunadamente sólo se conocen dos autorretratos de 1633 y su clamor por la independencia femenina, al ser conocida como una feminista erudita.



Ilustración 86

Ilustración 87

Con su obra *La proposición de 1631 Judith Leyster* vio la luz en el mundo del arte, pues el tema era para muchos el discurso de la virtud domestica sobre la sexualidad. En tiempos donde la virtud de la mujer se simbolizaba con la rueca y el huso, dando a las tejedoras, bordadoras e hilanderas el predominio de mujeres morales, pues eran equiparadas con la imagen de la virgen hilando, modelo de virtud femenina.



Este cuadro nos presenta a un hombre que presumiblemente insinúa una proposición deshonesta. Inclinado sobre el hombro de una mujer ensimismada en su costura, el hombre mantiene una mano sobre el brazo de ella y la otra llena de monedas. Ella al negarse a tal proposición lo ignora, haciéndola ver más como una víctima. La obra nos sugiere asimismo un fin de tipo moralizador, pues en aquellos tiempos se dice resurgieron los burdeles y la moral desenfundada.

Otro de sus cuadros más conocidos y al parecer de los primeros en plasmar la imagen de mujeres cosiendo a la luz de una vela fue *Mujer cosiendo a la luz de una vela* de 1633. Asimismo elaboró algunas ilustraciones botánicas en acuarela de tulipanes como el *Tulipán amarillo y rojo de Leiden* de 1635 para libros y catálogos de venta de tulipanes.

Ilustración 88

Geertruid Roghman hija del grabador Hendrik Lamberszt plasmó la actividad de la aguja, mostrando lo complejo y forzado que resultaba el trabajo doméstico ya sea bordando, cosiendo, plegando telas, limpiando y cocinando. Lejos del éxtasis, ensoñación y placer de las actividades mostrada en las obras de los pintores.



Ilustración 89



Debido a la enorme demanda de cuadros como adornos hogareños, el papel de la mujer como creadora de imágenes se vio saturado, pues lejos de elaborarlos sólo las profesionales surgieron miles de mujeres procedentes de las familias de clase media y baja, no necesariamente instruidas en la pintura, quienes recibían una regular paga elaborando cuadros de flores.

Ilustración 90

Al respecto Whitney Chadwick comenta lo siguiente: Las mujeres, en efecto, se mostraban críticas hacia el fomento de los bodegones florales, género muy apreciado en el siglo XVII pero que, hacia el XIX, fue rechazado como labor inferior, idónea para los limitados talentos de las aficionadas.¹⁰

Sin embargo, la ciencia se encargó de que el arte hiciera de la pintura de flores y la ilustración botánica otra opción para las pintoras profesionales, pues la tarea de describir fielmente cada detalle de una planta o flor, requería la mano educada de una pintora. Muchos de los herbarios que el impresor de Amberes Christophe Plantin produjo, primero fueron coloreados por iluminadoras.



En 1590 y 1650 las ciudades de Utrecht y Amberes se sitúan como los principales centros de pintura floral al óleo, quizá por las previas publicaciones sobre botánica.

Ilustración 91

Destacan como ilustradoras de flores y pintoras de la naturaleza **María Sybilla Merian**, María van Oosterwyck y Rachel Ruysch. La primera tal vez la más reconocida nacida en Alemania y cuyo trabajo vio la luz en una publicación de Nuremberg en 1675 volumen de grabados llamado *Florum fasciculi tres*, al que siguieron el volumen dos de

10 Chadwick, Whitney; *“Mujer, Arte y Sociedad”*, Ediciones Destino, Barcelona- España, 1999, pp. 129

1677 y el tercero de 1680.



Conocidos ya en conjunto como el *Nuevo Libro de las Flores*, en el se aprecian flores de jardín coloreadas por la autora. En 1679 publica uno de los tres volúmenes ilustrados con grabados sobre insectos llamado *La maravillosa transformación de las orugas y su singular nutrición de las flores*.

Ilustración 95

Ilustración 94

Ilustración 93

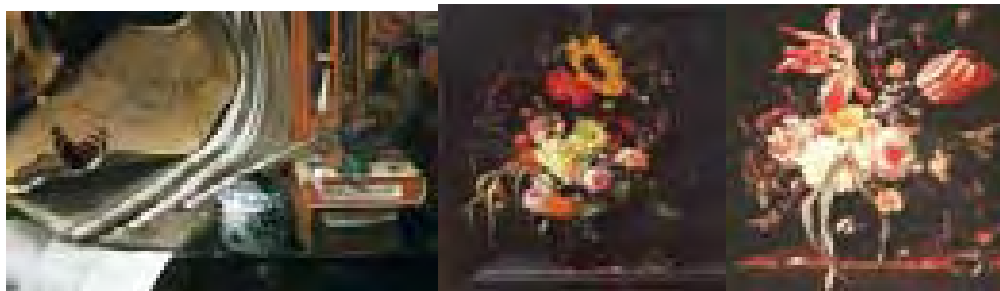


Ilustración 92

Maria van Oosterwyck hija de un ministro de la iglesia Neerlandesa se forma en Amberes bajo la tutela de Davidsz de Heem. Trabaja como pintora profesional en Ámsterdam y en la Haya. Su obra fue diversa y lo mismo la llevó a pintar una *Vanitas* alegoría moral sobre la fugacidad de las cosas mundanas y la vanidad de la vida terrena en 1668 como un *Bodegón con flores y mariposas* en 1686 donde muestra un jarrón con diversas flores y un par de mariposas, quizá queriendo representar con ellas lo fugaz que puede ser la vida.

Rachel Ruysch (1664-1750) hija de un catedrático de botánica y anatomía en Ámsterdam estudia a partir de los quince años con el pintor de flores y creador de la espiral asimétrica Van Aelst. Su obra gira siempre en torno a la representación de las flores destacando en ellas la composición, el color y el tratamiento de las mismas. Fue pintora de cámara en Dusseldorf y en 1701 ingresó como miembro a la guilda de pintores de la Haya.



Ilustración 97



Ilustración 96

Ilustración 98

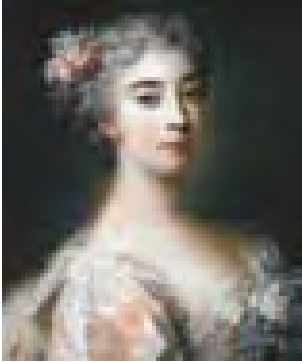
2.1.2 La conciencia y el poder de la Feminidad... Mujeres pintoras de Francia e Inglaterra



Es tal vez la presencia de artistas en Inglaterra y Francia alrededor del siglo XVIII e inicios del XIX lo que marca el equilibrio en cuanto a la elaboración de obra, que si bien se vio sujeta al gusto de la clientela aristocrática, supuso también el inicio de una conciencia y actitud femenina entre las artistas de aquella época, negociando y ganando a pulso un papel destacado en el mundo del arte.

El surgimiento de pintoras como Rosalba Carriera, Angélica Kauffmann, Elisabeth Louise Vigée-Lebrun, Adélaïde Labille-Guiard marcó pauta en un mundo donde el acceso a la actividad pública se restringía a las mujeres. De hecho no sólo a ellas se les debe la nueva construcción sobre la feminidad y su representación, también a aquellas artistas aficionadas menos reconocidas.

Ilustración 99



Como ya había sucedido a sus colegas de Europa del norte en Holanda, la pintura se consolidó no sólo por la monarquía o nobleza sino por una élite creciente y poderosa, la clase media progresista. Así como al control de algunos gremios que reforzaban el academicismo en vías de controlar el trabajo realizado por aficionados, con la idea de vedar el trabajo de la mujer a quien le eran prohibidas las clases de dibujo al natural, el desnudo, limitando con ello su formación para acceder a la pintura histórica o mitológica.



Ilustración 100

Sin embargo, dicha estructura social y limitante a la mujer artista de la época de Luis XIV poco le importó, pues más adelante tras la muerte del rey y la llegada de su sucesor Luis XV quien traslada la corte de Versalles a París, acarrea con ello una gran demanda de obra para las nuevas decoraciones de las mansiones de los aristócratas. Así París se convierte en centro artístico de primera línea.

Ilustración 101

Una de las artistas que aprovecha dicho apogeo, a pesar de su corta estancia en el lugar -al parecer un año-, fue la veneciana **Rosalba Carriera** (1675-1757) quien inicia su carrera pintando retratos en miniatura sobre marfil, llega a la ciudad luz invitada por el coleccionista Pierre Crozat en 1720. Su obra contribuyó a formar parte del nuevo gusto aristocrático, elegante y aparentemente superficial, pues fue la primera artista en experimentar las posibilidades técnicas del pastel y el estilo rococó.



Al respecto Whitney Chadwick comenta lo siguiente: *La personal técnica pictórica de la Carriera, con sus sutiles tonalidades de superficie y sus danzantes luces, revolucionó el pastel como material frotando transversalmente el costado de una barra de tiza blanca sobre un dibujo de tonos oscuros, era posible captar las rehilantes texturas del encaje y el satén, y el resplandor de los rasgos faciales y los suaves ondeos del cabello empolvado.*¹¹

Uno de sus primeros trabajos a su llegada a París fue un retrato del monarca Luis XV, un dibujo de Watteau, así como diversos retratos de los miembros de la corte francesa y austriaca. Sus logros la llevaron a cerrar su estancia en París con su ingreso a la Academie Royale.

Ilustración 102

No obstante durante ese periodo y gracias al inicio de la Ilustración, las actividades artísticas como el pastel, la acuarela y las labores de aguja experimentadas por muchas aficionadas se vieron en polémica. Pues si bien eran actividades que encajaban con el ideal de feminidad, tanto mujeres aristócratas como clase medieras las practicaban como entretenimiento.

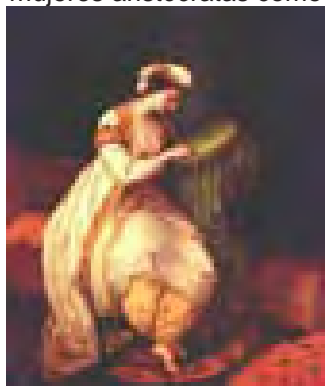


Ilustración 104

Ilustración 103

En un hecho tal vez incongruente, las mismas pintoras profesionales las hicieron ver como actividades artísticas de segunda o de aficionadas. Ayudando a construir esa imagen de feminidad gracias a cuadros como *Lady Anne Lee bordando* de Catherine Read 1764; *Dama griega haciendo labor* de Angélica Kauffmann 1773; *Mujer haciendo calceta* de Françoise Duparc y *Mujer joven bordando* de Marguerite Gérard 1780.¹²

11 Chadwick, Whitney; *“Mujer, Arte y Sociedad”*, Ediciones Destino, Barcelona- España, 1999, pp. 143

12 No es labor de quien esto escribe el señalar si hicieron bien o mal, simplemente hice mención del hecho por aparecer el mismo durante la investigación. Dicho sea de paso considero que las mujeres que se dedicaron a la acuarela, el pastel, el bodegón, las flores etc. Finalmente abrieron camino a las creadoras que hoy podemos plasmar en nuestras obras lo que se nos da de la gana. A lo mucho podría al igual que otras colegas menospreciar dichos temas y técnicas porque gracias a nuestra clase media y baja, son los que se venden a la hora de adquirir un bonito cuadro como decoración. ¿Envidia? Quizá por hacerle el feo en vías de demostrar la supuesta superioridad de las profesionales en contra de las miles de mujeres que no contando con estudios y arduas horas de trabajo como respaldo, elaboran dichos temas y técnicas para sobrevivir y bien.

Ilustración 105

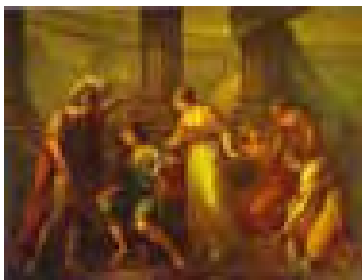


Los esfuerzos artísticos de las mujeres no cesaron y gracias a ello **Angélica Kauffmann** (1741-1807) artista profesional, fue la primera pintora que desafió a los artistas y la cultura de la época, incursionando en el medio con pinturas de corte histórico. Para muestra sus obras *Zeuxis seleccionando modelos para un cuadro de Helena de Troya*, basada en una Venus Calípige napolitana y en la cual plasma con gran técnica, pese a no haber contado con la enseñanza del modelo al desnudo. Al llegar a Londres después de prepararse en Roma aproximadamente en 1766, inicia las obras históricas que habrían de señalarla como una artista seria y reconocida. Destacando *Venus apareciéndose a Eneas*, *Penélope con el arco de Ulises* y *Héctor despidiéndose de Andrómaca*. Convirtiéndola en iniciadora junto a Benjamín West (1738-1820) del estilo neoclásico en Inglaterra.

Ilustración 106



En este periodo realizó las piezas alegóricas de la Composición, la Inventiva, el Dibujo y el Colorido para el techo de la Academy Somerset House. Al lograr el reconocimiento, sus obras inspiraron a otros artistas e incluso sirvieron como motivos para el diseño de algunas artes decorativas.



Claro está, que el éxito no le salvó de padecer los comentarios perversos de algunos detractores como Peter Pindar, quien se refería a la obra de Kauffmann como falta de maestría por reflejar poco dominio del dibujo.

Ilustración 107

*En palabras de Peter Pindar en sus Odas to the Royal Academicians: Angélica se gana mis aplausos; por lo suavemente que mancha los lienzos y por sus graciosas damas, me procura mil delicias. Pero si se hubiera desposado con tan mansos varones como los figurados en sus relatos pintados, me temo que hubiera pasado una noche bien sosa.*¹³

Queriendo decir que la obra era delicada y graciosa, como se supone debía pintar la mujer, asexuando a los hombres pintados. Pues no era bien visto que ellas perturbaran las buenas costumbres al plasmar hombres rudos y fuertes, pues atentaría contra las características propias de la feminidad.

Francia no fue la excepción, pintoras como Elisabeth Louise Vigée-Lebrun (1755-1842) y Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) tuvieron que modificar su pincelada o trazo para marcar la diferencia en la representación de ambos sexos para no ser clasificadas como débiles.

13 “Peter Pindar en sus Odas to the Royal Academicians” Chadwick, Whitney; “Mujer, Arte y Sociedad”, Ediciones Destino, Barcelona- España, 1999, pp. 160



Ilustración 108

Ilustración 109



Ambas trabajaron en París durante la época de Luis XVI y María Antonieta, iniciaron sus carreras como profesionales gracias a las exposiciones organizadas por la Academia de Saint-Luc. En años previos a la Revolución se destacaron por introducir imágenes más naturales en la rancia iconografía aristocrática. Quizás forzadas por la moralina de la clase media quien debía reconocer en sus monarcas a individuos menos crueles y depravados.



Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) estudió con Quentin de la Tour y con Francois-Élie Vincent. Celebra su primera exposición en 1779 en el salón de la Correspondencia presentando algunos pasteles. Se destacó por elaborar exquisitos y detallados retratos como *El conde de Clermont-Tonnerre* y el *Retrato del pintor Baufort* este último le valdría para ingresar a la Academia en la categoría de pintora de retratos.

Ilustración 110

*Al respecto Mireia Freiza comenta lo siguiente: La inclinación de las mujeres por los retratos, los bodegones o las miniaturas no nos debe extrañar, ya que al tener prohibido el estudio del cuerpo desnudo se dedicaban a otros géneros. La elección de pintura al pastel o la acuarela en vez de al óleo se debía a que estos materiales no sólo eran mucho más baratos que el óleo, sino que su técnica resultaba menos complicada.*¹⁴

14 Freiza, Mireia; “Las Mujeres artistas desde la Revolución francesa al fin de siglo” en “Historia de arte y Mujeres”, Málaga, Universidad de Málaga, 1996, pp.71



Ilustración 112

Ilustración 111

En 1738 realiza al pastel el *Retrato de Madame Mitoire y sus hijos*, primera de sus obras en donde se advierte la nueva ideología de las familias aristocráticas, la maternidad y el matrimonio. Pues la familia era por primera vez símbolo de la unidad social donde la gente podía encontrar la felicidad y plenitud. De ahí que el retrato contenga la imagen de una mujer dando el pecho y arropando a su bebé y a un chiquillo contemplando embelesado a su madre.



En 1785 gracias a su fama como retratista, fue nombrada como pintora oficial de las Mesdames de France quienes eran todas las tías del rey. De aquella época sobresale el *Retrato de Madame Adélaïde* de 1787 en el cual pone de manifiesto las virtudes de la vieja corte lo suntuoso, cargado y artificial.

Ilustración 113



Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) de formación artística independiente por no decir autodidacta, fue algún tiempo discípula de Quentin de la Tour. Elaboró en sus inicios piezas como *El retrato de una mujer*, *Retrato de un magistrado*, y *Sacrificio del amor*. Se cree ingresó al mundo del arte y al académico gracias a su perseverancia y ardua labor, al trabajar un Retrato de Monsieur Dumesnil, algunos pasteles y óleos, y varias copias de obras de otros

pintores ya consagrados.

Al querer pertenecer ya como miembro a la Academia como pintora histórica, categoría más alta que la de retratista, se esmera durante tres años preparando su pieza *La paz trayendo la Abundancia* con la cual es admitida en categoría no específica.

Ilustración 114



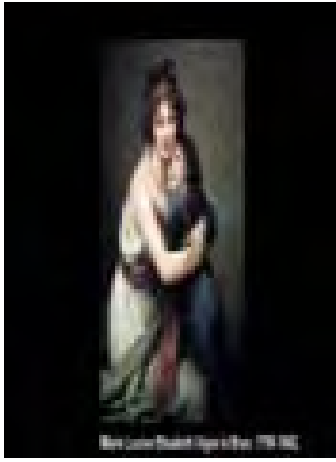
Lebrun convenientemente, producto de su entrada a las altas esferas parisinas fue nombrada y protegida como pintora de la reina María Antonieta desde 1778. De hecho en 1785 recibe el encargo de pintar, el que sería el mejor ejemplo de una pintura con fines políticos o propagandísticos el cuadro *Retrato de María Antonieta con sus hijos* en el cual buscaba restaurar la escasa reputación de la reina. Reputación que se vio minada por su conducta frívola y libertina difundida en pasquines clandestinos como “La escandalosa vida de Maria Antonieta” o “El burdel real”.

Ilustración 117

Ilustración 115



Ilustración 116



Dicho cuadro retrata a María Antonieta vestida de manera sencilla, ubicada en el Salón de la Paz del palacio de Versalles rodeada de sus hijos. Cuya composición triangular recuerda a algunas Sagradas Familias del Renacimiento. El mismo fue presentado en una de las exhibiciones de Salón, junto a un bello autorretrato de la autora titulado *Retrato de la artista con su hija* de 1789.



Motivos todos en cuanto a la producción de ambas artistas, por los cuales creció en aquella época gracias a las constantes comparaciones una aparente rivalidad entre Guiard y Lebrun, volviendo innecesario el evaluar su obra con respecto a la de sus colegas hombres. Calificándolas como mujeres antinaturales por dedicarse a una actividad pública.

Ilustración 118

Dado a la fuerza política, ideológica y social dominante de aquellas épocas al sentimiento de sentirse y verse siempre excluida, he decidido al momento presentar la incursión de la mujer en el mundo del arte aproximadamente de los siglos XIV al XVIII. No sin antes aclarar que las cosas no cambiaron del todo al inicio del revolucionario siglo XIX y XX.

Simplemente juzgo conveniente hacer un paréntesis para hablar de las creadoras que nacieron o trabajaron partir del siglo XIX donde la educación artística, si bien no les era abierta del todo, sí supone la ruptura entre las artistas por aspirar al gran arte de corte histórico o mitológico.

En función de apreciar cómo y dónde aparece desde el siglo XIX representada la mujer por la mujer o su trabajo.

2.2 Igualdad y diferencia.

Sin modelos es difícil trabajar; sin un contexto es difícil evaluar, sin iguales es casi imposible hablar.
J. Russ.

Deshacerse del que dirán, tal vez es la premisa de las creadoras a partir del siglo XIX. La modernidad, la revolución industrial, la abolición de la esclavitud y el sufragio son sólo algunas condiciones que influyeron en la vida de las mujeres que aspiraban dedicarse al arte de forma profesional.

Sin embargo, el arte del siglo XIX y todas sus manifestaciones contribuyen a formar la identidad, las ocupaciones y valores de la clase media trabajadora. Aquellas que repiten la vieja letanía sobre la definición y deber de lo femenino la naturaleza, la familia, la maternidad, el cuidado, la emoción, la prudencia etc. El mismo planteamiento y adjudicación de siglos anteriores.

Por lo tanto, es fácil entender que gracias a este ideal de feminidad, muchas mujeres fueran calificadas como lo peor, entre ellas las mujeres que optaban por la soltería, las que trabajaban, las artistas, etc. Las cualidades que definían a estas mujeres entre ellas las artistas eran la independencia, la confianza en sí mismas, la competitividad etc. Actitudes o cualidades que permanecían en la psique colectiva como masculinas.

*Al respecto Whitney Chadwick comenta sobre la actitud de las artistas lo siguiente: Las mujeres que adoptaron esos rasgos, que abandonaron las realizaciones artísticas de aficionadas aceptadas como meras ilustraciones embellecedoras o moralizantes, o que rechazaron la pintura floral pintada a la acuarela, corrieron el riesgo de que se las tachase de descarriadas sexuales.*¹⁵

*En palabras de Alejandra Val Cubero sobre el tema: Para muchos hombres, pero también para muchas mujeres, “la nueva mujer”, que estudiaba, hacía deporte, bailaba y leía, era vista como antinatural. Se consideraba que este cambio además, hacia añicos la supuesta división natural entre los sexos.*¹⁶

Como hemos podido observar, existieron diversas razones para que la mujer no ingresara a las academias, tal vez las más poderosa, el temor de soslayar su papel como madres o esposas al preferir la profesión. No sólo se pensaba que el estudio artístico disminuía la feminidad, sino que además ante la posibilidad de contemplar modelos masculinos podía excitarse en demasía, perturbando su sexualidad, corrompiendo así sus buenas costumbres.

*Al respecto Alejandra Val Cubero comenta: Incluso para asociaciones de pintoras tales como The Union des femmes peintres et sculpteurs, el papel de “la artista” era salvaguardar la sociedad, y los únicos temas pictóricos que podía retratar eran la vida familiar armoniosa y tranquila.*¹⁷

Cuando las mujeres presionaron y lucharon por conseguir una formación a la par de sus futuros colegas, lugares como “l’Ecole des Beaux Arts” en Francia se lo negaron. En E. U. la “Womans Art School of Cooper Union”, o la “Cincinnati School of Design” las reciben, pero enfocándolas a la decoración de cerámica y a la labor de aguja. En Londres la “Royal Female School of Art” les ofrece la enseñanza sólo de ciertas materias, no incluido el dibujo.

*Al respecto Tamar Garb comenta: Pero no fueron los profesores de l’Ecole des Beaux Arts los únicos que se opusieron a la entrada de las mujeres en la academia, también los estudiantes se manifestaron en contra, o al menos en contra de que las mujeres estudiaran en las mismas clases que ellos; de esta manera intentaban reservar su parcela de poder y los privilegios que habían mantenido durante siglos.*¹⁸

15 Chadwick, Whitney; “Mujer, Arte y Sociedad”, Ediciones Destino, Barcelona- España, 1999, pp. 177

16 Cubero, Val, Alejandra; “La percepción del desnudo femenino en el arte”, Ediciones Minerva, Madrid-España, 2003, pp. 246

17 Cubero, Val, Alejandra; “La percepción del desnudo femenino en el arte”, Ediciones Minerva, Madrid-España, 2003, pp. 246

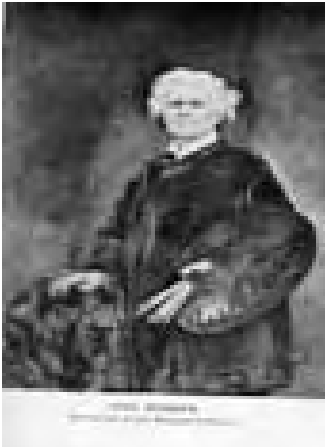
18 Garb, Tamar; “Sister of the Brush: Women Artistic Culture in Late Nineteenth Century Paris”, Londres,

Sin embargo, gracias a la solidaridad entre los grupos de mujeres, a escritos, a solicitudes y firmas recolectadas, la mujer ingresa con sus restricciones a la "Real Academia de Bellas Artes de San Fernando" en 1818 a "l'École des Beaux Arts" en 1896 etc. Las que no entraron a las academias por que aún no les tocó a tiempo la apertura, se permitieron tomar clases particulares con artistas ya reconocidos, o entre ellas, compartieron los modelos y sus experiencias.

Brevemente se ha explicado el contexto en el cual se desarrollaron las artistas a partir del siglo XIX, la ruptura como antes mencionamos entre las artistas académicas a lo que serían las artistas modernas, quienes aún con algunas limitantes en la educación artística, supieron destacar con trabajo y actitud en el mundo del arte.

- Mujeres con carácter en la Inglaterra Victoriana

Si bien no se trata de señalar a mujeres que buscaban demostrar la feminidad pasiva e idealizada, la reivindicación de la mujer como tal o la ambición por pintar temas masculinos, Rosa Bonheur y Elizabeth Thompson son creadoras que trabajaron sin ansiedad temas que aportaban un tratamiento diferente a las hazañas y temas masculinos.



Rosa Bonheur nacida en Burdeos en 1822 es una de las artistas más prolíferas de su época y asimismo la única capaz de señalar la nobleza de los animales. Destaca por sus piezas y logros como la obtención de una medalla de oro en 1848 por *Vacas y toros en la Cantal, Arada en el Invernáis* de 1849 presentada en el Salón de ese año y *La feria de caballos* de 1855 en el Salón de París. Este último se convirtió en uno de los cuadros más conocidos y admirados de todo el siglo XIX, quizá por que en ellos buscaba señalar la libertad, la lealtad, el valor y la gracia de los animales.



Ilustración 119

En Inglaterra sus pinturas fueron aclamadas, pues es de todos conocido su legendario amor y protección por los animales domesticados. Gracias a ello Inglaterra le supondría su mayor fuente de ingresos, pues cabe señalar que la reina Victoria le pidió una visión privada de su cuadro *La feria de caballos* para el palacio de Buckingham.

Ilustración 121

Ilustración 120



Sin embargo, gracias al impacto que provocaron sus cuadros y a que los críticos resaltaron la fidelidad y vitalidad expresada en sus obras, hubo detractores quienes los hicieron ver como significantes del control femenino al que debían restringirse incluso las creadoras. En un afán por demás misógino se llegó a mencionar que los caballos al igual que las mujeres eran bellas mascotas o animales a los cuales el hombre debía dominar.

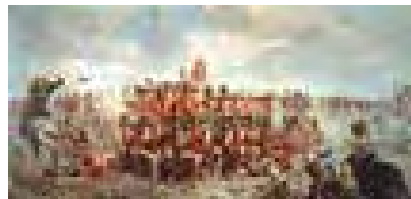
Ilustración 122

Incluso en 1877 una novela de Anna Sewell llamada *Black Beauty* según su autora fue escrita como una defensa feminista que reprobaba la crueldad de la opresión de las mujeres en especial las de la clase trabajadora. Comparadas con hermosos caballos propiedad y ostentación de crueles y bondadosos hombres. ¹⁹ Quizá por ello Rosa Bonheur optó por vestirse de forma masculina intentando reivindicar los prepotentes privilegios masculinos, creando una identidad andrógina y radical.

De forma similar **Elizabeth Thompson** (1846-1933) es otra de las artistas que se negó a limitarse en su pintura a los temas femeninos, pintando así la vida del soldado y la guerra. Mundo que pertenecía exclusivamente a los hombres, donde ella es quizá la primera artista capaz de plasmar el valor y la fortaleza de los soldados británicos.

Ilustración 124

Ilustración 123



Tomó sus primeras lecciones de pintura al óleo en Londres con William Standish en 1862 y egresa de la "Female School of Art" en 1866. Sin contar con algún nexo familiar que la conectase al mundo de la guerra en 1870 logra cierto reconocimiento por sus primeras acuarelas de batallas.

El éxito le llega cuando ingresa y expone en "La Royal Academy" sus obras *Ausente* de 1872 y *Pasando lista después de un combate, Crimea* de 1874 la segunda se dice describe mediante un meticuloso realismo la revista de los granaderos de la guardia después de un encuentro en la guerra de Crimea.

Ilustración 125

19 Sin comentarios, los misóginos han existido y existirán siempre. Solo apliquemos el viejo y tan conocido refrán "A palabras necias oídos sordos." Es como si hiciéramos caso de las palabras de Sófocles cuando dijo: El silencio de a las mujeres la gracia apropiada. O a las palabras de San Pablo: No necesito tantos rodeos para declarar que la mujer es "naturalmente un animal enfermo"



Sin embargo, a pesar del matrimonio con un comandante y la crianza de cinco hijos que la hicieron abandonar por un tiempo el arte, Elizabeth Thompson logró plasmar con su singular visión por medio de dibujos y acuarelas detalladas, los lugares a los cuales viajó con su esposo, permitiéndose así mostrar tanto a los hombres de acción y sus batallas como el lado femenino de la guerra llámese el temor, la ansiedad y la espera.

- Creadoras norteamericanas del XIX... iniciadoras de la reforma moral



Para comprender el sitio que ocupara la mujer creadora de los Estados Unidos, basta recordar como principio la colonización inglesa emprendida a raíz de una serie de revueltas religiosas a la que se vieron sometidos los y las habitantes de dicho país. Por ello el asentamiento de mil familias puritanas en 1630 en lo que se conocía entonces como Nueva Inglaterra. Esta influencia religiosa habría de marcar la pauta tanto en la moral, el papel de la mujer y el arte.

Ilustración 127

Ilustración 126



De ahí la importancia que se le dio a la industria y al trabajo doméstico como pasatiempo o actividad productiva. Pues es bien conocido que los puritanos tenían una estricta ética del trabajo, donde el ocio era considerado un pecado. Debido a esto las mujeres, ya fuera en el hogar o en cooperativas, organizaban sesiones de costura donde confeccionaban edredones para ellas o para la venta y en la actualidad cuelgan en los museos dedicados al arte popular estadounidense.

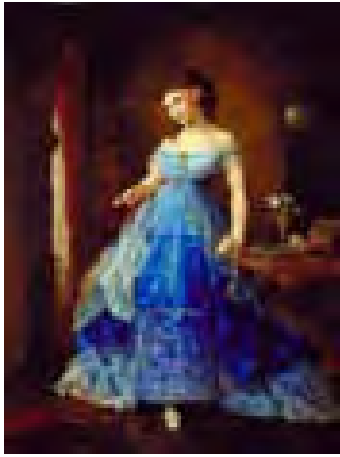


Ilustración 128

Norteamérica al igual que otros países en el siglo XIX se convirtió en un lugar industrializado, donde las mujeres fueron la mano de obra que hiciera crecer las fábricas no sólo de tejidos. Asimismo es uno de los países donde surgen las primeras organizaciones femeninas políticas, laborales y feministas, donde ellas utilizaron sus habilidades para conectarse y demandar, con la acción social colectiva, se atenuaran las restricciones que las confinaban sólo a las labores del hogar. Incluso mujeres como la pintora **Lilly Martin Spencer** (1822-1902) por medio de la enseñanza, formó parte de la expansión y profesionalización del arte al oeste de los Estados Unidos.

Ilustración 129

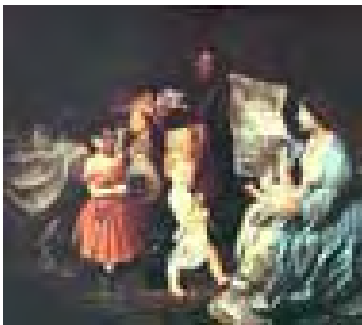


Ilustración 130

Su trabajo pertenece al periodo donde el arte norteamericano varió desde las expresiones populares “amateurs” a los estilos académicos del arte europeo. Como sus contemporáneas del norte de Europa su carrera artística se ligó a la demanda de imágenes accesibles para decorar las casas de la clase media, convirtiéndola en una de las artistas de género más solicitadas y reproducidas. Ejemplo de lo antes dicho, la adquisición por la compañía francesa “Goupil Vibert & Co” de sus cuadros *El pequeño navegante* de 1850 y *El joven profesor* de 1860 que sirvieran como base para la elaboración de litografías.



Al respecto Whitney Chadwick comenta sobre su obra: Su arte se ha descrito como “ni una afirmación declarada de los valores patriarcales y de clase media, ni un rechazo explícito de dichos valores y al mismo

tiempo, de manera creciente (aunque quizá no conciente), una burlona subversión de ellos”.²⁰

Ilustración 131

Se dice que su primera exposición profesional se dio en Ohio en 1841 no obstante, su primer éxito le llegó en 1849 cuando su obra *La hora feliz del día* fue seleccionada por la “Western Art Union”, motivo por el cual más adelante viaja a Nueva York para adquirir más conocimientos que le permitieran satisfacer la creciente demanda de sus obras. Entre ellas destaca una pieza realizada en 1869 titulada *Las dos nos marchitaremos*²¹ donde se aprecia la imagen de una mujer sosteniendo una flor en su mano.

Las reproducciones de Lilly Spencer ayudaron a difundir la imaginaria popular y su nombre por toda América. Sin embargo, se sabe que a lo largo de su vida tuvo problemas monetarios, por ser el principal sostén económico de su familia. Quizá por ello se sabe también rechazó la posibilidad de viajar a Europa para culminar su formación como artista.

Caso contrario, la suerte de otras creadoras que se formaron en el extranjero y cuya condición económica les permitió acceder a la enseñanza privada y a la creación sin la necesidad de sobrevivir gracias a su obra.

Hablamos de las mujeres que se formaron fuera de Norteamérica en las décadas de 1850 y 1860 como Mary Cassat. La primera al igual que Berthe Morisot en su época en adherirse a un movimiento estilístico.



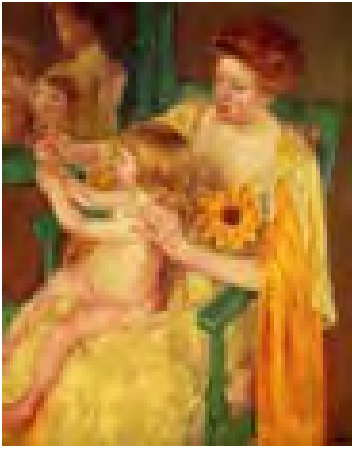
Ilustración 132

Mary Cassat (1844- 1926) originaria de Pennsylvania se matriculó en la Academia de Bellas Artes del mismo lugar en 1861 viaja a Francia en 1866 para continuar con sus estudios en París ciudad que gestaba en ese entonces cambios artísticos sin iguales como el inicio del movimiento impresionista o el movimiento feminista moderno lanzado por María Deraismes.

A partir de entonces, sus viajes serían constantes entre su país de origen y Europa aprovechándolos tanto para exponer como para estudiar. Se cree que gracias a los recursos económicos y al apoyo de su familia, por ser hija única, logró el éxito, pues ello ayudó para que llevara una vida profesional nunca limitada en relación con sus colegas pintores.

20 Chadwick, Whitney; *“Mujer, Arte y Sociedad”*, Ediciones Destino, Barcelona- España, 1999, pp. 214

21 Quizá en esta obra se aprecia lo que comenta Chadwick sobre los valores patriarcales, al plasmar de forma irónica lo que será el final de ambas criaturas, la mujer por un lado ricamente ataviada y del otro la flor. Ambas consideradas delicadas y bellas, la mujer rodeada de lujo y cuidado como se puede observar en la mesa donde hay un cofre con joyas. Como haciendo referencia a que esta requiere de los mismos cuidados y mimos que deben darse a una flor para que esta permanezca hermosa y viva.



Cassat expuso constantemente; de hecho llevaba más de diez años haciéndolo antes de unirse con los impresionistas en 1877 por invitación de Edgar Degas (1834-1917) con quien se dice entabló una amistad platónica.

Ilustración 133

Sus temas evolucionaron dentro de los límites de su clase y su condición de mujer pues se concentró en plasmar y aplicar una incisiva mirada a los ritos y gestos a través de los cuales cobraba significado la feminidad. Como el hecho de tomar café o té, el cuidado de los niños, las visitas, el tejido, el bordado etc. Se podría decir que pintaba al sujeto femenino desde un punto de vista de mujer, pintando tanto escenas domésticas como el tema de hijo y madre.



De esta línea de obras destacan *Una taza de té* de 1880, *Mujer joven cosiendo en el jardín* de 1882 o *Madre e hija* de 1905 este último proporciona la convencional asociación de la mujer con el espejo o frente al espejo, como si la vanidad fuera condición natural de la mujer.

Ilustración 134

Sin embargo, considero que esta obra va más allá de lo que a simple vista se juzga, pues el hecho de que la madre sostenga en su regazo a la niña desnuda que se refleja ante el espejo que ella misma le muestra, en lo particular, me habla más que de vanidad de un reconocimiento sobre la sexualidad, misma que se demuestra por medio de la desnudez de la niña que sin prejuicios se observa. Lejos del reconocimiento de ser vista y de saberse en un futuro objeto de seducción, y más en el terreno del autoconocimiento al enfrentar con su mirada al espectador.

Asimismo Mary Cassatt elaboró algunas obras donde sus personajes femeninos se relacionan más con las representaciones de la vida social e intelectual del hombre ejemplo de ello las piezas *Leyendo Le Figaro* de 1883 donde retrata a su madre leyendo el periódico o "Mujer de luto en la Opera" de 1880 donde se observa a una mujer espectadora en un espacio público, espacio reservado antes de la modernidad sólo a los hombres, con todo y que esta misma mujer es objeto observado en el mismo cuadro por un hombre.

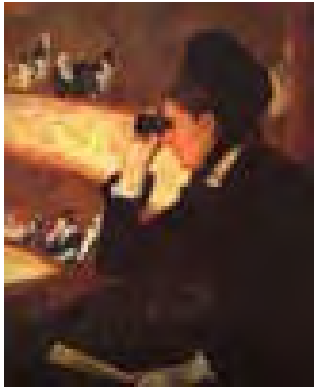


Ilustración 135

Quizá Cassatt no lo incluyó con el ánimo de refrendar la condición de la mujer como objeto observado, sino como la confirmación de que la nueva mujer destacada en este caso por la dama vestida de luto en primer plano, es conciente de ello y viste de negro haciendo alusión a la muerte que de esa condición hace y también observa, separando a este personaje femenino de la esfera común domestica relegada.

Ilustración 136



Ilustración 138

Ilustración 137

Conviene ahora hacer un paréntesis y aprovechar la oportunidad de mencionar a otra importante pintora impresionista con la cual Mary Cassatt tuvo contacto. Me refiero a **Berthe Morisot** (1841-1895) quien toma sus primeras lecciones para lograr el naturalismo en su obra de Camille Corot (1796-1875) Fue fundadora del grupo impresionista gracias al contacto y matrimonio con Eugéne hermano de Édouard Manet (1832-1883) exponiendo con ellos desde 1874.

De esta temprana época destacan sus cuadros *Cazando mariposas* de 1873, *Psique* de 1876, *Día de verano* de 1879 y *La madre y la hermana de la artista* de 1870 temas donde a simple vista capta los aspectos fugaces de la vida.

En el caso de la obra *Psique* al igual que Cassatt muestra el vínculo convencional de la mujer con el espejo. Sin embargo, al parecer éste también nos ofrece una doble lectura pues más allá de la vanidad de la joven que se observa, más allá del significado en francés espejo de gran tamaño de la palabra “psyché”, nos habla de la autoestima, del reconocimiento al cuerpo y el despertar de la sexualidad. Donde la mujer adolescente es el centro y universo de la composición.

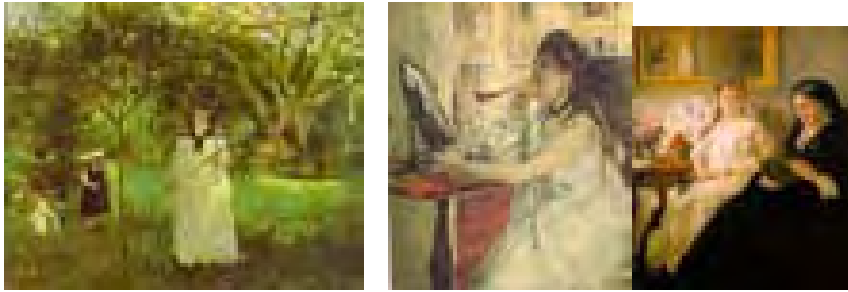
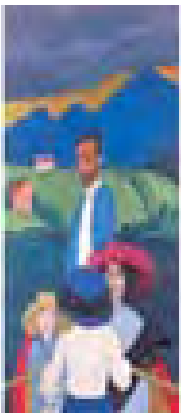


Ilustración 141

Ilustración 140

Ilustración 139

2.2.1 Surrealismo, abstracción y modernismo... Mujeres pintoras a principios del siglo XX



Gracias a la libertad artística lograda por el impresionismo las y los artistas modernos de principios del siglo XX pudieron ejercer su trabajo como productores en lo que sería la nueva cultura visual, si no con el afán de romper del todo con la representación de la naturaleza y todo lo que esta implicaba, sí con la intención de mostrar en sus obras un contenido más espiritual o individual.



Ilustración 142



Ilustración 143

Ilustración 144

Recordemos que la modernidad artística se vincula al deseo y desarrollo de nuevos lenguajes visuales y de expresión, a la estética que reclama una relación más estrecha entre el arte y la vida no importando si esto se daba por medio de la abstracción o el simbolismo.

