

The background of the cover is a painting of a woman in a bathtub. She is leaning back, her head tilted, with her eyes closed. Her skin is a warm, orange-brown color. A silver showerhead is visible on the left, spraying water. The bathtub is white, and the background wall is a light greenish-blue.

**CUERPO, DESNUDO Y EROTISMO EN LA PINTURA
FIGURATIVA ACTUAL HECHA POR MUJERES.
Los casos de Marlene Dumas y Jenny Saville**

María Isabel Andrés Fernández

Tesis doctoral dirigida por Rocío Sacristán Cuadrón
y Salvador Haro González

Programa de doctorado Estudios Avanzados en Humanidades.
Facultad de Bellas Artes. Universidad de Málaga.
Departamento de Arte y Arquitectura.
2023





DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

Dña. MARÍA ISABEL ANDRÉS FERNÁNDEZ.

Estudiante del programa de doctorado ESTUDIOS AVANZADOS EN HUMANIDADES de la Universidad de Málaga, autor/a de la tesis, presentada para la obtención del título de doctor por la Universidad de Málaga, titulada: CUERPO, DESNUDO Y EROTISMO EN LA PINTURA FIGURATIVA ACTUAL HECHA POR MUJERES. LOS CASOS DE MARLENE DUMAS Y JENNY SAVILLE.

Realizada bajo la tutorización de SALVADOR HARO GONZÁLEZ y dirección de SALVADOR HARO GONZÁLEZ Y ROCÍO SACRISTÁN CUADRÓN.

DECLARO QUE:

La tesis presentada es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, conforme al ordenamiento jurídico vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo.

Igualmente asumo, ante a la Universidad de Málaga y ante cualquier otra instancia, la responsabilidad que pudiera derivarse en caso de plagio de contenidos en la tesis presentada, conforme al ordenamiento jurídico vigente.

En Málaga, a 27 de MAYO de 2023

Fdo.: MARÍA ISABEL ANDRÉS FERNÁNDEZ Doctoranda	Fdo.: SALVADOR HARO GONZÁLEZ Tutor y director de tesis
Fdo.: ROCÍO SACRISTÁN CUADRÓN Directora de tesis	



En calidad de tutor y directores académicos de la tesis doctoral titulada *Cuerpo, desnudo y erotismo en la pintura figurativa actual hecha por mujeres. Los casos de Jenny Saville y Marlene Dumas*, realizada por María Isabel Andrés Fernández dentro del Programa de Doctorado "Estudios Avanzados en Humanidades", en su línea 2, "Arte", de la Universidad de Málaga,

INFORMAMOS

Que el trabajo de investigación parte de un planteamiento original por parte de la autora, abordando un tema de especial relevancia dentro del campo del estudio del arte contemporáneo, la concepción de la mujer como protagonista de la composición en cuanto a elemento pasivo y el cambio de paradigma en cuanto a la mujer como creador y sujeto activo de nuevas realidades artísticas. Los cambios sociales experimentados en los últimos años, han puesto en valor el contenido de la tesis presentada por la autora. El desarrollo de su investigación ha sido argumentado sobradamente por la evolución social en este campo desde el inicio y desarrollo de la misma, lo que supone un espacio de construcción de nuevas realidades y puesta en valor de los cambios sociales que hemos experimentado hasta el momento de la presentación de la investigación.

Que la metodología de investigación utilizada en esta tesis es rigurosa y está en concordancia con los objetivos y necesidades del estudio.

Que la investigación está respaldada por aportaciones de alta calidad tanto en el aspecto teórico como en el ámbito de la práctica artística experimental. La autora ha demostrado un sólido conocimiento del tema y ha logrado articular de manera coherente y fundamentada las ideas clave en su estudio. Asimismo, las prácticas artísticas experimentales realizadas han sido fundamentales para explorar y ampliar la comprensión de los conceptos abordados. Ambos ámbitos, la investigación teórica y la práctica artística, han sido avalados con la publicación de artículos y participación en exposiciones artísticas.

En base a lo anterior, consideramos que la tesis doctoral de María Isabel Andrés Fernández cumple con los requisitos exigidos para su presentación y evaluación. Avalamos su lectura y defensa como tesis doctoral, ya que creemos firmemente en la relevancia de este trabajo y en la contribución significativa que supone para el campo de estudio del arte contemporáneo, así como para la línea de investigación específica del programa de doctorado.

Firmado, en Málaga a 8 de junio de 2023:

Dr. Salvador Haro González

Dra. Rocío Sacristán Cuadrón

Tutor y director
Departamento de Arte y Arquitectura
Universidad de Málaga

Directora
Departamento de Arte y Arquitectura
Universidad de Málaga





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTORA: María Isabel Andrés Fernández

 <https://orcid.org/0000-0002-0541-9009>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

CUERPO, DESNUDO Y EROTISMO EN LA PINTURA FIGURATIVA ACTUAL HECHA
POR MUJERES. LOS CASOS DE MARLENE DUMAS Y JENNY SAVILLE

María Isabel Andrés Fernández

Tesis dirigida por Salvador Haro González y Rocío Sacristán Cuadrón

Programa de doctorado Estudios Avanzados en Humanidades.

Departamento Arte y Arquitectura. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Málaga.

2023

Agradecimientos

A mis directores, Rocío Sacristán y Salvador Haro, por guiarme y acompañarme en este proyecto.

A Mario, por no dejarme tirar la toalla en los momentos difíciles.

A mis padres, por su apoyo.

A Sofía Martínez, por su confianza en el proyecto artístico que acompaña esta tesis y por su labor de difusión a través de Galería Leucade.

Resumen

Esta tesis se ocupa de pintura figurativa actual (desde los años sesenta del siglo XX hasta los años veinte del S XXI), cuya temática es el cuerpo humano, realizada por mujeres, tomando como casos de estudio la obra de Jenny Saville y Marlene Dumas. Partimos de la hipótesis de que el sexo no condiciona la creación artística estilística, estética ni cualitativamente. Sin embargo, dentro de la pintura figurativa podemos encontrar algunas especificidades temáticas, motivadas por la insatisfacción de muchas artistas con interpretaciones previas del cuerpo femenino, las identidades que se expresan a través de él, y los procesos inherentes a su rol reproductivo, o como respuesta a la presión social que se establece sobre las mujeres para que regulen sus cuerpos y su sexualidad de acuerdo a determinadas normas, distinta a la que se ejerce sobre los hombres y normalmente más opresiva. Para someter a prueba la hipótesis, se han examinado conceptos relevantes en este contexto, como feminismo, cuerpo, desnudo, sexo y género, y su desarrollo en la obra de diversos/as artistas, para después pasar a un análisis de la obra de las dos artistas tomadas como objeto de estudio, Marlene Dumas y Jenny Saville, a través de cuatro ejes temáticos: técnica y estilo, erotismo, maternidad y decadencia. Hemos escogido estos cuatro tras una revisión de la bibliografía sobre ambas artistas en la que se pudo comprobar que son aspectos de su producción que se relacionan frecuentemente con su condición de mujeres, o se interpretan de acuerdo a determinados estereotipos de género. Se trata de una investigación de tipo cualitativo, pues partimos de la observación de la obra y métodos de trabajo de artistas contemporáneas, para posteriormente, interpretar estos datos. Algunos de los conceptos, además se han sometido a práctica artística experimental.

Palabras clave

Cuerpo, desnudo, erotismo, mujeres, pintura contemporánea, pintura figurativa.

Abstract

This thesis deals with contemporary figurative painting (from the sixties of the 20th century to the 20s of the 21st century), whose theme is the human body, carried out by women, taking the artwork of Jenny Saville and Marlene Dumas as case studies. We begin with the hypothesis that sex does not condition artistic creation stylistically, aesthetically or qualitatively. However, within figurative painting made by women we can find some thematic specificities, motivated by the dissatisfaction of many artists with previous interpretations of the female body, the identities that are expressed through it, and the processes inherent to its reproductive role, or as a response to the social pressure on women to regulate their bodies and their sexuality according to certain norms, different from that exerted on men and normally more oppressive. To test the hypothesis, relevant concepts in this context have been examined, such as feminism, the body, nude, sex and gender, and their development in the work of several artists, to then proceed to an analysis of the work of the two artists taken as the object of study, Marlene Dumas and Jenny Saville, through four thematic areas: technique and style, eroticism, motherhood and decadence. Those areas have been chosen after a review of the bibliography on both artists in which we could verify that those are aspects of their production that have been frequently related to their status as women, or have been interpreted according to certain gender stereotypes. We use a qualitative research methodology, since we start from the observation of the paintings and work processes of contemporary artists, to later interpret this data. Some of the concepts have also been subjected to experimental artistic practice.

Keywords

Body, nude, eroticism, body, women, contemporary painting, figurative painting.

Lista de contenidos

1. Introducción.....	1
1.1. Descripción general de la tesis. Acotación y justificación del tema de estudio.....	1
1.2. Definición de conceptos y consideraciones previas	5
1.2.1. Figuración	5
1.2.2. Sexo y género	6
1.2.3. El sexo en el arte	15
1.3. Estado de la cuestión	26
1.3.1. Revisión de la bibliografía específica	26
1.3.1.1. Textos sobre el papel de las mujeres en el arte.....	26
1.3.1.2. Sobre cuerpo, desnudo y erotismo en el arte	28
1.3.2. Aspectos menos estudiados.....	33
1.4. Hipótesis de trabajo.....	34
1.5. Objetivos	35
1.6. Metodología y plan de trabajo.....	36
2. Marco teórico. El cuerpo en el arte feminista y de mujeres.....	39
2.1. Introducción histórica al feminismo	41
2.1.1. Primera ola. Feminismo moderno.....	43
2.1.2. Feminismo de segunda ola. Feminismo radical, cultural, socialista y de la diferencia. Feminismo posmoderno	45
2.1.2.1. Feminismo de la igualdad.....	46
2.1.2.2. Feminismo de la diferencia.....	47
2.1.2.3. Feminismo posmoderno.	54

2.1.3. Tercera y cuarta ola feministas	56
2.2. Cuerpo y feminismo.....	59
2.3. El cuerpo en el arte feminista	64
2.3.1. Años sesenta y setenta. Inicios del arte feminista de segunda ola y de la posmodernidad artística	65
2.3.1.1. Body art y performance.	71
2.3.1.2. La pintura de desnudo.....	79
2.3.1.3. Esencialismo, iconología vaginal y tradiciones artesanales. .	83
2.3.2. Años ochenta. Posestructuralismo y psicoanálisis	89
2.3.3. Las guerras culturales	97
2.3.4. Años noventa en adelante. Tercera ola, postfeminismo	101
2.3.5. España. Pintura y feminismo de segunda y tercera ola.....	115
3. Estudio de la representación pictórica del cuerpo en la obra de Marlene Dumas y Jenny Saville.....	127
3.1. Introducción a los casos de estudio	127
3.1.1. Marlene Dumas. Introducción biográfica y trayectoria artística..	129
3.1.2. Jenny Saville. Introducción biográfica y trayectoria artística.....	143
3.2. Estilo y diferencia sexual	158
3.2.1. Técnica y estilo en la obra de Marlene Dumas.....	162
3.2.2. La técnica del óleo en la obra de Jenny Saville	174
3.2.3. Técnica y estilo más allá de la división por sexos.....	187
3.4. Erotismo	188
3.2.4. Desnudo, arte y placer visual	188
3.2.5. El erotismo en la obra de Marlene Dumas.....	192
3.2.6. El erotismo en la obra de Jenny Saville.....	209
3.2.7. Expandiendo el concepto de desnudo erótico	217

3.3. La maternidad como tema en la pintura contemporánea	218
3.3.1. Arte, feminismo y maternidad	218
3.3.2. La maternidad en la obra de Jenny Saville	229
3.3.3. La maternidad en la obra de Marlene Dumas.....	240
3.3.4. Desmitificando la maternidad	247
3.4. La decadencia del cuerpo, enfermedad y muerte en la pintura contemporánea. Jenny Saville y Marlene Dumas.....	250
3.4.1. Abyección y Thanatos en el arte	250
3.4.2. Cuerpos sin vida en la obra de Marlene Dumas	253
3.4.3. Cirugía, enfermedad y muerte en la obra de Jenny Saville.....	271
3.4.4. El trauma como impulso creativo independiente del género.....	285
4. Conclusiones.....	287
4.1.1. Técnica y estilo	289
4.1.2. Erotismo	292
4.1.3. Maternidad	294
4.1.4. Decadencia, enfermedad y muerte.....	296
4.1.5. Conclusión final.....	297
Bibliografía	299
Anexo. Creación artística experimental	320

1. Introducción

1.1. Descripción general de la tesis. Acotación y justificación del tema de estudio.

Esta tesis se ocupa de la pintura cuyo tema es la representación del cuerpo humano realizada por mujeres desde los años sesenta del siglo XX a la actualidad, en el entorno cultural occidental.

El tema de esta investigación deriva de la práctica artística de la autora, centrada en la representación pictórica de la figura humana, como medio de explorar distintos aspectos de la intimidad femenina y el deseo, abordado desde el punto de vista de la experiencia personal.

Como es sabido, tradicionalmente, en la representación de la figura humana, especialmente en el género del desnudo, el papel creativo ha sido destinado a los hombres, relegando a las mujeres a la función pasiva de objeto de representación. Así, en el libro de Kenneth Clark *El Desnudo. Un estudio de la forma ideal* (Clark, 1981), una de las obras básicas de referencia sobre este tema, el autor realiza un estudio del desnudo tanto masculino como femenino a lo largo de la historia del arte occidental, hasta el siglo XX en el que todos los artistas que menciona son varones. Otro influyente teórico, John Berger, en su libro *Modos de ver* (Berger, 1980), considera el desnudo artístico como una forma de dominación en la que un artista, varón, convierte en mercancía al sujeto representado, normalmente una mujer, para disfrute de un espectador que se presupone de género masculino. El que ninguno de los dos autores se plantee la posibilidad de que las mujeres pinten a otras mujeres u hombres desnudos no es extraño, pues, como señala Linda Nochlin en su célebre artículo “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” (Nochlin, 1971), hasta finales del S. XIX las mujeres no tuvieron acceso al aprendizaje con modelos desnudos por motivos morales. Al privárseles del trabajo con modelos del natural, las mujeres difícilmente podían enfrentarse a las grandes composiciones históricas y mitológicas, teniendo que

conformarse con los géneros considerados en la época como “menores” de la pintura de retrato, paisaje o naturaleza muerta. Cuando finalmente las mujeres lograron acceso al aprendizaje del desnudo en las academias y centros oficiales de enseñanza, a finales del S. SXIX, la llegada de las vanguardias y el desarrollo de la fotografía ya habían relegado la representación pictórica del cuerpo a un lugar secundario dentro del arte contemporáneo, y no volvería a adquirir cierta importancia hasta su recuperación reciente en el marco de la posmodernidad.

El propósito inicial de esta tesis era el de investigar cómo los pintores contemporáneos, independientemente de su género, han abordado la representación del cuerpo humano desde diferentes perspectivas, tanto conceptuales como poéticas o narrativas. Sin embargo, al profundizar sobre esta cuestión, pronto se hizo evidente el vínculo entre la recuperación del cuerpo como tema en la pintura contemporánea y los esfuerzos de las mujeres por representar su cuerpo y su sexualidad en sus propios términos, en el contexto del feminismo de segunda ola (Owens, 1983). El cuerpo es un tema que va a estar muy presente en el arte feminista, aunque no sólo en él. Si bien en los inicios del arte feminista muchas artistas prefieren trabajar con nuevos medios, como fotografía, vídeo o performance, al asociar la pintura a la “tradición patriarcal”, también encontramos pintoras, como Paula Rego o Silvia Sleigh, que utilizan técnicas tradicionales para cuestionar estereotipos de género presentes tanto en la historia del arte como en los medios de comunicación. Actualmente, varias de las artistas más cotizadas internacionalmente trabajan la figura humana por medio de la pintura, con menor o mayor grado de naturalismo, entre ellas, Jenny Saville, Marlene Dumas, Cecily Brown, Lita Cabellut y Njideka Akunyili Crosby. Si bien muchas de estas artistas no se identifican directamente con el feminismo, las oportunidades profesionales de las que se han beneficiado, para formarse, exponer y ser reconocidas, impensables para las generaciones anteriores, no habrían sido posibles sin los logros previos de este movimiento.

Aunque lentamente, las mujeres se están incorporando al mundo del arte profesional. Además, con pleno acceso al género del desnudo, que les había estado vetado históricamente, hasta finales del s. XIX, en la enseñanza artística. Cabe esperar que, al tratar temas como el cuerpo humano, identidades de género y erotismo, las creadoras puedan aportar una visión distinta a la tradicional.

Con esta investigación se pretende dar respuesta a la pregunta de si, efectivamente, al representar pictóricamente el cuerpo humano, las artistas contemporáneas han conseguido algo distinto de la tradición previa y de lo producido por sus contemporáneos varones o, por el contrario, como afirman sus detractores, se trata de una simple repetición de esquemas previos ya superados. Nos interesa analizar en qué medida la representación pictórica del cuerpo humano en el arte contemporáneo está condicionada, si es que lo está, por el sexo de las artistas que se han aproximado a esta temática.

Este tema es tan amplio que podría dar lugar no a una, sino a varias tesis. En lugar de acometer una tarea enciclopédica, que supondría un estudio comparativo de una muestra lo suficientemente amplia de artistas de ambos sexos, hemos optado por escoger como método de investigación el de *estudio de casos*. Entre las posibles opciones, se decidió escoger como casos de estudio la obra de Jenny Saville y Marlene Dumas, debido al reconocido prestigio internacional de ambas artistas, y al hecho de que su pintura trata casi en exclusiva sobre el cuerpo humano. Por supuesto, al haber escogido este método de estudio no podremos hacer generalizaciones, ni lo pretendemos. Pero lo que sí nos permite este método es poner a prueba con ejemplos concretos ciertas ideas preconcebidas sobre cómo las mujeres representan pictóricamente ciertas experiencias relativas a su experiencia corporal y su sexualidad, y en qué medida el sexo determina la creación artística.

A pesar de la diferencia de edad, las artistas escogidas como caso de estudio comienzan a ser conocidas en fechas similares: Marlene Dumas a mediados de los ochenta, Jenny Saville en los noventa. Sin embargo, para comprender su obra,

necesitamos entender el contexto previo en que se origina. Es por ello que la tesis comienza con una descripción general de la evolución del arte realizado por mujeres desde los años sesenta, momento en que se recuperan el lenguaje figurativo y el cuerpo como tema en el arte contemporáneo, coincidiendo con los inicios del feminismo de segunda ola y el arte feminista. También se relaciona la obra de las artistas tomadas como caso de estudio con la de autores varones contemporáneos con los que presentan similitudes estilísticas o temáticas.

Esta es una tesis sobre pintura y no sobre política o teoría social, pero si queremos comprender muchas de las obras que analizaremos es inevitable acudir también a la teoría del feminismo, como marco en que muchas de ellas cobran sentido. Arte de mujeres y arte feminista no son equivalentes, y algunas de las artistas que se mencionan no se autodefinen como feministas o no tienen una intención política explícita, pero esto no quiere decir que no podamos relacionar su obra y su recepción, o las condiciones que posibilitan su creación, con este movimiento, pues la creación y la recepción del arte no son ajenos al entorno cultural y político en que se producen. En cuanto a los casos de estudio escogidos, el arte de Jenny Saville, por lo menos el de su primera época, tiene un claro propósito feminista, declarado por la autora. El arte de Marlene Dumas, en cambio, no lo tiene, aunque ella se declare, personalmente, como feminista. Sin embargo, se han realizado interpretaciones feministas de su obra.

Así pues, resumiendo, esta tesis se ocupa de pintura figurativa actual (desde los años sesenta del siglo XX hasta los años veinte del S XXI), cuya temática es el cuerpo humano, realizada por mujeres, tomando como casos de estudio la obra de Jenny Saville y Marlene Dumas, a través de cuatro ejes temáticos: estilo y técnica, erotismo, maternidad, trauma.

Antes de seguir, pasaremos a definir qué es la pintura figurativa, y a qué nos referimos cuando hablamos de mujeres, porque, aunque este último parece un concepto muy obvio, no lo es tanto.

1.2. Definición de conceptos y consideraciones previas

1.2.1. Figuración

Según el Diccionario de la Real Academia Española (Real academia de la Lengua Española, 2014), **arte figurativo** es aquel “que se ciñe a la representación de seres o cosas concretos del mundo real”.

Félix de Azúa define así el término “figurativo”:

FIGURATIVO. Dícese de toda pintura, escultura o, en general, representación compuesta *para la vista*, en la que aparecen figuras de hombres, mujeres, niños, animales, vegetales, minerales, paisajes, los fenómenos meteorológicos a ellos asociados, utensilios, objetos naturales y artificiales, en fin, los seres orgánicos e inorgánicos cuyos nombres se encuentran en los diccionarios. Es imposible representar figurativamente lo que no se encuentra en los diccionarios. Ese es el motivo de la invención de la pintura no figurativa.

Lo no figurativo (que en ocasiones se confunde con lo abstracto) ocupa el indescriptible espacio que rodea a los entes citados en el párrafo anterior, aquellos que escapan a los diccionarios (De Azúa, 2002, 154).

El arte figurativo no utiliza necesariamente estilos de representación naturalistas. La representación de objetos o seres reales se puede esquematizar, abstraer, deformar en mayor o menor grado con fines expresivos o estéticos. También pueden representarse objetos, lugares y seres imaginarios que no existen en la realidad. Estilos figurativos no naturalistas son, por poner ejemplos, el expresionismo, el cubismo, el surrealismo, o estilos posteriores como la transvanguardia italiana y el neoexpresionismo. La pintura de Francis Bacon es figurativa, porque representa una realidad exterior, pero no naturalista.

Podría suponerse que cualquier obra cuyo tema sea la representación del cuerpo humano, al representar un objeto del mundo real, ha de ser figurativa. En realidad, no

es así, la figuración implica cierto grado de analogía con la realidad, aunque no tenga por qué llegar al naturalismo. Pero a la realidad se puede aludir por otros medios, a través de símbolos. Por ejemplo, si un artista conceptual escribiera un texto con la palabra “cuerpo” y la expusiera como arte, estaría aludiendo a una realidad con medios no figurativos. La artista Mary Kelly, en su *Documento Postparto (1973-1979)*, consigue representar la relación entre madre e hijo sin representar directamente ni una mujer ni un niño, sino a través de restos tales como pañales usados y apuntes sobre el desarrollo del niño. Así pues, no todo el arte que trata sobre el cuerpo es figurativo. Por acotar, y no convertirla en inabarcable, esta tesis trata solamente sobre arte figurativo, aquel que representa cosas reales, en este caso el cuerpo, con un cierto grado de analogía visual con la realidad, y no a través de medios simbólicos o puramente conceptuales.

1.2.2. Sexo y género

Paradójicamente, a pesar de que en la tesis hablamos en general de la obra de artistas mujeres, no consideramos que exista un “arte femenino” como categoría uniforme y separada de la evolución general del arte contemporáneo. Aunque, si hablamos del cuerpo y su representación, es cierto que ciertas vivencias corporales sólo pueden ser experimentadas en primera persona por alguien de un sexo determinado (menstruación, embarazo, parto, menopausia), y posiblemente, la forma de entender la belleza o el erotismo no sea la misma entre un artista varón y una artista mujer, por lo que, si esto fuese así, sería de esperar encontrar algunas diferencias en la forma de representar el cuerpo entre un hombre y una mujer. Pero, para empezar, ni siquiera la separación de la humanidad en dos grupos separados por su sexo está tan clara. Así que, para tratar de comprender a qué nos referimos cuando hablamos de “mujeres”, comenzaremos definiendo los conceptos de sexo y género:

En la actualidad se diferencia entre sexo, como división biológica hombre-mujer, y género, como conjunto de rasgos asociados social y culturalmente a un sexo

determinado, que se definen como “feminidad” o “masculinidad”. Estas categorías se amplían con la inclusión de andróginos e indiferenciados (García Leiva, 2005, 6).

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define sexo como “condición orgánica, masculina o femenina, de los animales y las plantas”. El sexo biológico en principio está determinado por los cromosomas y por la diferente proporción de hormonas sexuales, que son las que condicionan la aparición de diferentes características anatómicas entre hombres y mujeres a lo largo del desarrollo. Normalmente, cuando la vigésimo tercera pareja de cromosomas de una persona es XY, esta desarrollará gónadas masculinas (testículos) y características sexuales masculinas. Si la pareja es XX, desarrollará gónadas femeninas (ovarios), y características sexuales femeninas. Sin embargo, esto no siempre es así. Existe en torno a un 1% de la población que no puede adscribirse claramente a ninguno de los dos sexos, pues presentan una discrepancia entre el sexo genético, el de la gónada y el de los genitales. Son los llamados intersexuales (Ainsworth, 2015). Por ello, la determinación del sexo biológico no siempre es tan sencilla. En el campo del deporte, actualmente, tanto el Comité Olímpico Internacional (COI) como la Asociación Internacional de Atletismo (IAAF) utilizan como prueba de diferenciación los niveles de testosterona. La mayor proporción de testosterona en los hombres que en las mujeres es la responsable de un mayor desarrollo muscular en los primeros, lo que constituye una ventaja competitiva en los deportes. Sus niveles pueden alterarse mediante tratamientos hormonales, de forma que un atleta transexual nacido biológicamente varón podría competir como mujer si sus niveles hormonales se mantienen dentro de la norma. Sin embargo, mujeres con altos niveles de testosterona, como la atleta sudafricana Caster Semenya, encuentran obstáculos para competir como mujeres en ausencia de un tratamiento hormonal. Para competir como hombre no se exige, sin embargo, ningún tipo de prueba.

El concepto de género es más complejo, pues no necesariamente va asociado al sexo biológico, y, por tanto, a unas características físicas o un nivel de testosterona o estrógenos determinados. Como recoge Patricia García Leiva:

La identidad biológica conlleva diferencias reproductivas y físicas, pero no diferencias actitudinales, normativas, conductuales o de roles. Todo ello es producto de la asignación social. La identidad de género es la autoclasificación como hombre o mujer sobre la base de lo que culturalmente se entiende por hombre o mujer. (García Leiva, 2005, p. 73)

La distinción entre género y sexo no es original de nuestro idioma, sino que se ha importado de la teoría feminista y del idioma inglés (*gender*) (Oliva Portolés, 2007). El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española da la siguiente definición de género, en su tercera acepción: “grupo al que pertenecen los seres humanos de cada sexo, entendido desde un punto de vista sociocultural en lugar de exclusivamente biológico”.

Asunción Oliva nos cuenta los orígenes del término:

Fue el médico John Money en 1955 quien tomó el término “gender” de la lingüística y lo aplicó a la sexualidad cuando estudiaba los problemas de hermafroditismo en el Hospital de la John Hopkins University. Unos años más tarde, el psiquiatra Robert Stoller utilizó el concepto de “identidad de género” en el Congreso Internacional de psicoanálisis celebrado en 1963, y en su obra *Sex and Gender*, publicada en 1968, afirmó: “el vocablo género no tiene un significado biológico, sino psicológico y cultural. Los términos que mejor corresponden al sexo son “macho” y “hembra”, mientras que los que mejor califican al género son “masculino” y “femenino”; estos pueden llegar a ser independientes del sexo (biológico)”. La idea de que no tiene por qué existir una correspondencia biunívoca y necesaria entre sexo y género y que, por tanto, su desarrollo puede tomar caminos independientes será recogida en la obra *Política Sexual* de Kate Millet, publicada en 1970. (Oliva Portolés, 2007, pp. 19-20)

Posteriormente se le darían otros significados. Así, la antropóloga Gayle Rubin propone la denominación de “sistema de sexo-género” como “conjunto de ajustes o disposiciones por los cuales una sociedad transforma la sexualidad biológica en

producto de la actividad humana, y mediante los cuales estas necesidades sexuales transformadas se satisfacen” (ibid., p. 26).

Según Patricia García Leiva, existen tres teorías principales que han intentado explicar el origen de la identidad de género: la sociobiológica, el constructivismo social y la psicodinámica. La primera, la sociobiológica, plantea un origen biológico. Las diferencias de género serían el resultado de la adaptación evolutiva para garantizar el éxito reproductivo de la especie. Para la teoría sociocultural, o constructivista, el género es un producto del lenguaje, la historia y la cultura de un tiempo y un lugar determinado. Para la tercera propuesta, el género se origina en un proceso de identificación del niño con el padre y de la niña con la madre, al mismo tiempo que el progenitor de sexo opuesto se convierte en objeto de deseo (García Leiva, 2005, p. 72). De las tres teorías, las dos primeras son las que gozan de mejor salud, si bien, en el contexto histórico que trata esta tesis vamos a encontrar la tercera teoría ejemplificada en las teorías de inspiración psicoanalítica de algunas artistas y teóricas de los ochenta (Mary Kelly, Laura Mulvey). En el pensamiento feminista contemporáneo, la teoría sociocultural es la que tiene mayor aceptación. La sociobiológica ha sido utilizada frecuentemente por los detractores de las demandas feministas de la igualdad entre sexos, pero también constituyó el fundamento de los llamados feminismos de la diferencia, que defienden el valor de una identidad esencial femenina ligada a su biología, como veremos en su momento.

Las diferencias de género dependen en gran medida del contexto. En nuestra cultura, la occidental, se asocia al sexo femenino con ciertas preferencias estéticas, en el colorido de la vestimenta, el peinado y el maquillaje, características estas que no han sido estables en el tiempo, por ejemplo, en el siglo XVIII era habitual que los hombres de la aristocracia se maquillaran, llevaran peinados elaborados, y usaran ropa de colores brillantes o pastel y tacones, todos ellos rasgos que ahora consideramos femeninos. La codificación de colores por sexos, rosa para las niñas, azul para los niños, apareció hace poco más de 100 años, variando al principio según la moda, de forma

que en algún momento se recomendó al revés que hoy (Rippon, 2020, p. 250). En realidad, los bebés, tanto niños como niñas, se sienten más atraídos hacia los tonos rojizos, y las niñas no muestran una preferencia especial por el rosa hasta los dos años, que es la edad en la que, según la neurocientífica Gina Rippon (ibid.), han asimilado los roles de su propio género a través del proceso de socialización. Por tanto, las diferencias en las preferencias estéticas podrían tener una base más cultural que biológica. Otras diferencias entre sexos que se han asumido habitualmente en nuestra cultura son que las mujeres tienen una tendencia natural hacia los cuidados, son más empáticas, sociables, en la escuela se les da mejor las tareas memorísticas, son moralmente más responsables y suelen tener menos autoestima, mientras las que los hombres son más propensos a asumir riesgos, más agresivos, mejores en matemáticas, con mayor autoestima, moral más laxa y mayor ambición. El libro de 1974 *The Psychology of Sex Differences* (Maccoby & Jacklin, 1974) revisa décadas de estudios sobre las diferencias sexuales, encontrando que, en los únicos aspectos que coincidían estos estudios es que, en general, las mujeres obtienen mejores resultados en comunicación verbal y los hombres en comprensión espacial y aritmética, y muestran mayor agresividad. Sin embargo, las diferencias encontradas eran muy pequeñas y resultaban poco significativas¹, con un alto grado de superposición entre las puntuaciones de ambos grupos, es decir, el sexo no puede utilizarse, a la luz de tales estudios, para prever los resultados de un individuo en una prueba de habilidad espacial o verbal. Además, los instrumentos y métodos de tales estudios podrían ser poco fiables, pues atribuyen tales diferencias a un único factor, el sexo, sin tener en cuenta factores ambientales como la educación, el trabajo desempeñado, y las expectativas de la sociedad o de los mismos individuos basadas en estereotipos (Rippon, 2020). Una revisión más reciente de cuarenta y seis estudios previos utilizando meta-análisis, realizada por la investigadora

¹ Esto se mide mediante una variable estadística conocida como “tamaño del efecto”. Las diferencias muy pequeñas son las que tienen un tamaño del efecto de 0,1 o inferior, y las pequeñas, las que tienen un tamaño 0,35 o inferior.

Janet Shibley Hyde (Hyde, 2005) concluyó que las diferencias en estas conductas y habilidades entre ambos sexos son menores de lo que habitualmente se cree. Se compararon características agrupadas en seis categorías: variables cognitivas, comunicación verbal y no verbal, variables sociales y de personalidad, como agresividad y liderazgo, bienestar psicológico, capacidades motoras y razonamiento moral. Las diferencias encontradas entre hombres y mujeres fueron poco significativas² salvo algunas excepciones, principalmente las asociadas con las habilidades motoras, que en este caso se midieron con la capacidad de arrojar un peso a distancia. Los hombres son capaces generalmente de lanzar más lejos y más rápido, lo que era de esperar debido a su mayor desarrollo muscular. Las diferencias también fueron notables para algunos aspectos relacionados con la sexualidad: los hombres tienden a masturbarse con más frecuencia y tienen actitudes más positivas hacia el sexo casual fuera de una relación, o por lo menos así lo expresan a los investigadores. En otras investigaciones se han encontrado diferencias en la forma en que hombres y mujeres reaccionan a una imagen erótica (Huberman & Chivers, 2015). También, y de acuerdo con lo que se esperaba, los hombres tienen una mayor tendencia hacia la violencia física, aunque esta diferencia no se da en otros tipos de agresividad. Algunas de las magnitudes pueden variar con la edad: a partir del instituto se produce una ventaja poco significativa en matemáticas para los hombres, y también en autoestima, que no se dan en etapas anteriores. La agresividad y la tendencia a asumir riesgos dependen muchas veces del contexto, por ejemplo, de si hay alguien observando o no. En general, las personas se comportan de forma más acorde a los roles de género cuando se saben observados e identificados que cuando actúan de forma anónima. Estas variaciones, según Hyde, constituyen evidencias en contra de la noción de que hombres y mujeres son psicológicamente

² El 78 % de las diferencias de género estudiadas por Hyde resultaron ser muy pequeñas o pequeñas, lo que Cordelia Fine traduce como que al menos el 40 % de las veces la puntuación obtenida por una mujer escogida al azar sería más “masculina” que la de un hombre escogido al azar o viceversa (Fine, 2018).

diferentes y que estas diferencias son estables. En oposición a esta noción, ella propone la “hipótesis de las similitudes de género”, que establece que “hombres y mujeres son semejantes en la mayoría (pero no todas) las variables psicológicas” (Hyde, 2005, p. 590). Diez años más tarde, en 2015, un equipo de investigadores se propuso evaluar la hipótesis de Hyde mediante lo que se conoce como una metasíntesis, a través de ciento seis metaanálisis con datos de más de 20.000 estudios individuales (Zell et al., 2015). Como Hyde, encontraron que las diferencias de género eran muy poco significativas, y, en relación con estudios previos, algunas se habían reducido, como la ventaja femenina en habilidad verbal, o desaparecido, como en el caso del rendimiento en matemáticas. La habilidad espacial que se mide mediante pruebas de rotación mental, sin embargo, seguía presentando una ventaja moderada para los hombres, pero esta puede desaparecer mediante el entrenamiento o la práctica de videojuegos (Rippon, 2020). Si ciertas diferencias en capacidades varían en el tiempo y según el contexto, es probable que dependan más de la educación que de una predisposición biológica inamovible. Así pues, en contra de la teoría popular de que hombres y mujeres están destinados a no comprenderse, pues unos son “de Marte” y otras “de Venus” (Gray, 1992), los metaanálisis de Hyde, Zell y sus colegas encontraron diferencias pequeñas y contextuales en aptitudes y comportamiento.

También se ha especulado con una posible diferencia cerebral entre hombres y mujeres. Según ello, las mujeres estarían más capacitadas para el cuidado porque la evolución las ha dotado con un cerebro femenino, más empático e intuitivo, y los hombres, para el riesgo, las carreras técnicas y la actividad empresarial porque están dotados de un cerebro masculino, más analítico y competitivo. En 2015, un equipo de la Universidad de Tel Aviv, dirigido por Daphna Joel (Joel et al., 2015), examinó y comparó más de 1.400 escáneres cerebrales en búsqueda de características que se dieran más en un sexo o en otro. Aquellas que se daban más entre las mujeres, las identificaron como “femeninas” y las marcaron en rosa, y aquellas que se daban más entre los hombres las calificaron como “masculinas” y las marcaron en azul. Al superponer los

datos obtenidos a los escáneres individuales, se encontraron con que la mayoría de los cerebros constituían un mosaico de ambos colores. Solamente el 6% de los individuos presentaron un cerebro que se pudiera calificar como “masculino” o “femenino” (e incluso, algunos de ellos no se correspondían con su sexo). La conclusión del estudio fue que “deberíamos dejar de pensar que los cerebros se pueden dividir en dos clases, una típica de hombres y otra típica de mujeres, para apreciar la variabilidad del mosaico que es el cerebro humano” (Joel et al., 2015, p. 15472). Daphna Joel y su equipo, además, aplicaron este mismo enfoque a las diferencias de comportamiento. Utilizando dos grandes bases de datos calificaron ciertos comportamientos en dos grupos, identificando los que se daban más frecuentemente en hombres y los que se daban más en mujeres. Pero que una persona, por ejemplo, sea aficionada al bricolaje, que es una de las actividades que se consideró como típicamente masculinas, no quiere decir que le tenga que gustar también el porno (más popular entre los hombres), y puede, además, que le guste cocinar y que cuide de sus padres mayores (características estereotípicamente femeninas). Sólo algo más del 1% de los individuos presentaba un perfil de comportamiento que se podía considerar completamente consistente con su sexo. Hallaron la conclusión de que, igual que pasaba con la estructura del cerebro, no existe un perfil de comportamiento típicamente masculino o femenino, sino que el comportamiento humano, es un mosaico enormemente variable de rasgos de personalidad, actitudes e intereses (ibid.).

Como dijimos, sexo y género no tienen por qué coincidir necesariamente. Una persona transgénero es aquella en que su identidad de género no coincide con su sexo: una mujer transgénero es un individuo con sexo biológico masculino que se identifica como mujer, un hombre transgénero es un individuo con sexo biológico femenino pero que se identifica como hombre. Una persona cisgénero es aquella en que sexo de nacimiento e identidad de género coinciden. Una persona de género no binario es aquella que no se identifica con ningún género en concreto, o que se identifica con los dos, sin que ello quiera decir que sea intersexual, es decir, con características

corporales de ambos sexos. La identidad de género no tiene que ver con la orientación sexual ni con el aspecto externo de una persona, sino solamente con el conjunto de roles con que se identifica.

La transexualidad implica terapia hormonal o cirugía de reasignación de sexo en un individuo cuya identidad de género no coincide con su sexo de nacimiento, con el propósito de conseguir las características corporales del sexo con que se identifica.

Algunos de los conceptos estudiados en esta tesis, los relacionados con la forma en que se plasman pictóricamente las propias experiencias corporales femeninas, como por ejemplo la gestación y parto, solamente se aplican a mujeres en el sentido biológico del término, entendido como sexo y no como género. También pueden aplicarse a algunos hombres transgénero que no han recibido tratamiento hormonal ni cirugía de reasignación de sexo. Sin embargo, otros temas que trataremos no están tan relacionados con la propia condición biológica del cuerpo y su representación sino con la forma en que los demás lo perciben y con qué expectativas se crean de acuerdo a esta percepción. Por ejemplo, la mayor parte de las obras de la primera época de Jenny Saville, de las que trataremos en profundidad en su momento, constituyen una reflexión sobre los cánones estéticos y la presión social para someterse a una norma estética o a unos roles determinados. En las mujeres transgénero esta presión es incluso mayor si cabe, ya que esta conformidad con ciertas reglas de apariencia y comportamiento se les exige para ser aceptadas socialmente como mujeres. Si las mujeres cisgénero han sido históricamente oprimidas, las mujeres transgénero han sufrido una doble opresión, por su femineidad y por su disidencia de un sistema en que los roles de género se suponen diferenciados por sexos, determinados por el nacimiento y estables.

Sin embargo, de la problemática trans, muy compleja y que merecería una investigación aparte, daremos solamente algunas pinceladas, ya que los dos casos de estudio escogidos son mujeres que se autodefinen como tales. Al respecto, por ejemplo, Marlene Dumas escribe tras dar a luz, en 1989: “ya no soy uno de los chicos” (Dumas, 2014, p. 66), así que, por lo menos a partir de esta fecha, asumimos que es una mujer

cisgénero, es decir, que su identidad de género coincide con su sexo. También, en su texto irónico sobre mujeres y pintura afirma que “pinto porque soy una mujer” (Dumas, 2014, p. 76). Jenny Saville también se autodefine como mujer y de hecho la pintura de su primera época está principalmente dedicada a tratar de redefinir el desnudo desde un punto de vista femenino: “no haría este tipo de trabajo si fuese un hombre” (Saner, 2016). Sin embargo, como veremos más adelante, en su pintura explora los conceptos de fluidez de género, el hermafroditismo y la transexualidad.

1.2.3. El sexo en el arte

Como hemos visto, el sexo, o por lo menos, el nivel de testosterona en sangre, es relevante en algunas disciplinas profesionales en las que la fuerza física y el tamaño otorgan ventaja, como es el deporte, lo que justifica la división en dos categorías separadas, masculina y femenina. Esto constituye una forma de proteger el deporte femenino. Pero, ¿qué pasa con el arte? Muchos artistas de prestigio no destacan precisamente por su mayor desarrollo muscular. Para pintar un cuadro, aunque sea muy grande, no es necesaria una fuerza extraordinaria, han existido incluso artistas de fama reconocida con problemas físicos serios como Henri de Toulouse-Lautrec, Chuck Close o Frida Kahlo, o que han alcanzado su madurez artística a una edad avanzada, en la que las facultades físicas comienzan a fallar. Entonces, ¿por qué históricamente ha habido muchas menos mujeres artistas de reconocido prestigio que hombres? ¿Cómo afecta la diferencia sexual a la creación artística? ¿Qué sentido tiene que se sigan haciendo exposiciones sólo de mujeres?

Cualquiera que abra un libro de historia del arte se dará cuenta de que el número de artistas mujeres de reconocido prestigio es muy pequeño. Como ejemplo de ello, las primeras ediciones de la *Historia del Arte* de Gombrich (Gombrich, 1997) no incluían ninguna mujer, y sólo tras una reedición en 1966 se incluye a Käthe Kollwitz. En un intento de explicar esta infrarrepresentación, Linda Nochlin inaugura, en 1971, la historia del arte feminista. Su artículo se titula, precisamente, “¿Por qué no ha habido grandes

mujeres artistas?” (Nochlin, 1971). En él, la historiadora señala el acceso a la educación como elemento determinante para explicar la escasa presencia de mujeres en la historia del arte. Según la autora, aunque ha habido muchas artistas interesantes infravaloradas por la historia del arte tradicional, no hay mujeres equivalentes a Miguel Ángel o Rembrandt, de la misma forma que no hay artistas afroamericanos de la misma talla, pues, según la autora, las condiciones para acceder al tipo de formación que posibilita la excelencia artística han sido duras para todos aquellos que no han tenido la suerte de nacer dentro de determinada clase social, etnia y género. El genio artístico no es una cualidad innata, sino que requiere de un arduo aprendizaje.

El dibujo del natural con modelos desnudos constituía una parte importante en la formación en las academias desde su aparición entre los siglos XVI y XVII, pues el conocimiento de la anatomía era fundamental para la pintura de historia, que era considerada como la forma más elevada de arte. Pero no se consideraba decoroso que las mujeres aprendieran a dibujar y pintar observando modelos desnudos.

Para Linda Nochlin, aquellas mujeres que a pesar de las dificultades lograron un lugar importante en las artes lo hicieron gracias a gozar de unas excepcionales circunstancias personales: casi todas fueron hijas de padres artistas o tuvieron una fuerte conexión personal con un artista masculino importante. Sabina von Steinbach, Marietta Robusti, Lavinia Fontana, Élizabeth Sophie Cheron, Élisabeth Vigée-Lebrun, Angelica Kauffman, Artemisia Gentileschi, todas fueron hijas de artistas. El padre de Artemisia además contrató a un tutor para que se encargara de su formación, Agostino Tassi, que acabó violándola impunemente. Este es un ejemplo de los peligros a los que se exponían las mujeres que entraban como aprendices en talleres. Sofonisba Anguisola, que no nombra Linda Nochlin, era de ascendencia noble y constituye una excepción. Su padre no era pintor, pero impulsó sus intereses artísticos pues, muy influido por el tratado de Castiglione *El Cortesano*, se propuso dar una educación completa a sus hijas, mientras su único hijo se dedicaba a los negocios de la familia. En el caso de Lavinia Fontana, además, su esposo, Gian Paolo Zappi, abandonó su trabajo

para dedicarse a las tareas domésticas y a criar a sus 11 hijos, hecho nada habitual en la época, pues lo normal era que la carrera artística de las mujeres se viera entorpecida por la necesidad de atender el hogar y los hijos, como por ocurrió por ejemplo con la pintora barroca Judith Leyster. En el siglo XIX, Berthe Morisot, si bien no procedía de padres pintores, pudo beneficiarse de su proximidad a Manet por casarse con su hermano, y Mary Cassatt estuvo muy ligada a Degas por lazos de amistad. Ya a partir de la segunda mitad del siglo XIX, los cambios sociales posibilitan que empiecen a aparecer mujeres artistas que no proceden de entornos artísticos: Suzanne Valadon, Paula Modersohn-Becker, Käthe Kollwitz, Louise Nevelson (Nochlin, 1971, p. 31).

Repasemos las dificultades que las artistas han tenido para acceder a la educación académica. En Reino Unido, la Royal Academy fue creada en 1768. Entre sus fundadores, hay dos mujeres, Angelica Kauffman y Mary Moser. Sin embargo, en la pintura de Johann Zoffany *The Royal Academy of Arts* (1771–2), que representa a los académicos alrededor de un modelo masculino desnudo, las dos son representadas a través de sus retratos colgados en la pared, no en persona. La de Londres fue la única academia oficial que en el S XVIII por lo menos permitió a las mujeres entrar en las clases como modelos (aunque no como alumnas ni profesoras).



Fig. 1. Johan Zoffany. *Los retratos de los Académicos de la Royal Academy*. 1771-72. Óleo sobre lienzo, 101 x 147.3 cm. Royal Collection, Londres. Obtenido de <https://www.royalacademy.org.uk/article/ra-magazine-summer-2016-hidden-from-history>

En el resto de academias de arte oficiales los modelos fueron exclusivamente masculinos hasta el S XIX. Sí que era habitual, sin embargo, que las mujeres posaran en academias privadas como la de los Carracci, la de Bolonia y la de Venecia. En Berlín las mujeres se introdujeron como modelos en 1875, en Estocolmo en 1893, en Nápoles en 1870, por citar algunos ejemplos (Pevsner & Calvo Serraller, 1982). Todavía tardarían más en admitir alumnas. La Royal Academy no permite a las mujeres matricularse en sus clases hasta 1860, fecha en que Laura Herford fue admitida por accidente tras enviar sus dibujos con solamente sus iniciales, L. H. En los 10 años siguientes fueron admitidas 34 estudiantes, aunque sin tener acceso a las clases de desnudo. En diciembre de 1883, tras múltiples peticiones de las estudiantes, se acuerda que habrá una clase con modelo para las estudiantes, pero este deberá estar parcialmente cubierto. Sin embargo, al año siguiente, en una votación en la Asamblea General de la Royal Academy, se decide eliminar esta clase, y hasta 1893 no se vuelve a permitir a las mujeres el acceso al estudio de la figura desnuda, aunque parcialmente cubierta (Bluet, 2015). La enseñanza en las clases del natural en esta institución fue mixta a partir de 1903.

En Francia la situación no era muy distinta. Cuando se creó la academia de París, en el S XVII, contaba con cuatrocientos cincuenta miembros entre los que había quince mujeres, pero en 1706 se prohibió la entrada de las artistas, con las excepciones de Rosalba Carriera y Thérèse Reboul. Durante la Revolución Francesa, la pintora Adelaïde Labille-Guiard pidió que se levantara la prohibición, y lo consiguió, aunque por poco tiempo (Combalía Dexeus, 2006).

La École nationale supérieure des Beaux-Arts de París no aceptó alumnas hasta 1897, e incluso entonces se les seguía negando la asistencia a las clases mixtas de estudios del natural, así como la posibilidad de llevar su obra a competir en el mayor premio de la escuela de Bellas Artes, el *Prix de Rome*. Sin embargo, el centro privado Académie Julien, fundada en 1868, ofrecía las mismas clases a hombres y mujeres,

incluido el estudio del desnudo, atrayendo así a mujeres artistas de toda Europa (Torres, 2007).

La Real Academia de San Fernando, fundada en Madrid en 1752, no admite alumnas hasta el curso 1878-79, y fue todo un avance, pues hasta esta fecha ni siquiera se permitía el acceso de modelos mujeres. Pero hasta finales de siglo no pudieron acceder a dos asignaturas fundamentales: “Anatomía Pictórica” y “Colorido y Composición” (Fernández Ruiz, s. f.).

Con estas limitaciones en su formación, las mujeres no podían enfrentarse a los grandes temas históricos o mitológicos con los que optar a premios y becas. Cuando por fin se admitió a las mujeres en los centros oficiales, el mismo sistema académico estaba entrando en crisis, y el estudio de la anatomía, con la llegada de las vanguardias, dejó de ser un factor determinante para lograr la excelencia en el arte.

Actualmente el número de mujeres que cursan enseñanzas artísticas supera con creces al de varones. En España, se gradúan casi un 70% de mujeres más que hombres (Universidades, s. f.). Las cifras son parecidas en el resto de países del entorno occidental (National Museum of Women in the Arts, s. f.). Esto no quiere decir que todas opten por seguir carreras artísticas, pues los estudios de bellas artes posibilitan otras opciones profesionales, como la docencia, el diseño, la ilustración.

La presencia de la mujer en el entorno profesional de las bellas artes no se corresponde con este predominio femenino entre los estudiantes de enseñanzas artísticas, aunque ha mejorado algo desde que las Guerrilla Girls, en 1989, denunciaron la situación de la mujer en la colección del Metropolitan Museum de Nueva York con un cartel en el que, sobre una odalisca con máscara de gorila, se podía leer: “¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Met. Museum? Menos del 5% de los artistas en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero un 85% de los desnudos son femeninos”.

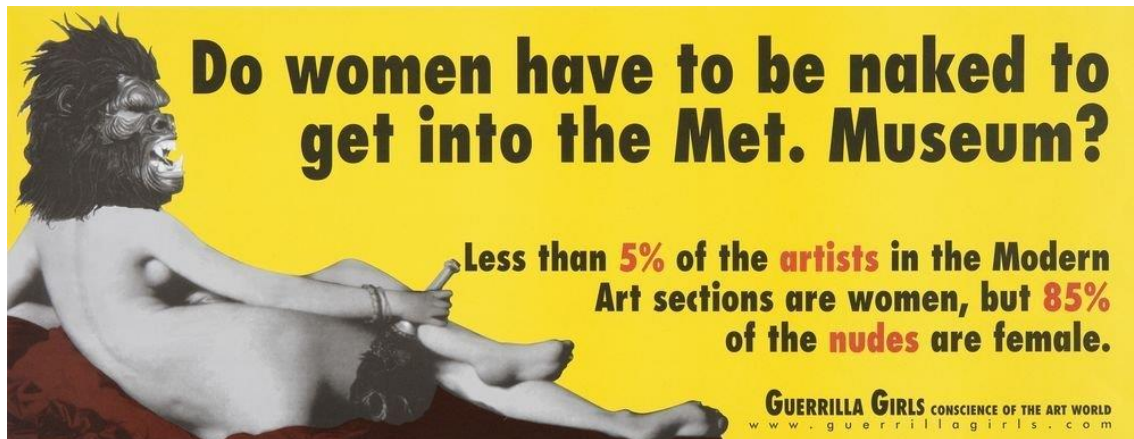


Fig. 2. Guerrilla Girls. *Do women have to be naked to get into the Met Museum?* 1989. Material gráfico, 27,3 x 71,1 cm. Obtenido de <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/guerrilla-girls-grup-dartistes/do-women-have-be-naked-get-met-museum>

Según el informe elaborado por MAV (Mujeres en las Artes Visuales) sobre Arco 2018 (MAV, 2018), hubo un porcentaje del 25% de artistas mujeres frente al 75% de artistas hombres. En el total de artistas representados, solamente el 6% fueron mujeres artistas españolas. Únicamente el 34% de las galerías representadas estaban lideradas por mujeres. Sin embargo, la presencia de mujeres fue mayor en ferias alternativas, como Just Madrid o Híbrido, con un 50% y un 53% de representación de artistas, respectivamente. En 2019 las cifras fueron similares, con un 26 % de mujeres en ARCO (MAV, 2019). En las ediciones posteriores dejó de publicarse el catálogo de ARCO con la lista total de artistas sobre las que se elaboraban los informes, por lo que no disponemos de los correspondientes a ARCO 2020 y 2021 (por otro lado, dos ediciones atípicas marcadas por la crisis de la pandemia por Covid-19). Sí que existe, en cambio, un informe sobre ARCO 2022 (MAV, 2022), aunque incompleto, pues para elaborarlo se analizaron solamente galerías en las que se pudo extraer la información a través de sus páginas web. En él se aprecia una ligera mejoría en la presencia de artistas mujeres en las galerías nacionales analizadas, un 31.5%.

Otro informe de MAV analizó la frecuencia con que se ofrecieron exposiciones individuales de mujeres en museos y centros de arte contemporáneo españoles entre 2014 y 2019, encontrando que fueron solamente el 31% del total.

Las cifras de subastas no son mejores. Solamente un 2% del dinero pagado en subasta por obras de arte entre 2008 y 2019 fue destinado a adquirir obras realizadas por mujeres (Halperin & Burns, 2019). En el informe anual del mercado del arte contemporáneo elaborado por ArtPrice (*El Mercado del Arte Contemporáneo 2017, 2018*), se observa que, con sólo un 14 % de las mujeres en el Top 500, el mercado contemporáneo sigue dominado por los hombres. Sin embargo, la proporción alcanza el 31 % en la generación de artistas nacidos después de 1980. Esto, en el informe se interpreta de forma optimista, en el sentido de que la brecha de género tiende a reducirse. Sin embargo, Helen Gørrill realiza un análisis más sombrío del mayor éxito comercial de las artistas jóvenes: ya que el arte creado por mujeres y por hombres se valora por criterios distintos, a las mujeres artistas les cuesta mucho más ser profesionalmente reconocidas una vez que alcanzan cierta edad (Gørrill, 2020).

Para explicar esta disparidad existen dos principales teorías, como señalaron los investigadores Laurie Cameron, William N. Goetzmann y Milad Nozari en su artículo “Art and gender: market bias or selection bias?” (Cameron et al., 2019): la teoría de la demanda, por la que existe un sesgo por los coleccionistas y el mercado por el que el arte de mujeres es sistemáticamente infravalorado; y la teoría de la oferta, por la que las mujeres se enfrentan a importantes barreras institucionales que limitan su participación en el mercado del arte.

En la primera, la teoría de la demanda, podríamos encuadrar las teorías de Griselda Pollock y Rozsika Parker en su obra canónica *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* (Parker & Pollock, 2013), que mantienen que el arte creado por mujeres es sistemáticamente infravalorado en el sistema tradicional de la historia del arte. Se apoyan en ejemplos de obras cuya valoración se ve modificada al descubrirse que el autor es una mujer, como es el caso de *Joven Pintando*, de Marie-Denise Villers, inicialmente atribuida a David. Los mismos conceptos de arte y de genio artístico están asociados culturalmente a un ideal de artista varón. Al respecto, Larry Shiner, en su libro *La invención del arte: una historia cultural* (Shiner, 2014), mantiene que la aparición del

moderno concepto de arte conllevó también la división por sexos, una separación que no había existido en la edad media, en que las mujeres cosían, tallaban, pintaban, igual que los hombres en los talleres familiares y en los conventos. Posteriormente, con la elevación del estatus del artista y la consiguiente separación entre arte y artesanía, labores aplicadas como la costura, que requieren más de habilidad y delicadeza, se restringieron al género femenino, mientras la creación artística, como expresión del “genio” individual, se reserva para el género masculino. Kant, Diderot, Rousseau, negaron que la mujer pudiera poseer genio artístico, pues en la opinión de estos filósofos, a las mujeres les falta alguna cualidad que sí poseen los hombres, ya sea la inspiración, la imaginación, el poder creativo o un entendimiento fuerte. Es frecuente, además, que se dé una analogía entre el poder creador del genio y la capacidad viril de fecundación (Figuerola-Saavedra, 2010). Cuando un coleccionista compra una obra, no está comprando solamente un objeto material, sino también una firma, un “aura” inmaterial que acompaña el objeto. Es difícil hoy día apreciar un cuadro de un artista consagrado como, por ejemplo, Picasso, y separarlo de nuestra percepción de que, simplemente por haber sido creado por un artista excepcional, está tocado por la genialidad. El artista alemán George Baselitz, en una entrevista realizada en 2013 para el diario *der Spiegel*, opina sobre el arte de mujeres: “Las mujeres no pintan muy bien. Es un hecho. Hay, desde luego, excepciones. Agnes Martin o en el pasado Paula Modersohn-Becker. Me encanta ver alguna tela suya. Pero no es Picasso, no es Modigliani ni es Gauguin” (Beyer & Knoefel, 2013).³ Me parece interesante analizar esta cita. Desde luego, los artistas que nombra han logrado un lugar indiscutible en la historia del arte, pero no sólo eso: también han conseguido, por sus circunstancias vitales, crear una historia atractiva.

³ En la misma entrevista, probablemente en un intento de suavizar sus palabras, Baselitz añade: “Pienso que el defecto realmente reside en los artistas varones. Los artistas varones frecuentemente están al borde de la idiotez, mientras es importante para una mujer no ser así, en la medida de lo posible. Las mujeres sobresalen en ciencia, igual que los hombres”. En la opinión del pintor alemán, la falta de talento no es el problema. Más adelante opina sobre Marina Abramovic: “Tiene talento, como muchas mujeres. Pero un pintor no necesariamente necesita nada de eso. De hecho, es mejor no tenerlo”.

Representan un ideal de vida bohemia, alejada de convenciones burguesas, e incluso, por lo menos en el imaginario colectivo, de potencia viril. Esta historia es parte del aura que transmiten a sus obras. Hay pocas mujeres que hayan conseguido algo parecido, y, desde luego, el tener una vida bohemia, licenciosa o cambiar frecuentemente de pareja no son atributos que tradicionalmente se hayan valorado de forma positiva en el caso de las artistas. Nuestra visión del arte femenino está muy mediatizada por el papel que se les ha atribuido tradicionalmente a las mujeres en el arte. En los siglos XVIII y XIX, el dibujo y la práctica de la acuarela formaba parte de la educación de las mujeres de buena sociedad, pero como entretenimiento y casi nunca con fines profesionales, pues ya hemos visto las dificultades que tuvieron que sobrellevar las mujeres para poder acceder a una educación artística completa. Esto sigue influyendo en el concepto que todavía hoy tenemos del arte de mujeres como un arte de diletantes. Las mujeres artistas todavía hoy se ven obligadas a demostrar algo que para muchos hombres se da por supuesto: el que su dedicación al arte es seria, y no un simple pasatiempo.

La segunda teoría, la de la oferta, es la que propuso, como hemos visto, Linda Nochlin (Nochlin, 1971): los problemas que han tenido las mujeres para acceder a una educación artística completa han condicionado una menor presencia en el mundo del arte, y, desaparecidas las barreras educacionales, todavía existirían otros tipos de filtros más exigentes para las mujeres que para los hombres.

Cameron, Goetzmann y Nozari se propusieron poner a prueba ambas hipótesis analizando los precios de ventas en subasta de cuatro mil artistas egresados de Yale, desde 1981 a 2014 (Cameron et al., 2019). En caso de ser cierta la primera teoría, la de la demanda, obras de similares características estéticas realizadas por mujeres siempre se venderían a menor precio. En caso de ser cierta la segunda, ya que se les somete a un mayor nivel de exigencia, sólo las obras de mejor calidad producidas por mujeres conseguirían salvar las barreras institucionales y llegar al mercado, por lo que el precio de venta de estas pocas sería mayor. La conclusión a la que los autores llegan a través de los datos analizados apoya esta última teoría. El trabajo de las mujeres está

infrarrepresentado en las subastas, aunque desde 1983 la presencia de mujeres en esta universidad en concreto ya no es minoritaria. A pesar de ello, en la muestra analizada en este estudio, en contra de lo esperado, cuando las obras de mujeres consiguen llegar a subasta, su precio medio es superior comparado con obras de similares características estéticas de sus colegas varones, lo que podría apoyar la hipótesis de que, efectivamente, estas obras han tenido que superar unos estándares de calidad mayores para llegar al mercado. En cuanto a cuáles puedan ser esas barreras institucionales, una vez han desaparecido los obstáculos para formarse, los autores se refieren al reconocimiento público, que en última instancia condiciona el acceso al mercado del arte y los precios obtenidos. Como medida de este reconocimiento realizaron una búsqueda de citas de los artistas objeto de estudio usando el corpus de Google Books, encontrando que hasta 1983 los hombres eran citados de tres a catorce veces más frecuentemente que las mujeres en la misma categoría, mientras que, a partir de esta fecha, en que el número de graduados hombres y mujeres es paritario, los hombres son citados dos a tres veces más frecuentemente, es decir, se investiga y se escribe menos sobre el arte creado por mujeres, lo que se corresponde con esta infrarrepresentación en el mercado.

En cambio, la artista e investigadora Hellen Gørrill, en su libro *Women can't paint* (Gørrill, 2020), cuyo título está inspirado en la afirmación de Baselitz que comentamos previamente (Beyer & Knoefel, 2013), se encuadra con la teoría de la demanda, es decir, las obras realizadas por mujeres son sistemáticamente infravaloradas. Gørrill analiza y compara varias bases de datos con los precios alcanzados en subasta de pinturas realizadas por artistas hombres y mujeres, en Estados Unidos, Reino Unido, Europa (sin contar Reino Unido), y Oriente Medio, calculando los precios por centímetro cuadrado para minimizar las posibles diferencias de escala. En los países occidentales los precios alcanzados por las pinturas realizadas por hombres fueron mucho mayores que los de las obras realizadas por mujeres, a lo que llamó “brecha de valor asociado al género”. Paradójicamente, en Oriente Medio, con una cultura menos igualitaria en materia de

género, esta brecha es casi inexistente. Hellen Gørrill identifica varios factores que contribuyen a esta brecha en los países occidentales, que se pueden resumir en que:

El capital cultural y social femenino es visto como menos valioso que el mismo capital en sus colegas varones, y cuando el capital social y cultural es convertido en dinero, las mujeres artistas parecen ser juzgadas de forma distinta a los hombres. (Gørrill, 2020, p. 262)

Por supuesto, la valoración económica no es sinónimo de calidad, pero sí es un índice fiable del nivel de profesionalización y de aceptación por el público alcanzado por las mujeres artistas. Gran parte del arte feminista rechaza la mercantilización del arte, que se interpreta como una cesión a los intereses capitalistas o patriarcales, según el discurso. Si bien no se puede negar que resulta más fácil crear un arte comprometido si se consigue total independencia frente a los intereses del mercado, este es un lujo que sólo está al alcance de unos pocos privilegiados cuyos recursos económicos les permiten dedicar su tiempo a la creación sin tener que pensar en el sustento. Prescindiendo completamente del mercado y otras fuentes de financiación, como las becas y premios, es decir, renunciando a la profesionalización, las artistas se condenarían a sí mismas al tradicional papel femenino de aficionadas y diletantes.



Fig. 3. A la izquierda, precios medios por cm² de obras de artistas mujeres adquiridas en subasta. A la derecha, precios medios por cm² de obras de artistas hombres adquiridas en subasta. Obtenido de Gørrill, H. (2020). *Women Can't Paint. Gender, the glass ceiling and values in contemporary art* (p.85). Bloomsbury Publishing.

1.3. Estado de la cuestión

Si bien desde los años 70 han ido apareciendo una serie de publicaciones que reivindican el papel de las mujeres artistas en la historia, así como estudios dedicados al arte feminista, la investigación sobre la pintura figurativa contemporánea de mujeres sigue siendo marginal, priorizando la creación realizada con medios no tradicionales, como performance, fotografía, vídeo o *body art*. Existe aquí, pues, un vacío que esta investigación se propone, aunque sea modestamente, contribuir a paliar.

A continuación, se comentan los textos más relevantes relacionados con el tema de estudio de esta tesis, para proceder a señalar los aspectos menos estudiados, sobre los que se centrará principalmente la investigación. Aparte de las obras que hemos destacado, se han consultado numerosas monografías de artistas y textos sobre feminismo, erotismo y figuración contemporánea que se incluyen en la bibliografía general.

1.3.1. Revisión de la bibliografía específica

1.3.1.1. Textos sobre el papel de las mujeres en el arte

Es inevitable comenzar este apartado comentando el artículo ya mencionado de Linda Nochlin, “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” (Nochlin, 1971), que es considerado el texto fundacional de la crítica de arte feminista. En él, la autora señala las dificultades en el acceso a la educación artística, y en particular, a las clases de desnudo, como elemento determinante para explicar la escasa presencia de mujeres en la historia del arte. Además, pone en cuestión el concepto de genio y las jerarquías artísticas de la historia del arte tradicional, lo que tendrá especial relevancia tanto para la crítica de arte feminista como para la creación artística posterior. Otro artículo relevante de la misma autora para el tema que nos ocupa es “Women, Art and Power” (Nochlin, 2018b), de 1988, en que estudia cómo la representación pictórica refleja las relaciones de poder entre sexos. Para Nochlin, el desnudo es problemático porque las

relaciones entre sexos son desiguales, y el arte tradicional está construido presuponiendo un espectador varón. En un artículo más temprano, de 1974, “Some Women Realists” (Nochlin, 2018a) considera alternativas no sexistas. En él realiza una reivindicación de géneros, como el retrato, que han sido menospreciados, en su opinión, por la Modernidad. Dedicar un apartado a la pintura de desnudo realizada por mujeres, pero, para diferenciarse de un término que en ese momento posee numerosas connotaciones negativas desde el punto de vista feminista, se refiere a este tipo de obras como “retratos sin ropa”.

Otra de las obras canónicas dentro de la crítica de arte feminista es el libro *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*, escrito en 1981 por Rozsika Parker y Griselda Pollock (Parker & Pollock, 2013). En respuesta al ensayo de Linda Nochlin de 1971, las autoras responden que no es cierto que no haya habido grandes mujeres artistas, sino que la historia del arte, sobre todo a partir del siglo XX, las ha omitido. Como Nochlin, cuestionan la jerarquía de las artes que condena al olvido a ciertos artistas, entre ellos muchas mujeres. Para las autoras, el estereotipo del arte “femenino” (como meticuloso, detallista, delicado, sentimental) no es más que una construcción cultural que responde a la necesidad de establecer un negativo sobre el que el arte masculino ejerce su supremacía. También tratan la cuestión del desnudo: “en el arte el desnudo femenino tiene paralelismos con los efectos del estereotipo femenino en el discurso histórico del arte. Ambos confirman la dominación masculina” (Parker & Pollock, 2013, p. 119).

El libro *Visión y diferencia: feminidad, feminismo y las historias del arte* (Pollock, 1988), recoge otros escritos de Griselda Pollock de crítica e historia del arte feminista que se caracterizan por la aplicación del psicoanálisis.

La española Patricia Mayayo, en su libro *Historias de mujeres, historias del arte* (Mayayo, 2007), realiza una revisión bastante completa de la historia de arte feminista hasta el momento, de la que es de destacar la forma en que relaciona determinadas obras y estilos artísticos con teorías feministas sobre la construcción de género.

Entre las publicaciones que pretenden reivindicar el papel de las artistas en la historia del arte destacan la obra de Combalía Dexeus *Amazonas con pincel* (Combalía Dexeus, 2006) y la de Uta Grosenick *Women artists: Mujeres artistas de los siglos XX y XXI* (Grosenick, 2005).

El volumen *Arte y feminismo*, editado por Helena Reckitt (Reckitt & Phelan, 2005), se ocupa, no tanto del papel de la mujer en el arte, sino más concretamente, del arte feminista. Resulta bastante completo e incluye obras de estilos y técnicas muy variados, aunque en la selección de artistas se limita al entorno anglosajón.

El libro de María Teresa Alario Trigueros, también titulado, como el anterior, *Arte y feminismo* (Alario Trigueros, 2008), resulta útil para una primera aproximación al tema, ya que presenta los conceptos básicos de una forma clara y escueta. Dedicar un apartado al arte español, aunque de forma muy resumida.

Para entender de una forma más completa la situación española resulta muy recomendable el libro *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, a cargo de Vicente Aliaga y Patricia Mayayo (Vicente Aliaga & Mayayo, 2013), publicado con motivo del proyecto expositivo del mismo nombre que tuvo lugar en el MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León) entre junio de 2012 y febrero de 2013.

Tendenci@s. Perspectivas femeninas en el arte actual (Martínez-Collado, 2005) de Ana María Martínez Collado, analiza de un modo bastante exhaustivo el modo en que se relacionan arte y feminismo en el contexto occidental.

Otro texto que se ocupa del arte realizado por mujeres a nivel internacional, es *Tras la revolución. Mujeres que transformaron el Arte Contemporáneo* (Heartney et al., 2007), aunque en la selección de 12 artistas sólo hay dos pintoras figurativas, Nancy Spero y Dana Schutz.

1.3.1.2. Sobre cuerpo, desnudo y erotismo en el arte

Cuerpo, desnudo y erotismo son conceptos que no siempre aparecen enlazados en las fuentes consultadas. Así, el cuerpo natural, con sus fluidos, orificios,

imperfecciones y funciones biológicas, no tiene cabida en el concepto clásico de desnudo, en el que se representa un cuerpo idealizado, sometido a la disciplina de la forma. Pero este cuerpo imperfecto, abyecto, será reivindicado en el arte contemporáneo, en ocasiones, como veremos, con una intención política. Erotismo, obscenidad y pornografía son conceptos que se pueden asociar o no a la representación de la figura humana desnuda, y cuyos límites oscilan dependiendo de lo que se considere apropiado en una época determinada.

Una de las obras históricas de referencia en lo concerniente al desnudo en el arte es el libro de Kenneth Clark *El Desnudo. Un estudio de la forma ideal*, (Clark, 1981), publicado por primera vez en 1956. Presenta la historia del desnudo como una tradición en la que los artistas, que se presuponen varones, ya que entre ellos no nombra ninguna mujer, han sometido el cuerpo humano a una serie de convenciones artísticas en una búsqueda de la belleza ideal. A partir, sobre todo, del siglo XVIII, la forma preferida de esta belleza abstracta fue el desnudo femenino. Para Clark, el cuerpo natural en sí no es bello, sino que se asocia a la imperfección física y al sentimiento de pudor. El idioma inglés posee dos términos distintos para referirse al desnudo artístico y al natural: *nude* y *nakedness*. Esta distinción, que no existe en castellano, le sirve para elaborar una teoría del desnudo artístico en la que el artista somete a la disciplina de la forma la materia imperfecta del cuerpo natural. En palabras de Clark:

La desnudez corporal es aquella en la que nos encontramos desvestidos, despojados de nuestras ropas; por lo que dicha expresión entraña en cierta medida el embarazo que experimentamos la mayoría de nosotros en dicha situación. La palabra *nude*, el desnudo, no comporta, en su uso culto, ningún matiz incómodo. La imagen vaga que proyecta en nuestro espíritu no es la de un cuerpo encogido e indefenso, sino la de un cuerpo equilibrado, feliz o lleno de confianza: el cuerpo re-formado. (Clark, 1981, p. 17)

John Berger, en su libro de 1975 *Ways of Seeing* (Berger, 1980), también hace referencia a la distinción de Kenneth Clark entre “estar desnudo” (*nakedness*) y ser un

“desnudo” (*nude*), aunque invirtiendo el juicio de valor de Clark. Estar desnudo es ser uno mismo, ser un desnudo, en cambio, equivale a convertirse en un objeto. Para Berger, en el desnudo artístico el varón tiene el papel de creador y consumidor, mientras que las mujeres se convierten en mercancía y objeto pasivo de contemplación. Para él, el desnudo artístico convierte en mercancía al sujeto representado, que tradicionalmente ha sido mujer. La desnudez en el arte occidental es “un signo de sumisión a los sentimientos o las demandas del propietario” (Berger, 1980, p. 62). “En general, la pintura al óleo del desnudo europeo nunca presenta al protagonista principal, que es el espectador que hay ante el cuadro, espectador que se supone masculino. Todo va dirigido a él” (ibid. p. 63). Al mismo tiempo, el sujeto representado es despojado de su propia sexualidad: “Las mujeres han de alimentar un apetito, no tener sus propios apetitos” (ibid. p. 64). John Berger salva de esta corriente general a ciertos cuadros en que entre el pintor y la modelo se da una relación de amor, de la que el espectador es un mero testigo, como sucede en los desnudos pintados por Rembrandt en los que la modelo es su mujer Saskia. En ningún momento Berger considera la posibilidad que una mujer pinte desnudos, ni la de que disfrute contemplándolos, considerando, como vimos que hacía también Linda Nochlin, que el desnudo refleja condiciones de poder desiguales entre los sexos.

La historiadora Linda Nead, en oposición a Berger y Clark, reivindica el papel creador de la mujer en el arte y plantea la posibilidad de la utilización artística del cuerpo desde un punto de vista feminista, ya sea como instrumento o como objeto de representación. Comienza su texto *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad* (Nead, 2013) rebatiendo la distinción realizada por Clark y Berger entre *nude* y *nakedness*, o desnudo artístico y natural, pues, según ella, el cuerpo siempre está cargado de significados, no existe un desnudo natural inocente, sino que el cuerpo es ya de por sí una construcción cultural. Para Lynda Nead, el rechazo al desnudo femenino de Berger y cierto sector feminista es también represivo, pues condena a la invisibilidad a muchas mujeres, aquellas alejadas de los cánones convencionales de

belleza y de los estereotipos con que se ha representado a la mujer en la tradición del arte occidental. Reivindica el derecho de las artistas a representar o presentar su propio cuerpo, y propone una teoría feminista de la representación del desnudo, que rompa los límites del gran arte, otorgue visibilidad a la variedad de identidades femeninas, y en el que la sexualidad y los aspectos del cuerpo femenino que han sido omitidos en el desnudo clásico puedan tratarse abiertamente. Como representantes de esta línea de práctica artística cita artistas de distintos campos, como el colectivo "Kiss & Tell", que explora los límites entre arte y pornografía, Chila Kumari Burman, que realiza impresiones de su propio cuerpo o Mary Duffy, discapacitada que se replantea la representación de desnudos fuera de los ideales de belleza a través de su propio cuerpo. Dentro del campo de la pintura tradicional sólo cita a una artista, Leslie Sanderson, con su autorretrato *Tiempo de cambio*, que, según Nead, reinterpreta la tradición del desnudo para reafirmar su identidad y rechazar estereotipos culturales, y lo hace con un lenguaje realista, pues le interesa que el mensaje sea fácilmente comprensible.

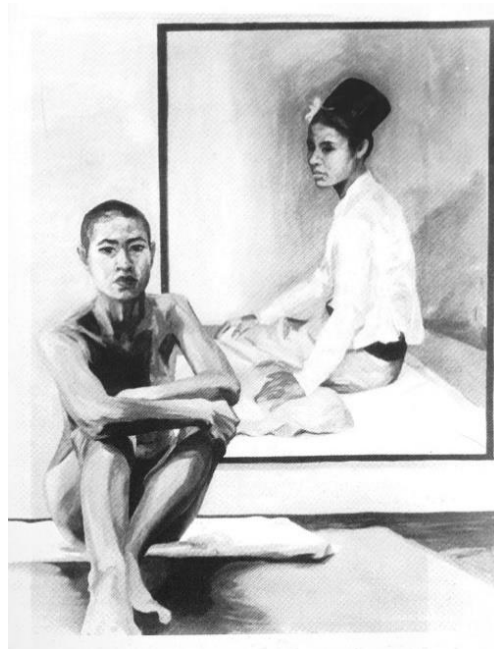


Fig. 4. Leslie Sanderson. *Time for a change*. 1989. Digitalizado a partir de Nead, L. (1992). *The female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. Routledge.
<http://www.jstor.org/uma/debiblio.com/stable/pdf/3174488.pdf?refreqid=excelsior:95b5600b107e811207a1baffd7810121>

Lynda Nead considera que las mujeres no deben renunciar a la herramienta crítica que supone la creación artística, incluso utilizando un lenguaje tan asociado tradicionalmente a la cosificación de la mujer como es el desnudo artístico, pues, renunciando a contar, a pintar sus propias historias, simplemente estarían dejando que otros lo hagan por ellas. En sus palabras:

Escribir o, en términos más generales, representar es tomar el poder; es contar tus propias historias y dibujar tus propias líneas, en lugar de sucumbir a los cuentos y las imágenes de otros. Desde luego, hay un riesgo en ello; puedes no terminar contando un cuento de hadas con final feliz, pero, al menos, tú eres la narradora y controlas los medios de la narración. (Nead, 1992, p. 134)

El libro de Nead es un excelente punto de partida para abordar formas contemporáneas de representación del cuerpo humano, aunque no profundiza en la representación pictórica, sino que abarca un campo más general. Cuando se publicó el libro de Lynda Nead, Jenny Saville aún estaba terminando sus estudios, no era muy conocida y no se incluye en la selección de artistas. Más adelante, la escritora vería varias de sus teorías confirmadas en la pintura de Saville:

He argumentado en otro lugar que las imágenes feministas del cuerpo femenino persiguen hacer añicos los protocolos patriarcales artísticos y corporales y que el trabajo más efectivo ha sido el que interviene con éxito en el campo de la visión e insiste en el derecho a visibilizar nuevos tipos de feminidad y diversas identidades físicas. El trabajo de Saville cae en esta categoría. (Nead, 1994, pp. 18-19)

El texto de May Kerstin *Art and Obscenity* (Kerstin, 2007), trata sobre las relaciones entre obscenidad y arte, en un contexto más amplio, sin ceñirse sólo al arte de mujeres, aunque muchas de las obras que presenta son analizadas desde un punto de vista relacionado con las teorías feministas, independientemente del sexo del autor. Así, por ejemplo, hace referencia a la pensadora feminista Julia Kristeva y su teoría de la abyección para analizar la obra del fotógrafo Andrés Serrano.

Otro texto destacable es el libro de Juan Antonio Ramírez *Corpus Solus* (Ramírez, 2003), que analiza la presencia del cuerpo en el arte contemporáneo desde diferentes perspectivas.

La tesis de Ana Ferrer *Uso del propio cuerpo en el videoarte y la performance hechos por mujeres. Del radicalismo de Valie Export a la Sugestión de Pipilotti Rist* (Ferrer Sánchez, 2015), aunque no se refiere a la pintura, presenta paralelismos con nuestra investigación, pues analiza las relaciones entre feminismo y arte en un tipo de obra que utiliza el cuerpo como temática o instrumento.

Fernando García García, en su tesis *Crisis y Pervivencia de la Figura Humana en la Pintura Contemporánea* (García García, 2004) se acerca al problema concreto que nos ocupa, el papel de la representación de la figura humana en la pintura contemporánea, y su justificación teórica, pero centrándose en el estudio de los autores de la escuela de Londres y sin una preocupación particular por cuestiones de género. De hecho, en la selección de autores no incluye a Paula Rego, artista que se suele incluir en este grupo.

1.3.2. Aspectos menos estudiados

Cabe destacar que en las publicaciones mencionadas sobre arte y feminismo se aprecia una escasa presencia de estudios sobre la obra de pintoras figurativas contemporáneas, lo que en nuestra opinión no significa que no exista una producción pictórica relevante de este tipo, realizada por artistas de primera fila (Jenny Saville y Marlene Dumas entre ellas), sino que esta infrarrepresentación responde a una forma de hacer crítica e historia del arte que favorece determinadas manifestaciones artísticas sobre otras por criterios de novedad en los medios utilizados. En cuanto a las publicaciones consultadas sobre pintura figurativa contemporánea también nos encontramos con que las artistas mujeres están escasamente representadas en relación a sus compañeros varones.

En este contexto cobra sentido la presente investigación

1.4. Hipótesis de trabajo

Partimos de la hipótesis de que el sexo no condiciona la creación artística estilística ni cualitativamente, a pesar de las opiniones de artistas como Judy Chicago, cuyo trabajo pretende ser una búsqueda de una forma de expresión puramente femenina derivada de la genitalidad, o pensadoras como Luce Irigaray, que considera que las mujeres deberían de encontrar una forma de expresión propia distinta de los de los hombres, también en pintura. Así, por ejemplo, hay más afinidades estilísticas entre Jenny Saville y artistas varones de la generación anterior, como Lucian Freud, que con otras mujeres artistas de su entorno. Muchos de los rasgos tradicionalmente asociados al arte femenino, como la delicadeza, la minuciosidad, la sentimentalidad, no se pueden aplicar a gran parte de las artistas figurativas contemporáneas, como Jenny Saville, Marlene Dumas o Cecily Brown, que trabajan con grandes formatos, con trazos enérgicos y temas en muchas ocasiones duros. Aquellos casos en que se decide utilizar una técnica o una temática asociadas a la tradición femenina, como los bordados de Joyce Kozloff o las flores de Georgia O'Keefe, constituyen una excepción fruto de una decisión consciente derivada de un entorno cultural determinado, y no de un imperativo biológico.

Nuestra recepción e interpretación del arte, sin embargo, puede verse condicionada por estereotipos de género. No se interpreta de la misma forma una obra si sabemos que la ha pintado una mujer que si pensamos que la ha pintado un hombre. Este no sólo es un defecto de cierto tipo de crítica de arte que podría ser denominada como patriarcal, pues también la crítica feminista abusa de ciertos tópicos asociados al arte femenino, tales como “frustrar la mirada masculina”, “agencia”, “empoderamiento”, muy válidos para explicar cierto tipo de obras pero que no deberían aplicarse indiscriminadamente a cualquier producción realizada por una mujer, pues esto da lugar a interpretaciones erróneas.

Sin embargo, al abordar la representación del cuerpo, podemos encontrar algunas especificidades temáticas, motivadas por esa insatisfacción de muchas artistas con interpretaciones previas de temas del cuerpo o la identidad femenina en general, o como respuesta a la presión social que se establece sobre las mujeres para que regulen sus cuerpos y su sexualidad de acuerdo a determinadas normas, distinta a la que se ejerce sobre los hombres y normalmente más opresiva. Lejos de ser un lenguaje agotado, la figuración pictórica es una forma de expresión perfectamente válida para abordar estas cuestiones. Mucho/as artistas han encontrado en la materialidad de la pintura un instrumento privilegiado para representar el cuerpo y las particularidades de la carne humana, con una libertad expresiva mayor que con otros medios más realistas y neutros, como pueden ser la fotografía y el vídeo.

