

ARCHIVO Y MEMORIA FEMENINA

Los textos de la mujer artista
durante las primeras vanguardias (1900-1945)



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

ARCHIVO Y MEMORIA FEMENINA

Los textos de la mujer artista
durante las primeras vanguardias (1900-1945)

Tesis doctoral presentada por
D^a Nuría Rodríguez Calatayud
Dirigida por:
Dr. D. Luis Armand Buendía

Valencia, Junio de 2007



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

*A Cueto.
A Rubén y Lucía*

Índice de contenidos

Introducción	13
Agradecimientos	25
EL CONTEXTO DE LA AUSENCIA	
El contexto de la ausencia	29
El estereotipo femenino: la musa, la <i>femme fatale</i> y la artista	35
El fenómeno de la diferencia: los feminismos y el posfeminismo	45
¿Existen textos escritos por mujeres artistas?	53
PARTE I: TEXTOS DE ARTISTAS	
CAPÍTULO 1. La Producción de la mujer artista:	
Preludios de la mujer artista-escritora	
1.1 Las artistas del mundo clásico	59
1.1.1. La Edad Media: Hildegarda von Bingen	61
1.1.2. El otro Renacimiento: Sofonisba Anguissola	65
1.1.3. El ímpetu del Barroco: Artemisia Gentileschi	70
1.2 Las artistas impresionistas	
1.2.1. La impresión de lo cotidiano	
Berthe Morisot	77
Mary Cassat	83
CAPÍTULO 2. Tipologías y modelos de los textos escritos por artistas	
2.1. La literatura artística	87
2.2. Las recopilaciones de los textos de artistas	93
2.3. Tipologías de textos de artistas	106
2.4. La práctica de la artista	119
2.4.1. El tratado de Rosalba Carriera	125
2.5. La memoria de la artista	135
2.5.1. Las Memorias de Elisabeth Vigée Lebrun	137
2.6. La teoría del artista	
2.6.1. La Bauhaus y el artista como escritor de textos teóricos	145
2.6.2. Los libros de la Bauhaus (Bauhausbücher)	154
2.6.3. Los escritos de las mujeres de la Bauhaus	160
Las tejedoras	163
Helenne Nonne Smchit	163
Gunta Stölz	169
Anni Albers	175
Las fotografías	177
Irene Bayer e Isse Gropius	178
Lucia Moholy	180

Índice de contenidos

PARTE II : TEXTOS DE MUJERES ARTISTAS DE LAS PRIMERAS VANGUARDIAS (1900-1945)	195
CAPÍTULO 1. EXPRESIONISMO ALEMÁN	
1.1 Gabriële Münter	199
1.2 Marianne von Werefkin	217
1.3 Käthe Kollwitz	246
CAPÍTULO 2. CUBISMO - ORFISMO	
2.1 Maria Blanchard	275
2.2 Sonia Delaunay	290
CAPÍTULO 3. CONSTRUCTIVISMO RUSO	312
3.1 Natalia Goncharova	327
3.2 Varvara Stepanova	340
3.3 Olga Rozanova	351
3.4 Nadezda Udaltsova	361
3.5 Alexandra Exter	375
3.6 Liubov Popova	
CAPÍTULO 4. DADÁ - SURREALISMO	
4.1 Hannah Höch	388
4.2 Unica Zurn	415
4.3 Meret Oppenheim	425
4.4 Claude Cahun	445
4.5 Frida Kalho	462
4.6 Leonora Carrington	479
4.7 Remedios Varo	501
4.8 Maruja Mallo	517
CAPÍTULO 5. OTRAS FIGURACIONES - ABSTRACCIÓN	
5.1 Georgia O'Keefe	569
5.2 Anni Albers	593

Índice de contenidos

PARTE III: CONCLUSIONES

Las aportaciones escritas: <i>pintar entre líneas</i>	603
---	-----

PARTE IV: FUENTES

Estudios y ensayos generales	615
Estudios y ensayos específicos sobre la mujer	619
Artículos, entrevistas y revistas	625
Trabajo de Investigación	626
Textos de mujeres artistas traducidos o en castellano	626
Textos de otros artistas traducidos o en castellano	628

Introducción

Archivo y memoria femenina es un proyecto que quiere aportar al ecléctico espacio del arte, la voz escrita de las mujeres artistas, desde el interés y la fascinación que siempre han suscitado en nosotros estos testimonios que certifican, por un lado, la existencia y el prestigio que obtuvieron algunas de ellas en distintas épocas y por otro lado, y gracias a ellos, obtener información de primera mano sobre las reflexiones que genera la práctica artística desde la voz protagonista de los productores y productoras.

En la formación de todo artista es importante encontrar modelos, referentes que favorezcan el desarrollo creativo e intelectual, y es en este apartado, donde nos parece necesario justificar la motivación que nos inclinó llevar a cabo nuestro trabajo de investigación sobre la existencia de textos de mujeres artistas. La selección de los cursos de doctorado ya demostraba nuestra tendencia hacia este tipo de planteamiento: a través de la asignatura del profesor Juan Vicente Aliaga nos iniciamos en la historia y teorías actuales referentes a cuestiones de género; con la asignatura del profesor David Pérez, profundizamos en el análisis de la información que aportan los textos de los artistas de la vanguardia, examinando escritos claves para comprender la época, la tesitura del artista-escritor y sus reflexiones sobre el proceso creativo y, finalmente, con el profesor José Saborit, abordamos la simbiosis producida entre dos lenguajes extremos y complementarios como son el cine y la pintura, cuyas estructuras visuales aportan interesantes asociaciones que estudiamos con minuciosa profundidad; estas claves nos ayudaron a decidir el grado de implicación que debíamos abordar en nuestra investigación en lo referente a la vinculación existente entre las imágenes y las palabras, como dos lenguajes que se involucran desde la base principal que son elaborados por un artista-escritor.

Otro de los factores que han intervenido en la decisión de realizar este proyecto, era sumarnos al esfuerzo que viene siendo una constante desde los años setenta en lengua anglosajona y desde finales de los años noventa en lengua castellana, por rescatar, publicar y visibilizar la trayectoria y los trabajos de las artistas presentes o pasadas.

Y por último, destacar el interés que desde el *Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia*, se está realizando por fomentar la incorporación de la voz del artista al presente contemporáneo, a partir de la publicación de dos colecciones: *La voz en la mirada* y los *Cuadernos de Imagen y Reflexión*, ambas dirigidas por el profesor y crítico de arte David Pérez¹ y que nosotros, desde nuestra humilde investigación, nos gustaría aproximarnos desde una perspectiva diferente, no excluyente y si complementaria.

Esta descripción de nuestra motivación principal, adoptó una cristalización real, cuando por dos cuestiones que ahora vamos a desarrollar, decidimos abordar definitivamente la preparación de una **antología de textos de mujeres artistas**. Resultaba extraño la absoluta ausencia de estos textos en las recopilaciones que estábamos acostumbrados a manejar bien como fuentes, como literatura artística o como testimonio directo de los artistas en ediciones preparadas, en su gran mayoría, por familiares cercanos o herederos directos del legado del artista-escritor. Lo que hizo cuestionarnos, en primer lugar, sobre la existencia de mujeres artistas antes y durante las vanguardias y en segundo lugar: ¿Las mujeres artistas, como categoría cuestionable, no han sentido ni el interés ni la necesidad de abordar

1 David Pérez es crítico de arte y profesor Titular del Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Ha escrito numerosos ensayos y actualmente dirige dos colecciones de escritos que aportan la voz del artista contemporáneo: En la colección Cuadernos de Imagen y Reflexión: ha publicado SANMARTÍN, Francisco, *Cuadernos de Imagen y Reflexión*, Valencia, Editorial

UPV, 2007. Y en colección: *La voz en la mirada*, 1er Seminario de diálogos con el arte, ha publicado dos volúmenes: uno titulado *Arqueologías del exceso, entrevista entre Daniel Canogar y Gloria Picazo*, Valencia, Editorial UPV, 2006. Y otro titulado: *Memoria y Fragilidad, entrevista entre Xisco Mensua y Rafael Ballester Añón*, Valencia, Editorial UPV, 2006.

este campo objetivo para fijar sus intereses? o en el caso de que si coexistieran ¿Por qué apenas concurren escritos, recopilaciones, conferencias, diarios, correspondencias o discursos publicados? Del mismo modo que Linda Nochlin se preguntaba en 1971 sobre la existencia de mujeres artistas, hemos formulado la siguiente cuestión *¿Existen textos de mujeres artistas?*

Nos pareció del todo relevante iniciar nuestra investigación sobre las causas que han favorecido la exclusión de la mujer en el terreno de lo público, retrotrayendo toda actividad femenina a la invisibilidad del espacio íntimo del hogar, determinada principalmente por su condición biológica; para ello, hemos apuntado brevemente estas consideraciones en el apartado que reflexiona: en primer lugar sobre el *contexto de la ausencia*, como resultado de la dificultad de acceso a la formación específica, la falta de autonomía personal y el *status* permanente de inferioridad y en segundo lugar, analizar hasta que punto ha sido relevante la construcción que desde lo masculino se ha perpetrado como el imaginario femenino: el estereotipo de la musa y la *femme fatale* que se opone al papel activo de la mujer artista, eje que vertebra esta investigación.

La evolución de las diversas corrientes feministas han ampliado el concepto reivindicativo de lo femenino y, si en un principio su lucha radicaba en el reclamo igualitario de derechos fundamentales, hoy es tal la complejidad, que la categoría de mujer está siendo analizada por el feminismo más radical, los llamados posfeminismos, lo cual nos hizo recapacitar sobre la pertinencia de este tipo de investigación desde una perspectiva de género. Sin embargo, la ausencia absoluta en lengua castellana de una compilación de textos de mujeres artistas determinó la metodología y directriz que el trabajo precisaba.

En la actualidad, la curiosidad del espectador hacia el proceso creativo y el artista convertido en protagonista irrenunciable de su trabajo, ha propiciado un creciente

interés hacia la publicación de los textos de artistas como muestra de la cultura contemporánea. Pero la escasez de manuscritos que mostraran esta actividad realizada por las mujeres artistas nos hizo primero establecer una metodología clara de trabajo antes de acotar realmente el periodo que iba a reflejar nuestra compilación.

Puesto que la ausencia de la mujer como artista activa era tan evidente en los manuales canónicos², tuvimos que recurrir a otra bibliografía más específica, desde luego, para poder establecer su existencia y la realidad del trabajo pictórico que realizaron. Este estudio comparativo entre fuentes de diferentes campos ha generado el *corpus histórico* que favorece la incorporación de la mujer artista en los distintos periodos que la historia oficial ha establecido como categorías *a priori*.

La dificultad inicial estribaba en descubrir quienes eran las artistas protagonistas que desde la Edad Media hasta la época contemporánea habían alternado la práctica artística con la escritura para revelar la trascendencia de sus textos. Hallar este hilo históricoconductor, basado exclusivamente en periodos o estilos, ha determinado que nos apropiáramos de la consideración de Julius von Schlosser sobre la noción de la Literatura artística, *La ciencia de las fuentes debe ante todo explorar el material existente y transmitirlo al menos bibliográficamente. Consciente del hermetismo o incomunicabilidad de lo artístico*; este posible antagonismo entre lenguajes (lo visual y lo escrito), no resultó ser para Schollosser, un impedimento en su afán historiográfico y enciclopedista: las fuentes sitúan la obra en su contexto histórico.

2 Enumeramos algunos ejemplos:

ARGAN, Giulio Carlo, *Vol. 1 El arte moderno 1770-1970*, Valencia: Fernando Torres, 1977.

DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza, 1981/2002.

MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto: Las artes plásticas desde 1960*, Madrid: Akal, 1986/2001.

Compartimos esta idea básica de lo que supone confeccionar una compilación de textos y, en la línea de recuperar la memoria escrita de las mujeres artistas, nuestro estudio presenta los textos, no sólo porque expliquen el proceso creativo, de sumo interés en la búsqueda de referentes y claves para la producción de arte, sino porque, en algunos casos, se presentan como testimonios y pruebas relevantes de la existencia de mujeres creativas en determinados periodos o épocas, siendo testigos de los acontecimientos sucedidos.

Esta idea nuclear nos permite incluir a las artistas precursoras cuyos textos sólo certifican, en un primer nivel, la actividad artística como mujeres pintoras (algo ya realmente extraordinario) y, en un segundo nivel, relacionarlas con la época, donde los textos son documentos notariales que definen el rango y prestigio social que lograron obtener a través de la práctica de la pintura.

Uno de los matices que nos parece importante resaltar, es el siguiente: este proyecto podría derivarse hacia la disertación de las relaciones lógicas que se establecen entre las imágenes y las palabras producidas por un mismo sujeto creador; sin embargo, no es objeto de este estudio indagar sobre las relaciones hermenéuticas que obviamente se derivan entre la imagen y la palabra, ni pretende su relación desde un análisis semiótico, ni establecer similitudes formales entre la literatura producida por un artista que utiliza ambos lenguajes para fijar conceptos escritos y visuales como realizó Mario Praz³. Al respecto de ello, Nietzsche escribió: *una cosa soy yo, otra mis escritos*; la medida significativa que aporta este aforismo, nos sitúa en el propósito del trabajo que queremos abordar y predice el aspecto formal que queremos confeccionar en esta colección de escritos de mujeres artistas.

3 PRAZ, Mario, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid: Taurus, 1970.

Para adoptar esta decisión sobre la estructura formal de nuestro proyecto, hemos analizado varios modelos y descartado, en primer lugar, la propuesta de Julius von Schlosser que reúne al menos bibliográficamente: el conocimiento cronológico de fuentes (la ubicación real y sus ediciones posteriores), porque nos parecía trascendente mostrar los textos originales en una selección que demostrara, en un primer nivel su existencia y en un segundo nivel, el valor documental de la memoria de la artista. Tampoco hemos desarrollado la propuesta de Herchel B. Chipp, iniciador de una metodología, convertida en estándar de las analectas, porque la selección que realiza, evalúa las aportaciones teóricas que introduce el documento en sí, *atendiendo su valor para explicar las teorías y los conceptos básicos del arte moderno*, organizando todo el volumen por movimientos de la vanguardia.

Establecimos que nuestra antología sólo debía recoger aquellos textos que estaban redactados únicamente por mujeres artistas durante las primeras vanguardias, de este modo, resaltábamos el periodo específico de nuestra investigación y destacamos otro aspecto singular de esta búsqueda; no hemos incluido otros textos de procedencias diversas como es habitual en las compilaciones que mezclan los textos de artistas con escritos de poetas, historiadores, pensadores o críticos que han otorgado contenido conceptual al movimiento en cuestión, cómo sería el caso de Baudelaire, Wilhelm Worriger, Apollinaire, Marinetti, Nicolai Tarabukin, V. Chlebnikov, Tristan Tzara, R. Huelsenbeck, André Breton, Antonin Artaud, André Malraux, por destacar algunos nombres.

Finalmente, nos inclinamos por presentar, según el modelo propuesto por Giorgio Vasari⁴: en una primera instancia, las biografías de las artistas en orden cronológico con algún breve comentario sobre la trayectoria artística alcanzada y, a continuación, los textos que hemos encontrado dispersos originalmente en *publicaciones ya oscuras*: pequeñas y efímeras, revistas, periódicos, libros de escasa tirada.

4 VASARI, Giogo, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid: Cátedra, 1986/2004.

A partir de estas páginas, abordaremos, de un modo pormenorizado, la estructura que configura esta investigación, para evidenciar la interrelación de todos ellos.

El contenido se estructura en tres partes principales. En la primera, titulado *Textos de artistas*, dedicamos nuestra atención a dos apartados principales como puntos de partida:

- Abordar una parte inicial de *carácter historicista*, centrada en destacar el papel de aquellas artistas que compaginaron el arte y la escritura. Nos parece relevante subrayar los escasos ejemplos que hemos encontrado en las etapas precedentes a las vanguardias. Sin embargo, el análisis de los contenidos nos permite por un lado, vincularlas directamente con el periodo y la época a la que pertenecieron y en un segundo lugar, porque aparecen como mujeres extraordinarias que fueron capaces de escapar del lugar asignado en lo doméstico, cuya principal ocupación se centraba en el cuidado de los hijos, los dictámenes religiosos y las tareas caseras⁵; alejadas de la formación que proporcionaba la lectura y la preparación como posibilidad de cambiar la estrechez de un mundo doméstico por el espacio ilimitado del pensamiento. Con todas estas dificultades, algunas de ellas aprendieron a pintar e incluso a escribir para reclamar con cierto desparpajo aquello que les era propio, una autonomía personal para manejar sus asuntos laborales y económicos.

5 En la introducción a la edición que prepararon Evangelina Rodríguez Cuadros y Marta Haro Cortés sobre la novela del Barroco escrita por mujeres y que es una analecta sobre los textos de las autoras: María de Zayas, Leonor de Meneses y Mariana de Carvajal, se desarrolla la tesis de que en el siglo XVI y XVII se generó un debate en torno a la educación que debían recibir las mujeres. Sin embargo esta preocupación escondía la intención

de *circunscribirla todavía más aún al hogar*. Lutero lidera las emblemáticas tres K tradicionales: “Kinder, Küche und Kirche” (niños, cocina e iglesia) que les recuerda su función social. Vease: ZAYAS, María de, MENESES Leonor de y CARVAJAL, Mariana de, *Novela de mujeres en el Barroco, entre la rueca y la pluma*. Edición de Evangelina Rodríguez Cuadros y Marta Haro Cortés, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999. p. 48.

¿Cómo no citar la carta en la que Artemisia le escribe a su mecenas Don Antonio Ruffo, que *su pintura le mostraría a su Señoría, lo que una mujer es capaz de hacer*? Esta pintora, seguidora de la escuela de Caravaggio, era consciente del valor inferior de su producción pictórica por el hecho de estar elaborado por una mujer. Sus cartas demuestran, el carácter y la fuerte personalidad de una pintora que no se amilana ante las dificultades que encontró durante su vida. O ¿Como no detenernos en la biografía de la abadesa Hildegarda von Bingen, religiosa cultísima que escribió diversos tratados en la Edad Media, relató las visiones místicas y se preocupó por supervisar directamente las ediciones de sus escritos?

- En el siguiente apartado vamos a analizar el concepto de la literatura artística de Julius von Schlosser y desarrollar una taxonomía que hemos denominado: *Tipologías y modelos de los textos escritos por artistas*, lo que nos permitirá crear una catalogación basada en la identificación y diferenciación.

Esta forma de contextualizar los textos de los artistas favorece el enfoque objeto de nuestro estudio, profundizando en los modelos pertinentes que hemos agrupado. En este sentido, y por continuar con el criterio cronológico: distinguimos los escritos que describen la vida del artista a modo de *memorias o diarios* (*El diario de Rosalba Carriera* y *Las Memorias de Elisabeth Vigée Lebrun*); a continuación relatamos aquellos que detallan los secretos de *la práctica artística* a modo de tratados con el sabor más tradicional, cuyo inicio se determina durante la Edad Media, ante la necesidad de fijar para la memoria los conocimientos que se adquieren a través de *la práctica*, y para finalizar, detenernos en aquellos que enuncian la teoría del artista, cuya estructura se formaliza definitivamente durante la época de la emblemática Bauhaus, periodo en el que los artistas

deben compaginar su tarea creativa con la docencia y los textos surgen como un método eficaz para reflejar sus conceptos compositivos, ideológicos o reflexivos.

Llegados a este punto, quisiéramos puntualizar una cuestión; en la segunda parte de la tesis vamos a abordar los textos de la mujeres artistas, ordenados a partir de la clasificación que nos ofrece la sucesión de las vanguardias, no es pertinente en este estudio, evaluar la congruencia de esta taxonomía que hemos aprovechado para ubicar con mayor claridad a las mujeres ausentes en los manuales que recogen una historia oficial del arte. El espectador menos cualificado reconoce con mayor facilidad el ritmo de los movimientos de la vanguardia aunque nos provoque una imagen errónea de que fueron sucediéndose ordenadamente en el tiempo y en focos puntuales y exclusivos. Volviendo a la descripción que nos ocupa en este momento, simplemente reflejar, que a la vez que se establece la Bauhaus, en Francia, se desarrolla todavía con virulencia el cubismo, el orfismo y el surrealismo, mientras que Rusia expande el constructivismo y el dadaísmo posee cuatro focos importantes de desarrollo en ciudades como Zurich, Berlín, Nueva York y París⁶.

Como ya hemos adelantado en el párrafo anterior, la segunda parte titulada: *Los textos de la mujeres artistas durante las primeras vanguardias*, es una **antología todavía inédita en castellano de los escritos de las mujeres artistas**. Inicialmente encontramos muchas dificultades para seleccionar quienes eran las protagonistas de este apartado porque en los manuales habituales, apenas aparecían asociadas a los periodos en los que habían aportado su actividad como artistas. Cada vez que hallábamos una referencia que pudiera hacernos sospechar que aquella mujer no sólo había pintado o realizado alguna actividad relacionada con el arte, sino que también había ejercido la

6 A.A.V.V. Dada, Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris, Washington: National Gallery of Art and D.A.P./ Distributed Art Publishers, Inc., 2006.

literatura desde sus géneros más diversos, pasaba a formar parte de nuestra colección o biblioteca particular, como decía Perec: *Toda biblioteca responde a una doble necesidad, que a menudo es también una doble manía: la de conservar ciertas cosas (libros) y la de ordenarlos según ciertos modos.*

Por fin, hallamos un libro que nos ayudó en la confección casi definitiva de este listado, nos referimos a *L'altra meta della vanguardia, 1910-1940* de la historiadora Lea Vergine⁷, donde aparecía un gran número de artistas asociadas a las vanguardias; esto nos permitió iniciar una labor *benjaminiana* y a través de un trabajo de clasificación, ordenación y supervisión detallada de catálogos, monografías, revistas, folletos, y algunas recopilaciones, ir descubriendo una respuesta a nuestra pregunta inicial: ¿Existen textos de mujeres artistas?. Esta antología es la prueba de la existencia de textos de mujeres artistas, cuya valoración la vamos a realizar en el capítulo final de las conclusiones.

También quisiéramos destacar otras dos publicaciones esenciales para completar este apartado: por un lado el texto, *Voicing Our Visions Writings by Women Artists* (Universe, 1991) de la historiadora americana Mara R. Witzling⁸ [del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de New Hampshire, E.E.U.U] en el que se presenta una amplia selección de escritos de mujeres artistas y el libro de Victoria Combalía⁹, *Amazonas con Pincel* (Destino, 2006), que aprovecha el modelo propuesto por Lea Vergine como estructura básica en la asociación de mujeres artistas a periodos concretos de la vanguardia e introducir los datos biográficos.

La diferencia esencial entre ambas publicaciones es el periodo al que se hace referencia, el libro de Lea Vergine se centra en la época que abarca desde 1910 hasta 1940.

7 VERGINE, Lea, *L'altra meta della vanguardia 1910 - 1940*, Milano: Comune di Milano - Ripartizione Cultura Gabriela Mazzotta editore, 1980.

8 WITZLING, Mara R., *Voicing Our Visions, Writings by Women Artists*, New York: Universe, 1991.

9 COMBALÍA, Victoria, *Amazonas con pincel*, Madrid: Destino, 2006.

Estas tres publicaciones facilitaron mucho nuestra propia clasificación y tuvimos que seleccionar los criterios para determinar la propuesta de la antología; en primer lugar porque el estudio de Victoria Combalía era muy amplio y comprende la primera y segunda vanguardia, y, en segundo lugar, detectamos en el libro de Mara R. Witzling, importantes omisiones que nos parecía oportuno introducir en la elaboración de nuestra compilación y proponer un mayor número de artistas europeas, como las rusas: Sonia Delaunay, Liubov Popova, Varvara Stepanova, Natalia Goncharova, Olga Rozanova, Nathalia Uldatsova y Alexandra Exter, las alemanas: Gabrielle Münter, Hannah Höch, Unica Zurn, la francesa: Claude Cahun, la suiza: Meret Oppenheim y las españolas, Maria Blanchard, Remedios Varo y Maruja Mallo.

La última parte supone ser una detallada bibliografía de textos de artistas que hemos querido acompañar porque nos interesa este tipo de publicaciones como referentes del artista que se explica también a través de la palabra, y creemos necesario abundar en esa idea de la complementariedad y no de la exclusión; nos parecen reveladores los textos de Delacroix, Moholy-Nagy, Paul Klee, Kandinsky, Josef Albers, divertidos los textos de Picabia, Dalí, Jean Cocteau o Eduardo Arroyo, enigmáticos los de Joan Brossa, Magritte o Hugo Ball, tormentosos los de Van Gogh, William Blake o Francis Bacon, didácticos los de Cennini, Leonardo, Fontcuberta, Saura o Hockney, reposados los de Miró, Tápies o Mondrian, comprometidos los de Josep Renau, Jean Heartfield o Torres García y biográficos los de Giorgio Chirico, Dubuffet, Marc Chagall, Lucio Muñoz, Kokoschka y Manolo Millares, entre otros.

Un proyecto de esta envergadura no es posible sino se fomenta desde una sólida estructura de trabajo, de ahí que el marco de la Universidad Politécnica de Valencia y la Facultad de Bellas Artes de San Carlos hayan favorecido el desarrollo de esta investigación.

Agradecimientos

En primer lugar, quiero mostrar mi reconocimiento a la colaboración que me ha ofrecido Juan Bta. Peiró, Vicerrector de Cultura, en comentarios pertinentes sobre el desarrollo del proyecto, así mismo, agradecer al *Área de Traducción de textos científicos de la Universidad Politécnica de Valencia*, por el excelente servicio de traducción de los textos de las mujeres artistas y, a mi compañera y amiga, M^a José de Miquel, por su desinteresada y correctísima aportación en las traducciones de los textos de Meret Oppenheim en lengua francesa e inglesa.

En segundo lugar, quiero destacar el apoyo facilitado por el *Departamento de Pintura de la Universidad Politécnica de Valencia*, en especial a Joaquín Aldás, director del mismo por favorecer el desarrollo de este trabajo, y en particular, a Luis Armand, director de la tesis, por su generosa, documentada y valiosísima ayuda.

También quisiera destacar la eficacia del *Servicio de Préstamo Interbibliotecario de la Biblioteca General de la Universidad Politécnica de Valencia* en la localización de fuentes, dispersas en bibliotecas ajenas, en especial a Vicente Estornell. Así como a otros compañeros docentes y artistas que desde su particular perspectiva han beneficiado el estudio en sí; especialmente a José Luís Cueto, director del proyecto de investigación *El texto como justificación estética y vital de la mujer artista*, análisis germinal del proyecto actual y con quien comparto tantas afinidades y un apoyo mutuo incondicional, a Vicente Ponce, a Pepe Galindo por las conversaciones en las que podía entrever otros puntos de vista, Ricardo Forriols, quien ha nutrido mi biblioteca con interesantes y necesarias publicaciones, a Sara Álvarez, Vicente Barón, Marina Pastor, Elías Pérez y Amparo Chiralt por aclarar algunas vías y sosegar el ánimo en ciertas etapas complejas, a David Pérez y Paula Santiago por encontrar un hueco entre sus numerosas ocupaciones y facilitarme los datos de algunas artistas.

También quisiera demostrar mi gratitud a Evangelina Rodríguez por la generosa implicación en este proyecto y por compartir afinidades ideológicas sobre el tema.

A mi compañero de asignatura Rodrigo Pérez por su tiempo y ánimo y, cómo no, a la extraordinaria y eficaz Teresa Imperio y a su fiel colaboradora Amparo López con quienes me he sentido en completa complicidad y sintonía. En especial a la familia de Cueto, porque la tesis, invadía las tertulias familiares. Y desde luego a Rubén y a Lucía, a quienes he robado tanto tiempo y dedicación y a los que espero, en breve, compensar. Al final, como siempre, a mis padres y hermanos que han entendido mi viaje a Nueva York.



EL CONTEXTO DE LA AUSENCIA

EL CONTEXTO DE LA AUSENCIA

EL ESTEREOTIPO FEMENINO

EL FENÓMENO DE LA DIFERENCIA

¿EXISTEN TEXTOS DE MUJERES ARTISTAS?

El contexto de la ausencia

*Pero ¿por qué no podían añadir un suplemento a la Historia para que las mujeres pudieran figurar decorosamente en él?*¹

Virginia Wolf

Virginia Wolf proponía a sus coetáneas que fueran capaces de crear un espacio autónomo y emancipado donde desarrollar experiencias libres e independientes, un espacio propio donde fuera posible potenciar una expresión personal. La presencia femenina en el mundo de la creación no ha sido tan limitada como los libros de historiadores o críticos nos han hecho creer debido a su escasa o nula representación. En las últimas décadas, a partir de los estudios elaborados en los años 70, fundamentalmente en América, se han revelado datos de la existencia de un número importante de pintoras, escritoras, escultoras, poetas, dramaturgas, ensayistas, o compositoras que han coexistido con la producción masculina y en el caso concreto de algunos nombres, obtuvieron un cierto prestigio y reconocimiento social a su labor, pero incomprensiblemente fueron de nuevo excluidas de las exposiciones conmemorativas, de los manuales y recopilaciones, así como de los libros cuya finalidad primordial es la de transmitir hechos y acontecimientos del pasado como registro de nuestra memoria colectiva.

1 Este reclamo de Virginia Wolf hacia el sentido complementario tiene precedentes tanto en la recopilación de textos de mujeres escritoras como en el caso de mujeres artistas. Recuérdese la sección que dedica Nicolás Antonio a las mujeres ilustres donde recoge cincuenta nombres de escritoras peninsulares (Gynecaeum Hispanae Minervae, en *Biblioteca Hispana Nova* [1696], II, pp.343-353. ...

Y también el libro *De claris mulieribus* de Boccaccio escrito en 1360. Aparecen 104 mujeres extraordinarias, destacando a un grupo de pintoras. O el texto de Giorgio Vasari que en la segunda edición

de *Las Vidas*, publicada en 1568, incluye los nombres de algunas artistas del tardo renacimiento. Este estudio encontró precedentes en el volumen 35 de Plinio el Viejo que incorpora los nombres de seis pintoras. Sin embargo estas enumeraciones no se mantienen constantes en las posteriores crónicas o recopilaciones y la visibilidad irregular de sus biografías permite la obvia especulación hacia el olvido de la trayectoria intelectual desarrollada por las mujeres. Recordemos *Het Schilder Boeck* de Karel van Mander (1604) y *Meraviglie dell'Arte* de Ridolfi (1648) cuyas propuestas no coincide con la enumeración de Vasari.

Es como si de pronto, cuando uno se propone rastrear sobre sus antepasados y los hechos femeninos, su inexistencia es tan abrumadora, que conlleva a la sencilla conclusión de que las mujeres no comenzaron a preocuparse por un destino distinto al marcado por su condición biológica hasta mediados del siglo XX. Han existido mujeres artistas trabajando en los monasterios de la Edad Media, en los talleres renacentistas, en las cortes de los príncipes del Barroco y del Siglo de las Luces, en los barrios bohemios del s. XIX, y también participaron activamente en la consolidación de las vanguardias e ismos y en el desarrollo del arte del s. XX. Es complejo rastrear la actividad de mujeres artistas puesto que un gran número de ellas se vieron obligadas a permanecer detrás de los nombres de sus padres, maridos o hermanos, realizando obras que luego no podían cobrar ni tan siquiera firmar.²

Es indudable que la reducción del ámbito de trabajo y la actividad, tiene como axioma una reducción en las posibilidades de desarrollo práctico e intelectual. El acceso de las mujeres a los espacios de producción, investigación y desarrollo ha sido durante siglos un área organizada por el hombre blanco-occidental, de clase media; debido, según Engels, a la aparición del concepto de la propiedad privada, al control sobre esta y su transmisión, que fomentará la división de tareas y trabajos. Esta organización productiva de nuestro sistema vital desplazaría a la mujer a un ámbito doméstico y privado.

*Las mujeres se ven sistemáticamente excluidas o marginadas de los estamentos profesionales que funcionan mediante sistemas de cooptación (es decir, sistemas en los que son los que ya pertenecen al grupo los que eligen, cooptan, a aquellos que pueden entrar en él).*³

2 Como es el caso del famoso cuadro de Artemisia Gentileschi, perteneciente a su numerosa serie titulado *Judith y Holofernes*, pintado con gran maestría y originalidad compositiva en el que no figura firma alguna y fue atribuido injustamente a la mano de su padre Horacio Gentileschi. Esta obra que pertenece al Museo di Capodimonti de Nápoles, ha

sido expuesta recientemente en España con motivo de la exposición *Caravaggio y la pintura realista europea*, en MNAC, Barcelona (desde el 8 de octubre hasta el 15 de enero del 2005).

3 MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid: Ensayos de arte, Cátedra, 2003, p. 13.

Y como añade la autora Patricia Mayayo en su libro *Historias de mujeres, Historias del arte*, no solo es posible encontrar estas dificultades objetivas (el llamado techo de cristal), sino que se añaden otras exclusiones subjetivas⁴: la inseguridad, la incomodidad y la falta de motivación para continuar en esta *carrera* hacia la visibilidad, *una carrera con demasiados obstáculos*.⁵

Hasta 1893 no se consigue el derecho al voto por las mujeres en Nueva Zelanda, en Europa hasta 1945 y en concreto en España este derecho obtenido en 1923, solo concedido a solteras y viudas, se verá postergado hasta la extinción del periodo de la dictadura franquista. Esto demuestra la precariedad de su papel y la insignificancia de su voz. Por su condición biológica destinada a la reproducción y el mantenimiento de la especie, han sido reducidas al anonimato, al silencio y a la no participación. La aparición de estudios de mujeres en distintos campos como la antropología, el arte, la sociología, la literatura, etcétera, han mostrado un concepto de lo femenino sujeto a la visión que tenían los varones sobre las mujeres y como escribe Pilar Muñoz:

*... simples objetos de intercambio para la regulación de la sexualidad y el parentesco masculino, en relación con la familia y el trabajo doméstico y con todos aquellos aspectos de más baja valoración.*⁶

4 Juan de Zabaleta advierte a la incipiente mujer lectora de novelas del peligro moral al que se expone en la soledad de su casa, en el libro *El día de fiesta por la tarde*. Ibibem, RODRÍGUEZ, Evangelina y HARO, Marta. p. 35.

5 Concepto que desarrollará en: GREER, Germaine. *La carrera de obstáculos, vida y obra de las pintoras antes de 1950*, Madrid: Bercimuel, 1979/2006. recientemente traducido al castellano y que identifica como obstáculos para el desarrollo del trabajo de la mujer profesional: la familia, el concepto del amor, las dimensiones reducidas de las obras, el aparente éxito que se olvida de una generación a otra, la constante humillación de ser consideradas seres de segunda categoría y, como algunas, consiguen sobreponerse a esta situación contraria y poco a poco, obtener un espacio en la historia compartida del arte.

Otros libros que tratan esta cuestión: A.A.V.V. *Creación artística y mujeres, recuperar la memoria*. Madrid: Narcea ediciones, 2000.

CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona:Destino, 1992/1999.

DIEGO DE, Estrella, *La mujer y la pintura del XIX español*, Madrid: Cátedra, 1987.

MARTÍNEZ-COLLADO, Ana, *Tendenci@s, perspectivas feministas en el arte actual*, Murcia: CendeaC, Fundación Caja, 2005.

SERRANO DE HARO, Amparo, *Mujeres en el arte, espejo y realidad*, Barcelona: Plaza y Janes, 2000.

6 MUÑOZ LÓPEZ, Pilar. *Mujeres españolas en las artes plásticas*, Madrid: Síntesis, 2003, p. 9.

Me gustaría señalar a modo de resumen, cuatro presupuestos que han favorecido esta exclusión de las mujeres en el ámbito artístico:

1. En primer lugar, la falta de autonomía personal o laboral para realizar actividades artísticas. En España hasta 1975, la mujer casada no podía disponer de bienes propios sin el consentimiento del marido.

2. La dificultad en el acceso a la enseñanza. Las que lo consiguen es debido a la relación de parentesco con un artista masculino y participan en las labores propias del taller⁷. Por ejemplo, Elisabeth Vigée Lebrun, escribe en sus memorias, que quién le enseña los secretos de los pigmentos y la distribución del color en la paleta, es la mujer del pintor Davesne⁸. Distintas historiadoras (Linda Nochlin, Whitney Chadwick) han demostrado la existencia de mujeres artistas en el transcurso del tiempo, llegando a la conclusión de que si han existido es por su cercanía o proximidad familiar a las enseñanzas del oficio.

Conocemos la historia de Artemisia Gentileschi, hija de Orazio Gentileschi, seguidor de Caravaggio, el caso de Luisa Roldán, hija de Pedro Roldán. De Marietta, hija de Tintoretto. Las hijas de Juan de Juanes, Margarita y Dorotea Macip que ayudaban a su padre en el taller gremial, Isabel Sanchez Coello, hija del pintor de Cámara de Felipe II, Alonso Sánchez Coello, María Ribera, hija de José Ribera. La pintora Maria Eugenia de Beer, hija del pintor Cornelio de Beer y Rosario Weiss, entre otras, posible hija de Goya, quien ya en su vejez intentó enseñarle el oficio. Sin embargo, tal como apuntan Whitney Chadwick y Estrella de Diego, estas mujeres eran consideradas como algo excepcional, como una rareza extraña a su sexo y que, al apartarse de la norma, se convertían más en atracción de feria que en artistas de consideración similar a la de los hombres.

7 *Ibidem*. p. 22.
... la manera más frecuente de las mujeres de introducirse en las ciencias o en las artes consistía en haber nacido en una familia en la que algún miembro, generalmente el padre, estuviese relacionado con alguno de estos campos.

8 VIGÉE LEBRUN, Elisabeth. *Memoirs of Madame Vigée Lebrun*, New York: Braziller, 1903/1988. Translated by Lionel Strachey. [en línea]. [ref. de 30 de Junio de 2005]. Disponible en Web: <http://digital.library.upenn.edu/women/lebrun/memoirs/memoirs-1.html>

[...] *Davesne, who painted in oils, sent his wife for me to teach me how to mix colours.* [...]

3. El rango de pintoras por afición es distinto al de artista por vocación, en este nivel estarían incluidas las señoras que cultivan un entretenimiento artístico, como ejemplo de la mujer aristocrática, exquisita y seductora, como Sofonisba Anguissola, Elizabeth-Louise Vigée-Lebrun, Maria Waldstein y la americana Mary Cassatt. Todas ellas pertenecen a una clase social, la aristocracia, en donde estaba bien considerado el dominio de estas artes como proceso formativo en una mujer culta y refinada.

4. La temática de las obras utilizada por las mujeres era de una consideración cultural inferior. La clasificación y la jerarquía de los géneros de la pintura, según su orden de importancia: pintura histórica, religiosa, de costumbres, retratos, bodegones y paisajes, interiores, monumentos y varios de género, no favorece los temas que podían desarrollar en las contribuciones artísticas que aportaban⁹. En los Salones y demás convocatorias que servían como plataforma de reconocimiento social no se premiaban cuadros cuya temática fuese un jarrón con tulipanes, el mérito residía en la pintura de historia.¹⁰

“Un ramo de tulipanes magistralmente pintado no debe ser acreedor a premio, su significación social es nula: pintura es el heroísmo de Daoíz y Velarde, la abnegación de los tripulantes del falucho San Genaro, que en la bahía de Cádiz salvaron a varios naufragos irremisiblemente perdidos sobre las rocas de la costa”, afirmaría el autor F. M. Turbino.

⁹ En España, será Julia Minguiñón con su obra *La Escuela de las Doloriñas* quien obtenga una primera medalla en pintura en 1941. Este cuadro que pertenece a la colección del Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, en que se recrea una sencilla escena de la clase de un colegio.

¹⁰ Cuando se ingresaba en la Academia era muy importante obtener la especificación de pintor de pintura histórica, Elisabeth Vigée Lebrun conocía que este distintivo otorgaba un nuevo valor añadido a su trabajo y a la cotización social

y económica de su pintura e intentó por todos los medios obtener esta distinción en su ingreso a la Academia de las Bellas Artes de París, pero fue en vano todo su esfuerzo por obtener esta categoría, y en su certificado de admisión solo figura la categoría de pintora en general, sin la especificación que ella deseaba. La Academia ya había realizado un gran esfuerzo por admitir a una mujer cuya principal baza era la de ser la pintora oficial de la reina María Antonieta y la retratista más importante de la corte real.

Así mismo desde el punto de vista del estilo, no cumplen el estereotipo del artista *genial*, y siempre aparece cualificada la *maniera femenina* con palabras como suavidad, finura, delicadeza¹¹; adjetivos que marcan una falta de carácter, de actividad frenética y resolutiva: modos reconocidos en el arquetipo dominante sobre el arte como expresión de un temperamento, fuerte, atormentado, pasional y romántico.

Ya en el caso de Ende, artista medieval española encargada de iluminar algunas ilustraciones del *Beato de Gerona*, (975 d.c) encontramos estos calificativos que valoraran la intervención artística del trabajo de la monja: *Su mano se quiere conocer en la delicadeza de la representación de las palmeras y, muy especialmente, en la belleza de su riqueza cromática [...]*.¹²

Desde el movimiento de las sufragistas en *Estados Unidos e Inglaterra*, ha sido un reclamo constante la reivindicación del papel participativo de la mujer en la sociedad actual. ¿Es posible especular con el papel secundario de la mujer en el arte occidental?, ¿Es cierto la inexistencia de la mujer dedicada al arte, o no han sido recogidas por los cánones de la historiografía oficial?, ¿No existen porque no se recuerdan?, ¿No están porqué realmente no existieron?.

¿Si no existieron fue porque tradicional y biológicamente no tienen cualidades, o porque culturalmente no se le atribuían, siendo cultivadas en actividades propias de su asignación y su destino social?.

Esta serie de preguntas nos reflejan la necesidad de continuar realizando estudios que revelen el papel de la mujer en la sociedad presente desde perspectivas más abiertas e incluso conociendo de antemano que parte de la información elaborada hasta la actualidad, mantiene una dirección estereotipada, como ya se le criticara a Judy Chicago; son

11 Arquetipo marcado por Baltasar de Castiglione en su obra *Il Cortigiano* (1528).

12 AZCÁRATE, J.M (1990), "*La mujer y el arte medieval*", en *La imagen de la mujer en el Arte Español*, Seminario

de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, p. 43.

13 GALLEGO, Julian, *El pintor, de artesano a artista*. Granada: Diputación Provincial, 1995.

estudios desde la perspectiva de la mujer blanca, occidental, de clase media. Las noticias que tenemos sobre nuestro pasado nos hacen sospechar que si no han habido grandes artistas, ha debido ser por la misma razón que no han existido, astrólogas, filósofas, músicas, poetas, escritoras o arquitectas.

A pesar de que la figura del artista que hoy reconocemos como arquetipo tenga en realidad una matriz todavía romántica en cuanto al talento iluminado y arrebatado, los artistas no siempre han tenido el mismo rol y mucho menos la consideración y el *status* que hoy disfrutan. En épocas no muy lejanas, eran considerados de segunda clase, obligados a pagar un impuesto y asociados en sistemas gremiales y artesanales, sin disfrutar del rango de ilustres y burgueses adinerados¹³.

Así que sería más acertado incluir la exclusión de la mujer no solo en el terreno del arte sino en cuanto a toda actividad intelectual. No es hasta el siglo XIX, con las sucesivas reivindicaciones y aboliciones de las monarquías absolutistas, cuando las mujeres retan el destino biológico y se agrupan en torno a una revolución lenta e irreversible que reclama la posibilidad de interpretar el mundo desde sus miradas y no en función de atribuciones y mecanismos impuestos y heredados a través de los siglos.

La representación del estereotipo femenino: la musa, la *femme fatale* y la artista¹.

El grupo de artistas americanas Guerilla Girls en 1989 colgaban ante la puerta del Metropolitan y empapelaban la ciudad con carteles que manifestaban: *¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Metropolitan?* y añadía en un subtítulo *-Menos de un 5 por ciento de los artistas de la sección de arte moderno son mujeres, pero el 85 por 100 de los desnudos son femeninos-*.

1 Término utilizado por primera vez en 1970 por Patrick Bade en un breve ensayo que reflexionaba sobre el arquetipo femenino. *Femme Fatale. Images of evil and fascinating women*, Nueva York, 1979.

Esta imagen de carácter publicitario evidenciaba la hipervisibilidad de la mujer como objeto de la representación, en el papel de musa y la invisibilidad persistente como sujeto creador, en el papel de artista.

Patricia Mayayo en el libro *Historias del arte, Historias de mujeres* relata el siguiente acontecimiento, acaecido el 10 de marzo de 1914, cuando la sufragista militante Mary Richardson, armada con un hacha de pequeñas dimensiones, penetraba en las salas de la National Gallery de Londres y conseguía rasgar uno de los lienzos más valiosos del museo: la *Venus del espejo* de Velázquez.

Este acto no tuvo la pretensión consciente de denuncia hacia el imaginario artístico que actuaba conformando los cánones de conducta femeninos y, de este modo, adoctrinar a las mujeres hacia los roles positivos que debía representar (virgen, madre, amante, esposa) y diferenciarlos de aquellos que debían ser rechazados por conducta inmoral (prostituta, bruja, mujer fatal...)². Para *Griselda Pollock* este hecho trataría de reforzar los prejuicios acerca de la debilidad y pasividad de la mujer; de su disponibilidad sexual, su papel como esposa y madre; su íntima relación con la naturaleza; su incapacidad para participar activamente en la vida política.³

Para *Rosa Olivares*⁴ es el arte el instrumento que más claramente se ha manejado para transmitir la imagen concreta de las cosas. Su utilización históricamente ha tenido intenciones pedagógicas, doctrinales y siempre bastante maniqueas.

Mujeres recostadas, observadas, caídas, temerosas y expectantes, pasivas, ensimismadas, en actitudes provocativas, lascivas, desnudas, modelos de castidad y virtud, la mujer vampiro y la mujer fatal, en definitiva, la representación de

2 DIJKSTRA, Bram, *Ídolos de perversidad, la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1986.

3 MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Cátedra, Madrid, 2003. p. 138.

4 OLIVARES, Rosa, *Femenino, Plural (Reflexiones desde la diversidad)*, Valencia: Dirección General de Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, D.L. 1999. p. 25.

la figura femenina ha sido objeto de numerosos prejuicios sexistas dominantes, reforzando un mecanismo de regulación de conductas y consolidación de los códigos patriarcales.

No hay que esperar hasta el siglo XIX para que los pintores ofrecieran imágenes de la mujer desviada, Jan Steen, Rembrandt, Franz Hals en el siglo XVII con pinturas y grabados de prostíbulos y prostitutas. Goya y sus grabados de ramerías, Ingres insistirá con la sensualidad del orientalismo, Manet pinta la *Olimpia*, la veinteañera insolente que conmociona la falsa moral de la época. Los pintores prerrafaelitas, los simbolistas y el Art Nouveau continúan esa dualidad icónica al representar el cuerpo blanco, delgado, saludable, joven y bello como el ideal de feminidad a través de Elisabeth Siddal y el cuerpo de la amante, de la *femme fatale*, las degeneradas a través de Fanny Cornforth y Annie Miller. Los artistas se mueven en este territorio ambiguo de exhibir a la mujer que ofrece placer y la mujer que mantiene la estabilidad del hogar.

El impresionista Degas, por extendernos un poco más, muestra a las bailarinas entre bambalinas, las presenta en la intimidad de los baños, exhibiendo una proximidad nada común para el público. Toulouse-Lautrec, Guys, Rops, Georg Grosz y Otto Dix, son ejemplos de la misoginia más exacerbada. También los surrealistas trabajaron a partir de la admiración que les proporcionaba la imagen de la mujer-niña y el binomio de la mujer-histórica, recordemos la admiración que profesó André Bretón por Leonora Carrington cuando esta le confesó el estado de locura que padeció cuando detuvieron a Max Ernst en el sur de Francia durante la invasión nazi. La convenció para escribiera esta experiencia ante el éxtasis que les producía los estados no controlados de la consciencia. Leonora a su vez era la musa-niña del veterano Max Ernst, Lee Miller de Man Ray, Dora Maar de Picasso, estas mujeres fueron a su vez, musas y artistas que buscaron un lugar en el campo de la acción artística.

Algunos de los postulados que han otorgado identidad al feminismo proceden de la crítica que han realizado a las representaciones de la mujer que circulan desde el arte y los *mass media* (cine, televisión, publicidad) e incluso a través de la pornografía, creando, según palabras de Judith Butler una performatividad de lo femenino como una construcción que responde a normas culturales y sociales, donde se mantiene el binomio de *mujer/pasividad* y en el polo opuesto *hombre/acción*.

En el campo cinematográfico, el texto de Laura Mulvey *Placer visual y cine narrativo*⁵ indaga sobre el papel que les otorga el cine a la mujeres y concretamente en el cine clásico, el placer de mirar también se encuentra en dos frentes: el mirar *activo/masculino* que se opone al mirar *pasivo/femenino*, que convertido en objeto erótico detiene el hilo argumental. En palabras de *Mayayo congela el flujo de la acción en momentos de contemplación erótica. El hombre, sin embargo ejerce en el cine clásico, una función claramente narrativa: es él quien actúa como soporte de la historia, controlando los acontecimientos, haciendo que las cosas sucedan, mientras que la mujer es una presencia pasiva, un mero icono; él hace avanzar las diégesis, ella simplemente se muestra.*⁶

Como señala Marián L. F. Cao, *la historia del arte, a través de la representación, ha afirmado a la mujer y ha negado a las mujeres*. Hemos comentado cómo a partir de los años los setenta surgió un interés por evidenciar la ausencia de las mujeres en los territorios de la creación, la acción y el pensamiento. La crítica anglo-americana demostró esta cuestión en el campo del arte donde eran visibles como objetos de inspiración (musas), en lugar de productoras de arte (artistas). Desde un presupuesto universalista se intentó mostrar no sólo la punta del iceberg sino todo lo que quedaba oculto tras la historiografía oficial. Tres décadas más tarde resulta todavía necesario recuperar estos lugares de

5 MULVEY, Laura, *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Fundación Instituto Shakespeare: Instituto de Cine y RTV; Minneapolis: Department of Spanish and Portuguese, University of Minnesota, 1975/1988.

6 *Ibidem*. p.15.

la memoria, del contexto que permitió a algunas mujeres desarrollar un discurso propio y personal en una sociedad dominada fundamentalmente por *lo masculino, presentado como lo esencial y lo femenino como accesorio*.⁷

En ello insiste Erika Bornay en el libro *Las hijas de Lilith* donde analiza los movimientos artísticos que refuerzan la doble imagen de la mujer artificial (amante-estéril) frente a la mujer natural (esposa-madre) que según palabras de la autora *viene a corroborar todavía más la misoginia imperante a través de la iconografía, es decir, el arte fortalece los conceptos referentes a la feminidad ideal y la feminidad desviada*.⁸

Para Bornay es el sexo masculino quien ha construido el cuerpo de la mujer en el espacio pictórico, y es él quien lo analiza en el espacio de la palabra escrita, desde una bipolarización y una misoginia que ha sido el hilo conductor a lo largo de la historia hasta la actualidad, donde el arte ha desarrollado a partir de los años 90 la imagen del andrógino con trabajos de artistas como Sophie Rickett fotografiando a mujeres jóvenes vestidas de ejecutivas y orinando en plena calle de pie, o Risk Hazekamp, que se travestiza en la figura del cow-boy, Sarah Lucas que realiza autorretratos en poses muy masculinas o las fotografías de Cabello-Carceller en España.

De nuevo Bornay explica que ya en tiempos atenienses emergían imágenes humanas en los vasos y cerámicas que narraban el estatus de los ciudadanos, donde a los hombres les correspondía el ejercicio de la guerra y las batallas y a las mujeres la reproducción. Frente a ellas aparecen las amazonas, las ménades, mujeres al límite que personificaban la naturaleza frente a la ciudad, el caos frente al orden, lo animal frente a lo humano⁹. También la sociedad romana va establecer una división binaria de orden sexual entre mujeres honorables (esposas, matronas y concubinas) y mujeres infames (prostitutas y adúlteras).

7 Op. cit. MAYAYO, pp. 186-187.

8 BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, Ensayos Arte. Madrid: Cátedra, 1998. p.149. y en el mismo sentido: Ibidem, DIJKSTRA, BRAM.

9 Se puede consultar en: BOCCACIO, Joan, *De las mujeres ilustres en romance*, Zaragoza, Paullo Hurus, Alemán de Constancia, 1494. Edición electrónica de Josep Lluís Canet (1997): <http://www.uv.es/lemir/Textos/Mujeres/Index.html>

Esta dialéctica de las imágenes es aprovechada por el cristianismo para enfrentar la imagen de la virginidad y castidad de Maria, que concibe sin relación carnal y la figura del pecado original en la imagen de Eva, portadora de todos los males para la humanidad. Durante la Edad Media las representaciones de las mujeres las sitúan en las tareas propias del hogar o en trabajos de baja categoría social como pescadoras, panaderas o copistas en los conventos.

Mientras que en el Renacimiento, que supuso una mejora para las condiciones de vida de los individuos, fue sin embargo un periodo controvertido para las mujeres puesto que perdieron autonomía y cierto *status* social de rango familiar otorgándose a sus maridos. Los retratos de perfil que abundan en este periodo viene según Simons a reforzar la alianza forjada entre padre y marido, la mujer ataviada con ropajes y joyas, es el elemento solemne de esta transacción de parentesco comercial.¹⁰

Complejas son las imágenes del Barroco de raptos mitológicos que decoraran palacios y salones para reforzar la autoridad del monarca¹¹ [...] o simbolizar alianzas políticas, estableciendo un paralelismo entre dominio erótico y fortaleza política. Las ideas de Rousseau, Fénelon o Buffon instauran una nueva imagen familiar que favorece la representación de las madres felices y virtuosas de Fragonard o Greuze y de la perfecta esposa modesta y entregada, la nueva *Heloísa de Rosseau*; básicamente siguen siendo excluidas del mundo masculino que encarna la revolución burguesa, cuya ideología refuerza, aun más, la separación entre el ámbito público y privado. A partir del siglo XIX comienza a contraponerse de manera evidente la imagen de la *femme fatale* y la esposa modélica que preserva la familia, de nuevo impera el binomio Maria-Eva, sobretodo desarrollado por los prerrafaelitas, los simbolistas y el Art Nouveau.

10 SIMONS, Patricia, *Women in Frames: The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture.* "The Expanding Discourse." Ed. Norma Broude and Mary Garrard. New York: Harper Collins, p.45.

La naturaleza decorativa de la tipología de perfil, así como su capacidad para

desindividualizar e idealizar al modelo, lo convirtió en una fórmula convencional especialmente apropiada para deificar a las damas florentinas.

11 Op.cit. BORNAY, *Las hijas de Lilith*, p. 75.

Las cualidades de belleza convertirían a la mujer en el objeto de deseo, de posesión y son consideradas la causa de perdición del raciocinio masculino, la temida naturaleza que vencer, bella pero a la vez malvada, capaz de generar los peores vicios en los hombres, incapaces de controlar sus instintos más salvajes y animales. Las hembras pervierten a los varones en su conducta moral, recta e intachable. La sociedad, a través de normas sociales, políticas y religiosas debe reprimir esa tendencia natural de la mujer hacia la maldad, es la representación de Eva que tentó al hombre y como castigo ambos fueron expulsados del Paraíso. La religión ha modulado la conducta moral de la humanidad, favoreciendo el desarrollo de unos y condenando la existencia de otros. La imagen de la mujer que proclama el cristianismo es la imagen de virtud, de la santa, virgen y pulcra alejada de la proyección pública, asociando la mujer como naturaleza que hay que doblegar y contener.

Conviene detenernos brevemente en la biografía de Elisabeth Siddal (escritora, pintora y musa de Dante Gabriel Rossetti): es el arquetipo de la mujer convertida en musa.

Trabajaba como dependienta de una sombrerería cuando Walter H. Deverell la convenció para que posara para su cuadro *Twelfth Night* como Viola/Cesarino. Cumplía el canon de belleza renacentista que buscaban los prerrafaelitas: frente amplia centrada por la raya del peinado, una nariz recta, boca pequeña y firme, barbilla voluptuosa y un largo cabello caoba.

Dante Gabriel Rossetti descubrió en Elisabeth Siddal la representación real de la Beatriz de Dante y en los retratos que realizó a lo largo de su vida y después de su muerte, fue el símbolo, lleno de encanto y delicadeza, la recreación metafórica que tenía el pintor sobre este personaje ficticio de la *Divina Comedia*.¹²

12 La devoción a Beatriz es inculcada a través del padre de Rossetti, un entusiasta de las obras de Dante, y Ros-

setti recibe este nombre como muestra del honor y admiración del padre hacia Dante Alighieri.

Lizzie Siddal sin embargo era la hija de un cuchillero y carecía de preparación. Rossetti se preocupó directamente de la instrucción de la muchacha para que pudiera ser aceptada en el clan familiar. Comenzó su formación a través del dibujo, las acuarelas y la pintura gracias a los consejos del pintor abrumado por el talento que demostraba Lizzie.

Dante Gabriel Rossetti protegía celosamente y trataba con gran exquisitez a Elizabeth Siddal, poco a poco dejó de posar para los otros pintores, sobretodo después del incidente que debilitó aun más su frágil salud cuando estuvo varias horas dentro de una bañera de agua helada al estropearse las estufas que la calentaban, ella es la *Ophelia* de Millais. Según Francine Rose¹³, en el libro *Vida de las Musas*, donde analiza el binomio musa/artista, comenta lo siguiente al respecto de este suceso: [...] *se ha hablado menos de lo que impidió a Lizzie quejarse del frío fue una mezcla de preocupación por el trabajo y de pasividad. [...] no se ha comentado el hecho de que Gabriel se enamorara de una mujer tan dócil y necesitada de dinero que llegó a poner en peligro su vida por el privilegio de ser representada como un hermoso cadáver.*

Adicta al láudano, murió de sobredosis a los treinta y dos años, mientras se especula que Rossetti estaba con su amante Fanny Cornforth que le inspiró los cuadros más lascivos de su pintura. Enterrada junto a los originales que había escrito, su cuerpo fue exhumado en 1869 para recuperar los poemas. En 1906 William Michael Rossetti consiguió imprimir los quince poemas enterrados y en 1978 Roger C. Lewis y Mark Samuels Lasner los publicaron de nuevo, después de un largo tiempo de ser ignorados. Los más importantes trabajos de Elisabeth Siddal se encuentran repartidos en las pinacotecas británicas más importantes.¹⁴ Sin embargo, ambas producciones, lo escrito y lo pintado se encuentra desarrollado a partir de clichés temáticos poco innovadores.

13 PROSE, Francine, *Vida de las musas*, Barcelona: Planeta, 2006. p. 127.

14 En el Fitzwilliam Museum de Cambridge podemos disfrutar el admirando *Clerk Saunders*. En el Tate Gallery podemos ver la obra *A Lady offering a Pennant to a Knight's Spear*. En el Ashmolean Museum está *Madonna y niño* y en el Delaware Art

Museum está el cuadro *Madonna y niño con el ángel*. Realizó un intento de ilustrar *Somos siete* de Wordsworth pero no llegó a concluir el tema. Realizó una exposición privada en Russell Place en 1857 y otra en el British Art de América en 1858, pero la enfermedad que arrastraba desde hacía años la indujo a dejar de pintar.

Occidente se ha organizado a partir de la dialéctica de pares opuestos y abundando en esta dicotomía que refuerza la idea de asociar a la mujer con la naturaleza como aquello desconocido e imprevisible que domina y al hombre, generador de la cultura entendida como procesos reflexivos y de conocimiento, capaz de provocar juicios críticos, vamos a detenernos en dos de las teorías antropológicas que, según Gayle Greene y Coppélia Kahn han dado lugar al origen y la dinámica del género¹⁵.

En el artículo titulado *Los estudios feministas y la condición social de la mujer* (Greene y Kahn) desarrollan, a través de un cronograma, la exposición de los postulados que han formalizado el concepto de género: por un lado, Claude Lévi-Strauss con la obra *Estructuras elementales de parentesco* (1969), donde establece diferencias entre naturaleza y cultura, y como mediante el tabú del incesto y la exogamia (producto de la cultura) se da lugar a formas de organización social y relaciones de intercambio para crear las estructuras de parentesco. Otras ideas que fomentan esta división serían: la obtención del prestigio asociado al poder político, a la destreza o la belleza, al parentesco, a la propiedad y la reputación.

Por otro lado, las teorías de Sherry B. Ortner describen el modo en el que se va asumiendo el papel secundario de la mujer dentro de la sociedad, porque se vincula con la naturaleza por tres motivos: en primer lugar debido a los ciclos vitales y reproductivos más adaptados al contexto natural, en segundo lugar el papel social de madre que le acerca a lo doméstico y para finalizar, la estructura familiar que se deriva de las relaciones de parentesco, le otorga definitivamente un carácter femenino.

La crítica feminista en su afán de deconstruir al sujeto femenino para dar a conocer *¿Qué quiere la mujer?* (Lacan), llega a desmitificar por un lado el binomio entre imágenes positivas

15 A.A.V.V. Catálogo de la exposición *100%*, Sevilla: Junta de Andalucía, 1993, pp. 52-66.

(casta, madre, esposa) e imágenes negativas (prostituta, loca, bruja y ninfómana). Ana Martínez Collado en un reciente estudio titulado *Tendenci@s, perspectivas feministas en el arte actual* (Cendeac, 2005) comenta a este respecto lo complejo que resulta obviar esta dualidad performativa presentada incluso en los estudios feministas.

En este capítulo hemos analizado brevemente los estereotipos asignados al género femenino, esa dicotomía entre imágenes positivas y negativas presentadas por la cultura patriarcal. Los pintores han ofrecido iconos inusuales al espectador, como si a través del visionado de estas escenas íntimas, alimentando el voyerismo del espectador, el sujeto masculino pudiera poseer, dominar lo observado.

Nuestra investigación quiere encontrar la expresión de la mujer artista a través de la escritura para hallar afinidades y reconocimientos en la tarea de ser artista, encontrar los rastros que permitió a algunas, vivir ajenas al designio de una mano extraña que acciona el mecanismo roto del juguete¹⁶, descubrir si detrás del tintineo de sus tacones, de la estrechez de su cintura, de la tersura de su piel y la juventud permanente de su cuerpo puede existir un espacio común y compartido en la memoria colectiva de la humanidad o su vestigio será de nuevo olvidado al marchitarse todos los atributos por los que pudo ser venerada e inmortalizada.

13 En palabras de Nietzsche, en un fragmento de la obra *Así habló Zaratustra*, (Alianza, 1983), define el concepto de mujer que tenía el hombre del siglo XIX: “¿Pero que es la mujer para el hombre? Dos cosas quiere el hombre auténtico: el peligro y el juego. Por ello quiere él a la mujer, como el más peligroso de los juguetes. El hombre debe ser educado para la guerra, y la mujer para la recreación del guerrero: todo lo demás es tontería”. La misma opinión compartía el poeta Baudelaire que en el libro *El pintor de la vida moderna* dedica algún capítulo a describir sus ideas sobre la mujer, escondida tras la máscara maquillada, aniquila el sentido y el juicio de los hombres.

El fenómeno de la diferencia

Quisiera ejercer cierta influencia en estos tiempos en que los seres humanos están tan perplejos y necesitados de ayuda.

Käthe Kollwitz

La posmodernidad nos reveló la muerte de un sujeto universal que pretendía desde el Renacimiento englobar una generalización bajo los postulados del hombre blanco, heterosexual, occidental de clase media. El debate feminista, que comienza con las acciones de las sufragistas, inicia un proceso imparable en la equiparación social, económica y política del papel visible de la mujer. Para George Simmel, esta incursión de la mujer en el territorio masculino de la producción, la actividad y la cultura, exige un compromiso en la incorporación de nuevas propuestas a un mundo no elaborado por las mujeres, el compromiso radica no sólo en las *multiplicaciones de lo ya existente, no sólo en imitar lo ya creado, sino en crear*. La cultura, es para el filósofo, *el lugar idóneo para el perfeccionamiento de los individuos que se obtiene gracias al espíritu objetivado por el trabajo histórico de la especie humana*¹. Según explica con mucha claridad Ana Martínez Collado (Cendeac, 2005), en su estudio sobre las tendencias actuales del arte, Simmel situaría a las mujeres en la cuenta del débito al anexionarse tardíamente como sujeto activo en lo social y cultural.

En su libro *Cultura femenina y otros ensayos*, Simmel argumenta el modo en que la división del trabajo ha capacitado la especialización como recurso del oficio masculino, cuya actividad concentrada, favorece el progreso de la cultura objetiva, mientras que la actividad femenina, dibujada exclusivamente

1 SIMMEL, George, *Cultura femenina y otros ensayos*, Barcelona: Alba Editorial, 1999. p. 175.

en su papel de ama de casa, es una ocupación menos especializada y por tanto más amplia, variada y dispersa, y es esto, una cualidad enteramente femenina que posibilita, en menor grado, su aportación en el desarrollo de la cultura objetiva.²

Ortega y Gasset, que tradujo algunos textos de Simmel para la Revista de Occidente, simplifica aun más la cuestión al afirmar que *los varones son capaces de presentir a una criatura que, en el plano propio de la humanidad, es de un rango vital algo inferior al nuestro. No existe ningún otro ser que posea esta doble condición: ser humano y serlo menos que el varón.*³

La misoginia de Schopenhauer calificó a las mujeres como *niños grandes de por vida*, la versión de esta característica infantil del comportamiento femenino, ha causado una percepción de minusvalía y protección hacia las propias mujeres, evitando que anduvieran fuera del protectorado patriarcal. La definición metafísica de la mujer como *posibilidad* y del hombre como *realidad*, ha marcado una diferenciación en las normas, costumbres y tareas asignadas a cada género.

Desde 1966 un clima revolucionario recorría Europa y Estados Unidos, y las mujeres optaron por la intervención cultural para reclamar espacios de participación, diálogo y reciprocidad. Desde esos momentos, asistimos a iniciativas feministas en las artes, la historia, la teoría feminista; estaba claro que *la ausencia en las estructuras de poder aseguraba la dominación de los primeros sobre las segundas*. Las feministas van a reclamar desde tres vías bien distintas -el feminismo de la igualdad, de la diferencia y el feminismo expandido o posfeminismo, más presente en la actualidad- vías de equiparación políticas y sociales.

2 Ibidem, p. 175.

3 Tenemos que recordar la oportunidad que le brinda a Maruja Mallo en los salones de la Revista de Occidente pero lo que realmente le asombra de ella es la premura de su juventud y la capacidad para producir tanto y tan bueno. Lo que Maruja guarda para sí, es la verdadera

edad que tenía cuando Ortega la descubre, creyendo que tenía apenas 19 años cuando realmente contaba casi con 26 años de edad.

FERRIS, José Luis. *Maruja Mallo, La gran transgresora del 27*, Madrid: Temas de hoy, 2004.

Las artistas de los años 60 y 70 mantenían una sintonía con los postulados del feminismo de la igualdad y reclamaban la posibilidad de trabajar en las mismas condiciones en el mundo del arte. Por un lado, contaron con el apoyo de historiadoras como Whitney Chadwick, que en su conocido libro *Mujer, Arte y sociedad*, trataba de recuperar el trabajo de las mujeres artistas a través de la historia, intentando cuestionar los paradigmas tradicionales del mundo artístico e incorporar el trabajo desarrollado por artistas precedentes como Artemisia, Anguissola, Vigeé Lebrun, Modersohn-Becker, Kollowitz, Claudel, O'Keeffe, Delaunay, Popova, Goncharova, Exter, Stepanova, Varo, Toyen, Höch, Carrington, Kalho, Oppenheim, Miller, Maar, etc.

Por otro lado, las artistas evitaron los circuitos institucionales, rechazaron las tendencias artísticas como el pop, la abstracción y el minimal. Comenzaron a trabajar con otros materiales rechazados por su cualidad cercana a la artesanía e intentaban realizar proyectos colectivos. Se centran en la máxima de que *lo personal es político*⁴ (Beauvoir) para hablar de la intimidad, sus espacios habitados y centrar la visión del cuerpo femenino desde otra perspectiva⁵. Se incorporan con naturalidad en propuestas artísticas con vídeo y performance. En definitiva, lo que reclaman es la participación igualitaria en el territorio de lo público.

4 Proclama feminista de los años setenta que permitió a mujeres de distintos países conquistar leyes específicas como el divorcio, el aborto, la tenencia de los hijos, etcétera. Para profundizar sobre este tema se puede consultar: PULEO, Alicia. "El feminismo radical de los setenta: Kate Millet", en Celia Amorós (Coord), *Historia de la teoría feminista*, Madrid: Universidad Complutense-Dirección General de la mujer, 1994.

ESCARIO, Pilar, *Lo personal es político: el movimiento feminista en la transición*, Madrid: Instituto de la Mujer, 1996.

5 Retomando el tema desde una perspectiva artística todo este debate surge en Estados Unidos a raíz de la reflexión que suscita la pornografía como nueva fórmula de expresión artística adoptada por algunas artistas feministas radicales. La pornografía se nos presenta en la actualidad como una evolución de la representación pasiva en el que la mujer es exhibida como un objeto de deseo, un fetiche de la mirada del voyeur, sujetos pasivos, musas o diosas, modelos o bodegones, observadas para la glotonería masculina, admi-

radas y deseadas, son presentadas, ausentes de la acción. En el complejo mundo actual, las mujeres han abarcado proyectos artísticos que cuestionan precisamente este rol pasivo asignado ante la mirada masculina y si frente a ellos, y en algún caso, las feministas contra la pornografía denuncian que este medio induce a comportamientos vejatorios por parte del hombre a las mujeres puesto que exhibe actitudes de sumisión y entrega. Artistas como Annie Sprinkle, Alison Bechdel, Del Lagrace Volcano o Kaen TBlock, desarrollan una estética impropia de lo que se viene considerando como normativo de lo femenino, se atreven a mostrar otras perspectivas de reflexión hacia esta exhibición de sexo explícito o actitudes poco convencionales asociadas a la imagen de mujer aceptada socialmente. Para Preciado estos proyectos feministas no estarían bajo la ideología para obtener una igualdad legal sino más bien intentar dismantelar los dispositivos políticos que producen las diferencias de clase, de razas, de género y de sexualidad haciendo del feminismo una plataforma artística y política de invención de un futuro común.

Las historiadoras querían demostrar el largo tiempo que habían estado ausentes y las artistas querían recuperar espacios de visibilidad. En esta dirección se encuentra el famoso artículo de Linda Nochlin, publicado en 1971, *¿Porqué no ha habido grandes mujeres artistas?* y la exposición de *Women Artists 1550-1950* organizada por Nochlin y Ann Sutherland Harris para mostrar la existencia del trabajo de las mujeres artistas desde el Renacimiento. Esta intensa actividad quería, ante todo, exponer la idea que presentó Simone de Beauvoir en su libro *El segundo sexo: No se nace mujer, se llega a serlo*, (1949).