Al respecto Whitney Chadwick comenta los signos de la vida moderna planteados por Baudelaire: Baudelaire discernió como signos de la vida moderna “lo efímero, lo fugitivo, lo contingente, localizándolos en el estilo y el gesto individuales, y oponiéndolos a lo eterno que para él significaba la tradición clásica que subyacía en el arte oficial francés de mediados del siglo XIX.”²²

Incluso el nuevo discurso estético, social y médico proporcionó el rediseño del ideal de figura femenina ataviado por las asfixiantes varillas de los polisones y el corsé dejando al natural las curvaturas de la mujer. No obstante dichos cambios no fueron gratuitos pues incluso la moda pasó a ser parte del arte y el status social.

De esta época de transición entre el siglo XIX y el XX destaca la labor de la pintora bávara **Gabriele Münter** (1877-1962) quien buscando acrecentar su formación artística se instala en Munich en 1901, donde conoce a Kandinsky (1866-1944). Su obra de trazos y contornos oscuros y de expresivos colores la ubicaron como artista “fauve”, ejemplo de ello sus cuadros *Paseo en barca* de 1910 donde se observa a un grupo de viajeros donde Gabriele rema de espaldas al observador y Kandinsky sobresale jerárquicamente. ¿Muestra de amor platónico quizá?²³ Kandinsky rige su mirada y movimiento a la parte baja donde ella le observa.

22 Chadwick, Whitney; *“Mujer, Arte y Sociedad”*, Ediciones Destino, Barcelona- España, 1999, pp. 253

23 Es común no sólo de las mujeres que cuando se le tiene estima, admiración, respeto, cariño o amor a una persona. Al plasmarla la destacamos simbolizando lo antes dicho. Y en este caso posiblemente Münter lo hizo por admirar a quien fue su maestro.

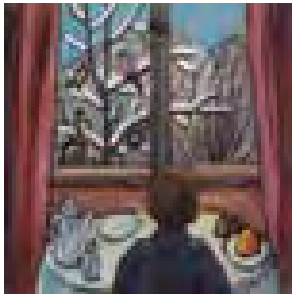


O el retrato de Marianne von Werefkin de 1909 donde coloca la imagen de manera centrada, destacando el sombrero de flores multicolores y el vestuario violeta sobre un fondo dorado. De hecho se dice que las composiciones atrevidas, la simplificación de sus planos y el uso del color, sirvieron a Kandinsky para encaminarse a la abstracción.



Ilustración 146

Ilustración 145



Otra de las mujeres que privilegiaba el uso del color y la libertad del movimiento en su obra fue la artista rusa **Sonia Delaunay** (1885-1979) quien se traslada a París en 1905.

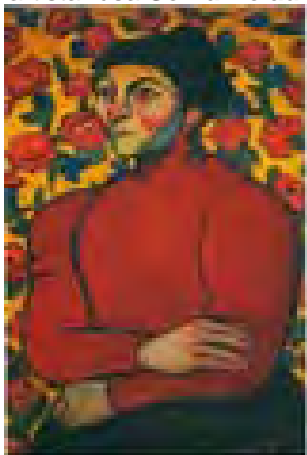


Ilustración 147

Ilustración 148

Ella sintetiza en su obra el arte popular ruso, el post impresionismo y el "fauvismo" en obras como *Retrato de Chuiko* de 1906, *Mujer finlandesa* de 1907, *Contrastes simultáneos* de 1912 donde revela su interés por la dinámica del diseño y composición y *Muchachas en traje de baño* de 1928 donde se aprecian tres mujeres con trajes de baño en colores contrastantes sobre un fondo de radiantes colores.

Sin embargo, abandona el terreno de las artes prefiriendo anteponer la carrera artística de su esposo Robert Delaunay (1885-1941) con quien se casa en 1910. No obstante fue tiempo aprovechado pues debido a las influencias antes mencionadas se dedicó a plasmar su arte en objetos utilitarios como vestidos, diseños de moda, libros, pantallas de lámparas, cortinas y telas estampadas a mano a las que llamó piezas de contraste simultaneo, término que reflejaba su interés por la relación entre colores.

Ilustración 149

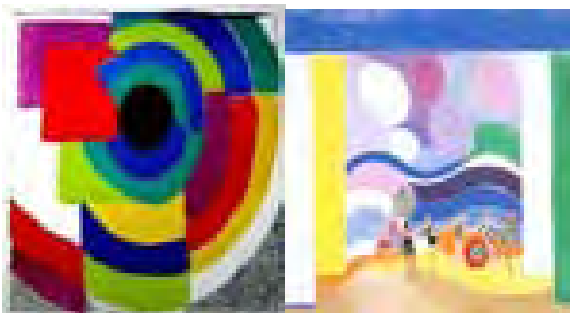


De hecho cuando vivían en Barcelona durante los años de guerra en España y la Revolución rusa, viaja junto con su esposo a Madrid en busca de un mejor modo de vida. La oportunidad no se le hizo esperar y así diseño el vestuario para el ballet "Cleopatra" producido por Serguéi Diáguilev. Mediante el éxito obtenido y a través de Diáguilev se relaciona con lo mejor de la sociedad española, quienes habrían de consumir sus diseños en la casa de modas llamada Casa Sonia.

Ilustración 152

Ilustración 151

Ilustración 150





Sin duda Sonia Delaunay fue una mujer que rebasó por mucho a sus antecesoras pues su trabajo constante y su enorme creatividad, la llevaron incluso a inspirar el dadaísmo gracias a la variedad de medios con los cuales se expresaba y al no hacer en sus obras distinción entre el arte y los oficios. Sonia diseñó para los dadaístas los trajes utilizados para la puesta en escena de Tristan Tzara *Le Coeur à Gaz* en 1923.

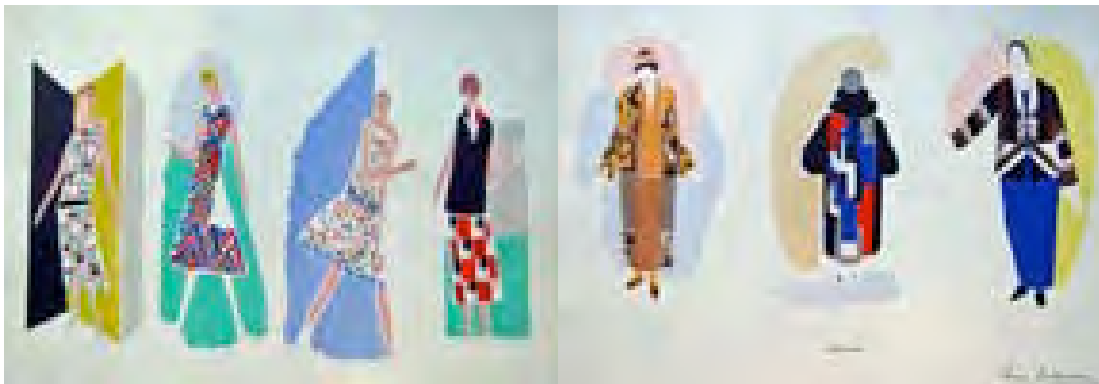
Ilustración 153

Sobre los diseños de moda de Sonia Delaunay Whitney Chadwick comenta: la evolución de los diseños de moda y los tejidos de la Delaunay, que en 1923 ya se producían comercialmente, refleja tanto los intentos de la industria textil francesa para recobrase rápidamente del bache causado por la guerra identificando sus diseños con el arte contemporáneo de vanguardia, como los nuevos modos de pensar acerca del cuerpo y de la exhibición. Los espectáculos de vanguardia como las exhibiciones Dadá ayudaron a romper con las anteriores nociones sobre el vestido como una funda para el cuerpo, sustituyéndola por una imagen del cuerpo como pantalla fluida.²⁴



La pintura llevada al ámbito de lo comercial y al uso de nuevos y diferentes soportes es quizá la mayor contribución de Delaunay para las artistas que en el siglo XXI se atreven a romper los esquemas.

Ilustración 154



Sin embargo, otro grupo de artistas habrían de dejarnos un legado importante a principios del siglo XX me refiero a las artistas surrealistas quienes lograron aportar mediante su obra la fantasía, la fluidez y lo narrativo en contraposición con lo alucinante, violento y muchas veces con alcances solo eróticos de los hombres surrealistas.

24 Chadwick, Whitney; *“Mujer, Arte y Sociedad”*, Ediciones Destino, Barcelona- España, 1999, pp. 274

Ilustración 156

Ilustración 155

Al respecto Gladys Villegas se refiere a un comentario de Whitney Chadwick: Según Chadwick, “las múltiples y ambivalentes visiones de la mujer por el surrealismo convergen en la identificación que de ella hacía con las misteriosas fuerzas y los poderes regenerativos de la naturaleza. Las artistas se apresuraron a acercarse a esa identificación, pero lo hicieron con mente analítica y con actitud irónica”.²⁵

Por ello no es difícil apreciar en el trabajo de Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Meret Oppenheim, Remedios Varo o nuestra mexicanísima Frida Kahlo no sólo la imaginería fantástica, sino un trabajo creativo que implicaba un análisis más conciente sobre su realidad. Quizá por ello rechazaron la imagen que de la mujer tenían los hombres surrealistas quienes las hacían ver como entes destructores e inhumanos.

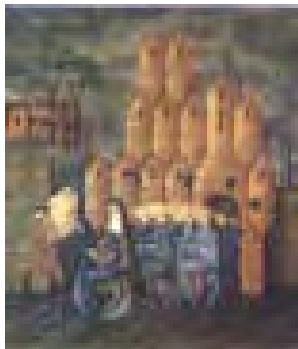


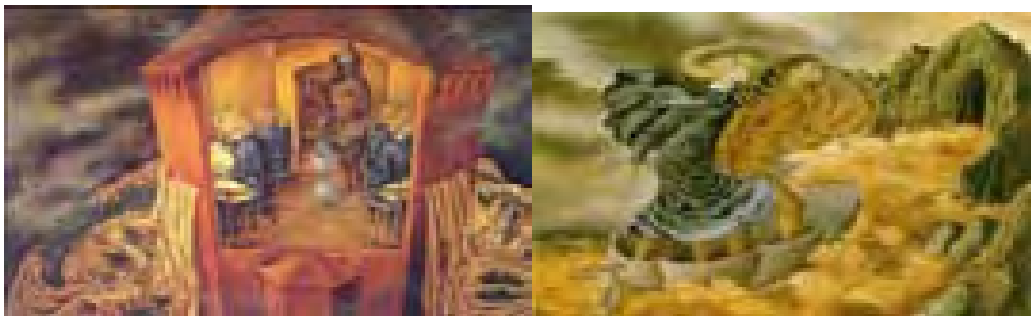
Ilustración 157

Las artistas surrealistas se interesaron más por plasmar su propia imagen mediante el autorretrato, utilizaron el recurso del espejo para afirmar la nueva realidad, la de ser mujeres observadas y observadoras. En cuanto al sexo, ellas se centraron más en sus deseos o fantasías eróticas, tratando con ello de escapar al rol femenino que la sociedad impone a la mujer como en el caso de la belleza o la maternidad, o aquella condición sublime que dice: la mujer no pueda ser feliz ni completa si no concibe un hijo.

Remedios Varo (1908-1963) nacida en España estudia en su niñez en un colegio de religiosas cuyas normas eran severamente estrictas, motivo por el cual en su obra, que es autobiográfica, años más tarde pintaría obras como: *Hacia la torre* y *Bordando el manto celeste* de 1961 o *la huida* de 1962. Tras mostrar sus capacidades artísticas y por influencia de su padre quien de pequeña le enseñó dibujo técnico, ingresa a la “Academia de Bellas Artes de San Fernando”.

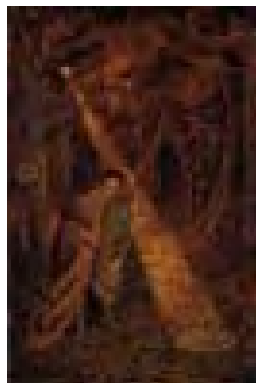
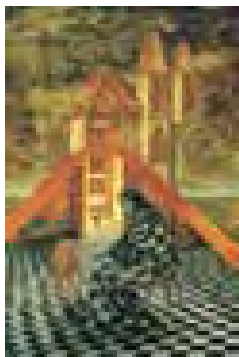
Ilustración 159

Ilustración 158



Tras concluir sus estudios y empapada del ambiente surrealista en 1930 se casa y viaja a París donde entra en contacto con las vanguardias y el grupo surrealista quien la incluye en algunas exposiciones internacionales y en sus principales publicaciones. En 1941 tras una agitada vida artística y amorosa busca refugio en México, lugar donde creará la mayor parte y lo más sobresaliente de su obra, además de permitirle establecer relación con Leonora Carrington. Ambas habrían de compartir amistad e intereses comunes como la alquimia, la naturaleza, la magia y el poder creador de la mujer.

25 Villegas, Morales, Gladys; *“Creación artística y Mujeres”*, Edic. Narcea, Madrid-España, 2000, pp. 92



Al respecto Gladys Villegas comenta: *Estas dos amigas compartieron durante muchos años conversación e investigación, ambas realizaron un tipo de pintura que se encuentra en las coordenadas de lo fantástico, hallándose en ambas similitudes de orden formal e incluso iconográfico.* ²⁶

Ilustración 161

Ilustración 160

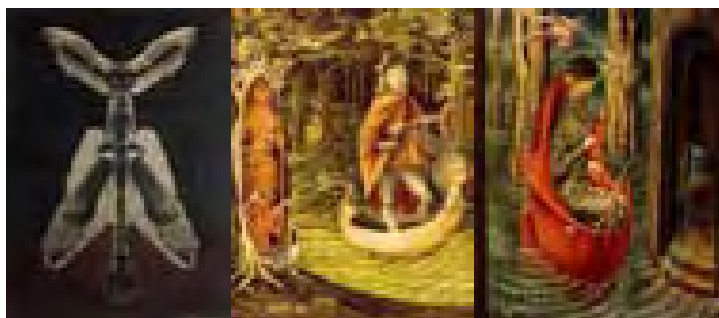
En 1949 decide convertir a México en su segunda patria, por lo que se casa con Walter Gruen, teniendo con ello la posibilidad de asentarse y dedicar todo su tiempo a la creación de su arte. Gracias a la creación de un mundo imaginario propio, a la creación de personajes femeninos o androginos, a la estilización de sus personajes de ojos grandes y cabelleras hermosas que asomaban sus propias facciones, el éxito no se hizo esperar y de manera constante exhibió en nuestro país desde 1955 y hasta su muerte.

Destacan entre sus obras piezas como *Simpatía*, *La ciencia inútil o el alquimista*, *Música Solar*, *El Minotauro*, *Exploración de las fuentes del río Orinoco*, y *Trovador* las tres últimas reinterpretación de la autora a personajes míticos tradicionalmente masculinos.

Ilustración 164

Ilustración 163

Ilustración 162



Según Janet Kaplan (1988) Remedios Varo: *“al situar repetidamente a sus mujeres en situaciones tradicionalmente relacionadas con la mujer, subraya el hecho de que su andadura era un viaje específicamente femenino, presentado desde el punto de vista de una mujer y, desafiando esa asociación estereotipada de la mujer con el despreciado y, a veces, trivializado ámbito domestico, se vale de imágenes de la vida del hogar-bordar, guisar, criar- como marco para llevar a cabo descubrimientos superiores y creaciones mágicas.* ²⁷

26 Villegas, Morales, Gladys; *“Creación artística y Mujeres”*, Edic. Narcea, Madrid-España, 2000, pp. 101-102

27 Villegas, Morales, Gladys; *“Creación artística y Mujeres”*, Edic. Narcea, Madrid-España, 2000, pp. 102



Leonora Carrington (1917-1996) nacida en Lancashire-Inglaterra obtendría de su ciudad natal y de la severa educación inglesa la inspiración necesaria para crear mundos imaginarios a través de los cuales expresar la libertad. La necesidad de independencia y el poder dedicarse al arte, la llevan a trasladarse a Londres en 1936. Sin embargo, el año decisivo sería 1937 pues conoce y viaja a París con Max Ernst, decisión que la llevaría a unirse al grupo surrealista y a convertirse en musa y amiga de Ernst.

Ilustración 166



Ilustración 165

Fue tanto así que, en 1940 cuando Max es arrestado en un campo de concentración, Carrington huye a España donde enloquecida por el dolor de perderlo es internada en un sanatorio. Para 1943 escribe las memorias del encierro conocidas como *Memorias de abajo*, viaja a México donde al igual que Remedios Varo encuentra el campo fértil para dedicarse a su obra y la cálida recepción de artistas como su compatriota.



Su obra, interés y amistad con Remedios la llevaron a plasmar escenas donde importa más la lectura que ofrece el contenido, que la explosión desconcertante y exhibicionista de los hombres surrealistas. Alejada de toda posible lógica la obra de Leonora remite a la exquisita combinación de sucesos o experiencias personales, fantasía, leyendas celtas, manierismos e irónicos recursos que impactan por la cantidad de elementos y lecturas encontradas.

Ilustración 167

Como si se tratara de un cuento o fábula que despierta una lección o ideal en el observador, y que, en este caso, su mayor aportación al arte hecho por mujeres fue el recrear mediante brujas y seres fantásticos como los duendes, su verdad aquella que le hacía feliz o la atormentaba.

Ilustración 168



Meret Oppenheim (1913-1985) surrealista nacida en Berlín, quizá fue una de las artistas que abarcó con su arte, ya sea por medio de la pintura o la escultura, ampliamente la tenue línea que separa la sexualidad femenina del objeto de deseo masculino. Alude continuamente en su trabajo a la experiencia de ser mujer de manera irónica. Destacan entre sus obras piezas como la taza y el plato Cubiertos de piel, La enfermera donde se observa un par de zapatillas atadas y coronadas por gorros miniatura de chef como si se tratara de un festín culinario, pero que remiten a la sumisión o dominación sexual supuestamente femenina o bien al sadomasoquismo.



Ilustración 170

Ilustración 169

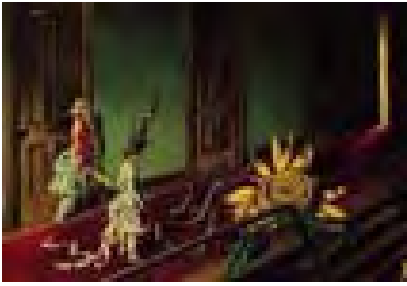


Dorothea Tanning (1910-) nacida en

Galesburg E. U. encontró en el arte y concretamente la pintura, la manera de expresarse, tan pronto descubrió el surrealismo en 1936, durante la exposición Arte Fantástico, Dadá, Surrealismo realizada en Nueva York. Pese a su formación prácticamente autodidacta, pues sólo asiste durante dos semanas a la Academia de Bellas Artes de Chicago, crea obras de factura impecable y minuciosa.

En 1942 conoce a Ernst en Nueva York con quien contrae matrimonio y cuatro años más tarde viaja a Francia, lugar donde su labor como artista gráfica o ilustradora, escenógrafa y vestuarista le sirvieran para hacer crecer su trabajo como pintora.

Ilustración 171



Su obra combina el manejo de la sexualidad siniestra con la sensibilidad infantil de los cuentos de hadas, mismos que evocan fantasías o pesadillas. Sus personajes principales fueron niñas o mujeres bonitas de cabellos largos.

Como se puede observar en las obras *El Cumpleaños* de 1940 donde una enigmática mujer semidesnuda de cabello ensortijado invita al espectador a cruzar junto con ella las diversas puertas de la composición o tal vez del amor.

Ilustración 172

En *Una pequeña música nocturna* de 1946 donde un par de niñas ubicadas en un lúgubre pasillo se enfrentan a un enorme girasol cuyo grueso tallo roto amenaza a una de ellas como un tentáculo y donde su única escapatoria es la puerta entreabierta del fondo.

O en *Palaestra* de 1947 donde se observa a un grupo de jovencitas cuyos cuerpos estáticos y ropas vaporosas responden al viento que las hace removerse al igual que su cabello. No obstante, al paso de los años su pintura ofreció de manera más rebuscada o sofisticada las cambiantes formas de la sensualidad femenina.



Así las cosas, las surrealistas son mujeres intuitivas, enigmáticas y sexuales capaces de plasmar la feminidad sin dejar de recurrir a la imaginación, cuyas obras son el producto del concentrado de su vida interior teniendo como común denominador la intensidad.

Ilustración 174

Ilustración 173

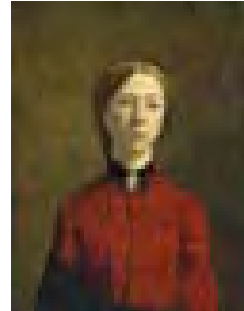
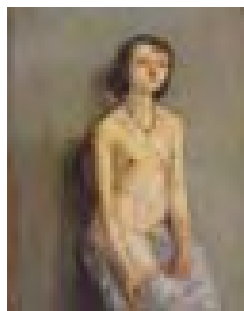


Ilustración 176

Ilustración 175

Ilustración 178

Ilustración 177

Gwen John (1876-1939) artista de origen Británico, realizó sus primeros estudios artísticos en la "Slade School" de Londres para viajar posteriormente a Francia donde permaneció y creó el resto de su vida. Consciente de los movimientos estilísticos de su época, es una de las artistas que hace poco caso de las vanguardias para crear obra de tipo intimista alejada del estilo de los modernistas franceses. Predominaron en ella los temas emocionales y personales en los que se podía ver a la autora retratarse ya sea sentada en su lecho u observándose fijamente ante un espejo.

Al respecto Chadwick comenta: Su escala íntima y sus temas personales -a menudo la figura de la propia artista- han contribuido también a alimentar el extendido mito de que la vida de la mujer artista es la principal fuente de contenido para su obra.²⁸



Käthe Kollwitz artista alemana dedicada a la gráfica ha de incluirse, a pesar de no dedicarse a la pintura, por su original e importante obra, la cual radicaba en romper con los estereotipos de la mujer bella y abundante en sus formas, para presentar la realidad de las mujeres a través de personajes femeninos pobres en vestimenta y cuerpo quienes representaban la miseria del pueblo obrero berlinés.

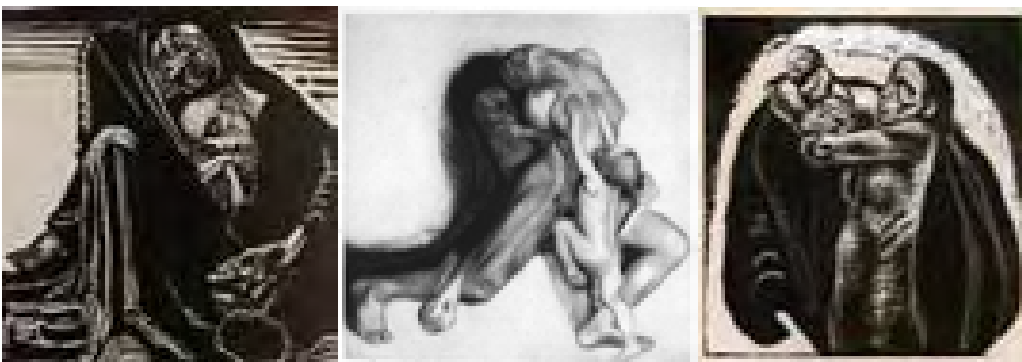
Ilustración 179

Sus temas navegaron entre el dolor de la guerra, el odio, la tristeza, la pobreza y la lucha de las mujeres trabajadoras, destacan sus piezas *Retratos de Miseria* y *El alzamiento de los tejedores*. Cabe señalar que fue además una de las primeras artistas en dedicarse a la enseñanza de la gráfica y el desnudo femenino. Su obra se inscribe en la época del expresionismo alemán.

Ilustración 182

Ilustración 181

Ilustración 180



Cabe señalar que sin adelantarnos a la representación del cuerpo desnudo ya sea femenino o masculino, erótico o no, donde las artistas se sitúan como sujetos, las artistas incluidas en el punto igualdad y diferencia son aquellas que gracias a su trabajo se vieron circunscritas en momentos importantes en la historia y desarrollo del arte femenino.

La igualdad se significa mediante el reconocimiento que alcanzaron con respecto al trabajo de sus colegas y la oportunidad

28 Chadwick, Whitney; *“Mujer, Arte y Sociedad”*, Ediciones Destino, Barcelona- España, 1999, pp. 293

de acceder a la educación artística, ejerciendo una revaloración del sentir femenino que en ocasiones pareciera cosa simple y va más allá de lo biológico y social.

La diferencia se marca a través del trabajo y disposición presentada por estas mujeres que, pese a la marginalidad en la que se desarrollaron, se apropiaron de espacios anteriormente reservados sólo para los creadores, logrando con ello revertir los conceptos erróneos de la feminidad.

Así podemos concluir que las artistas que marcaron la igualdad o la diferencia en el arte con respecto a los creadores son aquellas que fueron capaces de auto representarse, aquellas que lejos de sentirse opacadas por su condición femenina proporcionaron a sus obras un carácter de identidad y orgullo.

Creando imágenes accesibles para decorar las casas de la clase media, convirtiéndose en una de las artistas más solicitadas y reproducidas en su tiempo como Lilly Spencer, aportando un tratamiento diferente a las hazañas y temas masculinos como Rosa Bonheur y Elizabeth Thompson.

Adhiriéndose a movimientos estilísticos como el impresionismo Mary Cassat, Berthe Morisot al pertenecer a la abstracción como Gabriele Münter, al expresionismo Käthe Kollwitz, al surrealismo como Leonora Carrington, Remedios Varo, Meret Oppenheim y Dorothea Tanning o inspirar vanguardias como el dadaísmo Sonia Delaunay.

Seamos las mujeres las que debamos erigir en el imaginario colectivo, el lugar donde queremos que nos recuerde la historia, por lo pronto las artistas con mayúsculas antes mencionadas marcaron la igualdad y la diferencia.

2.3 Representación del cuerpo femenino: arte erótico.

*Hay mujeres cuya sola presencia anima y vivifica lo que la rodea.
Su razón es que están llenas de vitalidad y de sencillez,
son naturales y fuertes como el agua,
tienen el tacto de consentir que junto a ellas los demás expresen su personalidad.*

Juan Antonio de Zunzunegui.

Hablar de la representación del desnudo desde el punto de vista y producción femenino, obliga necesariamente a observar con nuevos ojos todo aquello que nos han enseñado a ver, es decir, a reconstruir los parámetros desde donde la sociedad ha edificado el cuerpo de la mujer y en definitiva a la mujer misma.

La mirada preferentemente masculina decidió, al menos hasta el siglo XX, lo que debían ser nuestros cuerpos y nuestra representación, acorde a los ideales de belleza en cada período. Asimismo, al menos hasta el siglo antes mencionado, la fetichización del cuerpo femenino hecha por los hombres los ubicaba solo en el lugar privilegiado del mirar.

Sin embargo, la concepción que hoy tenemos acerca del cuerpo de la mujer no es la misma que hace unos cientos de

años, ésta se ha ido modificando, resignificando y revalorizando a lo largo de la historia gracias a los ideales de Igualdad que marcaran alguna vez las feministas de los años sesentas.

El feminismo apostó a la idea de la existencia de una sensibilidad artística femenina, basada en procesos biológicos como la menstruación o la maternidad. De hecho las artistas feministas propusieron la llamada Toma de Conciencia con lo cual buscaban que las experiencias personales se constituyeran como hechos dignos de análisis político.

En resumidas cuentas las feministas brindaron la posibilidad del encuentro entre mujeres que compartían experiencias comunes en vías de realizar cambios sociales efectivos para todas y cada una de las situaciones vulnerables por las que atravesaban las mujeres. Desde ámbitos como lo privado, lo social o lo doméstico denunciando las condiciones de precariedad y las dificultades de ser creadoras.

No obstante, hoy cada artista reflexiona sobre su propia realidad e identidad asumiendo el papel que le toca, proponiendo con ello tal vez obras más introspectivas.



Incluso se puede hablar de que la mujer del siglo XX y XXI ha trabajado el desnudo femenino ya sea el propio o el de otras mujeres como un juego erótico a través del cual seduce, recupera y descubre su cuerpo. Aquella anatomía digna de mostrarse por su propia naturaleza, más allá de sus formas y sus poderes reproductivos.

Ilustración 183

Con todo, la comprensión, representación y conceptualización del cuerpo ha llevado a un sin fin de creadoras a explorar el tema encontrando a principios del siglo XX a artistas como Suzanne Valadon, Paula Modersohn, Romaine Brooks o Georgia O'Keeffe.



Ilustración 184

Suzanne Valadon (1865-1938) cuyos inicios en el arte se dieron debido a su trabajo como modelo de otros artistas, produce sus primeras piezas de forma autodidacta, pero poco importó pues su labor como modelo quizá fue uno de los motivos por lo cual dominó el dibujo del cuerpo femenino llevándola a plasmarlo de forma relajada y sin preocupación.

Al respecto Alejandra Val Cubero comenta: El caso de Valadon es significativo porque en el siglo XIX no era

frecuente que una mujer utilizara su propio cuerpo para expresar sus deseos y necesidades de una manera del idealizada y natural.²⁹

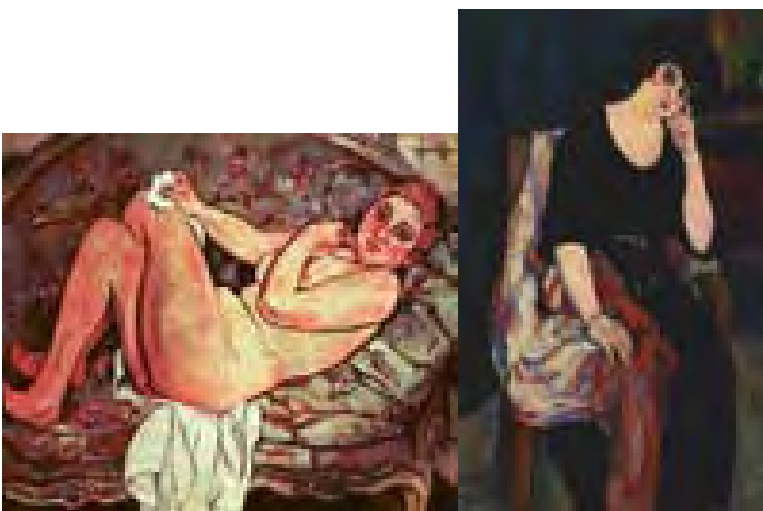
Destacando la naturalidad de cuerpos reales nada estilizados, frecuentemente ubicó a sus personajes femeninos en escenarios domésticos como salas, recámaras o baños rodeándolas de imágenes comunes y corrientes de la vida diaria ejemplo de ello las piezas *El dormitorio azul* de 1923 y *Abuela y muchacha entrando en la bañera* de 1908 ambas reflejan a mujeres alejadas de los clásicos cánones de belleza.



Inclusive las formas de sus mujeres regordetas como las de Rubens o la Venus prehistórica se oponen al arquetipo de la mujer fértil, y más bien reflejan a la mujer común, aquella que pertenecía a la clase trabajadora.



Ilustración 185



Algunos críticos de la época como Bernard Dorival

29 Cubero, Val, Alejandra; “La percepción del desnudo femenino en el arte”, Ediciones Minerva, Madrid-España, 2003, pp. 259

en el intento por justificar su propuesta decían: quizás en ese desprecio a la lógica, en esa inconsistencia e indiferencia a la contradicción reside el único rasgo femenino del arte de Suzanne Valadon, la más viril-y la mejor-de todas las mujeres pintoras.³⁰

Ilustración 188

Ilustración 187

Ilustración 186

Cabe destacar que los críticos de la época al no encontrar calificativos o al celebrar la obra de una mujer cuya propuesta fuese interesante las elevaban a piezas de tipo viril, como si el hombre fuese el único capaz de crear obras de contenido fuerte o diferente.

Paula Modersohn (1876-1907) nacida en Dresde realiza sus estudios de pintura en Worpswede al norte de Alemania basados en el culto a la naturaleza, la vida campesina y la sencillez. Claro está que al no compartir el gusto por la pintura académica de sus maestros se atreve a trabajar bajo la influencia de artistas como Gauguin o Cézanne cuyas formas eran más simples, planas y sintetizadas.

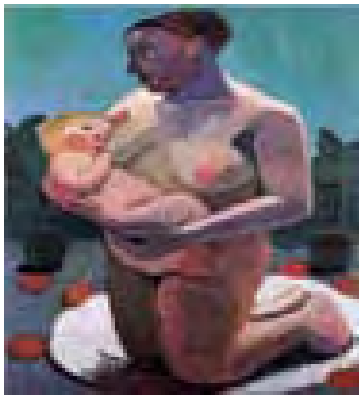


Ilustración 190

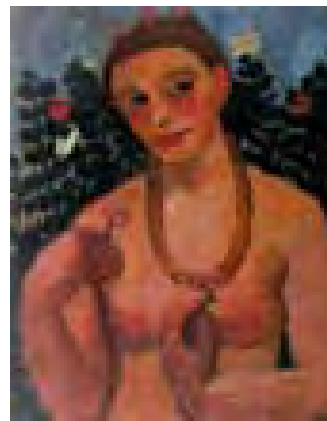
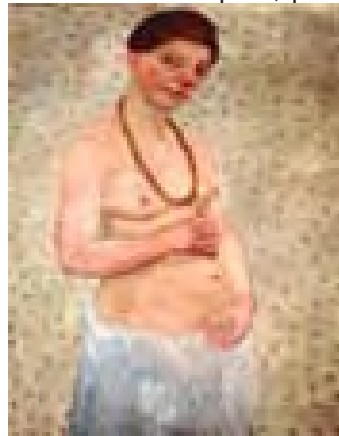


Ilustración 192

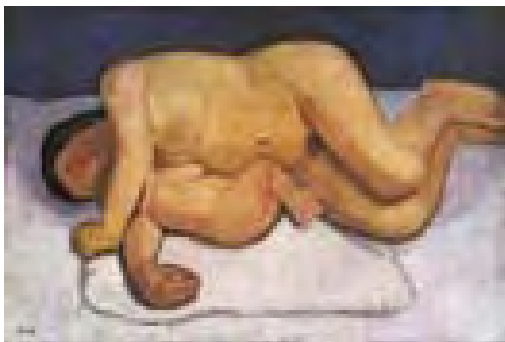


Ilustración 191

Ilustración 189

Sus primeras obras presentan un culto a la madre tierra o a la maternidad idealizada, como el cuadro *Madre y bebé tumbados y desnudos* de 1907, de hecho se dice que en sus diarios dibujaba continuamente campesinas amamantando, quizá por la digna y enorme tarea que para ella significaba el tema del embarazo y la crianza.

Con un estilo propio basado en los artistas antes mencionados sobresalen sus autorretratos los primeros en exhibir a la mujer artista más allá del convencional desnudo y sí imprimiendo en ellos la feminidad y creatividad para representarse a sí misma como en la pieza *Autorretrato con collar de ámbar* de 1906.

30 Chadwick, Whitney; *“Mujer, Arte y Sociedad”*, Ediciones Destino, Barcelona- España, 1999, pp. 282

Romaine Brooks (1874-) debido a su obra de carácter lésbico por mostrar mujeres de manera morbosa o erótica, según la poesía simbolista, fue quizá una de las más polémicas creadoras en la Europa vanguardista.

Se dice que gracias a sus personajes femeninos forjó de manera inconsciente la imagería visual de la mujer lesbiana del siglo XX. Su obra aunque poco valorada pues principalmente se enfocó al retrato, sugiere incluso la ambivalencia sexual al presentar a personajes masculinos de forma afeminada.



Ilustración 195



Ilustración 194

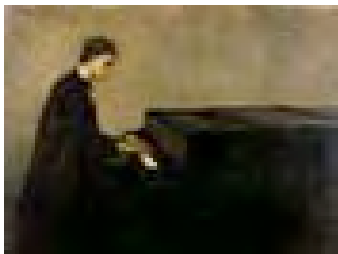


Ilustración 193



En cuanto al tratamiento otorgado a sus desnudos o retratos femeninos, éstos eran totalmente eróticos pues lo mismo plasmó a mujeres esbeltas, bien formadas de pechos firmes y pequeños como en la obra *Azaleas blancas o red negra* de 1910, o a mujeres fuertes y viriles como en *La amazona* de 1920, pieza que la llevaría a consolidar en 1924 un Autorretrato donde se presenta a sí misma como una mujer ambigua que más bien pareciera un caballero ataviado con sombrero de chistera, abrigo y guantes.

Ilustración 196



Considero que quizá Romaine se pintó de esa manera más bien para simbolizar su fortaleza, e incluso la independencia económica con la que dicen contaba más allá de sus preferencias, el deseo de verse como toda una amazona capaz de lidiar ante cualquier eventualidad.

Por si fuera poco, en ese tiempo otra artista Georgia O´Keeffe también se mostró ante el público ataviada con lo que sería su sello distintivo prendas sobrias y elegantes en color negro y blanco. No olvidemos que asimismo las diseñadoras de ropa como Coco Chanel quien era feminista dio a sus prendas trajes sastres, abrigos y demás accesorios toques que se inspiraban en la ropa masculina.



Ilustración 197

Georgia O´Keeffe (1887-1986) realizó sus estudios sobre arte tanto en el “Art Institute” de Chicago como en la “Art Students League” de Nueva York. Sin embargo, pese a haber adquirido el conocimiento académico y europeo O´Keeffe se anticipó a lo que sería la pintura por planos de color, entre sus cuadros encontramos desde estudios sobre algunos edificios importantes de Nueva York hasta paisajes de Nuevo México.

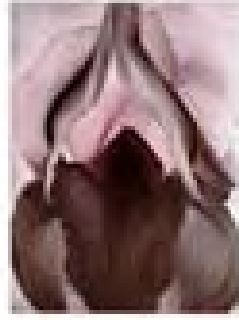


Ilustración 199

Ilustración 198

La búsqueda de un lenguaje y estilo propio la hicieron llegar a construir por medio del colorido, cuadros de flores sugerentes que evidenciaban formas u órganos sexuales femeninos. No obstante debido a las innumerables lecturas que se le dieron a su trabajo catalogándolo incluso como freudiano, llevaron a Georgia a mencionar que el mismo estaba por mucho alejado de la mujer como naturaleza, del sentimentalismo o de la anécdota personal, y sí circunscrito en el abstraccionismo e incluso en el erotismo femenino, después de todo como ella misma expresaba, todo tiene cabida y lugar en la mente de los espectadores.

Ilustración 200

2.3.1 El desnudo a partir del punto de vista feminista... desde la identidad biológica hasta la identificación femenina social y cultural.

Como se ha señalado anteriormente las artistas feministas deliberaron y encontraron que el arte producido por mujeres debía centrarse en el concepto conocido como diferencia, ésta consistía en el desarrollo de la conciencia sobre el propio sexo de las creadoras, construyendo así una estética diferenciada entre los géneros.

Durante los años 70, cuando surgió la segunda ola del feminismo y el llamado feminismo radical, las artistas protestaron para conseguir igualdad de derechos en museos y academias, organizaron exposiciones propias, proliferaron proyectos artísticos autogestionados y empezaron a romper las estructuras, denunciando, desde la realización de otras prácticas artísticas, esa condición de género universal masculino atribuido al arte.

Con esto el feminismo se aventuró a alimentar la idea de la existencia de una sensibilidad artística femenina diferente, basada en los procesos biológicos más visibles de la mujer como la menstruación o la maternidad.

Por lo tanto no es difícil entender que el símbolo o elemento de identidad femenina utilizado por ellas, no fuesen precisamente la cabellera, los senos, las caderas, etc., sino la vagina el centro mismo donde la mujer experimenta la satisfacción sexual y al mismo tiempo da la vida.

Al respecto Juan Luis Martín Prada comenta lo siguiente: Partiendo de la convicción de que la experiencia de sentirse una mujer es “estar formada en torno a un centro que puede ser penetrado y que al mismo tiempo es el pasillo de donde emerge la vida” se va a proponer el empleo exhaustivo y conciente de una imaginería basada en estos elementos que va a adoptar el término “Cunt art”³¹ y que, lejos de plantearse como un confinamiento de la mujer en su identidad biológica, pretende ser un medio de liberación de la mujer de los prejuicios sobre su propia anatomía.³²

Sin embargo, aunado a la identidad femenina, las artistas feministas plantearon la llamada Toma de Conciencia con lo cual también buscaban que las experiencias personales y comunes entre las mujeres se constituyeran como hechos dignos de análisis político.

Abriendo la posibilidad del encuentro entre mujeres para realizar cambios sociales efectivos, denunciando las condiciones de precariedad y las dificultades de ser mujer y sobre todo creadoras.

Al respecto Whitney Chadwick comenta: En todas partes de Estados Unidos y Gran Bretaña, en grupos grandes y pequeños, en público y en privado, las mujeres artistas planteaban dudas que iban desde problemas prácticos, como dónde exponer o cómo encontrar un espacio para trabajar, hasta cuestiones estéticas, teóricas y políticas. Muchas mujeres buscaron formas mediante las que revalorizar la experiencia femenina, y en los primeros años de la década se produjo una gran cantidad de obras en las que se reinsertaban conscientemente las experiencias personales de las mujeres en la práctica artística.³³

Ilustración 201

31 El despectivo término “cunt”, traducible por el término “coño”, culo, es en inglés (igual que en castellano) una interpretación muy utilizada en la forma “You cunt!” y de un claro trasfondo alienador de la anatomía femenina. Este término, al ser utilizado por estas artistas, trata de ser invertido y transformado en término de celebración de la identidad femenina.

32 Prada, Martín, Juan Luis; *“Creación artística y mujeres”*, Ediciones Narcea, Madrid- España, 2000, pp. 150

33 Chadwick, Whitney; *“Mujer, Arte y Sociedad”*, Ediciones Destino, Barcelona- España, 1999, pp. 356



Cabe destacar que durante este periodo los grupos de artistas feministas, recurrieron para expresarse al lenguaje plástico del performance, al arte conceptual, al multimedia y al arte de colaboración o colectivo, dejando en claro que dichas manifestaciones son de gran importancia y contenido por ser parte de un movimiento artístico internacional. La presente investigación se centra sólo en el trabajo pictórico de las creadoras.