1.5. Objetivos

El objetivo principal de esta investigación es conocer el alcance de la representación de la figura humana en la pintura hecha por mujeres, dentro del contexto del arte contemporáneo, haciendo un recorrido desde la década de los sesenta hasta la actualidad, tomando como casos de estudio la obra de dos artistas figurativas de distinto estilo y reconocido prestigio internacional en el tratamiento y representación pictórica de la figura humana en el contexto actual, como son Marlene Dumas y Jenny Saville.

Otros objetivos secundarios que derivan de este son:

- Analizar los distintos modos de representación que se adoptan para representar el cuerpo humano en la pintura figurativa contemporánea.
- Reivindicar tanto la pintura figurativa como forma de arte contemporáneo, como la igualdad de reconocimiento para las creadoras en el ejercicio de su profesión.
- Reflexionar en torno a la forma en que estereotipos relacionados con el género determinan la recepción de la obra de arte.
- Reivindicar el derecho de las mujeres a representar su cuerpo y su propia sexualidad en toda su diversidad.

1.6. Metodología y plan de trabajo

Hemos comenzado estudiando los aspectos generales de la tesis sobre un buen número de artistas del entorno occidental, desde los sesenta hasta la actualidad. Nos interesa especialmente analizar la presencia de ciertos rasgos estilísticos o temáticos, en la representación pictórica del cuerpo humano, que hayan sido interpretados como características de un sexo determinado. Algunos de estos rasgos son susceptibles de medición, como el tamaño de una obra o su luminosidad, pero la mayoría de las supuestas características de género que se repiten en los textos críticos consultados (como la delicadeza o agresividad de la pincelada, la empatía con el sujeto de representación o el voyeurismo cosificador, por poner ejemplos) no son fácilmente cuantificables. Por ello, nos hemos decidido por una investigación de tipo cualitativo, en que se parte de la observación de la obra y métodos de trabajo de artistas contemporáneos/as para, posteriormente, interpretar estos datos. Y, ya que este análisis requiere de cierta profundidad, para no convertir esta tesis en una obra enciclopédica e inabarcable, tras la exploración inicial sobre una amplia muestra de artistas, decidimos escoger dos casos de estudio representativos y bien conocidos sobre los que poner a prueba la hipótesis. El trabajo se ha distribuido en las siguientes fases:

La primera fase de la investigación ha tenido un enfoque exploratorio: se ha realizado una exhaustiva investigación de la bibliografía sobre la representación del cuerpo en la pintura figurativa contemporánea, acotando posteriormente y centrándonos en aquella realizada por mujeres. Tras una revisión extensa se ha escogido la obra Marlene Dumas y Jenny Saville como casos de estudio. En ambos casos, casi la totalidad de su obra madura trata sobre la figura humana, ambas son bien conocidas por el gran público, y han tenido el honor de ser en un momento u otro la mujer artista viva más cotizada. La pintura de la primera época de Jenny Saville es el resultado de una búsqueda consciente de un modo de expresión femenino a través de la redefinición del desnudo artístico, y, ya que en esta tesis nos preguntamos si el arte creado por

mujeres es distinto al de los hombres cuando se trata de representar el propio cuerpo y el de otros, la elección de Jenny Saville es inevitable. El arte de Marlene Dumas, con muchas afinidades temáticas con Jenny Saville, pero sin este propósito feminista, constituye un buen contrapunto que nos servirá para comparar dos maneras de proceder.

Una vez seleccionados los casos de estudio, se estudia el contexto social y artístico en que se produce la obra de ambas artistas y se pasa al análisis de su obra, identificando sus motivaciones, lenguaje expresivo y resultados pictóricos. El siguiente paso de la investigación, tras haber leído abundantes textos críticos y catálogos de las dos artistas y revisado a fondo su obra, ha sido el de seleccionar aquellos temas o rasgos de estilo que hayan sido considerados como característicos de su sexo. No ha resultado complicado encontrar numerosos ejemplos de ello (muchos más de los que encontramos en textos sobre autores varones de similares características) que, con objeto de acotar la tesis y no extendernos demasiado, hemos reducido a cuatro ejes temáticos, por ser los más frecuentes en los textos consultados: erotismo, estilo, maternidad, decadencia y muerte. De acuerdo a estos ejes, comparamos las pinturas de Jenny Saville y Marlene Dumas entre sí y con otros artistas de ambos sexos de similares características. Con ello pretendemos dar respuesta a las siguientes cuestiones:

- Cuando se refiere al erotismo, ¿existe una mirada femenina diferente de la masculina? ¿La forma de representar el sexo de una artista mujer es distinta a la de los varones? ¿Es cierto que el voyeurismo es exclusivamente masculino?
- ¿Existen técnicas y estilos más apropiados para las mujeres, y otros más apropiados para los hombres?
- ¿Cómo afecta la maternidad a la carrera de una artista? Al experimentar el embarazo, el parto, la lactancia en primera persona, ¿es posible que la

representación de estas experiencias por parte de una artista mujer sea distinta a la de un hombre?

- Ante la representación de la decadencia del cuerpo, la enfermedad, las heridas, la muerte, ¿es la respuesta femenina distinta a la masculina?

Tras este análisis, pasamos a interpretar los datos obtenidos. Comparando estos rasgos en las obras de las dos artistas y con la de otros autores de ambos sexos, esperamos poder probar, o rebatir, la hipótesis de trabajo.

Paralelamente, se someten a práctica artística experimental algunos de los conceptos teóricos estudiados en la tesis y se le dan difusión en forma de exposiciones (se incluyen en el anexo). Esto no quiere decir, sin embargo, que el enfoque artístico sustituya a la investigación teórica, lo que redundaría en una pérdida de objetividad científica, sino que, al contrario, se pretende que la teoría respalde y contribuya a dar coherencia a la creación plástica.

2. Marco teórico. El cuerpo en el arte feminista y de mujeres

La forma en que ha sido representado el cuerpo desde los años sesenta del siglo pasado está íntimamente relacionada con la historia del movimiento feminista. El feminismo ha contribuido en gran medida a dirigir la atención de la teoría social y de las artes visuales sobre el cuerpo, ya que lo convirtió en un asunto político, con la lucha de las mujeres por conseguir el control sobre su fertilidad, el derecho al aborto y la libertad sexual. Las feministas radicales, además, en su búsqueda de las raíces de la subordinación femenina, denunciaron las condiciones de poder que se ejercen en el patriarcado a través del cuerpo. Teóricas feministas como Susan Bordo, Evelyn Fox Kellere y Moira Gatens denuncian el olvido del cuerpo por la ciencia occidental y reclaman una teoría social del cuerpo que tenga en cuenta género y poder (Davis, 1997a, pp. 4-5).

No se trata de una casualidad el que la recuperación del lenguaje figurativo y del cuerpo como tema del arte que se dan en la posmodernidad coincidan en el tiempo con los inicios del feminismo de segunda ola, como ha señalado Craig Owens (Owens, 1983). Artistas declaradamente feministas, como han sido, por ejemplo, Valie Export, Judy Chicago, Barbara Kruger y Cindy Sherman, contribuyeron a impulsar, entre los años sesenta y ochenta, el interés por los aspectos relativos a la sexualidad y el cuerpo desde un punto de vista artístico, oponiéndose estilísticamente al formalismo de las últimas manifestaciones de la Modernidad.

En palabras de Helena Reckitt:

Las feministas han transformado el arte al mismo tiempo que se han contado entre sus principales críticas. Es más, el feminismo ha redefinido los términos esenciales del arte de finales del siglo XX, poniendo de relieve presunciones culturales sobre el género y politizando el vínculo entre lo público y lo privado, explorando la naturaleza de la diferencia sexual y realzando la especificidad de

los cuerpos determinados por el género, la raza, la edad y la clase social. (Reckitt & Phelan, 2005, p. 13)

Es inevitable, pues, abordar en esta tesis el concepto de feminismo, aunque trate sobre pintura, y no todas las obras que consideraremos tienen un propósito feminista. Pues para comprender una pintura debemos considerar primero el contexto en que surge o que posibilita su creación y recepción por parte del público, por lo que en el siguiente apartado nos detendremos en definir qué es feminismo, qué tipos hay y cómo se relaciona con el tema que nos ocupa, el cuerpo y su representación.

2.1. Introducción histórica al feminismo

En este apartado, vamos a realizar una revisión del concepto de *feminismo* a través de sus significados a lo largo de la historia. Comúnmente, se entiende por feminismo la teoría política que busca la igualdad de derechos entre hombres y mujeres. Así, el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, define feminismo como:

Del fr. *féminisme*, y este del lat. *femīna* ‘mujer’ y el fr. *-isme* ‘-ismo’.

1. m. Principio de igualdad de derechos de la mujer y el hombre.
2. m. Movimiento que lucha por la realización efectiva en todos los órdenes del feminismo. (Real academia de la Lengua Española, 2014)

Pero el feminismo no es un movimiento homogéneo, como veremos a lo largo de este capítulo. Alda Facio llama “Feminismo con *F* mayúscula” al conjunto de los feminismos: “el conjunto de los movimientos y grupos sociales que desde distintas corrientes del feminismo luchan por el fin del patriarcado” (ibid.). También Samara de las Heras, citando a Alda Facio, define Feminismo como:

Toda teoría, pensamiento y práctica social, política y jurídica que tiene por objetivo hacer evidente y terminar con la situación de opresión que soportan las mujeres y lograr así una sociedad más justa que reconozca y garantice la igualdad plena y efectiva de todos los seres humanos”. (De las Heras Aguilera, 2009, pp. 46-47)

Según Ana de Miguel, el feminismo, en su definición más amplia, ha existido siempre que las mujeres han reivindicado individual o colectivamente mejores condiciones (De Miguel, 2000).

Sin embargo, en un sentido más restringido, hablamos de feminismo como movimiento político o social organizado, y cómo tal, podemos distinguir varias “olas”, metáfora que alude a momentos históricos de mayor actividad seguidos por períodos de cierta calma. Esta clasificación en olas difiere entre distintos autores. Así, Amelia Valcárcel y Celia Amorós (De las Heras Aguilera, 2009, p. 51) consideran que existe

una primera ola de feminismo ilustrado, una segunda ola que coincide con el sufragismo del XIX, y una tercera ola que se da a finales del S XX. Los autores anglosajones establecen una clasificación diferente, y consideran que la primera ola feminista abarca el sufragismo y la lucha por derechos constitucionales en Europa y Estados Unidos en los siglos XIX y principios del XX. La segunda ola se refiere a las actividades asociadas con el Movimiento de Liberación de las Mujeres que se dio entre 1960 y 1980, en que las mujeres señalaron la importancia de la esfera personal y privada para la perpetuación de la desigualdad entre sexos, además de hacer campaña para conseguir cambios legislativos en torno a cuestiones como el derecho al aborto e igualdad de salarios. La tercera ola se da en estados Unidos a partir de los noventa, y en Gran Bretaña a partir del 2000 y responde a nuevos retos como son la expansión del feminismo como movimiento global, combatir el machismo en los medios, promover la diversidad y la inclusividad dentro del feminismo. Actualmente, según algunos autores, podríamos estar viviendo una cuarta ola, aunque de momento falta consenso al respecto, así como distancia para juzgar desde una perspectiva histórica adecuada si estamos inmersos/as en una nueva ola feminista o, para seguir con el símil, se trata sólo de una ligera agitación de las aguas.

Ana de Miguel, prescindiendo de la clasificación en olas, distingue un feminismo premoderno, un feminismo moderno que comprende el feminismo ilustrado y el sufragismo decimonónico, un feminismo contemporáneo que arranca en los años sesenta, y habla de una tercera ola, a partir de los años ochenta, centrada en el reconocimiento de la diversidad (De Miguel, 2000).

En esta tesis hemos preferido ceñirnos a la clasificación anglosajona, dado el contexto de las artistas escogidas como caso de estudio, una de ellas británica y otra que, aunque sea de ascendencia sudafricana y afincada en Holanda, utiliza un estilo con similitudes con la escuela de Londres. Esta clasificación establece una segunda ola entre los años sesenta y ochenta y una tercera a partir de los noventa, lo que nos resulta

útil para explicar las diferencias en la producción pictórica feminista de uno y otro período.

2.1.1. Primera ola. Feminismo moderno

Aunque existen precedentes, como Christine de Pisan, con su obra *La ciudad de las damas* (1405), Guillermine de Bohemia y su secta de mujeres en el S XIII, o el movimiento de las “preciosas” en los salones franceses del S XVII, el feminismo, como movimiento social y teórico, nace vinculado a la Ilustración (De las Heras Aguilera, 2009). Los filósofos ilustrados afirman que todos los hombres nacen libres e iguales, y, por tanto, con los mismos derechos. Este concepto de “hombres” excluye en principio al sexo femenino, aunque no tardarían en aparecer voces que reclamaran la extensión del proyecto ilustrado a la otra mitad de la humanidad. El escrito *De l'égalité des deux sexes* (1673) del filósofo francés Poulain de la Barre fue la primera obra que se centra explícitamente en demandar la igualdad sexual. Por otro lado, en la Revolución Francesa las mujeres comienzan a organizarse y participan activamente en los sucesos revolucionarios, aunque su labor no fue reconocida. La petición de Condorcet de que la República educase igualmente a varones y a mujeres fue desestimada, y lo mismo ocurrió con su alegato *Sobre la admisión de las mujeres al derecho de ciudadanía* (1790). Uno de los textos fundamentales de estos inicios feministas es la *Declaración de derechos de la mujer y la ciudadana* (1791), de Olimpe de Gouges, en que critica la exclusión de las mujeres de *La Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*. Fuera de Francia las mujeres también comienzan a reclamar sus derechos. Así, la inglesa Mary Wollstonecraft publica su *Vindicación de los derechos de la mujer* en 1792, tras haber publicado, dos años antes, *La Vindicación de los derechos de los Hombres*. Con la ilustración las reivindicaciones de las mujeres toman la forma de movimiento político colectivo por primera vez. Sin embargo, en Francia estas aspiraciones tuvieron un triste final debido a los reveses de la Revolución: en 1794, se prohibió la presencia de mujeres en la actividad política y las que habían destacado

previamente, independientemente de su ideología, acabaron guillotizadas (entre ellas, Olimpe de Gouges) o exiliadas.

Tras una etapa de inactividad, en el siglo XIX el feminismo resurge ya como movimiento social de carácter internacional, organizado en torno a la reivindicación del derecho al voto femenino. Este movimiento es conocido como movimiento sufragista. En Estados Unidos surge unido al abolicionismo, siendo uno de los textos fundacionales la *Declaración de Seneca Falls* (1848). En Europa el movimiento sufragista inglés fue el más activo, y se inaugura en 1866 con la petición del voto femenino por el diputado John Stuart Mill. Tras décadas de ceñirse a la constitucionalidad sin resultados, las militantes adoptan estrategias más radicales como huelgas de hambre y actos de vandalismo. Muchas sufragistas fueron a la cárcel, y algunas incluso murieron en acciones reivindicativas. La agresión a la *Venus del Espejo* de Velázquez con un cuchillo por Mary Richardson se produce en este contexto, como acto de protesta por el encarcelamiento de la sufragista Emmeline Pankhurst. En Europa, el feminismo estuvo ligado al socialismo. Friedrich Engels sostuvo que el origen de la opresión de las mujeres se basaba en la aparición de la propiedad privada y en la exclusión femenina del trabajo productivo. En consecuencia, la emancipación de las mujeres se produciría con la incorporación de estas a la producción y su consiguiente logro de independencia económica. El socialismo marxista analizó las condiciones de opresión de la mujer, pero no adoptó medidas específicas para combatirlas.

Gracias a la lucha de esta primera ola feminista, tras la Primera Guerra Mundial la mayoría de países occidentales reconocen el derecho al voto a la mujer: en Estados Unidos se alcanzó en 1920, en Gran Bretaña, en 1928, en España, en 1931, en Francia e Italia en 1945. Alcanzadas muchas de sus reivindicaciones, en el período de entreguerras el feminismo decae hasta la publicación, en 1949, de *El segundo Sexo* (Beauvoir, 2016) de Simone de Beauvoir. En este libro la autora mantiene que la feminidad no está biológicamente determinada, sino que se trata de una construcción social (no se nace mujer, sino que se llega a serlo). Aunque en la Francia que conoció

Simone de Beauvoir las mujeres pudiesen votar y acceder a la educación como los hombres, no habían alcanzado una igualdad real, sino que seguían siendo excluidas de una cultura que se define por defecto como masculina (De Miguel, 2000). Este libro, muy influyente, anticipa muchos de los temas de la que sería la segunda ola feminista, décadas más tarde.

2.1.2. *Feminismo de segunda ola. Feminismo radical, cultural, socialista y de la diferencia. Feminismo posmoderno*

En los años sesenta del siglo pasado, tras un período de relativa inactividad, resurge el movimiento feminista. En los primeros años la reflexión teórica y el activismo se organizan en torno a dos grandes temas: la ampliación del concepto de política para incluir las relaciones de poder que se dan en el ámbito privado bajo el lema “lo personal es político”, y el análisis de las causas de la subordinación femenina, con la aparición del concepto de Patriarcado (De las Heras Aguilera, 2009, p. 56). Hasta los años ochenta este impulso se canaliza en tres corrientes principales: el feminismo liberal, el feminismo socialista y el feminismo radical. A partir de los años ochenta aparecen otras tendencias, como el feminismo cultural (heredero del radical), el feminismo de la diferencia y el feminismo posmoderno. Estas distintas corrientes, según Samara de las Heras, se pueden agrupar en dos tendencias principales: feminismo de la igualdad y feminismo de la diferencia, y aparecen asociadas a los debates en torno al “género”, término, como hemos visto, tomado de la lingüística y que aparece por primera vez en los años cincuenta aplicado a la sexualidad humana. El concepto de género alude a los rasgos sociales, culturales y psicológicos asociados, o no, al sexo biológico.

El feminismo de la igualdad persigue la ampliación de los derechos y oportunidades de las mujeres. Considera que todos los seres humanos son iguales, por lo que deberían tener los mismos derechos y deberes, y que las diferencias de género son producto de la dominación, por lo que en una sociedad igualitaria tenderían a desaparecer. En esta corriente se incluyen el feminismo liberal y el socialista. Por otro

lado, el feminismo de la diferencia mantiene que hombres y mujeres son esencialmente distintos, y que la causa de la opresión se deriva de la negación de la identidad femenina. No pretenden incluir a las mujeres en el sistema social y de producción masculino, sino construir un nuevo sistema desde la especificidad femenina. Dentro de esta categoría se suelen incluir el feminismo radical, cultural, de la diferencia, y posmoderno, aunque, como señala Samara de las Heras, no todos los autores coinciden en esta clasificación. Así, el feminismo radical no hace hincapié en la diferencia, sino en las relaciones de opresión entre los sexos, y el feminismo posmoderno cuestiona postulados de ambas categorías, tanto del feminismo de la igualdad como del de la diferencia (De las Heras Aguilera, 2009, p. 62). Resulta menos problemático considerar el feminismo posmoderno como una categoría aparte, ya que pensadoras tan diferentes como Luce Irigaray y Judith Butler se apoyan en el pensamiento posmoderno y postestructuralista para llegar a conclusiones radicalmente opuestas: la defensa de la creación de una cultura específica femenina en el caso de Irigaray, y la negación de la validez de los conceptos de género y sexo en el feminismo *queer* de Butler.

2.1.2.1. Feminismo de la igualdad.

El feminismo liberal se da en Estados Unidos entre los años 1967 y 1975. Se caracteriza por considerar que las mujeres se encuentran en una situación de desigualdad, pero no de opresión o explotación, y por perseguir la reforma del sistema para conseguir la inclusión de las mujeres en el sistema laboral y la vida pública (De Miguel, 2000, p. 15). Es heredero del feminismo ilustrado y del sufragismo, ya que lucha por la igualdad y la autonomía de las mujeres. Su máximo representante fue la *Organización Nacional de las Mujeres (NOW)*, fundada en 1966. Entre las principales impulsoras de la creación de esta organización estuvo la escritora Betty Friedan, autora del influyente libro *Mística de la Femenidad* (1963) en el que analiza la realidad femenina y se refiere al “problema que no tiene nombre”, o profundo sentimiento de insatisfacción de las mujeres norteamericanas que se traduce en problemas psicológicos como

ansiedad, depresión y alcoholismo. La raíz de esta insatisfacción estaría en la “mística de la feminidad”, que “identifica mujer con madre y esposa con lo que cercena toda posibilidad de realización personal y culpabiliza a todas aquellas que no son felices viviendo solamente para los demás” (De Miguel, 2000, p. 15). Para Friedan, bastaría con lograr la igualdad de oportunidades mediante la ley para solucionar la situación de subordinación femenina y los problemas psicológicos que se derivan de ella. Sin embargo, en 1981, la autora realiza una revisión de estas ideas en *La segunda fase*, evolucionando a posiciones más alejadas del liberalismo y más cercanas a la socialdemocracia. Analiza cómo, a pesar de la incorporación de las mujeres al mercado laboral, la opresión femenina no se ha solucionado, apareciendo nuevos problemas como la doble jornada, y propone cambios en la esfera doméstica y las instituciones públicas (De las Heras Aguilera, 2009, pp. 58-59).

El feminismo socialista y marxista considera que la situación de subordinación de las mujeres se debe a la confluencia del sistema patriarcal y capitalista, entendiendo el patriarcado como un sistema de dominación masculina que tiene su base en el capitalismo. Las mujeres son consideradas como clase social, y el trabajo doméstico, como trabajo productivo. Entre las representantes teóricas más destacadas de este movimiento están la francesa Christine Delphy y las americanas Iris Marion Young, Zillah Eisenstein, Sandra Harding y Heidi Hartmann (De las Heras Aguilera, 2009, pp. 59-60).

2.1.2.2. Feminismo de la diferencia.

El feminismo radical aparece a finales de los sesenta en el seno de la Nueva Izquierda estadounidense. Las mujeres se sentían descontentas por la posición subordinada que ocupaban en esta formación y decidieron organizarse de forma autónoma en el Movimiento de Liberación de la Mujer. Se le aplica la denominación de feminismo “radical” porque se propone buscar la “raíz” de la opresión (radical, según esta acepción, significa “perteneciente o relativo a la raíz”). También es “radical” por llevar su teoría y activismo a formas extremas. Las feministas radicales consideran que

las reivindicaciones de las feministas liberales de integración de las mujeres en el mundo capitalista son insuficientes. Pretenden ir más allá, transformando el sistema.

Puleo destaca como rasgos definidores del feminismo radical los siguientes:

La utilización del concepto de patriarcado como dominación universal que otorga especificidad a la agenda militante del colectivo femenino, una noción de poder y de política ampliadas, la utilización de la categoría de género para rechazar los rasgos adscriptivos ilegítimos adjudicados por el patriarcado a través del proceso de naturalización de las oprimidas, un análisis de la sexualidad que desembocará en una crítica a la heterosexualidad obligatoria, la denuncia de la violencia patriarcal, en particular aunque no exclusivamente la sexual, y, finalmente, una sociología del conocimiento que será crítica al androcentrismo en todos los ámbitos, incluidos los de la ciencia. (Puleo, 2007, p. 41)

Según la definición amplia de política que propone el feminismo radical, el poder no reside sólo en la clase dominante o el Estado, sino que se da en cualquier tipo de relación social. Esta idea, que sería popularizada por el feminismo radical, surge de las filas de la nueva izquierda norteamericana. La sexualidad, la familia y las relaciones humanas se entienden, así, como expresión de unas estructuras de poder, lo que se materializa en el lema “lo personal es político”, acuñado por Carol Hanisch. Kate Millet usa el término que da título a su libro *Política sexual* para definir el llamado “patriarcado”, entendiendo por política “el conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo” (Puleo, 2007, p. 50). Para otra de las representantes del feminismo radical, Sulamith Firestone, autora de *La dialéctica del sexo*, el origen de la opresión de las mujeres se encuentra en su “servidumbre reproductiva”. La familia biológica conlleva una separación desigual de poderes (Amorós, 2007). El poder masculino se ejerce a través de la sexualidad y el trabajo doméstico, institucionalizados a través del matrimonio. En este marco, se cuestiona la familia nuclear y la heterosexualidad obligatoria, mientras se afirma el deseo femenino (Osborne, 2007).

Por su parte, Kathleen Barry sitúa el objeto de la opresión, específicamente, en el cuerpo femenino:

La dominación de las mujeres está políticamente dirigida a lo que es específica y psicológicamente femenino: la sexualidad y la reproducción de las mujeres se construyen social y políticamente como inferiores. Al tiempo que las mujeres son víctimas de la discriminación política, legal y económica, esta condición se basa en una condición previa de explotación que tiene lugar sobre, en, y a través de los cuerpos de las mujeres, en la sexualidad y en la reproducción. La opresión de las mujeres implica, políticamente, algo que no se encuentra en ninguna otra condición —la construcción social del cuerpo humano sexualizado—; la opresión abarca desde las formas de objetivación hasta la violencia, pero es una explotación que se *introduce* en los cuerpos de las mujeres, por la vagina, por el recto, por la boca y en el útero. (Barry, 2007, p. 198)

Esta primacía de la sexualidad para explicar la opresión de género es lo que caracteriza el denominado “feminismo cultural”, línea de pensamiento heredera del feminismo radical. El feminismo cultural, según Raquel Osborne (Osborne, 2007), consideraba el género como “contradicción principal”, infravalorando las diferencias entre mujeres y subrayando las diferencias con los varones. Diferencias de clase, etnia, condición sexual, ideología, eran minimizadas en favor de una supuesta unidad esencial basada en el género. El concepto de feminismo cultural fue definido por Alice Echols en 1983 como aquel que “igualaba la liberación de las mujeres con el desarrollo y la preservación de una contracultura femenina” (citado en Osborne, 2007, pp. 216–217). Si el feminismo radical consideraba las diferencias de género, es decir, los conceptos “masculino” y “femenino” como una construcción cultural que debía ser abolida, el feminismo cultural, en cambio, defiende la exaltación de los llamados “valores femeninos” y la denigración de los “valores masculinos”. Para Raquel Osborne, los postulados del feminismo cultural se pueden resumir en estos cinco principios:

- Para el feminismo cultural la sexualidad masculina es agresiva y está orientada genitualmente, mientras la femenina es más empática y tierna.
- Mientras los varones representan la cultura, las mujeres están asociadas a la naturaleza.
- La capacidad de ser madres y su mayor conexión con la naturaleza supone una superioridad moral de las mujeres frente a los hombres.
- Se condena la heterosexualidad y se propone el lesbianismo como modo de vida no contaminado por el varón.
- La opresión de la mujer, según ello, se deriva de la supresión de la esencia femenina.

Una de las implicaciones de la teoría del feminismo cultural es que toda relación heterosexual se entiende como una forma de violencia, sin diferenciar entre el sexo consensuado y las relaciones forzadas. Según este movimiento político, la pornografía es la manifestación cultural más importante de la ideología de dominación masculina. A diferencia del feminismo radical, que consideraba que los hombres oprimen a las mujeres sólo en tanto que se identifican con su rol, para el feminismo cultural, los hombres son el enemigo por el mero hecho de su constitución biológica.

El feminismo cultural cuestiona la heterosexualidad como obligación. Sin embargo, las lesbianas no tuvieron una fácil integración dentro del movimiento feminista. Para presentarse como socialmente aceptables, debían convencer a la mayoría heterosexual de que el lesbianismo no era una apropiación de conductas masculinas, y de que no se trataba de una opción meramente sexual, sino política.

El feminismo radical y su deriva en el feminismo cultural tendrían consecuencias en el campo de las artes. Por un lado, la propuesta de una contracultura femenina y la reivindicación de la sexualidad femenina es una de las preocupaciones del arte feminista de esta época, sobre todo en los años setenta. Por otro lado, el rechazo de la objetualización del cuerpo de la mujer y de la sexualidad “patriarcal”, daría lugar a propuestas no representacionales, como las de la artista conceptual Mary Kelly. Las

consecuencias más negativas del feminismo cultural se produjeron cuando gobiernos conservadores en Estados Unidos y Canadá se apropiaron de sus propuestas antipornografía, sin adoptar el resto de reivindicaciones para la emancipación femenina, dando lugar a leyes que se tradujeron en la censura de productos audiovisuales en las llamadas “sex wars”, retirada de subvenciones a artistas polémicos (en otro apartado hablaremos más sobre este episodio), e, incluso, retirada de material de educación sexual (coincidiendo, además, con los peores momentos de la epidemia de sida), en muchos casos derivando en otra forma de opresión de las minorías sexuales con la excusa de proteger a las mujeres de la violencia sexual.

En Francia, los postulados teóricos del feminismo cultural se traducen en el llamado feminismo de la diferencia. En esta corriente destacan las pensadoras Luce Irigaray y Hélène Cixous, pertenecientes al grupo Psicoanálisis y Política. Adoptan ciertas aportaciones del feminismo estadounidense, como los conceptos de patriarcado y género, y la reivindicación de una cultura propia y específica para las mujeres, combinándolas con la filosofía postestructuralista francesa de pensadores como Lyotard, Deleuze y Derrida, de orientación posmoderna, y su concepto de la “diferencia”. El pensamiento posmoderno anuncia el fin de los que considera grandes relatos de la Modernidad: el sujeto, la razón, la historia, la metafísica. Deleuze reivindica la *diferencia* en el contexto de la “muerte del sujeto”, como lo opuesto a la identidad, a la ficción del sujeto de la Modernidad. Para Derrida, “*diferencia (différence)* viene a asimilarse a la *diferencia (différance)*, con lo que también adopta el sentido de *diferir*. Lo que *no es lo mismo* es, a la vez, *lo que se retarda o se retrasa*” (Posada Kubissa, 2007b, p. 259).

Luce Irigaray, discípula de Lacan, con formación psicoanalítica y filosófica, elaborará sus teorías feministas en torno a un concepto de diferencia heredero del de los pensadores posestructuralistas (Posada Kubissa, 2007b). Para Irigaray, “lo diferente” es aquello que escapa al discurso logocéntrico, irreducible al relato de la razón, y se identifica con lo femenino. La diferencia sexual es la diferencia por antonomasia.

El cuerpo femenino será fundamental para construir esta *diferencia*, con un sentido positivo: el cuerpo y el deseo femeninos se proponen como formas de resistencia ante el orden patriarcal. En su libro de 1977 *Ce sexe que n'en pas un*, Irigaray opone al orden simbólico del pensamiento y el lenguaje otra forma de conocimiento específicamente femenino, que se asemeja a la morfología sexual femenina, a la forma en que los labios de la vulva se entrecruzan, ajenos a las oposiciones binarias del logos. Esta insistencia en la morfología sería una respuesta a las teorías psicoanalíticas de Freud, reelaboradas por Lacan, por las que identidad y cultura se construyen alrededor del concepto del falo. Para Irigaray, las feministas no deberían reclamar la igualdad, ya que las mujeres, según ella, son esencialmente diferentes a los hombres. En su lugar, deberían reclamar una identidad que les ha sido negada. Algunas de las propuestas de la autora en este sentido son: la recuperación de una mitología específicamente femenina; la reivindicación de un lenguaje femenino, no sujeto a las reglas lingüísticas patriarcales; la reivindicación del orden materno y las relaciones entre madre-hija; la recogida por escrito de los derechos y deberes correspondientes a las distintas entidades (ya que hombres y mujeres son diferentes, para la autora, no deberían tener iguales derechos); la revisión y apropiación femenina de conceptos de belleza o de edad. Según Irigaray, las mujeres deben cultivar una cultura, un pensamiento y un lenguaje específicamente femeninos (Posada Kubissa, 2007b).

Luce Irigaray además reflexiona sobre el arte como medio de expresión de esa supuesta identidad femenina, y como herramienta psicoanalítica. En su artículo de 1985 “Une Lacune Natale”, Irigaray se ocupa de los dibujos de Unica Zürn, artista más conocida por ser amante y modelo de Hans Bellmer. Para Irigaray, Zürn trata de llegar, sin lograrlo, hasta la “mucosa”, o frontera entre el Yo y lo Otro. Fracasa porque, según la autora, vive inmersa en una cultura masculina que expulsa lo Otro. Según Irigaray, el arte femenino, que todavía está por venir, “tendrá lugar representando los cuerpos de las mujeres no como materia pasiva sino como *el lugar donde el universo fue engendrado*” (citado en Battersby, 1998, p. 234).

Julia Kristeva, aunque de origen búlgaro, también es considerada como una de las representantes del feminismo francés de la diferencia. Dentro de esta corriente sus teorías son las más cercanas al pensamiento posmoderno. Como Irigaray, también fue discípula directa de Lacan, y reivindica, desde la perspectiva psicoanalítica, un momento pre-edípico, anterior a la separación entre hija y madre y a la imposición del orden simbólico masculino.

Aunque el feminismo de la diferencia en Europa es un fenómeno fundamentalmente francés, también tiene una interpretación italiana ejemplificada en el pensamiento de Luisa Muraro (Posada Kubissa, 2007a). Las feministas de la diferencia italianas difieren de las posiciones mayoritarias del feminismo italiano en temas como la legalización del aborto y la propuesta de ley de violencia sexual, pues parten de la idea de que el sistema legal es masculino y de que la situación de la mujer no se puede resolver con reformas legales. Proponen, en cambio, una revaloración de la feminidad, una liberación de la mujer en el plano simbólico, con prácticas como el *affidamento*, término, según Ana de Miguel, “de difícil traducción, en el que el reconocimiento de la autoridad femenina juega un papel importante” (De Miguel, 2000, p. 24), y que supone la creación de lazos de apoyo mutuo entre mujeres.



Fig. 5. Unica Zürn. *The Spirit of the Bottle*. 1960. Hoja de *Oracle and Spectacle*, Libro V (manuscrito inédito). Tinta y tinta china sobre papel, 32.9 x 25.2 cm. Obtenido de <https://whitehotmagazine.com/articles/l-h-pital-sainte-anne/4586>

Tanto el feminismo de la diferencia francés como el feminismo cultural han recibido numerosas críticas dentro del propio feminismo, ya desde su aparición en los años setenta, acentuándose la oposición a las posturas esencialistas de este movimiento en la década posterior. Para Nancy Fraser, el abuso de los conceptos de *diferencia* e *identidad femenina* va en contra de los intereses feministas, pues al concentrarse en la subjetividad olvida la lucha por las conquistas sociales (Posada Kubissa, 2007a, p. 297). Otra de las principales críticas dirigidas a ambas corrientes es su determinismo biológico. El feminismo cultural reivindica las funciones corporales y reproductoras de la identidad femenina, que son precisamente aquellas a las que han sido históricamente relegadas y por las que se han mantenido en una posición subordinada respecto a los hombres.

2.1.2.3. Feminismo posmoderno.

El feminismo de la diferencia sexual había propuesto el género como categoría fundamental para explicar la subordinación femenina, olvidando otros conceptos como pueden ser etnia, ideología, orientación sexual, o clase social. Sin embargo, ya en los años ochenta muchas mujeres comenzaron a reclamar que se consideraran las características específicas de su modo de opresión, entre ellas, las mujeres de color y lesbianas, que se enfrentaban a una doble discriminación y no se reconocían en el ideal universal de mujer propuesto por los feminismos de la diferencia. En Estados Unidos el feminismo cultural había rechazado ciertas expresiones de la sexualidad por considerarlas propias de la dominación masculina, construyendo un ideal de la sexualidad femenina que no coincidía con la experiencia real de muchas mujeres. Las feministas lesbianas, especialmente, no se sentían representadas por esta vertiente del feminismo (algunas publicaciones lésbicas fueron objeto de censura en las llamadas “guerras culturales”). Con la crisis del sida en los Estados Unidos, mujeres lesbianas y bisexuales se solidarizan con gays, transexuales y travestis, surgiendo así el movimiento LGTB (Lesbianas, Gays, Transexuales, Bisexuales, siglas a las que más tarde se

añadiría la I de los Intersexuales) y *queer*. *Queer*, en inglés, quiere decir “extraño” o “poco usual”. Este movimiento defiende una identidad de género y sexual no binaria, que no tiene por qué ser fija ni determinada biológicamente. La representante más conocida de esta línea de pensamiento es Judith Butler, que con su obra *Gender Trouble* (Butler, 1999) cuestiona no sólo el concepto de género, sino también el de “sexo natural”. Para esta pensadora feminista y lesbiana, sexo y género son construcciones culturales, representaciones tras las que no existe una identidad real. Judith Butler, como las feministas de la diferencia, se apoya en el pensamiento posmoderno y posestructuralista francés y su crítica al concepto de sujeto.

Este énfasis en las diferencias específicas entre las mujeres, de etnia, clase, orientación sexual, y el rechazo de la categoría monolítica de “mujer” (que para Butler no es más que una ficción) es lo que caracteriza el denominado “feminismo posmoderno”.

Como vemos, el feminismo, desde tendencias tan diversas como la teoría *queer* y el feminismo de la diferencia de Irigaray, ha coqueteado con la posmodernidad, caracterizada como adhesión a las tesis de la muerte del Hombre, de la Historia, y de la Metafísica. Seyla Benhabib (Benhabib, 2007) analiza la relación conflictiva entre feminismo y posmodernidad a partir del análisis que realizara Jane Flax en *Thinking Fragments. Psychoanalysis, Feminism, and Postmodernism in the Contemporary West*, de 1990. Flax relaciona estos conceptos con la teoría feminista: la “Muerte del Hombre” tiene su contrapartida feminista en la “desmitificación del Sujeto Masculino de la Razón”, cuestionando el sujeto supuestamente neutro y universal de la razón. La contrapartida de la “muerte de la Historia” sería la “generización de la narración histórica”, entendiendo que la historia ha sido contada desde un punto de vista masculino. La contrapartida feminista a la “muerte de la metafísica” sería el “escepticismo feminista hacia las pretensiones de la Razón Trascendental”, que ha ignorado las relaciones de género. Para Seyla Benhabib, mientras que una versión débil de estos conceptos sería compatible con el proyecto feminista de emancipación femenina, una versión fuerte

sería contraria a dichos objetivos. Así, llevar a sus últimas consecuencias la “Muerte del Sujeto”, supone renunciar a la existencia de la identidad de género, tal como propuso Judith Butler, con lo que no quedaría un sujeto femenino que emancipar, y todas las luchas feministas por la igualdad de derechos se construirían alrededor de una ficción. La versión fuerte de la “Muerte de la Historia” supondría el “rechazo de cualquier relato histórico que se ocupase de largos períodos y que se fijase en las prácticas macro- en vez de en las microsociales” (ibid., p. 331). Esto echaría por tierra el esfuerzo de las historiadoras feministas que llevan décadas revalorizando el papel de las mujeres en la historia. La versión fuerte de la “muerte de la metafísica” supondría que la crítica social feminista debería realizarse sin el apoyo de la filosofía, lo que, en opinión de Benhabib, no es posible.

Sin llevar los postulados del postmodernismo a sus últimas consecuencias, algunos conceptos han resultado útiles para los objetivos feministas. Así, el énfasis del posmodernismo en la diferencia, y su cuestionamiento de categorías totalizadoras, ha llevado al rechazo de la categoría monolítica “mujer”, reconociendo la diversidad e incorporando otros conceptos como etnia y cultura al análisis feminista. Para Nancy Fraser y Linda Nicholson, el posmodernismo ha permitido desarrollar formas de crítica social que no se apoyan en las bases filosóficas tradicionales (De las Heras Aguilera, 2009, p. 71).

2.1.3. Tercera y cuarta ola feministas

Ya a partir de los ochenta, como hemos visto, se comienza a cuestionar el feminismo de segunda ola por considerar que estaba orientado a defender los intereses de mujeres de clase media y acomodada, blancas y heterosexuales, considerando “mujer” como una categoría uniforme y olvidando el papel que juegan las diferencias de etnia, clase, cultura, orientación sexual, en la desigualdad. Esta demanda de un mayor reconocimiento de la diversidad dentro del movimiento feminista preludia la tercera ola feminista, que según Elisabeth Evans se da, en Estados Unidos, a partir de los noventa

(Evans, 2015). Si ya en la segunda ola feminista nos encontrábamos con una variedad de tendencias, esta tercera ola es aún más difícil de definir como un movimiento unitario. Según Evans, la tercera ola ha sido interpretada de muchas formas, en ocasiones contradictorias:

Se ha visto al mismo tiempo como una corriente feminista neoliberal y como un compromiso feminista explícito con la justicia social a escala global. Algunos consideran que la tercera ola busca subvertir las nociones tradicionales de la feminidad mientras según otros constituye una polémica defensa de esas mismas nociones. Se suele asociar a las mujeres de color y la interseccionalidad y, aun así, ha sido criticada por su preponderancia blanca heterosexual de clase media. Su naturaleza antiacadémica entra en conflicto con la influencia antiesencialista del posestructuralismo y el poscolonialismo. Finalmente, se ha usado para describir el activismo feminista post-1970, o segunda ola, y como modo de significar una generación específica de activistas feministas que constituyen la generación X. La confusión en torno a qué constituye el feminismo de tercera ola es, en cierto sentido, su rasgo definidor. De ahí la necesidad de evitar presentar la tercera ola del feminismo como monolítica. (Evans, 2015, p. 19)

Sin embargo, los conceptos que predominantemente se asocian a esta tercera ola son la interseccionalidad, o inclusión en el discurso feminista de los conceptos de etnia, clase, diferencias culturales y de orientación sexual, para articular propuestas específicas a situaciones de opresión diversas; una mayor inclusividad, asociándose en algunas de sus reivindicaciones al movimiento LGTBI, ya que el concepto de “feminidad” se asocia al género y no exclusivamente al sexo biológico; y, en muchos casos una actitud más positiva ante el sexo, con grupos feministas a favor de la libertad sexual, de los derechos de las trabajadoras sexuales o que utilizan el sexo y el cuerpo como forma de activismo (Riot Girls y FEMEN), si bien, al mismo tiempo estas tendencias conviven con actitudes antipornografía y abolicionistas. Aunque el esencialismo ha sido

duramente criticado dentro del feminismo, el “feminismo de la diferencia” y su asociación de una supuesta feminidad esencial con la Naturaleza pervive en ciertas corrientes del ecofeminismo. Por otro lado, el ciberfeminismo, siguiendo las propuestas que avanzara Donna Haraway en 1984 con su *Manifiesto Cyborg* (Haraway, 1991) rechaza totalmente esa identificación con la naturaleza y propone una utopía cibernética en que los géneros sean abolidos.

Otro término que se aplica al momento histórico posterior a la segunda ola, y que no debe ser confundido con la tercera ola, es el de “postfeminismo”. Según Elisabeth Evans:

El término *postfeminismo* se ha usado de dos formas distintas y relacionadas: en primer lugar, para marcar un período en que el movimiento feminista suspende sus actividades, y, en segundo lugar, para significar un rechazo del feminismo. Sin embargo, el uso del prefijo “post” en lugar de “anti” implica al mismo tiempo el éxito, pero también la renuncia de los objetivos feministas. (Evans, 2015, p. 6)

El postfeminismo, según Evans, considera alcanzadas las metas del feminismo y busca normalizar y empoderar las mujeres dentro del sistema capitalista. Las representantes de la tercera ola, en general, no se consideran postfeministas, es decir, no consideran el feminismo como un movimiento superado, cuyas reivindicaciones ya han sido logradas. Rebeca Walker, activista a la que se atribuye la creación del término “tercera ola” escribe en su manifiesto *Becoming the Third Wave* (Walker, 1992): “yo no soy una feminista del postfeminismo. Soy la Tercera Ola” (“I am not a postfeminism feminist. I am the Third Wave”). Walker escribió este texto como protesta ante la forma en que se presentó ante la opinión pública el juicio en que Clarence Thomas, candidato a la Corte Suprema de los Estados Unidos, fue absuelto de las acusaciones de acoso sexual realizadas por la activista afroamericana Anita Hill. Para Walker, el propósito de las comparecencias no fue el de determinar si Clarence Thomas abusó en realidad de Anita Hill, sino el de redefinir el alcance de la credibilidad y poder de las mujeres.

2.2. Cuerpo y feminismo

El cuerpo es el soporte de la diferencia sexual. No es ajeno, pues, a la teoría feminista, como ya hemos tenido ocasión de comprobar tras esta introducción histórica al feminismo. Kathy Davis (Davis, 1997a) realiza un interesante análisis de la importancia del cuerpo para el pensamiento feminista, y cómo este influye en el reciente interés por este tema en las ciencias sociales, tras haber sido relegado a un segundo plano durante mucho tiempo. Según la autora, el culpable de este olvido histórico sería el dualismo del pensamiento occidental, por el que la experiencia humana se ha interpretado, tradicionalmente, en términos de la oposición mente-cuerpo, una dualidad en que la relación entre los términos no es simétrica, sino jerárquica. El cuerpo es la naturaleza incontrolada que debe ser dominado por la razón. Este desprecio del cuerpo se refuerza con la tradición religiosa cristiana, según la cual, el alma racional puede existir separada del cuerpo, tras la muerte, llegando a entender el cuerpo, imperfecto y temporal, como cárcel del auténtico ser. El dualismo cuerpo-mente se ha asociado tradicionalmente al de hombre-mujer, donde el hombre es la parte racional, la mente, el control sobre los apetitos, mientras la mujer, y el cuerpo femenino, se asocian a la naturaleza, la irracionalidad, los apetitos incontrolados, la sensualidad. El cuerpo femenino se interpreta como “lo otro”, lo misterioso, seductor, peligroso para el orden patriarcal, y en última instancia, como algo que necesita ser controlado por la racionalidad masculina (Davis, 1997a, p. 5). La filosofía posmoderna, con su crítica a los conceptos considerados inamovibles de la razón ilustrada, ha supuesto un cambio de actitud hacia el cuerpo en la teoría social, especialmente a través del pensamiento de Foucault. Para este filósofo, que rechaza el concepto de sujeto racional como motor de la historia, el cuerpo se convierte en escenario de las modernas formas de poder. El poder no se entiende como ligado únicamente a las formas represivas del estado, sino a las relaciones humanas del día a día, incluida la sexualidad (Foucault, 1992). La

influencia del trabajo de Foucault, según Davis, determina que actualmente el cuerpo se asocie con frecuencia a conceptos de conocimiento, sexualidad y poder.

Como ya hemos comentado, el feminismo contribuyó a dirigir la atención sobre el cuerpo. Para Kathy Davis, las aproximaciones feministas al cuerpo responden invariablemente a tres problemáticas: *diferencia, poder y subversión*.

Las distintas formas de entender la primera de estas cuestiones, la diferencia sexual, dan lugar, como hemos visto, a dos tipos de feminismo, y a dos formas de relación con el cuerpo, dependiendo de que esta diferencia se considere socialmente construida o biológicamente determinada. La primera rama, que suele llamarse constructivista, en última instancia, tiene su origen en la célebre afirmación de Simone de Beauvoir de que no se nace mujer, sino que se llega a serlo. Es decir, las diferencias entre sexos no se derivan inexorablemente de las diferencias corporales, sino que son un producto cultural. El cuerpo, según esta teoría, no es más que un sustrato sobre el que el género, entendido como una serie de atributos culturales de personalidad y comportamiento, se expresa. Judith Butler, como vimos, va algo más allá, manteniendo que la diferencia entre sexos es arbitraria, representación, un instrumento al servicio de la heterosexualidad normativa. Las mujeres ni nacen ni se hacen, simplemente se apropian y representan determinadas prescripciones culturales sobre las relaciones sexuales (Davis, 1997a, p. 9).

Para la segunda rama la diferencia biológica resulta esencial para entender la interacción de los individuos con sus propios cuerpos y a través de sus cuerpos con el mundo alrededor, lo que se conoce como “embodiment”, término cuya traducción literal sería “corporeización”, “encarnamiento”, o teoría de la cognición corporeizada. Esta teoría está en la base de los llamados feminismos de la diferencia. Ya vimos cómo el feminismo de la diferencia francés, representado por Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julia Kristeva, considera el cuerpo como determinante para comprender la situación específica de la mujer, y reivindican la experiencia corporal femenina, el deseo, el placer sexual, la maternidad como fuente de goce y relación interpersonal. Esta reivindicación

también se da en el feminismo cultural americano. Como hemos visto, otras corrientes feministas posteriores, influidas por el posestructuralismo, tienen en cuenta otras variantes como etnia, orientación sexual y clase para analizar las condiciones específicas de opresión de las mujeres. En esta línea, Iris Young construye una teoría de la dominación basada en la diferencia en la que el cuerpo es fundamental para entender como culturas dominantes designan ciertos grupos como los “Otros” (homosexuales, mujeres, discapacitados, personas de color, cualquiera que difiera del grupo dominante). Según Young, los grupos subordinados son definidos por sus cuerpos, de acuerdo a normas que los degradan como impuro, desviado, feo, enfermo... Mientras el “Otro” es preso de su cuerpo y juzgado por él, los grupos privilegiados (hombres blancos, heterosexuales, de clase acomodada) son tratados como sujetos sin cuerpo, a los que no se exige que se sometan a las normas que ellos mismos han establecido (Davis, 1997a, pp. 9-10).

La segunda cuestión a la que se encuentra invariablemente ligado el cuerpo en la literatura feminista es el concepto de poder y dominación. Según Davis:

Desde la sexualización del cuerpo femenino en la publicidad hasta las violaciones masivas de mujeres en tiempos de guerra, los cuerpos de las mujeres han sido sujetos a procesos de explotación, inferiorización, exclusión, control y violencia. El cuerpo femenino es empleado simbólicamente en discursos de poder — discursos que justifican la desigualdad social y jerarquías de poder basadas en el género y otras formas de diferencia física. (Davis, 1997a, p. 10)

Inicialmente, en el feminismo radical y cultural, se entendía que el poder era una cuestión de dominación masculina dentro del orden patriarcal, en que las mujeres eran oprimidas a través y por medio de sus cuerpos. La teoría feminista de este momento, según Davis, “se concentró en cómo el cuerpo de las mujeres había sido regulado, colonizado, mutilado y violado” (ibid., p. 10). En consecuencia, tanto activistas como, en el campo que nos atañe, artistas feministas, se dedicaron a denunciar prácticas

corporales opresivas y proponer una estética feminista alternativa a las imposiciones del patriarcado para ayudar a las mujeres a mantener una relación más auténtica con sus cuerpos. Posteriormente, el feminismo posmoderno, influido por la lingüística posestructuralista y el pensamiento de Foucault, pasó a considerar el cuerpo femenino como un “texto” cargado de significados culturales sobre relaciones de poder. En el concepto ampliado de poder propuesto por Foucault, este se ejerce no sólo a través de situaciones de violencia, represión, explotación, sino de una forma más sutil, por medio de procesos de disciplina y normalización a través de representaciones culturales (Davis, 1997a, p. 11). En el campo del arte, estos procesos son puestos de manifiesto a través de la “deconstrucción”, término acuñado por el filósofo francés Derrida y que viene a significar “deseestructurar o descomponer, incluso dislocar las estructuras que sostienen la arquitectura conceptual de un determinado sistema o de una secuencia histórica” (Vásquez Rocca, 2016, p. 291).

La tercera problemática que analiza Kathy Davis es la del papel activo que pueden tomar las mujeres con respecto a sus cuerpos, a los que se refiere con los conceptos de *agency* y subversión. *Agency* es un término inglés que en este contexto significa voluntad o capacidad de actuar. Literalmente, en español se traduciría como “agencia”. Bajo el concepto de *agency*, se considera que las mujeres no sólo pueden ser sometidas a través de sus cuerpos, sino que también tienen la posibilidad de actuar activamente sobre ellos, de empoderarse a través de la relación con sus cuerpos. Así, la mujer no siempre sería la víctima, sino también el “agente encubierto” en la elaboración de las expectativas estéticas de la feminidad. Insatisfechas con sus cuerpos, las mujeres los alteran a través de distintas técnicas, desde las más cotidianas como la moda, maquillaje, dieta, ejercicio, hasta prácticas corporales como piercings, tatuajes, cirugía estética. Esto puede ser visto como una práctica opresiva, como un resultado de la objetualización del cuerpo femenino, o como un ejercicio de libertad, como una oportunidad para constituirse en un sujeto con una relación más satisfactoria con su cuerpo. Al fin y al cabo, las normas estéticas, tiránicas o no, no son elaboradas

únicamente por los hombres, sino que son una creación cultural en la que las propias mujeres intervienen. Estas mismas normas estéticas asociadas al género también pueden ser subvertidas, para apropiarse de convenciones estéticas asociadas a otro género, o para contradecir los cánones estéticos dominantes. Es el caso del culturismo femenino, del travestismo o la transexualidad. Aunque estas prácticas no siempre tengan por qué ser empoderadoras para el sujeto que las practica, tienen la capacidad de desestabilizar nuestras concepciones previas sobre las normas culturales del género. El poner en evidencia la arbitrariedad de dichas normas fue uno de los principales propósitos de la teoría *queer*, cuya principal representante, como ya mencionamos, es Judith Butler. Esta teoría ataca la idea de que solamente existen dos géneros determinados por el sexo biológico. No hay, para Butler, una separación estricta entre dos términos, sino que se trata de un continuo en una escala. El cuerpo es culturalmente construido, y el género no es más que representación, performance, y cómo tal, no tiene por qué ser estable a lo largo de la vida. Si bien la teoría *queer* ha sido criticada dentro del feminismo por su escaso contenido político, ya que la subversión que defiende es meramente estética sin un poder de transformación real (Davis, 1997a, pp. 11-13), es este mismo esteticismo el que la convierte en terreno fértil para aquellos y aquellas artistas cuyo instrumento o tema es el cuerpo: la fotografía de Nan Goldin, la pintura de Nicole Eisenman, algunas pinturas de Jenny Saville, por ejemplo, exploran, como veremos, este concepto fluido de género. El *body art* de Orlan sería otro ejemplo de cómo la cirugía estética, una práctica corporal normalmente utilizada para someter el cuerpo a los dictados de las normas estéticas imperantes en una cultura dada, puede ser utilizada activamente para subvertir dichas normas (Davis, 1997b). En los próximos apartados veremos más en profundidad como las distintas teorías sobre el cuerpo han repercutido en la producción de arte y en la forma en que éste es interpretado.

2.3. El cuerpo en el arte feminista

Como ya se ha señalado, no todo el arte creado por mujeres es feminista. No obstante, tenemos que entender las obras de arte en el contexto en que se generan, por lo que es inevitable dedicar un capítulo al arte feminista, puesto que es el trasfondo cultural que posibilita la aparición de las pinturas de las artistas que tomaremos como caso de estudio.

Se suelen diferenciar varios momentos en el arte feminista: finales de los sesenta y años setenta, con una teoría y práctica artísticas que buscan visualizar la diferencia sexual; la década de los ochenta, marcada en la teoría del arte por el posestructuralismo y en el terreno sociopolítico por el conservadurismo, las “guerras culturales”, y la epidemia de sida; a partir de los noventa se produce cierta despolitización de la práctica artística, se aprecia una actitud más desprejuiciada ante la sexualidad y la representación del cuerpo, se produce un resurgimiento de la pintura y cobran fuerza los movimientos LGTBI y el multiculturalismo. Esta clasificación cronológica en tres momentos diferenciados se aplica sobre todo al mundo anglosajón, es decir, Estados Unidos y Reino Unido. En España la situación es distinta, el hecho de que en los setenta se vivieran los últimos años de la dictadura de Franco y la posterior transición a la democracia determina un desarrollo del arte feminista diferente al de otros países, que analizaremos en otro apartado.

No existe, sin embargo, una separación cronológica estricta entre un período y otro. Distintos presupuestos teóricos a veces se dan simultáneamente y perduran de una década a otra. Aunque generalmente se considera que en los años setenta predominan posturas esencialistas y en los ochenta, constructivistas, según la historiadora Patricia Mayayo (Mayayo, 2007), ambas posturas coexisten.

2.3.1. Años sesenta y setenta. Inicios del arte feminista de segunda ola y de la posmodernidad artística

A finales de los sesenta, coincidiendo con el inicio de la segunda ola feminista, las mujeres comienzan a reclamar un lugar en el mundo del arte. Al mismo tiempo, el mismo concepto de arte estaba cambiando. Hasta este momento, en el período denominado Modernidad tardía, el mercado y la crítica del arte moderno habían estado dominados por corrientes abstractas formalistas: expresionismo abstracto, *hard edge*, abstracción pospictórica, arte *minimal*, todas ellas originadas en Estados Unidos, que lideraba la Modernidad artística a nivel mundial (Foster, 2001a). La teoría del arte, representada sobre todo por los escritos de los influyentes críticos Clement Greenberg y Michael Fried, se comprendía desde una perspectiva evolutiva, en una búsqueda progresiva de pureza por la que la obra de arte abandona el referente real para entregarse al libre juego de sus elementos básicos constitutivos, dentro de sus propias reglas. Es decir, la obra de arte, según el ideal modernista, debe ser autorreferencial y abandonar toda alusión a una realidad exterior a la propia obra. La historia del arte se entiende como un progreso en el que cada nuevo avance supone la obsolescencia de estilos anteriores, en un historicismo en que “lo Nuevo” constituye su propia “Tradición”, y se narra como una sucesión de grandes hombres y obras maestras (Foster, 2001a, pp. 190-191). En última instancia, este concepto historicista del arte tiene su origen en la razón ilustrada, que en la segunda mitad del siglo XX estaba entrando en crisis. El pensamiento posmoderno, representado por Foucault y Derrida entre otros, estaba atacando los conceptos fundamentales de la Modernidad: el tiempo como totalidad y el hombre como único sujeto motor de la historia. En consonancia con esto, el arte posmoderno abandona el historicismo y se cuestionan los conceptos de autoría y originalidad, lo que no sólo ocasiona una relectura de la historia del arte que posibilita la recuperación de obras y artistas (especialmente mujeres) que habían sido excluidos del relato oficial, sino que también cambia el modo de hacer arte. Si el arte de la

Modernidad tardía había derivado en una cosificación del medio, el arte posmoderno, en cambio, se hace a través del medio o al margen de él, o usa medios no convencionales como el vídeo, la fotografía y el propio cuerpo del artista. Los espacios privilegiados del arte moderno fueron la galería y el museo. Los artistas posmodernos, en cambio, buscan espacios alternativos alejados de la galería, como la calle o la naturaleza. Según el concepto modernista del arte, este ha de ser original y la obra de arte única. Como reacción a este concepto, ahora se acepta el valor de lo múltiple y se cuestiona la autoría por medio de la apropiación. Y se recupera la representación, ya sea de una forma conservadora, reapropiándose estilos del pasado que se suponían superados, o de una forma crítica, para cuestionar los mismos fundamentos de la representación y su supuesta neutralidad (volveremos sobre esto más adelante, ya que esta tendencia “deconstructiva” cobra fuerza especialmente en los años ochenta).

Aunque el abanico de medios artísticos se amplía considerablemente, no se abandona la pintura. Así, en Estados Unidos, movimientos como el arte pop, el hiperrealismo, el *bad painting*, corresponden a esta recuperación de la referencialidad en la pintura. En Europa también asistimos a un resurgimiento de tendencias figurativas: en Reino Unido representadas especialmente, tras la Segunda Guerra Mundial, por la Escuela de Londres, y más adelante, por el pop británico, y en Alemania, desde los años sesenta, por el neoexpresionismo. En nuestro país la pintura figurativa no se había llegado a abandonar del todo, y así nos encontramos con que en los años cincuenta la pintura informalista, equivalente europeo del expresionismo abstracto, coexiste con una corriente figurativa representada por la primera generación de realistas madrileños, en torno a la figura del pintor Antonio López. En nuestro país también se da, entre los años sesenta y setenta, un tipo de realismo crítico cercano al pop, representado sobre todo por los Equipos Crónica y Realidad. Estas tendencias figurativas no encajan dentro del concepto evolutivo de la Modernidad, por lo que se pueden interpretar como una involución, una regresión, o simplemente aceptar que se ha producido un cambio de paradigma, un cambio de las reglas del discurso artístico.

Este retorno de la figuración a partir de los sesenta no es ajeno al arte feminista. Craig Owens, en su ensayo “El discurso de los otros. Feministas y postmodernismo” (Owens, 1983) ha señalado el vínculo existente entre feminismo y posmodernidad artística. Para Owens, el postmodernismo consiste en una “crisis de autoridad cultural, especialmente, de la autoridad otorgada a la cultura europea occidental y sus instituciones” (ibid., p. 57). Considera que la autoridad conferida a la obra de arte en el período moderno deriva de la fe en la supuesta universalidad de la *forma* sobre las diferencias de contenido ocasionadas por las distintas circunstancias históricas en que el arte es producido. El postmodernismo ataca esta supuesta universalidad desde posiciones que lo acercan al feminismo: los sistemas de representación de la cultura occidental, en realidad, sólo admiten un tipo de visión, la del sujeto unitario masculino. En palabras de Owens:

Es precisamente en la frontera legislativa entre lo que puede ser representado y lo que no donde se pone en escena la operación postmodernista —no para transcender la representación, sino para exponer el sistema de poder que autoriza ciertas representaciones mientras bloquea, prohíbe o invalida otras. Entre aquellos excluidos de la representación occidental, a cuyas representaciones se ha negado toda legitimidad, están las mujeres. Excluidas de la representación por su propia estructura, retornan a ella como una figura para la representación de lo irrepresentable (Naturaleza, Verdad, lo Sublime, etc.). Esta prohibición se aplica a las mujeres como sujeto, y raramente como objeto de representación, ya que ciertamente no escasean las imágenes de mujeres. (Owens, 1983, p. 59)

La crítica posmoderna de la representación y la crítica feminista del patriarcado, según Owens, se entrecruzan. Y, aunque parezca paradójico, para denunciar los intereses políticos ocultos en la representación, o, desde una perspectiva feminista, los relatos que contribuyen a mantener el orden patriarcal, el instrumento preferido es la misma representación. El retorno de la figuración, especialmente en el arte feminista, lo

podemos entender en este contexto. Esto no quiere decir que todos los artistas que hagan uso de un lenguaje figurativo en estos años lo hagan con una intención crítica, ya que también existe una variante figurativa de tipo más académico.

En todo caso, podemos relacionar la crisis del concepto de autonomía artística (es decir, de la separación estricta de arte y vida, como dos esferas independientes) con el interés que cobra el cuerpo como tema para muchos artistas, sobre todo mujeres, que lo utilizan como medio de abordar cuestiones sociales, políticas, o personales, vinculados a su *embodiment*, su forma de relacionarse con su cuerpo y de estar en el mundo a través de su cuerpo.

Una de las precursoras de este tipo de arte relacionado con el cuerpo fue Louise Bourgeois (1911-2010). Esta artista comienza a ser reconocida a finales de los sesenta, ya en su madurez, aunque llevaba tiempo trabajando esta temática. Un ejemplo de ello es la serie *Femme Maison*, que desarrolló entre 1945 y 1947, en las que una casa oculta la cabeza de una figura femenina desnuda, en alusión a la identificación tradicional, muchas veces opresiva, entre mujer y espacio doméstico. Su escultura *Fillette* (Niña), de 1968, puede ser vista como un falo erecto y un torso femenino, creando una ambigüedad entre ambos géneros, entre potencia y vulnerabilidad (Martínez-Collado, 2005).



Fig. 6. Louise Bourgeois. Izquierda, *Femme Maison*. 1946-47. Óleo y tinta sobre lienzo, 91 x 36 cm. Obtenido de [https://img.wikioo.org/ADC/Art.nsf/O/8XYFTH/\\$File/Louise-Josephine-Bourgeois-Woman-House-3-.JPG](https://img.wikioo.org/ADC/Art.nsf/O/8XYFTH/$File/Louise-Josephine-Bourgeois-Woman-House-3-.JPG)
Derecha, *Fillette*. 1968. Látex sobre yeso, 59.7x 28 x 19.1 cm. Obtenido de <https://www.moma.org/collection/works/81418>

La escultora Nikki de Saint Phalle reflexiona irónica y lúdicamente sobre los tópicos presentes en la tradición y en los medios de comunicación de masas sobre el cuerpo femenino. En su serie *Nanas*, de 1965, presenta figuras femeninas muy estereotipadas, de grandes pechos y caderas, policromadas en colores brillantes. En 1966 construye *Hon* (*Ella*, en sueco), en colaboración con Jean Tinguely y Per Olof Ultveld, un monumento efímero con forma de mujer gigantesca, de vientre hinchado en el que los visitantes podían entrar a través de una apertura en la entrepierna, a modo de gran vagina. En el interior podían encontrar diversas instalaciones de carácter lúdico e irónico (Reckitt & Phelan, 2005). Pretende desmitificar la idea del cuerpo femenino como algo misterioso y desconocido.

Las obras de la escultora Lee Botencou anticipan lo que sería la reivindicación del cuerpo femenino en el arte de los setenta, con sus relieves organizados en torno a un orificio, que pueden ser interpretados como referencias a formas vaginales.

Nancy Spero trabaja preferentemente sobre grandes rollos de papel, en lugar de sobre lienzo, medio que considera como “masculino”. En la serie *War* (1966-1970) personifica y sexualiza las armas de guerra: aparecen lenguas fálicas, penes disparando bombas (*Male bomb*, 1966), bombas con varios pechos de mujer (*female bomb*, 1966). Es su forma de expresar la obscenidad y la violencia de la guerra.

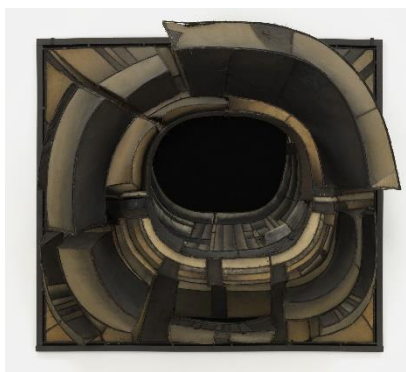


Fig. 7. De izquierda a derecha: Visitantes entrando a *Hon*, de Niki de Saint Phalle. 1966. Foto: Hans Hammarskiöld. Obtenido de <https://artishockrevista.com/2021/07/01/primera-exposicion-en-nueva-york-de-niki-de-saint-phalle/>

Lee Botencou. *Sin título*. 1961. Acero soldado, lona, tela, cuero, alambre de cobre y hollín. 203,6 x 226 x 88 cm. Obtenido de moma.org/collection/works/81442

Nancy Spero, *Female bomb*. 1966. Gouache y tinta sobre papel. 86,4 x 68,6 cm. Obtenido de <http://www.caac.es/img/prensa/spero01gr.jpg>

Pauline Boty fue la única mujer integrante del pop británico de los años sesenta, aunque, como sucedió con muchas mujeres artistas de su generación, su obra ha alcanzado un reconocimiento tardío, décadas después de su temprana muerte, acaecida en 1966, cuando sólo contaba con 28 años. Sus pinturas y collages hacen uso de la iconografía de los *mass media* para presentar una visión desprejuiciada de la imagen y la sexualidad femenina, que podríamos enmarcar en la promesa de revolución sexual que parecía comenzar a hacerse realidad en esta época, al mismo tiempo que presenta una visión crítica del mundo hecho a medida de los hombres en el que le tocó vivir. En su díptico *It's a man's world* I y II (1963), yuxtapone un conjunto de iconos pertenecientes al mundo de la política, la ciencia y la cultura, en que Jackie Kennedy es la única mujer representada, e imágenes de mujeres desnudas en posturas eróticas.

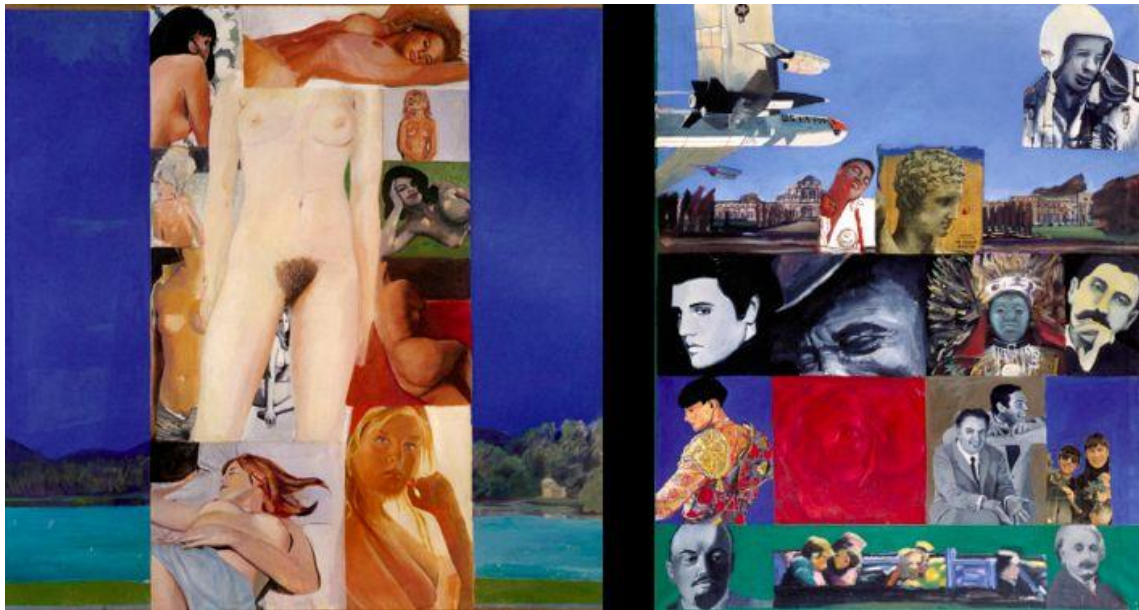


Fig. 8. Pauline Boty. Izquierda: *It's a Man's World I*. 1963. Óleo y collage sobre lienzo, 122 x 91 cm. Derecha: *It's a Man's World II*. 1963-65. 122x 122 cm. Óleo sobre lienzo. Recuperado de <https://imagebreakdown.wordpress.com/2016/11/09/its-a-mans-world-i-ii-1>

2.3.1.1. Body art y performance.

El cuerpo no sólo se representa, sino que se usa, de una forma más directa, como material o instrumento artístico. En 1969 Valie Export realiza su acción *Genitalpanik*, en la que entra en un cine de Múnich, que, según unas fuentes, era de Arte y Ensayo, y según otras, un cine pornográfico (Vicente Aliaga, 2007), con unos pantalones abiertos en la entrepierna, dejando ver sus genitales, y armada de una metralleta. Export anunció a los espectadores que tenían a su disposición órganos sexuales reales y que podían hacerles lo que quisieran. Recorrió las filas de asientos lentamente, de modo no erótico, de modo que el arma apuntaba a las cabezas de los que quedaban en la fila de atrás. Obviamente, los espectadores huyeron. En esta acción, Valie Export expone el papel pasivo que adoptaban las mujeres en la industria audiovisual. En contraste, la artista adopta una actitud retadora, de poder. Al mismo tiempo, la performance invita a reflexionar sobre la representación: el espectador ha acudido a contemplar un simulacro, un objeto de consumo. En su lugar, se encuentra con un sujeto real con un papel activo, alejado de docilidad que muestran las mujeres en las fantasías pornográficas (Ferrer Sánchez, 2015).



Fig. 9. Valie Export. *Aktionshose: Genitalpanik*. Impresión serigráfica a partir de la performance de 1969. 69,5 x 49,5 cm. Obtenido de <https://www.richardsaltoun.com/exhibitions/33/works/artworks-9363-valie-export-aktionshose-genitalpanik-1969/>

En una lectura psicoanalítica, la metralleta es un símbolo fálico. Según Freud, los hombres experimentan angustia ante la visión de los genitales femeninos, pues los interpretan como una ausencia que despierta en ellos el miedo a la castración. La metralleta supe esa ausencia, se convierte en soporte del poder. Este tipo de lecturas psicoanalíticas llegaron a ser muy frecuentes en la época para explicar los roles sexuales y la desigual distribución de poder entre hombres y mujeres (y mucho más en la década de los ochenta, como veremos más adelante). Sin embargo, la relación entre psicoanálisis y feminismo no deja de ser conflictiva, pues interpreta a la mujer en términos masculinos, por lo que le falta en lugar de por lo que tiene. Como forma de reacción a este tipo de pensamiento que interpreta el cuerpo femenino como ausencia, como algo negativo y defectuoso, muchas artistas de finales de los sesenta y primeros setenta reivindican la genitalidad femenina y el cuerpo femenino. Una de ellas fue Carolee Schneeman, que en *Eye Body* (1963) integra su cuerpo como parte de un entorno compuesto por paneles entrelazados. En *Meat Joy* (1964), hombres y mujeres forcejean para hacerse con materiales como trozos de carne y pescado crudo. En *Interior Scroll* (1975) la artista, desnuda y manchada de pintura, lee un texto que va extrayendo de su vagina (Reckitt & Phelan, 2005).



Fig. 10. Carolee Schneeman, *Interior Scroll*. 1975. Impresión serigráfica con zumo de remolacha, orina y café sobre papel, a partir de fotografía de la performance del mismo título realizada en Nueva York en agosto de 1975. Obtenido de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282>

Marina Abramovic también trabaja con su cuerpo como material artístico, explorando sus límites en acciones que han llegado a ser de una violencia extrema. En una de las más conocidas, *Ritmo 0* (1974), la artista aparece en actitud pasiva frente a una mesa con diversos objetos: pintura azul, flores, cadenas, un látigo, perfume, una pistola, una bala, un hacha, una rosa... En la pared se podía leer el texto “hay setenta y dos objetos en la mesa que pueden usarse sobre mí como se quiera. Yo soy el objeto”. La acción duró seis horas, durante las que la audiencia se iba volviendo gradualmente más agresiva. Durante la performance la tocaron, pintaron, le vendaron los ojos, le rasgaron la camisa, la encañonaron con el arma, todo ello, mientras ella permanecía imperturbable. Aunque esta acción ha sido interpretada como una exploración de la tradición femenina de sumisión y pasividad, según Abramovic, que no se declara feminista, el coraje necesario para completarla tiene más que ver con la energía masculina (Reckitt & Phelan, 2005, p. 108). En otra de sus acciones más viscerales, la artista, tras comer un kilo de miel y beber un kilo de vino tinto, trazó una estrella de cinco puntas sobre su vientre cortándolo una cuchilla, tras lo que se azotó repetidamente y se acostó sobre bloques de hielo sobre los que se había suspendido un calefactor.



Fig. 11. Marina Abramovic. *Ritmo 0*. 1974. Fotografía de la performance. Obtenido de <https://lineassobrearte.com/2017/07/10/ritmo-0-de-marina-abramovic-1974/>

La artista francesa Orlan comenzó a trabajar en los sesenta, coincidiendo con los agitados años de las revueltas universitarias y la revolución sexual. Desde sus inicios, ha usado su cuerpo como herramienta artística, como medio de desafiar dogmas religiosos y estereotipos de género (Davis, 1997b). Por ejemplo, en una de sus acciones de los sesenta, expuso las sábanas de su noche de bodas con manchas de semen ocasionadas en múltiples encuentros sexuales, burlándose de las demandas de virginidad de las mujeres previa al matrimonio. En su proyecto *Le baiser de l'artiste* (1977), vende besos por cinco francos, sentada tras una escultura que representaba su torso desnudo, con una hendidura para insertar monedas, a modo de máquina expendedora. Al lado, en otro panel, aparecía una imagen de la artista vestida de santa a la que, por el mismo precio, se puede realizar una ofrenda. Este trabajo cuestiona los estereotipos tradicionales femeninos de la mujer como prostituta o santa, al mismo tiempo que critica el sistema del mercado del arte, equiparándolo a la prostitución (Gutiérrez Pérez, 2008). Orlan, sin embargo, es más conocida por sus intervenciones quirúrgicas de los ochenta y noventa, que concibe como “autorretratos” en los que utiliza literalmente su propia carne como soporte artístico, que trataremos en un apartado posterior.



Fig. 12. Orlan, *Le baiser de l'artiste*, 1977. Fiac, Paris. Impresión sobre gelatina de plata, 50.5 x 37.4 cm. Obtenido de <http://www.artnet.fr/artistes/patrick-siccoli/orlan-le-baiser-de-lartiste-fiac-paris-dA5dBzy6deSu8x8Bc9SpBg2>

Hanna Wilke comenzó realizando, desde los cincuenta, esculturas de cerámica cuyas formas se inspiraban en vulvas y vaginas. Aunque no dejó de producir escultura, es más conocida por las acciones en que trabaja con su propio cuerpo y el de su madre. En la serie de acciones *Starification Objects Series* (1974-82) la artista, con los pechos descubiertos, flirteaba con los asistentes, a los que pedía que mascaran chicle. Recogía los chicles y los modelaba con formas vulvares, similares a las de sus esculturas anteriores. Luego se los pegaba sobre el cuerpo. Los chicles marcaban su cuerpo como femenino, al mismo tiempo que representaban cicatrices. La artista relaciona estas marcas con el etiquetado de las personas en función de su raza, sexo o religión: “quería recordar que, por el mero hecho de ser judía, de no haber nacido en Estados Unidos, durante la guerra me habrían marcado y enterrado” (citado en Reckitt & Phelan, 2005, 107). En sus acciones, Wilke explotó su propia imagen de modelo de facciones y cuerpo acordes a los cánones de belleza vigentes. Sin embargo, su último proyecto *Intra-Venus*, que retrata su propia lucha contra el cáncer que la llevaría a la muerte en 1993, lo integran principalmente una serie de fotografías que muestran su cuerpo transformado por los tratamientos, amoratado e hinchado, junto a autorretratos realizados con acuarela, esculturas y collages creados a partir de objetos médicos y el pelo que perdió en quimioterapia (ibid.). Previamente ya había trabajado el tema del paso de la vida a la muerte, en este caso, la de su madre, en *Portrait of the artist with her mother, Selma Butter*, de la serie *So help me Hanna* (1978-1981).



Fig. 13. Hanna Wilke. S.O.S. – *Starification Object Series*. 1974-82. Impresión sobre gelatina de plata y esculturas de chicle. Obtenido de <https://www.moma.org/collection/works/102432>



Fig. 14. Hanna Wilke. *Portrait of the artist with her mother, Selma Butter*. De la serie *So help me Hannah*, 1978-81. 101.60 x 76.20 cm. Obtenido de [https://www.semanticscholar.org/paper/Mas\(k%2F\)ectomies%3A-Losing-a-Breast-\(and-Hair\)-in-Art-Skelly/8ae08a2efb7ff125e175794c1d386006607f4b9d](https://www.semanticscholar.org/paper/Mas(k%2F)ectomies%3A-Losing-a-Breast-(and-Hair)-in-Art-Skelly/8ae08a2efb7ff125e175794c1d386006607f4b9d)

La obra de la artista conceptual Ana Mendieta (1948-1985) reflexiona sobre la violencia, especialmente la violencia de género, los límites del cuerpo, la relación con la naturaleza, y sobre la construcción de la identidad, basada en la diferencia étnica, cultural y sexual. Esta búsqueda de una subjetividad propia está relacionada con su condición de expatriada: de origen cubano, se trasladó a Estados Unidos con doce años. Según ella, la gente la miraba como un ser de un erotismo exótico, lo que creó en ella una actitud rebelde y provocó que tomara consciencia de su propia particularidad (Vicente Aliaga, 2007). Muchas de las obras de Ana Mendieta constituyen una denuncia de la violencia que se ejerce contra las mujeres, entre ellas, la serie fotográfica *Glass on body* (1972) en que la artista pega el rostro y distintas partes de su cuerpo contra un cristal, deformándolas de forma que parecen golpeadas, o su performance *Rape/Murder*, de 1973, en la que recrea el escenario de una violación. En ella, la artista aparecía atada y semidesnuda sobre una mesa, manchada de sangre.

En la serie *Silueta* (1973-1980) aborda la vinculación entre el cuerpo femenino y la naturaleza, motivado en parte por la nostalgia de sus orígenes étnicos y culturales. El retorno a estos orígenes se simboliza mediante siluetas femeninas que crea con diversos elementos naturales, y a veces su propio cuerpo, integradas en el paisaje, que luego fotografía. La primera acción de la serie es *Flowers on the body (Imagen de Yagul)* (1973), que tuvo lugar en México. En ella, la artista yace desnuda sobre una tumba zapoteca, con el cuerpo cubierto de flores.



Fig. 15. Ana Mendieta. *Imagen de Yagul*, 1973, de la serie *Siluetas Works in Mexico 1973-1977*. Obtenido de <https://womanarthouse.com/2018/03/11/ana-mendieta/>

2.3.1.2. La pintura de desnudo.

A pesar de que en los setenta muchas artistas evitan la pintura de desnudo, como vimos, por considerar que se trata de un género asociado a la tradición patriarcal, también se pueden encontrar pintoras que la utilizan para aportar un punto de vista diferente. Entre ellas podemos destacar la obra de Joan Semmel (nacida en 1932), que realiza un tipo de desnudo en el que presenta su propio cuerpo, sólo o con su amante masculino, tal como se vería desde sus ojos. Con ello, pretende explorar las relaciones entre sexos y el erotismo desde un punto de vista femenino. En palabras de Joan Semmel:

Hace algunos años, varias de nosotras nos unimos para “dividir un modelo”. Pero en este caso, había dos modelos, un hombre y una mujer vinculados, que posaron como amantes. Ello me llevó a abordar el tema de un modo abierto. Luego empezaron a surgir cosas nuevas, como mi identificación con el feminismo. Las mujeres nunca se han permitido admitir sus fantasías sexuales. Se les ha alentado a pensar en sí mismas como en fantasías masculinas. Me propuse entonces crear imágenes que respondieran a los sentimientos femeninos. Mis pinturas no versan sobre la dominación masculina o femenina, sino sobre la comunicación, sobre cómo una mano acaricia un cuerpo. Las mujeres están condenadas a interpretar un papel masoquista, pero lo que yo pretendo es mostrar la sensualidad suprimiendo todo matiz de poder. Las imágenes se tratan de un modo objetivo y frío, y se enmarcan en espacios irreales que transmiten la sensación de pertenencia a otro mundo. Los gestos transmiten los sentimientos y el color, la pasión. En última instancia, mis pinturas tratan del juego y la relación entre los colores. Utilizo el sexo como excusa para pintar. (Reckitt & Phelan, 2005, p. 69)

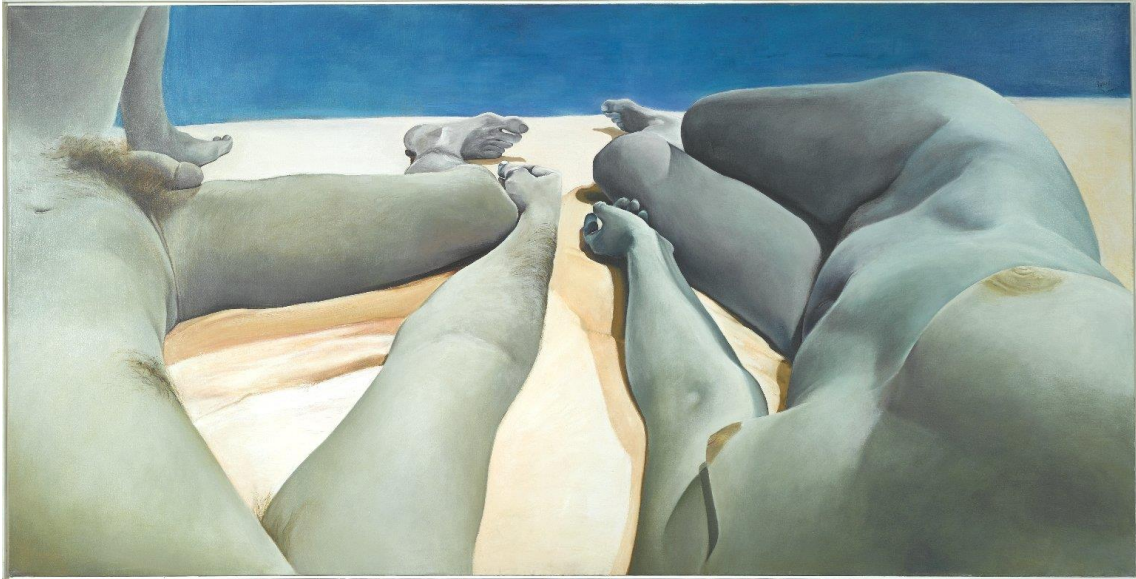


Fig. 16. Joan Semmel. *Intimacy-Autonomy*. 1974. Óleo sobre lienzo, 127 x 248,9 cm. Recuperado de <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/168355>

Otra estrategia de las artistas de la época es invertir los roles de género tradicionales, y representar hombres en poses clásicas del desnudo femenino. Este es el caso de las obras de Sylvia Sleigh y de algunas de Alice Neel.