Las feministas se esforzaron por manifestar que las evidentes diferencias anatómicas no son causa justificada para establecer una jerarquía de privilegios que premie a una en detrimento de la otra; las feministas de la igualdad subrayan que en el proceso de la construcción del sujeto, las normas patriarcales habían establecido ciudadanos de rango distinto: las mujeres consideradas diferentes porque se las describía como delicadas, débiles, bellas, intuitivas, irrazonables, maternas, sin fuerza ni temperamento organizativo. Todo ello derivado de las teorías patriarcales que se habían encargado en demostrar el menor tamaño de su cerebro, la lentitud en la respuesta a impulsos, la alteración hormonal periódica. Esta diferenciación biológica en clave negativa las inducía a vivir según las reglas masculinas.⁶

Resumiendo, las feministas de la igualdad quieren ocupar el centro en términos iguales que los hombres, mientras que las feministas de la diferencia quieren subvertir el centro y aprueban su propia marginalidad. Son dos estrategias distintas; por una parte se reclama una expansión para incluir a todo aquel que ha sido históricamente excluido; por otra, proponer una oposición basada en modelos culturales centrados en lo femenino exclusivamente, desde creencias existencialistas y psicoanalíticas.

6 Son numerosos los libros que desarrollan y explican las diferencias entre los distintos feminismos, no vamos a extendernos más que lo necesario para explicar la evolución y nuestra evaluación de los mismos. En la bibliografía hemos añadido los documentos que nos han ayudado a escribir este capítulo.

7 Citaremos otros ejemplos de artistas de la igualdad como Martha Edelheit, Alice Neel, Grace Graupe-Pillard o Sylvia Sleigh que muestran cuerpos masculinos para ser observados como fueron presentados los cuerpos femeninos, las fotografías de Annette Messager y Linda Benglis. Artistas de la diferencia como Judy Chicago y

Básicamente, el feminismo de la diferencia hubiera sido incomprensible en los inicios de las reivindicaciones feministas del siglo XIX y principios del XX, donde era imprescindible reclamar una igualdad en los derechos fundamentales y condenar la opresión a la que se encontraban sometidas; gracias a estas reclamaciones: obtuvieron el derecho al sufragio universal, el acceso a la educación y, por tanto, el acceso a cuotas de participación en la regulación del poder.

Las feministas de la diferencia quieren ir más allá y advierten del peligro que puede suponer una vez obtenidos los espacios de igualdad, caer en cánones masculinos pre-establecidos, es algo tan sencillo y a la vez tan criticado como cuando una mujer quiere defender su territorio de igualdad y se la tacha de pretender homologar comportamientos masculinos que deben ser erradicados, fundamentalmente porque lo masculino no es un modelo al que aspirar.⁷

La crisis de los grandes relatos ha tambaleado, incluso, los cimientos que defendían las distintas corrientes feministas, desde el feminismo de la igualdad hasta el feminismo de la diferencia, ambos se han visto en el punto de miras de las críticas de las feministas más radicales que denuncian que esta simplificación del problema de las mujeres sólo parece invitar a que nos imaginemos al feminismo como un discurso político articulado en torno a la oposición dialéctica entre hombres (*desde el lado de la dominación*) y las mujeres (*de lado de las víctimas*).⁸

Una de las premisas del nuevo pensamiento feminista o posfeminista norteamericano es la desaparición de la categoría femenina, del concepto de género como taxonomía excluyente.

Miriam Schapiro que se preguntan sobre la existencia de una naturaleza femenina común a todas las mujeres, lo que induce a una manera de trabajar, que ellas denominan iconología vaginal. Formas sinuosas y cálidas, centradas, ovaladas, esféricas, insistencia en las texturas, flores. Fundan el primer programa de educación artística feminista en la Universidad de California

con la intención de favorecer un arte liberado del cliché artístico masculino. Marlene Dumas, Nancy Spero, Ana Carceller y Helena Cabello, Hanna Wilke, Louise Bourgeois.

⁸ PRECIADO, Beatriz, *Mujeres en los márgenes*. Babelia, El País, Madrid: 13 de enero 2007, pags. 2-3.

La ensayista estadounidense Judith Butler⁹ cuestiona la naturalidad de las identidades sexuales y promueve la emancipación de las minorías anómalas. Con sus teorías sobre la identidad y el género, intenta deconstruir los presupuestos y argumentos que instituyen e imponen como algo natural (heterosexual, hombre o mujer) por el principio de la identidad, como algo con lo que se nace y se muere, y que determina, por tanto, toda tu existencia.

Ante su argumentación, es lógico que nos preguntemos ¿Qué es el género?. Las ideas de Butler defienden que el cuerpo no es algo pasivo y dado, sino que también es una construcción regulatoria, el conjunto de leyes y de normas sociales que, mediante palabras, acciones, gestos y deseos, produce y mantiene la ficción de la coherencia y del privilegio heterosexual reproductivo, provocando la ilusión de que las cosas son así y no pueden ser de otro modo. La performatividad del discurso induce a mantener una identidad estable y original que un grupo de personas acepta como naturales mientras que otros padecen vivir fuera de la norma. *Todo lo externo a los bordes, se denomina queer* (traducción de lo raro, anormal). Para Manuel Asensi que analiza los textos de Judith Butler, *la definición de género es una ecuación aplastante: dado que el género es el efecto de una performatividad, son posibles otras performatividades, otros actos, otros modelos no identitarios que hagan entrar en bancarrota las políticas de la identidad.*

Estas teorías de Butler calificadas como de posfeminismo, definición a la que no se acoge, mientras sigan existiendo diferencias entre la dominación masculina y el ser dominado, para ella, *no tiene sentido hablar de otra cosa, según palabras de Butler.*

9 Es filósofa de formación y profesora de Retórica y Literatura Comparada de la University of California, Berkely. Las ideas de Butler defiende una reconciliación entre lo masculino y lo femenino, valores de género contrapuestos desde la homofobia y el feminismo de la diferencia. Su propuesta quiere descentralizar la idea de identidad y de un modo contestatario reivindicando la pluralidad de la identidad en todos sus modos de performatividad.

Brevemente exponemos que su trabajo parte del análisis de Foucault, Lacan, Kristeva; es una propuesta opuesta al feminismo de la diferencia e intenta, desde la pluralidad y la deconstrucción del concepto de identidad, proponer un nuevo marco referencial de actuación para desestabilizar la hegemonía del campo de la heterosexualidad. El concepto de identidad no viene determinado exclusivamente por el determinismo biológico sino que la suma de lo cultural, lo social, los factores económicos, raciales y sexuales a través de mecanismos muy cambiantes perfilan los componentes de nuestra identidad. Desde lo *queer* se reclama una visibilidad de las realidades homosociales¹⁰ en distintos campos, en el formativo (universidades, escuelas etc), para que se entienda que las relaciones lésbicas y homosexuales son una opción como lo son las relaciones heterosexuales.

Esta controversia ha provocado que en los últimos años hayan surgido grupos de autoras e intelectuales junto a Judith Butler, como Donna J. Haraway, Monique Wittig, Anne Fausto-Sterling, Gail Pheterson, Camilla Paglia y otras desde la práctica de la literatura con novelas como *Fóllame* o recientemente *King Kong Teoría* de Virginie Despentes que defienden un descentramiento del sujeto mujer blanca, occidental, heterosexual y de clase media por atender a las clases sociales más desfavorecidas, aquellas que Beatriz Preciado llama *mujeres en los márgenes*. Este nuevo feminismo de multitudes, este *feminismo para monstruos* pretende ser un proyecto transformador para el próximo siglo que pueda dar lugar a los sujetos excluidos por el feminismo oficial y otorgar espacio de visibilidad e igualdad de los derechos esenciales a los *malos sujetos*, como definen estas autoras, a las lesbianas, prostitutas, las violadas, las marginadas, los marimachos, los y las transexuales y las mujeres que no son blancas, las musulmanas, como dice *Preciado*, en definitiva *todos nosotros*.

10 Los individuos no nacen como seres humanos totalmente acabados. Lo que llegan a ser es el resultado (siempre provisional) de un proceso continuo de absorción de estructuras culturales a partir de una serie de impulsos y potencialidades, sujetos a deseos y pulsiones conflictivas. En consecuencia, las personas no son un producto definido por imperativos biológicos,

ni tampoco el resultado simple de las relaciones sociales. Existe un ámbito psíquico, con sus propias normas e historia, en el que las posibilidades biológicas del organismo adquieren su significado. CORTÉS, J.M. *Hombres de mármol, códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Barcelona: ed. Egales, 2004, nº p. 38

¿Existen textos de mujeres artistas?

Sin embargo, el artista que sólo busque ideas en su propia vida encontrará irresistibles las de otros artistas.

Elaine de Kooning

Han pasado mas de treinta años desde que Linda Nochlin en 1971 formulara la pregunta en su famoso artículo editado en la revista *Artnews* a propósito de si existían mujeres artistas de reconocido prestigio que mantuvieran una trayectoria similar a la trayectoria artística del sexo masculino. La respuesta a esta formulación sobre el hecho de porqué no han existido el equivalente de Picasso, Miguel Angel, Duchamp, Beuys o tantos otros, se despliega en contundentes conclusiones.

La formulación sobre la existencia de los textos escritos por mujeres artistas es el eje central de esta investigación. Los distintos hallazgos han variado nuestra propia percepción sobre el tema, la inicial búsqueda ante la falta evidente de recopilaciones que mostraran este tipo de textos, incidió en la idea de que las mujeres no habían utilizado este lenguaje para completar su experiencia y trayectoria artística. ¿Las mujeres no utilizan la palabra escrita para fijar sus deseos, actividades o progresos?, ¿Los textos encontrados demuestran una calidad inferior en la estructura sintáctica o en los contenidos?, ¿Son textos menores, de segundo orden y por tanto, carentes de valor testimonial o intelectual?, ¿En que lugar se encuentran los textos de las mujeres artistas que han escrito a lo largo de la historia?.

Nochlin propone en el desarrollo de su artículo un programa de puntos que nos apropiaremos para hallar una respuesta a las nuestras:

- **1** *Añadir nuevos sujetos a la historia.* La incorporación de nuevos nombres a la historia proporciona una visión más amplia de los sucesos, hechos objetivos y subjetivos. Dilata las aportaciones del patrimonio cultural y como dice Simmel, si mantenemos que lo intelectual es una aportación masculina, lo femenino, en el intento por variar su determinismo asignado de sujeto pasivo, no puede emular sin la obligación de crear, esta creación paralela. Sin embargo, se ha ido produciendo sin el debido reconocimiento; las ideas acerca de la falta de compromiso y, por tanto, la falta de especialización, las elimina una y otra vez de la historia oficial, rechazadas por desarrollar un arte menor, con carácter *amateur*, producido a través de un refinamiento excesivo de la técnica, sin la expresión vital del genio, un arte carente de aliento.

La correspondencia que mantuvo Camille Claudel¹ con su entorno, con Rodin, ¿No construye la visión de una mujer obsesionada por la creación y la perfección en el resultado de su obra?, o los textos teóricos de las constructivistas rusas como Varvara Stepanova o Alexandra Exter, ¿No completan las ideas teóricas de una de las principales vanguardias europeas?. O el recién descubierto tratado de Rosalba Carriera sobre la obtención del color por Manlio Brusatin ¿No contribuye en la elaboración, a través de recetas personales, de colores más puros, lumínicos y perdurables gracias a las investigaciones que realiza con elementos tan mundanos y rudimentarios como la orina de perro, flores o restos de basura?.

- **2** *Contraponer lo masculino frente a lo femenino.* El feminismo de la igualdad respaldado por artistas como Judy Chicago y Miriam Schapiro durante los años sesenta defendía que los criterios masculinos para con el arte invalidaban cualquier juicio emitido hacia el arte femenino, puesto que las mujeres eran capaces de elaborar formalmente un arte

1 CLAUDEL, Camile, *Correspondencia*, Madrid: Síntesis, 2003.

diferente, unitario y específico y por tanto era necesario revisar la historia para encontrar esa especificidad, alguna constante formal que se hubiera repetido en el arte elaborado por mujeres. La respuesta de Nochlin a esta corriente fue clara y contundente:

*Mientras los miembros de la Danube School, los seguidores de Caravaggio, los pintores alrededor de Gauguin en Pont-Aven, El jinete Azul o los cubistas pueden ser reconocidos por sus cualidades expresivas o estilísticas, parece que no hay cualidades de feminidad que puedan buscarse para agrupar los estilos de las mujeres artistas. No hay ninguna esencia de feminidad que pueda unir el trabajo de Artemisia Gentileschi, Mme Vigée-Lebrun, Angelica Kauffmann, Rosa Bonheur, Berthe Morisot, Suzanne Valadon, Käthe Kollwitz, Georgia O'Keefe, Helen Frankenthaler o L. Ni tampoco en Sapho, Marie de France, Jane Austen, Emily Brontë, George Sand, George Eliot, Virginia Wolf, Gertrude Stein, Anís Nin, Emily Dickinson, Sylvia Plath y Susan Sontag. En cada momento las mujeres artistas y escritoras parecen estar más cerca de sus colegas masculinos de su periodo que entre ellas.² Este cliché emitido por las artistas americanas generó un arte específico denominado *iconología vaginal*.*

- 3 *Deconstruir el paradigma de la historia del arte* supone cuestionar las características atribuidas a la creación y al sujeto creador. Situar la artesanía frente al arte, declina la balanza a favor de este último al proponer un resultado más elevado, único y original. Situar las cualidades mecánicas del artesano frente a la disposición y las cualidades inherentes del artista, el uso de materiales nobles frente al uso de materiales más corrientes como el textil, el vidrio, la

2 Citado en: CAO, Marián L.F. (coord.), *Creación artística y mujeres*, Madrid: Narcea, 2000, p. 21.

Para los historiadores y críticos de arte es complejo encontrar relaciones exclusivamente formales para asociar a distintos artistas en movimientos o escuelas, es un debate que sitúa a los formalistas (Wol-

fflin) frente a los postulados marxistas y psicoanalistas que defienden que detrás de toda obra o de su interpretación lo que hay es una ideología, un símbolo (Warburg, Panofsky y Wittkower). Mantener el criterio de Chicago con respecto a una iconología propia de la mujer es una visión excesivamente simplista del problema.

cerámica o la madera, el carácter colectivo y anónimo de la artesanía frente a la individualidad y la reclamación de la firma del artista, la función frente a la experiencia estética, así como valorar las cualidades de la inteligencia emocional o intuitiva, son algunos de los paradigmas que las teóricas feministas revisan para introducir en la historia del arte en general. Recientemente la noción de inteligencia ha sufrido una revisión para adaptarse a: la diferencia de género, la diferencia de clase y las diferencias étnicas.

*Bea Porqueras (1994) hace interesantes sugerencias al respecto: Revisar los conceptos de arte y artesanía permite sacar del anonimato a miles de mujeres y de hombres que en el pasado- y en el presente- han trabajado en ramas de la creatividad humana que se han valorado como inferiores sin más criterio, a menudo, que el prejuicio social, racial o sexual.*³

Existe un precedente en Europa que quiere romper las barreras creadas entre el gran arte y las artes aplicadas. Nos estamos refiriendo a la escuela de la Bauhaus cuyo estudio desarrollaremos más adelante en el apartado que hemos titulado *La Bauhaus y el artista como escritor de textos teóricos*.

3 Op. Cit. p. 26.



PARTE I

TEXTOS DE ARTISTAS

La producción de la mujer artista preludios de la mujer artista-escritora

1.1. Las artistas del mundo clásico: La Edad Media

Durante la Edad Media, la cultura permanecía encerrada en el ámbito monacal, en un mundo en lo que preponderaba era el analfabetismo. La iglesia gobernaba la comunicación y la cultura, así como la religión y la enseñanza, según lo que expresó Foucault como *los privilegios de saber*. La ideología eclesiástica incluía toda una serie de teorías sobre la inferioridad moral y natural de las mujeres, recordemos brevemente el mito de Eva como ser que engendra el pecado en el paraíso, contrapuesto a la imagen de mujer santa virginal encarnado en María. Será San Pablo¹ quién establezca el papel secundario de la mujer como discípula, escuchando mansamente y con la debida sumisión. Los monasterios se encargaron de preservar la cultura escrita: textos sagrados, en gran medida, pero también otro tipo de documentos que recopilaban el saber de la ciencia y el pensamiento. De esta forma se convirtieron en una opción de relativa libertad para favorecer la curiosidad formativa e intelectual de algunas mujeres frente a la imposición de una vida familiar sometida al dictado biológico y al dominio de la figura patriarcal del padre o del marido.

En estas circunstancias, algunas mujeres pudieron acceder y prosperar en las ciencias, el arte y el pensamiento místico gracias a los monasterios femeninos dirigidos por abadesas de la nobleza. Ejemplo de ello son las místicas españolas Isabel de Villena (Valencia, 1430-1490)² y Teresa de

¹ Maria de Zayas, en su lúcido prólogo *A quien leyere* de su *Novelas amorosas y exemplares* de 1637, reclama un espacio de producción literaria que desmonta el canon asignado de autismo y silencio. Las epístolas de San Pedro y San Pablo dibujan un comportamiento enclavado en la sumisión, el sacrificio y la consciencia de su inferioridad biológica. La proclama: *mulier in silentio* es contestado con razonamientos dirigidos hacia una equivalencia en las oportunidades. Ibidem, Rodríguez y Haro, pp. 55-59.

² Isabel de Villena nacida en Valencia escribió *Vita Christi* un libro autobiográfico y doctrinal durante el Siglo de Oro Valenciano. Se le reconoce una reivindicación de lo femenino con respecto al mundo religioso.

Original virtual en: <http://www.luisvives.com/servlet/SirveObras/jlv/12698301924585940210435/index.htm>

Traducido al castellano en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05810596599414995207857/index.htm>

Jesús³ (Ávila, 1515-1582), fundadora de una orden propia y escritora de numerosos libros de gran valor para la literatura y las creencias cristianas, o Hroswitha de Gandersheim, canonesa germana del siglo X, que compuso poemas, dramas y narraciones, también convertidos en literatura devocional, traducida durante siglos a distintos idiomas.

Como señala W. Chadwick, existen fuentes y pruebas documentales de que las mujeres contribuyeron a la historia del libro iluminado. Un texto del s. XVI enumera 45 libros de la mano de la monja Diemunda del monasterio de Wessobrun, en Baviera y otra religiosa llamada Guda, nos relata que escribió y pintó un *Homiliario de San Bartolomé*. La mayor parte de estos trabajos iluminados son anónimos, con algunas excepciones: como el llamado *Beato del Apocalipsis de Gerona* que aparece firmado por un monje llamado Emetrio y una mujer llamada Ende que se identifica a si misma como *de pintrix* (pintora) y *dei aiutrix* (ayudante de Dios).

Un nuevo tipo de enciclopedia cristiana iluminada surge durante el s. XII en Europa, nos referimos al *Liber Floridus de Lambert*, al *Hortus Deliciarum* de Herrada de Langsberg y al libro visionario *Scivias* de Hidelgarda von Bingen, estos dos últimos son ejemplos más que notables de trabajos escritos e ilustrados por mujeres en la historia de Occidente. *Hortus Deliciarum* de Herrada de Langsberg contenía 324 páginas con 636 ilustraciones, unos 1200 textos de diversos autores, poemas de la abadesa y funcionaba como una enciclopedia religiosa. Esta maravilla de libro iluminado fue destruido, lamentablemente, durante una invasión que sufrió Estrasburgo en 1870 y las referencias que tenemos de él es debido a un pequeño número de ilustraciones reproducidas del s. XIX y a una extensa descripción de la obra por Engelhardt, un comentarista del mismo siglo.

En este punto quisiéramos hacer una puntualización con respecto al tema de la autoría de las ilustraciones de estos trabajos; parece ser que la abadesa de Hohenburgo, Herrada de

3 Primera mujer que en 1970 obtuvo la distinción de Doctora de la Iglesia bajo el Pontificado de Pablo VI.

El primer Doctor de la Iglesia de Occidente fue Ambrosio en el año 396.

Langsberg supervisó el esquema de las ilustraciones y debió contribuir al diseño de los bocetos. Según los especialistas, esta obra es considerada como una verdadera enciclopedia del saber y de las técnicas de la época, en el que se mezclan consideraciones religiosas con crónicas históricas, descripciones de las labores del campo o conocimientos astronómicos.

Ajenas a la conciencia de su trabajo como artistas, elaboraron un tipo de manuscrito que recopilaba versiones sobre la historia de la humanidad, sus costumbres, sus visiones y el registro del mundo natural.

1.1.1. Hildegarda von Bingen, el proyecto enciclopédico en la Edad Media

La producción y la vida de Hildegarda von Bingen está bien documentada. Hemos encontrado una biografía escrita por el monje Theoderich von Echternach, escrita pocos años después de su muerte en 1179 y por encargo de los abades Ludwig y Gottfried¹ (con algunos fragmentos autobiográficos extraídos de sus libros que mencionamos a continuación), escritos sobre las propiedades medicinales de las plantas y los metales, sus tres grandes obras proféticas (*Liber Scivias*, *Liber vital meritorum* y *Liber dinorum operum*), más de doscientas cartas dirigidas hacia los personajes más relevantes de la época como el papa Eugenio III, Federico I Barbarroja o Bernardo de Clairvaux y también compuso *la Symphonia armoniae caelestium revelationum* (*Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*), ciclo de unas setenta canciones litúrgicas –antífonas, secuencias, responsorios, himnos– dedicado a Dios Padre, la Virgen y el Hijo, el Espíritu Santo, los coros angélicos y los santos.

Hildegarda de Bingen, nació en 1098 en la aldea de Bemsheim, es hija de una familia noble y en los fragmentos autobiográficos describe el suceso que le empujó a escribir

1. BINGEN, Hildegarda von, *Vida y Visiones de Hildegard von Bingen*. Madrid: Siruela, 1997. Esta biografía se encuentra en la edición que preparó Victoria Cirlot y que recoge el texto titulado: Vida por Theoderich von Echternach. pp. 35-91.

visiones; como la duda le apartó de su misión y como la enfermedad le recondujo de nuevo hacia la transcripción literal de las apariciones. Sentía una extraordinaria necesidad de explicar *lo que le sucedía, lo que le había sucedido*. Y cuenta que a la edad de los tres años era consciente de las visiones pero al no poder hablar, no pudo dar noticias de los sucesos.

*En mi tercer año de edad, vi tal luz que mi alma se sintió estremecida, pero debido a mi corta edad, no pude decir nada.*²

*A la edad de cuarenta y dos años y siete meses, vino del cielo abierto una luz ígnea que se derramó como una llama en todo mi cerebro, en todo mi corazón y en todo mi pecho. No ardía, sólo era caliente, del mismo modo que calienta el sol todo aquello sobre lo que pone sus rayos. Y de pronto comprendí el sentido de los libros, de los salterios, de los evangelios y de otros volúmenes católicos, tanto del antiguo como del nuevo testamento, aun sin conocer la explicación de cada una de las palabras del texto, ni la división de la sílabas, ni los casos, ni los tiempos.*³

En una revelación, recibió la orden del cielo de escribir todo cuanto viera y oyera, todo lo que envuelve a su mundo nos produce una cierta extrañeza. Por un lado, ¿Cómo pudo una mujer del medioevo disfrutar de tantos privilegios y espacios de autonomía?, y por otro, el insólito mundo que desplegaba con sus visiones. Esta mujer veía, oía y escribía tratados de medicina y de la naturaleza, curaba enfermos que acudían a ella, dirigía conventos como abadesa, y mantenía correspondencia con los personajes más importantes de la época, e incluso se permitía la libertad de aconsejar a monarcas y papas sobre la moralidad de sus acciones.

Hildegarda ingresó en el convento a la edad de ocho años y se supone que su formación sería la habitual en las escuelas monásticas. Música, latín, estudio de las Escrituras y los textos de los Padres de la Iglesia y tal vez algunas nociones de medicina. Su vida fue muy longeva, ya que murió a la

² CASO, Ángeles, *Las olvidadas*, Barcelona: Planeta, 2005. p. 27.

³ Op.cit. CIRLOT, *Vida y Visiones de Hildegard von Bingen*. pp. 38-39.

edad de ochenta y dos años. Hay que tener en cuenta que en aquella época la edad promedio de la mortandad de una mujer era los treinta y seis años; sin embargo Hildegarda inicia la vida más intensa y activa con treinta y ocho años.

Lo que nos interesa de esta autora con respecto al tema de textos escritos por mujeres, quizás sea la hipótesis de ser la primera mujer, ajena a lo que hoy entendemos por artista, que desarrolló una transcripción de su apreciación sobre el mundo a través de dos lenguajes (la imagen y la palabra) núcleo central de este estudio. Se barajan distintas ideas con respecto a la autoría de las imágenes por la falta de firma, pero los historiadores que han profundizado en su trabajo, reconocen la supervisión directa en su libro *Svicias* y que las imágenes de sus dos últimos textos surjan a partir de algunos esbozos realizados por Hildegarda von Bingen a las monjas del *scriptorium* para centrar la forma de sus visiones.⁴



Como relata Ángeles Caso en su libro *Las Olvidadas*, las aportaciones de Hildegarda son muy sorprendentes para una mujer de la Edad Media debido a su capacidad creativa y la diversidad de ámbitos que ocupan sus escritos. En concreto nos referimos al libro titulado *Physica* - cuyo verdadero título *Los nueve libros de las sutilidades de las diversas naturalezas de las criaturas* - sería lo que hoy entendemos como un libro de ciencias naturales. En él realiza numerosas y minuciosas descripciones del entorno natural, plantas, árboles, minerales, animales.

4 PERNOUD, Régine, *Hildegarde de Bingen. Conscience inspirée du XIIe siècle*. 2me. éd. Paris: Éd. Du Rocher, 1995. p. 79.

Aparece retratada en el manuscrito de Lucca del s. XIII, en la línea inferior de la ilustración, en el *scriptorium*, escribiendo sobre unas tablillas de cera, trasladando en palabras lo que le llega de fuego divino.

Su libro *Causae et curae* es un tratado medicinal. Aunque pueda sorprendernos ahora, no es raro que una monja del s. XII tuviera conocimientos médicos y práctica de la medicina puesto que en ellas recaía la tarea de administrar los cuidados y las atenciones a los enfermos. Se acercó al estudio del cuerpo femenino sin prejuicios y elaboró remedios naturales para curar ciertas enfermedades. En 1179 muere en su monasterio de *Eibingen* después de haber sido excomulgada durante unos meses por la Iglesia católica; quizás fuera este el suceso más triste de su vida, perdió toda credibilidad porque permitió que fuera enterrado en el monasterio un noble que había sido excomulgado por la Iglesia con anterioridad.

Pocos meses antes de su muerte recupera el trato con la jerarquía eclesiástica y de nuevo, son readmitidas. Tras su muerte se inicia un proceso de canonización que nunca llegó a culminar. Lo más sorprendente de la biografía de esta mujer, quizás se deba a que en pleno siglo XII se atrevió a alabar a la mujer frente al tradicional desprecio hacia lo femenino que imperaba en la cristiandad europea⁵.

5 En su correspondencia son variados los temas: dirección espiritual, respuestas a preguntas de diversa índole, solución de problemas de vida o bien cuestiones intelectuales el obispo *Odo de Soissons*, por ejemplo, le consulta:

Tenemos la confianza de pedirte algo: muchos sostienen que la paternidad y la divinidad de Dios son atributos de Dios, pero no son Dios mismo. No tardes en exponernos y transmitirnos lo que sepas de esto desde lo celestial. Se trata de una tesis de *Gilberto de la Porrée*, discutida por entonces en las escuelas y en el Concilio de *Reims*). También son diversos los destinatarios (reyes, nobles, Papas, estudiosos, prelados, monjes y monjas, laicos). En otro momento, le escribe al emperador *Federico Barbarroja*:

Oh rey, sé el soldado, el caballero armado que combate valientemente al demonio, para que no te disperses y que tu reino terrestre no haya de sufrir. [...] Rechaza la avaricia, escoge la abstinencia, eso que el Rey de reyes en verdad ama. Pues es muy necesario que tú seas prudente en toda ocasión. En efecto, en visión mística yo te veo viviendo toda suerte de trastornos y contrariedades a los ojos de tus contemporáneos; sin embargo tendrás, en el tiempo de tu reinado, cuanto conviene para los asuntos terrenales. Ten cuidado entonces de que el Soberano Rey no te derribe a tierra a causa de la ceguera de tus ojos, que no ven cómo usar rectamente el cetro de tu reino que tienes en tu mano. Sé tal que la gracia de Dios no te falte jamás.

Op.cit. CIRLOT, *Vida y Visiones de Hildegard von Bingen*. p. 15.

1.1.2. Sofonisba Anguissola, el otro renacimiento

*Sus lienzos estan tan excelentemente pintados
que uno cree que poseen aliento y vida.*

Giorgo Vasari

Sofonisba Anguissola (c.1535-1625) fue una pintora muy famosa en su época pero a tenor de fuentes como Palomino -1649- se puede pensar que ya en fecha cercana a su muerte ocurrida en 1625, se había perdido en España la memoria de su existencia. Palomino da noticia de una tal Sofonisba Gentilesca, pintora que nunca existió y que debemos entender que confunde en un solo personaje a dos pintoras de gran talla: Sofonisba Anguissola y Artemisia Gentileschi. Como ha ocurrido con la producción de otras pintoras su obra fue atribuida a la mano de Tiziano, El Greco, Giovanni Moroni, Sánchez Coello.⁶ Otros nombres son los de Leonardo da Vinci, Van Dyck, Sutermans y Zurbarán, según W. Chadwick.

Los documentos archivados y registrados, muestran la admiración que despertaba no solo por la destreza y habilidad en su arte del retrato del natural, (pues realizó los retratos de la joven reina, mujer de Felipe II, en diferentes momentos de su vida, de doña Juana, la hermana del rey, a don Juan de Austria (hijo natural del emperador), a Alejandro Farnesio y a don Carlos, príncipe heredero y hasta que finalmente consiguió retratar al rey) sino que también levantaba gran fascinación como mujer de carácter decidido, activo e independiente, actitudes nada habituales en las mujeres de la época.

Prueba de ello son las cartas de Sofonisba y el Gran Duque Francisco I de Médicis en 1579, advirtiéndole este último del terrible error que cometería si se casaba con Orazio Lomellino (capitán del navío que la traslada de Sicilia a Cremona). Ella desatendiendo sus recomendaciones, no solo le replica con desparpajo como muestra este fragmento epistolar sino que incluso le llega a presentar a su marido días más tarde, como muestra de su buen raciocinio personal:

⁶ PORQUERAS, Bea, *Sofonisba Anguissola (1535-1625)*, Madrid: Ediciones del Orto, 2003. pp. 14-15.

... pero como los matrimonios primero se hacen en el cielo y después en la tierra, la carta de Vuestra Alteza Serenísima me llegó tarde, por lo que no puedo demostrarle mi muy afecta servidumbre a Vuestra Alteza Serenísima, a quien suplico ardientemente que me perdone ... En Pisa el 27 de diciembre 1579.⁷

La pintora mantuvo siempre un contacto epistolar con la corte española, en particular con el rey y con la infanta. Una de las pocas cartas suyas que se conservan es una petición al monarca a favor de su marido. El tono humilde pero decidido hacia el objetivo que quiere conseguir puede darnos una idea de la naturalidad y confianza adquirida por la artista con la realeza durante su estancia en la corte española.

Con mi esposo Orazio Lomellino, le he escrito a Vuestra Majestad suplicándole que me conceda la gracia de recomendarle a mi marido, que desea un favor de vos. Reitero mi demanda para recordar a Vuestra Majestad que le conceda lo más pronto posible lo que solicita. Confío en la benevolencia y la generosidad hacia su súbdita de las que Vuestra Majestad da pruebas tan a menudo, siendo yo misma la más afectísima de vuestras servidoras. Espero recibir este favor de vuestras reales manos, de las que depende mi dicha. Conservaré el recuerdo de esta bondad entre las muchas que Vuestra Majestad me ha otorgado. Con relevancia y humildad, beso vuestra mano, rogando a Dios que os conceda y vida larga y dichosa.⁸

Como era habitual en una mujer de aquella época, se encontraba sujeta a las normas de un paternalismo exagerado; las decisiones concernientes a su aprendizaje artístico, los contactos con mecenas y eruditos, el viaje a la corte española, etc. eran tomadas por su progenitor. Cuando enviuda de su primer marido, Sofonisba toma las riendas de su vida y decide por sí misma cual será el camino a escoger. Si el primer matrimonio fue elección de Diego de Córdoba y Broccardo Persico, caballeros cercanos a la corte española, su matrimonio con Orazio Lomellino será fruto del amor y la pasión.

⁷ Ibidem, p. 84. (esta carta pertenece al *Archivio di Stato, Florencia: Archivio Mediceo del Principato* 731, c. 120. Transcrito en el catálogo de la exposición realizada por el *Centro culturale Città di Cremona* en *Santa María Della Pietà* en

Cremona. Septiembre – diciembre 1994. *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle* (1994).

⁸ PERLINGIERI, Ilya Sandra, *Sofonisba Anguissola. The first Great Woman artist of the Renaissance*, New York, 1992.

Influenciado por la descripción que realiza Castiglione en su libro *El Cortesano*⁹, publicado en 1528, su padre Almilce Anguissola, un noble empobrecido, cultivado y bien relacionado se preocupa personalmente por facilitar una formación muy completa para la época a sus siete hijos, destacando sus tres hijas por demostrar gran habilidad con la pintura y el dibujo.

Puesto que la dote que podía ofrecerles era escasa, compensó esta carencia con una excelente formación, bastante inusual al no ser hijas directas de artistas cuyo destino inicial era el de trabajar en el taller del progenitor. El padre procuró que fueran conocidas en las cortes más destacadas de Italia y entre estos contactos, destaca la correspondencia mantenida con Miguel Ángel Buonarroti. Algunas fuentes apuntan la posibilidad de que fuera aconsejada directamente por el artista con más renombre de la época durante la estancia de dos años de la pintora en Roma. La llamada de su hija a trabajar como retratista en la corte española de Felipe II fue la recompensa a esta tarea promocional.

Sofonisba nace en Cremona, segunda ciudad del Ducado de Milán, centro importante del desarrollo humanista y del tardo Renacimiento. Se especula con la posibilidad de que la artista conociera alguna de las obras de la *querelle des femmes*, puesto que en Cremona destaca la trayectoria de mujeres creadoras en distintos ámbitos como Isotta Nogarola, Laura Cereta, Casandra Fedele y Vittoria Colonna.¹⁰

Su trayectoria artística tuvo una gran influencia en otras mujeres que querían ser artistas como Lavinia Fontana e Irene di Spilimbergo.¹¹ Como afirma Harris y Nochlin en su libro *Women Artist 1550-1950, el ejemplo de Sofonisba Anguissola abrió a las mujeres la posibilidad de pintar como una profesión socialmente aceptable*.¹²

9 MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Cátedra, Madrid, 2003. p.28

Castiglione publica *El Cortesano*, un tratado en el que traza un retrato del cortesano ideal. Uno de los capítulos del libro se hallaba dedicado por entero a glosar las virtudes de la perfecta *aristócrata, que no difería del varón: refinada educación, habilidades para la pintura y*

el dibujo, la música y la poesía e ingenio en la conversación.

11 Op. cit. PORQUERAS, *Sofonisba Anguissola* p. 22.

12 HARRIS, Ann Sutherland – NOCHLIN, Linda. *Women Artist: 1550-1950*, Nueva York: Random House 1976. pp. 106-107.

Durante su vida son aclamados sus retratos, autorretratos y la pintura religiosa. No cobró por ninguna de sus obras italianas o españolas, ni pudo presentarse a convocatorias públicas por su posición social, e incluso no llegó a firmar las obras de su periodo en la corte española lo que dificulta sus atribuciones. A cambio de su trabajo, recibe ricos presentes, joyas y telas ormentadas y la posibilidad de obtener una dote digna

Otro aspecto destacable de su trabajo, son los numerosos autorretratos que realizó durante la extensa trayectoria de su vida. En ellos estudiaba detenidamente el rostro y sus actitudes, dejando ver el paso del tiempo. El último fechado en

1620, cuando debía de tener cerca de los noventa años, refleja a una mujer anciana que mira directa al espectador; no lleva en las manos ningún objeto que describa su rango social, su oficio como pintora. En los autorretratos documentados del periodo español, en concreto el fechado en 1561, se dibuja como una joven seria, recatada, pulsando el teclado de una espineta. Al fondo se vislumbra una anciana, quizá una señora de compañía a la que tenía derecho por ser dama de la corte.¹³



Sofonisba Anguissola

Autorretrato, 1561
 óleo sobre lienzo

13 CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona: Destino, 1992/1999. p.32.

Comenta W. Chadwick: *La representación propia de Sofonisba como una joven modesta, refinada y culta sitúa la obra dentro de una tradición de autorretratos que articulaban el ideal renacentistas del artista como un caballero o (señora), más que*

como un artesano. La presencia de un instrumento de música puede servir para mostrar las prendas de Sofonisba como una mujer miembro de una familia noble y culta, en una época en la que la habilidad para la música, reconocida desde tiempo antes como deseable en los varones y las damas nobles, pasaba a ser en los artistas de ambos sexos un exponente de cultura.

En un autorretrato anterior fechado en 1610 cuando tiene más de 70 años se pinta sujetando una carta en una mano y en la otra un libro como ya hiciera en un autorretrato de su juventud, quería hablarnos de su cultivada formación, de su acceso a la escritura y a la lectura. Muere en Palermo, justo un año antes (1624) recibió la visita del joven pintor Van Dyck, aventajado alumno de Rubens, que dejó constancia del encuentro con la pintora en su cuaderno de viaje, donde escribe un breve texto y realiza un retrato a pluma de la artista.¹⁴

Sofonisba Anguissola

Autorretrato, 1610
 óleo sobre lienzo



14 Op. cit. PORQUERAS, *Sofonisba Anguissola*. p. 85

Antón Van Dyck visita a Sofonisba en Palermo y anota sus impresiones en su cuaderno de viaje. 12 de julio de 1624. Retrato de la Señora Sofonisma, pintora, hecho del natural el año 1624 el 12 de julio, cuando tenía 96 años de edad, todavía con buena memoria, entendimiento claro y amabilísima. Aunque su vista estuviese debilitada por la edad, le gustaba tener cuadros delante de ella y con gran dificultad ponía la nariz pegada al cuadro y conseguía discernir algo y disfrutarlo.

Cuando dibuje su retrato, me dio numerosos consejos acerca de la luz que no debía estar demasiado cerca o muy arriba para no provocar que las sombras en sus arrugas se vieran demasiado. Me habló también de su vida, de que fue pintora del natural y muy buena y de que la pena mayor que tenía era no poder pintar más porque le faltaba la vista. Mantiene la mano todavía firme, sin temblor alguno. Este cuaderno se conserva en el Museo Británico (Londres).

1.1.3. El ímpetu del Barroco: Artemisia Gentileschi

*Esto le mostrará a su Señoría
lo que una mujer es capaz de hacer.*
Artemisia Gentileschi

El discurso artístico de las mujeres en gran medida ha sido omitido de los estudios académicos, a pesar de que las contribuciones femeninas contribuyeran en la formación y transformación de nuestra percepción del mundo. Mara R. Witzling, profesora de Historia del Arte (*The University of New Hampshire, Durham*), en el libro *Voicing our visions, writings of women artist*¹⁵, afirma que las mujeres han sido muy prolíficas escribiendo y se remonta hasta el siglo XVII con las cartas de Artemisia Gentileschi para circunscribir esta tesis.

*Women artists were prolific writers, however, extending back at least as far as the seventeenth century, from which time a numbers of letters by Artemisia Gentileschi have been preserved, in which she speaks openly of her great ambitions for personal achievement and fame.*¹⁶ Durante el s.XVII, el trabajo de la pintora Artemisia Gentileschi destacó sobre otras pintoras como Properzia Rossi, Elisabetha Sirani¹⁷, Diana Mantuana¹⁸ y Lavinia Fontana¹⁹, todas ellas alcanzaron en vida una visibilidad pública de su trabajo y un gran reconocimiento profesional.

15 WITZLING, Mara R., *Voicing Our Visions, Writings by Women Artists*, New York: Universe, 1991. p.2.

Este libro supone ser la primera recopilación de textos de mujeres artistas del siglo XIX y s. XX. Como ocurre con la mayoría de los estudios de las historiadoras norteamericanas, priman la cercanía geográfica frente a la valoración de las aportaciones de las principales mujeres artistas. José Jiménez en un artículo publicado en el *Mundo Cultural* (23-2-2005) titulado "Arte y Feminismo" comenta a este respecto: [...] *nos encontramos, una vez mas, ante una situación creada a través de la cual la visión estadounidense de algo, en lugar de comprenderse y aceptarse como parcial, acaba convirtiéndose sin mas en la visión de ese algo. [...] es verdad que en el terreno específico del arte feminista, las aportaciones que se registran en Estados Unidos desde finales de los años sesenta tiene un carácter desencadenante o seminal. Pero otra cosa distinta*

habría que decir del arte hecho por mujeres, naturalmente con la consciencia y la sensibilidad que ello implica, donde la cuestión se hace ya más compleja, y para mi tiene su origen en Europa, en la época de las primeras vanguardias, con aquellas mujeres que Lea Vergine llamó, la otra mitad de la vanguardia. Como ocurre con el libro sobre *Arte y Feminismo* que comenta José Jiménez, las autoras Helena Reckitt y Peggy Phelan centran su origen en la artista norteamericana Georgia O'Keef, Mara R. Witzling centra esta recopilación en mostrar los escritos de mujeres artistas norteamericanas en su gran mayoría y apenas aparecen reflejadas las artistas europeas. No existen textos de las amazonas rusas Popova, Goncharova, Exter, Stepanova, ni de artistas españolas como Maruja Mallo, Remedios Varo o María Blanchard, ni de la surrealista Meret Openheim, o la dadaísta Hannah Höch.

16 Ibidem. p. 2.

Se citan sus logros desde la sorpresa que producía que una mujer fuera capaz de realizar una obra con coherencia y calidad artística. Boccaccio²⁰ llegó a afirmar que *estas mujeres extraordinarias estaban dotadas milagrosamente de cualidades que las diferenciaba de las mujeres corrientes*.

Esta pintora nacida en Roma (1593-1653) que trabajó en Florencia, Roma, Nápoles y Londres, fue hija del pintor Orazio Gentileschi, la mayor de tres hermanos. El padre se esforzó por enseñar el oficio a los varones con la finalidad de que fueran ellos quienes heredaran el taller pero las cualidades de Artemisia sobresalían frente a la de sus hermanos. Cuando tenía diecisiete años fechoó su primera obra *Susana y los viejos*. Poco tiempo después se produjo el suceso de violación, en el taller paterno, por parte de un amigo del padre, Agostino de Tassi, especialista en la técnica de la perspectiva.

Las actas del proceso de Artemisia y Agostino Tassi se encuentran en los Archivos del Estado de Roma; se conservan íntegras y demuestran que el matrimonio con el agresor era la única fórmula de la que disponía una mujer para reparar su honra después de haber sufrido una violación pero tras las falsas promesas de matrimonio, fue sometida durante el juicio a torturas para comprobar la veracidad de su relato, puesto que Tassi negaba su acto y calificaba a la pintora como una mujer pública que ya no era virgen cuando él la conoció.

17 Op. cit. CASO, *Las Olvidadas*. p. 264.
Hija del pintor Giovanni Andrea Sirani, murió muy joven y confeccionó una catalogación de su obra de 150 cuadros. Cuando su padre desarrolló una enfermedad degenerativa que le afectó a sus manos, tuvo que hacerse cargo del taller paterno a la edad de 20 años para mantener a la familia. Su fama creció pero dudaron de que fuera ella quien realizara esos cuadros con tanto virtuosismo, convocó una demostración al público pintando *in situ* aquello que le propusieran, tal ofrecimiento y lo elevado de su resultado la convirtieron en una pintora de fama internacional y su taller permanecía siempre abierto para que el espectador la pudiera ver pintar con excelente ejecución e inmediatez.

18 Op.cit. CHADWICK, *Mujer, arte y sociedad*, p. 90.

Esta pintora conocida más tarde por Diana Scultori, firmaba sus grabados realizados en el siglo XVI, es citada por Vasari en su edición de *Vidas* de 1568.

19 Ibidem. p. 94.

Hija del pintor Prospero Fontana, trabajó en el taller de su padre donde se inicia como pintora de temática religiosa e histórica pero lo más destacable de su trabajo fueron los retratos. Creció tal forma su fama que fue reclamada por el papa Clemente IV para realizar unas obras públicas; se trasladó con su familia a Roma pero un incidente no documentado paralizó este encargo.

20 Boccaccio, Giovanni. *De las claras, excelentes y más famosas damas*, Madrid : Biblioteca Nacional ; [València] : Vicent Garcia , 1994. [De claris mulieribus, Angers: 1470].

Al final se probó la veracidad de la historia de Artemisia y su agresor solo fue condenado a alejarse de la ciudad de Roma durante cinco años.²⁰ A partir de este suceso que la marcó para siempre, su padre le concertó un matrimonio con un hombre que no conocía y diez años mayor que ella. Encerrada en su mundo, comenzó a pintar los cuadros que la señalarían como la mejor mujer pintora hasta el siglo XX. Formatos más grandes de los habituales en una mujer artista, emprendió la representación de temas bíblicos cuyo personaje principal refleja mujeres de complejión fuerte, heroínas de los textos sagrados. Dentro de la estética de Caravaggio, aparecen sus Judith, Cleopatras, Esther, Betsabé, Diana, Lucrecia. Recibió importantes encargos de Cosimo II de Médici, Carlos I de Inglaterra o el rey Felipe IV de España.²¹

20 TORRES, Francesca y AGNATI, Tiziana, *Artemisia Gentileschi, La pintura Della passione*, Milan: Selene, 1998.

El episodio de la violación es una transcripción íntegra del juicio que se mantuvo en la ciudad de Roma a instancias también del padre una vez descubiertos los amoríos en su casa. Creyó el relato de su hija y la defendió públicamente, pero el proceso al que fue sometida deterioró su imagen como la mejor mujer pintora hasta el siglo XX. Tras cinco meses de interrogatorios porque era muy difícil probar la virginidad de Artemisia en el momento en el que se produjo la violación, apareció la declaración de otra mujer, cuñada de Tassi, que atestiguó haber sido obligada a mantener relaciones con él, en unas circunstancias muy similares a las de Artemisia, por lo que obtuvo una condena muy leve, debido a su influencia con el entorno papal, solo debía mantenerse alejado de la ciudad de Roma durante cinco años. Esto fue lo que ella declaró en el juicio: Cuando estábamos en la puerta del cuarto, me cogió y cerro el cuarto con llave y después de cerrado me tiro encima de la cama, empujándome con una mano por el pecho, me puso una rodilla entre los muslos de tal manera que yo no podía cerrarlos y, levantándome las faldas, que tuvo muchas dificultades para alzármelas, me puso una mano con un pañuelo en el cuello y en la boca para que no gritase [...], y habiendo puesto primero las dos rodillas entre mis piernas y apuntándome con el miembro a la naturaleza, empezó a empujar y lo introdujo dentro de mi, que yo sentía que me ardía muchísimo y me hacía mucho daño, pero por el impedimento que tenía en la boca no pude gritar, aunque intenté chillar todo lo que podía llamando a Tutia (una vecina). Y le arañé la cara y le tiré del pelo y antes de que me introdujera

el miembro también se lo agarré tan fuerte que incluso le arranqué un trozo de carne, pero a él no le dolía nada de todo eso y siguió haciendo sus cosas, y estuvo un rato encima de mí con su miembro dentro de mi naturaleza, y después de que hubo terminado su acto se levantó de encima mío, y yo al verme libre abrí un cajón de la mesa y cogí un cuchillo y fui hacia Agostino diciendo: Quiero matarte con este cuchillo porque me has deshonrado. Y él abriéndose la camisa dijo: Aquí estoy, y yo me lance con el cuchillo, pero él se apartó, que si no le habría hecho daño y fácilmente lo habría matado; no obstante, le herí un poco en el pecho y le salió un poco de sangre, aunque poco, porque apenas le había dado con la punta del cuchillo. Entonces el citado Agostino se abrochó la camisa, y yo que estaba llorando y doliéndome del mal que me había causado y él para tranquilizarme me dijo: Dadme la mano, que os prometo casarme con vos en cuanto salga del laberinto en el que estoy. [...] Y con esta buena promesa me tranquilicé y con esa promesa me indujo a consentir después más veces amorosamente a sus deseos, que esa promesa me la volvió a confirmar más veces; y como yo después tuve noticias de que tenía mujer, me quejé con él de esta traición y él siempre me lo negaba diciéndome que no tenía mujer y siempre me decía que estaba seguro que ningún otro más que él me había tomado. Esto es todo lo que sucedió entre el dicho Agostino y yo.

21 Uno de los más importantes encargos de Florencia realizado en 1615 para un techo de la casa-palacio de Miguel Ángel Buonarroti el *Joven*, sobrino del famoso Miguel Ángel. Se trataba de la Alegoría de la Inclínación. Le pagaban 100 escudos por cada figura pintada.

En el libro de Mary G. Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, se encuentran traducidas al inglés las actas del proceso de violación contra Agostino Tassi y 28 cartas enviadas por la pintora a distintas personalidades de la época con los que mantenía, vía epistolar, un contacto constante para repasar la evolución del encargo, así como la revisión de su estado de cuentas con sus mecenas por el pago a su trabajo.



Artemisia Gentileschi

Judith decapitando a Holofernes, 1612
Óleo sobre lienzo
Museo Capodimonte de Nápoles

A diferencia de Sofonisba, ella personalmente va a manejar la relación profesional con sus mecenas así como la administración del pago de los encargos y la contratación con modelos para las composiciones de sus pinturas. En una carta dirigida a Don Antonio Ruffo, mecenas de Rembrandt, reclama 400 ducados para poder hacer frente al pago de diferentes modelos y comenta:

Mi Ilustrísima Señoría:

Preferiría no discutir de negocios en esta carta [...] Sin embargo, yo le digo a su Ilustrísima Señoría, como respuesta a su propuesta de reducir el precio de la pintura que no puede ser inferior a 400 ducados y sería por su parte de una gran amabilidad que me enviara por adelantado un depósito, [...] Yo solo le indico que la pintura cuenta con ocho figuras, dos perros y un paisaje y agua. Su muy Ilustrísima Señoría entenderá lo caro que supone trabajar con modelos.

En otra carta con fecha de 12 de junio de 1649 y también dirigida a Don Antonio Rufo le insiste:

La semana pasada contesté a su carta que había recibido de la mano de Don Pedro. Ahora estoy obligada por dos circunstancias a contestarle, en primer lugar voy a finalizar su pintura pronto pero no tengo suficiente dinero para acabarla [...] y no puedo utilizar una sola modelo porque hay ocho figuras y quiero pintar distintos tipos de belleza [...]. Por favor no se preocupe si no reconoce mi letra porque he dictado la carta mientras continuo pintando. Cuando vea la firma, usted estará seguro que esta carta es mía.²²

[...] Desearía, asimismo, que su ilustrísima Señoría, me prometiera mantenerme bajo su protección mientras yo viva: considéreme como a una esclava de su casa. Jamás he tenido el honor de conocer a su Ilustre Señoría pero el afecto que le profeso y mi deseo de servirle son inimaginables. Pero no quiero seguir importunándole con mi palabrería de mujer; mis obras hablaran por mi [...]²³

²² Las trece cartas que se conocen dirigidas de Artemisia a su mecenas de Nápoles fueron publicadas por su descendiente Vincenzo Ruffo en 1919.

²³ Carta de Artemisia Gentileschi a Don Antonio Ruffo, Nápoles, 13 de Marzo de 1649.

[...] *Maestro Don Antonio, le ruego por el amor de Dios, que no rebaje la suma que le he reclamado. Estoy segura de que cuando vea el trabajo, reconocerá que no he sido impertinente [...].*²⁴

La historiadora Mary Garrard²⁵ destaca dos afirmaciones que realiza Artemisia en su correspondencia: por un lado era consciente del desprestigio y la falta de valor que tenía una pintura cuando era realizada por una mujer ... *porque el nombre de una mujer genera dudas hasta que su trabajo es visto* y por otro lado la tenacidad y la seguridad que tenía en su oficio como artista cuando afirma *usted encontrará el espíritu de Cesar en el alma de una mujer*.

Entre las dificultades que encuentran las mujeres y que alude Germaine Greer en el libro, *The Obstacle Race: Fortunes of Women Painters and their Work*²⁶, puntualiza que no es debido a su supuesta inferioridad intelectual como señalan las diversas teorías misóginas, sino más bien, es la consecuencia lógica de la exclusión formativa en las academias, de la dificultad para conseguir una especialización en el oficio, en las técnicas y principales teorías, obstáculos que, por otro lado, han señalado como natural que la mujer debe, en primer lugar, someterse a los requerimientos biológicos y a la responsabilidad que de ello se deriva, así como la idea de fomentar una personalidad cuyos rasgos más sobresalientes sean: el sacrificio, la sumisión, la devoción y la inseguridad, lo que ha determinado su exclusión del arte, en general. Otro hecho importante es la falta de catalogación, la mayor parte de esta producción o bien ha desaparecido o permanece atribuida a la *maniera* de otros pintores. La pintora Elisabetta Sirani confeccionó un listado en vida de 150 obras que no se corresponde con la catalogación de las colecciones privadas y museos, lo mismo nos ocurre con Artemisia Gentileschi²⁷, exhibidos algunos como pintura de Orazio Gentileschi, su padre o del propio Caravaggio.

24 GARRARD, Mary, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, New Jersey : Princeton University Press, cop. 1989, p.357. Carta de Artemisia Gentileschi a Don Antonio Rufo, Nápoles, 15 de noviembre de 1649.

25 Apéndice donde aparecen traducidas al inglés toda la correspondencia de la artista: 10/31: *Selected letters of Artemisia Gentileschi in Mary Garrard,*

Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art, pags. 377-401.

26 Libro publicado por la historiadora y editora australiana en 1979 y traducido al castellano en Bercimuel, 2005.

27 Solo existen 53 pinturas firmadas, 42 de cuestionable atribución y 108 como posibles pinturas pero perdidas por la historia.

Sin embargo Artemisia goza del honor de ser la primera mujer que fue admitida en la Accademia dell' Arte del Disegno, de Florencia. Durante este periodo mantiene una estrecha relación con Galileo Galilei, y existen numerosas cartas de Artemisia a Galileo solicitando que interceda para que Cosimo II de Médicis le pague sus encargos.

Muere en Nápoles en 1653 y las últimas cartas fechadas de 1650 a Don Antonio Ruffo revelan una gran actividad y compromiso con el trabajo pero habrá que esperar hasta 1916 que el crítico e historiador italiano Roberto Longhi escriba una obra titulada *Gentileschi padre e figlia* donde señala los méritos artísticos de la pintora en la esfera de Caravaggio durante la primera mitad del siglo XVII.

En el apéndice publicado por Mary D. Garrard anteriormente mencionado (en la nota 25), se encuentra documentado trece años de la vida de Artemisia, desde que tenía 27 años en 1620 hasta el penúltimo año de su vida. Su obsesión y compromiso hacia el trabajo se corrobora con las distintas caligrafías encontradas en sus escritos, ya que dictaba mientras continuaba pintando. No le importaba utilizar un lenguaje retórico e incluso adulator con la intención de reclamar los pagos necesarios para continuar con su labor de artista. Artemisia reclama importantes sumas de dinero para poder mantener el *status* de artista y otorgar a su hija *Prudencia* una abundante dote que asegure su matrimonio.²⁸

28 Las cartas escritas al Gran Duque, a Andrea Cioli y a Galileo-Galilei se encuentran en el Archivo del Stati y en la Biblioteca Nacional de Florencia. Las de Francisco I se encuentran en el archivo de Módena, las cartas escritas a D. Antonio Ruffo (doce durante dos años y dos en el mismo día) junto con las de Cassiano del Pozzo se perdieron. El libro publicado por Bottari en 1754 con la correspondencia de Cassiano recogía las cartas de la artista. Vincenzo Ruffo publicó las cartas de la artista a su familiar que desaparecieron durante la I Guerra Mundial.

En 1981 Eva Menzio recopiló y publicó en italiano, por primera vez, las 28 cartas que se conocen de la mano de Artemisia Gentileschi y la transcripción íntegra sobre el juicio de violación que sufrió la artista cuando era una joven prometedor que trabajaba en el taller paterno.

Mary D. Garrard publicó en inglés en el año 1988 estos fragmentos epistolares así como la

transcripción íntegra de todo el proceso de violación. En esta excelente publicación se estudia con mucho detenimiento la representación de los iconos femeninos como Lucrecias, Cleopatras, Judith y Susanas desde el punto de vista de una mujer que se representa a través del icono de su propia feminidad.

La correspondencia que tenemos nos muestra una visión muy documentada de la artista con sus mecenas: Una para Cósimo II de Médici de Florencia, cuatro para Andrea Cioli (secretario de Cosimo y amigo de Artemisia). Una breve nota a Miguel A. Buonarroti, el joven. Otra carta iba dirigida a su amigo Galileo-Galilei, el matemático. Seis cartas a su mecenas y amigo Cassiano del Pozzo en Roma, tres dirigidas al Duque Francisco I en Módena y las últimas 13 cartas al mecenas siciliano D. Antonio Ruffo (mecenas a su vez de Rembrandt).

1.2.1 Berthe Morisot, Mary Cassat: la impresión de lo cotidiano

La correspondencia que ambas artistas escribieron a su grupo de familiares y amistades más cercano, ha contribuido a demostrar la solidez de su pertenencia a un grupo de artistas, los impresionistas, que iniciaron una nueva forma de entender y desarrollar el arte.

En el caso de **Berthe Morisot** su inclusión en este grupo es evidente, ya que no solo mantuvo una relación de amistad con sus integrantes, entre los que se encontraban Edouard Manet, Edgar Degas, Camille Pizarro, Sisley, Piere August Renoir, Claude Monet, sino que también participó en todas las exposiciones que realizaron, menos en 1878, año en que nació su hija.

Los impresionistas aparecieron en una época de cambios y adelantos, propusieron un arte diferente que trataba de ampliar los horizontes de la pintura. Vivieron en el París del barón Haussmann, en la ciudad moderna, espaciosa y junto al símbolo de la Torre Eiffel. Con máquinas e inventos que facilitaban la vida cotidiana, desde la cámara de bolsillo Kodak, al automóvil, los teléfonos y nuevos sistemas de calefacción e iluminación. Importantes cambios sociales se derivan de los avances tecnológicos. El establecimiento de la tercera República en 1875 produjo una cultura de la clase media cada vez más democratizada y un espectador más activo que bullía por los pasajes, grandes almacenes y exposiciones internacionales.

El mundo burgués propició una reestructuración de la esfera pública y privada que Walter Benjamin²⁹ señalaría al hogar *como expresión de personalidad*. Los impresionistas renuncian a pintar los temas históricos y deciden trabajar al aire libre, más aun, el abandono de artificiosos decorados y la preparación con modelos profesionales, permite abrir un nuevo territorio de igualdad en la temática de las obras, tanto hombres como mujeres pueden representar su entorno más cercano, la rutina del día a día, las estancias de las casas, en definitiva, la vida doméstica.³⁰

29 TODD, Pamela, *Los impresionistas en casa*, Madrid: Alianza Editorial, 2005.

30 A.A.V.V. *Historia de la vida privada*, Tomo VIII, Madrid: Taurus, 1991.

La nueva temática incorpora a la mujer en el mundo profesional del arte. Griselda Pollock en su artículo *“Modernity and Spaces of Femininity”* delimita los nuevos espacios de la masculinidad y la feminidad, y articula las diferencias sociales, económicas y subjetivas entre ser mujer y ser hombre en el París de finales de siglo.³¹ Según Chadwick, esta posibilidad de poder representar la vida doméstica, lo cotidiano, atrajo a un numeroso grupo de mujeres al ser el

entorno que conocían. Sin embargo, no tenían acceso al abundante intercambio de ideas sobre arte y pintura que se producía en los cafés y en los estudios de los varones artistas. Por ejemplo, Berthe Morisot reclinó las invitaciones que le ofreció Degas en reiteradas ocasiones para acudir al Café Guerbois, lugar en el que se reunían los impresionistas, porque no era socialmente conveniente.



Édouard Manet

Berthe Morisot con un ramo de violetas, 1872
Óleo sobre lienzo
Colección privada

Su vinculación con el grupo se producía a través de reuniones sociales en los hogares de los artistas, como la cena de los jueves en la casa de los Manet, o las veladas que su

madre organizaba en la casa familiar para que ambas, Berthe y Edmé, pudieran progresar profesionalmente en la pintura.

Renoir, asiduo participante de estas veladas, declaró que *consideraba a las mujeres escritoras, juristas y políticas como monstruos, algo así como terneras de cinco patas. La mujer artista es meramente ridícula, pero estoy a favor de las cantantes y bailarinas.*³²

31 Op. cit. CHADWICK, *Mujer, arte y sociedad*, p. 232.

32 Ibidem. p. 234.

Chadwick comenta al respecto, que esta observación divide a las mujeres en dos grupos, las que trabajan para el disfrute del varón y las que intentan proyectarse a través de un trabajo profesional. Entre las ocupaciones que la clase burguesa impulsa para las féminas no se encuentran las responsabilidades profesionales en la vida pública sino una continua atención a la privacidad del hogar.

Pamela Todd, en su libro *Los impresionistas en casa*, plantea una revisión sobre este grupo de artistas en el que incluye a Berthe Morisot y a la americana Mary Cassat como integrantes principales junto a



Berthe Morisot

Dos mujeres leyendo, 1869-70

Óleo sobre lienzo

National Gallery of Art, Washington

los más conocidos, ya que tanto el valor de sus obras como las relaciones que mantuvieron con el grupo fueron notables. Se extiende en explicar las dificultades de conjugar la carrera profesional y la opinión generalizada que establecía que una mujer bien educada debía limitar su esfera a actividades como la organización del hogar, contratar y controlar sirvientes, criar a los hijos mientras mantienen relaciones sociales con un grupo muy limitado y no mostraran un talento muy amenazador hacia las artes decorativas. Un escritor de la época afirmaba que *cualquier mujer que consiente en convertirse en madre no tiene derecho moral de comprometerse con ningún empleo que la incapacite para esa función*.³³

33 Op. cit., TODD, p.14.

La nueva concepción del hogar *como expresión de la personalidad* favorece el trabajo de los artistas desde su vivienda y los estudios son estancias de la casa y a la vez, se extienden como temática para sus cuadros. En el prefacio a la recopilación de la correspondencia de Berthe Morisot, Denis Rouart revela cómo su abuela poblaba los cuadros con imágenes de su hija, sobrinas, criada, o la hija del conserje, del tendero de la esquina, *todos captados en las actitudes más habituales*, y los llenaba con los objetos que usaban todos los días y que tenían más a mano. *El escenario es aquel en el que vivía*³⁴, escribe Rouart.

Berthe Morisot, nacida en 1841, fue la menor de tres hijas de un acomodado funcionario público y demostró un gran talento para el dibujo y la pintura junto a su hermana Edmé, con quien mantendría una constante correspondencia. El pertenecer a una familia de la alta burguesía les permitió obtener una sólida formación como pintoras de la mano de Camille Corot y Achille Oudinot. Su madre, de carácter abierto y muy social, organizaba veladas en la casa familiar lo que favoreció el contacto con el grupo de impresionistas, pues entre los habituales se encontraba Eduard Manet, Renoir, Degás y el poeta Mallarmé. Expusieron juntas en los salones desde 1864 hasta 1869, fecha en la que la hermana mayor se casó con un oficial de la armada y ya no continuó con su vida profesional. Edmé se lamentaba de ello en una de las cartas que le envió a su hermana.

Berthe contesta a su hermana al respecto en abril de 1869. Estaba enferma de los ojos y por unos días no podía trabajar, se lamentaba por ello, ya que solo podía estar con colirios y demás medicinas que le impedía pintar:

Yo no estoy tan alegre como tu, mi querida Enma. Aquí estoy enferma de los ojos. Yo no lo esperaba y mi paciencia está llegando a su límite. Cuento los días que paso inactiva y preveo más calamidades, como por ejemplo que pasaré el día de la Pedida con colirios en los ojos. Pero dejemos eso y hablemos de ti, estoy muy contenta de pensar que tu deseo

*se ha cumplido. No se nada de esos temas, pero creo en tu premonición. En cualquier caso, lo deseo con todo mi corazón para poder entender que uno no se acostumbra fácilmente a un país y a la ocupación doméstica. Para eso, uno debe tener algo que esperar. Adolphe, ciertamente podría sorprenderse de escucharme hablar de este modo. Los hombres creen que llenan toda la vida de una, pero a mi, por mucho que una mujer sintiera mucho afecto por su marido, no sería nada fácil romper con toda una vida de trabajo. El afecto es un sentimiento que debes tener hacia la persona cercana con la que compartes cada uno de los días. Es algo que yo creo que tu sentirás con la maternidad. No te preocupes por no poder pintar, no vale una sola pena.*³⁵



Berthe Morisot

Mujer joven escribiendo, 1891

Óleo sobre lienzo

Colección privada de Nueva York

En otra carta con fecha de septiembre del mismo año, le contaba: *Te quería haber escrito ayer, y antes de ayer, y te quería haber escrito todos esos días pero el pintar sola durante todo el día ha sido la razón de mi silencio.*

En 1874, participa en la primera exposición impresionista y en ese mismo año se casa con Edouard Manet, hermano menor del pintor Manet. Fue asidua modelo de su cuñado, retratada en más de 12 ocasiones y es la figura sentada del famoso cuadro de Manet, *El balcón*. Trabaja durante toda su vida de un modo incansable y adopta un método en el que realiza dibujos preparatorios con la intención de obtener un mayor dominio sobre la estructura de la forma al final de su carrera. Según críticos e historiadores, el valor de su obra radica en su afán por redefinir la naturaleza de la pintura, por ofrecer una atmósfera de realismo y ser más radical en la utilización de los recursos de estilo que los definen como impresionistas.

En 1950, su nieto Denis Rouart³⁶, publicó una selección de cartas con una introducción biográfica muy emotiva escrita

35 Op. cit. WITZLING, *Voicing ...* p. 59.

36 ROUART, Denis, *The Correspondence of Berthe Morisot*, New York: E. Weyhe, 1959.

por él. Reconoce que existen pocos datos sobre sus reflexiones acerca del mundo del arte, pero muestran otros aspectos sobre la personalidad de la artista, su independencia, la progresión del trabajo, la integración con los artistas de la época, Edouard Manet, Claude Monet, Edgar Degas, Mallarmé, Renoir. Exhibe la dependencia que sentía hacia su mundo femenino más próximo como su hermana Edmé, su madre y su hija Julie.³⁷

Con la correspondencia sugiere el entorno profesional y familiar, la persistencia y obstinación hacia la progresión de su trabajo y lo critica que era con su propia obra. En una misiva dirigida a su hermana Edmé le explica que ha recibido la visita de Puvis Chavannes, que no le realiza ninguna crítica hacia su trabajo y que Manet también la visita y le expone que trabaja mejor que Eva Gonzales, le recuerda que el artista siempre es muy duro con los comentarios de las obras que ve y que con ella ha sido muy generoso, hasta incluso le ha animado a continuar con su trabajo, pues valora mucho todo lo que puede ver en su estudio.

Las cartas han sido publicadas gracias a la familia, pero existen cuatro libros con anotaciones que pertenecen a colecciones privadas cuyo contenido desconocemos. Como señala Mara R. Witzling, los historiadores, artistas y apasionados por el arte solo podemos esperar a alguna eventual publicación de estos escritos, lo cual proveerá de información adicional sobre esta artista.

37 Op. cit. TODD. p. 16

Junto a la descripción que realiza la autora sobre un cuadro de Morisot en el que retrata a su hija escribiendo y que titula *Mujer joven escribiendo* (1891) aparece lo siguiente: Julie, la hija de Berthe Morisot, era una de sus modelos favoritas y una entusiasta escritora de diarios cuyos recuerdos fueron publicados bajo el título *Creciendo con los impresionistas*. En este diario, Julie relata sus días, los paseos, las fiestas a las que acude, incluso funerales, pero lo que realmente tiene valor y narra de un modo extraordinario es cuando describe el mundo de los artistas con los que se relaciona. Las conversaciones que mantiene con Renoir y Degas cuando copiaban cuadros en el Louvre.

Su diario aporta detalles e historias que los artistas han preferido ocultar, como el hecho de que Degas, fascinado por las tomas fotográficas, las utilizará para sus obras y fotografiará continuamente todos los eventos, acontecimientos y hechos que sucedían. Comenta: el 29 de Noviembre de 1896 cuando Renoir y yo fuimos a visitar a Degas a su estudio, ya conocíamos bien todas sus pinturas sobre bailarinas de ballet. Se disculpó porque había un gran número de fotógrafos de bailarinas que estaban con muchos fallos. Es evidente que lo que Julie nos cuenta es uno de los procesos de trabajo que empleaba Degas.

La posibilidad que gozaron ambas de mantener a la vez una vida profesional y una relación de cierta paridad con sus colegas varones se debió específicamente a la clase que pertenecían.³⁸ **Mary Cassat** (1844-1926), hija de un rico comerciante de *Pensilvania*, realizó sus primeros estudios de arte en la *Pensilvania Academy*. Cuando viajó a Europa para progresar en la pintura, consiguió ser alumna de *Jéan-Léon Gérôme* en 1868 y más tarde de *Thomas Couture* y de *Charles Bellay* en Roma.

Se estableció en París durante cinco años consecutivos, periodo muy fructífero porque logra formar parte del grupo de los impresionistas a través de *Degas* que la invita a participar en una exposición en el *Salón de los Independientes* puesto que había sido rechazada del *Salón Oficial*. *Mary* dijo posteriormente: *Por lo menos pude trabajar con total independencia, sin preocuparme por la eventual opinión de un jurado. Yo ya sabía quienes eran mis verdaderos maestros. Admiraba a Manet, a Courbet y a Degas. Odiaba el arte convencional. Empecé a vivir.*³⁹

Como era costumbre en París, *Mary* organiza veladas en su casa que atrae a los intelectuales de la época como la americana *May Alcott*, hermana de *Louise Alcott* escritora de la famosa novela *Mujercitas*, que se traslada a esta ciudad con la idea de mejorar y progresar en su vocación como pintora. Será una asidua participante de las meriendas con té de la *Cassat*, escenas que retrató en su cuadros y por la que hoy es tan conocida.

Mary Cassat

Té a las cinco, 1880
Óleo sobre lienzo
Museum of Fine Arts, Boston



38 Ibidem, CHADWICK, p. 235.
39 Op. cit. 238.



Mary Cassat

En el palco, 1879
Óleo sobre lienzo
Museum of Fine Arts, Boston

Muchas jovencitas con aspiraciones que se trasladan desde América para ir al centro artístico europeo son invitadas a su casa. Como la joven Lucy A. Bacon, a quien Cassat presentó a Camille Pissarro.