Así las cosas surgen en los Estados Unidos dos de las artistas más comprometidas con la identidad biológica Judy Chicago y Miriam Schapiro.

Judy Chicago (1939-) quien trabajó lo mismo la instalación que la intervención en piezas tan conocidas como la Womanhouse o The Dinner's Party. The Womanhouse dicho sea de paso se convirtió en la primera instalación que demostraba un punto de vista abiertamente femenino en el arte. Judy Chicago fue así mismo una de las creadoras más radicales de su época, pues demostró con sus creaciones la más variable y sagaz imaginaria vaginal.

Afirmando el poder de la biología femenina a través de trabajos abstractos o abstractos geométricos, quizá inspirados en Georgia O'Keeffe, donde la anatomía femenina se hacía presente entre ellos *Tríptico de la resurrección* de 1973, *Salvavidas de Pasadena*, o *Grandes mujeres transformándose en mariposas* también de 1973.



Ilustración 203



Ilustración 202

Tanto Judy Chicago como Miriam Schapiro defendieron el uso de formas redondeadas, figuras abiertas y centradas, capas y pétalos a manera de vaginas etc. No obstante en 1973 ambas artistas mencionaron que la imaginaria utilizada por ellas no era simplista ni se trataba de un arte meramente vaginal o uterino, éste se debía entender de manera totalmente inversa

a la devaluación ofrecida por la cultura patriarcal. La experiencia femenina, coincidieron, se basa no solo en lo biológico sino en lo cultural y social.



Miriam Schapiro (Toronto 1923-) Originalmente cuando se dedicó a la pintura lo hizo en el estilo abstracto del Expresionismo. Sin embargo, como su misión artística había de estar ligada con el feminismo, durante los años 60 desarrolló su propio estilo personal que llamó *femmage*. Recurriendo además de la pintura desde los setenta y hasta los ochenta a la utilización del tejido como metáfora del trabajo realizado por mujeres.

Ilustración 204



Así Schapiro se convierte en artista pionera feminista, que re-evalúa los roles de la mujer en el arte y la sociedad. Toma las formas de arte y artesanía tradicionalmente ligadas al mundo femenino como botones, toallas, lazos, etc. y las transforma tanto en la combinación como en el significado, explorando así el papel de la mujer en la Historia del Arte, dirigiendo el arte a la experiencia femenina. Planteando así no solo el esencialismo biológico sino el esencialismo cultural haciendo una revaloración del trabajo femenino poco evaluado en occidente.

Ilustración 205

El término "*femmage*," se refiere a los soportes para el trabajo realizado a mano, o cosido de las trabajadoras (tales como el bordado, el acolchado, la costura de cruz, etc.) rivalizando con lo conocido como alto-arte (pintura, escultura etc.) Muestra de ello su obra *El poeta #2* de 1982 o *Memorias americanas* de 1977-1980 donde combina el patrón de costura con la pintura, y de la cual Schapiro llegó a comentar, "sentía que haciendo una lona grande magnífica en color, diseño, y proporción, llenándola de telas y de bloques de edredón, podría levantar el sentido y autoestima baja de un ama de casa."



Sus trabajos recientes sobre papel de brillantes colores yuxtaponen fondos abstractos e intrincados modelados de figuras humanas estilizadas en movimiento. Son figuras basadas en los trajes del ballet clásico y del teatro como en sus series tandem dedicadas a la madre Rusia.



De hecho se dice que el impacto de Womanhouse, el trabajo plástico, la docencia y las ideas de Chicago y Schapiro ayudaron a iniciar el movimiento feminista mundial del arte.

Ilustración 206

En cuanto a la pintura son pocas las artistas que la adoptan como medio expresivo. Sin embargo, algunas creadoras pintoras realizaron sus propias investigaciones y obras sobre las formas convencionales de representar tanto a los cuerpos de la mujer y el hombre.

Ilustración 207

Surgiendo así artistas como **Sylvia Sleigh** quien con su obra logró invertir la historia donde los hombres eran quienes observaban a las mujeres desnudas como objetos, desafiando así lo convencional. Su obra presentaba desnudos masculinos en las típicas escenas de baño donde tantas veces la mujer fue retratada. Con un estilo propio basado en el exquisito trabajo del retrato pintó cuadros como *El baño turco* de 1973.

Ilustración 208



Ilustración 211



Ilustración 210



Ilustración 209

Alice Neel (1900-1984) Nos sorprende por lo inmediato, equitativo y vigoroso de su obra. Pues trabajo el retrato figurativo de mujeres embarazadas alejadas totalmente de la tradición que otorgan artistas masculinos a tal condición, y sí mostrando a la mujer urbana que observa de una manera muy diferente el embarazo. Como ejemplo su pieza *María encinta* de 1964.

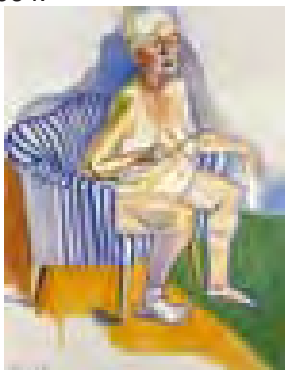


Ilustración 212

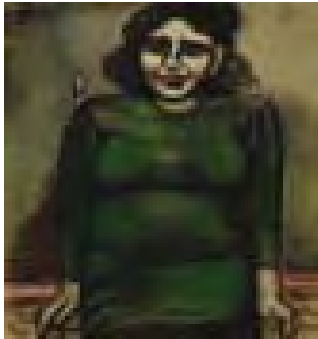
Otro grupo de creadoras que reflexionaron sobre la imposición religiosa y sus símbolos coincidiendo en que las imágenes divinas masculinas, dogmatizaban la inferioridad del poder femenino, decidieron plasmar en su trabajo el arquetipo de la Gran Diosa aquella que es adorada en la Europa precristiana, en la América precolombina etc., utilizándola como símbolo de los poderes de la vida y muerte, el poder de la tierra, la luna y sus ciclos etc.; restaurando así el espíritu, cargando de energía al “yo femenino”.

Ilustración 216

Ilustración 215

Ilustración 214

Ilustración 213



Sobre esto Whitney Chadwick explica lo siguiente: *Utilizaron la imaginería de la diosa y de las religiones que adoran a diosas como afirmación del poder femenino, del cuerpo de la mujer, de la voluntad de la mujer, de las obligaciones y herencia de la mujer.*³⁴

Entre las creadoras que utilizaron a la Gran Diosa como bandera y compromiso creativo se encuentran Mónica Sjoo y Ana Mendieta.

Ilustración 217

Mónica Sjoo de formación autodidacta se dedicó a la par de su creación a estudiar los misterios de las religiones antiguas que veneraban a diosas. Su papel más importante en el arte se debe a que fue ella quien organizó la primera exposición en 1971 del “Grupo Artístico de la Liberación de la Mujer”, y por haber suscitado polémica al ser amenazada legalmente por blasfema y obscena, gracias a su obra presentada en la muestra “Poder femenino” *Dios otorgando el nacimiento* de 1969, en la cual se muestra el cuerpo de una mujer desnuda dando a luz cuyo rostro remite a un tótem sagrado.



Ana Mendieta (1948-1985) de origen cubano pero asilada en los Estados Unidos, adoptó el performance como medio de expresión para señalar la violencia y los crímenes corporales como la violación cometidos contra las mujeres. Si bien sus acciones registradas en video o fotografía la excluirían de la investigación por no

34 Chadwick, Whitney; *“Mujer, Arte y Sociedad”*, Ediciones Destino, Barcelona- España, 1999, pp. 371

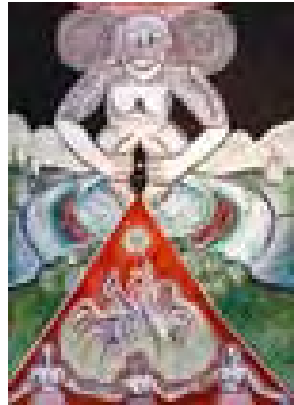
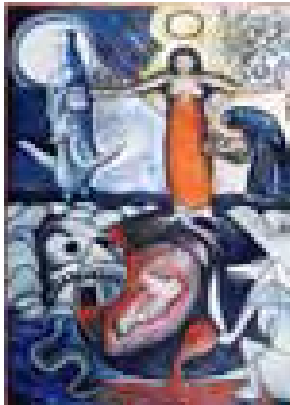
dedicarse a la pintura.

Ilustración 218

Considero que sus trabajos-series realizados en México conocidos como *Siluetas* (1974-1981) pudieran inscribirse en el terreno de la pintura pues traza y pinta sobre tierra cuerpos de mujeres por medio de flores, ramas, hojas, piedras y barro. Un soporte y técnica poco convencional y efímera quizá, pero válida para dar vida al arquetipo de la Gran Diosa aquella que representa la fecundidad, la naturaleza y la tierra como característicos de lo femenino.

Ilustración 220

Ilustración 219



Abreviando podemos señalar que los setentas fueron una época donde las mujeres actuaron al menos en la primera etapa del feminismo, en el marco de la actitud alabatoria y autobiográfica respecto al cuerpo femenino, mientras las artistas de un segundo período, por así llamarlo, actuaron de manera más confrontativa, plasmando en su obra análisis más atentos sobre el sentir, el trabajo y las funciones que la mujer había desarrollado social y culturalmente a lo largo de la historia.

Por último baste decir que la producción plástica de las creadoras feministas no fue fácil pues requirió de un proceso lento que implicó conquistar, reclamar y reformular conceptos de lo femenino, incluso radicalizar de manera excesiva la diferencia entre los sexos a través de lo biológico, a riesgo de reiterar con ello los estereotipos culturales sobre la masculinidad y la feminidad.



Quizá lo más sobresaliente en cuanto a la diferencia en la representación que se hacía del desnudo ya sea masculino o femenino fue el intento e intención por plasmar a las personas y sus circunstancias, y no sólo a trozos de carne bellos.

Ilustración 223

Ilustración 222

Ilustración 221



Ilustración 224



3.1.1 Asumiendo el oficio... Creadoras de inicios del siglo XX

*Lo importante no es lo que nos hace el destino,
Sino lo que nosotros (as) hacemos de él.
Florence Nightingale*

La transformación de la realidad al menos en el campo de las artes plásticas se debe sin lugar a dudas a la Revolución de 1910, pues dicho acontecimiento habría de convertirse en el parteaguas para que las mujeres dedicadas a las artes asumieran su trabajo de manera profesional.

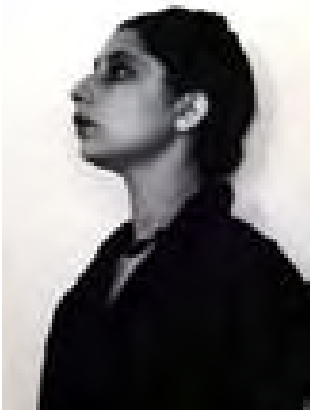
Sin el deseo de la gloria y el reconocimiento como fin, las creadoras mexicanas del siglo XX trabajaron con enorme convicción y gusto por el oficio, incluso se puede decir, que además de satisfacer su creatividad, el arte fue utilizado por ellas para expresar su rebeldía, sus sueños, sus obsesiones, su voluntad y su lucha por cambiar su destino.

Podemos también señalar que afortunadamente el arte de la primera mitad del siglo XX en México, contó con el gozo indiscutible de consentir el predominio y aparición de las mujeres en la escena plástica. Pues además de luchar por su libertad y derechos, como el acceso a las universidades o el libre ejercicio de cualquier profesión, el gobierno alentó el desarrollo de la labor de artesanos y mujeres, así como su educación.

Estas mujeres construyeron su identidad desde su espacio interior, desde sus sentimientos o recuerdos. Amén de realizar obras con temática nacionalista, popular, o con tintes de iconografía católica como la mayoría de los pintores mexicanos de los años veinte y treinta. Incluso coquetearon inconscientemente con el surrealismo o el expresionismo.

Y ha sido gracias a ellas, a mujeres de gran talento como Frida Kahlo, María Izquierdo, Olga Acosta, Cordelia Urueta, Nahuí Olín, Lilia Carrillo, Isabel Villaseñor, Lola Velásquez Cueto y Celia Calderón a su labor no sólo como artistas sino como maestras y promotoras, que se permitió la consolidación de la creación femenina en nuestros días.

De igual manera, se puede agregar que algunas adoptan en su obra la perspectiva de género pues no cabe duda de que plasmaron su realidad construyendo y reivindicando a partir de ellas, obras que además de expresar sentir y emoción, permitieron observar a través de las miradas o sus cuerpos el autoconocimiento, autovaloración, y transgresión de los patrones dominantes donde la mujer sólo era vista como un bello objeto o motivo.



Isabel Villaseñor (1909-1953) Nacida en Guadalajara Jalisco, fue una mujer polifacética de la que poco se sabe. Lo más representativo es el hecho de que gracias a su belleza y a su instinto de modelo encarnó el papel de María en una película dirigida por Serguéi Eisenstein; el que su talento para escribir la llevó a producir cuentos, corridos, ensayos y obras teatrales.

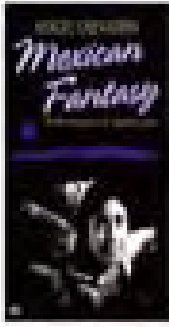


Ilustración 226

Su obra ha sido poco difundida y las únicas referencias y documentos se han exhibido en dos ocasiones gracias a su hija Olinda en 1996 y 1999, oportunidades que sirvieron para apreciar su labor como artista plástica quien trabajó la xilografía, monotipia, gouache, el dibujo y la pintura mural.

Ilustración 229

Ilustración 228

Ilustración 227

Es lamentable que no existan más datos sobre su vida y su obra, sin embargo, se puede decir que a pesar de dedicarse por poco tiempo a la plástica su fortaleza y obra la inscriben en la glosa de las mujeres creadoras.



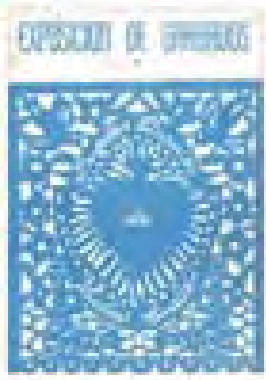
Exposición de Tapicería Religiosa de gola y lacaques en tela

Lola Velásquez Cueto (1897-1978) Inicia sus estudios de dibujo y pintura en la “Escuela Nacional de Bellas artes” en 1909, posteriormente en 1913 ingresa a la “Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita”. Su labor como creadora la llevaron a incursionar en la docencia dando clases de dibujo, tapiz y grabado.

Ilustración 230

Formó parte del primer grupo de guiñol pedagógico en México al lado de artistas como Leopoldo Méndez, Angelina Beloff, Ramón Alva de la Canal o Roberto Lago. Se dice que llegó a elaborar más de quinientos muñecos para dicha labor, los cuales sirvieron posteriormente para realizar gráficas y aguatinas inspiradas en ellos como la serie *Títeres populares mexicanos e Imágenes de la muerte y Nacimiento*. Es reconocida como una notable grabadora a la mezzotinta.

En cuanto a la pintura, utilizó gouache, óleo y laca prevaleciendo el tema del teatro guiñol, los cuentos e historias infantiles así como la maternidad. Sin embargo, sus mayores logros los realizó a través del trabajo de tapiz los cuales



le valdrían comentarios alentadores sobre su propuesta.

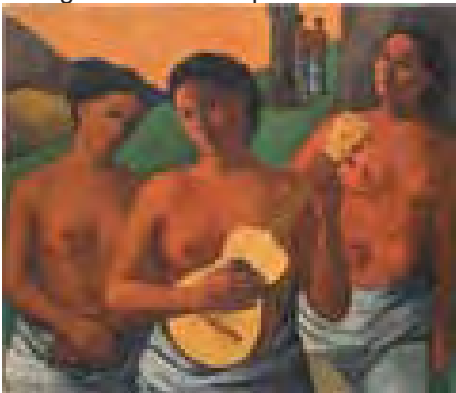
Ilustración 231

Ilustración 232

Esther Hernández Olmedo fue alumna de German Gedovius, sus obras en un principio fueron de carácter nacionalista, inspiradas en el folklore y en algunas ceremonias prehispánicas. Se dice que fueron muy similares a los trabajos elaborados por su compañero de estudios Saturnino Herrán, sin embargo, a pesar de mostrar un gran talento y oficio, después de casarse disminuye su producción y su obra se enfrasca en el tema de paisaje.

Dolores Soto y Otilia Rodríguez fueron alumnas sobresalientes de José María Velasco, ambas se distinguieron por llevar a la perfección el género de paisaje y la docencia. Desgraciadamente sólo eso se sabe de ellas.

Cordelia Urueta (1908-1995) Gracias a la facilidad observada para el dibujo inicia sus estudios en la “Escuela al Aire Libre de Churubusco” eligiendo la temática nacionalista. A partir de 1932 trabaja como profesora de dibujo y trabajos manuales para algunas escuelas primarias.



En 1938 ya casada viaja a Europa y Nueva York por motivos de trabajo de su esposo, no obstante al regresar y redescubrir México en 1945 se enamora del color y la cultura indígena. Admira y retoma algunos elementos de la obra de Tamayo como el lograr la abstracción de las figuras.

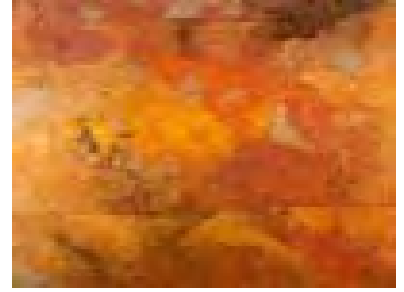


Ilustración 234

Ilustración 233

Con el deseo de ir más allá de la representación geométrica, logra plasmar lo dramático de sus personajes, a través de dibujos descarnados, esenciales y angulosos, el color se vuelve reservado en contra de plasmar la realidad tal cual.

Para 1975 cuando expone por segunda vez en el MAM sus temas eran ya toda una revaloración del maquinismo y la deshumanización, de la violencia y la enajenación. Buscaba quizá hacer conciencia sobre el inminente peso e importancia



de la industria sobre el hombre. Asegura que sus obras surgen de



la observación de la agresión al planeta.

Ilustración 237

Ilustración 236

Ilustración 235

Debido a que sus ojos enfermaron a partir de los años cincuenta, sus últimas obras eran totalmente abstractas entre ellas *Auto-retrato* de 1990, *Miedo*, *Muerte en el sol* y *Las dos caras de la serpiente* de 1991 y *La nave de los locos* de 1992.

Lilia Carrillo (1930-1974) estudia pintura a los diez y seis años bajo la tutela de Manuel Rodríguez Lozano y más tarde en "La Esmeralda". En 1951 se casa, y viaja a París en 1953. Su estancia y el contacto con artistas europeos la llevan a abordar la pintura abstracta, de colores grises, negros y ocres.

Se puede decir que su obra contiene una carga y energía expresiva sin igual, pues trabajó las sensaciones a través de percepciones ilusorias, creando atmósferas por medio de ritmos provocando que la aparente abstracción adquiriese la cualidad de pintura figurativa ¿Cómo? Agregando recortes, dibujos, estampillas, trazos de lápiz, alas de mariposas y hojas apenas visibles sobre capas y transparencias de pintura.

Ilustración 238

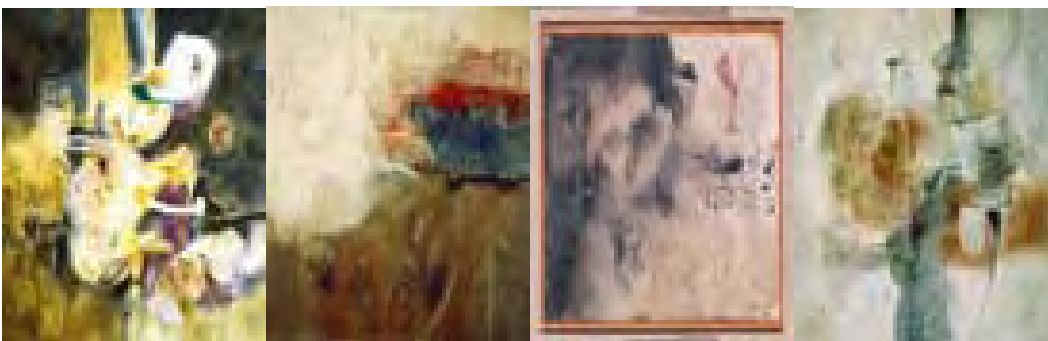


Ilustración 241

Ilustración 240

Ilustración 239

Al respecto Raquel Tibol comenta: Lilia Carrillo, artista meditativa. Esta es la razón de la soltura en perfecto equilibrio de

*sus composiciones. No hay en sus obras asaltos sorpresivos ni organización rudimentaria. Elaboradora de minucias, su fuerte impulso introspectivo se objetivaba en la fusión material de elementos.*¹

Sin duda a pesar del corto tiempo de vida de Lilia Carrillo, fue una mujer productiva que creó hasta poco antes de morir, debido a las secuelas de un aneurisma en la columna vertebral, lo mismo un par de murales para el teatro de la Paz en la calle de Cozumel, escenografías para Jodorowsky, obras para la Bienal de Sao Paulo, El Museo de Arte Moderno, La casa de las Americas en la Habana, el Salón ESSO, La galería Juan Martín, etc. Algunas de sus obras *El tercer camino*, *Coleccionando mariposas*, *Mujer blanca en interior*, *Una tarde en la playa*, *Sin nubes y sin estrellas* etc.

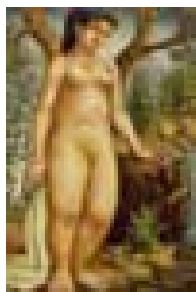
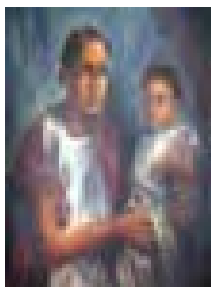


Celia Calderón (1921-1969) Ingresó a la “Escuela Nacional de Artes Plásticas” en 1942 en la misma trabajaría dando clases hasta que se suicida en uno de sus salones dicen, debido al desconsuelo por la muerte de su maestro Julio Castellanos con quien se presume mantuvo una relación amorosa muy intensa.

Ilustración 242

En 1950 realiza estudios en la “Slade School of Art” de Londres. En 1953 se une al grupo del Taller de Gráfica Popular, ayudándola a superar la frialdad y la falta de proyección y vida en su dibujo, acercándola al pueblo, a la lucha diaria y a la cotidianidad de la vida.

Heredera del realismo aprendido de Castellanos y deseosa por continuar con su legado, Celia Calderón realizó óleos y temperas de singular maestría y naturalismo detallado. Después de un año de trabajo y estudio en el centro de artistas de Pekín, en 1958 logra trabajos de expresión y realismo insólitos. Destacan de este periodo sus obras *Niñas de Han Chou*, *Los héroes del trabajo* y *niña campesina de la minoría Yi*.



Al regresar de China y en la búsqueda por alejarse del estereotipo del campesino y el indígena encantador e ingenuo, dibuja la vivencia y esencia de los seres que ocupaba como modelos, provocando reacciones emotivas en quienes los observaban por lo trágico de sus figuras.

Ilustración 244

Ilustración 243

Tras el declive del “Taller de Gráfica Popular” en 1965, Calderón perdió uno de los espacios que le habrían de otorgar años antes la tranquilidad, hecho que le permitiría crear y trabajar enseñando durante cuatro años hasta que no pudo más. En 1975 se organizó una exposición de su obra en el “Poliforum Cultural Siqueiros”, donde se pudieron apreciar las influencias de Orozco, Julio Castellanos y Guerrero Galván a través de 62 piezas entre grabados, dibujos y pinturas, entre las que destacaron un autorretrato, un retrato de su amado maestro, *Rostros* de 1966, *Vietnam pueblo militar* de 1968, un dibujo al carbón y tinta llamado *La Caída* de 1966 y algunas monotipias como *Pensamiento* y *La Plegaria* de 1963.

1 Tibol, Raquel; *“Ser y Ver Mujeres en las Artes Visuales”*, Ed. Plaza y Janes, 2002, México pp. 160



Ilustración 245

Olga Costa (1913-1993), cuya nacionalidad original era rusa y su verdadero nombre Olga Kostakovich, llega a nuestro país y mexicaniza su identidad. Ingresa a la “Escuela Nacional de Artes Plásticas” en 1933 donde conoce en un taller de litografía al que habría de ser su esposo y compañero por muchos años, el muralista José Chávez Morado con quien se casa en 1935.

Debido al trabajo de su esposo se vio en la necesidad de cambiar constantemente de residencia, ya que era requerido en varias partes del país. Al llegar a San Miguel de Allende y posteriormente asentarse en Guanajuato, Olga Costa se enamora de las tradiciones y costumbres de nuestro país y decide continuar pintando todo aquello que sus ojos registraban.



Al respecto Raquel Tibol señala: *Ella tenía su propio modo de ponderar, descubrir y asimilar esencias y sustancias estéticas contenidas en productos artísticos locales. No necesitó aprobaciones foráneas para descubrir en la producción plástica mexicana atributos muy propios y muy elevados, que muchas veces ni siquiera habían logrado ser reconocidos nacionalmente.*²

Ilustración 248

Ilustración 247

Ilustración 246

Es así que debido a los viajes constantes su repertorio se ampliaba constantemente tanto en lo compositivo como en lo cromático, siempre de acuerdo a lo que llamara en ella la atención. Trabajó con gran colorido lo mismo escenas populares, bodegones, paisajes que abstracciones. Se puede decir incluso que su obra fue ecléctica, lejana siempre a la preocupación por pertenecer a tal o cual estilo.

*En palabras de Raquel Tibol al respecto: Olga Costa no reproducía lo que veía, sino lo que quería ver. Alguna vez le oí decir que sus paisajes nunca fueron pintados del natural. Nunca se plantó con el caballete frente a las colinas o el bosque. Al pasar por los cerros o las arboledas su memoria retenía algo y, al recordarlo, eso es lo que pintaba. Lo mejor de su trabajo ha pasado por el tamiz de su interioridad.*³

De Olga Costa además de que manejó diestramente el óleo, acuarela, temple, pastel, gouache, carboncillos o la litografía, se sabe que fue una mujer muy bella pues muchos artistas de la época elaboraron retratos suyos.

2 Tibol, Raquel; “Ser y Ver Mujeres en las Artes Visuales”, Ed. Plaza y Janes, 2002, México pp. 138

3 Ibíd.; pp. 141

Entre sus obras destacan las piezas *Autorretrato* de 1947, donde se pinta observándose de reojo en un espejo, *Los Peregrinos* de 1968 y 1957, *Nísperos* de 1962, *Casitas y casotas* de 1981, etc. Sin embargo, ninguno tan conocido como su celebre cuadro de la *Vendedora de Frutas* donde una mujer regordeta de rasgos indígenas ofrece las frutas tradicionales de nuestro país y el cual pertenece a la colección del MAM.



Ilustración 249

3.1.2 Cuando el universo privado de lo femenino se vuelve público... María Izquierdo,
Frida Kahlo y Nahuí Olín

*Las pasiones no se curan por la razón
Sino por otras pasiones
Anónimo*

Hablar de Frida Kahlo, María Izquierdo y Nahuí Olín cuyas vidas injustamente han opacado por mucho el valor de su obra reduciéndolas a mito o leyenda de mujeres pasionales, más allá de la información que desacredita su valor como artistas y valora lo febril de su vida, son punto y aparte, figuras del arte femenino que sobresalen por la calidad y valor de sus propuestas entre sus contemporáneas.

De formación casi autodidacta, comparten el acercamiento al arte, a la pintura de manera libre y sincera. Si bien su relación con artistas como Diego Rivera, Rufino Tamayo, Rodríguez Lozano o el Dr. Atl., las ligaron a ambientes llenos de agitación artística e ideológica. Su sensibilidad y talento las llevaron a reflejar su anhelo por vivir. Mediante su sentir expresaron su realidad construyendo y reivindicando la imagen de la mujer.

Frida Kahlo quien aprendió a pintar casi sola, en medio del tormento y el sufrimiento de algunos acontecimientos en su vida. Hizo caso omiso a cualquier convencionalismo estético, eligiendo como tema principal en su obra, el autorretrato aquel que lo mismo le sirviera para reflejar su dolor físico, las ganas de vivir, su maternidad frustrada, su amor por México o por Diego.

María Izquierdo inició su acercamiento al arte pintando cojines de seda, pero en el camino descubre que el arte es más que un pasatiempo y se decide a tomar clases en un principio particulares. Con algunas similitudes a la pintura de Kahlo, María no toma el autorretrato como pretexto. No obstante expresa su universo, su intimidad a través de su realidad cotidiana, sus sueños, los retratos de sus familiares o de sí misma, así como de los objetos personales juguetes y alacenas ricamente seleccionados entre la basta imaginaria popular.

Nahuí Olín fue otra de las mujeres que participó en la revuelta artística que provocara el Muralismo. Protagonista constante del escándalo por su enorme belleza, fue una mujer de extrema pasión, la cual habría de llevarla a escribir y pintar. Sus autorretratos a diferencia de Frida, quien pintó de forma minuciosa y precisa, muestran un estilo ingenuo e inmediato, cercano al arte popular, quizá más parecida a los matices contrastantes y a las texturas de Izquierdo.

Sin duda, un trío sin convencionalismos cuyas obras contribuyeron a la transformación que sufriera la pintura realizada por mujeres, pues su arte buscó reafirmar su sentir más profundo y a la vez evocar el pasado indígena y las tradiciones populares, en términos de una estética menos complaciente y más personal.

- María Izquierdo



Ilustración 251

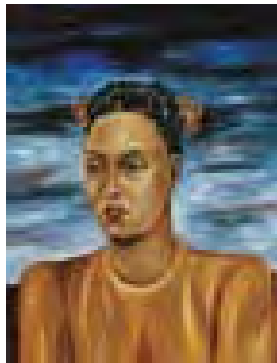


Ilustración 250

María Izquierdo (1902-1955) de origen Jalisciense (San Juan de los Lagos) fue educada desde temprana edad en un ambiente tradicionalista. Debido a que se casa muy joven viaja y se instala hasta su muerte en la Ciudad de México. Ingresó a la "Escuela Nacional de Bellas Artes" en 1928 donde conoce a Rufino Tamayo (1899-1991) y Diego Rivera (1886-1957).



Su primera exposición individual la realizó en la “Galería de Arte Moderno” del Palacio de Bellas Artes en 1929 año en el cual inicia una entrañable relación con Tamayo. Entre sus logros se encuentra el de haber sido la primera mujer mexicana que exhibiera de manera individual en Nueva York en 1930, y la primera en vender toda su obra en una exposición realizada en París en 1933

Ilustración 252

Sus primeros trabajos son retratos y naturalezas muertas. Más adelante asimilando algunas vanguardias y estilos europeos como los de Chirico y Rousseau, debido a sus viajes y al encanto que provocan en ella la pintura infantil por ingenua y la popular por sus tonalidades, pinta con gran audacia y colorido, escenas y composiciones simbólicas de circos, algunos recuerdos de infancia y algunas escenas teatralizadas que eludían lo folklórico.

Al respecto Raquel Tibol comenta: Quizás su precoz madurez como persona le dio a María Izquierdo, desde el arranque, clara conciencia de su condición de mujer que pinta y ha decidido vivir de su pintura, así como de la tendencia en la cual habría de desarrollar su obra: lejos de las fórmulas académicas, cerca de su primigenia ingenuidad; lejos de la realidad, cerca de la alegoría, lejos del boato neoclásico, cerca del tosco esplendor de las artesanías tradicionales.⁴

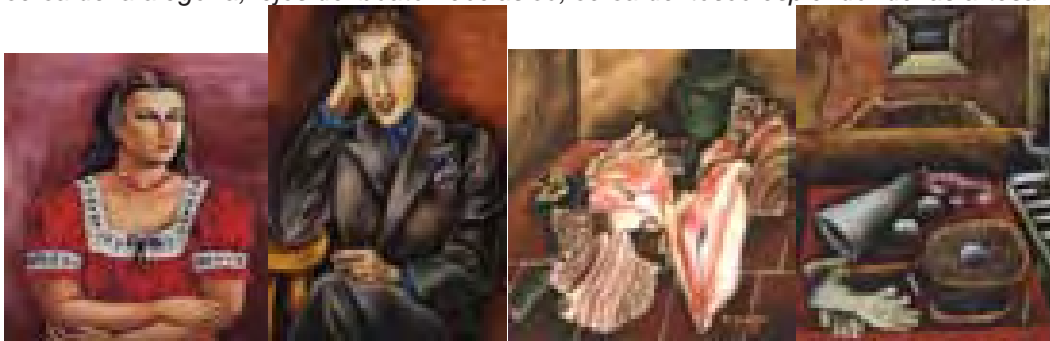


Ilustración255

Ilustración 256

Ilustración 254

Ilustración 253

Pero la obra de Izquierdo habría de dar un giro, si no radical sí muy especial, el periodo comprendido entre 1933 y 1938 mismo en el cual su obra se vuelve más simbolista e incluso surrealista pues desarrolla en sus composiciones la inclusión de elementos que marcaran el profundo dolor ocasionado por la separación y matrimonio de Tamayo con Olga Flores Rivas.

4 Tibol, Raquel; “Ser y Ver Mujeres en las Artes Visuales”, Ed. Plaza y Janes, 2002, México pp. 90



Ejemplo de ello su obra *Paisaje* de 1935 donde se observa la imagen de una cebra acompañada de una torre de petróleo que mira fijamente el movimiento de un tronco que yace en un río, un dirigible en el cielo y un barco en el mar todos alejándose hacia una misma dirección. Interpretaciones muchas, como si ella fuese la cebra y la torre al mismo tiempo una simbolizando tal vez la monotonía que le esperaba al elegir un animal bicolor, la segunda quizá remitiendo a la combustión que sufría su corazón al quedarse sola y el resto de los elementos marcando la huida, la separación sin retorno.

Ilustración 257

Amante empedernida de las tradiciones de México, gustaba de vestir a la usanza de indígenas o con trajes típicos de algunos estados, ello se ve reflejado en un autorretrato de 1945 donde se observa ataviada y adornada con un bello collar de tipo prehispánico de manera sobria, como si el negro de su vestido reflejara la melancolía de sus ojos. En el terreno pictórico desarrolló un estilo de perspectivas casi nulas. Su paleta fue extraída de los colores de la cartonería, juguetes, cerámicas y enseres domésticos.

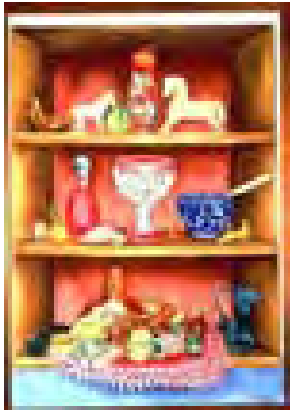
*En palabras de Luis Ortiz Macedo: Dentro de nuestra plástica contemporánea, la figura de María Izquierdo brilla con luces propias. Su amor profundo por el arte popular, las artesanías tradicionales y las manifestaciones más vernáculas del pueblo de México tuvieron en ella una de sus más cabales defensoras y propagandistas.*⁵



Ilustración 258

Sin embargo, su obra fue cambiando en color y temática a partir de sus padecimientos físicos, anímicos y económicos. Pues a lo largo de su vida sufre de tres embolias, siendo la última la que le arrebató la existencia. A partir de la primera ve la vida con cierta melancolía y tristeza y en una de sus obras se autorretrata asomándose por una ventana mientras sostiene en una de sus manos su cabeza degollada, quizá con la intención de reflejar su dolor y depresión ante sus padecimientos.

5 Ortiz Macedo, Luis; *“Nuestra Pintura Mexicana”*, Ed. Seguros América, México, 1986, pp.50 (Catálogo)



Al respecto Raquel Tibol comenta lo siguiente: *Rasgo característico de su producción es un repertorio temático recurrente, donde predominan las escenas de circo, los arreglos de objetos y figuras en ambientes enigmáticos. No fue afectada a la literalidad autobiográfica, aunque algunos cuadros tienen en ese sentido, y para quien conozca episodios fundamentales de su vida, una elocuencia total.*⁶

Ilustración 259

En palabras de Lorena Zamora Betancourt: *María Izquierdo supo evadir el encasillamiento en esos cánones al desplegar un vocabulario iconográfico más amplio, a través de la búsqueda incesante en la pintura. Sus imágenes se remitieron a su infancia provinciana, así como a la reminiscencia condensada de su mundo, aquel que le era cercano dentro y fuera de sí misma, circunscrito en su realidad cotidiana: las cosas y seres próximos, las vivencias y los recuerdos trastocados, reelaborados y tamizados por su sentir como mujer y como artista, exhalaban una subjetividad de tónica emotiva y melancólica, una inexplicable esencia que hizo de lo cotidiano arte y sutil movimiento. Toda vez que en ellos se cifraba un signo sentimental que se fundía con la creación espontánea de espacios poéticos. Con ella, el comienzo de la crónica femenina en el panorama de las artes plásticas mexicana del siglo XX se apuntaló con talentos de excelencia*⁷



Alternadamente trabajaba obras con diversas temáticas, desde los retratos de sus amigos o conocidos como Isabela Corona, Elías Nandino, Rafael Solana, María Asúnsolo o Juan Soriano, hasta los melancólicos cuadros de acróbatas, payasos, caballos y leones amaestrados.

Ilustración 261

6 Tibol, Raquel; *“Ser y Ver Mujeres en las Artes Visuales”*, Ed. Plaza y Janes, 2002, México pp. 99

7 Betancourt, Zamora, Lorena; *“El desnudo femenino, Una visión de lo propio”*, Ed. Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000, México pp. 28

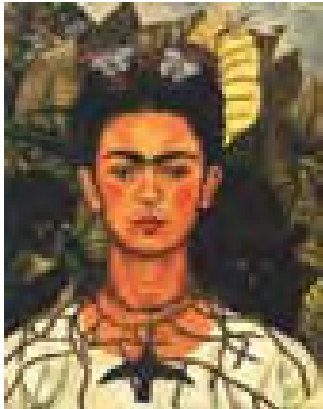


Ilustración 260

Por si fuera poco, en 1945 le es arrebatado el encargo de pintar un gran mural para el Palacio Nacional, pues Rivera y Siqueiros consideraron que era inexperta en el terreno de la obra monumental. Sus últimos cuadros habrían de servirle para aferrarse a la vida ejemplo de ello *El velo de la novia*, *Sueño y presentimiento*, *Las amazonas de circo Lolita y Juanita*, *Madre pobre* etc.

- Frida Kahlo

Ilustración 262



Frida Kahlo (1907-1954) Si iniciáramos hablando de manera simplista sobre la obra de Kahlo podríamos decir lo siguiente: Su pintura de colores saturados y brillantes resulta formidable como si a través de ellos pretendiera reafirmar las sensaciones de la misma, el autorretrato permanente le dio la posibilidad de plasmar su vida en todos los aspectos quizá para muchos una arrogancia, la vestimenta típica utilizada en los mismos le otorgó el estrecho lazo de identidad nacional aquel que debía mostrar por ser una ferviente admiradora de lo nacional. *Escuincla y yo* de 1938, La serie de *Autorretratos* de 1940, *Autorretrato con monos* de 1943.

El estilo a veces ingenuista le proporcionó la capacidad de jugar con los lienzos sin buscar mas pretexto que la descripción, la inclusión de textos muy al estilo de los retablos mexicanos permitieron redondear sus narraciones conjugando lo visual de la imágenes con lo contextual de los mensajes escritos. *Autorretrato* de 1937 dedicado a León Trotsky, *Recuerdo de la herida abierta* de 1938, *Autorretrato de pelona* de 1940, *Autorretrato con el pelo suelto* de 1947 etc.

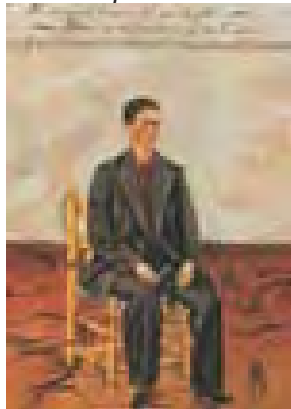


Ilustración 264

Ilustración 263

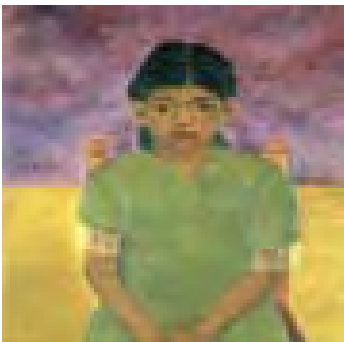
Sin embargo, más allá de lo aparente Frida es una influencia muy poderosa para el arte femenino pues a pesar de no buscar un arte de reacción social, cada uno de sus lienzos son ventanas que nos permiten adentrarnos a la experiencia de una mujer, lejos de los acontecimientos que se han utilizado para mitificarla.

Si bien su obra es de enorme carga expresiva pues indica características de la condición femenina, a partir del torrente de la vida de una mujer y en este caso la de ella como mujer y artista, algunos de sus autorretratos, gracias a la utilización de su imagen y su cuerpo, sirvieron como pretexto para mostrar sus conflictos emocionales, sus experiencias y pasiones; mismos que cualquier otra mujer pudo haber padecido y que al menos ella se atrevió a exorcizar a través de la pintura.