En *Philip Golub Reclining*, Sylvia Sleigh se autorretrata pintando a un joven desnudo. Aquí está utilizando el esquema clásico de pintor y modelo, aunque invirtiendo los géneros. La postura reclinada del modelo nos recuerda la de *La Venus del Espejo*, de Velázquez, aunque, a diferencia de lo que ocurre en el de Velázquez, el rostro de Philip Golub está perfectamente definido. Para Linda Nochlin (Nochlin, 2018a), los desnudos de Sylvia Sleigh tienen un contenido político, pues cuestionan los roles de género aceptables tanto en el campo del arte como del ser. Otro cuadro de Sleigh, que hace referencia a la tradición pictórica invirtiendo los géneros, en este caso a la pintura de Ingres, es *El baño turco*, en el que recrea un harem masculino. Una característica de los desnudos de Sleigh es que tanto rostros como cuerpos están perfectamente individualizados, lo que se hace evidente al compararlo con la pintura de Ingres, en la que cuerpos y rostros pertenecen a un mismo tipo de belleza idealizada sin características individuales.



Fig. 17. Sylvia Sleigh. *Philip Golub Reclining*. 1971. Óleo sobre lienzo, 106 x 157 cm. Obtenido de <https://medium.com/the-collector/10-feminist-female-artists-you-should-know-5572560b88b9>

Las historiadoras del arte feministas Rozsika Parker y Griselda Pollock también hacen mención de la obra de Silvia Sleigh (Parker & Pollock, 2013) y, como Nochlin, destacan la individualización del desnudo masculino, aunque, a diferencia de ella, atribuyen esta personalización no al esfuerzo de la artista, sino a cómo los roles de género determinan nuestra forma de hacer y percibir el arte:

Un hombre puede ser situado en una postura femenina pero no se volverá femenino. Por el poder social de los hombres en nuestra sociedad, ningún hombre puede ser reducido a un montón arrugado de carne masculina en el rincón oscuro del estudio de alguna mujer. El espectador interactúa con el retrato de una persona, no con un cuerpo masculino en general sino con el cuerpo de Phillip Golub en concreto. (Parker & Pollock, 2013, p. 124)

Para las autoras, invertir los roles de género no supone desplazar las relaciones de poder, por lo que podríamos concluir que el esfuerzo de Silvia Sleigh en este sentido, aunque bienintencionado, no logra sus objetivos.

Alice Neel fue una artista nacida en 1900, especializada en la pintura de retratos desde la década de 1930, pero que no adquirió renombre hasta la década de los setentah. Entre sus pinturas también se puede encontrar lo que Linda Nochlin denomina “retratos sin ropa”, es decir, desnudos no idealizados que recogen las características individuales del modelo, tanto de hombres como de mujeres.



Fig. 18. Alice Neel. *Pregnant Maria*. 1964. Óleo sobre lienzo, 81.5 x 119.5 cm. Recuperado de <https://www.hackneycitizen.co.uk/2017/05/20/alice-neel-uptown-victoria-miro-review/>



Fig. 19. Alice Neel. *John Perreault*. 1972. Óleo sobre lienzo, 96.5 x 162.2 cm. Recuperado de <https://www.wikiart.org/en/alice-neel/john-perreault-1972>

2.3.1.3. Esencialismo, iconología vaginal y tradiciones artesanales.

A principios de los setenta, el artículo de Linda Nochlin “Por qué no ha habido grandes mujeres artistas” (Nochlin, 1971), del que ya hablamos en un capítulo anterior, inaugura la crítica del arte feminista. Artistas e historiadoras del arte comienzan a cuestionar los métodos y jerarquías de la historia del arte y a reivindicar la obra de mujeres artistas del pasado. Muchas de ellas comienzan a preguntarse si existe una sensibilidad, una estética, una sexualidad que pueda considerarse exclusivamente femenina, supuestamente reprimida por la tradición patriarcal. Esto da lugar a un tipo de estética que se ha denominado como “esencialista”, aunque, en realidad, no es un término que las artistas y teóricas de este momento se aplicaran a sí mismas, sino que ha sido utilizado principalmente de forma descalificativa a posteriori, sobre todo a partir de la década siguiente.

En arte, la tendencia esencialista está representada principalmente por Judy Chicago y Miriam Schapiro. Tras analizar obras de mujeres artistas como Giorgia O’Keefe, Lee Bentecou, Louise Nevelson o Debora Remington, encontraron un predominio de composiciones centrales, con ondulaciones y pliegues que se pueden asimilar a la estructura de vulva y vagina, y una abundancia de formas sexuales. Expusieron estas ideas en un artículo titulado “Female Imagery” (Chicago & Schapiro, 1973), en el que se reivindica una imagería femenina que denominan “iconología vaginal”.

Las propias pinturas de Judy Chicago de esta época consisten en imágenes semiabstractas, organizadas en torno a un núcleo central, que evocan los pliegues de los genitales femeninos, ya que, Para Judy Chicago, la vulva constituye el núcleo central de la identidad femenina. Estas ideas se llevaron a los programas de educación artística feminista de Fresno y Cal Arts, donde las alumnas, incentivadas por ambas profesoras, pudieron llevar a la práctica artística temas como la sexualidad femenina y la violencia sexual contra las mujeres. La obra más conocida de la postura esencialista es *The*

Dinner Party, de Judy Chicago, elaborada entre 1974 y 1979. En este proyecto colaboraron más de mil mujeres, y consiste en una mesa con forma de triángulo equilátero preparada para treinta y nueve cubiertos, cada uno dedicado a una mujer famosa. Cada mujer estaba representada por un plato de porcelana decorado con imágenes abstractas que se asemejaban a vulvas, por un mantel con su nombre bordado y un cáliz. En las baldosas del suelo se escribieron otros 999 nombres de mujeres. Esta obra, si bien tuvo una enorme repercusión, también fue duramente criticada desde las mismas filas del feminismo: en primer lugar, por reducir a las mujeres a sus aspectos biológicos, corporales; en segundo lugar, porque en la selección hay un predominio aplastante de mujeres blancas heterosexuales.

Otras obras de Judy Chicago exploran la sexualidad femenina con imágenes de funciones corporales como la menstruación, como hizo en la instalación *Menstruation Bathroom* (1971), y en la litografía *Red Flag* (1971), que muestra una mujer retirando un tampón.



Fig. 20. Judy Chicago. Izquierda: *Female Rejection Drawing*. 1974. Lápiz coloreado y grafito sobre papel. 101.6 cm x 76.2 cm. San Francisco Museum of Modern Art. Obtenido de <https://museofeministavirtual.com.ar/2020/03/11/judy-chicago/>
Derecha: *The Dinner Party*. 1974-79. Cerámica, porcelana, textile. 1463x 1463 cm. Museo de Brooklyn. Obtenido de https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/

Estas funciones corporales y la representación explícita de los genitales femeninos habían estado prácticamente ausentes del arte clásico. Es frecuente que, en la pintura de desnudo, con pocas excepciones (Courbet, por ejemplo) los genitales femeninos sean omitidos. En la *Fuente* de Ingres (1856), las venus de Giorgione, Tiziano, o Bouguereau, por poner algunos ejemplos, no sólo no aparece vello púbico, lo que podríamos atribuir a las preferencias estéticas cambiantes en lo que a depilación se refiere, sino que tampoco se pueden apreciar labios, clítoris ni ninguna apertura, solamente un espacio liso de color piel⁴. El clima moral en que surge el feminismo de segunda ola es el de una sociedad que todavía considera las mujeres como objetos de deseo, pero a las que se niega una sexualidad propia más allá del mito del amor romántico y las obligaciones del matrimonio. En reacción a todo esto, las artistas de los setenta reivindican la genitalidad femenina como forma de aserción positiva de su sexualidad.

En 1975 la crítica feminista Lucy Lippard enumera algunos de los motivos artísticos que en su opinión sugieren una mentalidad femenina: sexualidad abstracta inherente a círculos, cúpulas, huevos, esferas, cajas y formas biomórficas; una preocupación con el cuerpo; y una aproximación fragmentaria, no lineal a la obra de arte. Para Lippard, la experiencia biológica y social de las mujeres es diferente de la de los hombres. El arte de las mujeres debe en consecuencia ser distinto del de los hombres, y si no lo es, es sólo por culpa de la represión (Heartney et al., 2007, p. 14).

A pesar de que las artistas de este tipo de esencialismo biológico tenían como principal referente y precursora a Georgia O'Keeffe, cuyas pinturas florales recuerdan genitales femeninos, esta pintora rechazaba esta simplificación de su pintura, que, según ella, tiene más que ver con las emociones que evoca el color que con una evocación sexual.

⁴ Esto no tiene por qué deberse a un miedo al cuerpo femenino, o a la castración, de la psique masculina, al que se refieren Laura Mulvey o Griselda Pollock en sus ensayos de inspiración psicoanalítica. En ese caso, la psique masculina también tendría miedo de los penes, que tampoco abundan en el arte clásico, por lo menos no con proporciones normales.

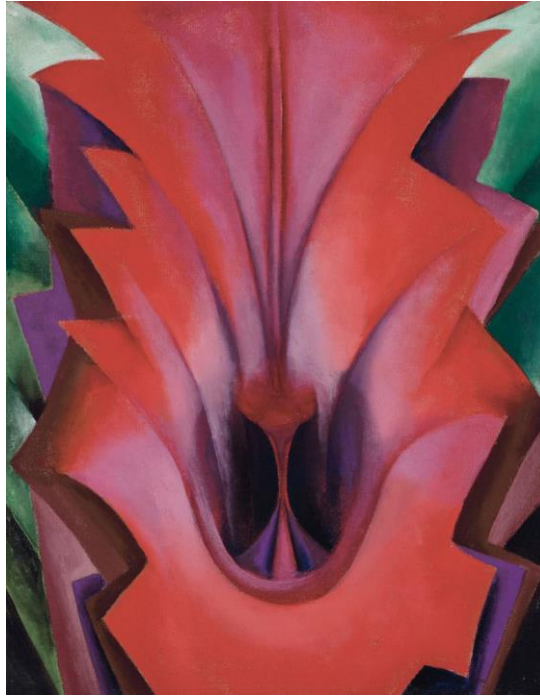


Fig. 21. Georgia O'Keeffe. *Inside Red Canna*, 1919. Óleo sobre lienzo, 55.9 x 43.2 cm. Obtenido de <https://theartwolf.com/es/exposiciones/georgia-o-keeffe-pompidou-2021/>

El esencialismo no sólo se manifiesta a través de formas curvas que recuerdan a vaginas, sino también, a veces, en la elección técnica, recuperando y llevando al entorno de la alta cultura técnicas artesanales tradicionales asociadas a las mujeres, como son los tejidos, el bordado, o la cerámica, en el movimiento llamado *pattern and decoration*, poniendo en cuestión la jerarquía de las artes, en lo que la práctica del arte feminista coincide con el pensamiento posmoderno y la crisis de las categorías artísticas en que se apoyaba la historia del arte tradicional. Además Miriam Schapiro y Judy Chicago, los máximos exponentes de esta tendencia fueron Kim MacConnel, Amy Godin, Valerie Jourdain y Joyce Kozloff (Reckitt & Phelan, 2005). Esta recuperación no se limita a los años setenta: Rosemarie Trockel comenzó a darse a conocer en los ochenta con sus cuadros tejidos, en los que símbolos como la hoz y el martillo comunistas o el conejito de playboy son privados de su contenido ideológico, “depreciados”, al convertirse en patrones decorativos (Reckitt & Phelan, 2005), y, ya en los noventa, la artista de ascendencia egipcia Ghada Amer utiliza la técnica del bordado para representar imágenes eróticas, como veremos más adelante.

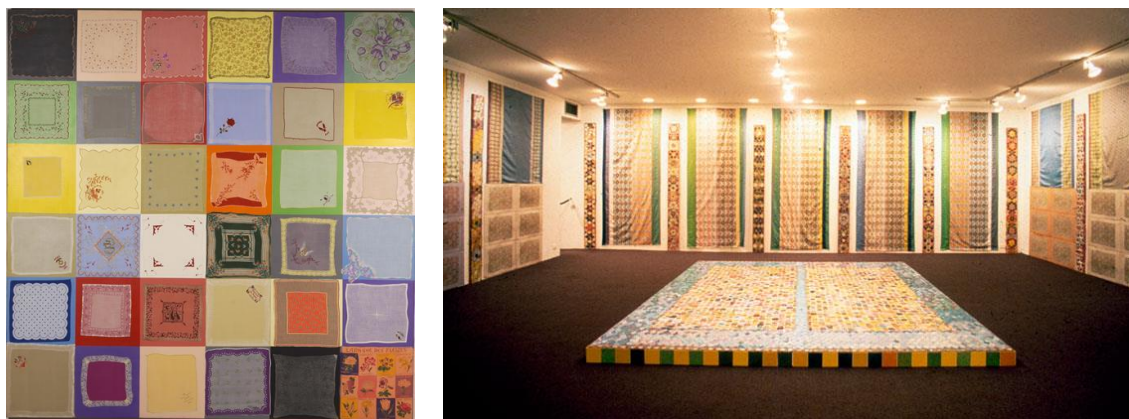


Fig. 22. Izquierda, Miriam Schapiro. *Connection*. 1978. Collage y acrílico sobre lienzo. 152,4 x 152,4 cm. Obtenido de <https://www.wikiart.org/es/miriam-schapiro/connection-1978>
 Derecha, Joyce Kozloff. *Interior decorado*. 1979. Instalación. Obtenido de <https://www.wikiart.org/en/joyce-kozloff/an-interior-decorated-1979>

También en muchas obras de *body art* y *land art* se da este esencialismo, aprovechando la tradicional conexión entre lo femenino, lo corporal y la naturaleza, por ejemplo, en la serie *Siluetas* (1973-1980), de Ana Mendieta, de la que ya hemos tratado.

Y por supuesto, en esa búsqueda de la especificidad femenina la maternidad tiene un lugar esencial. Se ensalza la capacidad de las mujeres de dar a luz. Para la pintora sueca Monica Sjöö, este poder generador tiene un significado religioso, el acto de dar a luz supone una recreación del momento de la creación del universo por la “Gran Madre”. En su polémica pintura *God Giving Birth* (1968), censurada en varias exposiciones y que la llevó a ser denunciada por blasfemia, la pintora representa a una diosa femenina, de rasgos étnicos, desnuda dando a luz el universo.

La obra *Female Sensibility* (1974) de la artista Lynda Benglis se puede considerar como una respuesta irónica y divertida al debate sobre la “sensibilidad femenina”. Se trata de un vídeo en que aparece besándose y acariciándose con la también artista Marilyn Lenkowsky (Reckitt & Phelan, 2005). En el anuncio que publicó en la revista *Artforum*, en 1974, subvierte de una forma más clara los roles de género, y, por tanto, esa supuesta esencialidad femenina. Se trata de una fotografía, publicada en la sección de publicidad de la revista, en la que Benglis aparece desnuda, en una actitud masculina, sujetando un dildo doble como si fuese su pene. Al parodiar en sus

obras diversos roles de género, tanto femeninos como masculinos, anticipa conceptos sobre la construcción cultural del género, que, como veremos, serán centrales en el arte feminista de la década posterior.



Fig. 23. Linda Benglis. *Anuncio para la revista Art Forum*. 1974. Obtenido de <https://thenewinquiry.com/bend-it-like-benglis/>

2.3.2. Años ochenta. Posestructuralismo y psicoanálisis

Desde la entonces joven disciplina de la historia del arte feminista se comienza a cuestionar el modo en que las artistas de la década anterior pretendieron captar la especificidad femenina en el arte. Un texto clave es el libro de 1981 *Old Mistresses* (Parker & Pollock, 2013), de Rozsika Parker y Griselda Pollock. Las historiadoras lo escribieron como respuesta al ensayo de Linda Nochlin *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* (Nochlin, 1971). La respuesta de las autoras es que no es cierto que no las ha habido, sino que la historiografía tradicional ha relegado como arte menor todo aquello considerado como arte femenino. Por otro lado, para Parker y Pollock, el mismo concepto de “sensibilidad femenina” es una invención cultural. No existe, para ellas, una feminidad “verdadera” y universal, derivada de su condición biológica, como parece sugerir la obra de Miriam Schapiro y Judy Chicago:

En efecto, al defender la existencia de una sensibilidad específicamente femenina ligada a la vivencia corporal de las mujeres, Chicago y Schapiro, a decir de sus detractoras, adoptan una postura “esencialista”, en la medida en que presuponen una esencia común a todas las mujeres derivada de su constitución biológica. Pero es precisamente la idea de que las mujeres son “esencialmente” diferentes o, por decirlo de otro modo, de que se hallan biológicamente determinadas por experiencias como la maternidad o la menstruación la que ha servido para justificar el papel que se les ha atribuido tradicionalmente en la cultura patriarcal, un papel centrado fundamentalmente en torno a la sexualidad y a la reproducción. (Parker & Pollock, 2013, p. 109)

Por otro lado, la representación de órganos sexuales de artistas feministas no es muy diferente de la que aparece en la industria erótica y pornográfica, que Parker y Pollock consideran mera cosificación y mercantilización del cuerpo femenino. Las historiadoras evidenciaron esta similitud yuxtaponiendo una obra de Judy Chicago y una

ilustración de Penthouse, dos imágenes que muestran un énfasis similar en la genitalidad femenina.

Además, el uso de medios tradicionales femeninos, como el bordado, que proponen las artistas “esencialistas”, con el consiguiente rechazo de técnicas como la pintura al óleo, supone la aceptación acrítica de la separación de tareas y de ámbitos establecidos por la tradición patriarcal.

Al esencialismo se le contraponen teorías constructivistas inspiradas por las ideas de los filósofos posestructuralistas franceses (Lacan, Michel Foucault, Jacques Derrida). Según esta línea de pensamiento no existe una identidad esencial, innata e inmutable, sino que el “yo” es un constructo social en continuo proceso de definición y redefinición. Esto, aplicado a la diferencia sexual, significa que es el propio discurso el que constituye la realidad de la identidad de género tal y como lo percibimos. Esta teoría tiene implicaciones importantes, como señala Patricia Mayayo en su libro *Historias de mujeres, historias del Arte*:

Implicaciones, en primer lugar, para la teoría feminista en su conjunto, puesto que si el género se concibe como producto de un proceso cultural (y no como consustancial al sexo biológico) se abre, para las mujeres, la posibilidad de proponer modelos alternativos de resistencia, es decir de oponerse a las definiciones normativas de la feminidad impuestas en la sociedad patriarcal. Implicaciones, en segundo lugar, para la crítica de arte, ya que pone de relieve el papel que cumple la representación en la producción de la subjetividad sexuada. (Mayayo, 2007, p. 111)

Muchas artistas de esta época siguen asociando la representación pictórica con la tradición patriarcal y el culto a la creatividad masculina (especialmente ejemplificados por el expresionismo abstracto). Por ello buscan medios alternativos, como el collage, la fotografía, el vídeo, y combinaciones de texto e imágenes para llamar la atención sobre la producción de género y poner en cuestión los códigos de representación dominantes (Nochlin, 2018b). Uno de los ejemplos más conocidos de un tipo de obra

basada en las ideas de género como construcción social es *Documento Post-Parto* (*Post-Partum Document*) (1973-1979), de Mary Kelly, en la que documenta la relación madre e hijo a través una serie de vestigios de los primeros años del bebé (residuos de pañales, ropa, dibujos...), junto a cuadros sinópticos, diagramas médicos y textos psicoanalíticos. Parte de la idea de que la maternidad no responde a una esencia biológica, sino que es un conjunto de representaciones construidas socialmente. Se apoya, además, en las teorías psicoanalíticas de Lacan sobre la construcción de la identidad sexual en la infancia. *Documento Post-Parto* puede también ser interpretado, según hace Linda Nochlin, como una parodia de la pintura, ya que parte de la obra, en su aspecto material, está constituida por una serie de cuadros colgados en los muros de la galería en los que los pañales infantiles sustituyen al lienzo y las heces de su hijo sustituyen a la pintura (Nochlin, 2015b). Otra obra de la artista es *Corpus*, parte de la serie *Interim* (1984- 85), en la que explora la construcción de la subjetividad femenina. A pesar de su título (*cuerpo* en latín), en *Corpus*, el cuerpo femenino es sustituido por fotografías de su ropa en paneles de plexiglás. En ambas obras la artista evita tanto la representación directa del cuerpo femenino, pues esta se asocia a la dominación patriarcal sobre la mujer, como la pintura, igualmente asociada a una tradición artística masculina.



Fig. 24. Mary Kelly. *Post-Partum Document*. 1973-79. Vista de la instalación y detalle. Metacrilato, cartulina blanca, forros de pañales, láminas de plástico, papel, tinta. 31 unidades. 27,9 x 35,5 cm cada una. Obtenido de <https://womennart.com/2019/06/05/post-partum-document-mary-kelly/>

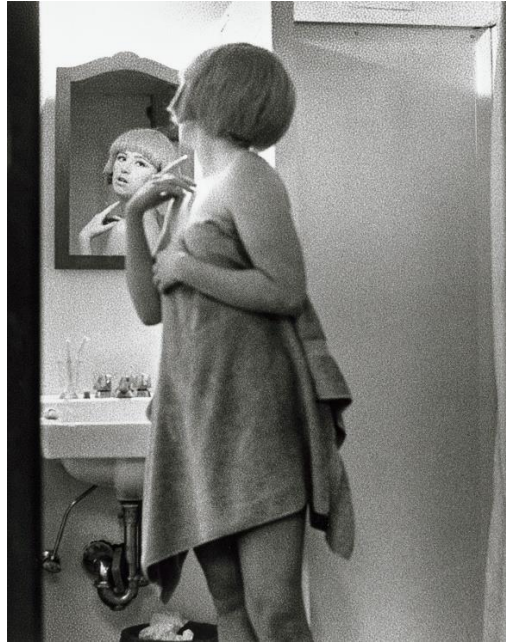


Fig. 25. Cindy Sherman. *Fotograma Sin Título #2*. 1977. Impresión en gelatina de plata. 24.1 × 19.2 cm. Obtenido de <https://www.moma.org/collection/works/56515>

Barbara Kruger y Cindy Sherman utilizan estrategias parecidas. En *Fotogramas sin título* (1977-1980) Cindy Sherman se autorretrata en una serie de fotografías que reproducen actitudes típicas del cine de Hollywood. A través de la variedad de estereotipos que personifica está poniendo de relieve el carácter artificial, socialmente construido, del mismo concepto de identidad femenina.

Barbara Kruger combina fotografías y textos, a modo de imágenes publicitarias, para “deconstruir”, poner en evidencia, a través de los códigos de la cultura dominante, la imagen de subordinación femenina que promueven los medios de comunicación de masas. Un ejemplo de ello es *Sin título (Your gaze hits the side of my face)* (1981). Un rostro femenino idealizado se ofrece pasivo a la mirada que se presupone masculina. Sobre la imagen se ha superpuesto el texto por el que se conoce la obra, que traducido significa “tu mirada golpea el lado de mi cara”. En su otra obra *Sin título (Your body is a battleground / Tu cuerpo es un campo de batalla)* (1989) la artista reivindica los derechos reproductivos de la mujer en el contexto de las manifestaciones feministas contra las duras leyes antiaborto vigentes en el momento.



Fig. 26. Barbara Kruger. Izquierda, *Sin título*. 1981. *Your gaze hits the side of my face*. Impresión en gelatina de plata.
Derecha, *Sin título (Your body is a battleground)*. 1989. Serigrafía sobre vinilo. 284 x 284 cm.
Obtenidos de <https://www.dannywithlove.com/blog/about-barbara-krugers-untitled-your-body-is-a-battleground>

Además de la filosofía posestructuralista, el psicoanálisis de Freud y, especialmente, de su seguidor Lacan, va a pasar a ser crucial para la interpretación de la obra artística. Las artistas de esta época se ven influidas por la obra de pensadoras feministas que abordan el tema de la representación a la luz del psicoanálisis, como Jacqueline Rose, Juliet Mitchell, Helene Cixous, Julia Kristeva y Luce Irigaray.

Laura Mulvey, autora del artículo “Visual pleasure and narrative cinema” (Mulvey, 1975) desarrolla una teoría de inspiración psicoanalítica sobre el cine y el rol del espectador en función de su género que ha sido extrapolada al mundo de las artes plásticas. Parte de la teoría de Freud sobre el nacimiento de la diferencia sexual, en la que juega un papel central el complejo de castración. Para Freud, en el inconsciente masculino, la mujer simboliza la amenaza de castración. La madre, a través de la carencia de falo, que es percibido por el hijo como una falta, introduce a su hijo en el orden simbólico. Pero una vez que se ha completado este proceso, la madre no tiene cabida en el mundo de la ley y del lenguaje, La mujer, pues, está sometida a su imagen, en cuanto carencia, “poseedora de la herida”.

Mulvey, basándose en *Tres ensayos sobre teoría sexual*, de Freud, identifica dos instintos contrapuestos en el cine: por un lado, el placer escopofílico, esto es, el voyerismo, el placer de mirar, de convertir a otras personas en objeto erótico. Por otro lado, el impulso narcisista de identificación con la imagen vista. El primero se da en función de los instintos sexuales, el segundo, de la libido del ego. En el cine, los personajes femeninos son presentados como objetos de la mirada, como fuente de placer escopofílico. El protagonista masculino es el que controla la acción y con el que se identificará el espectador. El atractivo del protagonista masculino no tiene la finalidad de convertirlo en objeto de deseo erótico, sino que tiene su función en constituir un alter ego ideal del espectador. La figura femenina, pasiva en la acción, plantea un problema más profundo, pues su carencia de pene evoca en el espectador masculino la amenaza de la castración. Para escapar de esta ansiedad, el ego masculino puede adoptar dos caminos. El primero es el voyerismo, asociado al sadismo, que consiste en la subyugación de la persona culpable (la mujer) a través del castigo o el perdón. El segundo camino consiste en el fetichismo. La figura es transformada en un fetiche, con lo que se convierte en tranquilizadora más que peligrosa. Este mecanismo está construido a la medida del ego masculino. A la espectadora le quedan dos opciones posibles: identificarse con el personaje masculino o aceptar masoquistamente la posición de pasividad femenina del discurso cinematográfico. La solución, para Laura Mulvey, no consiste en crear narraciones distintas con protagonistas femeninas con las que se pueda identificarse la espectadora, sino en destruir el discurso cinematográfico, en deconstruir los códigos para crear un distanciamiento que impida el placer escopofílico y la identificación narcisista. En este tipo de narraciones no tiene cabida el placer visual.

Parte de estas teorías las expuso Mulvey con anterioridad en un artículo titulado “You don’t know what’s happening to you, do you, Mr. Jones?”. Para ella, las esculturas de Allen Jones, que representan mujeres desnudas sosteniendo mobiliario, consisten en una fetichización de la mujer, es decir, funcionan como sustitutos del pene para calmar

el complejo de castración. El mismo análisis realiza Griselda Pollock (Pollock, 1988) de la pintura de Dante Gabriel Rossetti: para ella, los retratos de cuellos estilizados de mujeres de la pintura prerrafaelita funcionan como sustitutos del pene. También la artista Mary Kelly en su ya mencionado *Documento Postparto* combina las teorías constructivistas con las psicoanalíticas de Freud y Lacan sobre la construcción de la identidad sexual en la infancia, relacionada con el complejo de castración. Como Mulvey, propone un modo de representación que evite el placer escopofílico, evitando, como hemos visto, representar directamente el sujeto.

A las teorías estéticas de Mulvey se le han realizado varias críticas. Por un lado, no se cuestiona la validez de las teorías psicoanalíticas, que acepta sin más como verdades universales. Ya en 1953 Karl Popper señalaba (Popper, 1972) que el psicoanálisis no puede ser considerado una ciencia en el sentido estricto porque sus hipótesis no son refutables, es decir, no se puede demostrar su falsedad de forma experimental, y por tanto, para Popper, tampoco se puede demostrar su veracidad, ya que las teorías psicoanalíticas son tan amplias y vagas que prácticamente cualquier conducta humana se puede interpretar de acuerdo a ellas, como sucede con las predicciones de la astrología. Y, para este filósofo:

Toda buena teoría científica implica una prohibición: prohíbe que sucedan ciertas cosas. Cuanto más prohíbe una teoría, tanto mejor es. Una teoría que no es refutable por ningún suceso concebible, no es científica. La irrefutabilidad no es una virtud de una teoría (como se cree a menudo) sino un vicio. (Popper, 1972, p. 61)

Efectivamente, no es posible demostrar empíricamente hipótesis como el complejo de Edipo. En la época en que escribe Laura Mulvey el psicoanálisis ya no era una doctrina incuestionable, a pesar de su fuerte influencia en la crítica de arte. Otras críticas se han dirigido no tanto a la discutible validez del método psicoanalítico, sino a su falocentrismo y sexismo. Para la historiadora del arte Patricia Mayayo:

El proceso de adquisición de la diferencia sexual tal y cómo lo describe Freud se convierte en una especie de destino ineluctable. Desde una perspectiva feminista, ¿cabe aceptar sin discusión conceptos tan cuestionables como “la envidia de pene” o el “complejo de castración”? De poco sirve denunciar el papel que ha desempeñado el arte occidental en esta definición de lo femenino como “ausencia” si no denunciamos, al mismo tiempo, algunos aspectos de la narración freudiana; en otras palabras, si no cuestionamos la hipervaloración del pene como indicador de la diferencia que se produce en los textos de Freud, no parece que haya posición posible que no sea la de la “falta”. (Mayayo, 2007, p.199)

Además, para Mayayo, el tipo de antiestética que propone Mulvey, en la que no tiene cabida el placer visual, sin sustituirlo por ningún otro medio de seducción del espectador, tiene el efecto negativo de alejar del gran público la obra de arte, socavando así sus posibles efectos políticos.

2.3.3. Las guerras culturales

Como hemos visto, a principios de los ochenta muchas artistas y críticas feministas entienden la representación del cuerpo como problemática y, o bien lo evitan, o lo utilizan de forma que se evite cualquier asociación a los códigos tradicionales de representación y el placer erótico. Esto no se debe sólo a la influencia de la filosofía postestructuralista y su crítica a la representación. También fue debido, en parte, a un clima de represión moral generalizado en los países anglosajones, en contraste con la demanda de liberación sexual de la década anterior, ocasionado por la confluencia de gobiernos conservadores y el llamado feminismo cultural, movimiento feminista en teoría de izquierda pero que no tuvo reparos en aliarse con gobiernos de derechas y confesiones religiosas en su lucha contra la inmoralidad.

En los años ochenta, el conservadurismo político se afianza en Estados Unidos y Reino Unido, bajo la presidencia de Ronald Reagan y Margaret Thatcher.

Ya en el feminismo radical de los setenta se había considerado que la sexualidad no es ajena a la lucha política por la igualdad de mujeres, pues las relaciones sexuales y la forma en que el arte y la industria pornográfica las representan revelan relaciones de poder. El feminismo cultural va un poco más allá. Considera que la cultura, las representaciones, entre ellas la pornografía, no sólo reflejan las relaciones de poder, sino que las configuran, las construyen. Es decir, si una obra de arte, una película, una revista, presentan una imagen de la mujer en la que esta es tratada como objeto sexual, realmente dicha producción cultural no está representando simplemente una fantasía sin consecuencias, sino que está incitando a la violencia sexual contra las mujeres. Y para el feminismo cultural, prácticamente todo el sexo heterosexual que se produzca fuera de una relación convencional monógama constituye violencia contra la mujer, lo que paradójicamente lo acerca a las posiciones políticas y religiosas más conservadoras. La divergencia de opiniones en cuanto a qué es permisible y qué no lleva a una división interna dentro del feminismo que no fue meramente dialéctica, pues tuvo consecuencias

reales en forma de leyes anti pornografía, censura de literatura considerada ofensiva y retirada de subvenciones a artistas problemáticos en el terreno sexual. Estos enfrentamientos son conocidos como “guerras del sexo”, o “guerras culturales”.

Las feministas del grupo *Women Against Pornography* (“mujeres contra la Pornografía”) estaban convencidas de que la pornografía era la causa de la violencia sexual hacia las mujeres, por lo que se mostraron abiertamente partidarias de la censura. En Minnesota, Catherine Mac Kinnon y Andrea Dworkin presentaron un proyecto de ley que consideraba la pornografía como un ataque a los derechos civiles de las mujeres, por lo que cualquier material considerado pornográfico podía ser denunciado y, si la denuncia prosperaba, retirado del mercado. Y aún más, si se demostraba que la pornografía había inspirado un acto de violencia sexual, era posible, según esta ley, castigar no sólo al agresor, sino también al productor, distribuidor, vendedor o exhibidor del producto pornográfico. El proyecto es rechazado en Minnesota, pero una versión revisada fue convertida en ley en Indiana en 1984 (Duggan, 2006). Para Dworkin y Mac Kinnon, también la pornografía homoerótica masculina supone un tipo de violencia y machismo, pues en ella los hombres, en opinión de las autoras, son usados como mujeres. El BDSM es considerado especialmente peligroso, independientemente de si es consensuado o de si las mujeres aparecen en un rol dominante o de sumisión. Tampoco se salvó la pornografía lésbica, lo que provocó el enfrentamiento de las feministas antipornografía con organizaciones de lesbianas como el grupo lésbico BDSM Samois y The Lesbian Sex Mafia. Ya que, si bien vimos que las feministas culturales llegaron a considerar el lesbianismo como un ideal feminista, por encima de las relaciones heterosexuales, se trata de un ideal desexualizado, en el que no caben ni los juegos de roles *butch/femme*, ni las relaciones de poder aunque sean fingidas, ni la promiscuidad, ni por supuesto, la exhibición pornográfica o consumo de pornografía, todo ello considerado como apropiación de la cultura patriarcal (Vance, 1989). Las feministas opuestas a la censura se organizan en FACT (*Feminist Anti-Censorship Task-force*) para luchar contra el proyecto de ley de Dworkin y Mc Kinnon, que fue declarado

inconstitucional en 1986. Pero ya entonces muchos libros e imágenes habían sido retirados de la circulación. En 1986, el conocido como *Informe Meese*, ordenado por Ronald Reagan, llega a conclusiones parecidas a las de Dworkin y Mc Kinnon: la pornografía es dañina e impulsa actos de violencia contra las mujeres, por lo que recomienda la restricción de material pornográfico. Una de las consecuencias de ello fue la retirada de subvenciones, en 1990, del *National Endowment for the Arts* (NEA) a los artistas de performance Karen Finley, John Fleck, Holly Hughes y Tim Miller. La obra de Finley abordaba desde un punto de vista feminista el tema de la violencia contra la mujer, la de Holly Hughes reivindicaba su identidad lésbica, la de John Fleck y Tim Miller trataba distintos aspectos de la sexualidad masculina y gay. Otro autor objeto de polémica fue Robert Mapplethorpe (otro de los beneficiarios de fondos del NEA), cuyas fotografías muchas veces abordan una temática homoerótica y sadomasoquista. En 1989, su exposición retrospectiva *The perfect moment* fue cancelada en uno de los lugares en que había sido programada, la Corcoran Gallery of Art. Sí que pudo verse más tarde, en cambio, en el Contemporary Arts Centers de Cincinnati, Ohio, lo que provocó que su director, Dennis Barrie, fuese llevado a juicio con cargos de obscenidad, aunque sería absuelto (Duggan, 2006).



Fig. 27. Karen Finley. *We Keep Our Victims Ready*, imagen de la performance. 1989. Obtenido de Karen Finley. *We Keep Our Victims Ready*, imagen de la performance. 1989. Obtenido de <https://julietetelandresen.com/karen-finley-performance-artist/>. Derecha, Robert Mapplethorpe. *Jim and Tom, Sausalito*. 1977. Impresión en gelatina de plata. 19,5 x 19,5 cm. Obtenido de <https://www.getty.edu/art/collection/objects/254552/robert-mapplethorpe-jim-and-tom-sausalito-american-negative-1977-print-1978/>

En Canadá se adoptó, en 1992, una legislación similar a la propuesta por Dworkin y Mac Kinnon. Irónicamente, una de las primeras demandas fue contra una librería gay, Glad Day Books, por vender una publicación lésbica feminista, *Bad Attitude*.

A este clima sexualmente represivo contribuye la aparición del SIDA. En 1981, cuando los médicos se dan cuenta de los primeros casos en Los Ángeles y Nueva York, nombran esta nueva enfermedad como GRID, *gay-related immune deficiency*, o “inmunodeficiencia asociada a los gays”. Hasta 1987, con 36.000 norteamericanos infectados de sida, el presidente Reagan no se pronuncia sobre la enfermedad. La actitud moralista de la sociedad del momento no contribuye a frenar la epidemia, sino todo lo contrario: el mismo año, el senador Jesse Helms consigue que se bloquee el aumento de fondos federales para la prevención de la enfermedad alegando que estas campañas promueven la homosexualidad (Duggan, 2006).

La creación pictórica figurativa realizada por mujeres en los Estados Unidos de las guerras culturales ocupa un lugar secundario frente a otras formas de arte, como la fotografía o el vídeo. En Europa, sin embargo, en este momento, la pintora Marlene Dumas, uno de nuestros casos de estudio, en cuya obra profundizaremos más adelante, estaba comenzando a ser conocida tras asentarse en Holanda, y la portuguesa Paula Rego producía sus collages y acrílicos inspirados en el Art Brut, aunque no alcanzaría su estilo maduro, más figurativo e introduciendo la técnica del pastel, hasta finales de los ochenta.

2.3.4. Años noventa en adelante. Tercera ola, postfeminismo

En los noventa el feminismo había conseguido mejoras significativas en la formación y profesionalización de las artistas. Al mismo tiempo, se produce una despolitización del arte producido por mujeres, y un cierto rechazo entre las artistas de la nueva generación de lo que había significado el feminismo de segunda ola.

El estatus de las mujeres artistas había mejorado con respecto a décadas anteriores, lo que permitió que artistas como Cecily Brown, Jenny Saville y Tracey Emin alcanzaran reconocimiento internacional a una edad temprana. Aunque es innegable que el esfuerzo de sus predecesoras ha expandido sus posibilidades profesionales, la nueva generación desconfía del feminismo, al que asocia al esencialismo de etapas anteriores y a un sentimiento de rabia y victimización con el que las mujeres de los noventa ya no se identifican. Artistas de los noventa como Kara Walker, Lisa Yuskavage y Cecily Brown, se alejan de la corrección política de sus predecesoras, e introducen, aunque sea de forma irónica, clichés sexistas en su trabajo (Heartney, 2007).



Fig. 28. Lisa Yuskavage, *Rorschah Blot*. 1995. Óleo sobre lienzo, 213.4 x 182.9 cm. Obtenido de <https://yuskavage.com/artwork/3759>

El episodio de la censura en Estados Unidos y Canadá supuso un punto de inflexión en el pensamiento feminista frente a la representación del cuerpo y la sexualidad en el arte. Pero la reacción a los episodios de censura no fue el único determinante de este cambio de actitud. En la introducción del libro *After the Revolution. Women who Transformed Contemporary art*, de Eleanor Haertney, Helaine Posner, Nancy Princenthal y Sue Scott, se señalan varios determinantes adicionales para la recuperación del cuerpo como tema desde mediados de los ochenta (Haertney et al., 2007, p. 19): la noción abstracta, constructivista del cuerpo como producto social choca con la cruda evidencia real de los cuerpos devastados por el sida; existe un interés creciente desde el punto de vista artístico en las viejas teorías dualistas que identifican la mujer con cuerpo y naturaleza, ya sea para desmontarlas o para redefinirlas en términos positivos; se comienza a explorar la idea de que existe un tipo de conocimiento carnal que depende de la fusión de cuerpo y mente (*embodiment* o teoría de la cognición corporeizada); el retorno del cuerpo como tema sirvió como alternativa al creciente alcance de la experiencia incorpórea, virtual, proporcionada por la revolución electrónica. Este retorno del cuerpo al arte no es privativo, esta vez, del arte realizado por mujeres, aunque en este capítulo nos centraremos en él.

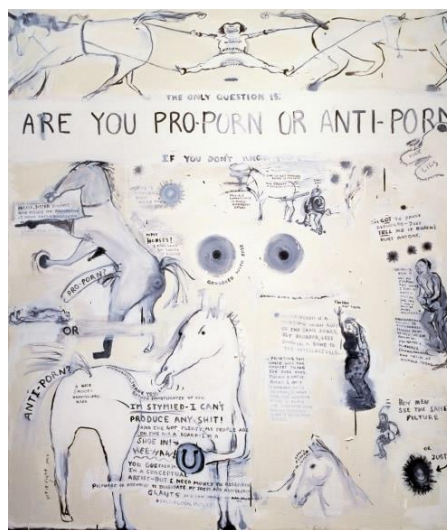


Fig. 29. Sue Williams. *Are You Pro-Porn or Anti-Porn?* 1992. Acrílico sobre lienzo, 182,9 x 157,5 cm. Recuperado de <http://www.303gallery.com/public-exhibitions/sue-williams2?view=slider#2>

Los ciclos de exposiciones *Bad Girls* (*Chicas Malas*), son indicativos de este cambio de actitud en la representación de la sexualidad. El primero de ellos tuvo lugar en 1993 en el Institute of Contemporary Arts de Londres, fue comisariado por Kate Bush, Emma Dexter y Nicola White y en él se mostraron la obra de Hellen Chadwick, Dorothy Cross, Nicole Eisenman, Rachel Evans, Nan Goldin y Sue Williams (Reilly, 2018). Un año más tarde, en Estados Unidos, tuvo lugar otro ciclo de exposiciones del mismo título, pero organizado de forma independiente, que se inició con dos muestras simultáneas en el New Museum de Nueva York y en la UCLA Whight Gallery de los Ángeles (“*Bad Girls West*”), comisariadas por Marcia Tucker y Marcia Tanner respectivamente. En ellas participaron, entre otras, las artistas Rachel Lachowicz, Zoe Leonard, Deborah Kass, Portia Munson, e incluso algunos artistas varones de estética *queer*, como Cary Leibowitz (alias “Candy Ass”), Nayland Blake, o Yasumasa Morimura (que participó con una fotografía en que se autorretrata travestido como la Olympia de Manet) ya que ellos también pueden ser “chicas malas” (Heartney et al., 2013). Se enfrentan a temas como el sexo y las drogas con una intención transgresora, irreverente y con sentido del humor. Según Martínez-Collado, a partir de los noventa ya no se trata de desenmascarar ni de concienciarnos, como pasaba con el arte de los ochenta, sino de mostrar el sexo sin ningún tipo de prejuicios (Martínez-Collado, 2005).

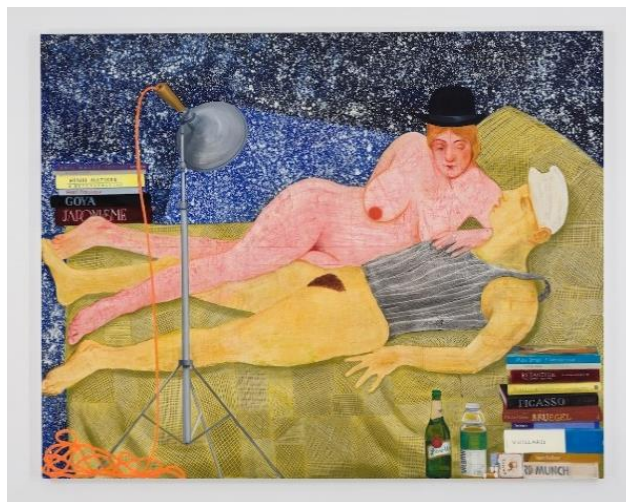


Fig. 30. Nicole Eisenman. *Night Studio*. 2009, óleo sobre lienzo, 165.1 x 208.28 cm. Obtenido de <https://hyperallergic.com/303335/a-truly-great-artist/>

Este cambio de actitud también se encuentra en las publicaciones teóricas. Lynda Nead, en su libro *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, de 1998 (Nead, 2013), realiza una reivindicación del uso feminista del desnudo y la sexualidad.

Por otro lado, la emergencia de la teoría *queer* contribuyó a atraer la atención sobre las obras de artistas lesbianas o de identidad de género no normativa, como las fotografías de Nan Goldin, Del LaGrace Volcano, Catherine Opie, las pinturas de Nicole Eisenman y las performances de Holly Hughes, The Five Lesbian Brothers y Split Briches (Reckitt & Phelan, 2005, p. 43). La pensadora feminista y lesbiana Judith Butler (Butler, 1999), principal representante de esta teoría, como ya vimos en otro apartado, lleva al límite las teorías estructuralistas de los ochenta sobre el género. Para ella, este se construye en función de distintos contextos históricos y se entrecruza con otros componentes discursivos de las identidades como la raza, la clase social, el origen étnico y la orientación sexual, y por ello, al ser una construcción social, es independiente del sexo biológico. Además, lo considera como fluido, es decir, puede cambiar a lo largo de la vida, y no binario, por lo que no existiría una separación estricta entre masculino y femenino. Según Butler, no hay una identidad de género más allá de los signos a través de los que se expresa. Este concepto fluido del género ha inspirado la posibilidad de representar otros cuerpos y otras identidades al margen de las normas de belleza y roles de conducta asociados al sexo.

El feminismo de los noventa se muestra crítico con la pornografía convencional, que sigue mostrando una visión de la sexualidad irreal, frecuentemente sexista y orientada preferentemente a un público masculino, pero, más que rechazarla en su totalidad y optar por la censura, como lo hicieran las feministas culturales en la década anterior, muchas artistas de los noventa se proponen crear alternativas más acordes a los deseos, experiencias y fantasías de mujeres de cualquier opción sexual. Un ejemplo de ello es la exposición de 1993 *Coming to Power: 25 Years of Sexually X-Plicit Art By Women* en la Galería David Zwirner. Este proyecto fue impulsado por las artistas Ellen Cantor y Patricia Cronin, ambas alumnas de Joan Semmel, que las alentó a organizar

la muestra. En palabras de Patricia Cronin, “éramos dos chicas jóvenes y locas corriendo por Manhattan, tratando de incorporar toda mujer artista que estaba realizando un arte realmente sexualmente explícito —de diferentes generaciones, diferentes orientaciones sexuales, diferentes razas. Queríamos redefinir, en cierto modo, la representación de la sexualidad” (Lesser, 2016). La exposición incluyó obras de las artistas impulsoras, Cantor, Cronin y Semmel, junto a la de pioneras como Bourgeois, Alice Neel, Hanna Wilke, Yoko Ono, y de artistas más jóvenes, como Marilyn Minter, Nancy Grossman, Nicole Eisenman, Lorraine O'Grady y Monica Majoli, además de incluir actuaciones de artistas de performance Annie Sprinkle y Lynda Benglis y de actrices de la industria pornográfica como Cicciolina y Candida Royalle. (“coming to power: 25 Years of Sexually X-Plicit Art By Women,” n.d.; Lesser, 2016).



Fig. 31. Patricia Cronin. *Girls*, 1993. 24 fotografías polaroid, 43 x 53 cm. Obtenido de <https://www.patriciacronin.net/erotic-polaroids.html>

A pesar de esta actitud más positiva frente al sexo en los noventa y principios del S XXI, las posturas antipornografía no son cosa del pasado en el entorno del que nos ocupamos, el occidental. Preocupa especialmente la influencia que puede tener un contenido que, con demasiada frecuencia, es violento y misógino, sobre los más jóvenes. En Reino Unido, mediante la Ley de Economía Digital de 2018, se intentó limitar el acceso de los menores a la pornografía online a través de un sistema de verificación de edad con un documento de identidad válido, pero esta ley nunca llegó a implementarse por las dificultades prácticas del sistema (resultaría bastante sencillo eludir el filtro de edad utilizando una VPN) (Waterson, 2019). Sí que se consiguió, en cambio, limitar las prácticas consideradas más violentas u ofensivas, siendo uno de los países más restrictivos de su entorno⁵. Además de ser ilegal la producción y posesión de imágenes o vídeos de prácticas sexuales delictivas de por sí, al igual que en otros países, como es el caso de la pornografía infantil, y, según la legislación británica, de la llamada pornografía extrema (zoofilia, necrofilia, actos que pongan en peligro a alguno de los participantes...), desde 2014 tampoco están permitidas en las producciones británicas los azotes, la penetración con cualquier tipo de objeto que se pueda considerar violento, los golpes con varas, fustas, el *fisting*, los abusos físicos y verbales, sentarse en la cara del otro, la lluvia dorada. Es decir, muchas de las prácticas BDSM, sin diferenciar si son consensuadas o no. Además, tampoco se permite grabar sangre menstrual ni la eyaculación femenina o *squirt* (Sinova, 2014). Para la productora y directora feminista de cine para adultos Erika Lust, la ley supone una vuelta atrás, pues censura la representación del placer femenino (Lust, 2014). ¿Por qué la eyaculación femenina y la sangre menstrual se consideran ofensivas y el semen no? ¿Es esto lógico en una ley

⁵ En España, la diputada socialista Andrea Fernández causó cierto revuelo mediático al proponer en una entrevista la regulación de la pornografía, copiando el modelo británico: “hay que actuar contra la pornografía, porque es un ámbito sobre el que apenas se ha trabajado y es lo que está educando manadas” (Suárez, 2019). Sin embargo, la propuesta de Andrea Fernández no se ha materializado de momento. El Parlamento Europeo sometió a votación en 2013 una propuesta para ilegalizar cualquier forma de pornografía, englobada en una serie de medidas para eliminar estereotipos de género en la Unión Europea, siendo esta rechazada con 159 votos a favor y 368 en contra (Whittaker, 2013).

que pretende combatir la misoginia? Algunas de las prácticas prohibidas por la legislación británica han sido tema de obras de artistas feministas que reivindican la sexualidad femenina y la eliminación de tabúes que rodean el cuerpo femenino y sus funciones biológicas, como la orina en la performance *La lluvia dorada* (1997) de Elke Krystufek, la sangre menstrual en la performance *Menstruación* (1973) de Valie Export, y en *Red Flag* (1971) y *Menstruation Bathroom* (1972) de Judy Chicago, o el *squirting* en las performances de Diana J. Torres y de la Quimera Rosa, lo que nos lleva a preguntarnos de nuevo los mecanismos por los que se decide qué se puede considerar permisible y qué no en el arte. De hecho, los límites entre arte y pornografía son bastante difusos en algunas ocasiones. Así, algunas acciones de Femen, de Pussy Riots, y performances de Girls who like porno, PorNo Porsi entre otras, se apropian del lenguaje del porno desde un punto de vista feminista y paródico (Preciado, 2013). Annie Sprinkle, que fue actriz porno antes que artista, realiza performances basadas en la industria pornográfica en que pretende invertir la relación de poder entre el espectador y objeto de contemplación, asumiendo la posición activa. En su acción *Post-Porn Modernist Show* (1992) se insertó un espéculo en la vagina e invitó al público a mirar el cuello de su útero (Reckitt & Phelan, 2005).

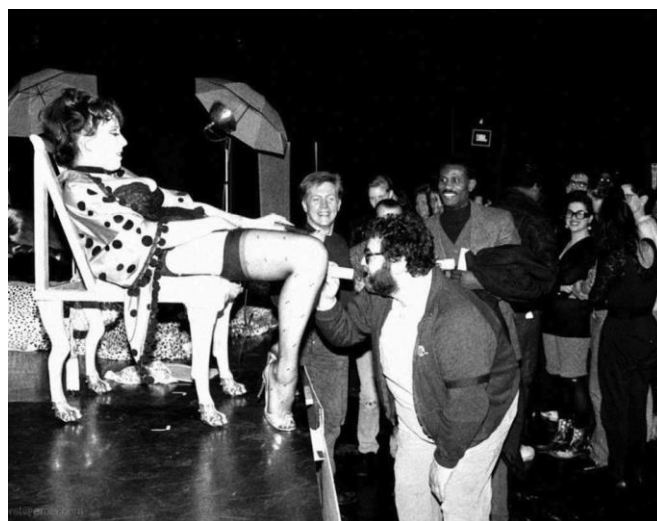


Fig. 32. Annie Sprinkle. *Post Porn Modernist Show*. 1992. Fotografía de la performance, obtenida de <https://www.escueladeateneas.com/2020/02/annie-sprinkle-del-porno-al-posporno-y.html>

La pintura supone un protagonismo del medio que se aleja de la supuesta neutralidad del medio en la pornografía convencional⁶. Aun así, no han faltado artistas que han tomado la pornografía como fuente de inspiración, ya sea con un interés crítico o puramente estético, entre ellas Marlene Dumas, como veremos en otro apartado.

A finales de los noventa, la artista Marilyn Minter realiza una serie de obras que toman como referente la pornografía convencional, con las que cuestiona la relación entre poder y género. Su estilo se inspira en este momento en las reproducciones de la industria gráfica, aplicando tramas de puntos y salpicaduras que, además de aludir al esperma, son una referencia irónica al expresionismo abstracto de Jackson Pollock. Más adelante, su estilo evoluciona hacia el hiperrealismo.

Cecily Brown combina en sus pinturas tempranas un tratamiento pictórico gestual y matérico, cercano al expresionismo abstracto, con un contenido sexualmente explícito, aunque los motivos muchas veces no son fácilmente reconocibles, debido a su fragmentación en pinceladas amplias y planos de colores muchas veces irreales, y a la utilización de múltiples puntos de vista.

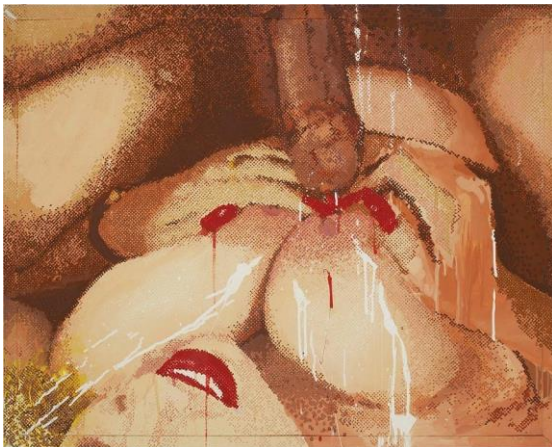


Fig. 33. Izquierda, Marilyn Minter. *Porn Grid 4*, 1989. Esmalte sobre metal, 60 x 76 cm. Obtenido de <https://medium.com/the-curiosity-cabinet/marilyn-minters-gritty-glamorous-pop-art-bede9d2439d8>
Derecha, Cecily Brown. *Single Room Furnished*. 2000. Óleo sobre lienzo, 152.4 x 190.5 cm. Recuperado de <http://www.theblogazine.com/2014/11/cecily-brown-the-rule-of-paint-as-flesh/>

⁶ Aunque en la industria pornográfica también hay excepciones minoritarias que se alejan de esa objetividad del medio, como las películas de Andrew Blake, o algunas de las películas de la citada Erika Lust, en que el tratamiento estético y la manipulación de la imagen son tan importantes como la acción en sí.

Otra de las artistas que se inspira en la pornografía es la artista de ascendencia egipcia Ghada Amer. Su estilo característico utiliza la técnica del bordado para representar imágenes eróticas tomadas de la industria pornográfica o del cine popular, sobre todo de películas de Disney. De lejos, sus creaciones parecen creaciones abstractas similares a las realizadas con la técnica del *dripping*, lo que se puede considerar una burla del estilo típicamente masculino, eyaculatorio, del expresionismo abstracto. La técnica del bordado se relaciona con el erotismo oculto tras el velo musulmán (Heartney et al., 2007).

La artista suiza Miriam Cahn, en su pintura de los noventa, retoma las posiciones esencialistas del feminismo de la diferencia y pinta en función de sus ritmos biológicos, produciendo “obras de ovulación” y “obras menstruales”. El cuerpo humano, tanto masculino como femenino, es un motivo recurrente en su obra. Su pintura posee cierta indefinición en las formas, pero resulta explícita en la representación de los genitales de ambos sexos. En un intento de acabar con la apropiación del cuerpo por el discurso patriarcal, realiza una reinterpretación de la que considera su obra más representativa, “El origen del mundo” de Courbet, realizando varias versiones del tema. A diferencia del cuadro de Courbet, en sus interpretaciones, como *Le milieu du monde schaut zurück* (*La mitad del mundo devuelve la mirada*) y *Schauen* (*Mirar*), se muestra un clítoris bien visible y la mujer representada devuelve la mirada del espectador, aunque su rostro está cubierto por un hijab (Riaño, 2019).



Fig. 34. Izquierda, Ghada Amer. *And the Beast*. 2004. Acrílico, bordado y gel medium sobre lienzo. Obtenido de https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/ghada_amer
 Centro, Miriam Cahn. *Schauen*. 7.03.2018. 2018. Óleo sobre lienzo, 160 x 180 cm. Obtenido de <https://www.stylefeelfree.com/2019/07/miriam-cahn-museo-reina-sofia.html>
 Derecha, Miriam Cahn. *Le milieu du monde schaut zurück*, 18.12.2017. 2017. Lápiz de color, 26 x 19 cm. Obtenido de <https://www.frieze.com/article/body-electric-necessary-effrontery-miriam-cahn>

La pintura de Paula Rego de los noventa también contiene alusiones sexuales, aunque de una forma menos convencional, ya que sus figuras están muy lejos de los cánones habituales de belleza y las situaciones que plantea muchas veces son más sórdidas que excitantes. En la década anterior, la autora había realizado pinturas con acrílico de una figuración muy esquemática, pero a partir 1987 su estilo cambia y se vuelve más realista: aunque con numerosas deformaciones, emplea la perspectiva tradicional y el claroscuro para la representación del volumen, con lo que el mensaje se vuelve más explícito. Paula Rego reinterpreta los personajes de los cuentos y de la cultura popular, cuestionando los ideales de feminidad que transmiten. Por ejemplo, la Blancanieves de Paula Rego no es delicada, frágil ni graciosa. Sin embargo, no se podría afirmar que proponga, en su lugar, modelos femeninos positivos, de mujeres fuertes, sino que realiza una inversión distorsionada, una caricatura, de las historias y personajes que nos presenta. De hecho, su pintura ha recibido críticas por la forma negativa en que presenta las mujeres.

En 1998, cuando la propuesta de despenalizar el aborto en Portugal es rechazada en un primer referéndum, Paula Rego realiza una serie de diez pinturas al pastel que retratan la sordidez y dolor asociados al aborto ilegal, posicionándose claramente a favor de la despenalización del aborto y denunciando la hipocresía de la sociedad portuguesa (Strøm, 2004).



Fig. 35. Paula Rego. *Tríptico del aborto*. 1998. Pastel sobre papel montado en aluminio. Cada panel 100 x 110 cm. Obtenido de <https://www.victoria-miro.com/artists/238-paula-rego/works/artworks29904/>

Tracey Emin, artista británica de ascendencia turco-chipriota, en un ejercicio de exhibicionismo ha convertido los sucesos de su propia vida en material artístico. Una de sus obras más conocidas (aunque actualmente destruida a causa de un incendio) es *Everyone I Have Slept With* (1963–1995), instalación con una tienda de campaña en la que bordó los nombres de todas las personas con las que había dormido, tal y como indica el título, no solamente sus amantes, sino también amigos, familiares como su madre y su hermano, y los fetos de dos embarazos que no llegaron a término. La artista, una de las más conocidas del grupo de los Young British Artists, ha trabajado con una gran variedad de técnicas: fotografías, instalaciones, objetos interesantes, dibujos, monotipos, vídeo, performance, pintura, tejidos, que convierte en objetos testimoniales de sus propias experiencias vitales, sin escatimar en los episodios escabrosos. Durante su adolescencia sufrió algunos episodios de abuso sexual, y la edad de 13 años fue violada a la salida de una discoteca. Estas experiencias traumáticas aparecen de forma reiterada en su obra. Sus temas más recurrentes, según Miguel Ángel Medina son sus miedos, debilidades y obsesiones, principalmente “el sexo, su infancia, su violación, sus embarazos, sus abortos, su no-maternidad” (Medina, 2014, p. 7).

Su propio cuerpo es utilizado como tema de sus dibujos, monotipos y fotografías. Una de sus fotografías más famosas es *I've Got it All* (2000). En ella, Emin aparece abierta de piernas, arrastrando monedas y billetes hacia su vagina.



Fig. 36. Tracey Emin. *I've got it all*. 2000. Fotografía, impresión de inyección de tinta. 120 x 104 cm. Obtenido de <https://www.denverartmuseum.org/en/object/2001.721>

En su performance *Exorcism of the Last Painting I Ever Made* (1996), se encerró desnuda en un estudio por tres semanas para obligarse a sí misma a pintar. Los espectadores podían asistir a su lucha personal con la pintura a través de agujeros en la pared (Medina, 2014, pp. 62-63). Se trata de una performance en la que la propia artista se convierte al mismo tiempo en objeto de contemplación y sujeto creador, lo que estaría en la línea de artistas feministas que buscan subvertir o denunciar la tradicional asociación del cuerpo femenino como objeto de consumo y la exclusión de las mujeres del ámbito de la creación cultural. Otros de sus temas recurrentes, como el abuso sexual, la violación, el aborto, la exhibición de su cuerpo desnudo y de un estilo de vida alejado de los ideales patriarcales de mujer sumisa, pasiva y monógama, se podrían relacionar con reivindicaciones feministas. Sin embargo, la propia artista, como muchas otras de su generación, no se considera feminista, y rechaza rotundamente esta orientación política de su obra (ibid. p. 65).

Orlan va un paso más allá en la fusión de arte y vida, utilizando su propio cuerpo literalmente como material artístico a través de la cirugía estética. Por supuesto, modificar el cuerpo de forma quirúrgica no es nada nuevo, ya se realizaba en el Antiguo Egipto. A lo largo de la historia, el cuerpo se ha modificado por distintos motivos: para embellecerlo de acuerdo a los cánones estéticos de cada época, para corregir traumas o mutilaciones fruto de heridas de guerra, para establecer una identidad grupal (como en las escarificaciones tribales, piercings, dilataciones, tatuajes...), o, incluso, para imponer la obediencia a determinadas normas sexuales (mutilaciones genitales de mujeres y eunucos). Sin embargo, la obra de Orlan no obedece a ninguna de las motivaciones anteriores, sino a una intencionalidad artística. No pretende embellecer su cuerpo ni adaptarlo a unas convenciones estéticas preexistentes, al contrario, algunas de las modificaciones la afean considerablemente, como su decisión de colocarse en las sienes dos implantes de silicona. Los cirujanos, bajo las indicaciones de la artista, que permanece consciente durante la operación, esculpen su carne como si de una escultura se tratase, y la propia operación se graba y transmite como una performance.

Los residuos, como gasas manchadas de sangre, grasa, trozos de piel, se guardan en una especie de relicarios y se exponen y comercializan como obras de arte. Orlan parte de una imagen generada por ordenador en que sintetiza rasgos tomados de mujeres de obras de arte famosas: la frente de la Mona Lisa, la barbilla de la Venus de Boticelli, la nariz de la Diana de la Escuela de Fontainebleau, los ojos de la Psyche de Gerard y la boca de la Europa de Boucher. No escoge los modelos por su belleza, sino por las historias que se les asocian (Davis, 1997b). Juan Antonio Ramírez (Ramírez, 2003), relaciona el arte de Orlan con el mito de Zeuxis, en que el pintor toma lo mejor de cinco jóvenes para crear la belleza ideal. Sin embargo, en el caso de Orlan, el propósito no es conseguir un rostro perfecto, sino construir algo completamente nuevo a partir del cuerpo preexistente. Según Ramírez, su arte constituye una crítica y parodia de los estereotipos de belleza supuestamente perfectos proporcionados por la tradición artística. Su primera operación tuvo lugar en 1987, y se hizo un total de 9. La séptima, *Omnipresencia*, que tuvo lugar en 1993, se transmitió en directo vía satélite a varias galerías de todo el mundo. Posteriormente expuso fotografías con las distintas fases de recuperación. Kathy Davis (Davis, 1997b) relaciona el arte de Orlan con la filosofía posmoderna y su rechazo de la noción de cuerpo biológico como soporte inmutable de la identidad. Pensadores como Foucault o Judith Butler consideran, como vimos, que el cuerpo constituye una construcción cultural. Con los avances de la medicina, se convierte en un sustrato que se puede cambiar. El arte de Orlan, para Davis, constituye una reflexión sobre las normas estéticas y las presiones ejercidas sobre la mujer para adaptarse a ellas. El hecho de modificar su cuerpo quirúrgicamente le permite experimentar con distintas identidades, al margen de los conceptos estables de raza y género.

Estos mismos conceptos serán explorados a través de otro medio menos directo, el de la pintura, por Jenny Saville, como veremos más adelante.



Fig. 37. Orlan. *Omnipresencia*, 1993. Performance. Obtenido de <https://annalilydean.wordpress.com/2017/09/02/beauty-myth-the-questioned-pain/>

2.3.5. España. Pintura y feminismo de segunda y tercera ola

Hemos tratado aparte la pintura española por su particular evolución, a destiempo de su entorno, europeo y occidental, aunque con estas breves notas no pretendemos agotar su complejidad. Los inicios del arte feminista en España se dan en los sesenta, en plena dictadura franquista, lo que condicionó un desarrollo particular de este movimiento en el caso español.

Juan Vicente Aliaga ha descrito bastante acertadamente el tratamiento que se ha dado al tema del cuerpo en el arte español producido por mujeres:

En los sesenta, bajo el nacionalcatolicismo franquista, las artistas españolas se enfrentaban a la imposibilidad de mostrar abiertamente el cuerpo por miedo a las prohibiciones y la censura. Con la llegada de la democracia los corsés fueron cayendo poco a poco. A lo largo de los noventa se multiplican las lecturas: se representa (y se cuestiona) el cuerpo prostituido para regocijo exclusivo masculino; se habla de la menstruación con sentido del humor; emergen las primeras imágenes de cuerpos lésbicos que se enseñan con mayor libertad; y se plantea la necesidad fundamental de que las mujeres ocupen con sus cuerpos y su presencia espacios públicos antes vetados.

La España franquista era un mal lugar para poder vivir los placeres del cuerpo en libertad. El peso y el lastre de los dogmas católicos hizo estragos en las vidas y la sexualidad de la población, de ahí que sea prácticamente imposible encontrar ejemplos relativos al cuerpo y sus goces en este período. (Aliaga, 2013, p. 54)

En la pintura de la España franquista de los años cincuenta a setenta, aunque está de moda el informalismo, vertiente europea del expresionismo abstracto, también existe pintura figurativa, representada por dos escuelas de distinto signo. Una de ellas es el denominado realismo madrileño, grupo de artistas españoles de corte academicista que se forman en los cincuenta en la Real Academia de San Fernando y

que se encontraban unidos por lazos de amistad o matrimonio. La otra vertiente es el llamado realismo crítico, representado por los grupos Estampa Popular y los equipos Crónica y Realidad.

La pintura de las mujeres del grupo de realistas madrileños, Isabel Quintanilla, Amalia Avia, Esperanza Parada, María Moreno, y Carmen Laffón (muy cercana a este grupo a pesar de no ser madrileña, sino sevillana), no es distinta en cuanto a temática de la de sus compañeros varones, y se centra en elementos de su entorno inmediato, sin que la figura humana tenga una importancia particular, ya que en el realismo madrileño cualquier humilde objeto o espacio cotidiano puede convertirse en protagonista. Se pintan algunos retratos y se incluyen figuras humanas en las calles pintadas, pero la forma de tratar, pongamos por caso, un vaso de agua, o un cuerpo humano, no es muy diferente. Muchas de ellas estaban casadas con artistas del mismo grupo artístico madrileño: Amalia Avia estaba casada con el pintor abstracto Lucio Muñoz, Isabel Quintanilla con el escultor Francisco López Hernández, Esperanza Parada con el escultor Julio López Hernández y María Moreno con el pintor Antonio López (el pintor más conocido y cotizado dentro de esta escuela), y mantenían una posición subordinada con respecto a sus compañeros varones, como cuenta Amalia Avia en su autobiografía:

Se daba además la circunstancia en estas parejas, no sé si real o condicionada, de superioridad profesional del hombre. En mi caso concreto la inferioridad era real... Algunas de mis compañeras llevaban tantos años como ellos pintando y, sin embargo, todas adoptaron la misma actitud humilde y supeditada que posponían siempre nuestras inquietudes y nuestra vocación a las suyas. Me podrán decir que nuestra vocación era menor que la de ellos; puede que así fuera, aunque habría que ver el porqué. (Citada en Tejeda, 2013, p. 191)

En otro lugar de su autobiografía también declara:

La verdad es que constituimos un grupo bastante conformista y aceptábamos sin rechistar nuestro papel de segundonas. Esto es precisamente lo que buscaban los hombres en las mujeres, y los artistas no constituían una excepción. (Ibid., p. 196)



Fig. 38. Amalia Avia. *La Bobia*. 1963. Técnica mixta sobre tabla. 71 x 121 cm. Obtenido de <https://www.flickr.com/photos/espaciosparaelarte/52274228134>

El realismo crítico surge en los sesenta como forma de oposición al régimen franquista a través de una crítica social que pretende ser accesible a todos con el fin de crear conciencia política, de ahí que se escogiera un lenguaje figurativo, de raíz neo-expresionista en el caso de Estampa Popular, e inspirada en el Pop Art, en los casos de los equipos Crónica y Realidad. No nos ocuparemos de Estampa Popular, cuyo medio de expresión es el grabado, pues nos interesa centrarnos en la creación pictórica de este período. A diferencia de lo que sucede en la pintura realista de corte más academicista de la escuela de Madrid, las artistas cercanas al realismo crítico se interesan especialmente por la representación del cuerpo femenino y la sexualidad en los medios de comunicación de masas. Dentro de este lenguaje pop nos encontramos con la obra de Mari Chordà, Ana Peters, Ángela García Codoñer e Isabel Oliver, casi

todas de escasa fortuna artística en su época, y cuya relevancia artística ha sido reivindicada recientemente.

Ana Peters (1932 - 2012), de origen alemán, se formó en Valencia y Madrid durante los años de la postguerra. Fue una de las pocas mujeres fundadoras de Estampa Popular. Su pintura aborda temas feministas, denunciando, en un lenguaje pop e irónico, la situación de la mujer en la sociedad española y la imagen de la mujer en los medios de comunicación de masas. Tras varias muestras con Estampa Popular, Peters expone sus cuadros de temática feminista en la galería Edurne en 1966, con el título *Imágenes de la mujer en la sociedad de consumo*. La muestra no fue bien acogida por la crítica. Como muestra de ello, Antonio Manuel Campoy llegó a escribir: “esta artista ha traído a la galería Edurne una serie de Imágenes de la mujer en la sociedad de consumo... cuya caricatura traza con rasgos que serían ingenuos si no fueran tan tremendamente estúpidos” (citado en Tejeda, 2013, p. 199). Esto motivó que se apartara de la pintura profesionalmente, para centrarse en el diseño de interiores y el cuidado de sus hijos. Como otras tantas artistas de su época, su obra ha sido recuperada y puesta en valor de forma póstuma.



Fig. 39. Ana Peters. *Victoria*. 1966. Acrílico sobre papel sobre táblex. Recuperado de <http://www.m-arteyculturavisual.com/2015/10/18/reconocimiento-ineludible-la-obra-de-los-anos-sesenta-de-ana-peters-en-el-ivam/>

Muchas de las obras de la artista Mary Chordà constituyen estilizaciones, de brillantes colores y estética pop, con formas cercanas a la abstracción, de partes corporales. Así, las formas curvas de las tres pinturas tituladas *Autorretrato embarazada* (1966-1967) evocan el crecimiento de pechos y vientre en distintas fases del embarazo de la propia artista. También pinta los genitales femeninos, en obras como *La gran vagina* (1966) o *Vulva* (1968), lo que no era habitual en la España de su época y en lo que se puede considerar una pionera en su entorno (Combalía, 2021). En ellas, adopta un lenguaje parecido a la “iconología vaginal” de Judy Chicago, anticipándose varios años. Su intención, sin embargo, no parece ser esencialista, sino la de representar el sexo de forma desprejuiciada y divertida, en un momento en que el clima moral dominante es represivo.

Eulàlia Grau trabaja con fotomontajes, que en ocasiones combina con pintura, para denunciar la situación de la mujer en la sociedad de su época. En *Aspiradora* (1973), una aspiradora parece estar absorbiendo una muñeca vestida de novia. Con ello se refiere al rol para el que se educaba a las niñas de pequeñas, para casarse y ser amas de casa. En otra obra, *Discriminació de la dona* (1977), compuesta por material gráfico, la artista retrata la desigualdad laboral entre hombres y mujeres.



Fig. 40. Izquierda, Mari Chordà. *La gran vagina*. 1966. Cera sobre papel. 41 x 53 cm. Obtenido de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/gran-vagina>
Derecha, Eulàlia Grau. *Aspiradora (Etnografía)*, 1973. 146 x 110 cm. Obtenido de <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/grau-eulalia/aspiradora-etnografia>

Isabel Oliver (nacida en 1946 en Valencia) produce un tipo de obra que cuestiona el lugar de la mujer en la sociedad española. En la serie *La Mujer* (1970-3), Oliver retrata a mujeres en escenas domésticas o imaginarias. Por medio del uso de la estética de los medios de comunicación de masas, la artista reflexiona en torno a cómo estos presentan o determinan ciertos estereotipos de feminidad (Gotti, 2015). Colaboró con el Equipo Crónica. Relativamente desconocida en España, su obra ha sido recientemente redescubierta con motivo de la exposición *The World Goes Pop*, en la Tate Modern de Londres.

También con una estética pop, Ángela García Codoñer (nacida en 1944 en Valencia) reflexiona críticamente sobre la construcción de la identidad femenina en la sociedad española. Como muchas otras mujeres, al salir de la facultad de Bellas Artes se encontró con serias dificultades para exponer y desarrollar una carrera artística en igualdad de condiciones con sus compañeros varones. En sus pinturas, collages y serigrafías incluye elementos de la cultura popular que condicionaban el futuro de las mujeres desde su infancia: tebeos de hadas y cuentos, los patrones de costura, los concursos de belleza.



Fig. 41. Izquierda, Isabel Oliver. *Feliz reunión*. 1971. Acrílico sobre lienzo, 98 x 98 cm. Obtenido de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/feliz-reunion>
Derecha, Ángela García Codoñer. *Las hadas y el bordado*, de la serie *Misses*. 1974. Acrílico y collage sobre lienzo, 100 x 75 cm. Obtenido de <https://awarewomenartists.com/en/artiste/angela-garcia-codoner/>

Como ella misma declara:

Los concursos de belleza y los cuentos de hadas eran las dos salidas de las mujeres; si eres guapa te presentas a Miss y si no tienes la estructura necesaria, pues ahí están los tebeos de hadas y los cuentos donde la humildad, la generosidad y la docilidad, virtudes todas ellas femeninas donde las haya, te proporcionarán un marido excelente. Y pinté a Blanca en distintas versiones, a las Mises y sus concursos de belleza, y también vinieron después la serie de labores, que entraba de lleno en la educación que me tocó, el pañito, el festón y el punto de cruz, y los patrones del Burda, todo ello se fue transformando en objetivos plásticos que funcionaban perfectamente, y con ello trabajé unos cuadros que aún hoy me parecen actuales. (Tejeda, 2013, p. 201)

Por la inclusión de motivos textiles en la serie de las labores su obra podría relacionarse con el movimiento *pattern and decorations*, pero la motivación es bien diferente. No hay una reivindicación de unas labores femeninas infravaloradas, sino todo lo contrario, una crítica del sistema por el que las niñas españolas eran educadas durante el franquismo para ejercer trabajos menores y ocuparse de la familia, limitando sus oportunidades laborales y de realización personal.

En un estilo distinto, de apariencia ingenua, que ha sido calificado de naïf, destacaremos a Isabel Villar, con una temática cercana a la identificación tradicional, esencialista, entre mujer y naturaleza. Pinta personas, sobre todo mujeres, muchas veces desnudas, en paisajes idílicos y en compañía de animales salvajes, como leones, cebras, elefantes o lobos. Ese estilo y temática fueron escogidos conscientemente por la autora:

El elegir una pintura tan aparentemente ingenua y femenina es porque no tenía ningún interés en que no se supiera que yo era una mujer, que confundieran mi pintura, disimular mi manera de pintar, la hacía femenina adrede... Era la época de lo abstracto y de lo geométrico... Me busqué mi mundo, me colocaron la etiqueta de naïf, pero yo siempre lo hice adrede, porque me daba rabia entrar en

un concurso y que no se distinguiera si un cuadro era de una mujer. (Tejeda, 2013, p. 203)



Fig. 42. Isabel Villar. *Noche tranquila*. 1972. Acrílico sobre tabla, 81 x 100 cm. Obtenido de <https://www.descubrirelarte.es/2018/02/12/isabel-villar-y-su-pais-de-las-maravillas.html>

Franco muere en 1975 y la Constitución Española se aprueba en 1978. Con la democracia, la situación de las mujeres en España mejora notablemente. A partir de 1975 las mujeres españolas casadas por fin pudieron, por ejemplo, comprar bienes inmuebles o trabajar sin necesidad de un permiso escrito de su marido. En 1978 desaparece el delito de adulterio (que castigaba especialmente a las mujeres), a partir de 1981 se permite el divorcio, desde 1985 se permite el aborto en caso de violación, malformación del feto o peligro para la vida o salud de la madre... Y la censura por motivos morales desaparece de España, ya no es delito la desnudez. Así que para las artistas de los ochenta la lucha feminista no es una prioridad, prefiriendo tal vez disfrutar de las nuevas libertades. En este momento, además, el estilo de moda fue el postexpresionismo, en el que las preocupaciones políticas no tienen un papel importante. Entre las artistas figurativas que gozaron de cierto éxito en los ochenta podemos

destacar a Patricia Gadea (Madrid, 1960, Palencia, 2006), miembro del grupo Strujenbank. Figura clave de la movida madrileña, combina estilos cercanos a la estética popular, al cómic y el grafiti. En los noventa la aceptación de su obra decae y se acerca a temas más sombríos, así como a la temática feminista. En 1999 ingresó en una clínica de Palencia para curarse de su adicción a las drogas, y ya nunca le fue posible volver a Madrid ni reintegrarse en el sistema de galerías. En 2006 fue hallada muerta en su piso de Palencia. Tras su muerte, cae en el olvido hasta su reciente recuperación por una serie de muestras impulsadas por el que fuera su compañero sentimental, Juan Ugalde, entre ellas las de la García Galería de Madrid en 2012 y la retrospectiva que le dedica el Museo Reina Sofía en 2014 (Seisdedos, 2014).



Fig. 43. Patricia Gadea. Diosas, esposas, rameras y esclavas. 1993. Obtenido de <http://www.stylefeelfree.com/2014/11/patricia-gadea-una-heroina-entre-payasos.html>

La historiografía no ha tratado bien a las artistas feministas españolas de los años sesenta a ochenta. Es por ello que, cuando en los noventa aparece una generación de artistas feministas en un número significativo y con un programa explícito y consciente, sus referentes son mayoritariamente anglosajones y franceses. En torno a 1992 se producen las primeras exposiciones individuales de Marina Núñez, Carmen Navarrete, Eulàlia Valdosera y se fundan colectivos artísticos inspirados por el activismo feminista y queer como LSD y Erreakzioa-Reacción (Mayayo, 2013). De las nombradas nos interesa, sobre todo, dado el tema de esta tesis, Marina Núñez, pues en esta época utiliza como medio de expresión la pintura figurativa.

En su producción de los noventa, Marina Núñez cuestiona los estereotipos asociados al género, en este caso, apropiándose los para llevarlos al extremo y así, exponerlos y evidenciarlos. Según Vicente Aliaga:

Marina Núñez, en la serie *Locura*, propone una relectura crítica de la iconografía decimonónica de la histeria: las locas de rostro oscuro de Núñez, con sus bocas abiertas, rojas y sus muecas incontroladas, nos recuerdan que la imagen funcionó como mecanismo de control; las mujeres que se desviaban de la norma eran retratadas como monstruas, seres anómalos, “otros” del paradigma patriarcal, siempre masculino. (Vicente Aliaga & Mayayo, 2013, p. 65)

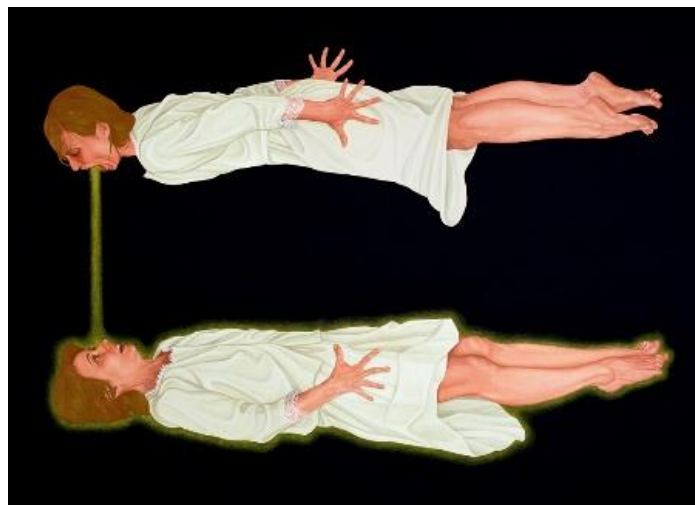


Fig. 44. Marina Núñez. *Sin título (locura)*. 1997. Óleo sobre lienzo. 115 x 190. Obtenido de <http://www.marinanunez.net/1997-galeria-4/>

Posteriormente, esta autora prácticamente abandona la pintura sustituyéndola por el arte digital como medio de expresión, haciendo un tipo de arte que responde a las teorías del ciberfeminismo.