Como ocurre con Morisot, la mayoría de sus cuadros reflejan espacios interiores o domésticos, comedores, dormitorios, salones. Ciertamente es que en alguna ocasión pintó escenas exteriores como palcos de teatro o parques, habitados por personajes que pertenecían a la clase burguesa respetable. En efecto,

la clase burguesa potencia en el París del último tercio del siglo XIX, la separación de lo público y lo privado basado no solo en consideraciones de clase sino también de género, mientras que el hombre tiene acceso a espacios de diversión como los cafés-concert, el teatro de variedades o los burdeles, las mujeres conviven en el ámbito de la domesticidad, sólo aquellas que se manejan en el territorio de lo masculino, las prostitutas, bailarinas o cantantes no son consideradas el reflejo del ideal burgués de mujer respetable.

Al final de esta época consigue obtener un nombre y una reputación tras las exposiciones con el grupo de Los Impresionistas; realiza ventas y consolida un estilo personal. La familia de Mary se traslada a París y tiene que alternar el cuidado de su madre y hermana, ambas están enfermas, y tiene que pintar de manera intermitente. Finalmente muere su hermana y la madre se recupera.

A principios del siglo XX, trabaja como consejera en varias colecciones de arte donde dejó estipulado que donarían sus ventas a los Museos de Arte Norteamericanos. Sin embargo, el

reconocimiento de su arte llegó tardíamente a los Estados Unidos. Nunca se casó y vivió en Europa hasta el final de su días.

Mara Witzling⁴⁰ publica una breve recopilación de la correspondencia que mantiene, al igual que Berthe, con el entorno familiar y reconoce que no son de gran interés desde el punto de vista literario; los temas que trata en las cartas no aportan opiniones sobre la evolución de su trabajo. La relevancia de estas misivas recae en ser fuentes documentales sobre la amistad tan especial que mantuvo con Degas, del mismo modo que le ocurriera a Berthe Morisot con Manet. En una ocasión de gran distanciamiento con el artista quemó toda la correspondencia que mantuvieron, lo que nos podría haber mostrado una visión menos especulativa sobre la amistad que profesaban ambos, puesto que se ha llegado a suponer que Degas estaba absolutamente arrebatado por la personalidad peculiar de la pintora.

Muchos son los temas que ambos artistas comparten, el planteamiento de Degas sobre los espacios privados incidía más en indagar sobre la sensualidad, la emoción, sobre una idea de prostitución, del comercio sexual entre hombres y mujeres, como él decía: *Quiero mirar por el ojo de la cerradura*, mientras que las situaciones que describe Mary Cassatt son más relajadas, menos explícitas: los estudios, los dormitorios, los baños. Cuando Degas vió el cuadro de Mary Cassatt *Chica arreglándose el pelo*, le escribió: *-¡Qué dibujo!, ¡Qué estilo!*, la prefirió a una de las suyas y la colgó en un lugar de preferencia en su salón durante veintisiete años consecutivos. Una fotografía tomada por Degas en los años 90 muestra el cuadro colgado junto a un retrato que pintó Manet de su esposa en pastel. Louise Havemeyer preguntó a la artista que como podía mantener una larga amistad con un artista tan temperamental, Cassatt le respondió en una carta a su amiga: *¡Oh, soy independiente!, Puedo vivir sola y me encanta trabajar. Algunas veces le enfurece el hecho de no poder encontrar un resquicio en mi armadura, y hay meses en los que no soportamos vernos el uno al otro, y entonces algo que yo pinto vuelve a reunirnos, y él va a Durand-Ruel y le dice algo agradable sobre mi, o viene a verme él mismo.*⁴¹

40 Op.cit. WITZLING, *Voicing ...* pp. 82-93.

41 Op. cit. TODD, p. 124-125.

La literatura artística

Fuentes y documentos para la historia del arte

El conocimiento de las diversas fuentes literarias y su interpretación en los periodos históricos favorecieron la creación artística utilizados como principio de inspiración del hecho artístico a lo largo de la historia, una vía de transmisión de nociones técnicas y certificado notarial de los acontecimientos. Desde siempre se ha hablado y escrito sobre Arte; son innumerables los testimonios y textos que desde Filóstrato hasta la actualidad se han ido generando. Obviamente estas reflexiones e interpretaciones han cambiado con el tiempo. Primero, porque el concepto de Arte y por tanto de objeto a analizar no ha sido siempre el mismo, segundo porque el discurso que sobre la obra de arte se ha hecho como producto del pensamiento, ha ido modificándose de la mano de las diversas corrientes filosóficas o historiográficas desarrolladas.

La denominación que utiliza el historiador de arte Julius von Schloosser como *literatura artística*, supone ser la relación de textos escritos por artistas durante sus inicios hasta finalizar el siglo XVIII. Detallando aun más según palabras del autor: *El propio concepto de ciencia de las fuentes precisa de una limitación: se entiende aquí las fuentes escritas, secundarias, indirectas; sobre todo, en el sentido histórico, los testimonios literarios que se refieren en sentido teórico al arte, según su aspecto histórico, estético y técnico, mientras que los testimonios impersonales, por así decirlo, inscripciones, documentos e inventarios, atañen a otras disciplinas y pueden ser aquí materia para un apéndice.*¹

¹ SCHLOSSER, Julius von, *La literatura artística: Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid: Cátedra, 1981, p. 23.

Esta premisa que él establece para aclarar el concepto de fuentes como *testimonios literarios* que acompañan al hecho artístico, descarta, en primer lugar a los testimonios impersonales (entendidos como aquello que no se aplica a nadie en particular o que no tiene o no manifiesta personalidad u originalidad) y, en segundo lugar, suscita una visión panorámica extensa y casi inabarcable; pero Schlosser, debido a su formación humanista de carácter enciclopedista, se embarca en la ardua tarea de encontrar, clasificar y ordenar bibliográficamente todos los escritos literarios relacionados con el hecho artístico. Lo cierto es que el libro de *La Literatura artística* de Schlosser, es un manual imprescindible para rastrear y localizar el texto original y obtener datos veraces sobre ediciones y publicaciones sucesivas a lo largo de la historia.

Sin embargo, como ha señalado Teyssèdre, discípulo de Schlosser,² *el nombre de literatura artística cubre mal un dominio que por igual abarca la descripción crítica, la reflexión estética, las recetas técnicas, los preceptos pedagógicos, las apologías y las defensas, panfletos y catálogos de exposiciones, etc ... y en el cual es difícil disociar lo que es auténtica cultura o problema del gusto.*

En el libro de Schlosser hemos encontrado referencias de un discurso del pintor italiano Bernardino Campi, titulado *Parere sopra la pittura* en 1584 en Cremona y dice lo siguiente: [...] *La disertación es puramente técnica y nos informa de modo especial, con noticias tomadas de la práctica de los estudios sobre la importante función de los pequeños modelos plásticos auxiliares, que se han conservado en los estudios de los pintores italianos [...]*³.

Este tipo de testimonio pasa a formar parte de lo que entendemos por literatura artística puesto que certifica, por un lado, la existencia de un pintor relacionado con la escuela de Cremona y por otro lado fija las recetas y teorías que desarrolla el pintor en su discurso, descubriéndonos las artimañas que los artistas utilizaban como apoyo para su trabajo.

2 Ibidem. p. 13.

3 Ibidem. p. 340.

4 Ibidem. p. 318.

Sin embargo, la única alusión que hemos encontrado a Sofonisba Anguissola, pintora italiana, nacida en Cremona, alumna de Bernardino Campi y que trabajó como retratista en la corte española e italiana, se realiza de este modo: [...] *Bernardino Campi, el maestro de Sofonisba Anguissola, una virtuosa excesivamente ensalzada*. [...]⁴.

La referencia hacia ella es a través del comentario que realiza en otro párrafo distinto del anterior, del maestro de la pintora y esta breve información resta valor al trabajo desarrollado por la artista. Por poner un ejemplo, existen cartas entre Sofonisba Anguissola y el Gran Duque Francisco I de Medici. También hacia otros personajes de la corte con quién la pintora mantenía correspondencia que certifican la confianza que había llegado obtener del rey y la reina. Palomino da noticia como una tal Sofonisba Gentilesca (fusionando los nombres de dos grandes pintoras) pintaba en la corte española.

Existe una referencia un poco más extensa del diario que escribió Rosalba Carriera puesto que se realizaron distintas ediciones y damos cuenta de ello en el subcapítulo: *La memoria del artista*. El texto de Schlosser al respecto relata lo siguiente: [...] *Sólo nos queda por citar el diario (1720-1721) de Rosalba Carriera, pintora de moda, de importancia bastante escasa, aunque atestigua la fama europea de esta virtuosa viajera*. [...]⁵.

La historiadora de arte italiana Bernadina Sani publicó en 1985 una recopilación de todos los escritos de la artista titulada *Lettere, diari, frammenti*⁶, en dos volúmenes de 700 páginas que presenta no sólo el diario, sino también las cartas, recetas, poemas y demás escritos de la pintora.

Y más recientemente Manlio Brusatin, estudioso especialista en el tema del color, publicó en 2005 un tratado escrito por Rosalba Carriera titulado *Maniere diverse per*

5 Ibidem. 398.

6 CARRIERA, Rosalba, *Lettere, diari, frammenti*, ed de Bernadina Sani, Firenze : Leo S. Olschki, 1985.

*formare i colori*⁷, es un recetario de las fórmulas que utilizaba la pintora para fabricar colores y poder obtener una gama más amplia de matices y colores más luminosos.

También observamos la ausencia de las cartas de la pintora Artemisia Gentileschi y que la historiadora americana Mary Garrard ha rescatado y publicado en el libro: *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art* (1991). En el apéndice de esta edición aparecen traducidas al inglés 28 cartas enviadas a personalidades de la época que destacamos entre otros: Galileo Galilei, Don Antonio Ruffo (importante mecenas que también compraba obra a Rembrandt) o Cósimo II de Médicis.

Los breves comentarios que ofrece el historiador sobre las dos pintoras, nos sitúa de nuevo ante la evidencia del poco interés que suscitaba su trabajo en los especialistas que debían compilar las biografías de los artistas.

En ocasiones, son visibles desde la anécdota y el detalle de situaciones que las ubican de nuevo en un segundo lugar. En el caso concreto de Sofonisba Anguissola se la presenta como dama de compañía de la reina española Isabel de Valois, a Artemisia se la recuerda por el incidente de violación ocurrido en el taller de su padre el pintor Orazio y a Hidalgarda von Bingen como una mujer santa, devota y casta. Hoy en día resulta del todo imprescindible valorar las aportaciones de estas pioneras en la construcción de un escenario vital compartido y en la recuperación de la memoria colectiva.

7 CARRIERA, Rosalba, *Maniere diverse per formare i colori*, Milano: Abscondita, 2005.

8 GARRARD, Mary, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, New Jersey : Princeton University Press, cop. 1989.

Apéndice donde aparecen traducidas al inglés toda la correspondencia de la artista: 10/31: *Selected letters of Artemisia Gentileschi*, p. 377-401.

Durante el siglo XIX se produce un fenómeno nuevo que repercute directamente en la cantidad y el formato del texto artístico, debido a la transformación que está sucediéndose, no sólo en la figura del artista individual, sino también en todo el proceso estético-creativo. Si hasta el siglo XVIII, el artista representa la vida, las pasiones y las cosas, el nuevo artista sustituye el mundo universal por su mundo particular, embriagado de sus propias pasiones, experiencias y formas.

Este territorio inexplorado precisa de textos que justifiquen la labor del autor al margen de lo comprensible, creando y experimentando lenguajes distintos que sustituyan el proyecto mimético. Todo el siglo XX se convierte en la sucesión continuada de laboratorios creativos que precisaron de textos teóricos, manifiestos y programas ideológicos, e incluso de una práctica más íntima y personal de la escritura a través de los diarios y correspondencias.

La historia, en su peculiar manera de crear taxonomías y categorías, ha olvidado y silenciado la trayectoria de estas artistas rescatadas en la actualidad por el manifiesto interés general que suscita su trabajo.

Lo que nos interesa reflejar, en este apartado en relación al tema principal que nos ocupa, es la ausencia de este tipo de fuentes, tratados y documentos elaborados por las mujeres en la historia general del arte. La aportación de las historiadoras norteamericanas (Chadwick, Harris y Nochlin) fomenta la búsqueda de los escritos, anotaciones, correspondencias que certifican de un modo más objetivo la autoría e incluso el prestigio y la fama *que gozaron estas mujeres en distintos momentos de la historia*.

De todas las compilaciones que hemos manejado sólo hemos encontrado dos textos breves de mujeres artistas de las primeras vanguardias en el libro de Herschel B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas* (1968). En este libro aparece un texto breve

de Hannah Höch⁶ donde explica a Eduard Roditi en una entrevista cómo los dadaístas berlineses crearon el fotomontaje dadá, y un artículo de Elaine de Kooning titulado: “*Tema: ¿El qué, el cómo o el quién?*” Este texto de la pintora es un artículo que publicó en la revista *Art News* (Nueva York, 1955) cuando trabaja como crítica de arte para la revista antes de dedicarse por completo al pintor Willem de Kooning y permanecer en un segundo lugar, es la misma situación que la pintora americana Lee Krasner, mujer de Pollock, tuvo que realizar.

No existe mención del diario de Elisabeth Vigée-Lebrun, ni el manifiesto rayonista firmado por Goncharova y Larinov, ni fragmentos de las novelas de Unica Zurn o Leonora Carrington, ni los textos teóricos sobre el color o el diseño de Sonia Delaunay y Anni Albers respectivamente o las reflexiones en torno a la plástica de Maruja Mallo, ni las cartas a desconocidos de Remedios Varo o la correspondencia de Maria Blanchard a sus marchantes, donde podemos entrever un espíritu embebido por las penurias económicas, su pasión por la pintura y la bohemia de París de principios de siglo.

6 CHIPP, B. Herschel, *Teorías del arte contemporáneo, Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid: Akal, 1995, pp. 423-424.

Este texto aparece publicado completo en la segunda parte: *Textos de las mujeres artistas durante las primeras vanguardias*.

Las recopilaciones

*Escribir, ha forzado a que me examine a mí mismo
y a lo que continuamente estoy haciendo*

Bruce Nauman

Los textos y escritos elaborados por artistas contienen toda la diversidad de la actividad literaria, prosa ensayística, poemas, relatos, cuentos y novelas, cartas, diarios. Hemos tratado de anotar estas diversas tipologías encarnadas en ejemplos que ilustren cada uno de los modelos. Toda clasificación está sujeta a modificaciones y quizás esta incipiente taxonomía todavía más, ya que no se trata de encontrar modelos genéricos al respecto de los textos, sino más bien nombrar sus variables en función del sentido personal, del destino de la publicación o, en algunos casos, del formato editorial.

En este sentido, el interés del escrito no se encuentra solamente condicionado por la calidad literaria, ni tampoco por sus cualidades técnicas o pedagógicas, sino más bien como complemento de la actividad artística, utilizada por la historiografía o por quienes pretenden formar su condición activa y productiva en las Artes.

Por otro lado, los dos argumentos vertebrales del trabajo han condicionado la relación de textos analizados e incluso el sentido de la selección. En primer lugar, la necesidad de acudir a los escritos de artistas y proponerlos como fondo de reflexión y en segundo lugar, el rescate de los textos de mujeres, atendiendo a la doble condición de artistas y mujeres que habitualmente se hallan alejadas de la historia oficial y al margen de la actividad intelectual.

Si los textos de pintores o escultores están siendo poco a poco organizados, traducidos y publicados, los escritos de mujeres han sido ínfimamente analizados y escasamente conocidos. Abundando en el ejemplo de la *Bauhaus*, como modelo de aportación teórica y estética, y a pesar de que se trata de una vanguardia intelectual de vocación igualitaria, las aportaciones de mujeres y la visibilidad de las artistas de este periodo son escasas y su participación sigue siendo menor en la nómina oficial de profesores-artistas. Por otro lado, los escritos de mujeres en la actualidad, afortunadamente ha crecido de forma exponencial, significando una parte muy representativa de la nueva figura del artista con implicaciones transversales tanto en lo tecnológico como en lo conceptual, en los discursos sociológicos, críticos y alternativos.

El feminismo ha generado en el arte una gran aportación y una buena parte de la literatura sobre estética y política. Quizás la pregunta que formulara George Simmel¹ sobre el tipo de contribuciones que puede realizar el mundo femenino al arte creado por el mundo masculino puede obtener respuesta en la actualidad. A principios del siglo XX, este autor analiza los movimientos feministas que *motivan el hecho de que las mujeres quieran pasarse a las formas de vida y de trabajo de los hombres se trata para ellas de la participación personal en bienes culturales ya existentes, que hasta el momento les han sido negados, independientemente de si les proporcionan una nueva felicidad, nuevas obligaciones o nueva formación de la personalidad.*²

Las generaciones de artistas feministas americanas han propuesto todo un arsenal de textos sobre la identidad, el sujeto y también sobre la actividad artística, revitalizando el arte y cuestionando los patrones de la sociedad patriarcal, diseñando un horizonte ambicioso de activismo y compromiso vital. Sus textos son imbricadas participaciones de artistas, críticas, historiadoras y sociólogas que han descrito todo un universo propio fuera de los arquetipos asociados a la feminidad y a los dictámenes biológicos.

1 SIMMEL, George, *Cultura femenina y otros ensayos*, Barcelona: Alba Editorial, 1999.

2 Ibidem. pp. 176-177.

Los textos y la literatura de estas generaciones recientes merecerían por si solos un trabajo de investigación con la intención de recopilar la gran cantidad de escritos que existen, pero como veremos en el siguiente capítulo, todavía en España nos encontramos muy alejados de la profusión existente en lengua anglosajona.

La recopilación de textos, ajenos a la voluntad del artista-escritor

Desde la filosofía y el psicoanálisis se determina la funcionalidad de *la escritura como la técnica al servicio de la memoria*. (Derrida-Freud), los textos de los artistas y los esfuerzos por aclarar y aclararse se convierte en un ejercicio mnemotécnico por registrar hallazgos, sensaciones, ideas y procesos. Desde la visión del historiador, se han realizado distintas recopilaciones que enfatizan movimientos y teorías; el artista-escritor cede sus textos con la intención de preservar una época, una generación.

Las recopilaciones de los textos están siendo una constante en las publicaciones que existen de escritos de artistas que utilizan este modo para mostrar un compendio, resumen o una breve reducción de las obras que pertenecen a distintos periodos o artistas de una época concreta. La importancia de este tipo de ediciones puede entenderse desde un punto de vista documental como hemos visto en otros capítulos -su importancia entendida como literatura artística certifica la vinculación o la realidad de los hechos que pudo vislumbrar o vivir o realizar-. En otro caso, estas recopilaciones debido a su calidad, revelan pensamientos e ideologías de un periodo, nos muestran las maneras y las formas en las que se van gestando las ideas y producen pensamientos encadenados, que en nuestro caso, su interés reside porque originan un arte visual o porque los productores del arte visual se valen del lenguaje escrito para ampliar el campo semántico de expresión.

En definitiva, en nuestro estudio, el formato de recopilar o coleccionar textos es una fórmula, influenciada por las decisiones de editores, historiadores, críticos y escritores, cuyo interés radica en ese carácter selectivo y por tanto la capacidad de crear categorías y distinciones, nos parece un modo infalible de crear estadios y clases dentro del arte. Cuando se realiza una ordenación de los escritos y textos, solo aparecen aquellos artistas que profesan esa doble vocación visual y escrita por un lado, y precisando aun más, sólo aparecen aquellos que la importancia del contenido de sus escritos, lo diferencia del resto de su grupo.

Podríamos haber analizado las relaciones que se establecen entre el arte y la literatura, desde el parangón de Leonardo y hasta la definición de ambas por Leasing, desde la simbología del signo escrito hasta la pérdida de toda significación aprovechada por las vanguardias, la síntesis significativa del título, la extensión de la *ekphrasis* y la *hypotiposis*, diferencias hermeneúticas sobre el poder de las palabras y el poder de las imágenes; pero vamos a justificar esta omisión porque nos desviaría del propósito central del proyecto.

Recientemente, los estudios sobre los textos que acompañan las obras de arte, se hacen desde la premisa de la finalidad del escrito.

Desde el punto de vista del historiador, su propósito no sería otro que el de contextualizar la obra de arte, desde el punto de vista del mecenas o marchante su utilidad potencia los intereses comerciales o las carreras de los artistas. Desde el punto de vista del espectador, su función facilita la comprensión del significado de la obra de arte, por lo tanto, el texto funciona en el territorio de la evidencia, de otorgar las claves de la creación, de abrir territorios personales ajenos al mundo presente. El espectador busca en el texto que acompaña a la imagen, una señal, un *punctum* que le ayude a acceder a la comprensión de la imagen presente en la sala.

Desde el punto de vista del artista-escritor o el escritor-artista, su finalidad sería ilustrar no con imágenes sino con palabras las experiencias, pensamientos, sensaciones, divagaciones, teorías, desde luego muy distinta de las pretensiones del escritor.

Estas incursiones del texto en la obra no han sido siempre bien recibidas por la crítica artística, puesto que el exceso de texto que acompaña a la obra actual, ha provocado, con movimientos artísticos como el Body-art, la Performance, el Minimal o el Arte Conceptual, una entropía hacia el significado y la experiencia estética de la obra. Carl André afirmaba haciendo referencia al arte conceptual de los años 60 y 70, que *no le gustaba que se incorporara el texto en la escultura*³, aun a pesar de que artistas de su generación, como Serra o Neuman, utilizaran el texto como parte de la misma obra.

En 1968 Smithson escribió un artículo titulado “*A Museum of Language in the Vicinity of Art*”⁴, en el que compara los escritos de artistas de los años 60 y 70 con el principio de Pascal, *La Naturaleza es una esfera infinita, cuyo centro está en cualquier lugar y cuya circunferencia está en ninguna parte*. De este modo denuncia la Babel que se han convertido los textos de los artistas, los lenguajes personales utilizados como presunción de su cometido en la acción de desvelar la verdad del proceso creativo. En la actualidad, el arte se mueve mucho más deprisa que la capacidad que muestran las audiencias por tomar consciencia de lo que está sucediendo y uno de los riesgos más importantes que puede llegar a ocurrir es la falta de conexión entre el público y el artista, la utilidad de comprensión que el espectador espera encontrar en el hipertexto que genera la obra, puede que no se tenga en cuenta. Esta visión pesimista de la crítica americana, sobre la utilidad y la variedad de los textos de los artistas, no debe frenar la incorporación de los textos de mujeres artistas al mundo artístico actual.

3 WEISS, Jeffrey, *Language in the vicinity of art: artists' writings, 1960-1975*, Revista ArtForum, Summer, 2004.

4 SMITHSON, *A Museum of Language in the Vicinity of Art*, Art International, March 1968, p.21.

Las dos tendencias juntas, la recopilación y el exceso, están condicionadas por la premisa de que la experiencia psíquica es estructurada o ocasionada por las inadecuaciones del lenguaje o el discurso, que pertenece a la expresión simbólica. Las repeticiones, los silencios, las series, la sintaxis, en todo caso estaríamos hablando de una filosofía del lenguaje cuya naturaleza de la forma intrínsecamente, amplía las alternativas y confrontaciones y al tiempo politiza algunas categorías imposibles de ser clasificadas. Aunque el patrón o el escrito que funciona cómo arquetipo puede fomentar la idea de que pueda llegar a ser *rol* significativo, los textos de los artistas no son sólo el lugar en el que se perpetúan los conceptos, sino que también pueden desencadenar procesos para encontrarlos.

Para explicarnos con mayor claridad, en nuestro objeto de estudio, no nos interesan los textos que son la obra es si mismos, cómo ocurre con los trabajos de Serra, André, Judd o Newman, cuyo proceso de trabajo invariablemente, adoptaba la forma del lenguaje escrito o del lenguaje visual, a través de una premisas impuestas *a priori* por ellos mismos, -recordemos el proyecto de las definiciones de tópicos de Serra-. En nuestra investigación, nos interesa rescatar aquellos textos que reflejan el proceso y la materialización del proyecto.

Las teorías como puntos de reposo del artista

*Todo cuanto se ha dicho acerca de que el artista no es el mejor juez de si mismo, ni el observador más idóneo de su propia obra, es cierto. Pero es verdad también que, a veces, ha experimentado la necesidad de explicarse; de salir al paso de las interpretaciones apresuradas, de reflexionar sobre lo que hace; de aclarar, para si mismo o para los demás, los interrogantes que le plantea el instinto. Hay innumerables documentos de esta actividad. ¿Qué hacer con ellos? ¿Cómo interpretarlos?.*⁵

5 HESS, Walter, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1994, p. 5.

Las preguntas que plantea Walter Hess en su libro *Documentos para la comprensión del arte moderno* incide en una de las principales cuestiones que nos atañe en esta investigación ¿Desde que perspectiva debemos considerar estas aportaciones escritas, elaboradas por mentes creativas, que habitualmente utilizan la plástica, los símbolos, el color y la textura como herramientas del lenguaje visual?.

En su libro, el autor aprovecha la argumentación de André Lhote para subrayar sus propias ideas: *Las teorías son puntos de reposo del artista en el misterioso instinto que le traza su instinto. Las teorías no son anticipaciones, sino un esfuerzo a posteriori, un darse cuenta cabal de una obra que no se captó mientras se realizaba.*⁶

Es indiscutible el valor documental que mantienen los textos que a lo largo de la historia encontramos prendidos en las épocas y movimientos, desde los tratados repletos de recetas y consejos hasta los manifiestos de la vanguardias que aunaban los compromisos e intenciones de un grupo de artistas frente al mundo. Desde luego ambos postulados confeccionan un esfuerzo por mostrar/se los descubrimientos que han llevado al artista a dejarse llevar por *su instinto*.

André Lhote afirmaba que los textos de artistas eran muestras de la inteligencia que acompañan a la intuición, sin embargo tanto los expresionistas como los *fauves* preferían mostrarse contrarios a cualquier estructuración teórica. Las reglas, las normas, la conciencia serían contrarias a los procesos artísticos. Los artistas no deben saber lo que hacen y no creen que sea necesario fijar los descubrimientos en leyes fijas: otros grupos de artistas consideran lo contrario y especulan lo estimulante que significa para todos poder fijar el proceso creativo.

En general, algunos de estos documentos son confesiones personales (cartas o diarios), otras las motivaciones de un grupo en torno a ideologías o presupuestos mayoritarios (manifiestos).

Según lo expuesto, el artista no poseería ningún punto neutral para enjuiciar su obra, y desde ese lugar no vamos a valorar los textos de los artistas, según Walter Hess, *su importancia radica en los mismos textos que son parte del fenómeno artístico junto con la obra y el propio artista*. Todo este cúmulo de reflexiones y teorías vienen de la misma raíz, del mismo impulso. Insiste en que *la importancia de estas fuentes también reside en la manera en que los creadores se comprenden a si mismos y desean ser comprendidos*.⁷

A partir del *Impresionismo*, el artista que ya no se encuentra sujeto a las leyes de la mimesis y del realismo, puede trabajar con absoluta libertad en todos los aspectos que maneja y atañe; la línea ya no define la forma y contiene los colores, la perspectiva es un lenguaje constructivo de la realidad, ellos descubrirán otros nuevos. Y como requiere Hess, el artista consciente de este territorio de exploración y descubrimientos, *no concibe su acto como un juego libre y sin obligaciones, como un fin en si mismo, l'art pour l'art. Mas por el contrario, tiene más conciencia que nunca de que su justificación está en definir la realidad e interpretar la forma de estar en el mundo. Esta justificación, es, por otra parte, el principal pretexto para la aparición de testimonios personales*.

Sin los principales dictados del arte superior, el artista desde el siglo XVIII puede realizarse encargos y representar la realidad desde una óptica personal al margen del dictado de los monarcas y las órdenes religiosas. Para Hess, esta situación y los problemas del arte moderno son el punto de partida de las confesiones de los artistas. Por ello sostiene que el historiador que comienza una recopilación se encuentra

7 Ibidem. p. 11.

8 No es el caso de artistas como Antonio Saura que durante el último año de su vida se dedicó a revisar y ordenar sus escritos y tres días antes de su muerte entregó al editor Hans Meinke, los textos de

Fijeza que recogía sus ensayos, Crónicas dedicado a sus artículos, *Visor* a sus reflexiones sobre diversos pintores, *Escritura como pintura*, a sus reflexiones sobre la experiencia pictórica, y *Marginalia*, a sus textos poéticos.

con problemas habituales como el hecho principal de que las fuentes se encuentran diseminadas y por otra parte, son de difícil acceso y en ocasiones, los herederos, no quieren mostrar ese lado tan personal del artista visual⁸.

Otro problema frecuente y por ello necesario de solventar a la hora de realizar una recopilación, es la dificultad de que los propios artistas hayan dotado a sus textos de una estructura conceptual sistemática⁹, por ello esa fragmentación original de los mismos ha sido compilada con la intención de mostrar ideas de trabajo y proceso. La objeción está clara: el dudoso valor documental, debido a la interpretación del editor. Hay que considerarlos desde la perspectiva de la experiencia creadora que procuran aclarar y definir.

Con frecuencia no poseen uniformidad los textos dejados por los artistas y por ello es muy complejo realizar algún tipo de clasificación y encontrar criterios que puedan unificar o incluso facilitar algún tipo de hilo conector que pueda enlazarlos. El lector puede ingenuamente deducir que entre los textos que ha escrito un artista y su obra existe una clara relación para explicar en sus declaraciones lo que hacen, pero los grados de inteligibilidad son a veces muy complejos.

En algunos casos sus indicaciones son muy explícitas como en este breve texto de Durero: *realizado con los mejores colores que pude obtener; está cubierto, pintado y recubierto no menos de cinco o seis de un bello ultramar y cuando estaba concluido lo recubrí dos veces más, para que durara mucho tiempo.*

9 Cuando los herederos deciden editar personalmente los textos del legado del artista, justifican en la introducción que con su publicación se procede a completar la visión que el espectador tiene sobre la obra y la compleja personalidad del autor. Vease la introducción del hijo del Mark Rothko o del hijo de Lucio Muñoz.

ROTHKO, Mark, *La realidad del artista, Filosofías del arte*. Madrid: Síntesis, 2004. pp. 13-42.

MUÑOZ, Lucio, *El conejo en la chistera. Escritos del artista*. Madrid: Síntesis, 2006. pp. 9-30.

Los textos de los artistas son muy distintos entre ellos y dependen formalmente de aquello sobre lo que describir: racionalizar las experiencias del taller, generalizar términos abstractos, formular creencias acerca de la misión reservada del arte o como ocurre en los manifiestos, promover actitudes emocionales.

Los juicios de los artistas, ya se sabe son siempre parciales e interesados; sus construcciones teóricas, arbitrarias. Pero tanto sus juicios como sus teorías no son gratuitos; responden a los dictados de una economía interior. Son los mitos que acompañan a toda actividad de creación.

Algunas veces la palabra no viene siempre después para justificar lo hecho y su relación se produce de un modo mucho más profundo y el análisis de su relación se vuelve más problemática. No es imposible que una imagen visual posea un equivalente verbal casi exacto, la palabra viene en ayuda de la imagen para completar su significado para acotar los territorios que la imagen fomenta. El artista puede acudir a la palabra para formular una hipótesis experimental vinculada al proceso creador.

Estos argumentos son parte de las premisas editoriales que realizó Herschel B. Chipp¹⁰ para realizar su compilación de textos de artistas del siglo XX titulado, *Teorías del arte contemporáneo, Fuentes artísticas y opiniones*, que a su vez generó un patrón de análisis para realizar otras dos entregas posteriores, gracias al trabajo de colegas del mismo entorno docente e investigador. Joshua C. Taylor, *Nineteenth-Century Theories of art*, Berkeley: University of California Press, 1987, (que compila los textos de 47 artistas masculinos del siglo XIX) y la tercera entrega de Kristine Stiles, and Peter Selz¹¹, *Theories and documents of Contemporary Art: A sourcebook of artists' writings*, Berkeley: University of California Press.

10 En el libro de Herschel B. Chipp, hemos encontrado dos textos de mujeres artistas. Uno de Hannah Höch que incluiremos integró en el capítulo de las mujeres surrealistas y otro de Elaine de Kooning.

11 STILES, Kristine and SELZ, Peter, *Theories and documents of Contemporary Art: A sourcebook of artists' writings*, Berkeley: University of California Press, 1996.

Dedicado a Herschel B. Chipp.

Este libro realiza una recopilación de

El libro de Herschel que inicia la trilogía es una recopilación de textos de artistas del arte moderno desde la consideración inicial como fuentes documentales imprescindibles para conocer una época, en formato de ideas y doctrinas. Los artistas se consideran como comentaristas en primera mano del proceso creativo, son los testigos que conocen *el porqué* se crea una obra.

En la introducción inicial donde justifica los parámetros de su campo de trabajo resume con estos apartados, los factores influyentes en los textos de los artistas y donde reside su valor documental, se entiende, por tanto, como el producto de unas condiciones ambientales más generales.

- El contexto cultural de una época en general y las ideas que le interesen al artista independientemente de su procedencia.

- El medio ideológico en el cual el artista ha formulado sus ideas (círculo de amistades, contactos de críticos, poetas y escritores).

- El medio elegido por los artistas a través del cual se transmiten las ideas, y ello condiciona la actitud emocional del escritor a dirigirse a un público determinado.

- La capacidad personal del artista como teórico.

textos agrupados en torno a temáticas comunes; a diferencia de otras recopilaciones si que existen textos de mujeres, pero la equiparación en cuanto a intervenciones continua siendo muy desigual. Es una publicación de 1996, en Estados Unidos.

Pertenece a una trilogía sobre recopilación de textos y fuentes de artistas, iniciada por Herschel B Chipp en 1968, continuada por Taylor en 1987 y la tercera entrega es esta recopilación de 1996.

Indica en la introducción que algunos de estos textos han sido traducidos al inglés por primera vez, algunos nunca habían sido publicados. Son textos a partir de 1945 en adelante. Los capítulos se han estructurado del siguiente modo:

- Abstracción gestual (Pollock, Rothko, Tápies etc). En este capítulo aparece una entrevista a Helen Frankenthaler, otra a Joan Mitchell, Louise Bourgeois.

- Abstracción Geométrica (Josef Albers, Stella, Vasarely, Flavin, etc), Ellsworth Nelly, Anne Truit, Bridget Riley, Agnes Martin, Brice Marden, Miriam Schapiro and Melissa Meyer

- Figuración (Kitaj, Golub, Guston, Clemente, Schnabel), Karen Appel, Alice Neel, Nancy Speero, Magdalena Abakanowicz, Susan Rothenberg.

- Medios de masas y todos los días vida (Richter, Cragg, Lichtenstein, Warhol, Koons) Judy Chicago, Barbara Kruger y Sherrie Levine.

- Arte y Tecnología (Bill Biola, Tinguely, Nam June Paik), Laurie Anderson, Martha Rosler

- Instalaciones, espacios y lugares.

- Procesos.

- Performances.

- Lenguaje y concepto.

Por otro lado, analiza la postura de C.J. Ducasse que defiende que la tarea del artista reside exclusivamente en la práctica del arte y no en teorizar sobre él, puesto que el mundo de las ideas pertenecen a los filósofos. Incluso, en su abanico de consejos, recomienda al público que se entregue a las tareas que son propias del espectador y abandonarse a escuchar el impacto del sentimiento.

Frente a esta postura, se situarían las argumentaciones de Charles E. Gauss, gran defensor de la utilidad de los escritos de los artistas porque los creadores que se interrogan sobre el proceso creativo, precisan del mundo de las teorías para mostrar sus razonamientos filosóficos. Prefiere al artista reflexivo para con su propio arte, alejado del artista instintivo, incapaz de estructurar conceptos para definir su ideología artística.

La evidencia del valor documental que tiene este tipo de material para los historiadores es muy importante para analizar las épocas y sus movimientos. Otro ejemplo de ello es el libro: *Artists on Art*, de Robert J. Goldwater y Marco Treves¹². Abarca un periodo muy extenso; desde el *Renacimiento* hasta parte del siglo XX, con la intención de no presentar los textos como crítica objetiva sino como y en relación con su propia vida, quizás estas palabras sean más reveladoras que las palabras abstractas de la crítica.

12 GOLDWATER, Robert and TREVES, Marco, *ARTISTS on art: from the 14th to the 20th century*, London : John Murray, 1976/1985.

En esta recopilación no aparece ningún texto de mujer, empieza con los textos de Cennino-Cennini, hasta la Segunda Guerra Mundial. En la introducción se excusan que por problemas de espacio no aparecen algunos de los grandes nombres del arte como Giotto, Giorgone, El Greco, Rembrandt. Incluyen sólo pintores y escultores, ya que los textos de los arquitectos son una índole distinta. Su edición trata de recopilar aquellos textos que el artista ha escrito en su rol de artista y ha suscitado una inmediata reflexión sobre su experiencia como artista. Han descartado las correspondencias (Rubens y Tizziano), sus disquisiciones en otros temas teóricos (Blake y Piero della Francesca), el escultor o pintor en su papel de crítico

(Delacroix, Fromentin), o los escritores que ocasionalmente han utilizado el arte esporádicamente (Victor Hugo, Thackeray). Necesariamente han utilizado una gran número de bibliografía (Vasari, Van Mander), de autobiografías (Cellini) o de anécdotas.

Sin embargo la selección ha partido de criterios más personales como recurrir solo aquellos que están en inglés, por ello han reducido las aportaciones de Leonardo, Vasari, Delacroix y Van Gogh, aunque han elaborado las traducciones de muchos textos al inglés. Realmente la concreción del espacio determina la incorporación y la exclusión de algunos artistas. En el apartado de agradecimientos, aparece el nombre de Louise Bourgeois y comenta lo siguiente ... y a Louise Bourgeois por su puntos de vista sobre el artista contemporáneo.

Edwin Panofsky sitúa este contexto exterior en los dos primeros niveles del análisis de una obra de arte denominado por iconografía o descripción de las imágenes a través de los textos y del contexto histórico. A través de los textos podemos encontrar las intenciones y las experiencias al producirla y el artista trabaja con autonomía pero no aislado, necesita de las experiencias del mundo, de su contacto; no puede trabajar en un vacío histórico.

Los textos por tanto tienen gran importancia para el historiador porque recrean las condiciones, hechos e ideas que han contribuido al nacimiento de la obra de arte. La aportación importante que todo historiador va a tener en cuenta es que los escritos con sus significados evidentes, va a mostrar toda una riqueza de asociaciones e implicaciones.

Pero, lo que es más importante, al ofrecer el contexto ideológico de un documento teórico y después analizar las ideas de acuerdo con un método apropiado, es posible obtener una valiosa información adicional acerca de las concepciones subyacentes al arte, y eventualmente, una percepción más profunda del arte como tal.¹³

Relataremos pues, algunos de los modelos de publicaciones y escritos de artistas acompañados de algún ejemplo que den cuenta de las características del texto, objetivos y morfologías, permitiendo entrever la variedad de publicaciones y la inserción de algunos de ellos en la clasificación literaria de géneros.

13 Op. cit. HERSCHEL, p. 26.

Tipologías de textos de artistas

Escritos biográficos

- Entrevistas o diálogos
- Memorias y Diarios
- Epistolarios

Escritos literarios

- Novelas
- Poemarios
- Colección de citas

Ensayos relacionados con la crítica

- Artículos críticos y crónicas
- Recopilación de textos críticos (colecciones)
- Conferencias
- Textos en catálogos
- Textos y Manifiestos
- Panfletos
- Artículos (revistas, recopilaciones, internet)
- Comisariados

Escritos teóricos

- Programas de estudio
- Tratados teóricos y académicos
- Manuales de técnicas y procedimientos

ESCRITOS BIOGRÁFICOS

En cuanto a los textos biográficos que describen las vidas de los artistas y sus trayectorias humanas podíamos agruparlos en torno a la literatura memorialista con versiones y modalidades diversas.

Entrevistas o diálogos

En este tipo de publicaciones, la voz del artista es traducida por la pluma del entrevistador, periodista, artista o personas próximas al autor. Tiene un gran valor puesto que transcriben pensamientos y opiniones en forma de diálogo socrático con más o menos literalidad. Es posible encontrar argumentos esenciales despojados de retórica y construcción literaria, cercanos a la identidad íntima de cada autor.

Reflejan el discurso estético envuelto en ideas cotidianas y apreciaciones sobre la vida; desde la creación a pie de obra, en el suelo mismo de su taller y conociendo los aspectos escénicos del personaje, aficiones, obsesiones y pasiones. Algunos de los más significativos son: *Retrato de Giacometti*, de James Lord, (*Retrato de Giacometti*, Madrid: Visor, Col. La balsa de la Medusa, 2002) en el que el autor invierte los papeles de la representación y dibuja a Giacometti a través de los recuerdos y los apuntes que hacía en las horas que posó para el artista durante la realización de un busto. Giacometti habla a través de la memoria y la experiencia de James Lord.

Otro ejemplo sería el de Georges Raillard (*Conversaciones con Miró*, Barcelona: Gedisa, 1993) en el que Raillard provoca e interroga a Miró sobre su idea de la pintura y la larga experiencia vital al respecto. El autor interpreta la madurez de un artista que ha cumplido 84 años, en los que descubre, divertidos y entrelazados, los silencios de un adulto y la pasión e ingenuidad de un niño.

El libro de David Silvester sobre Bacon, (*Entrevista con Francis Bacon*, Barcelona: Debolsillo, 2003). Crítico de arte independiente, de gran prestigio y asociado a artistas como Lucien Freud, Bacon o Giacometti, mantuvo conversaciones durante más de doce años con Bacon y ofrece una perspectiva imprescindible sobre la mirada del artista, sobre su trabajo.

Un caso de entrevistas entre dos autores es el libro de Brassai de conversaciones con Picasso (*Conversaciones con Picasso*, Turner, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003) El fotógrafo describe su amistad de más de 30 años con Picasso en forma de diario describiendo las incidencias y las conversaciones en las que intervienen los artistas más relevantes de la época. El objetivo de su cámara se vuelve aquí una prótesis del ojo para descubrirnos el interior de la obra de Picasso con la peculiaridad de una mirada cargada de sentido estético y oportunidad. Además, acompaña el libro con fotografías del propio autor de gran valor documental para conocer el escenario y los personajes del entorno del pintor.

El libro de Auguste Rodin (*El arte*, Madrid: Síntesis, 2000) recoge varias entrevistas al escultor en las que manifiesta su vitalidad y la pasión por la representación de lo intangible más allá de lo visible. El libro además transcribe su testamento y aconseja a los artistas del futuro que *sean hombres antes que artistas*.

Edouard Roditi, poeta y crítico de arte americano, trabajó en *Europa* realizando comentarios y críticas sobre los artistas del momento para periódicos franceses, ingleses y americanos. Realizó numerosas entrevistas a los artistas más representativos de la época, entre los que destacamos Carlo Carra, Marc Chagall, Hannah Höch, Gabrielle Münter, Giorgio Morandi, Henry Moore, Oskar Kokoschka, Marx Ernst, Barbara Hepworth y Joan Miro entre otros.

Memorias y Diarios

Este género, nítidamente integrado en la ortodoxia temática literaria permite exhibir tanto la calidad como escritor del autor como el dibujo de su propio personaje hilvanado a la trayectoria vital, narrado en primera persona. Algunas de estas memorias tiene una vocación más literaria y poética y otras en cambio describen las preocupaciones y las reflexiones propias de la práctica artística.

Uno de los clásicos en esta tipología de texto biográfico o autobiográfico es el libro de Eugène Delacroix, (*El puente de la visión*, Madrid: Tecnos, 1998) que supone ser un diario cuidadoso y periódico que dibuja a Delacroix y como el personaje y el pintor que recrea el mundo desde el laboratorio de su taller. También son muy conocidos los diarios de Gauguin que utiliza para consolidar la leyenda sobre su personaje, (*Escritos de un salvaje*, Madrid: Editorial Istmo, 2000) y los diarios de Paul Klee (*Diarios*, Madrid: Alianza, Madrid, 1993).

Otra biografía espléndida es la del cineasta Luis Buñuel. Su relación con el contexto de la Residencia de estudiantes de Madrid y sus vínculos con el surrealismo, Lorca, Dalí y Maruja Mallo. Este libro es una referencia fundamental que ilustra toda una época y una terminología visual del mundo irreverente y onírico del surrealismo. *Mi último suspiro* (Barcelona: De bolsillo, 2003) significa todo un ejemplo de memorias y ensayos. Describe también la complicidad con Claude Carriere, encargado de transcribir las palabras de Buñuel, guionista de algunas de sus películas como *La Vía Lactea* o *Belle de jour*.

Otro cineasta que relata la vida de su padre pintor es el libro de Jean Renoir (*Renoir, mi padre*, Barcelona: Alba, 1962-2007). Este libro de memorias nace de las conversaciones que mantienen ambos cuando Jean Renoir, convaleciente tras una herida de guerra, intercambian recuerdos de juventud e historias del frente.

Nos gustaría resaltar un texto peculiar de Jean Cocteau, de los muchos que podemos asociar a los textos de la vanguardia surrealista y que se baraja entre dos tipologías distintas y complementarias: el libro de viajes con estructura de diario. (*Vuelta al mundo en 80 días*, Madrid: Alianza editorial, 2002) relata su aventura de emular, en 1936, la novela de Julio Verne del mismo título. Precursor del género cinematográfico de la *roadmovie*, cada incidencia, cada paisaje y experiencia durante el viaje, precipita la reflexión y la descripción de la mirada del poeta, pintor y cineasta francés.

Como ejemplos de texto biográfico de pintores en activo serían: La biografía de Antoni Tàpies (*Memoria personal*, Barcelona: Seix Barral, 1983) con traducción del catalán al castellano por Javier Rubio Navarro y Pere Gimferrer. Y la edición del diario personal Gerhard Richter, todavía no traducido al castellano (*The Daily Practice, Writings 1962-1993*, London: Thames & Hudson, 2002).

Otro tono adquieren las memorias de la pintora Amalia Avia (*De puertas adentro*, Madrid: Taurus, 2004). A modo de crónica relatan las transformaciones políticas, sociales y culturales de España durante el siglo XX. Muestra la evolución de sus costumbres, las diversas formas de pensar a través de la mirada de una niña de una familia burguesa conservadora que decide ser pintora. Su padre es asesinado en la Guerra Civil española y se inicia un drama familiar que ella no logra entender. El cambio de vida a una zona rural desde la capital, le supone un esfuerzo adicional que no se acomoda a sus ambiciones y curiosidades. El regreso a Madrid después de 10 años de observar los días de costura, el culto a los muertos, la cosecha, el ganado, la matanza y las fiestas, los bailes populares, supone un periodo luminoso y fructífero, comienza su formación en el estudio Peña, emprende su relación con otros pintores del grupo de Madrid como Antonio López, María Moreno, Lucio Muñoz, quien será su marido, las primeras exposiciones, el Círculo de Bellas Artes, los viajes y la oposición al Régimen.

Epistolarios

Este modelo literario recoge un buen número de publicaciones que además suelen ser recopilaciones editoriales que se ofrecen como diarios o memorias pero que en la realidad suman textos y comunicaciones escritas de sus autores. En algunos casos, dada la pluralidad de las personalidades de los artistas, se acumulan en estos libros, cartas, poemas o comunicaciones enviadas a lo largo de la vida de los artistas.

Señalamos los fragmentos epistolarios de Cezanne (*Correspondencia*, Madrid: Visor, 1991) y también la correspondencia entre Apollinaire y Picasso (*Correspondencia*, Madrid: Visor, 2000), en la que aparecen las tarjetas postales con indicios sobre la posibilidad de participar en proyectos comunes y reflexiones sobre los acontecimientos próximos.

La conocida correspondencia de Goya a Martín Zapater (*Cartas a Martín Zapater*, Madrid: Turner, 1982) que dan fe de una amistad y describen la crónica del periodo histórico de Goya y los asuntos relacionados con su dimensión pública, encargos, disputas, documentos íntimos, impagables para conocer la personalidad del pintor.

Y también las famosas cartas de Van Gogh a su hermano Theo (*Cartas a Theo*, Buenos Aires: Goncourt, 1976), ilustradas con dibujos y apuntes de planes, listas de colores y fórmulas de encadenarlos, significan todo un ejemplo canónico que ha dibujado a la perfección esa idea del artista atormentado, solitario, acorralado en su epopeya vital. Las seiscientas cincuenta cartas recogen también sus opiniones sobre el arte y la pintura y muestran la terrible tragedia que le supone ser pintor y entregar todo su existencia a la épica de la pintura.

Como publicaciones de mujeres artistas, recientemente hemos encontrado el libro de *Frida Kahlo Ahí les dejo mi retrato*, (Barcelona: Lumen, 2005). Prologado por Ana

Maria Moix, que consiste en la recopilación de cartas personales de la pintora reunidas por Raquel Tibol, crítica de arte, secretaria de Diego Rivera y autora de varios trabajos sobre Frida.

La correspondencia de la escultora Camille Claudel (recientemente traducida al castellano por la editorial *Síntesis* en su colección *El espíritu y la Letra*). Hermana del poeta Paul Claudel, alumna y amante de Rodin, fue internada durante treinta años en un asilo psiquiátrico que conmocionó al público e hizo de ella un personaje emblemático. La obra desconocida de la artista fue ordenada y mostrada al público durante los años 80 en Francia, gracias a la correspondencia mantenida con su entorno se ha podido adjudicar obras, certificar fechas y comprender la génesis de proyectos que no llegó a terminar y también ha despejado dudas sobre el tipo de relación que mantuvo con su maestro Rodin.

ESCRITOS LITERARIOS

Novelas

La novela no es un género muy frecuentado por los artistas plásticos, pero existen algunos casos. La novela suele ser un género de ficción que especula con la creación de posibilidades paralelas o perpendiculares; el pintor, prefiere utilizar la literatura para explicarse, reflexionar, o para fijar conceptos, sin embargo cuando construye otra realidad, se encontraría más cómodo con el lenguaje visual. Solo queremos citar aquí un caso especialmente significativo de pintor, dibujante y grabador que tiene entre su producción un título importante. Se trata de Alfred Kubin y su relato de ficción *La otra parte* (*La otra parte*, Barcelona: Minotauro, 2003). Fotógrafo, pintor e ilustrador y miembro del grupo alemán *El jinete azul*, ilustró relatos de Poe, Wilde, Balzac o Nerval. La importancia de este texto no es solo por la trayectoria artística del autor sino por la influencia en otros escritores y la consideración del texto como un sólido retrato de dos épocas a través de la mirada de un visionario.

Poemarios

En este apartado solo vamos a destacar un texto, aunque podríamos reseñar un buen número de ejemplos, pero se trata tan solo de apuntalar cada tipología con alguna muestra que acredite su sentido, pero dando por hecho la parcialidad de la clasificación y mucho más de los escritos citados en cada caso. Apuntamos dos ejemplos: la obra poética de William Blake (*Obra poética*, Madrid: Ediciones 29, 1998) que significa un modelo de síntesis de actividad plástica y literaria y en a continuación señalaremos también los poemas de Alberto Giacometti, (*Escritos*, Madrid: Síntesis, 2001) que expresan la desesperación y la angustia del artista en la soledad del estudio¹⁴.

ENSAYOS RELACIONADOS CON LA CRÍTICA

Recopilaciones de textos ajenos

En este caso el autor recoge y colecciona textos, citas y aforismos que le interesan. Representan en lo literario, lo que significan las colecciones de fotografías e imágenes en el orden visual de los álbumes y referencias de los artistas. Igual que seleccionan las sugerencias visuales que les interesa o estimulan su imaginación pueden resultar la idea o el embrión de algún trabajo. Solo nombraremos el caso pintor español Zóbel, (*Cuaderno de apuntes, Colección de citas sobre pintura y otras cosas recogidas por Fernando Zóbel*, Madrid: Aldeasa, 2003).

Manifiestos

Los textos fundacionales sobre colectivos de artistas agrupados en torno a una ideología estética son también una formulación de escritos generados por pintores, escultores o cineastas y fotógrafos. Su estructura literaria y el carácter fragmentario de su formato condiciona la forma del texto y las cualidades del lenguaje empleado. Hay muchos ejemplos que aglutinan las intenciones de grupos de artistas en su significado de levantar acta no solo de sus ideas sino también de sus compromisos para con el arte y las concepciones que suscriben.

¹⁴ Mario Praz estudió a propósito de las posibles relaciones formales que podemos hallar entre los escritos y la obra

visual de un autor, en el libro: *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid: Taurus, 1970.

El texto actúa como contrato y testafarro que garantiza la unión de los artistas que lo suscriben. Sirve de ejemplo el *Almanaque del Jinete Azul* de Vasily Kandinsky y Franz Marc (*El Jinete Azul*, Barcelona: Paidós, 1989) que agrupó en 1912, el pensamiento y la obra del grupo alemán Der Blue Raiter. Pretendía ser una publicación periódica que propusiera una revisión de la tradición, superando este fenómeno y conjugando los lenguajes y recursos en la búsqueda de lo esencial.

Otro texto fundamental para el desarrollo del movimiento *dadá* es el texto de Hugo Ball. (*La huida del tiempo (un diario)*, Barcelona: El acantilado, 2005), que incluye (pp. 371-373) el manifiesto inaugural de la primera velada *dadá*. Pieza fundamental en el alumbramiento del *dadáismo* y sus proyecciones en las vanguardias. En 1916, fundó en Zurich junto a su mujer Emmy Hemmings, Tristán Tzara y Hans Arp una pequeña taberna, Cabaret Voltaire. Desde este epicentro, su influencia y la difusión de sus ideas no tardaron en extenderse a París, Berlín y Nueva York. Por último reseñar también una publicación que recoge textos del Manifiesto Amarillo en Barcelona en 1928 en el que participan Dalí, Gasch y Montanya (*EL manifiesto amarillo: Dalí, Gasch y Montanya*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004).

Panfletos

Otra manifestación literaria frecuentada por artistas es el género del panfleto. En este tipo de escrito, las opiniones no solo son expuestas sino que se exhiben con contundencia y se proyectan como aseveraciones críticas. Cambia el objeto de *vituperio* o el estamento de revisión pero el tono y la crítica explícita son los territorios en los que se gesta esta tipología de escritura.

Sólo destacaremos dos de ellos; *El libelo* que Antonio Saura escribió acerca del *Guernica* (*Contra el Guernica. Libelo*, Madrid: Ediciones Turner, 1982). Y por otro lado, un brillante texto de Josep Renau; *Arte contra las élites*. (*Arte contra las élites*, Madrid: Debate, 2002).

El cartelista arremete contra la alta cultura y justifica la fe en una generación de artistas que utilicen los recursos técnicos y visuales para educar y comunicar mensajes liberadores a las masas alienadas.

En la actualidad la multiplicidad de soportes mediáticos y la potencia de sus ecos también ha posibilitado que los artistas se introduzcan entre sus dispositivos y lancen sus mensajes aprovechando la presencia y el alcance de su difusión. Si hay un colectivo que utiliza estos sistemas de publicación es el colectivo de activistas feministas *Guerrilla Girls*. Es un colectivo que aparece en 1985 y mantiene una actividad agrupada fiel a sus principios y que ha conseguido dotar de visibilidad el trabajo y las reivindicaciones de las mujeres artistas.

Bajo el lema *aRtivismo y feminismo* mantienen una acción anónima para protegerse del éxito repentino y glamuroso al que a veces sucumbe el artista posmoderno. Esta idea colectiva del trabajo mantiene una coherencia con los discursos y contraria a la idea de la individualidad y la estructura fálica de la historia. Jorge Ribalta, otro artista que simultánea su actividad artística con labores como escritor y comisario de exposiciones, comenta:

El trabajo colectivo, la colaboración, nace de un compromiso semejante al pacto que subyace a la organización social y que da lugar al mundo de las convenciones de la vida pública. El trabajo colectivo tiene un eco evidente en la tradición socialista y (...) en la concepción benjaminiana del "autor como productor". Cuestionando la categoría tradicional del autor individual, y en consonancia, de la obra maestra, la colaboración es aquí el síntoma de una disposición comunicativa de la obra que enlaza directamente con el postulado vanguardista de reconciliar el arte y la praxis social.¹⁵

15 RIBALTA, Jorge, "Un arte útil", en *Domini Public*, Catálogo de la Exposición. Barcelona: Centro de Arte Santa Mónica, Generalitat de Catalunya, 1994, pp. 120.

Fieles a este principio actúan con seudónimos y toman el nombre de mujeres artistas muertas llevando siempre en sus apariciones públicas mascararas de gorilas, en un gesto esperpéntico de señalar las *virtudes* del mono asociadas al talento y la inteligencia masculina.

Su relación con el arte y el texto no tiene lugar bajo los cauces institucionales, no exhiben sus obras en los museos y galerías, como tampoco publican libros con el afán de entrar en las listas de los *Best-Sellers*. La actividad se plantea aprovechando los mecanismos de la publicidad, parasitando en sus fórmulas y ejerciendo un contrapoder frente a los mensajes consumistas y formativos de la publicidad convencional. Producen carteles, adhesivos, libros y acometen acciones puntuales para poner de manifiesto el sexismo y el racismo en la política, en el arte y en la cultura en general. Además utilizan el humor como vehículo y atributo de comunicación y no cultivan la identidad personal, el culto al ego y la vanidad propia del artista con éxito.

Hasta aquí hemos desarrollado de un modo breve y parcial, el apartado titulado las tipologías de textos literarios escritos por artistas. Otros apartados para agrupar y nombrar las características y las variables de las aportaciones teóricas y escritas por artistas tienen que ver con modelos asociados al ensayo, la crítica o la especulación intelectual sobre el arte y sus extensiones.

ESCRITOS TEÓRICOS

Programas de estudio

Tratados teóricos y académicos

Manuales de técnicas y procedimientos

Nombraremos algún ejemplos solo para concretar el perfil y el sentido de cada uno de los apartados, puesto que ya han sido ampliamente desarrollado en otro capítulo de la investigación. En un frente más académico y siguiendo

la estela de los modelos Bauhaus, podríamos describir algunos como los tratados teóricos de Moholy-Nagy, Albers o Itten, que también recuerdan los clásicos de Leonardo, Alberti o Cennini. Manuales de procedimientos, técnicas y materiales como el de Ralph Mayer en pintura o Fontcuberta y Cristina Zelig en fotografía. Y por último, ensayos sobre arte o crítica de arte, destacaríamos los de Saura, Dubuffet, Louise Bourgeois, Louis Aragon, Mondrian o Matisse.

Quizá de todas las tipologías y modelos de escritos de artistas, uno de los autores más difíciles de etiquetar sea Salvador Dalí. Prolífico, histriónico, ambicioso, extravagante; adjetivos que describen ambas trayectorias, la de pintor y la de escritor. La abundante producción pictórica no le impidió dedicar tiempo a la escritura, y algunos de sus textos son ejemplos militantes del surrealismo más coherente.

Para algunos escritores, su prosa es excelente y la capacidad de generar imágenes poéticas parecen corresponder al talento del genio que él se atribuía, como una especie de don sin cultivar, una cualidad innata a la manera del genio clásico, una intuición certera y eficaz en la gestión los dones divinos. Junto a sus aportaciones literarias, están sus escritos científicos; *Freud es mi padre* llegó a decir en una ocasión.

Las influencias de textos científicos son evidentes en Dalí, el psicoanálisis, o la teoría de la relatividad de Einstein que significó una transformación de la idea newtoniana de la relación dinámica entre el espacio y el tiempo. Su famoso método paranoico-crítico y las obsesivas apelaciones al tiempo y al espacio a través de los relojes blandos, dan una idea de algunas de sus temas más recurrentes.

Sus escritos traducen su excentricidad y también dan pistas a cerca de la constancia con la que el pintor pretendía fusionar el arte con la ciencia, la psicología, la química o las matemáticas.

Una lectura atropellada o llena de prejuicios, que en ocasiones el propio Dalí se preocupó por cultivar con esmero, puede ocultar esta compleja y brillante vertiente de su personaje. Los escritos son diversos y están contruidos como toda su obra; una parte obsesiva de narcisismo autobiográfico, un porcentaje de provocación y una especie de inmersión física, corporal y erótica en todos los discursos y proposiciones. Los textos de Dalí trascienden de la reflexión teórica sobre el arte y también del papel del ejercicio consciente sobre su pintura. Tampoco son sólo diarios o recopilaciones epistolares o colecciones de aforismos y reflexiones ajenas, toda esta aportación retórica constituye un cuerpo autónomo de grandes dosis de cualidad literaria, de relato excesivo y diverso de la mente brillante, ególatra y visionaria del pintor de Cadaques.

Para finalizar y concluir este apartado, señalar que los escritos (a veces por la decisión del editor) puede manifestarse con otras apariencias tales como: Artículos en revistas o periódicos, conferencias, textos para catálogos, colaboraciones en páginas de internet, comisariados y un largo etcétera. que supondría un interesante trabajo para definir y recopilar, sino todos, un buen número de todas estas manifestaciones al respecto de la implicación de los artistas plásticos en los discursos teóricos a través de la escritura como territorio de especulación, reflexión e interacción con el arte, en su dimensión pública de experiencia colectiva.

La práctica artística

No pinto lo que sueño si no mi realidad más inmediata

Frida Kalho

La actividad del artista plástico ha estado tradicionalmente comprometida con el trabajo del taller y con la exigencia de construir y elaborar físicamente sus obras. Esta dimensión productiva ha descrito un rol y ha determinado el trabajo en contacto con las herramientas y los materiales en una compleja fusión de pensamiento y acción. La necesidad de establecer sus reflexiones en términos efectivos y experimentales, describen la paradoja acerca de la naturaleza de las reflexiones y el lugar que ocupan con respecto al saber y al pensamiento.

Por otra parte, lo que nos interesa en este capítulo son aquellos textos que los pintores utilizaron e incluso llegaron a elaborar como modo de iniciación a la problemática pictórica a través del conocimiento práctico y teórico de los diversos procedimientos utilizados en pintura. Estos textos suponen ser un acercamiento a los fundamentos del oficio de forma metódica y consciente, razonando la naturaleza de los componentes técnicos, el adecuado tratamiento y el análisis de la capacidad expresividad.

Hablamos de los tratados de pintura como medio de agrupar los procedimientos desarrollados por los artistas en talleres y gremios. Durante siglos, y en especial durante sus inicios, es difícil conocer la autoría de estas recopilaciones de recetas y métodos, pues son de índole diversa, pero a medida que se acrecienta el valor del artista individual se desarrollará todo

un interés especial por editores, historiadores y artistas por descubrir estos textos, escritos en primera persona, que describen directamente el modo y la manera de trabajar con ciertos elementos, soportes y pinturas.

Estos testimonios técnicos parten de la idea de transmitir, no sólo los conocimientos relacionados con la técnica pictórica, que permite al artista interpretar y resolver con mayor seguridad los problemas de la forma, el color y la luz (como nos introduce Maria Bazzi¹ en su libro *La enciclopedia de las técnicas*, Milán, 1959), sino que también le permite realizar una obra más duradera.

En la antigüedad, los conocimientos técnicos y artísticos se hallaban estrechamente ligados, en un primer nivel, a la química y la medicina, y, en un segundo nivel, a la religión y la filosofía, fundiéndose arte y ciencia. En Egipto, estos conocimientos se sometían a la valoración de los sacerdotes que los mantenían en secreto hasta que en la época alejandrina, artistas y artesanos hubieron de reagrupar sistemáticamente las nociones técnicas de sus oficios.

Tanto Vitrubio (27-28 a.C.), como Plinio (77 d.C.), van a dejar descripciones de la pintura encáustica y al temple. En el s. VI existen descripciones de los materiales empleados en Galeno y Ezio de Amida y más tarde se produce una transmigración de informaciones desde Grecia e Italia hacia Francia y Alemania, apareciendo de nuevo en los tratados medievales, recetas y fórmulas de origen egipcio. *El Manuscrito de Lucca (s. VIII), el Mappae Claviculae (s. XIII), De Mineralibus, en el Speculum Naturale Hermeneia de Dionisio* (de difícil localización en el tiempo, aunque se considera muy moderna con respecto a los anteriores). Estos textos fueron, durante siglos, la guía del oficio del pintor, y sus conocimientos se han transmitidos a través de los talleres de los maestros, por información oral.

1 BAZZI, Maria. *La enciclopedia de las técnicas*, Barcelona: Ediciones Noguer, 1959/1965. Citado en la excelente recopilación bibliográfica del libro. p. 303.

2 Esta reina casada con Carlos II de España e hija del Duque de Orleans, hermano del rey francés Luis XIV, nacida el 27 de Marzo de 1662 y fallecida el 12 de Febrero de 1689.

Esta primera esposa de Carlos II, fue sometida a numerosos tratamientos para vencer su supuesta incapacidad para engendrar hijos, sin tan siquiera mantener la posibilidad de que tal problema fuera debido a la mas que probable esterilidad del rey Carlos II.

Con la formación de los gremios y las cofradías artísticas, los pintores van a consultar asiduamente a los monjes de los monasterios que habían cultivado la destreza y el dominio de las artes, no solo para obtener colores sino también materiales perfectamente preparados. Toda esta tradición medieval se resume en el tratado de Cennino Cennini, que describe las técnicas pictóricas de Giotto que Cennini conocía a través de las enseñanzas de su maestro Taddeo Gaddi.

Cuando la escuela y la academia reemplazan al taller, nace el método individual, el punto de vista personal y aumenta la dificultad de encontrar y recopilar estas versiones personales sobre el hacer del artista. Surgen algunos tratados pequeños en Inglaterra, Francia y Flandes, como el escrito por la pintora de miniaturas Catherine Perrot, *Traité sur la miniature*¹ en 1725. Esta pintora fue encargada de la formación de Marie-Louise d'Orléans² en la corte española a partir de 1679. En el libro de Pilar Muñoz López titulado *Mujeres Españolas en las artes plásticas*, se relata como esta reina aficionada a la pintura de miniaturas pertenecería a ese grupo de mujeres españolas del siglo XVIII que el mismo Palomino describe como *mujeres de alta cuna que practican la pintura y el dibujo*.³

Desde la imprecisión del Canón de Policleto, recogido en los textos de Vitrubio⁴, como notificación de un primer texto de artista elaborado en el taller hasta el amplísimo número actual de publicaciones de artistas, han existido escuelas, estudios y numerosos trabajos de investigación que utilizan la literatura artística como documento de gran valor que proporciona un contexto concreto a la obra de arte. De este modo y fundamentalmente a partir del siglo XX, los textos en sí, forman parte del fenómeno artístico junto a la obra y al propio artista, el concepto de intertexto que desarrolla la crítica semiótica.

3 MUÑOZ LÓPEZ, Pilar, *Mujeres españolas en las artes plásticas*, Madrid: Síntesis, 2003. p. 90.

4 SCHLOSSER, Julius von, *La literatura artística: Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid: Cátedra, 1981. p.13 y p. 77.

Las reglas de Policleto, que nos transmitió Vitrubio, surgidas originalmente en el

taller del artista en un terreno puramente técnico, tuvieron en principio un significado puramente práctico; pretendía fijar las antiguas experiencias artísticas y constituir una especie de guía para el escultor, exactamente igual que en nuestras escuelas de arte se transmiten de generación en generación ayudas de tal tipo.

En el s. XX, han aparecido importantes publicaciones que muestran estas recopilaciones de recetas extraídas de tratados antiguos y modernos. Max Doerner, Maria Bazzi, R. Mayer⁵, son en la actualidad, nombres imprescindibles en cualquier bibliografía sobre procedimientos y materiales en la pintura.

De esta forma, la recopilación de textos en la antigüedad clásica supuso equiparar el nivel de los datos al nivel del pensamiento. Puesto que los datos obtenidos nos hablaban, tras su análisis e interpretación de un modo concreto de actuar, organizar y establecer relaciones con el entorno más cercano, nuestro estudio se va a centrar, en los textos de artistas elaborados por mujeres que pertenecieron a las primeras vanguardias, por comprender que es un periodo germinal de la paulatina incorporación de la mujer al territorio artístico.

Lo estudiaremos más a fondo en la segunda parte, titulado Textos de mujeres artistas. Las dificultades de acceso a los lugares de formación, práctica y oficio, relega, a un plano más doméstico y privado a las mujeres, en una tarea propia y asignada principalmente por su condición biológica, por las creencias religiosas e ideologías políticas.

*Rafael no encontró ninguna escritora moderna para colocar en el Parnaso, junto a las antiguas Safo y Corina.*⁶

La unión de lo escrito y lo visual durante la Edad Media permitió a la Iglesia fomentar el proceso comunicativo como un eje recordatorio de sus enseñanzas. Un recordatorio o una enseñanza que mediante el lenguaje visual era más accesible para todos. En la época del Renacimiento,

5 DOERNER, Max, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, etc. : Reverté, 1947/1998.

- Ibidem, BAZZI.

- SMITH, Ray. *El manual del artista*, Madrid: Hermann Blume, D.L. 1991.

- MAYER, Ralph. *Materiales y técnica del arte*, Madrid: Tursen/Hemann Blume, 1993.

6 DE MAIO. Romeo, *Mujer y Renacimiento*, Madrid: Mondadori, 1988, p. 23.

7 Op. cit. SCHLOSSER, p.44.

Por poner un ejemplo que atrajo la atención arqueológica de Lessing: el libro de Heraclio, *De coloribus et artibus* se remonta probablemente al siglo X, en Italia.

8 CENNINI, Cennino, *El libro del arte* /Comentado y anotado por Franco Brunnello, Madrid: Akal, 1988. p. 38.

9 MIT, Geles. *Un nombre para la imagen: El título en las artes plásticas como paradigma de dos lenguajes involucrados*, Valencia: Tesis doctoral, UPV, Valencia, p. 138.

los textos que acompañan a la tarea del pintor, se convierten en una serie de reglas y repertorios de escenas y normas que el pintor debe conocer para la correcta ejecución del programa pictórico (la inventio).

Según Julius von Schlosser, maestro de Gombrich, Otto Kurz y Ernst Kris entre otros, estos escritos convertidos en fuentes documentales por parte del historiador han ayudado a comprender las relaciones que existen entre la literatura de encargo (*la inventio* y *la ekphrasis bizantina*) que definía y por tanto acotaba el campo creativo del artista de los tratados y los libros de arte que funcionaban como recetarios y manuales prácticos de la experiencia artística.

La Literatura de taller durante la Edad Media surge a partir de la especialización en gremios, que comienza a ser indispensable por los numerosos encargos de catedrales. Lo importante será recopilar y editar todos los conocimientos específicos de cada tarea o disciplina artística. Servían como guía en la experimentación de las diferentes tareas pero con una absoluta carencia de unidad estructural o coherencia estilística. Este tipo de literatura contempla la fase inicial del proceso artístico, la preparación de los materiales,⁷ etc. El tratado de Cennino Cennini⁸ (hacia 1390) culminará este tipo de publicaciones, según Schlosser, lo convierte en algo nuevo por la consideración que le otorga al futuro pintor, que encontrará en sus escritos la posibilidad de conocer los secretos del oficio, celosamente guardados en el taller y las consideraciones técnicas y precisas para mejorar su condición social, mejorar su inventiva, fantasía, requisito imprescindible de un artista consciente de la función social que obtiene como creador de formas y contenidos, sujetos al imperativo de la mimesis.