Ilustración 265



Al respecto Lorena Zamora menciona lo siguiente: *Diego Rivera calificó su obra como poesía agónica, tal vez porque en su cruda honestidad- que ha sido traducida como un acto catártico para procesar el dolor- develó las experiencias sensuales de su vida, matizadas con tintes amargos e irónicos que laceraban las imágenes que de sí proyectaba; en su afán expresivo se concertaron un ir y venir de realidades antagónicas, desde la celebración de los momentos más emotivos hasta la contienda por aferrarse a la vida a través de la locución convulsiva en algunas de sus obras.*⁸



Así las cosas, lo cierto es que se arriesgó a elaborar o a trabajar un lenguaje iconográfico muy personal, cuya simbología surgió de sus experiencias o vivencias, exaltando aquellos donde manifestó su dolor y su fragilidad. Asimismo desechó la apariencia fiel de su rostro o su cuerpo, quizá para no caer en las representaciones del imaginario masculino desarrollado por años.

Ilustración 268

Ilustración 267

Ilustración 266

Considero que una de las experiencias más recurrentes y al parecer una de las más celebradas por poco entendida quizá

8 Betancourt, Zamora, Lorena; *“El desnudo femenino, Una visión de lo propio”*, Ed. Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000, México pp. 30

fue la imposibilidad de Kahlo de ser madre. ¿Por qué? Creo firmemente que Frida no buscaba tener un hijo para completar el supuesto ciclo de toda mujer, y mucho menos por la presión ejercida por Diego o la sociedad que exige en la mujer tener un hijo, sino más bien, buscaba al igual que con su pintura crear un ser que fuese una pequeña extensión de sí misma y que al igual que sus pinturas tuviese vida propia.

Prueba de ello, sus obras *Frida y el aborto*, *Frida y la operación cesárea*, *Hospital Henry Ford* de 1932, o *El abrazo de amor del universo, la tierra, Diego, yo y el señor Xolotl* de 1949.



Ilustración 270



Ilustración 269

Asimismo, con un estilo muy propio, se plasmó con su familia, *Mis abuelos, mis padres y yo* 1936, pintó a su padre *Retrato de don Guillermo Kahlo* 1951. Plasmó a las mujeres de nuestra tierra como en *Retrato de Virginia*, *Dos mujeres* de 1929, *Dos desnudos en un bosque* de 1939. Las tradiciones del pueblo como la tradición de los niños difuntos en *El difuntito Dimas* de 1937. Naturalezas muertas como *Los frutos de la tierra*, *Tunas* de 1938.

O los homenajes a la naturaleza femenina como en las obras *La flor de la vida* de 1944, *El sol y la vida* de 1947, *Raíces* de 1943 donde se observa a Frida recostada sobre la tierra emanando de su corazón y entrañas la vida representada por hojas sangrantes etc. Sobra señalar que la obra de Frida es enorme y que lo simbólico en ellas es el asumirse como objeto de las mismas.

Al respecto Olivier Debrose comentó: Su aventura confesional le ha ganado el merito de ser considerada “un caso único de pintor que eleva el autorretrato al rango de género y la autobiografía al de un arte”⁹



Ilustración 271

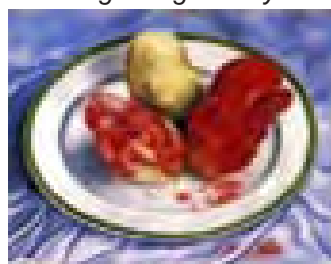


Ilustración 272

Sobra recordar que su trabajo la llevó a inscribirse en el estilo surrealista, no en balde André Bretón al quedar sorprendido por su obra le organiza su primera exposición en Nueva York. Pese a nunca haberse reconocido como surrealista, participó en 1938 en la Primera exposición Internacional de Surrealismo en México y en 1939 organizada por Marcel Duchamp exhibe en París.

Ilustración 275

Ilustración 274

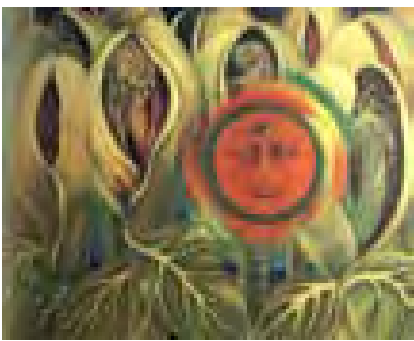
Ilustración 273

9 *Ibíd.*; pp. 31 Olivier, Debrose; “Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940”, Barcelona, Ed. Océano-Éxito, 1984, pp. 169



Muestra de ello casi toda su obra pero en concreto las piezas *Lo que me dio el agua* de 1938, *La mesa herida* de 1940 o *El sueño* del mismo año relacionados todos con su vida, donde presenta de manera realista sus sueños o ensueños del día, y quizá su Diario pues en él a manera de apuntes pintaba y escribía poemas a través de seres desmembrados, distorsionados y libres.

Curiosamente a pesar de ser considerada una de las pintoras más exhibidas y veneradas del siglo XX a nivel internacional e incluso ser reconocida al decretar su obra por el gobierno mexicano como patrimonio nacional en 1984, en 1953, un año antes de su muerte, Frida Kahlo asiste en ambulancia a su única exposición individual en México.



• Nahuí Olín

Ilustración 278

Ilustración 277

Ilustración 276

Nahui Olín (1893-1978) al igual que Izquierdo o Kahlo, fue otra de las mujeres que vendrían a aportar a la Escuela Mexicana de Pintura un sin fin de obras de gran valor. Hija del General Mondragón inventor de un cañón y un fusil durante el porfiriato. Vive una niñez entre México y París lo cual le ofreció una amplia perspectiva en el conocimiento de las artes.



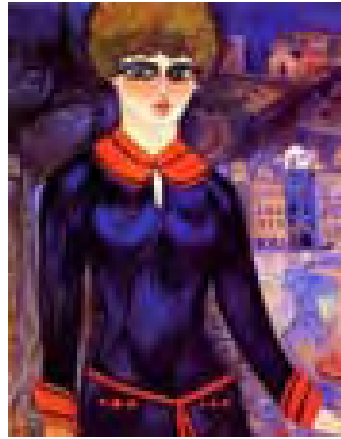
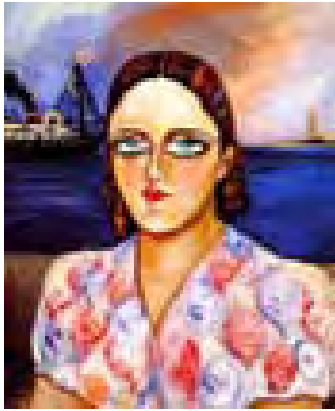


Ilustración 279

De su vida podemos mencionar que se casó con el también pintor Antonio Rodríguez Lozano con el cual procrea un hijo el cual muere a causa de múltiples padecimientos. Esto, añadido a las infidelidades de su esposo y a la tormentosa relación con Gerardo Murillo conocido como Dr. Atl., le afectaría de manera profunda sumiéndola en una depresión permanente. Incluso hay quienes aseguran que esta depresión y la pérdida de su belleza fueron degenerando al paso de los años, en un estado de locura con la cual muere a los 85 años.

Ilustración 281

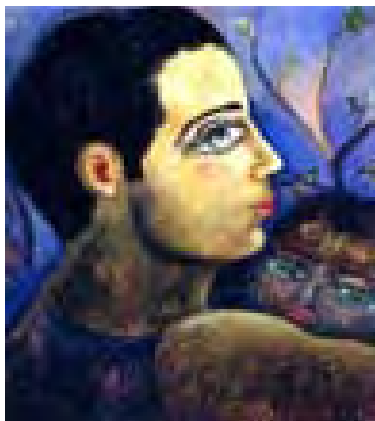
Ilustración 280

Son muchos los mitos en torno a su vida, como su precaria situación económica, su pasión por los gatos, el amor y encuentros con varios hombres, sus visitas al casino español, sus desnudos cinematográficos, sus clases de pintura en una primaria pública, sus comidas en un dispensario con los pordioseros, en fin; lo que es por demás importante resaltar es que su presencia, su vida y su obra son muy importantes para las mujeres creadoras.



Ilustración 282

De formación autodidacta, hace de sí misma su mejor recurso, retratándose en la mayor parte de sus cuadros. Pinta a todos sus personajes hombres, mujeres o animales con una técnica ingenuista donde los ojos son la parte más llamativa. Los ojos son de un tamaño muy grande quizá buscando una desproporción intencional basada en su amor por los gatos o en la propia condición de sus enormes y bellos ojos alguna vez retratados por Diego Rivera en el mural del hotel del Prado o por el pintor Gerardo Murillo.



Si bien su pintura ha sido calificada como frívola, pues al igual que Frida sólo vive para inmortalizar su imagen en cada lienzo que emprende, autorretratada rodeada de gatos, hombres o incluso en total soledad, Nahuí encontró el pretexto perfecto para que el artista sea por sí mismo tema y personaje, y por qué no, para que la mujer, en este caso ella, sea el sujeto de las acciones plasmadas en sus cuadros.

Ilustración 284

Ilustración 283



De hecho la capacidad creativa de Nahuí, la llevó no solo a pintar sino a escribir inquietantes poemas y canciones que brillaron por su rebeldía e irreverencia. Como el poema *Mi alma esta triste hasta morir del cual transcribo un fragmento*: “Quisiera embriagarme hasta morir de amor, de felicidad, de ensoñaciones. Es ahora cuando percibo los diferentes sonidos, cuando percibo hasta el fondo de mi alma todas las impresiones sentimientos y pasiones. Añoro crear sensaciones de belleza patéticas y petrificantes como las que recojo sin cesar de una brizna de hierba, de una rosa, de la luz de un suspiro, de una mirada. En fin de todo lo que me llama la atención Sí de todo. Todo lo que llega a mi espíritu resuena y responde”.¹⁰

Muy elocuente, a través de sus palabras nos damos cuenta de qué clase de mujer fue Nahui. quien no solo vivió y frecuentó los círculos intelectuales y artísticos de su época, sino que desafió a la sociedad con su obra y conducta libre.

En un principio pintó flores, paisajes y algunas escenas cotidianas de toque más anecdótico comprometidos con el mundo indígena; entre las cuales se encuentran: *Los girasoles, La Platica, El balcón, Ecos del astral, Familia indígena, Recaudería, Vendiendo sandías, Dos mujeres*, etc.

10 Autores varios; “Nahui Olín, Una mujer de los tiempos modernos”, Ed. Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1993, pp. 12



Al respecto Tomás Zurian comenta lo siguiente: *Nahui no pinta al indio bajo estereotipados cánones, no lo maquilla ni lo eleva al dudoso rango de héroe mancillado por el drama del devenir histórico. Pinta al indio verdadero, que siente dignidad por su raza, con sus grandezas y miserias y no hundido melancólicamente en el ancestral trauma de la conquista, de su cultura pulverizada, de raíces destruidas donde el pasado pierde su esencia a favor de un pesado sincretismo.*¹¹



Ilustración 285

Simultáneamente dependiendo de la situación y su momento Nahui realizó una serie de autorretratos que confirmaron su condición de mujer intensa y vital. En ellos dio paso a la sensualidad, a lo impulsivo, a lo sensitivo, plasmando emotivamente tanto su imagen y la de algunos personajes masculinos.

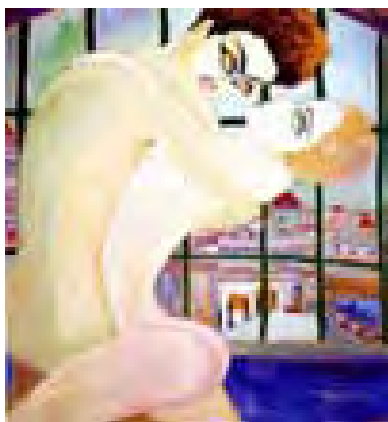


Ilustración 286

*En palabras de Tomás Zurian: debido a este sedimento vivencial, sus pinturas están plenas de una textura emocional intensa que atrapa al espectador. Existe en ella una intuitiva percepción de los valores genuinos, inmanentes a la humanidad, convirtiéndose de esa manera en un arquetipo de lo humano.*¹²

Ilustración 287

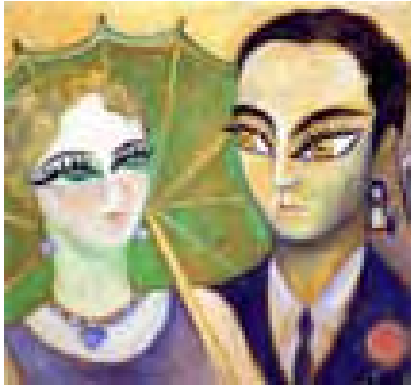
11 *Ibíd.*; pp. 147

12 *Ibíd.*; pp. 154

Así Nahui no sólo plasmó una exteriorización de sus sentimientos sino la extensión de sí misma, a través de su yo interior más profundo.

Modelo o no de comportamiento o vivencias, supo captar en sus autorretratos la esencia de la melancolía, el amor, la pasión o la soledad que puede vivir cualquier mujer antes, después o durante el tiempo que entrega su corazón a un hombre. Incluso podría decirse que la mayoría son ricamente eróticos.

Al respecto Tomás Zurian comenta lo siguiente: “Para Nahui Olin sus autorretratos en compañía de un hombre son verdaderos actos rituales, son la exaltación mítica de la pareja, de la relación humana, del encuentro atávico de dos cuerpos, una ceremonia secreta. La presencia invisible de Eros en constante”.¹³



Como muestra las obras *Autorretrato como colegiala en París*, donde se rodea tal vez de sus vivencias francesas; *Autorretrato en el puerto de Veracruz*, *Nahuí* y *el hombre de cabello negro*, *Nahuí* y *Agacino frente a la isla de Manhattan*, *Nahuí* y *Matías Santoyo* donde se observa a Nahui danzando entre azóteas prácticamente volando a los brazos de su amante.

Ilustración 288

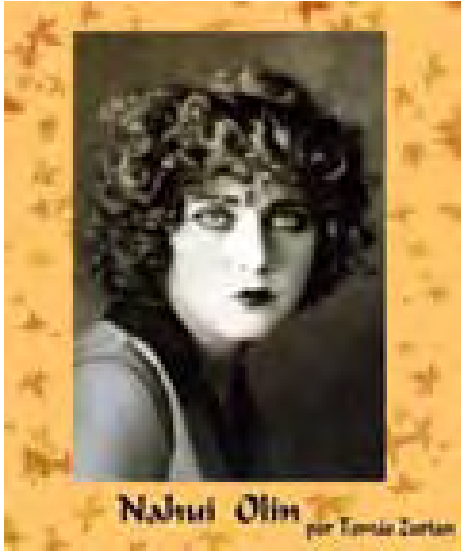
Su pintura, alejada de buscar un lenguaje innovador, responde a la simplicidad de los hechos captados, respondiendo más a lo espontáneo y auténtico a través del color. Sus imágenes se remitieron a su mundo, aquel que sólo a ella le pertenecía, el cual para bien o mal era su realidad.

Algo tienen en común Frida Kahlo, María Izquierdo y Nahui Olin, además de ser juzgadas por la historia de sus intimidades. Ofrecieron una mirada diferente del arte, pues no solo se atrevieron a dejar de ser objetos para convertirse en sujetos de sus obras, sino que lo hicieron desde la óptica de mujeres creadoras capaces de dar forma al imaginario femenino.

Explotaron la veta de la experiencia emocional de la mujer llevando su trabajo al umbral de lo confesional. Vestidas o desnudas o a través de sus recuerdos desmitificaron el ideal de belleza masculino, mostrándose a sí mismas o a otras mujeres con características corporales menos ideales y sí más reales, admitiendo bajo esa representación, que la mujer se puede desnudar a sí misma en todos los sentidos.

Fueron mujeres que partiendo de la búsqueda de sí mismas, conquistaron un mundo artístico hasta esos días solo detentado por los hombres.

13 Zurian, Tomás; “Nahui Olín, Una mujer de los tiempos modernos”, Ed. Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1993, pp. 12



3.2.- *Arte y artistas mexicanas en la actualidad.*

El poder creador de la mujer difiere mucho del poder creador del hombre... Sería una lastima terrible que las mujeres escribieran como los hombres, o vivieran como los hombres...

Virginia Wolf.

Hablar del arte producido por mujeres a finales del siglo XX e inicios del XXI al menos en nuestro país, supone al igual que en otras latitudes, hablar de la experimentación, novedad, conciencia, igualdad y/o provocación. Por primera vez y de manera más abierta, las artistas se atrevieron a expresar mediante elementos considerados símbolos de lo femenino su condición de mujeres-creadoras.

Por tanto no es difícil entender que a raíz de los años 70, tiempos de agitación; apertura política, estética y cultural, el quehacer artístico femenino se convirtiera en pieza fundamental para que hoy las artistas se arriesguen a crear un arte más sincero y comprometido.

No obstante y como en todo, existieron artistas que apostaron más al feminismo y otras que por su condición de género adoptaron el rol o etiqueta sólo por ser mujeres creadoras. Controversial claro está, pero válido pues ello nos da la oportunidad de observar el modo de abordar temas como la sexualidad y el cuerpo.

Cabe señalar que el reunir una muestra de las artistas que hoy día sobresalen en el campo artístico nacional, sin duda alguna resulta difícil no porque no exista un universo amplio que ofrecer, sino porque podría verse como un reducto de preferencias y obsesiones. Sin embargo, a riesgo de no incluir a todas las que son y están en el candelero, pretendo mostrar a las artistas que tienen en común la voluntad de una búsqueda constante, a quienes han logrado amplio dominio en el panorama artístico internacional y mexicano, y sobre todo a quienes en su búsqueda crearon no solo obras de excelente factura, sino establecieron la mirada y el paréntesis de lo femenino en su discurso plástico.

No sin reconocer la labor de las artistas que por falta de espacios, oportunidades o debido a la sobrepoblación artística, no han logrado ser consagradas, a todas ellas mi gratitud por su empeño y tenacidad.

El despliegue de posibilidades y recursos de las creadoras seleccionadas van desde la escultura, la pintura, la instalación y el performance hasta el arte objeto, sin embargo, a pesar de contar con todo el arsenal antes mencionado me limitaré a mostrar tan solo su incursión en la pintura.

Cabe mencionar que a finales de los años setenta la apertura política y cultural como ya lo había señalado, permitió que surgieran los llamados Grupos como Peyote y la Compañía, Suma, Proceso, Pentágono, Tepito Arte Acá, etc... colectivos de artistas dentro de los cuales se encontraban algunas de las mujeres que hoy día gozan de un nombre gracias a su empeño y propuestas, baste mencionar a Mónica Mayer o Maris Bustamante.

Sin embargo, el arte femenino mexicano, o el realizado y presentado en solitario por mujeres, solo pudo ser observado a finales de los setenta, concretamente en 1977 cuando Lucy Santiago, Rosalía Huerta y Mónica Mayer realizaron una exposición llamada Collage Íntimo. Donde presentaron algo novedoso para el público de aquella época, piezas planeadas para que el espectador reflexionara sobre temas como el aborto, la anticoncepción o la violación, obras donde por primera vez el cuerpo y sentir de la mujer se hacían presentes.

En este sentido iniciaré hablando de artistas cuya trayectoria lleva ya más de 30 años y cuyo discurso es principal y abiertamente feminista. Me refiero a Carla Rippey, Magali Lara, Mónica Mayer, Mónica Castillo, Marianela de la hoz y Maris Bustamante.

No obstante es preciso señalar que la obra de las creadoras mencionadas no abarca toda la producción de las artistas citadas sino el de aquellas que con ciertas obras se involucraron con la condición de la mujer y la feminidad.

3.2.1 Prófugas del arquetipo femenino en los sesentas... Carla Rippey, Mónica Mayer, Marianela de la Hoz y Magali Lara.

- Carla Rippey

A pesar de no ser mexicana de nacimiento (Kansas City, 1950-) Carla Rippey es una artista cuya vida la llevó no solo a habitar diversos países, sino a elegir México como su hogar y su segunda patria. Tanto así que al poco tiempo de llegar al país en 1973 se acerca al taller de grabado del “Molino de Santo Domingo” para continuar con su formación artística. En este periodo pertenece al grupo “Peyote y la compañía” con quienes exhibe colectivamente en lugares como el “Salón Nacional de Artes Plásticas” o el “Chopo”.



Ilustración 289

Más adelante 1980 por azares del destino se establece en Veracruz donde absorbe y asimila la cultura mexicana realizando algunos dibujos y grabados bajo lo que serían sus temas iniciales las mujeres mestizas y mulatas. Su producción se divide en series temáticas, producto de sus sentimientos y reflexiones del momento, algunas más recurrentes que otras, según la reconstrucción de sus sueños y memoria.



Al respecto Rippey comenta: Quiero hacer notar de antemano que mi obra me sirve (y ojalá y en alguna medida sirva a los demás) como una especie de narrativa filosófica de mi experiencia en la vida, y que las adopciones formales que manejo, surgen según lo que mejor me puede ayudar a expresar de manera contundente y matizada el sentido de mi viaje accidentado por el tiempo y el espacio.¹⁴

Ilustración 290

En relación con ello Inda Sáenz define a Rippey de la siguiente manera: Los aspectos que han recibido mayor atención en la obra de carla Rippey, son el uso extensivo de la fotografía y su referente como huella anémica. Rippey desconstruye y reconstruye retazos de memoria; a veces personal, las más de las veces son imágenes que recompone al mismo tiempo que hilvana textos, fragmentos de un poema, incluso episodios de la nota roja.¹⁵

14 Lara, Elizondo, Lupina; *“Visión de México y sus artistas”*, Encuentros Plásticos. Umbral del siglo XXI, Tomo III, Ed. Promoción del Arte Mexicano, México, pp. 199

15 Autores Varios; *“Primer Coloquio Arte y Género Memoria”*, Imágenes y contraimágenes de seis artistas



1985 sería una fecha importante para Carla pues además de regresar a la ciudad de México, realiza su primera exposición individual en el “Carrillo Gil”, siguiéndole en el mismo año exhibiciones individuales tanto en el “Museo de Arte Moderno” como en el “Museo Nacional de San Carlos”.

Ilustración 291

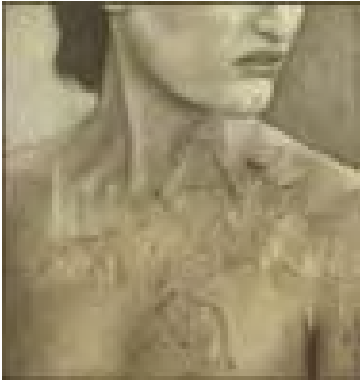
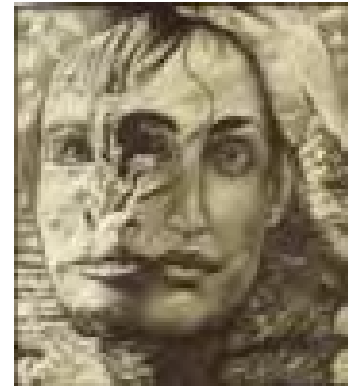
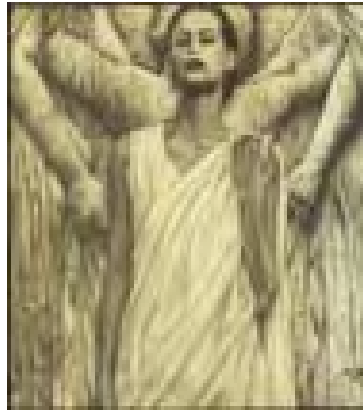
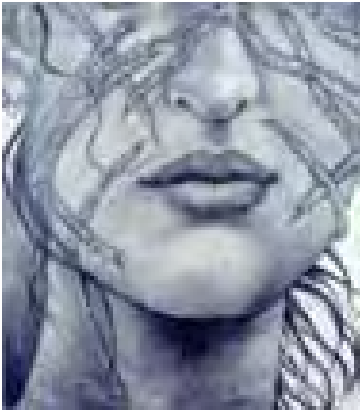
Podemos afirmar que la obra de Rippey goza de aceptación por su frescura, por la sinceridad de su expresión sin rebuscamientos o manierismos, o por el sentimiento y la nostalgia que devela cada personaje suyo ya sea femenino o masculino.



Ilustración 292

Considero que una de las cosas quizá más poderosas o llamativas en su obra, es la alteración que hace de algunas imágenes ya conocidas por todos como en el caso de su cuadro *Alegoría de la sabana santa*, 1996 donde se observa la desconstrucción de la típica imagen de la Piedad ofreciéndonos a un par de Piedades sosteniendo los cuerpos yacentes, tal vez exhaustos de dos amantes, y para hacer aún más controversial la escena nos presenta a una mujer blanca desnuda gozando de su sexualidad y un hombre negro con el pecho cubierto por una camiseta, como si cambiaran los roles de la púdica señorita, avergonzada de su cuerpo y sus acciones, al joven que así parece sentirse. De tal manera que el observador haga la función de un mirón o voyeur que transgrede la intimidad de la pareja; y asimismo revirtiendo la imagen del objeto de placer impuesto a la mujer, siendo en este caso el mancebo el que debió procurar el mismo a su acompañante.

Ilustración 293

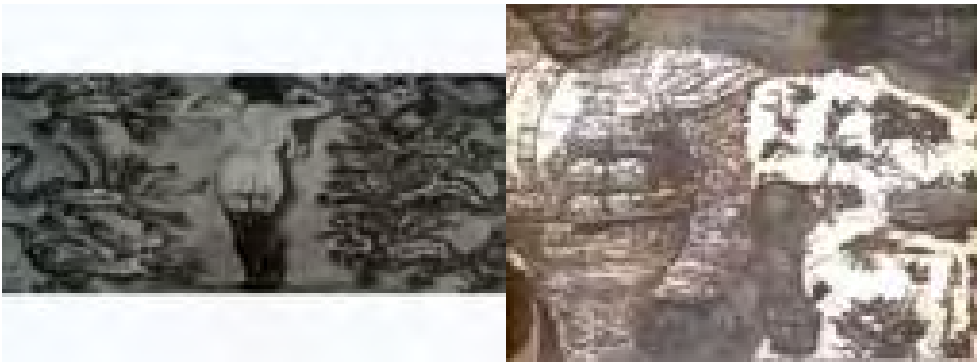


Imágenes siempre sugerentes es la constante. De hecho es una de las creadoras que ha privilegiado el desnudo femenino en su trabajo, tal vez con la consigna de introducir o hacer evidente su punto de vista sobre el erotismo femenino tan poco explorado. Una muestra más de ello, su obra *Lagartona* 1989 donde se pueden apreciar las imágenes de una mujer desnuda sobre un sofá y un lagarto acompañado de una figura pueril, haciendo tal vez referencia a la relación de una mujer adulta con un jovencito, como si ella fuese la seductora y no la mujer seducida, aunque finalmente una mujer capaz de gozar y aceptar su cuerpo.

Fuertes o no, sólo es cuestión de enfoque y de quien accede a su obra, lo cierto es que en ellas se atreve a mostrarnos un mundo de sensualidad que a veces podría solo ser concebido o imaginado por algunas mujeres.

Ilustración 294





Si bien ha sido elogiada por su impecable trabajo como dibujante, Rippey se ha involucrado con las técnicas más diversas, lo mismo pintando que ejerciendo con gran maestría el arte objeto o el grabado. Criticada en más de una ocasión se sirve de la fotografía como documento y referencia para sus creaciones.

Ilustración 296

Ilustración 295

Como en el caso de la obra *Yo hija, Yo madre, Yo abuela, Yo nomás Yo, Sola 1993* donde se observa la imagen intervenida de una joven en estado de ensoñación, tal vez trayendo a su mente sus más íntimos secretos y vivencias, los cuales parecieran, por la disposición de las imágenes, estuviesen tatuados sobre su piel, como de hecho se llevan en el universo femenino aquellos eventos importantes cualquiera que estos fueran sobre la piel, la mente y el corazón de toda mujer.

Así las cosas se puede concluir que la memoria, los recuerdos y la sensualidad femenina se encuentran implícitas en cada trazo y pincelada de Carla Rippey.

- Mónica Mayer



Hablar de Mónica Mayer (1954-) es como se diría de forma coloquial hablar de palabras mayores ¿Porqué? Para iniciar es y ha sido una de las artistas más productivas y radicales a la hora de escribir, crear o luchar por la igualdad y la conciencia de género en el país. Junto con Maris Bustamante creó el grupo o colectivo "Polvo de Gallina Negra".

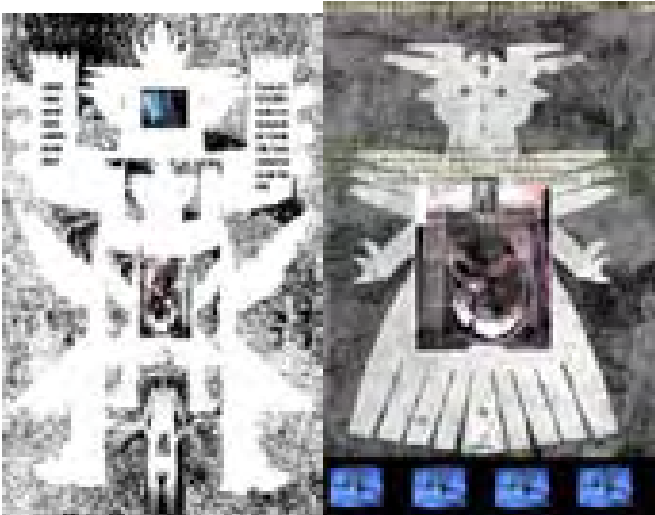
Polifacética, Mayer es una creadora que libera a través del dibujo, la pintura, la instalación o el performance sus impulsos logra conectarse siempre con el universo de lo femenino, haciendo introspecciones sobre la narrativa y las vivencias personales y las de otras mujeres donde quizá ella se vea reflejada a sí misma, busca sin reparos evidenciar y expulsar todo aquello que le molesta o le resulta interesante.

Ilustración 297

Ilustración 298

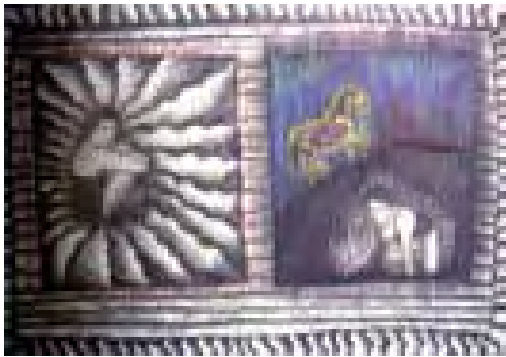


Ello se comprueba ya desde su participación en la muestra "Collage Intimo" 1977 donde presentó la obra *A veces me dan miedo mis pensamientos, mis fantasías* pieza en la cual el espectador observaba atrás de una cortina los cuerpos desnudos de un hombre y una mujer.



Conviene aquí advertir o recordar que el cuerpo femenino desnudo o no, ha transitado a través de la historia como un objeto mítico producto de las obsesiones de su creador. Y en este caso Mayer logra desprenderse de tales estigmas al replantear su representación invariablemente más cercana al universo de las mujeres. Tal es el caso de la serie de dibujos que realizara en 1987 titulada *Novela Rosa o me agarró del arquetipo* donde a manera de novela desarrolló siendo ella misma la protagonista el tema de la maternidad.

Ilustración 299



En dicha serie que valió incluso elogios y comentarios por parte de Raquel Tíbol, Mayer pareciera invitar al espectador o las espectadoras a reflexionar sobre el verdadero sentir de una mujer embarazada de la vida real; donde lejos de verlo como un acto tierno y justificable -porque es la vocación instintiva y primaria de toda mujer-, la expresión de ella, la protagonista de ese horror transgrede la costumbre romántica luciendo más bien contrariada, asustada, frente al enorme cambio que puede significar la maternidad como la pérdida de la libertad, la fractura de la realización profesional o el hecho mismo de dar vida a otro ser.

Esto se observa en el lenguaje utilizado por Mayer en las imágenes, fotografías, recortes, dibujos, palabras que al final creaban sugerencias asociativas.

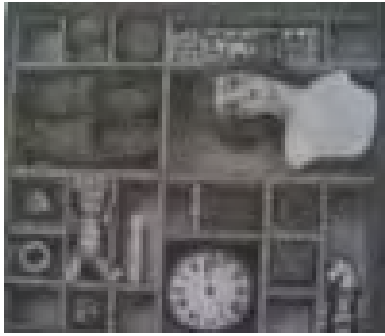
Ilustración 300

*Al respecto Raquel Tíbol subraya en uno de los textos de la exposición: Se trata de un lenguaje combinatorio que responde a una estética postconceptual. La palabra, las imágenes y la secuencia generan múltiples sugerencias asociativas, cuyo hilo conductor es la imagen de la protagonista que actúa como primera voz. Desde su historia, lleva al espectador por caminos y episodios de lo femenino. Las palabras que se inscriben en las obras y sus títulos tienen una fuerte carga emotiva tales como derrumbe, jaula, lengua, pezón, celos, y actúan como disparadores de asociaciones.*¹⁶

Con ello, el carácter feminista e incluso autobiográfico logró como resultado una obra polémica sobre el concepto mujer = madre. Al final el aparente escape o la división de dicho arquetipo logran la reflexión y cuestionan su permanencia.

- Marianela de la Hoz

16 Autores Varios; “Primer Coloquio Arte y Género Memoria”, Imágenes y contraimágenes de seis artistas visuales en México, Ed. Instituto Nacional de las Mujeres, México, 2002, pp. 113



Marianela de la Hoz (1956-) Es hoy una artista sin igual que originalmente Estudió Diseño Gráfico en la UAM. Quizá por ello y por gusto personal desde su incursión en las artes se vio acostumbrada a ofrecer hasta el más mínimo detalle en su trabajo. Este se caracteriza por ser de pequeño formato para que el observador sea captado por cada una de las referencias a manera de pequeñas novelas logrando poner en marcha los mecanismos de la conciencia.

Ilustración 301



Al respecto ella indica lo siguiente: Mi estética se inclina a pintar situaciones que expresen vuelcos en el corazón, que provoquen a veces malestar, que hagan que la gente medite para que sangre su conciencia. Me gusta pintar el lado oscuro del ser humano, como si fuera la cara no iluminada de la luna, que es igualmente bella, que está ahí y es real.¹⁷

Ilustración 302

En este sentido es posible que su obsesiva depuración por el oficio, a fin de transmitir un mensaje existencial y de la cualidad estética del arte, sea también un reto para el espectador. ¿Por qué? Marianela inteligentemente a través de verdaderas miniaturas, con la exigente técnica del temple de huevo sobre madera, independientemente de lograr una transparencia y luminosidad imposible de realizar de otro modo, logra al igual que con sus títulos e introducción de breves textos, producir narraciones y asociaciones inesperadas.

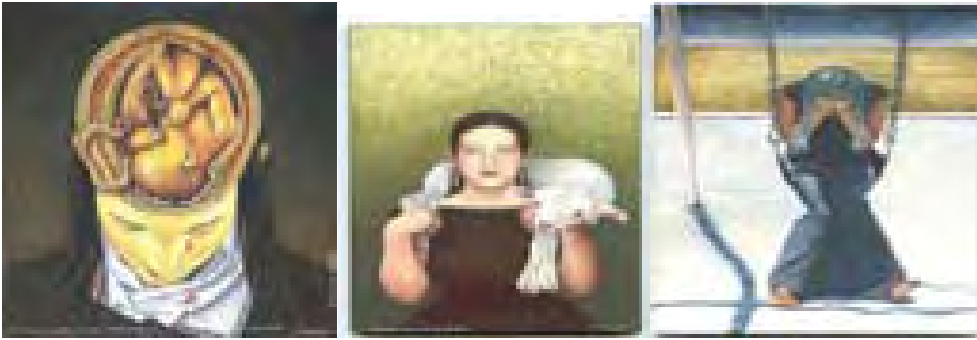


Tocante a su peculiar sello Inda Sáenz comenta: Desde la primera vez que me topé con su trabajo en 1999 en el Museo Universitario del Chopo, me sorprendió su extraordinaria calidad técnica y raro humor. Cada obra es como una pequeña joya que encierra el más puro veneno; es una bomba incendiaria. Placer, humor y horror se mezclan en la obra de Marianela de una manera deliciosa y a la vez terrible.¹⁸

Ilustración 303

17 <http://www.azc.uam.mx>

18 Autores Varios; “Primer Coloquio Arte y Género Memoria”, Imágenes y contraimágenes de seis artistas visuales en México, Ed. Instituto Nacional de las Mujeres, México, 2002, pp. 118



Es decir que lejos de crear imágenes poéticas o surrealistas, crea mundos donde lo imposible, donde lo bestial e inhumano se ve criticado de manera exquisita y sarcástica. Cabe recordar que cada una de sus pinturas, sin aparente sentido, va acompañada de mensajes escritos en perfecta caligrafía, dando el título a cada una de ellas o considerando darles congruencia.

Ilustración 306

Ilustración 305

Ilustración 304

Muchas de sus obras se disponen a modo de polípticos: dos o más pinturas, sobre marcos que ella misma diseña. Habría de agregarse que en algunas ocasiones utiliza cajas colgantes de diferentes formas que guardan en sí, como un relicario, una pintura de diminuto tamaño. No obstante además de mencionar como interesante sus formatos y diseños.

Lo son aún más sus temas, los cuales aluden casi siempre a la iconografía masculina sobre la sexualidad femenina como en el caso de sus piezas *El tiempo dura lo que le da la gana* o *Música acuática bajo la regadera sensual*. La primera una pequeña caja delicadamente pintada donde se aprecian dos cuchillas cercenando las manecillas sangrantes de un reloj, así como una muñequita, un busto femenino, una pieza de ajedrez en este caso un caballo, etc.

Quizá denunciando consciente o inconscientemente el revestimiento cultural que se le da al tiempo o ciclo de vida de la mujer, un ciclo de reproducción y Eros y el otro el de tanatos, el envejecimiento y el olvido. Así de la Hoz reduce significativamente mediante algunos símbolos como queriendo corroborar lo destructiva que puede ser la sociedad.

En cuanto a la segunda se advierte en ella el mote popular en el cual las sirenas siempre han hechizado a los pobres hombres con sus cantos. Una vez más en esta pieza de manera irónica Marianela plasma a una mujer cantando y tocando una especie de guitarra otro pez, bajo el agua de una regadera. Las asociaciones sobran, más aún cuando este especial personaje se ve acompañado a los costados por hambrientos peces, con las embocaduras directas.

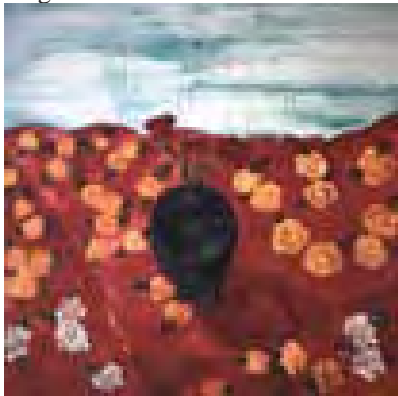
Ilustración 308

Ilustración 307



Imágenes que delatan violencia, locura y destrucción de una manera ligera, guardada únicamente por la solemnidad del formato.

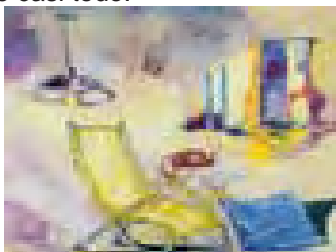
- Magali Lara



Magali Lara (1956) Nacida en la ciudad de México, ha mostrado un abierto interés por las cuestiones donde algo se transforma en otra cosa. Gusta de las ideas y la relación entre imaginación y verdad. Ha cruzado con cierta libertad la frontera entre pintora, artista gráfica y artista no objetual. De hecho sostiene que todos tenemos derecho a reinventarnos todo el tiempo sin dar demasiadas explicaciones.

Ilustración 309

Se dice que de niña, Magali Lara quería ser escritora pues contaba con la presencia literaria de su hermano Hernán además de ser una lectora compulsiva. Pero con la adolescencia y el despertar sexual le nació una necesidad de movimiento que la escritura no le daba, llegando así a la pintura, que para ella es mucho más fuerte y contundente, no sin dejar a un lado la necesidad de incluir y escribir las frases que suelen acompañar sus obras, lo que le aporta una doble visión y opinión de casi todo.



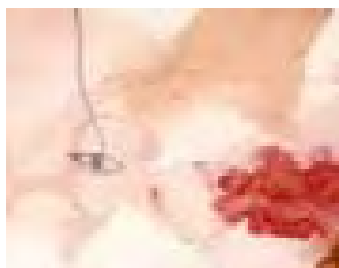


Ilustración 310

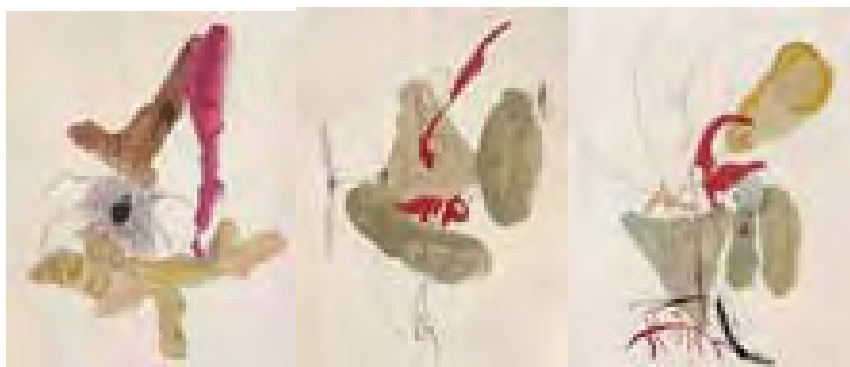
*En palabras de Magali Lara: Para mí el texto es básico. Hay siempre uno atrás de cada exposición, a veces es poético, otras no. Es una reflexión que parte de una sensación, encuentro una forma y busco textos que me conecten con ella.*¹⁹

No es extraño entonces que al estar familiarizada con el ejercicio constante de reflexión y búsqueda Lara ha realizado trabajos de manera conjunta con escritoras como María Baranda, Carmen Boullosa y Jesusa Rodríguez, por citar algunos ejemplos. Colaborando en libros y espectáculos alrededor de las historias no dichas sobre el cuerpo, la violencia y el erotismo.