De entre las artistas españolas del siglo XXI que trabajan la figura humana destacaremos, por su relevancia internacional, a Lita Cabellut nacida en 1961 en Sariñena, Huesca, aunque ha desarrollado gran parte de su carrera en Holanda. En la lista publicada por Artprice de los 500 artistas más cotizados en subastas en el 2015 fue la única mujer española, con el puesto 333 (*The contemporary art market report 2014/2015*, 2015), sólo superada, entre los artistas españoles de la lista, por Juan Muñoz y Miquel Barceló, y es por ello por lo que muchas veces se la nombra como la artista española más cotizada, aunque en años posteriores no ha conseguido las mismas cifras de ventas. En la versión de su vida que ha dado a conocer en numerosas entrevistas, afirma ser de etnia gitana, hija de una prostituta, y haber crecido en las calles de Barcelona hasta la edad de doce años (Montero, 2017). Aunque es probable que la artista haya ofrecido una versión modificada de su propia infancia y de su origen étnico (Losada, 1916), de lo que no cabe duda es de que fue adoptada por una familia acomodada, lo que le permitió entrar en contacto con un ambiente cultural favorable para incentivar su interés en el arte. Tuvo su primera exposición individual con 17 años y a la edad de 19 se trasladó a Holanda para estudiar en la Academia Gerrit Rietveld de Amsterdam. Trabaja sobre todo el retrato, en primeros planos, aunque también ha representado la figura humana completa o en planos medios, como en sus trípticos *Trilogía de la duda* y *Trilogía de la verdad*. Su técnica incorpora un craquelado muy particular de la superficie, inspirado en los frescos antiguos. Podría considerarse que Lita Cabellut se ha acercado al feminismo en sus series de retratos de mujeres poderosas, como Frida Kahlo, Coco Chanel, Marie Curie. Pero su obra nace más de una intención estética que política, sus retratos se caracterizan por su espectacularidad y su efectismo, a lo que contribuye su gran tamaño, y, dejando de lado sus trípticos alegóricos, representan en general hombres y mujeres que puedan resultar interesantes

para el gran público, ya sea por su marginalidad, como vagabundos, prostitutas, proxenetas, geishas, o por ser bien referentes de la cultura popular, como Marilyn Monroe, Charles Chaplin o Einstein. Sus retratos de mujeres poderosas se pueden encuadrar en esta categoría, no constituyen ningún tipo de reivindicación de artistas, pensadoras o científicas minusvaloradas u olvidadas por la historia, pues se trata de personajes de sobra conocidos no sólo por su obra sino también por su biografía y por poseer una imagen personal reconocible, ya que Lita Cabellut no utiliza generalmente referencias fotográficas de la persona real, sino de modelos caracterizados.

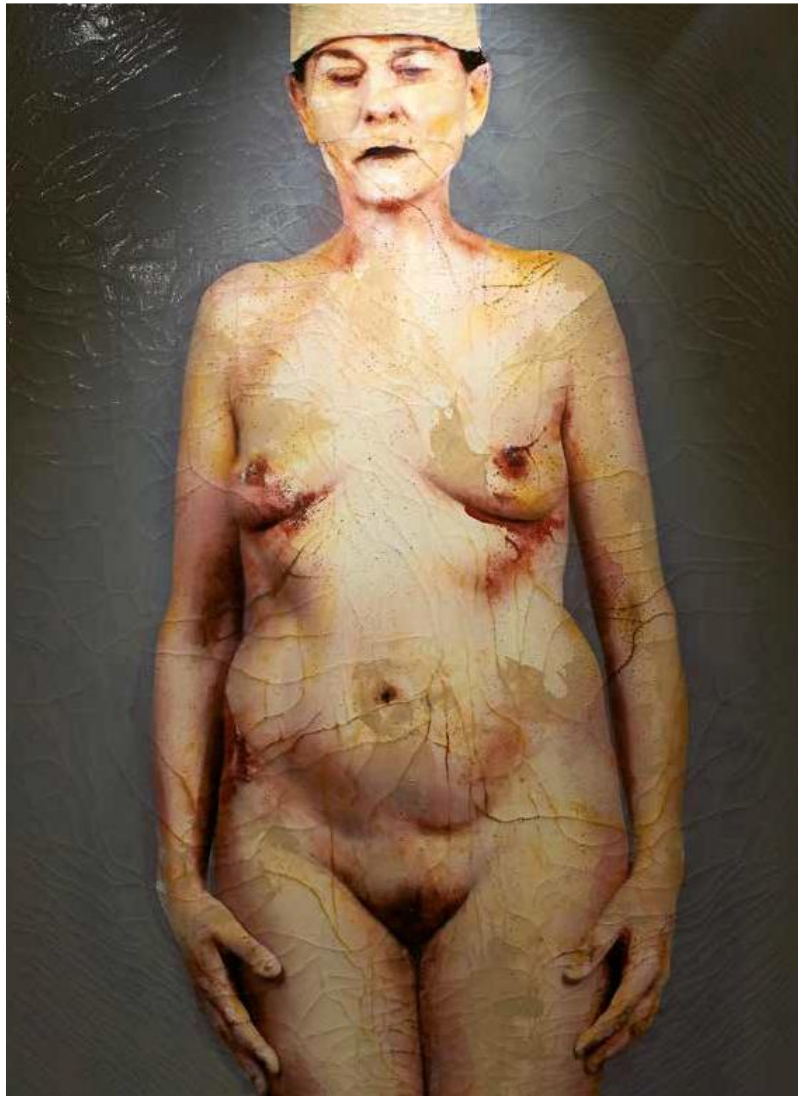


Fig. 45. Lita Cabellut. *Trilogy of Doubt 09*. Técnica mixta sobre lienzo, 280 x 200 cm. Obtenido del catálogo: Infiesta, J. M. (2020). *Eros. Tu cuerpo como excusa*. Ediciones de la Fundació Privada de les Arts i els Artistes.

3. Estudio de la representación pictórica del cuerpo en la obra de Marlene Dumas y Jenny Saville

3.1. Introducción a los casos de estudio

En los apartados anteriores hemos pretendido dar una visión de conjunto de la representación pictórica del cuerpo en el arte contemporáneo por parte de artistas mujeres, en búsqueda de pautas comunes, y hemos podido comprobar que la forma de abordar el mismo tema ha sido muy diversa. Debido a la escasez histórica de referentes, muchas artistas rechazan el desnudo (ya sea masculino o femenino), porque consideran que sólo es capaz de proporcionar una visión del mundo que perpetúa roles de género opresivos para las mujeres, en las que estas son definidas por su atractivo visual y presentadas como objetos de consumo, mientras otras utilizan esta misma forma de representación para tratar de subvertir estos roles y mostrar una visión más acorde con sus experiencias, o, simplemente, aceptan la tradición previa y utilizan este tema por sus valores estéticos, eróticos o simbólicos.

Como hemos visto, algunas de las artistas e historiadoras presentadas en los apartados anteriores trabajan desde posturas esencialistas, en contradicción con nuestra hipótesis de partida: es decir, parten de la idea de que la personalidad, comportamiento y preferencias de hombres y mujeres son esencialmente diferentes, y de que estas diferencias están determinadas por las diferencias anatómicas, hormonales y genéticas de hombres y mujeres. El arte de hombres y mujeres sería, según esta idea, también diferente, y más cuando su tema es precisamente el sustrato de esa diferencia, es decir, el cuerpo humano. Las artistas con este tipo de enfoque resaltan la diferencia sexual, representando órganos sexuales y funciones biológicas exclusivas de las mujeres, abordan la tradicional conexión entre el cuerpo femenino y la naturaleza, o utilizan medios artísticos tradicionalmente femeninos. Pero este tipo de arte, como hemos podido comprobar, no es representativo de la totalidad de la

producción artística realizada por mujeres al abordar la temática que nos ocupa, y así, por ejemplo, muchas mujeres prefieren la pintura al óleo a los bordados.

A continuación, vamos a estudiar más en profundidad estos conceptos a través de dos ejemplos, Marlene Dumas y Jenny Saville. Se ha tomado como casos de estudio dos artistas de relieve internacional cuya obra ha sido frecuentemente interpretada en base a presupuestos esencialistas. En el caso de Jenny Saville, por lo menos en su primera época, esto se debe a su intención declarada de crear un tipo de pintura específicamente femenino, pero este propósito no existe, o por lo menos no de una forma tan explícita, en la pintura de Marlene Dumas. El que la obra de ambas se comente o analice en los textos críticos de acuerdo a tales teorías, independientemente de la intención de las artistas, nos sirve para identificar aquellas características consideradas como “femeninas” y analizar en qué medida son producto de la diferencia sexual o pueden deberse a otros factores.

Como se ha podido comprobar, hemos partido de una investigación previa más amplia, de la que hemos escogido estos dos casos representativos de distintas formas de acercarse a la figura humana, la pintura de Jenny Saville con una intención política feminista definida, siendo la obra de Marlene Dumas más ambigua en este sentido, ya que, si bien se han realizado interpretaciones feministas de su obra, realmente no pretende romper con la tradición anterior, “masculina”, del desnudo.

3.1.1. Marlene Dumas. Introducción biográfica y trayectoria artística

Marlene Dumas nació en 1953 en Ciudad del Cabo, Sudáfrica. Entre 1972 y 1975 estudia Bellas Artes en Michaelis, la Universidad de Ciudad del Cabo. En 1976, tras graduarse, le es concedida una beca para proseguir sus estudios en Ateliers' 63 (actualmente llamada De Ateliers), una escuela de arte situada originalmente en Haarlem, Países Bajos, y dirigida por el artista conceptual Jan Dibbets. Desde entonces reside en este país. Las obras que realiza a su llegada a Holanda, entre 1976 y 1984, y con las que comienza a darse a conocer, tienen un carácter conceptual. Las técnicas que utiliza mayormente son el dibujo a lápiz sobre papel y el collage. En 1978 participa en la exposición de grupo *Atelier 15* con varios collages que no llamaron especialmente la atención de la crítica (Coelewij, 2015). También este año realiza la primera venta de una obra a un museo, el Stedelijk de Amsterdam: *Don't talk to strangers —No hables con extraños* (1977), collage en el que incluye los encabezados y cierres de cartas que la artista había recibido, aunque un año más tarde la obra sería devuelta por problemas de conservación.



Fig. 46. Marlene Dumas *Don't talk to strangers*. 1977. Óleo, collage, lápiz, cinta adhesiva sobre papel, 125 x 156 cm. Obtenido de <https://www.moma.org/audio/playlist/226/2929>

En 1979 tiene lugar su primera muestra individual en la Galería Annemarie de Kruyff en París. Este mismo año comienza a estudiar psicología en la Universidad de Amsterdam, con la intención de dedicarse a la arteterapia, pero no termina sus estudios. En 1980 fue invitada a participar en la exposición *El crítico ve*, que tendría lugar en el Museo Fodor de Amsterdam, por Paul Groot, editor de la revista *Museumjournal*. En esta muestra presenta su mural de seis partes *Love versus Death*, que introduce algunas de las preocupaciones que caracterizarían su obra posterior: además del amor y la muerte, la “relación entre original y copia, y entre una pintura y la imagen en que se basa” (Coelewij, 2015, p. 20). En 1982 participa en la *Documenta 7* de Kassel con piezas conceptuales como su pieza (recuperada) *Don't talk to strangers* (1977) y *She's so beautiful, what can I do?* (1979). En 1983 comienza a impartir clases de dibujo en Tilburg (Katholieke Leergangen), donde trabajaría hasta 1987. En 1983 tiene lugar su primera exposición individual en la Galería Paul Andriessse de Amsterdam (entonces llamada Galería Helen van der Meij, propietaria de la galería hasta un año después), que se tituló *Unsatisfied Desire —Deseo insatisfecho*.

Un año más tarde, en 1984 tiene lugar su primera exposición individual en un museo, el Centraal Museum de Utrecht, titulada *Ons land licht lager dan de zee*, literalmente, *Nuestra tierra “brilla” más bajo que el mar*, en que “brilla” (*licht*), sustituye a “se encuentra” (*ligt*), por un error ortográfico convenientemente conservado por su capacidad de sugestión.



Fig. 47. Marlene Dumas. *Love versus Death*. 1980. Cianotipia y collage, 235 x 400 cm. Obtenido de <https://meganprestonelliott.wordpress.com/tag/reflective-journal/page/3/>

A partir de 1984 retoma la pintura y la figura humana se convierte en la temática central de su obra. En 1985 tiene lugar su primera exposición compuesta exclusivamente de pinturas, *Los ojos de las criaturas de la noche*, celebrada en la Galería Paul Andriessse de Amsterdam en 1985. En ella expone nueve retratos (aunque ella prefiere llamarlos “situaciones”) de gran escala, inspirados en primeros planos de películas como *La pasión de Juana de Arco* (1928) de Carl Dreyer (Dumas, 2015).

A partir de este momento se puede considerar que desarrolla su estilo maduro, que ha permanecido relativamente estable hasta ahora. A pesar de utilizar técnicas tradicionales, no abandona el trasfondo conceptual de sus obras de los setenta. Sus imágenes suelen confrontar al espectador con temas tan variados como el sexo, la política, la raza, la muerte, el sentido de culpa, el amor, el deseo, o la problemática de la representación, pero nunca de una forma cerrada, explícita o unívoca que cierre otras interpretaciones. Muchas veces el título de la imagen, en juego o contradicción con el tema representado, contribuye a este propósito. Se suele considerar que la identidad dividida de Marlene Dumas, su conciencia de culpa por haber sido una mujer blanca criada en una sociedad marcada por el *apartheid*, y su condición de inmigrante en Países Bajos es determinante para su producción artística (Grosenik, 2005, pág. 44), de forma que sus pinturas constituirían una investigación sobre el concepto de identidad a través de la idea de pertenencia, social y política (Werschky, 2009). Un ejemplo de ello es su autorretrato *Evil is Banal (el Mal es banal)* (1984). “La banalidad del mal” es un término acuñado por la filósofa Hannah Arendt en el contexto del juicio contra Adolf Eichmann, un criminal de guerra nazi: individuos completamente ordinarios pueden cometer actos de extrema crueldad al verse inmersos en un sistema corrupto o injusto, y esto se puede aplicar tanto a la Alemania nazi como al *apartheid* que existió en Sudáfrica hasta los noventa del siglo XX, sistema del que Marlene Dumas se siente participe por haber pertenecido a la privilegiada minoría blanca.



Fig. 48. Marlene Dumas. *Evil is banal*. 1984. Óleo sobre lienzo, 125 x 105 cm. Obtenido de <https://www.moma.org/audio/playlist/226/2916>

Sin embargo, la autora considera peligroso el mismo concepto de identidad, de forma que, si su obra girase realmente en torno a él, sería para rechazarlo: “no uses el término identidad en mi presencia. / Durante años un sistema político (en Sudáfrica) / insistió en que lo que habían hecho, / lo habían hecho para proteger mi identidad” (Dumas, 2014, p. 1994).

Tras su interés en los rostros, su exposición de 1987 *The Private versus the Public* —*Lo privado versus lo público* (Galería Paul Andriessse, Amsterdam) estuvo dedicada a retratos de grupo, de cuerpo entero, en los que los rostros resultan menos importantes que la relación entre los individuos: *The Schoolboys* retrata un grupo de adolescentes, en *The Teacher (sub a)* (1987), y *The Teacher (sub b)* (1987), reproduce fotografías de grupo escolares, con niños de rostros impersonales vestidos de uniforme rodeando a su maestra. En *The turkish schoolgirls* (1987) se basa en la fotografía de un grupo de niñas encontrado en un libro. En esta exposición introduce el desnudo, en este caso, masculino, con su obra *The particularity of nakedness* (1987).

En su exposición de 1988 *Waiting (for meaning)* —*Esperando (su significado)*, su primera exposición individual en un museo extranjero, el Kunstjale zu Kiel (Alemania), el desnudo va a estar muy presente, pero no con una finalidad puramente erótica o de búsqueda de una belleza ideal, sino para servir como base a reflexiones sobre la representación y el significado en el arte. En esta época realiza su serie sobre *Blancanieves*, también de significado abierto: *Snow White and The Broken Arm* — *Blancanieves y el brazo roto* (1988), *Snow White in the Wrong Story* — *Blanca Nieves en la historia equivocada* (1988) y *Snow White and the Next Generation* — *Blancanieves y la Nueva Generación* (1988).

Entre finales de los ochenta y principios de los noventa se centra en la representación de bebés y embarazadas, a la que dedica su exposición *The origin of the species* —*El origen de las especies* (Staatsgalerie Moderner Kunst, Munich, 1990; Paul Andriessse, Amsterdam, 1991). Esta serie está relacionada con el nacimiento de su hija Helena, en 1989. Tres meses tras el nacimiento de Helena tiene lugar su exposición *The question of human pink* (*La cuestión del rosa humano*), en Kunsthalle Bern, Suiza. El rosa al que se refiere es el color común debajo de la piel, el tono rosado de las cicatrices, independientemente de la raza (Dumas, 2014, p. 50). En 1991 presenta *Het Hooghuys (but who I am is nobody's business)*, un trabajo de encargo en que retrata a pacientes y terapeutas de un centro psiquiátrico.

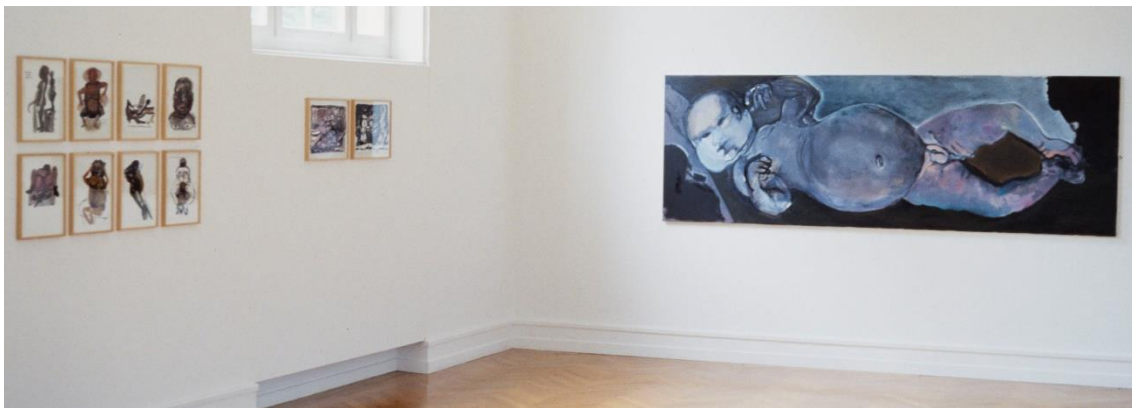


Fig. 49. Vista de la exposición de Marlene Dumas *The question of human pink*. 1989, Kunsthalle Bern, Suiza. Obtenido de <https://www.marlenedumas.nl/the-question-of-human-pink/>

En 1992 tiene lugar su exposición monográfica *Miss Interpreted* (juego de palabras en inglés, que en español se puede leer como *Señorita Interpretada*, o como *Malinterpretada*), en el Van Abbemuseum de Eindhoven, que más tarde se desplazaría a distintos puntos de Europa y los Estados Unidos. El mismo año participa en el *Documenta IX* de Kassel.

Los títulos de sus exposiciones *Ask me no questions and I'll Tell You No Lies* — *No me preguntes y no te mentiré* (Galería Isabella Kacprzak, Colonia, 1992) y *Give the People What They Want* — *Dale a la gente lo que quiere* (Zeno X Gallery, Amberes, 1993) constituyen un comentario irónico sobre el rol del artista y de la obra de arte. El cuadro que da título a la exposición de 1993 muestra a una niña o adolescente muy joven abriendo un paño que lleva alrededor de las caderas para exponer su cuerpo.

En 1994 tiene lugar la primera exposición de Marlene Dumas en Nueva York, en la Galería Jack Tilton, titulada *Not from Here* — *No de aquí*. En pinturas como *Reinhardt's Daughter* — *La hija de Reinhardt* y *Cupid* — *Cupido*, ambas de 1994, vuelve a hacer alusión a la relatividad de las distinciones raciales. Otras de sus obras constituyen reflexiones sobre el mundo del arte, entre ellas *The Painter* — *La pintora* (1994), retrato de su hija al que nos referiremos en más profundidad en otro apartado, y *Group Show* — *Exposición colectiva* (1994), en la que un grupo de personas desnudas miran por encima de un muro, exponiendo sus nalgas al observador.



Fig. 50. Marlene Dumas. *Group show*. 1994. Óleo sobre lienzo, 100 x 300 cm. Obtenido de <https://www.centraalmuseum.nl/nl/collectie/27849-groupshow-marlene-dumas>

En 1995 participa en la Bienal de Venecia representando a Países Bajos junto a otras dos artistas, Maria Roosen y Marijke van Warmerdam. El tema escogido por Dumas es la figura de María Magdalena, modelo de seducción en la iconografía cristiana. El mismo año *The particularity of being human*, que se expondría en el Konsthall de Malmö y en el Castello di Rivoli en Turín, muestra su obra junto a la de Francis Bacon, uno de sus referentes artísticos.

En 1998 publica *Sweet Nothings: Notes & Texts* (Dumas, 2014), libro que recoge sus textos: poemas en prosa, reflexiones y crítica de arte.

A finales de los noventa la obra de Dumas se centra en el sexo y la atracción erótica. Su exposición de 1998 *Miss World* (Galería Paul Andriessse) está dedicada al mundo de las modelos y los concursos de belleza. En ella presenta entre otras obras *We were all in love with the cyclops* —*Todas estábamos enamoradas de los cíclopes* (1997), *Ryman's Brides* —*Las novias de Ryman* (1997) y *Miss January* —*Miss Enero* (1997). Su exposición *MD-light* (1999, Frith Street Gallery, Londres) incluye pinturas sexualmente explícitas, inspiradas en fotografías de revistas pornográficas. Para la serie *Strippinggirls* (2000, Theater Museum, Amsterdam), realizada en colaboración con el fotógrafo Anton Corbijn, se documenta visitando los espectáculos de striptease del barrio rojo de Amsterdam y fotografiando a las bailarinas.



Fig. 51. Vista de la exposición *MD-light*. 1999. Frith Street Gallery, Londres. Obtenido de <https://www.marlenedumas.nl/md-light/>

Con el inicio del milenio, sin abandonar la temática erótica, introduce temas más duros: la guerra, la inmigración, el terrorismo, la muerte, el poscolonialismo. Su exposición *All is fair in Love and War —Todo vale en el amor y la guerra* (2001, Galería Jack Tilton y Anna Kustera, Nueva York) contiene desnudos explícitos, pero detrás de barrotes, una forma de la artista de expresar su frustración con respecto a los sucesos de la historia reciente. En *The Woman of Algiers —La mujer de Argel* (2001), esos barrotes corresponden a las barras de censura de la imagen de prensa en que está basada la pintura (Dumas et al., 2008, p. 177).

La muerte es una presencia constante en sus exposiciones de principios del milenio. Es el tema principal de su exposición de 2002 *Time and Again* (Galería Zeno X, Amberes), de *Con vista al celestiale —Con vistas a lo celestial* en el convento de Montevergini, en Siracusa, y de *The second coming —La segunda venida* (2004). En *Suspect —Sospechoso/a* (2003), combina esta temática con referencias a la propia práctica artística (Fondazione Belivacqua La Masa, Palazzetto Tito, Venecia), que, según Dumas, se ha vuelto sospechosa por su capacidad de manipular el significado (Dumas, 2014).



Fig. 52. Marlene Dumas (2001). *La Mujer de Algiers*. Óleo sobre lienzo, 200 x 100 cm. Obtenido de <https://www.moca.org/collection/work/the-woman-of-algiers>

La actualidad política pasa a un primer plano en su exposición de 2006 *Man kind* (juego de palabras en inglés entre *man kind*—*tipo de hombre* y *mankind* —*humanidad*), en la Galería Paul Andriessse de Amsterdam. Esta muestra estuvo compuesta de retratos de individuos de apariencia árabe. Algunos de ellos están basados en fotografías de terroristas, otros en imágenes de musulmanes corrientes que viven en Amsterdam, aunque sus identidades desaparecen bajo títulos que hacen referencia al miedo al terrorismo islámico, como *El creyente* (2005) o *El peregrino* (2006). Realmente, no constituyen imágenes con una intención política, es decir, no contienen una llamada a la acción para solucionar una situación injusta, que sería en este caso la tendencia en el mundo occidental a clasificar a toda persona de etnia árabe bajo el único epígrafe del terrorismo, sino que son comentarios sobre otras imágenes, y de hecho, no toma partido: “cuando pinto un «terrorista» o «luchador por la libertad» (la descripción depende de tu punto de vista) [...] mi pintura no clarifica el punto de vista político o explica una causa. Pinto mi ansiedad” (citado en Bonacossa, 2009, p. 199). Junto a estos retratos, de nuevo hace referencia a la muerte en su pintura *Skull (of a woman)* — *Calavera (de una mujer)* (2005), como destino común en el que toda diferencia de religión o nacionalidad desaparecen (Bonacossa, 2009, p. 199).



Fig. 53. Vista de la exposición de Marlene Dumas *Mankind*. 2006, Galería Paul Andriese, Amsterdam. Obtenido de <https://www.marlenedumas.nl/man-kind/>

En 2005 su pintura *The teacher (sub A)* (1987) se vendió por 3.34 millones de dólares, convirtiéndola en la artista viva más cara hasta que, un año después, Louise Bourgeois vendió una escultura por 4 millones de dólares (Solomon, 2008). En 2008 retomaría este puesto tras vender su obra *The Visitor* (1995) por 6.337.340 \$, unos 4 millones de euros, aunque después esa cifra ha sido superada en varias ocasiones por otras artistas (entre ellas por Jenny Saville, que veremos en el capítulo siguiente). Entre 2006 y 2008 tienen lugar tres grandes exposiciones retrospectivas de su obra en tres continentes distintos: *Broken white (Blanco roto)* (2006), la primera de ellas, en el Museo de Arte Contemporáneo de Tokio (MOT); *Intimate relations (Relaciones íntimas)*, en su Sudáfrica natal, exposición itinerante que tuvo su lugar de partida en la Iziko National Gallery de Ciudad del Cabo en noviembre de 2007 y se cerró en The Standard Bank Gallery de Johannesburgo en marzo de 2008; y por último *Measuring your own grave (Midiendo tu propia tumba)*, exposición que se mostró en varias localizaciones de Estados Unidos entre 2008 y 2009 (Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, Museo de Arte Moderno de Nueva York, Menil Collection de Houston). La expresión “medir tu propia tumba” se refiere al propio acto de pintar tal y como lo concibe la artista (Werschky, 2009). Para esta muestra Marlene Dumas pintó su *Dead Marilyn (2008)*, que en parte constituye una respuesta a la muerte de su propia madre en 2007, igual que su exposición de 2008 *For whom the bell tolls (Para quién doblan las campanas)* (Zeno X Gallery, Amberes).

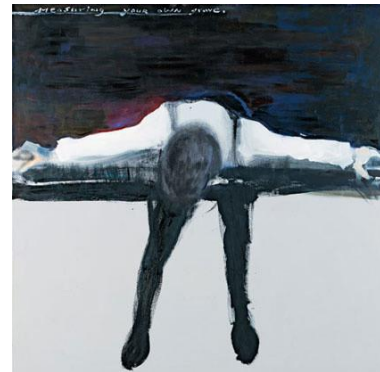


Fig. 54. Izquierda, Marlene Dumas. *The Teacher (Sub A)*. 1987. Óleo sobre lienzo, 160 x 200 cm. Obtenido de <https://jareckiworld.tumblr.com/image/187118771015>. Derecha, Marlene Dumas. *Measuring Your Own Grave*, 2003, óleo sobre lienzo, 140 x 140 cm. Obtenido de <https://www.moma.org/audio/playlist/226/2915>

En 2010 tiene lugar su primera exposición en la Galería David Zwirner de Nueva York, que la representa desde 2008 (*Marlene Dumas: biography*, s. f.), titulada *Against the wall* —*Contra el muro*. El muro al que se refiere es el que separa Israel de Palestina. Esta muestra se diferencia de su obra previa en que esta vez la figura humana no es la protagonista indiscutible, sino que se da más protagonismo al paisaje, y en especial al muro que da título a la muestra, frente al que el ser humano se ve empequeñecido. Esto ocurre, por ejemplo, en *Figure in a landscape* —*Figura en un paisaje* (2010) o *The wall* —*El muro* (2009). En piezas como *Mindblocks* —juego de palabras, *Bloqueos mentales* o *bloques mentales* (2009) o *Under construction* —*En construcción* (2009), la figura humana ha desaparecido del todo. También presenta varias pinturas que se pueden encuadrar en el género de la naturaleza muerta: *Charity* —*Caridad* (2010), que representa un jarrón con flores, *The grapes of wrath* —*Las uvas de la ira* (2009) y *The grapes of plenty* —*Las uvas de la plenitud* (2009), cuyos motivos son platos con uvas en distintos colores. Incluye un autorretrato llamado *The sleep of reason* —*El sueño de la razón* (2009), en un guiño al grabado de Goya *El sueño de la Razón produce monstruos*, de 1799.



Fig. 55. Marlene Dumas, *Wall Weeping* (2009). Óleo sobre lienzo, 180 x 300 cm. Obtenido de <http://artobserved.com/2010/04/ao-on-site-new-york-marlene-dumas-against-the-wall-at-david-zwirner-march-18-through-april-24-2010-rowena/>

En 2010 presenta su exposición *Tronies: Marlene Dumas and the Old Masters* en Haus der Kunt, de Munich (Dumas et al., 2010). El término holandés *tronie*, que se traduciría por *rostro*, se refiere a un tipo de retrato pictórico popular en la pintura barroca flamenca, que constituiría un estudio de expresión más que la representación de una persona concreta. Pero Marlene Dumas sí que pinta personajes reconocibles, entre ellos, el terrorista Osama Bin Laden, que retrata en *Osama* (2010). Este retrato se vuelve a mostrar, junto al de su hijo Omar, en la exposición de 2011 *Forsaken*, cuya temática es la relación padre-hijo/a, que se concibe como fallida, con padres que no han podido salvar a sus hijos de un final trágico o viceversa, y en la que aparecen también cinco representaciones de la crucifixión de Cristo, junto a retratos de la cantante Amy Winehouse, fallecida poco antes por sobredosis, y del músico Phil Spector, en prisión por asesinato.

En 2012, su exposición *Sorte* de la Fundación Stelline de Milán, un antiguo orfanato, aborda un tema parecido al de *Forsaken*, el de la pérdida de un hijo, aunque esta vez a través de la figura de la madre. Se inspira en la *Piedad Rondanini* de Miguel Ángel y en la figura del director de cine Pier Paolo Pasolini.

En la exposición de 2013 *Twice* (Zeno X Gallery, Amberes) colabora con el pintor Luc Tuymans, con el que se le ha comparado en ocasiones. En esta muestra incluye *The Widow* (2013), con dos versiones, de la que nos ocuparemos más adelante.

En 2014 Marlene Dumas presenta su serie *Great men —Grandes hombres* en la *Bienal Manifesta* de San Petersburgo. En ella incluye retratos en tinta de hombres que han sobresalido en algún campo de las ciencias o de las artes, como el matemático Alan Turing, el pintor Francis Bacon, el bailarín Vaslav Nijinsky... Todos los “grandes hombres” incluidos en la serie tienen como característica común su homosexualidad. Esta serie fue concebida por Marlene Dumas como respuesta a la conocida como “ley anti-gay”, vigente en Rusia desde 2013, que castiga cualquier demostración de afecto en público entre personas del mismo sexo.



Fig. 56. Marlene Dumas. *The image as burden*. 1993. Óleo sobre lienzo, 40 x 50 cm. Obtenido de <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2015/jan/11/bold-graphic-disturbing-the-art-of-marlene-dumas-in-pictures>

También en 2014 tiene lugar otra gran exposición retrospectiva de Marlene Dumas en el Museo Stedelijk de Amsterdam, *The image as burden —La imagen como carga*. El título está tomado de una pintura de 1993. Esta exposición se mostraría también en la Tate Modern de Londres y en la Fundación Beyeler de Basilea (Dumas, 2015).

En 2017 presenta un retablo para la iglesia de Santa Ana (*Annenkirche*) en Dresde, que realiza en colaboración con su pareja sentimental, el también pintor Jan Andriesse, y Bert Boogard. Paralelamente tiene dos muestras en esta ciudad: en el Museo Albertinum expone su serie *Skulls —Calaveras* (2011-2015), y en el Kupferstich-Kabinett presenta *Hope and Fear*, con una selección de cincuenta obras en papel.

En 2018-2019 comisaría una exposición en el Munchmuseet de Oslo en la que se muestra su propia obra junto a la de Edvard Munch, titulada *Marlene Dumas & Edvard Munch*.

En 2018 tiene lugar su segunda exposición en la galería Zwirner de Nueva York, *Myths and mortals —Mitos y mortales* (Dumas, 2018). En ella presenta sus ilustraciones para la traducción al holandés de Hafid Bouazza para el Poema de Shakespeare Venus y Adonis (inspirado en las Metamorfosis de Ovidio). En 2020 varias de sus obras se incluyen en la exposición colectiva *Shame! And masculinity — ¡Vergüenza! Y*

masculinidad, que tuvo lugar en la fundación H401 de Amsterdam, y en la que se abordan las complejidades de la identidad masculina desde distintos puntos de vista.

Marlene Dumas volvería a trabajar con Bouauzza para ilustrar la traducción de *Le Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire. Estas pinturas se mostrarían en 2020 en su exposición *Double Takes*, en la Zeno X Gallery de Amberes, y entre octubre de 2021 y enero de 2022 en el Museo de Orsay de París, con motivo del segundo centenario del nacimiento de Baudelaire. Tres de sus obras se mostrarían, simultáneamente, junto a obras maestras del impresionismo, en la exposición llamada *Conversations — Conversaciones*. Su colaborador Hafid Bouazza había muerto de Covid meses antes de la muestra de París, en abril, y en agosto, Jan Andriessse, pareja sentimental de Marlene Dumas, muere de cáncer. Según Dumas, vuelca parte la angustia provocada por ambas pérdidas en su trabajo de ese momento (Lauter, 2021).

También en 2021, su obra se incluye en *Ouverture*, la exposición de inauguración de la nueva Bolsa de París / Colección Pinault, y en *Close-Up —Primer plano*, exposición de grupo sobre el retrato con otras ocho pintoras figurativas de prestigio, desde 1870 hasta ahora: Berthe Morisot, Mary Cassatt, Paula Modersohn-Becker, Lotte Laserstein, Frida Kahlo, Alice Neel, Cindy Sherman, y Elizabeth Peyton.

En 2022, mientras se escriben estas líneas, el Palacio Grassi de Venecia exhibe *Open-End —Final abierto*, una gran exposición monográfica de la artista con más de cien obras, que se podrá ver hasta enero de 2023.

Esta introducción de su trayectoria artística no pretende ser exhaustiva, sino dar una idea general de las preocupaciones artísticas de Marlene Dumas como marco para las temáticas concretas que estudiaremos a continuación. Marlene Dumas es una autora bastante rápida y prolífica, con numerosas exposiciones individuales y colectivas en su haber. Se puede consultar un listado más completo en su página web (Dumas, s. f.) y en la página web de la galería que la representa en la actualidad, David Zwirner (*Marlene Dumas: biography*, s. f.).

3.1.2. Jenny Saville. Introducción biográfica y trayectoria artística

Jenny Saville nació en 1970 en Cambridge, Inglaterra. Comienza a interesarse por la pintura a temprana edad, animada por su tío Paul Saville, que trabajaba como profesor de arte. Estudió en la Glasgow School of Art (Escuela de Arte de Glasgow) de 1988 a 1992, simultaneando sus estudios con un trabajo de camarera, ya que, a pesar de proceder de una familia acomodada, no quería depender de sus padres. Durante el último curso, sin embargo, se dedica en exclusiva a preparar su exposición de fin de grado, aprovechando el dinero ahorrado en los años previos. Ya en sus años de formación se interesa en la forma en que el cuerpo, especialmente el de las mujeres, es culturalmente regulado, y la figura femenina, que pinta a través de fotos o mirando su propio cuerpo en un espejo, será su temática principal. En 1990 expone por primera vez al público una de sus obras, su autorretrato *Nats* (1990), que es incluido en la exposición de los premios BP de retrato (National Portrait Gallery, Londres). El mismo año gana el primer premio en la competición nacional para estudiantes de arte *Contemporary View* con su obra *Sin título* (*Girl in the bath*). En 1991, se le concede una beca para pasar un período académico en Cincinnati (Estados Unidos), donde se inscribió en varias asignaturas del Departamento de Estudios de la Mujer, Género y Sexualidad, familiarizándose con el feminismo. Se interesó especialmente en el feminismo francés de la diferencia, representado por Hélène Cixous, Julia Kristeva y Luce Irigaray, del que le atrae el concepto de “escritura femenina”, con la posibilidad de una forma de expresión distinta a la de los hombres. Esta idea, y su insatisfacción con la forma en que las mujeres han sido representadas a través de la historia de la pintura, fue la causa de que dejara de pintar durante un corto período de tiempo para realizar un tipo de trabajo más conceptual. En esta época realiza vaciados de escayola y combina fotografías con textos, pero, finalmente, siente la necesidad de pintar, así que decide incorporar sus preocupaciones feministas a la pintura. En su viaje a Estados Unidos, además, puede observar mujeres del tipo de físico en que estaba interesada (“abundante carne blanca

en shorts y camiseta”) (Mahony, 2018, p. 365), y entra en contacto con la pintura de Jackson Pollock y De Kooning.

Ese mismo año se vuelve a seleccionar una de sus obras para la exposición de los premios BP de retrato, su *Self-Portrait —Autorretrato* (1991).

En 1992 tiene lugar su exposición de fin de grado en el Edificio Mackintosh de la Glasgow School of Art. En ella incluye su obra *Propped* (1992), que estaba diseñada específicamente para ese espacio, en el que había un gran espejo que permitía leer el texto inscrito sobre el cuadro en escritura especular. También incluye, entre otras pinturas, *Prop* (1992), *Branded* (1992) y *Two brides (Dawne and Moxe) —Dos novias (Dawne y Moxe)* (1992). Vende todas las pinturas de la exposición, lo que le llega justo para pagar las deudas del último año (por su pieza *Propped*, por ejemplo, recibió 1200 libras). Saville se gradúa en junio y se le otorga la Medalla Newbery, distinción que la Escuela de Arte de Glasgow otorga anualmente a su estudiante más destacado, siendo la primera pintora en ganarla en quince años (Mahony, 2018). El mismo año su obra se incluye en *New Generation* (Compas Gallery, Glasgow), la exposición anual de alumnos graduados recientemente, y en la exposición *Critics’ Choice —La elección de los críticos*, en Cooling Gallery, Londres.



Fig. 57. Jenny Saville. *Prop*. 1992. Óleo sobre lienzo, 213.5 x 183 cm. Obtenido de https://www.saatchigallery.com/artist/jenny_saville

En septiembre de 1992, cuando tenía veintidós años, la revista *Times Saturday Review* publicó un artículo sobre jóvenes artistas que acababan de terminar sus estudios, e incluyó un retrato de la joven Saville con su pintura *Propped* (1992) en la portada, lo que fue determinante en su carrera, ya que permitió que el célebre coleccionista y galerista Charles Saatchi se fijara en ella (Davies, 1994). Compró gran parte de las obras de su exposición de fin de grado, localizando a sus propietarios, entre ellas, *Branded* y *Propped*, y la contrató para pintar con vistas a una exposición en su galería, con total libertad en cuanto a número, estilo y temática de las obras. Charles Saatchi no se equivocó al apostar por la joven artista. En 1998 el galerista, que hasta ese momento tenía prácticamente toda la producción de Jenny Saville (exceptuando algunas pinturas de su período de estudiante) vendió *Propped*, a través de la casa de subastas Christies, por 51.000 £ (84.000 €), tres veces su precio estimado. En 2018 llegaría a pagarse por esta pintura 10,8 millones de euros, el precio más alto alcanzado en subasta por obra de una autora viva (Riaño, 2018).



Fig. 58. Jenny Saville fotografiada con su pintura *Propped* en la Escuela de arte de Glasgow para la revista *The Times Saturday Review*. 1992. Obtenido de <https://artslife.com/2018/09/27/jenny-saville-propped-asta-sothebys/>

Las obras producidas para la Galería Saatchi se mostraron en la exposición de Young British Artists III —Jóvenes Artistas Británicos III, en 1994, junto a la de otros dos pintores, Simon Callery y Simon English. Con motivo de la exposición fue entrevistada por el influyente crítico David Sylvester, que, hasta ese momento pensaba, según confesó a Saville en esa ocasión, que “las mujeres no podían ser pintoras” (Cooke, 2012). En la muestra Saville incluye tres de las obras de su exposición de fin de grado, *Branded, Propped y Prop*, y cinco obras nuevas, *Strategy (South face / Front face / North face)* (1994), *Interfacing* (1992), *Plan* (1993) y *Trace* (1993). Son pinturas de escala monumental que representan cuerpos gruesos que no se corresponden con un estándar de belleza convencional, vistos desde un punto de vista muy bajo, lo que causa desproporciones, y ampliando exageradamente pechos, vientre y caderas. Jenny Saville, además, presta atención a los detalles e imperfecciones de la carne, marcas, vello púbico, cicatrices. En el retrato *Interfacing* el centro de atención es una verruga en la mejilla de la modelo. Sobre el cuerpo de la mujer en *Plan* se ha inscrito, con incisiones en la pintura, un diseño de líneas sinuosas que corresponde a las marcas que realizan sobre el cuerpo los cirujanos plásticos antes de una liposucción. El cuerpo y la cara son los de Jenny Saville, aunque muy distorsionados.



Fig. 59. Jenny Saville. *Strategy (South Face/Front Face/North Face)*. 1994. Óleo sobre lienzo, 274.32 x 638.81 cm. Obtenido de <https://historia-arte.com/obras/estrategia>

En una entrevista para *The Independent* Jenny Saville afirma que, al ser al mismo tiempo artista y modelo, subvierte el rol tradicional de las mujeres en la pintura: “las mujeres habitualmente han tomado el rol de modelo. Yo soy ambos, artista y modelo. También soy la espectadora, así que tengo tres papeles” (Davies, 1994). Su propósito es pintar a las mujeres como se ven a sí mismas, a diferencia del modo en que, según ella, han sido representadas, históricamente, por los hombres: “¿qué es la belleza? La belleza es usualmente la imagen que tienen los hombres sobre el cuerpo femenino. Mis mujeres son bellas en su individualidad” (ibid.). Pero esa visión que tienen las mujeres sobre su propio cuerpo está distorsionada por el miedo a no conformarse a un ideal de belleza culturalmente impuesto: “no pinto mujeres desagradables y grandes. Pinto mujeres a las que se les ha hecho creer que son grandes y desagradables” (ibid.).



Fig. 60. Jenny Saville, *Plan*. 1993. Óleo sobre lienzo, 274 x 213.5 cm. Obtenido de https://www.saatchigallery.com/artist/jenny_saville

Ese año Saville viaja de nuevo a los Estados Unidos, becada para una estancia en Bantam, Connecticut, durante la que tiene ocasión de asistir a varias operaciones llevadas a cabo por el cirujano plástico Barry Martin Weintraub en su clínica de Nueva York. La contemplación de la forma en que un cirujano manipula la carne la lleva a considerar las cualidades materiales de la pintura (Mahony, 2018, p. 369). A su vuelta a Reino Unido se establece en Londres, en un almacén industrial de Islington sin calefacción donde vivía y trabajaba. En esta época desarrolla la serie fotográfica *Closed Contacts* (1995-1996). En ella Jenny Saville, ayudada por el fotógrafo Glen Luchford, fotografía su propio cuerpo desnudo presionado contra un cristal. En un principio pensaba utilizar las fotografías como modelos para sus pinturas, pero al ver el resultado, decidió que funcionaban por sí mismas.



Fig. 61. Jenny Saville y Glen Luchford *Closed contact #3*. 1995-1996. Impresión cromogénica, montada en plexiglás. 182.9 x 181.7 cm. Obtenido de <http://www.artnet.com/artists/glen-luchford-and-jenny-saville/closed-contact-3-y-V-m3Q61Vt2ZdLqDYe1IA2>

En 1997 Saville participa en la exposición colectiva *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, que se mostró en la Royal Academy of Arts, con sus obras *Propped*, *Trace*, *Plan*, *Shift* (1996-97) y *Hybrid* (1997). La muestra, que viajaría más tarde a Berlín y Nueva York, estuvo rodeada de polémica. Incluía varias piezas que se consideraron irrespetuosas, poco políticamente correctas, o directamente de un gusto dudoso, entre ellas *Myra* (1995), de Marcus Harvey, y *Holy Virgin Mary* (1996), de Chris Ofili. En Nueva York fue muy criticada, además, por su orientación comercial, ya que, presuntamente, se mostraban obras procedentes mayoritariamente de una colección privada en museos e instituciones públicas con la finalidad de subir los precios de las obras.

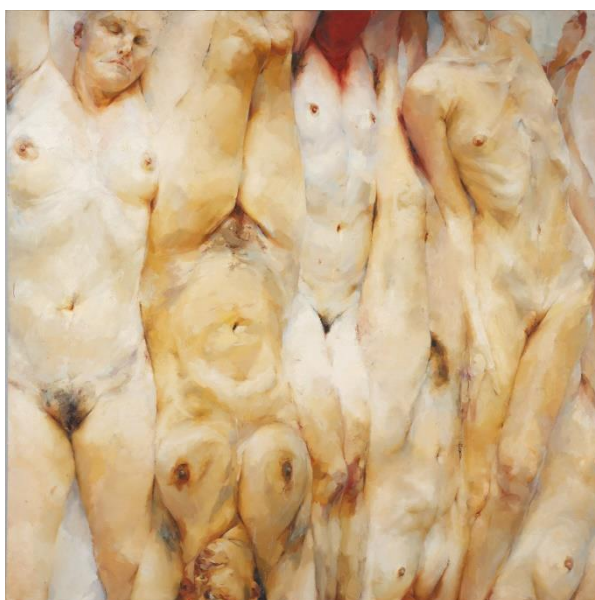


Fig. 62. Jenny Saville. *Shift*. 1996-1997. Óleo sobre lienzo, 330 x 330 cm. Obtenido de <https://www.phoenixmag.co.uk/article/who-are-our-next-great-icons-of-art/>

Con motivo de una cena, organizada por Charles Saatchi, con los artistas de la exposición *Sensation*, Jenny Saville conoce al galerista Larry Gagosian, y acuerdan la que sería su primera exposición individual en una galería, que tendría lugar en la Galería Gagosian de Nueva York en 1999 con el título de *Jenny Saville: Territories*. En sus obras *Brace* (1998-1999), *Fulcrum* (1997-1999), *Ruben's Flap* (1998-1999) y *Hyphen* (1998-1999), Jenny Saville combina partes de distintos cuerpos, inspirándose en los

procedimientos de la cirugía plástica. Esta idea ya la había comenzado a explorar en una obra anterior, *Hybrid*. Incluye, además, dos pinturas que muestran los efectos posteriores a una operación de cirugía plástica, *Cindy* (1993) y *Knead* (1994). *Hem* (1998-1999) representa, de nuevo, una mujer obesa vista desde abajo, pero en esta pintura el tratamiento plástico pasa a ser más relevante que en otras de sus obras previas. Según Donald Kuspit, *Hem* (1998-1999) “está compuesta de pasajes abstractos de pura pintura, que al mismo tiempo aplanan la corpulenta carne y la vuelven luminosa” (citado en Mahony, 2018, p. 374). *Matrix* (1999) retrata a Del LaGrace Volcano, fotógrafo/a y activista transgénero que se describe como “intersexual de diseño” (Volcano, 1999), en proceso de transición en el momento en que posó para Saville, por lo que muestra características de ambos sexos. Conceptualmente, Saville se aleja con esta obra del feminismo de la diferencia, para acercarse a la idea posmoderna de la fluidez de género, como señala Linda Nochlin en su crítica de la exposición (Nochlin, 2015a).



Fig. 63. Jenny Saville, *Hem*. 1998-1999. Óleo sobre lienzo, 305 x 213 cm. Obtenido de <http://www.philmsmagazine.com/2015/09/14/es-abyecto-lo-real-gummo-y-el-retorno-de-lo-real-en-el-arte/jenny-saville-hem/>



Fig. 64. Jenny Saville. *Hyphen*. 1998-1999. Óleo sobre lienzo, 274 x 366 cm. Obtenido de <https://www.flickr.com/photos/okularx/11651879495/in/photostream/>



Fig. 65. Jenny Saville. *Fulcrum*. 1999. Óleo sobre lienzo, 280 x 487 cm. Obtenido de <https://www.flickr.com/photos/okularx/11652136603/in/photostream/>

Todos los cuadros se vendieron antes de la inauguración, lo que otorga a Saville una estabilidad económica que no tenía hasta ese momento: “puedo comprar revistas de arte y libros, y antes no podía... Usaba pinturas baratas y ahora podré conseguir los pigmentos que quiera” (citado en Mahony, 2018, p. 376). En el año 2000 deja su estudio de Islington y se traslada a uno nuevo, con calefacción y suelos de madera, en el barrio de Tottenham, también en Londres. En 2001 Saville compra un apartamento en el segundo piso de un viejo palacio del siglo XVIII en Palermo.

En 2002, la Galería Gagosian expone la serie que Saville había realizado con Glen Luchford, *Closed Contacts*.

En 2003 tiene lugar su segunda exposición individual, titulada *Jenny Saville: Migrants*, en la Galería Gagosian de Nueva York. Contiene los autorretratos con un espejo *Reverse* (2002-2003) y *Reflective Flesh* (2002-2003); *Suspension* (2002 – 2003) representa el cadáver de un cerdo, aunque recuerda vagamente a un cuerpo humano, y, de hecho, Jenny Saville observó su propio cuerpo para representar algunas zonas de una versión previa de esta pintura, *Host* (2000). Saville se había interesado por este tema tras leer sobre el empleo de órganos de cerdo para trasplantes humanos (Mahony, 2018, p. 377). *Pause* (2002-2003), *Aperture* (2003) y *Still* (2003) representan víctimas de violencia. En esta exposición Saville comienza a utilizar una paleta de color mucho más saturada que en su obra anterior, con rojos intensos, y una pincelada más suelta. Desde la primavera de 2003 Saville empieza a pasar más tiempo en su apartamento de Palermo, donde siente que puede hacer un tipo de arte más cercano a ella misma y menos expuesto a las influencias externas del contexto artístico londinense (Mackenzie, 2005). Allí comienza a trabajar sobre el tema de madre con niño, inspirada por el arte renacentista italiano, y fotografía modelos en Roma y Nápoles, entre ellos, la joven ciega que protagoniza su pintura *Rosetta II* (2005-2006), y que incluiría en su tríptico *Atonement studies* (2005-2006), y la prostituta transexual en que se basa para su obra *Passage* (2004-2005).



Fig. 66. Jenny Saville. *Suspension*. 2002-2003. Óleo sobre lienzo, 242.1 x 452.1 cm. Obtenido de <https://www.wikiart.org/en/jenny-saville/suspension-2003>



Fig. 67. Jenny Saville *Reverse*. 2002-2003. Óleo sobre lienzo, 213.4 x 243.8 cm. Obtenido de <https://elajodelarte.com/tendencias/jenny-saville>

En 2007 nace su primer hijo, Arturo, y, un año más tarde su hija Iris. El nacimiento de sus hijos provocaría un cambio estilístico en su obra, como veremos más adelante.

En 2009 Saville regresa a Inglaterra y se establece en Oxford. Allí comienza su serie de dibujos sobre la maternidad, *Reproduction Drawings* (2009-2012). Simultanea esta serie con *Witness* (2009-2012), retrato de una persona muerta por un disparo en la boca, y la serie *Stare* (2006-2011), varias versiones del rostro de un niño (o niña) con una enfermedad de piel.

Sus *Reproduction Drawings* se expondrían en 2010 en la Galería Gagosian, en su sede de Londres. Es la primera exposición que Saville dedica exclusivamente a la técnica del dibujo, y también la primera vez que expone individualmente en Londres.

En 2011 Saville viaja de vacaciones con su familia a Grecia. Los restos arqueológicos y los antiguos iconos griegos se convertirán en una fuente de inspiración recurrente para su trabajo posterior. Ese año tienen lugar su exposición *Continuum* en la Galería Gagosian de Nueva York, en la que vuelve a tratar el tema de la maternidad, y su primera exposición individual en un museo, el Norton Museum of Art, de West Palm, Florida. En 2012 la exposición se mostraría en Modern Art Oxford, en Reino Unido.



Fig. 68. Vista de la exposición *Jenny Saville: Continuum*. 2011, Galería Gagosian, Nueva York. Obtenida de <https://gagosian.com/exhibitions/2011/jenny-saville-continuum/>

En 2014 la sede de Londres de la Galería Gagosian muestra *Oxyrhynchus*, primera exposición individual de pinturas de Saville en esta ciudad. El título de la exposición hace alusión al yacimiento arqueológico de Oxirrínco en Egipto, que Saville describe como un “antiguo cubo de basura” que para ella representa “cultura en trozos, fragmentos capturados en capas de tiempo” (Saville & Elderfield, 2015). Al igual que en este yacimiento, en su pintura se superponen distintos momentos temporales, capa sobre capa, en una técnica transparente, con una gran presencia del trazo del dibujo. Ya había explorado esta técnica en sus *Reproduction Drawings* y algunas de pinturas de *Continuum*, pero en *Oxyrhynchus* la lleva un poco más allá y se acerca a la abstracción. Aunque incluye de nuevo la relación entre madre e hijo (*Generation*, 2012-2014), la mayor parte de las pinturas muestran la unión física de hombre y mujer. La superposición de distintos momentos temporales provoca que los sexos en ocasiones se confundan, en una especie de hermafroditismo. En su serie de dibujos *Erota*, que se expondría en la galería Gagosian de Londres en 2016, continúa explorando esta temática.



Fig. 69. *Oxyrhynchus*. 2012-2014. Pastel y carbón sobre lienzo, 170 x 250 cm. Obtenido de <https://www.royalacademy.org.uk/article/our-pick-of-this-week-s-art-events-5>

En 2018 tiene lugar su exposición *Ancestors* en la Galería Gagosian de Nueva York, con una técnica más colorista, en la que se mezclan referencias al arte antiguo de Grecia e Italia y a la historia del arte reciente (Picasso, De Kooning, Matisse...) con elementos de la cultura contemporánea, como el grafiti. El tratamiento pictórico de los cuerpos en *Ancestors* sugiere la textura del mármol, la terracota o la piedra de las esculturas en que se inspira, combinada en algunas zonas con una más similar a la de la piel, como si se tratara de figuras en proceso de transformación de la materia inorgánica a la vida.

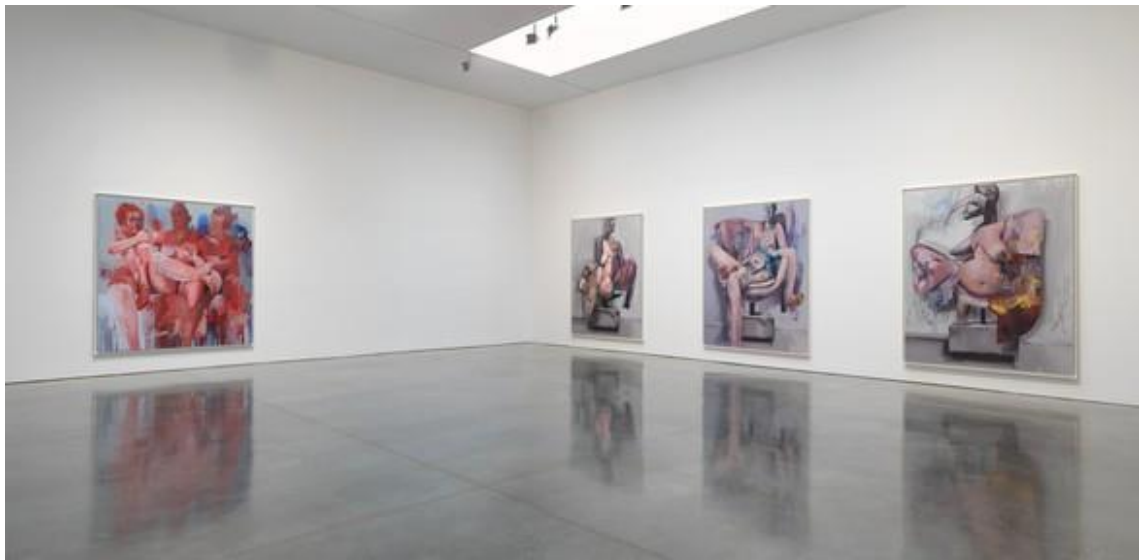


Fig. 70. Vista de la exposición de Jenny Saville *Ancestors*. 2018, Galería Gagosian de Nueva York. Obtenido de <https://gagosian.com/exhibitions/2018/jenny-saville-ancestors/>

En noviembre de 2020 Jenny Saville inaugura su exposición individual *Elpis* en la Galería Gagosian de Nueva York (Gagosian Gallery, 2020), coincidiendo con la reapertura de la galería tras el cierre temporal provocado por la pandemia de Covid-19. Las obras que presenta son retratos de colores muy saturados, en los que se juxtaponen complementarios como rojo y azul, de una forma que no se da en su obra previa. El colorido intenso de estas obras es resultado, según ella, de la fuerte impresión que le causó la obra de la artista indígena australiana Emily Kame Kngwarreye's. Introduce además la barra de óleo dorado, inspirada en los iconos bizantinos y buscando

las asociaciones místicas del oro. En algunos de los retratos, como *Virtual* (2020) y *Cascade* (2020), que se exhiben intencionalmente con el rostro invertido, ojos abajo, boca arriba, recurre a una especie de collage pictórico en el que se combinan zonas con distintos estilos, algunas muy realistas y otras completamente abstractas.

Elpis es la diosa griega de la esperanza, la única que, según el mito, aún queda en el ánfora de Pandora, de la que escaparon todos los males. El título es el único elemento de la muestra que refleja la particularidad del año en que fueron producidas estas pinturas, coincidiendo con la pandemia por Covid-19. Pero el momento histórico condiciona la creación y lectura de las obras:

Estaba realizando un grupo de retratos para Hong Kong cuando sucedieron las protestas y el virus cerró la ciudad [...]. El mundo ha cambiado y el trabajo ha cambiado, pero, aunque la muestra de Nueva York es también, a grandes rasgos, un grupo de retratos, será una exposición completamente distinta. (Cullinan, 2020, p. 32)

Jenny Saville mantiene este estilo de colores intensos y utilización expresiva del grafismo en su primera exposición individual en Francia, titulada *Latent*, que tiene lugar en 2022 en la sede de la Galería Gagosian en la calle Castiglione de París.



Fig. 71. Jenny Saville. Izquierda, *Virtual*. 2020. 200 x 160 cm. Óleo sobre lienzo. Obtenido de <https://gagosian.com/exhibitions/2020/jenny-saville-elpis/>
Derecha, *Latent*, 2020-22. Acrílico y pastel sobre lienzo, 150 x 120 cm. Obtenido de <https://gagosian.com/exhibitions/2022/jenny-saville-latent/>

3.2. Estilo y diferencia sexual⁷

Como vimos en la introducción, hasta el siglo XIX las mujeres tuvieron prohibido el acceso a las academias, limitando su acceso a la práctica profesional de la pintura (Nochlin, 1971), en la que la técnica estrella ha sido, tradicionalmente, la del óleo, desde su popularización en el S. XVI, hasta la invención del acrílico y otras pinturas sintéticas en el S. XX. Sin embargo, se reservaba a las mujeres la práctica de ciertas técnicas artesanales, como la costura, y, en los siglos XVIII y XIX, se promovieron intereses artísticos en las jóvenes de buena sociedad como parte de su educación: el bordado, la pintura de acuarela o pastel, con temáticas como la pintura de flores o el retrato, aunque sin fines profesionales. Esto provocó, según Rozsika Parker y Griselda Pollock (Parker & Pollock, 2013), una jerarquización de las artes por la que aquellas disciplinas y temas asociados a las mujeres fueron devaluados como “artes menores”, siendo el “Arte” con mayúsculas el reservado a los hombres: la pintura al óleo y las grandes composiciones históricas y mitológicas. En esta división, la sensibilidad femenina fue considerada más apta para trabajos menores, delicados, detallistas, y para temas más acordes a la “gracia” femenina que al talento del genio (ibid., p. 13). Además, debido a la tradicional separación de tareas por sexos, en la que a las mujeres se reservan las tareas reproductivas y de cuidado, y a los hombres el trabajo productivo e intelectual, se ha asociado generalmente lo femenino con la naturaleza, la intuición, y los sentimientos, mientras la masculinidad se asocia con la cultura, la razón y la lógica, lo que daría lugar a dos procesos creativos distintos⁸. La llegada de la modernidad, aunque conllevó la desaparición de los géneros tradicionales de la pintura, no acabó del todo con los estereotipos sexuales ligados a la técnica. Como vimos en un apartado anterior de esta

⁷ Una versión previa de este capítulo ha sido publicada en el artículo “La técnica en la pintura contemporánea. ¿Una cuestión de género?” (Andrés Fernández, 2022b).

⁸ Aunque esta suposición se basa más en estereotipos que en la evidencia científica, pues ya vimos en la introducción cómo diversos estudios han llegado a la conclusión de que la mayoría de las diferencias entre los sexos en capacidades y actitudes son poco significativas estadísticamente y dependen en gran medida del contexto (Hyde, 2005; Joel et al., 2015; Zell et al., 2015).

tesis, el feminismo de la diferencia reivindica esa supuesta particularidad femenina: para la filósofa y psicoanalista Luce Irigaray, una de las representantes de esta corriente de pensamiento, hombres y mujeres son esencialmente distintos, la especificidad de la mujer está ligada a su cuerpo, y el arte de mujeres debería expresar esa especificidad (Irigaray, 1985). De acuerdo con estas ideas, en los años setenta del siglo pasado, Judy Chicago y Miriam Schapiro introducen en su pintura lo que llaman “iconología vaginal” (Chicago & Schapiro, 1973), y desde el movimiento *pattern and decoration* se reivindican las técnicas artesanales tradicionalmente practicadas por mujeres. Más adelante surge la idea de que el género, o conjunto de rasgos psicológicos y de comportamiento asociados a un sexo u otro, no es más que una construcción cultural, o incluso, una mera representación o *performance* (Butler, 1999) y artistas como Mary Kelly, Barbara Kruger o Cindy Sherman, se lanzan deconstruirlo. La separación y jerarquización de las artes en función del sexo, según Larry Shiner, también forma parte de un proceso de construcción cultural que comienza en el Renacimiento (Shiner, 2014). La posterior separación por sexos de las disciplinas artísticas no se debe a sus exigencias físicas, pues, aunque los varones normalmente están más dotados que las mujeres para ciertas actividades para las que se necesita un mayor desarrollo muscular, con el desarrollo de la tecnología ninguna de las disciplinas artísticas, ni siquiera la escultura, requiere de una fuerza física que impida que pueda ser realizada por mujeres en circunstancias normales.

Actualmente las mujeres artistas no aprenden la técnica de sus madres y abuelas, como antiguamente, sino que estudian en academias y facultades de bellas artes el mismo temario que sus compañeros varones, por lo que es de suponer que las diferencias a la hora de elegir un medio o estilo, si realmente hubiese una predisposición biológica ligada al sexo hacia ciertas técnicas, se viesen minimizadas por la educación. La artista, docente e investigadora Helen Gørrill (Gørrill, 2020) se propuso averiguar si, efectivamente, existen diferencias técnicas y temáticas entre ambos sexos, y, si es así, si estas son consistentes en el tiempo. Para ello comparó alrededor de tres mil pinturas

de artistas de ambos sexos realizadas en dos períodos distintos, 1992-94 y 2012-2014. Los parámetros que tuvo en cuenta fueron: técnica utilizada, soporte, formato, estilo (figurativo o abstracto), temática (ordenada en las categorías de naturaleza, gente, objetos, símbolos y abstracción), luminosidad media de la pintura. En los períodos analizados, tanto hombres como mujeres pintaban mayoritariamente con óleo, y no se aprecian diferencias relevantes en el uso de la acuarela, que es utilizada por igual por ambos sexos en el período del 1992-94, aunque en el período más reciente la utilizan más mujeres que hombres, un 12% frente al 6%. La elección de soporte está en gran parte determinada por la técnica escogida, de forma que tanto hombres como mujeres prefirieron el lienzo antes que el papel en los períodos estudiados. En el resto de parámetros considerados Gørrill encontró, comparando los dos períodos, que las diferencias entre las pinturas de hombres y mujeres, en general, tienden a desaparecer en el tiempo, lo que ella denomina como “estética andrógina”, aunque existen variaciones culturales, pues la autora encuentra una estética femenina diferenciada en Finlandia, paradójicamente, uno de los países más avanzados en términos de igualdad de género.

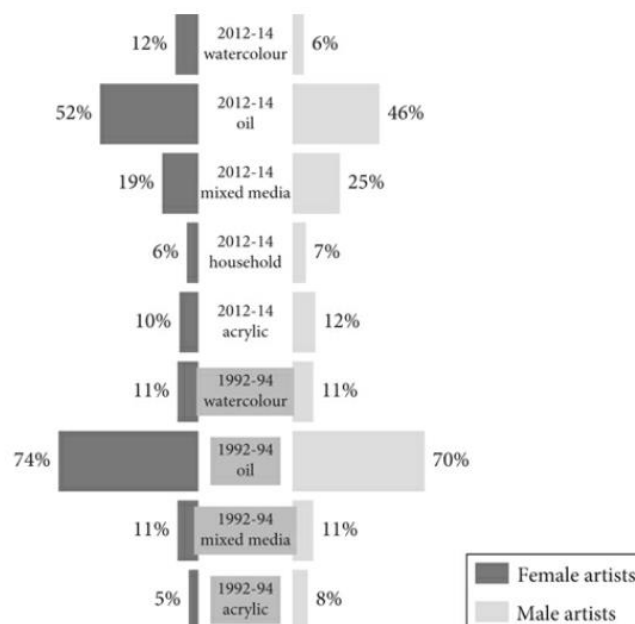


Fig. 72. Medios artísticos en el arte contemporáneo. Gørrill, Helen. *Women Can't Paint* (p. 62). Bloomsbury Publishing. Edición de Kindle.

Por lo que se desprende del análisis de Helen Gørrill, la cultura y la educación, parecen tener más peso en la elección técnica y estilística que el sexo biológico, ya que las diferencias encontradas no son constantes en el tiempo ni tampoco en distintas culturas, al contrario que las diferencias biológicas entre hombres y mujeres, que son bastante estables y universales (hablando por supuesto en términos de las características sexuales determinadas por genes, gónadas y genitales; y no de género, que como sabemos es un concepto bastante más variable)⁹.

A continuación, comprobaremos esta hipótesis en nuestros dos casos de estudio, Marlene Dumas y Jenny Saville, buscando puntos en común y comparándola con la de artistas varones de similares características, para ver en qué medida el hecho de que sean mujeres determina la creación y recepción de su obra en cuanto a sus aspectos técnicos y estilísticos.

⁹ Gørrill, sin embargo, tiene un enfoque esencialista de esta cuestión: opina que en sociedades igualitarias, como es el caso de Finlandia, se dan las condiciones para que emerja una estética femenina, reprimida en sociedades de tipo patriarcal. En todo caso, si existiera una predisposición biológica hacia este tipo de estética, como vemos, la educación y las condiciones culturales y sociales en que se crea la obra siguen siendo determinantes para que esta aflore o no.

3.2.1. Técnica y estilo en la obra de Marlene Dumas

En una ocasión se preguntó a Marlene Dumas si consideraba que hombres y mujeres ven sus obras de la misma forma, a lo que ella contestó que probablemente sí que haya una diferencia, más cultural que innata: “creo que las mujeres están más interesadas en tocar; y los hombres en mirar” (citado en Searle, 2000). En un texto titulado “Mujeres y pintura” Dumas se vuelve a referir a esta supuesta tactilidad y corporalidad de la sensibilidad femenina relacionándola con su forma de concebir la creación artística:

Pinto porque soy una mujer.

(Es una necesidad lógica).

Si la pintura es femenina y la locura es una enfermedad femenina, entonces todas las mujeres pintoras están locas y todos los hombres pintores son mujeres.

[...]

Pinto porque soy una mujer sucia.

(Pintar es un asunto desordenado).

No puede ser nunca un medio puramente conceptual. Cuanto más “conceptual” o limpio sea el arte, más se puede separar la cabeza del cuerpo, y más el trabajo puede ser realizado por otros. Pintar es el único trabajo manual que realizo.

Pinto porque me gusta ser comprada y vendida.

La pintura trata sobre la huella del toque humano. Es sobre la piel de una superficie. Una pintura no es una postal. El contenido de una pintura no puede ser separado de la sensación de su superficie. Así pues, a pesar de todo, Cezanne es más que vegetación y Picasso más que un ano y Matisse no es un proxeneta. (Dumas, 2014)

El texto completo, en gran parte irónico, recoge estereotipos negativos sobre las mujeres (como el de la rubia tonta y el de la irracionalidad femenina) y bromea con el hecho de que la pintura fuese considerada en su momento como un medio muerto,

practicado, además, por varones ya fallecidos: “decidí que en lugar de decir que a pesar del hecho de que soy una mujer, también me gusta pintar, diría que pinto porque soy una mujer, pinto porque soy rubia” (Dumas & Bloom, 2009, p. 15). Según Elizabeth Wershky (Werschky, 2009), que Marlene Dumas escogiera, a pesar de ello, la pintura en los ochenta, en lugar de seguir realizando obras conceptuales en papel, o explorar nuevos medios, como la mayor parte de las artistas feministas, constituyó un desafío a la clasificación tradicional de técnicas artísticas como más aptas para un sexo o para otro, y por tanto esta elección se puede considerar, en su opinión, como un acto feminista.

El texto *Mujeres y pintura* refleja algo que, en la opinión del crítico de arte Jerry Saltz (Saltz, 2010), constituye la clave de las obras más logradas de Marlene Dumas: la materialidad y suciedad de la pintura. Tactilidad, desorden, corporalidad, sensualidad, renuncia a los límites, incluso la suciedad implícita en el concepto de “abyección”, que Julia Kristeva relacionaba con el cuerpo femenino, junto con la apertura a múltiples significados, son características que el feminismo francés de la diferencia de los setenta y ochenta atribuía a la sensibilidad femenina. Es probable, como señala Claire Messud (Messud, 2018), que estas ideas repercutieran en el estilo de Marlene Dumas simplemente por el contexto cultural en que se inició su carrera, el Amsterdam de finales de los setenta, independientemente de que leyera o no a Julia Kristeva y Luce Irigaray. O, tal vez, la artista estuviera intentando potenciar al máximo las cualidades matéricas de la pintura, tras años de realizar un trabajo puramente conceptual en sus inicios. Otra posibilidad es, quizás, que las filósofas francesas tuvieran razón, y Marlene Dumas estuviera aprovechando cualidades percibidas como propias de la sensibilidad femenina como forma de diferenciarse en un medio predominantemente masculino. Sin embargo, gran parte de su estilo está inspirado o se ha relacionado con la obra de artistas varones, como los pintores de la escuela de Londres, especialmente Francis Bacon, en los que podemos encontrar rasgos parecidos: materialidad, tactilidad, desorden, corporeidad, sin que a nadie se le ocurra calificar su obra como “femenina”. Suele trabajar sus lienzos

con la técnica del óleo, en pocas sesiones, fresco sobre fresco, lo que provoca ese aspecto difuminado y a veces un poco sucio, como emborronado.

Marlene Dumas no trabaja con modelos directamente, sino que parte de fotografías, que en algunas ocasiones toma ella misma, aunque es más frecuente que se apropie de imágenes de los medios de comunicación, lo que le sirve para identificarse como “una artista que utiliza imágenes de segunda mano y experiencias de primera” (Dumas, 2014). Como artista con un trasfondo y un pasado artístico conceptual, conocedora de la obra de Foucault y los filósofos posestructuralistas, sus obras tratan muchas veces sobre la imagen y la representación en sí mismas, o por lo menos, así lo ha declarado: “como artista estoy interesada en imágenes. En ese sentido, lo que estaba haciendo se encontraba más cerca de la obra de Cindy Sherman —cuestionar la representación, apropiación y los medios, pasado y presente” (Dumas, 2015, p. 61). Pero a diferencia de Sherman, Dumas elige la pintura como medio de expresión. Aunque en esta cita, Dumas se estaba refiriendo a su serie de *Dibujos negros* (1991-92), esta intención se puede aplicar a la mayor parte de su obra.

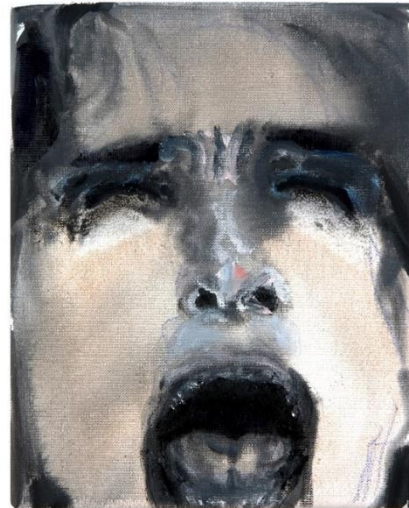


Fig. 73. Izquierda, Francis Bacon *Head VI*. 1949. Óleo sobre lienzo, 91.4 x 76.2 cm. Obtenido de <https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/francis-bacon>
Derecha, Marlene Dumas. *Mamma Roma*. 2012. Óleo sobre lienzo, 30 x 24 cm. Obtenido de <https://www.anothermag.com/art-photography/4309/marlene-dumas-emotion-as-art>

Las distorsiones del color y las proporciones se derivan tanto de su propio estilo como de los medios utilizados: parte de imágenes que en muchas ocasiones tienen una calidad deficiente, como fotografías de prensa o polaroids, que amplía con una fotocopidora Xerox, cuyo colorido mecánico es, según Cornelia Butler (Butler, 2008, p. 71) una de las fuentes de la paleta de Dumas. En algunas ocasiones estas imágenes son trasladadas al lienzo con un proyector, lo que puede producir deformaciones si el plano de proyección no es completamente perpendicular al foco del proyector: alargamientos extraños, piernas demasiado cortas... Otras veces esas deformaciones son el fruto de adaptar una figura a un formato determinado, por ejemplo, en *Amends* (2018):

Para que cupieran los brazos estirados, necesitaba un lienzo de otro formato, porque quería ese gesto. Pero entonces sus piernas quedaron demasiado cortas, y no era del todo correcto. El contraste entre su cuerpo claro y las cabezas oscuras de la audiencia delante de él lo resolvieron. (Citado en Messud, 2018, pp. 116, 117)

En todo caso, Marlene Dumas no está interesada en la corrección del color y las proporciones desde un punto de vista naturalista. Intenta alejarse de lo ilustrativo, sin renunciar por ello a la figuración, así que, estas deformaciones, más que defectos, son parte de su impronta personal.

Generalmente utiliza el óleo diluido, con una técnica fluida, imprecisa, que lo asemeja a la acuarela y la tinta, sus otros dos medios favoritos. Sus figuras suelen estar aisladas en un fondo neutro, sin referencias a su entorno y eliminando detalles superfluos, en lo que reconoce que se ha inspirado en Bacon: “tomé cosas de Francis Bacon — el hecho de la figura en un fondo abstracto. Es una figura, pero, ¿dónde está la figura?” (citado en Solomon, 2008, p. 2). Además, su gama limitada de color, la indefinición de su pintura y la ambigüedad de la temática de sus imágenes, cuyo significado es completado por los títulos y el contexto, está relacionada con la obra de Luc Tuymans, o lo que Jordan Kantor llama en un artículo, aunque sin mencionar a

Dumas entre los artistas que lo utilizan, “el efecto Luc Tuymans” (Kantor, 2004). Mientras algunos críticos ensalzan la economía de medios de Marlene Dumas, para otros se trata de simple pereza (Finch, 2009) o falta de imaginación técnica, al no atreverse a explorar a fondo la sensualidad, fisicidad y suciedad de la pintura que se aprecia en sus mejores obras y que ella misma reivindica (Saltz, 2010).



Fig. 74. Izquierda, Luc Tuymans. *The diagnostic of View V*. 1992. Óleo sobre lienzo, 58 x 40 cm. Obtenido de <https://www.wikiart.org/es/luc-tuymans/the-diagnostic-of-view-v-1992>
Derecha, Marlene Dumas. *Albino*. 1986. Óleo sobre lienzo, 130 x 110 cm. Obtenido de <https://www.artic.edu/artworks/160222/albino>

Pero, a pesar de esas supuestas cualidades femeninas que se han señalado a veces en las pinturas al óleo de Dumas, no dejan de estar realizadas con un medio históricamente utilizado por hombres. La técnica de la acuarela, en cambio, ha sido considerada tradicionalmente como más afín a la sensibilidad femenina que la pintura al óleo, dado que, por sus características, la ausencia de disolventes y su reducido tamaño, puede ser practicada en el entorno doméstico. Marlene Dumas utilizó con bastante frecuencia el dibujo con aguadas de tinta, combinándolo con acuarela, dos materiales distintos en su composición pero que comparten su cualidad fluida y transparente, al diluirse ambos en agua y trabajarse por veladuras.

Los dibujos de Dumas normalmente no constituyen bocetos preliminares para sus pinturas al óleo, sino que los trata como obra final, con el mismo estatus que aquellas. Durante la primera mitad de los noventa realizó varias series de aguadas cuya

temática principal es el rostro humano, realizado con tinta negra o sepia, con ocasionales toques de color: *Black drawings*, *Models*, *Rejects*, *Underground* y *Jesus Serene*. Su serie *Black Drawings* (1991-2) muestra rostros de personas de raza negra. Para ellos se basó principalmente en una colección de postales de principios del siglo XX. Por ello, no es tanto una serie sobre la raza negra, sino sobre el modo en que los colonizadores europeos la percibían y representaban (Dumas, 2015, p. 61).

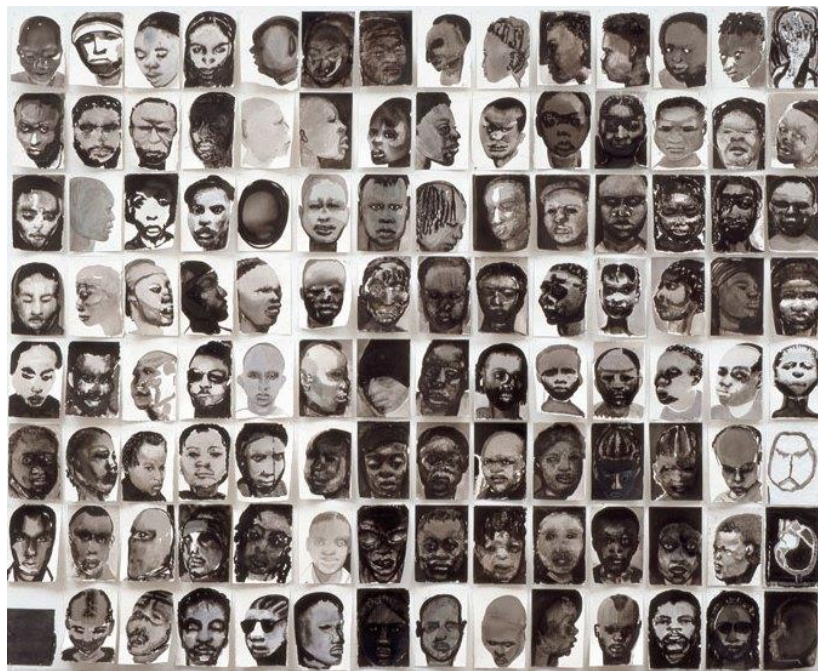


Fig. 75. Marlene Dumas. *Black drawings*. 1991-92. Tinta y acuarela sobre papel. 112 piezas, cada una de 25 x 18 cm. Obtenido de <https://siobhankeam.art/marlene-dumas>

La serie *Models* (1994) representa cien rostros de mujeres que han posado para un pintor o una cámara: la *Joven de la Perla* de Vermeer, la Saskia de Rembrandt, Paloma Picasso, Brigitte Bardot, Claudia Schiffer, y también rostros anónimos de enfermas mentales tomados del libro *Portraits of the Insane: The Case of Dr. Diamond*, de Adrienne Burrows. De nuevo, no constituye tanto una serie sobre mujeres, sino sobre el modo en que son representadas, sobre el modelo ideal de belleza que se ha perseguido a través de las representaciones de mujeres. Marlene Dumas comienza la serie *Rejects* en 1994. No posee un número fijo de dibujos, sino que se va ampliando. Como su nombre indica, se trata de piezas fallidas, excluidas de otras series. Al ser

fallidas, en lugar de respetar la transparencia e inmediatez de la técnica de la aguada como hiciera en *Models*, las ha editado posteriormente: ha arañado, cortado zonas, o terminado con pintura opaca.