Geles Mit⁹ afirma en su análisis sobre la relación existente entre el título y la imagen que será en el renacimiento *donde se producirá una transformación consecuente en la noción del espectador o connoisseur del arte de ese tiempo, principalmente en cuanto al acceso que de forma mayoritaria ya tiene a textos literarios acerca de la pintura y sus interpretaciones.*

Este espectador ha provocado el surgimiento de un nuevo tipo de texto literario, inexistente hasta entonces. Una serie de publicaciones que ya no servían únicamente a los pintores a modo de manuales, sino que servían de guía práctica para el público en la percepción correcta de la obra¹⁰.

A finales del s. XVI, aparecen manuales iconográficos en Italia que funcionan con el afán de traducir el significado de las imágenes y los códigos de las figuras; bajo la idea de que la interpretación favorece el significado. Eran libros que incitaban a profundizar sobre el significado de las cosas, obtuvieron una gran repercusión, sirviendo a pintores y espectadores. Destacaremos por importancia y difusión, la edición de grabados el *Emblematum Libellus* de Alciato que favoreció la difusión de los emblemas y los libros de mitologías, el famoso tratado de *Iconología* de Cesare Ripa (1593), libro fundamental para la comprensión de buena parte del arte moderno, con una gran influencia en las imágenes simbólicas de la pintura y escultura de los s. XVII y XVIII.

Es en la literatura de taller donde se consolida durante la Edad Media y el Renacimiento, las pautas primerizas del desarrollo de los artistas que motivados en su afán de explicar y transmitir sus experiencias: fijan pautas y normas para la realización de esta doble vocación, la literatura y la pintura. Utilizan la pintura o las artes plásticas como expresión de su inteligencia, pensamiento y sobre todo de su experiencia y observación directa con los objetos, pero el modo concreto de transmisión de todas esas observaciones, es a menudo una recopilación de notas, escritos, cartas o conferencias. Sin embargo, hasta la fecha sólo tenemos noticias de un tratado que se estructura con esta fórmula de recetas, escrito por una mujer artista del siglo XVIII, caso que estudiaremos con más detalle en el siguiente apartado.

10 Comenta la autora: *Será en este momento cuando los libros de uso por los artistas se amplíen hacia una visión más humanista, tratados que unen distintas disciplinas con la idea de representar la realidad con veracidad. Camino que les llevará a tener una visión más científica y a mantener una idea de progreso de la representación, por lo que los manuales ya no intentan ser un recetario de técnicas ni observaciones útiles,*

*sino que mantendrán observaciones útiles y sistemas más lógicos. Formado por tres libros "Principios Básicos, Pintura, El pintor" estos tratados teóricos reflejan la práctica renacentista del taller. Quizás y por señalar el más emblemático: el *Tratado de Leonardo* que mantiene ese corte humanista que describe Geles Mit.*

10 *Ibidem*. p. 142.

2.4.1 El tratado de Rosalba Carriera

Recientes estudios derivados del interés que suscita el arte elaborado por mujeres, ha provocado que los historiadores revisen de nuevo archivos de bibliotecas, museos y colecciones privadas con la finalidad de completar los conocimientos que tiene la historia sobre la trayectoria de estas artistas.

Este es el caso de un nuevo tratado sobre la técnica del pastel que escribió Rosalba Carriera (1676-1756) al final de su carrera como pintora profesional. Una enfermedad en los ojos le impidió ejercer su profesión, circunstancia que aprovechó para dictar sus reflexiones sobre la técnica que había cultivado durante su experiencia profesional. Los historiadores habían concluido su biografía con indicaciones que apuntaban que una terrible depresión había sumido a la Carriera en una inactividad que la alejó definitivamente del mundo del arte, pero el hallazgo de estos escritos y su posterior publicación en Italia en el año 2005 contrarrestan esta versión final de los últimos días de la pintora.

Cuando descubrimos esta publicación, comprendimos la necesidad urgente de revisar la historia para introducir en todos sus apartados aquellos legados de los que con esfuerzo y trabajo han querido trascender su experiencia y nos han dejado por escrito la forma específica de elaborar los colores, de traspasar los límites de soportes tradicionales y de verter todo el cúmulo de experiencias en la mezcla de diferentes materiales, con sus medidas y proporciones, con los tiempos de ebullición necesarios. Esto es lo que se desprende de las recetas que Rosalba Carriera recopila en su tratado *Maniere diverse per formare i colori*¹¹, introducción escrita por Manlio Brusatin¹² y por Vittorio Mandelli¹³.

11 CARRIERA, Rosalba. *Maniere diverse per formare i colori*, Milano: Abscondita, 2005.

12 Manlio Brusatin es profesor del Departamento de Historia y Crítica de las Artes de la Universidad de Venecia, así como autor de varios libros, entre ellos *Historia de las imágenes*, y colaborador

de la Enciclopedia Einaudi, siempre en temas relacionados directamente con el color... Publicado en Paidós está su importante *Historia de los colores*.

13 Vittorio Mandelli historiador y paleógrafo italiano que colabora con el profesor Manlio Brusatin.

¿Es la única mujer artista que escribió para dejar constancia de sus hallazgos?, o por el contrario, ¿existirán tratados y manuales elaborados y transcritos por mujeres?. pero, ¿consideradas de segunda clase, al no tener alma y por tanto, al carecer de inteligencia, ¿el hallazgo de sus aportaciones no muestran valor alguno?, ¿sólo ahora que las historiadoras están deconstruyendo las teorías que sustentan el mundo del arte, es posible hallar recetas, tratados y notas escritas por las mujeres, olvidadas en archivos y estantes alejados?.

Carriera descubrió que el marfil era un soporte excelente porque permitía el uso de los colores transparentes de la acuarela. Investigaba las posibilidades que ofrecían materiales de origen vegetal ó animal como la orina, como diluyente para mejorar la transparencia de los colores y obtener unos matices mayores. Su trabajo descrito como la especialización de la suavidad, de la elegancia del trazo, de la representación del ideal de la belleza, del retrato de la mujer modélica estaba pintado con orina de perro. Su virtuosismo encajó a la perfección con los postulados de la época, era una artista de su tiempo. La Carriera introdujo esta técnica en el París de los años 1720-1721, el esplendor

de la corte y el estilo que estaba naciendo de elegancia y artificiosidad guardaba una similitud formal con la técnica del pastel. Maurice Quentin de la Tour, quedó fascinado por la destreza y por la versatilidad del color de Rosalba y adoptó estos materiales como instrumentos para su arte.



La artista era capaz de capturar la esencia de todas las texturas de los vestidos, las sedas, el satén, la organza, diferenciaba, a través de tonos y matices, el volumen que

Rosalba Carriera

Autorretrato con retrato de su hermana, 1715
Galleria degli Uffizi, Florencia

cada material alcanza. La piel demandaba de un tratamiento distinto del fondo de la composición o de las telas que envolvían a la figura. La piel de una joven precisaba de una tonalidad, de una textura, de un tratamiento formal diferente de la piel de un anciano o persona algo más madura. El brillo de los ojos, la expresión del rostro, las luces y las sombras encajadas para describir una atmósfera recreaba un mundo particular que Rosalba había elaborado en la experimentación más absoluta. Cuando, todos creían que estaba sumida en un choque emocional como hemos encontrado en algunas biografías, estaba preocupada para que sus hallazgos y secretos elaborados en la intimidad del taller no se perdieran para siempre y pudieran ser utilizados por generaciones venideras.

Como escribe Federico Bernadelli Curuz, *Rosalba transforma la orina en el más puro oro de la pintura*¹⁴. Este autor destaca que el secreto de la artista para realizar una pintura vaporosa, elegante y con luz suntuosa, ha sido precisamente la utilización de materiales pobres como los excrementos humanos o de animales. Rosalba Carriera relata y relaciona el origen de estas materias que distingue, por un lado, la orina de niños¹⁵ que favorece la representación de una virtud más angelical, de la de materiales que necesitan macerar en un cazo durante toda la noche para obtener un rango cromático intermedio.

Es significativo que en la sociedad refinada del siglo XVIII, la artista no tuviera ningún reparo en convertirse en alquimista que transforma los excrementos en aglutinantes para sus tizas. Este detalle nos muestra la preocupación por

14 BERNARDELLI Curuz, Federico. *Così' Rosalba trasformava l'orina nel piu' puro oro della pittura* [en línea]. En www.stilearte.it, revista de arte, N° 97. [ref. del 6 de agosto 2006]. Disponible en Web: <http://www.stilearte.it/articolo.asp?IDart=1040>

15 CAJÍAS, Martha, *Colores perdurables, colores efímeros, Los mordientes o fijadores en el proceso de teñido con tintes naturales*. Disponible en Web: <http://www.artesanasdecolombia.com.co/do->

documentos/documentos_pub/pcajias.htm

Orín fermentado (contiene Amoníaco)
Se utiliza la orina fresca o añeja. En algunos casos se menciona la orina de niños varones como la mejor para morder. La orina fermentada ha sido empleada como mordiente desde la antigüedad y es mencionada en numerosos trabajos.

También se puede consultar:
CAJÍAS, Martha y FERNÁNDEZ, Betzabé, *Manual de tintes naturales*, La Paz: Cemta, 1987.

mejorar los gradientes de los colores que podía comprar y obtener resultados más personales. Los artistas utilizaban un color llamado *rose d'ore* para los rostros que se obtenía con la orina de las vacas indias previamente alimentadas con hojas de mango, poco a poco este color fue cayendo en desuso. También los tintoreros de Florencia utilizaban la orina para mejorar la coloración de los tejidos. Este trabajo, en el que tenían que manejar enormes tinajas con residuos corporales, eran los que recibían una bajísima retribución y trabajaban en unas condiciones infrahumanas.

En la actualidad, no nos desconcierta que Andy Warhol preparará algunas de sus obras con su propia orina o la de sus amigos o ayudantes, o que el fotógrafo Andres Serrano riegue con semen y orín sus fotografías de iconos del arte clásico, como defensa ante su herencia. Son transgresiones de los artistas que la sociedad actual entiende, el genio bohemio que rompe los límites de lo establecido, pero a nuestro entender, lo extraño de esta historia es imaginar a Rosalba clasificando 18 tipos de excrementos, realizando mezclas con pigmentos, anotando tiempos precisos de ebullición y analizando los resultados de los hallazgos. La Carriera no quería transgredir lo establecido, no quería mostrar su temperamento enajenado que la transporta a la experimentación desmedida, tan solo quería obtener una paleta más amplia, más completa para representar el mundo que tenía delante, la aristocrática sociedad del Rococó de la Europa del siglo XVIII.

La aportación que realiza Rosalba es casi un estudio homeopático de la pintura como le llama Manlio Brusatin, describe de este modo su proceder en una receta:

Es necesario obtener una libra de tierra de sosa que debes diluir en 18 libras de orina. Hacer bullir esta mezcla en un caldero tapado durante una hora y después verter dentro una media libra de aluminio de desecho. Observar bien que la tapa del caldero sea lo suficientemente grande para que se pierda el color por el aire. Déjalo hervir media hora más y entonces retíralo del fuego y que repose el contenido. Este color sobre la tela realiza el mismo efecto que el ocre del óleo, sin embargo es más atractivo y más duradero.

En otra receta precisará del limón para extraer el verdadero color a las flores rojas, en otras, prepara maceraciones de diversas flores (lirios, flores silvestres, rosas), experimentará con gomas arábicas, con azafrán silvestre, distingue entre los colores que obtiene de los gladiolos con los que obtiene verdes y amarillos muy atractivos. Para obtener azules, mezcla frutas maduras con excrementos de perro -secos y pisoteados-, diluido en un bote con orina, el resultado lo bautiza con el nombre de agua azul cuyo resultado le fascina. El siglo XVIII adora la luz de los colores brillantes en contraposición con la luz oscura y tenebrista del barroco. Esta paleta representa la esperanza en el progreso y la felicidad del hombre. Rosalba Carriera con *Las diferentes* maneras de crear colores, certifica la importancia de descubrir las aportaciones escritas de las mujeres artistas a lo largo de la historia.

Nos gustaría destacar otro escrito: el diario que aparece en su totalidad en el libro de Bernardina Campi que se compila junto a la correspondencia, poemas, fragmentos y consejos que completan la visión de esta incansable mujer artista, en dos volúmenes con más de ochocientas páginas donde aparecen recopilados la mayor parte de sus textos.

Los escritos personales comienzan a extenderse por Europa a partir de que se incremente el número de lectores y que la alfabetización, aunque desigual (78% varones, 23% mujeres)¹⁷ permita trasladar los modos de transmisión de la información de lo oral (cuento, teatro) a lo escrito (novelas, correspondencia).

16 CARRIERA, Rosalba, *Lettere, diari, frammenti*, ed de Bernardina Sani, Firenze : Leo S. Olschki, 1985.

17 CHARTIER, Roger, "*Las prácticas de lo escrito*", en *Historia de la vida privada*, vol.5, Madrid: Taurus, 1991, pp.114-117.



Rosalba Carriera

Retrato de un niño de la familia Leblond, 1730
Pastel sobre pape, 34 x 27 cm
Gallerie dell'Accademia, Venice

En las sociedades antiguas, se incluyó el aprendizaje de la lectura en las niñas pero no de la escritura por considerarla inútil y peligrosa para su sexo. La lectura permitía recordar y perpetuar las Máximas del Matrimonio (de servilismo, autismo y sumisión, conviene recordar el texto de Zabaleta) pero el ejercicio de la escritura, ofrecía un territorio a la especulación intelectual en el que no estaban invitadas a participar. Maria de Zayas finaliza el prólogo de su *Novelas amorosas y ejemplares* con estas palabras: [...] te ofrezco este libro, muy segura de tu bizarría y en confianza de que, si te desagradare, podrás disculparme porque nací muger no con obligaciones de hacer buenas novelas sino con muchos deseos de acertar a servirte. Vale.

En palabras de Roger Chartier¹⁸: *Saber leer es, en primer lugar, la condición obligatoria para que puedan aparecer prácticas nuevas, constitutivas de la intimidad individual. La relación personal con el texto que uno lee o escribe libera de las antiguas mediaciones, sustrae a los controles del grupo, permite que uno se encierre en si mismo.*

Esta habitación propia que se construye Rosalba Carriera a través de la escritura, nos permite realizar un seguimiento pormenorizado de los años de intensa actividad productiva y conocer las relaciones profesionales que quedan reflejadas en su diario a modo de minuciosas anotaciones. Llega a París en 1720 invitada por el financiero y coleccionista de arte Pierre Crozat. Se traslada a esta capital junto a su madre, su hermana y su cuñado el pintor Gian Antonio Pellegrini. Al poco de tiempo de estar en la ciudad le encargan el retrato del joven rey Luis XV. Tras una de las sesiones de trabajo en esta pintura comenta en su diario la dificultad que tenía para realizar el retrato del monarca de diez años de edad: *se le cayó la escopeta, se le murió el loro y se le puso enfermo el perrito.*¹⁹

18 CHARTIER, *Ibidem*, pp. 118.

19 CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona: Destino, 1992/1999. 143.

Forma parte del grupo de artistas del entorno de Crozat durante los dieciocho meses que dura su estancia en la ciudad francesa. Este grupo será el encargado de realizar las variaciones de la nueva imaginería visual que completó la transformación de la iconografía del poder hacia una arte decorativo aristocrático, el rococó. La apertura de nuevas mansiones precisó rápidamente de un arte capaz de decorar las nuevas estancias y el género del retrato era muy apreciado para este fin. Por ello las obras de Rosalba Carriera obtuvieron tan buena acogida no solo en la ciudad de Crozat sino también en Venecia, Londres y Viena, lugares donde tuvo que trasladarse para atender los numerosos encargos que eran solicitados por su estilo peculiar de trabajar el pastel.

Esta técnica, hasta la fecha considerada de menor valía, será revalorizada por la peculiar manera de trabajar de la artista. Mauricio Quintín de La Tour nació en Picardía, se trasladó a París justo en la fecha que Rosalba Carriera demostraba el buen hacer de su técnica de pastel. Este encuentro fue decisivo para que el artista francés ampliara sus técnicas hacia el uso de las tizas con las que obtendría tan buenos resultados, un gran prestigio y el reconocimiento internacional. Sin embargo los críticos de la época no valoraron de la misma forma los resultados obtenidos por La Tour y los demostrados por la Carriera que sedujo artísticamente al artista francés:

El pastel, arte femenino y para la mujer, adecuado para representar frutos y cutis aterciopelados, con Quintín de La Tour se hace masculino, robusto atrevido... Es que La Tour, contagiado de filosofía, casi de metafísica, deseaba reproducir con el pastel, si no el alma entera, por lo menos el carácter total cada persona. ¡La psicología!. Hay que reconocer que lo consiguió, los retratos de la Tour no sólo hablan, dicen lo que piensan sin abrir la boca.²⁰

20 A.A.V.V. *Summa Artis, Historia general del Arte*, Madrid: Espasa Calpe, 1994, Tomo XXVII, p. 296.

En este fragmento de la crítica a la obra de La Tour encontramos dos pistas importantes del porqué la historia ha olvidado el trabajo de Rosalba Carriera aun a pesar de que en una primera instancia se reconoce que la artista fue la primera en explorar las posibilidades del pastel como medio adecuado para representar la singular elegancia y la sensación superficial del siglo XVIII. Sin embargo, el calificativo de la cualidad femenina funciona de un modo peyorativo de la misma manera que muestra su incapacidad por capturar el alma, la psicología metafísica del personaje. Este comentario un tanto misógino hacia el trabajo de la pintora demuestra el poco valor que se le otorga al trabajo femenino puesto que es superado por el atrevimiento masculino. De nuevo se incide en esa idea de que las mujeres al carecer de alma son incapaces de representarla.

Otro encargo importante a su llegada a París fue el pintar el techo en el Banco de Francia junto a su cuñado G.A Pelligrin con lo que se popularizaría el estilo rococó primero en Francia y después en Londres. No se sabe con seguridad de que modo adoptó ella la técnica del pastel pero parece ser que alguien le regaló una cajita de barras de pastel de Roma y fue la Carriera quién introdujo en Francia el gusto por las suaves tizas compuestas.

En 1705 fue académica de mérito de la Academia de San Lucas de Roma, y también fue aceptada como miembro en la Academia de París, a pesar de la prohibición de que pertenecieran a esta institución más de cuatro mujeres durante el

21 En el libro de Julios von Schoesler, *La literatura artística* (1981), en la página 476. Se hace una pequeña referencia a esta fuente documental, con el siguiente comentario: *diario de la artista Rosalba Carriera de escaso valor documental*. Después nos facilita las siguientes notas bibliográficas: *ilustrado y publicado por D. Giovanni Vianelli en Venecia en 1793. Nueva edición de Danielatto en 1865 y traducción al francés por A.Sensier en 1865, titulado Journal de R. Carriera a París.*

En la tercera edición de este libro al castellano (1986), esta referencia se realiza en la página 398 [... solo queda por citar el diario (1720-1721) de Rosalba Carriera, pintora de moda, de importancia bastante escasa, aunque atestigüa la fama europea de esta virtuosa viajera].

22 CARRIERA, *Rosalba, Lettere, diari, frammenti*, ed de Bernadina Sani, Firenze : Leo S. Olschki, 1985.

La autora comenta en su libro recopilatorio de los textos de Rosalba Carriera y con una extensión de 875 páginas, la dificultad que a veces encuentran los historiadores para documentar y fechar los acontecimientos más destacables de la trayectoria de un artista, no es el caso de Rosalba Carriera cuyos rastros de literatura artística se encuentran en su gran mayoría en la Biblioteca Laurenziana di Firenze, y en menor cantidad en la Biblioteca del Museo Correr, el Archivo del Estado de Venecia y la Biblioteca Nacional de París. Todos estos manuscritos que la autora pudo consultar junto con las publicaciones posteriores que han mostrado antologías de sus textos como fue

mismo periodo. El sentido de libertad permitió que Rosalba Carriera gozara de un alto prestigio en su estancia en París. Este viaje se encuentra muy bien documentado por un diario personal, considerado como el primer diario escrito por una mujer, que redactó desde el mes de abril de 1720 al mismo mes del año siguiente. En él anota brevemente los compromisos de trabajo, los crecientes éxitos y las nuevas experiencias que va adquiriendo. Fue publicado años mas tarde por un gran admirador de su persona y trabajo, Antonio Zanetti²¹, coleccionista de arte. Posteriormente todos sus escritos, cartas, anotaciones y el diario personal fue adquirido en 1884 por la Biblioteca Laurenziana de Florencia. En 1985, la profesora de arte italiano Bernardina Sani²² publicó en dos volúmenes de 875 páginas, todos los escritos que hasta la fecha son conocidos en una brillante y excelente edición.

Un examen más minucioso de los textos nos revela el tono de humildad de la pintora para relacionarse con otros artistas o con sus protectores, tono que ya hemos encontrado en las cartas Sofonisba y Artemisia.

La apertura de los Salones favorece que las mujeres puedan participar de la vida intelectual de los grandes centros públicos aun a pesar de su condición social. La Carriera no hubiera podido optar a estas reuniones pues su nivel social, hija de un funcionario público veneciano de bajo rango y de una encajera, no era considerado con suficiente categoría, pero la destreza y la habilidad de su arte le abrió las puertas a numerosas tertulias artísticas, filosóficas e intelectuales.

el caso de Vittorio Malamani que publicó en el año 1899 un largo ensayo sobre la artista en el periódico de la Galleria degli Uffizi con motivo de su apertura. Este artículo se editó junto con un apéndice que reunía 104 cartas, escritos de la artista y el diario de los años 1723 y 1728. (Malamani, Vittorio, Rosalba Carriera, *La Gallerie Nazionali Italiane*, IV, 1899, pp.27-149).

Malamani para esta publicación se documentó en la publicación anterior de sus diarios de los años 1720/1721 y de 1723 al

1728 por *Giovanni Vianelli* en 1793, traducido por *A. Sanier* al francés en 1865, titulado *Journal de Rosalba Carriera*.

Para *Bernardina Sani* la importancia de estos escritos no solo reside en su valor testimonial que documenta un periodo extenso sobre la pintura del setecento, la pintura veneciana, la pintura del pastel y la miniatura de Europa, de la historia del coleccionismo sino que muestra el hacer de una mujer en la historia de la pintura europea.

La gran sensación de libertad que se respiraba en la corte y en los salones de París donde la alta burguesía podía relacionarse abiertamente con la aristocracia, supuso para la pintora una contradicción en las maneras y costumbres con su Venecia natal. Escribe en su diario: *Escapo de libertinos y degenerados como si fuera gente de enfermedad contagiosa*. Sin embargo esta repulsión hacia ciertas costumbres no se correspondía con la extraordinaria fama que cosechó durante este viaje.

El anticuario Zanetti y amigo personal de la artista escribía en 1733: *Esta famosa pintora está dotada de un singular don: el de hacer exquisitos retratos tanto en miniatura como al pastel, de un atractivo, belleza y parecido rarísimo*. En 1762, Dezallier d'Argenville añadía: *Sus retratos, además de una perfecta semejanza, presentan a los ojos de los entendidos tal fineza de toque, tan sorprendente ligereza, una gracia tan especial y matices de colores y de encarnadura tan apreciables, que ellos mismos se desprende el sentimiento*. En 1928 Damerini comenzará a lanzar una crítica negativa sobre su trabajo que Roberto de Longhi recuperará en el año 1946.²³

23 CESI, Francesco, *Pinacoteca de los genios, Rosalba Carriera*, Buenos Aires: Editorial Codex, Buenos Aires, 1964.

La memoria de la artista

Un pintor que se dirige al público, no para presentarle sus obras, sino para revelar alguna de sus ideas sobre el arte de pintar, se expone a numerosos peligros.

Matisse

El interés sobre la exploración de la creación artística ha contribuido a que numerosos artistas hayan utilizado la escritura como campo reflexivo y teórico sobre el objeto artístico, el acto creativo y el momento histórico en el que se inscriben. Paralelamente a la intensa actividad creadora, dedican un espacio de su vida a la escritura para dar testimonio de sus reflexiones y pensamientos sobre el arte. Uno podría preguntarse en relación a este tema ¿Qué pulsión vital lleva al artista, alguien que es hábil en el manejo de las imágenes, a utilizar el lenguaje escrito - más concéntrico y concreto - como otra vía de exploración, como ejercicio narrativo de hechos y sucesos, como forma de compilar sentimientos o transcribir la huella de su tiempo?.

Los textos publicados de los artistas, rara vez están concebidos con una estructura determinada, y un estilo literario coherente y preciso sino que más bien corresponden a la recopilación dispersa en catálogos, revistas, periódicos y otras publicaciones, en la que la labor del editor es entendida como la del especialista encargado de otorgar criterios de orden y unidad a estos textos en aparente desorden, por lo que nos pareció importante señalar que los textos de artistas que habitualmente podemos manejar, ya sean manuales, tratados, diarios o grupo de conferencias... suelen corresponder al trabajo documental de la edición específica, pudiendo existir importantes modificaciones de una edición a otra.

Contamos con numerosos ejemplos para ilustrar esta tesis, puesto que la mayoría de los textos que encontramos en las estanterías de bibliotecas y librerías mantienen esta idea fragmentaría del texto escrito.¹

La memoria de la artista, construida como tal por la propia protagonista, es algo que se forja con plenitud a partir del s.XIX con las memorias de Elizabeth Vigée-Lebrun que a diferencia del diario de Rosalba Carriera, desarrolla en prosa los recuerdos y acontecimientos de su vida. La fecha de la redacción no se corresponde con el momento preciso que sucedieron, como simples apuntes telegráficos para contabilizar los hechos, sino que, conscientemente, se implica en la tarea de narrar los principales sucesos con ciertas dosis de ficción.

Al investigador le puede sorprender los motivos que inducen a estos artistas a contar su propia vida. ¿para qué escriben?, ¿escriben para alguien?. El historiador o el público lector puede verse representado en la figura del *voyeurista de textos* que tiene acceso a un territorio privado.

1 La publicación del Libro de Arte del pintor y teórico italiano Cennino Cennini, considerado como el primer tratado moderno de pintura, mantiene el método expositivo de los recetarios medievales, valorado en distinto grado durante el s. XVIII por los prerrafaelistas y durante el siglo XX por el círculo intelectual de Viena (Schlosser), corresponde su edición actual de bolsillo a una síntesis de tres manuscritos encontrados en distintas condiciones entre Florencia y Roma. Incluso en las notas bibliográficas que el editor ha añadido con la intención de asegurar la correspondencia de esta edición con la original que salió de la mano del propio Cennini, especula sobre la transcripción de uno de los Códices por un preso, octogenario, reducido a la miseria, que podría ser el mismo Cennini. Según está leyenda, Cennini fue el encargado de corregir y compilar sus escritos en la prisión en 1437.

El famoso texto de Leonardo, supone ser una extensa serie de anotaciones no concluidas y recomendaciones muy fragmentadas, que proponen consejos de distintas índole y de disciplinas como la filosofía, la pintura, la ciencia, la aritmética, la perspectiva y un largo etcétera. Sus dudosas ediciones en la antigüedad, han sido motivo de especulación por parte de sus herederos como refleja Schoesler en su libro *La literatura artística*.

O más cercanos a nuestro tiempo y al eje central de este trabajo de investigación: las publicaciones recientes de dos artistas mujeres, como son el caso de Frida Kalho, en el libro *Ahí les dejo mi retrato*, son una serie de manuscritos catalogados por la que fuera su secretaria durante el último año de su vida en la casa Coyoacán. Este libro supone ser una colección cronológica de los escritos de la artista sin ningún marco narrativo o interpretativo – como puntualiza Raquel Tibol –, en definitiva conocemos de su propia mano las cartas, recados, mensajes, confesiones, recibos, corridos, solicitudes, protestas, agradecimientos, imploraciones y otros textos más elaborados.

O los escritos de Louise Bourgeois recopilados en la colección de Síntesis, *Destrucción del padre/reconstrucción del padre*, que abarca desde la recopilación de conferencias, correspondencias, artículos publicados en revistas y catálogos hasta la transcripción de entrevistas mantenidas por la artista en programas y grabaciones en vídeo. Todo esto no quiere más que demostrar que los escritos de los artistas mantienen un interés como medio íntertextual, utilizado por el espectador para comprender el objeto artístico.

2.5.1. Las Memorias de Elisabeth Vigée Lebrun

En el XIX, Elisabeth Vigée Lebrun escribe en 1835, las primeras memorias autobiográficas de una mujer artista, abordadas gracias a la sugerencia que recibe de su mecenas, la princesa Kourakin² a la que conoció en su viaje a Rusia que prolongó durante siete años y medio, cuando tuvo que abandonar la ciudad de París junto a su hija, debido a la relación de amistad que profesó durante toda su vida hacia la reina Maria Antonieta, mujer de Luis XVI.

Al final de su vida, la pintora ha perdido a su hija que tantas veces retrató junto a ella, al hermano menor que la ayudó en temas económicos y de relaciones, y a su marido, un marchante con fama de libertino que aprovechó el talento de su esposa y la venta de los cuadros para malgastar los beneficios en su adición al juego. La vitalidad que siempre había mostrado durante toda su trayectoria, viajando y retratando a todas las personalidades de las cortes más importantes de Europa (francesa, italiana, inglesa, belga, alemana y rusa) se ve truncada al desaparecer sus seres más próximos.

² Existen numerosas ediciones que a lo largo del tiempo se han ido publicando de sus memorias. En el apéndice bibliográfico se recopilan algunas de ellas, pero quisiera reseñar en este apartado la copia digital que existe en Internet con acceso abierto para todo aquel que sienta la curiosidad de indagar en los escritos de la autora en la siguiente dirección:

<http://digital.library.upenn.edu/women/lebrun/memoirs/memoirs.html>

así como una reproducción digital en formato pdf de los tres volúmenes que recopilan los escritos de su trayectoria; acceso reservado a investigadores en la *Biblioteca Nacional de Francia*, recopilado bajo este título *The french revolutions, Research collection, Les archives de la revolution française*, Pergamon Press, Headington Hill Hall, Oxford OX3 OBW, UK.

Título original de la primera edición francesa de 1835: *Souvenirs de Madame Vigée Lebrun*. En el primer volumen presenta sus años de formación inicial y

como con esfuerzo y trabajo obtuvo la recompensa de ser considerada como una de las retratista más importantes de la época, reclamada por las cortes europeas más importantes del s. XIX. En el segundo volumen relata los numerosos viajes que realizó durante los doce años que se exiló de Francia, a causa de la Revolución Francesa ya que ella era próxima a la monarquía que Robespierre derrocó. Viajó a Roma, Nápoles, Berlín, Moscú, San Petersburgo, Londres, Viena, Dresde, y un largo etcetera, retratando a las más importantes personalidades de la época. Y en el tercer volumen recoge todas las nuevas relaciones que ella tiene que realizar a su vuelta a París en 1834.

En 1989 se publica una nueva edición del texto, titulado *Memoires d'une portraitiste, 1755-1842*, Paris: Editions Scala, 1989. Prologado por *Jean Chalon*.

VIGÉE LEBRUN, Elisabeth, *Souvenir de Madame Vigée Lebrun*, Founier, Paris, 1835, p. 1.

Sus amistades entre las que se encuentra la princesa Kourakin, le recomienda no solo realizar un último viaje a Burdeos sino que relate toda su vida en una extensa biografía para que la historia sea testigo del arte de la pintora.

Al inicio del diario, le dedica sus memorias y se dirige a ella de este modo:

[...] *Mi muy buena amiga que tantas veces ha reclamado con insistencia que escriba mis memorias y que he decidido satisfacerla.*³

Era hija de Louis Vigée, retratista al pastel y profesor en la Académie de Saint-Luc fundada en 1751 con la intención de recobrar el dominio gremial sobre las artes. La enseñanza del arte en las Academias supuso una ruptura con los métodos de transmisión artesanal de los gremios y pronto

se convirtieron en los centros de formación artística (teórica y práctica) y en espacios de exhibición pública⁴.

Las mujeres tuvieron muchos problemas para alcanzar alguna representación en estos lugares, y su relación con estas instituciones se mantuvieron siempre cargadas de visibles contradicciones. Por la fidelidad con las amistades de su padre en la Académie de Saint-Luc,



Rubens, Peter Paul

El Sombrero de Paja, 1625
Óleo sobre tabla, 79 x 55 cm
National Gallery, London

3 ...al que tenían acceso un creciente número de mujeres aficionadas a la pintura. El pertenecer a una u otra institución era lo que diferenciaba el rango de pintor (aficionado o profesional) y por tanto su cotización económica y social.

4 CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona: Destino, 1992/1999. p. 162.

5 Ibidem. p. 165.

6 Ibidem. p. 165.

pudo presentar sus primeras obras en esta institución pero la ambición de la pintora por obtener un reconocimiento como artista profesional y no como aficionada, fue lo que le llevó a utilizar todas sus influencias con la corte real para entrar a formar parte de la prestigiosa Académie Royale de Peinture.

Utilizó la protección que obtuvo de la reina Maria Antonieta para ser admitida ya que la oposición que profesó el director de la institución, Jean-Batiste- Marie Pierre, basada en que el marido de Vigée Lebrun era marchand de cuadros, y los estatutos impedían el ingreso a quién tuviera contacto directo con el comercio del arte⁵. El interés por Vigée Lebrun de ser reconocida como pintora de historia, el rango más elevado para un pintor profesional, no pudo ser admitido, a pesar de lo cual pintó durante esa época algunos cuadros y retratos bajo esa temática y al final obtuvo su nombramiento como académica sin categoría definida⁶.

Este relato difiere mucho de la versión narrada por la artista en un fragmento de sus memorias donde reclama su intención de poder formar parte de la Academia Royale como reconocimiento del talento que ya había demostrado pero la dificultad visible que encontró con algunos miembros que vetaron su acceso por el hecho de ser mujer.



Vigée Lebrun, Elisabeth

Autorretrato con Sombrero de Paja, 1782
Óleo sobre lienzo, 98 x 70 cm
National Gallery, London

Regresamos a Flandes para observar las obras de Rubens. Estaban expuestas muchas más de las que habíamos visto en París, lo que producía un efecto extraordinario en las iglesias Flamencas. Otros trabajos del mismo maestro adornan algunas galerías privadas. En una de ellas, en Amsterdam, encontré el famoso “El Sombrero de Paja,” que recientemente había sido vendido a un inglés por una importante suma de dinero. Este cuadro admirable representa a la mujer de Rubens.

Me inspiró de tal modo que decidí realizar un autorretrato en Bruselas, intentando obtener los mismos efectos. Me pinté con un sombrero de paja sobre la cabeza, con una pluma y una guirnalda de flores silvestres, sujetando la paleta en la mano. Cuando este retrato fue expuesto en el Salón, observé con toda libertad como mi reputación fue acrecentándose.

Müller, el célebre grabador, realizó una copia, cuya síntesis de sombras y luces no obtuvo el resultado que yo hubiera querido alcanzar. Poco después de mi regreso de Flandes, esta obra y otros trabajos míos fueron la causa para que Joseph Vernet me propusiera como miembro de la Academia Real de Pintura. Pero se opuso fuertemente M. Pierre, entonces el primer pintor del rey, alegando que las mujeres no debían ser admitidas



Vigée Lebrun, Elisabeth

La paz trayendo la Abundancia, 1783
Óleo sobre lienzo
Louvre

7 VIGÉE LEBRUN, Elisabeth, *Memoirs of Madame Vigée Lebrun*, New York: Braziller, 1903/1988. Translated by Lionel Strachey. [en línea]. [ref. de 30 de Junio de 2005]. Disponible en Web: en inglés: <http://digital.library.upenn.edu/women/lebrun/memoirs/memoirs-I.html>

Chapter III, Work and Pleasure
<http://digital.library.upenn.edu/women/lebrun/memoirs/memoirs-III.html>

aunque Vallayer-Coster que pintaba flores muy hermosas ya había sido admitida y creo que Mme. Vien también. M. Pierre, pintor muy mediocre, era un hombre muy inteligente además de rico, rodeado de lujo, era extraordinariamente capaz de influenciar a los artistas, que no disfrutaban de la posición social que mantienen en la actualidad y su oposición pudo haber sido fatal para mí, si todos los admiradores de la pintura no se hubieran asociado con algunos miembros de la Academia. y se posicionaran en contra de M. Pierre.

Al final pude ser admitida y lo represente con el cuadro alegórico de La Paz trayendo la Abundancia.⁷

La incorporación de la mujer a las academias era todavía honorífica, a pesar que durante los siglos XVII y principios del siglo XVIII tenemos noticias de mujeres que fueron invitadas a participar como fue el caso de Artemisia Gentileschi, primera mujer en ingresar en una academia (Academia de diseño de Florencia) o Rosalba Carriera, que fuera nombrada miembro en la Academia de Roma y en la Academia de París. Patricia Tamayo comenta al respecto: *Por una parte, a lo largo de los siglos XVII y XVIII algunas mujeres artistas fueron aceptadas en estas instituciones; por otra, sin embargo, no gozaron nunca de los mismos privilegios que sus colegas varones: aunque en algunos casos se les autorizaba a participar en las reuniones, en ninguna de las academias europeas se les permitió asistir a las sesiones de dibujo del desnudo, dar clase o competir por la consecución de premios, como el famoso Premio de Roma.⁸*

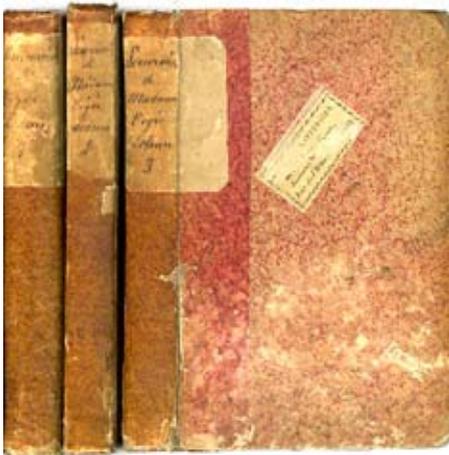
Si Luis XIV declaró que la Academia podía albergar a artistas que demostraran su talento con independencia de su sexo y en 1682 siete mujeres formaban parte de este escenario; en 1706, de nuevo se pronunció para vetar su admisión a las mujeres debido al temor que suscitaba la

⁸ MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid: Ensayos de arte, Cátedra, 2003. p.34.

igualdad de su talento; en la práctica alguna de ellas obtuvieron el rango de académicas como Rosalba Carriera (1675-1757), Anne Vallayer-Coster (1744-1818) o Elisabeth Vigée Lebrun (1755-1842) y Adelaïde Labille-Guiard (1749-1803). En 1770, se restringe a cuatro el número de mujeres que podían formar parte de la institución, sin limitación alguna para los hombres.

A los trece años muere su padre, encargado de su formación y de acrecentar la vocación de pintora. Consigue mantener a la familia con la venta de las obras, pero el alto nivel de vida al que todos estaban acostumbrados obliga a la madre a contraer de nuevo matrimonio con un joyero avaricioso que se adueñaba de todas sus ganancias. Aprende de los cometarios de los amigos de sus padres como el pintor de temas históricos Doyen y de Joseph Vernet.

Y comentará en sus escritos como la mujer del mediocre pintor y poeta Davesne le enseña, por encargo del pintor, como mezclar los colores.⁹



Vigée Lebrun, Elisabeth

Souvenirs de Madame Vigée Lebrun, Paris

Editado por H. Fournier en 1835-37

Tres volúmenes

Su rápido ascenso como pintora generó muchas suspicacias de las que tendría que defenderse con valentía como el hecho de adjudicarle numerosos amantes entre los que aparecía el Primer Ministro de Hacienda Calonne, al que realiza varios retratos, asunto que ella dedica un capítulo titulado *Calonne e injurias*. Era una mujer de extraordinaria belleza, los críticos e historiadores restarán mérito al trabajo realizado; por un lado, debido a la habilidad en relacionarse con los personajes más influyentes de la corte¹⁰, y por otro lado, por hacer uso de su elegante belleza para obtener importantes encargos que la diferenciaban de las otras mujeres pintoras de la época.

Sus memorias o recuerdos relatan por vez primera la pasión y la vocación de una mujer hacia el oficio de la pintura. Quizás su valor testimonial y documental sea escaso debido al maquillaje que en su propio beneficio realizó la artista sobre su propia historia, pero el interés que suscitan, ajeno a demostrar la veracidad notarial de los hechos que se narran, reside en la osadía de que una mujer se propusiera perpetuar su memoria, con la intención de que trascendieran sus sentimientos, visiones, recuerdos y valía intelectual¹¹.

9 Ibidem, VIGÉÉ LEBRUN. Disponible en Web: <http://digital.library.upenn.edu/women/lebrun/memoirs/memoirsl.html>

10 GREER, Germaine, *La carrera de obstáculos, vida y obra de las pintoras antes de 1950*, Madrid: Bercimuel, 1979/2006. pp. 277-282.

11 Recientemente se ha publicado un libro titulado *La pintora de la Reina* escrito por Geneviève Chauvel (Edhasa, 2006), escritora especialista en el género de la novela histórica tan demandado en la actualidad. Lo destacable es el formato que adopta la novela de narración en primera persona, emulando el diario escrito por la artista.

B
A
C
H
U
C
H
U
S

La Bauhaus y el artista como escritor de textos teóricos

La nueva visión ha demostrado ser algo más que un credo personal de un artista. Ha llegado a ser, la gramática estándar del diseño moderno

Walter Gropius

Los tratados que los gremios de artistas de la Edad Media y del Renacimiento habían elaborado desde la reflexión de la práctica artística, tienen su réplica en las aportaciones de toda la tradición moderna y en las investigaciones técnicas y filosóficas de la mítica Bauhaus.

En la escena social de finales del siglo XIX, con la industrialización devastadora y competitiva, la proletarización de amplios sectores de la población y las reformas educativas de los artesanos y academias, Bauhaus significó el resultado lógico del florecer de los conocimientos técnicos, fruto de la necesidad social de transformación y generación de profesionales competentes, pero también significó una apuesta humanista que propugnaba un arte vivo ligado a la experiencia social.

Frente a la miseria, el hombre, el desempleo, la inflación y los sangrientos disturbios que invadieron la Alemania de la posguerra, la Bauhaus porfiaba con una idea utópica. La quiebra del viejo orden, tanto a nivel estatal como social y cultural, fue vista como una oportunidad para el nacimiento de un nuevo hombre y la creación de un mundo más justo e igualitario –el viejo sueño del artista como redentor.¹

1 A.A.V.V. (VALDIVIESO, Mercedes). *La Bauhaus de festa, 1919-1933*. Barcelona : Fundació la Caixa, Obra Social, D.L. 2005, p. 54.

El 12 de abril de 1919 se inaugura oficialmente la Bauhaus Estatal de Weimar (*Staaliches Bauhaus Weimar*), cuyo director es el arquitecto Walter Gropius, (miembro de agrupaciones de artistas progresistas *Arbeitsrat für Kunst* y el *Novembergruppe*); que reúne bajo una misma institución a la antigua Escuela de Artes y Oficios y la Academia de Bellas del Gran Ducado de Sajonia, que en octubre de 1920 se escinde de la institución.

Las nuevas escuelas de Artes y Oficios, inspiradas en los modelos ingleses de formación, iban a significar esta síntesis de reflexión, innovación y tradición artesanal. En el manifiesto de 1919, Gropius justificaba el programa y el sentido de las escuelas invocando a la recuperación de los gremios de la Edad Media pero con dosis de innovación y desarrollo tecnológico y social;

Arquitectos, escultores, pintores, todos nosotros debemos regresar al trabajo manual [...] Establezcamos, por lo tanto, una nueva cofradía de artesanos, libres de esa arrogancia que divide a una clase de la otra y que busca erigir una barrera infranqueable entre los artesanos y los artistas. Anhelemos, concibamos y juntos construyamos el nuevo edificio del futuro, que dará cabida a todo, a la arquitectura, a la escultura y a la pintura, en una sola entidad y que se alzará al cielo desde las manos de un millón de artesanos, símbolo cristalino de una nueva fe que ya llega.²

Este compromiso social y la nueva óptica que querían aplicar a todo lo artístico-productivo, significaba el diseño de una ideología artística ligada a la pedagogía del arte; junto con la revisión de la idea de técnica y tecnología, se unía el estudio de los procedimientos tradicionales, soportes y las distintas estrategias creativas de los artistas.

Es por eso que todos los profesores de Bauhaus simultaneaban su trabajo artístico, con la docencia y con el estudio de las artes.

2 GROPIUS, Walter, *Alcances de la arquitectura actual*, Buenos Aires: Ed. la Isla, Col. Perspectivas del Mundo, Buenos Aires, 1957.

Muchos de ellos formularon sus testimonios y reflexiones para fomentar el desarrollo pedagógico del arte y la práctica productiva de cualquier medio de expresión.

Figuras del mundo entero se unieron a esta institución pedagógica que orientó el pensamiento de toda una generación de arquitectos, diseñadores y artistas hacia la creación de obras con utilidad social, producidas en serie. Entre éstos destacaron arquitectos como Walter Gropius, Mies van der Rohe, H. Bayer, Marcel Breuer, Lilly Reich; los artistas Laszlo Moholy-Nagy, Gyorgy Kepes, Josef Albers, Oskar Schlemmer; pintores de la talla de Paul Klee y Vasily Kandinsky; las tejedoras Anni Albers, Gunta Stölz, Ida Kerkovious.

Vamos a destacar en esta investigación la figura de Margarete Schütte-Lihotzky, diseñadora del prototipo de la cocina Frankfurt (1925), en cuya elaboración se utilizaron teorías científicas sobre el manejo del hogar y estudios sobre higiene y eficacia de movimientos.³ Con este diseño se resaltó un concepto esencial de la Bauhaus: reducir el tiempo, espacio y esfuerzo requeridos para el trabajo doméstico. Ello causó la adhesión de un gran número de seguidores, entre los cuales cabe mencionar a Gerrit Rietvelt, J.J.P. Oud y Moisei Ginzburg.

3 Grete Schütte-Lihotzky, nacida en 1897, escribía en 1926 en un artículo denominado *La Racionalización en la casa: "cuando la función ha sido solucionada, entonces el proyecto puede comenzar"*. Su trabajo más importante fue el planeamiento que hizo durante los años veinte junto con el arquitecto y urbanista Ernst May en Frankfurt am Main, donde construyeron 15.000 viviendas, que representaron el 90% de las viviendas construidas en Frankfurt en todo ese período. Los estándares mínimos de May, gracias a los cuales se pudieron producir tal cantidad de viviendas, dependieron en gran medida del uso de ciertos dispositivos de almacenaje, tales como camas plegables,

y sobre todo de la magnífica y efectiva cocina que Schütte-Lihotzky diseñó, la Frankfurter Küche. Este primer ejemplo de cocina estándar, hecha a medida, tenía 6,43 metros cuadrados y fue producida por el Ayuntamiento de Frankfurt con precios más baratos que los que ofrecía la industria privada. La cocina estaba diseñada para facilitar y racionalizar el trabajo del ama de casa, con el objetivo de mejorar la posición social de la mujer. *"Toda mujer pensante debe ser consciente del retraso que tienen aún los métodos domésticos, y debe reconocer que éstos obstaculizan su propio desarrollo, y, por lo tanto, también el de su familia"*, escribía Grete Schütte-Lihotzky en 1926.

La Bauhaus, en su etapa inicial, adoptó el modelo de comunidad solidaria y de trabajo de los constructores de las iglesias medievales (integrando los grados de los gremios: aprendiz, oficial, maestro). Había que derribar el muro de soberbia que separaba socialmente a artistas y artesanos. Todas las disciplinas debían de partir de una base artesanal y tanto la formación de los talleres y los cursos preliminares apuntaban hacia esta dirección. En palabras de Klee, profesor en 1921, pretendía *derribar la barrera arrogante entre los artesanos y los artistas*.

Sin embargo, la idea de Itten de formar artistas que crearan a partir de sus características individuales poco tenía que ver con las ideas de Gropius de acercar el arte a la industria alemana. Ante la divergencia de sus ideologías, en 1923, Itten abandona la escuela y el cargo es ocupado por Moholy-Nagy, partidario de la *obra total*. Las ideas de Nagy sobre la superación de la persona sectorizada, ayudada con la industria y los nuevos medios, coincidía con las ideas de Gropius sobre *la búsqueda de la esencia*.

Poco a poca la escuela va perfilando el modelo educativo⁴ y la estructura pedagógica que quiere realizar. Cuando se traslada la escuela a Dessau en 1925, desaparecen talleres como la alfarería, pintura sobre cristal, talla en madera y escultura en piedra, también se publican los primeros libros de la serie *Bauhausbücher* (libros de la *Bauhaus*) y en noviembre se crea una sociedad limitada *Bauhaus GMBH* para la comercialización de los productos de la escuela, es el momento en que se conciben los talleres como laboratorios de investigación dedicados a la creación de prototipos para la industria.

⁴ La Bauhaus pretendía combinar el currículo teórico de las academias de arte con el currículo práctico de las escuelas de artes y oficios, en un intento de unificar todas las enseñanzas en el campo del arte y el diseño. El objetivo último era la obra de arte colectiva, el edificio en el que no existen barreras entre las artes constructivas y las decorativas (Dorner, 1959, p. 23).

EFLAND, Arthur D. *Una Historia de la educación del arte*, Barcelona: Paidós, Barcelona, 2002, p. 316.

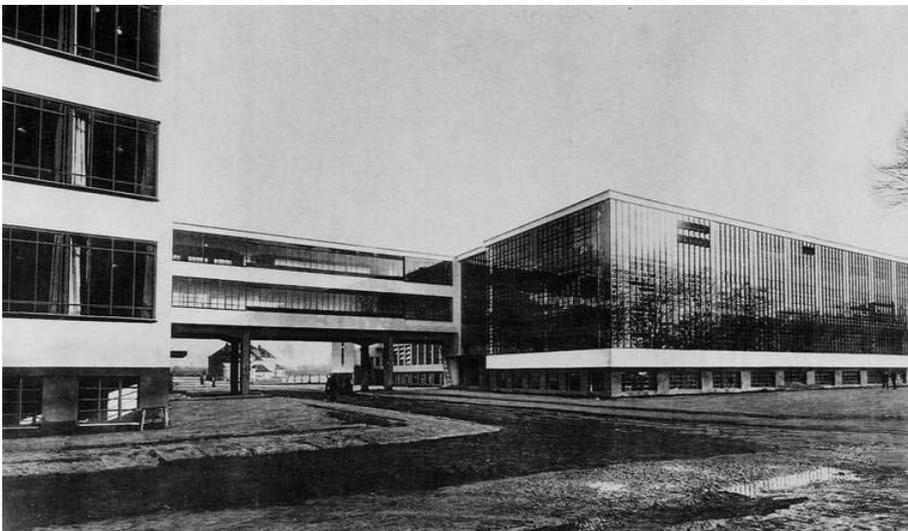
Tras la marcha de Gropius en 1928, se consiguen llevar a cabo estas acciones y se venden por primera vez los diseños de lámparas diseñados por Marianne Brandt para la fabricación en serie y más tarde los diseños del taller textil de Gunta Stölz y en 1930 también se llegan a comercializar los diseños de los papeles pintados.

Emil Rasch era estudiante de la Bauhaus e hija de uno de los dueños de la empresa Rasch Brothers que fabricaba papeles pintados. Amiga a su vez de Scheper que dirigía el taller de pintura mural. Gracias a esta relación consiguen formalizar un acuerdo entre la Bauhaus y la empresa para que fabriquen los diseños que realizaban en el taller, ampliando los productos que podían diseñar. Se recopilan diseños entre los estudiantes y se convierten en el producto standard de la Bauhaus con más éxito. Papeles de un solo color, con dibujos tenues que permitían ser cortados sin miedo al problema habitual de casación y se adaptaban a espacios más pequeños ofrecidos por la nueva arquitectura. En 1932, la empresa *Rasch Brothers and Company of Hannover* fabricó tres millones de rollos de papel diseñados por la *Bauhaus*.



El renombre de los profesores contratados atrae a estudiantes de toda Alemania: Itten, Moholy Nagy y Josef albers (cursos preliminares), Kandinsky, Paul Klee, Feininger, Muche ...El lema de la Bauhaus; *Arte y técnica: una nueva unidad, funciona*, a pesar de las presiones externas a las que estaban expuestos. Pretenden formalizar una nueva corporación de artesanos. Por lo que, en los primeros cursos, cada artista-profesor era encomendado a un artesano partiendo de la idea de que cada uno era la mitad del otro, compartiendo los contenidos formales y prácticos con los teóricos.

En 1932, tras conseguir el partido Nacionalsocialista (NSDAP) la mayoría en las elecciones comunales, el consejo municipal de Dessau dispone el cierre de la Bauhaus a partir del 1 de octubre. El Consejo de Maestros decide continuar con la escuela en Berlín como institución privada. Alquilan una antigua fábrica de teléfonos a las afueras de la ciudad y concentran las especialidades en: arquitectura e interiorismo, publicidad, tejeduría, fotografía y bellas artes. Comienza el 3 de Enero de 1933 la docencia pero el 11 de abril, la policía irrumpe, registra y precinta la Bauhaus. El 20 de Julio deciden autodisolverse ante las inaceptables condiciones que impone el gobierno nacionalsocialista.



En los comienzos de la Bauhaus, Gropius en su discurso dirigido a los estudiantes con ocasión de la exposición anual de trabajos de alumnos, en julio de 1919, propone *renunciar a las exposiciones públicas hasta que se consiga trabajar desde una base totalmente nueva, encontrada en el interior del trabajo artesanal, [...] Para el gran arte, este proceso es inevitable, es una necesidad. Todas las grandes obras del pasado han surgido con un dominio soberano de los instrumentos artesanales. En el periodo de anteguerra conseguían diseñar por medio de la audacia en la organización y considera necesario volcar toda su energía en la consecución de este proyecto, (Yo trabajo sin cesar en la realización de mis proyectos).*⁵

La aspiración de Walter Gropius de independizar a la Bauhaus del dinero público y conseguir su autofinanciación, proponía un escenario de acciones muy elaboradas para obtener este resultado y adquirir la libertad necesaria para formular nuevas teorías que aglutinaran a artistas y artesanos. Esta audacia en la organización y su compromiso con el proyecto, derivó en la necesidad de potenciar la difusión de todo lo que se producía en la Bauhaus, desde la publicación de escritos teóricos de los maestros de los talleres hasta la creación de una sociedad limitada que negociara la venta de las patentes de los diseños con empresas interesadas en su fabricación. El interés por potenciar la visibilidad de la Bauhaus tras la Primera Guerra Mundial fue un compromiso adquirido por Gropius.

A través de la colección de libros (*BauhausBücher*)⁶, de la publicación en periódicos, en panfletos y manifiestos, las radicales y nuevas teorías sobre arquitectura, pintura, fotografía, cine, diseño gráfico y tipografía van a ser lanzadas al exterior y toda Europa central va a conocer las actividades y teorías que se enseñan en la Bauhaus.

⁵ Los fragmentos del discurso, han sido extraídos del documento que se reproduce en el libro de WINGLER, Hans M. *La Bauhaus, Weimar Dessau Berlin (1919-1933)*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 47-49.

⁶ Lucia Moholy fue la encargada en la supervisión y corrección necesaria para la

edición de esta colección. Su experiencia en numerosas empresas editoriales la convierte en la persona mejor preparada para asumir este trabajo. Su falta de interés y de ambición personal por aparecer en los créditos de la ediciones, convierte su trabajo en una labor invisible.

La oferta de cursos se amplía con horarios más cómodos para los estudiantes, se organizan seminarios de verano, y durante los catorce años que está abierta la Bauhaus, pasan por la escuela alrededor de 1300 alumnos, la gran mayoría se insertan con éxito en empresas que precisan de sus servicios, o montan sus propios estudios o trabajan como docentes en las escuelas de diseño de todo el mundo⁷. De otro modo, el teatro y la banda de Jazz y las fiestas abiertas al público, se hicieron muy populares y eran noticias de eco en los periódicos de sociedad.⁸

Estas actuaciones propuestas por Gropius y apoyadas por el cuerpo de profesores han hecho de la Bauhaus un modelo emblemático que se afianza con el paso de los tiempos. Al final de su vida Gropius impartía clases en E.E.U.U. en la prestigiosa Universidad de Harvard y orquestó una serie de actuaciones concretas para reunir el legado de esta mítica escuela en el actual archivo berlinés de la Bauhaus que conserva la memoria de su trayectoria.

7 En el libro de Hans M. Wingler sobre los documentos de la Bauhaus, al final y a modo de apéndice, se encuentran las litas con los nombres de la mayoría de los alumnos de la Bauhaus. Aparecen nombres tan importantes como Grete Stern, Max Hill, Helene None, Anni Alberls.

Ibidem. p. 549-556.

8 Ibidem. p. 75.

Marie-Luise von Banceis: Periodista y escritora en Weimar.

La fiesta de las cometas de los miembros de la Bauhaus en Weimar

Del diario Berliner Tageblatt, 28 de octubre de 1922.

La fiesta de los farolillos, a mitad de verano, y la de las cometas en otoño ofrecieron a los miembros de la Bauhaus de Weimar la oportunidad, siempre agradable, de hacer realizaciones divertidas con su fantasía creadora. El sol apenas se ha atrevido a asomarse. Y ahora las cometas están todas en el cielo, inmersas en su propio esplendor, tan grandes aquí en tierra y en cambio en el cielo pequeñas como puntitos, algunos apenas perceptibles a simple vista. Se exhiben, maravillosas: monstruos multicolores poligonales, peces con largas colas centelleantes, que se retuercen y se estiran, formas típicamente cubistas, serpientes, balones, soles, estrellas, dirigibles,

conchas, farolillos, formas pequeñísimas y gigantescas, cornetas que tienen las formas más fantásticas, maravillosas aves fatales nacidas de los sueños fabulosos de los artistas. El grifo, el caballo alado de los poetas, la alfombra voladora. Y además, cosas que no se ven cada día: hombrecillos cometas, divertidos y burlescos, con cabelleras de papel dorado, con un físico corpulento, narices, orejas, brazos y piernas hechos de retazos de papel. . . ¡Extraños individuos, estos llamados bauhausianos de la escuela de Weimar! A la gente de aquí les son tan familiares que ya nadie se vuelve para mirar a estos estudiantes singulares. Pero para los extraños todavía son un objeto de curiosidad, y si un grupo de ellos, por ejemplo, fuera a la gran ciudad, todavía produciría asombro en las calles. Llevan abrigos vivaces, coloreados como jilgueros, los hombrecitos llevan las cabelleras sueltas, las mujercitas llevan a veces los cabellos cortos, visten trajes fantásticos, que caen libremente, estilizados, de la época, escogidos, concebidos, compuestos de una manera caprichosa y extraña, con una inventiva más o menos feliz. En los cabellos llevan cintas, broches, van descalzos o con sandalias, vestidos escotados, mangas cortas, cabeza descubierta. A través de los tenues vestidos de lino de mas de un joven artista se adivina algo como una tímida pobreza ...

Los textos escritos de la Bauhaus

En el *Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung*, ubicado en Berlín, actualmente existe un gran número de obras y documentos de los integrantes y del entorno de la Escuela.⁹ Cuenta con un museo, una colección documental y una biblioteca. Esta organización revela la gran importancia de la Bauhaus, su progreso a lo largo de la historia y la manera en que sirvió como plataforma vital para el desarrollo de nuestro siglo. Aunque Gropius presentó su dimisión en 1928 ante las dificultades para llevar a cabo sus ideas en la Bauhaus, nunca se desvinculó de este proyecto pedagógico, y en 1961 entre Gropius y Hans M. Wingler, consiguen reunir las ayudas necesarias para fundar el archivo de la Bauhaus en la ciudad de Darmstädter que se trasladaría definitivamente a Berlín, a un edificio proyectado por Gropius que nunca llegó a ver terminado.

Resulta fundamental, y ese es el sentido que más nos interesa desde la investigación que nos ocupa sobre el texto de artista como ingrediente y complemento de su actividad, el impacto pedagógico que significó Bauhaus y el enorme legado de textos fundamentales de sus profesores-artistas. Algunos de ellos no han sido traducidos todavía o van llegando, ya en el arranque de siglo XXI, a través de traducciones recientes.¹⁰

9 Tan solo el legado Lucía Moholy adquirido por el Archivo en 1992, tiene una extensión de 19.000 folios, en el que se incluyen sus diarios, su archivo personal de fotografías y demás escritos y anotaciones.

10 Como es el caso de la editorial Gustavo Gili que recientemente ha traducido los textos de Moholy Nagy, o la editorial Síntesis, que en su colección *El espíritu y la letra*, está traduciendo un número muy amplio de textos de artistas del siglo XX o la colección del Colegio de Arquitectos de Murcia.

Bauhausbücher (Los libros de la Bauhaus)¹¹

Hemos comentado anteriormente que la Bauhaus publicó durante distintos periodos una colección de catorce libros teóricos sobre pedagogía, tipografía, pintura, cine, fotografía mientras la Escuela estuvo abierta. Son libros teóricos que recogen las diferentes apreciaciones que los maestros de los talleres tenían acerca de las disciplinas que impartían.

Gropius quería mantener una unidad ideológica difícil de llevar a cabo y cada profesor en sus clases impartían ideas particulares hacia materias como la composición, el color, la utilización de nuevos materiales.

El proyecto inicial debía tratar de 50 tomos de forma parecida a los cartapacios Bauhaus que habían recogido los mejores trabajos de los artistas más importantes de pintura y gráfica. Los primeros ocho tomos salen a la venta en Dessau en 1925, habían sido realizados a excepción de dos de ellos por maestros de la Escuela. Proporcionaban una visión amplia de la arquitectura, el teatro, la fotografía y el trabajo en los talleres de la Bauhaus.¹² En esta primera edición Moholy-Nagy fue el encargado del diseño de la mayoría de las portadas, contraportadas y de la maquetación interior de los catorce números que se publicaron. Su mujer Lucia Moholy le ayudará en las tareas editoriales cómo nos tendremos en el subcapítulo que hemos desarrollado para explicar la labor de esta artista en la Bauhaus.

11 Enumeración de la colección descrita en : WINGLER, Hans M. *La Bauhaus, Weimar, Dessau, Berlín, (1919-1933)*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 558. Esta traducción al castellano muestra los documentos originales más importantes vinculados con el periodo de la *Bauhaus*, desde su fundación inicial hasta el cierre definitivo en 1933. La primera edición en alemán data de 1960, cuando todavía Walter Gropius vivía y fue una parte importante en la elaboración de esta compilación.

12 DROSTE, Magdalena, *Bauhaus, 1919-1933*, Madrid: Taschen, 2006, p. 137.

13 Hans M. Wingler ayudó a Gropius a fundar el Archivo de la Bauhaus en 1960 en Darmstadt, con la intención de ofrecer un nuevo lugar en el que se pudieran agrupar, clasificar y archivar todo el importante legado de los miembros de la Bauhaus repartidos por todo el mundo. Empezó en el edificio Ernst-Ludwig-Haus de Darmstadt y empezaron rápidamente a realizar exposiciones y catálogos con la finalidad de difundir parte de su contenido. Más tarde se trasladarían a Berlín, las instalaciones actuales diseñadas por Gropius que él no pudo ver edificado.

Entre los años 1965-1971, Walter Gropius de nuevo va a reeditar esta colección de los Bauhausbücher, fundada por él y por L. Moholy-Nagy y dirigida en esta ocasión por Hans M. Wingler¹³.

A parte de la publicación y traducción a otros idiomas de los antiguos Bauhausbücher, se incorporan nuevos autores como Josef Albers, Gyorgy Kepes, Gottfried Semper, G. Muche, K. Von Meyenburg, H. Meyer, H. Bayer, M. Breuer, Max Bill, N. Gabo, N. Pevsner,... Tanto en estas ediciones como en las posteriores que se han publicado para ampliar la colección Bauhausbücher, no existe ninguno escrito firmado por alguna mujer artista o diseñadora que estuviera vinculada a la Bauhaus, o bien como maestra o como estudiante. El proyecto editorial de Albert Langen de Munich aparece en un panfleto publicitario de 1927¹⁴, diseñado por Moholy-Nagy, aparece el nombre de Jane Heap, una editora y artista americana de los años 20 que codirigió junto con Margaret Anderson un proyecto editorial de la revista literaria más importante del momento, *The Little Review* que aglutinaba las firmas contemporáneas de la época. En las páginas siguientes hemos reproducido a tamaño, este panfleto para que se pueda comprobar los datos de los artistas que iban a participar en este proyecto. Sin embargo cuando Gropius junto H. G. Wingler asumen de nuevo el proyecto editorial de los Bauhausbücher en 1961, desaparece el nombre de esta propuesta de los libros que se editan, por lo que su volumen titulado *El nuevo mundo*, (*Die neu Welt*), no verá la luz dentro de esta colección.

14 Op. cit. WINGLER, p. 162. Transcripción del texto publicitario que aparecía en el prospecto de 1927:

La publicación de los libros de la Bauhaus deriva del reconocimiento del hecho de que todos los sectores figurativos de la vida están estrechamente relacionados entre sí. Estos libros tratan de cuestiones artísticas, científicas y técnicas y se proponen facilitar informaciones a los hombres de nuestro tiempo, vinculados cada uno de ellos a su campo de trabajo especializado, sobre los problemas,

los métodos de trabajo y los resultados obtenidos en los distintos sectores de las actividades formales, facilitándole de esta manera una norma que permita una comparación entre sus conocimientos propios y el progreso alcanzado en otros sectores. Para poder desempeñar una misión tan vasta, los directores se han procurado la colaboración de los especialistas mejor orientados de diferentes países, los cuales se han esforzado por insertar su trabajo especializado en la totalidad de los fenómenos del mundo moderno.

IM VERLAG

ALBERT LANGEN MÜNCHEN

erscheinen die

BAUHAUSBÜCHER

SCHRIFTLEITUNG:

WALTER GROPIUS und **L. MOHOLY-NAGY**

Die Herausgabe der Bauhausbücher geschieht von der Erkenntnis aus, daß alle Gestaltungsgebiete des Lebens miteinander eng verknüpft sind. Die Bücher behandeln künstlerische, wissenschaftliche und technische Fragen und versuchen, den in ihrer Spezialarbeit gebundenen heutigen Menschen über die Problemstellung, die Arbeitsführung und die Arbeitsergebnisse verschiedener Gestaltungsgebiete Aufschluß zu geben und dadurch einen Vergleichsmaßstab für ihre eigenen Kenntnisse und den Fortschritt in anderen Arbeitszweigen zu schaffen. Um eine Aufgabe von diesem Ausmaße bewältigen zu können, haben die Herausgeber bestorientierte Fachleute verschiedener Länder, die ihre Spezialarbeit in die Gesamtheit heutiger Lebenserscheinungen einzugliedern bestrebt sind, für die Mitarbeit gewonnen.

SOEBEN IST DIE ERSTE SERIE ERSCHEINEN :

8 BAUHAUSBÜCHER

		Abbildungen	PREIS	
			steif brosch.	i. Leinen geb.
1	Walter Gropius, INTERNATIONALE ARCHITEKTUR. Auswahl der besten neuzeitlichen Architektur- Werke.	101	Mk. 5	Mk. 7
2	Paul Klee, PÄDAGOGISCHES SKIZZENBUCH. Aus seinem Unterricht am Bauhaus mit von ihm selbst gezeichneten Textillustrationen.	87	Mk. 6	Mk. 8
3	Ein Versuchshaus des Bauhauses. Neue Wohnkultur; neue Techniken des Haus- baus.	61	Mk. 5	Mk. 7
4	Die Bühne im Bauhaus. Theoretisches und Praktisches aus einer mo- dernen Theaterwerkstatt.	42 3 Farbtafeln	Mk. 5	Mk. 7
5	Piet Mondrian, NEUE GESTALTUNG. Forderungen der neuen Gestaltung für alle Gebiete künstlerischen Schaffens.		Mk. 3	Mk. 5
6	Theo van Doesburg, GRUNDBEGRIFFE DER NEUEN GESTALTENDEN KUNST. Versuch einer neuen Ästhetik.	32	Mk. 5	Mk. 7
7	Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten. Praktische Beispiele neuzeitlicher Wohnungs- einrichtung.	107 4 Farbtafeln	Mk. 6	Mk. 8
8	L. Moholy-Nagy, MALEREI, PHOTOGRAPHIE, FILM. Apologie der Photographie, zugleich grund- legende Erkenntnis abstrakter und gegen- ständlicher Malerei.	102	Mk. 7	Mk. 9

Prospecto Bauhaus

Anverso, 1927

Edición Albert Langen de los Bauhausbücher

Die Reihe wird in schneller Folge fortgesetzt.

IN VORBEREITUNG:

BAUHAUSBÜCHER

BAUHAUSBÜCHER

- W. Kandinsky:** Punkt, Linie, Fläche
Violett (Bühnenstück)
- Kurt Schwitters:** Merz-Buch
- Heinrich Jacoby:** Schöpferische Musikerziehung
- J. J. P. Oud (Holland):** Die holländische Architektur
- George Antheil (Amerika):** Musico-mechanico
- Albert Gleizes (Frankreich):** Kubismus
- F. T. Marinetti und Prampolini (Italien):** Futurismus
- Fritz Wichert:** Expressionismus
- Tristan Tzara:** Dadaismus
- L. Kassák und E. Kállai (Ungarn):** Die MA-Gruppe
- T. v. Doesburg (Holland):** Die Stijlgruppe
- Carel Telje (Prag):** Tschechische Kunst
- Louis Lozowick (Amerika):** Amerikanische Architektur
- Walter Gropius:** Neue Architekturdarstellung ● Das flache Dach ● Montierbare Typenbauten ● Die Bauhausneubauten in Dessau
- Mies van der Rohe:** Über Architektur
- Le Corbusier-Saugnier (Frankreich):** Über Architektur
- Knud Lönberg-Holm (Dänemark):** Über Architektur
- Friedrich Kiesler (Österreich):** Neue Formen der Demonstration
Die Raumstadt
- Jane Heap (Amerika):** Die neue Welt
- G. Muche und R. Paulick:** Das Metalltypenhaus
- Mart Stam:** Das „ABC“ vom Bauen
- Adolf Behne:** Kunst, Handwerk und Industrie
- Max Burchartz:** Plastik der Gestaltungen
- Martin Schäfer:** Konstruktive Biologie
- Reklame und Typographie des Bauhauses**
- L. Moholy-Nagy:** Aufbau der Gestaltungen
- Paul Klee:** Bildnerische Mechanik
- Oskar Schlemmer:** Bühnenelemente
- Joost Schmidt:** BilderMagazin der Zeit I
- Die neuen künstlichen Materialien**

Die BAUHAUSBÜCHER sind zu beziehen einzeln oder in Serien durch jede Buchhandlung oder direkt vom

VERLAG

ALBERT LANGEN

MÜNCHEN Hubertusstr. 27



Bestellkarte liegt diesem Prospekt bei.