Ilustración 311

*Al respecto comenta lo siguiente: Trabajar con poetas es una forma muy placentera de volverse otro, puedo apoderarme de poemas que me hubiera gustado escribir y desarrollar imágenes. Es permitirme entrar en la escritura. Es algo que me apasiona, me interesa; es explorar lugares que no conozco pero quiero verlos con sus ojos. Es entender mundos distintos.*²⁰

Ilustración 312



Además del placer, la seducción, los deseos, en la obra de Magali Lara se aprecian otras constantes, el espacio doméstico, las historias personales, sus coincidencias y desaciertos, su fragilidad, pero también hay una especie de viaje hacia textos literarios con ideas formales suyas. Quizá por ello y por pertenecer a la generación de artistas de los setentas su primera exposición de pintura montada en el "Museo de Arte Carrillo Gil" tuvo una amplia connotación feminista. Tijeras, casas, troncos, floreros y ramas son algunos elementos que ocuparon sus construcciones íntimas, siempre unidas a reflexiones filosóficas sobre el amor, la vulnerabilidad, la seducción y la muerte.

Durante su carrera Magali Lara ha mostrado versatilidad en los formatos que ha empleado para plasmar su imaginario, desde dibujos muy pequeños hasta tapices y cuadros de dimensiones considerables; sin embargo, en ellos ha habido una premisa: una búsqueda simultánea de intimidad.

*En este sentido señala: Todo mi trabajo tiene que ver con la intimidad, con la dificultad y la felicidad de la intimidad. Los formatos grandes sirven para proyectar esa fuerza del cuerpo que me fascina y aterra, con los tapices casi de una manera mórbida, puesto que tejen minuciosamente un gesto espontáneo hecho en un formato mucho menor. La cuestión de proporción, concluye, es un tema que me apasiona.*²¹

En este sentido la obra de Lara lejos de ser repetitiva a lo largo de los años explora la manera de mirarse a sí misma y al

19 www.lajornada.com Jornada Semanal, domingo 1 de septiembre del 2002 núm. 391 texto de ANGÉ-LICA ABALLEYRA

20 <http://www.museosdemexico.org>

21 <http://www.museosdemexico.org>

mundo que la rodea, hurgando siempre sobre la búsqueda del sentido y el misterio de las emociones.

*Al respecto, comenta: He hecho paisajes y cultivado jardines; he podido salir del clóset de mi infancia y adolescencia, pero prefiero volver a los lugares cerrados, a la vida de las pequeñas cosas, a las confidencias de las mujeres. Ése es el tema de mi trabajo, aún pintando paisajes siempre hay una búsqueda de sentido entre el adentro y el afuera. Creo que la experiencia más importante ha sido darme cuenta que la historia natural era parte de una manera de concebir un mundo emocional. Para mí las emociones siguen siendo un misterio esencial.*²²

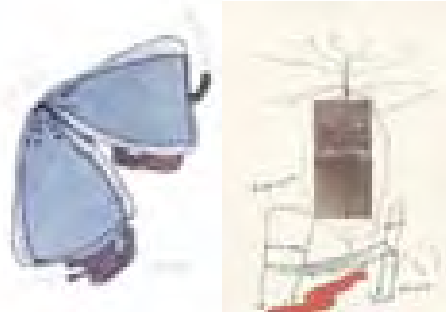


Ilustración 313



De ahí que prefiera dar vida y recrear las pequeñas cosas de la vida por encima de otras posibilidades. Por lo mismo sus últimos trabajos son más existenciales dando terreno a un lenguaje que se origina desde lo femenino. Utilizando ciertas comparaciones y reconstrucciones de su propio imaginario en las series *Repetir* 1998, *Sátori* 2002, o *Mi versión de los hechos* de 2005, y cuyo común denominador es el hablar sobre las mujeres y sus monstruos, aquellos que muchas construimos y, sólo en ocasiones, desafiamos. El placer, la seducción y la intimidad.

Así las cosas se puede decir que el trabajo de Magali Lara va más allá de la existencia del objeto mismo; la memoria, el eje principal que registra lo temporal. Es el recuerdo, el dato, la imagen, la forma que bajo sus dibujos, pinturas y escritos, quedan registrados para no perderse en el olvido. Por ello, el arte, su arte es y posiblemente será autobiográfico convirtiéndose no sólo en registro de su memoria, sino en un acto personal y curativo. Recordemos que la identidad de las personas se conforma por el resguardo de sus vivencias. La constante lucha con el tiempo, en que la memoria existe gracias al pasado y al presente, al antes y al hoy.

Podríamos concluir que las artistas pertenecientes a la década de los setentas, apostaron por el feminismo y el trabajo colectivo, donde la auto-percepción de las creadoras fue el discurso sobre la identidad y la construcción de la auto-representación como un acto de conciencia.

Derivada de una compleja maniobra de significaciones inmediatas que marcan y legitiman la mirada específica de cada mujer sobre sí misma y sobre su relación con el entorno genérico, familiar, social, institucional, político y existencial en el que se inscribe, es decir, mediante obras que de manera específica abordaron tanto la noción de identidad femenina como los factores que intervienen en la percepción que las mujeres tienen de sí mismas, ubicándose como detonadoras artísticas de un "estoy aquí".

22 <http://www.museosdemexico.org>

3.2.2 Desertoras del ideal femenino en los exóticos años ochenta... Mónica Castillo, Dulce María Núñez, Georgina Quintana y Rocío Maldonado.

Es sin duda, la generación de Mónica Castillo, Dulce María Núñez, Georgina Quintana y Rocío Maldonado una generación trastocada por lo que sería una especie de mitología exótica e incluso sentimentaloides, donde al arte mexicano se le atribuía el poder de transformar los traumas históricos mediante un regreso al nacionalismo y a la nueva figuración; al goce inmediato que prometía un regreso a los fundamentos rituales de la expresión plástica mediante las figuras doloridas de muy variados itinerarios personales.

Sin embargo, respecto a sus antecesoras cuyo modo de expresión por excelencia fue el performance o la provocación abierta en su obra, las artistas de los años ochenta practicaron la ironía sutil hacia las estructuras ideológicas sobre la mujer.

Aunque es posible encontrar múltiples artistas pertenecientes a dicha década, seleccioné a aquellas que propiciaban *alegorías de lo femenino*, mediante figuras capaces de convocar ampliamente la construcción de identidad de género a partir de sus referencias visuales.

- Mónica Castillo

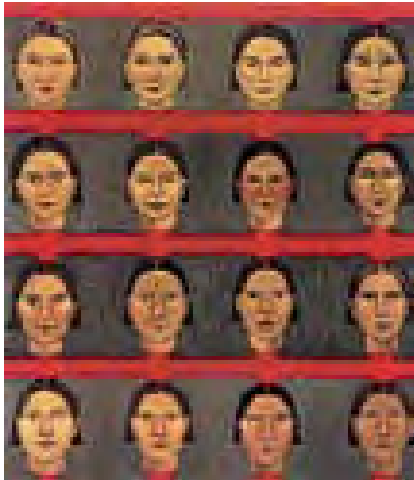


Mónica Castillo (1961-) referirse a la obra de Castillo es ahondar en la vasta posibilidad del autorretrato como tema. Cabe señalar asimismo, que a pesar de que ella nunca se ha descrito como artista feminista su trabajo ha resignificado con gran agudeza los valores de lo femenino entre la sociedad, prueba de ello el

rompimiento o reconstrucción que hace de su propia imagen, haciendo con ello más evidente su necesidad por escapar del imaginario colectivo y a la identidad de género, dada por hecho, al ser ella la protagonista de su obra.

Ilustración 314

Al respecto Raquel Tibol comenta lo siguiente: *No hace falta que una pieza artística sea autorretrato para expresar la personalidad de su creador. Desde el punto de vista iconológico el autorretrato parte de una materia prima que le permitirá al productor combinar elementos formales y simbólicos y construir la imagen con mayor carga subjetiva. No siempre es el rostro de perfil o de frente el que da la presencia visible del yo. Pueden ser las nalgas, como el autorretrato de Rivera en el mural que pintó en la Escuela de Bellas Artes de San Francisco, California, en 1931, o las piernas sumergidas en la tina del baño de Lo que vi en el agua, hecho por Frida Kahlo en 1938.*²³



Con lo mencionado por Tibol podemos deducir entonces que Mónica Castillo despliega en las diversas reconstrucciones de su cuerpo y rostro su sentir, su pudor y su vida cotidiana. En este caso inevitablemente un sentir femenino frente a sus circunstancias.

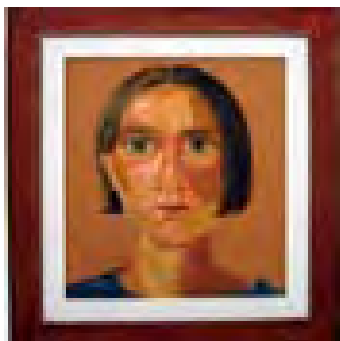


Ilustración 315

Muestra de ello, sus series *Salvavidas bajo la piel* donde se presenta a flor de piel lo mismo mediante óleos sobre tela, autorretratada con pedacería de uñas humanas o mediante masa de pan moldeada. De dicha serie y exposición realizada en la galería OMR 1993 destaca una pintura al óleo de gran formato donde se autorretrató cincuenta y seis veces, se dice que, en un lapso de tres meses, donde se muestra sería y siempre de frente y donde a pesar de ser siempre ella misma nunca se percibe igual.

Ilustración 316

Semejante tarea se ve también evidenciada en su obra *Autorretratos con señas particulares* del mismo año en donde se le observa con acné, llorando, con la nariz sangrante, sudando, moqueando, con la piel amarilla, o con el rostro decorado o maquillado, ofreciéndonos una carga emotiva sin par en cada uno de sus personajes.

Ilustración 318

Ilustración 319

23 Tibol, Raquel; *“Ser y Ver Mujeres en las Artes Visuales”*, Ed. Plaza y Janes, 2002, México pp. 251

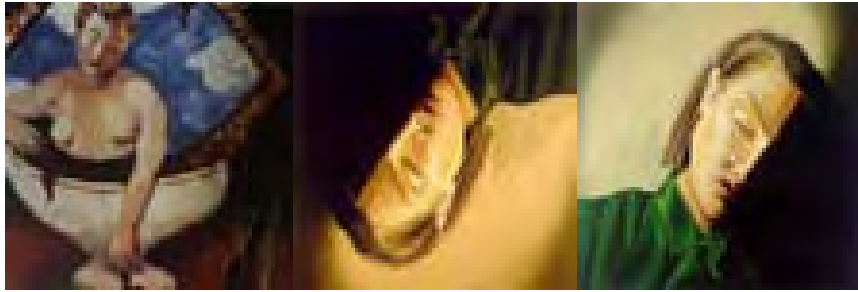


Ilustración 317

Siempre revelando sus diversos mundos interiores, tratando con ello quizá de retar al espectador a involucrarse y descifrar el carácter y circunstancias de la identidad mostrada; pero el cuerpo, el rostro como auto referencia considero se hace aún más evidente, en *Autorretrato mimético* de 2000 donde Castillo evoca

El manto de la Verónica pues mediante una fisonomía fantasmal transmite un velado y cruel rostro, cargado de dramatismo y dolor.

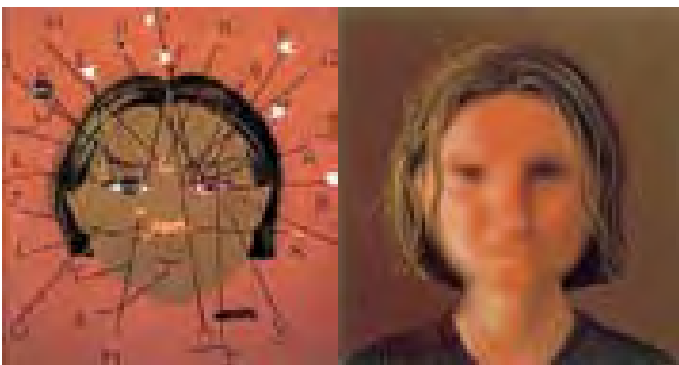
Por último, no puedo dejar de citar una obra de Castillo donde considero ha vertido una enorme agudeza al criticar los valores o arquetipos de lo femenino *La Venus ensalsada*, 1987 en la cual de manera irreverente se permitió trastocar una imagen de la estética ancestral. Recordemos que las Venus o Vanitas son figuras de mujeres elogiadas e investidas con una fuerte carga de sensualidad y erotismo en la historia del arte, y en este caso modificó la imagen y su significado mostrando una mujer desnuda dentro de un recipiente o salsera casera junto a un objeto que asemeja un cuadro enmarcado. Dando a entender que a la Venus poco o nada importa la etiqueta de mujer-objeto. El ya conocido y celebrado planteamiento de antaño se ve así ridiculizado.



Ilustración 320

Ilustración 322

Ilustración 321



Profundamente intimista Mónica Castillo traduce con fuerza y sumo respeto la dignidad, lucha y belleza interna propia y ajena. El rostro de Castillo es el resultado de una recreación, de un juego de percepciones frente a las y los espectadores.

- Dulce María Núñez

Pese a ser una creadora nacida en los cincuentas, México (1950-) y cuyos inicios o acercamiento al arte se dan por medio de la danza al ser oficinista contable del "Instituto Mexicano del Seguro Social". En 1975 decide dar un cambio radical a su vida ingresando a la "Escuela de Pintura y Escultura de la Secretaría de Educación Pública y al Centro de Experimentación del INBA", donde la calidad de su trabajo se hace presente, prueba de ello sus destacados logros como artista gráfica al ser premiada en la Sección bienal de gráfica de 1981 y su participación en la "Bienal de Grabado Latinoamericano" en Puerto Rico en 1984.



Ilustración 323

La imposibilidad de montar un taller de grabado, la llevaron a lo que sería una de sus mejores decisiones, Pintar. Después de abandonar la Ciudad de México por el terremoto del 85, se instala en Guanajuato desde donde envía su obra a diversos concursos. 1987 habrá de ser un año significativo en su vida, pues gana una Mención Honorífica en el "Salón Nacional de Artes Plásticas" con su obra *Gótico Mexicano* obra a manera de ex voto donde se aprecia una versión muy particular de la obra *Gótico Norteamericano* pintado por Grant Wood donde se observaba un par de granjeros puritanos con un tridente en primer plano.

La versión de Núñez nos habla de una representación más personal pues en ella incluye no sólo a los granjeros donde el personaje femenino se ve transformado en una suerte de Grito o momia sumamente expresiva, donde él es un hosco hombre que pareciera más un burócrata, sino que además contiene un paisaje de casas con techos de dos aguas, serranías y las momias de Guanajuato referencia del lugar donde vive, un alacrán tal vez símbolo de veneno, un arreglo de frutas del maestro Hermenegildo Bustos. El original cuadro *Gótico Norteamericano*, una representación del Señor de la columna, una Credencial de trabajo de la propia Dulce María y quizá lo más interesante, la leyenda escrita por su propio puño donde señala lo siguiente:

En Guanajuato, el mes de Septiembre de 1986 donde Dulce María Núñez se hallaba desde hacía 8 meses en las garras de infernal pareja en horrible oficina, teniendo que ganarse la vida ahí como dibujante. Invocó al Santísimo Santo de la columna... Y al momento renunció.. Por tan grande milagro dedicó este retablo con eterna gratitud. ²⁴

No cabe duda, que es una obra que lejos de traer a la mente el rescate por elementos mexicanistas, la lectura primordial es la intimidad y la expresión del sentir de la creadora y sus circunstancias.

No podemos saber si la representación esquemática de sus imágenes, sirva de alguna manera para estructurar sus ideas. Pero en el caso de *Gótico mexicano* claramente se deduce que su estancia y trabajo en oficinas gubernamentales de Guanajuato la atormentaban, quizá por ello se representa a sí misma como un ser momificado por la pena de su situación del momento.

24 Texto extraído de la fotografía del cuadro *Gótico Mexicano* contenida en el catálogo "Mito y Magia en América: Los ochenta; Publicado por el Museo marco de Monterrey y Cemex en 1991 Pág. 288



Asimismo, podríamos decir que su obra inscrita en lo que se conoce como mexicanismo es ante todo un reflejo de la realidad que vivía y deseaba expresar. Lo popular, la tradición, los personajes de revistas, periódicos y televisión, así como la ironía de un pueblo lleno de encanto y costumbres. Por ello no es difícil entender y ver que en su obra sobresalen temas religiosos y algunos símbolos recurrentes como el corazón. La razón, tal vez, la oportunidad de representar con ello la enorme variedad de emociones y sensaciones que puede tener todo ser humano.

Ilustración 325

Ilustración 324

Posiblemente por ello algunos catalogan su obra dentro del Kitsch, pues a primera vista pudiera parecer cursi o barroca, es decir muy decorativa. Pero su propuesta llena de simbolismos no sólo nos da la posibilidad de comprender una aparente mexicanidad, sino lo que una mujer, una creadora, toma como propio para expresar sus inquietudes y sentires bajo un velo popular.

Influencias sí, quizá las más evidentes la obra de otras dos excelentes pintoras mexicanas: Frida Kahlo y María Izquierdo, artistas que sin duda rindieron culto al arte popular.

Ilustración 326



Sin embargo, Dulce María Núñez recrea espacios íntimos donde el presente hace alusión al pasado, su pasado. Prueba de ello sus cuadros *Linaje*, *Amorcito corazón* y *Mujer dormida* 1987, tríptico donde se autorretrata acompañada de imágenes que evidencian sus raíces, su profundo amor y orgullo por la tierra que la vio nacer. Imágenes todas reconocibles y de dominio popular, distribuidas a manera de retablos donde lo mismo aparecen el Iztaccíhuatl, el boxeador Púas Olivares, Pedro infante, pencas de nopales, corazones o la mujer dormida.

En su obra *La caravana de* 1986 donde aparece una genealogía familiar en la cual se pueden observar un juego de tiempos y planos, al mostrarnos lo mismo una figurilla femenina precolombina dando a luz, las fotografías de sus padres y abuelos o un autorretrato como niña, imágenes cuya narrativa nos indica lo autobiográfico de la obra.

O bien en su pieza llamada *Parientes cercanos de* 1989 donde aparecen dominando la composición, los retratos de sus

bisabuelos, así como el de su abuela materna ataviada con un vestido blanco y moño a la cabeza pintada como una niña, pues el escenario o atmósfera detrás de los personajes es sólo una equilibrada arquitectura geométrica quizá con la idea de no robar protagonismo a sus familiares.

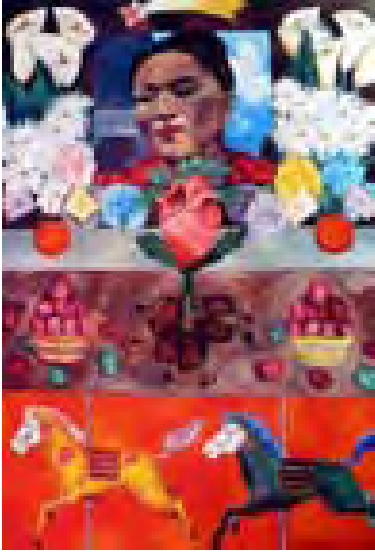


Ilustración 327

Con respecto a lo vivencial, autobiográfico, fotográfico, sentimental o personal de la obra de Núñez, la misma confirma dichos criterios en una carta que envió a Raquel Tibol en julio de 1989 de la cual se extrae lo siguiente: *Efectivamente, recorro mucho la fotografía, pero no todo es fotografía. Mi autorretrato de adulta es el natural. La mayoría de los personajes retratados como de hace mucho tiempo son mis parientes. El personaje de pie frente a una mesa con un sarapito es mi abuela paterna y la pinté como a manera de homenaje pues fue una mujer que sufrió mucho en una época en que las mujeres no tenían grandes oportunidades de nada. En el cuadro parientes cercanos aparecen mis bisabuelos y mi abuela materna. Yo estuve observando detenidamente esa fotografía (hasta con lupa), que ya casi está perdida, pues se ha ido borrando lentamente con el tiempo y quise rescatarla.*²⁵

Así las cosas, Dulce María Núñez nos ofrece con su trabajo la posibilidad, la búsqueda de un significado, una conclusión personal. Finalmente el autorretrato la estampa familiar, la referencia a lo vivido, siempre es y será universal, sólo es cuestión de escudriñar su obra y exorcizar nuestros propios recuerdos y demonios.

• Georgina Quintana

Nacida en la Ciudad de México en (1956-), egresa de la escuela de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”. Desde muy temprana edad y después de haber viajado, estudiar Letras hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras por dos años, sobrevivir y experimentar al lado de amigas como la escritora Carmen Boullosa o las creadoras Rocío Maldonado y Estela Hussong, Quintana incursiona en las artes participando en los foros de “Arte Joven” de 1982 a 1984; en concursos como el de “Paisaje Veracruzano” donde resulta ganadora en 1984 o en 1987 en la que sería su primera exposición en la galería OMR entre otros espacios, desde entonces y hasta la fecha.

25 Tibol, Raquel; *“Ser y Ver Mujeres en las Artes Visuales”*, Ed. Plaza y Janes, 2002, México pp. 231



La labor de la creadora Georgina Quintana es y ha sido a partir de sus inicios, un ejemplo de feminismo puro ¿Por qué? Por la simple razón de que en cada una de sus obras, nos ofrece un mundo interior, en el cual se perciben no sólo elementos o símbolos de lo femenino como antes se ha mencionado, sino una suerte de autorretratos o segmentos de vivencias a partir de símbolos muy íntimos y personales.

Ilustración 328

Desde sus obras tempranas, sus composiciones se caracterizaron por ser audaces, gracias al manejo del espacio y los planos, quizá con la intención de mostrar su propio mundo, su reprobación a las reglas y los momentos o fragmentos más importantes de su vida.



Muestra de ello su primera exposición ya antes mencionada en 87 en la OMR; donde marcaría pauta al exhibir obras con una enorme carga femenina, donde lo igual se podían observar corazones, cuerpos femeninos desmembrados, tijeras, zapatillas, flores, aves, paisajes montañosos, raíces, etc., donde refleja su interior visiblemente crítico y agrietado.

Ilustración 329

Al respecto Raquel Tibol comenta lo siguiente: En 1987 Georgina Quintana presentó la primera de sus exposiciones individuales en la que se convertiría en su galería, la OMR. Veintiún pinturas al óleo en un discurso casi secuenciado sobre la condición femenina, dentro de una actualidad de amenazas apocalípticas, avances de la técnica, persistencia del hogar como taller primitivo de producción de la fuerza del individuo para el trabajo enajenante, creciente conciencia feminista. Fue una muestra referida a la mujer: su cuerpo, sus sentimientos, sus ocupaciones, sus delirios, sus deseos, los objetos domésticos que la conforman o la condicionan.



Si se hubieran buscado semejanzas entre aquella producción de Georgina Quintana y la pintura de otras mexicanas en el pasado reciente se hubiera podido pensar en María Izquierdo y Frida Kahlo por los espacios metafísicos con suelos quebrados por la aridez y árboles resecos, por la cosificación y descodificación del cuerpo femenino develado en la más individual introspección.²⁶

Ilustración 330

Tocante a su relación con la obra de Kahlo o Izquierdo considero que el tratamiento que le da a su obra es diferente pues el colorido en sus trabajos, al menos de aquellos tiempos, iba solo de los rojos a los ocre, contrario al repertorio cromático contenido en las coloridas obras de Frida o María.

Inclusive pese a ser al igual que Dulce María Núñez una artista ubicada en México a mediados de los ochenta donde surge un retorno a la mexicanidad, Quintana no se permitió o no gusto de adornar la nostalgia o el desconsuelo sugeridos en su trabajo con excesos. Incluso en épocas más recientes y con el ánimo por insertar su obra en lo contemporáneo, su paleta sólo pasó de los ocre al gris dominante, esto es, que a pesar de utilizar amarillos, rojos, verdes, azules, los modera con tonos grisáceos.



De hecho en vías de renovar o aportar algo diferente a la presentación de su trabajo, insertó telas o maderas de menor tamaño dentro de bastidores y piezas base; alteró marcos cambiando la regularidad y peso de los mismos etc.

En cuanto a su discurso plástico, aportó desmembrando símbolos ya conocidos, no solo imágenes armoniosas, sino la devolución de su poder significativo.

Ilustración 331

Basta observar piezas como: *Simbiosis de 1986*, *El abismo de 1987* o *Corazón Blanco* del mismo año, donde a manera de fragmentos juega con la relación de simbolismos entre las imágenes. Esto es, si partimos de que una Simbiosis es la asociación de organismos diferentes donde estos pueden sacar provecho de una vida en común, tal vez quiso mostrar que mediante la armonía de los sentidos, el corte y análisis de los sentimientos uno a uno, la razón puede superar a la pasión.

26 Tibol, Raquel; “Ser y Ver Mujeres en las Artes Visuales”, Ed. Plaza y Janes, 2002, México pp. 244 y 245



Corazón Blanco donde se aprecia la imagen de una mujer que se aferra solo al recuerdo representado por un pez que pareciera ahogar entre su mano, en el cual el barco pintado al fondo es quizá el amor que se va, el cariño, la pareja, la vida que se aleja haciendo que el corazón palidezca y agonice.

Ilustración 332

O en *Abismo* donde el mismo título sugiere que la protagonista, busca abatir la inmensidad de un dolor donde la ciencia representada por un microscopio será el como salir de este, donde el deseo por salir se refleja también en el avión que merodea, la tierra, las raíces de la perdición, donde los lentes se antojan más como una suerte de cristales con los cuales se pudiera observar el panorama de otro color.

Obra intimista sí, vivencial tal vez, pero gracias a que Quintana no otorga un rostro reconocible a sus personajes nos regala la ocasión de adentrarnos en su mundo, historias congeladas que son más comunes de lo que se puede creer.

• Rocío Maldonado

Originaria de Tepic Nayarit (1951-), Rocío Maldonado realiza sus primeros estudios artísticos de 1977 a 1980 en "La Esmeralda". Posteriormente, en una búsqueda por perfeccionarse y adquirir nuevos conocimientos y experiencias, en 1981 ingresa a los talleres de los maestros Luis Nishizawa y Gilberto Aceves Navarro en la "Escuela nacional de Artes Plásticas", UNAM.



Hablar de la producción de Rocío Maldonado es encontrarnos con un diálogo que lleva mediante un estilo figurativo libre y espontáneo a las formas y símbolos de lo femenino. Es decir, a una basta producción fruto de la reflexión sobre algunos estereotipos o modelos de lo que se supone como femenino.

Ilustración 333

Es quizá Maldonado una de las creadoras más irónicas, incisivas, eróticas y melancólicas de la pintura ¿Por qué? Simple. De alguna manera Maldonado reclama o insta a deliberar sobre la evocación decorativa de la mujer en el arte. Rocío Maldonado al igual que su contemporánea Georgina Quintana reproducen e interpretan la realidad de manera muy peculiar.

Al respecto Luis Carlos Emerich señala: Lo que aparta los corazones de Maldonado y Quintana son sus respectivas valoraciones del movimiento compositivo del cuadro y por añadidura sus niveles de repercusión. Los mismos temas y motivos atacan diversos estratos del gusto y la conciencia. Para

Maldonado los desnudos son esculturas metafisiconas, pero en vez de enigmas les infunde humor. Lo que en Quintana es recurrente y como trágico, en Maldonado es erotizable.²⁷

Su trabajo primordialmente evocativo, juega y es irreverente con símbolos religiosos, figuras de arte renacentista o griego o con juguetes e imágenes cien por ciento nacionales, todo en vías del humor, la fantasía y el sarcasmo.

Ejemplo puro sus mujeres transmutadas, las cuales más que aparecer y ser pintadas como humanas nos remiten más a estáticas muñecas. Como en el caso de la obra Sin título de 1984, donde plasma tres imágenes recortadas de muñecas desnudas acartonadas, aparentemente frías pero seductoras. ¿Intención? Mostrar el burdo imaginario sexual masculino, donde la mujer es un objeto bonito y decorativo con el cual se puede jugar o tal vez la mezcla fantástica entre inocencia y seducción.



Cualquiera que sea su propósito, Maldonado logra burlarse de códigos y signos morales a través de un erotismo concientizador. Como en otra pieza aparentemente Sin título (La Victoria) de 1987 en la cual recurre a la evocación de la Victoria alada de Samotracia, pintando una mujer apegada a la representación corporal de las esculturas griegas femeninas, aquéllas sólo cubiertas por aparentes paños mojados que más que cubrir echan a volar la imaginación al volver los cuerpos más insinuantes y misteriosos.

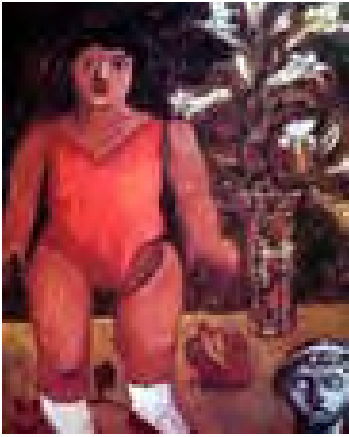
Ilustración 334

Y con la idea de hacer aún más seductora la imagen, Maldonado rodea de símbolos aparentemente sin sentido a la mutilada pero erótica mujer. Una mirada más atenta advertirá en ellos una fuerte carga, baste observar al perro que se abalanza en actitud agresiva a su presa ya sea la mujer o al corazón sangrante atravesado por una flecha, significados, todos.²⁸

O que tal su versión del Nacimiento de Venus de 1987 donde se advierte la escena de un par de mujeres asistiendo a otra que da la idea de estar dando a luz simbolizado por el sol naciente a sus espaldas, y en donde una imagen masculina, brutalmente impide ver la escena completa. O quizá la pintó muy a propósito para burlarse de la versión original pintada por un hombre Sandro Botticelli(c.1445-1510) donde se observa la superficialidad de la mujer-Venus-objeto- bello luciendo su juvenil cuerpo a los céfiros que ayudan con su soplo a que llegue a la orilla del mar.

27 Emerich, Luis Carlos; “Figuraciones y desfiguros de los 80s”, Ed. Diana, 1989, México pp. 101

28 Sin embargo no es menester ahondar en las perversiones, modos, usos y costumbres de los hombres y las mujeres que se ven a sí mismas como presas fáciles de deglutir.



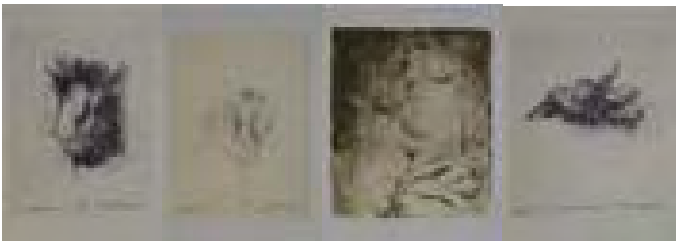
Es sin duda también muy característico de su obra, el colorido feroz e incluso violento por el uso predominante de tonos rojos y colores cálidos que la mayor parte de las veces delimitan los contornos de sus figuras. Sin titubeos, la verdadera Victoria de Maldonado es y será la desmitificación de algunos embarazosos y molestos íconos de lo femenino.

Ilustración 336

Ilustración 335



Ilustración 337



3.2.3 Y sigue la mata dando, creadoras mexicanas en los noventa... Patricia Soriano, Rowena Morales, Rocío Caballero y Patricia Torres.

Hablar del arte contemporáneo realizado por mujeres es hablar la mayor parte de las veces de una agradable constancia, la referencia al cuerpo femenino como signo potencialmente expresivo. Personalmente considero que el fenómeno o constante se da quizá por la necesidad de marcar la relación entre objeto y sujeto, pues la actitud de las creadoras de hoy reconoce el desafío a los cánones sociales donde la mujer era solo un motivo decorativo.

Actualmente gracias a nuestras antecesoras y a las experiencias visuales de los setentas y ochentas,

las artistas han logrado disolver los límites. Creando enriquecedoras propuestas que van desde el desnudo, hasta el autorretrato presentado en un sin fin de posibilidades técnicas.

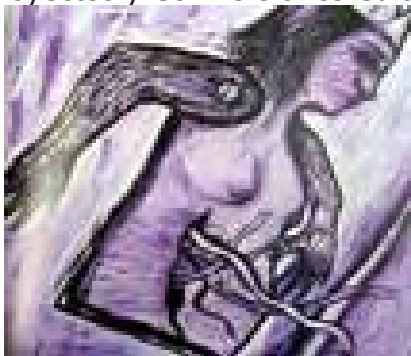
Incluso, lejos de asumir una posición irónica sobre la costura, el bordado, el tejido, o todo aquel concepto relacionado con el universo de lo femenino, hoy se busca redimensionar todo aspecto positivo de la feminidad, seleccionando, claro está, cuidadosamente cada elemento presentado en las obras.

Si la primera generación de artistas mexicanas -feministas o no- aspiraban a rescribir la historia del arte por un interés de recuperación del papel de las mujeres, las creadoras activas de los años noventa, se centran más en la revisión del rol y protagonismo de la mujer. *Basten las palabras dichas por Milagros Rivera al referirse al libro sobre desnudo femenino de Lorena Zamora: En el arte de las mujeres se están nombrando ahora vivencias mudas.*²⁹

Por lo tanto es menester en este sentido el hacer mención del trabajo y producción de cuatro destacadas artistas Patricia Soriano, Rowena Morales, Rocío Caballero y Patricia Torres cuyo trabajo asume como eje principal el reflejo de la auto-percepción, la auto-representación y la identidad femenina.

- Patricia Soriano

Originaria del Estado de México, Patricia Soriano nace un 19 de abril de 1964 estudió la Licenciatura de Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Recibió Mención Honorífica en el Primer Concurso Universitario de Pintura en 1988; en 1989 fue Becaria del Primer Lugar de la Sección de Pintura, "Dante y la Divina Comedia", convocado por la Sociedad Dante Alighieri; en 1992 se hizo merecedora de Mención Honorífica en la Bienal Diego Rivera en Guanajuato y en 1994 fue Becaria de Proyectos y Coinversiones Culturales, del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.



Dialogar sobre la creación de Patricia Soriano es departir sobre un trabajo que

Ilustración 338

se antoja una revelación. ¿Por qué? Simplemente porque sus personajes, sus mujeres pájaro, sus protagonistas con llantas, sus perros feroces, sus sirenas acartonadas, sus creaciones, nos remiten a un mundo paralelo por duro. Donde lo que se aprecia como una experiencia cotidiana atraviesa su inconsciente convirtiéndolo en figuras irónicas y expresivas, al menos es lo que se percibía ya en su obra de corte iconográfica femenina desde los noventas.

29 Bedregal.Ximena; Creatividad Feminista, <http://creatividadfeminista.org>

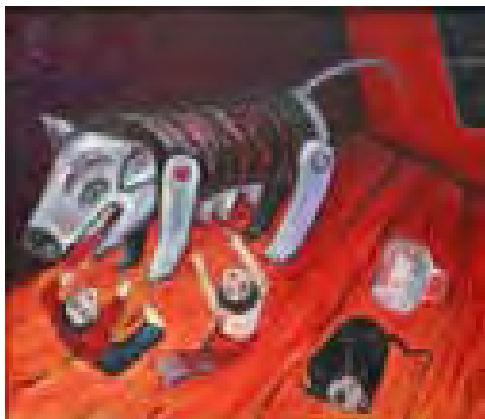


Ilustración 339

Al respecto Mónica Mayer señala: Soriano se ha dedicado a masticar violenta y obsesivamente su experiencia personal, cuando arrancándole pedazos a sus pesadillas y a sus amores presenta piezas de variados tamaños. Soriano es una pintora inmersa en los elementos técnicos, históricos y formales de la pintura. Lo que a primera vista parece un trabajo visceral, resulta ser una investigación sistemática del quehacer artístico.³⁰



O en palabras de Raquel Tibol: Sus cuadros son para uso reflexivo de las imágenes... su auscultación de lo real está llena de huellas objetivas y subjetivas.³¹

Ilustración 340

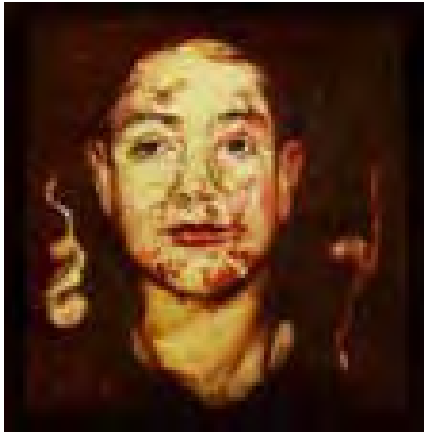
Queda claro, mediante los comentarios de Mayer o Tibol, que Soriano es una creadora que desconstruye las imágenes para otorgar mayor expresividad y contenido a las mismas.

Ejemplo de ello sus obras: *Nostalgia de tu partida* de 1992, donde se puede apreciar un desnudo femenino con claras estructuras o referencias animales que ofrece al espectador un sin fin de emociones. En esta pieza, Soriano muestra a una mujer-muñeca cuyos brazos son aparentemente unidos de forma artificial al cuerpo por una especie de tornillo.

La obra sin lugar a dudas nos habla asimismo de una supuesta fragilidad en la cual la mujer-muñeca es y será articulada según las necesidades de quien la controle o manipule, pero al mismo tiempo el personaje es capaz de expresar efectos sobre el espectador ¿Cómo?, mediante el rasgado de sus entrañas, en el cual surgen serpientes ondulantes que parecieran estar devorándola o sacando algo molesto de su interior.

30 Mayer, Mónica; “Si somos muchas... y no somos Machas: textos sobre mujeres artistas”, Ediciones PINTO MI RAYA, México.2001 pp. 79

31 Tibol, Raquel; “Cuatro mujeres artistas contemporáneas”, Pág. 20



Lecturas, muchas y muy variadas pues lo mismo nos hablan de algún sentimiento tormentoso que aqueja a la autora y del cual se deshace al plasmarlo o bien podría ser una alusión al sentimiento que experimentan muchas mujeres en estado de embarazo. De forma irónica es pensar en el refrán de cría cuervos y te sacaran los ojos, o simplemente en la angustia de pensar en la responsabilidad de tener un ser vivo, que depende y te devora lentamente el cuerpo.

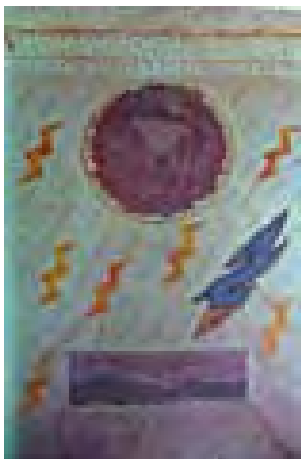
Ilustración 341

O que tal su obra *El amor es como un perro rabioso* de 1992, en la cual se aprecia la lucha casi encarnizada entre un perro que, observando detenidamente, es más bien una perra cuyas tetillas refieren su condición, defendiendo o quizá peleando contra un hombre y una mujer-sirena. ¿Acaso será la expresión herida de una mujer engañada por un hombre el cual fue seducido por los cantos veleidosos de una artificial sirenita? Eso no lo sabremos, sin embargo, cada espectador tendrá la pericia de crear su propia lectura y conclusiones.

Muestra de ello otra de sus obras *Los abismos terrenales* de 1993 pieza en la cual, al parecer, se autorretrata mutilada, pues el público podrá observar solo un rostro halado. Su rostro, el cual observa a lo lejos el cuerpo de un pájaro con piernas femeninas, quizá una prolongación de ella misma donde se percata de la posibilidad de resurgir; de volar, de salvarse del infierno, de la profundidad del dolor o la perdición.

Al respecto y como conclusión cabe mencionar las palabras de la propia Patricia Soriano: A través de mi trabajo trato de establecer una comunicación interior de lo que me acontece en mi vida personal y mis modos y maneras de entender el mundo, las relaciones humanas (...) lo único que pretendo es contar una historia personal y compartir este mundo de imágenes que tengo en mi interior.³²

- Rowena Morales



32 Maceda, Elda; “Patricia Soriano, Hacia la recuperación del dibujo”, El Universal, México, 9 de septiembre de 1992, Pág. 4.

Ilustración 342

La artista mexicana Rowena Morales, quien irrumpió en el panorama de la plástica a principios de la década de los ochenta con temas básicamente femeninos, es quien en los noventa hace de su obra y sus temas toda una filosofía. Pues a pesar de que el paisaje y la figura humana fueron y han sido recurrentes en su trabajo, la condición de la mujer y la figura femenina han sido predominantemente la clave medular en su proyección como creadora, es decir, la feminidad y la identidad de género, lo mismo por medio de la pintura, la fotografía o la fotocopia como recurso plástico visual.

Tocante a esto Lorena Zamora comenta: El cuerpo de la mujer ha cobrado un lugar significativo en la producción de Rowena Morales, donde el desnudo se reitera y se reedita como presencia metafórica; mediante el manejo de un lenguaje plástico pos conceptual, las imágenes se hacen portadoras de reflexiones, ideas y conceptos para dar sentido a cada obra.³³

Ilustración 343



En cuanto a la temática y a la materia, sus obras son concretas, pues aparte de ser expresadas de manera franca, los materiales son solo el pretexto para crear armoniosas transformaciones lo mismo en tela o en papel algodón. Morales señala y arroja luz sobre las subjetividades, sobre lo que las mujeres, las creadoras quieren decir.