Fig. 76. Marlene Dumas. *Rejects*. 1994 en adelante. Tinta, acrílico y tiza sobre papel, 60 x 54 cm. cada pieza. Obtenido de <https://siobhankeam.art/marlene-dumas>

Las piezas de la serie *Underground* (1994-95) también han sido intervenidas, coloreadas y decoradas, pero esta vez por su hija Helena. En su serie *Chlorosis* (*Love sick*), explora una técnica más diluida, con un tono ligeramente verdoso, asociado con la enfermedad ficticia a que se refiere, y que en griego significa “verde pálido”. Combina acuarela con tinta china y en ocasiones pintura acrílica, con algunos toques metálicos. En *Jesus Serene* (1994) realiza veintiuna versiones del rostro de Cristo, buscando una particular expresión de calma, de ausencia. En su serie *(In Search of) The Perfect Lover— (En busca del) Amante Perfecto* (1994) vuelve a utilizar la tinta para representar a Jesucristo, esta vez abordando el erotismo implícito en la mística cristiana y en muchas de las representaciones de la crucifixión. También utiliza esta técnica en varias de sus Magdalenas. Muchas de sus obras eróticas están realizadas con aguadas de tinta o acuarela, como su serie *Young boys* (1996), y de hecho parece preferir estas técnicas para sus imágenes más explícitas, como es el caso de *Porno Blues* (1993) y *Porno as collage* (1993).

A Marlene Dumas le atrajo el carácter lúdico y suelto de la acuarela y la tinta, que intenta llevar también a sus pinturas al óleo, al igual que procura trasladar algo de la complejidad de la pintura a sus aguadas, que aplica sobre formatos mucho mayores de los tradicionales (Enright, 2004). Esto le permite acercarse a las dimensiones naturales de los cuerpos representados, o incluso ampliarlas. Las aguadas de Dumas no constituyen bocetos para sus óleos, sino que las trata como obras de arte en sí mismas, aunque es cierto que, en lugar de trabajarlas y exponerlas como piezas individuales, las agrupa en series. Marlene Dumas ha descrito su método de trabajo en los siguientes términos:

Papel usado sobre el suelo. Tinta aguada arrojada sobre el papel como una gran mancha. Trabajo con pinceles japoneses y chinos muy rápidamente mientras está aún húmedo. Sujeto el papel para dejar que el agua corra hacia abajo o de izquierda a derecha, para crear una textura como de piel... la cualidad fluida es importante. (Citado en Joy, 2010)

La tradicional clasificación de la aguada como una técnica femenina está muy presente en el texto *Tender, loathsome, shrewd and ecstatic* (Ammann, 2003), incluido en el catálogo de una de las exposiciones de dibujos de Dumas, *Wet dreams* (Knubben & Osterwold, 2003). Su autor, el historiador de arte Jean-Christophe Ammann, establece una analogía entre el agua, la femineidad y el erotismo, en la que, aludiendo a la tradicional asociación entre mujer y naturaleza, nos dice que “ella es tierra saturada de agua” (Ammann, 2003, p. 112). Además, afirma que “porque Marlene Dumas trata explícitamente con un mundo femenino, con retratos y cuerpos, el trazo del pincel en el agua define sostenidamente expresión y estado de ánimo” (Ammann, 2003, p. 110). El autor, pues, se apoya en la idea esencialista de que las mujeres, por su condición biológica, se encuentran más ligadas a la materialidad, al cuerpo, y a los elementos de la naturaleza, la tierra y el agua. Esta cercanía a la naturaleza las alejaría del mundo supuestamente masculino, el de la cultura y la razón dualista, pues “su sensualidad fluye como el agua que la genera (...). La antropológicamente impuesta racionalidad de ‘0-1’

es, por así decirlo, histórica y culturalmente transformado en un *fluir femenino*" (ibid., p. 114). El autor hace extensible esta cercanía a la naturaleza y el agua a las culturas orientales, que serían el "otro", más sensual y femenino, de ese mundo racional occidental. Esta femineidad se reflejaría en la técnica usada, pues, a través del trazo del pincel, del tacto "su cuerpo vibrante resuena, engendra feminidad en todos los tonos de femenina intensidad sin excluir las áreas intermedias" (ibid., p. 112). Y a pesar de reconocer que actualmente casi nada diferencia las artistas mujeres de sus homólogos varones, el autor concluye que "con su intuición femenina ha conseguido una feminización del deseo que conduce a una *condition feminine* a lo largo de un amplio frente" (ibid., p. 116).

Resumiendo, la condición femenina de la artista, según este autor, determinan tanto su temática, los cuerpos, como la técnica escogida, la acuarela, y la sensualidad de su pintura. Sin embargo, el cuerpo humano ha sido uno de los grandes temas de la pintura hasta el S XIX, y no olvidemos que prácticamente vetado a las mujeres por la imposibilidad de aprenderlo en las academias oficiales (Nochlin, 1971), por lo que es curioso que se presente como una temática femenina, salvo por la tradicional asociación entre mujer y biología. El interés en el cuerpo de Marlene Dumas tiene como precedente la Escuela de Londres, especialmente la pintura de Francis Bacon, del que toma algunos rasgos estilísticos, sobre todo en sus pinturas al óleo, como presentar las figuras aisladas sobre fondos de color plano. La elección temática, pues, tiene más que ver con su entorno cultural que con su condición biológica de mujer. En cuanto a su elección técnica, también tiene un componente cultural que la acerca al arte asiático tradicional de China, Japón y Corea, en el que la tinta ha sido el medio privilegiado de expresión, debido en gran parte a la importancia de la caligrafía en estas culturas. Esta tradición ha sido continuada y actualizada por autores contemporáneos como Lui Shou-Kwan, Liu Kuo-Sung y Liu Dan. Las aguadas de Marlene Dumas se inspiran en parte, por la importancia del trazo, su carácter performativo e incluso por los instrumentos utilizados (pinceles chinos y japoneses), en los trabajos de tinta orientales. Sin embargo, dejando

de lado sus dimensiones, por su carácter accidental, gestual e inmediato, y por su temática, el cuerpo humano, se pueden relacionar también con los apuntes del natural con modelos desnudos realizados por muchos artistas occidentales. Recuerdan, especialmente, a las acuarelas de Rodin (1840-1917). Esto lo podemos apreciar comparando, por ejemplo, la aguada *Acrobat* (*Acróbata*, 1910) de Rodin con los dibujos *The Shrimp* (*La Gamba*, 1988), o *Dorothy* (1988), de Marlene Dumas. En ellos la figura se define a través de la mancha de acuarela o tinta, que se ha dejado fluir de una forma intuitiva, pues, aunque Rodin, a diferencia de Dumas, suele utilizar línea de contorno en sus dibujos, la mancha no se ciñe a ella, no es un simple relleno del dibujo, sino que lo construye.



Fig. 77. Izquierda, Auguste Rodin. *Acrobat*. H. 1910. Acuarela y grafito sobre papel. 32.6 x 25.4 cm. Obtenido de <https://www.christies.com/lot/lot-auguste-rodin-1840-1917-danseuse-acrobate-5665337/?Centro>, Marlene Dumas. *The Shrimp* (*La Gamba*). 1998. Tinta y acrílico sobre papel, 125 x 70 cm. Digitalizado a partir de Boogerd, D. van den., Bloom, B., & Casadio, M. (2009). *Marlene Dumas*. Phaidon Press.

En sus acuarelas encontramos, además, esa sensualidad y erotismo que Jean-Christophe Ammann supone como propios de mujeres y culturas orientales, y otros, en cambio, siguiendo las teorías de Laura Mulvey (Mulvey, 1975), suponen propios de una concepción voyerista, masculina del arte. En este sentido, la pose de *Desnudo reclinado con las piernas alzadas* (1900) de Rodin, en el que una mujer ofrece sus nalgas al espectador es muy similar a *Mandy* (1998), de Marlene Dumas. La forma de trabajar el

erotismo es similar en ambos artistas en el tratamiento del cuerpo femenino, no así en el desnudo masculino, que escasea en los dibujos de Rodin, y cuando lo trata, por ejemplo, en *Desnudo masculino, con una mano y rodilla en el suelo* (1896-98), no lo sexualiza de igual forma que el femenino. El erotismo de Marlene Dumas en este sentido es más amplio, como se puede apreciar en la acuarela de Dumas *Belleza Masculina* (2002), o en cualquiera de las obras de la serie *Young boys* (chicos jóvenes, 1996).

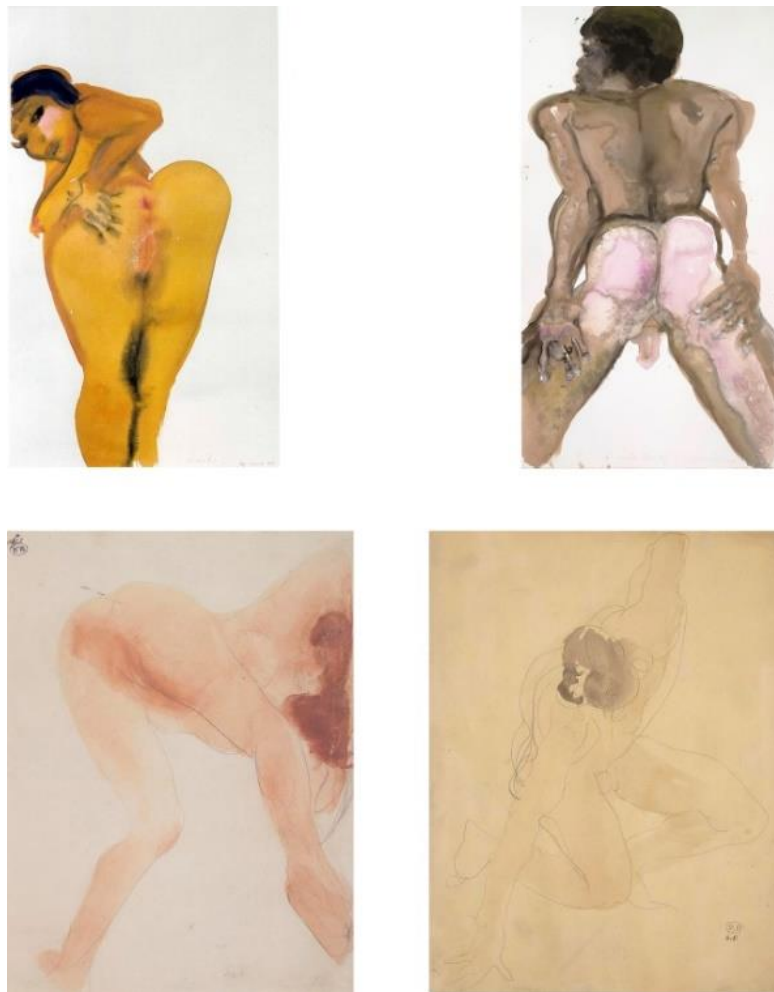


Fig. 78. De izquierda a derecha y de arriba abajo: Marlene Dumas. *Mandy*. 1998. Acuarela y tinta sobre papel, 125 x 70 cm. Escaneado de Boogerd, D. van den., Bloom, B., & Casadio, M. (2009). *Marlene Dumas*. Phaidon Press.
 Marlene Dumas. *Belleza Masculina*. 2002. Acuarela, 125 x 70 cm. Escaneado de Dumas, M. (2008).
 Marlene Dumas. *Intimate Relations* (M. Dumas & E. Bedford (Eds.). Roma Publications.
 Auguste Rodin. *Desnudo reclinado con las piernas alzadas*. 1900. Grafito y acuarela sobre papel, 32,3 x 25,3 cm. Obtenido de <https://mantisshrimp.org/2018/01/30/nothing-but-male-dominance-again-anselm-kiefers-drawings-of-the-female-nudes/>
 Auguste Rodin. *Desnudo masculino, con una mano y rodilla en el suelo*. H. 1896-1898. Lápiz y acuarela sobre papel. 32.5 x 25 cm. Obtenido de <http://www.musee-rodin.fr/es/colecciones/dibujos/hombre-desnudo-con-una-mano-y-una-rodilla-al-suel>

Pero las acuarelas de Dumas se diferencian de las de Rodin en su tamaño e intención. Rodin fue, fundamentalmente, escultor. Aunque sus dibujos no solían constituir bocetos preparatorios para sus esculturas, sino obras autónomas, no fueron planteados para su exposición, por lo que no se mostraron públicamente hasta después de su muerte. Son piezas de pequeño formato, de carácter íntimo, pintadas del natural. Las acuarelas de Dumas, en cambio, fueron planteadas como obra final, al igual que sus pinturas al óleo, y sus grandes dimensiones, cercanas a las naturales, cobran sentido al ser expuestas al nivel del espectador. La forma de creación es también distinta. La soltura e inmediatez de la obra de Dumas es autoimpuesta, pues no trabaja con las limitaciones que supone la pintura del natural, sino que se basa en fotografías.

A pesar de estas diferencias, la fluidez y el manejo más intuitivo que preciso de la técnica son rasgos que podemos encontrar tanto en la obra de Dumas como en la de Rodin, y se pueden interpretar más como resultado de un propósito de aprovechar al máximo las cualidades expresivas específicas de la técnica que de una supuesta femineidad del medio, pues resultaría absurdo decir que en sus acuarelas Rodin expresa su lado femenino, mientras cuando modela actúa como un hombre, o que Dumas se expresa como un hombre en sus pinturas al óleo pero en cambio en sus acuarelas puede sacar su verdadero yo. Las diferencias en formato y ejecución se deben a dos concepciones del arte distintas fruto de dos épocas distintas, más que a una dicotomía femineidad/masculinidad.

3.2.2. La técnica del óleo en la obra de Jenny Saville

Saville considera la pintura como “carne líquida” (Schama, 2005, p. 124), y por ello, en su obra el tratamiento matérico es fundamental: “no quiero crear una ilusión de un cuerpo femenino. Estoy más interesada en pintar zonas de carne. Es como si la pintura tendiera a ser el cuerpo” (citado en Sylvester, 2005, p. 14).

Las pinturas de la primera época de Saville, correspondientes a los años noventa del siglo XX, constituyen una reflexión sobre los cánones de belleza impuestos socialmente sobre las mujeres y pretenden representar la relación de estas con sus propios cuerpos, una visión que muchas veces se encuentra distorsionada por la necesidad de someterse a estas normas estéticas. Por ello representa mujeres obesas, de grandes muslos, estómago y pechos, vistas desde abajo en escorzos muy acusados, sobredimensionadas, llenando casi todo el espacio disponible en lienzos de más de dos metros de alto que apenas las contienen, pues partes de la figura, cabezas, brazos y piernas, escapan de sus límites. Estas primeras obras se encuentran muy influenciadas por el feminismo francés de la diferencia, lo que es especialmente evidente en su obra *Propped (Sostenida)* (1992), que representa una mujer obesa (en realidad, un autorretrato distorsionado) sobre la que la artista ha inscrito en escritura especular: “si continuamos hablando lo mismo, si nos hablamos como se hablan los hombres desde hace siglos, como nos han enseñado a hablar, nos fallaremos las unas a las otras. Otra vez, las palabras pasarán a través de nuestros cuerpos, por encima de nuestras cabezas, para perderse, perdersen¹⁰.” Se trata de la traducción de una frase de la pensadora feminista francesa Luce Irigaray perteneciente a su libro *Ce Sexe Qui N'en est Pas Un*. En la obra citada, Irigaray argumenta que la civilización occidental está basada en un sistema de diferenciación por el que las mujeres son al mismo tiempo producidas y negadas: a la racionalidad masculina, se opone la emocionalidad

¹⁰ Traducción propia del texto original en inglés: “If we continue to speak in this sameness—speak as men have spoken for centuries, we will fail each other. Again, words will pass through our bodies above our heads – disappear, make us disappear...”

femenina, a la mente, el cuerpo. Las mujeres son el negativo, la otredad, el espejo, del que el hombre obtiene su identidad. La filósofa propone la creación de un lenguaje propio femenino relacionado con la especificidad física de las mujeres, que requiere la eliminación de la lógica especular de oposiciones. También se puede relacionar la pintura de Saville, como sugiere la investigadora Michelle Meagher (Meagher, 2003) con otra filósofa del feminismo de la diferencia, Julia Kristeva, con su concepto de “abyección”, desarrollado en su texto *Poderes del horror* (Kristeva, 1982), sobre el que trataremos más adelante.



Fig. 79. Jenny Saville. *Propped*. 1992. Óleo sobre lienzo, 213.5 x 183 cm. Escaneado de Stevens, M., Calvocoressi, R., Mann, S., & Mahony, L. (2018). *Jenny Saville*. Rizzoli International Publications.

Estas ideas esencialistas son propias de la primera época de Jenny Saville, que abarca hasta finales de los noventa, pues ya en su exposición *Territories*, de 1999, con su pintura *Matrix* (1999), que representa una persona transexual, experimenta con el concepto de la fluidez de género, en el que el género no tiene por qué ser estable a lo largo de la vida, idea a la que volverá más adelante en sus pinturas de parejas en las exposiciones *Erota* (2016) y *Oxyrhynchus*, en las que superpone distintos momentos temporales de forma que los sexos de sus figuras se confunden. Comenzaremos analizando esta primera época, en la que, como hemos visto, es innegable que el trasfondo conceptual de su obra está muy ligado a su condición de mujer y a la búsqueda de un modo de expresión femenino, para analizar en qué medida este propósito se materializa en la pintura de su primera época, previa a 2007, fecha de inflexión en que se vuelca más en el dibujo y en un tipo de pintura menos matérica.



Fig. 80. Jenny Saville. *Branded*. 1992. Óleo sobre lienzo. 213.5 x 183 cm. Escaneado de Stevens, M., Calvocoressi, R., Mann, S., & Mahony, L. (2018). *Jenny Saville*. Rizzoli International Publications

Formalmente, sus propósitos feministas se materializan en representar cuerpos que escapan a los cánones tradicionales de belleza, que, según ella, corresponden a las fantasías que los hombres se crean sobre los cuerpos de las mujeres, con lo que cuestiona la universalidad de dichos cánones, y propone la idea de que el concepto que las mujeres tienen de la belleza puede ser diferente (Davies, 1994; Sylvester, 2005). Así, por ejemplo, en su obra *Branded* (1992), las palabras arañadas sobre la pintura, *supportive, petite, precious, decorative* (solícita, pequeña, preciosa, decorativa), se refieren a ideales de feminidad en contraste con el cuerpo pesado que se representa. Aquí no se está refiriendo sólo a características físicas, sino también a roles de género, por lo que el esencialismo de Jenny Saville no supone una aceptación acrítica de los estereotipos de femineidad tradicionales, sino que más bien los cuestiona y redefine. El modo en que el cuerpo femenino ha sido regulado cultural y socialmente fue tratado, como vimos en otro apartado de esta tesis, antes que por Jenny Saville, por las artistas del body art y performance en los años setenta, como Valie Export, Carolee Schneman y Hanna Wilke, y también, como ha señalado la investigadora Allison Rowley (Rowley, 1996), por la fotógrafa Jo Spence. Pero, mientras estas artistas escogieron trabajar con medios que no estaban asociados a la tradición patriarcal, sus propios cuerpos, documentados mediante la fotografía o el vídeo, Jenny Saville recurre a la pintura al óleo, el medio privilegiado históricamente en la pintura occidental, sobre todo en la de desnudo, y que, a diferencia de la acuarela o el pastel, no se ha considerado tradicionalmente como un medio “femenino”. La artista es consciente de ello y, de hecho, sus inquietudes feministas la llevaron a dejar de pintar, como vimos, durante un corto período de tiempo, cuando estaba estudiando, para realizar obras conceptuales, pero su producción madura es pictórica. Aunque Jenny Saville en muchas ocasiones recurre a su propio cuerpo, no lo presenta directamente, como las artistas de performance, sino que lo representa pictóricamente, haciendo además que el medio, sus cualidades matéricas y sensuales, formen parte del tema representado, con la excepción de la serie fotográfica *Closed Contacts* (1995-96), realizada junto a Glen Luchford. Pero, incluso en

este caso, las fotografías tomadas por Luchford del cuerpo de Saville presionado contra un cristal inicialmente estaban planteadas como material fotográfico a partir del que elaborar obras pictóricas que nunca se llegaron a realizar. A pesar de ello, se ha argumentado que su forma de maltratar la superficie pictórica tiene que ver con su relación ambivalente hacia la pintura: “al infligir grafitis feministas en sus superficies amorosamente pintadas, se fustiga a sí misma por el acto de pintar” (Cohen, 1994, p. 90).

Temáticamente su obra se puede relacionar, además, como en el caso de Dumas, con los pintores de la escuela de Londres, en especial con Lucian Freud, que también estaba pintando figuras de mujeres de grandes proporciones, como *Benefits Supervisor Sleeping* (1995), en la misma época que Saville, aunque sin las preocupaciones conceptuales de Saville. Ambos comparten el propósito de hacer que la materia pictórica se comporte como carne (Meagher, 2003; Prodger, 2018), y aplican pintura opaca en fuertes empastes, con una cualidad táctil.



Fig. 81. Lucian Freud. *Benefits Supervisor Sleeping*. 1992. Óleo sobre lienzo, 151.3 x 219 cm. Obtenido de <https://www.bbc.com/culture/article/20180514-lucian-freud-and-big-sue-the-story-of-an-unlikely-muse>

Sin embargo, aunque sus primeras obras tienen un estilo más controlado que las puede acercar a Freud, en su estilo, más maduro, de finales de los noventa, a partir de su exposición *Territories* (1999), la pintura de Saville tiene una dimensión gestual, performativa, que la aproxima más a otros autores de la escuela de Londres, como Bacon y Leon Kossoff. También, a pesar de que la pintura de Saville es figurativa, se aproxima al expresionismo abstracto, especialmente a Willem de Kooning y Cy Twombly. De Kooning también pinta mujeres obesas, de una forma casi abstracta, aunque carece de las intenciones críticas de Jenny Saville y, de hecho, sus representaciones poco favorecedoras y de aspecto amenazador de mujeres han sido frecuentemente calificadas de misóginas. A pesar de ello, técnicamente, el estilo de Jenny Saville es deudor de la forma agresiva, gestual y matérica en que Willem De Kooning trata la pintura, que también compara con la carne, pues, según él “la carne fue la razón de que se inventara la pintura al óleo” (citado en Cohen, 1994). Jenny Saville se declara, además, admiradora de la pintura de Cy Twombly, pintor expresionista abstracto con el que mantuvo una relación de amistad, del que afirma que “una vez que vi su obra, ayudó a reforzar esos sentimientos de libertad. Yo estaba pintando figuras, trabajando en cómo hacerlo, y entonces me encontré con las últimas pinturas de Cy, y me impactarían con su seguridad y tactilidad” (citado en Man & Saville, 2018, p. 28).



Fig. 82. Izquierda: Jenny Saville. *Red Stare Collage*. 2007-2009. Collage sobre tabla. Detalle. Escaneado de Stevens, M., Calvocoressi, R., Mann, S., & Mahony, L. (2018). *Jenny Saville*. Rizzoli International Publications.

Centro: Willem De Kooning. *Sin título VI*. 1980. Óleo sobre lienzo, 137.2 x 152.4 cm. Obtenido de <https://www.sothebys.cn/en/slideshows/first-look-monet-pollock-basquiat-and-more-on-view-in-london?slide=willem-de-kooning-untitled-vi-1980-estimate-8-000-000-12-000-000>

Derecha: Cy Twombly. *Nine Discourses on Commodus, VIII*, detalle. 1963. Óleo, lápiz, y barra de cera sobre lienzo. Obtenido de <https://www.flickr.com/photos/sisteresaior/>

El estudio de estos referentes hace que en sus obras el tratamiento pictórico pase a ser tan importante como el tema: “cuanto más he pintado, más he evolucionado desde un tema (el cuerpo) hacia el cuerpo de la pintura— para conseguir la máxima tensión posible entre los dos” (Saville & Schama, 2005, p. 124). Esta tendencia hacia valorar “el cuerpo de la pintura” como si de una obra abstracta se tratara se puede observar en obras como la mencionada *Passage, Rosetta II* (2005-2006), *Torso II* (2004-2005), y la serie *Stare* (2006-2011), inspirada en la fotografía de una niña con un problema de piel, con una gran mancha en la cara, que aparecía en un manual de medicina. En algunas de las versiones, la forma, el dibujo, llega casi a desaparecer en favor de la expresión del trazo y del color, muy saturado o en escala de grises.

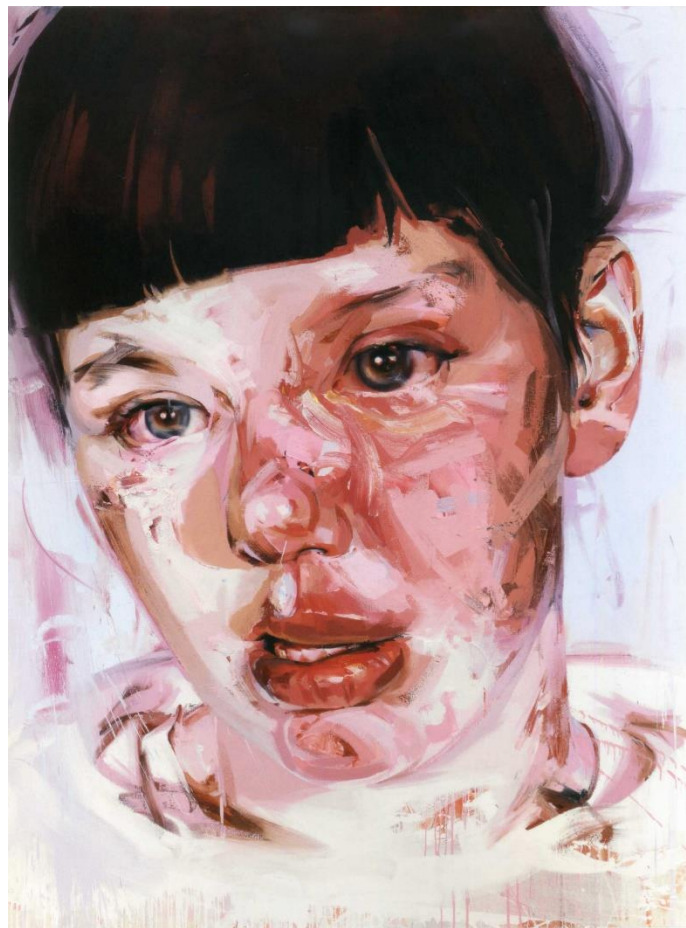


Fig. 83. Jenny Saville. *Red Stare Head IV*. (2006-2011). Óleo sobre lienzo, 251.9 × 187.5 cm. Escaneado de Stevens, M., Calvocoressi, R., Mann, S., & Mahony, L. (2018). *Jenny Saville*. Rizzoli International Publications.

Así pues, si conceptualmente su obra se puede relacionar, como mantenía Nochlin, con la performance feminista, su vocabulario pictórico es deudor de la Escuela de Londres y del expresionismo abstracto, ambos movimientos con predominio masculino. En ellos, especialmente en el último, el uso de grandes formatos, empastes fuertes, y brochazos amplios, suele ser interpretado como una expresión de energía viril. Sin embargo, estos rasgos los podemos encontrar también en la obra de Joan Mitchel, una de las mujeres integrantes del expresionismo abstracto, o más recientemente, además de en la obra de Jenny Saville, en la de Cecily Brown. Marlene Dumas también toma algo de la gestualidad de estos movimientos artísticos.

Para Allison Rowley (Rowley, 1996), en un artículo que analiza tres de las pinturas de su primera época, la materialidad del estilo pictórico de Jenny Saville está relacionada con su intento de representar la sensualidad femenina según la describe Luce Irigaray, como una experiencia táctil más que visual, pero según ella, fracasa al adoptar un estilo deudor de la tradición masculina, renunciando a la ilusión de profundidad espacial y primando la materialidad sobre la representación de la subjetividad y el placer. Considera, en cambio, que este objetivo está cumplido en la obra de Hellen Frankenthaler, que aplica pintura muy diluida sobre lienzos de algodón sin imprimir (de nuevo aquí la asociación entre fluidez y feminidad), con lo que consigue obras cuya materia pictórica no sobresale del lienzo y que mantienen, según Rowley, el equilibrio perfecto entre profundidad y superficie, entre vista y tacto, que caracterizan para ella el erotismo femenino. No obstante, esto no impide que artistas varones, como Morris Louis, adoptaran más adelante esta técnica con resultados parecidos, por lo que, reconociendo a Frankenthaler el mérito de la innovación técnica y estilística, no podemos concluir que haya llegado a la creación de un modo de expresión propiamente femenino.

Con posterioridad al artículo de Rowley, a partir de 2007, en obras como *The Mothers* (2011) u *Olympia* (2013-14), Jenny Saville desarrolla un estilo que encaja mejor con ese balance entre la materialidad táctil de la pintura y la valoración de la superficie

del lienzo que proponía Rowley, más cercano a la transparencia de Frankenthaler. Incluso realiza obras en las que renuncia a la carga pictórica, tan relevante en su producción anterior, en favor del dibujo, como *One out of Two* (2016) o la serie *In the realm of the mothers* (2012-14). Richard Calvocoressi ha descrito su procedimiento de trabajo:

Dibuja sobre extensiones de lienzo sin imprimir ni tensor colocados en horizontal sobre el suelo. En esta fase no sabe qué tamaño tendrá la obra final. Cuando lo ha decidido, clava el lienzo sobre la pared y sigue dibujando. Elige las técnicas más suaves del carbón y el pastel graso, el último en pequeñas barras o en los bastones más largos fabricados por Sennelier (el mismo tipo usado originalmente por Picasso). Entonces aplica una imprimación coloreada de base grasa al lienzo para simular el color del papel de un blanco crudo; la imprimación actúa también como un borrador. Después tensa el lienzo (...). Finalmente (si lo juzga necesario), comienza a pintar, raspando constantemente la pintura al óleo húmeda para crear efectos luminosos y transparentes. Para enmascarar áreas utiliza instrumentos como plantillas. (Calvocoressi, 2018, p. 22)



Fig. 84. Jenny Saville. *In the realm of the mothers I*. 2012-2014. Carboncillo sobre lienzo, 249.8 x 332.2 cm. Obtenido de <https://www.wikiart.org/en/jenny-saville/in-the-realm-of-the-mothers-i-2014>
Derecha, Helen Frankenthaler. *Jacob's Ladder*. 1957. Óleo sobre lienzo, 287.9 x 177.5 cm. Obtenido de https://www.moma.org/collection/works/78722?artist_id=1974&page=1&sov_referrer=artis

Según Saville, este viraje estilístico estuvo motivado por la experiencia de la maternidad, como veremos más adelante, lo que la lleva a representar distintos momentos temporales en una superposición de líneas, que se reproducen como un cuerpo crece dentro de otro durante el embarazo (Richardson & Saville, 2012, p. 6).

La pintura empastada y opaca de su primera época presenta mayores dificultades para preservar la línea del dibujo y conseguir que se aprecie la superposición de capas, por lo que en estas obras, cuando aplica pintura, opta por capas de color transparente, reservando los empastes para algunas zonas, en brochazos que no se ciñen a la línea, de forma que en ocasiones es posible apreciar el dibujo, la imprimación o la superficie del lienzo entre las pinceladas, como en el pecho de la mujer en *Olympia* (2013-2014).



Fig. 85. Jenny Saville. *Olympia*. 2013 – 2014. Carboncillo y óleo sobre lienzo, 217 x 290 cm. Obtenido de <https://georginacoburnarts.co.uk/now/>

Se podría pensar que, con este nuevo estilo, motivado por una experiencia indiscutiblemente ligada a su sexo como es dar a luz, la pintora alcanza el propósito de su primera época de hallar un modo de expresión femenino, ligado a la corporeidad femenina, tal como proponía Luce Irigaray, a pesar de que en esta nueva etapa ha abandonado las ideas esencialistas para interesarse en la idea de que la identidad no tienen por qué ser estable y las personas pueden estar compuestas de feminidad y masculinidad, lo que provoca que en muchos de sus cuadros los sexos de sus personajes se confundan. Pero, de nuevo, se pueden encontrar referentes de la tradición artística masculina en su elección estilística, pues se inspira en bocetos de Leonardo da Vinci, en los que se superponen múltiples líneas, así como en dos dibujos que pudo ver juntos en la exposición *Matisse Picasso* que tuvo lugar en la Tate Modern en 2002: *Ninfa y Fauno* (1940) de Matisse y *La durmiente* (1932), de Picasso, en los que se pueden apreciar líneas que no se han borrado del todo correspondientes a aproximaciones previas a la imagen final (Calvocoressi, 2018). Saville lleva este recurso, normalmente no intencionado y frecuente en los bocetos, a obras de gran escala en un estilo que no se puede llamar más femenino, pues esto supondría obviar estos referentes, pero sí más personal que el de su primera época.



Fig. 86. Izquierda, Henry Matisse. *Ninfa y fauno*. 1940-1943. Carbón sobre lienzo, 154 x 167 cm. Obtenido de http://3.bp.blogspot.com/-KSr_VSqZzZE/UDrQMULqo-I/AAAAAAAAABVg/HwQZVkJtywY/s1600/ninfa-y-fauno.jpg

Derecha, Pablo Picasso. *La durmiente*. 1932. Óleo y carbón sobre lienzo, 130.2 x 161.9 cm. Obtenido de <https://www.phillips.com/detail/pablo-picasso/UK010118/10>

Y, al igual que Saville se inspiró en pintores previos para desarrollar su propio estilo, su obra ha inspirado a otros artistas, sin importar su sexo. Así, por ejemplo, al pintor francés Philippe Pasqua, quien reconoce la influencia de Saville, y cuyo estilo presenta bastantes coincidencias formales con el de la artista británica: gestualidad de la pincelada, utilización de grafismos, monumentalidad del formato. Y en cuanto a temática, representación de cuerpos o identidades no normativas (en el caso de Pasqua, discapacitados, transexuales y travestis, personas con síndrome de Down), el nacimiento y la muerte (Faroux, 2012). En el caso de Pasqua, estos rasgos y temática no son interpretados por la crítica como rasgos de género, al contrario de lo que sucede frecuentemente con la pintura de Saville.

La elección de la técnica de la pintura al óleo, en el caso de Saville, no constituye un impedimento para la efectividad de la carga conceptual, feminista de su obra, que depende en gran medida de su impacto visual, muy ligado a sus valores pictóricos. Además, la elección de grandes formatos y un estilo que deliberadamente se aleja de las características tradicionalmente consideradas femeninas (delicadeza, preferencia por motivos amables, colores pasteles, preciosismo...) se puede interpretar en consonancia con el propósito, presente en pinturas como *Branded* (1992), de cuestionar y redefinir los roles de género heredados.



Fig. 87. Philippe Pasqua. *Lila*. 2010. Óleo sobre lienzo, 400 x 260 cm. Obtenido de <https://www.pasquaphilippe.com/en/les-oeuvres/peintures/#1540918013469-14b8be54-0408>



Fig. 88. Jenny Saville. *Rosetta II* (2005-2006). Óleo sobre papel de acuarela montado sobre tabla, 252 x 187.5 cm. Obtenido de <https://estepais.com/uncategorized/miedo-terror-y-lo-que-se-le-parezca/>

3.2.3. Técnica y estilo más allá de la división por sexos

Técnicamente, los únicos puntos en común en los dos casos de estudio, Marlene Dumas y Jenny Saville, son los grandes formatos, que sobredimensionan la figura, su gestualidad y su interés por valorar el cuadro como superficie pictórica, prestando atención a las cualidades matéricas de la pintura, de una forma alejada del realismo tradicional. Estos rasgos estilísticos también los podemos encontrar, como hemos visto, en autores varones, por lo que se puede concluir que no son privativos de ningún sexo en concreto. Del análisis de la producción de ambos casos de estudio se deduce que las características técnicas de su pintura tienen más que ver con el aprendizaje, con el entorno cultural en que se hayan inmersas y con el propósito de aprovechar al máximo las cualidades específicas de cada medio, acuarela y pintura al óleo, que con una predisposición femenina hacia ciertas técnicas pictóricas o rasgos estilísticos, que, en caso de existir, se vería minimizada por los factores mencionados. Sin embargo, todavía perdura la idea de que ciertas técnicas y estilos son más propios de un sexo que otros. Estos prejuicios, lejos de ser inofensivos pueden tener repercusiones negativas, tanto desanimando a los/as artistas, especialmente cuando se están formando, para afrontar retos técnicos que no asumen como propios de su sexo, limitando así sus posibilidades, como condicionando la percepción que la propia sociedad, galeristas, gestores culturales, investigadores y coleccionistas, tienen del arte creado por mujeres como una categoría aparte e inferior, lo que supone que, todavía hoy, a las mujeres les cueste más desarrollar una carrera artística que a los hombres.

3.4. Erotismo

3.2.4. *Desnudo, arte y placer visual*

Como vimos en un apartado anterior, en los años setenta la teórica del cine Laura Mulvey desarrolló una teoría, de inspiración psicoanalítica, sobre el rol del espectador en el cine en función del sexo por el que “el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquella” (Mulvey, 1975). La solución, para Laura Mulvey, no consiste en crear narraciones distintas con protagonistas femeninas con las que se pueda identificar la espectadora, sino en destruir el discurso cinematográfico, en deconstruir los códigos para crear un distanciamiento que impida el placer escopofílico (en la que el individuo encuentra gratificación sexual a través de la mirada) y la identificación narcisista, para acabar con el mecanismo del placer voyerista masculino.

La teoría de Mulvey ha sido aplicada frecuentemente al mundo de las artes plásticas. Como ya hemos insistido varias veces a lo largo de la tesis, las mujeres fueron excluidas hasta bien entrado el siglo XIX del aprendizaje con modelos desnudos, por lo que lo que el desnudo artístico tradicional ha sido creado fundamentalmente por artistas varones. Como vimos, para el historiador de arte John Berger el desnudo artístico, además, está siempre destinado a un espectador varón, y el sujeto representado, normalmente una mujer, es mostrado como un objeto pasivo y desprovisto de su propia sexualidad (Berger, 1980). Desde Mulvey, el concepto de “mirada masculina” presupone que los artistas varones objetivan el cuerpo femenino para el placer sexual, y algunas mujeres, para obtener la aceptación del mercado en un sistema patriarcal, se ven obligadas a reproducir estos esquemas. Para las historiadoras Rozsika Parker y Griselda Pollock, ni siquiera la inversión de roles de género es capaz de desplazar las relaciones de poder presentes en el desnudo artístico (Parker & Pollock, 2013, p. 124).

El propósito de frustrar “la mirada masculina” suele ser considerado por la crítica de arte feminista como un rasgo positivo. Por el contrario, la obra de artistas mujeres cuya obra es complaciente con esta mirada, es decir, aquella que representa mujeres de una belleza convencional en actitudes eróticas, provoca desconcierto, cuando no desaprobación, salvo que la artista en cuestión sea abiertamente lesbiana, como ocurre, por ejemplo, con Nicole Eisenman, cuyas obras de temática erótica son valoradas como expresiones de la diversidad sexual. Pero, ¿son realmente la mirada masculina y la femenina tan diferentes, a la hora de reaccionar a una representación visual de tipo erótico? Aunque la industria pornográfica está principalmente orientada a los hombres, que siguen siendo su público mayoritario, las mujeres no están completamente excluidas de ella, pues se calcula que alrededor de un 30 % de los usuarios de páginas pornográficas son mujeres (Rupp & Wallen, 2008; *The 2019 Year in Review*, 2019). Los estudios de la psicóloga y sexóloga Meredith Chivers (Chivers, 2017; Chivers & Bailey, 2005; Huberman & Chivers, 2015) apuntan, además, a la conclusión de que el placer voyerista no sólo no es privativo del sexo masculino, sino que además las mujeres, en general, responden a una mayor variedad de estímulos visuales de naturaleza erótica, ya que, a diferencia de los hombres, reaccionan a un nivel primario a imágenes que no tienen por qué corresponder con su preferencia sexual, es decir, mujeres que se autoidentifican como heterosexuales pueden encontrar atractivas imágenes de otras mujeres desnudas o de sexo homoerótico, sin por ello cuestionarse su orientación sexual, lo que no ocurre en el caso de los hombres, cuyas respuestas a un estímulo erótico suelen ser, casi siempre, acordes con sus preferencias sexuales. El atractivo sexual y la situación son, en muchos casos, más determinantes en la respuesta sexual que el sexo asociado al estímulo, aunque no está claro si esto se debe a una diferencia biológicamente determinada, ya que, como señala Jane Ussher (Ussher, 2017), podría tratarse de respuestas no innatas, sino aprendidas en un momento histórico determinado, y en el entorno cultural en el que se han llevado a cabo los estudios de Chivers, el occidental, ya que mujeres de otras culturas más tradicionales no están, por

lo general, dispuestas a participar en estudios en que se las expone a contenido pornográfico. Pero, ya que el entorno cultural e histórico de que se ocupan Chivers y sus colaboradores coincide con el que nos ocupa en esta tesis, podemos aceptar como válidas sus conclusiones para este ámbito.

Si este modelo de sexualidad femenina es acertado, cabría esperar que la producción de las mujeres artistas que se enfrentan al tema del desnudo no consista en una simple negación del placer visual ni en una adaptación del desnudo tradicional invirtiendo los sexos, sino que sea la expresión de esta particular forma de erotismo en el que la excitación no depende tanto del sexo del modelo representado como del contexto. Hay quien mantiene, como hiciera Kenneth Clark (Clark, 1981), que el arte, a diferencia de la pornografía, no debería provocar una excitación o gratificación sexual. Sin embargo, las fronteras entre uno y otro en ocasiones son muy delgadas, cuando no arbitrarias. ¿Hasta qué punto un dibujo de Egon Schiele como *Chica vista en un sueño* (2011), un cuadro de Lisa Yuskavage como *Fireplace* (2010), o cualquier fotografía de Robert Mapplethorpe son arte o pornografía?



Fig. 89. Izquierda, Lisa Yuskavage. *Fireplace*. 2010. Obtenido de <https://www.newyorker.com/magazine/2011/10/24/dangerous-beauty>
 Derecha, Egon Schiele. *Chica vista en un sueño*. 1911. Acuarela y grafito sobre papel. 47.9 x 32.1 cm. Obtenido de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483454>

Es comprensible que muchas mujeres no se sientan identificadas con las representaciones tradicionales del desnudo femenino, pues muchas veces corresponden a estereotipos caducos, limitados y muchas veces ofensivos. Sin embargo, puede ser que, en un intento de frustrar el goce de la mirada masculina, las mujeres artistas sólo consigan censurar y limitar su propia mirada, más rica y compleja de lo que interpretaciones reduccionistas de la psique femenina dan a entender. En su lugar, cabe la posibilidad de proponer alternativas al desnudo artístico tradicional más acordes con la realidad y deseos de la diversidad de identidades femeninas, como propusiera Linda Nead (Nead, 1992), y como veremos en los casos de estudio que se analizan a continuación, Marlene Dumas y Jenny Saville.

3.2.5. El erotismo en la obra de Marlene Dumas

El desnudo es uno de los motivos recurrentes en la obra de Marlene Dumas desde mediados de los ochenta. El tema de la figura humana le había atraído desde que, de pequeña, dibujaba chicas exuberantes en bikini en la parte de atrás de las cajetillas de tabaco para impresionar a los invitados de sus padres, aunque, alertada por sus profesores contra lo ilustrativo en el arte, su relación con este tema es ambivalente. En su nativa Sudáfrica no existía una tradición de pintura del desnudo, y en el cine existía una fuerte censura contra cualquier material que pudiera ser considerado obsceno o políticamente incómodo. A la llegada de Dumas a Amsterdam en 1976, en cambio, se encontraría con una larga tradición de desnudo pictórico y una permisividad general en cuanto al sexo. Un ejemplo de ello es que fue entonces cuando pudo ver, por primera vez, una película pornográfica en un cine, *Garganta profunda*, acompañada de dos amigos artistas, ya que en Sudáfrica la censura no permitía la proyección de este tipo de películas (Dumas, 2015, p. 18). Sin embargo, se encuentra con que en el ámbito contemporáneo de las bellas artes la sexualidad y el desnudo eran temas prácticamente extintos (Higgie et al., 2015), y no se siente satisfecha del todo con el modo en que el los pocos artistas que abordan estos temas en el arte contemporáneo interpretan el desnudo femenino, lo que ilustra de forma irónica en su serie de 1988 *Defining the negative*, compuesta de varios dibujos en tinta y acuarela que parodian el estilo de otros artistas, acompañados de textos como “no posaré para Mr. Salle”, “no dormiré en la cama de Mr. Fischl”, “no seré colgada boca abajo por Mr. Baselitz”, “no seré una de las mesas de Mr. Jones”.



Fig. 90. Marlene Dumas. *Defining in the negative*. 1988. Lápidos de colores, acrílico y tinta sobre papel. 8 hojas, 21x 26.5 cm cada una. El conjunto completo mide 18 x 170 cm. <https://www.marlenedumas.nl/wp-content/uploads/0315.jpg>

Según Dominic van den Boogerd (Boogerd, 2009), el hecho de que todos los artistas que menciona sean varones no se debe a que Dumas tenga ningún problema con los hombres que pintan mujeres desnudas, sino a la falta de referentes femeninos en ese campo. De hecho, en una entrevista afirma que seleccionó precisamente estos autores porque todos ellos le interesaban, en un momento en que estaba preguntándose qué tipo de obra quería hacer, y qué tipo de mujer quería pintar. Pero se encontró con que ninguno de ellos realmente trataba sobre el erotismo y la intimidad de la forma que ella quería hacerlo, y los/as artistas que realmente le interesaban, como Jenny Holzer y Barbara Kruger, utilizaban otros medios (Enright, 2004). Así pues, se embarcó en la búsqueda de un estilo propio, en un principio, inspirada por la lectura de *Modos de ver*, de John Berger (Berger, 1980).

Berger, como ya vimos anteriormente, realiza una inversión de valores con respecto a la clásica división que realizara Kenneth Clark (Clark, 1981) entre el desnudo artístico (*nude*) y el natural (*nakedness*), o “ser un desnudo” y “estar desnudo”. Berger rechaza la tradición del desnudo artístico, de la que sólo salva aquellas obras en que el artista (que, como vimos, Berger presupone varón), es capaz de reflejar una relación de amor con la modelo, y de romper las convenciones artísticas para pintar la banalidad, las particularidades del sujeto representado, como hizo, según él, Rembrandt cuando

pintaba a Saskia o Rubens con Hélène Fourment. Es esta banalidad la que, según Berger, diferencia al voyeur del amante. Dumas también rechaza la artificialidad del desnudo académico, tal como lo aprendió en la escuela de arte de Cape Town, en que los/las modelos posaban, según su descripción, como objetos de una naturaleza muerta, “totalmente desprovistos de energía erótica (o de cualquier tipo)” (Dumas, 2014, p. 64). Este tipo de desnudo no se adecuaba a lo que perseguía en pintura. En sus palabras: “ahora parece que no era el desnudo lo que estaba buscando, ni la figura posando, sino las condiciones eróticas de la vida” (ibíd.). Así pues, Dumas pretende romper con la separación entre sujeto y objeto, entre espectador y modelo. Según Emma Bedford (Bedford, 2008), esto se consigue de varias maneras: explorando la dimensión psicológica del modelo o creando figuras de escala natural situadas al nivel del espectador y el artista.

The Particularity of Nakedness (1987) responde a la idea de Berger de captar “la mirada del amante”. Se trata de un retrato desnudo de cuerpo entero de su amante de ese momento, y es uno de sus primeros desnudos masculinos (según ella, el segundo, aunque el primero no es conocido). Pero en esta ocasión, la artista es una mujer y el modelo, el hombre amado, invirtiendo la tradicional separación de roles.



Fig. 91. Marlene Dumas. *The Particularity of Nakedness*. 1987. Óleo sobre lienzo, 140 x 300 cm. Obtenido de <https://amare-habeo.tumblr.com/post/170162488657/marlene-dumas-south-african-dutch-born-1953>

Sin embargo, esta pintura no fue bien recibida:

Una mujer (escritora) me dijo que se encontraba muy decepcionada por esta obra, le gustaban mis obras antiguas, más conceptuales, pero que lo que estaba haciendo ahora —pintar pinturas para hombres gais. Lo llamó una pintura ¡¿homosexual?! Dijo que mi hombre era demasiado pasivo. ¿Superaremos alguna vez la dualidad hetero/homo? Un hombre (director de museo) me dijo que la pintura resultaba fallida debido a su abundancia de horizontales. Al parecer, resultaba muy difícil pintar una buena pintura sin ningún elemento vertical (...). Mi imagen masculina fue experimentada como “no suficientemente fuerte”. Ambas posturas lo querían erecto de una forma o de otra. (Dumas, 2014, pp. 64-65)

Este tipo de composición de marcada horizontalidad está inspirada en *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba* (1521) de Hans Holbein el Joven, imagen a la que Dumas vuelve en numerosas ocasiones, ya que uno de los referentes del erotismo de Dumas es la iconografía cristiana, con su mezcla entre sensualidad y muerte como temática principal de la tradición histórica de la pintura occidental, algo que tuvo muy presente a la hora de definirse como pintora (Enright, 2004). La figura de Cristo, en la mística cristiana, sería una especie de “amante perfecto”, y así lo representa, más adelante, en su serie (*In Search of*) *The Perfect Lover* (1994). El equivalente femenino, como símbolo de deseo y espiritualidad, es la figura de María Magdalena, que imagina desnuda y en distintas variantes de edad y etnia.



Fig. 92. Hans Holbein el Joven. *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba*. 1521. Temple sobre tabla, 30,5 x 200 cm. Obtenido de https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:The_Body_of_the_Dead_Christ_in_the_Tomb,_and_a_detail,_by_Hans_Holbein_the_Younger.jpg

El propósito de sus primeros desnudos no es tanto el de causar una excitación erótica, como el de conducir a una reflexión sobre la representación pictórica, de ahí el título de su exposición de 1988 *Waiting (for meaning)* —*Esperando (su significado)* (1988, Galería Paul Andriessse, Amsterdam). El cuadro que da nombre a la exposición, *Esperando su significado* (1988), inspirada en una fotografía erótica de David Hamilton, muestra una joven tendida sobre una especie de cama alta, catafalco o altar. La figura de *Losing (her meaning)*—*Perdiendo (su significado)* (1988) se basa en la fotografía de una revista en que se muestra una bañista desnuda practicando *snorkel*, pero en la pintura se ha eliminado el tubo y la figura parece más bien un cadáver flotando con el rostro hundido en el agua, como si fuese una representación de Ofelia, la heroína de *Hamlet*, muerta en un estanque. Con ello introduce otro de sus temas recurrentes, la muerte. Ambas pinturas, como indica el título de la exposición, tienen un significado abierto. La primera podría interpretarse como una chica esperando un amante o como un cadáver sobre un catafalco. La segunda sugiere de forma más rotunda la muerte como pérdida de significado. Según Ulrich Loock (recogido en Dumas, 2015, p. 49) ambas constituyen una reflexión sobre el significado en el arte, que es concebido no como algo intrínseco a la obra, sino como un objeto de deseo, inaccesible a la representación.



Fig. 93. Izquierda, Marlene Dumas. *Losing (her meaning)*. 1988. Óleo sobre lienzo, 50 x 70 cm. Obtenido de <https://www.phillips.com/article/44094741/marlene-dumas-and-the-eternal-search-for-meaning>. Derecha, Marlene Dumas. *Waiting (for meaning)*. 1988. Óleo sobre lienzo, 50 x 70 cm. Obtenido de <https://www.phillips.com/article/44094741/marlene-dumas-and-the-eternal-search-for-meaning>

Esta ambigüedad de significado la encontramos también en su serie sobre Blancanieves, donde la protagonista del cuento se expone yacente y desnuda a la mirada de varios niños o enanos, tal vez muerta, tal vez dormida, como en el cuento.

Si en estas primeras obras se apreciaba un cierto erotismo, aunque contenido y oscurecido por las connotaciones fúnebres de las imágenes, en la década de los noventa se embarca en una exploración sistemática sobre el sexo, el amor y la sensualidad del cuerpo humano.

A partir de este momento, el erotismo es una constante en la obra de Marlene Dumas, que considera muchas de sus obras como expresiones de la deficiencia del deseo:

Mis mejores obras son muestras eróticas de confusiones mentales (con intrusiones de información irrelevante). Un título determina el modo en que se mira una imagen. Lo que se representa es el deseo, lo que es central es la deficiencia. Todo se vuelve más complejo. He llegado a pensar que el propósito de mi trabajo ha sido siempre el de despertar en mi audiencia (y también en mí misma) una experiencia de empatía con mi tema (ya sea un garabato, una frase, o una cara) más que de simpatía. La simpatía sugiere un acuerdo de temperamento, y una identificación emocional con una persona. La empatía no requiere necesariamente esto. La contemplación de la obra (cuando “funciona”) provoca una sensación física similar a la sugerida por la obra. No soy una estilista, soy una sensualista. (Dumas, 2014, p. 27)

Sus obras más explícitas son pinturas de pequeño formato, inspiradas por revistas pornográficas, primero por aquellas orientadas a un público heterosexual, como se puede ver en *Strong Works* (1990), *Porno Blues* (1993) y *Porno as collage* (1993), aunque más adelante también se inspira en el porno gay, como en el caso de *Male Beauty* (2002) o *Introduction* (1999) (Dumas, 2015, p. 98).

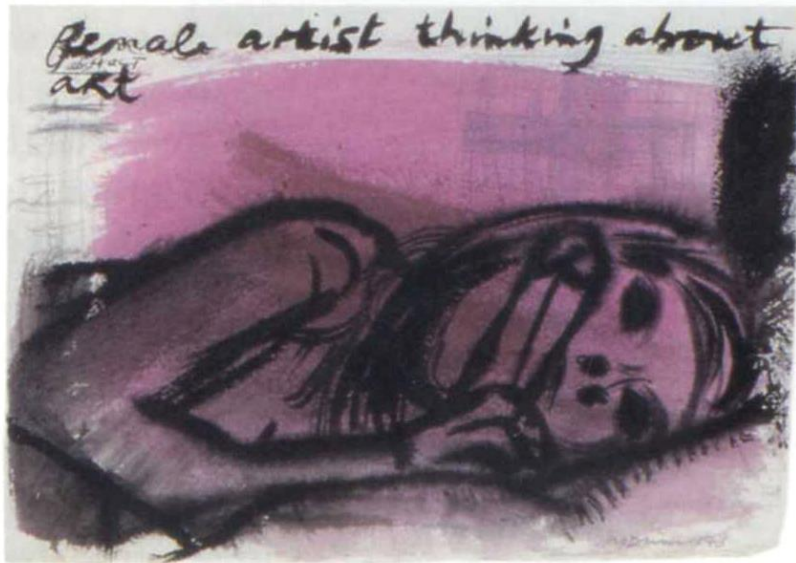


Fig. 94. Marlene Dumas, *Female artist thinking about art*. De la serie *Strong Works*. 1990. Gouache, tinta y lápiz sobre papel, 40 x 30 cm. Escaneado de Dumas, M. (2015). *The image as burden* (L. Coelewij, H. Sainsbury, & T. Vischer (eds.)). Tate Publishing, p. 53



Fig. 95. Izquierda, Marlene Dumas. *Porno blues*. 1993. Tinta y acuarela sobre papel. 6 hojas de 30,5 x 22,5 cm cada una. Recuperado de <https://intertheory.org/coulter2.htm>
Derecha, Marlene Dumas. *Porno as Collage*. 1993. Tinta y acuarela sobre papel. 6 hojas de 30,5 x 22,5 cm. cada una. Recuperado de https://www.dbnl.org/tekst/_lit003200301_01/_lit003200301_01_0119.php

En su exposición *MD-light* (1999) (juego de palabras que se podría traducir de forma aproximada como “las delicias de Marlene” o “el placer de Marlene”), representa sobre todo mujeres, como su *Miss Pompadour* (1999), aunque incluye también desnudos masculinos, como *D-rection* (1999) o *10 Inch* (1999). Otras series de carácter erótico son *Young Boys* (1996), aguadas con acuarela y tinta que representan a chicos de aspecto adolescente desnudos o semidesnudos, *Pin-ups* (1996), inspiradas en las fotografías de mujeres en actitudes provocativas que se muestran en revistas como *Playboy*, y *Wolkenkieker (observador de nubes)* (1997) que retrata a iconos sexuales como Pamela Anderson y Cicciolina. Sobre *Stripping girls* (2000), de esta misma época, realizada en colaboración con el fotógrafo Anton Corbijn, nos detendremos más adelante.

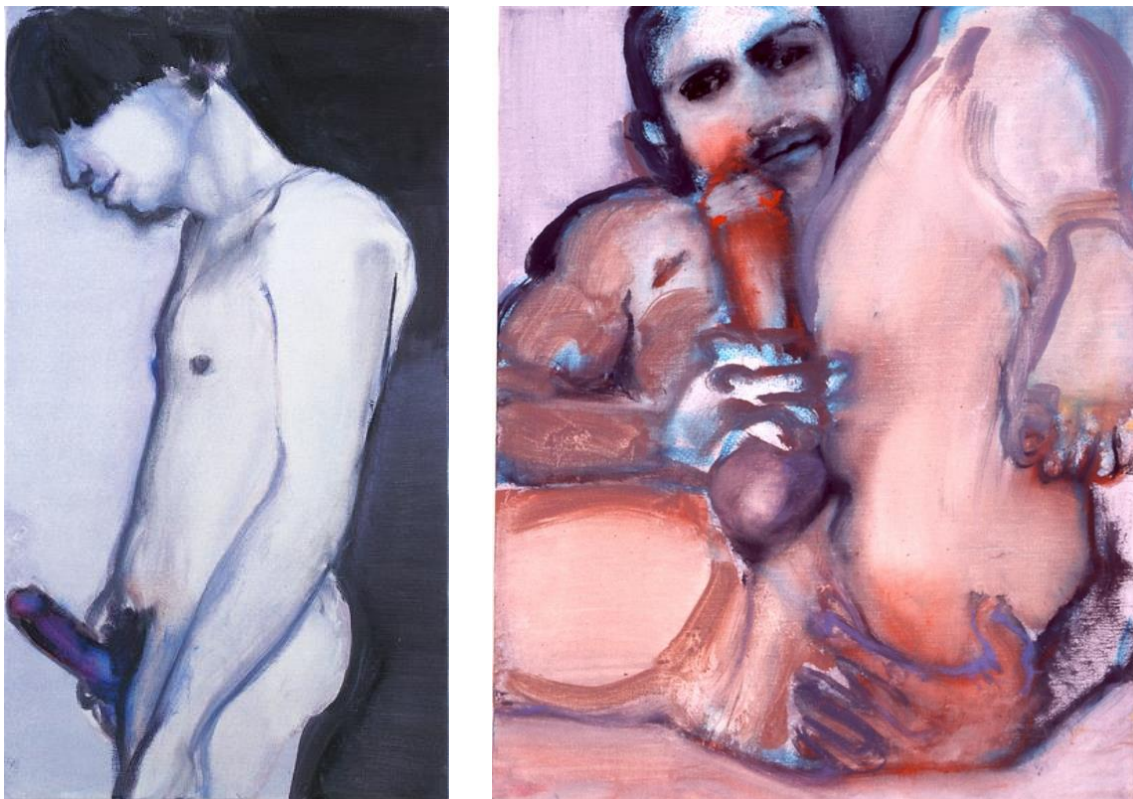


Fig. 96. Izquierda, Marlene Dumas. *D-rection*. 1999. Óleo sobre lienzo, 100 x 55 cm. Obtenido de <https://news.artnet.com/art-world/racy-marlene-dumas-painting-wont-travel-to-tate-modern-211579>
Derecha, Marlene Dumas. *10 Inch*. 1999. Óleo sobre lienzo, 50 x 40 cm. Obtenido de <https://fleurmach.com/2012/10/02/10-inch-by-marlene-dumas/>

Aunque use fuentes pornográficas, según ella, sus obras tratan sobre el amor. Así, con respecto a su acuarela *Miss Pompadour* (1999), afirma:

Uso fuentes pornográficas — pero no trata sobre la pornografía, sino sobre los placeres del amor — esta es una carta de amor... La gente me pregunta si mi trabajo es obsceno, la ignorancia es obscena, el abuso es obsceno, el erotismo no es obsceno. (Citado en Ornstein, 2010, p. 218)

Miss Pompadour está inspirada en una obra de François Boucher, *Marie-Louise O'Murphy (La Morphise)* (1752), aunque la versión de Dumas es más explícita, pues la modelo de Boucher, a pesar de estar tendida en una actitud provocativa, con las nalgas elevadas y las piernas abiertas, está pintada de perfil. La mujer representada en la acuarela de Marlene Dumas, en cambio, está pintada desde un punto de vista que expone al mismo tiempo vulva y ano.



Fig. 97. Izquierda, Marlene Dumas. *Miss Pompadour* 1999. Óleo sobre lienzo, 45 x 50 cm. Obtenido de <https://www.johannesvermeerprijs.nl/2012/biografie>
Derecha, François Boucher. *Marie-Louise O'Murphy (La Morphise)*. 1752. Óleo sobre lienzo, 59 x 73 cm. Obtenido de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois_Boucher,_Ruhendes_M%C3%A4dchen_\(1752\)_-_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois_Boucher,_Ruhendes_M%C3%A4dchen_(1752)_-_01.jpg)

A pesar de que en la primera década del nuevo milenio la pintura de Dumas explora otros temas, no abandona del todo el erotismo. Así, en su exposición de 2003 *Suspect* incluye su pintura *Inmaculada* (2003), que representa el primer plano de una vulva, su particular interpretación de *El origen del mundo* (1866) de Courbet. Otra pintura

con el mismo tema, aunque esta vez el pubis representado está de perfil, es su obra de 2008 *Magnetic Fields (for Margaux Hemingway) — Campos Magnéticos (Para Margaux Hemingway)* (2008).

Marlene Dumas reconoce que ha pintado más mujeres que hombres, para complacer en cierto modo la mirada masculina, pero, según ella, también la femenina:

He pintado más mujeres

que hombres

Pinto mujeres para hombres

Pinto mujeres para mujeres

Pinto las mujeres de mis hombres. (Dumas, 2014, p. 119)

Pues presupone que, si una imagen tiene la suficiente fuerza o interés, puede ser atractiva para ambos sexos:

Alguien dijo sobre Marlene Dietrich, sabes, si realmente lo haces bien, entonces tanto los hombres como las mujeres te encontrarán atractiva, en ese sentido me gustaría realizar pinturas que, no necesariamente sexualmente, (...) atraigan, pues la atracción puede funcionar en muchos niveles, pero tiene que tener la suficiente tensión para atraerte a querer mirar esa imagen... (Dumas & Heine, 2000, 16':20")



Fig. 98. Izquierda. Marlene Dumas. *Inmaculada*. 2003. Óleo sobre lienzo, 24 x 18 cm. Obtenido de <https://www.moma.org/audio/playlist/226/2928>

Derecha, Gustave Courbet. *El origen del mundo*. 1866. Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm. Obtenido de https://museoteca.com/r/en/work/897/courbet_gustave/the_origin_of_the_world/

Puede que el predominio de imágenes eróticas de mujeres en su obra de los noventa se deba, además de la atracción que para la artista pudiera suponer el tema, al hecho de que Marlene Dumas trabaja preferentemente con imágenes obtenidas de los medios de comunicación de masas, donde la imagen de la mujer está muy sexualizada. Otra razón puede ser el comportamiento del mercado y la crítica, pues como vimos, sus primeros desnudos masculinos no fueron muy bien acogidos, por lo que tardó un tiempo en retomar el tema. Además, cuando pinta hombres, utiliza mayormente un tipo de iconografía homoerótica, lo que se puede deber tanto al propio interés del tema como a la escasez de referentes heterosexuales, es decir, de desnudos masculinos realizados por y para el disfrute de mujeres, disponibles en esa época, tanto en los medios de comunicación de masas como en la tradición artística. Como ejemplo, la revista *Playgirl*, originalmente creada, en 1973, como revista de desnudos masculinos para mujeres en el contexto del movimiento feminista, estuvo bastante lejos de los éxitos obtenidos por su homóloga para hombres, a la que copia, *Playboy*. Para sobrevivir en los últimos años tuvo que pasar a orientarse a un público masculino gay.

A pesar de que Marlene Dumas presenta imágenes sexualizadas de mujeres, y de su uso ocasional de iconografía homoerótica al abordar el desnudo masculino, se han realizado interpretaciones de su pintura según las cuales su verdadera intención es la de frustrar el placer voyerista masculino, lo que consigue a través de la vaguedad de su pintura, que oculta lo que promete. Según esto, el espectador espera recibir una gratificación en forma de excitación erótica, pero es defraudado por la falta de definición de la imagen, ya que la pornografía, como Dumas reconoce, se basa en mostrarlo todo de la forma más objetiva posible. Según esta interpretación, Dumas lleva a la pintura lo que Laura Mulvey propuso para el cine (Mulvey, 1975), es decir, alterar el código de la imagen para crear un distanciamiento que impida el placer escopofílico y la identificación narcisista, los dos papeles, diferenciados por sexos, que según Mulvey puede adoptar el espectador. Así, según May Kerstin (Kerstin, 2007), la ambigüedad, la ambivalencia sexual de las obras de Dumas, busca reafirmar el valor de la pintura como signo más

que como reflejo de una realidad. La existencia de la imagen como superficie pictórica rompe con el tradicional posicionamiento objeto-sujeto del desnudo erótico. También, en este sentido, Mary-Rose Hendrikse (Hendrikse, 2000) defiende la idea de que la pintura de Dumas no debe interpretarse como reflejo de la realidad, sino como signo pictórico, por lo que no cabe interpretar su obra como objetivación o posesión del sujeto representado. Emma Bedford, apoyándose en esa misma idea, al comparar la pintura de Dumas *Inmaculada* (2003), con su conocido precedente pintado por Courbet, *El origen del mundo* (1866), afirma que “mientras el ilusionismo de Courbet invita a una mirada penetrativa, el énfasis de Dumas en superficie y textura desafía ese ilusionismo” (Bedford, 2008, p.. 43).



Fig. 99. Marlene Dumas. *Fingers*. Óleo sobre lienzo, 38 x 50 cm. Obtenido de <https://artsupp.com/en/artists/marlene-dumas/fingers>

Así, por ejemplo, en su obra *Fingers* (1999), que aparentemente muestra una mujer masturbándose, la indefinición de la imagen no permite apreciar los genitales de la modelo, que deberían mostrarse en esa posición. Sin embargo, las declaraciones de la autora apuntan a que ese ocultamiento y vaguedad de su pintura tiene más que ver con una intención erótica que consiste en sugerir más que mostrar, que con un deseo de frustrar el placer visual: “en este momento mi arte está situado entre la tendencia pornográfica a revelar todo y la inclinación erótica a esconder de qué se trata” (Dumas,

2014, p. 33). La indefinición de las obras de Dumas es, además, un recurso estilístico motivado por la necesidad de alejarse de la literalidad y lo ilustrativo, de lo meramente fotográfico, rasgos que en sus años de formación se le presentaron como pecados de los que todo artista contemporáneo debe alejarse. Así pues, sin renunciar a utilizar temas reconocibles en la pintura, vela sus orígenes de forma que “todo lo que queda son sugerencias y vagas sospechas ajenas a la obra que nadie podría clasificar como barata” (Dumas, 2014, p. 43). Su estilo se caracteriza, como vimos en otro apartado, por su simplicidad, conseguida a través de la eliminación de todo detalle anecdótico, no esencial: “me gustaría que mis pinturas fuesen muy desnudas. Tan mínimas como una obra figurativa puede ser, sin estar muerta” (Dumas, 2014, p.138).

Según otras interpretaciones, Dumas se aleja de la mirada masculina por la especial sensibilidad con que se acerca al desnudo, más empática, por representar sujetos no pasivos sino autoconscientes (Winzen, 2005), y por invitar, no a la penetración, sino a la intimidad (Enright, 2004), lo que la alejaría del voyeurismo cosificador que se presupone a la mirada masculina. Sin embargo, si por un momento obviamos que han sido pintadas por una mujer, no hay nada en obras como *Miss Pompadour* o *Inmaculada* de Dumas que las convierta en una invitación a la intimidad emocional, a la pura contemplación estética, o al autodescubrimiento, en lugar de al placer voyeurista, pues en ambas, como en la obra de Courbet el *Origen del mundo*, el énfasis se pone en la zona genital que se ofrece al espectador (o espectadora), sin rastros de individualización, ya que, aunque la modelo de *Miss Pompadour* devuelve la mirada, su rostro está muy poco definido, y en *Inmaculada* ni siquiera se muestra. La vaguedad y ambigüedad con que están pintadas deja la puerta abierta a múltiples interpretaciones, y en este caso, el conocimiento de que han sido pintados por una mujer determina en parte la recepción de la obra. Aunque la propia autora mantiene que se aleja de la mirada voyeurista por la especial relación que mantiene con sus temas (Dumas, 2014), su propósito no es el de frustrar el placer visual, sino el de ampliar su espectro: “no quiero hacer anti-imágenes, quiero hacer más deseos posibles” (Dumas & Bloom,

2009, p. 23). Dumas considera que la atracción erótica es el principal impulsor creativo en la pintura de desnudo, por lo que el hecho de que Picasso o Matisse representaran a sus modelos como objetos sexuales no le supone un problema (Dumas & Heine, 2000). De forma más explícita, Dumas niega que el placer escopofílico sea exclusivo de la mirada masculina: “el voyerismo no es un acto exclusivamente masculino, a las mujeres también les gusta mirar; mis espectadores son tanto hombres como mujeres” (citado en Durmuşoğlu, 2004, p. 54).

Al ser la mayor parte de las obras de Marlene Dumas interpretaciones de fotografías tomadas por otras personas, arrojan más información sobre el consumo de imágenes en nuestra cultura, que sobre ella misma o sobre lo que pudiera ser una mirada femenina en el erotismo. Sin embargo, hay excepciones a esta norma, en las que toma sus propias fotos para interpretarlas pictóricamente. La más interesante, porque nos permite compararla con una interpretación masculina del mismo tema, es la serie *Stripping Girls* (1998), realizada en colaboración con el fotógrafo Anton Corbijn, en la que ambos trabajaron directamente con bailarinas de striptease del barrio rojo de Amsterdam. Mientras Corbijn realizaba fotografías analógicas (con una posterior edición digital), Dumas tomaba fotografías polaroid que luego interpretaría pictóricamente. Si comparamos las fotografías de Corbijn con las pinturas de Marlene Dumas, dejando de lado la diferencia de medios, no son más explícitas ni objetualizadoras unas que las otras. Ambos retratan a mujeres atractivas en poses sugerentes. Ambos se alejan de la pornografía tradicional: en el caso de Dumas, por su indefinición, en el caso de Corbijn, porque evita puntos de vista demasiado explícitos. Pero, mientras en las pinturas de Marlene Dumas se ha evitado dotar de personalidad los rostros, Corbijn se ha preocupado de humanizar las modelos representadas, incluyendo retratos de las chicas vestidas de calle, con sus nombres, lo que constituye otro modo de distanciarse del erotismo y la pornografía convencionales, en los que, con demasiada frecuencia, los cuerpos de las modelos se presentan como meros objetos de consumo desprovistos de deseos y personalidad propia.

En el catálogo de la exposición, Dumas se refiere a lo que la obra de ambos tiene en común, desvinculando tanto su trabajo como el de Corbijn de la tradición bíblica de Salomé y el estereotipo de la mujer fatal: “ni él ni yo elegimos mostrar bailarinas peligrosas que quieren hacerte daño. Él es incluso más amable en su actitud (pero él no es una mujer)” (Dumas & Corbijn, 2000, p. 50).

En este ejemplo, pues, la mirada femenina y la masculina no han resultado ser tan diferentes, alejándose de la representación del cuerpo femenino como objeto sexual pasivo o amenazador. Incluso la pintora percibe la mirada del fotógrafo como más amable, lo que atribuye, en contra del lugar común de que la mirada femenina es más empática, al hecho de que él no es una mujer.

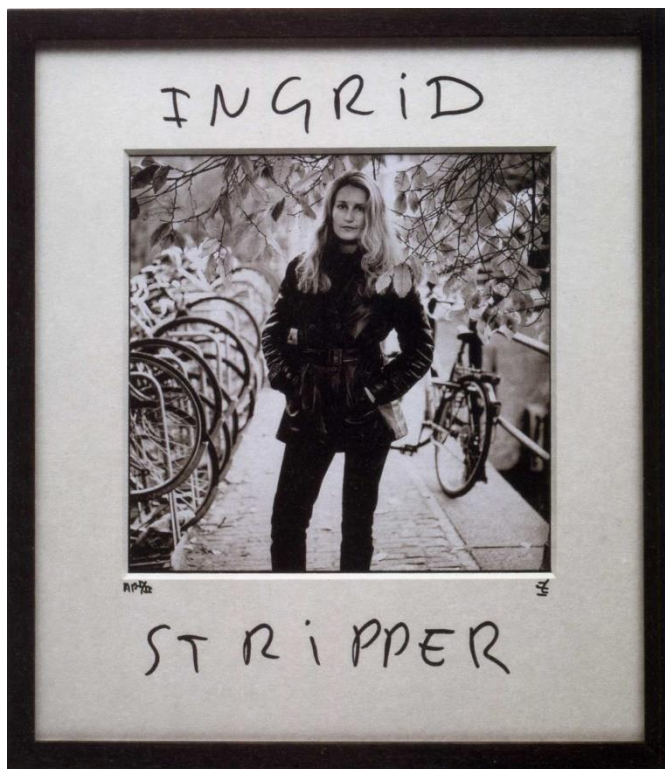


Fig. 100. Izquierda, Anton Corbijn. *Ingrid*. 1999. 37 x 32 cm. De la serie *Stripping girls*. Escaneado de Dumas, M., & Corbijn, A. (2000). *Strippinggirls*. Stichting Actuele Kunstdocumentatie
Derecha, Marlene Dumas. *Leather Boots*. 2000. Óleo sobre lienzo, 200 x 100 cm. De la serie *Stripping girls*. Obtenido de <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/11-viajes/462-marlene-dumas-en-la-fundacion-beyeler>

No obstante lo anterior, no todos los desnudos de Marlene Dumas son eróticos. El cuerpo desnudo puede tener otras lecturas distintas a las del disfrute visual, como lo atestiguan sus dos versiones sobre Pauline Lumumba, ambas de 2013, tituladas *The Widow*. Pauline fue la esposa de Patrice Lumumba, el que fuera líder anticolonialista y primer ministro de la República Democrática del Congo, asesinado en 1961. Ambas pinturas están basadas en una fotografía de prensa en la que se muestra a Pauline Lumumba en una marcha con el pecho descubierto en señal de duelo y protesta, cuando se dirigía a una oficina de la ONU para reclamar el cuerpo de su marido muerto. Su desnudez parcial contrasta con la de los hombres que la acompañan, completamente vestidos. Esta fotografía impresionó especialmente a Marlene Dumas, pues la desnudez de los pechos de Lumumba no se correspondía en absoluto con todo lo que había aprendido sobre el desnudo femenino en la universidad y a través de la lectura de John Berger (Dumas, 2015, p. 169), es decir, no se trata de la exposición del cuerpo femenino para el disfrute voyerista, sino de una señal de aflicción. Esta imagen ya la había utilizado previamente en su collage de 1982 *Die Vroue en ek —Tres mujeres y yo*, en la que, junto a Pauline, dibuja a otras dos esposas desgraciadas: Winnie Mandela, mujer de Nelson Mandela, encarcelado durante 27 años, y Betty Shabazz, mujer de Malcolm X, brutalmente asesinado. El que Dumas retomara esta imagen en 2013 estuvo motivado por su colaboración con el artista belga Luc Tuymans en la exposición *Twice*. Luc Tuymans ya había tratado el asesinato de Lumumba y la historia colonial del Congo Belga en su exposición de 2001 *Mwana Kitoko (Bello hombre blanco)*, pero sin incluir ninguna mujer en sus pinturas. Las dos nuevas versiones del duelo de Lumumba son en parte una respuesta a esta ausencia. (Dumas, 2015, p. 169; «The Making of Marlene Dumas's "The Widow"», 2014).



Fig. 101. Marlene Dumas. *The Widow*. 2013. Óleo sobre lienzo, 60 x 80cm. Obtenido de <http://www.lost-painters.nl/stedelijk-museum-marlene-dumas-image-as-a-burden/>

3.2.6. El erotismo en la obra de Jenny Saville

Las pesadas figuras femeninas de la primera época de Saville, cuyas formas desbordantes corresponden a la visión distorsionada que muchas mujeres tienen sobre sí mismas, al alejarse tanto de los cánones eróticos convencionales, no pueden ser acusadas de complacer la mirada masculina. Así, por ejemplo, sobre su obra *Hem* se ha escrito: “aquí Saville reconoce la sexualidad de la figura sin cortejar la mirada masculina” (Tietjens Meyer, 2012, p. 150). Y en otro lugar: “objetiviza la carne femenina en un modo que hace imposible para el espectador obtener placer sexual de ello” (Stevens, 2018, p. 16). La actitud de sus figuras contribuye a alejar sus figuras de convertirse en simples objetos eróticos, pues “devuelven la mirada del espectador con su propia mirada apreciativa” (Meagher, 2003, p. 16). Y de hecho, la misma artista afirma que busca diferenciarse del modo en que los hombres han representado históricamente a las mujeres, como objetos sexuales, para pintarlas como se ven a sí mismas (Davies, 1994).

En efecto, es complicado reconocer algún tipo de intención erótica en sus primeros desnudos. Las formas pesadas de sus figuras no se corresponden a las de los modelos *curvy* o *body positive*, no proponen un canon de belleza alternativo más grueso pero estética y sexualmente atractivo, sino que las proporciones están intencionalmente distorsionadas para reflejar la ansiedad de muchas mujeres ante las exigencias estéticas culturalmente impuestas.

Sin embargo, más adelante nos encontramos con obras como *Matrix* (1999), *Passage* (2004) y *Reflective Flesh* (2002-3), muy explícitas y en las que la composición de la imagen, y lo que Saville llama marcas direccionales (Saville & Schama, 2005), dirigen la atención a la zona genital de los modelos, por lo que la carga sexual es evidente. Aun así, Saville se aleja del erotismo convencional más normativo en el hecho de que los modelos de *Matrix* y *Passage* son transexuales, mientras que *Reflective Flesh* representa el propio cuerpo de la artista, algo más grueso y pesado de lo que los

cánones estéticos de nuestra época demandan, aunque no se encuentra distorsionado como en otras de sus obras.

Matrix representa a Del LaGrace Vulcano, artista y activista transgénero. La pintura muestra un cuerpo con pechos y genitales femeninos, mientras la cabeza presenta rasgos masculinos, barba y bigote. Se ha representado en un escorzo muy acusado que deja en primer término su vulva. Cuando se pintó, LaGrace llevaba tres años hormonándose para acentuar sus características masculinas. El referente pictórico más inmediato de *Matrix*, al igual que ocurría con la *Inmaculada* de Dumas, es la obra de Courbet *El origen del mundo* (1866), una de las primeras pinturas donde los genitales femeninos fueron representados de forma realista, sin aquellas idealizaciones del desnudo clásico que eliminaban toda sugerencia de vello, pliegues y orificios. Pero a diferencia de Courbet (y de Dumas), la pintura de Saville no renuncia a la individualidad de la persona retratada, perfectamente reconocible por el rostro y tatuajes. El desnudo de Saville es aún más explícito que el de Courbet al representar una vulva en la que se distinguen perfectamente los pliegues de los labios, y el clítoris, que la terapia hormonal hace más visible.



Fig. 102. Jenny Saville. *Matrix*. 1999. Óleo sobre lienzo, 214 x 304.7 cm. Obtenido de <https://www.wikiart.org/en/jenny-saville/matrix-1999>

En *Passage* vuelve a tratar el tema de la transexualidad. En este caso, la modelo fue una trabajadora sexual transgénero, y el cuerpo representado presenta características femeninas, pechos de silicona, y genitales masculinos. Las intenciones eróticas en este caso son innegables y ella misma se ha referido a ellas en una entrevista con Simon Schama: “traté de hacer los labios y ojos muy seductores y usar marcas direccionales para dirigir la mirada en torno a la carne” (Saville & Schama, 2005, p. 126). Más adelante, en la misma entrevista se refiere a la forma en que manipula la pintura en el muslo, similar a una eyaculación: “el blanco goteó a través del muslo hacia los genitales. Fue increíble. Orgásmico (...). En ese muslo puse más sexualidad que en todo el pene” (Saville & Schama, 2005, p. 128).



Fig. 103. Jenny Saville. *Passage*. 2004. Óleo sobre lienzo. 336 x 290 cm. Escaneado de Stevens, M., Calvocoressi, R., Mann, S., & Mahony, L. (2018). *Jenny Saville*. Rizzoli International Publications.

En *Reflective Flesh* la pintora se autorretrata con las piernas abiertas sobre un fondo formado por tres espejos, mostrando su vulva, reproducida por el espejo inferior, en primer término, como centro de interés de la composición. Como *Matrix*, se puede relacionar con el *Origen del Mundo* de Courbet, aunque, también en este caso, se diferencia de su referente en el hecho de que se incluye el rostro la de modelo, reproducido por los espejos laterales, lo que dota de personalidad la modelo representada, que es la propia artista. Así pues, en esta obra Jenny Saville rompe la tradicional separación entre sujeto creador y objeto de contemplación. A pesar de la evidente carga erótica de esta obra, la crítica de arte Linda Nochlin se niega a verla como pornográfica: “los múltiples reflejos se suman al impacto sexual, mientras, al mismo tiempo, lo fracturan, lo esparcen, astillan el choque sensual inicial en múltiples fragmentos de experiencia visual. Es en las bañistas de Cezanne en lo que se piensa en la presencia de esta imagen, no en la pornografía” (Nochlin, 2005, p. 11).

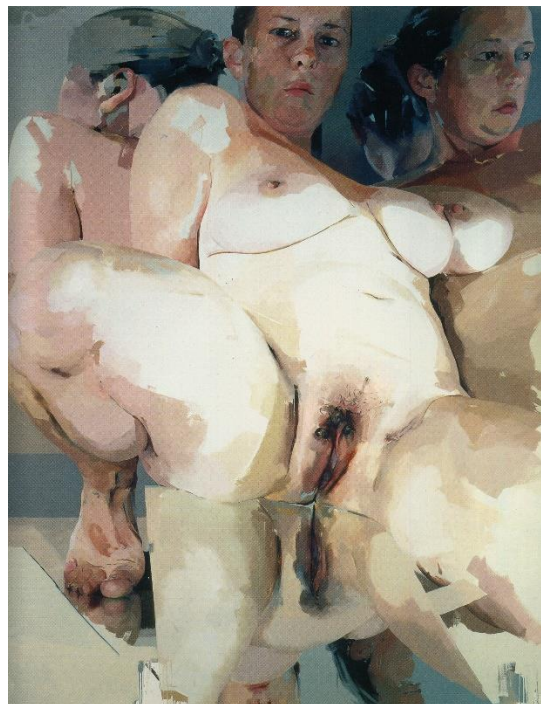


Fig. 104. Jenny Saville. *Reflective Flesh*. 2002-2003. Óleo sobre lienzo, 305 x 244 cm. Escaneado de Stevens, M., Calvocoressi, R., Mann, S., & Mahony, L. (2018). Jenny Saville. Rizzoli International Publications.