BAUHAUSDRUCK MOHOLY DIN C5

Prospecto Bauhaus

Reverso, 1927

Edición Albert Langen de los Bauhausbücher

Los catorce primeros libros de la Bauhaus

Dirección: Walter Gropius y L. Moholy-Nagy,
Albert Langen Verlag, Munich, 1925-1930.

1. Walter Gropius

Internationale Architektut, 1925, 111 pags., con numerosas ilustraciones.

Compaginación y cubierta de L. Moholy-Nagy. Sobrecubierta de Farkas Molnár. 2.ª edición, 1927.

2. Paul Klee

Pädagogische Skizzenbuch, 1925, 51 pags., 87 ilustr. Sobrecubierta y compaginación de L. Moholy-Nagy. 2.a edición, 1928.

3. Adolf Meyer

Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar, 1925, 78 pags., con numerosas ilustraciones. Compaginación de Adolf Meyer.

4. Oskar Schlemmer (ed.)

Die Bühne im Bauhaus, 1925, 87 pags.. con numerosas ilustraciones, de ellas 3 en color. Frontispicio de Oskar Schlemmer. Compaginación de L. Moholy-Nagy.

5. Piet Mondrian

Neue Gestaltung, Neoplastizismus, Nieuw Beelding, 1925, 66 pags. Traducción al alemán de Rudolf F. Hartogh y Max Burchartz. Compaginación, sobrecubierta y cubierta de L. Moholy-Nagy.

6. Theo van Doesburg

Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst, 1925, 40 pags., 32 ilustraciones en color. Traducción al alemán de Max Burchartz. Sobrecubierta de Theo van Doesburg.

7. Walter Gropius (ed.)

Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten, 1925, 115 pags.. con numerosas ilustraciones. Compaginación, cubierta y sobrecubierta de L. Moholy-Nagy.



8. L. Moholy-Nagy

Malerei, Photographie, Film, 1925, 133 pags., con numerosas ilustraciones.

Compaginación, cubierta y sobrecubierta de L. Moholy-Nagy. 23 edición en 1927, con el título de *Malerei, Fotografie, Film*.

9. Wassily Kandinsky

Punkt und Linie zu Fläche, Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, 1926, 198 pags.. 102 ilustraciones en el texto, 25 láminas, 1 lámina en color.

Compaginación de Herbert Bayer. 2ª edición. 1928.

10. J. J. P. Oud,

Holländisch Architektur, 1926, 107 pags., .Con 55 ilustraciones. Compaginación, cubierta y sobrecubierta de Moholy-Nagy. 2ª edición, 1929.

11. Kasimir Matewitsch,

Die gegenstandslose Welt, 1927. Traducción al alemán de A. von Riesen. 104 pags. con 92 ilustraciones. Compaginación, cubierta y sobrecubierta de L. Moholy-Nagy.

12. Walter Gropius

bauhausbauten dessau, 1930, 221 pags., con numerosas ilustraciones.

Compaginación, cubierta y sobrecubierta de L. Moholy-Nagy. (Trad. Cast: La nueva arquitectura y la Bauhaus, Editorial Lumen, 1966)

13. Albert Gleizes

Kubismus, 1928. 101 páginas, 47 ilustraciones. Compaginación, cubierta y sobrecubierta de L. Moholy-Nagy.

14. L. Moholy-Nagy

von material zu architektur, 1929, 241 pags., 209 ilustraciones. Compaginación, cubierta y sobrecubierta de L. Moholy-Nagy. (Trad. Cast.: *La nueva Visión*. Infinito, Buenos Aires, 1963.)



Los escritos de las mujeres de la *Bauhaus*

Las causas por las que no existen libros publicados por mujeres dentro de los *Bauhausbücher* son absolutamente desconocidas y no hemos encontrado ninguna documentación que pueda esclarecer porque no existen textos de mujeres en esta colección. En este trabajo siempre hemos manejado la duda razonable de establecer que quizás no hayan tenido ni el interés ni las herramientas necesarias para producir este tipo de escritos pero a medida que avanzamos en nuestra investigación descubrimos que tuvieron que someterse a una serie de normas, prejuicios sociales, *puestos y lugares* que eran asignados y desde luego asumidos por las mujeres de aquella época.

Esta es la idea que se deduce del texto que incluye Magdalena Droste¹⁵ en su libro *Bauhaus*, publicado por Taschen en 1991 y traducido al castellano en el año 2006. En el capítulo titulado "*Mujeres en la Bauhaus*" describe la situación de desigualdad a la que se vieron sometidas dentro de la Escuela propulsora de teorías y sistemas de creación innovadores. De nuevo, imperaron los prejuicios hacia sus capacidades intelectuales y quedaron relegadas a los talleres que en principio eran más adecuados a su condición de género.

Durante los dos primeros años de la Bauhaus, recibieron la solicitud de numerosas mujeres dispuestas a recibir la formación que la Bauhaus ofrecía a los estudiantes; tal avalancha obligó a que se tomaran medidas para reducir su protagonismo pues existía el temor, de que al ser mayoría, se pudiera bajar el rendimiento y de este modo, limitar los resultados de los proyectos planteados en los talleres. Se procedió en el Consejo de Maestros a tomar decisiones esenciales para restringir su acceso, puesto que Gropius pensaba que *las mujeres daban a la escuela una atmósfera de aficionados*.

15 Op. cit. DROSTE, *Bauhaus*. p. 40.

16 Ibidem. p. 40.

17 Op. cit. WINGLER, p. 59.

En su previsión inicial, Gropius había contado con 50 damas y 100 caballeros; pero vinieron tantos hombres como mujeres, pues la nueva constitución de Weimar concedió a la mujer libertad de estudios ilimitada. Las Academias ya no podían limitarles el acceso -como si ocurriera antes de la guerra- y muchas mujeres hacían uso de sus nuevas posibilidades.¹⁶

No es extraño que ocurriera este hecho pues entre las acciones de Gropius para favorecer la difusión de la escuela, se imprimieron cientos de octavillas con la proclama esperanzada y utópica de su manifiesto. Caló muy hondo en espíritu de las mujeres que confiaban que en ese cambio estuvieran ellas representadas. Según cuenta Gunta Stölz en su diario, cuando encontró el manifiesto de Gropius, le provocó un gran impacto y decidió de inmediato trasladarse a la Escuela que prometía ese futuro tan esperanzador. La juventud alemana, superviviente de las penurias económicas y del caos social, vieron en la Bauhaus la forma de crear ese cambio necesario para su realidad. En el primer discurso que proclamó Gropius a sus estudiantes ya describía con que situación iban a encontrarse las mujeres, se dirigió directamente a ellas y proclamó: *Ninguna consideración con las damas; en el trabajo, todos artesanos, absoluta igualdad de derechos pero también igualdad de deberes.*

En los estatutos de la escuela figuraba de este modo la redacción de los criterios iniciales de admisión [...] *como aprendices se admitirán, dentro de los límites del espacio disponible, todas las personas no inhabilitadas, sin distinción de edad ni sexo, cuyas dotes artísticas y capacidad cultural hayan sido consideradas como suficientes por el Consejo de Maestros.*¹⁷

Esta idea utópica de una Escuela para la igualdad se vio fuertemente reducida y en septiembre de 1920 se propone al *Consejo de Maestros seleccionar con dureza la admisión a la Escuela, sobre todo en la elevada representación femenina.*

*Más aún, se aconsejaba no hacer experimentos innecesarios y enviar a las mujeres, después del curso preparatorio, directamente al telar. También podían hacer alfarería y encuadernación.*¹⁸

Este pensamiento se refleja en una carta que escribe Gropius a Annie Weil del 23.2.1921 en estos términos: *Según nuestra experiencia no es aconsejable que las mujeres trabajen en los talleres de artesanía más duros, como el de carpintería, etc. Por esta razón, en la Bauhaus se va formando cada vez más una sección de carácter marcadamente femenino que se ocupa principalmente de trabajar con tejidos. Las mujeres también se inscriben a encuadernación y alfarería. Nos pronunciamos básicamente en contra de la formación de arquitectas.*¹⁹

Los hechos se producen según esta secuencia cronológica: ante la gran demanda formativa de las mujeres, el Consejo de Maestros tiene que crear el *Women's Department* para atender y dar respuesta a sus necesidades. Un año más tarde, en 1920, Gropius tiene que sugerir que se limite su número de entrada y seis meses más tarde en una circular se les recomienda ir al taller de tejidos y que *no se hagan experimentos innecesarios*. Incluso tanto Gropius como el maestro de taller Gerhard Marcks comparten las mismas ideas con respecto a la admisión en el taller de madera: *Es posible no admitir mujeres en el taller de carpintería por dos cuestiones, por su salud y por la salud del taller de carpintería*. En 1922 el taller se cierra definitivamente para todos.²⁰

Lo cierto es que no pudieron participar de los talleres más importantes aunque existieron algunas excepciones como reseñaremos más adelante; en nuestro trabajo de estudio nos interesa crear dos categorías de actividad: las tejedoras y las fotógrafas de las que sí hemos podido encontrar algunos escritos.

18 Ibidem. p. 40.

19 A.A.V.V.. *Bauhaus*, Barcelona: Köneman, p. 102.

20 WELTGE Wortmann, Sigrid. *Women's work, textile art from the bauhaus*, London, Thames and Huson Ltd., London, 1993. pp.

Las tejedoras

A partir de este momento vamos a intercalar breves datos biográficos con algunos de los textos de las mujeres que destacaron en la Bauhaus.

Ya hemos hablado cómo se va configurando el área de los tejidos como la práctica más idónea para desplegar la creatividad de la mujer. El profesor encargado del curso preliminar, Johannes Itten, las orientaba hacia la tejeduría porque consideraba que las mujeres mostraban un *punto débil en la visión tridimensional* y era más recomendable que se dedicaran a las superficies planas, curiosamente, tampoco recomendaba el taller de pintura. Las mujeres aceptaban aquella situación, e incluso opinaban de la misma forma como podemos observar al respecto en el artículo que publicó la mujer de una de los profesores y también alumna de la escuela Helene Nonne-Schmidt.

Helene Nonne-Schmidt fue esposa del maestro de la Bauhaus, Joost Schmidt, estudiaba con Klee y trabajaba en el taller textil. La preparación que obtuvo de la Escuela le valió para ser uno de los profesores que en el año 1953 iniciara la Escuela de diseño de ULM (*Hochschule für Gestaltung Ulm* o simplemente *hfg ulm*) junto con Johannes Itten, Max Bill o Josef Albers. Esta entidad considerada la más importante después de la Segunda Guerra Mundial, cerró sus puertas por problemas políticos en 1966 y su aportación más destacable fue crear una metodología del diseño, expresión del racionalismo y de la objetividad germana que se extendió al modelo de la empresa Braun, punto de partida del movimiento Gute Form (buena forma), el cual se apegaba a la frase *la forma sigue a la función*.

El artículo titulado *El puesto de la mujer en la Bauhaus*, y publicado por Helene Nonne-Schmidt en 1926, describe de primera mano, como se fueron aplicando estos conceptos sobre cual era el mejor lugar para que la mujer desarrollara sus intereses dentro de la Bauhaus.

En esta línea ideológica y restrictiva hacia la formación y las capacidades de la mujer, se desarrolla la tesis argumental en el artículo de Helene. Lo curioso, en primer lugar, y aun pesar de los diseños realizados por Marianne Brandt en el taller de los metales, y por Alma Buscher en el de carpintería, es la limitación al tipo de trabajo artístico bidimensional para los proyectos de las mujeres, pues según describe, es la representación espacial una cualidad enteramente masculina y puntualiza que la visión femenina es infantil y por tanto solo puede ser capaz de fijarse en los detalles, en los matices. El destino de la mujer, así es como concluye, es el taller de los tejidos.

Texto de Helene Nonne-Schmidt

El puesto de la mujer en la Bauhaus²¹

Del periódico –Vivos voces– (Leipzig), Volumen V, N. 8-9, agosto-septiembre de 1926

... La mujer que se dedica a trabajos de tipo artístico actúa en general y con mayor éxito en el ámbito de las superficies bidimensionales. Ello se debe sin duda a que le falta la fuerza de la representación espacial, que es peculiar en el hombre. Naturalmente, existen diferencias individuales y de grado, de la misma manera que la naturaleza de los dos sexos raramente es masculina o femenina totalmente.

A ello se ha de añadir el hecho de que la visión de la mujer en cierta manera es infantil, ya que al igual que un niño, ve los detalles y no el conjunto; y esto no se ha de considerar como una imperfección, sino que sencillamente expresa la particularidad de la mujer y explica su mayor riqueza de matices, que en la visión de conjunto están destinados a desaparecer. No nos hemos de hacer ilusiones de que este carácter de la mujer se modifique, a pesar de las luchas de los movimientos feministas y a pesar de todas las tentativas y estudios: precisamente hay indicios de que la mujer estima en sentido positivo esta limitación, con la conciencia de que posee una gran ventaja ...

21 Op. cit. WINGLER. p. 143.

En la Bauhaus y en sus talleres la mujer se dedica sobre todo al trabajo en la sección de tejidos, donde tiene la gama más amplia de posibilidades. El tejido es la unión de infinitas pluralidades en la unidad, el cruce de muchos hilos para formar el tejido. Resulta evidente lo adecuado que es este trabajo para la mujer y sus dotes.

La Bauhaus trabaja en el ámbito de los problemas de la construcción y de la decoración. ¿ De que modo se inserta el tejido en los problemas de este orden?. En la Bauhaus, los materiales artificiales se prefieren cada vez más a los naturales, en parte por razones económicas o técnicas, y en parte también por razones de higiene. Así pues, ¿Por qué el hombre continua produciendo tejidos y no busca materiales completamente nuevos, y con características que correspondan a las de los tejidos, es decir, que puedan teñirse, que sean elásticos, que puedan fabricarse en cualquier medida, que puedan dividirse fácilmente, que sean suaves y sobre todo económicamente más asequibles, evitando de esta manera un proceso como el de tejer, que es pesado y limitado desde un punto de vista formal, a pesar de la extraordinaria complicación del aparato técnico? El mismo tejido de punto, que parece destinado a suplir poco a poco el tejido con telar mecánico, todavía no ha hecho ningún progreso en esta dirección, es decir, para la creación de una tela muy resistente a las desgarraduras y al desgaste.

Hoy poseemos aviones, radios, podemos concebir la visión a distancia: todo esto se ha desarrollado en un tiempo relativamente breve. Por lo tanto, seguramente un día u otro tendremos también una materia textil artificial: pero este es un problema que deberán abordar y resolver la industria química y los laboratorios universitarios. Cuando se descubra esta sustancia y se pueda producir en forma económicamente rentable, el tejido estará superado. Pero este día aún no ha llegado; y mientras subsistan las necesidades -y hoy todavía existen-, habrá tareas a realizar.

Las de esta sección de tejidos de la Bauhaus (que en realidad es un laboratorio) se ocupan del espacio interno de la vivienda. Estas tareas son muy variadas y complejas, aunque -a excepción de los tapices- vienen sugeridas por

la finalidad misma de los objetos. El tejido de tapicerías o de gobelinos tiene su sentido en el hecho de que ofrece la posibilidad de colocar objetos sin ninguna utilidad concreta, de pura contemplación, en el espacio interior moderno, privado de elementos decorativos; y esta es una necesidad que los hombres sentirán siempre.

En relación con los cuadros, los tapices tienen la ventaja de que pueden retirarse fácilmente y recogerse en un espacio reducido. Su particularidad, respecto a la pintura, consiste en las grandes posibilidades de variación de los efectos de las superficies, que se consiguen ya por medio de la utilización de distintos materiales, como lana, algodón, lino, seda, seda artificial, metal, vidrio -con todas las variaciones de sus efectos, según sea el tejido liso, basto, brillante, opaco, plano, rugoso, fino, suave, duro, espeso, sutil-, ya por medio de las ricas posibilidades de la variación de estructura.

Estas mismas características pueden intervenir también para las demás materias, pero su elección esta determinada sobre todo por su finalidad. Nuestro objetivo específico estriba en satisfacer a la vez las exigencias de la estética y las de la practica. La capacidad de la mujer para profundizar en los detalles, su gusto por el juego de las superficies, la predestinan para este trabajo, en el que también encuentra expresión en la riqueza de los matices su sentido cromático.

El hecho de que en el taller de tejidos nos propongamos la elaboración de tipos destinados a fines particulares, definiendo también sus materiales, estructura y colores, no supone una falta de imaginación, sino que precisamente es el resultado del trabajo que la Bauhaus, en su conjunto, se propone realizar. Una delimitación espontánea de los medios expresivos es en realidad una expresión de disciplina.

Vamos a reflejar brevemente los proyectos de mujeres de la Bauhaus que invalidan esta tesis extendida y propuesta por la escuela de que la mujer debía ir directamente al telar.

Marianne Brandt nace en Chemnitz, Alemania y estudió escultura en la Escuela de Bellas Artes del Ducado de Weimar. Después de haber pasado un tiempo en Noruega y en París, retornó a Weimar en 1924 para estudiar en la Bauhaus, e ingresar en el taller de metales. Cuando Lázló Moholy-Nagy, asistido por el orfebre Christian Dell, se hizo cargo como Form Master del taller de metales al dimitir Johannes Itten, en 1923, Brandt era una de las aprendices de mayor talento en el taller obsesionada por la función, la geometría y las formas elementales. Esto puede verse en su temprano diseño de tetera esférica. En este diseño, ella interpretó la reacción hacia el ornamento *kitsch* de Adolf Loos. Desde la Bauhaus, Marianne produjo numerosos diseños para objetos de uso diario. Especialmente son famosos sus diseños de lámparas de todo tipo y sus juegos de té de formas básicas. En la actualidad la firma Alessi reproduce sus diseños de la Bauhaus de los años 20.

Marianne Brandt
Tetera, 1924



Marianne Brandt
Lámpara Bauhaus, 1926

Cuando Gropius consigue formalizar su idea de patentar y comercializar los diseños de los alumnos, Marianne Brandt es una de las alumnas que consigue un mayor número de patentes en el taller de metales. En 1928 logra un acuerdo con la empresa de lámparas *Schwintzer und Gräff* y la Bauhaus. Con este acuerdo, la empresa produce 53 modelos de la Bauhaus y una serie de variantes.

En 1929, dejó la Bauhaus para irse a trabajar en el estudio de Walter Gropius en Berlín como diseñadora. En 1932 regresó a su ciudad natal para trabajar de forma independiente, retornando también a la pintura. Entre 1949-1951 enseñó en *la Escuela de Artes Aplicadas y Libres* de Dresden, y luego en el *Institut für Angewandte Kunst* en Berlín (1951-1954), además de seguir realizando algunos diseños para la industria. En sus últimos años, se volcó a la pintura y la escultura. Quizás esta trayectoria, ajena a las recomendaciones de su compañera, contradice la tesis desarrollada por Helene Nonne-Schmidt.

Otro caso es el de **Lilly Reich**, amante de Mies Van Der Rohe cuando asumió la dirección de la Bauhaus. Nace en Berlín en 1885, en 1912 llegó a ser miembro del *Deutsche Werkbund*, organismo encargado de promocionar los productos con sello alemán, trabajó en estudio de Josef Hoffman. Fue la primera mujer que dirigía *Deutsche Werkbund* en el Berlín de 1920. Por todos considerada como cuenta su biografía, como un bicho raro, porque era muy extraño que una mujer pudiera mostrar las mismas cualidades intelectuales que un hombre. En 1931, Lilly Reich es contratada para dirigir el nuevo taller de Arquitectura del Interior de la Bauhaus. Este taller nació en 1929 tras la fusión de los talleres de carpintería, metal y pintura mural, bajo la dirección de Alfred Arndt. Esta arquitecta recibe el encargo de crear, por primera vez en la Bauhaus, un taller de arquitectura que englobara al antiguo taller de tejidos y al taller de metal. Su interés por investigar las relaciones entre el metal y las diferentes superficies, le llevan a unificar estos talleres fundamentales de la Bauhaus.

Cuando se cierra, en 1933, la Bauhaus, todas sus expectativas personales van perdiendo intensidad y su trayectoria profesional se centrará en llevar los asuntos de Mies Van Der Rohe, cuando este abandona Europa en 1938, hasta su muerte a los 62 años. Sin embargo quedan piezas muy relevantes de su periodo en la Bauhaus que la empresa Thonet producía y todavía se fabrican réplicas de su famosas sillas Barcelona diseñadas para el pabellón alemán proyectado por Van Der Rohe. Cincuenta años después de su muerte el MOMA de Nueva York realizó una exposición retrospectiva en reconocimiento a su trabajo.

Gunta Stölz

Muchas fueron las estudiantes que vieron en la Bauhaus un lugar donde poder desarrollar su ideas e investigaciones en torno al arte, el diseño y la técnica. Cuenta Gunta Stölz que cuando todavía era alumna de la Escuela de Artes y Oficios de Munich, cayó en sus manos el famoso manifiesto de Gropius en donde reclamaba esa utopía de crear un arte nuevo para el hombre, en donde se rompieran definitivamente con la soberbia del artista que lo había desplazado de su esencia como artesano. Inmediatamente, se trasladó a Weimar con la intención de conocer a Gropius y matricularse en la Bauhaus. En 1927, acabó siendo la maestra del taller de tejidos más importante y en palabras de sus alumnas, convirtió el taller de tejidos en un verdadero laboratorio de experimentación, donde se trabajaba con el color, la forma y los materiales y se analizaban los resultados de las propuestas.

Trabajó durante dos años en La Cruz Roja atendiendo a los heridos de guerra, por lo que las palabras de Gropius, significaron una perspectiva nueva, con la fuerza suficiente como para borrar todo lo vivido desde el horror de la guerra. La contienda había terminado en 1918 y en el verano de 1919 ya participaba en el taller de vidrio y en las clases de pintura mural. Hasta abril de 1920 no consiguió estar completamente matriculada.

Hemos encontrado anotaciones de sus diarios en los que describe como a pesar de las penurias, penas y calamidades que tuvieron que soportar en los comienzos de la Bauhaus. Los estudiantes y la mayoría de los profesores, eran jóvenes y tenían ganas de divertirse, de recuperar el tiempo perdido. Las anotaciones que realizó Gunta Stölz en su diario en otoño de 1919, después de participar en una fiesta, refleja este sentimiento: *La segunda velada fue de una alegría desbordante, bailando y con gran jolgorio callejamos por Weimar hasta nuestra cantina. Estábamos locos de ganas y alegría de vivir, de bailar, de hacer tonterías, de no sé qué, simplemente había un ambiente entusiasta*²². En otro fragmento escribió: *Y luego he bailado y bailado, como nunca antes en mi vida*²³

El entusiasmo que mostraba en todas las actividades la convirtieron rápidamente en líder de las estudiantes y fue una de las cofundadoras del *Women's Department*. Sus aportaciones mejoraron la fabricación del taller de tejidos pues incorporó diversos sistemas de telares, procedimientos de teñir los materiales gracias a las instalaciones de una tintorería que estaba a su disposición. Se sistematizó el proceso de trabajo y de este modo las alumnas se familiarizaban con todo el proceso industrial, desde el diseño y preparación de bocetos hasta teñir, tejer y encargar los materiales. Las reglas del dibujo y distribución del color, lo aprendían en las clases de Klee. Con todo esto se instituye la profesión de diseñadora de tejidos. Los productos que ofrece el taller se diversifican y el nuevo programa educativo elaborado por Gunta favorece el desarrollo y aprendizaje de las técnicas de tejer con diferentes materiales.

Anotaciones, diarios y cartas atestiguan la fecunda atmósfera de estos primeros años. Y en estos dos textos que hemos recopilado de Gunta Stölz, publicados en los periódicos de la Bauhaus, podemos comprender sus ideas acerca del taller de tejidos de la Bauhaus.

22 Citado en: *Stiftung Bauhaus Dessau* (ed.): Gunta Stölz, *Ibidem*. pp. 29

23 *Ibid.* p. 29

El primero publicado en 1926, todavía no había asumido la dirección del taller y en el segundo se publica al poco tiempo de haber abandonado la dirección del taller de tejidos y está firmado con su apellido de casada, pues ha contraído matrimonio con un joven arquitecto palestino.

Texto de Gunta Stölz

El tejido en la Bauhaus²⁴

Del periódico Offset, Buch und Wertekunst(Leipzig), 1926, N° 7 (fascículo dedicado a la Bauhaus)

En relación con la exigencia expresada por Muche (que en la época de esta publicación dirigía la sección de tejidos) de abordar seriamente los problemas de la mecanización, Gunta Stölz y otras tejedoras destacaron el momento intuitivo-artesanal.

El tejido es una totalidad estética, una composición de forma, color y materia que vienen a constituir una unidad. En todos los sectores de la figuración se manifiesta actualmente una búsqueda de normas y de orden. En el tejido, nosotros también nos hemos propuesto la tarea de investigar los elementos fundamentales de nuestro sector particular. Mientras por ejemplo en los comienzos de la Bauhaus se partía de principios pictóricos, según los cuales un tejido en cierta manera era un cuadro de lana, ahora tenemos una noción muy clara de que un tejido es un objeto en el que son determinantes el uso al que está destinado e igualmente las particularidades técnicas de su producción.

Estas particularidades técnicas son: La urdimbre, compuesta de hilos aislados, que solamente se transforma en unas determinadas superficies según el orden a que se le somete. Una multiplicidad de entrecruzamientos, que desembocan en una superficie en relieve. El color, reforzado o atenuado, según el brillo o la opacidad.

El material, cuyas características imponen límites en la manipulación. Nosotros exigimos del tejido otras cosas, además de estas: ha de ser una superficie y siempre ha de producir el efecto de una superficie.

Ello no excluye que existan también elementos estáticos, dinámicos, plásticos, funcionales, constructivos y espaciales, aunque han de ser de tal índole que se puedan considerar entre sus medios figurativos y han de estar sujetos a las leyes de las superficies ...

Dado que en la actualidad el tejido mecánico aún no se ha desarrollado hasta el punto de que se pueda demostrar a la altura de todas las posibilidades del tejido a mano, y siendo así que estas posibilidades son necesarias para el hombre que se desarrolla de una manera creativa, nos ocupamos en primer lugar del tejido a mano; ya que solamente el telar manual nos deja espacio suficiente para continuar desarrollando una idea, de un experimento a otro, hasta conseguir una definición y una claridad tales que permitan pasar el modelo a la industria y hagan posible su producción mecánica. La utilización de los materiales y los problemas inherentes a ello son tan complejos, que solamente podremos considerar algunos casos particulares: un mantel, una cortina: objetos dotados de gran movilidad y adaptabilidad, que corresponden al gusto y a las exigencias individuales en cuanto a color y forma. Una alfombra puede adaptarse a un espacio y por ello ejercer ciertas funciones espaciales: pero también puede concebirse como -algo en sí- independiente, pudiéndose tratar con su forma y con su lenguaje cromático cualquier tema bidimensional.

La tapicería del mobiliario, al quedar inmovilizada en el espacio y al estar vinculada a su destino práctico, ha de producir un efecto bidimensional de estructura muy atractiva. Gobelinos y tapices no son objetos de uso. Por ello se les han de aplicar otras normas, entrando ellos en el ámbito de la expresión artística libre; a pesar de ello, no dejan de estar condicionados por el procedimiento textil.

El tejido es sobre todo el campo de trabajo de la mujer...

Texto de Gunta Stölzl-Sharon

Las telas de uso común de la sección de tejidos de la Bauhaus²⁵

Del periódico –bauhaus- (Dessau), julio de 1931

Este texto está sacado de una reseña del –Desarrollo del sector textil de la Bauhaus, que apareció poco tiempo después de que Gunta Stölz hubiera dejado el instituto. Como sucesora Muche en la dirección del taller textil, la autora de este escrito se dedicó con ahínco, hacia 1930, a los problemas relacionados con la elaboración de modelos para la industria.

... Con el traslado de la Bauhaus Dessau, también el taller textil, al igual que los demás talleres y secciones consiguió premisas nuevas y más sanas. Pudieron adquirirse telares de los tipos más variados (Kontermarsch, telar de lizos, máquina Jacquard, telar para alfombras, etc.), y además .., una tintorería propia. El fin de la preparación de carácter general era que adquiriera cierto dominio, proporcionándole así una base lo más amplia posible y dándole una orientación para una organización sistemática de su propio trabajo.

De aquí en adelante, se distinguen netamente y de una manera definitiva dos sectores didácticos que antes se confundían:

La elaboración de telas de uso común para la decoración (prototipos para industria) e investigaciones de carácter especulativo sobre la materia, la forma, el color en gobelinos y en alfombras.

Las telas de uso común, se someten a exigencias técnicas necesariamente exactas y a exigencias de carácter estético limitadas, aunque siempre variables. Las exigencias técnicas –resistencia al desgarró, resistencia al roce, elasticidad, transparencia u opacidad a la luz, solidez de los colores, inalterabilidad a la luz, etc.- fueron tratadas de un modo sistemático, según la función de una tela. Las exigencias de carácter estético -belleza, eficacia de una tela en un local, consistencia- solo pueden definirse de una manera mucho menos objetiva.

25 Ibidem. p. 210-211.

Si una tela ha de ser brillante u opaca, suave o rígida, de estructura compacta o mas rala, de color pálido o intenso, todo ello depende de la naturaleza del local, de sus funciones y sobre todo de las necesidades del individuo.

Los instrumentos del tejedor -materiales, colores, textura (estructura del cruzamiento de los colores)- se perfeccionan técnicamente cada día más. Lana, lino, seda, algodón, fibras artificiales (rayón) están sometidos a un progreso incesante, gracias a métodos de cría y de cultivo, elaboración mecánica (proceso de hilatura, refinó), nuevos descubrimientos científicos y nuevos métodos de teñidura. Esta vitalidad de la materia obliga a quién se cuida del tejido a intentar cada día algo nuevo para ponerse al día, vivir con su materia, perfeccionarla, pasar de una experiencia a otra para estar en condiciones de satisfacer las necesidades de nuestro tiempo. ...

La experiencia ya nos dice que seguimos el camino acertado: la influencia cultural de nuestro trabajo en la industria textil y en otros talleres es bien patente: los jóvenes que hemos instruido ocupan cargos directivos en manufacturas mecánicas, en fabricas y escuelas. Solo con una activa participación en los problemas, que varían constantemente, de la vida y de la vivienda, se puede mantener vivo y progresivo el trabajo pedagógico y cultural de la sección textil de la Bauhaus.

Las telas son elementos de la gran unidad de la arquitectura, tan esenciales como el color de las paredes, los muebles y los utensilios domésticos. Han de cumplir su función, integrarse, satisfacer con extrema precisión nuestras exigencias en cuanto a color-materia-estructura. Las posibilidades son ilimitadas. El conocimiento y la identificación en los problemas artísticos de la arquitectura nos indicarán el camino más acertado.

(Original todo en minúsculas)

Anni Albers

Cuando Gunta abandona la Bauhaus, ella se hace cargo del taller de tejidos durante un breve periodo junto con Otti Berger, otra de las mejores tejedoras. Desarrollaron tejidos resistentes para muebles de tubo de acero, tejidos para recubrir paredes, tejidos traslucidos para cortinas. A la labor ofrecida por Anni Albers se le reconoce uno de los resultados más formidables: un tejido con características distintas en sus dos caras. Un lado era insonorizante y el otro reflector de la luz, con este diseño quería mejorar la acústica del aula magna de la escuela federal de la *Unión General Alemana de Sindicatos (ADGB)*.

La admiración que siente por su antecesora es muy amplia y lo describe en los numerosos escritos que nos ha dejado. Casada con Josef Albers, recorrerá junto a su marido distintos lugares hasta finalizar en la *Black Mountain Collage* en Estados Unidos. El MOMA de Nueva York realizó una exposición de sus trabajos siendo la primera mujer que exhibe su trabajo a partir de un material artesanal.

En 1924 publica un artículo en una revista femenina donde promociona el diseño eficaz para la vida. En 1938 ayuda a Gropius y a Herbert Bayer en la preparación del material para la exposición sobre la Bauhaus 1919-1928 en el Museo de Arte Moderno. Contribuye escribiendo un ensayo para el catálogo de la exposición. En 1959 se publica una compilación que reúne quince artículos de la artista sobre temas de diseño y titulado *On Designing*²⁶. Este texto recoge sus ideas estéticas y sus teorías sobre el diseño que deben ser una respuesta a las necesidades prácticas.

En otra publicación completa titulada *On Weaving*²⁷ reflexiona sobre el uso del telar, las técnicas de construcción fundamental, la utilización de los bocetos, los acabados y los distintos materiales.

26 ALBERS, Anni. *On Designing*, New Haven : The Pellango Press, , CT, 1959. Segunda edición, Middletwn: Wesleyan University Press, CT 1962, tercera edición en 1971.

27 ALBERS, Anni. *On Weaving*, Middletwn: Wesleyan University Press, CT, 1965.

Anni Albers²⁹

Relación de escritos de Anni Albers recopilados en el catálogo de la exposición *Josef und Anni Albers*, Bern: Europa und Amerika, Kunstmuseum, 1999.

- *Bauhausweberei*, in: *junge Menechen*, Vd. 5. N° 8, Nov. 1924, pags. 188.
- *Wohnökonomie*, in *Neue Frauenkeidung und fravenkultur*, Kartsruhe 1924, auch in: Frank Whitford, *Bauhaus*, London, 1984, pags. 116.
- *Weavings*. *Back to Black Mountain College*, 1937, in: *Artforum*, Vd. 25. N° 8. April, 1987, pags. 88-91.
- *Mit dem Stoff arbeiten (Work with materials, 1938)*, in: *Anni und Josef Albers, Eine Retrospektive*. München/Bototrop 1989, pags. 59-60.
- *Handweaving Today: Textil work at Black Mountain Collage*, in *Weaver*, Vol 6, N° 1, January 1941, pags, 3-7.
- *Designing*, in : *Craft Horizons*, 2, N° 2, Mai, 1943, pags. 7-9
- *We need Crafts for their Contac with Materials*, in *Desing*, 46, N° 4, December, 1944, pags. 21'22.
- *Fabrics*, in *Arts and Arquitecture*, 65 März, 1948, pags. 33.
- *Weavings*, in *Arts and Architecture*, 66, Feb, 1949, pags. 24.
- *Ben Nicholson: Paintings, Reliels, Drawings ...* 1948, *Än Magazine of Art*, 43, Jan. 1950, pags. 36.
- *A Weaver Speaks on Desing*, in *Asilomar*.
- *First Annual Conference of American Craftsmen*, juni, 1957, pags. 62-63.
- *On Designing*, New Haven, 1959, Middletown, 1961, 1971, 1979 y1987.
- *More Serving, Less Expressing*, in *Craft Horizons*, 21, Juli/Aug. 1961, pags. 52-53.
- *On Weaving*. Middletown, 1965, 1972, 1974 y 1979.
- *Pre-Columbian: Mexican Miniaturas; The Josef and Anni Albers Collection*, New York and Washington D.C. 1970.

²⁹ Algunos fragmentos traducidos al castellano los vamos a incorporar en el capítulo siguiente que reúne los textos de las mujeres que participaron en la abstracción.

La mujeres fotógrafas de la Bauhaus

La fotografía revelaba y construía la realidad de su tiempo del mismo modo que un mundo nuevo lleno de máquinas modernas mostraban una realidad distinta dominada por la incipiente tecnología. Con las lentes de la cámara, el ojo podía componer y crear gracias a la nueva visión. Con las tijeras y el pegamento se podía construir nuevas realidades a partir de elementos reales.

La Europa del periodo de entreguerras se nos ofrece como un amplio laboratorio sucesivo en la experimentación de la fotografía: *La Nueva Visión*, *La Nueva Fotografía* y *La Nueva Objetividad*. Sin embargo, la Bauhaus se mantuvo ajena a lo que ocurría en esta especialidad, como también le ocurrió con el cine. Hasta 1929 no se convirtió la fotografía en asignatura oficial, gracias al apoyo del director Hans Mayer que quería reorientar la trayectoria del centro.

Recientes ensayos y artículos quieren mostrar una versión complementaria sobre la emblemática Bauhaus. Por un lado, siguen reconociendo que era el núcleo estructurador de las vanguardias del siglo XX pero también inciden sobre dos cuestiones que nos interesa destacar: en primer lugar, desmitificar el papel emancipatorio que supuso la escuela para la mujer y que ya hemos comentado; en segundo lugar, explicar como se consolidó la fotografía en el centro.³⁰



Irene Bayer-Hecht
Estudiante con pelota, 1925

30 A.A.V.V. *Bauhaus*, Barcelona: Köneman, 2006.
DROSTE, Magdalena, *Bauhaus, 1919-1933*, Madrid: Taschen, 2006.

PASTOR, Suzanne E. *Photography and the Bauhaus*. Tucson: The Archive: Center for Creative Photography, University of Arizona, Research Series N° 21 (March 1985).



Lotte Beese

Bauhaus weavers, 1928

La fotografía estaba en el ambiente y el grado de experimentación que se favoreció en la Bauhaus con las dobles exposiciones, la impresión sobre la película, los fotogramas, tiene un valor hoy en día indiscutible. Tanto profesores como estudiantes trabajaron con la fotografía porque la nueva tecnología la había hecho más accesible. Marcas como *Leica*, *Voigtlander* o *Ermanox* fabricaron máquinas mucho más baratas en el verano de 1925 y la Bauhaus ofrecía cuartos oscuros para la experimentación.

Los maestros más jóvenes se interesaron por las posibilidades que ofrecía esta técnica como László Moholy-Nagy, Herbert Bayer y Josef Albers y sus esposas también, hasta un profesor tan conservador como L. Feininger se lanzó a esta aventura. El método de aprendizaje más extendido era o bien lo hacían por su cuenta o acudían a otras instituciones. Las escuelas reformistas rivales les llevaban ventaja en este campo como en la *Lette-Verein* en Berlín, la *Folkwangschule Essen* y la *Kunstgewerbeschule Bug Giebichesntein*³¹ de Halle, mientras en la Bauhaus preponderaba las artes y las disciplinas tradicionales.

Sin embargo, el afán por difundir todas las actividades de la escuela unido a la especial atención que prestaban al diseño de revistas, libros, invitaciones, precisaba de material fotográfico que elaboraban de forma espontánea las personas cercanas a la escuela. Todo ello favoreció la asociación por todos conocida entre la fotografía y la Bauhaus, pero es incuestionable que ese programa publicitario no fue un eje vertebral en las otras escuelas que no supieron aprovechar los mecanismos de visibilidad que ofrecen los medios de comunicación.

Las mujeres de Walter Gropius, Lászlo Moholy Nagy y Herbert Bayer fotografiaron todo lo concerniente con la Bauhaus. Todos tomaban fotografías pero no pensaban que lo que hacían fuera algo destacable, menos Lucía Moholy que utilizaba esta técnica de un modo más profesional y que estudiaremos con más detalle en el siguiente apartado.

Un ejemplo que ilustra esta tesis es el caso de Irene Bayer que estudió y se preparó en el campo de la fotografía con la única finalidad de convertirse en el asistente de su marido Herbert Bayer y registrar los trabajos de Bayer y algunas actividades del centro. En el archivo de Irene Bayer o en el de Isse Gropius tenemos numerosas fotografías del tiempo de ocio, baños en las playas del río Elba, sesiones de teatro, las fiestas, retratos de los niños y acompañantes, mientras que Lucía documentó el nuevo edificio de la Bauhaus, las casas de los maestros y la mayoría de los objetos que se realizaban en los talleres, así como fotografió a los profesores de la institución.



Irene Bayer-Hecht

Balcones de los maestros, 1925

Lo cierto es que la fotografía se practicó de un modo más autodidacta. El creciente interés por la fotografía ha permitido rescatar los reportajes fotográficos de estas mujeres, hoy consideradas como fotógrafas de la Bauhaus.

Los diarios³² y escritos de Lucía Moholy

La profesora de la Universidad de Lérida e historiadora Mercedes Valdivieso Rodrigo ha centrado sus últimas investigaciones en el análisis del papel de la mujer en la Bauhaus y ajustándonos a las conclusiones de tres artículos publicados en prestigiosas revistas³³, hemos podido variar y completar la visión que teníamos de este periodo de la historia y de la participación de la mujer artista en el campo de la fotografía.

Valdivieso ha consultado los archivos de la Bauhaus ubicados en Berlín y examinado directamente los manuscritos y los diarios de Lucía Moholy que escribió durante toda su vida. En el año 1992 fueron adquiridos los legados de la artista y realizaron una exposición monográfica de la fotógrafa en 1995, lo que significaba, según Valdivieso, un reconocimiento oficial como miembro activo de la Bauhaus.³⁴

El caso de Lucía Moholy es diferente al de las demás mujeres que tuvieron una vinculación con la Bauhaus, mientras que algunas de ellas participaron desde el anonimato con su trabajo como parejas de los artistas más importantes, ella intentó modificar esa imagen de pasividad, de mera espectadora de los hechos a través de sus escritos.

Nació en 1894 en el extrarradio de Praga, su padre abogado con renombre es de nacionalidad checa y su madre es alemana. Recibe una esmerada educación y domina varios idiomas: la lengua paterna, alemán, francés e inglés.

32 Los diarios de Lucía Moholy se encuentran en el Archivo de la Bauhaus en carpetas clasificadas por ciudades y fechas, certifica la profesora Valdivieso que aunque Sachsse escribe en su estudio sobre la fotógrafa que su lengua materna era el checo, todos los diarios están escritos en alemán. La carpeta 134 de Praga recoge los escritos desde 1-1-1907 hasta 31-12-1913, la carpeta 135 de Praga y Wiesbaden, abarca desde el 9-1-1914 hasta 16-9-1915 y la carpeta 136 de Dessau y Berlín desde 12-4-1927 hasta el 27-6-1928.

33 VALDIVIESO Rodrigo, Mercedes
- *Retrato de grupo con una dama: el papel*

de la mujer en la Bauhaus, En: Ensayos, Año nº 6, Nº 6, 2000, p. 61-74

- *Lucía Moholy: la fotógrafa de la Bauhaus*, En: *Arte, individuo y sociedad*, Nº 10, 1998, p. 213-228

- *Lucía Moholy, el ojo anónimo que retrató la Bauhaus*, En: *La Balsa de la Medusa*, Nº 40, 1996, p. 63-89.

33 En el artículo se reseña que el archivo de Lucía Moholy contiene ca. 19.000 folios que datan de 1907-1986 distribuidos en 236 carpetas bajo el número de inventario 12.433. Op. cit. *Lucía Moholy: la fotógrafa de la Bauhaus*, p. 213.

34 *Ibidem*, p. 228.



László Moholy-Nagy

retrato de Lucía Moholy, 1925

En el tiempo que pasaron juntos en la Bauhaus, ambos se retrataron y tenemos la ocasión de ver esta imagen de *Lucía* que realizó *Moholy*. La sombra de él se proyecta sobre su rostro, quedando oculta. La fecha de la fotografía coincide con la máxima experimentación llevada por ambos con los fotogramas, la época denominada *alianza simbiótica* en su libro sobre *Moholy-Nagy*.

Obtiene la diplomatura del bachiller en el liceo alemán de Praga y en 1912 se diploma como maestra para la enseñanza del inglés y filosofía. Durante los dos años siguientes asiste a clases de Filosofía e Historia del Arte en la Universidad de Praga. Decide abandonar el domicilio familiar a los 21 años para gobernar su propia vida.

El 3 de febrero de 1915 realiza las primeras anotaciones respecto a su interés por la fotografía y la idea de trabajar media jornada para costearse los estudios como fotógrafa. En su artículo, Valdivieso revisa algunas anotaciones que realiza Lucía Moholy en los diarios del *Archivo de la Bauhaus* y resume que los temas principales son sus lecturas (Goethe), obras de teatro, conciertos, viajes y las impresiones de los cuadros de los museos que visita. Desde principios de 1916 hasta mayo de 1918 trabaja en Leipzig en varias editoriales y conoce al húngaro Moholy-Nagy en casa de unos amigos que un año más tarde se convierte en su marido y será ella quién mantenga la economía familiar con el trabajo en la editorial Ernst Rohwolt de Berlín, hasta que se trasladan juntos a la Bauhaus.

Creo poder afirmar con toda franqueza que en aquella época no estaba guiada por ninguna ambición en general y en todo caso ésta jugaba un papel mínimo. Lo que me interesaba eran los objetivos. En esto me centraba plenamente y mis críticas se dirigían en este sentido. El 'objetivo' constaba entonces de tres componentes:

- a) las aspiraciones y los objetivos del artista M.-N.*
- b) las aspiraciones y objetivos de la Bauhaus*
- c) mi trabajo al servicio de a) y b)³⁴*

Así describe Lucía Moholy casi medio siglo más tarde su trabajo realizado durante los años que permaneció en la Bauhaus junto con a marido László Moholy-Nagy. Esta falta de «ambición» le costaría un precio muy alto, escribe Mercedes Valdivieso.³⁶

35 MOHOLY, Lucía: «Frau des 20. Jahrhunderts», Manuscrito (escrito en los años 60 y reelaborado en los años 70) en BA/LM, carpetas 3 y 4, carpeta 4, p. 17.

Hoy en día nos parecería extraño que una persona, independientemente de su condición de género, no quisiera aparecer como autor o autora de las actividades que realiza, pero en aquel momento era muy habitual que el trabajo que se realizaba junto con o para el cónyuge, apareciera bajo la firma aglutinante del varón. Estas atribuciones a familiares de su entorno ha sido una práctica habitual en el campo artístico, el padre o hermano eran quienes firmaban las producciones de los gremios o talleres artesanales. Lo novedoso en los escritos de Lucía ha sido la finalidad de su redacción, para reclamar su activa participación que todo el mundo percibía como natural que el trabajo de los dos se representara bajo el nombre de uno de ellos.

Es muy habitual que en la publicaciones actuales sobre la Bauhaus sigan apareciendo fotografías realizadas por Lucía Moholy y, sin embargo, no figure autor alguno o incluso sean atribuidas a su marido.

Cuando en 1928 abandonan la Bauhaus, se instalan en Berlín. Intentan recomponer su matrimonio; sus personalidades tan dispares les habían colocado en direcciones diferentes y creyeron que cambiar de lugar mejoraría su relación, pero no fue así y se separaron a los pocos meses de llegar a la ciudad. Según cuenta Lucía, para ella había significado un gran sacrificio abandonar el trabajo en la editorial berlinesa, las aspiraciones personales de progreso en la fotografía y renunciar a su trayectoria profesional, por la que se había marchado del domicilio paterno cuando era más joven con la intención de ser una mujer independiente, capaz de manejar su propia vida.



Lucía Moholy

Tetera de Marianne Brandt, 1925



Lucía Moholy

Sillón de Marcel Breuer, 1925

³⁶ Esta sería también la tesis argumentada por Anja Baumhoff, de la Universidad Warwick, autora de *The Gendered World of the Bauhaus* que explica esta paradoja: *A muchas mujeres les daba miedo estar en primer plano. Además, ellas no solían quejarse, cuando se producía alguna ausencia.*

Ella prefería el bullicio y la velocidad de una gran ciudad como Berlín y esperaba con toda su alma que el regreso a Berlín podría ser como empezar por donde lo habían dejado, pero no fué así y cada uno tenía trazado un camino diferente. Así lo describe en su diario:



Lucía Moholy

retrato de László Moholy-Moholy, 1925

Dessau es un lugar en el cual-en el transcurso de un viaje-se ha perdido la conexión y donde hay que esperar al próximo tren.

No es otra cosa que la espera del próximo tren. De lo contrario uno nunca se hubiese apeado en esta ciudad. (5-5-27).³⁷

Y en un borrador de una carta dirigida a su marido, le intenta convencer de lo importante que era para ambos su regreso a Berlín:

Querido Laci - ¿Por qué no te puedes creer que lo que me atrae es la gran ciudad? - Fui contigo

a Weimar a disgusto y a disgusto más tarde a Dessau - Después de 4 años ya no resisto más, a pesar de los viajes - El tiempo va transcurriendo, y es diferente el querer comer carne de vez en cuando porque no le gusta a uno comer espinacas todos los días. Créeme - necesito el movimiento vertiginoso a mi alrededor - y como no puedo permitirme a menudo el viaje sólo para estar en la ciudad, tengo que intentar compaginarlo con un trabajo... -Mi objetivo no es separarme de ti, sino volverte a encontrar-.³⁸

³⁷ Citado en: Valdivieso, Mercedes. Op. cit. p. 222. Lucía MOHOLY, diarios Dessau, Berlín (12.4.1927 - 27.6.1928), BA/LM carpeta 136.

³⁸ Ibidem, p. 222-223. Lucía MOHOLY, diarios Dessau, Berlín (12.4.1927 -27.6.1928), BA/LM carpeta 136.

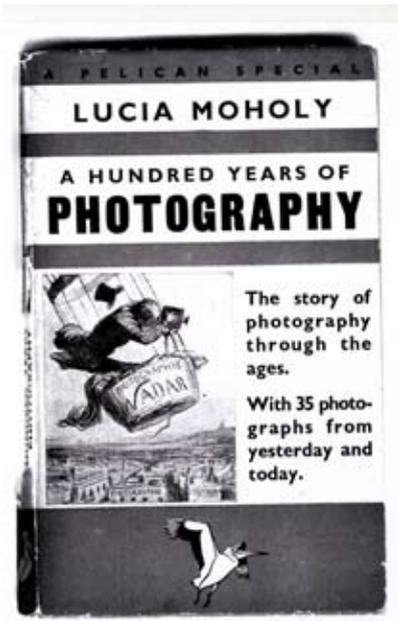
Tras separarse de Moholy-Nagy es llamada por Johannes Itten para impartir clases en la escuela que ha fundado y continua realizando fotografías y trabajos de laboratorio para su exmarido. Paralelamente, comienza a independizarse como fotógrafa y sus imágenes se publican en el libro *Das Deutsche Lichtbild (La fotografía alemana)* y participa en varias exposiciones colectivas -«100 Jahre Lichtbild» (100 años de fotografía), Basilea 1927, «Neue Wege der Fotografie» (Nuevos caminos de la fotografía), Jena 1928— y las dos grandes exposiciones itinerantes: «Fotografie der Gegenwart» (Fotografía contemporánea) y «Film und Foto» (Cine y fotografía)~.

Toda esta aparente estabilidad, se ve truncada con la subida al poder de Hitler y es detenido su nuevo compañero Theodor Neubauer, en la casa de Lucía. En la primavera de 1934 viajó a Londres después de peregrinar por toda Europa para intentar conseguir la liberación para Neubauer, un alto dirigente del partido comunista alemán, encarcelado por el partido nazi. Todo fue inútil y lo ejecutaron en 1945, pocos meses antes de la rendición alemana.

Esta ferviente actividad burocrática la puso en contacto con la aristocracia londinense y se convirtió en la retratista de la alta sociedad. Imparte clases de fotografía en la *London School of Arts and Crafts* y le encargan escribir un libro sobre la historia de la fotografía para la editorial *Penguin Books*. En este libro, Lucía Moholy habla de la evolución de la fotografía como muestra del creciente interés del hombre por la tecnología que siempre lo ha acompañado a través de su evolución.

Desde Niepce pasando por los experimentos de Talbot y Muybridge, hasta llegar a la fotografía de Julia Margaret Cameron, la casa *Kodak* y la fotografía de Cecil Beaton. Al igual que Moholy-Nagy argumenta su obsesión del modo en que los aparatos fotográficos, los materiales sensibles a la luz, modifican los modos de percepción y favorecen una nueva visión sobre el mundo.

Su reputación como persona metódica, disciplinada y muy organizada se afianzó y le encargaron que microfilmara toda la documentación de la biblioteca de la prestigiosa *Universidad de Cambridge* ante la amenaza de bombardeos aéreos. A partir de 1942 dirige el programa de microfilmación de la «*Assotiation of Special Libraries and Information Bureaux*» (*Aslib*) y tras incorporarse esta asociación en 1946



a la *UNESCO*, le son encargados diversos proyectos en *Checoslovaquia, Irán, Irak y Turquía*. Esta nueva ocupación la apartó de la fotografía pero se convirtió en una reputada especialista en los procesos de microfilmación, ofreciendo conferencias y escribiendo artículos sobre este tema en revistas especializadas del sector.

Cuando se trasladó a Londres tuvo que dejar su archivo fotográfico en las manos de Moholy-Nagy y de su nueva esposa Sybill Moholy-Nagy. A su vez, ellos tuvieron que abandonarlo

en las manos del conserje de Gropius al viajar hacia Londres, debido al peso y la fragilidad del material.

Al finalizar la guerra intentó viajar a los Estados Unidos y formar parte del grupo de profesores de la nueva Bauhaus, invitada por Moholy-Nagy, pero siempre faltaba algún papel que le dificultaba el viaje. Cuando muere Moholy, todo esto se paraliza y se convierte en una especialista sobre los años que vivió junto a Moholy-Nagy en la Bauhaus. Para ilustrar las conferencias que está impartiendo por toda Europa, solicita a Gropius material fotográfico que documente mejor sus argumentaciones, a lo que le contesta: *sólo tengo originales, sugiero que se las pidas a alguna revista de arquitectura*.

Lucía inicia una larga reclamación de su archivo a Gropius via judicial que finalmente consigue en 1957. Había comprobado que las publicaciones que realizaba constantemente Gropius sobre la Bauhaus aparecían nuevas imágenes fotografiadas por ella y nunca su nombre figuraba junto a ellas. Poco a poco va consiguiendo que esto se vaya modificando pero todavía es muy normal que veamos fotografías realizadas por Lucía Moholy atribuidas a su marido o en el más absoluto anonimato.

Cuando se traslada la Bauhaus a Dessau, Gropius entiende que ella era la que mejor podía reflejar las instalaciones de los nuevos edificios y su forma de trabajo tan ordenado y metódico contribuía a afianzar ese encargo, incluso contó con la ayuda de un alumno porque no daba abasto, pero esta labor fue considerada por Gropius como mero trabajo auxiliar al servicio de la Bauhaus.



Lucía Moholy
arquitectura, 1926

A parte del libro que escribió sobre la historia de la fotografía y los artículos para las conferencias sobre los procesos de microfilmación, nos parece muy importante señalar el libro titulado: *Marginalien zu Moholy-Nagy. Dokumentarische Ungereimtheiten...Marginal Notes. Documentary Absurdities*³⁹, donde se propone esclarecer todos los equívocos que se han ido generando sobre la vida de Moholy, a la vez que reclama el papel activo y complementario que desarrolló junto a su marido, durante el tiempo que compartieron juntos.

³⁹ MOHOLY, Lucia. *Marginalien zu Moholy-Nagy : Dokumentarische Ungereimtheiten...= Moholy-Nagy, Marginal Notes : Documentary Absurdities... / Lucia Moholy, Krefeld: Scherpe, 1972.*

Queremos destacar este escrito porque por primera vez una mujer artista utiliza la escritura para reclamar su actividad como tal y el escrito certifica los hechos.

Describe en el libro como su relación es un pacto, una alianza a dos bandas entre personas distintas pero complementarias. Ella aporta disciplina, orden, nociones incipientes sobre fotografía, manejo del idioma en varias lenguas y la experiencia laboral en las editoriales. Él intuición, creatividad y energía, Lucia lo relata de este modo:

La acción combinada entre una audaz fantasía y un apasionado impulso de realización por una parte y una actitud ponderada por otra parte, llevaba en si los gérmenes de una colaboración en la cual, apoyada por el propio talento del artista, la reflexión común podía fructificar y expandirse.⁴⁰

En estos años Moholy estaba realizando sus experimentos con los cuadros llamados *Telefonbilder* (cuadros Telefónicos). Según su propia versión quería demostrar como la condición tecnológica y el pintor podían elaborar una obra que perdería exclusividad. *En 1922 encargué por teléfono a una fábrica de rótulos cinco cuadros de esmalte de porcelana. Yo tenía ante mí las muestras de color de la firma y proyecté sobre papel milimetrado mis cuadros. En*

Lucía Moholy

Bauhaus - Dessau, 1925



Lucía Moholy

Casas de los maestros, 1925



la otra punta de teléfono, el jefe de la sección de la firma tenía ante sí un papel similar, dividido en cuadros. Uno de los cuadros fue entregado a tres tamaños diferentes, de tal manera que pudiera yo estudiar las sutiles diferencias provocadas en las relaciones de los colores por el aumento y la reducción.⁴¹

Lucía Moholy revela esta leyenda que se generó con respecto al modo en que Moholy había realizado estos cuadros de la siguiente forma: *ante la alegría que tenía Moholy sobre el resultado de los cuadros realizados por proceso industrial llegó a decir: Esto lo podría haber hecho yo incluso por teléfono. En posteriores versiones, esa hipotética baza se fue convirtiendo en una consideración casi real.⁴²*

En el libro escrito por Lucía Moholy relata el apoyo que destinó a su marido durante los primeros años que vivieron juntos:

Por un lado colaboró en todos los textos teóricos que publicaba. No sólo se limitaba a las correcciones del alemán que Lászlo necesitaba con frecuencia por aquella época sino que participaba en la argumentación que su marido proponía, teniendo que resolver con frecuencia el final de la redacción.

Lucía Moholy

Estudio de Moholy-Nagy, 1925



Lucía Moholy

interior casa de Lászlo y Lucía Moholy, 1926



*Lo que él necesitaba no era sólo la transposición de sus atropellados intentos idiomáticos a un fluido estilo literario, o encontrar la expresión adecuada para una idea que se hallaba todavía en proceso de formación, sino que necesitaba también la participación en el proceso imaginativo dejando en mis manos con frecuencia su elaboración final. La idea inicial partía de él, su argumentación era un trabajo común, y la formulación se debía a mi.*⁴³



Lucia Moholy

Retrato de Oskar Schlemmer 1926

Mercedes Valdivieso completa esta afirmación de Lucía con la transcripción de un texto de la segunda mujer de Moholy Nagy, Sybill Moholy Nagy lo comenta del mismo modo que Lucía en su libro *Lószló-Moholy. Fin Totalexperiment*:

*A un pintor con una visión tan obsesiva no le resultaba fácil expresarse con palabras. Necesitaba ayuda, la paciente influencia de un intelecto ejercitado. Esta influencia la encontró en Lucía, una joven universitaria que había conocido Moholy durante su primer año en Berlín. Ella incorporó a su febril percepción sensorial una inteligencia extraordinaria y una desapasionada disciplina de trabajo. En su trabajo conjunto aprendió Moholy a razonar y expresarse de forma lógica e inteligible.*⁴⁴

Por otro lado, pone al servicio de la Bauhaus sus conocimientos fotográficos y editoriales sin ocupar cargo oficial alguno dentro de la institución. Inmediatamente después de su llegada a Weimar comienza un aprendizaje en el estudio fotográfico de Otto Eckner para profundizar sus conocimientos, adquiridos hasta entonces de forma autodi-

da; conocimientos que ampliará más tarde (1925-1926) en la *Academia de Artes Gráficas* y del *Libro de Leipzig* a través de cursos sobre técnica de impresión y reproducción. Estos cursos de perfeccionamiento no sólo cubren sus aspiraciones personales de dedicarse a la fotografía con más intensidad, sino que están igualmente destinados a cubrir las necesidades de la Bauhaus en aquel momento.

A pesar de su intensa colaboración en los libros de la Bauhaus y de su determinante papel en la redacción de los escritos teóricos publicados por László Moholy-Nagy, no se menciona su nombre ni como coordinadora ni como coautora, salvo en el prólogo del libro de la Bauhaus número 14 de *László Moholy-Nagy vom material zur architelitur* (Passau, 1929), en el cual éste le dedica unas palabras de agradecimiento por su colaboración:

*El manuscrito y las pruebas de imprenta han sido revisadas por mi mujer, Lucía Moholy, y las ideas y la formulación de éstas han sido ampliamente esclarecidas y enriquecidas igualmente por ella.*⁴⁵

Cuando se realiza años más tarde la segunda edición de estos libros y se incorporan nuevos títulos, no se le pidió a ella el consentimiento a la publicación de esta nueva edición sino que se la solicitan a su segunda mujer que no tenía nada que ver con el libro de la Bauhaus. Lucía Moholy se lamenta que su falta de ambición en aquellos momentos y la falta de exigencia tanto a Gropius como a su marido porque apareciera su nombre junto al trabajo realizado, le trajo, a la larga, muchos más problemas y tuvo que emplearse con todas sus fuerzas para recuperar el protagonismo y autonomía en las actividades que ejerció.

40 Ibidem, pp. 222.

41 WICK, Rainer, *Pedagogía de la Bauhaus*, Madrid: Alianza Forma, 1986, pp. 113-114.

42 Valdivieso, Mercedes. Op. cit. pags. 217.

Lucía Moholy: «Frau des 20. Jahrhunderts», op. cit., carpeta 4, pp. 30-31.

43 Ibidem, pp 221.

44 Citado en Ibidem, pags. 218.

Sybill Moholy-Nagy: Lószlő Moholy-Nagy, ein Totalexperiment, Mainz/Berlin, Florian

Verlag, 1972 (1950), p. 32.

45 Ibidem, pp. 222.



PARTE II

TEXTOS DE MUJERES ARTISTAS DE LAS PRIMERAS VANGUARDIAS (1900 - 1945) ANTOLOGÍA

La otra mitad de la vanguardia (escritos)

El periodo que entronca el nuevo siglo hasta la Segunda Guerra Mundial, permite nuevos movimientos artísticos que incorporan, entre otros presupuestos, criterios abiertos en las aplicaciones del color por artistas como Matisse, Dufy, o el expresionista Kirchner, investigaciones sobre la composición desarrolladas por Malevitch, Mondrian, o las constructivistas Popova y Exter. Se suma además, el arte de acción que estuvo presente en las veladas futuristas y dadaístas, la instalación y el objeto artístico que se manifiesta en el surrealismo y las matizaciones en los roles de género que despliegan artistas como Toyen o Claude Cahun. La búsqueda de una iconografía irreverente, la ruptura con los ideales clásicos de belleza y la utilización del cuerpo como soporte artístico en las veladas del Cabaret Voltaire, desarrollan esa idea del mosaico vanguardista tan difundida como visualización explicativa del arte de principios de siglo XX.

Las fronteras que separan e identifican los sucesivos movimientos artísticos son revisados por historiadores y académicos, y adentrarnos, desde el enfoque de nuestro estudio con la intención de validar las taxonomías de este mosaico, escapan de la pretensión inicial de la investigación en la tarea de mostrar una antología de textos de mujeres artistas que trabajaron y ayudaron a consolidar las primeras vanguardias artísticas.

Por ello vamos a centrar este capítulo en otorgar la suficiente visibilidad a todas aquellas aportaciones escritas que, o bien, por su relevancia en los contenidos teóricos o bien, por la descripción de las actividades que se organizaban (exposiciones, reuniones y fiestas), se convierten en testimonios de primera mano de artistas que participaron activamente en el desarrollo de las vanguardias.

Para Herschel B. Chipp, las declaraciones de los artistas constituyen fuentes válidas para el estudio de las ideas y las doctrinas del arte moderno, y en la misma línea, se encuentra la recopilación sobre *Escritos de vanguardia 1900-1945*, realizada por Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz. En la que se revisan la oportuna validez y la importancia de este tipo de incorporaciones con la finalidad de otorgar una justa relevancia a las opiniones de los artistas, argumento que ya hemos descrito y analizado en el capítulo primero de la investigación. Este procedimiento ajeno a la producción que define la actividad del pintor, puede convertirlos en una *verdad descontextualizada*, debido a la distancia temporal de los escritos o interpretarlos con una excesiva *simpleza* que desvirtuó el valor testimonial de los mismos. *En una palabra: ni sustituyen ni falsifican, simplemente ayudan a alcanzar una información más completa o mejor orientada.*¹

El periodo de las vanguardias origina un cambio tan radical en el lenguaje, que fomenta un ámbito de incertidumbre y gran experimentación. Precisaba de programas ideológicos que dieran soporte a todas estas experimentaciones plásticas y visuales. Los moldes tradicionales se someten a constantes análisis y a propuestas arriesgadas y provocativas. En este ambiente revolucionario, la actividad de los artistas se centra en el impulso de *un nuevo tipo de gramática pictórica*. Los textos teóricos desarrollan programas pedagógicos con la intención, según explican los

1 En estos términos se expresan los autores para justificar la selección de textos que realizan en la edición de 2003. A.A.V.V. (Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán

Fiz). *Escritos de arte de vanguardia*, Madrid: Istmo, 2003, p. 11.

2 Ibidem, p. 13.

3 Op. cit. Chadwick, p. 252.

autores anteriormente citados, de superar definitivamente el lenguaje artístico tradicional, de crear un nuevo código lingüístico autosuficiente frente a la realidad exterior y de revisar la concepción misma del arte y del artista.²

La vanguardia ha puesto un especial énfasis en la exigencia de un compromiso social del arte y en evidenciar su dimensión profética de liberación.

La historiadora americana Whitney Chadwick, en el capítulo que dedica a las vanguardias en su libro *Mujer, Arte y sociedad*, relaciona el avance de las nuevas propuestas artísticas, no sólo con evoluciones formales que produjeron el impresionismo y el cubismo, sino que el deseo de romper las construcciones visuales en los albores del nuevo siglo, proceden, en primer lugar, de las influencias que ejercieron las artes decorativas, en especial los diseños textiles, y, en segundo lugar, las abstracciones geométricas aplicadas en la moda, restaron el ideal de libertad artística individual tan apreciada por los artistas modernos a comienzos de siglo. *Y finalmente, cómo podemos abordar el hecho inusual de que las mujeres ejercieron tanto de productoras de esa nueva cultura visual como de significantes de su significado.*³

Los textos que produjeron estas mujeres artistas como complemento teórico a su quehacer artístico aportan innumerables ejemplos que reiteran esta hipótesis desarrollada por Chadwick en su libro. Ejemplo de ello, es el texto de Exter sobre la moda, titulado *A la búsqueda de una nueva indumentaria*, en el que argumenta su intención de simplificar el diseño del vestuario para mantener un equilibrio formal con la nueva época o la declaración de Popova en el catálogo de la exposición *5x5=25* de 1921, en el que escribe: *Todos estos experimentos son visuales y debería considerarse meramente como una serie de experimentos preliminares de cara a construcciones concretas y materializadas.* Las aplicaciones concretas a las que se refiere son la moda, el diseño y sus diversos empleos en campos industriales como

se verá extensamente durante el periodo que ofrece la escuela de la Bauhaus en su pretensión de integrar el arte y la artesanía.

A lo largo de este capítulo tendremos la oportunidad de ver reunidos en una antología, los textos que las mujeres artistas escribieron no sólo como apuntes o breves anotaciones de pensamientos o sentimientos sino que también participaron en la elaboración de teorías y reflexiones generadas por los movimientos de la primera vanguardia.

El hecho de que no firmaran los manifiestos⁴, no significa que no estuvieran adscritas a la posibilidad que el nuevo arte les brindaba como artistas; en silencio o en acaloradas batallas discursivas, fueron testigos de primer orden en la sucesión de los acontecimientos.

En el salón de la casa de Marianne von Werefkin se fundó el grupo la *Nueva Asociación Artística* y la compañera de Hugo Ball, Emma Hennings colaboró en la fundación del Cabaret Voltaire en Zurich, sede de los artistas dadaístas.

La posibilidad de reunir todo este material en una recopilación de textos ha contribuido a mostrarla de la manera más completa posible y, realizando una serena matización, sólo se muestran aquellos textos que nuestras posibilidades nos han permitido reunir. Es desde luego, según nuestra opinión, una necesidad que se encuentra en el ambiente, como demuestran las continuas publicaciones en castellano de biografías y textos sobre las mujeres artistas.

⁴ La excepción a esta afirmación serían las firmas que las artistas Dora Maar y Claude Cahun realizaron en el *Manifiesto comunista* de 1934, titulado *Llamada a la lucha*, que no hemos contemplado por no responder a una ideología artística.

COMBALÍA, Victoria, *Amazonas con pincel*, Madrid: Destino, 2006, p. 140-146.

Expresionismo alemán

*De reproducir la naturaleza,
a sentir la esencia,
a la abstracción,
a llegar a la esencia.*

Gabriele Münter



Gabriele Münter

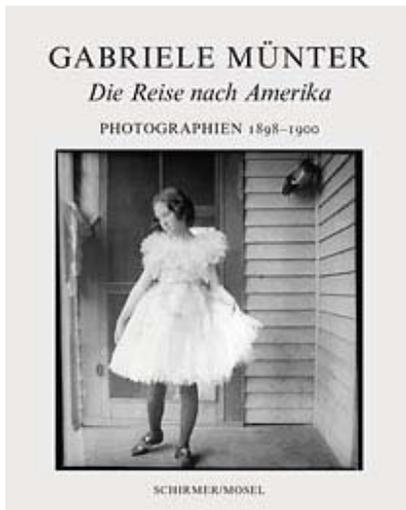
1877-1962

El interés de Gabriele Münter por la pintura es relativamente tardío. Nace en Berlín en 1877, y comienza a estudiar arte con veinte años de edad en la *Escuela para Mujeres de Düsseldorf*, lo que le permitirá ser profesora de dibujo unos años más tarde.

Al morir sus padres, se trasladada a Estados Unidos con su hermana Emmy para visitar a los parientes americanos. Abandona la carrera docente y comienza a realizar retratos y dibujos de los familiares próximos. También realiza bocetos rápidos y fotografías de lugares que visitan¹. A su regreso, se establece en Munich y asiste a las clases de la *Asociación de Mujeres Artistas* porque las Academias de arte vetaban el acceso a las mujeres y tenían que estudiar en escuelas sólo para mujeres, lo mismo le ocurre a Käthe Kollwitz.

Vasily Kandinsky crea una escuela de arte, *Phanlanx*, y desde 1902, Gabriele asiste con regularidad, porque los grupos que se forman no es la consecuencia de la pertenencia a uno u otro género sino debido a la progresión individual de cada alumno. Kandinsky es su principal profesor y con el tiempo se convierte en su compañero sentimental aun a pesar de que se encuentra casado en aquel momento con una prima suya. En 1904 se separa de su mujer y ambos, comienzan un largo viaje por Europa que dura cuatros años.

Visitan Venecia, Holanda, Túnez y Francia, con algunas escapadas a Rusia. Durante su estancia en Francia, Gabriele Münter en 1907, traba amistad con Rousseau, Matisse y Van Dongen. En esta etapa comienza a experimentar con el grabado en madera y a su regreso a Alemania consigue ser miembro de la *Nueva Asociación Artística de Munich* junto a Kandinsky, Jawlensky y Werefkin. En 1908 se retira a Murnau en compañía de *Kandinsky* para dedicarse plenamente a pintar. *La casa de los rusos*, se convierte en el centro de reunión de los jóvenes artistas de Munich.



Una escisión de la *Nueva Asociación Artística*, se transforma en el nuevo círculo de artistas llamado *Der Blaue Reiter (El Jinete Azul)* junto a Franz Marc, August Macke y el propio Kandinsky. En el verano de 1909 la amistad con Werefkin y Jawlensky en Murnau será decisiva para cambiar su modo de pintar: las formas se simplifican notablemente y la pintura se vuelve mas gruesa, hasta convertirse en manchas de color compacto.