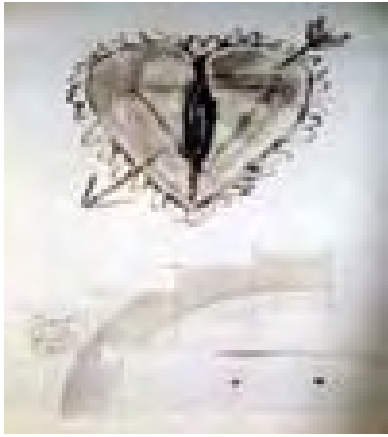
Basten como ejemplo sus obras *¿En dónde la tormenta?* de 1985 donde recurre a la representación de un violento desnudo metafórico, pues en dicha pieza se observa un pubis a partir de una figura triangular alterada. La tormenta en este caso se presenta por una especie de rayos, quizá queriendo dar a entender que la mujer a través de los años y la historia, ha sufrido de violencia y vejaciones físicas, morales y psicológicas.

¿Cómo? Por medio de un trazo contundente y por medio del color, pues en la composición predominan los tonos rosa y azul, aquellos que desde nuestro nacimiento nos separan entre géneros. El rosa, que marca lo femenino-mujer-niña y el azul que limita lo que es masculino hombre-niño. En este caso los rayos-armas puntiagudas, fálicas-destructivas se presentan en matices azules.

La serie *Antípodas* de su exposición individual *Limites y territorios* donde las fotografías o neográficas calificadas en su momento por Raquel Tibol de su sombra, son las protagonistas centrales que hablan de su condición de mujer y en este caso de mujer creadora o los retratos de sus pies como protagonistas y encargados de su andar por la vida.

En dicha exposición el juego es la vaguedad pues la sombra y los pies pueden tener varias lecturas sin que una historia se marque como necesaria. Sin embargo, en este caso al ser la propia Rowena la modelo, la relación entre lo que se ve y se descubre es la presencia de una mujer en su entorno.

33 Zamora; Betancourt, Lorena, *El desnudo Femenino "Una visión de lo propio"*, CONACULTA-INBA Ediciones CENIDIAP, México 2000, pp.88



O tal vez en Carta a doña Brites de 1982, una de las piezas de otra de sus exhibiciones, como lo fue Cartas a esa monja. Dicha exposición mostró la condición de represión sexual a la que se ven sometidas por castidad las monjas, así como el erotismo oculto, poco mostrado, aprendido o desarrollado entre las mujeres.

Ilustración 344

Baste recordar que en tal muestra, Rowena irrumpió las conciencias femeninas al utilizar elementos simbólicos como corazones atravesados por fálicas flechas, símbolo quizá del amor prohibido o no correspondido, de la prohibición erótica femenina por perversa, así como algunos corazones divididos por el centro para despertar posiblemente la evocación del conducto vaginal, aquel que por tradición y prejuicios sociales solo ha de servir para procrear.

En fin... Como conclusión vale la pena mencionar lo dicho por Adriana Malvido: Rowena Morales se reinterpreta a través de sus obras, reeditando el lenguaje del cuerpo y las sensaciones, plantea la figura femenina "no como un objeto de deseo que es lejano a nosotras, sino en función de un erotismo que hace que habitemos nuestro cuerpo, que nos hace reconocer nuestras partes. En síntesis, no es la mujer que se muestra sino la que se habita. Y la pasión como vehículo y no como negación de una misma"³⁴

• Rocío Caballero

Ilustración 345



Originaria del D, F. Ciudad de México; Rocío Caballero (1964-) Cursó estudios relacionados con las artes de 1982 a 1985 en la Escuela de Iniciación Artística Número

34 Malvido, Adriana; "Yo creo que es necesario recuperar la iconografía femenina, pero resemantizada, dice Rowena Morales", Unomasuno, México, 16 de abril, 1983, Pág. 15

4 del Instituto Nacional de Bellas Artes y de 1985 a 1990 en la ENPEG "La Esmeralda" del mismo instituto. Poco antes de terminar su preparación profesional, obtuvo menciones honoríficas en el XIII Encuentro Nacional de Arte Joven y en el certamen El Nuevo Pintor Mexicano, y después fue artista residente del "Arts Awareness" de Lexington, Nueva York, en 1994.

Creadora incansable recurre principalmente a la pintura como medio de expresión. No obstante fue integrante del grupo de arte alternativo FOCO y ha incursionado con éxito en el arte-objeto. Definir o tratar de encasillar el trabajo de Rocío Caballero resultaría a los ojos de muchos obvio.

Sin embargo, Rocío carga de simbolismo a sus desnudos para mostrarnos sus deseos, sueños, y temores. Para ella, el amor es un viento pasional que ata y libera, que esclaviza y redime, por tanto no sería difícil catalogarla como pintora erótica, pues desde hace tiempo elogia al cuerpo humano en su obra.

Acerca de su obra Mónica Mayer subrayó lo siguiente: Quizá la palabra clave en la obra de Caballero es autenticidad, ya que en su obra apreciamos cómo utiliza su trabajo artístico para analizar, desmenuzar y hasta burlarse de ciertos temas que le interesan y de los que se apropia con el mayor desparpajo. Sin embargo, Caballero no se dedica a pronunciar verdades a través de sus imágenes, sino más bien a señalar las contradicciones inherentes al ser humano y que vemos reflejados en las actitudes sociales hacia la mujer por un lado la polarización del rol femenino, entre la santidad y la prostitución y por otro la contradicción cotidiana del amor como sentimiento liberador pero también opresor. Pero a pesar de lo dicho anteriormente, sus cuadros, lejos de ser solemnes lecciones sociológicas, son imágenes cachondas, agudas y ciertamente estéticas que nos acercan a sus ideas por el lado flaco del placer.³⁵

Incluso en etapas más recientes sin dejar a un lado el manejo de la anatomía, decidió incluir en su repertorio iconográfico a los insectos. Luego de descubrir en ellos una estética y un valor simbólico el del amor y el deseo, convirtiéndolos en testigos de los cuerpos desnudos y los juegos eróticos.



Siempre figurativa, Rocío Caballero demostró desde su primera exposición individual 1993 *Perversiones de la fe y Mátame y te querré siempre* que a pesar de la perspicacia de sus críticas y lo irónico de sus imágenes la reflexión está siempre implícita.

35 Mayer, Mónica; "Si somos muchas... y no somos Machas: textos sobre mujeres artistas", Ediciones PINTO MI RAYA, México. 2001 pp. 56



Ilustración 346

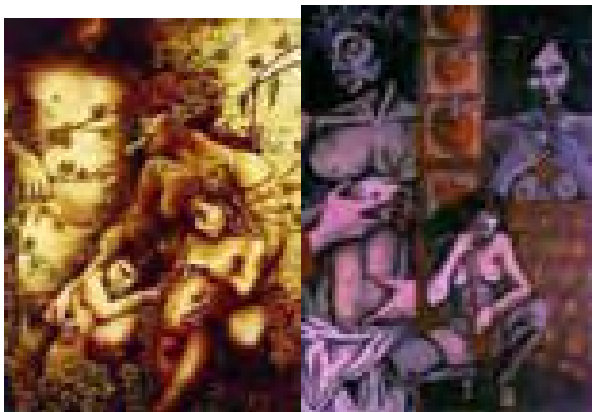
Como en el caso de su obra Hasta las entrañas de tu ser de 1991 donde ofrece al espectador una doble lectura, gracias a los dos personajes femeninos contenidos en la composición. La primera desnuda con los brazos abiertos al aire formando una cruz, la segunda una mujer sentada con las piernas cruzadas vestida de forma provocativa, cuya acción es succionar o beber de un popote el corazón quizá de algún hombre contenido en una botella, esperando ansiosa su presa.

Ilustración 347

¿Irónico? Sí, pues es la mujer vestida quien invita a atravesar los límites de la moral, mientras la desnuda a pesar de ser bella por su posición nos recuerda al flagelado y atormentado Jesús. Es como si Caballero gritara a los cuatro vientos mátenme porque me muero de amor.

Es en La sorda resonancia de las caracolas de 1992 donde se anima a presentar su visión del nacimiento de Venus versión XXX, pues mientras en la obra original del Renacimiento Venus es la supuesta representación de la belleza virginal, toda rubia, toda inmaculada y toda gracia.

Su Venus es irreverentemente bella y seductora el arquetipo de belleza devoradora por su ondulante y larga cabellera roja, símbolo de la pasión y el desenfreno, cuya postura más que cubrir invita al placer. Y qué decir de los ángeles alados quienes originalmente con su soplo orillan a Venus a la tierra, aquí no hay lugar para eso y sí una muestra real de lo que estos libidinosos y perversos seres esperan.



La vida en esta obra muestra el placer y la oscuridad, donde lo mismo retozan en el agua querubines y demonios, al igual que la mujer de sugerente vestido carmesí que en lugar de auxiliar a la doncella, le entrega una boa de plumas o estola.

Ilustración 351

Ilustración 350

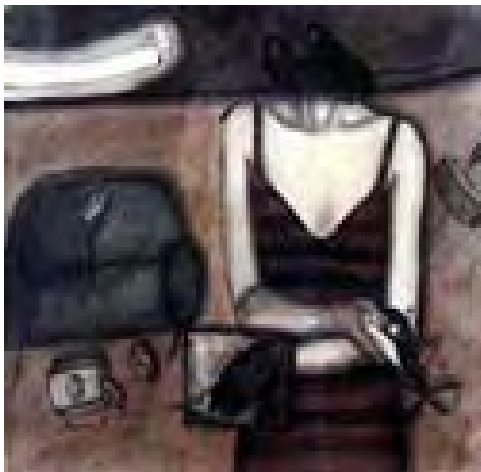


Ilustración 349

Ilustración 348

O en Las alas del deseo de 1996 en el cual sin tapujos muestra el prototipo de mujer fatal. Aquel ángel de la oscuridad entregado a los placeres de la carne, simbolizado por una mujer dispuesta, rodeada de alcatraces y generosos pechos, recostada con las piernas abiertas. Y por si fuera poco la composición se complementa con un caballo a punto de embestir, símbolo inequívoco de la sexualidad, sensualidad y amor profano. Recordemos la expresión masculina o machista de "¡He de cortar esa flor!" En suma, contradictorios personajes que juegan Irónicamente con el erotismo, adjudicado al cuerpo de las mujeres, con la ignorancia y fetichismo impuesto al género femenino a través de la historia.

• Patricia Torres



Ganadora de premios tan importantes como el premio Nacional de Arte Joven o La Bienal de Grabado Latinoamericano y del Caribe en Puerto Rico, Patricia Torres (1963-) es originaria de Ario de Rosales, Michoacán. Es egresada de la Escuela Nacional de Artes Plásticas donde estudió con maestros como Mónica Mayer 1983-84. asimismo ha enriquecido su preparación tomando cursos como monotipos gráficos y estudios de multimedia en el "Art Institute" de San Francisco California 1999-2003.

Ilustración 352

Patricia Torres ha venido desarrollando desde sus inicios la búsqueda y relación alternante entre algunos símbolos de lo femenino, exponer, la relación entre aspectos sociales y de poder otorgados a ciertos órganos y fluidos corpóreos. Su obra se ha caracterizado por crear polémica y provocación, pues algunas de las partes del cuerpo femenino por ella pintados, son acentuados o señalados con objetos convencionales, adquiriendo así ciertas semejanzas somáticas o armónicas, quizá con la intención de señalar la apreciación general del cuerpo, es decir, los condicionamientos que la sociedad a hecho por años de las diferentes partes del cuerpo sean o no sexuales.



Ilustración 353

Al respecto el crítico de arte Luis Carlos Emerich comenta: La figura femenina que presenta genéricamente a la mujer en la obra de Patricia Torres, es invadida o agredida por objetos flotantes perfectamente identificados (mesas, sillas, platos, accesorios y aparatos de cocina) que por sus deliberadas analogías orgánicas humanas adquieren calidad simbólica. El tema de Torres es la consabida erotización de la parafernalia hogareña, irónicamente presentada, por una parte, como una prisión psicológica, y por otra, como un estimulante sujeto formal para crear composiciones plásticas singulares.³⁶

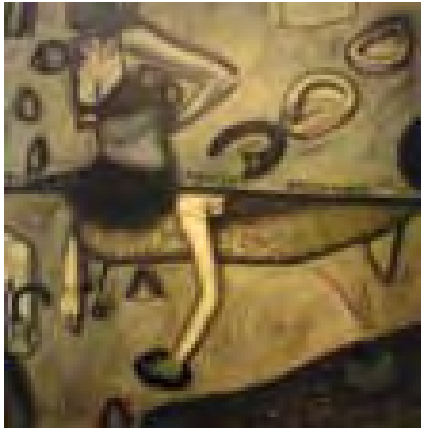


Registrados como utensilios de penetración y objetos accesibles penetrables, los utensilios domésticos en este caso, establecen la resistencia de la invasión de la armonía hogareña y de la presunta pasividad e indiferencia de la mujer para destapar la complejidad de las relaciones simbólicas creadas por rutina y costumbre.

Ilustración 354

Quizá lo más llamativo de la obra de Patricia Torres se halla en la composición, pues ésta se construye principalmente sobre el primer plano, de forma tal que la interacción entre los personajes -casi siempre femeninos- y los utensilios domésticos es constante, como si se tratara de un enfrentamiento en donde alguno ha de dominar sin opacar al otro, pues virtualmente son presentados en un mismo grado de importancia, ya sea accediendo a la realidad o surrealísticamente flotando. Las soluciones visuales y la manera de conjugar los elementos se da mediante el color o la inclusión de algunos otros elementos esgrafiados o dibujados, no necesariamente domésticos como algunas columnas vertebrales, intestinos, zanahorias, cables, o dedos que señalan.

36 www.arteven.com/ Patricia Torres



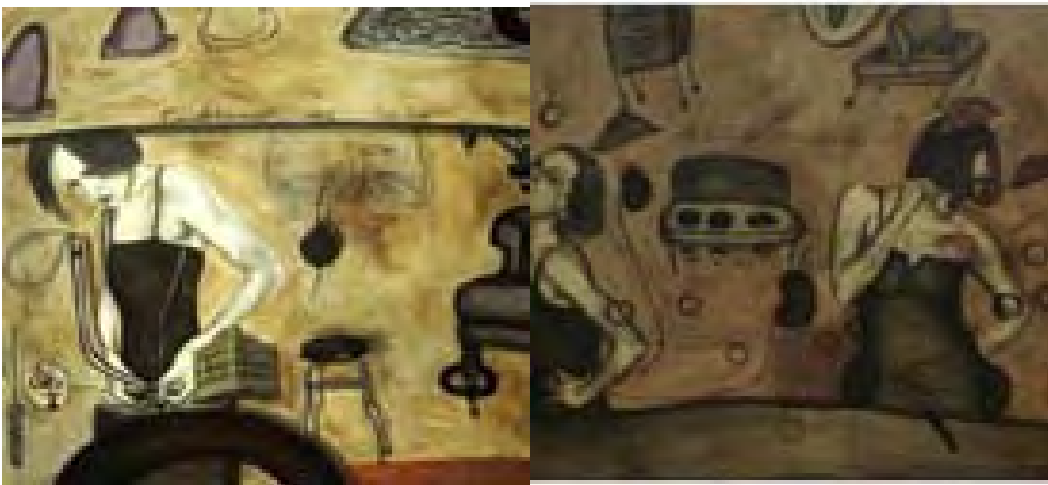
Tonos casi siempre mates, donde sienes o tierras apagados son eventualmente enfatizados o exaltados con tonos como el rojo o azul. Nada es complaciente ni lo deja a la casualidad pues el tiempo pareciera congelarse entre las formas reales de los cuerpos humanos y los objetos. Torres se convierte así en una especie de terapeuta pues plasma momentos amargos, fragmentos de la realidad femenina ocultos.

Ilustración 355

Acerca de esto Mónica Mayer señala: “La primera palabra que me viene a la mente al pensar en los cuadros de Torres es seducción. Sus tonos suaves, sus líneas fluidas dan a sus imágenes un tanto irónicas y otro poco eróticas un aire misterioso sumamente atractivo. De entrada nos llama algún personaje femenino para luego irnos percatando de una variedad de objetos que habitan en los espacios cerrados que Torres recrea: cajitas de cerillos, jarras saleros, tinas, guantes, bancos, lavabos, mesas, sillas, peines y una que otra vaca. Su preferencia parece ser objetos que chorrean aquellos que se pueden abrir y cerrar, y finalmente los que logran la sorpresa en el espectador por inesperados”.³⁷

Ilustración 356

Ilustración 357



37 Mayer, Mónica; “Si somos muchas... y no somos Machas: textos sobre mujeres artistas”, Ediciones PINTO MI RAYA, México. 2001 pp. 36

3.3.- Modelos pictóricos: Obra personal

Ser mujer es una forma de estar en la existencia, una actitud ante la vida, un modo de ver el mundo y de relacionarse con él. La mujer actualiza sus facultades y se instala desde su propia perspectiva y desde ella interpreta el mundo, le da sentido y se proyecta.

María Dolores Vila Coro

En el siguiente conjunto presento las imágenes y cédulas de veinte obras pictóricas que conforman parte de mi propuesta y obra personal desarrollada durante los últimos años. Estas son un vistazo al tratamiento y modo de ver el sentir y naturaleza de la mujer.



título: **Esta que ves...**
técnica: mixta / tela
medidas: 130 x 130 cm
año: 2006



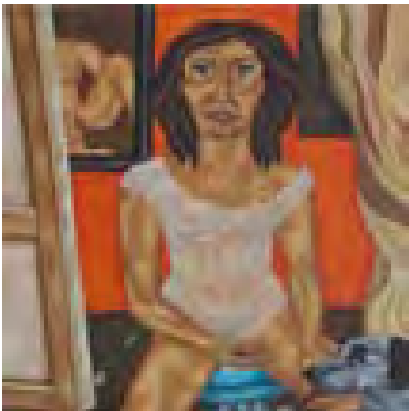
título: **La poesía soy Yo**
técnica: óleo / tela
medidas: 100 x 130 cm
año: 2006



título: **Pulsación de la media luna**
técnica: mixta / tela
medidas: 100 x 100 cm
año: 2005



título: **Violeta**
técnica: óleo / tela
medidas: 130 x 130 cm
año: 2005



título: **¡Tanto he Callado!**
técnica: óleo / tela
medidas: 120 x 120 cm



año: 2004

título: **Santa Rita y sus fieles**
técnica: óleo / tela
medidas: 90 x 110 cm año: 2004



título: **La diosa que rompió
con el pasado**
técnica: óleo / tela
medidas: 90 x 110 cm
año: 2004



título: **Alquimia del dolor**
técnica: óleo / tela
medidas: 90 x 110 cm
año: 2003



título: **Viaje de placer**
técnica: óleo / tela
medidas: 115 x 80 cm
año: 2003



título: **Solo de noche**
técnica: óleo / tela
medidas: 100 x 70 cm
año: 2003



título: **Silencio y tiempo**
técnica: óleo / tela
medidas: 115 x 80 cm
año: 2002



título: **Perversión al amanecer**
técnica: mixta / tela
medidas: 115 x 80 cm
año: 2002



título: **¡Es una farsa!**
técnica: óleo / tela
medidas: 90 x 120 cm
año: 2002



título: **Alejandra se descubre**
técnica: óleo / madera
medidas: 100 x 120 cm
año: 2001



título: **Energía Dividida**
técnica: óleo / tela
medidas: 125 x 130 cm
año: 2001



título: **Yo la que elige**
(Entre dos amores)

técnica: óleo / tela
medidas: 100 x 70 cm
año: 2001



título: **Amantes**

técnica: óleo / tela
medidas: 90 x 80 cm
año: 2001



título: **Entrega**
técnica: óleo / tela
medidas: 110 x 100 cm
año: 2000



título: **Metamorfosis**
técnica: óleo / tela
medidas: 120 x 130 cm
año: 2000



título: **El dolor de Sebastiana**
técnica: óleo / tela
medidas: 110 x 120 cm
año: 2000

3.4 .- *Análisis general de obra.*

• **ESTRATEGIAS Y MANEJO ESTÉTICO EN MI PRODUCCIÓN**



*Siempre queda un rinconcillo silencioso,
aun en las más sinceras confesiones de una mujer.*

Paúl Bourget

Cabe señalar al iniciar este apartado que mi estrategia de producción está basada en la información de sucesos y contextos en los cuales me desenvuelvo. Exteriorizar todo aquel acontecimiento ya sea personal o no que pueda dejar profunda huella en mi sentir.

Así las cosas, la propuesta fundamental en mi obra ha sido la representación algunas veces irónica de los clichés y sentires femeninos casi siempre a manera de proyección pues finalmente el espacio social y vivencias personales son las mismas a las que se enfrentan miles de mujeres. Es decir, busco señalar la estética de la cotidiana vida femenina, misma que evidencia las relaciones, exclusiones y reflexiones en torno al universo de la mujer.

Al manejar símbolos o signos reconocidos comúnmente utilizados como cliché de lo femíneo, quizá transité en el peligro de reafirmar los mismos. Sin embargo, la idea siempre ha sido el cuestionar y ampliar el significado real existente entre mujer y femenino. El proceso ha sido el mismo desde sus inicios, no obstante, en ocasiones considero que es más una actitud y necesidad ante la vida, la globalización del arte o las propuestas de moda.

Es importante mencionar también que en mi trabajo reciente he recurrido y experimentado con el arte objeto y la instalación. Ya sea para crear una pieza determinada por algún tema a priori o bien bajo el proceso de trabajo del día a día experimento en la búsqueda de otros materiales para decidir cual será el medio en el que se ha de ejecutar.

Mi interés por las cualidades simbólicas de los materiales e imágenes tiene como fin acentuarlas o anularlas, es decir, que la estrategia a seguir en cuanto a recurso sensorial ha sido la investigación visual en revistas, fotografías, películas, relatos de otras mujeres, además de mis propias vivencias.

Siluetas, retratos, figuras casi siempre femeninas donde lo importante es referirme al cuerpo de una mujer cualquiera, incluso en los autorretratos, quizá con el fin de acabar con la legitimidad e imposición del ideal actual de belleza. Mujeres reales lejanas al prototipo de una modelo o reina de belleza, eso sí, mujeres seguras de sí mismas, capaces de mostrar su propia sensualidad.

De manera consciente busco reemplazar el exceso de imágenes donde la mujer es objeto, donde es representada de forma degradante, con la finalidad de revertir lo catalogado como estéticamente aceptable. Por ello, algunas de las protagonistas de mi obra mantienen un rasgo tosco, viril o regordete, o bien, recurro a la exageración presentándolas dramáticamente maquilladas y artificiosas.

Asimismo, en algunas piezas otorgué valiosa importancia al elemento ropa, ya sea acentuando los cuerpos con vestidos transparentes sinónimo de mujer-belleza- erotismo o con algunos ligeros, encajes y demás parafernalia ubicada como femenina, acentuando con ello el papel que juega el vestuario en las relaciones y roles de género.

En cuanto a lo plástico es una constante en mi obra el tratar la tela como una superficie totalmente plana, pues expreso la profundidad sólo por medio de juegos y planos de color. La obvia falta de perspectiva, la ausencia de integración entre las figuras obedece a la intención de crear mundos atemporales, construyendo una tensión entre la imagen y la necesidad que tiene el espectador de observar e interpretar las mismas como espacios tridimensionales. Quizá con la finalidad de que la intensidad, lo íntimo y el simbolismo abran un mundo diferente al observador.

Tanto en el trabajo al óleo o acrílico sobre tela o madera, la pincelada es ligera, por tanto la materia es delgada y sin texturas. La paleta es constante pues tiende casi siempre a los cálidos, tonos ocres o rojos incendiarios. Finalmente obras que fusionan la expresividad, el simbolismo y lo autobiográfico. Tiempos estados de ánimo, presencias, recuerdos y desencuentros. Todo aquello que refiera los hechos y trastoque la memoria.

3.5 .-Análisis de seis obras Personales.

- LA CREACIÓN, FRUTO EVIDENCIAL...

*Siempre hay un espacio y un tiempo para reflexionar
y encontrar la música, las imágenes que alimentan el alma.
CANTO A LA VIDA es una ventana de esperanza,
alegría y entusiasmo para afrontar la cotidianidad con firmeza.*

Dentro del presente trabajo he considerado reservar el siguiente espacio para hacer un análisis compositivo y conceptual de mi obra, como muestra de las series y trabajos propios realizados hasta la fecha.

La misma deriva e incluye seis cuadros dentro de tres series AUTORRETRATOS, AUTORRETRATOS CON ANIMALES y PAREJAS. Conviene mencionar que sólo se analizarán las obras más significativas por ser imágenes que cuestionan mi forma de ver y representar el universo femenino.

Sin existir un nombre específico para cada serie, me permití otorgarles un subtítulo con el fin de agregar, mediante el mismo, un juego de palabras y conceptos que habrán de dar la posibilidad al espectador de crear su propia interpretación. Así cada serie permitirá jugar o proyectar la imaginación entre la relación imagen y contenido.



ficha técnica

título: La diosa que rompió con el pasado

técnica: óleo / tela

medidas: 90 x 110 cm

año: 2004

ANÁLISIS COMPOSITIVO

La obra denominada "*La diosa que rompió con el pasado*", es una pieza frontal, donde el personaje principal se encuentra en primer plano. Se compone de dos fondos lisos geométricos, cada uno muestra una base triangular que remata en pico y se interconecta detrás de la mujer. La composición del marco presenta la combinación de líneas rectas con la finalidad de captar la atención a la parte central de la pieza.

La inclusión de las tijeras obedece a la intención de otorgar dinamismo y simetría a la composición, y asimismo, a través del tocado de flores y la serpiente, se enfatiza la importancia y el sentido central en la mirada de la protagonista, la cual pareciera invitar al espectador a examinarla.

La obra de forma clara nos guía mediante la disposición de los elementos y el color hacia la parte media. La ambientación representada por medio de un cielo nebuloso, busca dar un espacio abierto para hacer aún más visible la figura humana de primer plano creando un eje de gravedad y equilibrio. En términos generales se buscó el balance para otorgar un carácter de estabilidad a la figura.

Sus formas son abiertas pues el cuerpo de la mujer así como sus brazos dan la posibilidad de continuación. La composición es básicamente central y busca el equilibrio por medio de la disposición de los elementos. Se trata así mismo de una obra cuya perspectiva es cromática pues se da únicamente mediante planos de color. Las áreas coloreadas han sido contorneadas para destacar las formas. Las capas de color carecen de textura. La figura central llena de vida y verdad, al igual que las formas geométricas presentan luces densas y sombras opacas.

ANÁLISIS CONCEPTUAL

La diosa que rompió con el pasado busca la liberación del personaje plasmado. La mujer-diosa desea mostrar su capacidad de mirar y no sólo de ser observada evidenciando así su emancipación. No sólo como una mujer que se enfrenta al espectador y que hace un reconocimiento de su condición de sujeto, sino la representación del rompimiento con todo aquello que le es incómodo.

Busca establecer una relación con la representación de alguna deidad no sólo para ser adorada o consagrada, sino para manifestar sus propios ideales y su triunfo sobre ellos. Toma un signo como la belleza para mostrar una significación distinta donde la evidente muestra de poder al verse como una diosa o los elementos catalogados como propios de lo femenino -como las flores, el maquillaje, la bisutería, la coquetería de una tela transparente- modifiquen su función, como en el caso de la tela o vestido, donde está es una segunda piel que se proclama como prolongación del cuerpo.

Ironía o sarcasmo al pretender cortar con unas simples tijeras el predominante color rosa que aparece al fondo como suerte de prominentes alas, y asimismo, quizá romper con ellas cualquier rastro de dolor, simbolizado por las amenazadoras nubes de un cielo a punto de relámpago. En cuanto a contenido emocional la obra guarda sentimientos y memorias que conforman mi propia auto imagen.

Una mirada más atenta, encontrará en la posición de los brazos y el cuerpo la imagen oculta de una matriz. Donde la diosa-mujer es la tierra, la naturaleza, ella misma generando y regenerando sus prioridades y necesidades. Libertad, autonomía, vida y creatividad. Todo ello coronado por rojas flores que reafirman una conciencia y dominio sobre su sexualidad e identidad.

Pieza donde el único elemento que refleja tensión es la serpiente, la cual simboliza el peligro de perder el equilibrio entre el ser y no ser aquel que busca y pretende la trascendencia.



ficha técnica

título: Alquimia del dolor

técnica: óleo / tela

medidas: 90 x 110 cm

año: 2003

ANALISIS COMPOSITIVO

La composición pretende ser simétrica al equilibrarse con la disposición de los personajes, colores y elementos. Sus formas son abiertas pues los cuerpos de los personajes no se aprecian en su totalidad al espectador. La materia ligera, de levísimo cuerpo otorga suavidad a los contornos y formas plasmadas.

La paleta limitada se concentra en los ocre y sienas tostados que modelan los tonos de piel de las protagonistas, rompiendo la monotonía únicamente con los toques de color ofrecidos por los fragmentos de cielo en primer y segundo plano. La perspectiva aparentemente nula se da por cromatismo es decir por planos de color.

El título de la pieza hace referencia a la transmutación del sentir, a la intención por obtener y descubrir una especie de elixir de vida, y asimismo ver y exorcizar sentimientos como el pesar o el arrepentimiento. Por tal motivo apreciamos en la obra los rostros o facetas de una misma mujer.

En este caso dos mujeres al desnudo y una ataviada con un vestido de luto transparente. Todas de alguna manera en reposo recostadas o sentadas tranquilamente, incluso en actitud de complicidad. Las tres presentan una disposición en la composición en primer y segundo plano indudablemente para reafirmar su protagonismo.

En la parte superior encontramos tras sus cuerpos una naturaleza que emerge, un cielo nebuloso con manzanas suspendidas o flotantes con la intención de refrendar la naturaleza del sentir. En la parte inferior izquierda a manera de elementos vistos tras una lupa de aumento un fragmento del cielo y las manzanas símbolo del deseo, así como un par de gusanos de formas fálicas los cuales parecieran

querer penetrar los frutos abiertos a su disposición.

De nueva cuenta estamos frente a una pintura equilibrada la cual busca compensar el peso mediante los elementos y colores plasmados, asimismo el formato horizontal da la sensación de estabilidad. En cuanto a la parte superior, sin aparente orden y gravitación, surgen símbolos recurrentes en el imaginario de lo femenino.

El colorido en sí es suave no existe un predominio de tonos cálidos o fríos simplemente es una composición donde se presentan tonos voluptuosos capaces de rebosar semblanzas íntimas.

ANÁLISIS CONCEPTUAL

Alquimia es una vez más una obra que puede llegar a parecer personal, sin embargo, su fin y tema principal es la representación del amor, de la complacencia, del auto conocimiento y el erotismo que puede vivir o experimentar cualquier mujer.

Es la muestra inequívoca del gozo y auto aceptación del cuerpo distante al estereotipo o ideal de belleza femenina. Es sin más, el ideal personal de mujer sensual, aquella mujer incapaz de sentirse mutilada por no pertenecer a un canon establecido.

Asimismo, es una pieza donde la evocación erótica masculina pareciera desbordarse en semblanzas personales no obstante es la aceptación y muestra de una sexualidad plena y responsable. Misma que se advierte en la mirada sublime y extasiada de las protagonistas.

De esta forma el goce de vivir y exponer dicha posibilidad se simboliza mediante la vegetación pues la mujer como naturaleza o rodeada de ella refiere su conocimiento no sólo sobre su propio cuerpo sino sobre la fertilidad, los ciclos menstruales, el éxtasis, la posibilidad de amamantar y procrear.

Evocando así la analogía entre mujer- tierra y mujer- naturaleza. Así las cosas, la vegetación que rodea a estas mujeres lejos de cercarlas de forma amenazadora, al mostrarse exuberante y verde remite más a la renovación de un sentir, a la renovación de un estado de ánimo.

También significativo el simbolismo del fruto prohibido, pues aquí se expone a la manzana no como pecado sino como emblema asociado al órgano sexual femenino aquel que siempre se presenta tentadoramente rojo y jugoso. La finalidad resignificar a la mujer con el ciclo de la vida y la naturaleza, pues hoy la mujer no solo nace, crece, se reproduce y muere, sino que nace, crece, desea, construye, se realiza, si quiere se reproduce y lamentablemente, como todos, muere.

Con "*Alquimia del dolor*" se hace evidente la intención por mostrar tres momentos distintos, llevar al espectador a recrear bajo sus propias vivencias, las emociones sugeridas.



ficha técnica

título: Santa Rita y sus fieles
técnica: óleo / tela
medidas: 90 x 110 cm
año: 2004

ANALISIS COMPOSITIVO

“*Santa Rita y sus fieles*” es una obra en cuanto a composición similar a *La diosa que rompió con el pasado*. Se constituye por un fondo liso y una base de triángulos encontrados, un personaje femenino y un par de perros doberman estilizados en el frente.

La composición del marco presenta un juego de figuras geométricas triangulares donde por medio del color se crea la ilusión de señalar a la protagonista. En cuanto al cromatismo se aprecia un juego de contrastes entre el negro y rojo; pues mientras el negro otorga peso y dramatismo a la obra, algunos elementos como las plumas, los labios o los ojos de los perros otorgan intensidad al mostrarnos una rica gama de tonos rojizos.

Santa Rita es una pieza que además de contar con la presencia de figuras miméticas o realistas contiene un grupo de triángulos que en conjunto y mediante su sucesión y repetición conceden armonía, simetría y ritmo a la obra. Dichas

propiedades se observan también en la parte posterior de la pieza, gracias a las cuatro figuras en forma de triángulo en colores rojo y negro, pues éstos no sólo simbolizan la pasión o el amor sino el equilibrio entre razón y emoción.

Sus formas son abiertas pues el cuerpo de la protagonista y el de los perros podría continuar en otra pieza. La perspectiva es cromática a base de planos de color. Pinceladas de poco cuerpo acusan contornos o acentúan las luces. En la ejecución solo intervienen el siena tostado, siena natural, ocre, rojo carmesí, blanco y negro. convirtiéndola en una pieza fundamental de tipo pictórico. Cuya claridad es relativa pues cada uno de los personajes pareciera iluminado individualmente.

ANÁLISIS CONCEPTUAL

En general, se puede decir que este trabajo presenta una fuerte carga erótica pues en ella se observa firme la intención de mostrarse sin temores. Sin embargo, *Santa Rita y sus fieles*, es una obra que busca expresar la naturaleza, sentimiento y emoción de una mujer que desdeña quizá los clichés de lo femenino y su repercusión en las relaciones de poder del día a día.

Quizá parezca contradictorio pues a simple vista el espectador creará ver a una mujer cuya seductora postura y mirada implacable lo inviten a otorgarle el carácter de cuerpo-mujer-objeto, no obstante, lejanos estarán de dicha lectura, pues los guardianes que parecieran protegerla son símbolo de la fidelidad a su sentir y al modo de ver el mundo y relacionarse con él.

Es sin más un acto de confrontación, una realidad que expresa deseos, miedos, ausencias y presencias. Mediante una existencia que se reconstruye a sí misma a través de su cuerpo al desnudo. La mujer estereotipada símbolo de delicadeza aquí se transforma en símbolo de rudeza y menosprecio, aun sin dejar a un lado la feminidad mostrada en su maquillaje, cabello y plumas.

En resumen Santa Rita se muestra, se desnuda sin provocar pues su sexo yace oculto tras sus fieles quiénes son testigos de la posibilidad de explorar las sensaciones del deseo, de tal suerte que el erotismo en esta obra significa auto conocimiento, así como una irónica representación de las cualidades solicitadas e inculcadas a la mujer desde su niñez.

Obra cuyo título permite reinventar invariablemente la relación existente entre imagen y significado.



ficha técnica

título: ¡Tanto he Callado!

técnica: óleo / tela

medidas: 120 x 130 cm

año: 2004

ANALISIS COMPOSITIVO

En la obra de tipo pictórico "¡Tanto he callado!" se observa una composición equilibrada donde el peso de las formas se ve compensado, donde la proporción de la figura humana se aleja de los códigos

actuales de belleza, pues los trazos y líneas de la figura la hacen parecer fuerte e incluso viril.

En esta obra curiosamente el cuerpo femenino adquiere con naturalidad el protagonismo pues a riesgo de auto negarse como mujer, en vías de no caer en el imaginario masculino al mostrarse desnuda, el efecto de transparencia o paño mojado en sus ropas otorga misterio a los atributos de la misma.

El ritmo se ve marcado por la repetición de los pinceles en ambos extremos, al igual que en la disposición de las figuras en su mayoría de líneas rectas. El contraste se da mediante el color de fondo el cual, si se observa detenidamente, da la idea y forma de una cruz.

Cabe señalar la presencia de un perro, que es una alusión a la lealtad, a la fidelidad o a la ausencia de estas, se puede decir que de manera extravagante o sugerente es testigo o escudo que le permite sugerir y proteger su intimidad, o quizá un medio para velar episodios, traumas, amores, odios y obsesiones íntimos de la protagonista.

La composición básicamente central se ve equilibrada por el resto de los elementos plasmados. La perspectiva es cromática por medio de planos de color aplicado por superposición de tonos cálidos y fríos. El relieve es nulo pues la textura aquí se pierde gracias a pinceladas suaves y ligeras. La técnica de extrema simplicidad conjuga opacidades y transparencia solo en el vestuario de la protagonista.

Las mayoría de formas empleadas son abiertas pues tanto el cuerpo de la mujer, el perro, el lienzo y la cortina se presentan incompletas dando la posibilidad de prolongar su existencia en otro lienzo. La claridad es absoluta pues la iluminación en esta pieza es uniforme y frontal. Los tonos predominantes son cálidos, yendo del siena natural, el siena tostado hasta el carmín o el bermellón.

ANÁLISIS CONCEPTUAL

Particularmente y quizá lo que más impacta de esta pieza, es la mirada penetrante de la protagonista dirigida sin desvío al exterior con la finalidad de manifestar, sin dejar dudas, su carácter de sujeto activo lejano a lo que pudiera ser un objeto o sujeto contemplativo.

Si bien crea una posible lectura egocéntrica, la obra pretende mostrar a la autora en su ambiente de trabajo donde pese a verse sólo el borde de un lienzo se reafirma su oficio de artista o pintora obsequiándonos la posibilidad de imaginar lo que ha plasmado en el.

Muestra asimismo al espectador un modo inesperado sobre cómo se han expresado los pintores hombres y mujeres en sus autorretratos. Autorretratos donde o bien se presentan ensimismados en su trabajo, mostrando su belleza personal, su clase y educación o mediante ejercicios Velazquianos incluyéndose en la escena de algún cuadro.

Tanto he callado, nos presenta a una mujer de cabellos revueltos, sueltos y sensuales señalando quizá su vehemencia o delirio por hablar, por expresar lo que siente y le rodea. Una mirada más atenta se dará cuenta que la mano izquierda la del corazón empuña un pincel rojo símbolo del fluir y exorcismo de sus sentimientos perseguidos, en cambio la mano derecha colocada junto a su sexo pareciera sostener una paleta invisible.

Asimismo, la adecuación de los elementos en la composición refleja el deseo del personaje ha exhibirse muestra de ello es la pared en color naranja que remite a la emotividad, al fuego y a la osadía; o bien el cuadro ubicado en la parte superior derecha donde se deja a la imaginación el origen del mismo.

Por otro lado y no menos importante son otros dos elementos, la cortina a manera de telón que simboliza el *back stage*, la posibilidad de abrirse y cerrar el universo atormentado y silencioso de quien se atreve a mirar y gritar de frente en contra del silencio que envuelve al mundo femenino. El perro el cual pese a ser un animal doméstico, en este caso es la encarnación de la pasión contenida.



ficha técnica

título: Amantes
técnica: óleo / tela
medidas: 90 x 80 cm
año: 2001

ANÁLISIS COMPOSITIVO

Amantes es una obra que pretende remitirnos a la intimidad de la alcoba o espacio de una pareja. En ella se aprecia la intención de mostrar la pasión, el amor, la sincronía y emoción que presentan hombres y mujeres cuando se encuentran.

Su formato casi cuadrado da la sensación de estabilidad, no obstante el vacío representado por un cielo que contiene una ventana otorga un giro y quizá una doble lectura a la composición, por ello el carácter aparentemente pasivo e íntimo se ve sacudido por la inclusión de un figón que observa desde fuera por la ventana o por el gato que advierte la mirada curiosa del espectador.

Cabe señalar que se desenvuelve en dos tiempos pues así lo da a entender la pareja plasmada en un cuadro dentro del cuadro. Sin duda, *Amantes* es una pieza que nos muestra cierta simetría pues visualmente es equilibrada ya que cada uno de los elementos es compensado.

Conviene destacar también que es una pieza ligera gracias a los pocos elementos contenidos y a los espacios distribuidos entre éstos de forma armónica, logrando así un balance entre la presencia de los personajes principales y los demás componentes.

La composición básicamente central obedece a la necesidad de enfatizar a los protagonistas. La perspectiva aquí pareciera teatral pues el primer plano así lo sugiere. Sin embargo una vez más se da por medio de planos de color convirtiéndola en perspectiva cromática. Los tonos predominantes son: ocre, sienas, carmín, blanco y negro, sin dejar a un lado claro está los tonos fríos que la complementan. Las capas de color son sutiles dando como resultado texturas nulas.

La claridad es relativa pues cada elemento plasmado cuenta con su propia iluminación, queriendo con ello enfatizar la importancia de cada uno. Las áreas coloreadas han sido contorneadas por un grueso borde que destaca las formas. Mismas que en esta pieza predominantemente son abiertas desde el interior de la habitación hasta la cómoda o la silla que rodean a los protagonistas.

El nombre de la pieza se relaciona con el acto de amar, con la pasión por el ser que en un momento dado nos complementa. Quizá como en su momento lo fueron Frida y Diego; Marco Antonio y Cleopatra, Nahui Olin y Atl., Dalí y Gala, Remedios Varo y Walter Gruen, Leonora Carrington y Max Ernest. Todas historias de amor y desamor, de encuentros y reencuentros finalmente sentires universales.