Como en el caso de Marlene Dumas, se asume que el énfasis puesto en el tratamiento de la superficie pictórica evita que la obra sea apreciada como objeto de placer sexual. Pero, sin embargo, a pesar de la opinión de Nochlin, la utilización de recursos pictóricos en Jenny Saville más bien podría tener una intención erótica, sensual, que la contraria, como se hace evidente en el modo en que Saville describe la experiencia orgásmica de pintar el muslo de la modelo transexual en *Passage*, comentado más arriba. Aunque esta forma de proceder está muy alejada de lo que ocurre frecuentemente en la pornografía convencional, en la que los recursos estilísticos suelen ser sacrificados en favor de una mayor sensación de realidad, sí que la podemos encontrar en obras de arte de temática erótica, como en la pintura de Courbet previamente mencionada, el *Origen del mundo*, que, a pesar de su realismo, puede ser también apreciada por sus cualidades pictóricas de color y superficie, o como sucede también en las pinturas de Egon Schiele o los grabados eróticos japoneses tradicionales (*shunga*), en los que la carga erótica no es disminuida por la estilización formal de la imagen y sus cualidades estéticas.

Con el nacimiento de su primer hijo en 2007, como vimos en el capítulo anterior, el estilo de pintura de Saville cambia significativamente. Mientras que en su producción previa no está interesada en la belleza artística convencional, la experiencia de la maternidad provoca, según ella, la aceptación de que hacer cosas bellas puede ser interesante (Saner, 2016). Observar a sus hijos jugar hace que se interese en el movimiento y en el crecimiento, lo que intenta plasmar en su obra mediante la combinación de distintos momentos. Se acerca a la abstracción, haciendo que la figura humana parezca emerger a duras penas de una maraña de trazos de pincel y grafismos. E incluye el erotismo de una forma más explícita, al crear composiciones con varias figuras entrelazadas, hombres y mujeres, en los que, debido a la superposición de distintos momentos temporales, y a la fragmentación de la forma, los sexos acaban confundiéndose, lo que Saville relaciona con la fluidez de géneros postmoderna:

En lugar de una cosa que representa lo que es, cuando la multiplicas, te aproximas a una naturaleza mayor. Tener varios dedos del pie entrelazados, o un cuerpo masculino en la parte superior de uno femenino, y entonces, de repente, se convierte en un hermafrodita. Pero yo no estoy dibujando un hermafrodita. Estoy dibujando muchos cuerpos juntos, de manera que el género se convierte en fluido. Partes del cuerpo masculino se convierten en el cuerpo femenino, y esto se convierte en algo muy emocionante porque es más representativo de cómo somos en nuestra condición de humanos que los sexos separados. Estamos hechos de masculinidad y feminidad, así que esas son las cosas que adquieren interés al superponerlas en capas. (Saville & Cué, 2016)

Esto se puede ver en obras como *Compass* (2013), *Olympia* (2013-2014), *Odalisque* (2012-2014), *Mirror* (2011-2012), *Intertwine* (2011-14), o *One out of two (Symposium)* (2016), entre otras.



Fig. 105. Jenny Saville. *One Out of Two (Symposium)*. 2016. Carbón y pastel sobre lienzo. 152 x 225 cm. Obtenido de https://jungle-magazine.co.uk/wp-content/uploads/2016/06/SAVILLE-One-out-of-two-symposium-2016_GG1.jpg

Los cuerpos representados responden a un tipo de belleza más convencional que en su etapa anterior, menos excesivos en sus volúmenes y sin las deformaciones que se apreciaban en sus primeras pinturas, e incluso con ciertas idealizaciones y alusiones al desnudo clásico, a las venus de Tiziano o la *Olympia* de Manet, combinadas con referencias a otros cánones distintos al occidental, como la escultura erótica india de los templos de Khajuraho. Las figuras de muchas de estas obras parecen estar uniéndose sexualmente, pero no se representa la penetración de una forma explícita, y el tratamiento pictórico, que acerca estas obras a la abstracción, se interpone de una forma más evidente que en obras anteriores en el disfrute de su pintura como objeto de placer voyeurista. Sin embargo, aunque disfrazada y sutil, la carga erótica de estas pinturas es innegable. Su exposición de dibujos de 2016 en la sede de Londres de la Galería Gagosian se titula, de forma significativa, *Erota*, término griego con que se alude al amor sensual (ἔρωτα), y que en la nota de prensa, se relaciona con la fuerza vital de creación y destrucción (Jenny Saville. *Erota*. [Comunicado de prensa], 2016). En sus pinturas de parejas, como *Odalisque* (2012-2014), y *Olympia* (2013-2014) que representan una pareja real interracial, no nos encontramos, como en la teoría de Mulvey, un sujeto masculino activo con que el que la mirada masculina pueda identificarse y un cuerpo femenino pasivo sobre el que proyectar sus fantasías, sino que hombre y mujer se relacionan en los mismos términos.



Fig. 106. Izquierda, Conjunto escultórico del templo de Lakshamana en Khajuraho, India. S X. Obtenido de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Khajuraho7.jpg>
Derecha, Jenny Saville. *Odalisque*, 2012-14, óleo y carbón sobre lienzo, 217 x 236 cm. Obtenido de <http://www.artnews.com/2014/09/02/jenny-saville-at-gagosian/>

Así pues, si bien la pintura de Saville en sus inicios parte del rechazo de la forma en que han sido representados históricamente los cuerpos de las mujeres por los hombres, su respuesta no es realizar un tipo de arte timorato, casto ni desexualizado, sino, en un principio, representar cuerpos al margen de las normas convencionales de belleza y género, y, más adelante, explorar otras formas de representar el sexo que no correspondan a unas relaciones de poder desiguales entre hombre y mujer.



Fig. 107. Jenny Saville. *Olympia*. 2013 – 2014. Carboncillo y óleo sobre lienzo, 217 x 290 cm. Obtenido de <https://georginacoburnarts.co.uk/now/>

3.2.7. *Expandiendo el concepto de desnudo erótico*

Hemos visto cómo ambas artistas cuestionan la tradición del desnudo artístico desde puntos de vista distintos. Saville está preocupada con la forma en que se ha representado históricamente a la mujer, y explora la representación de cuerpos no normativos, y formas de representar el sexo que no reproduzcan relaciones desiguales de poder. Dumas también rechaza las convenciones del desnudo artístico tradicional, principalmente, por su carencia de energía erótica. Realmente, ninguna de las dos parece preocuparse porque el cuerpo femenino, o el masculino, puedan ser utilizados como objeto de placer visual, sino por el hecho de que a través del arte y medios de comunicación se hayan impuesto ciertos cánones estéticos y estereotipos que muchas veces resultan opresivos, sobre todo para las mujeres, y que invisibilizan a aquellas personas que no se ajustan a ellos, ya sea por su peso, edad, etnia, o por no atenerse a las normas de género asociadas a su sexo. En respuesta a esto, ambas se han preocupado de alguna manera por expandir los límites del desnudo artístico, o en palabras de Dumas, hacer más deseos posibles. La utilización de recursos pictóricos, la valoración de la obra como superficie y la renuncia al ilusionismo fotográfico puede hacer que la carga erótica de sus obras resulte menos evidente, pero no la elimina, y en algunas excepciones puede incluso contribuir a potenciarla.

3.3. La maternidad como tema en la pintura contemporánea¹¹

3.3.1. Arte, feminismo y maternidad

Muchas mujeres artistas entienden la maternidad como un suicidio profesional. Por ejemplo, Marina Abramovic, que renunció a tener hijos pues “habría sido un desastre” para su trabajo (Puglise, 2016). En la misma línea, la artista Tracey Emin declara: “hay buenos artistas que tienen hijos. Por supuesto que los hay. Pero son hombres” (Groskop, 2015). Incluso la pionera del arte feminista Judy Chicago consideraba que es imposible tener al mismo tiempo “una carrera, matrimonio y una familia” (citado en Gørrill, 2020, p. 187). Estas ideas no son del todo infundadas. A pesar de que en muchos países occidentales se han ido introduciendo políticas de conciliación y fomentado la participación de ambos progenitores en el cuidado de los hijos, todavía se espera, socialmente, que la mayor parte de la carga del cuidado de los hijos recaiga en las mujeres, por lo que muchas de ellas reducen su carga laboral para dedicarse a la familia (Requena Aguilar, 2017). Esta decisión tiene que ver, además de con la brecha salarial de género (es más probable que el progenitor con menos ingresos sacrifique su carrera que al contrario), con los estereotipos de género presentes en nuestra sociedad, por los que se asume que las mujeres están naturalmente dotadas para el cuidado y el cariño hacia los hijos, mientras que los hombres no lo están. Según esto, las mujeres se autorrealizarían a través de la maternidad, y los hombres, en la vida profesional. Sin embargo, sometidas a estudio, las diferencias en la predisposición al cuidado entre hombres y mujeres no son estables y universales sino que parecen depender en gran medida del contexto (Eagly & Crowley, 1986; Hyde, 2005), por lo que es probable que estén más relacionados con las normas sociales que con un imperativo biológico.

¹¹ Una versión de este capítulo ha sido publicada con el título de “La maternidad como tema en la pintura contemporánea: Jenny Saville y Marlene Dumas” en la revista *Arte y Políticas de Identidad* (Andrés Fernández, 2022a).

Por el desigual reparto de las tareas del cuidado, en un mundo tan altamente competitivo como el del arte contemporáneo, la decisión de tener hijos puede suponer la exclusión del mercado de muchas mujeres. Efectivamente, como vimos en la introducción, entre 2008 y 2019, las ganancias obtenidas por obras de mujeres en subastas supusieron solamente un 2% del total (Halperin & Burns, 2019). Esto puede interpretarse como fruto de esa desigualdad en el cuidado de los hijos o al revés: es posible que las mujeres se encuentren con mayores dificultades para desarrollar una carrera artística por otras causas, institucionales y de reconocimiento, por lo que serían más propensas a renunciar a ella en favor del cuidado de los hijos u otros trabajos mejor remunerados.

A pesar de ello, la maternidad no tendría por qué suponer un obstáculo insalvable para desarrollar una carrera artística si se dispone de apoyo familiar, de medios económicos suficientes, se vive en un país con políticas de conciliación adecuadas, o se retrasa la edad de tener hijos hasta tener una carrera consolidada, y de hecho existen artistas de reconocido prestigio que también son madres. Muchas de ellas, tras tener hijos, no se reconocen en las interpretaciones artísticas previas del tema, mayormente creadas por hombres y heredadas de la iconografía cristiana, en las que la maternidad se encuentra muy idealizada, desligada de la experiencia corporal, con un exceso de sentimentalidad y carencia de tensiones (como si constituyera un continuo estado de felicidad y los bebés nunca lloraran). Sin embargo, en el arte contemporáneo, las interpretaciones de la maternidad desde la experiencia personal no son tan frecuentes como cabría esperar. Muchas artistas han evitado el tema por su asociación con cierto tipo de arte edulcorado del pasado y por el temor de caer en el denominado esencialismo, es decir, en la idea de que la maternidad formaría parte de una supuesta “esencia” femenina, determinada por su biología, y de que el rol materno modelaría la identidad femenina como cuidadora, sumisa y subordinada. La historiadora Andrea Liss considera que la carga histórica de lo que denomina “representación patriarcal de la maternidad”, con las nociones de género y poder que se le asocian, ha condicionado

que la maternidad se volviera, en cierto modo, un tema tabú en el arte contemporáneo, sobre todo en la obra de artistas feministas (Liss, 2009).

Aunque, por supuesto, hay artistas que se han atrevido a romper ese tabú y proponer una visión alternativa, muchas de ellas han escogido alejarse también formalmente de las representaciones previas, es decir, recurrir a medios no tradicionales, evitando en la medida de lo posible la representación pictórica figurativa. Así, por ejemplo, la obra *Post-Partum Document (Documento Posparto)* (1973-9), de la artista conceptual Mary Kelly, que, como vimos, documenta la relación entre madre e hijo, y los mecanismos por los que se construyen las respectivas identidades (Pollock, 1988), a partir de objetos como pañales sucios, ropa, notas de un diario o moldes de la mano del bebé, acompañados de diagramas inspirados en los del psicoanalista Lacan. O la instalación *Ten months —Diez meses* (1977-79), de Susan Hiller, en que se combinan textos con fotografías del vientre creciente de la artista durante su embarazo, descontextualizado del resto del cuerpo, por lo que cuesta identificarlos como lo que son, y parecen más bien imágenes de la luna en distintas fases. La serie escultórica *Untitled —Shield* (1990), de Kiki Smith muestra el mismo motivo: vientres de embarazadas, esta vez, vaciados en escayola. En otra de sus esculturas, *Womb* (1986), Smith presenta un útero de bronce que se abre como un violín, hinchado pero vacío.



Fig. 108. Kiki Smith. *Womb*. 1986. Bronce, 38,1 x 55.8 x 17.7 cm. Obtenido de <https://www.pinterest.co.uk/pin/343751384041698154/>

Una de las posibles interpretaciones de la obra es que podría estar aludiendo a la posibilidad de elegir no ser madres en el contexto de la lucha política por los derechos reproductivos. Esta opción también se aborda en la obra de Tracey Emin, que ha tratado su relación con la maternidad como ausencia o imposibilidad (Abellán Muñoz, 2020) en obras como *How it feels—Cómo se siente* (Emin, 1996), *My Abortion—Mi aborto* (1990) y *Feeling Pregnant I y II —Sintiéndome embarazada* (2000), entre muchas otras. La artista hiperrealista Andrea Bowers aborda el activismo proelección en su instalación *Nothing is Neutral* (2006) (Morgan, 2011), desde un punto de vista más político que personal.

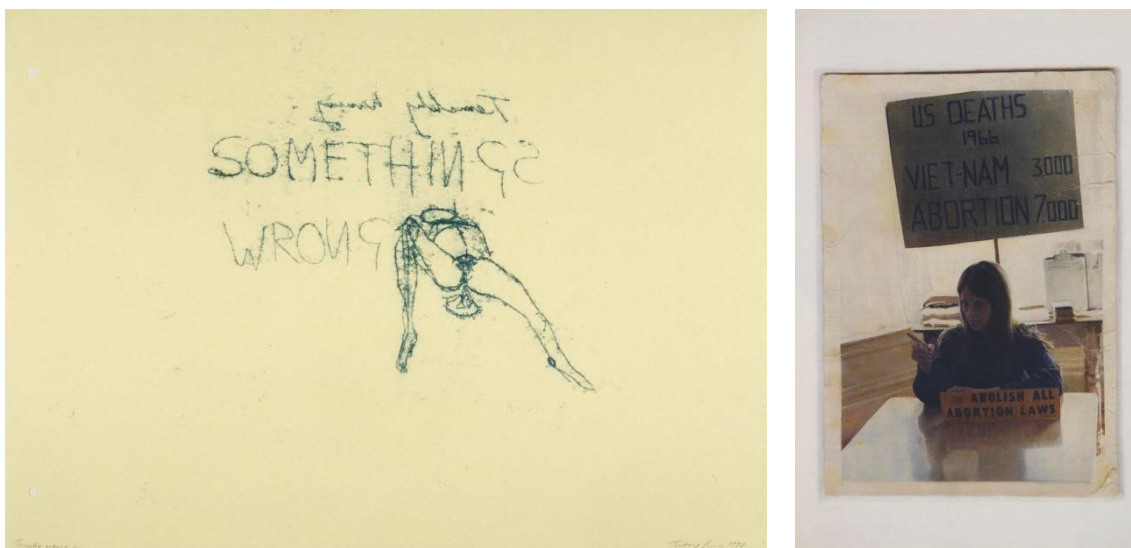


Fig. 109. Izquierda, Tracey Emin. *Terribly Wrong*. 1997. Monotipo sobre papel. 5,82 x 8,11 cm. Obtenido de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-terribly-wrong-p11565>

Derecha, Andrea Bowers, *Young Abortion Rights Activist, San Francisco Bay Area, 1966*. 2005. Lápiz coloreado sobre papel, 127 x 97,15 cm.

Las fotografías Renée Cox, con su obra *The Yo Mama* (1993), y Catherine Opie, con su obra *Self-portrait Nursing* (2004) muestran modelos de maternidad alejados de los cánones tradicionales: en el caso de *The Yo Mama*, la fotógrafa jamaicano-estadounidense Renée Cox se autorretrata desnuda con su bebé, mostrándose como una mujer poderosa que no se avergüenza de su cuerpo, con lo que, según Andrea Liss, ataca al mismo tiempo los estereotipos que rodean los cuerpos de las mujeres negras y la noción de que maternidad y sexualidad son mutuamente excluyentes (Liss, 2016);

Catherine Opie, lesbiana y sadomasoquista, se presenta como madre sin renunciar a su propia identidad sexual, ya que no esconde la escarificación con la palabra *Pervert* (Pervertida), con la que marcó su pecho diez años antes en reivindicación del derecho a la disidencia de una supuesta “normalidad” sexual (Barnett, 2016). La composición de la obra se inspira en las Madonnas con Niño del Renacimiento y Barroco. En otra obra de Opie con el mismo esquema compositivo, *Guillermo & Joaquín* (2013), es un hombre el que acuna un bebé en sus brazos, en una actitud culturalmente asimilada al rol materno. En ambas obras, Catherine Opie se apropia de un lenguaje artístico bien conocido para reflejar modelos de familia y roles de género distintos a los tradicionales.



Fig. 110. Izquierda, Renée Cox. *The Yo Mama*. 1993. Impresión digital. 121.9 x 213.3 cm. Obtenido de <https://www.reneecox.org/yo-mama>
 Derecha, Catherine Opie. *Self Portrait/Nursing*. 2004. Impresión cromogénica, 101.6 x 78.7 cm. Obtenido de <https://www.guggenheim.org/artwork/14666>

La también fotógrafa Rineke Dijkstra, en su serie *New Mothers* (1994), retrata mujeres en los momentos inmediatamente posteriores al parto, sin esconder señales de la reciente experiencia como vientres hinchados, sangrado o marcas recientes de cesárea (Buller, 2016). Estas huellas corporales, junto con el parto en sí, normalmente

no se muestran salvo en la más estricta intimidad, pues permanecen en el terreno de lo obsceno, en su sentido etimológico de “fuera de la escena”, es decir, entra en la categoría de aquello que se resiste a la representación y se debe ocultar, como si fuese algo cercano a lo pornográfico. Algunas artistas han intentado, sin embargo, normalizar la experiencia como algo bello, digno de ser contemplado, entre ellas, la artista Judy Chicago, que en su *Birth Project—Proyecto Nacimiento* (1980-1985) colaboró con más de ciento cincuenta costureras y bordadoras para crear docenas de piezas textiles en las que se celebran distintos aspectos del nacimiento. Pero se trata de una representación muy esquemática e idealizada, que elude los detalles de la experiencia corporal. Lo mismo sucede con la pintura *God giving birth—Dios dando a luz* (1968), de Mónica Sjöö, pieza algo más naturalista pero que tampoco pretende reflejar de forma fiel lo que ocurre con el cuerpo de una mujer durante el parto, ya que se trata de una representación mítica en la que la artista imagina el nacimiento del mundo, parido por una diosa con forma de mujer.



Fig. 111. Izquierda, Judy Chicago. *Childbirth in America: Crowning Quilt 7/9*. 1982. 36 x 52.5. 2 cm. Dibujo, pintura y especificaciones de color por Judy Chicago. Tejido, estampado y bordados por Dianne Barber y Nora Bullock. Obtenido de <https://www.artsy.net/artwork/judy-chicago-childbirth-in-america-crowning-quilt-7-slash-9>
Derecha, Monica Sjöö. *God Giving Birth*. 1968. Recuperado de http://www.artcornwall.org/features/Monica_Sjoo_God_Giving_Birth.htm

Louise Bourgeois, cuya obra se centra en procesos y zonas del cuerpo humano “psicosexualmente cargados” (Posner, 2013), ha abordado el tema de la maternidad, el embarazo, el parto y la lactancia en numerosas ocasiones, siendo uno de los temas centrales de su producción, por ejemplo, en su dibujo autobiográfico *Untitled (woman giving birth)*—*Sin título (mujer dando a luz)* (1941), realizado el año del nacimiento de su segundo hijo, que muestra una cabeza desproporcionadamente grande emergiendo del minúsculo cuerpo de la madre. Pocos años después, entre 1945 y 1947, crea su serie *Femme Maison (Mujer Casa)*, pinturas que representan una mujer desnuda en que la cabeza ha sido sustituida o encerrada en una casa en miniatura, con lo que se alude al carácter opresor del rol doméstico sobre las mujeres. Aunque no se refiere directamente a la maternidad, la crianza de los hijos forma parte de las labores domésticas que ataban a las mujeres a la casa cuando produjo estas piezas. Otros ejemplos, más tardíos, de obras cuya temática es el parto, son su escultura *The Arrival*—*La llegada* (2007), en la que la cabeza del bebé emerge de un cuerpo sin miembros, o la serie de pinturas de 2007 *The Birth*—*El nacimiento*. En muchas otras obras alude a la maternidad de forma simbólica, por ejemplo en sus gigantes arañas de metal, como *Maman* (1999) (Dunwoody, 2001), o en la bestia de pechos maternos representada en *Nature Study*, (1948).



Fig. 112. Louise Bourgeois. Izquierda: *Untitled (Woman giving birth)*. 1941. Kunstmuseum Bern. Obtenido de http://www.artnet.com/magazineus/features/lowery/louise-bourgeois6-15-10_detail.asp?picnum=31

Derecha: *The Birth*. 2007. Gouache sobre papel, 59.3 x 45.5 cm. Obtenido de http://mamsie.org/wp-content/uploads/2018/03/IMG_9098.jpg

Ya en los setenta, el grupo de artistas *Mother Art* se propuso demostrar que arte, feminismo y maternidad no tenían por qué ser mutuamente excluyentes (Moravec, 2011), organizando dos exposiciones tituladas *By Mothers* en 1975 y 1976. Helen Knowles y Phoebe Mortimer organizaron en 2008 la exposición itinerante *Birth Rites (Ritos de Nacimiento)*, en un intento de normalizar el nacimiento en el contexto del arte contemporáneo (*Birth Rites Collection*, s. f.). Una de las artistas participantes, Hermione Wiltshire, especialmente preocupada por las ansiedades culturales que rodean el parto, presentó para la exposición *Therese in Ecstatic Childbirth (Therese en parto extático)* (2008), una fotografía documental de partería de los setenta que muestra una mujer sonriente, en éxtasis, con la cabeza del bebé asomando entre sus piernas. De forma independiente, pero con un propósito similar, la artista Ana Álvarez-Errecalde se fotografió tras su propio parto en la obra *El nacimiento de mi hija* (2005), con el bebé aún unido al cuerpo de su madre por el cordón umbilical y la placenta a sus pies.



Fig. 113. Ana Álvarez-Errecalde. *El nacimiento de mi hija*. 2005. Obtenido de <https://www.datecuenta.org/escuelalibre/ana-alvarez-errecalde-fotografia-artistica/>

Con ello, pretende cuestionar la forma en que la maternidad es representada en los medios y la historia del arte:

Con este autorretrato documental (sin photoshop ni técnicas de manipulación de la imagen) en parto quiero desafiar las maternidades “de película” que el cine, la

publicidad, y la historia del arte enseñan reforzando el estereotipo surgido de las fantasías heterosexuales masculinas que responde a la dualidad madre/puta.

En mi experiencia para parir me abro, me transformo, no soy objeto y sangro, grito y sonrío. Estoy de pie con la placenta aún dentro mío, unida a mi bebé por el cordón umbilical, decido cuándo hacer la foto y mostrarme. Soy protagonista. Soy héroe. Al parir quito el “velo” cultural. Mi maternidad no es virginal ni aséptica. (Álvarez Errecalde, s. f.)

Es complicado encontrar ejemplos de pintura realista que representen el parto, pues en los ejemplos pictóricos descritos arriba la imagen es de tipo simbólico, muy estilizada, o se centra en los aspectos subjetivos de la experiencia del nacimiento. Uno de las pocas excepciones es la obra de Jessica Clements¹², una artista poco conocida para el público en general. Tras quedarse embarazada, buscó imágenes de partos para averiguar cómo sería la experiencia de dar a luz. Las que encontró no la satisficieron, pues el tema raramente se ve en las bellas artes, y en el campo de la medicina habitualmente se oculta o censura parte de la imagen, especialmente si se trata de un parto vaginal y no por cesárea, como si el cuerpo de la madre fuese vergonzoso (Tyler & Clements, 2009). Así que, consciente del vacío existente, decidió realizar una serie pictórica en la que se mostraran de forma detallada “los cambios fisiológicos que suceden en el cuerpo de una mujer, en el contexto de dar a luz de forma activa” (Clements, 2016, p. 177). Con ello pretendía tanto calmar sus propias ansiedades con respecto al parto como atacar el tabú cultural existente en torno a su representación. Así que pidió a mujeres que iban a dar a luz que le proporcionaran fotografías del momento del parto en alta resolución, en las que basaría sus pinturas. La técnica de la pintura al óleo, con sus connotaciones históricas, le sirve para legitimar el parto como algo bello y digno de ser mirado.

¹² Actualmente la artista ha cambiado su apellido por Moore. Sin embargo, aquí mantenemos Clements porque fue con el inició la serie y es el que aparece en los textos consultados.



Fig. 114. Jessica Clements (Moore). Izquierda, *Heather and Daisy*. Óleo sobre lienzo, 63.5 x 76.2 cm. Derecha, *Mary and Sophia Joy*, óleo sobre lienzo, 152 x 91.44 cm. Obtenidos de <https://jessicaclementsainting.com/>

El pintor francés Philippe Pasqua, que obviamente, por ser varón, no ha vivido en primera persona la experiencia de dar a luz, ha representado el parto de forma muy explícita en su serie de 1998 *Accouchement*. Pero en este caso no se trata de un tipo de pintura naturalista, sino más cercana al expresionismo, con trazos muy expresivos y colores acrílicos muy saturados, sobre todo los rojos, que no pretenden representar los tonos de piel ni los fluidos de forma realista. Tampoco muestra el rostro de la madre, como sí hace, en cambio, Jessica Clements en muchos de sus cuadros. En este caso, representa el acto físico del parto y su impacto sobre el espectador, y no la dimensión psicológica de sus protagonistas.

Diana Quinby es otra artista figurativa, también relativamente desconocida, preocupada por romper el tabú existente en el arte contemporáneo en torno a la maternidad. Quinby se autorretrata embarazada, y, tras el parto, amamantando, dibujando del natural desde su propio punto de vista (Quinby, 2016) con el propósito de desmitificar el cuerpo materno.

Las pintoras figurativas contemporáneas Jenny Saville y Marlene Dumas se encontraron en una situación parecida a la de Quinby y Clements: con motivo de su propia maternidad, buscaron plasmar plásticamente su experiencia, y sintiéndose

insatisfechas con interpretaciones previas del tema, intentaron presentar una visión alternativa con su propio lenguaje, la pintura, aunque, al tratarse de dos artistas de reconocido prestigio internacional, su visión ha trascendido en mayor medida. En este artículo utilizaremos su obra como casos de estudio, para analizar cómo la maternidad es representada por artistas que además son madres, qué aportaciones realizan y en qué medida la maternidad afecta a su trayectoria artística.



Fig. 115. Philippe Pasqua. *Accouchement*. 1998. Acrílico sobre papel montado sobre lienzo. 165 x 200 cm. Obtenido de <https://www.pasquaphilippe.com/en/les-oeuvres/peintures-2-3/#1540412637362-7c883368-9f41>



Fig. 116. Diana Quinby. *Autorretrato*. 2006. Lápiz de grafito, 170 x 198 cm. Obtenido de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:DQuinby_autoportrait2_170X198_2006_crayon-graphite_papier.jpg

3.3.2. La maternidad en la obra de Jenny Saville

Jenny Saville tuvo su primer hijo en 2007. Su obra temprana, como vimos, estuvo muy influenciada por el feminismo francés de la diferencia, que reivindica la especificidad femenina, ligada a su condición biológica y capacidad de gestar. Luce Irigaray, la filósofa de la que toma la frase inscrita en su pintura *Propped* (1992) proponía, como vimos, la creación de un arte femenino que representara los cuerpos de las mujeres como “el lugar donde el universo fue engendrado” (Battersby, 1998, p. 234). Jenny Saville, sin embargo, a pesar de la influencia del feminismo de la diferencia, no defiende la noción de que la maternidad es el destino irrevocable de las mujeres, en lugar de una simple elección personal, como lo es la paternidad para los hombres, y es por ello que inicialmente evita representar niños, por el temor a que pudiera ser interpretado como un alegato esencialista, es decir, en favor de que las mujeres están para tener bebés. En cambio, sí que representa cuerpos que se pueden considerar maternos (entre ellos, el de su propia madre), por la amplitud de los rasgos que tradicionalmente han sido asociados a la fertilidad, grandes pechos y caderas. Representa además a sus mujeres a una escala mucho mayor de la natural, y las muestra además desde un punto de vista muy bajo, como las vería un niño pequeño. Esto, y su interés por aquello que traspasa los límites entre el interior y el exterior del cuerpo, las heridas, las mucosas, y todas las imperfecciones de la carne, está relacionado, como ya señalamos, con otra de las representantes del feminismo de la diferencia, Julia Kristeva (Kristeva, 1982) y su concepto de abyección. Para Kristeva, lo abyecto es aquello de lo que debo deshacerme para conservar la identidad, aquello que afecta a la integridad de los límites entre el Yo, y lo Otro, y está especialmente representado por el cuerpo de la madre, que, según el psicoanalista Lacan, en el que se apoya Kristeva, se convierte en abyecto en el momento en que el niño adquiere consciencia de su propia identidad, en la llamada etapa del espejo, y entra en el mundo del logos y la ley paterna. Todo lo que afecta a las fronteras entre el sujeto y el exterior,

como la comida o las heces, pueden ser objeto de abyección, que se manifiesta en un sentimiento corporal de rechazo, de asco. El cuerpo femenino, con sus mucosas, fluido vaginal, menstruación, su capacidad de gestar, de dar a luz y su tendencia a desbordar y salirse de los límites establecidos por los cánones estéticos, es susceptible de entrar en esta categoría de abyecto. Si el arte clásico, en la concepción de desnudo (nude) que propusiera Kenneth Clark (Clark, 1981), presenta cuerpos sellados, sin orificios ni fluidos que puedan amenazar sus límites, como señalara Linda Nead (Nead, 1992), más recientemente existen artistas, como la escultora Kiki Smith o la propia Jenny Saville, que exploran ese cuerpo maternal que, de acuerdo a las teorías psicoanalíticas de Kristeva y Lacan, estaría reprimido por la ley paterna.

Este tipo de teorías de inspiración psicoanalítica tuvieron mucha importancia, como vimos anteriormente, en la teoría del arte de finales del siglo XX, a pesar de que en el ámbito científico y académico de la psicología y psiquiatría el psicoanálisis ya había sido fuertemente cuestionado, dada la dificultad de comprobar o refutar de forma experimental sus teorías. Pero, ya que el arte se mueve por otros criterios, en los setenta, ochenta y noventa del siglo pasado era frecuente no sólo que algunos artistas, como Mary Kelly, o la propia Jenny Saville, se inspiraran en las teorías de Freud, Lacan y Kristeva, sino también que sus obras fuesen interpretadas de acuerdo a ellas. Por ejemplo, otra de las obras de Jenny Saville, *Interfacing*, que muestra un rostro con una verruga en la mejilla, es interpretado por Allison Rowley (Rowley, 1996) como una representación de los complejos de Edipo y Electra según Freud, solamente que invirtiendo los términos. En el complejo de Electra, análogo del complejo de Edipo pero aplicado a mujeres, la niña desea al padre y rechaza a la madre, con la que se identificaba previamente, pero en la obra de Saville lo que se da, según Rowley, en lugar de rechazo, es una simultaneidad de identificación y deseo de la niña hacia su madre, dado que el rostro, por su ambigüedad, puede recordar al de un niño, o, simultáneamente, al de una mujer adulta, que el espectador o espectadora tiene que mirar desde abajo, como un bebé mirando a su madre, por lo que ambas identidades,

madre e hija, se vuelven intercambiables. En un principio, la teoría psicoanalítica, con su complejo de castración, conceptos como la envidia de pene, y el requisito de la abyección de la madre para entrar en el reino paterno del Logos, puede parecer poco apta para ser defendida por pensadores/as o artistas feministas, pero, paradójicamente, supieron apropiársela invirtiendo los términos de teorías como el complejo de Edipo, como hemos visto, y reivindicando la abyección como medio de oponerse a un sistema considerado patriarcal y opresivo.



Fig. 117. Jenny Saville. *Interfacing*. 1992. Óleo sobre lienzo, 122 x 101 cm. Obtenido de <http://www.artnet.com/artists/jenny-saville/interfacing-wgGCzGs1YdmWbSpSi-M5w2>

Pero, en el caso de Saville, dejando de lado estas connotaciones maternas abiertas a interpretación y que sólo se muestran tras una lectura en profundidad de su obra, no empieza a interesarse en la maternidad como tema, en la relación entre madre e hijo/a, hasta 2003, fecha en que se traslada a Palermo, por la influencia del arte clásico (Mahony, 2018), y con más intensidad, a partir de 2007, fecha en que tuvo su primer hijo. En ese momento ya contaba con una trayectoria artística consolidada, por lo que no tuvo grandes problemas para compaginar su carrera con la maternidad. No dejó de pintar durante el embarazo, pero tuvo que cambiar su forma de hacerlo, abandonando por recomendación médica los pigmentos potencialmente tóxicos, como el rojo cadmio.

También se vio obligada, para compensar su movilidad reducida por el crecimiento de su vientre, a trabajar con pinceles más largos, de mayor alcance, y con el nacimiento de su hijo tuvo que adaptar sus períodos de trabajo a los horarios de sueño del niño (Crow, 2011). Según Jenny Saville, la maternidad no redujo su creatividad, sino todo lo contrario: en una artista preocupada por la representación de la carne, la experiencia de crear literalmente carne supuso un aliciente creativo que la lleva a buscar el modo de representar la continuidad creativa de la vida, lo que consigue superponiendo distintos momentos temporales y mediante numerosas referencias históricas. Tras experimentar personalmente la maternidad, insatisfecha con las interpretaciones previas, edulcoradas y sentimentalistas del tema, no puede evitar el deseo de interpretarla pictóricamente, tratando de aportar a su pintura el sentimiento visceral de la experiencia de dar a luz, lo que la lleva a superar sus recelos previos con respecto a esta temática. No le convencen las imágenes idealizadas de niños y madres del barroco y del renacimiento, y en su lugar, pretende captar el dinamismo casi animal de los niños pequeños. Uno de los primeros intentos de ello es el encargo, que nunca llegaría a concluir, para reemplazar la *Natividad con San Francisco y San Lorenzo* (h. 1600-09), de Caravaggio, en el Oratorio de San Lorenzo en Palermo, de donde fue robada en 1969.



Fig. 118. Caravaggio, *Natividad con San Francisco y San Lorenzo* (h. 1600-09). Óleo sobre lienzo, 268 x 197 cm. Obtenido de *Wikimedia Commons*. Subida por Cuppoz, dominio público, <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Caravaggio-Nativity%281600%29.jpg>

En el momento de recibir este encargo, 2008, estaba embarazada por segunda vez, esta vez de una niña. De por sí, la obra que debía sustituir constituyó, en su momento, una visión bastante realista, poco idealizada, de la escena bíblica, ya que la Virgen aparece cansada tras el parto, lo que no era habitual en la pintura de la época, pues desde el S XIV la iglesia católica defendía la idea de que el nacimiento de Cristo se produjo sin dolor y sin alterar la virginidad de su madre María. Por ello, en la iconografía religiosa el rostro de la Virgen no solía reflejar dolor ni cansancio tras el nacimiento, y por supuesto, se evitaba la representación directa del parto. Jenny Saville se propone una pintura aún más radical en su realismo que la versión de Caravaggio, de modo que, para preparar el encargo, decide documentar fotográficamente el nacimiento de su propia hija, con una iluminación tenebrista para aproximarse al claroscuro de la obra barroca. Hizo varios estudios a partir de esas fotografías, pero finalmente, como era de esperar, el Vaticano consideró que el tema escogido por Saville no era lo suficientemente religioso, y la pintura definitiva no llegó a pintarse. En su lugar se colocaría, en 2015, una copia de la obra robada.



Fig. 119. Simulación del encargo no realizado de Jenny Saville para el Oratorio de San Lorenzo en Palermo, Italia. Obtenido de Stevens, M., Calvocoressi, R., Mann, S., & Mahony, L. (2018). *Jenny Saville*. New York: Rizzoli.

En los *Reproduction Drawings* (2009-2012), que elabora en los años posteriores al nacimiento de sus hijos, Jenny Saville vuelve a abordar el tema de la maternidad y el embarazo. Esta vez lo hace de una forma menos cruda, barroca y fotográfica que en su proyecto fallido, modificando su estilo de forma significativa para intentar representar la conmoción que para ella supuso esta experiencia:

Tener hijos tuvo el más profundo de los impactos en el modo en el que hago arte y en que veo el mundo. Crear carne en mi cuerpo y el carácter animal de dar a luz afectó mi visión de la naturaleza. Las realidades simultáneas que he estado tratando de generar en mi trabajo los últimos años, la estratificación y superposición de capas, vinieron a través de los dibujos que hice tras tener mis hijos. Me abrieron una nueva manera de crear espacio y movimiento. Lo que más disfruto de mis niños es su libertad. Mueven sus cuerpos sin temor ni criterio, y ese es un precioso momento en la vida. (Man & Saville, 2018, p. 30)

A partir de este momento, como vimos en un apartado anterior, adopta un estilo menos matérico, con mayor predominio del dibujo. Muchas de sus obras de esta época son dibujos realizados sobre tela de algodón crudo, terminados a veces con unos toques de pintura. Mientras en su producción anterior construye con la mancha, y casi nunca utiliza líneas para definir la figura (aunque sí a veces para escribir o trazar sobre la superficie), en las obras de los últimos años predomina la línea. Juega con la indefinición, con la superposición de distintos momentos en un mismo dibujo:

Seguía reflexionando sobre la formación de carne y miembros dentro de mi cuerpo, sobre la regeneración... Mis dibujos múltiples —uno sobre otro— son una manera de comunicar esos sentimientos. Literalmente estás reproduciéndote a ti misma cuando estás embarazada, como las líneas se reproducen a sí mismas. (Citado en Stevens et al., 2018, p. 21)

Al utilizar múltiples líneas que muestran el proceso de creación de la obra, Saville se inspiró, como ya vimos, en dibujos de Matisse y Picasso en los que se muestran los pasos y correcciones seguidos por ambos artistas previos a la solución final, que no se

han borrado del todo. Esto también ocurre en bocetos de Leonardo da Vinci, autor al que hace referencia de forma explícita en su *Dibujo reproductivo IV* (2010).



Fig. 120. Izquierda: Leonardo Da Vinci. *Virgen y el niño con Santa Ana y Juan Bautista* (Cartón de Burlington House). C. 1499-1500. Cartón preparatorio. Tiza negra, albayalde y difumino sobre papel. 141,5 x 104 cm. Obtenido de Wikimedia commons, colección de la National Gallery de Londres, disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Leonardo_da_Vinci_-_Virgin_and_Child_with_Ss_Anne_and_John_the_Baptist.jpg
Derecha: Jenny Saville, *Reproduction drawing IV* (basado en Leonardo). 2010. Carboncillo sobre papel. 194 x 145 cm. Escaneado de Stevens, M., Calvocoressi, R., Mann, S., & Mahony, L. (2018). *Jenny Saville*. New York: Rizzoli

Sin embargo, el movimiento y la expresión de los niños en sus *Reproduction Drawings* y en pinturas como *The Mothers* (2011) se aleja de la calma clásica de sus referentes renacentistas, e incluso de la placidez y dulzura con que se representan los niños en otras pinturas contemporáneas con el mismo tema, como en las dos versiones de *S. mit kind* (*S. con niño*) (1995) de Gerhard Richter. Los niños, en la pintura de Saville, parecen estar a punto de escapar de los brazos de su madre y oscilan entre varios estados de ánimo que se muestran simultáneamente, gracias a la superposición de momentos temporales: en *The Mothers*, el bebé aparece dormido, mirando al espectador y arqueando el cuerpo, a punto de llorar, todo ello con un estilo que oscila entre la línea del dibujo y la pintura más empastada del primer término, contribuyendo estos recursos a crear profundidad espacial, además de movimiento. El rostro de la

madre corresponde a la propia Jenny Saville, que se autorretrata desnuda y embarazada, sosteniendo a un niño. A diferencia de lo que ocurría en las pinturas de la primera época de Saville, como *Propped*, la figura no está distorsionada, sino que se aproxima a un tipo de belleza clásico, salvo por los signos del embarazo, el vientre y pechos hinchados, que se muestran, pero no se exageran.



Fig. 121. Izquierda, Jenny Saville. *The Mothers*. 2011. Óleo sobre lienzo, 106 x 86 cm. Escaneado de Stevens, M., Calvocoressi, R., Mann, S., & Mahony, L. (2018). *Jenny Saville*. New York: Rizzoli. Derecha, Gerhard Richter. *S. mit kind*. 1995. Óleo sobre lienzo, 62 x 72 cm. Obtenido de <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/mother-and-child-15/s-with-child-8133>

Este tipo de desnudo maternal cuenta como precedente la obra de Paula Modersohn Becker, que se autorretrata embarazada y desnuda en su *Autorretrato en el sexto aniversario de boda* (1906), innovador en su época pues, hasta ese momento, era raro que las mujeres se representaran desnudas y embarazadas, ya que, dado el ideal de maternidad descorporeizada y virginal heredado de la tradición cristiana, las mujeres podían ser representadas como objetos de deseo (o dotadas de deseos) o como madres, pero no las dos cosas al mismo tiempo (Betterton, 1996). Después, este tema ha sido tratado por otros artistas tanto hombres como mujeres, como Alice Neel, Lucian Freud, Philippe Pasqua o, como veremos, Marlene Dumas, lo que no evita que, casi un siglo después de la pintura de Modersohn-Becker, conservara parte de su carga provocadora, como se pudo comprobar en la portada de *Vanity Fair* de 1991 en la que aparecía Demi

Moore desnuda y embarazada, fotografiada por Annie Leibovitz. Tras ella, este tipo de imágenes se han popularizado, se ha llegado a aceptar este tipo de belleza, y hoy en día no es raro que las futuras madres quieran registrar fotográficamente los cambios que el embarazo provoca en sus cuerpos.

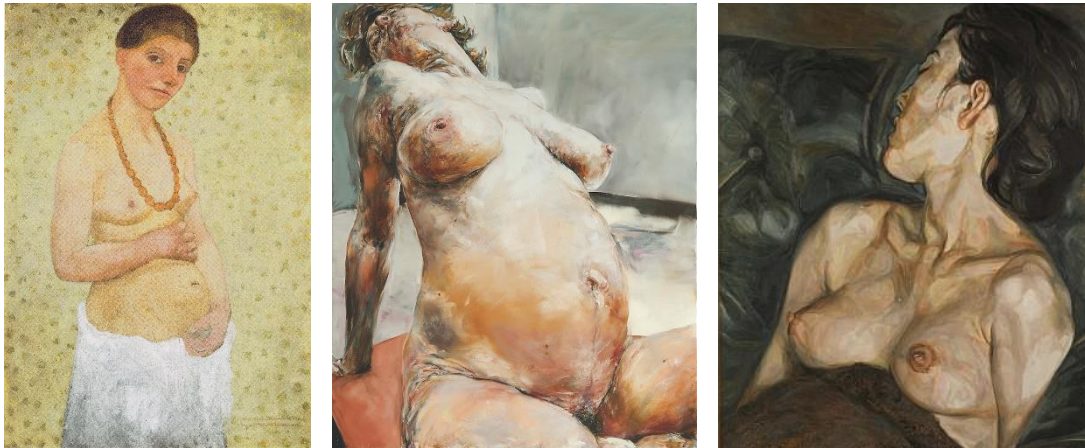


Fig. 122. Izquierda, Paula Modersohn-Becker. *Autorretrato en el sexto aniversario de boda*. 1906. Óleo sobre cartón, 101.8 x 70.2 cm. Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/Autorretrato_en_el_sexto_aniversario_de_boda
 Centro, Philippe Pasqua. *Isabelle*. 2003. Óleo sobre tela, 250 x 200 cm. Obtenido de <https://www.pasquaphilippe.com/en/les-oeuvres/peintures-2-3/#1540918013469-14b8be54-0408>
 A la derecha, Lucian Freud. *Pregnant girl*. 1960-1961. Óleo sobre lienzo. 91.4 x 71.4 cm. Obtenido de <https://artmarketmag.com/pregnant-girl-by-lucian-freud/>

Junto con la maternidad, Jenny Saville también introduce otro tema ausente hasta ese momento en su producción y que tiene que ver con ese concepto de fusión de cuerpos, el sexo. Como vimos en el capítulo anterior, representa parejas entrelazadas, muchas veces difíciles de distinguir, hasta tal punto que se confunden los miembros y los sexos. Los modelos que usa se pueden asimilar a un estereotipo de belleza convencional en muchos casos. Ella misma, relacionando estas obras con las pinturas de sus inicios, afirma: “creo que he aceptado que hacer cosas que son bellas es interesante, mientras que antes no estaba en absoluto interesada en la belleza. Era anti-belleza, se podría decir. Me gusta que algo se revele lentamente, sin necesidad de gritar” (citado en Saner, 2016). Esto también estuvo motivado, según la artista, por la experiencia de la maternidad: “encuentro tan bello observarlos que he aceptado ese tipo de belleza en mi vida” (ibid.).

Su modo de componer también cambia. Mientras que anteriormente sus figuras ocupaban prácticamente todo el espacio disponible de la superficie pictórica, ahora añade fondos, en ocasiones incluso de paisaje, que dan la sensación de que las figuras están ante un escenario. Aunque experimenta con la abstracción, sus composiciones son más clásicas. Recurre a esquemas renacentistas, como las composiciones triangulares que utilizara Leonardo en sus interpretaciones de la Virgen con el niño y Miguel Ángel en sus piedades, y composiciones simétricas. También hace múltiples referencias a la antigua Grecia y a las estatuillas de fertilidad del mundo antiguo. Su interés por el arte de estas épocas también está relacionado con la experiencia de la maternidad:

Después de tener a mis hijos, quise encontrar una forma de arte que transmitiese la misma sensación de crudeza que el parto. Viví en Sicilia mucho tiempo. Estar en Palermo me conectó con ella y con los mitos del mundo griego antiguo, con los dioses y el poder de la fertilidad. Todo eso impregnó profundamente mi trabajo en ese momento, y ahora es una gran fuerza impulsora presente en mi obra, en particular en los dibujos. Estoy mucho más interesada en lo que la fuerza vital tiene de ansia creativa, o en cómo hacer algo, destruirlo y resucitarlo. A través de ese ciclo, que es esencialmente un ciclo de la naturaleza, se accede a una verdad superior o a un área de tu trabajo más interesante. Yo solo lo he conseguido fijándome en el arte antiguo. (Saville & Cué, 2016)

Estas composiciones se superponen con elementos tomados de la cultura visual contemporánea, como grafitis superpuestos e imágenes de prensa.

En su pintura *Isis* (2011) se aprecia este intento de superponer distintos momentos temporales de un modo distinto y probablemente menos logrado. Con una técnica más convencional, sin la expresividad de la pincelada de trabajos precedentes, representa de forma realista una mujer embarazada sobre la que se han proyectado textos escritos en un lenguaje antiguo. De esta forma, convierte la modelo en una representación de la diosa egipcia de la fecundidad.

Si comparamos obras como *The Mothers* o *Isis* con pinturas previas de Jenny Saville, en las que se mostraban víctimas de accidentes, cuerpos no normativos, o retratos de personas que acababan de someterse a cirugía, podemos darnos cuenta que su pintura ha evolucionado hacia motivos menos agresivos visualmente. Sin embargo, en los primeros años tras el nacimiento de sus hijos alterna temas amables como los de sus *Reproduction Drawings* (2009-2012), o las parejas entrelazadas de su exposición *Erota*, con obras violentas como *Witness —Testigo* (2009), que representa una víctima de disparo de bala con un agujero sangrante en vez de boca, o varias versiones de *Stare —Mirada* (2006-2011), retrato de una niña con un problema de piel, de un tipo de belleza alejada de los cánones tradicionales. Por tanto, si bien la maternidad supuso un punto de inflexión en su carrera, no se puede afirmar con rotundidad que ser madre haya supuesto un cambio radical hacia temáticas más acordes al rol tradicionalmente considerado como femenino, sino, más bien, de una apertura gradual hacia temáticas nuevas, motivadas por una experiencia personal a la que trata de dar expresión plástica.



Fig. 123. Jenny Saville. *Isis*. 2011. Óleo sobre lienzo, 251x 287 cm. Escaneado de Stevens, M., Calvocoressi, R., Mann, S., & Mahony, L. (2018). *Jenny Saville*. New York: Rizzoli

3.3.3. La maternidad en la obra de Marlene Dumas

Crear una obra de arte (hacer una imagen de) y dar a luz (a otro ser humano) no tienen esencialmente nada que ver entre sí. Aunque esto no es razón para dejar de amar metáforas o evitar lo no relacionado. Pero la poesía que resulta de mezclar diferentes clases de lenguaje desaparece en un pensamiento descuidado cuando imaginamos que estas diferencias pueden resolverse armoniosamente; o peor aún, cuando olvidamos que estas realidades que estamos mezclando muestran una hermosa y muchas veces cruel indiferencia la una hacia la otra. (Dumas, 2014)

Marlene Dumas dio a luz a su única hija, Helena, en 1989. Al respecto de esta experiencia, escribe: “ya no soy uno de los chicos” (Dumas, 2014, p. 66). La pintora tuvo a su hija cuando ya tenía una carrera consolidada, por lo que no tuvo problemas para compaginar la maternidad con su vida profesional, llegando a convertirse pocos años más tarde, en 2005, en la pintora viva más cotizada (puesto que, como vimos, desde el 2015 ostenta Jenny Saville y que mantiene en el momento en que se escriben estas líneas). Sin embargo, como ella misma reconoce, todo esto tal vez no lo habría conseguido en el caso de ser madre más joven, o con más hijos: “sin el descubrimiento de la píldora, probablemente ni siquiera sería artista hoy” (Dumas, 2014, p. 72).

Como en el caso de Jenny Saville, el tema central de la producción de Marlene Dumas es la figura humana, en todas sus variantes de edad, etnia y sexo, por lo que no resulta sorprendente que aborde también el tema de la maternidad, lo que realiza principalmente en torno a la fecha del nacimiento de su hija, a finales de los ochenta y principios de los noventa, con una serie de pinturas cuya temática son los bebés. Entre ellos, *Die Baba (el Bebé)*, 1985, que representa un niño pequeño de mirada desafiante pintado con tonos fríos y retratado en una escala muy superior a la real, recurso que utiliza reiteradamente en sus retratos de esta época y que, en este caso, consigue crear un efecto inquietante, alejado de la ternura y sentimentalidad que se suele atribuir a los

retratos de niños. La imagen de referencia fue una fotografía de su propio hermano de pequeño. También de esta época son la serie litográfica *Fear of Babies* (1986), derivados en parte de la obra fotolitográfica de Dick Jewell *Cosmo-Babies* (1978), o las pinturas *Before Birth* (1989) y *After Life* (1989), que representan, respectivamente, un feto y un bebé tal y como aparece inmediatamente después del nacimiento, como un ser extraño arrugado, lo que acerca ambos extremos de la vida, nacimiento y vejez.

Estas aproximaciones al tema culminan en la serie *The First People (I-VI)* —*Las primeras personas*, de 1991, una serie de cuatro obras que representan a bebés recién nacidos de un modo bastante alejado, aún más que en el caso de Saville, de las representaciones idealizadas de niños pequeños en el arte clásico, en las que la expresión se dulcifica y las proporciones se armonizan para acercarlas a los de los adultos. Los bebés de Marlene Dumas tienen rostros fuertemente expresivos, de mirada sorprendida y curiosa, que se dirige al espectador, los vientres hinchados, y extienden sus desproporcionadas extremidades en los gestos torpes de los recién nacidos. Constituirían, en cuanto a expresión y proporciones, una visión bastante realista de un recién nacido si no fuera por la escala: cada lienzo mide 180 x 90 cm, lo que los puede hacer parecer criaturas amenazadoras y monstruosas. Además, parecen flotar, pues, aunque se han representado como si estuviesen tumbados, se han dispuesto en vertical, sobre un fondo plano, sin referencias espaciales ni sombras. Los colores y la falta de modelado tonal, sólo sugerido, contribuyen a esa sensación de irrealidad.



Fig. 124. Marlene Dumas. *The First People*. 1990. Óleo sobre lienzo, 180 x 90 cm. Fotografía de Peter Cox, obtenida de <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/marlene-dumas-image-burden/introduction>

Según la crítica de arte Ariella Budick, la enormidad de la escala de los bebés en *The First People* se corresponde con el espacio que colonizan en la mente de la madre (Budick, 2008), aunque este recurso ya había sido utilizado por Marlene Dumas en otras pinturas en que representa adultos, como por ejemplo, en los retratos de su exposición *Los ojos de las criaturas de la noche*, con el propósito de alejar la imagen pictórica del referente real.

Otra de las obras en que representa bebés es *Warhol's Child* (*El hijo de Warhol*, 1989-91), que ejecuta en varios años. En este caso, el bebé, desproporcionado, muestra un cuerpo bastante más grande del que le correspondería en relación al tamaño de la cabeza, con proporciones casi adultas que están en contradicción con la anatomía y los rasgos, pertenecientes a un bebé de corta edad, por lo que su presencia resulta aún más perturbadora.

Pregnant Image (1989-91) representa una mujer embarazada, de rodillas y desnuda salvo por una camisa abierta por delante, que no oculta su vientre, pecho y pubis. Esta imagen fue ejecutada a lo largo de varios años, pero a pesar de ello, el aspecto no es muy elaborado, sino que el motivo, como es habitual en su pintura, aparece poco definido y con escasos detalles. La figura está compuesta a partir de fotografías de distintas mujeres y la cabeza, más oscura, no parece corresponder al mismo cuerpo. Como vimos previamente, esta pintura continúa la tradición iniciada con el autorretrato de Paula Modersohn Becker. Sin embargo, la obra de Dumas no es un retrato, sino que, al estar compuesta de partes de distintas procedencias, no parece representar a nadie en concreto. Es significativo que no titule a la obra como “mujer embarazada”, sino “imagen embarazada”, pues su obra constituye en general una reflexión sobre las imágenes y su poder para construir significado.



Fig. 125. Marlene Dumas. *Pregnant Image*. 1988-90. Óleo sobre lienzo, 180 x 90 cm. Obtenida de Boogerd, D. van den., Bloom, B., & Casadio, M. (2009). *Marlene Dumas*. Londres, Nueva York: Phaidon Press.

En las dos versiones, de pequeño tamaño, de *Moeder & Baba*, realizadas en 1989 (año del nacimiento de su hija), aborda la relación entre la madre y el bebé. En ambas, la madre aparece con las piernas abiertas en una postura que recuerda el parto, y sujeta al niño entre sus brazos, como si lo acabara de dar a luz. En una de ellas, está tumbada y claramente desnuda, en la otra, sentada y tal vez con ropa, pero la imagen no está lo suficientemente definida para saberlo con seguridad, pues está parcialmente oculta por el niño y las sombras. Esta última se puede relacionar con las representaciones de Madonna con niño, pero el tono general de la imagen transmite una sensación inquietante, alejada de la calma clásica. Los dibujos *A Little Devil— Un pequeño demonio* (1989) y *The Binding Factor— El factor de unión* (1990) corresponden al momento inmediatamente posterior al parto, con el bebé entre las piernas de la madre. En *The Binding Factor* el bebé aún está unido al cuerpo de la madre por el cordón umbilical.



Fig. 126. Marlene Dumas. Izquierda, *The Binding Factor*. 1990. 31.8 x 23.8 cm. Acuarela, tinta sobre papel. Obtenido de <http://www.cbwcollection.com/about-artwork.php?id=95>
 Derecha, *Moeder & Baba*. 1989. Gouache sobre papel, 38.4 x 31.5 cm. Obtenido de Winzen, M. (2005). *Marlene Dumas. Female* (Mathias Winzen, ed.). Colonia: Snoek.

La relación con su propia hija es motivo recurrente en la obra de Dumas. En la serie *Underground* —*Subterráneo* (1994-95) deja que su hija termine varios retratos realizados en tinta por ella, añadiendo color y purpurina. También la representa en varios momentos de su vida. Utilizar a los propios hijos como modelos no es privativo de las artistas mujeres, es natural que los artistas figurativos se inspiren en su entorno más inmediato, los incontables retratos de los hijos de Pablo Picasso son un ejemplo de ello, o más recientemente, los retratos de sus hijos de Lucian Freud (*Baby on a green sofa*, 1961), Philippe Pasqua (*Orso*, 2020) y Gerhard Richter (*Betty*, 1988 y *Betty*, 1977). En el caso de Marlene Dumas, probablemente el retrato de su hija Helena más interesante es *The Painter* —*La pintora* (1994), pues con él consigue en cierta manera eliminar los límites entre artista y modelo. No sólo es un retrato de Helena, sino que constituye, al mismo tiempo, un autorretrato de la propia Dumas, que se autodefine como pintora a través de la figura de su hija, tomando como modelo una fotografía polaroid de la niña, desnuda, en la que mira de forma desafiante a la cámara tras haber estado jugando con pintura, con una mano pintada de rojo hasta más arriba de la muñeca y la otra de azul.

La imagen, sin haber sido premeditada, sino resultado del juego de la niña, estaba cargada de simbolismo. Helena incluso había pintado una cruz azul en su vientre, que Marlene Dumas inicialmente incluyó en la pintura, para después borrarla cuando aún estaba fresca (el cuadro se pintó en poco más de una noche), de ahí el color azul del vientre. En lugar de pintar encima, Dumas conserva ese tono, que contribuye al efecto misterioso de la imagen, integrando el error como parte del proceso pictórico. Como es habitual en la obra de Dumas, la imagen de la niña está sobredimensionada. Según la artista, en esta pintura, como en muchas otras, se inspira en parte en el arte tradicional africano y de Sudamérica en los que:

Tienes esas esculturas de bebés que parecen mucho más agresivos que sus equivalentes occidentales, donde todos los bebés son bonitos (...). Es una niña blanca, si piensas racialmente, pero como figura tiene algo del sentimiento de expresión de esas estatuas y esculturas (...). Si hubiese sido demasiado dulce, creo que no habría sido interesante, pero tampoco es un monstruo (Dumas, 2015, p. 171).



Fig. 127. Marlene Dumas. *The painter*. 1994. Óleo sobre lienzo, 200 x 99 cm. Escaneado de Dumas, M. (2015). *The image as burden* (L. Coelewijn, H. Sainsbury, & T. Vischer, eds.). Londres: Tate Publishing.

En una lectura derivada de Lacan, el que Marlene Dumas utilice una imagen de su propia hija para definirse como pintora, podría corresponder a la identificación primaria entre madre e hijo/a, previa a la etapa del espejo, al descubrimiento de la propia identidad del niño o la niña. Pero, dejando las interpretaciones psicoanalíticas de lado, no es infrecuente que un artista se exprese o defina a través de sus temas, lo que se da en mayor medida cuando la implicación emocional con ellos es más intensa, a lo que Marlene Dumas se refiere, citando a John Berger (Berger, 1980), como “la mirada del amante”.

A diferencia de lo que sucedía con Jenny Saville, la maternidad no parece afectar a su técnica pictórica, salvo en la serie que realiza en colaboración con su hija, *Underground*, que no tiene continuidad. Es verdad que en sus obras de finales de los ochenta y principios de los noventa muestra una técnica de apariencia más rápida, con menos detalles y menos colorista que en las piezas de mediados de los ochenta, pero esta depuración y simplificación de su estilo se produce de un modo gradual y no parece ser consecuencia directa de esta experiencia personal, sino, más bien, de la práctica con técnicas más rápidas y gestuales, como la acuarela y la tinta, cuyos rasgos estilísticos lleva a la pintura al óleo. La maternidad constituye uno más entre sus temas y no rehúye temas tradicionalmente considerados, a diferencia de los bebés, como menos femeninos, como son el sexo, que aborda de forma muy explícita, la violencia o la muerte.

3.3.4. Desmitificando la maternidad

La manera en que la maternidad afecta a la producción artística difiere en ambos casos: hemos visto cómo en el caso de Jenny Saville tiene un impacto profundo, que se manifiesta no sólo en su temática sino también en su estilo, lo cual no es de extrañar en una artista obsesionada con el cuerpo y sus procesos. En cambio, en el caso de Marlene Dumas, la experiencia de la maternidad sólo se refleja en la elección de temas en una época determinada. Ambas artistas pretenden redefinir el tema desde su experiencia personal, intentando despojar la temática del sentimentalismo con que se ha tratado en muchas ocasiones. Desmitifican la infancia, el embarazo y la relación entre madre e hijo, mostrando las tensiones y el aspecto corporal, material de la maternidad, con dos enfoques diferenciados.

La pintura de Marlene Dumas elige mostrar el aspecto más perturbador de los recién nacidos, y de la relación entre madre e hijo/a, a través de recursos como sobredimensionar la imagen, la indefinición de las formas, la gestualidad del trazo y la utilización de colores alejados de la realidad. A la visión idealizada de los bebés y la maternidad en los medios y en la historia del arte, Dumas contrapone esta dimensión inquietante y cercana a lo monstruoso inspirada en el arte tradicional africano y de Sudamérica. Las pinturas de Dumas, en general, constituyen más una reflexión sobre cómo la maternidad es representada a través de imágenes, que sobre su propia experiencia personal, siendo la excepción aquellas pinturas, como *The Painter* (1994), en que aparece su propia hija, con un carácter más personal.

Jenny Saville, en cambio, intenta reflejar el sentimiento, que ella define como visceral, de gestar y dar a luz, y el movimiento, la naturaleza casi animal que ella percibe en sus hijos, a través del recurso técnico de la superposición de cuerpos, formas y momentos temporales en una misma imagen.

Como hemos visto, antes que ellas otras artistas han mostrado preocupaciones similares: las fotografías Rineke Dijkstra y Ana Álvarez-Errecalde, entre otras, buscan

romper el tabú cultural que rodea los aspectos más corporales del parto y atacan ciertos mitos culturales en torno al rol de la madre, presentándola como agente activo en un acto casi heroico. Sin embargo, a través de la pretendida objetividad de la fotografía (en el caso de Álvarez-Errecalde esto se ejemplifica en su decisión de no utilizar ningún tipo de manipulación de la imagen) puede resultar más complicado representar el impacto emocional del parto tal y cómo es vivido por la madre, es decir, la realidad subjetiva de la experiencia. En cambio, artistas como Louise Bourgeois, Mary Kelly, o Susan Hiller, entre otras, se centran en los aspectos psicológicos de la experiencia de ser madres, o, en el caso de la artista Tracey Emin, de no serlo. Pero este otro tipo de obras, más conceptuales, nos dicen poco de lo que pasa realmente con el cuerpo de una mujer durante el embarazo, parto y crianza de los hijos. Las pinturas de Jessica Clements y los dibujos de Diana Quinby constituyen un intento de encontrar el difícil compromiso entre ambos aspectos, pero en ambos casos el uso de una técnica naturalista hace que desaprovechen los recursos expresivos del medio escogido, pintura y dibujo respectivamente, y no profundizan en la experiencia vivida. Las obras de Marlene Dumas y Jenny Saville, con un estilo gestual y expresivo, pero que no renuncia a representar cuerpos reconocibles como tales, constituyen en cierto modo un punto intermedio entre subjetividad y realismo.

La maternidad no parece haber acarreado consecuencias negativas en las carreras de las artistas tomadas como casos de estudio, Jenny Saville y Marlene Dumas, posiblemente porque se produjo cuando ya contaban con una trayectoria artística consolidada. Por tanto, si bien para muchas mujeres el hecho de tener hijos sigue suponiendo un obstáculo en sus carreras profesionales, la creación artística y la maternidad no son necesariamente incompatibles dadas las condiciones adecuadas, como demuestran los casos estudiados.

También existen pintores varones contemporáneos que, tras ser padres, han querido recoger algo de la experiencia en su pintura, retratando a sus parejas embarazadas y sus hijos, o, que, como Philippe Pasqua, han representado de forma

explícita el parto. Lo que diferencia las obras de las artistas estudiadas de la de sus contemporáneos varones es un mayor énfasis en la dimensión psicológica y física de la experiencia de tener hijos, ya que el papel de los hombres en la concepción es más limitado. Sólo las mujeres pueden (o no) experimentar el hecho de estar embarazadas, dar a luz, abortar o dar el pecho, con los cambios físicos y hormonales que conllevan. No es lo mismo asistir como espectador a un parto que experimentarlo en primera persona. Así que, en esta temática en concreto, sí que podemos encontrar una diferencia entre el arte de hombres y mujeres, pero procedente de las experiencias vitales de aquellas mujeres que eligen ser madres, no de una predisposición innata e inamovible. También es distinta la forma en que se interpreta el arte de unos y otras. Aunque autores como Philippe Pasque, Lucian Freud e incluso Picasso han pintado a sus hijos y otros niños, ello no se suele relacionar, cuando se escribe sobre ellos, con ningún tipo de instinto paternal ligado a su condición biológica de varones que los incline de forma irremediable hacia ciertos temas, al contrario de lo que ocurre frecuentemente con las artistas mujeres.

3.4. La decadencia del cuerpo, enfermedad y muerte en la pintura contemporánea. Jenny Saville y Marlene Dumas

3.4.1. *Abyección y Thanatos en el arte*

La decadencia del cuerpo, la enfermedad y la muerte, partes inevitables del ciclo de la vida, han sido temas recurrentes en la historia del arte. En ocasiones, como sucedía en el arte renacentista o barroco, su representación estaba motivada por la necesidad de narrar una historia y recordar la inevitabilidad de la muerte con fines religiosos. Pero, una vez que la obra de arte se desvincula de esta función narrativa y religiosa, ¿qué lleva a los/as artistas a representar una temática tan alejada del goce estético convencional? La contemplación de cuerpos abandonando la vida o ya sin ella puede provocar miedo, asco, dolor, compasión, fuerte rechazo, o incluso, en el otro extremo, interés morboso y goce sádico, sentimientos a los que se han dirigido multitud de artistas (Goya, Bacon, Rembrandt, Warhol, Joel-Peter Witkin, Demian Hirst, Andrés Serrano, Marlene Dumas o Jenny Saville) para conseguir una sacudida emocional en el espectador, distinta a la que se puede conseguir con otros medios, como la belleza, pero no menos intensa. Otras veces, la obra de arte consigue disminuir esa carga emocional traumática a través de la estetización del tema, se convierte la muerte en un objeto de contemplación que ya no causa miedo ni dolor, como sucede en las representaciones prerrafaelitas de bellas mujeres muertas. En esta línea, el crítico de arte Hal Foster considera que las repeticiones de Warhol, en sus obras más duras, como sus sillas eléctricas y sus serigrafías sobre accidentes de tráfico, sirven para tamizar lo real entendido como traumático (Foster, 2001b). También puede existir la motivación de registrar un hecho histórico, como en el caso de las fotografías de guerra de Robert Capa, o de denunciar una situación, como sucede en *Los desastres de la guerra* (1810-1815) de Goya.

En un apartado anterior ya nos referimos a la teoría de la abyección de la filósofa Julia Kristeva en *Poderes del horror* (Kristeva, 1982). Lo abyecto para Kristeva, como

vimos, está relacionado con el cuerpo femenino y especialmente con el cuerpo maternal, reprimido en el orden patriarcal, pues para ella, el sentimiento visceral de repulsión que sentimos ante la sangre, las heridas, las heces, está relacionado con ese primer rechazo del cuerpo materno que se da cuando el sujeto, según la teoría psicoanalítica de Lacan, en la que se apoya Kristeva, adquiere consciencia de sí mismo como distinto de la madre, y entra el reino del logos, de la ley paterna. El cuerpo enfermo es abyecto, las heridas, contusiones, mutilación, infecciones, amenazan la integridad del sujeto, y en última instancia, cuando ya no es capaz de mantenerla, se convierte en cadáver, que, según Kristeva, es el máximo exponente de la abyección, el lugar en que el individuo deja de existir como tal y pierde sus fronteras frente a lo que no es él, se convierte en una cosa más en el mundo.

Sin maquillaje ni máscaras, el deshecho, como el cadáver, me muestran lo que permanentemente descarto para vivir. Estos fluidos, esta impureza, esta mierda son lo que la vida sobrelleva, duramente y con dificultad, por parte de la muerte. Ahí estoy en el límite de mi condición como ser vivo. Mi cuerpo se separa a sí mismo, al estar vivo, de esa frontera. Tales desechos se arrojan para que yo pueda vivir, hasta que, de pérdida en pérdida, nada quede en mí y mi cuerpo entero caiga más allá del límite — *cadere* (caer), cadáver. (Kristeva, 1982, p. 3)

El cadáver se percibe, pues, como amenazador, como abyecto, según Kristeva, porque nos reconocemos en él, identificando aquello que constantemente rechazamos para mantener nuestra identidad como seres vivos, y somos conscientes de que en cualquier momento esas fronteras que limitan nuestro cuerpo pueden desaparecer y convertirnos en abyectos, en cadáver. Es decir, reconocemos nuestra propia mortalidad. Pero el horror, el miedo a convertirse en aquello que se contempla, la abyección como fuerte sentimiento visceral de rechazo, no es la única postura posible frente a la contemplación de un cadáver, como bien saben quiénes han perdido a alguien querido. En ocasiones es mucho más fuerte el sentimiento de dolor, de pérdida, la necesidad de proteger a quien ya no se puede proteger por sí mismo. Griselda Pollock, crítica de arte

muy influida por el psicoanálisis, ha descrito la posibilidad de una mirada más empática hacia los ya no vivos llamándola *matricial*, término que toma de la psicoanalista y teórica feminista Bracha Ettinger, por oposición a lo que llama mirada *fállica*, en la que la única respuesta frente a la contemplación de la muerte es el horror y el miedo (Pollock, 2017).

No obstante, representar la muerte por medios pictóricos es problemático. En la fotografía, la presencia de la muerte está implícita. Según Roland Barthes, existe un *punctum* en toda fotografía, un *punzamiento*, que es el Tiempo, pues todo lo que ha sido fotografiado ha de morir:

La fotografía es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella. (Barthes, 2004, p. 126)

También Susan Sontag se refiere en su libro *Ante el dolor de los demás* a esa afinidad de la fotografía con la muerte:

Desde que las cámaras se inventaran en 1839, la fotografía ha acompañado a la muerte. Debido a que una imagen producida con una cámara es, literalmente, un rastro de algo que se presenta ante la lente, las fotografías eran superiores a toda pintura como recuerdo del pasado desaparecido y de los queridos difuntos. (Sontag, 2003, p. 38)

En las pinturas, en cambio, el motivo puede ser inventado, interpretado o evocado. Incluso en las pinturas muy naturalistas con un referente real hay cierto grado de interpretación, interviene siempre la mano del artista. Aunque estemos contemplando la imagen de un cadáver, y por más que el artista también haya de morir o ya no esté entre los vivos, también estamos asistiendo al registro del acto de pintar, siempre hay una mediación, no mecánica como en el caso de la cámara, entre el tema y el resultado final, lo que provoca cierta impresión de vida en la expresión, aunque no en el tema.

Así pues, ¿es posible ese *punctum* en la pintura, es este medio capaz de transmitir la intensidad emocional de un acontecimiento traumático, o simplemente logra una estetización del sufrimiento para hacerlo soportable? A lo largo de este capítulo analizaremos una serie de ejemplos extraídos de la obra de Jenny Saville y Marlene Dumas para tratar de dar respuesta a esta cuestión. En la obra de Marlene Dumas nos ocuparemos de sus representaciones de cadáveres o personas yacentes. En el caso de Jenny Saville, consideramos que sus representaciones más violentas tienen su origen en su primer interés por el comportamiento del cuerpo en sus pinturas sobre cirugía estética, y se relacionan también con pinturas que representan a personas con algún tipo de enfermedad, así que hemos preferido trazar el recorrido más amplio que relaciona unas con otras, terminando en las pinturas de su exposición Elpis, muy distintas, pero cuyo contexto fue la pandemia por Covid-19.

3.4.2. Cuerpos sin vida en la obra de Marlene Dumas

Marlene Dumas escribió, reflexionando sobre sus motivaciones durante sus años de formación:

Es bien conocido que el uso de temas dramáticos y sentimentales puede ser un medio barato de atraer la atención. Y siendo yo misma una artista sensitiva, tenía especial interés en no ser barata. Las mujeres en particular tienen que prestar atención a no ser baratas. Los efectos pueden desvanecerse fácilmente. (Dumas, 2014, p. 43)

Ciertamente, la pintura de Dumas evita el sentimentalismo, lo que podemos observar tanto en sus representaciones de madres con niños y de parejas haciendo el amor, como en las de cadáveres. Pero la autora ha mostrado especial habilidad en escoger temas que, como hemos podido comprobar, captan rápidamente la atención del espectador, como el sexo, la violencia y el que nos ocupa, la enfermedad y la muerte.

En *The White Disease* (1985) representa una persona con una enfermedad de piel. En este caso se basa en la fotografía médica de un hombre con un problema de

pigmentación, probablemente albinismo, aunque la indefinición de la imagen no permite precisarlo (Gordon, 2018). Marlene Dumas no se preocupa en representar las particularidades de la piel y la pintura remite, más que a la carne, a otra imagen, la fotografía de la que parte. El título, que constituye una inversión de la expresión racista “el problema negro”, determina el modo en que se percibe la imagen, como un comentario sobre la arbitrariedad de las clasificaciones basadas en el color (Gordon, 2018) y presentando el racismo como una enfermedad (Bedford, 2008). La problemática racial, como vimos, es recurrente la obra de Dumas debido a su origen sudafricano y al hecho de haber vivido el apartheid como parte de la minoría blanca privilegiada. Esta pintura no trata pues de explorar formas de belleza no normativas, sino que utiliza una afección médica para señalar un problema social, aunque de una forma ambigua y abierta a otras interpretaciones. Otra pintura que trata sobre la arbitrariedad de las clasificaciones raciales es *Albino* (1986), que representa a una persona de origen africano con un problema de pigmentación en la piel, es decir, un “negro blanco”.

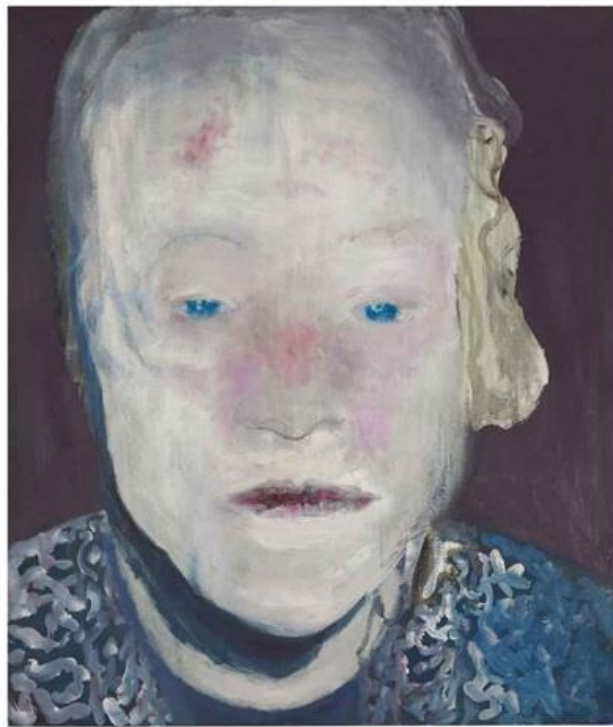


Fig. 128. Dumas, Marlene. *The white disease*. 1985. Óleo sobre lienzo, 130.5 x 110.5 cm. Obtenido de <http://www.artnet.com/artists/marlene-dumas/the-white-disease-4XMOmrsvSqbXMLZV8cZDdg2>

Si la enfermedad aparece sólo de forma ocasional y alegórica en la obra de Marlene Dumas, la muerte es un motivo recurrente. A veces es sólo sugerida, sin que esté claro si la figura está muerta o descansando, como sucedía en *Waiting (for meaning)* — *Esperando (su significado)* (1988) o en *Losing (her meaning)* — *Perdiendo su significado* (1988), obras que aluden a la muerte como final de todo significado, a las que ya nos referimos en el capítulo dedicado al erotismo, porque, como vimos, en la obra de Dumas sexo y muerte muchas veces aparecen juntos. Con una temática parecida a *Losing (her meaning)*, pero con la figura femenina flotando boca arriba, su obra *Red Moon (Luna Roja, 2007)* muestra una composición similar, aunque nocturna, a la de la ahogada *Ofelia* (1851-52), de John Everett Millais. Otra de las pinturas que presentan esa ambigüedad, sin mostrar claramente si la figura está muerta o duerme, es *Snow White and the Broken Arm (Blancanieves y el brazo roto, 1988)*. En el mito en el que se basa, la historia de Blancanieves, la protagonista está aparentemente muerta, aunque revive con el beso del príncipe. En la pintura, el aspecto no es tan trágico como misterioso. La horizontalidad de la composición podría estar inspirada en la del *Cuerpo de Cristo Muerto en la tumba* (h. 1520-1522) de Hans Holbein el Joven, obra que, como vimos obsesionaba a Marlene Dumas, y que reinterpreta en varias ocasiones.



Fig. 129. Marlene Dumas. *Snow White and The Broken Arm*. 1988. Óleo sobre lienzo, 140 x 130 cm. Obtenido de https://www.flickr.com/photos/de_buurman/5355457260/sizes//.

También en el caso de *The Image as Burden —La imagen como carga* (1993) toma la composición de una obra clásica, en este caso, la *Piedad* de Miguel Ángel, aunque invirtiendo los términos: aquí es el hombre el que carga con el cuerpo de una mujer inerte. En realidad, la imagen está tomada de un fotograma de la película de 1936 *Camille* (en España, *La dama de las camelias*), de George Cukor, en que Robert Taylor carga con el cuerpo inconsciente de Greta Garbo. De nuevo, el significado de la imagen es simbólico y está abierto a múltiples interpretaciones, como la de la investigadora Wendy Steiner, que la relaciona con la muerte de la imagen femenina como sujeto estético (Dumas, 2015, p. 65). Otra obra en que se intuye la presencia de la muerte es *De Watch-Kamer* (*La sala de espera*, 1988), que representa el cuerpo de una mujer sobre una cama, con el vientre hinchado y las piernas ligeramente abiertas. Podría representar una mujer que va a dar a luz, en espera de una cirugía, o tal vez muerta. La indefinición de la imagen no permite saberlo con seguridad, pero la agresividad del trazo, el escorzo forzado y los tonos de sepia, negro y gris, sugieren un desenlace más trágico que feliz.

En otras obras, la figura representa un cadáver sin lugar a dudas: *Dead Man —Hombre muerto* (1988), *Dead girl —Chica muerta* (2002), *The Kiss —El Beso* (2003), *Stern* (2004), *Lucy* (2004) y *Alfa* (2004), *Skull (of a Woman) —Calavera (de una mujer)* (2005), *Dead Marilyn —Marilyn muerta* (2005) o *Tina* (2006), y por supuesto, sus interpretaciones de la Crucifixión de Cristo, *Ecce Homo* (2011) y *Solo* (2011). Generalmente se trata de interpretaciones más sugerentes y poéticas que explícitas de la muerte, en las que el tema es una excusa para el tratamiento pictórico, el principal protagonista, en manchas amplias, con la pintura fluida y con una gran economía de medios, con los detalles reducidos al mínimo: no vemos aquí heridas explícitas o hematomas, ni se aprecia en la mayoría la ausencia de tono muscular del rigor mortis con la consiguiente pérdida de la forma de los rasgos (la excepción más notable a ello es *Dead Marilyn*, que analizaremos más adelante). El color de la piel es irreal, en tonos muy insaturados, cuya palidez puede recordar la de un cadáver, pero de un tono

arbitrario, con grises, azules, violetas o verdes. Por ello, su aspecto es misterioso, poético, pero no causa el choque emocional que podría provocar una fotografía o una interpretación naturalista del mismo tema, ese fuerte sentimiento, que se asocia a la abyección, de repulsión, rechazo o interés morboso. Más que sobre la muerte en sí, las obras de Dumas tratan sobre el modo en que esta es representada en los medios y en el arte, pues muchas veces sus fuentes no son fotografías de cadáveres reales, sino pinturas o fotogramas en que la muerte es escenificada.

Su exposición de 2002 *Time and Again* (Galería Zeno X, Amberes) está dedicada al tema clásico de la muerte y la doncella (Kirshner, 2003). En sus palabras, “esta es una exposición sobre imágenes de la muerte. Sobre sueños de castigo por crímenes imaginarios, mientras la juventud (de la hija de la joven) se afirma a sí misma a pesar de todo. Una y otra vez” (citado en Bonacossa, 2009, p. 175). Incluye retratos de personas muertas, retratos de prisioneros con los ojos vendados y pinturas imaginarias de niñas ahorcadas (*Imaginary 2*, *Imaginary 3* e *Imaginary 4*, todas de 2002), junto con cinco retratos de cuerpo entero, de tamaño mayor que el natural, de su hija adolescente, envuelta en una toalla. Una de las imágenes incluidas en la exposición es *Dead Girl* (2002), una de las imágenes más violentas pintadas por Dumas, aunque, de nuevo, el estilo impreciso y evocativo más que descriptivo de su pintura hace que esta violencia esté bastante lejos de la de pinturas más explícitas como *Witness* (2009) de Saville, que veremos más adelante. En esta ocasión, el modelo en que se basa es una fotografía de prensa que muestra el rostro de una terrorista palestina abatida tras intentar secuestrar un avión en 1970. El tema es excusa para una composición en tonos de gris, blanco, rojo y negro. Una gran línea negra equilibra la horizontal que forma la cabeza tendida. La sangre, ya seca, se ha representado como una mancha oscura sobre el rostro, en torno a la boca y nariz, de forma que no es esta, sino el rojo intenso de la blusa, por su asociación con la sangre, en contraste con los grises y negros de la piel y el fondo, el causante de gran parte de la agresividad visual de esta imagen.