1. Este año la galería Lenbachhaus (Munich) ha presentado al público una faceta desconocida de la pintora. Era una gran aficionada a la fotografía y realizó numerosas tomas con su cámara Leica durante el viaje a Texas, Missouri y Arkan-

sas (1898-1900). De la misma forma documentó los cuatro años que viajó junto a Kandinsky por Túnez, Rapallo, París, Holanda y la estancia de ambos en Murnau. GABRIELE MÜNTER - FOTOGRAFIEN 30.09.2006 - 14.01.2007

Esta progresión se ve interrumpida al estallar la Primera Guerra Mundial; Werefkin y Jawlensky se trasladan a Suiza. Mientras que las relaciones entre Kandinsky y Münter están cada vez más deterioradas, el pintor está obsesionado con la evolución de su arte y las consecuencias ideológicas que precisa establecer, escribe su famoso libro *De lo espiritual en el arte*. La pareja decide separarse y Gabriele regresa a Munich y Kandinsky a Moscú.

En 1915 se celebra en la galería *Sturm* de Berlín una exposición retrospectiva sobre la obra de Münter y dos años más tarde, durante una estancia en Rusia se entera de que Kandinsky se ha casado. Regresa a Murnau pero la noticia del matrimonio del que había sido su maestro y compañero, le incapacita a trabajar durante años. Vivió en Suecia, Dinamarca y Alemania -Murnau-, principalmente. Cuando regresa a la pintura en 1920, trabaja de forma ininterrumpida y comienza de nuevo a exponer su obra. En 1928 conoce al Dr. Johannes Eichner, con quién vive hasta la muerte de él en 1958. En 1956 recibe el *Premio Cultural de la Ciudad de Munich* y su reconocimiento internacional se extiende a Estados Unidos, expone en Los Ángeles y en Nueva York en 1961. Muere un año más tarde en Murnau.



Textos de Gabrielle Münter

Esta conversación pertenece al libro que publicó Edouard Roditi en Londres, 1960, gracias a la edición *Secker and Warburg*. Obtuvo posteriores ediciones traducidas al francés y al alemán. El formato siempre ha sido constante en todas las sucesivas publicaciones: Introducción y entrevista con artistas de la talla de Marc Chagall, Marino Marini, Giorgio Morandi, Joan Miró, Oskar Kokoschka, Barbara Hepworth, Pavel Tchelitchev, Gabrièle Münter, Eduardo Palozzi, Josef Herman, Henry Moore.

En 1984, Ross-Erikson publicó *More Dialogues on Art*, una segunda colección de doce conversaciones con artistas como: Victor Brauner, Carlo Carrá, Max Ernst, Leonor Fini, Demetrios Galanis, Nicolás Ghika, Hannah Höch, Mordecai Moreh, Ianni Tsarouchis, Jef Van Hoof, Ossip Zadkine, Alexander Zlotnik. Algunas de estas entrevistas también aparecieron publicadas en periódicos, sólo vamos a reflejar que la entrevista a Gabrièle Münter apareció en *Arts Magazine* (New York).

La traducción del inglés al castellano ha sido realizada por el *Servicio de Traducción Científica de la Universidad Politécnica de Valencia*, enero 2007. Hemos excluido los comentarios e impresiones que incluye Roditi en las entrevistas y nos hemos centrado en la traducción de la conversación. Traducción inédita al castellano.

RODITI, Eduard, *Dialogues, conversations with European Artists at Mid-Century*, Londres: Lund Humhries Publishers Ltd, 1960/1990, pp. 111-122.

EDUARD RODITI: Si le he entendido bien, sus padres eran germanoamericanos.

MÜNTER: No exactamente. Ambos nacieron en Alemania pero emigraron muy jóvenes a Estados Unidos, donde después se conocieron y se casaron. Mi padre era de Westfalia, donde la mayoría de sus parientes eran funcionarios o clérigos protestantes. Debió ser un joven muy fogoso e idealista, un seguidor entusiasta de las ideas liberales de 1848. Poco antes de la Revolución de marzo de ese año tuvo problemas por sus ideas

y actividades políticas y, para evitar el escándalo de su arresto y encarcelamiento, mi abuelo lo mandó a América. Llegó con muy poco dinero y empezó como vendedor ambulante, pero enseguida prosperó, conoció a mi madre y se casaron. Durante la guerra civil, la joven pareja tenía cada vez más dificultades para los negocios en los Estados del Sur, donde se habían asentado. Como eran comerciantes, los inmigrantes alemanes no estaban sujetos a la economía de las plantaciones. Además, muchos de ellos habían llegado a Estados Unidos como refugiados políticos y creían en los Derechos del Hombre; a menudo sus vecinos sospechaban que simpatizaban con los abolicionistas del Norte. Así que mi padre decidió en 1864 volver a traer a su familia a Europa y se asentó en Berlín. Yo nací allí en 1877, la pequeña de los hijos.

E.R.: ¿Cómo es que llegó a hacer el viaje a América en 1898? Seguro que una expedición de ese tipo, para una chica tan joven, era muy poco habitual en aquella época.

MÜNTER: Bueno, mi padre murió en 1886, y luego también mi madre en 1898, y nuestros familiares pensaron que sería bueno para mi hermana mayor y para mí pasar un par de años con nuestros primos americanos.

E.R.: ¿Había estudiado arte antes de ir a América?

MÜNTER: Había recibido algunas clases de dibujo, como muchas chicas en esa época, pero también había asistido a clases de arte durante un par de meses en Düsseldorf, que todavía contaba con una gran reputación como centro de arte. No obstante, la enseñanza en esta Academia me parecía muy poco inspiradora, todavía dominada por las ideas y los gustos de los románticos tardíos; además, allí nadie parecía tomarse en serio las ambiciones artísticas de una simple chica.

E.R.: ¿Su familia le animó mucho como artista?

MÜNTER: No. Los intereses culturales de mis familiares se centraban más bien en el ámbito de la teología, la filosofía, la literatura y la música, más que en el arte. Cuando vine a Estados Unidos, llené mis cuadernos con dibujos, del mismo modo que cualquier chica con estudios de mi generación habría escrito un diario. Pero nadie dio más importancia a mis dibujos que la que habrían dado a un diario.

E.R.: Igualmente, la carrera de muchos futuros escritores ha empezado escribiendo un diario.

MÜNTER: En aquella época casi todos los hombres y mujeres con estudios escribían un diario o esbozaban lo que veían cuando viajaban. Entonces no era como ahora, que cada viajero tiene una cámara, aunque no tenga intención de llegar a dominar esa habilidad y convertirse en fotógrafo profesional. Mis esbozos americanos eran anotaciones privadas de experiencias visuales que quería plasmar sobre el papel como un recuerdo personal.

E.R.: Pero este pequeño esbozo de Plainview, Texas, con sus granjas y pozos artesianos que se recortan contra el cielo, ahora es un documento interesante, aunque sólo sea desde el punto de vista de la historia cultural. Estoy seguro de que un museo americano del Suroeste estaría orgulloso de tenerlo.

[...]

E.R.: ¿Se ofendería si le dijera que a mí me parece que estos dibujos están muy en la tradición de los dibujos de los románticos alemanes? Expresan el mismo respeto por la naturaleza, el mismo interés por el dibujo puro, con línea y contorno, y la misma Innigkeit (intensidad), me refiero a un tipo de intensidad espiritual o psicológica o empatía.

MÜNTER: No me ofendo en absoluto. De niña dedicaba la mayor parte del tiempo libre a dibujar bocetos de parientes y amigos, vistas y escenas familiares, una vista que de repente me conmovía o me atraía. Siempre me concentraba en representar la naturaleza como la veía o como la sentía, en cuanto a las líneas, y en obtener un tipo de semejanza psicológica que expresara la personalidad de mi modelo o el ambiente del momento. En esta chica, por ejemplo, intenté expresar el comportamiento inconsciente de chico de una de mis primas pequeñas, que pasaba tanto tiempo con sus hermanos y con otros chicos que casi no era consciente de que era una niña. Puede observarlo en la pose y en su expresión, espero. No hay nada de rebelde o de marimacho en su carácter, y su actitud y pose no son impúdicas, es simplemente un comportamiento natural de chico.

[...]

E.R.: ¿Cuándo vino por primera vez a Murnau con Kandinsky?

MÜNTER: Vinimos juntos en una visita corta, por primera vez, en 1908, en junio, y los dos quedamos encantados con

el pueblo y sus alrededores. En agosto volvimos a Murnau dos meses, con Jawlensky y Marianne de Werefkin. Al año siguiente nos enteramos de que se vendía esta casa. A Kandinsky le encantó y dijo: «Tienes que comprarla para cuando seamos mayores». Así que la compré y la convertimos en nuestro hogar hasta que él volvió a Rusia en 1914. Jawlensky y Marianne solían quedarse aquí con nosotros y la gente de Murnau la llamaba «La Casa de los Rusos», aunque en realidad era mía. Me alegro de haber comprado la casa, aunque sea un poco grande para mí ahora que estoy sola. Pero sólo ocupó las habitaciones de arriba. Durante la gran escasez de viviendas que hubo durante y después de la guerra, la planta baja de la casa fue requisada y tuve que hacer hueco para los inquilinos. Ahí es cuando tuve que guardar todos mis primeros trabajos y los de Kandinsky, trabajos que por lo visto he «redescubierto» hace un par de años. Por supuesto, sabía que los tenía, pero siempre parecía posponer el hecho de sacarlos a la luz. Ahora preferiría vivir en la planta de abajo, pero me resulta difícil desalojar a mis inquilinos. Si quisiera trabajar más, aquí arriba tendría muy poco espacio.

E.R.: ¿Cuándo empezó a trabajar con Kandinsky?

MÜNTER: Le conocí al poco de volver de Estados Unidos a Alemania. Al principio viví una temporada en Bonn, donde mi hermana se había casado con un catedrático. Un año después, en 1901, decidí mudarme a Munich, pero todavía encontré muy poco apoyo como artista. Los pintores alemanes se negaban a creer que una mujer pudiera tener auténtico talento, e incluso se me negó el acceso como estudiante a la Academia de Munich. En esa época las mujeres podían estudiar arte en Munich sólo de forma privada o en los estudios de la Künstlerinnenverein, la asociación de mujeres artistas profesionales. Es significativo que el primer artista de Munich que se preocupó por animarme fue Kandinsky, que no era alemán, sino un recién llegado de Rusia.

E.R.: ¿Kandinsky todavía era considerado un intruso por parte de la mayoría de los artistas de Munich?

MÜNTER: No exactamente. Había llegado de Rusia en 1896 y al principio había sido discípulo, junto con Paul Klee y el joven pintor alemán Hans Purrmann, de Franz von Stuck,

que entonces estaba en la cumbre de la fama. Kandinsky y Klee tenían una muy buena opinión de Stuck como profesor y ya habían hecho muchos amigos entre los artistas alemanes de la vanguardia de Schwabing.

E.R.: Purrmann menciona su admiración por Stuck en unas memorias que publicó hace un par de años en una revista alemana. A los extranjeros que no conocen el mundo artístico de Munich en 1900 ahora les resulta difícil ver que Klee y Kandinsky debían haber sido alumnos de Stuck. Pero no es más sorprendente que el hecho de que Matisse y Rouault debían haber sido alumnos de Gustave Moreau. Como pintor y como profesor, Stuck tenía mucho en común con Moreau. En la exposición *Aufbruch zur modernen Kunst* (Resurgimiento del arte moderno) que visité ayer en Munich había varios ejemplos del *Jugendstil* (modernismo) temprano de Kandinsky. Pero sugieren una afinidad con Léon Bakst, más que con Stuck. ¿Kandinsky le mencionó alguna vez a Bakst como uno de sus maestros en Rusia?

MÜNTER: Muy pocas veces hablaba de sus asociaciones rusas anteriores. Era como si quisiera olvidar Rusia y empezar de nuevo en Munich, quizás también porque su matrimonio no había funcionado en Rusia y había dejado allí a su mujer. De todos modos, mencionaba a Bakst de vez en cuando, especialmente en sus discusiones con Jawlensky y Marianne de Werefkin. Pero Kandinsky nunca, que yo recuerde, dijo que hubiera sido alumno de Bakst.

E.R.: Pienso que debe haber conocido bastante la obra de Bakst. En las primeras composiciones de Kandinsky sobre temas de cuentos de hadas rusos tradicionales, hay un arte decorativo folclórico que a menudo me recuerda a ciertas obras de Bakst. Incluso en composiciones de gran formato como *Die Bunte Welt* (El mundo colorido), que Kandinsky pintó ya en 1907, puedo detectar un estilo *Jugendstil* específico ruso que comparte sólo con Bakst y Roehrich, mucho más teatral que el de Munich. Para mí, *Die Bunte Welt* es típico del *Art Nouveau* ruso de los grupos de San Petersburgo *Mir Iskusstva* o «Mundo del Arte»: el lienzo se transforma en una especie de escenario, con las figuras dispuestas según los principios coreográficos del ballet, mientras que los artistas del *Jugendstil*

alemán tendían más en general a crear un mundo bidimensional e incluso trataban sus lienzos como si fueran diseños para carteles o ilustraciones de libros.

MÜNTER: Parece dar bastante importancia a este elemento del Jugendstil en el trabajo temprano de Kandinsky.

E.R.: Considero que es el elemento de su obra que menos se ha estudiado en los últimos años, y pienso que quizás podamos descubrir las fuentes de su estilo abstracto temprano en algunas de las teorías de los artistas del Jugendstil que conoció en San Petersburgo antes de 1896 o en Munich entre 1896 y 1910. Después de todo, al principio había pintado de un modo bastante naturalista.

MÜNTER: Como estudiante de Stuck todavía siguió pintando durante un tiempo de un modo bastante naturalista. Él me reconoció que siempre le había gustado el color, incluso de niño, mucho más que el contenido. Forma y color eran sus principales intereses. A menudo me decía: «los objetos me molestan». Pero también sabía pintar retratos.

E.R.: He visto varios de sus retratos. En la Lenbachhaus de Munich, vi por ejemplo el pequeño retrato que le hizo a usted en 1903, el cuadro Gabrièle Münter, que se ejecutó con un estilo muy postimpresionista de pintura al aire libre. Pero también he visto en Nueva York un retrato de una mujer que pintó en 1902, si no recuerdo mal, en un estilo totalmente diferente de cuadro de estudio, con un elegante virtuosismo parecido al de artistas de moda como Hugo von Habermann o Giovanni Boldini.

MÜNTER: Kandinsky fingía que sólo había pintado dos retratos, uno de su padre, en Rusia, y el que me hizo a mí y que vio usted en Munich. Pero he visto otros retratos que había pintado antes de 1905.

E.R.: ¿Cuándo pintó sus primeras composiciones abstractas o no objetivas?

MÜNTER: Entre 1908 y 1910. Él ya había mostrado un gran interés por la abstracción cuando visitamos Túnez en 1904. La interdicción musulmana de la pintura figurativa pareció despertar la imaginación y esa fue la primera vez que le oí decir que los objetos le molestaban.

E.R.: ¿Kandinsky se relacionó en Munich con los artistas

abstractos del Jugendstil Hans Schmithals, Hermann Obrist y August y Fritz Endell? Éstos habían empezado a crear ya en 1898 diseños abstractos que se inspiraban fundamentalmente en formas naturales, en las plantas, por ejemplo.

MÜNTER: Kandinsky conocía bien a Obrist y valoraba sus ideas. Hubo un momento en que Obrist y su familia nos invitaban a menudo y de ese modo tuvimos ocasión de ver varios de sus diseños y esculturas abstractos. Pero éstos siempre eran más decorativos, en su intención, que las abstracciones de Kandinsky. Además, a partir de 1902 Kandinsky no se dejó influir de un modo apreciable por los estilos de otros artistas. Entre 1900 y 1910 empezó a basarse cada vez más en sus propias teorías sobre el arte, teorías que muchos de sus amigos entendían con mucha dificultad.

E.R.: ¿Jawlensky y Klee compartían sus ideas?

MÜNTER: Discutían constantemente sobre arte y al principio cada uno de ellos tenía sus propias ideas y su propio estilo. Jawlensky era mucho menos intelectual que Kandinsky o Klee y a menudo se mostraba francamente perplejo con sus teorías. Mi retrato de 1908 titulado *Zuhören* (Escucha) realmente representa a Jawlensky con una expresión de asombro en su cara gordinflona mientras escucha las nuevas teorías del arte de Kandinsky. Jawlensky tenía muchos amigos en París y había pasado, con Marianne de Werefkin, casi más tiempo en Francia que en Munich. Era un gran admirador de Matisse, Van Gogh y especialmente Gauguin. Durante un tiempo, Jawlensky siempre mantuvo su estudio muy oscuro cuando pintaba; éste era un hábito que había adquirido en Francia. Al igual que muchos grandes pintores de la Escuela de París, era un artesano y un artista consumado, más que un teórico.

E.R.: Una de las características de su pintura, así como de Kandinsky y Jawlensky en su período de Murnau de 1909, es el uso de áreas planas de color brillante, a veces situadas en una yuxtaposición que contrasta, a veces colocadas como piezas de cristal coloreado en una vidriera, con contornos mucho más oscuros. ¿Esta técnica derivó de Gauguin y algunos de sus discípulos de Pont-Aven?

MÜNTER: No de manera consciente. En lo que a mí respecta, aprendí esta técnica de Kandinsky y, al mismo tiempo,

de las pinturas en vidrio de los campesinos bávaros de la zona de Murnau, que habían pintado durante siglos con este estilo.

E.R.: De hecho, otros pintores alemanes también estaban utilizando esta técnica en torno a 1900; me refiero a Adolf Hoelzel en Dachau y a Paula Becker-Moderssohn en Worpswede.

MÜNTER: Pero no teníamos contacto con los pintores de las Escuelas de Dachau y Worpswede. Fue mucho más tarde, por ejemplo, cuando descubrimos que Hoelzel ya había experimentado con composiciones no objetivas en 1908. Nosotros sólo éramos un grupo de amigos que compartía una pasión común por la pintura como forma de autoexpresión. Cada uno de nosotros se interesaba por el trabajo del resto de miembros de nuestro grupo, del mismo modo que cada uno de nosotros se interesaba también por la salud y la felicidad del resto. Pero no nos considerábamos ni mucho menos un grupo o una escuela de arte, y quizás por eso todavía no mostrábamos demasiado interés por los estilos de otros grupos o movimientos. No creo que fuéramos tan programáticos en nuestras teorías, tan competitivos o tan seguros de nosotros mismos como algunas de las escuelas modernas de París.

E.R.: Sin embargo, finalmente decidieron establecerse como un grupo o escuela. Me refiero a cuando Kandinsky publicó en 1912 el primer número de *El Jinete Azul*. ¿Esto fue una idea original de Kandinsky o fue un proyecto colectivo?

MÜNTER: Por descontado, hubo muchas deliberaciones en nuestro grupo antes de que el libro estuviera realmente listo para publicarse. Ahora no me acuerdo de quién tuvo la idea original, quizás porque nunca me ha interesado especialmente la teoría.

E.R.: Si le he entendido bien, la idea de exhibir como un grupo separado en su caso fue algo más o menos impuesto.

MÜNTER: Sí, la *Neue Künstlervereinigung* (Nueva Asociación de Artistas) no aprobó las ideas de Kandinsky en 1911 y rechazó su *Composición N° 5* por ser demasiado grande para su exposición. Así que Kandinsky se salió de la asociación, y Franz Marc, Kubin, Le Fauconnier y yo seguimos su ejemplo. Fue entonces cuando Kandinsky empezó a escribir el libro que se convirtió en *El Jinete Azul*. Franz Marc, que era

uno de sus discípulos, consiguió interesar con el proyecto a un editor alemán y de repente todo empezó a cristalizar. Pero el título del libro todavía no se había decidido, hasta que Franz Marc insistió en que debía buscarse ya un nombre para el libro y para una exposición de obras de nuestro grupo. Esa noche, Kandinsky me dijo de repente: «Lo llamaremos El Jinete Azul.» Ya sabe, por supuesto, que éste ya había sido el título de uno de sus lienzos en 1903.

E.R.: Sí. El azul siempre parece haber tenido algún significado secreto para Kandinsky. En 1908 también había pintado una Montaña Azul, y tanto su Jinete Azul como su Montaña Azul pertenecen al mismo tipo de mundo legendario que el Pájaro Azul de Maurice Maeterlinck y también, quizás, que la Rosa Azul con la que un grupo de simbolistas rusos de San Petersburgo había denominado su exposición en torno a 1905.

MÜNTER: Recuerdo que Kandinsky a veces mencionaba el grupo de la Rosa Azul, pero yo nunca he sabido mucho al respecto.

E.R.: ¿Kandinsky estuvo en contacto con Goncharova y Larionov o con cualquier otro artista de la vanguardia de San Petersburgo?

MÜNTER: No exactamente, aunque muchos de ellos venían de vez en cuando a Munich y se acercaban a verlo. Jawlensky era mucho más sociable, estaba más en contacto con otros artistas rusos. Pero Kandinsky estuvo muy interesado, en un momento dado, en el trabajo de Larionov y Goncharova.

E.R.: ¿Cuál era el factor básico, en su opinión, de las ideas o del estilo del grupo El Jinete Azul?

MÜNTER: Pienso que estábamos más interesados en ser sinceros que en ser modernos. Por eso podía haber diferencias tan grandes en los estilos de los diferentes miembros del grupo.

E.R.: Siempre me ha sorprendido que dos artistas tan diferentes como Kandinsky y Kubin fueran tan buenos amigos. De hecho, miembros de la misma escuela o grupo.

MÜNTER: Tenían mucha fe el uno en el otro. Pienso que los dos sabían que el otro, como artista, era totalmente sincero. Siempre que Kubin venía a Munich de su refugio en el campo, pasaban muchas horas juntos y ojalá hubiera podido

anotar con taquigrafía algunas de sus conversaciones. Sus ideas sobre el arte y la vida eran muy diferentes. A mí nunca me había interesado ser sólo moderna, me refiero a crear un nuevo estilo. Yo simplemente pintaba en el estilo que más me acomodaba. Pero Kandinsky era un pensador y tenía que expresar sus ideas con palabras, así que constantemente formulaba nuevas teorías sobre el arte y le gustaba comentarlas con Kubin, que también era un pensador, aunque de un modo totalmente diferente. Kandinsky era un optimista; en un principio se había interesado por los cuentos de hadas y las leyendas y los temas caballerescos del pasado, pero después de 1908 se fue interesando cada vez más por formular lo que él llamaba el arte del futuro, más que por permitirse las visiones románticas del pasado. Por otra parte, Kubin era un pesimista, siempre obsesionado con el pasado y desconfiado con el futuro. Esta diferencia básica en sus temperamentos hacía sus discusiones mucho más fructíferas, y su amistad era mucho más intensa.

E.R.: ¿Diría que Jawlensky era uno de los optimistas o uno de los pesimistas de su grupo? ¿Estaba interesado en el arte del futuro, como Kandinsky, o en el del pasado, como Kubin?

MÜNTER: Supongo que era algo intermedio. En algunos aspectos era muy conservador, no mostraba interés alguno por las ideas o las teorías. A menudo discrepaba de Kandinsky. En varias ocasiones incluso se distanciaron. Jawlensky y Marianne de Werefkin, por ejemplo, permanecieron en un principio con la *Neue Künstlervereinigung* y no quisieron escindirse con nosotros cuando formamos nuestro nuevo grupo del *Jinete Azul* en 1911. Más tarde arreglaron sus diferencias.

E.R.: Entiendo que Jawlensky tampoco aprobó más tarde la actividad artística de Kandinsky en la Rusia soviética. Jawlensky siempre había sido muy religioso y pensaba que los bolcheviques eran el auténtico anticristo. Me han comentado que se escandalizó bastante cuando se enteró de que Kandinsky, después de volver a Rusia en 1916, se había convertido durante un tiempo en seguidor de la Revolución.

MÜNTER: No creo que Kandinsky fuera realmente un comunista. Simplemente ocurrió que estaba en Rusia y se implicó en algunas actividades artísticas revolucionarias debido a su reputación como revolucionario de las artes. En cualquier

caso, abandonó Rusia en cuanto tuvo la oportunidad. Pero en aquella época ya nos habíamos separado y prefiero no expresar mi opinión sobre las ideas y creencias de Kandinsky de entonces, ya que no las conozco.

E.R.: ¿Kandinsky compartió alguna vez los intereses religiosos de Jawlensky?

MÜNTER: Nunca fue religioso, pero compartía la admiración de Jawlensky por Rouault. Ambos creían que Rouault era uno de los pintores de París más importantes de su generación, aunque también admiraban mucho a Matisse.

E.R.: Es interesante descubrir que Kandinsky, un antiguo discípulo revolucionario de Franz von Stuck, que tenía tanto en común con Gustave Moreau, instintivamente prefiriera, entre los pintores más revolucionarios de París, a aquéllos que habían sido discípulos de Moreau. Pero de algún modo pienso que Jawlensky se interesaba mucho más por Rouault y Matisse que Kandinsky.

MÜNTER: Jawlensky y Marianne de Werefkin estaban mucho más implicados en aquella época en la política del arte moderno que Kandinsky y yo. Ambos habían vivido en Francia y tenían muchos amigos entre los fauvistas, así como en otros grupos de pintores avanzados en el extranjero.

E.R.: Apenas he visto obras de Marianne de Werefkin.

MÜNTER: La mayor parte parece haberse desvanecido desde su muerte. A menudo me pregunto que hicieron sus herederos con su obra. Por supuesto, puede que su sobrino la haya guardado toda en un ático en algún lugar de Italia.

E.R.: He visto un par de sus trabajos en Munich, en la exposición retrospectiva del Jinete Azul y en el Museo Municipal. Parece haber sido tanto una fauvista en el sentido francés y una pintora de paisajes y bodegones del mismo tipo que las obras que usted pintó en Murnau en torno a 1912.

MÜNTER: Sí, compartíamos casi los mismos gustos e ideas cuando vivíamos juntas en esta casa. Ella era extremadamente perceptiva e inteligente, pero Jawlensky no siempre aprobaba su trabajo. A menudo le decía que era demasiado académica en las técnicas y demasiado intelectual y revolucionaria en las ideas. Él solía fingir que ella nunca había conseguido liberarse totalmente de las enseñanzas académicas del maestro ruso con el que habían

estudiado juntos, el viejo pintor Ilya Riepin. De repente Jawlensky elegía algún pequeño detalle de alguno de los mejores cuadros y más originales de Marianne y exclamaba: «Ese trozo de color, ahí, está demasiado plano y liso. Es como lo haría el viejo Riepin.» Por descontado, esto era una tontería y él sólo lo decía para fastidiarle. Pero Jawlensky en realidad era un devoto del *touche de peinture* (toque de pintura) de los fauvistas franceses, más que un innovador, un creyente en un nuevo tipo de arte del futuro.

E.R.: Si le he entendido bien, Jawlensky y Marianne de Werefkin fueron, hasta la Primera Guerra Mundial, los pintores más cercanos a usted y Kandinsky.

MÜNTER: Supongo. A menudo vivían aquí, en nuestra casa de Murnau. Pero Paul Klee y Franz Marc también eran muy buenos amigos, y August Macke también, siempre que estaba en Munich.

E.R.: ¿Qué papel desempeñó Klee en la formulación de las teorías del grupo El Jinete Azul?

MÜNTER: Klee no fue nunca un teórico tan activo en aquellos años como Kandinsky o Marianne de Werefkin. Además, a Klee le costó mucho más tiempo convertirse en un artista realmente y conscientemente moderno. Cuando vino por primera vez a Munich como estudiante, de Suiza, todavía era un romántico muy tímido. Puede observarlo en sus primeras pinturas, muchas de las cuales eran pequeños retratos que intentaban conseguir la calidad de la percepción intensa o de la intimidad que los alemanes llamamos *Innigkeit*.

E.R.: Sí, pero me sorprendió ver que también parecía ser un imitador de Arnold Böcklin, de algún modo.

MÜNTER: Bueno, Klee era entonces uno de los discípulos de Stuck, junto con Kandinsky, y ahí es donde ambos aprendieron a pintar. Entonces Klee dejó la pintura durante un tiempo y se concentró en el dibujo.

E.R.: Ése será el período, supongo, de sus dibujos y grabados del *Jugendstil* que muchas veces están en el mismo estilo que los de Kubin o incluso de los de su casi tocayo Kley.

MÜNTER: No se me había ocurrido nunca que había un parecido entre Klee y Kley. Después de todo, Kley era prácticamente un artista comercial, me refiero a que dibujaba viñetas para periódicos.

E.R.: Sí, pero también dibujó personajes grotescos y una vez vi uno de sus personajes grotescos firmados expuesto en el extranjero como un trabajo temprano de Paul Klee, un verdadero disparate.

MÜNTER: ¡Qué absurdo! De todos modos, Klee consiguió la libertad como artista muy lentamente. Desarrolló un interés por los dibujos de niños, por ejemplo, sólo después de muchos años de estudio y experimentación aquí en Munich. Como puede ver en el retrato de Klee que pinté en 1913 –me refiero al retrato en el que está sentado en una de las habitaciones de aquí abajo y lleva pantalones blancos de verano–, no era muy comunicativo. Por eso le representé todo encorvado y tenso, como si dentro de él hubiera algún resorte a punto de ponerse en marcha. Para mí era casi un retrato del silencio, más que de Klee, y durante muchos años no se me ocurrió que él había sido mi modelo. Pero Klee fue siempre muy buen amigo nuestro, y Kandinsky y yo confiábamos mucho en su talento y en su futuro, aunque todavía no era muy activo como líder o teórico en nuestro grupo.

E.R.: ¿Feininger también pertenecía a vuestro grupo?

MÜNTER: No, no recuerdo haberlo conocido. Creo que vino bastante después. Su asociación con Kandinsky empezó en la Bauhaus, después de la Primera Guerra Mundial.

E.R.: ¿El pintor americano Albert Bloch era miembro del grupo El Jinete Azul?

MÜNTER: Sí, Bloch fue en un momento dado uno de nuestros mejores amigos. Pero ahora ya no sé nada de él. ¿Ha tenido mucho éxito en América?

E.R.: Me temo que su trabajo no ha recibido el reconocimiento de la mayoría de críticos y coleccionistas americanos. Nunca ha estado activo en ningún grupo americano de artistas y siempre ha vivido bastante solo. ¿Cuáles eran los contactos de su grupo con los pintores de París –me refiero a los cubistas y los fauvistas– antes de 1914?

MÜNTER: Kandinsky y yo habíamos hecho varios viajes a Francia, aunque nunca nos relacionamos allí con muchos artistas. La mayoría del tiempo nos contentábamos con visitar galerías o, cuando hacía buen tiempo, con salir a hacer bocetos y pintar. Pero algunos pintores de París, especialmente

Delaunay y Le Fauconnier, exhibieron en las exposiciones de nuestro grupo en Munich. No recuerdo conocer a la mayoría de ellos en persona aquí. Macke y Marc, por supuesto, eran grandes amigos de Delaunay, a quien habían conocido en París. Ambos estaban entusiasmados con las teorías orfistas de Delaunay sobre la forma y el color. Sin embargo, Delaunay estaba celoso de la devoción que éstos mostraban por Kandinsky. Marc me dijo una vez que él había insistido en que Kandinsky era un pintor inspirado y que Delaunay se había ofendido bastante y había respondido: «Vous dites qu'il a de l'inspiration. Mais, moi aussi, j'en ai...» (Dices que él tiene inspiración. Pero yo también la tengo).

E.R.: Ha dicho que Kandinsky fue el primer artista que se tomó en serio el trabajo que usted hacía y que fue el primero en orientarla de verdad. ¿Le importaría explicar esto más detalladamente?

MÜNTER: Bueno, cuando nos conocimos, Munich todavía era un centro de pintura al aire libre y el propio Kandinsky también pintaba al aire libre, en cierta medida. Solíamos salir juntos al campo a hacer bocetos y a pintar; él pintó un cuadro en el que aparecía yo haciendo un boceto y yo también hice uno de él. Eso fue hace mucho tiempo, en 1903. Fue sólo unos diez años después, cuando pintó sus primeras improvisaciones, cuando empezó a trabajar exclusivamente en su estudio. Probablemente ha entendido que yo siempre había pintado sobre todo al aire libre, aunque también había pintado retratos y bodegones. Al principio tuve muchas dificultades con el manejo del pincel, me refiero a lo que los franceses llaman la *touche de pinceau* (toque de pincel). Así que Kandinsky me enseñó a conseguir los efectos que quería con una espátula. En la vista desde mi ventana de Sèvres que pinté en 1906, cuando estábamos juntos en Francia, puede comprobar lo bien que me enseñó. Más tarde, por supuesto, aquí en Murnau, aprendí a manejar los pinceles también, pero lo conseguí siguiendo el ejemplo de Kandinsky, primero con una espátula y después con pinceles. Mi principal dificultad era que no podía pintar lo suficientemente rápido. Mis cuadros eran todos momentos de la vida; me refiero a experiencias visuales instantáneas, normalmente anotadas muy rápida y espontáneamente.

Cuando empiezo a pintar es como si me tirara de repente al agua, y nunca sé de antemano si seré capaz de nadar. Bueno, fue Kandinsky el que me enseñó la técnica de la natación. Me refiero a que me enseñó a trabajar con una rapidez suficiente y una seguridad en mí misma suficiente como para ser capaz de conseguir este tipo de registro rápido y espontáneo de los momentos de la vida. En 1908, por ejemplo, cuando pinté mi *Montaña Azul*, había aprendido el truco. Surgió de forma tan fácil y natural como lo es el canto para el pájaro. Después de eso, trabajé cada vez más yo sola. Cuando Kandinsky se interesó más en el arte abstracto, yo también probé mi mano, por supuesto, en algunas improvisaciones de la misma naturaleza general que las de él. Pero pienso que yo había desarrollado un estilo figurativo propio, o al menos un estilo que se adecuaba a mi temperamento, y me he mantenido fiel a este estilo desde entonces, con algunas vacaciones cortas ocasionales en el ámbito de la abstracción.

E.R.: ¿Su asociación con Kandinsky continuó durante los años en los que él enseñó en la Bauhaus?

MÜNTER: No, nos separamos en 1914, cuando Kandinsky, que era un extranjero enemigo, tuvo que huir de Alemania a Suiza, al igual que Jawlensky y Marianne de Werefkin. Yo me fui a Dinamarca y Suecia, que eran países neutrales, con la esperanza de que él vendría a encontrarse conmigo allí, y fue en Estocolmo donde me visitó brevemente, en marzo de 1916, cuando volvía a Rusia. Allí, durante la Revolución, finalmente pudo conseguir el divorcio de su primera mujer, pero también conoció en Moscú a una mujer que supo dominarlo mejor que yo y se casó con ella. No volví a verlo, y a ella la conocí en Munich, mucho después de que él muriera, en 1949. Desde que nos separamos en 1914 he trabajado principalmente sola. Después de la Primera Guerra Mundial, aquí en Munich, descubrimos que nuestro grupo del Jinete Azul se había separado. A Marc y Macke los habían matado, Kandinsky, Jawlensky y Marianne ya no estaban aquí, Bloch y Burliuk estaban en América. Los que todavía estábamos en Munich seguimos siendo amigos, por supuesto, pero cada uno de nosotros había aprendido a trabajar solo, más que en grupo. Además, tal como le comenté antes, siempre habíamos sido individualistas, y nuestro grupo del Jinete Azul nunca había tenido un estilo propio tan uniforme como el de los cubistas parisinos.

*¿Debería contarte la historia de mi vida?
Te he buscado, esta toda ahí,
en estas palabras.*

Marianne von Werefkin

Marianne von Werefkin
1860 – 1938

Pintora que perteneció al grupo expresionista *el Jinete azul, Der Blaue Reiter*. Amiga de Kandinsky y de la pareja del artista en aquella época, su alumna y también pintora Gabriele Münter. Nace en Rusia pero emigra a Munich a finales del siglo XIX, permaneció en Alemania hasta principios de la Primera Guerra Mundial y viajó a la neutral Suiza para evitar las consecuencias de la guerra. En su pintura se integra aspectos del simbolismo, expresionismo y de la abstracción.



También fue una prolífica diarista y utilizaba este formato para reflexionar sobre la espiritualidad del artista abstracto antes de que lo hiciera su amigo el pintor Vasily Kandinsky, conocido, entre otros hechos, por haber publicado su famoso libro *De lo espiritual en el arte* en 1910. El título del diario *Cartas a un desconocido* (1901-1905) sugiere que su escritura se convierte en la expresión de su *alter ego*, una visión especular en la que poder mirarse y describir los sentimientos y pensamientos con respecto al tipo de vida y persona que estaba decidiendo ser.

Hija de un aristócrata ruso, nació en Tula, Rusia en 1860. Su madre Elizaveta Daragan que había tenido la esperanza de ser pintora antes de contraer matrimonio, se casó con un general de la armada rusa. A los catorce años, comienza a recibir lecciones particulares de arte, y más tarde se matricula en la *Escuela de Arte de Moscú*. Al cumplir diecinueve años, Werefkin tiene su propio estudio, un espacio separado de las habitaciones familiares, donde puede desarrollar su propio carácter. Su padre es nombrado gobernador de la fortaleza *Peter and Paul* y la familia se traslada a S.Petersburgo donde Werefkin puede recibir clases del pintor realista Ilya Repin. Un accidente de caza ocurrido en 1888, lastima gravemente la mano derecha ocasionándole una lesión en los dedos índice y pulgar, casi le aparta de la pintura pero logra sobreponerse al utilizar los otros dedos de la mano que le quedaban sanos.

Incorpora las influencias realistas de I. Repin en sus primeros trabajos y obtiene el pseudónimo *El Rembrandt ruso* gracias al retrato de un hombre judío que vivía cerca de la casa familiar en el campo. Su trayectoria artística cambia por completo cuando en 1891 conoce al joven pintor Alexei Jawlensky, cuatro años más joven que ella y alumno de Repin.

Escribe a una amiga: *amo su trabajo y quiero ayudarle*. Desde este momento, acuerda entregarse en cuerpo y alma en la tarea de promocionar la carrera artística de su joven amado. Cuando muere su padre en 1896, le deja una importante pensión que les permite trasladarse a Munich. Jawlensky abandona la carrera militar para dedicarse por completo a la actividad artística con la tranquilidad económica que les proporcionaba la pensión económica de la familia de Marianne; deciden no contraer matrimonio con la finalidad de disfrutar esta asignación de por vida.

A pesar de lo descabellado de esta decisión, sigue manteniendo amistad con los artistas más importantes del momento y escribe en su diario: *Quiero ofrecerles [a los hombres que ella ama] nuevos horizontes, nuevos dioses, una nueva e incipiente fe,*

la fuerza creativa. Cuando llegan a Munich, Jawlensky acude a la prestigiosa escuela de arte del pintor Antón Azbe, allí conoce al recién emigrado Vasily Kandinsky. Junto a otros jóvenes pintores, empiezan las exploraciones en el campo de la abstracción y se reúnen asiduamente en la casa de Munich de Werefkin-Jawlensky. El salón de Werefkin era el centro de las reuniones de la vanguardia alemana y la artista participaba activamente en las discusiones sobre arte abstracto que se producían.

Nunca he conocido veladas tan cargadas de tensión. De alguna forma el centro, la fuente de esas ondas energéticas, que casi se podían percibir físicamente, era la baronesa. Esta mujer graciosa, de grandes ojos negros, gruesos labios rojos, con la mano derecha mutilada por un accidente de caza, no sólo animaba la conversación, además dominaba toda la reunión, escribía *Gustav Pauf,* recordándola.

La prestigiosa *Nueva asociación de artistas de Munich,* (NKVM, *Neue Künstler-Vereinigung München*), se fundó en los salones de su casa de Munich, lo que le permitió participar en las tres exposiciones de la NKVM.

Otros artistas que acudían con frecuencia a estos encuentros eran Gabrièle Münter, Franz Marc, August Macke y Paul Klee. El grupo El jinete Azul se formó durante esos años y Werefkin participó en la primera exposición de 1913.

El estallido de la Primera Guerra Mundial transformó esta situación dramáticamente y cambió radicalmente la vida de todos. Kandinsky regresó a Rusia, lo que rompió el corazón de G. Münter, y Werefkin y Jawlensky se trasladaron a Suiza, abandonando en Munich todos sus cuadros y la colección de obras de Van Gogh y Gauguin y terminan viviendo en Ascona, después de vivir durante algún tiempo en Saint Prex y Zurich, momento en el que conocen a los principales dadaístas.

En 1922, es abandonada por Jawlensky que se traslada de nuevo a Alemania y pero ella decide quedarse en Ascona hasta el final de sus días. En esta ciudad se relacionan con los intelectuales y ocultistas que se reúnen en Monte Verité.

Mara R. Witzling destaca en su libro que fué la primera en darse cuenta de la importancia del color y su teoría al respecto es más avanzada que la de los otros pintores. Marc lo contaba en una carta de 1910: *La señorita Von Werefkin le decía el otro día a Helmuth... Todos los alemanes cometen la misma falta al confundir la luz con el color pero el color es algo radicalmente distinto y no tiene nada que ver con la luz, a savoir, l'éclairage*. A partir de 1906, después de un viaje por Francia, vuelve a la pintura, utilizando exclusivamente la témpera y el go ache, para conseguir mayor luminosidad y transparencia.

La pintura de Werefkin pas  por tres fases muy diferenciadas entre sí; hasta 1896 trabaja inmersa en fórmulas más realistas, gracias a los matices de veladuras y transparencias que le ofrece una paleta oscura. La siguiente etapa es muy problemática para los historiadores pues abandona la vocación de la de pintura para concentrarse en la carrera profesional de su compañero. La naturaleza de esta relación y el negativo impacto que supuso para su trabajo está descrita en el diario como un drama traumático para la artista, se sintió profundamente decepcionada. Hemos traducido algunos fragmentos de este escrito, en el que aparecen sus fabulaciones al respecto del artista como un ser sobrenatural, status inalcanzable para una mujer de la época. Como nunca fech  sus cuadros, sólo se han podido asignar algunos de 1907. A principios de 1903 se sumergió en la lectura de Theodor Lipps y en la compra de obras para su colección de arte a los Nabis, Fauves, Paul Gauguin y Vincent Van Gogh. Además se interesó por los escritores rusos simbolistas que la indujo a escribir poesía simbolista. Al final de sus días en Ascona (Suiza), el espacio es abordado desde una nueva perspectiva, los colores tienen un tratamiento más luminoso.

La relación tormentosa que mantuvieron Werefkin y Jawlensky se describe con mucho dolor en sus escritos, los cuatro primeros años de amor místico y fraternal se traducen en una traición que ella no puede perdonar aunque desea alcanzar de nuevo la complicidad absoluta del pintor, pero él mantenía

una relación con la ayudante de cocina Helene Nesnakomoff, una joven sirvienta de quince años, que los acompaña cuando se trasladan desde San Petersburgo a Munich. En 1902, tiene un hijo de Jawlensky pero continúan viviendo todos juntos. En todo este tiempo, Helene sigue trabajando como sirvienta de la familia, nunca comparte la mesa. La situación se complica cuando pierden la asignación económica que tenían gracias a la pensión familiar de Werefkin tras la revolución bolchevique en 1917. En 1922, Jawlensky y Helene abandonan a Werefkin con el hijo de ambos de 20 años de edad que les acompaña a Alemania. Tras esta separación Marianne von Werefkin, rehúsa hablar de nuevo con Jawlensky.

Los diarios a menudo comienzan a ser escritos cuando se producen cambios importantes en la vida de los escritores. Werefkin lo inicia en 1901, justo cuando Nesnakomoff se queda embarazada y ella tiene cuarenta años. (Käthe Kollwitz, por ejemplo, también empieza su diario al poco tiempo de cumplir los cuarenta años de edad y perder a su hijo Peter en la guerra). En su diario, Werefkin construye la identidad de un desconocido al que define como lo mejor de sí misma con quién mantiene correspondencia con la finalidad de encontrar refugio ante los hechos tan ingratos que ocurren en su vida.

En este espacio íntimo reclama su vocación de artista que había abandonado *para cuidar, gobernar y mantener la carrera de Jawlensky*. Además, sus escritos revelan su yo fragmentado en muchas voces, incluyendo su *yo-hombre*, su *yo-mujer*, y su *yo-artista*. Gracias a la tarea de escribir en su diario comienza a ser capaz de pintar otra vez, ser artista y, por fin, liberarse de la tarea impuesta por voluntad propia de ser *una sirvienta del arte*.

A medida que avanza con la palabra, aparece con naturalidad sus teorías acerca de la abstracción, acerca del color. Escribe: *el color definía la forma y por tanto se somete a ello*. En la revisión que se realiza a sí misma, desarrolla una teoría del arte como un proceso místico y religioso, *una filosofía de la vida que ofrece un acceso a una realidad*

más elevada. Por ello, la abstracción es un camino donde la realidad puede ser transformada por el arte hacia lo no real, hacia un trabajo más complejo.

Es significativo que sus escritos no estén redactados en ruso, su lengua nativa, ni en alemán, la lengua adoptada, sino en francés, el lenguaje de los simbolistas. Para Mara R. Witzling, los escritos privados de Marianne Werefkin son tan importantes como los escritos teóricos de Kandinsky² sobre las bases de la abstracción: la historiadora cree que la importancia de esta simbiosis se debe a los momentos que compartieron juntos en Munich como los tranquilos veranos en Murnau junto a Gabriele Münter y Jawlensky.

Recientes exposiciones de los expresionistas europeos han permitido ver las obras de Werefkin desde otra perspectiva diferente, recuperando su importante participación en los hechos que permitieron formular las teorías vanguardistas sobre la abstracción.

2 Los datos que proporciona la conversación entre Gabrièle Münter y Roditi, revela la proximidad y la relación intelectual que mantuvieron los cuatro tanto en Munich como en Murnau. Comenta: Jawlensky y Marianne solían quedarse aquí con nosotros y la gente de Murnau la llamaba «La Casa de los Rusos» [...]

[...] Sí, compartíamos casi los mismos gustos e ideas cuando vivíamos juntas en esta casa. Ella era extremadamente perceptiva e inteligente, pero Jawlensky no siempre aprobaba su trabajo. A menudo le decía que era demasiado académica en las técnicas y demasiado intelectual y revolucionaria en las ideas. Él solía fingir que ella nunca había conseguido liberarse totalmente de las enseñanzas académicas del maestro ruso con el que habían estudiado juntos, el viejo pintor Ilya Riepín. De repente Jawlensky elegía algún pequeño detalle de alguno de los mejores cuadros y más originales de Marianne y exclamaba: «Ese trozo de color, ahí, está demasiado plano y liso. Es como lo haría el viejo Riepín.» Por descontento, esto era una tontería y él sólo lo decía para fastidiarle.

[...] Klee no fue nunca un teórico tan activo en aquellos años como Kandinsky o Marianne de Werefkin. [...].

Textos de Marianne von Werefkin

Los textos de *Marianne von Werefkin, Lettres À Un Inconnu*, se encuentran en el *Museo Communale*, Ascona. La traducción al inglés ha sido realizada por la historiadora americana Mara R. Witzling. Estos textos pertenecen al libro que publicó en 1991 sobre textos de mujeres artistas. Nuestra selección difiere de la presentada por la autora pero hemos de agradecer las fuentes que nos ha proporcionado para la realización de esta investigación.

La traducción del inglés al castellano ha sido realizada por el *Servicio de Traducción Científica de la Universidad Politécnica de Valencia*. Traducción inédita al castellano.

WITZLING, Mara R. *Voicing our visions, writing by women artists*, Nueva York: Universe 300 Park Avenue South, 1991, pp. 132-146.

MARIANNE WEREFKIN, *LETTRES À UN INCONNU*
(CARTAS A UN DESCONOCIDO), 1901-05
(MUSEO COMMUNALE, ASCONA)

VOL. I, «My Beautiful One, My Unique» (¡Hermoso mío, mi único!)

Tú, a quien he buscado con tanto ahínco sin encontrarte jamás. Tú, a quien he deseado y llamado, sin haberte visto venir jamás. Tú, que estás siempre presente, es a ti a quien escribo ahora, aunque jamás hayas existido. Tú, que en esencia no eres otra cosa que mi propio ser, aunque más grande y más noble, un ser ingenioso, un ser que está lejos de mí y que es tan real como toda la distancia existente entre sueño y realidad. Sin embargo, sólo tú eres capaz de comprenderme, de creer en la necesidad de estas cartas remitidas a la nada, de creer en las mentiras de las formas y de los sentimientos. Mi pensamiento viene a mí a través de ti, y es para mí mis acciones y mi camino. De ahí la necesidad de escucharte, aunque la vida nos haya convertido en enemigos. Tú eres mi pensamiento, yo soy tu materialización. Una imagen te muestra a ti con tus largas alas extendidas.

¿Debería contarte la historia de mi vida? Te he buscado, está toda ahí, en estas palabras. He querido vivir una el doble, mi ser reflejado por mi propio ser. El universo que nos rodea era sólo una incitación. Eras tú la gran cuestión, era yo misma. Oh, si hubiera podido materializarte con mi mano. Si el lienzo pintado pudiera devolverme tu amada imagen. Tú eras la labor, yo la obra de arte: te he besado la cabeza, he mirado hacia otra parte. Creí que podría predecirte en las necesidades de caridad, de afecto. Pero no era verdad. Tú no eres ni bondadoso ni caritativo. No sabes cómo amar. Sólo eres magnánimo y bello. Yo me sacrificué a la ternura y aún así, mi ser, no sabes cómo amar. Oh, cómo luchamos, tú y yo, antes de que yo aprendiera a verte fuera de mí, fuera de todo, de todos. Tú el huidizo, tú la única realidad, la única verdad de mi vida. Y ahora te escribo a ti como si tú no fueras yo, como si mi ternura hacia ti no fuera una obsesión... Así es como quiero amarte, fuera de mí, como si tú fueras mi obra, y no eso que me ha traído todas las dichas de la tierra. Te he llamado, he derramado lágrimas de delirio y de pasión al llamarte a una cama en la que el amor humano nunca se ha sentado. Tú te me escapaste, me atormentaste con todos los tormentos que existen sobre la tierra. Yo, yo vivo entre intereses muy humanos. Tengo un hogar, amigos, negocios, las mismas dimensiones que todo el mundo. Pero para poder vivir así necesito hundir mi mirada en tus ojos, es en su espejo donde me veo de la forma en que me gustaría ser, y sólo al verme a mí misma me siento como debería ser. Pienso, luego existo, Hermoso mío, para nosotros dos, y cada día recreamos el mundo, cada día cae en nuestras manos un paraíso para oscurecerse en el polvo de muchos paraísos similares... En nuestras manos caerán los paraísos que se hundirán en el polvo y surgirán de nuevo a voluntad nuestra.

Muchas veces creí haberte encontrado fuera de mí. Permanecí como una plegaria ante esos seres que creí que eran tú. Me entregué a su servicio creyendo que te servía a ti. Les abrí mi corazón creyendo que te vería retornar en mí, para que volviéramos a ser uno. Sí, fue tu ala azul... la que me hizo correr tras todos ellos. Tú elevaste el ala y las pobres caras tristes de los hombres... me miran desde lo más profundo de

mi corazón, donde los he tenido ocultos. Allí permanecen, alimentados por la pena, pero ya me llama tu ala azul desde la lejanía y su triste imagen ya no es nada más que la memoria de un sueño.

Con valentía te he buscado en el fondo de mí misma. Pero allí tropecé con toda una serie de cosas de la rutina diaria, cosas que no podrían ser tú. Preferí creer que estabas fuera de mí y por eso te escribo desde la amistad. Para poder servirte te he traicionado, al adorarte me he alejado de ti. Déjame sin embargo creer que mi vida es tal como es, que está toda en ti, para ti, desde ti, que *es* tú, Hermoso mío, mi Único.

VOL. I, PRIMERA CARTA, «un jour...» (un día...)

Y ahora a nosotros, Desconocido. Te he buscado en vano, pero tú, tú no eres nada de lo Real. Eres una suposición... Eres bondadoso, fino, incluso bien refinado, artístico, intuitivo. Tienes una buena figura, eres alguien. Pero sobre todo eres muy comprensivo conmigo, coges al vuelo el pensamiento juguetón, comprendes la idea ingeniosa, siempre lloras y ríes en el momento oportuno. Tienes los hermosos ojos de un perro inteligente y la mano de caricia suave de una madre. Tus blancos dientes ríen en una boca seria, amas la naturaleza y el arte, los viajes, el campo, la música y los libros. Y me adoras a mí. Cuando se te describe de esta manera eres banal, muy banal, como el héroe de una novela romántica para muchachas jóvenes. Pero tú tienes un rasgo que te hace único: eres mío en cuerpo y alma. Por eso, una vez más, tú eres yo. Y para mí tú eres el Amor. Cuando mi corazón empieza a fallar, cuando mi pensamiento se fatiga, cuando me siento como una chiquilla y como una mujer, te busco...

«allegro»

...Quiero ofrecerles [a los hombres que ella ama] nuevos horizontes, nuevos dioses, una nueva e incipiente fe, la fuerza creativa. Los que desean amarme no conocen el amor, quieren que yo les ame con un amor que no conozco. Jamás nos entendemos el uno al otro. Pero yo te he elegido a ti, a ti el desconocido, para el amor ideal, como me he elegido a mí misma para el sueño ideal...

VOL. I, TERCERA CARTA, «chamber pot...» (orinal...)

Un día ayudé a un médico a realizar un examen ginecológico. Cuando el espéculo estaba colocado en su sitio, el médico me mostró el fondo del útero enfermo. Se trataba de una mujer que estaba de parto y acababa de sangrar para dar vida pero después del parto se produjeron complicaciones inesperadas. El horror que sentí procedía de la compasión. La pobre criatura, perdido ya el pudor, yacía con las gruesas piernas abiertas mostrando su útero purulento. Hasta mi nariz llegó un hedor nauseabundo; las sábanas manchadas de sangre y pus me conmovieron... Atendí a la mujer enferma y cada vez que me acercaba a ella me daban arcadas. Al tercer día la mujer me confió entre sollozos su tristeza de que su marido la hubiera «tomado» esa misma noche. Desde entonces el amor físico ha sido algo monstruoso para mí.

Sí, he visto en el campo a mujeres tendidas en la cama tras el parto, desangradas, jadeantes y lívidas... con el también exhausto recién nacido al pecho, mientras el marido me contaba su desdicha ante el hecho de que la parturienta tuviera que estar sin trabajar durante tanto tiempo...

Oh, mi desconocido, eso no es amor, no es ni siquiera el apareamiento aprobado por la naturaleza. Yo aborrezco ese asunto al que llamamos con un nombre. Ninguna religión ni falsa poética podrá hacerme creer que eso es amor. Los que amamos el arte y que lo protegemos del público, defenderemos al amor de esta inmundicia. Dejemos los placeres gimnásticos del amor a aquellos que cuelgan oleografías en sus paredes. Los que somos capaces de estremecernos ante una obra maestra, vibremos para que no nos hagan perder el amor. Procrear es la única forma que ellos tienen de afirmarse. Nosotros tenemos la elección de las creaciones, de las afirmaciones de nuestro propio ser. Nosotros podemos hacer que las flores florezcan por doquier, el mundo de la belleza es nuestro, el mundo de los misterios también lo es, tenemos la facultad de la admiración, de la adivinanza, y tenemos como hermanos a todos los grandes hombres del mundo... Nosotros somos capaces de distanciarnos y meternos de lleno en la satisfacción de la vida. Todo en nosotros es artístico, somos los que percibimos la belleza, el corazón que la siente, el espíritu que la

inventa y la mano que la crea. Por qué tenemos que hacer lo mismo que aquellos que, cuando cae la noche en sus camas de matrimonio tras un día de arduo trabajo y hastío, carecen de otra dicha que la de creer que revolcarse junto a sus compañeros de cama es magnífico y está bendecido por el amor. Nuestra pasión debe ser como nuestro amor: ilusoria, artística y sin otro fin que el deseo de ser hermosa. Para seguir siendo hermosos en una pasión satisfecha... en la que la caricia del cuerpo existe para evocar la levedad del corazón. Que el apareamiento sea una consagración, que la mujer que yace tendida en la cama se eleve más alto, que sea aún virgen, que el hombre satisfecho balbucee plegarias entrecortadas. Oh, entonces amaos los unos a los otros. De lo contrario, santificad el amor casto, el amor ilusorio del artista.

Durante cuatro años hemos dormido uno junto al otro. Yo he permanecido virgen, él ha vuelto a ser virgen. Entre los dos duerme nuestro hijo: el arte. Es él el que nos da la paz del sueño. El deseo jamás ha mancillado nuestro lecho. Los dos hemos querido mantenernos puros. Gracias a que ningún pensamiento impuro ha venido a perturbar nuestras noches estamos tan cerca el uno del otro. Y sin embargo nos amamos. A lo largo de los largos años que llevamos prometidos el uno al otro, no hemos intercambiado ni un solo beso indiferente. Él lo es todo para mí, lo amo como una madre, sobre todo como una madre, como una amiga, como una hermana, como una esposa, como una artista, como una compañera. No soy su amante y jamás mi ternura ha conocido la pasión. Por amor a mí, él se ha convertido en un monje. Él ama de mí su arte, estaría perdido sin mí, y jamás me ha poseído. Dormimos castamente en la misma cama, como dos niños cuyos cuerpos se aferran con fuerza, y en los momentos en que los demás sucumben en su adicción a la rutina, nos contamos de corazón a corazón nuestras grandes esperanzas, nuestros deseos más sublimes. Los dos estamos sanos y somos ligeros. Yo me aferro a su querida presencia, tan cerca de mí en las sombrías horas de la noche, cuando el genio de mi espíritu está más vivo. Así que él recoge los primeros frutos de mi pensamiento, él ve las maravillosas flores que de mi imaginación emanan. Cuando mis brazos le rodean en un tierno abrazo, me parece que los

tesoros del corazón, del sentimiento, del pensamiento, de la sublimidad que vi en él han vuelto a mí. Él es la expresión hablada de mi pensamiento, es el cuerpo de mi alma. En el silencio de la noche, mientras él duerme, mi mano en la suya, me siento a mí misma, me oigo a mí misma. Estas horas de la noche son horas sagradas y más que nunca me siento como la sacerdotisa de una gran secta a la que me he confesado. Mis besos portan inspiración, mis caricias son llamadas. Cuando digo que te amo, digo: grita, sé un artista, sé grande...

VOL. I, «Minuit» (Medianoche)

La vida sigue, querido desconocido, el tiempo empieza a pasar. Las viejas agonías parecen muy lejanas. Ahí estamos de nuevo sustentados en la calma de nuestro pedestal. El trabajo empieza de nuevo. Para él pincel en mano, para mí, en la tensión de todo mi ser hacia el fin propuesto. Mi fe es mi vida. El resto es sólo el marco. Esperamos. Trabajamos. A través e él me dirijo a tu conquista, mi Único, por ti he puesto mi existencia en él. Trabajamos. Esperamos. Entonces, mi querido desconocido, levanto la pluma de nuevo para reanudar nuestras charlas. Para no molestar a los otros es a ti a quien dirijo todo lo que me ronda la cabeza. Una ilusión perdida me ata sólo a ti más que nunca. He creado una vida de ensueño. Lo único que existen son espejismos, visiones. Me cuento historias a mí misma, me invento tendencias e intereses. Mi único y verdadero interés es el que he excluido de mi vida, al menos de mi actividad personal. Y cada vez que una parte de mi extraña construcción se derrumba me fatigo porque empiezo a vislumbrar retazos de realidad. Todo me aburre en el mundo de los hechos, veo un final, un límite a todas las cosas y mi corazón ansía el infinito y la eternidad. ¿Cómo hablar del sentimiento tan serio que se ha apoderado de mí? La actividad humana y sus más grandes esfuerzos siempre recurren a las alas rotas. Oh, por eso cierro los ojos, no deseo ver, ni oír, ni amar, ni actuar. Sólo la creación artística, la obra infinita e ilimitada de dios en el hombre, se me antoja deseable. Es la única que es la verdad y la única que es la ilusión...

VOL. I, «December or perhaps May» (Diciembre o quizá mayo)

...No tengo ningún deseo, lujuria o vanidad en el mundo material. Soy insaciable en el mundo de la abstracción... Quiero una vida hermosa, y para que lo sea son necesarias la armonía y el estilo. Yo confieso los míos a la clave del sentimiento estético: la creación constante, que es permanente y ubicua, que está en todos. Allí todo es falso, todo es verdad. La verdad es el deseo de ver falsamente. No quiero la verdad descarnada; es el principio de mi vida. Eso es lo que hace que mi vida sea artística y completa. Los sentimientos, los acontecimientos, la gente y las cosas en sí no son nada para mí. Me gustaría que fueran inventados, ilusorios y falsos, siempre que sean vida verdadera, siempre que sean arte. Incluyo ahí todas las cosas ridículas, dejo ahí todos los tópicos, por encima de lo ordinario, no confío en la única perspectiva que me intimida. Todos los acompañantes de mis sueños se mantienen firmes en su rumbo... Los otros a los que no asocio no son capaces de seguir... Permanezco siempre contigo, mi desconocido. Y ahora me miras con esos ojos tan grandes y tiernos. Hoy pareces tan joven que conservo la ilusión...

Hay una cosa que mi naturaleza no puede soportar y que sólo puede expresarse con la palabra alemana *Knechtschaft* (esclavitud). Cualquier derecho de propiedad sobre mi persona física o moral me produce escalofríos. Yo me doy sin dudar, libremente, por voluntad propia. Pero en el momento en que siento que una mano intenta agarrarme, la muerdo. No consentiré nunca el amor físico porque es un derecho del hombre sobre la mujer. La mujer poseída es una esclava. Aunque sea completamente personal, yo jamás podría sobrevivir a esta esclavitud... La libertad está en la esencia de mi yo. Siendo libre, sirvo, estando dominada, tiranizo. He sentido esta ansia de libertad desde los primeros días de mi vida... Nunca he querido pertenecer a nadie... Detesto la proximidad física porque es una forma de posesión...

VOL. I

Quiero trabajar. Es una obsesión. Me corroe las entrañas un insoportable deseo de manipular el color. Veo con una increíble intensidad figuras que pasan ante mis ojos. Analicemos

esto, si es que es posible darle vueltas. ¿Por qué ya no trabajas? ¿Por qué volver a trabajar? La fe me ha abandonado, la costumbre de situarme a mí misma en un último plano se ha encargado del resto. ¿Soy una artista de verdad? Sí, sí, sí. ¿Soy una mujer? Me temo que sí, sí, sí. ¿Pueden las dos trabajar conjuntamente? No, no, no. ¿Quién hará suyos los deseos? Las dos se rinden a un tercero: al pensador. Una mujer no toma deseos porque no cree en el amor, el artista se rinde porque no cree en su trabajo. Pero ahora, tras cuatro años de abstinencia llega esta renovación de la fe. ¿Por qué? ¿Por qué? Todo está en mí contra. La obra de mi vida, este talento que protejo con todo mi ahínco, con todo mi cariño, debe estar solo en la morada. La razón me dice: cálmate. Pero la gran pasión que habita en mí y mi deseo de trabajar destruye todas las calmas adquiridas a lo largo de la vida...

VOL. I (1902)

...Soy un ser enérgico, inteligente, una artista. Tengo un alma creativa y he caído en la pereza, en la inactividad. Tal como dijo mi madre, sueño mucho despierta. Ahora que ella me ha mandado apoyo moral: ¿porqué no puedo calmarme? El estado en el que me encuentro me aferra con firmeza. He perdido la fe en mí misma y por eso mi vida se ha ido al infierno. ¿Por qué, si he sido estricta conmigo misma? Amo el arte con una pasión tan desinteresada que cuando creí intuir que podía servirle mejor absteniéndome para que otro pudiera triunfar, lo hice. Y esa fe era tan grande que ha perdurado a pesar de todas las tempestades. Tú, tú al amarme como una corriente imperceptible has destruido la calma, la serenidad de mi vida. Era difícil, pero estaba tan intacta. Y ahora se me antoja como una desgracia enorme y falsa, un crimen irreparable. No ha sido el amor el que ha dictado mi conducta, sino una convicción. Por eso he cargado con todas las decepciones del corazón sin decaer jamás. Creía haberlo hecho bien, me sentía enérgica. Y tú me dijiste que yo tenía miedo de la hermosa y solitaria vida dedicada al trabajo, a las aflicciones de la creación, y que me escondía cobardemente tras la apariencia del afecto. La confianza en mí misma que tu afecto me dio llegó demasiado tarde. Atrás queda mi pobre vida mutilada

por tantas angustias realistas y ante mí hay sólo vejez y muerte... Blanca como el armiño atravesé el fango sin mancharme porque tengo como manto protector mi fe en la verdad de mi abnegación. He representado los papeles de prostituta, de ayudante de cocina, de enfermera y de institutriz para servir al gran arte, a un talento que creí digno de realizar trabajo nuevo. El horror de mis verdaderos tormentos aumenta con cada recuerdo, con cada pensamiento... Tú eres la llamada a lo ideal, una voz a la que me resulta imposible resistirme, a la que todo en mí responde, mi ser y mi vida... Una mujer como yo no nace todos los días, y esta mujer se ha perdido a sí misma en la indolencia, en la nada de una vida insignificante. Tú has expulsado la idea que cubría todo con su velo y has hecho que se muestre en toda su nada e inutilidad. Y el hombre a quien se lo he dado todo, mi espíritu y mi corazón, mi inspiración y mi afecto, mis atenciones y mis preocupaciones, mi energía, mi fe y mi confianza, a quien he abierto todos los tesoros de mi ingenio y de mi alma, que disfrutó de mi comprensión y ayuda; este hombre me mira con indiferencia y prefiere a las sirvientas antes que a mí. Estoy sola, mucho más sola que si no hubiera hecho eso y no tengo la dicha de ser quien soy. Tú, tú me has traído los tormentos del amor, del arrepentimiento, de los recuerdos, de la desesperación y te has marchado. En ti me reencontré conmigo misma y para que no te marchites como me pasó a mí, te dejaré marchar...

VOL. I

...En mis pensamientos estoy en la cima, pero en la realidad estoy hundida en el fango. Me creo una musa pero en realidad no soy más que el ama de llaves, la portera. Doy mi vida por una creación *à deux* (a dos) y sólo se me pide que salde mis cuentas y no me entrometa. Y cuando, desesperada, pido la paz del amor, se me responde con dureza y se me manda a ocuparme de mis asuntos...

A una edad en la que no hay vuelta atrás he perdido mi equilibrio moral, mi razón para existir. Eso es lo que me mata, ese es el mal... Soy incapaz de reponerme, ni en el bien ni en el mal. Ya no veo nada en mí, y el deseo de trabajar, de encontrar a través del trabajo la renovación y la salud moral, es grande

y bulle con furia en mi interior... Sinceramente, es mejor no encontrar una salida a pesar del riesgo de romperse el pescuezo. Es bueno acceder a reprimir en una misma el pensamiento revelador, el deseo. Por la luminosidad de tu mirada, mi blanca flor, veo todo lo que falta en mi vida: trabajo y amor. Mi desesperación es enorme, si al menos me iluminara. Pero me ha cerrado sus ojos, ha ensordecido sus oídos. Debo continuar viviendo como una persona ciega. Dios mío, dame paz, una paz sensible que me permita discernir lo que es el bien y lo que es el mal. He sido fuerte en mi fe, en la necesidad de mi coraje. Tus últimas terribles palabras destrozaron eso. Espero que Dios te perdone, porque te amo. Pero mi desesperanza no es por haberte perdido, sino a haberme perdido a mí misma. Siempre me decías: habla francés, así serás más sincera. ¿Qué podría ser más sincero que esta confesión de mi decadencia moral?

VOL. I

...Sé que el deber cumplido es la única satisfacción verdadera de la vida. Por eso siempre he intentado cumplir ese deber. Nunca lo he sometido al yugo de mi propio deseo. Pero es el deber de hacer el que me elude, el que me lleva a buscar, el que me destroza. Existe el deber hacia los demás y el deber hacia uno mismo, hacia el alma de uno mismo. El deber hacia los demás está siempre claro, y lo he cumplido siempre escrupulosamente, sin dejar que me influya jamás la compasión o la antipatía, ni su facilidad o dificultad. He sido siempre, y lo sigo siendo, lo que estoy obligada a ser para los demás: una buena amiga, una hija devota, siempre atenta, honesta y activa. El deber hacia mí misma es el que vale menos. Tengo una individualidad que es rica en dones. ¿He alardeado de ellos como era mi deber para conmigo misma? ¿No me he dejado embelesar demasiado por las vidas de los demás? ¿Acaso no me he desestimado más, en vez de ser un valor grande y verdadero? Ese es el punto más triste de mi alma: mi amor por mí misma, con la idea de que lo he despilfarrado...

VOL. II, 7/XI

Ante el lienzo en blanco, la obra no realizada, completamente en la cabeza del artista, debe parecerle la más grande. Decir lo que nunca se ha dicho es la razón de toda obra artística. Pero sólo desde fuera de la obra valdría la pena que el artista se arrodillara ante los grandes artistas del pasado. No es necesario acudir a sus escuelas con el inútil deseo de acaparar sus libros, aunque la obra de los grandes maestros lleva siempre consigo una lección, porque marca el camino. Es necesario aprender su forma de actuar con la naturaleza, su revelación consciente de la personalidad artística. Es estúpido querer hacerles revivir a través de obras similares. Es correcto penetrar su espíritu. El arte no se hace de una única forma, el arte es un punto de vista. Por su luz, la vida en su conjunto es diferente de la forma común. Por eso sólo los verdaderos artistas pueden comprender y avanzar. Rembrandt en nuestros días volvería a ser Rembrandt, porque la obra del maestro es su propio ser. Pero para poder ser Rembrandt en nuestros días, él habría utilizado nuevas formas que darían origen a una nueva cultura.

VOL. II, 11/XI (1903)

Las menudencias de la vida son para mí una desgracia. Dios, cómo sufro con todas estas cuestiones domésticas, con la detestable tosquedad de mis sirvientes por si fuera poco. Todo ese griterío, todos esos portazos, toda esa lluvia de lesiones que conforman la rutina diaria de la cocina me provocan espasmos nerviosos. Oh, mi querido amigo, tú, cuya voz me evocó mi hermoso pasado, oh, cuánto te amo porque eres joven, tú sirves la idea, tú entiendes la belleza de una vida dedicada por entero a la abstracción. Oh, el mal que me has hecho, y el bien de este mal. Hay una página atroz en mi existencia. Una no puede hacer nada al respecto. Soy yo la que abduco en mí misma. No soy una mujer. Ni el amor ni la familia me satisfacen. No me gustan los bebés, detesto el hogar. Amo todas las obras del ingenio humano, adoro el arte, las cosas bellas de la naturaleza y del corazón. Lo hermoso, lo hermoso en todo, como en el amor y en la vida. Las disputas de las chicas del servicio de cocina. Gracias por haberme entendido, gracias por haberme amado...