ANÁLISIS CONCEPTUAL

Conceptualmente hablando es una imagen que dice más que mil palabras pues la acción plasmada en el cuadro que adorna la pared de la habitación, es la evidente consumación de la pasión contenida en la pareja de primer plano.

Pareja que dicho sea de paso y bajo una mirada más atenta da cuenta del comportamiento entre hombres y mujeres al momento de expresar sus sentimientos. En este caso la mujer sin problema alguno se desnuda no sólo en cuerpo sino en alma sin miedo a mostrarse con vicios y virtudes ante los demás.

Quizá por ello mira de reojo sin pudor la escena que le espera, tal vez más visceral, erótica y consciente de la situación del momento, contrario al hombre que en este caso demuestra su temor a involucrar quizá el sentir pues él está protegido aparentemente con sus ropas -quizá como símbolo de la coraza inculcada a los hombres desde su niñez-, aquella que les impide hablar y demostrar lo que sienten. Al menos es evidente en la forma cómo toca he inhala el aroma de su pareja.

El gato otrora representación mitológica símbolo de protección, aquí es símbolo de la noche, de los sueños, de la luna, del universo-cielo que cobija con su manto lo prohibido. El ojo ilusoriamente voyeurista al fondo es mas un deseo por apelar a los sentimientos de quien en forma hipócrita pudiese condenarlos o condenarla por su comportamiento.



ficha técnica

título: Sólo de noche
técnica: óleo / tela
medidas: 100 x 70 cm
año: 2003

ANÁLISIS COMPOSITIVO

De texturas nulas gracias a la sutil y liviana utilización de las capas de color “*Sólo de noche*” es una pieza donde lo que menos abunda son los espacios vacíos pues cada uno de los elementos contenidos permite la lectura e historia que comprende la obra en sí. Aunque la imagen se encuentra en posición horizontal con la finalidad de crear estabilidad o inmovilidad, la puerta o ventana que yace atrás de la mujer otorga necesariamente movimiento a la composición.

Evidentemente, *Sólo de noche* es una composición central a pesar de que parece inclinarse en peso hacia la izquierda. En cuanto al cromatismo éste se da por una suerte de contrastes o timbres en los cuerpos de las aves, en la capilla violácea o en la calidez y luz del ambiente fuera de la habitación. Los tonos tienden a ser cálidos. La perspectiva aparentemente de punto de fuga no es sino solo obtenida a través de planos de color.

Ya que algunas de las figuras plasmadas como lo son las aves tienden a señalar el segundo plano, es posible mencionar que los personajes ocupan un lugar primordial en la obra, por ello el recurrir a la inclusión de la palabra deseo la cual dimensiona el sentir existente. De formas abiertas los elementos invitan a continuar su trazo quizá en una segunda pieza de la historia plasmada.

Ciertamente predomina un ambiente lúgubre o áspero enmarcado por una pared en rojo quemado y por la intensidad de los tonos azules del traje y teléfono respectivamente. Sin embargo, en términos generales la clandestinidad y opacidad de la escena se compensa con el semidesnudo de la protagonista y la luz que la rodea. Por lo cual se convierte en una pieza de claridad relativa pues cada elemento plasmado contiene su propia iluminación.

Luces densas, sombras fluidas, técnica de extrema simplicidad en la que se conjugan opacidades y sentires.

ANÁLISIS CONCEPTUAL

Sin ser una obra radical, ni aleccionadora feminista, *Sólo de noche* es una obra que pretende enfatizar la capacidad de la mujer para enfrentar y decidir dentro de una relación amorosa o afectiva. En el centro de la composición cual si fuese una amazona, la mujer se muestra misteriosa casi al desnudo con una mirada que más que observar desafía. Tras ella una construcción que pareciera una iglesia o capilla, la cual ofrece al espectador la posibilidad de diversas lecturas.

Una, el poder decidir si acepta o no cumplir con el famoso sacramento del matrimonio, quizá ser o convertirse en la capilla-amante de algún atractivo personaje o bien ser una mujer libre y sólida en sus convicciones como la misma iglesia o la religión.

Asimismo en este semidesnudo se busca significar algo más que el sexo y el deseo, la idea es presentar a una mujer desnuda como lo es la verdad. Verdades que arbitrariamente se pretenden ocultar y que bajo el velo del matrimonio, el amor o la belleza buscan entrapar y reducir las expectativas de la mujer a dichas condiciones.

Las aves y el teléfono son la materialización surrealista de la libertad, un deseo de identificación por ser como estos seres. Las alas expresan la posibilidad de moverse libremente, viajar y dejarse caer cuantas veces sea necesario, basta recordar la expresión de Frida Kahlo ¡Pies pa que los quiero si tengo alas para volar!

Igualmente el esquema se repite al darle el peso central en la composición para reafirmar su condición como sujeto y objeto capaz de tomar, aprender y asimilar sus propias vivencias y decisiones.

Conclusiones...

La capacidad de comunicar y expresar es sin duda un rasgo humano esencial, sea o no, producto de la mano, reflexión o inspiración de un creador o creadora. Incluso se puede decir que todo individuo con o sin formación artística posee necesariamente cierta capacidad para exteriorizar sus propios sentires y conflictos internos. Simbolizar y construir mediante imágenes aquello que refleje sus intereses, sentimientos y experiencias.

En resumen, a lo que deseo llegar es a reconocer, que en la práctica, tanto hombres como mujeres son capaces de crear. Sin embargo, el trabajo plástico realizado por mujeres, como hemos visto, mereció un análisis y capítulo aparte, pues muchos fueron y han sido los conflictos por los que han atravesado las creadoras cuando decidieron dedicarse al arte.

Tales como el enfrentamiento a un mundo materialmente masculino, donde la mayoría de mujeres han sido silenciadas por la falta de oportunidades y educación, ya no digamos artística, sino elemental. Inclusive factores como la responsabilidad sobre la vida cotidiana y su desarrollo (la crianza de los hijos, el mantenimiento de una casa, la preparación de alimentos y un sin fin de actividades domésticas) han contribuido a que la mujer se vea muchas veces atrapada en ella.

Recordemos que desde el Renacimiento algunas creadoras como Artemisia Gentileschi, Sofonisba Anguissola o más adelante mujeres como Berthe Morisot, Suzanne Valandon, Mary Cassat, Georgia O Keefe, Frida Kahlo o María Izquierdo, al igual que otras artistas visuales deben a sus padres -también artistas- el fomentar en ellas la preparación y sensibilidad artística o muchas veces el acercamiento a la educación artística como pasatiempo.

O bien el concentrar su obra en escenas definidas como no profesionales, disminuyéndolas aparentemente al dedicarse a géneros menores, como el retrato, el paisaje, las flores o bodegones. Al respecto valdría la pena señalar que la simple elección de un tema o la utilización de ciertos símbolos, no estará nunca relacionado con la capacidad interpretativa, con el estilo o con la esencia de lo femenino, pues al menos no veo y no existe diferencia técnica entre los trabajos de ellas y el preciosismo o delicadeza en las obras de creadores como Jan van Eyck, Jan Bruegel, Jan Vermeer, Ingres, Millet, Van Gogh etc.

Por lo tanto, en el tema de la pintura de retratos, paisajes, flores o bodegones, en la mayoría de los casos el valor mismo de la obra es el reflejo fiel de lo cotidiano. No obstante, este tipo de trabajos, al ser creados por mujeres adquieren un nuevo significado, pues en ellos las autoras revaloran el impuesto territorio femenino anteriormente menospreciado. *Identidad, Identidad, Identidad...*

Así las cosas, considero que la creación artística de género o femenina ya sea en el caso de la pintura o en otra disciplina, es más un modo de ver y crear a partir de una conciencia de identidad. Es decir, una cuestión de actitud de las artistas ante los símbolos y expresiones de la mujer. *Actitud, Actitud, Actitud...*

En cuanto al asunto de la pintura de género o femenina, ésta analiza, explora y expone bajo los lineamientos compositivos usuales: simetría; espacio, volumen, textura, color, etc., casi siempre conceptos, circunstancias, vivencias y alegatos personales, lo cual no es malo y mucho menos detrimento de la labor plástica de las autoras.

Las creadoras, hoy son capaces de expresar cada una mediante estilos y diversas formas ciertos mensajes que hablan sobre su condición no sólo de mujeres, sino de mujeres que se revelan ante atávicos comportamientos y vejaciones al considerado sexo débil. *Valor, Valor, Valor...*

Incluso no dudan en la posibilidad de ironizar dichas imposiciones o clichés a través de obras con doble lectura.

Actualmente muchas son las artistas que se aventuran y aprovechan el trabajo y apertura creada por sus antecesoras las cuales, a nivel mundial, dieron el salto y el reconocimiento a su labor en los años sesentas y setentas. Afortunadamente gracias a las feministas, al intercambio de roles y responsabilidades la mujer resurge y renace con una amplia conciencia de género e identidad, no solo como profesionista sino como artista.

Se podría decir inclusive que gracias y a raíz del esencialismo biológico de los sesentas, donde la obra se basaba en el cuerpo y la sexualidad femenina, hoy las creadoras han construido una estética de la feminidad más amplia, determinada no solo a las diferencias sexuales, sino al condicionamiento de la sociedad sobre la imagen y hábitos de la mujer.

Lo mismo incluyendo en la obra técnicas de bordado y costura, reafirmando su condición de sujetos capaces de hablar sobre el goce de su cuerpo y sexualidad o celebrando y afirmando la diferencia de sus cuerpos. Mujeres-artistas capaces de expresar dolor o locura.

Tanto así, que el arte ahora metafóricamente hablando permite señalar lo mismo igualdades, diferencias y silencios. El resultado reductos emocionales trastocados por la realidad, una nueva realidad. Abandonar lo que la mujer sólo podía pretender como fin en la vida, ser hermana, esposa o madre.

Nada como la pintura para presentar la incomodidad de alcances difíciles de entender en cuanto a la imagen femenina aceptada. Nada como el compartir la necesidad de afirmarse contra-natura como sujetos. *Audacia, Audacia, Audacia....*

Como conclusión, se puede afirmar que el trabajo artístico y en este caso la pintura creada por mujeres es y será necesariamente producto de una profunda sensibilidad, talento y oficio, la cual no debe cuestionarse si realmente es femenina o socialmente correcta. No olvidemos que la experiencia estética es un proceso no supeditado a género, condición económica, tendencias, color de piel o ideología.

Y en este sentido las mujeres-artistas no sólo crean sino toman conciencia de lo que hacen y cuando esto ocurre se convierte necesariamente en una experiencia transformadora comprometida con el espectador.

Así las cosas, la discrepancia entre la pintura realizada por hombres y mujeres radicaré solamente en cuestión de Formas y contenidos... Y al imaginario que cada sociedad haga del simbolismo y características de la feminidad.

Voces, rumores y murmullos en torno a mi trabajo...

Para Claudia Méndez

1

Dentro, muy dentro
arrancar hacer luminosa
y tangible la imagen.

Hablarse al oído a solas,
susurrar y gritar,
gritar lo íntimo.

Suspender el instante,
una extensión sin límites,
volver sobre los pasos
y tocar el futuro.

Aprenderse, decir la vida.

2

Tus obras: voces,
preguntas, ¿respuestas probables?
Formas que fluyen latido a latido.

Irrumpes en lo insólito,
atrapas signos,
al universo en un abrazo,
Floreces la semilla..

No te devora el carnicero actual,
te apartas de lo efímero,
de la expresión ajena,
del brillo que envanece.

Aquí, la alegría, el dolor,
la finitud, lo eterno.

3

Mirarse en el espejo
en la dimensión propuesta
que la mano traspuso.

El pan nuestro de cada día
en ocres, rojos, negros encendidos.
Un hombre, una mujer,
alguien que deja verse;
entre las cortinas del teatro
la nación con sabor a feria;

los mundos al alcance.

observar en la historia,

4

Aquí nada de ocultar,
la intención es mostrarse.
abrir el párpado, asomarse.
Tocar el fondo heroico y coronarse.

5

El elegido alcanza el cielo,
toma de lo más alto, alumbra
nutre la intención del ser.

Planta los pies obre la tierra,
agradece la gracia,
tiende colores
y la imagen surge.

Tenango del Aire

Nahum B. Zenil

Si bien es cierto que bajo la lógica de cualquier tipo de revisión a las capacidades y cualidades de un artista a quien se conoce presupondría un sin fin de halagos o críticas, en el caso de Claudia Méndez tendríamos que hablar de una mujer en demasía congruente con sus actitudes y aptitudes. Pues son las primeras las que en teoría han desarrollado las aptitudes con las que cuenta. Una creadora de contrastes honesta a su sentir y a su búsqueda.

Poseedora de una imaginación febril, su obra se ve influida especialmente por las y los maestros de la Escuela Mexicana de Pintura por el uso de colores vivos y temas llenos de sensualidad, realidad y fantasía. Profundas raíces captadas a través de su visión de mujer. La pasión, soledad y dualidad son sus constantes, condensación de sueños sensuales e imágenes femeninas sugerentes. "El espíritu transformado en energía. El color es para ella la maestría del estar consciente, de ser en un universo donde todo puede ser abstracto, en toda su obra el color permite dar vida y forma a las cosas"

Es inevitable, ante su obra buscar parentescos, relaciones o afinidades. En el intento de comprenderla mejor nos encontramos ante una obra que seduce de inmediato por su riqueza cromática, asimismo por lo enigmático de sus temas evocando a pintores que no son precisamente los que suelen inspirar a los jóvenes de hoy: Frida Kahlo, Nahui Olin, Julio Galán, Nahum B. Zenil entre otros.

Una mirada más atenta y definida nos revela las diferencias: el dibujo nada complaciente y a veces deformante, la ironía no siempre sonriente, o más bien, la sonrisa ausente de esos amores volátiles, en esos personajes solitarios ansiosos de expresar su sensualidad; en cierto modo, la obra elude a la naturaleza y al sentir del ser humano, atreviéndose a hundir las manos en un mundo ahogado de pasiones escondidas.

Alejandro Reyna
Muralista

Calle Melancolía
De niñas, tierra y tabaco
Por Oscar A. Medina

"Esa mujer es un animal de luz, ella se queda con todas mis musas, ella prefiere volar y no descansar mientras exista la música"

Habana Abierta

Existen columnas que son un recorrido, como esas calles –toda melancolía- donde dos amantes que se unen por primera vez tiemblan por la emoción de llegar a la tierra prometida, al final de ese camino ya recorrido.

Y es que en ocasiones escribir es un trabajo "tan cuadrado" es utilizar una serie de símbolos que ya tienen un perfecto significado, donde no existe la posibilidad de crear nuevas letras, nuevas palabras que por supuesto tengan nuevos significados, que quizá por ello y ante la incapacidad misma de tener el don de plasmar ideas sobre lienzos- que la pintura es un gusto y un placer para mí.

Es decir, mis sentidos refieren dos formas de arte, la fotográfica y por supuesto la pintura. Incluso algunas veces la vida es una “gran Tía” y te permite no sólo disfrutar un cuadro, una foto, un desnudo, una mezcla de colores que te arropen el alma, sino que además, como “plus” a una realidad, tienes la enorme fortuna de conocer al creador.

Sin embargo, en todavía menos ocasiones la vida se “ve generosa” y no solo te permite conocer al creador, sino que resulta que ese creador es mujer y entonces lo divino se hace tan humanamente perfecto que descubres estilos, matices, texturas de pintura y lienzo que con la observación normal no logras percibir.

Hace unos años conocí a Claudia Méndez y con ello (porque ambas van endosadas) su obra, de la primera impresión del “Niño Guacamolito” o “El dolor de la Mentira” a la historia de los cuadros “Violeta”, Santa Rita y sus fieles”, “Tanto he Callado” o las obras resueltas en arte objeto, han pasado muchas cosas, muchos años, muchas copas, algunas lagrimas, por supuesto risas, encuentros y desencuentros. Sin embargo, todo esto hace que tenga una visión global del trabajo de una mujer que pinta lo que siente, lo que ve, lo que la inspira.

En broma pero en serio, se dice que hay artistas que “pintan con las patas” y sólo en algo esta aseveración incluye a Claudia, ella no pinta con las manos, sus cuadros los realiza con la epidermis, con el corazón, no puedo –ni quiero- imaginar un cuadro de la Méndez carente de sangre, sudor y esa piel.

Por encima de las cuestiones técnicas y estilísticas, del hecho que en sus lienzos retome lo mejor de la Escuela Mexicana de Pintura o los Neomexicanistas llevando esos estilos o corrientes a nuevos lugares que los grandes del pasado no lograron recorrer, o que en su caso su paleta sea tan cálida como lo es ella. La valía de las imágenes de Claudia Méndez radica precisamente en que cada pincelada, cada tema que desmenuza y descuartiza esta pigmentado con algún centímetro de su piel.

Por supuesto eso es un riesgo, porque la piel es la entrada misma al ser y por ende en sus cuadros, en ocasiones, se observa que pinta con esa parte de piel tan cercana al cerebro, donde cada símbolo, cada objeto tiene un especial significado y en su conjunto forman un mensaje que a veces molesta o agrada, ofende o halaga, cuestiona o afirma, pero siempre irremediamente regala, otorga. Con ella el observador, el espectador siempre recibe algo.

En otras ocasiones se adivina que el lienzo se llenó con esa parte de la piel que es jugosa, acuosa, que vibra... Pero sobre todo ama y es entonces cuando cada obra lleva consigo un erotismo tan humano, tan alejado de lo divino y a la vez tan místico, que los recuerdos se van irremediamente a la desnudes en medio de una tierra cálida y húmeda –como debe ser la tierra- con sabor a tabaco y café.

Así los años pasan y la piel evoluciona al igual que los temas y por ello la piel de la Méndez, esa que utiliza para pintar, a intervalos se llena de rebeldía y pinta con coraje para denunciar, para decir “ya no más” a las injusticias de esta sociedad tan moderna y con esa pasión, es solidaria y sus cuadros no sólo son denuncia, sino también apoyo. O simplemente fracciones de su interior, instintivos reflejos de una piel que ama la vida.

Con una piel tan expuesta que deja su intimidad a la luz, mente cuerpo y alma son el pretexto- para que el observador haga con su obra memorias, análisis y reflexiones personales.

Como siempre espero continué enfrentando la terrible locura de la hoja o el lienzo en blanco. Ojalá.

Bibliografía

Autores Varios; "Primer Coloquio Arte y Género Memoria", Imágenes y contraimágenes de seis artistas visuales en México, Ed. Instituto Nacional de las Mujeres, México, 2002

Autores Varios, catálogo; "Mito y Magia en América: Los ochenta", Publicado por el Museo marco de Monterrey y Cemex en 1991

Betancourt, Zamora, Lorena; "El desnudo femenino, Una visión de lo propio", Ed. Instituto Nacional de Bellas Artes, 2000, México

Bornay, Erika; "La cabellera femenina: Un dialogo entre poesía y pintura" . Ed. Cátedra- Madrid (1999)

Cao, L .F., Marián; "Creación artística y mujeres", Ed. Narcea, Madrid-España, 2000

Cásner, Lilly; "Actualidad Plástica en México" , Ed. CNCA-INBA, México (1993)

Cubero, Val, Alejandra; "La percepción social del desnudo femenino en el arte", Pintura, mujer y sociedad, Ed. Minerva, Madrid-España

Chadwick, Whitney; "Mujer, Arte y Sociedad", Ediciones Destino, Barcelona- España, 1999

Del Conde, Teresa; "Historia Mínima del Arte mexicano del Siglo XX", Ed. Atame, México (1994)

Emerich, Luis Carlos; "Figuraciones y desfiguros de los 80s", Ed. Diana, 1989, México

Enciclopedia "Historia del Arte Mexicano", Ed. Salvat, México

Higonnet, Anne; "Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia", en Duby, Georges; Perrot, Michelle (dir.), Historia de las mujeres Vol. 4

Lara, Elizondo, Lupina; "Visión de México y sus artistas", Encuentros Plásticos. Umbrales del siglo XXI, Tomo III, Ed. Promoción del Arte Mexicano, México

Manrique, Jorge Alberto; "Historia General de México", Ed. El Colegio de México, 1990, México

Mayer, Mónica; "Si somos muchas... y no somos Machas: textos sobre mujeres artistas", Ediciones PINTO MI RAYA, México.2001

Olivier, Debroise; "Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940", Barcelona, Ed. Océano-Éxito, 1984

Ortiz Macedo, Luis; "Nuestra Pintura Mexicana", Ed. Seguros América, México, 1986,pp.50 (Catálogo)

Rousselot, Jean; "La Mujer en el Arte", Ed. Argos, Barcelona (1971)

Serur, Raquel; "Ocho mujeres en el arte hoy", Mirada femenina y creación artística, Ed. Museo de Arte Moderno-INBA, (2000)

Serrano de Haro, Amparo; "Mujeres en el arte" . Ed. Plaza & Janés, Colección Modelos de mujer, España (2000)

Serret, Elena; "Identidad Femenina y Proyecto Ético", UAM, México, (2002)

Smith, Lucie Edward; "Arte Latinoamericano del siglo XX" . Ed. Destino, Barcelona (1993)

Tibol, Raquel; "Ser y Ver, Mujeres en las Artes Visuales" . Ed. Plaza & Janés, México (2002)

Wollen, Peter; "Salomé un mito contemporáneo 1875-1925", Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1996

Zurian, Tomás; "Nahui Olin, Una mujer de los Tiempos modernos" , Ed. Consejo nacional para la Cultura y las Artes, INBA, México (1992)

Consulta en Páginas de Internet

www.creatividadfeminista.org
www.galeriaomr.com
www.laberintos.org

www.art-interview.com
www.frigatezine.com

www.monicasjoo.org

www.mexicanreport.org
www.museosdemexico.org
www.arteven.com

www.virginiamiller.com
www.hawaii.edu

www.georginaquintana.com

www.arte-mexico.com

www.bienalmonterreyfemsa.com

www.artte.com
www.artaldia.com

www.redescolar.ilce.edu.mx

www.museoblaisten.com

www.arts-history.mx
www.cnca.gob.mx

www.artnexus.com

www.virtualmuseum.ca

www.elsonido13.com

www.moma.org

www.lajornada.com
www.pintomiraya.com.mx

www.mystudios.com

www.caf.edu.com

www.museothyssen.org

www.carla-rippy.blogspot.com

www.reproarte.com

www.geocities.com

www.biografica.info

www.thinkingaboutart.blogspot.com

www.artehistoria.jcyl.es/genios

www.thefrasergallery.com

www.es.wikipedia.org/wikipedia
www.encyklopediapolska.pl
www.abaxjp.com
www.abcgallery.com
www.biografiasyvidas.com

www.pagina12.com
www.magalilara.com.mx
www.artnet.com
www.clon.uam.mx
www.mexico-arte.com

www.artline.ro

www.shcp.gob.mx

www.replica21.com
www.monografias.com
www.musee-orsay.fr
www.bluffton.edu/womenartists
www.mujaerespintoras.blogspot.com

www.patriciatorres.com

www.artinthepicture.com

www.answers.com

www.artfacts.net

www.brooklynmuseum.org

www.pintoresfamosos.juegofanatico.cl/pintoras_famosas.htm

Índice de Ilustraciones

ALBERTO DURERO

1.- **“La gran Fortuna o Némesis”** 1501, Buril. 329 x 229 mm, MADRID, BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, www.museothyssen.org

SANDRO BOTTICELLI

2.- **“El nacimiento de Venus”** 1478, Lienzo. 172.5 x 278.5 cm., FLORENCIA, GALERIA DE LOS UFFIZI, www.reproarte.com

TIZIANO VECELLIO

3.- **“La Venus de Urbino”** 1538 s / d, METROPOLITAN MUSEUM, NUEVA YORK, www.biografica.info

DIEGO DE VELAZQUEZ

4.- **“La Venus del espejo”** 1648, Óleo / lienzo 122 x 177 cm., NATIONAL GALLERY DE LONDRES, www.artehistoria.jcyl.es/genios

PETER PAUL RUBENS

5.- **“Vía Láctea”** 1636/37, Óleo / lienzo, 181 x 244 cm., MUSEO DEL PRADO, www.artehistoria.jcyl.es/genios

JACOPO TINTORETTO

6.- **“El origen de la vía Láctea”** 1575, Óleo / lienzo, 148 x 165 cm., NATIONAL GALLERY LONDON, www.es.wikipedia.org/wikipedia

7. - DANTE GABRIEL ROSSETTI

“Astarte Syriaca” 1877, Oleo / lienzo 182, 8 x 106, 7 cm, CITY ART GALLERY, MANCHESTER www.es.wikipedia.org/wikipedia

8. - PETER PAUL RUBENS

“La cabeza de medusa” 1618, Óleo / lienzo, 68 x 119 cm., www.es.wikipedia.org/wikipedia

EDWARD BURNE-JONES

9.- **“El hechizo de Merlín”** 1874, Óleo / tela, 186 x 111 CM., LADY LEVER ART GALLERY, www.es.wikipedia.org/wikipedia

GUSTAVE MOREAU

10.- **“Salome”** 1875 Acuarela, 37x25 cm. PARIS, MUSEO MOREAU, www.encyklopediapolska.pl 11.- **“Cleopatra”** 39.5 x 25 cm., MUSEO LOUVRE, www.abaxjp.com

GUSTAV KLIMT

12.- **“Judith I”** 1901 Óleo / lienzo, 84 x 42 cm. GALERIE OSTERREICHISCHE, www.abcgallery.com

13.- **“Judith II”** 1909 Óleo / lienzo, 178 x 46 cm., GRAPHISCHE SAMMLUNG ALBERTINA VIENNA, www.expo-klimt.com

EDVARD MUNCH

14.- **“Cenizas”** 1894 s / d, NASJONALGALLERIET, OSLO, www.azc.uam.mx 15.- **“El beso de la muerte”** 1899 s / d, KOMMUNES KUNSTSAMLINGER, OSLO, Ubicada en el libro de Erika Bornay La cabellera femenina pag. 78 y 79

16.- **“Autorretrato paráfrasis de Salome”** 1898 s / d, MUNCH-MUSSET, OSLO, Ubicada en el libro de Erika Bornay La cabellera femenina pag. 78 y 79

SALVADOR DALI

17.- **“El espectro del sex-appeal”** 1934, Óleo / tabla, 18 x 14 cm., FUNDACION GALA-SALVADOR DALI, www.salvador-dali.org 18.- **“Shirley Temple”** 1939, Gouache, pastel y collage / tabla, 75 x

100 cm., MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN ROTTERDAM, www.salvador-dali.org

JULIO ROMERO DE TORRES (1874-1930)

19.-**"Gitana desnuda"** 1908-09, Óleo / lienzo, 97 x 158.5 cm., MADRID MUSEO REINA SOFIA, www.oronoz.com

20.-**"La nieta de Trini"** 1929, Óleo y temple / lienzo, 113 x 117 cm., CORDOBA MUSEO ROMERO DE TORRES, www.oronoz.com

FRANCISCO DE GOYA 21.-**"La maja desnuda"** 1797-98, Óleo / lienzo, 97 x 190 cm., MUSEO DEL PADRO, MADRID www.biografiasyvidas.com

22.-**"La maja vestida"** 1797-98, Óleo / lienzo, 97 x 190 cm., MUSEO DEL PADRO, MADRID www.biografiasyvidas.com

PAUL CÈZANNE 23.-**"Lo eternamente femenino"** 1877, Óleo / lienzo, 43 x 53 cm., COLECCIÓN PARTICULAR, www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores

EDGAR DEGAS 24.-**"El prostíbulo o escena de burdel"** 1876-77, Grabado, 23 x 32.6 cm., COLECCIÓN PARTICULAR, www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores

TOULOUSE LAUTREC 25.-**"Mujer subiéndose la media"** 1894, Óleo / cartón, 58 x 46 cm., MUSEO DE ORSAY, www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores

26.-**"El molino rojo: el baile"** 1890, Óleo / lienzo, 115 x 150 cm., MUSEO DE ARTE DE FILADELFIA, www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores

27.-**"El salón de la Rue des Moulin"** 1894, Óleo / lienzo, 115 x 132.5 cm., MUSEO TOULOUSE-LAUTREC, www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores

EDOUARD MANET

28. – **"L` Olimpia"** 1863, Óleo / lienzo, 130.2 x 189.9 cm., MUSEO DE ORSAY, www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores

OTTO DIX

29.- **"Matrona de prostíbulo"** 1923, Acuarela, 50 x 35 cm., OTTO-DIX, STIFTUNG, VADUZ, www.artline.ro

30. – **"La gran ciudad" (tríptico)** 1927-28, Mixta / tabla, 181 x 402 cm., GALERIE DER STADT STUTTGART, www.artline.ro

GUSTAV KLIMT

31. – **"El beso"** 1907-08, Óleo / lienzo, 180 x 180 cm., MUSEO OSTERREICHISCHE GALERIE WIEN, www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores

PAUL GAUGUIN

32. – **"Dos mujeres tahitianas"** 1899, Óleo / lienzo, 94 x 73 cm., METROPOLITAN MUSEUM, www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores

33. – **"Y el oro de sus cuerpos"** 1901, Óleo / lienzo, 67 x 79 cm., MUSEO DE ORSAY, www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores

HENRY ROUSSEAU

34. – **"El sueño"** 1910, Óleo / lienzo, 204.5 x 299 cm., COLECCIÓN PARTICULAR, www.spanisharts.com

PAUL CEZANNE

35. – **"Bañistas"** 1975, Óleo / lienzo, 38 x 46 cm., METROPOLITAN MUSEUM, www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores

HENRI MATISSE

36. – **“La danza”** 1910, Óleo / lienzo, 260 x 319 cm.,

MUSEO DEL HERMITAGE, www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores

RENE MAGRITTE

37. – **“La gran Batalla”** 1964, S / D, www.

armandow.wordpress.com

HANS BELLMER

38. – **“La muñeca”** 1938, S / D., www.replica21.com

39. – **“Gente intervenida”** 1935, S / D., www.rosak.com.ar

PABLO PICASSO

40. – **“Las señoritas de Aviñon”** 1907, Óleo /

lienzo, 243.9 x 223.7 cm., MUSEO ARTE MODERNO DE NEW YORK - MOMA, www.monografias.com

EGON SCHIELE

41.-**“Desnudo femenino recostado con**

las piernas separadas” 1914, Grafito y gouache / papel, 48 x 31.8 cm., ST ETIENNE GALLERY NEW YORK, www.

ladamadeverde.blogspot.com

42.-**“Mujer desnuda”** 1909-10,

Mixta / papel, 44.3 x 30.6 cm. GRAPHISCHE SAMMLUNG ALBERTINA VIENNA, www.oronoz.com

FOTOGRAFIAS DE LAUTREC Y MATISSE CON SUS MODELOS

43.-**“Matisse dibujando a**

una de sus modelos preferidas” 1939, s / d. criaturasimaginarias.wordpress.com

44.-**“Toulouse - Lautrec y su modelo”** 1894, s / d photoheernews.blogspot.com

PABLO PICASSO

45.-**“Mujer sentada en un sillón rojo”** 1932,

Óleo / lienzo, 130 x 97.5 cm. PARIS MUSEO PICASSO, www.picassotradicionyanguardia.com

46.-**“Mujer ante el espejo”** 1932, Óleo / lienzo, 162.3 x 130.2 cm. MUSEO ARTE MODERNO DE NUEVA YORK, www.picassotradicionyanguardia.com

PIERRE BONNARD

47.-**“indolencia”** 1899, Óleo / lienzo, 96 x 106

cm. COLECCION MUSEO DE ORSAY, www.musee-orsay.fr

48.-**“Desnudo azul”** 1900, S / D., www.aloj.us.es

49.-

“Desnudo a contra luz” 1980, S / D., www.aloj.us.es

JEFF KOONS

50.-**“Rosa background”** 1990, s / d, GALERIE MAX

HETZLER BERLIN, www.theconversation.eu

FOTOGRAFIAS DE LAS MODELOS MISIA GODEBSKA Y FRÄNZI

51.-**“Misia Godebska”** s /

d, www.historia_kobiet.w.interia.pl
blogspot.com

52.-**“Fränzi”** s / d, www.cuandollegalanoche.

HILDEGARDA DE BINGEN

53.-**“Hildegarda de Bingen”** Miniatura,

s / d, www.hildegardadebingen.com.ar
Operorum).

54.-**“Rueda Cómica”** Visión de los Cuatro Elementos - (Liber

55.-**“Códice latino”** Miniatura siglo X, s / d, Lucca Italia – Biblioteca Estatal.

SOFONISBA ANGUISSOLA

56.-**“Autorretrato”** 1550,

Óleo / lienzo, 45 X 34 cm. MUSEO POLDI PEZZOLI MILAN, www.wga.hu/frames-e

57.- "Autorretrato" 1556, s / d, LANCUT MUSEUM POLAND, www.answers.com

bluffton.edu/womenartists

58.-"Autorretrato" 1561, s / d, www.bluffton.edu/womenartists

es/genios/pintore

59.-"Autorretrato y la música" 1626, s / d, www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintore

PROPERZA DE` ROSSI

60. – "José y la mujer de Putifar" 1520,

Mármol, MUSEO DE SAN PETRONIO BOLOGNA- ITALIA, www.wga.hu/frames-e

LAVINIA FONTANA

61. – "Autorretrato

con clavicordio y sirvienta" 1577, Óleo / lienzo, 27 X 24 cm. ACCADEMIA DI SAN LUCA ROMA, www.wga.hu/frames-e

62. – "Minerva vistiéndose" 1613, Óleo / lienzo,

GALLERIA BORGHESE ROMA, , www.wga.hu/frames-e

63. – "Consagración de la Virgen" 1599, s / d, www.bluffton.edu/womenartists

www.bluffton.edu/womenartists

64. – "San Juan y la sagrada familia" 1579, s / d, www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintore

65. – "Venus y Cupido" 1592, s / d, www.bluffton.edu/womenartists

ELISABETTA SIRANI

66.

–"Autorretrato alegoría de la pintura" s / d, www.bluffton.edu/womenartists

67. –"Autorretrato" 1660, Óleo / lienzo, GALLERIA BORGHESE ROMA,

, www.wga.hu/frames-e 68. –"Maria Magdalena" 1660, Óleo / lienzo, , www.mujerespintoras.blogspot.com

69. –"Porcia hiriéndose un muslo" 1664, s / d, www.bluffton.edu/womenartists

70. –"Retrato de Ana Maria Ranuzzi como

la caridad, 1665,s / d, www.bluffton.edu/womenartists

71. –"Judith con la cabeza de

Holofernes" 17 th C., s / d, www.wga.hu/frames-e

ARTEMISIA GENTILESCHI

72.-"Autorretrato

alegoría de la pintura" 1630, Óleo / lienzo, 170 x 121 cm. , SCHLOSS WEISSENSTEIN POMMERSFELDEN, www.bluffton.edu/womenartists

www.bluffton.edu/womenartists

73.-

"Susana y los Viejos" 1610, Óleo / lienzo, 170 x 121 cm. SCHLOSS WEISSENSTEINPOMMERSFELDEN, www.wga.hu/frames-e

www.wga.hu/frames-e

74.-"Judith

con su doncella" 1618, Óleo / lienzo, 114 x 93.5 cm. , PALAZZO PITTI FLORENCIA www.bluffton.edu/womenartists

- 75.-"Judith decapitando a Holofernes" 1618-21, Óleo / lienzo, 199 x 162 cm., GALLERIA DEGLI UFFIZI FLORENCIA, www.wga.hu/frames-e _____
- 76.-"Cleopatra" 1630, Óleo / lienzo, 118 x 181 cm. , www.mujirespintoras.blogspot.com _____
- CATERINA VAN HEMESSEN 77.-"Autorretrato" 1548, Óleo / lienzo, s / d , ÖFFENTLICHE KUNSTSAMMLUNG BASILEA, www.mujirespintoras.blogspot.com _____
- 78.-"Retrato de hombre" 1550, Óleo / lienzo, s / d. NATIONAL GALLERY LONDON, www.mujirespintoras.blogspot.com _____
- LEVINA TEERLINC 79. – "Retrato de la princesa Isabel de Inglaterra" 1546, s / d www.mujirespintoras.blogspot.com _____
80. – "Retrato de Isabel I como una mujer joven" 1550, s / d. www.mujirespintoras.blogspot.com _____
- CLARA PEETERS 81. – "Vanitas Circa" 1610, s / d, (probablemente un Autorretrato), www.mujirespintoras.blogspot.com _____
82. – "Bodegón con peces" 1611, s / d, MUSEO DEL PRADO, www.mujirespintoras.blogspot.com _____
83. – "Bodegón con pasas" 1611, s / d. MUSEO DEL PRADO, www.mujirespintoras.blogspot.com _____
84. – "Bodegón con flores y copas" 1612, Óleo / madera, 59.5 x 49 cm., COLECCIÓN STAATLICHE KUNSTHALLE KARLSRUHR, www.mujirespintoras.blogspot.com _____ (autorretrato reflejado varias veces en la copa de la derecha)
- ANNA MARIA SCHURMAN 85. – "Autorretrato" 1649, s / d, www.mujirespintoras.blogspot.com _____
- JUDITH LEYSTER 86. – "Autorretrato" 1635, Óleo / lienzo, 72.3 x 65.3 cm. , NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON www.mujirespintoras.blogspot.com _____ (Obra con la cual Judith Leyster logró su admisión en el gremio de pintores de Haarlem)
87. – "La proposición" 1631, Óleo / lienzo, MAURITSHUIS LA HAYA www.mujirespintoras.blogspot.com _____
88. – "Pareja feliz" 1630, Óleo / lienzo, MUSEO DEL LOUVRE, PARIS, www.mujirespintoras.blogspot.com _____
- MARIA SYBILLA MERIAN 89. – "Autorretrato" s / d, www10.gencat.net _____
90. – "La maravillosa transformación de las orugas" 1679, s / d, www.home.att.net _____
91. – "Metamorfosis" 1619, www.mujirespintoras.blogspot.com _____
92. – "Tulipán rojo abierto" acuarela / papel, 24 x 20 cm., ARADER GALLERIES ALEMANIA, www.arnet.com _____
- MARIA VAN OOSTERWYCK 93. – "Florero de tulipanes, rosas y otras flores con insectos" 1669, s / d, www.wikipedia.com _____
94. – "Bodegón con flores" 1680, Óleo / tela, 97 x 77 cm. COLECCIÓN _____

RACHEL RUYSCH

96. – “Naturaleza

muerta” 1710, Óleo / tela, 68 x 65 cm., MUSEO NACIONAL DE ARTE DECORATIVO EN ARGENTINA www.mnad.org

97. – “Bodegón bouquet de

flores y plumas” 1707, Óleo / tela, 97 x 78.5 cm. MUSEES ROYAUX DES BEAUX ARTS BRUSELAS, www.sternburg-stiftung.de98. – “Autorretrato alegoría como artista” 1750, s / d, www.digischool.nl

ROSALBA CARRIERA

99. – “Autorretrato

con retrato de su hermana” 1709, Pastel / papel., GALLERIA DEGLI UFFIZI, FLORENCIA- ITALIA www.britannica.com

100. – “Retrato de

Enriqueta Anna Sofía” 1720, Pastel / papel , 97 x 78.5 cm. GALLERIA DEGLI UFFIZI, FLORENCIA- ITALIA, www.cini.it/italia

101. – “Retrato de Luis XV” Pastel /

papel , 45.7 x 35.6 cm. MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON-USA, www.artinthepicture.com

102. – “Flora” 1730, Pastel / papel , 45.7 x 32.5 cm , GALLERIE

DELL`ACCADEMIA, VENEZIA-ITALIA www.artinthepicture.com

ANGELICA KAUFFMANN

103.-“Dama griega haciendo labor” 1773,

s / d., www.britannica.com

FRANCOISE DUPARC

104.-“Mujer haciendo calceta” 1780, s / d. ,www.jimandellen.org/ellen/DuparcWomanKnitting

ANGELICA KAUFFMAN

105.-“Zeuxis

seleccionando modelos para un cuadro de Helena de Troya” 1770, s / d. GALLERIA DEGLI UFFIZI,FLORENCIA- ITALIA, www.cini.it/italia

106.-“Inventiva, Color, Dibujo” 1779, s / d , EXHIBITED IN LONDON, ROYAL ACADEMY

OF ART www.artinthepicture.com

107.-“Héctor envía a Paris

a la batalla” 1775, Óleo / lienzo, 137 X 178 cm. , THE HERMITAGE SAN PETERSBURGO RUSIA, www.artinthepicture.com

108.-“Safo inspirando al amor” 1775, Óleo / lienzo, 132.1 x 145.1 cm.,

RINGLING MUSEUM OF ART, FLORIDA-USA www.artinthepicture.com

ADELAIDE LABILLE-GUIARD

109.- “Retrato de

Madame Adelaida” 1787 s / d www.mujerespintoras.blogspot.com110.-“Autorretrato con pupilas” s / d www.mujerespintoras.blogspot.com

111.-“Conde de Clemont-Tonnerre”

s / d www.mujerespintoras.blogspot.com112.-“El pintor Françoise Vincent” s / d www.mujerespintoras.blogspot.com

(Obra con la cual Labille-

Guiard logró su admisión a la Academia en categoría de retratista)

113.-“Retrato de Madame Mitoire y sus

hijos” 1738 s / d www.mujerespintoras.blogspot.com

ELISABETH VIGEE-LEBRUN

114.-

"Autorretrato con sombrero" 1780, Óleo / lienzo, 98 x 70 cm. , NATIONAL GALLERY, LONDON www.abcgallery.com _

_____115.-**"Retrato de Maria Antonieta"**
1783, Óleo / lienzo, CHATEAU DE VERSAILLES, FRANCIA www.mujirespintoras.blogspot.com