Fig. 130. Marlene Dumas. *Dead Girl*. 2002, óleo sobre lienzo, 130 x 109 cm. Obtenido de <https://collections.lacma.org/node/206609>

En su exposición *Suspect* (2003) incluye varias piezas que aluden a la muerte, entre ellas, la pieza que da título a la exposición, *Suspect* (1999), *Measuring your own grave* (*Midiendo tu propia tumba*) (2003) y *Drowned* (2003), basado en una fotografía de prensa del cadáver de un inmigrante ilegal ahogado en un intento de llegar a Europa, junto a varias imágenes de un erotismo explícito, entre ellas *Inmaculada* (2003), y varias aguadas en que reinterpreta *El Cuerpo de Cristo Muerto en la tumba* (h. 1521-1522), de Hans Holbein el Joven: *After* (*After Photography, After Painting, After Stone, After All (is Said and Done)*) (*Después de la fotografía, Después de la pintura, Después de la piedra, Después de que todo ha sido dicho y hecho*), todas de 2003. La de Holbein constituye una de las interpretaciones más crudas y realistas sobre la muerte de Cristo. En ella, el artista renacentista tomó como modelo un cadáver real, y lo plasmó de forma realista, sin disimular los signos de la muerte y sin dejar intuir una futura resurrección, al contrario de lo que ocurre en las representaciones previas de este tema. En contraste, las interpretaciones de Dumas resultan menos realistas y más sugestivas.

Continuando con el tema de la muerte, en 2004 presenta la exposición *Con vista al Celestiale (Con vistas a lo Celestial)* en el convento de Montevergini, en Siracusa, Sicilia, junto con Marijke van Warmerdam. Las obras del convento de Montevergini fueron inspiradas por *El entierro de Santa Lucía* de Caravaggio, que Marlene Dumas pudo ver personalmente en la Iglesia de Santa Lucia alla Badia de Siracusa, y representan mártires políticos o religiosos. Pero sus pinturas no hacen referencia a una posible vida tras la muerte a la que alude el título, sino que constituyen, de nuevo, retratos de cadáveres. Tras la exposición de Siracusa, las obras serían mostradas en la exposición *The Second Coming*, que tuvo lugar unos meses después en la Frith Street Gallery de Londres.

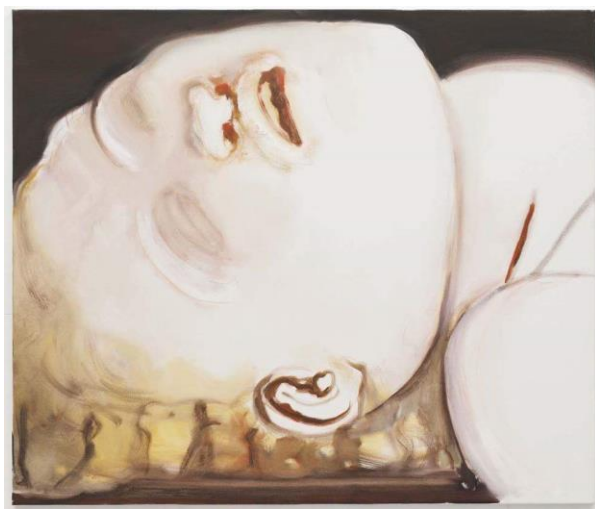


Fig. 131. Izquierda: Caravaggio. *El entierro de Santa Lucía*. 1608. Óleo sobre lienzo, 408 x 300 cm. Iglesia de Santa Lucia alla Badia, en la Plaza del Duomo, Siracusa, Italia. Obtenido de <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=148754>
Derecha: Marlene Dumas. *Lucy*. 2004. Óleo sobre lienzo, 110 x 130 cm. Obtenido de <https://www.exibart.com/evento-arte/marlene-dumas-e-marijke-van-warmerdam-con-vista-al-celestiale/>

Stern (2004), una de las obras más conocidas de la exposición, representa el rostro sin vida de la terrorista Ulrike Meinhof, perteneciente al grupo Fracción del Ejército Rojo, denominado por la prensa Grupo Baader-Meinhof. Meinhoff fue hallada muerta, ahorcada con una cuerda improvisada a partir de una toalla, en su celda de la prisión de alta seguridad de Stammheim el nueve de mayo de 1976. Otros tres miembros del grupo terrorista, Andreas Baader, Gudrun Ensslin y Jan-Carl Raspe, fueron encontrados

muerdos en sus celdas un año más tarde (18 de octubre de 1977). Se especuló con que las muertes podrían no haber sido suicidios, sino ejecuciones encubiertas. Esta imagen apareció publicada por primera vez el 16 de junio de 1976 en la revista Stern, de ahí el título. Previamente a Dumas, la fotografía ya había sido interpretada pictóricamente por el artista Gerhard Richter en su serie *Octubre 18, 1977* (1988), cuyo tema es la vida y muerte de los integrantes de la Fracción del Ejército Rojo. Richter realiza tres interpretaciones de la misma imagen, *Tote 1-3* (1988).



Fig. 132. Gerhard Richter, *Tote 3 (Dead)*. 1988. Óleo sobre lienzo, 35 x 40 cm. Obtenido de <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/dead-7689/?&referer=search&title=tote&keyword=tote>

En *Stern*, Marlene Dumas utiliza deliberadamente la misma imagen que Richter como modelo, pues, para ella, pintar consiste, con mucha frecuencia, en establecer un diálogo con otros pintores (Nasjonalmuseet, s. f.). Al tratar un tema que ya ha sido interpretado previamente por Richter, Dumas no se limita a realizar una simple copia: para ella, la tensión entre la imagen de referencia y la pintura está en su carácter gestual, en el registro del acto físico de pintar. Este nunca es igual, por ello dos versiones de la misma imagen pueden poseer cualidades expresivas completamente distintas. En sus

versiones Richter aplica, en distinto grado, el efecto de barrido característico de su pintura, que prácticamente borra esa huella gestual del pincel, aportando un aspecto mecánico e indefinido que lo asemeja a una fotografía mal enfocada. Richter recupera un género que se consideraba obsoleto, la pintura de historia, en el que el tema no es indiferente. Aunque no defiende los métodos e ideología del grupo Baader-Meinhof ni condena la dureza de la respuesta del estado alemán, sino que pretende provocar una respuesta emocional que trascienda la ideología (Crawford, 2009), con toda seguridad era consciente de la polémica que sus obras iban a causar, ya que aluden a un aspecto oscuro de la historia reciente de Alemania en un momento en que las heridas aún estaban abiertas. Como muestra de ello, el Dresden Bank anuló un proyecto de colaboración con el Museum für Moderne Kunst de la ciudad de Frankfurt tras saber que la serie iba a ser expuesta allí, por considerar que las pinturas ofendían la memoria de una de las víctimas del RAF, Jürgen Ponto, que había sido directivo del banco (Diez, 2014).

La obra de Dumas no fue acompañada de una polémica similar. La produjo años después que Richter, y desde un entorno cultural distinto. Es un tipo de obra de intención más estética que política. Con respecto a ella, Marlene Dumas ha afirmado: “quise ver, con Stern, si era capaz de sacar la imagen de origen de Richter de su desenfoque” (citado en Shiff, 2008, p. 155). Técnicamente, en efecto, está tratada con un estilo menos neutro, más pictórico, gestual, y es por ello que el historiador de arte Richard Shiff la describe, comparándola con la imagen de Richter, como “menos muerta” (ibid.). Se ha introducido algo de color, aunque muy insaturado. Como en otras obras de esta autora, la figura no parece tanto muerta como dormida, y su expresión podría ser también la de éxtasis sexual. En la pintura de Dumas podemos ver dos líneas oscuras que recuerdan a una gargantilla negra, un complemento erótico como el que lleva Olympia en la pintura de Manet. En realidad, uno de los trazos corresponde al trozo de tela con que se ahorcó Ulrike. La segunda línea se aproxima a la división vertical que atraviesa la imagen en la fotografía a doble página de Ulrike publicada en la revista

Stern, correspondiente a la separación entre páginas. Aparentemente, Dumas conservó esta división por motivos compositivos. En *Tote 1, 2 y 3* esta segunda línea no aparece, así pues, la imagen que tomó Dumas como referencia no es el cuadro de Richter, sino la fotografía original publicada en prensa, aunque indudablemente tenía la obra de Richter en mente.



Fig. 133. Izquierda, Marlene Dumas. *Stern*. 2004. Óleo sobre lienzo, 110 x 130 cm. Obtenido de https://www.tate.org.uk/art/artworks/dumas-stern-t12312_6. Derecha, fotografía del cuerpo de Ulrike Meinhof tras ser encontrada muerta en su celda. *Stern*, 16 de junio de 197

En esta exposición se mostraban otras piezas con primeros planos de cadáveres, entre ellas *Alfa* (2004), que representa el rostro de una mujer encontrada muerta tras el asedio del Teatro Dubrovka en Moscú en 2002. Como en *Stern*, la imagen en que se basa *Alfa* es una fotografía de un cadáver real publicada en la prensa. En otros casos, interpreta representaciones de la muerte presentes en productos culturales, como en su obra *Lucy*, que se basa en un detalle de *El Entierro de Santa Lucía* de Caravaggio (que inspiró la exposición), o en su pintura *The Kiss* (2003), que se basa en un fotograma de la película *Psicosis* (1960), en el que se muestra un primer plano del personaje de ficción Marion Crane, interpretado por la actriz Janet Leigh, con la mirada perdida tras haber sido apuñalada en la ducha. A diferencia de lo que ocurre en el fotograma, en la pintura de Dumas el ojo de la mujer está cerrado, pues, según la artista, el ojo abierto de la actriz no funcionaba bien a nivel pictórico (Dumas, 2015, p. 122). La pintura final puede recordar a la muerte o a alguien besando el suelo, como sugiere el título. Una vez más

Marlene Dumas no ha querido mostrar un significado unívoco. Estas representaciones de la muerte fueron expuestas junto a su pintura *Angelique* (2004), en la que la expresión del rostro de mujer representado, tomado del cuadro de Ingres *Roger liberando a Angélica* (1819), puede interpretarse como de éxtasis erótico. El contexto, estas citas a la historia de la pintura y artes visuales, y la conexión entre muerte y erotismo que sugiere la selección de obras y su tratamiento pictórico, hace que la lectura de *Stern* sea distinta que la de la pieza de Richter, más estética, emocional, evocativa y misteriosa, que políticamente polémica. Se trata más de una reflexión sobre la historia de la pintura y un homenaje a Richter que una pintura de historia como lo fuera la serie *Octubre 18*.



Fig. 134. Marlene Dumas. Izquierda, *The Kiss*. 2003. Óleo sobre lienzo, 40 x 50 cm. Obtenido de <https://www.contemporaryartdaily.com/project/marlene-dumas-at-stedelijk-museum-amsterdam-8768> Derecha, *Angelique*. 2004. Óleo sobre lienzo, 60 x 50 cm. Obtenido de <https://www.marlenedumas.nl/the-second-coming/#gallery/3ce8aa373b440a404a4e89c292ed4896/485>

Esta conexión entre muerte y erotismo se da con frecuencia en su obra. Muchos de los cuerpos yacentes de Dumas tienen cierto aire erótico, como ocurre también en *Jen* (2005), en la que Dumas interpreta un fotograma de la película de Yoko Ono *Fly* (1970), o en *Suspect* (*Sospechosa*, 2000), que representa una mujer desnuda yaciendo en el suelo, no sabemos si muerta, desmayada o dormida, con un fondo de un rojo intenso, y largos guantes negros a juego con el sujetador, que constituyen un elemento erótico en contraste con la desnudez del cuerpo. Esta asociación la encontramos también en sus obras *Broken White* (*Blanco roto*, 2006) y *The Swan* (2005), que se

mostraron juntas en la Exposición retrospectiva *Broken White* (Museo de Arte Contemporáneo de Tokio, 2007). La pintura que da título a la exposición muestra un rostro inclinado hacia atrás con los ojos cerrados, y está basada en una imagen de Nobuyoshi Araki, artista famoso por sus fotografías eróticas. Al conocer la fuente, podemos decir que no está muerta, sino que se abandona de una forma lánguida, extática, aunque, sin embargo, la curva que forma el cuello y la forma en que cae la cabeza es similar a la del cisne muerto en *The Swan*. Esta unión de erotismo y muerte, de Eros y Thanatos, cuenta con una larga tradición en el arte occidental (véanse por ejemplo las versiones de *La muerte y la doncella* de Hans Baldung Grien, de 1517, y de Durero, de 1503, entre otras muchas interpretaciones del tema). Para el filósofo Georges Bataille, erotismo y muerte, aunque parecen ser dos fuerzas opuestas, están fuertemente interconectados:

El erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte. En efecto, aunque la actividad erótica sea antes que nada una exuberancia de la vida, el objeto de esta búsqueda psicológica, independiente como dije de la aspiración a reproducir la vida, no es extraño a la muerte misma. (Bataille, 2020, p. 9)

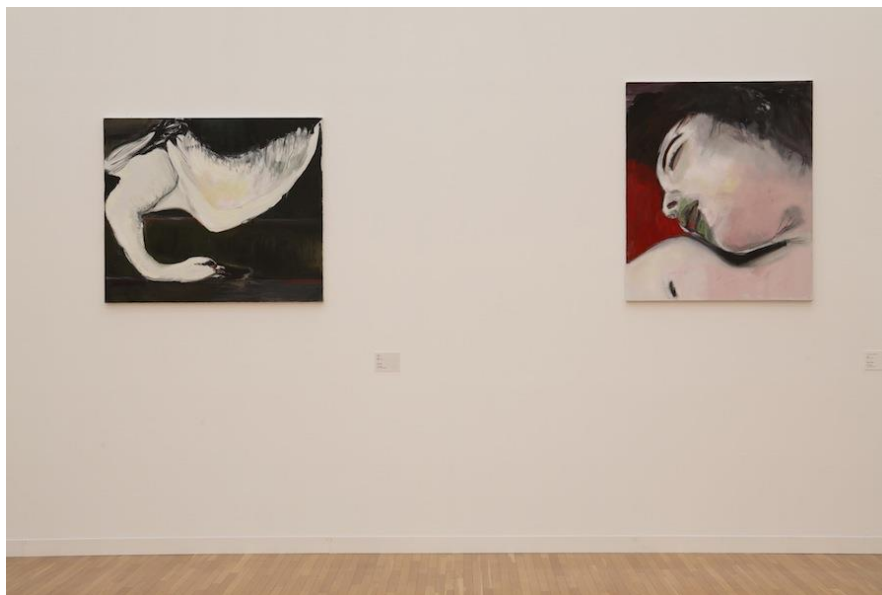


Fig. 135. Marlene Dumas. Vista de la exposición *Broken White*. Museo de Arte Contemporáneo de Tokio, 2007. A la izquierda, *Swan*. 2005. Óleo sobre lienzo, 110 x 130 cm. A la derecha, *Broken White*, 2006. Óleo sobre lienzo, 130 x 110 cm. Obtenido de <https://www.marlenedumas.nl/broken-white-tokyo/>

Hay otras pinturas de Dumas que parecen tener un origen más personal, menos estetizante, relacionado con una pérdida personal: son *The dead of the author* (2003) y *Dead Marilyn* (2008).

En un artículo de la revista *Frieze* (Dumas, 2004) la artista describe como quedó fuertemente impresionada por la muerte de su padre y su intento fallido de plasmarla pictóricamente:

Mi padre murió en casa. Lo cuidamos. No lo vi tras su muerte, o más bien no lo exhibimos tras su muerte, para una última despedida pública. Mi madre durmió aquella noche en su habitación mientras el cadáver de mi padre aún no había sido retirado.

Ella dijo —mientras estaba vivo no me daba miedo, ¿por qué debería dármele ahora que está muerto? Tardó mucho en morir. Yo tenía 12 años. El doctor dijo que la enfermedad hizo cambiar su color muy rápidamente. Una vez, unos quince años más tarde, traté de hacer una pintura de él. Era una pintura torpe. No sabía cómo aproximarme al tema. Era un ejemplo de vaguedad intencionada. Era un trabajo indeciso. No tenía nada que ver con la ambigüedad. Simplemente, era confuso. (Dumas, 2004)



Fig. 136. Dumas, Marlene. *Dead of the author*. 2003. Óleo sobre lienzo, 38 x 48 cm. Obtenido de <https://www.frieze.com/article/marlene-dumas-1>

El texto de Dumas parece sugerir que, a pesar de la imposibilidad de representar directamente la muerte de su propio padre, lo hace de forma indirecta a través de la obra, reproducida sobre el texto, *The Dead of the Author* (2003), en la que tomó como modelo una fotografía del escritor Céline en su lecho de muerte. El título hace referencia a un ensayo del crítico literario Roland Barthes. Más adelante, con la muerte de su madre en 2007, se encuentra en una situación parecida. Siente la necesidad de representar su experiencia personal, pero no es capaz de hacerlo a través de una imagen real de la muerte de su madre, a la que asistió. Uno de los cuadros que trata sobre la muerte de su madre de forma simbólica es *Einder (Horizonte)* (2007-2008), una de sus pocas pinturas en que no aparece la figura humana. La obra muestra una guirnalda de flores flotando hacia el horizonte sobre un fondo oscuro.

Marlene Dumas pintó su *Dead Marilyn* (2008) específicamente para su exposición retrospectiva *Measuring your own grave*, que tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo de los Ángeles (MOCA) y el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) en 2008. Según la artista, quería hacer una pintura para América, donde se iba a exponer, y al mismo tiempo, estaba relacionada con la reciente muerte de su madre. Dio por casualidad con esta imagen, y la escogió, pues:

Con la guerra en Iraq y todas las cosas que estaban pasando en América, esta *Marilyn Muerta* parecía expresar un determinado fin de una determinada era. Y, con frecuencia, uno de mis criterios para realizar un trabajo es cuando me asusta un poco y cuando hay una cierta tensión entre la imagen concreta que decido usar y lo que creo que debería o no hacer. En un sentido, es un retrato sobre la muerte. Pero es también un retrato de Marilyn Monroe. Es un retrato de una época. Es un retrato de la propia muerte potencial (Dumas, 2008).

Está basada en una fotografía del rostro del cadáver de la que fuera Marilyn Monroe tomada en la morgue de los Ángeles tras su muerte en 1962 y publicada en 1985 en el libro *Diosa: Las vidas secretas de Marilyn Monroe*, del periodista Anthony Summers. Marlene Dumas la encontró reproducida en una revista con motivo del décimo

aniversario de la muerte de Marilyn. Esta imagen ya había sido interpretada previamente por otra artista figurativa, Margaret Harrison, en una serie de piezas de 1994 (Pollock, 2017). También Andy Warhol realiza varias series de pinturas inspiradas por la muerte de Marilyn, aunque él se basa en fotografías de la Marilyn viva.

Trabajar con imágenes encontradas, descontextualizadas de sus fuentes, sirve como un mecanismo distanciador que permite a Marlene Dumas enfrentarse a una situación traumática, pero, al mismo tiempo, según Griselda Pollock:

Corre el riesgo, por supuesto, de ser convertido en un icono, objetivando el sufrimiento de otros, o el sufrimiento como Otro. Y aún la desnudez del otro tal y como es capturado en las fotografías, frecuentemente brutales, es acentuado a través de la audaz traducción pictórica de Dumas. (Pollock, 2017, pp. 190-191)



Fig. 137. Izquierda, fotografía de Marilyn Monroe en la morgue de Los Ángeles tras su muerte, 4-5 de agosto 1962. Obtenido de <https://www.angelfire.com/my/forevermarilyn/PrivateMarilyn.html>
Derecha, Marlene Dumas. *Dead Marilyn*, 2008. Óleo sobre lienzo, 40 x 50 cm. Obtenido de <https://www.moma.org/audio/playlist/226/2923>

La imagen en que se basa Dumas muestra un rostro en que se aprecian claramente los signos de la muerte, muy distinto de las fotografías que se tomaron de la estrella del cine mientras estaba viva. Tras su muerte, el cuerpo permaneció boca abajo, por lo que la sangre se acumuló en el rostro formando manchas. La fotografía se tomó tras la autopsia, en la que se cortaron los músculos de la cara, por lo que las facciones aparecen deformadas. La pintura de Marlene Dumas recoge todos estos rasgos, sin

disimularlos. La sensación de lividez está incluso acentuada, ya que interpreta el blanco y negro de la fotografía mediante tonos fríos, azules y violetas. Es una imagen, pues, muy alejada de las representaciones estetizantes de la muerte como *Stern*, y más cercana al realismo crudo de Hans Holbein en su *Cristo Muerto*.

La historiadora de arte Griselda Pollock, en su artículo *The missing wit(h)ness: Monroe, fascinance and the unguarded intimacy of being dead* (Pollock, 2017), en que aborda la interpretación artística de la muerte y sus implicaciones éticas, diferencia dos formas de contemplar la muerte: la denominada por el psicoanalista Lacan *fascinum* (Lacan, 1987, p. 184), en la que la mirada fálica se encuentra con lo que “no soy yo”, despertando el miedo a la mutilación, destrucción y castración, y la posición matricial, que Pollock denomina *fascinance*, en la que la mirada se encuentra con “*aquello que ya no está vivo* sin tratarlo como lo que es visto como absolutamente otro” (Pollock, 2017, p. 6). En el modo fálico, la imagen de un cuerpo sin vida produce terror ante la amenaza de la muerte, de dejar de ser. Frecuentemente se utiliza la belleza femenina como pantalla para protegerse de este terror, por ello, según la historiadora, es tan frecuente la estetización de la muerte, las representaciones de bellas mujeres que parecen dormidas, como muchas de las que pinta Dumas en otras ocasiones. En el modo matricial, al contrario, es posible un encuentro empático, ni voyerista ni fetichista, con aquellos que ya no están vivos, pero que aun así no se considera que hayan abandonado del todo la condición humana. Para Pollock:

La muerte ha sido inventada como un estado más allá del final de la vida. La muerte sirve para asegurar la persistencia de la humanidad más allá de ese límite (...). Como concepto, pues, la muerte define a los humanos. Este concepto es invocado performativamente por los rituales concernientes a las atenciones de aquellos que ya no pueden atenderse a sí mismos. (...) Todo esto significa la diferencia de la *persona* muerta de otras cosas simplemente ya no vivas que arrojamos en la escombrera o convertimos en compost, o comemos (...). La

muerte es una invención cultural, y como tal, constituye un interrogante para la representación. (Pollock, 2017, p. 280)

Para esta historiadora, representar a aquellos que ya no pueden defenderse por sí mismos de la mirada de los demás presenta un dilema ético, supone una violación de la intimidad de la persona que ya ha dejado de vivir, que, sin embargo, puede redimirse en parte a través de la mirada empática de algunos artistas, entre los que pone como ejemplo a Margaret Harrison en su interpretación de la muerte de Marilyn. Griselda Pollock se muestra en cambio sorprendida por la brutalidad de la *Dead Marilyn* de Marlene Dumas, más cercana a ese *fascinum* lacaniano, y sólo encuentra indicios de *fascinance*, ese modo matricial de la mirada, tras un intercambio de correspondencia en el que Dumas le escribe sobre sus motivaciones para esta pintura, sobre el impulso irrefrenable que sintió de tratar el tema cuando encontró la imagen por casualidad, sus connotaciones simbólicas (la muerte del sueño americano, de su juventud, de su madre, de una era), y sobre el propio proceso pictórico. “Ahora fui capaz”, escribe Pollock, “de reconocer que la imagen está siempre en efecto siendo traducida por la mano que la rehace como algo enteramente otro” (ibid. 293), y es en esta implicación en el proceso de creación entre la imagen y la artista en la que la historiadora reconoce el modo matricial de la mirada.

En el psicoanálisis de Lacan el falo es un objeto simbólico, no es un pene real, y así podría considerarse también aquí el útero en el modo matricial del que habla Griselda Pollock, como un símbolo, de forma que esa mirada matricial podría darse también en personas desprovistas de él, pues, realmente, no se mira con el útero ni con el pene, sino mediante ojos, nervio óptico y cerebro. Pero, al escoger dos artistas mujeres como ejemplos, Pollock parece estar implicando que este tipo de mirada puede ser más propio del sexo femenino, aunque deja abierta la cuestión. Al final, según la historiadora, la imagen en sí funciona como una evocación de la mirada, son los espectadores los que terminan de darle significado: para una mirada “fálica”, la imagen será mortificante, horrible. Pero para alguien que se acerque con lo que llama “mirada

matricial”, es posible un momento de intimidad respetuosa con aquellos que ya no están vivos.

Desde nuestro punto de vista, la terminología psicoanalítica utilizada por Griselda Pollock, con su énfasis en la diferencia sexual, puede inducir a error. Es verdad que, en muchas culturas, entre ellas la española hasta hace no tanto tiempo, los ritos funerarios, la preparación del cadáver y el peso del luto recaen mayormente en las mujeres, lo que puede inducir a ver dos modos de proceder diferenciados por géneros para el cuidado de los cuerpos de los fallecidos, igual que, tradicionalmente, para el cuidado de los bebés. Pero son nuestras concepciones culturales sobre la muerte, las circunstancias de esta y nuestra relación previa con aquellos que ya no están vivos los que condicionan la mirada, más que el hecho de estar provistos de falo o matriz, aunque sean falos y matrices simbólicos y no órganos reales. El entorno cultural y religioso del espectador influye de forma relevante en cómo imaginamos nuestra propia muerte y cómo nos relacionamos con los que ya no están vivos. Y Marlene Dumas, dividida entre dos culturas, su nativa sudafricana y la adoptada holandesa, era consciente de ello, lo que ejemplifica en una anécdota sobre la visita del filósofo francés Derrida a Ciudad del Cabo:

El escritor sudafricano Antje Krog dijo que el filósofo Derrida vino a Ciudad del Cabo y dijo, en relación a la verdad y los juicios de reconciliación, que uno no puede perdonar en nombre de los muertos. Y un colega africano de Krog dijo: “yo puedo, porque estoy en contacto con los muertos, ellos me hablan y están conmigo. Entonces, ¿por qué no podría hablar por ellos?”. (Dumas, 2014, p. 136)

3.4.3. Cirugía, enfermedad y muerte en la obra de Jenny Saville

Jenny Saville ha manifestado su fascinación por la belleza no convencional de aquello que se oculta bajo la superficie de la piel, de lo sublime y lo monstruoso:

Es algo que tengo desde que era niña. Si alguien se caía, yo quería ver lo que había pasado. Sentía curiosidad por ello. También es interés estético. Es decir, no me interesa tanto un tipo de belleza superficial. Creo que hay cierta humildad en meterse debajo de la superficie de algo o estar preparado para mostrar la realidad de algo. Si estás viendo una obra teatral o una tragedia griega y te duelen las emociones en escena y la violencia extrema, en cierto modo te hace sentir humildad por quién eres como ser humano comparado con los dioses o con el universo. Eres muy pequeño e insignificante. Creo que esa es la motivación, porque esa es la clase de arte que me gusta en general, ya sea en cine o en música. (Saville & Cué, 2016)

Su interés por todos los aspectos del cuerpo humano, motivado por la necesidad de hacer que la materialidad de su pintura se asemejara a la de la carne (Meagher, 2003), la lleva a documentarse sobre el aspecto de esta bajo la superficie, el modo en que se comporta al cortarla y manipularla, cómo reacciona ante un trauma y cómo se recupera, lo que consiguió no sólo a través de la consulta de manuales de medicina y cirugía, sino también a través de la observación directa del trabajo de un cirujano plástico en el quirófano, el Dr. Barry Martin Weintraub en su clínica de Manhattan. Esta familiaridad con el mundo de la cirugía estética también se relaciona con la temática principal de sus primeras pinturas, la lucha de las mujeres con sus propios cuerpos y los problemas que experimentan para aceptarlos o adaptarlos a un canon determinado. La forma en que el cirujano modifica la carne le inspiró la realización de cuerpos híbridos, como *Hybrid* (1997), una pintura en que recurre a la fragmentación y recomposición para crear una forma nueva a partes del cuerpo de su madre, su hermana menor y de ella misma. En una entrevista, Saville explica que estaba experimentando con cuerpos

inarmónicos, combinando formas y materias distintas y cambiando su contexto (Saville & Schama, 2005). Volvió a experimentar con esta idea en *Ruben's Flap* (1999) (cuyo título se deriva de una técnica de cirugía plástica en que se utilizan injertos de diferentes partes del cuerpo para reconstruir otras) y *Hyphen* (1999):

Aprendí un montón de observar operaciones de cirugía plástica y de mirar libros médicos y especímenes. Pinturas como *Ruben's Flap* y *Hyphen* con secciones de carne injertadas fueron el resultado de mirar estas cosas. Cuando ves el interior del cuerpo, la media pulgada de espesor de la carne, te das cuenta de que es una sustancia tangible, así que la pintura mezclada del color de la carne se volvió de repente una especie de pasta humana. (Saville & Schama, 2005, p. 124)

También equipara el trabajo del cirujano con el acto de pintar:

Al ver la mano de un cirujano en el interior de un cuerpo desplazando carne, ves un montón de daño y reajuste a los límites del cuerpo. Me ayudó considerar la pintura como materia. Mezclo un montón de mi pintura en botes, en grandes cantidades de varios colores en vez de simplemente mezclarlos en la paleta mientras trabajo. Tienes más en cuenta la frialdad de los tonos de un muslo comparados con el tono más cálido de las manos — Intento pensar en términos de carne líquida y luz. (Ibid.)



Fig. 138. Jenny Saville, *Ruben's Flap*. 1999. Óleo sobre lienzo, 120 x 96 cm. Obtenido de <https://www.wikiart.org/en/jenny-saville/rubens-flap-19993>

En otras pinturas, como *Knead* (1994) o *Cindy* (1993), Saville presenta los efectos del postoperatorio, la hinchazón del rostro, las heridas recientes, los puntos. El que se muestren los efectos traumáticos de la cirugía, y no su feliz conclusión, a veces se interpreta como una crítica a la cirugía estética, mostrando aquella parte que normalmente permanece oculta. Es cierto que la pintura de Saville constituye una crítica sobre la regulación opresiva que socialmente se impone sobre el cuerpo de las mujeres para adaptarlos a un canon determinado, pero la cirugía estética no es más que un síntoma de ello, no la causa. Y en sus pinturas de transexuales (*Passage*, 2004-2005, y *Matrix*, 1999) se muestra también el efecto de la cirugía (o del tratamiento hormonal previo a la cirugía en el caso de *Matrix*), pero en este caso, mostrando individuos que voluntariamente modifican su cuerpo en contra de las convenciones sociales para conformarlo de acuerdo con una identidad que sienten como propia, lo que para ellos puede tener un efecto más de empoderamiento que de sometimiento a unas normas estéticas determinadas. Por ello, si estas pinturas constituyeran un alegato moral sobre la práctica de la cirugía estética, su mensaje resultaría poco claro y ambiguo, aunque su obra está abierta a este tipo de interpretaciones, y así, para la investigadora Diana Tietjens Meyers, la lectura es distinta dependiendo de si la cirugía se ejerce sobre una mujer cisgénero, como ocurre en *Plan*, o sobre una persona trans, como ocurre en *Matrix*. El primer caso lo interpreta como sometimiento a las normas de género y el segundo como una muestra de agencia, de un acto consciente y libre para alcanzar una relación más satisfactoria con su propio cuerpo (Meyers, 2009). Para Francesca Maioli, en sus pinturas sobre cirugía estética y personas transexuales, Saville muestra el cuerpo como “algo que no es natural, sino parte del proyecto de identidad del sujeto” (Maioli, 2011, p. 87).



Fig. 139. Jenny Saville. Izquierda, *Cindy*. 1993. Óleo sobre lienzo, 55 x 45 cm. Obtenido de <http://www.artnet.com/artists/jenny-saville/cindy-4m6aVVMlvUljq7uUkNz1NQ2>
Derecha, *Knead*. 1995-96. Óleo sobre lienzo, 137,5 x 157,5 cm. Obtenido de <http://www.artnet.com/artists/jenny-saville/knead-S6t901NQzxr8lgDKBNbBLA2>

Pero, dejando de lado sus implicaciones éticas, la fascinación de Saville con la cirugía más bien parece tener un origen estético que nace de su interés en el cambio, en los estados de transición, liminales, y en la idea de que el cuerpo no es un soporte inmutable, sino que guarda el registro de su historia, como explica en una entrevista con motivo de su exposición *Territories* (1999):

A medida que transcurre nuestra vida van quedando huellas, tanto físicas como psicológicas, sobre el cuerpo; prácticamente ayudan a “producir” tu cuerpo. Puede ser algo tan mundano como caer de tu bicicleta con cinco años, y que quede una cicatriz en la rodilla. Y cada vez que miras a tu rodilla, recuerdas ese momento. (Citado en Gayford, 1999)

La cirugía estética ya había sido objeto de interés artístico previamente. La artista conceptual *Orlan*, partiendo de una crítica similar a la de Saville sobre la regulación del cuerpo femenino, había realizado una apuesta artística más arriesgada que la de la pintora, ya que no representa los efectos de la cirugía, sino que la utiliza como instrumento artístico, y su propio cuerpo como material, sometiéndolo a intervenciones que nada tienen que ver con los cánones estéticos dominantes y en las que, más que el resultado, interesa el mismo proceso quirúrgico, al que se somete sin

anestesia, y la recuperación posterior. La primera operación de Orlan tuvo lugar en 1987, y la séptima, *Omnipresencia*, que se transmitió en directo en varias galerías de todo el mundo, tuvo lugar en 1993, el mismo año que Saville pintó *Cindy*.

También Philippe Pasqua muestra un interés similar por los procedimientos quirúrgicos, y pudo asistir como espectador a una operación de cambio de sexo, lo que dio lugar a una serie de lienzos de tonalidades azules titulada *Trauma* (1999 – 2001), en los que podemos ver cuerpos con características andróginas o con genitales ambiguos, que van a ser sometidos a cirugía de reasignación de sexo. Por la posición, no se muestran los rostros. En el caso de Pasqua, no parece haber ningún tipo de crítica a la cirugía estética ni de reasignación de sexo, sino que, como manifiesta en sus entrevistas, este tipo de obras surgen del interés por lo que considera personas al margen de la sociedad: “los síndrome de Down, los ciegos, los transexuales, me interpelen por su fisicidad, por su forma de ser y de moverse” (Faroux, 2012, p. 42).



Fig. 140. Philippe Pasqua. *Trauma 4*. 1999-2000. Óleo sobre papel, 200 x 300 cm. Obtenido de <https://www.pasquaphilippe.com/en/les-oeuvres/peintures-2-3/#1540412637362-7c883368-9f41>

En el caso de Jenny Saville, parece que su interés en la cirugía estética está en el proceso, en la agresión que supone a la integridad del cuerpo, cuyos límites no son estables, sino que se puede abrir y reconfigurar. Esta transgresión de los límites del cuerpo, de la separación entre interior y exterior, se puede relacionar con la teoría de la abyección de Kristeva, que, como vimos en otro apartado, era bien conocida por la

artista. Esto se hará más evidente en las obras de su exposición *Migrants* (2003). En ellas, su interés por los efectos traumáticos de la cirugía la lleva a representar otro tipo de heridas, resultado de violencia: *Aperture* (2003) representa una víctima de accidente, con la mitad izquierda de la cara hinchada y deformada. *Still* (2003) representa la cabeza de una mujer en una morgue. *Entry* (2004 – 2005) muestra la cabeza de un hombre con un agujero de bala junto a la nariz.

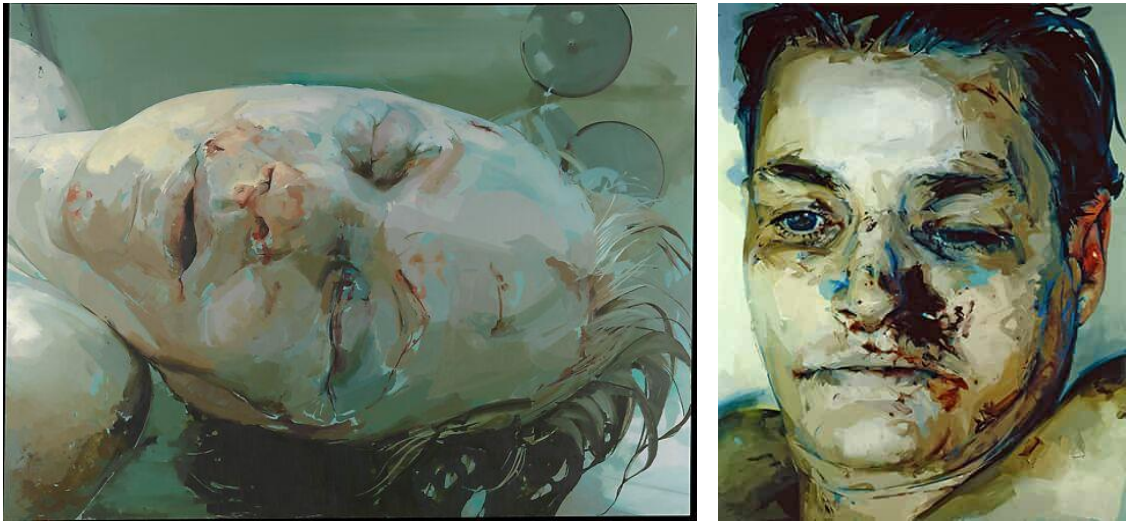


Fig. 141. Jenny Saville. A la izquierda, *Still*. 2003. Óleo sobre lienzo, 274.3 × 366.1 cm. Obtenido de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/498651>
A la derecha, *Entry*. 2004-2005. Óleo sobre lienzo, 240 x 191 cm. Obtenido de <https://www.wikiart.org/en/jenny-saville/entry-2005>.

También pinta cadáveres de animales sacrificados. Esta fascinación no es nueva en la historia del arte. Se puede encontrar en muchas pinturas barrocas, entre ellas en pinturas de Rembrandt como *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* (1632), o *Buey desollado* (1655). Esta última pintura fue también fuente de inspiración para Chaim Soutine, que la reinterpreta en numerosas versiones, mezclando incluso sangre real con sus pinturas, y más adelante, para Francis Bacon, que incluye el motivo en varias de sus obras, entre ellas en *Figura con carne* (1954) y *Pintura* (1946). Damien Hirst, contemporáneo de Saville y también miembro de los Young British Artists, ganó el Premio Turner en 1995 con una instalación, *Mother and Son (Divided)* (1993), en la que presenta los cadáveres de una vaca y un ternero cortados por la mitad,

longitudinalmente, y conservados en tanques de formaldehído a través de los que el espectador puede pasar. La obra forma parte de su serie *Natural History*, iniciada en 1991, que presenta cadáveres de animales preservados. A diferencia de los ejemplos anteriores y de la obra de Saville, no representa por medios pictóricos la muerte, sino que presenta directamente los cuerpos, de una forma aséptica, como los veríamos en un museo de historia natural, sin la obsesión de sus predecesores en matices y texturas.



Fig. 142. Izquierda, Rembrandt. *Buey desollado*. 1655. Óleo sobre madera, 94 cm x 69 cm. Obtenido de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_053.jpg
 Centro, Chaim Soutine. *Buey desollado*, 1926. Óleo sobre lienzo, 140 x 107 cm. Obtenido de <https://historia-arte.com/obras/buey-desollado-soutine>
 Derecha, Francis Bacon. *Pintura*. 1946. Óleo sobre lienzo. 198.1 x 132.1 cm. Obtenido de <https://wikioo.org/es/paintings.php?refarticle=6E3SW9&titlepainting=pintura+1946&artistname=Francis+Bacon>

Saville había podido ver las pinturas de Soutine directamente y había quedado fuertemente impresionada, lo que la lleva a realizar su propia versión del tema en *Suspension* (2002-3), donde representa el cadáver de un cerdo ensangrentado, y *Torso II* (2004), donde el cuerpo medio colgado, medio en el suelo, parece pertenecer a un buey. A diferencia de Rembrandt, Soutine y Bacon, el cuerpo de los animales no está abierto, lo que no supone una merma de la capacidad de impactar de estas pinturas. La pintora describe el día que encontró el cuerpo del animal como uno de los más románticos de su vida, con la luz entrando por la puerta entreabierta del matadero y la

carne, semejante a la humana, extremadamente cremosa, que estaba como “escupiendo pintura sobre ella” (Saville & Schama, 2005, p. 124).

Desde luego, el impacto emocional de un cadáver animal o humano es distinto: a muchos observadores el cuerpo muerto de un animal puede que no les sugiera muerte y violencia, sino una comida succulenta, o estén tan habituados a ver trozos de animales en los supermercados que logren olvidar que una vez fueron animales vivos. Pero el efecto estético captado por Saville, los matices, brillos y texturas de la carne bajo la superficie de la piel, no son muy diferentes en sus pinturas de animales muertos y de víctimas de accidentes. De hecho, Jenny Saville había usado partes de su propio cuerpo para representar la carne del cerdo (o cerda) en una versión anterior de *Suspension*, *Host* (2000).



Fig. 143. Jenny Saville. *Torso 2*. 2004-2005. Óleo sobre lienzo, 360 x 294 cm. Obtenido de <https://www.wikiart.org/en/jenny-saville/torso-ii-2005>

Para Jenny Saville, la intensidad de la experiencia cercana de la muerte, aunque dolorosa, no es tan distinta de la del nacimiento, pues son parte de un mismo ciclo. En una entrevista con la artista Sally Mann, tras describir el nacimiento de sus hijos como una experiencia llena de belleza y violencia, habla de la muerte de su padre, que ella misma fotografió:

Cuando mi padre murió, me senté y observé cómo la vida literalmente se escurría de su cuerpo. Estaba conmocionada, en duelo, pero al mismo tiempo era consciente de su belleza, y me vi obligada a registrar ese momento visualmente, porque había tanta vida en ese momento. (Man & Saville, 2018, p. 36)

Por supuesto, la estetización de la muerte y del sufrimiento, presenta un dilema moral que ya señaló Susan Sontag (Sontag, 2003), pues supone la instrumentalización del sufrimiento, y la repetición de imágenes de guerra, víctimas de hambrunas, violencia y desastres naturales en los medios de comunicación lleva a la normalización de la tragedia, a la insensibilización del espectador ante el sufrimiento ajeno, desactivando el impulso de tomar partido y ayudar a las víctimas. A pesar de ello, Saville defiende la posibilidad de utilizar la tragedia como tema, para lo que pone como ejemplo las fotografías del desembarco de Normandía tomadas por Robert Capa, que considera como imágenes repletas de belleza: “no querría que esa fotografía no existiera. Eso es demasiado puritano para mí, porque su belleza nos ayuda a aceptar nuestra humanidad común, en todas sus formas. ¿Imaginas que no tuviéramos la obra de Goya por su autocensura?” (Man & Saville, 2018, p. 35)

En su caso, lo que la lleva a representar heridos y cadáveres no es la empatía con las víctimas, a las que no conoce, pues toma estas imágenes de manuales de medicina, sino un impulso estético que describe como irrefrenable:

Los colores eran increíblemente bellos y relacionados con la naturaleza, como en una puesta de sol, aunque estaba mirando un hematoma o una herida de bala (...). Pero su belleza era sorprendente. La belleza me golpeaba, y en ese

momento veía la pintura. Imaginaba qué colores mezclaría y cómo podría integrarlos. No quería resistir el impulso de hacer pinturas como esa, porque era tan poderoso. (Man & Saville, 2018, p. 36)

Además de en las heridas, Jenny Saville busca la belleza estética en la imperfección, aquello que no encaja en las normas morales o estéticas. En su pintura *Stare* (Mirada, 2004-2005) representa un niño (o tal vez una niña) con un defecto en la piel, una gran mancha roja en la cara, que pinta a partir de una fotografía encontrada en un libro de medicina. El motivo es una excusa para jugar con la pintura de una forma gestual y con tonos muy saturados. En su interpretación, el rostro tiene tonalidades azules, verdosas y de un rojo intenso, además de los tonos ocres y rojizos poco saturados que habitualmente identificamos como tonos de piel. Además, aplica técnicas tomadas del expresionismo abstracto, como el *dripping*. Todo ello hace que la imagen resulte más violenta que la fotografía original en que se inspira y sugiera la cara de una niña manchada de sangre. Por lo menos, así lo interpretaron muchas personas cuando se reprodujo en la portada del disco *Journal for Plague Lovers* (2009) de la banda Manic Street Preachers: fue considerada como una imagen ofensiva, sexista y violenta, no apta para ser expuesta en los supermercados británicos, por lo que los álbumes se censuraron y envolvieron en estuches lisos, sin decoración (Michaels, 2009).



Fig. 144. Jenny Saville. *Stare*. Óleo sobre lienzo, 304 x 250 cm. 2004-2005. Obtenido de <https://www.thebroad.org/art/jenny-saville/stare>

Jenny Saville vuelve a este tema en multitud de ocasiones, en distintas versiones, que carecen de la violencia de la primera, aunque no de interés, variando el cromatismo, la pincelada, el soporte y los recursos pictóricos: *Red Stare Collage* (2007 – 09), que es una combinación de distintas piezas encoladas en una tabla; *Red Stare Head I y II* (2007 – 11), que constituyen dos cabezas simétricas, una reflejo de la otra; *Stare III* (2006 – 2014), que aborda el motivo en escala de grises; y *Red Stare Head IV* (2006 – 2011), muy similar en tonalidad a las versiones I y II, aunque, mientras las anteriores tienen un aspecto inacabado y se ve el fondo en zonas sin pintar de la cara, en esta la forma está más definida.

Rosetta II (2005 – 2006) tiene ese mismo carácter gestual. Se trata del retrato de una joven ciega que impresionó a la pintora por su belleza, y muestra un rostro de facciones proporcionadas en cuyos ojos, de un azul blancuzco, no se aprecia el iris. Los trazos de la pintura son enérgicos, sueltos, no se ciñen a los límites de la forma del rostro, de forma que en algunas zonas se aprecia el fondo y en otras la pintura chorrea, o se arroja en goterones. Forma parte de la serie *Stare*. Si aquí Saville simplemente parece explorar un tipo de belleza que escapa de los cánones convencionales, en otra versión, incluida en el tríptico *Atonement Studies* (*Estudios de expiación*, 2005-06), el rostro de Rosetta cobra una dimensión trágica.



Fig. 145. Jenny Saville. *Atonement studies*. 2005- 2006. Óleo en papel de acuarela, tres partes. Izquierda 250 x 330 cm. Centro: 251 x 185 cm. Derecha: 250 x 330 cm. Escaneado de Stevens, M., Calvocoressi, R., Mann, S., & Mahony, L. (2018). *Jenny Saville*. Rizzoli International Publications.

Rosetta II Constituye el panel central del tríptico: a su izquierda podemos ver una mujer desnuda (un autorretrato de Saville) en una cama de hospital, con varios viales. A la derecha, un hombre, también desnudo y tumbado, de cuyo abdomen y pene parten varios tubos. La estructura de tríptico es habitual en la pintura religiosa, en escenas de crucifixión o Madonnas con el niño. Si a ello añadimos que los colores del rostro de Rosetta están inspirados en los de la *Madonna de la Anunciación* (1475 – 76), del pintor renacentista Antonello da Messina, no es extraño que la imagen posea cierta aura sagrada, aun despojando la imagen del significado religioso de las pinturas renacentistas y barrocas en que se inspira, en un tipo de misticismo vacío, que no remite a ningún significado trascendente.

Tras haber explorado de manera tan intensa formas no normativas de belleza, el dolor, la muerte y la abyección, llega un momento en la carrera de Jenny Saville, coincidiendo con el nacimiento de su primer hijo en 2007, en que, como ya vimos en otro capítulo, acepta que pintar cosas bellas en el sentido convencional no carece de interés. Se produce un cambio en su estilo, aunque no abandona de un día para otro sus antiguos temas, y así, en los años posteriores al nacimiento de sus hijos, alterna sus representaciones de madres con niños y de parejas entrelazadas con varias versiones de *Stare* y obras como *Witness* (2009), basada en una fotografía de una escena del crimen, en la que se muestra la cabeza de una mujer, aparentemente muerta o agonizante, con la boca destrozada y el labio inferior sustituido por un agujero sangrante.



Fig. 146. Jenny Saville. *Witness*. 2009. Óleo sobre lienzo. 269.8 x 219.7cm. Obtenido de <https://www.sothebys.com/es/auctions/ecatalogue/2015/contemporary-art-evening-auction-115024/lot.16.html>

En sus últimas pinturas, sin embargo, aunque no renuncia a representar el dolor y la tragedia, el tratamiento es menos violento, más amable. Muestra de ello es su *Blue Pieta*, de 2018. En una composición inspirada en la *Piedad* de Miguel Ángel, en la que la Virgen sujeta en sus brazos a su hijo muerto, esta pintura muestra a un hombre cargando el cuerpo inerte de un niño o una chica muy joven, que muestra una expresión dulce, relajada, y un cuerpo que no muestra el entumecimiento de la muerte, por lo que podría perfectamente estar bajo los efectos del sueño. El rostro del hombre es sereno, como el de la Virgen en la obra de Miguel Ángel, no refleja el dolor. A partir de la exposición *Ancestors* (2018), a la que pertenece esta obra, Saville se lanza a explorar y combinar distintos recursos y referencias históricas, en composiciones equilibradas, más coloristas y visualmente agradables que las de etapas anteriores de su carrera, que no incomodan ni perturban al potencial espectador. En diciembre de 2020, el año en que se inicia la pandemia de coronavirus y que hasta esa fecha ya había dejado al menos 1,8 millones de fallecidos en todo el mundo y una crisis económica a nivel global, Jenny Saville inaugura en la galería Gagosian de Nueva York su exposición más

colorista, *Elpis*, formada por retratos pintados con trazos gestuales y tonos brillantes, muy saturados. En ella no encontramos rastro de enfermedad, mascarillas, personas entubadas o muerte, salvo en algunos de los títulos: *Requiem*, *Lethe* (el río del Olvido, uno de los ríos del Averno en la mitología griega), y el tríptico cuyo título coincide con el de la exposición, *Elpis*, nombre de la diosa griega de la esperanza que, según el mito, permaneció en el ánfora de pandora después de que escaparan de ella todos los males.



Fig. 147. Jenny Saville. *Requiem (Akhmatova)*. 2020. Acrílico y óleo sobre lienzo. 200 x 160 cm. Obtenido de <https://gagosian.com/exhibitions/2020/jenny-saville-elpis/>

3.4.4. El trauma como impulso creativo independiente del género

Comparando los dos casos de estudio, encontramos dos modos de proceder muy distintos, que sólo tienen en común el énfasis en la gestualidad de la pintura. Las obras de Dumas no se alejan demasiado de sus referentes fotográficos o de las pinturas en que se inspiran, aunque su vaguedad y ausencia de detalles contribuye a atenuar los elementos traumáticos de sus modelos, sin que ello las vuelva más empáticas. Al ser la mayoría obras derivadas, resulta complicado encontrar rasgos que podamos considerar como propiamente femeninos, puesto que la mayoría de sus obras se enmarca en una tradición iconográfica previa, en la que la muerte se adopta como motivo estético, suavizando sus signos, y *Eros* y *Thanatos* son dos caras de una misma moneda. Esto se puede aplicar incluso a sus obras más crudas, como *Dead Marilyn* (2005), en la que la representación de la muerte sirve como metáfora para el fin de una época.

Las pinturas de Jenny Saville resultan mucho más brutales, explícitas y violentas. Es difícil encontrar aquí esa *mirada matricial* sobre la que escribía la historiadora Griselda Pollock. Mientras que la primera época de Jenny Saville, con sus mujeres colosales, tiene mucho que ver con la recuperación de ese cuerpo maternal reprimido por la cultura en la teoría de la abyección de Julia Kristeva, cuando aborda la representación del cuerpo que se convierte en abyecto por la muerte o la enfermedad, el género deja de ser relevante. La víctima puede ser un hombre o una mujer, no existe aquí esa analogía entre abyección y femineidad. A pesar de la crudeza de las obras de Jenny Saville, también podría existir en ellas un intento de contrarrestar los efectos traumáticos del tema a través de la belleza, aunque sea una belleza no convencional, pues, como vimos, para la artista la intensidad del color de una herida de bala es semejante a la de una puesta de sol, y convierte el tema en excusa para un despliegue de recursos pictóricos que la alejan del mero registro fotográfico. Como Dumas, Jenny Saville también se apoya para ello en la tradición, en este caso, principalmente en la obra de Rembrandt y de Soutine. No cabe pues hablar de una ruptura absoluta, en la

que se aporte una mirada más femenina o empática sobre el tema. Tal vez, en todo caso, haya un esfuerzo consciente de alejarse del estereotipo femenino (delicadeza, empatía, motivos agradables...) con una obra deliberadamente violenta.

En Jenny Saville, el nacimiento de sus hijos supuso un punto de inflexión que motivó la inclusión de motivos más amables y un cambio en su obra hacia un tipo de belleza más convencional. Pero no se puede deducir de ello que la maternidad en general provoque siempre algún cambio en el arte producido por mujeres hacia roles más tradicionalmente femeninos, como la ternura y la belleza, ya que Jenny Saville simultanea estos temas amables con otros más crudos, y si nos fijamos en la evolución de la obra de Marlene Dumas, muchas de sus obras más violentas las produjo siendo ya madre.

Como vimos en la introducción, los motivos que llevan a los/as artistas a representar la enfermedad y la muerte pueden ser variados, y no siempre racionales. Las dos artistas analizadas, Marlene Dumas y Jenny Saville, han descrito cómo, tras sufrir la fuerte experiencia emocional que supone asistir al fallecimiento de un familiar querido, sintieron un fuerte impulso, casi irrefrenable, de plasmar visualmente el paso de la vida a la muerte, por un medio u otro, a pesar de las implicaciones éticas de las que eran conscientes. Ya que, si se habían interesado por representar el nacimiento, ¿por qué no también la muerte?

4. Conclusiones

Como vimos en la introducción, la pintura producida por mujeres se suele considerar una categoría distinta a la producida por los hombres. Salvo excepciones, se expone menos, se vende menos, y su precio es menor. Por otro lado, se organizan exposiciones exclusivas de arte de mujeres, normalmente con motivo de alguna fecha señalada, como el día internacional de la mujer, y no por su valor intrínseco. También existen museos dedicados exclusivamente a la obra de mujeres artistas, como el NMWA (*National Museum of Women in the Arts*) de Washington. Estas iniciativas pretenden paliar una desigualdad histórica y dar visibilidad a piezas que tal vez, sin ellas, no la tendrían, pero, por otro lado, pueden transmitir la idea de que el arte de mujeres es esencialmente distinto del de los hombres, contribuyendo así en algunos casos, a pesar de sus buenas intenciones, a perpetuar esa desigualdad.

A lo largo de esta tesis nos hemos preguntado si realmente el arte producido por hombres y por mujeres es tan diferente. Esta diferencia se podría analizar en técnicas y temáticas muy diversas, de las que hemos escogido la pintura cuya temática es el cuerpo.

En el capítulo 2 realizamos un recorrido exploratorio por el arte producido por mujeres desde los inicios del arte feminista, a finales de los sesenta. Ya que su propósito es contextualizar, se incluyen obras realizadas con medios distintos de la pintura, y, de hecho, pudimos comprobar cómo muchas artistas de los setenta y ochenta del siglo XX escogen voluntariamente medios nuevos, como performance, body art, fotografía y vídeo. También existe un rechazo generalizado (con algunas excepciones), entre las artistas feministas, de la representación pictórica naturalista del cuerpo humano, que se supone siempre orientado a un espectador varón. Por otro lado, encontramos artistas, como Judy Chicago y Miriam Schapiro, que intencionalmente reivindican la diferencia sexual, en un intento de poner en valor lo que consideran que es la femineidad, para lo que recurren a técnicas y estilos de representación estereotípicamente asociados a las

mujeres. Así pues, en este par de décadas del final del siglo veinte encontramos un tipo de arte que se diferencia claramente, en algunos aspectos, del producido por los hombres. Pero no se puede deducir de ello que esto se deba a la diferencia biológica entre hombres y mujeres, ya que estas características específicas se pueden atribuir a otros factores. En primer lugar, en el mundo del arte la pintura está fuertemente asociada, en el imaginario colectivo, a la idea de un artista varón. Hace unas décadas, esta idea estaba incluso más implantada (recordemos la sorpresa de David Sylvester cuando descubrió, a través de la pintura de Saville, que las mujeres pueden pintar). Así pues, muchas artistas, para lograr integrarse en el mundo profesional del arte, optaron por técnicas nuevas en las que aún no se daba esa asociación. Por otro lado, en ese momento, años setenta y ochenta, en la mayor parte de países del entorno occidental las mujeres estaban luchando por sus derechos sexuales y reproductivos, lo que justifica la insistencia en la temática corporal (y no, en nuestra opinión, una supuesta afinidad de las mujeres con la naturaleza). También deberíamos tener en cuenta el propósito de diferenciarse del arte producido previamente (casi siempre por hombres), requisito indispensable para ser tenidas en cuenta en el contexto del arte contemporáneo, lo que produciría que algunas artistas recurrieran al recurso de subrayar la diferencia sexual. Y, por último, también deberíamos considerar el peso de la tradición y los valores culturales asociados al sexo, que las propias artistas interiorizan. Por ejemplo, la idea de que la pintura no es para mujeres las puede llevar a buscar medios de expresión alternativos, como vimos en el caso de la etapa de formación de Jenny Saville. Pero estos rasgos no son universales y cambian con el tiempo, de hecho, hemos podido comprobar que también existen artistas mujeres que utilizan la pintura con técnicas o temáticas consideradas previamente como masculinas, sin ningún tipo de impedimento, y a partir de los noventa, con una mayor integración de las mujeres en la enseñanza y el mundo profesional del arte, esto se da de forma más generalizada.

Tras esta primera aproximación, nos proponemos identificar aquellos rasgos que en los textos críticos se nos presentan como femeninos o masculinos, para analizar en

qué medida son privativos de un sexo determinado. Dada la gran cantidad de artistas y textos del contexto que nos ocupa, decidimos limitar este análisis a dos casos de estudio representativos, comparándolos entre sí y con artistas de similares características. Las dos artistas escogidas como casos de estudio han sido Marlene Dumas y Jenny Saville, artistas de relieve internacional bien conocidas cuya obra, centrada en la figura humana, es frecuentemente interpretada, ya sea en catálogos, artículos de investigación o crítica de exposiciones, teniendo en cuenta su condición de mujeres.

Hemos analizado la representación del cuerpo humano en la obra de Marlene Dumas y Jenny Saville a través de cuatro ejes: técnica y estilo, erotismo, maternidad, y decadencia/muerte. Escogimos estos cuatro por ser aquellos que con más frecuencia se interpretan de acuerdo a ciertos estereotipos de género en la literatura crítica sobre las dos artistas, especialmente los tres primeros. En cuanto al último, hemos visto cómo en la representación del cuerpo enfermo o muerto, a pesar de no encontrarse entre los temas estereotípicamente asociados al sexo femenino, también se realizan lecturas de género. Además, es un tema profusamente explorado por las dos artistas, y en muchas ocasiones se presenta indisolublemente asociado en las pinturas de ambas artistas a dos de los otros temas estudiados, erotismo y maternidad. A continuación, pasamos a presentar las conclusiones en cada uno de los ejes temáticos.

4.1.1. Técnica y estilo

Tradicionalmente se ha considerado que la técnica de la pintura al óleo es “masculina”, mientras que técnicas como la acuarela, más apropiada para el entorno doméstico, son “femeninas”. Aunque un análisis estadístico de las técnicas usadas por pintores contemporáneos (Gørrill, 2020) no encontró diferencias significativas entre ambos sexos, esta idea persiste. Los grandes formatos, los empastes fuertes, la pincelada agresiva, los colores intensos, suelen considerarse como rasgos viriles, mientras que los formatos pequeños, la pintura diluida, la delicadeza y los colores pastel

son considerados habitualmente como rasgos femeninos. En este apartado, comparamos las acuarelas de Marlene Dumas con las del escultor Rodin, pudiendo comprobar como ciertos rasgos que la crítica identifica como “femeninos” en la pintura de Dumas (utilización de la acuarela o tinta muy diluida, manejo intuitivo del pincel, sensualidad, temática centrada en la figura humana) se dan también en la pintura de Rodin, sin que en el caso de este último sean interpretados como rasgos de género.

Por otro lado, cuando Dumas escoge una técnica considerada tradicionalmente como masculina, la de la pintura al óleo, se enfatiza su materialidad o tactilidad como característica femenina. Sin embargo, esta misma tactilidad la podemos encontrar en otros artistas, como Francis Bacon. En ambos casos, materialidad y tactilidad, fluidez y manejo intuitivo, son características intrínsecas de los medios escogidos en cada caso, pintura al óleo y acuarela o tinta. Aunque estas características se pueden alterar, de forma, por ejemplo, que una pintura al óleo presente una superficie perfectamente lisa y pulida, o muy delgada (mediante la adición de médium o diluyente), o realizar una acuarela muy detallada y precisa, con pinceladas casi secas (un ejemplo serían las de Andrew Wyeth), la tendencia en la pintura contemporánea, ante la aparición de otros medios menos tangibles (fotografía, vídeo, arte digital) es la de aprovechar las cualidades matéricas propias de cada medio, como forma de diferenciarse. Esta tendencia es generalizada, y se trata de un error, pues, interpretarlas como características femeninas, por una supuesta afinidad del sexo femenino con la materialidad, lo que no es más que un residuo de la lógica dualista que reservaba a las mujeres materia y naturaleza y, por contraposición, a los hombres el reino de la razón, la civilización y la lógica.

En el caso de Jenny Saville, su pasión por la pintura, especialmente la pintura al óleo, entró en contradicción, como vimos, con sus ideas feministas: consideraba que la pintura era un medio de expresión demasiado ligado a cierta tradición patriarcal, por lo que dejó de pintar un tiempo, y, al retomar la pintura, procuró diferenciarse de la producida previamente por los hombres, especialmente, en el modo de interpretar el

desnudo femenino. Su temática está acorde, en ese momento, con sus ideas feministas, pero para ello utiliza la técnica de la pintura al óleo muy empastada, lo que hace que se relacione su pintura con la de Lucian Freud, aunque entre ambos existen diferencias formales: Jenny Saville utiliza formatos mayores y no trabaja del natural. Progresivamente, se va diferenciando de Freud al incorporar un tratamiento más gestual de la pintura, para lo que se inspira en el expresionismo abstracto. La tendencia es la de aprovechar la materialidad intrínseca al medio utilizado, lo que no impide que esta materialidad haya sido interpretada, en el caso de Saville (aunque no en el de Freud), como un intento de representar la sensualidad femenina.

A partir de 2007 Saville experimenta con otras técnicas más cercanas al dibujo, que le permiten superponer varios momentos temporales. Esto fue motivado por la experiencia de ser madre, al sentir el cuerpo de sus hijos dentro del suyo. En este caso, una experiencia que sólo pueden tener las mujeres (aunque no todas la tienen, ya sea por elección o por otras circunstancias) motiva un cambio estilístico. ¿Estaríamos entonces ante la creación, esta vez, de un estilo propiamente femenino? No parece ser el caso. Muchas mujeres pintoras han pasado por la experiencia de la maternidad, como vimos en un apartado posterior, dedicado a este tema, y sus creaciones plásticas son distintas a la de Saville. Además, se inspira, en los dibujos de dos autores varones, Picasso y Matisse, y, a su vez, su obra influencia a otros artistas de ambos sexos, que incorporan la superposición de momentos temporales y grafismos a su pintura. Asistimos a un cambio estilístico motivado por una experiencia que, aunque sea corriente, tuvo para ella un importante impacto emocional, suficiente para motivar un cambio de estilo, con la suficiente originalidad como para que no podamos considerarlo como representativo de un sexo en concreto.

En ambos casos de estudio hemos podido comprobar cómo ciertos rasgos que la crítica considera como femeninos se encuentran también en autores varones. En el pasado, la educación de hombres y mujeres, y sus oportunidades de acceso a la cultura eran muy distintas, lo que ocasionó una estética diferenciada. Estas condiciones no se

dan en la actualidad. A partir del análisis realizado en esta tesis no podemos concluir con seguridad si existe una predisposición biológica de mujeres y hombres hacia ciertas técnicas o estilos, ya que, para averiguarlo habría que tomar un número significativo de sujetos de estudio, aislarlos a corta edad para minimizar las influencias ambientales, y esperar a que se expresaran plásticamente, investigación que espero que nadie en su sano juicio esté dispuesto a hacer, por los problemas morales que plantea. Otra forma sería un estudio comparativo más amplio abarcando distintas culturas y momentos históricos, con rasgos que se puedan someter a un análisis estadístico. El problema es que muchas características que consideramos no son medibles, y, por otro lado, es bastante difícil determinar qué circunstancias ambientales son las más neutras en cuanto a roles de género heredados, ya que no hay culturas que estén libres de ellos, lo que provoca que los mismos datos se puedan interpretar de formas diversas.

Pero sí que nos atrevemos a afirmar que, en caso de que existiese esa disposición biológica hacia ciertas técnicas y rasgos estilísticos, se vería minimizada por la educación y las influencias de su entorno cultural, como hemos podido comprobar en los ejemplos estudiados.

4.1.2. Erotismo

Hemos visto cómo teóricos del arte como John Berger o Laura Mulvey han considerado que el desnudo artístico está siempre dirigido a un espectador varón, presuponiendo que el voyeurismo, el placer visual obtenido a través de la mirada, es privativo de los hombres, ya que tradicionalmente se ha considerado que la sexualidad de las mujeres está más orientada a los afectos y el tacto. Sin embargo, investigaciones experimentales como las de Meredith Chivers citadas previamente, contradicen esta creencia. El erotismo de hombres y mujeres puede ser distinto, pero no excluye la mirada: las mujeres también son capaces de disfrutar de imágenes eróticas, a veces, incluso, aunque no correspondan con sus preferencias sexuales.

Es normal, sin embargo, que a muchas mujeres no les gusten cierto tipo de representaciones eróticas o pornográficas, orientadas hacia un público masculino, en las que las mujeres se presentan como simples objetos de disfrute y no como sujetos con deseos propios. Esto, como vimos, ha motivado el rechazo de la representación pictórica del cuerpo humano desnudo por parte de muchas artistas, mientras otras han optado por explorar formas de erotismo más acordes con sus deseos y experiencias, como ocurre con nuestros dos casos de estudio.

La principal objeción de Marlene Dumas al desnudo artístico tradicional no es que represente a las mujeres como objetos, sino su carencia de energía erótica, de forma que se inspira en los medios de comunicación de masas para sus obras, especialmente en revistas eróticas y pornográficas de diversas tendencias, aunque también incluye múltiples referencias a la historia de la pintura. No pretende, pues, negar el placer visual, sino, por el contrario, mostrarlo en toda su variedad. Sin embargo, como en el apartado anterior, encontramos que sus pinturas son interpretadas de forma muy distinta a obras del mismo tema y características realizadas por artistas varones, presuponiendo en algunos casos la negación del placer visual, y, en otros, una mirada más empática que la de los hombres, es decir, más orientada hacia los sentimientos que hacia el goce sexual, como corresponde al estereotipo de sexualidad femenina. El conocimiento del sexo de la artista condiciona así la interpretación de la obra.

Jenny Saville es mucho más crítica con la tradición previa del desnudo, pues considera que presenta una visión de las mujeres que corresponde a las fantasías masculinas sobre la belleza, de acuerdo a unos cánones irreales y muchas veces opresivos. Como respuesta a ello, pretende representar a las mujeres tal y como se ven a ellas mismas, con cuerpos obesos y excesivos, y, más adelante, elige mostrar otros cuerpos, los de los transexuales, que no se corresponden con las normas de belleza tradicionales asociadas al sexo. Sin embargo, como hemos podido ver, a pesar de representar cuerpos no normativos, el erotismo no está ausente en sus pinturas.

Así pues, hemos comprobado que la representación del erotismo y del placer visual no son privativos de artistas varones. Aunque la forma de disfrutar o crear imágenes eróticas puede diferir entre ambos sexos, ya sea por condicionantes culturales o biológicos, podemos afirmar que los límites entre una mirada masculina, estereotípicamente considerada como penetrativa y voyerista, y una mirada femenina, supuestamente más empática y afectiva, son bastante difusos, ya que, como hemos demostrado, podemos encontrar ejemplos que no se ajustan a esta división por sexos.

4.1.3. Maternidad

Hay procesos corporales asociados a la procreación que sólo puede experimentar una mujer: ovular, menstruar, quedarse embarazada, abortar, dar a luz, dar el pecho. En este sentido, el papel del padre, que se limita al momento de la concepción, es más limitado. También las expectativas sociales que se proyectan sobre ambos progenitores son muy diferentes, pues las tareas del cuidado recaen todavía, de forma mayoritaria, sobre las mujeres. Es natural, pues, que en esta temática en concreto, las interpretaciones de hombres y mujeres difieran. Para empezar, como ocurría en el tema del desnudo, muchas mujeres no se reconocen en las construcciones culturales que rodean la maternidad (esa maternidad idealizada, casta, sacrificada, dulce, subordinada, y siempre dentro de una familia tradicional), por lo que representan otras más acordes a sus experiencias. Por otro lado, buscan romper el tabú que rodea el cuerpo de la madre, el momento del parto y la lactancia, presentándolos como algo digno de ser representado y mirado, no como algo que esconder. O presentan la posibilidad de no ser madres, ya que tener hijos no tiene por qué ser el destino irrevocable de las mujeres, sino una elección personal, igual que lo es para los hombres.

En nuestros dos casos de estudio, hemos comprobado cómo la maternidad afecta de distintas formas. En el caso de Jenny Saville, el hecho de sentir un cuerpo creciendo en su interior provoca un cambio estilístico, pues la lleva a explorar formas de representar varios cuerpos o varios momentos históricos en el mismo espacio, lo que

consigue adoptando una técnica más transparente, más cercana al dibujo, dado que la pintura empastada tan característica de su primera época no le permite hacerlo. También se propone representar la crudeza y violencia del parto de una forma realista en su encargo para el Oratorio de San Lorenzo en Palermo, aunque no logra llevar su proyecto a término. La maternidad, según ella, provoca que acepte que pintar cosas bellas en el sentido tradicional del término también es interesante, aunque esto no hace que deje de pintar, junto con sus maternidades y pinturas de parejas, obras extremadamente violentas o de una belleza no normativa.

En el caso de Marlene Dumas, la maternidad no provoca un cambio estilístico similar, sino tan sólo temático. En torno al año de nacimiento de su hija crea varias pinturas que abordan la temática del embarazo, el parto o representan bebés, y, más adelante, retrataría a su propia hija en numerosas ocasiones. Marlene Dumas, que, como en el caso de Jenny Saville, no se siente satisfecha con las representaciones idealizadas de la maternidad presentes en la historia del arte y en los medios de comunicación de la cultura occidental, escoge representar el aspecto más inquietante de los niños pequeños y de la relación entre madre e hijo/a, para lo que se inspira en el arte tradicional africano y de Sudamérica.

Con respecto a otras interpretaciones del mismo tema realizadas por artistas varones encontramos un mayor énfasis en la dimensión corporal y psicológica de aquellas experiencias que, al fin y al cabo, sólo las mujeres pueden vivir en primera persona, si deciden ser madres. Una experiencia vital intensa puede verse reflejada en la obra de un artista, como hemos visto que supuso Jenny Saville el hecho de quedarse embarazada y dar a luz, o para Tracey Emin sus dos abortos, lo que no quiere decir que las mujeres estemos, irremediabilmente, inclinadas por naturaleza para ciertas temáticas relacionadas con una supuesta predisposición innata para la maternidad y las tareas del cuidado. Ante experiencias similares hemos podido comprobar cómo las respuestas individuales varían enormemente, también en este campo, dependiendo de las circunstancias personales y estilo de cada artista.

4.1.4. Decadencia, enfermedad y muerte

Al contrario de lo que sucede con las representaciones de embarazadas, madres y niños, los temas violentos, la representación de las heridas, de la muerte, están alejados de lo que en el imaginario colectivo corresponde a las preferencias femeninas. Históricamente ha sido así, pues ya vimos cómo las composiciones mitológicas, religiosas, y la pintura de historia, en las que abundan las escenas sangrientas y de martirio, han estado reservadas a los hombres, dado que la formación técnica que exigían estaba vetada a las mujeres. Por estas circunstancias históricas, y por el estereotipo por el cual la personalidad de las mujeres se supone más propensa a los cuidados que a la violencia, se ha presupuesto muchas veces que, o bien las mujeres no están por naturaleza inclinadas hacia estos temas, o que, al tratarlos, lo harían con una mayor empatía que la que encontramos en artistas varones. Por otro lado, y en contradicción con ello, en el marco de la teoría de la abyección, algunos críticos relacionan la representación de la muerte, las heridas, la imperfección, con la reivindicación de una femineidad supuestamente reprimida en el orden patriarcal.

Sin embargo, al analizar obras de nuestros dos casos de estudio que representan heridas, enfermedad o cadáveres, y compararlos con otras de artistas varones, no hemos encontrado diferencias significativas atribuibles al sexo. Las pinturas de Marlene Dumas y Jenny Saville continúan una tradición previa, y presenta afinidades con la obra de otros artistas contemporáneos varones, como Gerhard Richter, Phillipe Pasqua, o Damien Hirst, sin que su pintura sea más empática o sensible que la de estos. Las diferencias encontradas corresponden a distintos estilos, procedimientos técnicos o experiencias vitales, pero no encontramos rasgos que predominen en un sexo determinado.

4.1.5. Conclusión final

Como avanzábamos en la hipótesis, el sexo no determina ni condiciona, estéticamente, la creación artística. No hemos encontrado rasgos técnicos o estilísticos que podamos considerar femeninos, aunque sí que hemos podido comprobar, una y otra vez, que el conocimiento del sexo del o la artista determina la forma en que es interpretada una obra de arte, de acuerdo a determinados estereotipos.

Temáticamente, sin embargo, existe una insatisfacción común entre muchas mujeres artistas ante el modo en que ciertos temas han sido tratados previamente por artistas varones, especialmente ante la forma en que ha sido representado el cuerpo de la mujer y sus procesos (gestación, parto, menstruación...), rodeado de tabúes y socialmente regulado, y ante la forma en que ha sido representada previamente la sexualidad, desde un punto de vista preferentemente masculino, parcial. Es por ello que las artistas analizadas han buscado aportar un punto de vista distinto, lo que determina ciertas especificidades temáticas que buscan precisamente romper esos tabúes y aportar otro punto de vista. Esto no quiere decir hacer un arte de mujeres y para mujeres, sino simplemente ofrecer una perspectiva distinta que ofrezca una visión más completa de la experiencia humana, para espectadores de cualquier sexo, ya que, al fin y al cabo, las mujeres constituyen la mitad de la humanidad.

Bibliografía

- Abellán Muñoz, R. (2020). Apuntes acerca de la maternidad como (im)posibilidad en la práctica artística de Tracey Emin. *Arte y Políticas de Identidad*, 23, 1-12.
- Ainsworth, B. Y. C. (2015). Sex redefined. The Idea of two sexes is simplistic. Biologists now think there is a wider spectrum than that. *Nature*, 518(7539), 288-291. <http://www.nature.com/news/sex-redefined-1.16943>
- Alario Trigueros, M. T. (2008). *Arte y feminismo*. Nerea.
- Aliaga, J. V. (2013). Lo que las obras rezuman. Un recorrido informado por la producción artística de Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010. En J. Vicente Aliaga & P. Mayayo (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 45-84). This Side Up.
- Álvarez Errecalde, A. (s. f.). *El nacimiento de mi hija*. Ana Álvarez Errecalde. <https://alvarezzerrecalde.com/portfolio/el-nacimiento-de-mi-hija/>
- Ammann, J. C. (2003). Tender, loathsome, shrewd and ecstatic. En *Wet Dreams* (pp. 110-119). Hatje Cantz.
- Amorós, C. (2007). «La dialéctica del sexo» de Shulamith Firestone: modulaciones feministas del freudomarxismo. En C. Amorós (Ed.), *Teoría Feminista: de la Ilustración a la globalización* (Segunda, pp. 69-107). Minerva Ediciones.
- Andrés Fernández, M. I. (2022a). La maternidad como tema en la pintura contemporánea: Jenny Saville y Marlene Dumas. *Arte y Políticas de Identidad*, 26, 150-171. <https://doi.org/10.6018/reapi.530051>
- Andrés Fernández, M. I. (2022b). La técnica en la pintura contemporánea. ¿Una cuestión de género? *Barcelona Research Art Creation*, 10(3), 157-182. <https://doi.org/10.17583/BRAC.7721>
- Barnett, E. (2016). Lesbian, Pervert, Mother: Catherine Opie's Photographic Transgressions. En R. E. Buller (Ed.), *Reconciling Art and Mothering* (pp. 85-95). Routledge.

- Barry, K. (2007). Teoría del feminismo radical: Política de la explotación sexual. En C. Amorós (Ed.), *Teoría Feminista: de la Ilustración a la globalización* (Segunda, pp. 189-211). Minerva Ediciones.
- Barthes, R. (2004). La cámara lúcida: nota sobre la fotografía. Paidós Ibérica.
- Bataille, G. (2020). *El erotismo* (Ed. Kindle). Grupo Planeta.
- Battersby, C. (1998). Embutir y nada más: Irigaray, pintura y psicoanálisis. En K. Deepwell (Ed.), *Nueva crítica feminista de arte* (pp. 225-241). Ediciones Cátedra.
- Beauvoir, S. de. (2016). El segundo sexo. En *Ediciones Cátedra*.
- Bedford, E. (2008). Questions of intimacy and relations. En E. Bedford & M. Dumas (Eds.), *Marlene Dumas: Intimate relations* (pp. 33-50). Roma Publications.
- Benhabib, S. (2007). Feminismo y postmodernidad: una difícil alianza. En C. Amorós (Ed.), *Teoría Feminista: de la Ilustración a la globalización* (pp. 319-342). Minerva Ediciones.
- Berger, J. (1980). *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili.
- Betterton, R. (1996). Maternal figures: the maternal nude in the work of Käthe Kollwitz and Paula Modersohn Becker. En *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings* (pp. 159-179). Routledge.
- Beyer, S., & Knoefel, U. (2013, enero 25). «Women Simply Don't Pass the Test». *Spiegel on Line*. <http://www.spiegel.de/international/germany/spiegel-interview-with-german-painter-georg-baselitz-a-879397-3.html>
- Birth Rites Collection*. (s. f.). Recuperado 29 de abril de 2022, de <https://www.birthritescollection.org.uk/>
- Bluet, A. (2015). *Striving after excellence: Victorian women and the fight for arts training*. Royal Academy of Arts. <https://www.royalacademy.org.uk/article/striving-after-excellence-victorian>
- Bonacossa, I. (2009). Update. Further than the «I» Can See. En D. van den Boogerd (Ed.), *Marlene Dumas* (pp. 161-215). Phaidon.

- Boogerd, D. van den. (2009). Hang-ups and Hangovers in the Work of Marlene Dumas. En *Marlene Dumas* (pp. 31-85). Phaidon Press.
- Budick, A. (2008, diciembre 27). Great virtuoso or greatly overrated? A Marlene Dumas show at MoMA offers a chance to reappraise her career. *Financial Times*, 11.
- Buller, R. E. (2016). An introduction to the artists' section: maternal themes in contemporary art. En R. E. Buller (Ed.), *Reconciling Art and Mothering* (pp. 137-147). Routledge.
- Butler, C. (2008). Painter as witness. En C. Butler (Ed.), *Measuring your own grave* (pp. 42-144). Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Calvocoressi, R. (2018). Reflections on Jenny Saville. En R. Calvocoressi (Ed.), *Jenny Saville* (pp. 19-25). Rizzoli.
- Cameron, L., Goetzmann, W. N., & Nozari, M. (2019). Art and gender: market bias or selection bias? *Journal of Cultural Economics*, 43(2), 279-307.
<https://doi.org/10.1007/s10824-019-09339-2>
- Chicago, J., & Schapiro, M. (1973). Female Imagery. *Womanspace Journal*, 1, 11-14.
- Chivers, M. L. (2017). The Specificity of Women's Sexual Response and Its Relationship with Sexual Orientations: A Review and Ten Hypotheses. *Archives of Sexual Behavior*, 46(5), 1161-1179.
<https://doi.org/10.1007/s10508-016-0897-x>
- Chivers, M. L., & Bailey, J. M. (2005). A sex difference in features that elicit genital response. *Biological Psychology*, 70(2), 115-120.
<https://doi.org/10.1016/j.biopsycho.2004.12.002>
- Clark, K. (1981). *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Alianza Editorial.

- Clements, J. (2016). The act with no image: creating a feminist aesthetic of childbirth. En R. E. Buller (Ed.), *Reconciling Art and Mothering* (pp. 177-183). Routledge.
- Cohen, D. (1994). Three Young Artists. *Modern Painters*, 7(Primavera), 88-91.
- Combalfía Dexeus, V. (2006). Amazonas con pincel : vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI. Ediciones Destino.
- Combalfía, V. (2021, diciembre 23). Mari Chordà, por fin homenajead. *El País*.
<https://elpais.com/espana/catalunya/2021-12-23/mari-chorda-por-fin-homenajead.html>
- Coming to power: 25 Years of Sexually X-Plicit Art By Women*. (s. f.). Recuperado 2 de noviembre de 2018, de
<https://www.davidzwirner.com/exhibitions/coming-power-25-years-sexually-x-plicit-art-women>
- Cooke, R. (2012, junio 9). Jenny Saville: «I want to be a painter of modern life, and modern bodies». *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/09/jenny-saville-painter-modern-bodies>
- Crawford, K. L. (2009). Gender and Terror in Gerhard Richter's October 18, 1977 and Don DeLillo's «Baader-Meinhof». *New German Critique*, 107, 207-230.
<https://doi.org/10.1215/0094033X-2009-006>
- Crow, K. (2011, septiembre 10). Pregnancy expands a vision. *Wall Street Journal*, 1-3.
<http://online.wsj.com/article/SB10001424053111903285704576559042315565146.html>
- Cullinan, N. (2020). Jennie Saville: Painting the Self. *Gagosian*, 26-32.
<https://gagosian.com/quarterly/2020/12/01/interview-jenny-saville-painting-self/>

- Davies, H. (1994, marzo 1). Interview: This is Jenny, and this is her Plan: Men paint female beauty in stereotypes; Jenny Saville paints it the way it is. And Charles Saatchi is paying her to keep doing it. *The Independent*.
<https://www.independent.co.uk/life-style/interview-this-is-jenny-and-this-is-her-plan-men-paint-female-beauty-in-stereotypes-jenny-saville-1426296.html>
- Davis, K. (1997a). *Embodied Practices* (K. Davis (Ed.)). Sage Publications.
- Davis, K. (1997b). My Body is My Art: Cosmetic Surgery as Feminist Utopia? En K. Davis (Ed.), *Embodied Practices. Feminist Perspectives on the Body* (pp. 168-182). Sage Publications.
- De Azúa, F. (2002). *Diccionario de las Artes*. Editorial Anagrama.
- De las Heras Aguilera, S. (2009). Una aproximación a las teorías feministas. *Universitas. Revista de filosofía, derecho y política*, 9, 45-82.
https://doi.org/10.1007/978-3-642-35326-0_15
- De Miguel, A. (2000). Los Feminismos. En *Diez Palabras claves sobre mujer* (pp. 1-27). <http://acoca2.blogs.uv.es/files/2013/12/Los-feminismos.pdf>
- Diez, A. R. (2014). La imagen apropiada: Repetición en la obra 18. Oktober 1977. *Cuadernos de Musica, Artes Visuales y Artes Escenicas*, 9(2), 67-87.
<https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae9-2.iaro>
- Duggan, L. (2006). *Sex wars: Sexual Dissent and Political Culture* (Taylor and Francis. Edición de Kindle. (Ed.)).
- Dumas, M. (s. f.). *Biography of Marlene Dumas*. Marlene Dumas. Recuperado 12 de mayo de 2022, de <https://www.marlenedumas.nl/cv/>
- Dumas, M. (2004). The right to be silent. *Frieze*, 80.
<https://www.frieze.com/article/right-be-silent>
- Dumas, M. (2008). *Marlene Dumas. Dead Marilyn*. MoMA. Audio playlist.
<https://www.moma.org/audio/playlist/226/2923>
- Dumas, M. (2014). *Sweet Nothings. Notes and Texts* (2.^a ed.). Koenig Books.