VOL. II, 16/XI

La vida es una suma de sucesos orgánicos, químicos, físicos y mecánicos. La ciencia exige de ella el porqué, el cómo, los ordena, los clasifica. La humanidad acepta la vida en su totalidad y se deja llevar por la corriente de las cosas. El hombre... contraponiéndose a la vida no puede hacer nada más que darle nombre a las cosas que ve y que siente. La mayor parte de lo que apreciamos es la definición del bien y del mal, es decir, de lo agradable y lo desagradable, que en un lenguaje erróneo se traduce como lo bello y lo feo. El artista es el único que se distancia de la vida y opone su personalidad a ella. Es el único que ordena las cosas y las sitúa en el lugar en el que quiere que estén. Así, para él la vida no es un hecho consumado, es algo que hay que rehacer, que hacer de nuevo. Él se apodera de sus dones para continuar, para cambiar. Él hace su elección, es él el que crea las concepciones de belleza y fealdad: esas son las cosas que hay que preservar, las cosas que hay que cambiar. En las cosas que es necesario cambiar, él asienta sus deseos, sus aspiraciones, en una palabra, su personalidad... La religión, la filosofía, la música, la literatura, la pintura, la arquitectura o la escultura son sólo algunas formas con las que el artista expresa lo que no le gusta de la vida, eso que uno quisiera cambiar, eso que es feo y que ha de volverse bello.

VOL. II, 17/XI

Estoy distraída. Mis nervios están empezando a hacerme sentir mal. Amo a J. [Alexei Jawlensky] más que nunca. Me gustaría multiplicarme para poder serle útil a él. Le amo inmensamente, completamente. Me siento feliz de estar cerca de él. Cada vez que su pensamiento regresa a mí, lo disfruto como si fuera una caricia. El más mínimo acuerdo entre nuestros corazones es para mí una celebración. Pero él me demuestra tan poca ternura: él sólo me toma en la medida en que le soy necesaria, pero nunca a gran escala, nunca por mí. Jamás un solo pensamiento sobre mi vida o sobre mí. Y mi mirada se vuelve hacia el otro a quien también amo con tanto ímpetu, con tanta ternura, con tanta juventud, hacia ese amor en el que sólo existimos nosotros dos, en el que todo es tan personal, en el que yo soy yo sin que quepa duda razonable alguna. Es-

cucho las tiernas palabras, veo los ojos que me adoran, siento una caricia que nunca se atrevió a ser dada. Mi ser está partido en dos. Mi ser lucha. Y para recuperar mi armonía, me arrojé temerariamente a mi arte. Y mi pensamiento trabaja y trabaja mientras mi corazón ama a sus dos amores...

VOL. II, 26/XII

El arte no es histeria. El arte es tan natural al hombre como lo es el pensamiento, es una función normal de su cerebro. El arte es la observación y la consciencia. No es un instinto, vago, indeciso, enfermizo. El arte es una fuente eterna: la vida, y una expresión ilimitada, lo individual. Estos dos elementos, bien adaptados, crean obras maestras. Aunque en principio la vida siempre es la misma, siempre es diferente en la impresión que el individuo extrae de ella. El individuo, que también en principio es siempre el mismo, es infinitamente variado en su enfrentamiento con la vida. El arte son las chispas que surgen de la fricción del individuo con la vida. Al ser la vida la misma, lo que determina el arte son la fuerza y el carácter del individuo. Toda la expresión hablada que un ser humano encuentra para dar una impresión nueva es de arte. ¿Por qué creer que la expresión hablada ha de ser epiléptica para convertirse en arte?

Dos cables eléctricos producen una chispa. Esa chispa posee entonces a los dos cables que la producen. Pero en un momento dado la chispa es una cosa completamente distinta de los cables. Así es el arte. Es el producto de la vida y del individuo. Nace del enfrentamiento entre los dos, de la impresión recibida. Pero dicha impresión se hace una vez, y después ya no es la vida ni el individuo. Es arte, algo que tiene vida por sí mismo, desde ese momento hasta sí mismo. El arte no es ni la vida ni el individuo... Para que la fuerza y la unidad permanezcan en la impresión artística es necesario que su expresión tenga un carácter similar [a la vida]. Es necesario que se adapten el uno al otro, como el llanto se adapta a la tristeza, la risa a la alegría, la lágrima al disgusto. Los llantos, las risas y las lágrimas falsas e hipócritas nos repugnan. De la misma manera, la expresión con intenciones falsas torturará la impresión artística. Esto no atañe al realismo, atañe a la sinceridad. La

obra de arte debe ser sincera, con una sinceridad que es a veces ingenua, aunque la mayor de las veces sea una sinceridad intencionada y consciente. Es esta sinceridad la que nos hace alzarse en armas contra de la tradición... Es esta sinceridad la que hace que el artista sea tan inflexible a la hora de elegir sus modos de expresión. No es la vida la que quiere crear la obra de arte, sino la impresión recibida por un individuo artístico. Ni siquiera es el individuo el que realiza la obra de arte, sino la impresión dada por la vida. La verdad en el arte existe sólo en la correspondencia entre la impresión y su expresión...

El arte refinado no es un arte que hace carantoñas y se re-truece como un ataque epiléptico... En todas estas definiciones y concepciones sobre el arte no hay lugar para las carantoñas ni para la catalepsia. El arte es una función intelectual sana, robusta, verdadera. Es simplemente otra forma de la facultad del pensamiento. No es un delirio: es una filosofía.

VOL. II, 1904

Amo las cosas que no existen. Este podría ser el lema de mi vida. Las cosas que son imaginarias, deseables, soñadas, inventadas. No importa cuánto crea haberlo amado, es una de esas cosas imposibles que están en el ojo de la realidad y que existen como todo el que crea arte.

VOL. II, 10/II

J. [Jawlensky] es el caballero que sirve a mis sirvientes. Él los defiende siempre, los exonera siempre. Yo me siento tan excluida de sus vidas. Sé que en la cocina el hombre al que amo y mis sirvientes, que me odian de la misma manera en que uno a menudo odia a aquellos a los que se les debe todo, conspiran contra mí. He oído accidentalmente palabras soeces de una grosería e indecencia increíbles...

VOL. III, 1904, V-VI

Irán pasando los siglos. Y siempre, siempre, mi alma buscará la tuya, tan pura, tan grande. Aguardo ese día en el que mi alma se encontrará con la tuya en el nirvana, en vez del descanso, del puro placer antes del nuevo viaje, que es largo y cien veces más pesado, en la tierra, que vendrá después de este

reposo. Y con mi alma cerca de la tuya, caminaré y de nuevo me reencontraré con tu alma que será incluso más bella y más grande en el nirvana, y los siglos pasarán. Por eso te amo. Te amé una vez, te amo ahora y te amaré a través de los siglos. Oh, tú, estrella de mi alma, qué feliz me hace poder vislumbrarte, tu alma, tan bella, tan pura, tan grande y aguardo el instante supremo en el que mi alma será merecedora de la tuya.

Me hace feliz, muy feliz.

VOL. III 1904, 24/VI

El arte que es verdaderamente joven y fresco ha de basarse en la observación precisa de la naturaleza. Las formas de crear una nueva impresión han de ser personales e independientes de las formas existentes. Así que no es cierto pensar en la obra de alguien y luego copiarla de la naturaleza. Es necesario que la naturaleza te inspire con una impresión puramente física. Las maneras de realizar dicha impresión residen completamente en ti y no en la naturaleza. Pero la obra en sí es vida, es naturaleza. Por tanto la creación artística se realiza desde fuera hacia dentro. Todo lo que se crea desde dentro hacia fuera constituye la retórica del arte, que es fría e intelectual. El arte es una sensación, un sentimiento; las sensaciones y los sentimientos nos llegan desde fuera. Pero el pensamiento artístico creado desde el temperamento del artista, desde su personalidad, desde su sensación recibida, da vida a una forma adecuada.

El arte es una filosofía, es una apreciación de la vida, un comentario sobre la vida. Si el arte fuera simplemente la creación de imágenes, obras musicales o poemas, el arte sería una ocupación insustancial, justificable sólo en algunos casos. Pero el arte es uno de los fuegos que ilumina la vida. Sin él habría menos esperanza, más desesperación. El arte es por tanto algo en sí mismo, por sí mismo, independientemente de quién lo practique. Tiene sus leyes, sus principios, su evolución, su fin. El arte es pensamiento artístico... La ciencia proporciona el «cómo» a los hechos de la vida, el arte plantea un «¿por qué?». El arte verdadero es el que nos revela el alma de las cosas... Es el artista el que crea el alma de las cosas, es su ojo el que nos la sirve. Eso hace que el arte sea personal y la ciencia no.

La filosofía, la religión y el amor son artes. Eso que llamamos arte es el mismo principio que va unido a la facultad de poderse materializar mediante formas precisas: palabras, sonido, líneas, color. Yo le doy mi «por qué» a las cosas que la vida me ha enseñado: este es el credo del artista.

La historia del arte es la historia del artista desde su manera de comprender la vida. El que es capaz de ser un artista sólo cuando es conveniente no es un artista, porque es imposible que el hombre tenga dos pares de ojos, dos almas, dos inteligencias. Uno es un artista o no lo es. Y si uno es un artista, sólo entonces, en cada movimiento de la vida, en nosotros y a nuestro alrededor, responde el eco del pensamiento artístico, la transformación de la realidad vivida en la irrealidad deseada. El artista es una persona que ve el mundo como un tapiz de muchos colores, como una canción sin letra, o como un misterio. El artista es también aquel que ve en la vida la materialización constante de algún gusto personal o la manifestación de una fuerza de un sentimiento invisible. En todos estos casos el artista es el que opone a la realidad de las cosas percibidas la irrealidad de su alma de artista, su gusto, su pasión, su melancolía, su alegría, su brío, su insensatez. La obra que es copiada de la vida no es una obra de arte. La obra imaginada fuera de la vida es una obra enfermiza. La obra de arte es vida y es el artista. Para estudiar el arte es necesario estudiar la vida y es necesario entender al artista. Sólo hay una manera de apreciar la obra de arte: en la manera en la que el artista se ha convertido en un maestro de la vida. Cuanto más se transformen los principios de lo real en principios de lo irreal, más grande será la obra. Aquel que crea una impresión visual mediante una canción de color es un maestro de la visión. Aquel que crea una impresión visual mediante una palabra de poesía es un maestro del alma...

VOL. III, ENERO (?) 1905

Vivo en un ambiente frío que no tiene parangón. El hombre al que me hallo atada nunca me dedica el más mínimo pensamiento. Dedicar todas sus atenciones a mis sirvientas y a las mujeres que parecen ser sirvientas, y que a menudo están muy lejos de ser mujeres superiores. Yo sólo estoy ahí para pagar la

pensión mensual, para ocuparme de los asuntos domésticos, para atender las enfermedades y sostener sus incapacidades artísticas... Mi vida personal es ignorada. La pasión que percibo es sólo deseos sin caricias, sin canción de amor. Al mismo tiempo un habla detestable y humillante acompaña a todo aquello que me podría aferrar a la alegría, que me podría traer algo de calor, de amabilidad... Pero no me estoy quejando. Yo creé mi propia existencia y después el amor se apagó. Pero es curioso que yo, que no quise vivir sino para el amor y el arte y que no me importan las vanidades, es curioso que yo deba abdicar ante el amor y el arte... Yo amo el amor, detesto la pasión, sobre todo porque nunca la he sentido. No tengo amor y siento tanta repugnancia y el escalofrío de una desdichada frigidéz que ha dejado mi cuerpo indiferente y mi corazón asqueado. Lo que me sostiene es mi sentimiento, el deseo de seguir siendo honesta a pesar de todo, en contra de todo, y la necesidad de no renunciar a mi pasado, de mantener mi vida recta e íntegra.

VOL. III, 6/III

Querido desconocido: mi pobre alma, atormentada e insegura, busca refugio en las visiones. No se atreve a recordar ni a pensar. Trata de soñar como un artista, buscar formas de expresión de cosas vistas y comprendidas. Quiere escapar hacia los cielos...

VOL. III, 13/IV

...Todo arte está en el individuo. Las más grandes obras maestras no son el resultado de la evolución del arte. Son las expresiones de individuos excepcionales cuyos sentimientos actúan sólo como revelaciones y no como progreso para el resto de la humanidad. En el arte no existe ni lo nuevo ni lo viejo, ni lo ordinario ni lo banal, porque estos conceptos no existen en los sentimientos humanos. Es la expresión de algo que es siempre lo mismo en su esencia, que no varía en función de la individualidad. Por eso todas las cualidades y todos los fallos del arte están totalmente sometidos a los sentimientos del artista y a su individualidad. Toda opinión en el arte sólo puede estar causada por el individuo. Las más bellas expresiones del

arte no constituyen un arte más avanzado, de la misma manera que los individuos con sensibilidades desarrolladas no hacen que las capacidades humanas de la sensibilidad progresen. El amor, el odio, la agonía, la tristeza, la alegría, todos han formado parte del hombre animal desde el principio de la existencia del hombre sobre la tierra, y nunca un sentimiento nuevo se ha unido a la suma de los que son comunes. Pero cada individuo tiene su forma de expresarlos, de deleitarse en ellos. Y los sentimientos, siempre los mismos, son eternamente nuevos, al igual que el hombre, que es siempre el mismo, es siempre nuevo en su individualidad. El arte se adapta como un guante a esta ley del sentimiento, es la palabra que produce el pensamiento. Las leyes del arte son las leyes que regulan el sentimiento: la forma eterna vive de nuevo en el individuo, el elemento estable de los sentimientos es siempre el mismo... Las más grandes obras de arte no hacen al arte más grande. El arte no se sucede a sí mismo de la misma manera en que uno no es capaz de transmitir sentimientos hermosos. El arte vive y muere en el único corazón del que lo transporta, de la misma manera en que todos los sentimientos sólo viven y se expanden en el alma de aquellos que los sienten. No existe la historia del arte, sino la historia de los artistas.

VOL. III, 9/VI

Las realidades de mi vida están en total desacuerdo con las aspiraciones de mi alma. ¿Dónde está esa vida libre, sincera, alegre, consagrada al arte, llena de trabajo, aliviada por el amor, llena de bellas impresiones y alejada de lo banal con la que yo soñé, que yo quise y por la que lo he dado todo? Lo que me salva es mi distanciamiento de todo lo que hace mi vida atractiva. No quise el matrimonio porque no sentí la llamada de la maternidad. Y sobre todo porque, por ser una artista, no deseaba las banalidades que conlleva el matrimonio. Ya dispongo de todas esas cosas aunque sin ninguna de sus alegrías. Un niño que no es mío chilla por la casa, tres sirvientas gritan de la mañana a la noche, el estudio se ha convertido una guardería y hay un orinal de niño dondequiera que voy. El hombre que no es mi marido, que no me ha dado ni una posición social, ni consideración, ni buena voluntad... este hombre

me da sus malos humores, sus inseguridades, su cansancio, su impotencia ante su trabajo, el problema de conversar con él, de protegerle, de cuidarle. Él se lleva para sí sus momentos felices, dedica su atención a la ayudante de cocina, y se guarda para sí los éxitos y alegrías de su arte... Estoy sola, muy sola, pero no soy libre ni estoy sola. Me lanza una palabra de afecto como se tira una propina o un hueso a un perro famélico. Yo lo he dado todo. Sólo me he quedado para mí mi carácter personal. Eso lo defenderé hasta mi muerte, hasta mi último aliento, y nada hará que me rinda ante todo lo que sufro.

VOL. III, 29/VIII-10/IX

...La incapacidad de amar, la incapacidad de actuar, la incapacidad de querer y creer: eso es lo ocultan que las palabras más ardientes, las fuerzas más nobles. Lo mejor de la humanidad zozobra en la impotencia. Me he entregado en cuerpo y alma para dar y para provocar fuerza. Todo eso ha retornado a mí, dejando a los otros más fundamento que nunca. Me he pasado la vida luchando contra las debilidades de los demás. En sueños aparezco sana y fuerte, y el golfo existente entre mi fortaleza y la debilidad de los demás se hace cada día más grande e intransitable. Me rindo ante mi fuerza que se arma contra mí, riéndose de la vanidad de mis esfuerzos, mostrándome el horror de mi aislamiento. Ellos siguen siendo los que eran. El sinsentido de mi vida se me aparece así: haber servido a un falso dios. Él no logró luchar por sí mismo, por un trabajo que le pertenecía. Ahí es donde también yo soy débil, dudé de mí misma, por eso perezco.

Es mi cumpleaños. El único pensamiento del hombre al que se lo he dado todo: «Saludos cordiales y recuerdos para todos. Alexis».

VOL. III, 12/IX

El color disuelve la forma: es una ley de la naturaleza que sólo los artistas olvidan. El color influye directamente sobre las impresiones del tamaño. Así, un punto negro parece más pequeño que uno blanco o amarillo, aunque sean del mismo tamaño. La variedad de colores perturba la unidad de la impresión. Cuanto más monocroma sea la impresión, más se

comporta como forma. En el momento en que el color se convierte en el principal objeto de la observación, la noción exacta y real de forma desaparece. Los planos coloreados que se yuxtaponen ejercen una influencia mutua sobre sus diferentes valores. Se anulan, se extienden o desaparecen en los otros de acuerdo con las leyes del maridaje de colores. La lección es que la forma coloreada es diferente de la forma monocroma, que nada es estable en la impresión de la forma, al igual que nada es estable en la impresión del color, y que la impresión policroma, para no ser falsa, debe encontrar una forma que sea análoga a su esencia cromática y no debe apropiarse de la impresión monocroma, en un esfuerzo del pensamiento lógico. Esto es lo que Gauguin explicó en sus pinturas tahitianas: el color influye directamente en el relieve. Un cuerpo robusto en color siempre parece más dócil que un cuerpo modelado en blanco y negro...

Cuanto más policroma sea una impresión... menos posible es la forma real. La impresión policroma debe encontrar una forma que la mantenga en el dominio de lo posible sin perturbar su esencia. Ese es el camino a seguir para aquellos que se sacrifican al color. El color disuelve la forma existente. Es necesario encontrar su propia forma. Como el color está fuera de la lógica, la forma coloreada deja de estar sujeta a la lógica. La forma coloreada está dominada por las leyes del color. Una tonalidad viva se come a las demás, y la forma que la contiene domina a las demás. Ver el color con temperamento y extenderlo en las formas moderadas por la lógica significa tener dos almas, o al menos un alma desequilibrada. El color dicta la forma y la forma se subyuga a él. Para ignorar esta ley los artistas se sumen en eternas disquisiciones sobre la necesidad del dibujo, olvidando que en el arte, las palabras como dibujo, color, forma, línea o tonalidad no son estables y que sólo las leyes por las que se rigen tienen un valor constante. El resto lo crea siempre aquel que crea.

VOL. III, 2/X

Una noche, bajo la cruda luz de faroles eléctricos, en el desierto de calles vacías de cafés y teatros, ante el gris de las paredes, pasaron las Hermanas todas vestidas de negro, sus

capas rematadas con un fino ribete blanco. En el vacío que me rodeaba, en el vacío que llevaba dentro de mí, sus sombrías figuras me parecieron enormes. Fue un acto moral el que pasó, llenando con su grandeza el vacío existente en torno al egoísmo triunfante. Mi pensamiento siguió a las hermanas por las tortuosas calles que las condujeron a su vecindad, caminando junto a su silencio, escuchando el latido de sus corazones. Mi pensamiento regresó a mí tan frío...

VOL. III, 8/X

Es de un gran retorcimiento creer que el arte constituye una huida de la complejidad de las sensaciones, de las emociones y de los pensamientos que la vida reprime y acalla. El arte tiene un papel por sí mismo, no es un argumento lógico ni un lamento del corazón. Es una filosofía, es decir, una explicación de los sucesos de la vida, que está condicionada por los acontecimientos vistos y los antecedentes puramente personales de la vida del artista. El arte nace del contacto del ser del artista con el mundo externo. El arte no está fuera de nosotros, como la verdad científica, ni en nosotros, como los sentimientos de amor. El arte nace del amor al que nosotros damos vida fuera de nosotros. Sin el científico, las verdades, los hechos de la ciencia quedan guardados en las evoluciones del mundo material y físico. Sin la razón de la existencia desde el amor, el amor seguirá ocupando igualmente su lugar en el fondo de nuestros corazones, porque el amor somos nosotros mismos, y la ciencia es el mundo que está fuera de nosotros. El arte no somos ni nosotros ni el mundo que está fuera de nosotros. El arte es un guión entre lo que está fuera de nosotros y lo que está dentro de nosotros y que se traduce en una forma que no está dentro ni fuera de nosotros. Es un pensamiento que va tomando forma. Ni la ilógica del amor ni la lógica de la investigación son capaces de dirigir el pensamiento artístico. Nace exclusivamente a un sol al que está predestinado y que es personalidad artística, una emoción asimilada de una impresión vital. Uno nace artista, o no lo es. Una persona no puede convertirse en artista porque es imposible dar a alguien un cuerpo diferente. Ser artista es tener la capacidad de cambiar todas las emociones sufridas y todas las impresiones recibidas en una apreciación exclusivamente personal y encontrar la forma

que hay en ella. Si esta capacidad no constituye el fundamento del ser de la persona, no hay nada en el mundo, ni dentro o fuera de nosotros, que nos la pueda dar. Todos aquellos que se han relacionado con artistas para encontrar una válvula de escape para un sentimiento impetuoso, o como consecuencia de un aprendizaje adquirido, todos han tomado el camino equivocado. Ellos son el verdadero público de los artistas. Pero el artista no se hace, nace de esa manera. Sea feliz o infeliz, culto o poco sofisticado, su lugar le viene dado de antemano. Las impresiones de la vida al pasar por su alma toman color y forma y se convierten en aquello que antes no eran. Es decir, que las verdades se convierten en algo inventado y se refieren así a todo aquello que no es y que es arte.

VOL. III, (CA. 30/X)

No soy cobarde y cumplo mi palabra. Soy fiel a mí misma, feroz conmigo misma e indulgente con los demás. Esa soy yo, el hombre. Amo la canción del amor; esa soy yo, la mujer. Me creo a mí misma febrilmente a partir de ilusiones y de sueños; esa soy yo, la artista. Soy la mejor de las camaradas, la amiga más sincera, una artista en el más amplio sentido de la palabra. Soy cruel en mis más tiernos afectos. Siento repugnancia por las cosas que me son más queridas. Nada consigue arrastrarme porque todo me parece tan claro. Sueño en grande, veo en pequeño, no sé cómo dominar. Soy fuerte porque soy dueña de mí misma, soy débil porque necesito serlo para poder ser yo, incluso en el calor del amor. Lo que se me da, yo lo devuelvo en fuerza, pero es necesario que se me dé el calor del corazón. No he encontrado a mi semejante porque alguien que me entienda como yo me entiendo a mí misma tendría que ser una persona fuerte, alguien que no me necesitara. Y aquellos a los que me encuentro por el camino son demasiado pequeños para apreciar todo lo que podrían conseguir de mí. Estoy comprometida con la soledad moral. Qué equivocados están aquellos que creen que yo necesito amor. Yo necesito el amor para engrandecerme, porque bajo su cálido aliento mis capacidades emprenden el vuelo, se distancian de la rutina diaria y van en busca de lo ideal. Soy un hombre más que una mujer. Sólo el deseo de agradar y la compasión me convierten en una mujer.

Escucho y tomo notas. Todos los juicios encajan... No soy un hombre ni una mujer: yo soy yo...

VOL. III, PRINCIPIOS DE NOVIEMBRE (?)

En esta página culminó estas cartas al Desconocido. Aunque al principio fueron vagas, tomaron forma humana y a lo largo de tres años constituyeron toda mi alegría. Ahora el Desconocido ha vuelto a su estado primigenio. Vuelve a ser mi propio ser fuera de mí misma. Quiero continuar escribiéndole. Pero qué diferencia entre las cartas que están por venir y las pasadas.

No, estos tres libros llevan un nombre. Y como ese nombre se ha borrado de mi corazón, todo mi corazón ha cambiado.

Hay una característica nueva entre el Desconocido y yo: el escepticismo. Estas cartas, tan llenas de una ingenua fe, de sueños lánguidos, ya no existen. Miro dentro de mi corazón y encuentro calma en él.

Ya puedo cerrar este libro.

*¿De dónde sacamos todas las mujeres
que hemos cuidado con tanto esmero
la vida de nuestros seres queridos
el heroísmo para enviarlos
frente al cañon?*

Käthe Kollwitz



Käthe Kollwitz

1867-1945

La artista Käthe Kollwitz fusionó de una manera muy inteligente su vida con el arte. Ha sido una de las artistas gráficas más importantes del siglo XX y trabajó con gran maestría el grabado, la litografía y linóleos de fuerte carga social.

Era la quinta hija de un matrimonio liberal por lo que desde muy pequeña fue educada con alto sentido de responsabilidad social y compromiso hacia la comunidad. Ya su abuelo fue un líder espiritual en Königsberg durante la segunda mitad del siglo XIX. La importancia de estos datos radica en su idealismo socialista que comportaba necesariamente una moral abierta hacia los sucesos y los hechos de los otros.

Desde muy joven, contó con el apoyo familiar para desarrollar sus dotes artísticas. A los diez años recibía clases particulares de dibujo y pintura de un profesor local. Su padre orgulloso con la progresión que realizaba Käthe, la anima para ser una artista profesional, con vocación. Al cumplir los diecisiete años, su familia la envía a la *Escuela de Mujeres de la Academia de Arte de Berlín*.

En 1885 fue alumna de Karl Stauffer-Bern que fomentará ante todo las cualidades que demuestra para el dibujo. Es en esta época cuando se enamora de Karl Kollwitz, su futuro marido. Su padre procurará retrasar al máximo el enlace matrimonial porque cree que esta nueva ocupación la puede alejar de aquello a la que está destinada y llevar ambas actividades es algo muy complejo para una mujer de aquella época.

En un intento de alejar a su hija de su prometido, la envía a la *Escuela de Arte de Munich* durante dos años. En este periodo encuentra un panfleto de Max Klinger titulado *Pintura y dibujo* que la anima a concentrarse en el dibujo y abandona la pintura de vivos colores. Adopta la sobriedad del blanco y el negro que le permite reflejar con mayor veracidad la parte más sombría de la existencia humana.

A pesar de los esfuerzos paternos, la pareja contrae matrimonio cuando Käthe tenía veinticuatro años y su prometido había conseguido un modesto apartamento en Berlín gracias al trabajo que había obtenido como responsable de un plan de sanidad social para sastres. Käthe Kollwitz se dedica a realizar retratos de los personajes que acudían a la consulta, gente modesta y proletarios. Nace su hijo Hans en 1892 y su segundo hijo Peter en 1896.

La carrera artística de Käthe Kollwitz se divide en tres fases. La primera que coincidiría con la etapa de Berlín anteriormente descrita (1890-1912). En 1893, tras asistir al estreno de *Los tejedores de Silesia*, de *Gerhart Hauptman*, comienza la serie de aguafuertes *La revuelta de los tejedores* de fuerte carga revolucionaria, arropada por mensajes socialistas. Este trabajo le permitió participar en una exposición que le abrió las puertas del éxito y le aseguró su participación en la *Gran Exposición de Arte* de Berlín. Gracias al reconocimiento y al éxito cosechado, Käthe Kollwitz impartió clases de grabado y desnudo en la *Escuela de Arte para Mujeres* de Berlín desde 1900 hasta 1903. Los próximos diez años siguientes, continua trabajando en esta

dirección, viaja a París, donde recibe clases de escultura en la Académie Julian y visita en varias ocasiones el estudio de Rodin. En 1907, obtiene la prestigiosa beca de la *Ville Romana* que le permitió residir en Florencia durante varios meses. Ella reconoció que durante este periodo se encontraba fundamentalmente buscando, su producción era muy baja y sentía que debía encontrar una dirección estética más comprometida y clara. Comenzó a experimentar con otros medios gráficos como la litografía y el linóleo, y se concentró en las posibilidades de la escultura. El encuentro con el escultor Ernst Barlach favoreció esta progresión, pero la muerte de su segundo hijo Peter en el frente durante la Primera Guerra Mundial la somete a una tortura emocional para el resto de su vida. Proyecta un monumento para él que la mantuvo ocupada durante diecisiete años, hasta que en 1932 quedó definitivamente instalado en Flandes.

Con cincuenta y dos años consigue ser nombrada miembro de la *Academia de las Bellas Artes* de Berlín y obtuvo el título de catedrática. En 1920, tras vivir los horrores de la guerra, produce una serie de carteles con la intención de llamar la atención sobre la injusticia social. Estas obras la convierten en la gran representante del realismo social comprometido y un ejemplo a seguir por la Asociación de Artistas Plásticos Revolucionarios (ASSO). En su etapa de madurez, sus dibujos, litografías y linóleos se centran en mostrar personas que sufren con la esperanza de que el dramatismo de las mismas, produzcan un cambio social. Las series tituladas: *Mujeres de soldados diciendo adiós*, *Nunca más otra guerra*, *Salvar a los niños*, reflejan las preocupaciones de la artista en este periodo.

En 1924 viaja a Rusia durante tres años y expone sus obras en este país. En 1928 fue nombrada directora de un taller de artistas de artes gráficas en la *Academia de Bellas Artes* de Berlín. En 1929 obtiene la *Medalla al Mérito* por sus actividades pacifistas. Cuando en 1930, los nazis llegan al poder, la obra de Köllwitz es cuestionada por el nuevo régimen fascista y son tachadas de *arte degenerado*, la difícil

situación obliga a que tenga que presentar la dimisión del cargo como catedrática. En 1940 muere Karl, su marido y su nieto Peter cae en la Segunda Guerra Mundial. Muere en Dresde en 1944.

Käthe Kollwitz pensaba firmemente que la función del arte era la de procurar la transformación de la sociedad. Afirmaba que *nunca había realizado un trabajo frío o que siempre había trabajado con su propia sangre*. El tema de la representación de la muerte y la visión de las madres como héroes mas que como víctimas son constantes en los dibujos dela última etapa, con esta temática se anticipa al trabajo de algunos activistas sociales actuales.

La escritura en su diario le permite reconciliarse con los acontecimientos personales y profesionales, al igual que Marianne von Werefkin, empieza cuando tiene cuarenta años, tarea en la que se emplea con regularidad durante quince años consecutivos, hasta que es obligada a abandonar Berlín. Cuando comienza a escribir, es consciente del tiempo que ha destinado a la crianza de sus hijos, que han ocupado un lugar central en su vida. Como otras mujeres artistas, Köllwitz utiliza la escritura del diario para explorar las posibilidades del lenguaje estético, para reflejar sus creencias y preocupaciones sociales, para repasar las relaciones familiares y el ritmo de su trabajo. Observa que debe romper las barreras creativas que le impiden evolucionar personal del lenguaje creativo y le obsesiona que con la vejez, su arte sea definitivamente descartado.

Extractos de los diarios y las cartas fueron publicadas por su hijo Hans en inglés en 1955 (recopilación extraída de once volúmenes escritos a mano, material que se encuentra en la *Akademie der Kunst*, Berlín) e incluye dos fragmentos autobiográficos. El arte de Käthe Kollwitz expresa toda su preocupación hacia la humanidad, capaz de generar las más dramáticas atrocidades y que ella representa con tremenda veracidad a través de un potente lenguaje personal.

Textos de Käthe Kollwitz

Tenemos numerosos ejemplos de manuscritos de artistas que forman parte del legado que el artista deja a los familiares más cercanos. Los diarios y las cartas de *Käthe Kollwitz* es un claro exponente de ello. Su hijo mayor *Hans* se encargó personalmente de organizar y definir los contenidos de esta publicación: *Käthe Kollwitz, The Diaries and Letters of Käthe Kollwitz (Los diarios y cartas de Käthe Kollwitz)*, editado por *Hans Kollwitz*, traducido por *Richard y Clara Winston*. Copyright © 1988, Northwestern University Press, Evanston, Illinois. Publicado por primera vez en 1955 por Henry Regnery Co. Reimpreso con permiso de Northwestern University Press.

La selección que se presenta en esta investigación, pertenece al libro de *Mara R. Witzling* y la traducción del inglés al castellano ha sido realizada por el Servicio de Traducción Científica de la Universidad Politécnica de Valencia. Texto inédito en castellano.

WITZLING, Mara R. *Voicing our visions, writing by women artists*, Nueva York: Universe 300 Park Avenue South, 1991, pp. 154-167.

ESCRITO AUTOBIOGRÁFICO DE KÄTHE KOLLWITZ PARA SU HIJO HANS, CA. 1922

..Vivía en la planta superior de nuestra casa un chico llamado *Otto Kunzemüller* que fue mi primer amor. Jugábamos en el patio y en el jardín con los otros niños de la casa y teníamos cierto grado de libertad. . .

A veces, *Otto* y yo bajábamos al sótano para intercambiar besos. . . Nuestros besos eran ingenuos y muy solemnes. Uno daba al otro cada vez un solo beso, al que llamábamos «un refresco». . . No creo que nadie nos descubriera porque solíamos trepar por la valla hasta el jardín abandonado de al lado, o bajábamos al sótano, para besarnos.

Sé que era una sensación maravillosa. Amaba, literalmente, a *Otto* de una manera tan profunda que ese amor llenaba completamente todo mi ser. Pero como era una completa ignorante en

cuestiones amorosas y él, imagino, también lo era, el beso refrescante fue a todo lo que llegamos...

Después de este primer enamoramiento siempre estuve enamorada. Era un estado crónico. A veces solo era una ligera insinuación en mi vida ordinaria, y otras me cogía más fuerte. No era especialmente exigente con respecto a los objetos de mi amor. En ocasiones, me enamoraba de mujeres. Raramente la persona de la que estaba enamorada tenía la más mínima sospecha de mis sentimientos. Al mismo tiempo, me sumergía en esos estados de melancolía porque desconocía qué atormenta a un niño en la pubertad...

Cuando echo la vista atrás en mi vida debo hacer otra puntualización sobre esta cuestión: aunque mi preferencia por el sexo masculino era la dominante, a menudo también me he sentido atraída hacia mi propio sexo, una inclinación que no he sabido interpretar correctamente hasta mucho más tarde. De hecho, creo que la bisexualidad es casi un factor necesario en la producción artística. En cualquier caso, mi componente masculino me ayudó en mi trabajo.

Dejemos ahora la cuestión de mi desarrollo físico para pasar a mi desarrollo no físico. Por entonces mi padre hacía tiempo que se había dado cuenta de que yo tenía un don para el dibujo. Esto le llenaba de gran satisfacción y quería que yo recibiera toda la formación necesaria para llegar a ser una artista. Por desgracia, yo era mujer pero, no obstante, él estaba dispuesto a asumir el riesgo. Presupuso que no me distraerían demasiado los asuntos amorosos, ya que no era una joven bonita, y se quedó sumamente decepcionado y se enfadó mucho cuando, con diecisiete años, me prometí en matrimonio con Karl Kollwitz...

Yo era muy trabajadora y aplicada y mis padres se mostraban encantados con cada dibujo que hacía. Fue ésa una etapa especialmente feliz para mi padre en nuestra relación... Él se había quedado impresionado con uno de los dibujos de Lise y le dijo a Madre: «Pronto Lise alcanzará a Käthe»...

Ahora, cuando me pregunto por qué Lise, con todo su talento, no llegó a convertirse en una verdadera artista, sino que se quedó solo en una diletante con cualidades, veo clara la razón. Yo era profundamente ambiciosa y Lise no. Yo quería serlo y

Lise no. Yo tenía un objetivo claro y una dirección...

...Yo solo quería estudiar arte. Si hubiera podido, habría reservado toda mi capacidad intelectual para volcarla y usarla exclusivamente en mi creación artística, para que solo esa llama brillara intensamente...

Algo que siempre agradeceré a mis padres es que nos permitieran, a Lise y a mí, pasear horas y horas por la ciudad por las tardes. También en esto demostraron una generosa confianza hacia nosotras y después nunca hacían averiguaciones...

Esta manera de pasar el tiempo sin un propósito aparente contribuyó, sin duda, a mi crecimiento artístico. Durante un largo periodo de tiempo, mi trabajo posterior se centró en el mundo de los obreros y el origen de esto puede remontarse a aquellas ocasionales excursiones a la concurrida zona comercial de la ciudad repleta de trabajo. Desde el principio me sentí enormemente atraída por la clase trabajadora y esta atracción fue en aumento con el tiempo. Tenía unos dieciséis años cuando hice mi primer dibujo en el que retrataba al clásico obrero. El dibujo estaba basado en el poema de Freiligrath, *The Emigrants* (Los emigrantes). Un año después, a petición de mi padre, enseñé este dibujo a mi profesor de Berlín, Stauffer-Bern, quien lo consideró típico, tanto de mí como del ambiente del que yo procedía...

DE KÄTHER KOLLWITZ, IN RETROSPECT (EN RETROSPECTIVA) (1941)

Desde mi infancia, mi padre había deseado de forma expresa que me formara para hacer carrera como artista, y estaba seguro de que yo no tendría muchos obstáculos para llegar a serlo...

A los diecisiete años me prometí en matrimonio con Karl Kollwitz, que por entonces estudiaba medicina. Mi padre, que vio con ello peligrar los planes que tenía para mí, decidió enviarme fuera de nuevo. Y esta vez ya no a Berlín, sino a Múnich. Era 1889.

En Múnich vivía en la Georgenstrasse, cerca de la Academia, y asistía a la escuela de arte para mujeres. Nuevamente, tuve suerte con mi profesor, Ludwig Herterich, que no prestó

mucha atención a mis dibujos y me remitió a su clase de pintura. La vida en la que me sumergí en Munich era estimulante y me hacía sentir muy feliz. Ente las chicas que allí estudiaban, había algunas con mucho talento...

Me gustaba tanto la vida libre de Munich que empecé a cuestionarme si no habría cometido un error al atarme tan pronto con un compromiso matrimonial. La vida libre del artista me fascinaba...

Mi padre ya no observaba mi trabajo con la serena confianza de que estaba progresando. Él hubiera esperado que completara más rápidamente mis estudios. Y luego, exposiciones y éxito. Además, como ya he mencionado, se mostraba muy escéptico sobre mi intención de seguir dos carreras, la de artista y la de esposa. Mi prometido había comenzado a encargarse de la *Krankenkasse* (caja del seguro) de los sastres y, con esta perspectiva de tener una forma de ganarnos la vida, decidimos dar el paso. Poco antes de nuestra boda mi padre me dijo: «Has elegido ya. Difícilmente podrás hacer las dos cosas. De manera que sé plenamente lo que has elegido ser».

En la primavera de 1891 nos mudamos a la casa del norte de Berlín en la que viviríamos cincuenta años. Mi marido dedicaba la mayor parte del tiempo a su clínica y pronto se vio sobrecargado de trabajo. En 1892 tuve a mi primer hijo, Hans, y en 1896 al segundo, Peter. La vida apacible y de duro trabajo que llevábamos entonces fue, sin duda, muy buena para mi desarrollo ulterior. Mi marido hacía todo lo posible para que yo tuviese tiempo para trabajar. Mis esfuerzos ocasionales para exponer, fracasaban. Pero a raíz de una de aquellas exposiciones, se organizó otra con los aspirantes que habían sido rechazados, entre los que yo me encontraba...

Por entonces tuvo lugar un gran acontecimiento: el estreno en la Freie Bühne de la obra de Hauptmann *The Weavers* (Los tejedores)...

Aquella representación fue un punto de inflexión en mi trabajo. Abandoné la serie sobre *Germinál* y me puse a trabajar en *The Weavers* (Los tejedores). En aquella época tenía todavía tan poca técnica que mis primeros intentos fueron fallidos. Por esa razón, las primeras tres planchas de la serie fueron litografiadas, y solo las tres últimas fueron grabadas con éxi-

to: *The March of the Weavers* (La marcha de los tejedores) *Storming the Owner's House* (Asalto a la casa del propietario) y *The End* (El fin). El trabajo en esta serie fue lento y arduo. Pero poco a poco tomó forma, y quise dedicar la serie a mi padre. Quería encabezarla con el poema de Heine, *The Weavers* (Los tejedores). Pero, mientras, mi padre cayó muy enfermo y no vivió para ver el éxito que tuve cuando se exhibió este trabajo. Al menos tuve la satisfacción de mostrarle el ciclo completo de *Weavers* para su setenta cumpleaños en nuestra casa de campo de Rauschen. Le invadió el júbilo. Aún recuerdo cómo corrió por la casa llamando una y otra vez a Madre para que viniera a ver lo que la pequeña Käthe había hecho. . .

Me gustaría decir algo sobre mi reputación como artista *socialista*, etiqueta que me adjudicaron a partir de aquel momento. Sin duda, en ese momento mi obra, como resultado de la actitud de mi padre y de mi hermano y de toda la literatura de aquel periodo, se inclinaba hacia el socialismo. Pero el verdadero motivo por el que escogía los temas casi exclusivamente de la vida de los trabajadores era que únicamente esos temas me proporcionaban de manera sencilla e incondicional aquello que yo consideraba que era bello. Para mí, los estibadores de Königsberg eran bellos; los *jimkes* polacos en sus barcos de grano eran bellos; la libertad de movimiento en los gestos de la gente del pueblo era bella. Para mí, la clase media no tenía ningún atractivo. La vida burguesa en su conjunto me resultaba pedante. En cambio, el proletariado poseía nobleza en su porte, grandiosidad en sus vidas. Mucho tiempo después, cuando conocí las penurias y las tragedias subyacentes a la vida proletaria, cuando conocí a las mujeres que acudían a mi marido en busca de ayuda y así, por casualidad, acudía a mí, la fuerza del destino del proletariado me cautivó. . .

Mi más prolongada ausencia de casa llegó cuando Klinger me otorgó el premio Villa Romana. El premio consistía en una beca para vivir un año en el extranjero. El objetivo de la fundación era que los artistas conocieran Florencia y sus tesoros artísticos. Supuestamente, los artistas también debían continuar su trabajo. Yo no trabajé nada, aunque me proporcionaron un magnífico estudio en la Villa Romana. . .

La impresión que tuve de Roma fue que apenas merecía

la pena empezar a estudiar sus tesoros artísticos. La enorme abundancia de arte clásico y medieval casi daba miedo. Después de pasar muy poco tiempo allí, volví a Florencia con Hans, y de allí a Spezia. Justo cuando el tren de Florencia llegaba a Spezia, otro tren, procedente del norte, en el que venían mi marido y el pequeño Peter, entraba en la estación. Alquilamos una barca y cruzamos a Fiascherino, un pequeño pueblo de pescadores. Allí vivimos entre los pescadores. Poco después, Stan y su marido se unieron a nosotros y pasamos unas magníficas vacaciones juntos. Teníamos a nuestra disposición una barca de pesca bastante estropeada. Pasábamos tardes enteras en el agua y en las frías grutas. Una vez, al amanecer, fuimos remando a Carrara, trepamos hasta las canteras de mármol y volvimos remando de noche. La noche era tan apacible que las estrellas se reflejaban en el mar y de los remos caían gotas de agua como estrellas brillantes. Ese verano cumplí los cuarenta. Delgada y bronceada por el sol y el Mar de Liguria, finalmente volvimos a casa...

**DE KÄTHE KOLLWITZ, EXTRACTOS DE SUS DIARIOS,
1909-1943**

30 de diciembre de 1909

El sábado se abrió la exposición de Secession. Fui con Hans. Habían colgado bien mis obras, aunque los grabados estaban aparte. De todas maneras, ya no estoy tan satisfecha. Hay allí demasiados trabajos buenos que parecen más frescos que los míos...

Debo intentar que en mi trabajo todo tenga formas cada vez más abreviadas. La ejecución parece ser demasiado completa. Me gustaría que en el nuevo grabado lo esencial apareciera remarcado y todo lo que no lo es, casi omitido.

Abril de 1910

Poco a poco me acerco a la etapa de mi vida en la que el trabajo se sitúa en primer plano. Cuando los chicos se marcharon por Pascua, apenas hice otra cosa más que trabajar. Trabajaba, dormía, comía y daba cortos paseos. Pero, sobre todo, trabajaba. Y sin embargo me pregunto si a un trabajo como este no le faltará la *bendi-*

ción. Ya no me distraigo con otras emociones, trabajo del mismo modo que pasta una vaca. Pero Heller dijo una vez que una calma así es la muerte. Quizá, en realidad, *logre* poco más. Las manos trabajan sin parar y la cabeza imagina que está creando Dios sabe qué. Y, sin embargo, antes, a pesar del estrecho margen de tiempo de que disponía para trabajar, era más productiva porque era más sensual. Vivía como debe hacerlo un ser humano, apasionadamente interesada por todo. Ahora trabajo en la segunda plancha de *Death* (Muerte). A veces, enamorada de mi trabajo, creo que me supero a mí misma. Pero después de un descanso de un par de horas, ¿dónde está la genialidad? Y, entonces, no me parece que haya nada de especial en lo que he hecho. Eso me atormenta. Las fuerzas, mis fuerzas van a menos.

1 de septiembre de 1911

Imagino que la siguiente escultura será absolutamente preciosa: una mujer embarazada tallada en piedra. Esculpida solo hasta las rodillas para que se asemeje a lo que Lise dijo que ella parecía cuando estaba embarazada de Maria: «Es como si estuviera firmemente anclada al suelo». La inmovilidad, la circunspección, la introspección. Los brazos y las manos caen con pesadez, la cabeza ladeada, toda la atención dirigida hacia el interior. Y todo en una piedra pesada, pesada. Título: *Pregnancy* (Embarazo).

Día de Año Nuevo de 1912

...¿Y mi vida? ¿Cómo resumo 1911? ¿Avance? Mi relación con Karl no progresa. De lo que él siempre habla, lo que considera que todavía es el único objetivo que merece la pena de nuestra larga convivencia, que deberíamos crecer juntos en la más profunda intimidad, todavía no lo siento y puede que nunca aprenda a sentirlo.

¿Acaso los lazos con los chicos no van también debilitándose? Estoy casi segura de que sí. Para el último tercio de vida solo queda el trabajo. Solo este es siempre estimulante, rejuvenecedor, emocionante y satisfactorio. Este año he progresado mucho con la escultura. Aprecio un avance entre el primer grupo de madre con niño y el último grupo terminado. Este grupo, en el que el niño está sentado entre las piernas de la madre y ella sostiene los pies

de aquel con la mano izquierda, está casi acabado en lo que respecta al trabajo hecho con el modelo. Me he puesto de nuevo con él, pero todavía tiene un lado muerto que no sé cómo abordar.

Año Nuevo, 1912-1913

... A veces, dejo de creer en el valor de mi trabajo y eso es malo. Antes no miraba a ningún lado. Ahora me siento vulnerable, a veces soy presa de la desesperación. Y me siento demasiado disgustada con los jóvenes, por el punto de vista diferente que tienen sobre las cosas. Si fuera más fuerte apenas me importaría, pero ahora siento que mi trabajo no tiene repercusión, que me han descartado. Incluso yo misma lo he hecho. Lo único que se puede hacer es taparse los ojos y seguir adelante por uno mismo, sin prestar atención a nada más. Este año he trabajado casi exclusivamente en la escultura. No sé si llegaré a alguna parte. Si no, ¿qué puedo hacer? ¿Quizá volver a los grabados?

27 de agosto de 1914

...Un artículo de Gabriele Reuter en el *Tag* sobre el cometido de las mujeres de hoy en día. Habla de la dicha del sacrificio, una frase que me ha impactado. ¿De dónde sacamos todas las mujeres que hemos cuidado con tanto esmero la vida de nuestros seres queridos el heroísmo para enviarlos frente al cañón? Me temo que tras este ánimo exultante llegará la más negra desesperación y el abatimiento. El cometido es soporarlo no solo durante estas pocas semanas, sino durante mucho tiempo, también durante el deprimente noviembre e incluso cuando llegue de nuevo la primavera, en marzo, el mes de los jóvenes que querían vivir y están muertos. Eso será mucho más duro.

Las que ahora tienen solo hijos pequeños, como Lise tiene a su María, me parecen muy afortunadas. Para nosotras, cuyos hijos se van, el hilo vital se quiebra.

[A Peter Kollwitz lo mataron el 22 de octubre de 1914.]

15 de febrero de 1915

En el estudio he mirado mis anteriores bocetos. Me he dado cuenta de que he estado dando rodeos, lo cual quizá era nece-

sario, y sin embargo estoy progresando. No quiero morir, incluso si Hans y Karl muriesen. No quiero irme hasta que haya exprimido al máximo mi talento y haya cultivado la simiente que depositaron en mí hasta que la más pequeña ramita haya crecido. Esto no contradice el hecho de que habría muerto, con una sonrisa, por Peter, y también por Hans, si hubiera podido elegirlo. Oh, con mucho gusto, con mucho gusto. Peter era la simiente que no debía haberse molido. Él era la siembra. Yo soy la portadora y la cultivadora de un grano maíz. El futuro dirá lo que acabará siendo Hans. Pero como tengo que ser la cultivadora, quiero servir fielmente. Al reconocerlo, mi ánimo casi se ha serenado y es mucho más firme. No es solo que se me permita terminar mi trabajo, sino que tengo la obligación de acabarlo. Esto es lo que para mí significa todo el galimatías de la cultura. La cultura solo surge cuando el individuo completa su ciclo de obligaciones. Si todos reconocen y completan su ciclo de obligaciones, la autenticidad emerge. Al final de todo, solo sobre esta premisa puede construirse la cultura de toda una nación.

21 de febrero de 1916

Leo un artículo de E. von Keyserling sobre el futuro del arte. Él se opone al expresionismo y dice que, después de la guerra, los alemanes necesitarán menos que nunca el arte de estudio excéntrico. Lo que necesitan es arte realista.

Coincido bastante con él, si por arte realista Keyserling entiende lo mismo que yo. Lo que me lleva a una conversación que mantuve recientemente con Karl sobre mis pequeñas esculturas.

Es cierto que el público rechaza mi obra escultórica. ¿Por qué? No es nada popular. El espectador medio no la entiende. Para el espectador medio, el arte tiene que ser poco profundo. Desde luego, no hace objeciones a los temas trillados, pero también es cierto que aceptaría el verdadero arte si este fuera lo bastante sencillo. Estoy totalmente de acuerdo en que debe haber un entendimiento entre el artista y la gente. En las mejores épocas para el arte, siempre ha sido así.

El genio seguramente puede seguir avanzando y descubrir nuevos caminos. Pero los buenos artistas que siguen a los genios,

entre los que yo me encuentro, tienen que restaurar, de nuevo, la conexión perdida. Un arte de estudio puro es estéril y vago, porque algo que no deja huella, ¿por qué debería existir?..

31 de marzo de 1916

Me invade una terrible depresión. Poco a poco me doy cuenta de hasta qué punto soy ya un vejstorio y de que mi futuro se queda atrás. Ahora se me considera, con más o menos gentileza, un dignatario. Si no tuviera un nombre... me rechazarían.

¿Qué debo hacer? Volver, sin ilusiones, a lo que hay en mí y seguir trabajando muy tranquilamente. Seguir con mi trabajo hasta el final. Las temporadas de exposiciones lógicamente siempre me inquietan porque veo todo lo extraño, juvenil y nuevo que pasa ante mí y me pongo nerviosa. Lo comparo conmigo y veo con vergonzosa nitidez todo lo que hay de frágil y reaccionario en mi trabajo. Cuando estoy en la Secession entre artistas que piensan en su propio arte, yo también pienso en el mío. Y una vez en casa, esta vida horrible y difícil me oprime de nuevo con todas sus fuerzas. Entonces, solo una cosa importa: la guerra.

8 de abril de 1916

Anoche volví a soñar que tenía un bebé. El sueño era muy doloroso, pero recuerdo con claridad una sensación. Sostenía a la criatura en los brazos y sentía una gran dicha mientras pensaba que podría seguir con ella en brazos siempre. Cumpliría un año y luego dos, y no tendría que desprenderme de ella.

Septiembre de 1916

Mi trabajo me parece tan inútil que he decidido dejarlo por ahora. Tengo un sentimiento interno de vacío. ¿Cómo encontraré placer fuera del trabajo? Hablar con la gente no sirve de nada. Nada ni nadie puede ayudarme. Veo a Peter lejos, lejos en la distancia. No voy a dejarlo, desde luego, probablemente no puedo, pero me tomaré un descanso. Ahora no disfruto con él. Pasé todo el día de ayer haciendo una infinidad de cosas. Pero ¿con qué fin?

Marzo de 1917

Revisando mis dibujos para la exposición encontré algunos de los más antiguos, realizados entre los catorce y los diecisiete años. Siempre me pasa lo mismo, apenas puedo soportar mis viejos trabajos. No es difícil de entender. Enseguida ves tus deficiencias y, normalmente, son deficiencias que, después, de alguna manera, se han moderado, pero que representan todavía un peligro. En mi trabajo esta deficiencia es mi tendencia a contar historias. Casi todos mis primeros dibujos son anécdotas. Dibujaba casi todo lo imaginable, lo que veía, pensaba o pasaba. Supongo que una manera de expresarlo es que, también entonces, yo me *enfrentaba a la vida*. El origen de este impulso es bastante claro. Por entonces, solo conocía el arte narrativo y no me interesaba nada más, y así fue durante mucho tiempo. En realidad, solo después de mi paso por Munich, mis trabajos dejaron de ser tan dolorosamente anecdóticos...

Goethe habla del displicente engreimiento que lleva a que uno considere tan detestable la obra de un periodo ya acabado. Este no es realmente el caso. Mantengo que uno tiene todos los motivos para angustiarse interiormente por sus obras de juventud. Las deficiencias no se compensan siquiera con la técnica. Estas se mantienen a la vista con arrogancia en toda su ingenuidad.

30 de octubre de 1918

Artículo de *Vorwärts*

Respuesta de Käthe Kollwitz a Richard Dehmel

En el *Vorwärts* del día 22 de octubre, Richard Dehmel publicó un manifiesto titulado *Sole Salvation* (Única salvación). Hace un llamamiento a todos los hombres aptos para que se alistén como voluntarios. Cree él que si las más altas autoridades de defensa hicieran una llamada, y tras descartar a los *cobardes*, un grupo pequeño, y por tanto más selecto, de hombres dispuestos a morir se alistaría como voluntario y que este grupo podría salvar el honor de Alemania.

Mediante la presente quiero mostrar mi oposición al escrito de Richard Dehmel... El resultado sería con toda probabilidad que esos jóvenes dispuestos a sacrificarse serían de hecho sacrifica-

dos. Llevamos cuatro años de sangría diaria, solo nos falta que un solo grupo más se ofrezca y Alemania morirá desangrada. . .

Respeto el proceder de Richard Dehmel respecto a un nuevo alistamiento voluntario para el frente, como respeto que él mismo se alistara en el otoño de 1914. . .

Pero ¿qué hay de los miles y miles que también tenían tanto que ofrecer, más allá de sus tiernas vidas? ¿Se puede realmente justificar que estos jóvenes cuyas vidas acababan de empezar hayan de ser arrojados a la guerra para morir masivamente?

¡Ya ha habido bastante muerte! ¡No permitamos que caiga ni un hombre más! Frente a Richard Dehmel pido que se recuerden las palabras de un poeta más grande: «La simiente no debe molerse».

4 de enero de 1920

He accedido nuevamente a hacer un póster para un programa de ayuda a gran escala para Viena. Espero poder hacerlo, pero no sé si lo conseguiré porque se ha de hacer rápidamente y creo que me ronda un ataque de gripe.

Quiero mostrar la Muerte. La Muerte agita el látigo de la hambruna, y ante ella desfila la gente, hombres, mujeres y niños, sometidos, gritando y gimiendo.

Mientras dibujaba, y lloraba con esos niños horrorizados que iba dibujando, sentía realmente la carga que sobrellevo. Sentía que no tengo derecho a renunciar a mi responsabilidad de defenderles. Es mi deber proclamar el sufrimiento de los hombres, ese cúmulo de interminables sufrimientos. Este es mi cometido, pero no es fácil de cumplir. Se supone que el trabajo alivia. Pero ¿se puede sentir alivio cuando, a pesar de mi póster, la gente de Viena muere de hambre cada día y yo lo sé? ¿Sentía alivio cuando hacía las litografías sobre la guerra sabiendo que la guerra seguiría rugiendo? No, por supuesto que no. La tranquilidad y el alivio solo llegaron cuando me comprometí con una cosa: el gran monumento en memoria de Peter. Entonces tuve paz y estuve con él.

Abril de 1921

Hundida. Hundida. Tocando fondo.

Espero salir de esta de algún modo. Terminar las xilografías a tiempo para el Jurado. Entonces, el Jurado. Luego, una

semana de descanso en Neuruppin y puede que después todo vaya mejor. Pero no. El trabajo malo me acompaña últimamente y ya no soy capaz de ver las cosas bien. Estaba entonces en un momento propicio para enfermar y enfermé y, al mismo tiempo, todo se venía abajo, y se caía, y se desmoronaba con una meticulosidad que no había experimentado en mucho tiempo. Ahora mi trabajo me repele tanto que no puedo mirarlo. Al mismo tiempo, soy un fracaso total como ser humano. Ya no amo a Karl, ni a Madre, incluso apenas a los niños. Soy necia y no tengo pensamientos. Solo veo cosas desagradables. La primavera se va y yo no reacciono. Hay hastío en todo mi ser, un desabrimento que paraliza todo lo demás. Uno no es consciente de lo mal que llega a encontrarse en ese estado hasta que empieza a salir de él. Un síntoma horrible es este: uno no solo no piensa en nada hasta el final, sino que ni siquiera siente nada hasta el final. Cuando se sale de ahí, es como si se lanzara un puñado de cenizas sobre él y este se desvaneciera. Los sentimientos que alguna vez te conmovieron de verdad, aparecen ahora tras los cristales espesos y opacos de una ventana. El alma fatigada ni siquiera intenta sentir porque los sentimientos son demasiado extenuantes. Así que en mí hay la *nada*, ni pensamientos, ni sentimientos, ni el desafío de actuar, ni participación. Karl nota que estoy extraña, y no hay absolutamente nada que me importe...

30 de abril de 1922

Planes para las xilografías que irán con la serie de la guerra. He rehecho el póster *Muerte* de Viena adentrándome en el grupo de los niños. Cuanto más trabajo, más evidente me resulta todo lo que queda aún por hacer. Es como una placa fotográfica que permanece en la reveladora: la imagen poco a poco se hace reconocible y emerge más y más de la niebla. Así que ahora ya no pienso que pueda volver pronto a la escultura. Desde que hago xilografía, la técnica me resulta muy tentadora. Pero sobre todo tengo miedo de la escultura. Supongo que es un problema insuperable para mí, realmente soy demasiado vieja para conquistarla. No es imposible que progresivamente pase de la técnica de la xilografía al bajo relieve. Pero eso es aún muy impreciso. Le doy vueltas a la idea de que las madres

permanezcan en círculo, defendiendo a sus hijos, como una escultura circular.

Junio de 1924

Primer día de Pentecostés, un día alegre y feliz para mí. Lo pasé fuera con los niños. Un tiempo espléndido...

...Las gemelas están preciosas. Pequeñas cabecitas blancas, robustas, graciosas, inocentes. Balbucean su propio lenguaje. Cuando Otilie se sienta entre ellas para darles la comida y les da alternativamente una cucharada de papilla; a la que no le toca aprieta los puños y se le enrojece la cara por tener que esperar, mientras la otra abre la boca para la cucharada con una expresión de contento de lo más petulante. Contemplarlo es maravilloso. La feliz Otilie, que es absolutamente maternal. Venga lo que venga después, estos tres años de trabajo con los niños siempre le proporcionarán una especie de sensación de saciedad. Es toda una madraza, por mucho que de vez en cuando clame contra ello...

13 de octubre de 1925

Estoy con Peter sólo cuando mis planes para el cementerio de los soldados en Roggeveld están en marcha de nuevo. Últimamente me he puesto a trabajar otra vez en la gran escultura con un vigor relativamente renovado, con la idea de que debería tenerla acabada para primavera y poder mostrarla en la Academia. Una vez lo haya hecho, puedo volver a las figuras de Roggeveld. Esta vez quiero hacerlas como máximo la mitad del tamaño real y luego agrandarlas.

La madre estará arrodillada y contemplará la multitud de tumbas. La infeliz mujer extiende sus brazos hacia todos sus hijos. El padre, también arrodillado, tiene las manos apretadas contra los labios.

Cuando veo que progreso tanto con la escultura no me importa que el viaje que habíamos planeado a la India se quede sin hacer.

Nochevieja de 1925

Últimamente he empezado a leer mis viejos diarios. De antes de la guerra. Poco a poco me he ido deprimiendo. El motivo es que quizá escribía solo cuando había obstáculos y

problemas en mi vida y que raramente lo hacía cuando todo iba como la seda y había tranquilidad. Así que como mucho había breves notas cuando las cosas iban bien con Hans, pero largas páginas cuando él perdía el equilibrio. Y no escribí nada de cuando Karl y yo sentíamos que nos pertenecíamos el uno al otro muy íntimamente y nos hacíamos felices, y sí largas páginas de cuando nos faltaba esa armonía. Conforme leo, veo con claridad que el diario retrata medias verdades. No hay duda de que había algo de verdad en lo que escribía, pero yo solo escribía una parte de la vida, la de los contratiempos y las aflicciones. He guardado los diarios con una sensación de alivio al saber que estoy a salvo de aquellos tiempos. No obstante, siempre he creído que aquella fue la mejor época de mi vida, la década que va de mediados de la treintena a mediados de la cuarentena... Solo he sido plenamente consciente de ello en estos últimos años en los que él y yo estamos juntos. Ahora sentimos un maravilloso afecto el uno por el otro. Él ya no es el hombre que era, como yo tampoco soy la misma mujer...

21 de diciembre de 1926

Ha pasado mucho tiempo desde la última vez que escribí en el diario. Un estado agridulce, física y mentalmente. En el trabajo, que empecé ingenuamente, por así decirlo, me enfrento al primer escollo. No sé qué hacer al respecto. Mantengo las manos tímidamente en el regazo y evado el asunto. El obstáculo es la ropa. De nuevo me enfrento a la gran dificultad de tener que hacer algo que no está dentro de mí, para lo que no tengo talento. Y, sin embargo, se ha de hacer. Los pliegues naturalistas me horrorizan y los pliegues estilizados me horrorizan y, si intento hacerlo a la manera de Barlach, también me horrorizan. Lograr lo que quiero, para que solo destaque la silueta, requiere una gran técnica. Más de la que yo poseo trabajando con este material. No le temo a la cabeza, pero el gran volumen de la ropa me preocupa.

Para colmo, desde hace algún tiempo me persigue un pensamiento: tengo sesenta años, ¿cómo podré hacer ya nada importante? Además, físicamente me siento débil. Se acerca la Navidad, con sus innumerables preocupaciones banales y tediosas.

Abril de 1928

He pedido a Lise que posara para mí un rato, para la cabeza de la madre. Pensaba que ahora sabía con exactitud lo que necesitaba. Pero, en cambio, no avanzaba. De repente me acordé de mi autorretrato en yeso que llevaba tres cuartas partes del año en el estudio y que ni siquiera había desembalado. Lo abrí, y fue como si se me cayera la venda de los ojos. Después de todo, vi que bien podría servirme mi propia cabeza y que puedo trabajar a partir de ese estudio de mayor tamaño.

Pascua de 1932

Durante un corto periodo de tiempo he vuelto a disfrutar de ese magnífico sentimiento de felicidad que no puede compararse a ninguna otra cosa, que surge de la capacidad de sobrellevar el propio trabajo. La que he tenido en mis mejores épocas y qué cortas fueron estas. Qué largos fueron los periodos de tediosos cambios en una dirección y en otra, de estar bloqueada, de retroceder una y otra vez. Pero todo eso quedaba anulado por los periodos en los que mi técnica funcionaba y lograba hacer lo que quería. Ahora solo queda el tenue reflejo de todo aquello.

Y luego los indescriptiblemente difíciles apuros generales. La miseria. La gente hundiéndose en la negra desdicha. Las repulsivas campañas políticas del odio.

14 de agosto de 1932

Cuando rememoro la etapa de Bélgica, mi más preciado recuerdo es el de la última tarde, cuando Van Hauten nos condujo allí una vez más. Nos dejó solos y fuimos desde las figuras hasta la tumba de Peter y todo estaba vivo y *pleno* de sentimiento. Permanecí ante la mujer, mirándola, mi propia cara, y lloré y le acaricié las mejillas. Karl se quedó justo detrás de mí, ni siquiera me di cuenta. Le oí susurrar: «Sí, sí». ¡Qué unidos estábamos entonces!

Agosto de 1934

Es curiosa la manera en que trabajo estos meses de verano. Como ocurre con el avance de la primavera, yo continuo dando unos pasos hacia delante y retrocediendo otros pocos.

Durante este periodo en el que no puedo trabajar en la escultura quería llevar a cabo mi antiguo plan de hacer una serie de litografías sobre el tema de la muerte...

Pensaba que, ahora que de verdad soy vieja, podría abordar este tema de manera que ahondara más en su esencia. Como dijo Goethe: «Pensamientos hasta ahora inconcebibles...». Pero no es el caso. La etapa del envejecimiento es, con seguridad, más difícil que la vejez en sí misma, pero también es más productiva. Cuando llega ese momento en el que la muerte se hace visible detrás de todo, esta perturba el proceso imaginativo. La amenaza es más estimulante cuando no te enfrentas a ella de muy cerca. Cuando está sobre ti, no ves toda su magnitud; de hecho, ya no le tienes tanto respeto.

En cualquier caso, hasta ahora no he hecho nada *esencial* en esa dirección. Al mismo tiempo, tengo una duda curiosa sobre los aspectos técnicos. Me decidí por la litografía pero, cuando empecé el trabajo en sí, ya no me sentía tan segura. Continuamente vacilaba entre piedra y transferencia. Antes, bien podía decir que llegaba a completar un trabajo. Ahora ya no soy *yo* quien desarrolla *mi* idea, *mi* plan. Ahora empiezo con indecisión, me canso pronto, necesito parar a menudo y debo volver a mis anteriores trabajos para orientarme.

Esta situación no es agradable. Pero, por extraño que resulte, no me entristece tanto como podría creerse. Lo que está claro es que para mí ya no hay nada que sea importantísimo.

Noviembre de 1936

Poco a poco voy dándome cuenta de que he llegado al final de mi vida laboral. Ahora que ya tengo moldeado el grupo en cemento, no sé cómo seguir. Realmente no hay nada más que añadir. Pensaba hacer otra escultura pequeña, *Age* (Edad), y tenía algunas ideas vagas sobre un relieve. Pero ya no importa si los hago o no. Ni a otros ni a mí misma. También existe este curioso silencio que envuelve la exclusión de mi obra de la exposición de la Academia y en relación con el Kronprinzenpalais. Apenas hubo nadie que tuviera nada que decirme sobre este tema. Pensaba que la gente vendría, o al menos me escribiría, pero no. Qué silencio nos rodea. También eso se ha de experimentar. Bueno, Karl sigue aquí. Le veo a diario y

hablamos y nos mostramos nuestro mutuo amor. Pero ¿cómo será cuando también él se haya ido?

Uno se sumerge cada día más en el silencio. Todo está tranquilo. Me siento en la silla de Madre cerca de la lumbre, por las tardes, cuando estoy sola.

Diciembre de 1941

Mis días pasan y, si alguien me pregunta cómo me van las cosas, normalmente contesto: «Así así» o algo por el estilo...

Lo cierto es que aún estoy bastante bien. Todavía no tengo ningún dolor constante. Mis ojos resisten. Vivo con Klara y Lina, que se preocupan con mucho cariño de mi alimentación. Mi querido Hans viene al menos una vez a la semana. Me visita gente agradable. Durante meses no he podido trabajar, pero esto tampoco me lo tomo tan a la tremenda como pensaba antes que haría. No obstante, de vez en cuando, esto me pesa y me entristezco mucho. Pero por otro lado, es una adaptación al orden de las cosas. Es en el orden de las cosas donde el hombre alcanza su cima y desciende de nuevo. No tiene sentido quejarse.

Experimentarlo, desde luego, es amargo. Miguel Ángel se dibujó a sí mismo en un cochecito de niño y Grillparzer dice: «Una vez fui poeta, ahora no soy nadie; la cabeza sobre mis hombros ya no es mía». Pero, sencillamente, así son las cosas.

Sí, todavía debo decir, como siempre he hecho, que cuando se ha alcanzado un cierto nivel de sufrimiento, el hombre tiene derecho a acortar su vida. Aún estoy lejos de ese nivel de sufrimiento, en un sentido físico o espiritual. Y también siento timidez y miedo de atraer la muerte hacia mí. Temo morir, pero estar muerta, sí, sí que me resulta a menudo atractivo. Si no fuera solo por tener que alejarme de los pocos a los que estimo aquí.

Mayo de 1943, última anotación en el diario

Hans ha cumplido 51 años. Alarma de ataque aéreo la noche del 14 de mayo. Era la más preciosa de las noches de mayo. Hans y Otilie no se acostaron hasta muy tarde. Sentados en el jardín, escuchaban a un ruiseñor.

Hans llegó después de trabajar, luego vino Otilie y finalmente

Lise. Nos sentamos los cuatro juntos. Sobre su mesa de cumpleaños, bajo el relieve de una tumba, yo había colocado la litografía *Death Calls* (La muerte llama), la litografía que había rehecho. También había un dibujo que una vez le hice a Karl mientras me leía en voz alta. En aquel momento estábamos sentados alrededor de la mesa de la sala de estar. Este dibujo es uno de los favoritos de Hans. También estaba el pequeño grabado *Greeting* (Felicidades), íntimamente ligado a su cumpleaños.

Encendimos la gran vela de Josef Faasen.

A la mañana siguiente temprano, Hans volvió y me trajo un gran ramo de azucenas del jardín. Cuánta felicidad me da tener todavía a mi hijo al que amo tanto y que tanto cariño me tiene.

Goethe a Lavater, 1779: «Dejemos de preocuparnos de nuestras religiones particulares como un perro de su hueso. *He ido más allá de la verdad puramente sensual*».

KÄTHE KOLLWITZ, SELECCIONES DE SUS CARTAS, 1915-1945

KÄTHE KOLLWITZ A HANS KOLLWITZ (HIJO DE KOLLWITZ)

21 de febrero de 1915

Muy lentamente y de manera progresiva he ido introduciéndome en la obra para Peter. Durante estas últimas semanas de trabajo he vuelto a darme cuenta de lo que te dije hace meses, pero que entre tanto se volvió tan confuso que casi dejé de creer en ello...

¿Por qué trabajar me ayuda en estos momentos? No basta con decir que me relaja mucho. Es, sencillamente, un cometido que no puedo rehuir. Igual que vosotros, los hijos de mi ser, habéis sido mi cometido, también así lo son mis otros trabajos. Quizá eso suene como si quisiera decir que privaré a la humanidad de algo si dejara de trabajar. En cierto modo, sí. Porque este es mi sitio y no puedo dejarlo hasta que haya conseguido que se interesen por mi talento. A todo aquel al que se le concede la vida tiene la obligación de llevar a cabo hasta el último punto el plan establecido para él. Luego puede marchar. Posi-

blemente ese es el momento en el que muchos mueren. Peter era «la simiente que no debía haberse molido».