_____116.-**"Autorretrato con su hija"** 1789, Óleo / lienzo, 130 x 94 cm. , MUSEO DE LOUVRE, PARIS.
www.mujirespintoras.blogspot.com

_____117.-**"Retrato de la
reina Maria Antonieta y sus hijos"** 1785-87, Óleo / lienzo, CHATEAU DE VERSAILLES, FRANCIA www.mujirespintoras.blogspot.com

_____118.-**"La paz trayendo la
Abundancia"** 1780, Óleo / lienzo, 403/8" x 521/8", MUSEO DEL LOUVRE, PARIS, www.batguano.com (Obra con la cual Vigèe-Lebrun logró su admisión en categoría no específica como miembro de la Academia)

ROSA BONHEAUR

119.-**"Retrato con**

perro" s / d, www.geocities.com _____

_____120.-**"Arada en el Invernàis"** 1849, Óleo / lienzo, 133.4 x 259.1 cm. , RINGLING MUSEUM OF ART, FLORIDA-USA.
www.artinthepicture.com _____121.-**"Feria de**

Caballos" 1855, Óleo / lienzo, 244.5 x 506.7 cm., METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK-USA, www.artinthepicture.com

_____122.-**"American Mustangs"** 1885, Óleo / lienzo, 83/4" x 39 1/2", TWEED MUSEUM OF ART, MINNESOTA-USA, www.artinthepicture.com

ELIZABETH THOMPSON

123.-**"Pasando lista**

después de un combate, Crimea" 1874, s / d, BUCKINGHAM PALACE THE QUEEN COLLECTION www.answers.com _

_____124.-**"Regimiento de Quatre Bras"** 1875,
Óleo / lienzo, 97.2 x 216.2 cm., NATIONAL GALLERY OF VICTORIA, MELBOURNE, www.victorianweb.org/painting/misc/thompson

_____125.-**"La defensa de Rorke`s Drift"** 1879, s / d, THE
ROYAL COLLECTION, www.remuseum.org.uk/corpshistory

LILLY MARTIN SPENCER

126.-**"Retrato de**

Lilly Martin Spencer" s / d www.commonswikimedia.org _____

_____127.-**"La hora feliz del día"** 1849, Óleo / lienzo, DETROIT INSTITUTE OF ARTS, MICHIGAN.
www.britannica.com _____128.-**"Las**

dos nos marchitaremos" 1869, Óleo / lienzo, AMERICAN ART MUSEUM-NATIONAL PORTRAIT GALLERY www.mujirespintoras.blogspot.com

129.-"Manos trabajadoras" 1855, Óleo / lienzo, 25" x 30", OHIO HISTORICAL SOCIETY COLLECTIONS www.ohiohistory.org

130.-"Cuando el espíritu de la victoria celebra en casa" 1866, Óleo / lienzo, NEWARK MUSEUM, www.scc.rutgers.edu

MARY CASSATT

/ d, METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NY, www.escaner.cl

131.-"Autorretrato" 1926, s

132.-"Una taza de te" 1880, Óleo / lienzo, www.commons.wikimedia.org

133.-"Madre e hija" 1905, Óleo / lienzo, www.mujerespintoras.blogspot.com

134.-"Mujer joven cosiendo en el jardín" 1880-82, Óleo / lienzo, 92 x 65 cm., MUSEO DE ORSAY- PARIS www.mujerespintoras.blogspot.com

135.-"Leyendo Le Fígaro" 1883, Óleo / lienzo, www.elartedelalectura.blogspot.com

136.-"Mujer de luto en la Opera" 1880, Óleo / lienzo, 80 x 65 cm., www.reproarte.com

137.-"El baño" 1893, Óleo / lienzo, 80 x 65 cm., ART INSTITUTE OF CHICAGO, www.answers.com

BERTHE MORISOT

s / d, METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NY, www.escaner.cl

138.-"Autorretrato" 1926,

139.-"Cazando mariposas" 1873-74, Óleo / lienzo, MUSEE DE ORSAY, PARIS www.content.answers.com

140.-"Psique" o "Mujer empolvándose" 1876-77, Óleo / lienzo, 46 x 39 cm., MUSEO DE ORSAY- PARIS www.abcgallery.com

141.-"La madre y la hermana de la artista" 1870, Óleo / lienzo, 101.1 x 81.8 cm., NATIONAL GALLERY OF ART WASHINGTON, DC, www.mujerespintoras.blogspot.com (TAMBIEN CONOCIDO COMO "LA LECTURA")

142.-"Espejo de vestir" o "Joven mirándose al espejo" 1876, Óleo / lienzo, 65 x 54 cm., MUSEO THYSSEN BORNEMISZA, www.artehistoria.jcyl.es/genios

GABRIELE MÛNTER

s / d, www.csupomona.edu

143.-"Autorretrato" 1909,

en barca" 1910, s / d, MUSEO DE ARTE DE MILWAUKEE www.centros5.pntic.mec.es

144.-"Paseo

145.-"Retrato de Marianne von Werefkin" 1909, s / d www.abcgallery.com

146.-"Meditación" 1917, Óleo / lienzo, 66 x 100 cm., STADTISCHE GALERIE IM LENBACHHAUS, MUNICH, ALEMANIA, www.abcgallery.com

147.-"Autorretrato desayunando con los pájaros" 1934, Óleo / lienzo, 45.7 x 55.2 cm., NATIONAL MUSEUM OF WOMEN IN THE ARTS, www.onlinekunst.de

SONIA DELAUNAY
"Filomena Chuiko" 1906-07, s / d, www.junomain.wordpress.com

148.-"Retrato de

149.-"Prismas eléctricos" - Contrastes Simultáneos 1914, s / d, www.personal.telefonica.terra.es 150.-

"Muchachas en traje de baño" 1928, s / d www.junomain.files.wordpress.com

151.-"Composición abstracta" 1970, litografía, 23.5" x 17.5", www.treadwaygallery.com 152.-"Vestuario para la puesta en escena de Tristan Tzara- Le Coeur a Gaz" 1923, s / d www.english.emory.edu

153.-"Tiempo de Jazz" 1920-28, vestido en tafetán con impresos de seda, NATIONAL MUSEUM OF DRESSES AND FASHION-PORTUGAL www.flickr.com

154.-"Saco-Contrastes simultáneos" 1924, s / d, CENTRE GEORGES POMPIDOU-PARIS www.wisc.edu

155.-"Pinturas, objetos, contrastes simultáneos, moda- 14" 1925, litografía, 10" x 18" , www.georginakelman.com

156.-"Pinturas, objetos, contrastes simultáneos, moda- 16" 1925, litografía, 8" x 18" , www.georginakelman.com

REMEDIOS VARO
61, Óleo / masonite, 123 x 100 cm., www.answers.com
1961, Óleo / masonite, 100 x 123 cm., www.iupui.edu

157.-"Hacia la torre" 1960-

158.-"Bordando el manto terrestre"

159.-"La huida" 1962, Óleo / masonite, 123 x 98 cm., www.answers.com
160.-"la ciencia inútil o El alquimista" 1955, Óleo / masonite, 105 x 53 cm., www.iupui.edu

161.-"Música Solar" 1955, Óleo / masonite, 91 x 61 cm., www.answers.com

162.-"Exploración de las fuentes del río Orinoco" 1959,
Óleo / lienzo,45.7 x 40 cm., www.iupui.edu

163.-"Trovador" 1959, Óleo / masonite, 37 x 23 cm., www.answers.com

164.-"Mujer o El espíritu de la noche" 1952, Gouache / cartulina,
42 x 22 cm. , www.iupui.edu

165.-"Cazadora de astros" 1956, Mixta / cartulina, 48 x 34 cm., litografía, www.answers.com

LEONORA CARRINGTON

166.-"Autorretrato"

1937-38, s / d, THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK, www.geocities.com

167.-"Samhain skin" 1975, Gouache / lienzo, 47" x 32" in. ,
COLECCION PRIVADA-USA, www.answers.com

MERET OPPENHEIM

168.-"Retrato de Meret

Oppenheim (Erotique Voilée)" 1933, photography de Man Ray, www.users.hartwick.edu

169.-"Beyond the Teacup"-Taza y plato cubiertos
de piel, 1936, Arte Objeto / taza, plato y cuchara, COLECCION THE SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, www.faculty.evansville.edu

170.- "My governess"- La enfermera, 1936, Arte Objeto / zapatillas, charola y gorros
miniatura de chef, COLECCION THE SKEPPSHOLMEN, ESTOCOLMO SUECIA, www.artfacts.net

DOROTHEA TANNING

171.-"El cumpleaños"

1940-42, Óleo / tela, 102 x 65 cm. (se presume que este cuadro es un autorretrato de Tanning, la cual además de mostrarla hermosa y
con las puertas que la circundan abiertas a lo desconocido. La acompaña una bestia que sugiere el poder de lo onírico), COLECCIÓN
PHILADELPHIA MUSEUM OF ART, www.jimandellen.org y www.bluffton.edu

172.-"Una pequeña música nocturna" 1943-46, Óleo / tela, 407 x 610 mm.
, COLECCION THE TATE GALLERY, www.linesandcolors.com

173.-"Palaestra", 1947, s / d, COLECCION THE WILLIAM N. COPLEY-NEW YORK, www.content.answers.com

174.-"Maternidad" 1946, s / d, www.bluffton.edu

GWEN JOHN

175.-"Autorretrato" 1902,

s / d, www.bluffton.edu

176.-

"Recuperándose" 1918, s / d, COLECCION MUSEO FITZ, www.fitzmuseum.cam.ac.uk

177.-"Mujer joven con gato negro", 1920, Óleo / tela, COLECCION THE TATE

GALLERY, www.tate.org.uk

178.-

"Niña desnuda" 1909-10, Óleo / tela, 44.5 x 27.9 cm., COLECCION THE TATE GALLERY, www.tate.org.uk

KATHE KOLLWITZ

179.-"La muerte

abrazando a un niño" 1921, Grabado, 9 3/8 x 11 1/4, www.oakton.edu

180.-"Maternidad" 1918, s / d, www.blueidea.com

181.-"Muerte de un hijo", 1903, s / d, www.jimandellen.org

182.-"Mujer y muerte" 1910, Impresión salina / papel, www.1.bucknell.edu

SUZANNE VALADON

183.-"El dormitorio

azul" 1923, Óleo / tela, NATIONAL MUSEUM OF MODERN ART, CENTRE GEORGES POMPIDIU-PARIS, www.britannica.com

184.-"Abuela y muchacha en la bañera", 1908, s / d, www.bluffton.edu

185.-"Muñeca abandonada" 1921, Óleo / tela, 51 x 32 in., NATIONAL MUSEUM OF WOMEN IN THE ARTS
www.nmwa.org

186.-"Retrato
de madame Coquot", 1915, s / d, www.bluffton.edu

187.-"Desnudo reclinado" 1928, s
/ d, www.insecula.com

188.-"Retrato de Mme

Zamaron" 1922, Óleo / tela, 81.5 x 65.6 cm., THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK, www.moma.org

PAULA MODERSOHN

189.-"Autorretrato

con collar de ámbar" 1906, Óleo / tela, 61 x 50, KUNSTMUSEUM BASEL SUIZA, www.artlex.com

190.-"Autorretrato en su sexto mes de
embarazo" 1906, s / d, MUSEUM BREMEN www.germany.info

191.-"Madre amamantando o Madre y niño", 1907, Óleo / tela, 113 x 74 cm.,
MUSEEN PREUSSISCHER KULTURBESITZ, NATIONAL GALERIE-BERLIN, www.content.cdlib.org

192.-"Madre
y bebe tumbados y desnudos" 1907, Óleo y tempera / tela, 124 x 82 cm., BREMEN LUDWIG-ROSELIUS SAMMLUNG,
www.germany.info

ROMAINE BROOKS 193.-"Azaleas blancas o Red negra" 1910, Óleo / tela, 151.1 x 271.7 cm., SMITHSONIAN AMERICAN ART MUSEUM, www.answers.com

194.--"La amazona (Natalie Barney)"1920, Óleo / tela, MUSEE DE PETIT PALAIS-PARIS, www.answers.com

195.-"Autorretrato" 1923-24, Óleo / tela, 46 1/4 x 26 7/8 in., NATIONAL MUSEUM OF AMERICAN ART SMITHSONIAN INSTITUTION, www.answers.com

196.-"Renata Borgatti al piano" 1920, Óleo / tela, 141.8 x 188.7 cm., SMITHSONIAN AMERICAN ART MUSEUM, www.answers.com

GEORGIA O'KEEFFE 197.-"Música rosa y azul" 1919, Óleo / tela, 22 x 28 cm., EXHIBITED IN NEW YORK, WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, www.artinthepicture.com

198.-"Raíz roja"1923, Óleo / tela, 90 x 110 cm., EXHIBITED IN UNIVERSITY OF ARIZONA MUSEUM OF ART, www.artinthepicture.com

199.-"Nueva York con luna" 1925, Óleo / tela, 122 x 77 cm., EXHIBITED IN MADRID , MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA, www.artinthepicture.com

200.-"Iris negro" 1926, s / d, EXHIBITED IN METROPOLITAN MUSEUM OF ART-N Y, www.artinthepicture.com

JUDY CHICAGO 201.-"The Dinner Party" 1974-79, Instalación que incluye cerámica, grafica, fotografía, textiles, etc., 94 3/4 x 48 1/4 x 1" in., COLLECTION THE BROOKLYN MUSEUM FOR FEMINIST ART, www.brooklynmuseum.org

202.-"The Dinner Party (detalle Emily Dickinson)"1974-79, www.people.cornell.edu

203.-"The Dinner Party (detalle piso central)" 1974-79, Porcelana de colores y reflejo dorado de agua, 14.6 x 14.6.14.6 m. ,BROOKLYN MUSEUM FOR FEMINIST ART, www.brooklynmuseum.org

MIRIAM SCHAPIRO 204.-"El poeta" 1982-83, Objeto: Acrílico y collage / tela, 106" x 72" in., COLLECTION POLK MUSEUM OF ART , www.polkmuseumofart.org

205.-"Kimono" 1976, Acrílico y collage / tela, 60" x 50" in., www.artgallery.sbc.edu

206.-"Perdido y establecido"1998, litografía y Xerox color A.P. ed.30, 32 x 24" in., www.tfaoi.com

207.-"Mi historia" 1997, Collage hecho en acrílico y xerox, 33 1/4 x 25 in. ,COLLECTION BY ELEANOR Y LEONARD FLOMENHAFT-ART MUSEUM OF MISSOULA, www.tfaoi.com

SYLVIA SLEIGH 208.-"El baño turco" 1973, Óleo/ tela, www.art-interview.com (basado en la obra de Ingres)

209.-"La corte de Pan" 1973, Óleo / tela, www.art-interview.com (basado en la pieza de Luca Signorelli)

210.-"Venus y Marte (Maureen Conner y Paul Rosano)" 1974, Óleo / tela, www.art-interview.com (basado en Marte y Venus de Alessandro Filipei)

211.-"Desnudo Imperial Paul Rosano" 1977, Óleo / tela, 42 x 60 in. ,COLLECTION OF 1-20 GALLERY, NEW YORK, www.art-interview.com

ALICE NEEL 212.-"Autorretrato" 1980, Óleo / tela, COLLECTION NATIONAL PORTRAIT GALLERY , www.npr.org

213.-"Maria encinta" 1964, s / d, www.bluffton.edu

- 214.-"Madre e hija (Nancy y Olivia)" 1967,. Óleo / tela, 39.25" x 36" in., www.frigatezine.com
- 215.-"Retrato de Linda Nochlin y su hija Daisy" 1973, Óleo / tela, 55 ½ x 44 in. ,MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON, SETH K. SWEETSER FUND, www.frigatezine.com
- 216.-"Nancy y los gemelos" 1971, Óleo / tela, 54 x 40 in. , BALTIMORE MUSEUM OF ART, www.frigatezine.com
- 217.-"Angel Blanche embarazada" 1937, Pastel / papel, 26 x 20 9/16 in. , WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, www.frigatezine.com
- MONICA SJOO 218.-"Dios otorgando el nacimiento o God giving birth" 1969, s / d, www.monicasjoo.org
- 219.-"Sheela nagig skapelse" 1978, s / d, MUSEUM ANNA NORDLANDER www.omkonst.com
- 220.-"El misterio de la vida" 1979, s / d, www.monicasjoo.org
- ANA MENDIETA 221.-"Siluetas" 1973-78, MEXICO s / d, www.virginiamiller.com
- 222.-"Siluetas 2" 1973-78, MEXICO s / d, www.virginiamiller.com
- 223.-"Siluetas 3" 1973-78, MEXICO s / d, www.english.wayne.edu
- 224.-"Siluetas 4" 1973-78, MEXICO s / d, www.english.wayne.edu
- JOSEFA SAN ROMAN 225.-"Gabinete de costura" 1969, s / d, www.tlalpiloya.blogspot.com
- ISABEL VILLASEÑOR 226.-"Fotografía de Isabel Villaseñor" (Manuel Álvarez Bravo) 1930, MÉXICO, s / d, www.redescolar.ilce.edu.mx
- 227.-"Oaxaqueña" s / f, Litografía / piedra litográfica, 34 x 28 cm. , MEXICO, www.aceroarte.com
- 228.-"El corrido" 1930, Xilografía, 21.5 x 18.5 cm., MEXICO, www.discursovisual.cenart.gob.mx
- 229.-"Cartel película ¡Que viva Mexico!, de Eisenstein" 1931, MEXICO s / d, www.cineayer.com
- LOLA VELASQUEZ CUETO 230.-"Cartel exposición de Tapicería religiosa" s / d, www.hawaii.edu
- 231.-"Cartel exposición de Grabados y Papel picado" s / d, www.hawaii.edu
- 232.-"Aguafuerte"(ilustración para catalogo sobre títeres mexicanos) s / d, www.hawaii.edu
- CORDELIA URUETA 233.-"Mujeres con guitarra" 1943, Óleo / tela, 80.5 x 95 cm., COLECCIÓN FEMSA, www.bienalmonterreyfemsa.com
- 234.-"La voz" 1958, s / d, www.swarthmore.edu
- 235.-"El ocaso del tigre" 1960, s / d, www.redescolar.ilce.edu.mx
- 236.-"Autorretrato" 1965, s / d, www.redescolar.ilce.edu.mx
- LILIA CARRILLO 237.-"Fotografía de Lilia Carrillo" 1966, MEXICO s / d, www.museoblaisten.com

238.-"Introspección" 1966, s / d, www.papelderascunho.net

239.-"A medio día" 1967, Óleo / tela, 100 x 110 cm., www.museoblaisten.com

240.-"Composición" 1967, Acuarela / papel, 32 x 50 cm., COLECCIÓN FEMSA, www.bienalmonterreyfemsa.com

241.-"Premonición" 1970, Acrílico / tela, 80 x 100 cm., www.museoblaisten.com

CELIA CALDERON

Calderón" MEXICO s / d, www.museoblaisten.com

242.-"Fotografía de Celia

243.-"La muñeca" s / f, Óleo / tela, 100 x 110 cm., www.museoblaisten.com

244.-"Bañista" 1950, Óleo / tela, 122 x 81 cm., www.museoblaisten.com

OLGA COSTA

Olga Costa" MEXICO s / d, www.museoblaisten.com

245.- "Fotografía de

246.-"Naturaleza Muerta" 1945, Óleo / tela, 74.3 x 94 cm., COLECCIÓN MUSEO MONTERREY FEMSA, www.bienalmonterreyfemsa.com

247.-"Flores secas" 1962, Óleo / masonite, 59 x 70 cm., www.museoblaisten.com

248.-"Corazón egoísta" 1951, Óleo / tela, 67 x 73 cm., www.museoblaisten.com

249.-"Vendedora de frutas" 1951, Óleo / tela, 195 x 246 cm., COLECCIÓN MUSEO DE ARTE MODERNO-INBA-MEXICO www.artcyclopedia.com

MARIA IZQUIERDO

1946, Óleo / tela, 53 x 45 cm. COLECCIÓN DE GUILLERMO Y KANA SEPULVEDA, www.laberintos.com.mx

250.-"Autorretrato"

251.-"Autorretrato" 1947, Óleo / tela , 55 x 45 cm., COLECCIÓN A. BLASTEIN, www.museoblaisten.com

252.-"Mujeres y columnas" 1936, Acuarela / papel, 21.2 x 27.5 cm., www.artnexus.com

253.-

"La raqueta" 1938, Óleo / tela, 70 x 50 cm., COLECCIÓN A. BLASTEIN, www.museoblaisten.com

254.- "Caracoles" 1939, Óleo / tela, 50 x 70 cm., COLECCIÓN A. BLASTEIN, www.museoblaisten.com

255.-"Retrato de Juan Soriano" 1939, Óleo / tela, 69 x 59 cm., COLECCIÓN ANDRES BLASTEIN, www.museoblaisten.com

256.-"Retrato de María Asúnsolo" 1941, Óleo / masonite, 76 x 60 cm., www.museoblaisten.com

257.-"Mi tía, mi amiguito y yo" 1942, Óleo / tela, 138 x 87 cm., COLECCIÓN ANDRES BLASTEIN, www.museoblaisten.com

258.-"Malabarista" 1945, Óleo / tela, s / m, www.redescolar.ilce.edu.mx

259.-"Alacena con tazones" 1946, Óleo

/ tela, 24 3/8 x 19 3/4 in., COLECCIÓN CESAR MONTEMAYOR ZAMBRANO, MONTERREY, www.humanities-interactive.org

260.-"Naturaleza muerta con guachinangos" 1946, Óleo / tela, 65 x 85 cm., GALERIA DE ARTE MEXICANO, www.virtualmuseum.ca

261.-"Sueño y presentimiento" 1947, s / d, www.arteyliteratura.blogia.com

FRIDA KAHLO

con monos" 1943, Óleo / tela, 81.5 x 63 cm., COLECCION JACQUES Y NATASHA GELMAN, www.proa.org

262.-"Autorretrato

263.- "Autorretrato de pelona" 1940, Óleo / tela, 40 x 27.9 cm., COLECCION THE MUSEUM OF MODERN ART, MOMA-NEW YORK, www.moma.org

264.-"Autorretrato con el pelo suelto" 1947, Óleo / masonite, COLECCIÓN PRIVADA www.mystudios.com

265.-"Mis abuelos, mis padres y Yo" 1936, Óleo y tempera / metal, 30.7 x 34.5 cm., COLECCIÓN MUSEO DE ARTE MODERNO-MOMA-NEW YORK, www.moma.org

266.- "Hospital Henry Ford" 1932, Óleo / metal, 30.5 x 38 cm., COLECCIÓN FUNDACION DOLORES OLMEDO, MEXICO, www.fridakahlolaspinturas/haydenherrera.com

267.-"El abrazo de Amor del universo, la tierra (México) Diego, Yo y el señor Xolotl" 1949, Óleo / masonite, 70 x 60.5 cm., COLECCIÓN JACQUES Y NATASHA GELMAN, MEXICO, www.proa.org

268.-"Retrato de Virginia" 1929, Óleo / masonite, 84 x 68 cm., COLECCIÓN FUNDACION DOLORES OLMEDO, MEXICO, www.fridakahlolaspinturas/haydenherrera.com

269.-"Dos Mujeres" 1929, Óleo / tela, 69.5 x 23.4 cm., COLECCIÓN PRIVADA- EUA, www.csupomona.edu

270.-"El difuntito dimas" 1937, Óleo / masonite, 48 x 31 cm., COLECCIÓN FUNDACION DOLORES OLMEDO

271.-"Los frutos de la tierra" 1938, Óleo / masonite, 41.3 x 59.2 cm., COLECCIÓN BANCO NACIONAL DE MEXICO, FOMENTO CULTURAL BANAMEX, www.mystudios.com

272.-"Tunas" (naturaleza muerta con tunas) 1938, Óleo / metal, 19.5 x 25 cm., COLECCION ROBERT HOLMES A COURT, PERTH, AUSTRALIA www.finearts.com

273.-"La flor y la vida" 1944, Óleo / masonite, 27.8 x 19.7 cm., COLECCIÓN FUNDACION DOLORES OLMEDO www.virtualmuseum.ca

274.- "Raíces" 1943, Óleo / metal, 30 X 51 cm., COLECCIÓN PRIVADA, HOUSTON, TEXAS, www.mystudios.com

275.-"Lo que me dio el agua" 1938, Óleo / tela, 91 x 70.5 cm., COLECCIÓN DE ISADORA DUCASSE / FINE ARTS, NUEVA YORK, www.fridakahlolaspinturas/haydenherrera.com

276.-"El sol y la vida" 1947, Óleo / masonite, 40 x 49.5 cm., COLECCIÓN PRIVADA, CORTESIA GALERIA ARVIL, www.fridakahlolaspinturas/haydenherrera.com

277.-"El sueño" 1940, Óleo / tela, 74.3 x 98.4 cm., COLECCIÓN PRIVADA, NUEVA YORK, www.thea-thenaem.org

NAHUI OLIN

Óleo / tela montada en cartón, 21.8 x 30.6 cm. COLECCIÓN EDZE KIEFT Y GABRIEL RUIZ BURGOS, www.caf.edu.mx

278.-"La platica" 1919,

279.-"Dos mujeres" s / f, Óleo / cartón, 38 x 30 cm., COLECCIÓN TOMAS ZURIAN UGARTE, www.caf.edu.mx

280.-"Autorretrato como colegiala en Paris" s / f, Óleo / cartón, 102 x 76 cm.,
COLECCIÓN ARMANDO MARMOLEJO Y CESAR GONZALEZ, www.caf.edu.com

281"Autorretrato en el puerto de Veracruz" s / f, Óleo / tela, 60 x 50 cm., COLECCIÓN TOMAS ZURIAN
UGARTE, www.caf.edu.com 282.-"Nahui y el
hombre de cabello negro" s / f, Óleo / cartón, 49.5 x 39.5 cm., COLECCIÓN TOMAS ZURIAN UGARTE, www.caf.edu.com

283.-"Nahui
y Agacino frente a la isla de Manhattan" s / f, Óleo / triplay, 92 x 122.5 cm., COLECCIÓN EDZE KIEFT Y GABRIEL
RUIZ BURGOS, www.caf.edu.mx

284.-"Nahui y Matías Santoyo" s / f, Óleo / cartón, 119 x 89 cm., COL. ANNA SIEGEL, www.caf.edu.com
285.-"Nahui
y Lizardo en Acapulco" s / f, Óleo / cartón, 130 x 90 cm., ACERVO: INBA- CNCRPAM, www.caf.edu.com

286.-"Nahui y Agacino entre palmeras" 1934, Óleo /
celotex, 84 x 60 cm., COLECCIÓN TOMAS ZURIAN UGARTE, www.caf.edu.com

287.-"El abrazo" s / f, Óleo / cartón, 103 x 76.3 cm., COL.
ANDRES SIEGEL, www.caf.edu.com

288.-"Nahui y el hombre del clavel" s / f, Óleo / celotex, 60.5 x 60.5 cm., COLECCIÓN TOMAS ZURIAN
UGARTE, www.caf.edu.com

CARLA RIPPEY
sabana santa" 1996, Grafito / papel, s / m,

289.- "Alegoría de la
www.carla-rippy.blogspot.com

290.-"Lagartona" 1989, Grafito / papel, s / m., www.carla-rippy.blogspot.com

291.-"Yo hija, Yo madre, Yo abuela, Yo nomás, Yo sola"
1993, www.carla-rippy.blogspot.com

292.-"El laberinto" 1993 Grafito / papel, s / m., www.carla-rippy.blogspot.com

293.-"Cinco Historias" 1993 (5 imágenes), Grafito y prismacolor / papel, c/u 50 x
50 cm. (cinco pensamientos o historias intercambiables), www.carla-rippy.blogspot.com

294.-"Adán y Eva" 1995 Grafito / papel, s / m, COLECCIÓN PARTICULAR, www.replica21.com 295.-
"La mujer del Torero" 2004 Grabado / papel, 30 x 30, Edición XXVII / XXX, www.geocities.com

296.-"MEA CULPA(Los 7 pecados: Homenaje a Posada)" 2006, Grafito / papel, 57 x 94cm., OBRA EN CUSTODIA
DEL ÁREA CENTRAL DEL SAT ASIGNADA POR SORTEO AL ESTADO DE COLIMA

MONICA MAYER
pensamientos, mis fantasías" 1977

297.-"A veces me dan miedo mis

298.-"Novela Rosa o Me agarro del arquetipo" 1987 Grafito, fotocopias,
transferencias, tintas y recortes / papel, (La pieza cuenta con 14 series donde Mayer es siempre la protagonista)

299.-"Códices" 1999 Gráfica digital / papel

300.-"La ultima, Mi vientre" 1987, Mixta / papel

MARIANELA DE LA HOZ

301.-“El tiempo dará lo que le

da la gana” 2001 Tempera de huevo / madera, Primer Coloquio Arte y Genero, Memoria, Instituto Nacional de las Mujeres.

302.-“Música acuática bajo la regadera sensual” 2001 Tempera de huevo / madera, Primer Coloquio Arte y Genero, Memoria, Instituto Nacional de las Mujeres.

303.-“Mamá bondad, Papá severidad” 2004, Tempera de huevo / madera, 3.7” x 3.3” in. www.thinkingaboutart.blogs.com

304.-“Fornicación Pensante” 2004, Temple de huevo / masonite, s / m, www.siicsalud.com

305.-“Camina aparentemente libre” 2005, Tempera de huevo / madera, 4.5 x 2.7” www.thefrasergallery.com

306.-“Nunca he sido Niña, siempre Vieja, Arrugada y fea” s / f, Tempera de huevo / madera, 4.7” x 2.3” in., www.thinkingaboutart.blogs.com

307.-“Demencia Excremencial” 2005, Tempera de huevo / madera, 15.7 x 6.1 cm. www.artnet.com

308.-“La muñeca en el Espejo” 2006, Tempera de huevo / madera, 4.2” x 3.8” in. www.virginiamiller.com

MAGALI LARA

309.-“La respiración de las rosas amarillas”

1986, Acrílico / tela, 180 x 180 cm., www.artnet.com

310.- “Interior” 1987, Óleo y collage / tela, 149.2 x 149.2 cm., www.artnet.com

1997-98, Mixta / papel, s / m, www.magalilara.com.mx

312.- “Sàtori” 2002

(La pregunta 3.9) 2002, Tapiz, 307 x 245 cm., [www.](http://www.magalilara.com.mx)

[magalilara.com.mx](http://www.magalilara.com.mx)

(La punta de la lengua 4.2) 2002, Tapiz, 260 x 205 cm., www.magalilara.com.mx

(La punta de la lengua 4.3) 2002, Tapiz, 265 x 193 cm., [www.](http://www.magalilara.com.mx)

[magalilara.com.mx](http://www.magalilara.com.mx)

313.- “Mi versión de los hechos” 2005

(Escatología

de los sentimientos), www.museosdemexico.org

(El don de la Belleza), www.museosdemexico.org

(Historias de Casa), www.museosdemexico.org

org



MONICA CASTILLO

314.-

“Autorretrato mimético” 1997, Óleo / tela, 58 x 54 cm., GALERIA OMR, www.galeriaomr.com

315.- **“Autorretrato con señas particulares”** 1993, Óleo / tela, s / m., www.pagina12.com

316.- **“Autorretrato en tareas”** 1994, Óleo / tela, 80 x 70 cm., COLECCIÓN FARCO-GUADALAJARA, CORTESIA GALERIA ENRIQUE GUERRERO, www.absolutearts.com

317.- **“El descanso I”** 1994, Óleo / tela, 60 x 80cm., COLECCIÓN CHRISTIES NEW YORK www.artnet.com

318.- **“La Venus ensalsada”** 1987, Óleo / tela, s / m., www.pagina12.com

com

319 **“El descanso II”** 1994, Óleo / tela,

60 x 80cm., COLECCIÓN ANDRÉS BLASTEIN www.museoblaisten.com

320.- **“Composición”** 1996, Mixta / maleta, 32.7 x 52.4 x 12.1 cm., COL. CHRISTIES NEW YORK www.artnet.com

321.- **“Alfabeto”** 1996, Óleo / tela, s / m., www.pagina12.com

322.- **“Autorretrato como cualquiera”** 1997, Óleo / tela, 50 x 70cm., COLECCIÓN GALERIA OMR, MEXICO, www.galeriaomr.com

DULCE MARIA NUÑEZ

323.- **“Gótico Mexicano”** 1987, Óleo / lamina de cobre y madera, 68.5 x 47.5 cm., COLECCIÓN PARTICULAR, MONTERREY, MEXICO, [Catalogo: Mito y Magia en América-Los Ochenta, Pág. 288-MARCO](#)

324.-

“Linaje, Amorcito corazón y Mujer dormida” (tríptico) 1987, [Figuraciones y desfiguros de los 80](#), Luis Carlos Emerich

325.- **“La caravana”** 1986,

[Figuraciones y desfiguros de los 80](#), Luis Carlos Emerich

326.- **“Parientes cercanos”** 1989, Óleo y collage /

madera, 79.5 x 59.5 cm., COLECCIÓN JAIME Y PATRICIA RIESTRA, CIUDAD DE MEXICO, [Catalogo: Mito y Magia en América-Los Ochenta, Pág. 287- MARCO](#)

327 **“Homenaje**

a María Izquierdo” 1989, Esmalte / lamina de cobre, 120 x 80.5 cm., COLECCIÓN PARTICULAR, MONTERREY, MEXICO, [Catalogo: Mito y Magia en América-Los Ochenta, Pág. 290-MARCO](#)

GEORGINA QUINTANA

328.- **“Simbiosis”** 1986, Óleo / tela, 94 x 127 cm., VENDIDO EN SOTHEBYS NUEVA YORK A COLECCIONISTA PARTICULAR EN 1994, www.georginaquintana.com

329.- **“El abismo”** 1987, Óleo / tela, 125 x 190 cm., www.georginaquintana.com

330.- **“Gramófono y Maquina”** 1987, Óleo / tela, 100 x 125 cm., www.georginaquintana.com

331.- **“Ciclo digestivo”** 1987, Óleo y madera / tela, 174 x 144 cm., www.georginaquintana.com

332.-“Los juguetes Olvidados” 1988, Collage y Óleo /

tela, 124 x 143 cm., www.georginaquintana.com

ROCIO MALDONADO

333.- “Sin titulo (La Victoria)” 1987, Acrílico

/ tela, 145 x 170 cm., **COLECCIÓN RIVENDELL, NUEVA YORK, EUA**, [Catalogo: Mito y Magia en América-Los Ochenta](#), Pág. 271-
MARCO

334.-“Nacimiento de Venus” 1987, Mixta / tela y madera, 199 x 164 x 16 cm., [Catalogo: Mito y Magia en América-Los Ochenta](#),
Pág. 269-MARCO

335.-“Sirena” 1985, Óleo / tela, 160 x 140 cm.,

www.artnet.com

336.-“Las dos hermanas, virgen de barro” 1986, Acrílico y collage / tela, 145 x 170 cm., **COLECCIÓN RIVENDELL, NUEVA YORK, EUA**, [Catalogo: Mito y Magia en América-Los Ochenta](#), Pág. 270-MARCO

337.-

“Los sentidos nos ayudan a sobrevivir los sentidos” (7 paneles) 1996, Litografía, 15 ½ x 8 ¾ in. c / u, 15 ½ “ x 77”, ED. 40., www.fauxpop.com

PATRICIA SORIANO

338.- “Nostalgia de tu partida” 1992,

339.-“El amor es como un perro

rabioso” 1992, Óleo / tela, 120 x 140 cm., **COLECCIÓN ANDRES BLASTEIN**, www.museoblaisten.com

340.-“Epidermis cotidianas” 2004 (Uno de los paneles del Políptico de 7 piezas), www.replica21.com

341.-“Especie de lamento adolescente” 1996, Óleo / madera, 25 x 25 cm., www.conaculta.gob.mx

ROWENA MORALES

342.-“¿En donde la tormenta?” 1985,

343.-“Antípodas” (Límites y territorios)

1992, www.fractal.com.mx

344.-“Carta a Doña Brites” 1982

ROCIO CABALLERO

345.-“La sorda

resonancia de las caracolas” 1992, Óleo / tela, 200 x 250 cm. www.clon.uam.mx

346.-“Las alas del deseo” 1996, Mixta / lona, 140

x 160 cm., www.clon.uam.mx

347.-“Con un

piquetito” 1992, Óleo / tela, 120 x 90 cm., www.clon.uam.mx

348.-“Pecados del alma” 1993, Acrílico / tela, 140 x 100 cm., www.clon.uam.mx

349.-“Virgenia y la Familia” 2003, Mixta / lona, 100 x 80 cm., **COL. OSCAR ROMAN** www.mexico-arte.com

350.-

“La resonancia del murmullo” 2000, Mixta / lona, 180 x 140 cm., www.mexico-arte.com

351.-“Hasta las entrañas de tu ser”

1991, Mixta / lona, 170 x 140 cm., www.mexico-arte.com

PATRICIA TORRES

352.- “Abriendo” 1999, Dibujo, tinta / papel, 75 x 55

cm. **ACERVO PATRIMONIAL DE LA SHCP** www.shcp.gob.mx

353.-“Hisopo” 2005, Óleo / tela, 80 x 80 cm., **INSTITUTO CULTURAL DE AGUASCALIENTES** www.shcp.gob.mx

/ tela, 120 x 120 cm., MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE AGUASCALIENTES, www.shcp.gob.mx355.-“Excretando” s / f, Óleo / tela, 100 x 100 cm., www.patriciatorres.com

356.-

“Completamente de lado” s / f, Óleo / tela, 100 x 100 cm., www.patriciatorres.com

357.-“Todo esta conectado” 2006, Óleo / tela , 120 x 120 cm.,

ACERVO PATRIMONIAL DE LA SHCP, www.patriciatorres.com

CLAUDIA MENDEZ – MODELOS PICTÓRICOS

“Esta que vez...” 2006, Mixta

/ tela, 130 x 130 cm. COLECCIÓN PRIVADA

“La poesía soy Yo”2006, Óleo / tela, 100 x 130 cm., COLECCIÓN PRIVADA DEL PARTIDO ACCION NACIONAL.

“Pulsación de la media luna” 2005, Mixta / tela, 100 x 100 cm.

“Violeta” 2005, Óleo / tela, 130 x 130 cm.

“¡Tanto he

Callado!” 2004, Óleo / tela, 120 x 120 cm. OBRA SELECCIONADA EN EL ENCUENTRO IBEROAMERICANO DE MUJERES EN EL ARTE 2005, EXHIBIDA EN EL PALACIO DE BELLAS ARTES.

“Santa Rita y sus fieles” 2004, Óleo / tela , 90 x 110 cm.

“La Diosa que rompió con el pasado” 2004, Óleo / tela, 90 x 110 cm. OBRA SELECCIONADA EN PREMIO POR EL ARTE CONTEMPORÁNEO, FLORENCIA-ITALIA.

“Alquimia del dolor”2003, Óleo / tela, 90 x 110 cm.

“Viaje de Placer” 2003, Óleo / tela, 115 x 80 cm., COLECCIÓN PARTICULAR - VRIM DE MÉXICO.

“Solo de noche” 2003, Óleo / tela, 100 x 70 cm.

”Silencio y Tiempo”2002, Óleo / tela / madera, 115 x 80 cm.

“Perversión al amanecer” 2002, Mixta / tela, 115 x 80 cm.

_ “¡Es una farsa!” 2002, Óleo / tela, 90 x 120 cm.

“Alejandra se

descubre” 2001, Óleo / madera, 100 x 120 cm.

”Energía Dividida”2001,

Óleo / tela, 125 x 130 cm. OBRA SELECCIONADA PARA EXPOSICIÓN SOL EN MOVIMIENTO, EXHIBIDA EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO EN CUENCA-ECUADOR.

_ “Yo la que elige (entre dos amores)” 2001, Óleo / tela, 105 x 70 cm.

“Amantes” 2001,

Óleo / tela, 90 x 80 cm., COLECCIÓN PRIVADA, NUEVA YORK.

“Entrega” 2000, Óleo / tela, 100 x 100 cm.

OBRA SELECCIONADA EN EL ENCUENTRO IBEROAMERICANO DE MUJERES EN EL ARTE 2001, EXHIBIDA EN EL PALACIO DE BELLAS ARTES.

“Metamorfosis” 2000, Óleo / tela , 120 x 130 cm. OBRA SELECCIONADA PARA ILUSTRAR LA CAMPAÑA UNA VIDA SIN VIOLENCIA-COMISION NACIONAL DE LA MUJER 2000.

”El dolor de Sebastiana”2000, Óleo / tela, 110 x 120 cm

CLAUDIA MENDEZ – ANÁLISIS DE OBRA

“Fotografía Claudia Méndez” 2005, Plata / gelatina, **COLECCIÓN Y AUTORIA DE JOSE LUIS A. SALMERON.**_____

“La Diosa que rompió con el pasado” 2004, Óleo / tela, 90 x 110 cm. **OBRA SELECCIONADA EN PREMIO POR EL ARTE CONTEMPORÁNEO, FLORENCIA-ITALIA.**_____

“Alquimia del dolor”2003, Óleo / tela, 90 x 110 cm._____

“Santa Rita y sus fieles” 2004, Óleo / tela , 90 x 110 cm._____

“¡Tanto he Callado!” 2004, Óleo / tela, 120 x 120 cm. **OBRA SELECCIONADA EN EL ENCUENTRO IBEROAMERICANO DE MUJERES EN EL ARTE 2005, EXHIBIDA EN EL PALACIO DE BELLAS ARTES.**_____

“Amantes” 2001, Óleo / tela, 90 x 80 cm., **COLECCIÓN PRIVADA, NUEVA YORK.**

“Solo de noche” 2003, Óleo / tela, 100 x 70 cm.