- Dumas, M. (2015). *The image as burden* (L. Coelewijn, H. Sainsbury, & T. Vischer (Eds.)). Tate Publishing.
- Dumas, M. (2018). *Myths and Mortals*. David Zwirner Books.
- Dumas, M., & Bloom, B. (2009). Barbara Bloom in conversation with Marlene Dumas. En *Marlene Dumas*. Phaidon Press.
- Dumas, M., Butler, C. H., Mark, L. G., Monahan, M., & Shiff, R. (2008). *Marlene Dumas : measuring your own grave*. Museum of Contemporary Art.
- Dumas, M., & Corbijn, A. (2000). *Strippinggirls*. Stichting Actuele Kunstdocumentatie.
- Dumas, M., Dercon, C., & Haus der Kunst München. (2010). *Tronies: Marlene Dumas und die alten Meister*. Richter Verlag.
- Dumas, M., & Heine, D. (2000). *Stripping Girls. Entrevista a Marlene Dumas*. Aspect Art para Kleurnet Television. <https://www.marlenedumas.nl/stripping-girls/>
- Dunwoody, M. (2001). Blood ties. *Harrington Gay Men's Fiction Quarterly*, 3(1), 46-66. https://doi.org/10.1300/J152v03n01_05
- Durmuşoğlu, Ö. (2004). Painting and the pornographic: Marlene Dumas, Jenny Saville and Plays of Identifications. Sabancı University.
- Eagly, A. H., & Crowley, M. (1986). Gender and Helping Behavior: A Meta-Analytic Review of the Social Psychological Literature. *Psychological Bulletin*, 100(3), 283-308. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.100.3.309>
- El Mercado del Arte Contemporáneo 2017*. (2018). Art Price. <https://es.artprice.com/artprice-reports/el-mercado-del-arte-contemporaneo-2017/top-500-artistas-contemporaneos/top-500-de-artistas-contemporaneos-del-no-1-al-no-50/>
- Emin, T. (1996). How it Feels. En *Xavier Hufkens*. <https://www.xavierhufkens.com/artworks/tracey-emin-how-it-feels>

- Enright, R. (2004, agosto 1). The Fearless Body. *Border Crossings*, 3(23), 22-33.
<https://www.proquest.com/docview/215538689?accountid=14568>
- Evans, E. (2015). The Politics of Third Wave Feminisms: Noliberalism, Interseccionalidad, and the State in Britain and the US (Gender and Politics). Palgrave Mc Millan UK.
- Faroux, R. (2012). Philippe Pasqua. L'enragé. *Art Absolutement*, 40-47.
<https://pasquaphilippe.com/wp-content/uploads/2018/11/Art-Absolutement-N°46-Mars-Avril-2012.pdf>
- Fernández Cordón, P. (2020). Orgasmo. *Revista Iberoamericana, Académico Científica de Humanidades, Arte y Cultura*, 8, 273-276.
<https://doi.org/https://doi.org/10.24310/Eviternare.vi8.10117>
- Fernández Ruiz, B. (s. f.). *Historia de la UCM-Facultad de Bellas Artes*. Página web de la Universidad Complutense de Madrid. Recuperado 9 de junio de 2018, de https://www.ucm.es/historia_ucm_facultad_bellas_artes
- Ferrer Sánchez, A. (2015). Uso del propio cuerpo en el videoarte y la performance realizados por mujeres. Universidad de Málaga.
- Figueroa-Saavedra, M. (2010). La estudiante de bellas artes y la generización masculina del artista creativo. *Nueva antropología*, 23(72), 121-144.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-06362010000100007
- Finch, C. (2009). *Dubious Dumas*. Artnet.
<http://www.artnet.com/magazineus/features/finch/finch12-11-08.asp>
- Fine, C. (2018). Testosterna Rex. Mitos sobre sexo, ciencia y sociedad. Paidós.
- Foster, H. (2001a). Asunto: Post*. En *Arte después de la modernidad*. Nuevos planteamientos en torno a la representación (pp. 189-201). Akal Ediciones.
- Foster, H. (2001b). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal.
<https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Foucault, M. (1992). Historia de la sexualidad. En *Siglo Veintiuno*.

- Gagosian Gallery. (2020). *Jenny Saville: Elpis*. Nota de prensa.
https://gagosian.com/media/exhibitions/2020/jenny-saville-elpis/Jenny_Saville_2020_Elpi_Gagosian_980_Madison_Avenue_New_York.pdf
- García García, F. (2004). Crisis y Pervivencia de la Figura Humana en la Pintura Contemporánea. Universidad de Sevilla.
- García Leiva, P. (2005). Identidad de género. Modelos explicativos. *Escritos de psicología*, 7, 71-81.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1710824>
- García Vega, M. Á. (2018). La pintura retrata las heridas de la brecha de género. *El País*.
https://elpais.com/cultura/2018/04/30/actualidad/1525091614_965606.html
- Gayford, M. (1999). A conversation with Jenny Saville. En M. Dent-Brocklehurst (Ed.), *Territories. Catálogo de la exposición* (pp. 29-31). Gagosian Gallery.
- Gombrich, E. H. (Ernst H. (1997). *La Historia del arte / E.H. Gombrich ; [traducido del inglés por Rafael Santos Torroella]*. http://cbuegmt.iii.com/iii/encore/record/C__Rb2993618__Sgombrich_torroella_art__P0,1__Orightresult__X1?lang=cat&suite=def
- Gordon, A. (2018). Classifying the body in Marlene Dumas' *The Image as Burden*. *Medical Humanities*, 44(1), 64-70. <https://doi.org/10.1136/medhum-2016-011061>
- Gørrill, H. (2020). *Women Can't Paint. Gender, the glass ceiling and values in contemporary art*. Bloomsbury Publishing.
- Gotti, S. (2015). *Isabel Oliver*. Tate. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/ey-exhibition-world-goes-pop/artist-biography/isabel-oliver>

- Gray, J. (1992). *Men are from Mars, women are from Venus: a practical guide for improving communications and getting what you want in your relationships*. Thorsons.
- Grosenik, U. (2005). *Women artists : mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Taschen.
- Groskop, V. (2015, octubre 14). Tracey Emin: «I'm not flaky and I don't compromise». *Red Magazine*. <https://www.redonline.co.uk/red-women/interviews/a506662/tracey-emin-interview/>
- Gutiérrez Pérez, P. O. (2008). Orlan: Un cuerpo propio. *Revista de Estudios de Género. La Ventana*, 3(28), 270-294.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362008000200011
- Halperin, J., & Burns, C. (2019, septiembre 19). Female Artists Represent Just 2 Percent of the Market. Here's Why—and How That Can Change. *Artnet News*. <https://news.artnet.com/womens-place-in-the-art-world/female-artists-represent-just-2-percent-market-heres-can-change-1654954>
- Haraway, D. (1991). A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. En *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (pp. 149-181). Routledge.
- Heartney, E., Posner, H., Princenthal, N., & Scott, S. (2013). *The Reckoning. Women artists of the new millenium*. Prestel Verlag.
- Heartney, E., Postner, H., Princenthal, N., & Scott, S. (2007). *After the revolution: women who transformed contemporary art*. Prestel.
- Hendrikse, M.-R. (2000). Beyond possession: Marlene Dumas and the mobilisation of subject, paint and meaning. *De Arte*, 35(62), 3-19.
<https://doi.org/10.1080/00043389.2000.11761312>
- Higgle, J., Büttner, A., & Dumas, M. (2015). To show or not to show | Tate. *Tate Etc.*, 33. <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/show-or-not-show>

- Huberman, J. S., & Chivers, M. L. (2015). Examining gender specificity of sexual response with concurrent thermography and plethysmography. *Psychophysiology*, 52 (10), 1382-1395. <https://doi.org/10.1111/psyp.12466>
- Hyde, J. S. (2005). The gender similarities hypothesis. *American Psychologist*, 60(6), 581-592. <https://doi.org/10.1037/0003-066X.60.6.581>
- Infesta, J. M. (2020). *Eros. Tu cuerpo como excusa*. Ediciones de la Fundació Privada de les Arts i els Artistes.
- Irigaray, L. (1985). Une Lacune natale. *Le Nouveau Commerce*, 62/63, 41-47.
- Jenny Saville. *Erota*. [Comunicado de prensa]. (2016, mayo 4). https://gagosian.com/media/exhibitions/2016/jenny-saville-erota/Gagosian_Jenny_Saville_Erota_2016_Press_Release.pdf
- Joel, D., Berman, Z., Tavor, I., Wexler, N., Gaber, O., Stein, Y., Shefi, N., Pool, J., Urchs, S., Margulies, D. S., Liem, F., Hänggi, J., Jäncke, L., & Assaf, Y. (2015). Sex beyond the genitalia: The human brain mosaic. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 112(50), 15468-15473. <https://doi.org/10.1073/pnas.1509654112>
- Joy, J. (2010). Marlene Dumas: Measuring your Own Grave. En *Studies in Gender and Sexuality* (Vol. 11, Número 4). <https://doi.org/10.1080/15240657.2010.513239>
- Kantor, J. (2004). The Tuymnas effect: Wilhelm Sasnal, Eberhard Havekost, Magnus Von Plessen. *Artforum International*, 43(3). <https://www.artforum.com/print/200409/the-tuymans-effect-wilhelm-sasnal-eberhard-havekost-magnus-von-plessen-7810>
- Kerstin, M. (2007). *Art and obscenity* (Edición Ki). I.B. Tauris & Co Ltd.
- Kirshner, J. R. (2003). Marlene Dumas. *Frieze*, 76. <https://www.frieze.com/article/marlene-dumas-0>
- Knubben, T., & Osterwold, T. (2003). *Marlene Dumas. Wet dreams*. Hatje Cantz.

- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Columbia University Press.
- <http://users.clas.ufl.edu/burt/touchyfeelingsmaliciousobjects/Kristevapowersofhorrorabjection.pdf>
- Lacan, J. (1987). Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. En *Essaim* (Vol. 17, Número 2). Paidós.
- <https://doi.org/10.3917/ess.017.0089>
- Lauter, D. (2021, noviembre 2). 'Desperation befell me': the elusive painter Marlene Dumas on the struggle to paint throughout a year marred by tragedy. Artnet news. <https://news.artnet.com/art-world/marlene-dumas-profile-2028304>
- Lesser, C. (2016). *The Pioneering Women Who Championed Sexually Explicit Art*. Artsy. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-the-pioneering-women-who-championed-sexually-explicit-art>
- Liss, A. (2009). *Feminist art and the maternal*. University of Minnesota Press.
- Liss, A. (2016). Making the black maternal visible: Renée Cox's family portraits. En *Reconciling Art and Mothering* (pp. 71-85). Routledge.
- Losada, A. (1916, noviembre 17). Las hermanas de Lita Cabellut: "Ni es hija de una prostituta, ni creció en la calle". *Play Ground*.
- https://www.playgroundmag.net/how/hermanas-Lita-Cabellut-explican-biografia_22649800.html
- Lust, E. (2014, diciembre 2). The new UK porn legislation will turn erotic film into boring, unrealistic male fantasy. *Independent*.
- <https://www.independent.co.uk/voices/comment/the-new-uk-porn-legislation-will-turn-erotic-film-into-boring-unrealistic-male-fantasy-9898052.html>
- Maccoby, E., & Jacklin, C. (1974). *The Psychology of Sex Differences*. Stanford, CA, Stanford university Press.

- Mackenzie, S. (2005, octubre 22). *Under the skin*. The Guardian.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/oct/22/art.friezeartfair2005>
- Mahony, L. (2018). Chronology. En R. Calvocoressi (Ed.), *Jenny Saville* (pp. 363-385). Gagosian.
- Maioli, F. (2011). Nomadic subjects on canvas: Hybridity in jenny saville's paintings. *Women's Studies*, 40(1), 70-92.
<https://doi.org/10.1080/00497878.2011.527795>
- Man, S., & Saville, J. (2018). Jenny Saville and Sally Mann in Conversation. En *Jenny Saville* (pp. 27-39). Rizzoli International Publication.
- Marlene Dumas: *biography*. (s. f.). David Zwirner. Recuperado 12 de mayo de 2022, de <https://www.davidzwirner.com/artists/marlene-dumas/biography>
- Martínez-Collado, A. (2005). Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual. Cendeac.
- MAV. (2018). *Informe MAV #18: presencia de mujeres artistas en ARCO Madrid, ART Madrid, Hybrid y Justmad 2018*. <https://mav.org.es/noticias/noticias-junta/informe-mav-18-presencia-de-mujeres-artistas-en-arco-madrid-art-madrid-hybrid-y-justmad-2018/>
- MAV. (2019). *MAV #18 - marzo 2019: Presencia de mujeres en ARCO, ArtMadrid, Drawing Room, JustMAD e Hybrid 2019*. <https://mav.org.es/informes-mav-ferias-18/>
- MAV. (2022). *Informe ARCO 2022*. <https://mav.org.es/informes-mav-22-ferias-de-madrid-2022-los-datos-bajo-el-prisma-del-genero/>
- Mayayo, P. (2007). Historias de mujeres, historias del arte. Cátedra.
- Mayayo, P. (2013). Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo. En J. Vicente Aliaga & P. Mayayo (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 19-38). This Side Up.

- Meagher, M. (2003). Jenny Saville and a Feminist Aesthetics of Disgust. *Hypatia*, 18(4), 23-41. <https://doi.org/10.1353/hyp.2003.0085>
- Medina, M. Á. (2014). Tracey Emin: Life Made Art, Art Made from Life. *Arts*, 3, 54-72. <https://doi.org/10.3390/arts3010054>
- Messud, C. (2018). Open. En *Myths and Mortals* (pp. 105-121). David Zwirner.
- Meyers, D. T. (2009). Artifice and Authenticity: Gender Technology and Agency in Two Jenny Saville Portraits. En L. Shrage (Ed.), «*You've Changed*»: *Sex Reassignment and Personal Identity* (pp. 155-174). <https://philarchive.org/archive/MEYAAA>
- Michaels, S. (2009, mayo 15). Manic Street Preachers album cover censored by supermarkets. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2009/may/15/manic-street-preachers-album-supermarkets>
- Montero, M. (2017). *Crónicas. Lita Cabellut: el lenguaje de los colores*. Radio Televisión Española. <https://www.rtve.es/play/videos/cronicas/cronicas-lita-cabellut-lenguaje-colores/3967506/>
- Moravec, M. (2011). Make Room for Mommy. En M. Chernick & J. Klein (Eds.), *The M Word* (pp. 151-161). Demeter Press.
- Morgan, M. (2011). Home Truths. En M. Chernick & J. Klein (Eds.), *The M Word* (pp. 213-234). Demeter Press.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Nasjionalmuseet. (s. f.). *An Appetite for Painting conference: Marlene Dumas*. Youtube. Recuperado 19 de febrero de 2021, de https://www.youtube.com/watch?v=zZGRLP1_HyU&list=WL&index=12&t=13s

- National Museum of Women in the Arts. (s. f.). *Get the Facts About Women in the Arts*. Recuperado 5 de diciembre de 2021, de <https://nmwa.org/support/advocacy/get-facts/>
- Nead, L. (1992). *The female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. Routledge. <http://www.jstor.org.uma.debiblio.com/stable/pdf/3174488.pdf?refreqid=excelsior:95b5600b107e811207a1baffd7810121>
- Nead, L. (1994). Caught in the Act of Staring. *Women's Art Magazine*, 58, 18-19.
- Nead, L. (2013). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad* (2ª). Editorial Tecnos/ Alianza.
- Nochlin, L. (1971). Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, January. http://davidrifkind.org/fiu/library_files/Linda_Nochlin_Why_have_there_been_no_Great_Women_Artists.pdf
- Nochlin, L. (2005). Migrants. En S. Schama (Ed.), *Jenny Saville* (p. 11). Rizzoli International Publications.
- Nochlin, L. (2015a). Jenny Saville: Floating in Gender Nirvana. En M. Reilly (Ed.), *Women Artists: The Linda Nochlin Reader* (Edición Ki). Thames and Hudson.
- Nochlin, L. (2015b). Women Artists Then and Now: Painting, Sculpture, and the Image of the Self. En M. Reilly (Ed.), *Women Artists: The Linda Nochlin Reader* (Edición Ki, p. Localización 6081 a 6548). Thames and Hudson.
- Nochlin, L. (2018a). Some women realists. En *Women, Art, and Power and Other Essays* (pp. 86-108). Routledge. Edición Kindle.
- Nochlin, L. (2018b). Women, Art, And Power. En *Women, Art, And Power And Other Essays* (pp. 1-36). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429502996>
- Oliva Portolés, A. (2007). Debates sobre el género. En *Teoría Feminista: de la Ilustración a la globalización* (2ª, pp. 13, 61). Minerva Ediciones.

- Ornstein, J. (2010). Rendering relations/figuring paint: The work of Marlene Dumas in measuring your Own Grave. *Studies in Gender and Sexuality*, 11(4), 211-219. <https://doi.org/10.1080/15240657.2010.513245>
- Osborne, R. (2007). Debates en torno al feminismo cultural. En C. Amorós (Ed.), *Teoría Feminista: de la Ilustración a la globalización* (Segunda, pp. 211-253). Minerva Ediciones.
- Owens, C. (1983). The discourse of others: Feminists and postmodernism. En H. Foster (Ed.), *The Anti-Aesthetic (Modernity as an incomplete project)* (pp. 57-82). Bay Press. <https://doi.org/10.4324/9780429492839>
- Parker, R., & Pollock, G. (2013). *Old mistresses: women, art, and ideology*. I.B. Tauris & Co Ltd.
- Pevsner, N., & Calvo Serraller, F. (1982). *Academias de arte : pasado y presente*. Cátedra. https://jabega.uma.es/record=b1105384~S4*sp
- Pollock, G. (1988). *Vision and Difference: Feminity, Feminism, and the Histories of Art*. Routledge.
- Pollock, G. (2017). The missing wit(h)ness: Monroe, fascinance and the unguarded intimacy of being dead. *Journal of Visual Art Practice*, 16(3), 265-296. <https://doi.org/10.1080/14702029.2017.1384912>
- Popper, K. (1972). *Conjeturas y refutaciones: El desarrollo del conocimiento científico* (3.^a ed.). Ediciones Paidós Ibérica. <https://elartedepreguntar.files.wordpress.com/2009/06/popper-karl-conjeturas-y-refutaciones.pdf>
- Posada Kubissa, L. (2007a). El pensamiento de la diferencia sexual: el feminismo italiano. Luisa Muraro y El orden simbólico de la Madre. En C. Amorós & A. de Miguel (Eds.), *Teoría Feminista: de la Ilustración a la globalización* (pp. 289-319). Minerva Ediciones.

- Posada Kubissa, L. (2007b). La diferencia sexual como diferencia esencial: sobre Luce Irigaray. En C. Amorós (Ed.), *Teoría Feminista: de la Ilustración a la globalización* (Segunda). Minerva Ediciones.
- Posner, H. (2013). Louise Bourgeois: intensity and influence. En *After the revolution: women who transformed contemporary art* (Edición Ki). Prestel.
- Preciado, B. (2013). Occupy sex. En J. Vicente Aliaga & P. Mayayo (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 265-282). This Side Up.
- Prodger, B. M. (2018, marzo 9). It's all about the paint. *New Statesman*, 147(5409), 48-51.
- Puglise, N. (2016, julio 26). Marina Abramović says having children would have been 'a disaster for my work'. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jul/26/marina-abramovic-abortion-children-disaster-work>
- Puleo, A. (2007). Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical. En C. Amorós (Ed.), *Teoría Feminista: de la Ilustración a la globalización* (Segunda, pp. 35-69). Minerva Ediciones.
- Quinby, D. (2016). Art about motherhood -The last taboo? Reflections of an american artist in Paris. En R. E. Buller (Ed.), *Reconciling Art and Mothering* (pp. 151-165). Routledge.
- Ramírez, J. A. (2003). *Corpus solus : para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Ediciones Siruela.
- Real academia de la Lengua Española. (2014). *Diccionario de la lengua española - Edición del Tricentenario*. Diccionario de la Lengua Española.
<http://dle.rae.es/?w=diccionario>
- Reckitt, H., & Phelan, P. (2005). *Arte y feminismo*. Phaidon Press Limited.
- Reilly, M. (2018). 'Bad Girls' to the Rescue: An Exhibition of Feminist Art from the 1990s Has Much to Teach Us Today – ARTnews.com. *ARTnews*.

<https://www.artnews.com/art-news/news/bad-girls-rescue-exhibition-feminist-art-1990s-much-teach-us-today-10326/>

Requena Aguilar, A. (2017, diciembre 10). *Los hijos recortan la carrera laboral de las mujeres, pero impulsan la de los hombres.*

https://www.eldiario.es/economia/hijos-mujeres-trabajan-hombres_1_3121649.html

Riaño, P. (2018, octubre 8). Jenny Saville, la verdadera víctima de la provocación de Banksy | Cultura | EL PAÍS. *El País*.

https://elpais.com/cultura/2018/10/09/actualidad/1539085786_133681.html

Riaño, P. (2019, julio 10). Miriam Cahn en el Reina Sofía: La diferencia de una vagina vista por el heteropatriarcado o por el feminismo. *El País*.

https://elpais.com/elpais/2019/06/14/icon_design/1560524240_264017.html?ssm=FB_CM&fbclid=IwAR0ppMwDPHbaJYRILx7eoCNqksBtcuPqjN9B7kZQMTAHdvnhb3jOrwCtqY

Richardson, J., & Saville, J. (2012). *Jenny Saville: Continuum*. Gagosian Gallery.

Rippon, G. (2020). El género y nuestros cerebros. La nueva neurociencia que rompe el mito del cerebro femenino (Versión Ki). Galaxia Gutenberg.

Rowley, A. (1996). On viewing three paintings by Jenny Saville: rethinking a feminist practice of painting. En G. Pollock (Ed.), *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*. Routledge. Edición Kindle.

Rupp, H. A., & Wallen, K. (2008). Sex differences in response to visual sexual stimuli: A review. En *Archives of Sexual Behavior* (Vol. 37, Número 2, pp. 206-218). <https://doi.org/10.1007/s10508-007-9217-9>

Saltz, J. (2010, abril 19). Let's reconsider. *New York*.

<https://nymag.com/arts/art/reviews/65346/>

- Saner, E. (2016, abril 25). Jenny Saville: «I used to be anti-beauty». *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/25/jenny-saville-painter-artist-gagosian-gallery-london-interview-charles-saatchi-yba>
- Saville, J., & Cué, E. (2016). *Entrevista a Jenny Saville*. Alejandra de Argos.
<http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/9-invitados-con-arte/572-entrevista-jenny-saville>
- Saville, J., & Elderfield, J. (2015). *Oxyrhynchus* (C. Colomar (Ed.)). Gagosian Gallery.
- Saville, J., & Schama, S. (2005). Interview with Jenny Saville. En S. Schama (Ed.), *Saville* (pp. 124-129). Rizzoli International Publication.
- Searle, A. (2000, febrero 17). Pin-ups and porn? You must be joking. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/culture/2000/feb/17/artsfeatures1>
- Seisdedos, I. (2014, noviembre 2). El gran momento de Patricia Gadea. *El País*.
https://elpais.com/cultura/2014/11/02/actualidad/1414928717_363546.html
- Shiff, R. (2008). Less dead. En C. H. Butler (Ed.), *Marlene Dumas. Measuring your own grave* (pp. 144-171). Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
- Shiner, L. (2014). La invención del arte: una historia cultural. Paidós.
- Sinova, D. (2014, abril 12). El porno producido en Reino Unido ya es menos porno por ley | Internacional | EL MUNDO. *El Mundo*.
<http://www.elmundo.es/internacional/2014/12/04/5480a48cca4741fc728b4576.html>
- Solomon, D. (2008). Figuring Marlene Dumas. *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/2008/06/15/magazine/15dumas-t.html>
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. Farrar, Straus and Giroux.
- Stevens, M. (2018). Flesh was the Reason Oil Painting was Invented. En *Jenny Saville*. Rizzoli International Publication.
- Stevens, M., Calvocoressi, R., Mann, S., & Mahony, L. (2018). *Jenny Saville*. Rizzoli International Publication.

- Strøm, A. (2004). Untitled: The Abortion Pastels: Paula Rego's Series on Abortion. *Reproductive Health Matters*, 12(sup24), 195-197.
[https://doi.org/10.1016/S0968-8080\(04\)24014-9](https://doi.org/10.1016/S0968-8080(04)24014-9)
- Sylvester, D. (2005). Areas of flesh. En S. Schama (Ed.), *Saville* (pp. 14-15). Rizzoli.
- Tejeda, I. (2013). Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta. En J. Vicente Aliaga & P. Mayayo (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 179-206). This Side Up.
- The 2019 Year in Review* . (2019). Pornhub insights.
<https://www.pornhub.com/insights/2019-year-in-review>
- The contemporary art market report 2014/2015*. (2015). Artprice.
<https://es.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-20142015/top-500-from-301-kehinde-wiley-to-350-jose-john-santos-iii>
- The Making of Marlene Dumas's "The Widow". (2014, agosto 20). *The New York Times Style Magazine*. <https://www.nytimes.com/2014/08/20/t-magazine/the-making-of-marlene-dumass-the-widow.html>
- Tietjens Meyer, D. (2012). Jenny Saville Remakes the Female Nude: Feminist Reflections on the State of the Art. En P. Z. Brand (Ed.), *Beauty Unlimited* (pp. 137-584). Indiana University Press. <http://muse.jhu.edu/book/20778>
- Torres, M. (2007). *La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía durante el S. XIX* [Universidad de Málaga].
<https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/2604/17114913.pdf>
- Tyler, I., & Clements, J. (2009). The Taboo Aesthetics of the Birth Scene:
<https://doi.org/10.1057/fr.2009.34>, 93(1), 134-137.
<https://doi.org/10.1057/FR.2009.34>
- United States. (1986). *Attorney General's Commission on Pornography: final report*. (p. 1960). U.S. Dept. of Justice : For sale by Supt. of Docs., U.S. G.P.O.

- Universidades, M. de. (s. f.). *Estadística de estudiantes*. Recuperado 5 de diciembre de 2021, de <https://www.universidades.gob.es/portal/site/universidades/menuitem.78fe777017742d34e0acc310026041a0/?vgnnextoid=3b80122d36680710VgnVCM1000001d04140aRCRD>
- Ussher, J. M. (2017). Unraveling the Mystery of “The Specificity of Women’s Sexual Response and Its Relationship with Sexual Orientations”: The Social Construction of Sex and Sexual Identities. *Archives of Sexual Behavior*, 46(5), 1207-1211. <https://doi.org/10.1007/s10508-017-0957-x>
- Vance, C. S. (Compiladora). (1989). *Placer y peligro : explorando la sexualidad femenina. (selección de textos). Revolución*.
- Vásquez Rocca, A. (2016). Derrida: Deconstrucción, «différence» y diseminación. Una historia de parásitos, huellas y espectros. *Nómaditas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 48(2), 289-301. <https://doi.org/10.5209/noma.53302>
- Vicente Aliaga, J. (2007). Orden Fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del Siglo XX. Akal.
- Vicente Aliaga, J., & Mayayo, P. (2013). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. This Side Up.
- Volcano, D. L. (1999). On being a Jenny Saville painting. En M. Dent-Brocklehurst (Ed.), *Territories* (p. 25). Gagosian Gallery.
- Walker, R. (1992). Becoming the Third Wave. *Ms, January/February*, 39-41.
- Waterson, J. (2019, octubre 16). *UK drops plans for online pornography age verification system | Internet | The Guardian*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/culture/2019/oct/16/uk-drops-plans-for-online-pornography-age-verification-system>

- Werschky, L. E. (2009). I paint because I'm a blond: Marlene Dumas's feminist exploration of the body and identity. *Europa, March*, 18.
<https://issuu.com/euroalter/docs/marchissue/18>
- Winzen, M. (2005). Portrait of the artist as a Young Woman. En *Marlene Dumas. Female* (pp. 35-44). Snoek.
- Zell, E., Krizan, Z., & Teeter, S. R. (2015). Evaluating gender similarities and differences using metasynthesis. *American Psychologist*, 70(1), 10-20.
<https://doi.org/10.1037/A0038208>

Anexo. Creación artística experimental

En este apartado se incluye la producción artística de la autora de esta tesis, relacionada con el tema de investigación, ya que su temática principal es la figura humana. A ello se une que la pintura de las artistas escogidas como caso de estudio han sido referentes conceptuales y técnicos para el desarrollo de esta obra: en el caso de Dumas, por su tratamiento desprejuiciado de la sexualidad y su inmediatez. El estudio de la obra de Jenny Saville nos ha llevado a valorar el aspecto material de la pintura, de forma que, a lo largo del proyecto, se puede apreciar una evolución desde el acabado liso y casi fotográfico de las primeras obras a un tratamiento más gestual en que se valora el accidente, lo inacabado y las diferencias matéricas entre distintas zonas de la pintura.

La temática está motivada por las mismas preocupaciones que se describen a lo largo de la tesis: el conocimiento de que, históricamente, la representación del cuerpo, de la sexualidad, y de la identidad de las mujeres, ha estado, salvo algunas excepciones, en manos de artistas varones, que, habitualmente, las presentan como objetos pasivos de contemplación. En esta serie se pretende, por el contrario, mostrar mujeres como protagonistas, no tanto como objetos de deseo, sino como sujetos deseantes. El contexto, en casi todos los cuadros, es erótico. Por supuesto, representando mujeres en la esfera íntima, y no profesional, se corre el riesgo de caer en ciertos estereotipos, ya que es el este ámbito al que, históricamente, se nos ha relegado. Pero pintar mujeres ejerciendo sus profesiones, o retratos de grandes mujeres de la historia (como hace por ejemplo Lita Cabellut), nos pareció un motivo que ya había sido ampliamente explotado por estilos del pasado, como el realismo socialista (aunque fuera solamente en las profesiones a las que podían acceder las mujeres en cada momento histórico). En lugar de ello, nos interesaba la representación de la atracción y el deseo, y que, a pesar del contexto, que podría parecer sexista desde cierto punto de vista, la modelo representada permaneciera en una situación activa y no subordinada. Además, hemos querido

mostrar momentos que normalmente permanecen ocultos, pero no por ello son menos cotidianos, y normalizar tanto la representación del cuerpo femenino, sujeto a demasiados tabúes (el hecho de depilarse, por ejemplo), como las identidades sexuales no normativas, o comportamientos que en teoría no son propios del rol sexual femenino (como ver pornografía o las conductas sexualmente activas).

El proyecto se había comenzado ya en 2016, dos años antes de iniciar la investigación teórica de esta tesis. Ese año, además, la autora había participado, como galerista y artista, en la Bienal Miradas de Mujeres del MAV (Mujeres en las Artes Visuales) con la exposición *Si las paredes hablaran*. El objetivo de la bienal es recoger, promocionar y dar visibilidad a iniciativas artísticas que tengan las mujeres y el género como ejes¹³. Las bases no excluyen la participación de personas cuya identidad de género no sea la de mujer, aunque, en este caso, participaron cinco creadoras. El título de la bienal nos llevó a preguntarnos si, efectivamente, existe una mirada femenina. En este primer momento, la serie artística parte de la hipótesis de que, si existiera tal especificidad, sería a la hora de representar la relación de las mujeres con sus cuerpos. Como vimos, es lo que llevó a Jenny Saville a realizar sus pinturas de los noventa. También considerábamos que la forma de representar la sexualidad puede ser distinta entre hombres y mujeres, algo que también se ha abordado en esta tesis y que motivó las pinturas de temática erótica. Como vimos, las investigaciones de Meredith Chivers, que ya conocíamos en ese momento, apuntan en ese sentido, aunque dicha investigadora limita la especificidad de la sexualidad femenina a las mujeres que se definen como heterosexuales. Aun así, nos interesaba explorar este tema.

Hemos querido aportar una visión propia, por lo que no tenía sentido realizar obra derivada, es decir, tomar imágenes de los medios de comunicación y copiarlas o interpretarlas pictóricamente¹⁴. El proceso de trabajo es más complejo: a partir de una

¹³ <https://www.bienalmav.org/2016/es/objetivos/>

¹⁴ Las únicas excepciones son las pinturas de 2020 realizadas en el contexto de la pandemia, dado que, debido a los confinamientos, resultaba complicado trabajar con modelos. En este anexo, se indica en los casos correspondientes. Además, parte del trabajo previo

primera idea, se buscan modelos, se escenifica, y se realiza una sesión fotográfica. Esa idea inicial raramente está totalmente cerrada cuando se planifican las poses: en este proyecto, no interesa reflejar solamente las propias experiencias y fantasías de la autora, si no que el tema se va elaborando y definiendo a través de la observación y el diálogo con otras personas, entre ellas los modelos, que, en un principio, eran modelos profesionales de bellas artes, pero, más adelante, pasaron a ser personas de nuestro entorno personal, lo que permitió profundizar en la dimensión psicológica de los retratos. Las fotografías sirven como referencia para la obra final, que es pictórica. En los cuadros de 2016 a 2018, salvo excepciones, la imagen final se aproxima bastante, en cuanto a detalle, a su referente fotográfico. Están en general acabados, además, con una textura lisa. Es por ello que, al ver las pinturas por sus reproducciones, y no en directo, es fácil confundirlos con fotografías. Pero no era esa la intención: en este primer momento, el componente matérico, la cualidad casi fetichista de la pintura en sí, está también presente, salvo que de una forma sutil. Estas pinturas se componen alternando capas de empastes opacos muy finas, y veladuras que matizan la tonalidad o a las sombras. En una fotografía impresa hay colores distribuidos en una superficie plana, por el contrario, en una pintura al óleo construida de esta manera, además de la profundidad sugerida por la perspectiva y el claroscuro, existe otro tipo de profundidad real, concebida en términos pictóricos, y es por ello que no se planteó exponer las fotografías de referencia, en lugar de la pintura. La gestualidad, la pincelada, no eran muy evidentes en estas obras, ya que, sin bien estaban presentes en las primeras fases de la pintura, el acabado final las enmascaraba. La representación de elementos líquidos, como la leche y el agua, o translúcidos, como el cristal y el vapor, elementos que velan y dejan ver sólo algunas partes de la imagen, permitiendo crear varios planos, se presta especialmente a este tipo de tratamiento, y es por ello que abundan en estas pinturas.

fotográfico se ha realizado con la asistencia técnica de Mario Merino González, de forma que no todas las fotografías utilizadas como referencia han sido tomadas personalmente por la autora del proyecto, aunque ha participado en la sesión fotográfica, elección de las poses, localización e iluminación, posterior edición y selección.

Otra característica de las obras de este momento es que parecen sugerir situaciones dentro de una historia, tienen un carácter narrativo, pero en una narración abierta a interpretaciones, en la que la definición del espacio es tan importante como la figura humana. Es por ello, por ejemplo, que en cuadros como *Homenaje a Andrew Blake* o *Dita Von Teese y una copa de vino*, se presta tanta atención a las texturas de los materiales en los primeros términos, algo que desaparece en obras posteriores.

Esta tesis se comenzó a escribir en 2018. En esa fecha, la autora ya contaba con obra pictórica figurativa cuya temática era principalmente el cuerpo femenino, en una serie comenzada, como hemos visto, dos años antes y que todavía estaba desarrollando. Ese mismo año, a través de un artículo de *El País* (García Vega, 2018), llegó a nuestro conocimiento la famosa frase de Baselitz, de la que hablamos en otro punto de la tesis, de que “las mujeres no pintan muy bien”, que, en realidad, es una declaración de 2013, lo que, como a Helen Gørrill (Gørrill, 2020), nos condujo a reflexionar sobre la brecha de género en las artes y, de nuevo, sobre si la pintura de hombres y mujeres es diferente. De forma que nos propusimos continuar la serie, alternándola con la investigación teórica. El estudio de los referentes tratados en la tesis nos lleva a alejarnos del aspecto fotográfico, sacrificando el detalle para mantener el aspecto gestual de las primeras fases de la pintura, añadiendo más materia en algunas zonas, principalmente los focos de interés, las luces o las zonas más voluminosas de un rostro o un cuerpo, y valorando el accidente, de forma que se mantienen algunas salpicaduras o chorreones de pintura, si funcionan plásticamente. Los encuadres son más cercanos, el espacio que rodea la figura deja de ser tan importante, y progresivamente se introducen colores más saturados. Los cuadros siguen estando compuestos por la alternancia de capas de empastes y veladuras, pero ahora los empastes son más evidentes, y en ellos se aprecia de forma más clara la huella del pincel. En algunas de las pinturas, se aplican procedimientos que no parecen técnicamente correctos, como veladuras con blanco o alterar el orden ortodoxo de graso sobre magro para conseguir ciertos efectos de desprendimiento o craquelado. O pintar

sin dibujo previo, para que sea la mancha directamente la que sugiera la forma, definiéndola lo suficiente para que el tema sea reconocible, pero renunciando al detalle. Se utiliza ocasionalmente el acrílico en los fondos, ya que permite una mayor gama cromática, con tonos muy saturados o fluorescentes que no existen en la pintura al óleo. Pero se sigue utilizando el óleo para el acabado final, ya que, como se ha manifestado previamente, para la autora de este proyecto artístico los materiales tienen un componente sensual tan importante como el tema: nos atrae el color, la textura, el tacto e incluso el olor del óleo, y su versatilidad. Tenemos la sensación de estar trabajando con un material cargado de historia y precioso, como una gema, lo que no nos sucede tanto con otros tipos de pintura, aunque, probablemente, otros creadores sientan la misma afinidad hacia materiales distintos.

Temáticamente, más que las situaciones, interesan las actitudes, expresadas a través de la mirada o del gesto, con la intención de que transmitan poder, desafío o goce. Las modelos miran al espectador directamente o se muestran disfrutando solas. En esta serie aparecen algunos hombres (o partes de hombres), pero en segundo plano, pues las protagonistas son ellas. En el último cuadro que se incluye, *fotógrafa y modelo*, se retoma un aspecto más narrativo combinando distintos puntos de vista en la misma imagen. Posiblemente, los que estén por venir continúen en esta dirección.

La investigación práctica artística se materializó en dos exposiciones individuales, *Autopoiesis*, en 2020 y *Femme*, en 2022. En este anexo se muestra una selección de las obras que se incluyeron. Ambos títulos hacen alusión al concepto de identidad:

Autopoiesis significa autoproducción o autocreación. El término procede el griego αὐτο= a sí mismo, y ποίησις= creación, y fue acuñado por los biólogos Humberto Maturana y Francisco Varela. Aunque inicialmente la teoría de la autopoiesis se originó para dar una respuesta a la cuestión de qué es la vida biológica, posteriormente se ha utilizado en disciplinas tan variadas como la inteligencia artificial y la sociología. En esta

propuesta artística, el concepto de autopoiesis se ha aplicado a la identidad personal, que se entiende como una ficción en constante proceso de creación.

El término *Femme* procede de la palabra francesa para *mujer*. Además, en la cultura queer, especialmente entre lesbianas, designa a una persona (que puede ser o no una mujer) cuyo comportamiento o apariencia son vistos como femeninos. Escogí este título por el componente performativo que implica: una *femme* es alguien que escoge determinado rol en cierto contexto. Viene a decir, parafraseando a Beauvoir, que la femineidad no viene dada de nacimiento. Por otro lado, hace alusión a otra de mis temáticas, las identidades sexuales no normativas, que siguen siendo objeto de tabúes y prejuicios, y que pretendo visibilizar en algunas de mis obras.

Estas obras han sido expuestas en varias exposiciones colectivas, entre ellas, una dedicada al erotismo desde la perspectiva femenina (*Orgasmo*), en La Casa Amarilla de Málaga, con artistas españolas, y otra, internacional, con artistas figurativos de ambos sexos (*Eros, tu cuerpo excusa*), en el Museo Europeo de Arte Moderno de Barcelona. En ambas exposiciones, las propuestas de las artistas mujeres participantes difieren tanto entre sí que resulta complicado establecer una estética femenina en el tratamiento de la sexualidad, y muestran similitudes con la obra de artistas varones.

La exposición *Orgasmo* fue concebida con la idea de mostrar una visión femenina de la sexualidad. Sin embargo, las obras expuestas no correspondieron, salvo excepciones (especialmente, la obra de Misscafféina, compuesta principalmente por representaciones de falos), con lo que el público esperaba como erotismo femenino, y así, se escribió:

En todas estas obras hay una clara intención de expresarse, de alzar la voz desde

lo femenino, una reivindicación por pertenecer a un espacio restringido históricamente a los hombres. Quizás la forma de hacerlo en algunas de estas artistas sea formalmente similar a la manera en que la pornografía es realizada por los hombres y para los hombres. Por tanto, ¿hay que buscar una nueva forma

de expresarse o hay que conquistar las maneras de los que oprimen?
(Fernández Córdón, 2020, p. 276)

Efectivamente, ya que en la obra de los artistas varones heterosexuales sigue predominando la figura femenina como símbolo de deseo, podría esperarse que, en la obra de las artistas mujeres, predominara igualmente la representación de individuos atractivos del sexo opuesto, pero ello no sucede en *Orgasmo*, ni tampoco en la otra muestra colectiva de temática erótica en que hemos participado, *Eros, tu cuerpo como excusa*. En este caso, se publicó catálogo, lo que permite comprobarlo (Infiesta, 2020): las artistas parecen más interesadas en autorrepresentarse y ampliar el canon del desnudo con cuerpos femeninos que, normalmente, no se ven en los museos; o presentan a parejas o grupos de personas manteniendo sexo o acariciándose, hombres y mujeres en cualquier combinación. Y también pintan mujeres bellas, lo que no creemos que se deba sólo a la intención de complacer la mirada masculina de un potencial coleccionista, y desde luego, no es así en el caso de quien escribe. Otras participantes de la muestra atribuyen este hecho¹⁵ a otros factores, ya sea la propia atracción del tema, ya que, al fin y al cabo, se nos ha enseñado a apreciar el desnudo femenino como objeto erótico, independientemente de la orientación sexual, a través de nuestra formación en historia del arte o de los medios de comunicación; o por un mayor conocimiento del cuerpo femenino, lo que facilita su representación, ya que las mujeres estamos acostumbradas a mirarnos. Desde pequeñas nos enseñan a ajustar nuestra apariencia a ciertos cánones estéticos, mediante los modelos que se presentan en cuentos, televisión, cine, anuncios, y juguetes, y de mayores, los medios de comunicación y la respuesta de la sociedad continúan reforzando este mensaje. Así pues, estamos muy familiarizadas con el cuerpo femenino y aquellos aspectos que se suponen o no que son deseables, con una conciencia mayor que la que existe en los

¹⁵ En conversación personal con motivo de la inauguración.

hombres, ya que un interés excesivo en la estética personal se supone ajeno a su género (aunque esto esté cambiando lentamente).

Ciertos rasgos presentes en las obras de la exposición *Eros* realizadas por mujeres los hemos podido comprobar también a lo largo de la tesis: la insatisfacción ante modelos previos entre las artistas mujeres las lleva a representar cuerpos de belleza no normativa y a representarse a sí mismas, y, por otro lado, su erotismo, tomado en conjunto, es bastante diverso, no se limita al sexo opuesto, sino que es más contextual, representando situaciones o historias más que, simplemente, un cuerpo como objeto de deseo. Dejando esto de lado, en muchos aspectos coincide con el de artistas varones, de forma que no es sencillo predecir el sexo del artista simplemente observando una obra aislada.

No creemos haber demostrado, con estas pinturas, que exista o no un modo femenino de trabajar o de elegir temas, esto lo hemos reservado a la investigación teórica. Consideramos que, en nuestro caso, el modo de trabajar ha sido condicionado por la formación académica, por lo que, en un principio, era similar al de otros compañeros de carrera (y se da la circunstancia de que los alumnos de nuestra promoción que optaron profesionalmente por la pintura, tras licenciarse, son casi todos hombres). Posteriormente, creemos haber desarrollado este proceso de trabajo hasta convertirlo en un estilo personal. En la elección de los temas han influido nuestras circunstancias personales y entorno. En la tesis se trata sobre cómo ciertas experiencias exclusivas de las mujeres y asociadas a su biología, como estar embarazada, abortar o dar a luz, pueden, en algunos casos, reflejarse en la obra de una artista. Ya que la autora de esta tesis no las ha experimentado personalmente, ese aspecto no ha sido abordado en su pintura, salvo ocasionalmente y como espectadora. Pero en otros aspectos, el hecho de ser mujer sí que ha resultado determinante: nuestro sexo nos hace más conscientes de los tabúes y normas que rodean el cuerpo de las mujeres, su sexualidad, y sus funciones reproductivas, y lo relegan al terreno de lo obscuro, que no se dan en el caso de los hombres, lo que ha determinado la elección de los temas. Es cierto que,

tal vez, a la hora de reivindicar la naturalidad del cuerpo femenino, coincidimos con muchos artistas varones que no han sufrido esta represión, sino que lo hacen por simple placer estético o voyerista, lo que, por otro lado, no nos parece censurable. Pero, en nuestro caso, sentimos que, al menos, estamos contando otra parte de la historia. Temáticamente, el atractivo de las mujeres de esta serie pictórica recae en su actitud, se ajusten o no a unas normas determinadas de belleza o de género. Por otro lado, el tema funciona como excusa para el tratamiento pictórico, el otro gran protagonista de la obra. En ciertas ocasiones, hemos intentado desprendernos del tema, es decir, pintar obras abstractas, en las que, teóricamente, existe mayor libertad para utilizar distintos recursos pictóricos y compositivos, pero, tras múltiples intentos fallidos, llegamos a la conclusión de que ese elemento inicial de atracción hacia un motivo, ya sea una persona o una historia, es, en nuestro caso, indispensable. Las piezas más interesantes, desde nuestro punto de vista, son aquellas en que se crea un equilibrio entre la realidad material de la obra como superficie pictórica, y el espacio ficticio representado, o, ya que se trata de retratos o cuerpos en su mayor parte, la identidad que se sugiere.

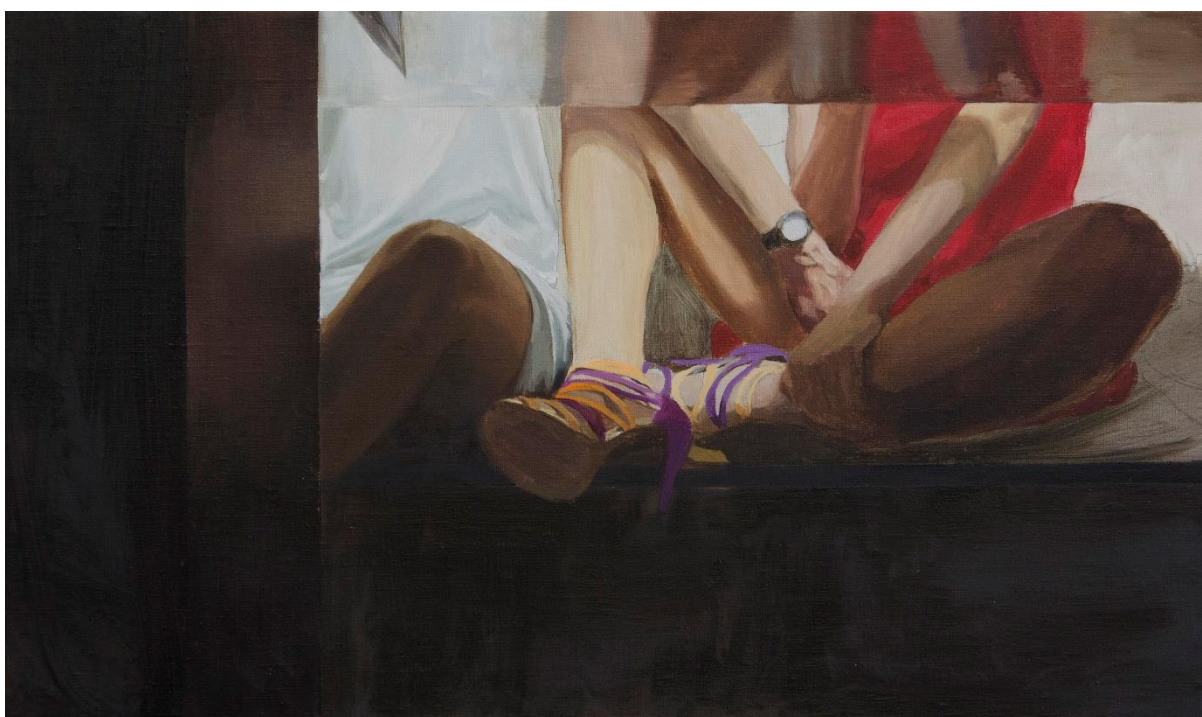
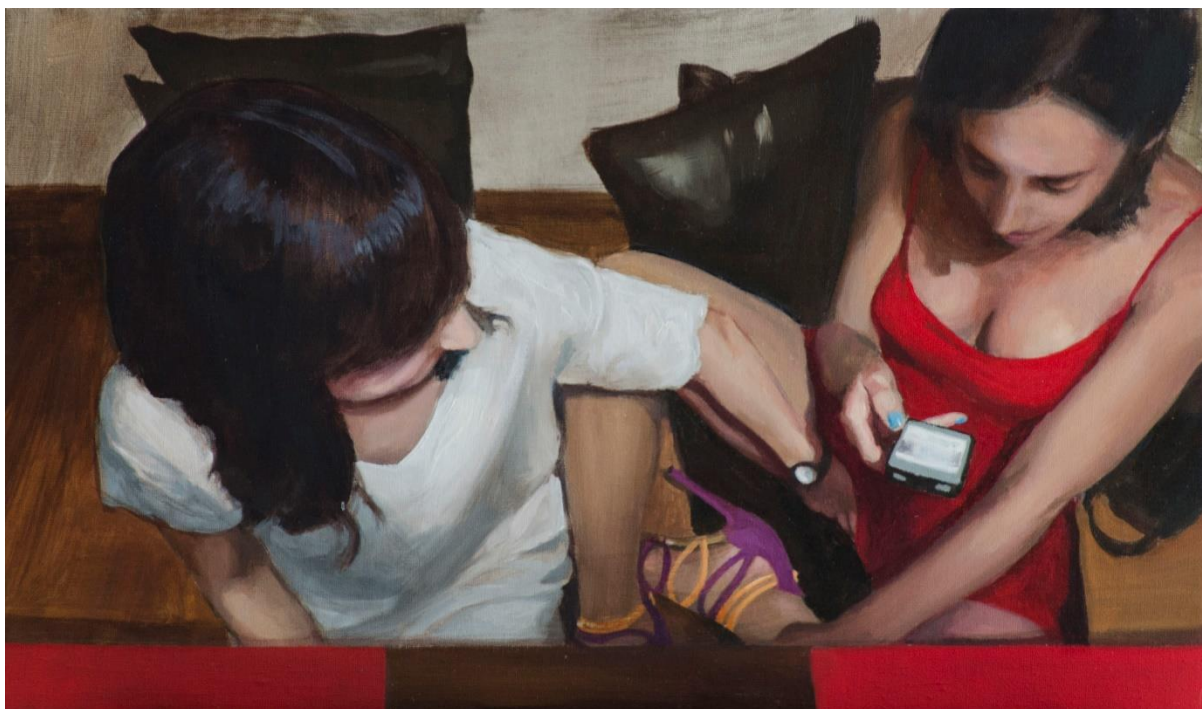


Fig. 148. *Sobre la mesa, Bajo la mesa*. 2016. Óleo sobre lienzo, dos piezas. 60 x 31 cm.



Fig. 149. Lorena. 2016. Óleo sobre lienzo, 116 x 81 cm.



Fig. 150. *Dita Von Teese y una copa de vino*. 2016. Óleo sobre lienzo, 61 x 38 cm.

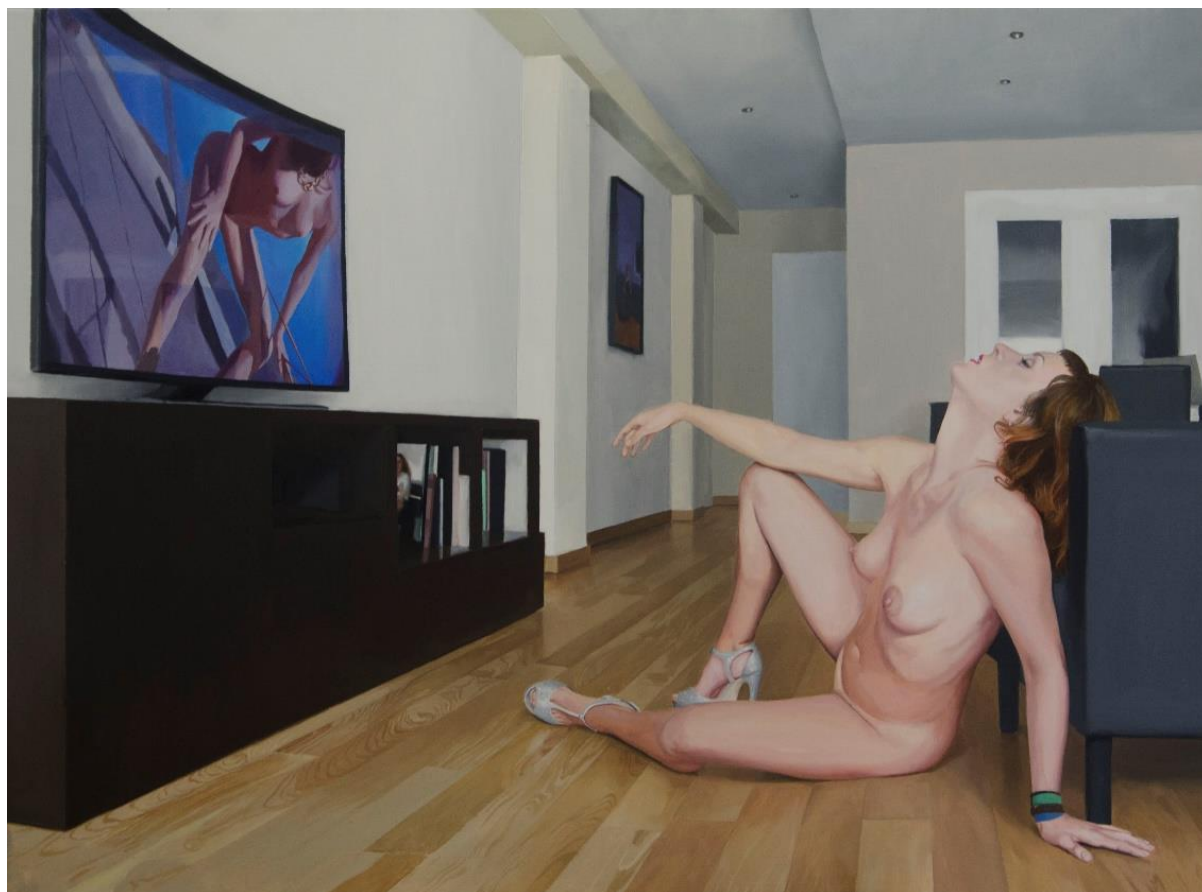


Fig. 151. *Homenaje a Andrew Blake*. 2016. Óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm.



Fig. 152. *Caperucita*. 2016. Óleo sobre lienzo, 116 x 81 cm.



Fig. 153. *Agua*. 2016. Óleo sobre lienzo, 120 x 120 cm.

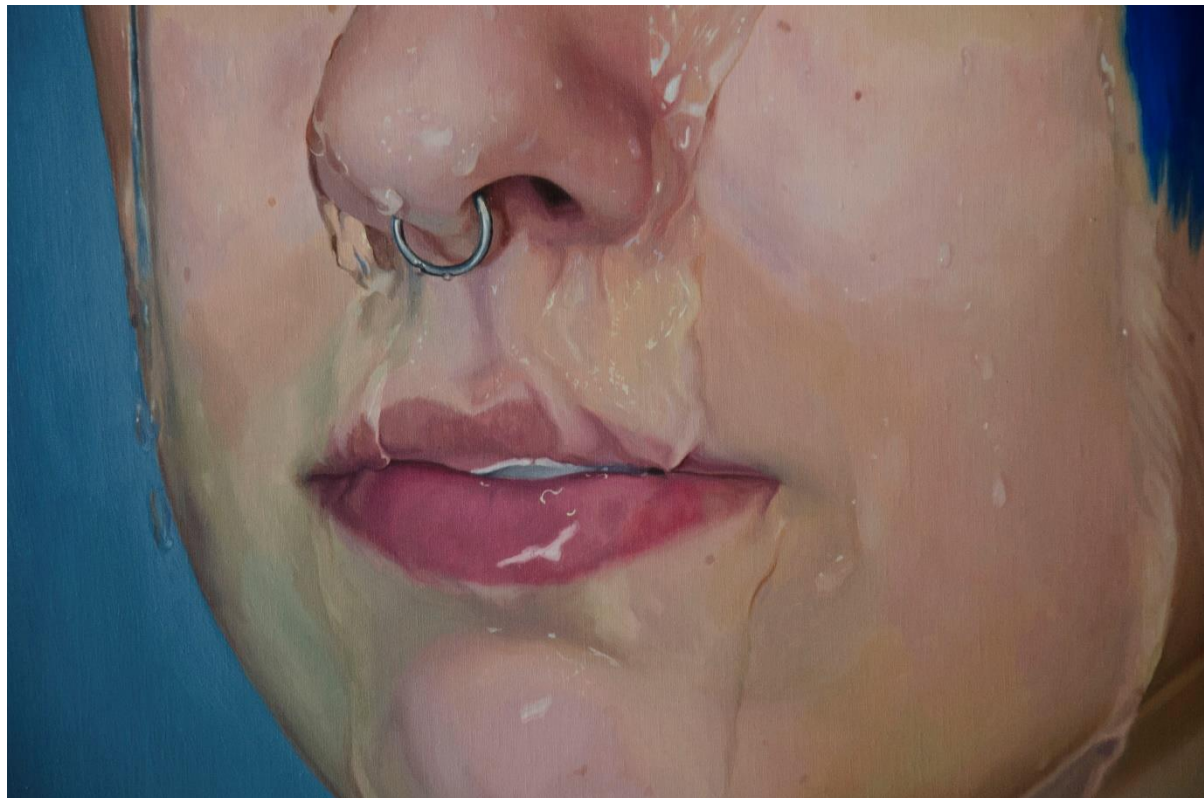
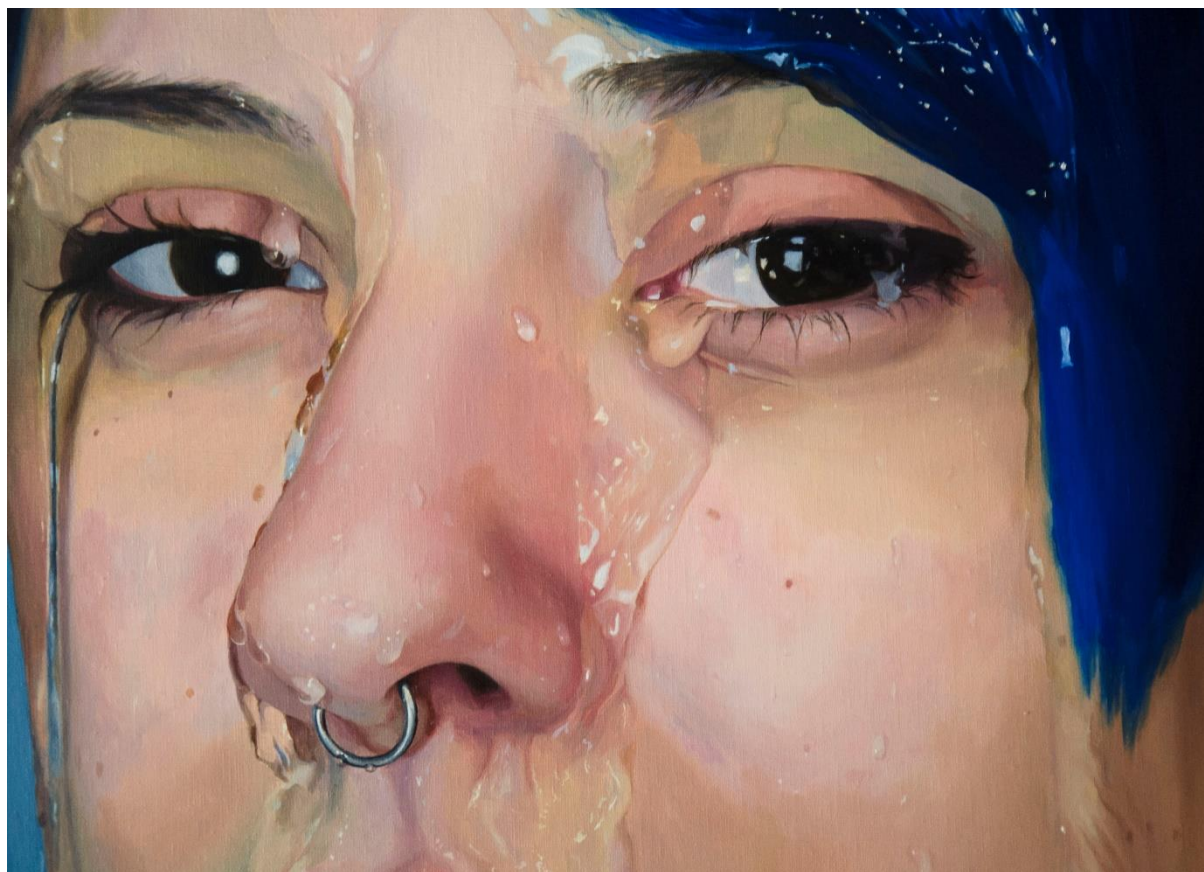


Fig. 154. *Agua*. Detalles.



Fig. 155. *Leche*. 2016. Óleo sobre lienzo, 81 x 50 cm.



Fig. 156. *Shave*. 2016. Óleo sobre lienzo, 41 x 81 cm.



Fig. 157. *Tras el cristal*. 2018. Óleo sobre lienzo, 100 x 65 cm.



Fig. 158. *Guiño*. 2018. Óleo sobre lienzo, 114 x 114 cm.

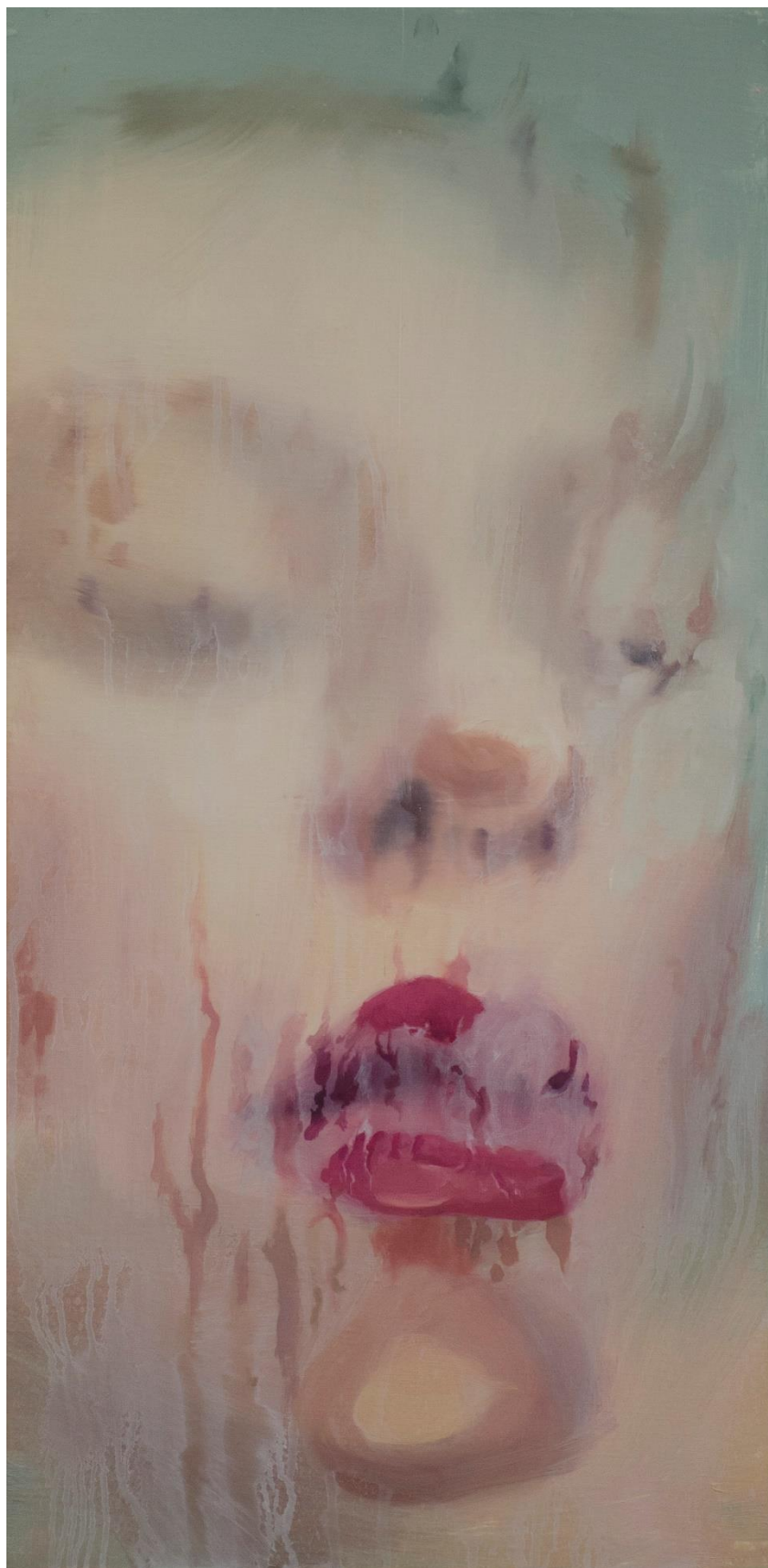


Fig. 159. *Flor roja*. 2018, óleo sobre lienzo, 80 x 40 cm.



Fig. 160. *Conversación silenciosa*. 2018. Óleo sobre lienzo, 30 x 60 cm.

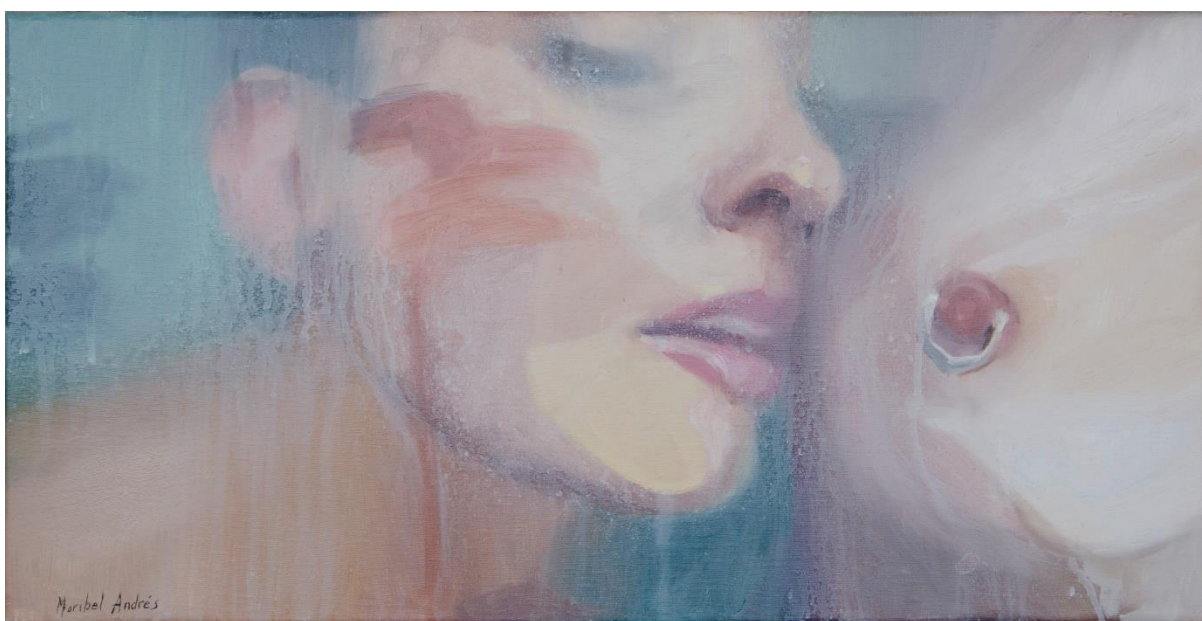


Fig. 161. *Piercing*. 2018. Óleo sobre lienzo, 30 x 60 cm.



Fig. 162. *Protégeme de lo que deseo*. 2019. Óleo sobre tabla. 55 x 46 cm.

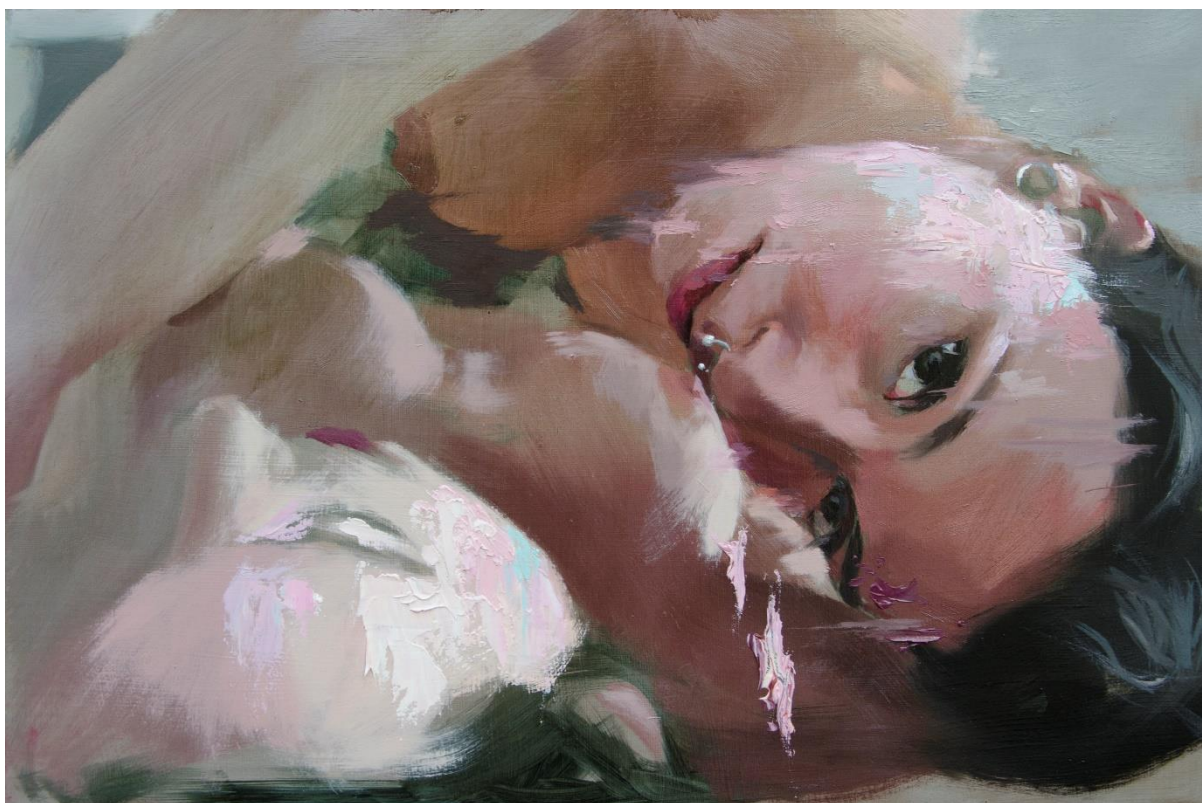


Fig. 163. *Simetría*. 2019. Óleo sobre lienzo, 100 x 65 cm.



Fig. 164. *Susúrrame al oído*. 2019. Óleo sobre lienzo, 80 x 40 cm.



Fig. 165. *Una parada en el camino*. 2020. Óleo sobre lienzo, 91 x 58 cm. Basada en una fotografía de Alexandr Filipenko.



Fig. 166. *Lick my glasses*. 2020. Óleo sobre lienzo, 28 x 55 cm.



Fig. 167. *Clara en la puerta*. 2021. Óleo sobre lienzo, 200 x 73 cm.

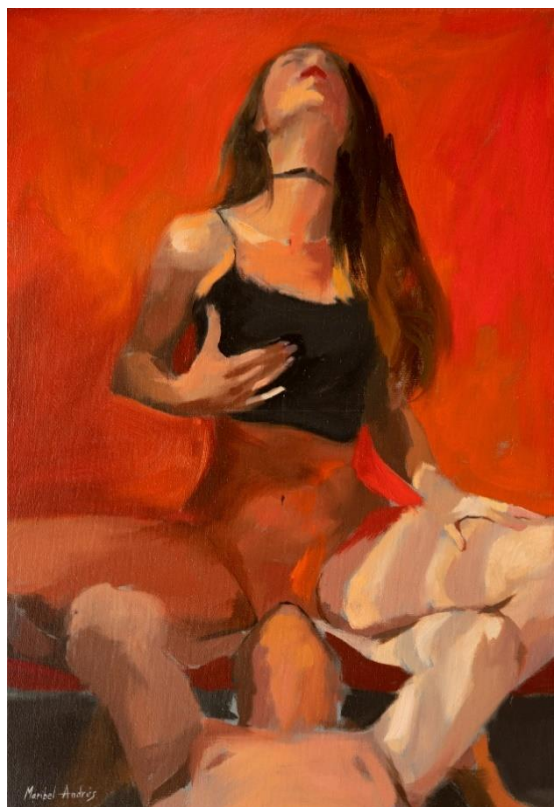


Fig. 168. *Rojo*. 2021. Óleo sobre lienzo, 38 x 55 cm.

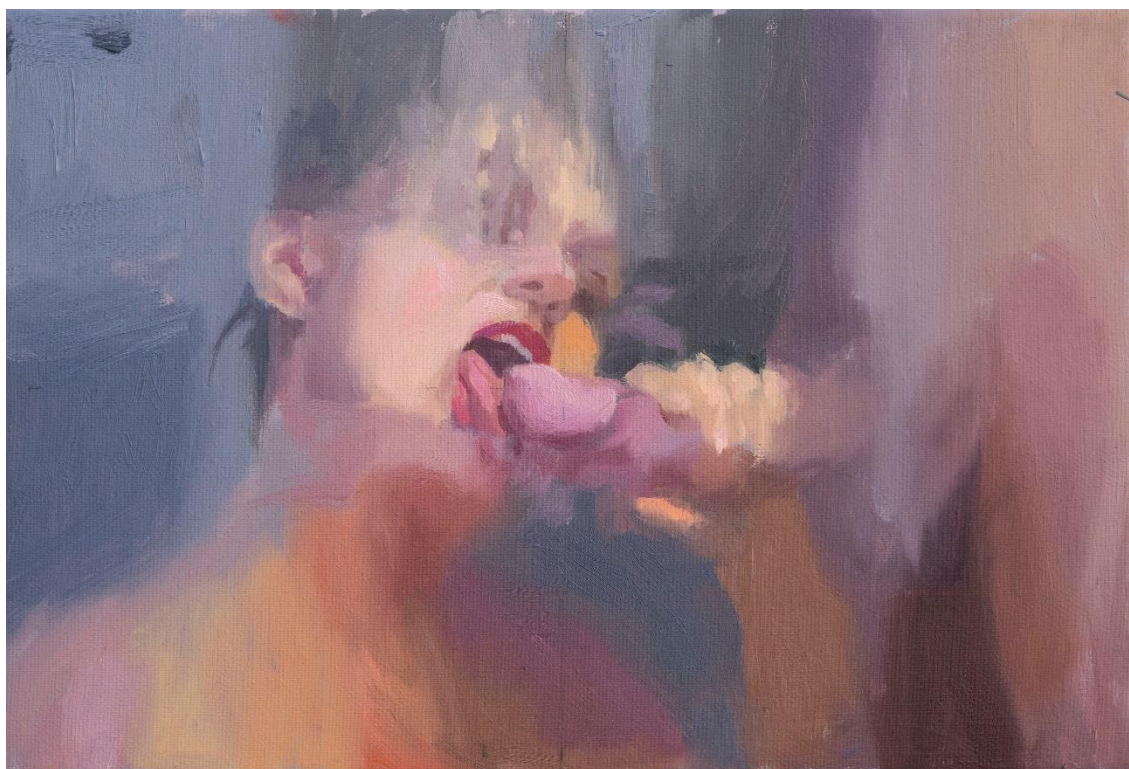


Fig. 169. *Lollipop*. 2022. Óleo sobre lienzo, 35 x 24 cm.

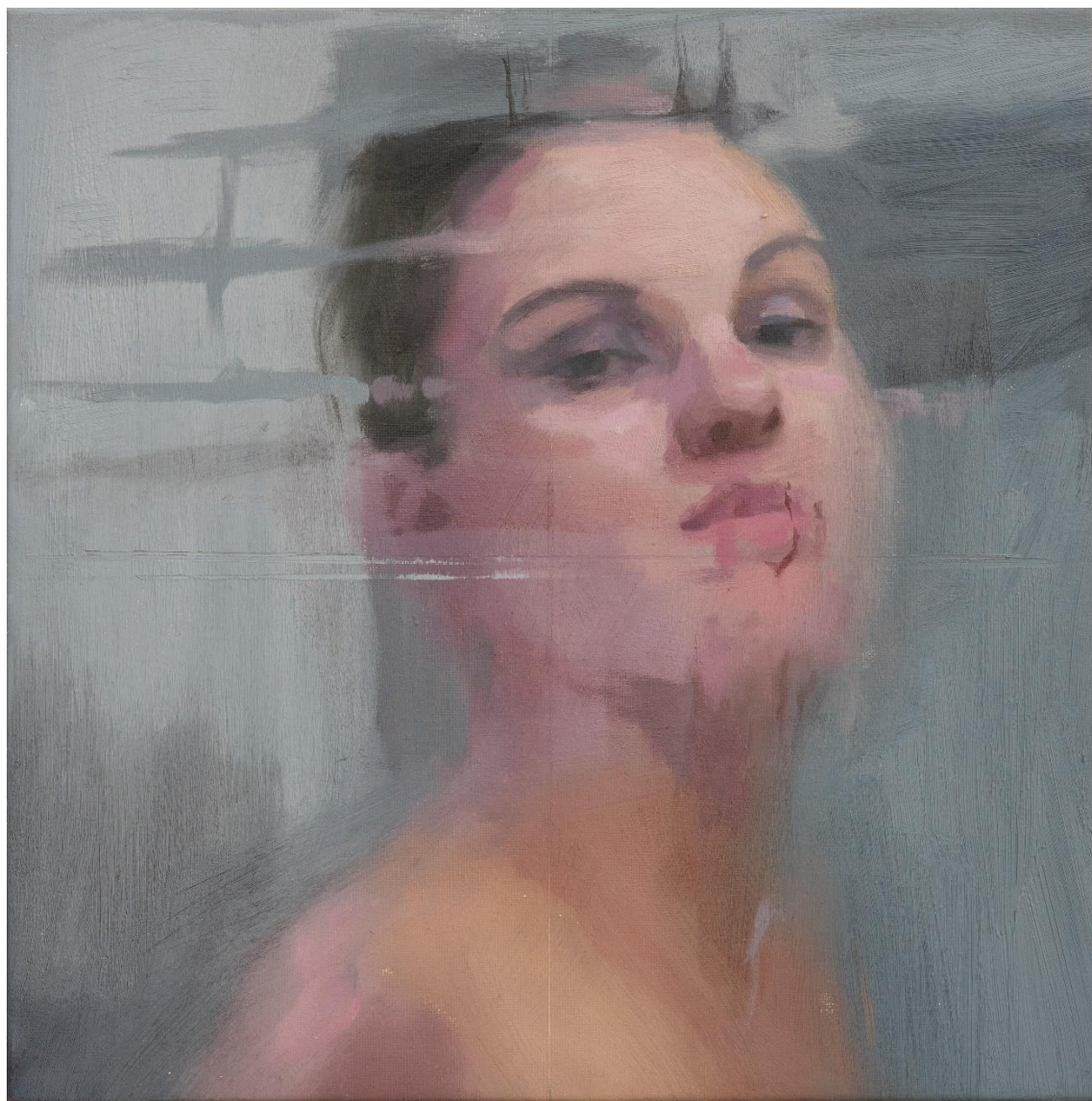


Fig. 170. *Mirada*. 2021. Óleo sobre lienzo, 35 x 35 cm.



Fig. 171. Rosa. 2021. Óleo sobre lienzo, 120 x 120 cm.



Fig. 172. *Lick it up*. 2022. Óleo sobre lienzo, 120 x 120 cm.



Fig. 173. *Rosa y azul*. 2021. Acrílico y óleo sobre lienzo. 55 x 33 cm.



Fig. 174. *Fotografía y modelo*. 2022. Óleo sobre lienzo, 100 x 65 cm. Abajo: detalle.