Si hubiese sido posible para Padre o para mí morir por él para que él pudiera vivir, oh, qué a gusto nos habríamos ido. Por ti y por él. Pero no podía ser.

Yo no soy simiente. Mi único cometido es el de cuidar de la simiente depositada en mí. ¿Y tú, mi querido Hans? ¡Puede que hayas nacido para la vida después de todo! Ha de ser así y debes creer en ello.

KÄTHER KOLLWITZ A HANS KOLLWITZ (HIJO DE KOLLWITZ)

16 abril de 1917

La exposición está abierta. Hubo un preestreno de tres a cinco. Dos minutos antes de las tres pegué etiquetas en los cuadros con una precipitación demente. Luego, salí corriendo. He oído ya algunas reacciones de los que allí estuvieron. Esta exposición *debe* significar algo, porque todas estas litografías son la síntesis de mi vida. Nunca he hecho ningún trabajo sin preparación (exceptuando unas pocas obras sin importancia que no expongo aquí). Siempre he trabajado con toda mi pasión, por decirlo de alguna manera. Los que vean mis obras así deben sentirlo.

KÄTHER KOLLWITZ A FRAU HASSE (AMIGA DE KOLLWITZ)

20 de julio de 1917

De entre todas las cartas que he recibido para mi cincuenta cumpleaños, la tuya destaca. Mi más sincero agradecimiento. Cuando deseas que los buenos espíritus del goce creativo, el amor y la serenidad sean conmigo, debo contestar con un entusiasta amén. Tales deseos me proporcionan nueva fortaleza, y necesito fortaleza. Todos la necesitamos. Y las personas pueden ayudarse mucho entre sí siendo solidarias, pensando unas en otras.

Deseo intensamente que mi salud siga bien por mucho tiempo. Principalmente para terminar la obra, y terminarla bien, que estoy haciendo para mi hijo caído en la batalla. Pero también porque tengo en mente muchas otras cosas aún por hacer.

Envejecer es magnífico si uno está fuerte y bien. Hoy hemos celebrado el cumpleaños de Liebermann. A los setenta está completamente relajado. Sus últimos trabajos son quizá los mejores. Puede que a mí se me conceda lo mismo.

Pero no envejecer y ser una inválida...

KÄTHER KOLLWITZ A FRAU HASSE (AMIGA DE KOLLWITZ)

20 de marzo de 1925

Sí, tienes razón, vivir es, sencillamente, una maravilla y un privilegio. Y si tu trabajo va mal, solo has de recordar lo que dijo Goethe: «En momentos de poca actividad no te fuerces, porque la plenitud y la fortaleza nunca están lejos. Si has descansado el día malo, el bueno resultará doblemente bueno». Estoy acostumbrada a largas e involuntarias etapas de inactividad que se prolongan durante tanto tiempo que a menudo creo que la plenitud y la fortaleza nunca volverán. Y, sin embargo, vuelven, aunque en la medida que corresponde a la edad. *Y cuando estas llegan*, digo como tú: ¡Qué maravilla, qué privilegio!

Mis más afectuosos saludos.

KÄTHER KOLLWITZ A BEATE BONUS-JEEP (AMIGA DE KOLLWITZ DE LA ESCUELA DE ARTE)

Febrero de 1933

¿Te has enterado del asunto de la Academia? Heinrich Mann y yo, por haber firmado el manifiesto que llamaba a la unidad de los partidos de izquierdas, tenemos que abandonar la Academia. Ha sido muy desagradable para los directores de la Academia. Durante catorce años (los mismos catorce que Hitler ha tildado de *años funestos*) he trabajado en paz con esta gente. Ahora los directores de la Academia han tenido que pedirme que dimita; si no, los nazis habían amenazado con terminar con la Academia. Por supuesto, accedí. Y también Heinrich Mann. Wagner, el arquitecto municipal, también dimitió en solidaridad con nosotros. Pero me permiten que conserve mi puesto hasta el uno de octubre, junto con el salario completo y las salas que yo uso. Me siento muy aliviada porque allí tengo un grupo en arcilla bastante grande y no habría tenido sitio alguno para ponerlo si me hubieran expulsado de inmediato...

KÄTHER KOLLWITZ A OTTILIE KOLLWITZ (DE SOLTERA EHLERS, NUERA DE KOLLWITZ)

Reinerz, 15 de julio de 1937

Nuestros prácticos regalos, las dos bolsas, están sobre tu mesa de cumpleaños. Este regalo de post-cumpleaños que te envío ahora, el vaciado del grupo, por desgracia, no ha salido bien. Durante algún tiempo pensé regalarte una muy buena reproducción del grupo con esta inscripción: «La Madre, a la Madre, de la Madre». Porque hay un estrecho vínculo entre tú, yo y la obra en sí. Llevaba trabajando en este tema incluso desde antes de la guerra. Luego todo lo demás se interpuso. Cuando pasé de Siegmundshof a la Academia, tenía un molde hecho y la composición vaciada junto con el trabajo para el cementerio de los soldados. Pero tuve que cambiar la composición por completo porque entre tanto nacieron las gemelas, y desde que te vi con una en cada brazo supe que tenía que ampliar la obra e incluir una criatura. Y así el conjunto creció lentamente hasta ahora, cuando por fin está terminado. Ahora sabes cuán íntimamente ligada estás a él. ¡Tú, Madre! Gracias de todo corazón por todo lo que le has dado a Hans y a nosotros. Por no hablar de los niños...

KÄTHER KOLLWITZ A FRAU HASSE (AMIGA DE KOLLWITZ)

10 de mayo de 1941

...Vivo al margen de la vida. Desde la caída he trasladado de nuevo mi estudio de la Klosterstrasse a mi apartamento. Se amolda mejor a mi situación actual. Como mis fuerzas han mermado sobremanera, únicamente puedo caminar por la calle con la ayuda de un bastón, y gracias, solo podía ir al estudio de vez en cuando. Pero aquí en casa, donde mi sala de trabajo es también mi dormitorio y donde tengo a mano todo lo que necesito, puedo trabajar siempre que me siento con fuerzas suficientes para hacerlo, alguna que otra media hora. Quedan tantas cosas por acabar. Mi hermana me visita a menudo. Un par de veces a la semana viene mi hijo Hans, hablamos de todo y me ayuda con todos los asuntos económicos...

...A veces, estos días se me hacen intolerablemente monótonos. Echo de menos a mi marido y de noche, a menudo, me

encuentro totalmente abatida, como si fuera a seguirle inmediatamente. Pero en realidad eso no es nada sorprendente. No obstante, me siento a salvo, en cierto modo. Mi vida ha sido lo suficientemente larga y enriquecedora como para que esté agradecida por que me la hayan concedido.

Gracias de nuevo por lo que me has escrito. Tanto si nos volvemos a ver como si no, saludos afectuosos.

KÄTHER KOLLWITZ A BEATE BONUS-JEEP (AMIGA DE KOLLWITZ DE LA ESCUELA DE ARTE)

Enero de 1942

Ayer pasé un día feliz. Primero, por la mañana temprano llegó una nota de Peter de Rusia. Se encuentra bien. Por desgracia, hemos de contar con que probablemente le den el alta en el hospital esta semana. No hay forma de saber si lo enviarán primero a casa o directamente de vuelta al frente. Sigo esperando que sea a casa. Luego he entregado el relieve en yeso al escultor de piedra y ahora puede empezar a trabajar. Y hoy he terminado mi litografía *Seed for the planting must not be ground* (Las simientes no deben molerse). Esta vez las simientes, chicos de dieciséis años, rodean a la madre, miran hacia fuera desde debajo de su abrigo y quieren liberarse. Pero la anciana madre los mantiene juntos y dice: ¡No! ¡Os quedaréis aquí! Por ahora podéis divertirlos y hacer el bruto juntos. Pero cuando seáis adultos debéis estar preparados para la vida y no para la guerra de nuevo. Mañana enviarán la piedra al impresor y, si todo va bien, será un peso más que me quito de encima.

KÄTHER KOLLWITZ A OTTILIE KOLLWITZ (DE SOLTERRA EHLERS, NUERA DE KOLLWITZ)

Nordhausen, 21 de febrero de 1944

...Me resulta casi incomprensible el nivel de resistencia que pueden llegar a manifestar las personas. Días vendrán en los que la gente apenas entenderá esta edad. Debió de haber sido así después de la guerra de los Treinta años... Lo peor es que cada guerra ya conlleva la guerra que la contestará. Cada guerra es contestada con una nueva guerra, hasta que todo, todo esté destrozado. Solo el diablo sabe cómo será el mundo,

cómo será Alemania entonces. Por eso apoyo sin reservas el final radical de esta locura y por eso mi única esperanza es el socialismo mundial. Sabes cuál es mi concepción al respecto y lo que considero que son los únicos prerrequisitos posibles para ello. El pacifismo no consiste en quedarse mirando tranquilamente. Es trabajo, arduo trabajo...

**KÄTHER KOLLWITZ A HANS Y OTTILIE KOLLWITZ
(HIJO Y NUERA DE KOLLWITZ)**

Nordhausen, 13 de junio de 1944

...No malinterpretéis lo que hoy escribo y no me consideréis una desagradecida. Pero debo deciros esto: Mi deseo más profundo es no seguir viviendo. Sé que mucha gente se hace más vieja que yo, pero todos saben cuándo les llega el deseo de dejar esta vida. Para mí, ha llegado. El hecho de que pueda o no seguir aquí un tiempo no cambia nada. Dejaros a vosotros dos, a vosotros y a los niños, será durísimo para mí. Pero el anhelo insaciable de la muerte persiste. Si pudierais deciros a abrazarme una vez más y luego dejarme marchar. Cuán agradecida estaría. No temáis y no intentéis persuadirme. Bendigo mi vida, que me ha dado una infinidad de cosas buenas y también muchas dificultades. Tampoco la he desperdiciado. He usado la fortaleza que tenía lo mejor que he sabido. Lo único que espero ahora es que me dejéis marchar, mi hora ha llegado. Podría añadir muchas cosas, y sin duda diréis que todavía no estoy acabada, que escribo bastante bien y que mi memoria aún está lúcida. Sin embargo, el anhelo de la muerte persiste... El deseo, el anhelo insaciable de la muerte persiste. Acabo aquí, mis queridos hijos. Gracias de todo corazón.

**KÄTHER KOLLWITZ A LISE STERN (DE SOLTERA
SCHMIDT, HERMANA DE KOLLWITZ)**

Febrero de 1945

...Dices que toda mi vida he mantenido un diálogo con la Muerte. Oh, Lise, estar muerto debe de ser bueno, pero tengo demasiado miedo a morir, siento pavor ante el instante de la muerte. Jutta es maravillosamente amable. Es tan horrible por mi parte ser tal carga para ella y, sin embargo, no tengo elección. Adiós, mi querida Lise. Dile a Katta cuánto la quiero. Vuestra vieja, vieja Käthe.

KÄTHER KOLLWITZ A HANS KOLLWITZ (HIJO DE KOLLWITZ)

Marzo de 1945

Soy ahora muy vieja. ¿He de sumar aún un año más a mi edad? Sueño contigo cada noche. He de verte una vez más. Si realmente no puedes venir bajo ninguna circunstancia, te creo.

Pero he de oírlo de tu propia boca. Luego, dame la libertad para ponerle fin. Entonces escíbeme: Querida Madre, no puedo verte más. Porque sin haberte visto una vez más, no puedo irme. Mi amado hijo, si pudiera verte solo una vez más.

KÄTHER KOLLWITZ A HANS Y OTTILIE KOLLWITZ (HIJO Y NUERA DE KOLLWITZ)

16 de abril de 1945

A veces tengo la sensación de que alguien viene y, entonces, pienso que podéis ser vosotros.

No puede ser, lo sé, pero una y otra vez me viene ese pensamiento de que podría abrazaros, y entonces os estrecharía entre mis brazos con tanto júbilo.

Me dicen que fuera hace frío. Juttel ha aplazado su viaje de momento. Quizá lo vuelva a planear para más adelante.

La guerra me acompaña hasta el final de mis días. . .

Amados míos, recibid solo este saludo. Vuestra muy vieja Käthe.

Cubismo y Orfismo

Puede que produzca poco pero habré trabajado como quiero.

Maria Blanchard



María Blanchard

1881-1932

Nace en Santander en 1881. Su padre era de origen español y su madre, que provenía de una familia mitad polaca y mitad francesa, tuvo una caída mientras estaba embarazada.

Las consecuencias de este accidente se concretó en una deformidad física que le acompañó durante toda su vida. Esta diferencia le marcó un carácter más solitario y, en distintos periodos, fue el centro de las burlas y el desprestigio por parte de compañeros y conocidos.

Su padre, gran amante de la pintura, la instruye en el dibujo y en la técnica del óleo. En 1903 se traslada a Madrid para continuar sus estudios sobre arte, siempre con el apoyo familiar. Pero en 1904, la muerte de su padre agrava la situación económica de la familia. Su tío Domingo Gutiérrez les ayuda y de este modo podrá continuar el estudio de la pintura con Fernando Álvarez de Sotomayor.

Empieza a participar en concursos y premios, lo que le reporta una incipiente fama como pintora. En 1908 obtiene la tercera Medalla en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* con un cuadro titulado *Los primeros pasos*.

Obtiene una beca cuando cumple veintiocho años para ir a París, acontecimiento que va a modificar la trayectoria de su carrera como pintora. En la *Academia Vitti* recibe clases de Van Dongen y Anglada Camarasa que le ayudan a superar los academicismos y a usar libremente el color. Su segunda estancia en París, también obtenida gracias a la beca de otro premio, es mucho más fructífera. Entró en contacto con la vanguardia cubista y conoce a Diego Rivera y a Jaques Lipchitz. Con el estallido de la Primera Guerra Mundial, se traslada de nuevo a Madrid y comparte estudio con Diego Rivera. Recibe la crítica de Ramón Gómez de la Serna que no entiende su descarriamiento al pasarse al cubismo. Aprobó una plaza de maestra de dibujo en Salamanca que tuvo que abandonar debido a las injustas bromas que recibía de alumnos y compañeros. La vuelta a París en 1916 será definitiva porque pasa a formar parte del grupo de artistas del marchante Léonce Rosenberg junto a Picasso, Juan Gris, Braque. A los tres años de relación, L. Rosenberg le comunica por carta su interés por dejar de comprar toda la producción de la pintora y se encuentra desamparada y desprotegida. Por un lado no quiere trabajar con galerías más pequeñas pero por otro lado necesita dinero con urgencia, su situación monetaria es muy delicada. El grupo de amigos belgas de André Lhote le proponen un nuevo contrato que le permite remontar esta crisis económica y bajo la protección de J. Delgouffre y Frank Flaush consigue la venta de numerosas obras para museos de Bélgica. Muere en París tras una grave tuberculosis, el 6 de abril de 1932.

La correspondencia de Maria Blanchard con su célebre marchante, L. Rosenberg, revela unos hechos que cambian lo que se había escrito sobre las fechas de sus relaciones. Juan Gris pretendía que era él quién había presentado su amiga a su marchante. L. Rosenberg revoca severamente esta afirmación en una carta dirigida a Gris y afirma que es él quien ha

descubierto a la joven mujer y que no tuvo necesidad de nadie para hacerlo. La fecha de este encuentro es otra modificación importante que revelan estas cartas.

Según diferentes biografías y artículos escritos sobre la artista. L. Rosenberg le habría hecho un contrato hacia 1919 y le habría comprado en esta época toda su anterior producción cubista. Según estas cartas no hay nada de eso. Desde su llegada a París en 1916, el marchante redacta un acuerdo con la artista española y le promete comprarle todas sus futuras obras cubistas.

En las cartas de Maria Blanchard descubrimos el tipo de relaciones y actividades que realizaban con el grupo cubista de Montparnase. La situación bohemia, en algunos momentos, es muy tensa por las escasas comodidades que reúnen sus estudios. *No hay carbón. ¡Es difícil pintar en los talleres! El trabajo va lento.* A pesar del frío los artistas no pierden el valor, preparan algunas exposiciones e incluso, sus colegas como Juan Gris y Picasso, han sabido reconocer su técnica. En otra carta nos habla del proceso del trabajo y la dedicación que le presta al dibujo como fase preparatoria del lienzo. Siente una gran admiración y devoción por su marchante Leonard Rosenberg y se siente muy reconfortada y animada por trabajar y exponer junto a Braque, Picasso, Juan Gris, Metzinger, Valmier ...

Al final la asociación *Los de la mañana*, entre los que se encuentran André Lhote, J. Delgouffre y F.P. Flausch, firman un contrato con María a cambio de una mensualidad y ella les vende toda su producción de óleos y pasteles. Este contrato le permite seguir exponiendo en el extranjero, lo cual le ofrece una cierta notoriedad y estabilidad económica. Entre 1923 y 1931 envía parte de su producción a Bruselas y Amberes. En las exposiciones de estas ciudades sus cuadros se exhiben junto a obras de Matisse, Derain y Picasso. Las relaciones con este nuevo grupo de amistades le abre un nuevo horizonte que no desaprovechará, desde 1922 apenas mantiene trato con L. Rosenberg y sin embargo conservará la amistad con André Lhote hasta su muerte.

Textos de Maria Blanchard

Los textos que aparecen en este capítulo pertenecen al catálogo razonado que la autora Liliane Caffin Madauele¹ compila en dos volúmenes y al de M^a José Salazar en castellano, 2004. En el apartado de la bibliografía se menciona que han podido ser publicados gracias a la autorización del *Museo Nacional de Arte Moderno de París*. Por una lado, revelan que son textos inéditos y por otro lado, tenemos noticias de que el archivo del *Museo de Arte Moderno de París* cuenta con los fondos escritos de la correspondencia de la artista.

MADAUELE, Liliane Caffin, *Catálogo razonado 1881 – 1932 Maria Blanchard Tomo I*, Londres: Liliane Caffin Madaule, 1992.

MADAUELE, Liliane Caffin, *Catálogo razonado 1881 – 1932 Maria Blanchard Tomo II*, Londres, Liliane Caffin Madaule, 1994.

SALAZAR, María José, *María Blanchard : Pintura 1889 - 1932 : Catálogo razonado*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004

Correspondencia entre Maria Blanchard y su célebre marchante Leonce Rosenberg

Estas cartas pertenecen al *Archivo Rosenberg* que guardan la correspondencia entre *Maria Blanchard* y *Lèonce Rosenberg*.

- Cuatro cartas en 1916.
- Siete cartas en 1917
- Una carta en 1918.
- Una carta de *L. Rosenberg* a *María* en 1920.

París, 6 de Marzo de 1916¹

Querido Sr Rosenberg:

Espero pronto tener el placer de verle, quiero escribirle un poco, a pesar de que tenga pocas cosas para decirle, debe encontrar mis cartas verdaderamente aburridas.

¹ Carta del 6 de Marzo de 1916
En esta carta nos informa la pintora que vende cuadros en la galería *Rosenberg* desde 1916, que ha regresado a *París* y tiene la suerte de trabajar para el mayor

marchante de la vanguardia de la época.
Por otro lado, se confirma que trabaja de modo lento, dos cuadros en cuatro meses. Esto nos explica la baja producción de la artista en su etapa parisina que

La primavera llega, se podrá trabajar mejor. El invierno que hemos tenido, nos ha impedido hacerlo bien. Solamente (Rivera), que jamás tiene frío, ha trabajado casi cada día. He visto últimamente una cosa de él que me ha gustado mucho, una naturaleza muerta con naranjas, muy lograda.

Sobre mi trabajo le diré que su cuadro estará acabado para su llegada y también otro más en el que trabajo al mismo tiempo. Espero que los encuentre usted de su agrado. Como siempre trabajo tan lentamente que me da vergüenza que en cuatro meses no haya hecho más que dos cuadros. Es verdad que son cosas pequeñas.

Espero que hasta pronto y deseo que su regreso sea feliz y su estancia no sea de larga duración.

Le saluda atentamente,
 Maria G. Blanchard

Lunes, 10 de septiembre de 1916

Querido Sr:

Acabo de regresar del campo y Sr Rivera me ha entregado la suma de 450f que usted ha tenido la amabilidad de enviarme.

Le agradezco también su amable palabra, ¡verdaderamente, usted me halaga demasiado!

En este momento trabajo demasiado y espero que mis cosas le interesen mucho.

Le saluda atentamente,
 Maria G. Blanchard

no dura más de quince años, desde 1916 hasta 1931-32. Durante el primer periodo la artista pinta naturalezas muertas cubistas, sin interrupción hasta los años 1920. Al principio de su estancia en París le animó muchísimo el encargo de la galería *L' Effort Moderne* al lado de los grandes como Picasso, Braque, etc ...

Trataba con el artista Diego Rivera y su grupo de amigos, recibe una paga de 450 francos de su marchante, para una mujer artista de la época, era muy importante formar parte de este grupo de artistas que trataban con uno de los marchantes más importantes de París.

París, 1 de octubre de 1916

Querido Sr. Rosenberg:

Me ha complacido usted mucho enviándome tan atentamente su fotografía. Le agradezco sinceramente por este regalo.

Trabajo simultáneamente en diversos lienzos y espero impaciente vuestro

próximo permiso para mostrárselos y saber su opinión sobre mi último trabajo.

Espero que la buena suerte esté siempre con Usted y le ruego acepte mis mejores saludos.

María G. Blanchard

París, 19 de diciembre de 1916

Querido Sr Rosenberg:

Hace tiempo que deseaba escribirle, pero me parece que mis cartas no son muy interesantes ni divertidas. Eso lo siento en este momento ya que quisiera poder con mis cartas darle alguna distracción que debe necesitar por el lugar en el que se encuentra.

No me interesa nada salvo mi trabajo y el estar en el grupo de artistas que usted ha elegido también. Mi trabajo me ocupa de tal manera que ni las exposiciones ni los quehaceres me interesan personalmente ...

En estos momentos estoy trabajando en dos lienzos bastante grandes. Los realizo con mucho entusiasmo y con esperanzas: Rivera trabaja como siempre y no nos vemos. El trabajo, somos avaros: ¡tenemos miedo de dar algo!

París, 3 de enero de 1917

Querido Sr Rosenberg:

El motivo de mi carta hoy es para desearle un próspero año y toda la felicidad. Aquí el día de Año Nuevo nos reunimos casi todos los Cubistas para una gran cena. Nos abrazamos, nos juramos amor y paz, ¡esperemos que sea una paz duradera!

París, 2 de febrero de 1917

Querido Mr Rosenberg:

He recibido su dirección... También he recibido los trescientos francos que Usted me ha enviado por banco. Le agradezco infinitamente por todo. Estoy verdaderamente avergonzada por decirle que todavía no he terminado su cuadro. El frío y la falta de carbón son los principales causantes. Mi estudio es tan grande y tan frío que no han hecho falta que llegaran los grandes fríos para que helara. De todas formas trabajo, pero lentamente ...

París 5 de mayo de 1917

Querido Sr:

... Sin nada nuevo... Desde que Usted se marchó no he hecho más dibujos, muchos dibujos de naturalezas muertas y a veces figuras: pero trabajo que sólo tiene interés para mi. Nada presentable, pero espero tener pronto cosas para enseñarle ...

París 10 de junio de 1917

Querido Sr:

... Las medidas de mis cuadros que habéis tenido la amabilidad de coger son las siguientes:

dos del nº 20

uno del nº 15

Estoy siempre muy contenta de que mis trabajos le gusten y yo también estoy satisfecha de mis últimos cuadros.

Permítame que le agradezca mucho haber pensado en una exposición mía. Entregaré mis cuadros al fotógrafo como Usted me lo indica. No estoy muy tranquila con el bastidor de uno de los cuadros grandes que Usted cogió tras su último permiso en marzo ...

Le saluda atentamente ...

París, 7 de julio de 1917

Querido Sr:

He recibido vuestra amable carta y la suma de trescientos francos. Acabo de recibir vuestra circular ...No tengo más que dos cosas en Londres y una en España, de las que ninguna es cubista.

Ya ve Usted como soy enteramente una novata en mi carrera y estoy muy contenta de poner mis intereses en sus manos ya que conozco su sincero entusiasmo por el arte. Estoy muy contenta de no tener más que trabajar: el resultado de mi trabajo y Usted harán los demás ...

París, 21 de septiembre de 1917

... Rivera me ha dicho que Usted vendrá mañana: me hará mucha ilusión, pero todavía no tengo nada nuevo que mostrarle. Voy cada día al campo ya que hago croquis para un trabajo que voy a emprender ...

París, 13 de diciembre de 1917

Querido Sr:

He recibido su amable carta y me apresuro a escribirle para decirle que puede Usted mandar a buscar el cuadro grande cuando Usted quiera.

Estoy bastante contenta de mis dos últimos cuadros y uno está completamente acabado. Son muy pequeños: si no tiene Usted nada en contra puedo enviárselo con el grande. El otro todavía no está terminado ...

París, 2 de febrero de 1913

Querido Sr Rosenberg:

Al regresar a casa, después de dos días de ausencia, me he encontrado con su amable carta y estoy muy conmovida de que Usted haya pensado en mí en los terribles momentos que acababan de suceder. Yo también, al igual que todos nuestros amigos, hemos pensado en Usted y en su familia, principalmente por esos odiosos aviones que les han visitado de tan cerca. Espero que Mme Rosenberg y sus niñas no hayan sufrido mucho por tener que soportar la emoción de estar en peligro. ¡Hay que tener valor en esta triste época por la que atravesamos!

Me complace mucho siempre verle y admirar las hermosas cosas que tiene Usted en su casa. Ya se lo ocupado que está Usted y no quiero ni quitarle ni un minuto de su tiempo. Es por eso que estoy muy contento de saber que desea Usted de vez en cuando dedicarnos algunas horas.

Le saluda atentamente

Maria Blanchard

24 de febrero de 1920**Carta de Léonce Rosenberg a Maria Blanchard**

Querida Srta:

Hace cerca ya de tres años que le compro fielmente sus obras y reconozco gustosamente toda la lealtad para con *L'Effort Moderne* en el que Usted bien ha querido dar muestras de sus aptitudes durante todo este tiempo.

Pero, cómo Usted comprenderá muy bien, me es imposible continuar comprándole eternamente toda su producción. En esta vida, todos los acuerdos están forzosamente limitados en

cuanto duración. Es por lo que debo hoy aconsejarle que busque salidas para su pintura, que no compraré en el futuro más que conforme a mis ventas.

Sin embargo, en razón a un pasado de afecto y de estima, continuaré comprándole toda su producción, como es el caso en este momento, hasta el 15 de julio próximo, con el fin de darle tiempo para que pueda hacer los arreglos que le sean útiles.

No crea Usted que me ha dejado de gustar sus arte, ni mucho menos, pero estoy obligado a tener en cuenta los acontecimientos para asegurar la persistencia de equilibrio en mi negocio.

Créame, se lo ruego, querida Señorita, en el testimonio de mi profundo afecto.

Léonce Rosenberg

Correspondencia con el grupo Los de mañana

Querido amigo Flausch:

... El viernes de esta semana partirán los cuadros (cinco) que están casi secos. Tenga cuidado en tocarlos demasiado, sobre todo *La femme au perroquet* (la mujer del lorito). Hay en el cuadro partes aun frescas, atención al polvo. No sé bien si guardará estos cuadros para la exposición o los venderá enseguida. Es bastante complicado para mi, pues si los vendes enseguida no los tendré para la exposición. Sobre todos algunos cuadros de la importancia de *La Toilette* (El baño). Es la razón por la que he rechazado venderlo aquí mismo por un precio elevado: 3000 francos. *Girardin* lo quería, pero prefiero venderlo en la *Exposición de Bruselas*, mejor mercado para darme a conocer ...

Carta de junio de 1924

Querido amigo:

He recibido el cheque de 1300 francos y se lo agradezco mucho. No estoy muy segura de mis cuentas. Creo que ahora le debo 900 fr. Si Ud vende *La Petite Tête* (La cabecita) por 400 fr. y *La femme à la corbeille* (La mujer con cesto) por 500 fr., dígamelo.

Tengo aquí para Ud. un cuadro grande *La Toilette* (tres figuras, un 40), otra *Toilette* más pequeña (una sola figura, un 25). *Une tête de garçon* (Cabeza de muchacho) y dos niños

muy vendibles y ahora estoy apunto de hacer *Un camelot du roi* (militante del rey) soberbio.

Todo esto es para Ud. He rehusado vender *La Toilette* dos veces. Trabajo para mi exposición. Pongo mi destino en sus manos. Sé que jamás estará mejor colocado. De ahora a enero estoy segura de que podré pintar algunos cuadros presentables. Ya lo verá. Empiezo también *La Sainte Familla* (La Sagrada Familia) de Vannier. Este será la parte más importante de la exposición. *El Nu* (Desnudo) no lo he comenzado todavía. Quiero terminar todos los cuadros que tengo empezados antes de comenzar *Les nus* (Los desnudos). No crea que he vendido *Les Nus* (Los desnudos) que Ud. Ha visto. Si he vendido la cabeza de *La jeune Fille* (La jovencita) ha sido por sorpresa. Ya le contaré como ocurrió. Espero verle pronto, después de su viaje a Piguey². André y Marguerite³ irán también Felices mortales. Yo también querría integrarme en el grupo. Verá cómo André⁴ conduce bien. Su envío a las *Tullerias*⁵ ha sido el más bello de todos: ha producido asombro.

Voy a escribirle a Flausch⁶ pero no crea que le temo. No he hecho nada para enfadarlo. Hasta la vista, querido amigo. Tan pronto como los cuadros estén secos se los enviaré. No tardarán.

Vuestra María.

Carta de 16 de julio de 1925

Querido amigo Delgouffre:

¡Que bueno ha sido al escribirme una carta tan amable! Necesito señalar de afecto como las que Ud. me proporciona. Estoy moralmente desamparada, todo lo que temía, llega poco a poco como una fatalidad y veo todo muy negro. Únicamente la pintura me salvará. Si pinto buenos cuadros todo está salvado...

Continuo dibujando su tirada de cartas pero no está completamente a punto.

² Piquey es un pueblecito en el Sur Oeste de Francia cerca de Burdeos.

³ André-Marguerite: se trata de Llohte y de su mujer.

⁴ André=André Lhote.

⁵ Tuikers= El Salón de las Tuileries de París.

⁶ Flausch= F. Flausch es el coleccionista belga que con J. Delgouffer y J.Grimar han hecho un contrato a la pintora. A cambio de una mensualidad Maria Blanchard envía una cierta cantidad de cuadros que ellos guardan o venden.

Carta de 14 de junio de 1926

Querido Jean:

Llegaré el sábado, hacia las cinco. Le avisaré. Llego con todos mis cuadros recién pintados. Prepárese a discutir en la aduana. Ya le contaré el porqué de mi retraso. ¡Hay que ver qué difíciles son las cosas en este mundo!

Me habéis escrito una carta amable pero también me regañáis por el libro. No os molestéis pues el libro se imprimirá ahora porque ... el que vosotros pensáis ya no está implicado en el asunto. J. Waldemar está bastante enfermo en una clínica. Espero que no sea nada grave. ¿Quiere prevenir a Grimar?

Hasta la vista, queridos amigo.

Vuestra María

Carta del 27 de noviembre de 1926

Querido Jean:

Ud. me ha escrito...

¡Y para la exposición! Nueva injusticia, aunque un tanto razonable. Nos debatimos, es decir, me debato. (eso es lo que me mata) con mis pocas obras ¡Ah! Si esto no hubiera sido así, ahora ya no sería la más pobre de mis camaradas. Constantemente rechazo aficionados (vender a coleccionista), exposiciones, etc... Soy la primera perjudicada y la primera en sufrir las consecuencias. Tengo un estudio como un pañuelo de bolsillo, en donde apenas me muevo y no encuentro los veinte mil francos que me hacen falta para construirme uno, mientras que Chagal compra un terreno por 600.000 fr., Maria Laurencin tiene un castillo y todos ruedan en carroza. ¿Cree Ud. que si hubiera podido producir diariamente un cuadro de la calidad que deseaba, no lo hubiera hecho? Por esto no le extrañe que pida precios elevados por los pasteles, porque aunque no haya cantidad si hay calidad ¡espero!. Es como el *Museo de Bruselas*. El otro día el conservador del museo vino aquí; es tan entusiasta de mi pintura que me ha dicho que si quiero, él intervendrá para que el museo me compre un cuadro. Me gustaría muchísimo. Jamás se lo he dicho porque Flausch y Ud. han querido promocionar a Lhote antes que a mi. Pero vea ahora que no tengo cuadros para vender y hubiera sido mejor para mí

e incluso para Ud. que la venta al museo la hubiese hecho el Sr. Farsi (conservador del Museo de Grenoble) porque así Lhote no le hubiera dicho nada. Me importa un bledo que espere los honores me lleguen antes de que los acepte para si mismo.

Esta historia del museo no ha sido muy acertada porque estoy ya con bastante desventaja para dejar que me adelanten otros en las pocas ocasiones que tengo para adelantarles. A propósito del Sr. Farsi, el otro día me trajo a varios aficionados al arte muy ricos, pero sobre todo me ha dicho algo que me ha producido un enorme placer: me ha dicho que Picasso ha visto las compras que hizo durante el año y que le había felicitado por lo que había comprado, pero sobre todo por *L'assiette de fruits* (El frutero). Le ha pedido que se lo preste para enseñarlo, ya que creía que el Sr. Farsi lamentaba haberme comprado los pasteles y me los iba a devolver.

Volvamos a mi trabajo. ¿no cree Ud. que es injusto al reclamarme los cuadros? Sabe bien que la primera víctima soy yo. Aunque me guste, como a los demás, el confort y el bienestar, no puedo actuar de otro modo; no conseguiré mi bienestar este invierno en detrimento de mi pintura. Puede que produzca poco, pero habré trabajado como quiero, aunque se resientan las exposiciones y contratos futuros, no pensaré ni en los castillos ni en las limusinas de mis colegas. ¡Ah! Respecto a eso, cada vez que lo pienso, me pongo de rabia como un condenada ... le bendigo, porque gracias a Ud. puedo trabajar como quiero, pero no debe meterme prisa...

Creo que Ud, está bien pagado por el tono de mi carta que responde acertadamente a la suya. Creo que he respondido claramente a los puntos (cuestiones) de su carta.

... Pensaba que, tal vez querría Ud. venir por navidad y que fuese a su casa en primavera si he hecho la exposición de Amberes. Igualmente estaré trabajando de lleno en *El Borracho* en navidad, y esto le producirá molestias si llego de nuevo con mi gran caja. En fin, espero sus órdenes sin pensar en mis deseos... No se enfade conmigo. Tengo muchísima necesidad de su afecto.

Sé que está abrumado por su trabajo pero esto no le da derecho a inquietarme ...

Carta del 1 de febrero de 1927

Querido Jean:

¡Que triste es que prolongue su viaje ...

Hoy estoy muy apenada. He ido a ver a Gris del que me habían dicho que estaba muriéndose. Lo encontré un poco mejor, pero apenas si lo reconocí. Era un viejo el que tenía delante de mí. Eso me ha entristecido porque habíamos sido buenos amigos. No era generoso pero no era malo y me ha conmovido el ver morir a gentes que no ha obtenido mucho de la vida. ¡Pobre amigo! ¡Que acertado apellido!

¿Cómo está Loulou? Le escribiré. Espero que seáis prudentes. No os pongáis nerviosos. Cerrad los ojos a las pequeñas contrariedades y abridlos a las grandes cosas que la vida os ofrece. Creedme, ella no ha sido muy avara con vosotros si os comparáis con quienes os rodean. ¡Cómo me gustaría que paséis felices, que no derrochaseis los medios que tenéis para serlo!. Sé que es inútil intentar persuadir a las personas que tienen los medios de serlo si no quieren serlo. Perdóname este sermón. Estoy triste ...

París de 1 junio de 1927

Querido Juan:

No he querido escribirle antes, de decirle que su pintura al pastel sale hoy mismo. Lo envié a través de Lerondelle⁷. Espero que le agrade y que no pensará que es lo peor de mi trabajo. Trataré de enviarle *Le petit nu* (El desnudito) pero temo que esto dificulte posteriormente el pintarle el óleo *Grand nu*. Estoy asqueada de la pintura y de luchar por triunfar. Hiero a todos. Nadie está contento y Ud. menos que nadie. Quizás tenga Ud. razón. Ud. que me pide que no ponga en duda su amistad, y duda sin embargo de la mía sin ningún motivo.

A parte de la falta (el incumplimiento) del contrato, yo tenía tal confianza en Ud. que creía que, al ser un bien mío, Ud. no se molestaría y, recuerde, Grimar no ha querido saber nada en ese momento y no ha consentido en hacer ningún sacrificio si no le doy *Les deux saeurs* (las dos hermanas).

Pero yo tengo todavía necesidad de este cuadro. No le sacrifico a Grimar. ¡Grimar no ha querido ayudarme! Eso es todo. Ud. insiste sobre ese punto para quererme menos. Entonces

⁷ transportador de cuadros.

dudo y me digo si quiere a todo precio debilitar nuestra amistad..

¿Se acuerda cuando André⁸ ha querido enfadarse conmigo bajo el pretexto de que yo no le daba sus cuadros? Detesto esta pintura que me enemista con todo el mundo...

Berger⁹ está bien...

Cada vez que lo veo tengo una morriña monstruosa. Menos mal que tiene a su mujer a quien aprecio y que es tan dulce que siento consideración por ella. No debe tener una vida fácil, pero el amor hace milagros. Berger es amable porque tiene necesidad de mi. Las pequeñas galerías no pueden tener mis cuadros y él los tiene, lo que ya es algo. Han anunciado enseguida mi nombre en su galería pero no me hago ilusiones, será suficiente que la venta de mis cuadros no funcione para que sea insolente. ¡Pero cuidado! Nadie sabe que tiene un contrato conmigo. Tiene únicamente algunos cuadros. Creo que piensa prepararme una exposición en el *Museo de Zurich*. Me gustaría tanto tener el libro lo antes posible, es necesario preparar el terreno con antelación ...

Él (André Lhote) ha vuelto a verme y estuve muy contenta: él no; él se quejaba de mí porque le he dicho que es bueno que sufra de amor, como dice. Eso lo hará más humano. Pero él se ha enfadado diciendo que si él tiene necesidad de consuelo no vendrá a verme más. ¡Que torpeza! Él siempre ha sido tan duro con todos mis sufrimientos morales y que decía *No me gusta la gente triste* y que se lamenta

Adiós amigo: Ya no le pido que me escriba por temor de imponerle un sacrificio.

Os quiero y abraza.

Vuestra Maria

Paris 3 de agosto de 1927

Querida Loulou:

Debo pedirle perdón ...

Debo hablarle de los Lipchitz que van a pasar las vacaciones en Piquey. He visitado a Lipchitz, que acaba de ser operado y Lipchitz da buena fe, estaba un poco herido porque Ud. no ha sido amable con Berthe y jamás la ha invitado a comer

8 André Lhote

9 Marchante de cuadros de la calle Vavin.

en vuestra casa. Ya se que Berthe os había dicho que no comía nada y que estaba a régimen etc. Etc. No simule no saber nada y sea mas amable con Berthe. Es triste saber que los hombres, incluso los más libres, se tragan todo lo que dicen las mujeres. Lipchitz estaba apenado y me decía que amaba mucho a Jean y que era bastante raro tener buenos amigos: que tenemos muchos conocidos pero pocos amigos.

Berthe no se interesa sino por aquellos que pueden ayudar a su marido. Está cada vez más enamorada de él. Por suerte Lipchitz es un ser exquisito que se deja amar a pesar de todo. Volvemos a ver nos ha supuesto una gran alegría. Desgraciadamente Berthe ha vuelto a ponerme los puntos sobres la ies y no podré ver a Lipchitz con frecuencia. Yo no soy para Berthe más que una amiga que no le trae ninguna ventaja a Lipchitz y soy yo, según ella, quien me puedo aprovechar de sus conocimientos. Pobre Berthe. No tengo necesidad de Lipchitz...

Londres 22 de julio de 1930¹⁰

Querido amigo:

Le pido perdón por no haberle escrito durante este tiempo... Por el momento estoy en Londres en casa de una amiga. Estoy encantada, loca de alegría y orgullosa de estar en Londres. Me interesa todo. Estoy loca de interés tanto por la miniaturas persas como por los precios de los botines. Me interesan las calles, los barrios ricos y los pobres. Visito cada día una iglesia católica y mi amiga me ha presentado a Jesuitas eminentes que no son nada sencillos. Ayer fui al cine a ver *Al Oeste nada nuevo* ... Pero me gusta mucho Londres, mucho. Hoy he escrito al director del *Museo Británico* para poder estudiar bien las miniaturas persas, indias y la Edad Media. He visto libros magníficos que quiero estudiar a fondo. ¡Ya vera que cuadros haré luego...!

¹⁰ Apenas faltaban dos años para que María muriera. En esta carta nos descubre a una mujer curiosa y entusiasmada en la tarea de pintar.

Yo he llevado tres vidas: una para Robert, otra para mi hijo y otra, más corta, para mí misma. No lamento no haber dedicado más atención a mi persona. Realmente no tuve tiempo...

Sonia Delaunay



Sonia Delaunay 1885-1979

Sonia Stern nace el 14 de noviembre de 1885 en Gorodisce, en un barrio obrero de Ucrania pero en 1890 fue adoptada por Henry Terk, un importante abogado, tío materno que vive en San Petersburgo. A partir de este instante, su vida va a tener una perspectiva muy diferente y llegara a convertirse junto a su marido Robert Delaunay, en una de las artistas que favorecieron el desarrollo de la abstracción y en particular la liberación del color.

Se traslada a Alemania en 1903 para estudiar diseño junto a L. Schmidt-Reutter hasta 1905, año en el que viaja a París para instruirse en la *Académie de la Palette* donde estudió junto a Ozenfant y Dunoyer de Segonzac. Se casa con el marchante de arte Wilhelm Ulde con la intención de evitar regresar a Rusia ante la insistencia de su familia, un año más tarde le pide el divorcio para casarse con Robert Delaunay, al que había conocido en el estudio de Henry Rosseau. Nace su hijo Charles y Sonia le confecciona una colcha a base de retales inspirada en las artes aplicadas. El poeta Apollinaire bautiza Orfismo a la tendencia dentro del cubismo que daba prioridad al color frente a la gama cromática de grises y ocre del cubismo analítico.

Pero ellos le llaman Simultaneísmo. El carácter ambicioso de Robert relegó a un segundo lugar el trabajo de Sonia a pesar de las propuestas que desarrollaron al unísono, sus resultados fueron muy influyentes para otras vanguardias como el grupo alemán El Jinete azul.

Diseñó telas y vestuarios para teatro que a veces lucía en las inauguraciones y fiestas. Su estilo se basaba en la yuxtaposición o contraste simultáneo de colores puros rotos en prismas. Sus teorías se desarrollaron a partir de las influencias de Van Gogh, Gauguin, Larinov y Goncharova. En el fondo desarrollaron un nuevo lenguaje en la pintura centrado en tres conceptos duales: color y luz, modernidad y construcción, simultaneidad y ritmo. El estallido de la Primera Guerra Mundial les pilló en España, país al que habían viajado para favorecer la salud de su hijo. La revolución Rusa corta la fuente de sus ingresos y se establecen finalmente en Madrid.

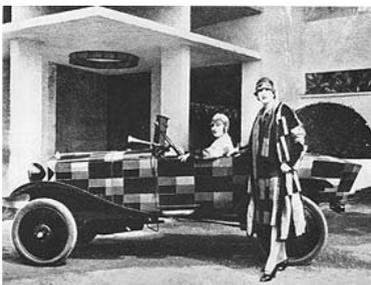
Es una época de gran sosiego y contactos sociales, intenta abrir una boutique en el centro de la ciudad. En 1912 se trasladan de nuevo a París e inician de nuevo sus amistades con la vanguardia. Le encargan el diseño de varios vestuarios como el que realizó para una obra de Tristan Tzara *Le Coeur à* en 1923. Se concentra sobre todo en el diseño de moda junto al modista Jacques Heim, crea sus poemas vestido, poemas chaleco y poema cortina. Crea una boutique *Simultanée* que presentó a la Exposición de Artes Decorativas de 1925. Presenta algunas conferencias sobre la moda, el diseño textil y sus aplicaciones decorativas.

En 1930 se volcó en la pintura ingresando como miembro en la asociación *Abstraction-Creation*. Es la época de los *Ritmos* que desarrollan hasta el infinito la fórmula del disco simultáneo. Tras la muerte de su marido en 1941 continuó trabajando activamente como pintora y diseñadora. En 1964 se expuso en el *Musée du Louvre* una donación de 49 obras de Robert y 58 de Sonia que había recibido el *Musée National d'Art Moderne de París*, así Sonia Delaunay se convirtió en la primera mujer que vio en vida sus cuadros

expuestos en el Louvre. Su trabajo se caracteriza por una reconstrucción de la forma sólo a través del color. Murió en París en 1979.

Los textos que hemos recogido para la antología de escritos de mujeres artistas, comienza con un fragmento autobiográfico, en el que explica el puesto que había adoptado cada uno de ellos dentro del matrimonio, Robert era el intelectual y teórico, y Sonia era más intuitiva, por eso existe una gran diferencia entre el número de escritos que he-

mos encontrado, puesto que son mucho menos numerosos los de Sonia al considerar que las teorías de su marido servían también para explicar su trabajo, se sentía reflejada al amparo de sus definiciones y conclusiones teóricas. Lo cierto es que en su vida en común, también se preocupó por afianzar la trayectoria artística de su marido. Hemos traducido la totalidad de los textos que aparecen en la recopilación de Robert Motherwell con la excepción de la entrevista que le realiza Arthur Cohen en su apartamento en 1970, al considerar que los datos que se aportaban en este entrevista revestían un interés menor y hemos preferido presentar los artículos y conferencias que preparó donde podemos observar sus teorías sobre la relación de las artes decorativas y la pintura, las claves del color y sus reflexiones en torno a la moda.



Textos de Sonia Delaunay

El esfuerzo tanto de Robert como de Sonia por transmitir sus nuevas teorías sobre el color se materializa a través de los numerosos ensayos, cartas y anotaciones que fueron traducidos al inglés por David Shapiro y Arthur A. Cohen en el libro titulado *El arte nuevo del color (The New Art of Color)* que recoge los escritos de *Robert y Sonia Delaunay* y publicado por *The Viking Press, Nueva York* en 1978, dentro de la colección titulada *The Documents of 20th-Century Art*, dirigida por Robert Motherwell. La traducción de los textos de Sonia en alemán fueron traducidos al inglés por Joachim Neugroschel. Sus textos solo fueron publicados en periódicos y es la primera vez que aparecían recopilados en una sola edición. Su traducción al castellano ha sido realizada por el *Servicio de Traducción Científica de la Universidad Politécnica de Valencia* en diciembre de 2006. Traducción inédita al castellano.

DELAUNAY, ROBERT, SONIA, *The New Art of Color, The writings of Robert and Sonia Delaunay*, Nueva York: The Viking Press, 1978, pp. 194-212.

SONIA DELAUNAY POR SONIA DELAUNAY (1967)

Este texto autobiográfico, que apareció en el catálogo de una retrospectiva de la obra de Sonia Delaunay en el Museo Nacional de Arte Moderno, París, 1967-1968 (págs. 13-15), pasa de la tercera persona, con la que comienza el texto, a la primera. Se ha conservado intacto el sabor del original.

Desde que empezó a pintar, Sonia Delaunay ha enfocado su investigación pictórica en la pureza y la exaltación del color. Ya desde sus primeras obras ha intentado darle la máxima intensidad al color. Sus maestros espirituales fueron Van Gogh, en el aspecto de la intensidad, y Gauguin, en la investigación de las superficies coloreadas planas.

1903-1904

Afortunadamente, antes de su llegada a París en 1905, Sonia Delaunay había pasado dos inviernos en Karlsruhe, Alemania, estudiando con un profesor de dibujo que le enseñó no sólo a dibujar, sino que también le enseñó de una forma disciplinada la estructura de la expresión plástica. Ella llegó incluso a asistir a clases de anatomía para estudiar la estructura del esqueleto y la musculatura de los cadáveres. Esta disciplina marcaría su trabajo posterior, haciendo que tuviera necesariamente una base constructiva que transmite fuerza a la expresión plástica y excluye el azar, la indecisión y la mera facilidad.

Durante este periodo se produjo un apogeo de todo tipo de corrientes artísticas. Una de ellos fue el impresionismo, que se caracterizó por su pureza sublime y se propagó como una flor en plena madurez. Sin embargo, sus fundamentos eran anticuados y descriptivos y sólo con Seurat llega el color a dominar la materia en toda su pureza expresiva.

1907

En sus pinturas de 1907, Sonia Delaunay logró una exaltación extrema del color totalmente plano. Ni siquiera Matisse había conseguido todavía desprenderse totalmente del claroscuro en las bellas pinturas que realizó en esta época y el contorno lineal persistía en su obra. Son los cubistas los que rompen dicho contorno linear –el hilo conductor que conecta con la nueva visión del pasado– y destruye la visión del objeto para intentar captarlo desde todos sus lados, buscando incluso la inalcanzable cuarta dimensión.

1909

Aunque yo no fui partícipe del mismo, el cubismo me apasionó y conocí su evolución y trayectoria con gran profundidad. Yo lo había vivido. Lo había seguido desde sus orígenes con Derain y Vlaminck, quienes, influenciados por el arte negro, habían expuesto bellos lienzos de gran formato en el Salón de los Independientes, junto a las primeras propuestas cubistas de Braque y Picasso... (Yo todavía estaba casada con Uhde y teníamos trece lienzos de este periodo de Braque que me encantaban). En esta misma época Picasso pintó «Las Señoritas de Aviñón», con una clara influencia de los lienzos de Derain y Vlaminck. Tenía un carácter y una fuerza que sólo podían presagiar estos pintores.

Esta fue la época en la que conocí a Delaunay y se unieron nuestras vidas. La pasión de pintar era nuestro vínculo principal (Apollinaire, que posteriormente vivió con nosotros varias semanas antes de mudarse al número 202 del Boulevard Saint Germain, decía: «cuando los Delaunay se despiertan hablan de pintura»).

En esta época, después de un periodo neoimpresionista, Delaunay empezó su «Tours» (Torres), su «Villes» (Ciudades), «Saint-Séverin». El tema realista desapareció poco a poco y pasó a ocupar su lugar el color, que se convierte en el tema. Yo no participé en estos estudios, pero me inspiraron a jugar libremente con el color: una colchita para la cama de mi hijo, encuadernaciones de libros, *papiers collés* (papeles pegados), y el *Transiberiano*, el hermoso poema de Cendrars en el que ritmos cromáticos acompañaban al poema en total armonía (fue el primer poema-pintura). También se realizaron un buen número de estudios para el cuadro grande, entre ellos el «Tango» (los que están en el Museo de Arte Moderno de París y en el Museo de Bielefeld). En el otoño de 1913 tuvo lugar una gran exposición en Berlín —el Herbstsalon—, en la que se mostraron obras mías de esta época (pinturas, encuadernaciones de libros, el *Transiberiano*) junto con obras de Robert Delaunay, los futuristas, los pintores alemanes, Marc, Macke, Klee; y Chagall, que fue invitado gracias a nuestras gestiones, etc.

1914

El año siguiente fue el de «Prismes électriques» (Prismas eléctricos) con sus numerosos estudios, y el cuadro grande «Prismes électriques» (Museo de Arte Moderno de París) se exhibió en el Salón de los Independientes junto con el «Homenaje a Blériot» de Robert Delaunay.

1915

Después vino el viaje a España y el descubrimiento de la luz española que hacía que todos los colores vibraran, sin la neblina gris que los cubre en Francia. Este fue el punto de partida de una nueva canción que celebraba los colores, con sus contrastes y sus disonancias. Estudios basados en la naturaleza. Me dediqué a los movimientos del baile (el tango, el flamenco), que se traducen en el movimiento del color. «Rhythm» (Ritmo) se introdujo en la pintura a través del color (Gleizes hablaría mucho después del «tiempo» en la pintura. Había descubierto

el ritmo). Este movimiento no era descriptivo como ocurría con los futuristas, sino puramente plástico, óptico y lírico. La estancia en España y Portugal intensificó este enfoque, que se vio enriquecido por la violencia de la luz –totalmente despojada del gris– de estos países. Engrandecía el color. Entendí lo que Delacroix había escrito en su Diario –aunque nunca lo he leído– de que en toda manifestación pictórica, incluso en el blanco de la superficie por pintar, la pureza y la transparencia de los colores enriquecen e intensifican las posibilidades de la expresión pura. Siguiendo esta premisa pinté «Le Marché au Minho» (El mercado de Minho), un cuadro que se inspira en la belleza del campo. Realicé también una serie de estudios para conseguir una construcción más equilibrada y rigurosa aunque nunca descriptiva, sino plástica, coloreada.

En 1917, tras perder (aunque sin remordimientos) los ingresos periódicos que percibíamos por el alquiler de ochenta pisos en un edificio de San Petersburgo gracias a los cuales disfrutábamos de una posición acomodada, seguimos adelante a pesar de las dificultades de vivir en un país (España) en el que no teníamos casa, no conocíamos a nadie, no hablábamos el idioma y no teníamos dinero. Sin embargo, nuestro ingenio y talento nos permitieron hacer cosas que fueron muy bien acogidas en ese país.

Tras conocer en Madrid a Diaghilev, a quien le gustamos, me presentó a dos destacadas personalidades de la sociedad española a través de las cuales pude trabajar para mantenernos.

Delaunay alquiló inmediatamente un taller, pues su naturaleza pesimista no era la adecuada para los tiempos difíciles y se metió de lleno en la realización de obras de gran formato. En cambio yo tuve mucho éxito y, al final, gracias a la mediación de un banco inglés, un socio en la sombra (que era propietario de trece Goyas y un Velázquez) me ofreció una tienda en uno de los edificios de su propiedad situado en la mejor parte de la ciudad. La decoré en un estilo totalmente moderno, sencillo y blanco, pero la idea de permanecer en España, un país en el que la pintura moderna era ignorada y no formaba parte de la vida, no nos entusiasmaba.

En esta época entramos en contacto con los surrealistas con los que habíamos coincidido. Habíamos leído los primeros

manifiestos de Tzara, que estaban totalmente de acuerdo con nuestras propias ideas.

En 1921 nos marchamos de Madrid para trasladarnos a París (tras haber reembolsado a los avalistas de la tienda, que no llegó a abrirse) y yo continué haciendo bocetos para danza así como poemas-vestuario (*robes-poèmes*).

En 1922 Delaunay hizo una exposición en Paul Guillaume, Rue de la Boëtie, con pinturas que había hecho antes de la guerra y las obras realizadas en España y Portugal. El grupo de surrealistas al completo acudió a la inauguración. Como habíamos conservado sólo el taller de la Rue des Grands-Agustins, donde habíamos vivido desde 1910, buscamos un piso durante nueve meses y finalmente nos establecimos en el Boulevard Maiesherbes, donde yo reanudé las actividades que había empezado en España para poder mantenernos. Delaunay, que sólo trabajaba cuando tenía algo nuevo que aportar a su evolución, intransigente, se había dado cuenta después de su primera venta a Léonce Rosenberg de que no podíamos vivir de su arte. Era la época de los surrealistas: Soupault, Aragon, Breton, Tzara; todos se hicieron amigos nuestros.

Poco a poco, con grandes dificultades y vendiendo los muebles Imperio que poseíamos, diseñé muebles nuevos y recuperamos nuestro sitio en el escalafón de la corriente moderna. En el volumen *Sonia Delaunay* publicado en 1925¹ se ofrece una breve recapitulación de las actividades que realicé durante este periodo.

En 1923 una casa de tejidos de Lión me encargó diseñar unas telas. Hice cincuenta diseños en color con formas geométricas, puras y rítmicas. Para mí eran, y siguen siendo, escalas de color que en última instancia eran la concepción purificada que subyace en nuestra pintura. Mis estudios fueron absolutamente pictóricos y, desde el punto de vista plástico, supusieron un descubrimiento que nos ayudó a los dos en nuestra pintura. El ritmo se basa en números porque el color puede medirse a partir de sus vibraciones. Se trataba de un concepto totalmente nuevo

1 André Lhote, ed., *Sonia Delaunay, ses peintures, ses objets, ses tissus simultanés, ses modes* (Sonia Delaunay, sus pinturas, sus objetos, sus tejidos simultáneos, sus modas) (París, Librairie des Arts Décoratifs).

que abría horizontes infinitos para pintar y podía ser utilizado por cualquiera que lo sintiera y lo comprendiera.

Nosotros lo sentíamos, aunque no podíamos definirlo con demasiada precisión porque yo lo intuía de una forma natural, a pesar de que había estado trabajando inconscientemente en estas premisas desde 1916. Esto puede apreciarse con mayor claridad en mi serie «ritmo-danza» (1923) y en la serie de Robert Delaunay «ritmo interminable» de 1933 a 1934.

Una vez pasada esta etapa de investigación, que no fue nunca teórica sino que se basó únicamente en mi propia sensibilidad, adquirí una libertad de expresión que puede apreciarse en toda mi obra reciente, en todos los guaches, que son expresiones de los estados del alma, que son poemas.

ALFOMBRAS Y TEXTILES (1925)

Este ensayo fue publicado por primera vez en el n° 15 de L'Art International d'Aujourd'hui, París, Editions d'Art Charles Moreau, 1929.

El objetivo de este trabajo es presentar una selección de tejidos y telas que reflejen las características inmanentes al estilo emergente de nuestro tiempo. Pedimos disculpas por cualquier omisión, pero la investigación de las fuentes ha sido compleja: nos fue imposible contactar con algunos artistas y muchas de las fotografías carecían de una buena definición. A pesar de ello, pensamos que la selección que presentamos aquí es lo suficientemente representativa de la producción actual.

Cada época encuentra su expresión en un estilo determinado. Es interesante distinguir entre una multitud de manifestaciones contemporáneas las fluctuaciones más o menos temporales que conforman los principales elementos de la expresión y que crean el estilo.

No es nuestra intención representar la mayoría de la producción actual, sino todo lo contrario, es la minoría la que logra crear el gusto del público en general.

La producción de esta minoría responde a las necesidades y los gustos de las masas. Sin embargo, la introducción de estas masas de gente se ve inhibida por intermediarios de mentalidad

tradicional cuya vitalidad pública se justifica a sí misma a largo plazo. El estilo es la síntesis de las necesidades prácticas y de la condición espiritual de una época. Nosotros queremos examinar las fuentes de las que procede esta selección y su conexión con las corrientes más significativas de nuestra vida.

Nuestra época es sobre todo mecánica, dinámica y visual. Lo mecánico y lo dinámico son los elementos fundamentales de la dimensión práctica de nuestros tiempos. Y el elemento visual es su característica espiritual.

El elemento espiritual de un estilo se desarrolla a través de la mediación de individuos visionarios que, con una sensibilidad superior, se anticipan a las épocas futuras y las expresan en sus creaciones. Ajenos al papel fundamental que desempeñan, actúan sobre la vida que les rodea y crea una nueva visión de la misma.

Estas visiones se materializan a través de la mediación de elementos acertados que reaccionan y que bajo la presión de estos nuevos horizontes, buscan transformar la realidad que les rodea.

La misma simplificación es aplicable a la expresión de los objetos, de la arquitectura, de los muebles, de la moda, etc. Además, el elemento estético concuerda con lo práctico.

El dinamismo y la velocidad de la vida moderna requieren una síntesis. El ejemplo de los avances mecánicos demuestra que la verdadera belleza de un objeto no es una consecuencia del gusto, sino que está íntimamente ligada a su función. Incluso este principio ha sido defendido casi hasta el absurdo por teóricos que proclaman la supremacía de lo utilitario y olvidan que el elemento espiritual siempre ha sido indispensable para el hombre y que a él le debemos las creaciones humanas más bellas.

La simplicidad de las formas y de las superficies de los objetos nos lleva a investigar los materiales y la dimensión decorativa de las superficies. Esta es la razón por la que tomamos parte en el renacimiento de la dimensión decorativa de las telas, los tejidos y, en un futuro próximo, de la pintura mural.

Las grandes superficies lisas que carecen de decoración en relieve sugieren un elemento de fantasía que aportan los tejidos, los tapices, etc. Las mesitas adosadas a una pared no forman parte de la arquitectura, sólo la decoración mural en su forma arquitectónica es digna de admiración.

La decoración de estructuras planas está relacionada con las superficies, contribuye a su expresión, crea formas que dan vida a las superficies de los objetos. Los elementos del plano usados en la decoración proceden directamente de la investigación pictórica, de la que forman un aspecto integral, y dependen de las relaciones de color existentes entre ellos.

Una vez vencida la oposición, el nuevo estilo entra de hecho en una nueva y peligrosa fase.

La difusión de nuevas formas y colores tiene su origen en el trabajo de un pequeño grupo de pintores que, desde diferentes individualidades, comenzó a desprenderse de las manidas formas del pasado alrededor de 1905. La reacción contra la decadencia de formas complicadas que habían sobrevivido a su tiempo (hasta un periodo cuyo ritmo ya no concordaba en absoluto con ellos) ha desembocado en una búsqueda de la simplificación.

Los pintores simplificaron la superficie coloreada de los objetos amplificando y exaltando el toque de color y la expresión del dibujo (Matisse y los fauvistas). Dicha simplificación evolucionó hacia la expresión por planos de los objetos haciendo que el objeto en sí desapareciera. La mesa se convirtió en una composición poética abstracta y el objeto estaba más implícito que manifiesto (Braque, Picasso, cubismo).

Sin embargo, este periodo fue destructivo. Se simplificó la expresión pictórica, pero fue negativo. Preparó el terreno para un nuevo gusto pero no creó una nueva visión, ya que había destruido la expresión del objeto.

Los verdaderos visionarios de los tiempos modernos fueron Gleizes, Delaunay y Léger. Ellos no se dejaron arredrar por los juegos de las formas abstractas. Sus antecesores les liberaron del lastre del pasado y ellos crearon una visión lírica, una visión del futuro.

Delaunay descubrió un medio técnico de darle una nueva expresión al color y a la forma. Contraponiendo planos mediante el principio del contraste simultáneo, creó un medio plástico que expresaba la profundidad creada por las relaciones de los colores sin tener que recurrir al *clair-obscur* (claroscuro).

Las visiones plásticas de las ciudades modernas, de los anuncios, de la moda –que se habían convertido en el *leitmotiv*

de nuestra época—, son actualmente la base de toda la expresión visual de las artes aplicadas y de la industria del lujo. Al tratar de definir el estilo actual e indicar su origen es necesario recordar a aquellos artistas que han sido denigrados y ridiculizados durante muchos años y que han sido los precursores e inspiradores anónimos del estilo contemporáneo.

Algunos artistas tratan de rejuvenecer su imaginación o de ocultar su pobreza creativa mediante la utilización de la geometría: es la nueva decoración aplicada a fundamentos antiguos. Atrapado como un arabesco, este enfoque es tan falso como cualquier otro ornamento constructivo nuevo y carente de originalidad.

Las características del nuevo estilo en formación son, por el contrario, la simultaneidad de la expresión coloreada de las formas de la superficie de los objetos con la plasmación máxima de su uso utilitario.

CARTA (1926)

Carta de Sonia Delaunay, 2 de junio de 1926

Estimado señor:

Tal como le prometí, le escribo para darle información técnica relativa a mi trabajo.

La innovación de los diseños que le envié consiste en la construcción de una unidad compuesta de grandes superficies en las que los elementos florales son los detalles. Este enfoque es opuesto al impresionismo imperante en la mayor parte de la industria del diseño que permite que la expresión de la sensibilidad individual se vea englobada por cualquier tipo de orden. En mi caso, la sensibilidad continúa siendo el factor principal, pero se rige por un ritmo que crea un orden general, es decir, construcción.

Este ritmo se basa en las relaciones de los colores observadas en su interacción científica y que pueden clasificarse de acuerdo con las leyes de Chevreul del contraste simultáneo. Dichas leyes fueron el descubrimiento científico de Chevreul, que posteriormente las verificó en experimentos prácticos con color. Mi marido y yo observamos las leyes de Chevreul por primera vez en la naturaleza en España y Portugal, donde la irradiación de la luz es más pura, menos brumosa que aquí.

Además la calidad de esta luz nos permitió ir incluso más allá que Chevreul en la búsqueda de disonancias en la luz coloreada, es decir, de vibraciones rápidas, que provocaban una mayor exaltación del color mediante la yuxtaposición de determinados colores cálidos y fríos.

Ejemplo – contraste simultáneo

rojo

verde

disonancia

naranja rojizo

verde azulado

Nosotros dividimos los colores, o más bien dividimos las tonalidades de los colores en frías y cálidas.

Empezamos con un elemento de color puro a partir del cual creamos planos, formas, profundidades y perspectivas. Ya no queda lugar para la línea o el claroscuro: éstos han sido sustituidos por la fotografía y su aspecto cerebral descriptivo. La pintura y la decoración tienen relaciones de colores únicas que son capaces de recrear la naturaleza de una manera más verdadera y exacta que el claroscuro. La gama de colores concebida de esta manera se convierte en una realidad más vibrante.

En la medida en que estas relaciones de colores permiten a la acción física de los colores incitar respuestas anticipadas en el espectador, las composiciones de colores dispuestas en suaves complementariedades tienen un efecto calmante, mientras que los colores producidos por disonancias cálidas o frías provocan una respuesta estimulante.

Espero que, a pesar de estar torpemente expresadas, estas notas le recuerden las conversaciones que mantuvimos. No obstante, podrá observar después de lo que he dicho que cualquier sujeto puede ser plasmado con maestría y con la calidad personal del arte. Me encantaría poder demostrárselo algún día si necesita una interpretación del tipo de composición que le es más familiar a usted que a mí.

LA INFLUENCIA DE LA PINTURA EN EL DISEÑO DE LA MODA (1926)

Conferencia impartida por Sonia Delaunay en la Sorbona, 1926. Esta conferencia, que no se ha publicado anteriormente, fue traducida del manuscrito de la Sra. Delaunay.

La cuestión de la influencia de la pintura en el diseño de la moda está estrechamente relacionada con la de la técnica de la pintura. Yo considero el asunto principalmente desde este punto de vista.

Además el tema es muy extenso.

Intentaré presentar una síntesis reducida del desarrollo pictórico que nos interesa. Por tanto, sin pretensión alguna de ofrecer una historia de la pintura moderna, he de comenzar con el impresionismo y poner de relieve los hechos que nos ayudan a entender las influencias a las que nos referimos.

La revolución llevada a cabo por los impresionistas fue anticipada, iniciada y casi formulada por Eugène Delacroix. Él fue el punto de partida de la nueva sensibilidad visual. Menciono el evidente ingenio de Delacroix sólo de pasada y continuó con aquellos que materializaron lo que él había anticipado.

Con su desconfianza ante lo convencional, los impresionistas se plantaron ante la naturaleza como si estuvieran ante un nuevo mundo. Permitieron que la naturaleza actuara sobre ellos. La reconciliación entre la pintura y la vida comenzó con ellos.

El impresionismo dejó atrás la convención y rompió con las superficies de color popularizadas en los trucos académicos acumulados desde el Renacimiento. La sensibilidad directa del ojo que observa la naturaleza buscaba reproducir la multitud de tonos elementales cuya yuxtaposición provoca en la retina la sensación de un color único.

Un matiz aparentemente uniforme se forma a partir de la unificación de una gran cantidad de matices diversos que son sólo perceptibles al ojo que está preparado para ver.

Se trata de una visión atmosférica, no sintética.

Es la descomposición de los matices en sus múltiples elementos, captados en los colores de un prisma y después formados por elementos de color puro. Para lograr esta expresión sus paletas se simplifican y se hacen más puras.

Esto es lo que se conoce como mezcla óptica (*mélange optique*).

Pero la destrucción total que conlleva la nueva sensibilidad se sustenta sobre fundamentos tradicionales del dibujo y el claroscuro.

Esto es lo que Seurat, el primero entre los impresionistas que buscó crear un interior y un orden constructivo del cuadro, dijo: «El arte es Armonía. Es la analogía de los contrarios, la analogía de las similitudes de la tonalidad, de los matices, es decir, el rojo y su verde complementario, el naranja y su azul complementario, el amarillo y su violeta complementario... los medios expresivos son la mezcla óptica de las tonalidades, los matices y sus sombras de acuerdo con leyes muy precisas».

Al final Seurat siguió apegado al claroscuro. No logró deshacerse por completo de este vínculo convencional, aunque él fue el más astuto y el más visionario y preciso de los impresionistas. El desfase entre su época y la nuestra se puede apreciar claramente en los neoimpresionistas, que intentaron sistematizar el principio de la visión del color que los impresionistas habían descubierto a través de la sensibilidad.

La mezcla óptica era para los impresionistas una forma de establecer la vista a partir de una base científica, aunque no sistemática. Y ahí es donde llegamos a la definición de la mezcla óptica: una mezcla simple de rayos de luz de varios colores que confluyen en el mismo punto de una pantalla. De la misma forma que un físico puede reconstituir el fenómeno de la mezcla óptica con un aparato que lleva incorporado un disco dividido en tramos de varios colores y que gira a toda velocidad, el pintor también puede crear una tonalidad única de color mediante la yuxtaposición de varias capas multicolores: el ojo no asilará los elementos coloreados o las capas de color. Sólo percibirá el color producido por la luz.

Cézanne perteneció a los impresionistas pero no se conformó con analizar el conjunto cromático.

El mosaico de colores no era un fin en sí mismo para los impresionistas, sino un punto de partida para una nueva investigación constructiva.

Cézanne sentía que el dibujo convencional ya no se adecuaba a esta nueva expresión y eso le llevó a buscar en sus propias investigaciones la idea de que los cambios de color se corresponden a movimientos en el plano. Los planos crean

volumen y masa. En su intento de crear volúmenes, prolongó la capa de color y destruyó la forma y el dibujo del objeto. Cézanne fue el que empezó descomponer la línea, al igual que los impresionistas habían empezado a descomponer la luz. El último vínculo de la pintura con el academicismo terminó con Cézanne. Él personificó todas las posibilidades de destrucción y la promesa de una nueva construcción. Las puertas estaban totalmente abiertas a las investigaciones.

Durante estos largos años en los que se culminó la destrucción, con una pugna frenética por romper con toda atadura academicista para dar paso al fin a una nueva construcción, se produjo un auténtico nuevo comienzo.

Matisse continuó la tarea prolongada por Cézanne materializando las relaciones de los colores de una forma más precisa y consiguiendo de hecho exacerbarlos. Esta exacerbación del color terminó por deformar y quebrar la línea. La destrucción se consumó y se hizo armónica. En sus primeros lienzos Matisse buscó incluso deshacerse del claroscuro e intentó conseguir el efecto de los objetos –que son planos– en el plano de la superficie, como un póster. Para ayudarse, Matisse buscó inspiración en las miniaturas, en la fayenza persa y en tipos de artes decorativas populares como tejidos y juguetes.

Después de la dramática pugna y la búsqueda de precursores como Seurat y Cézanne, Matisse liberó –de una manera perceptible a todo el mundo– la sensibilidad de las ataduras académicas que la hacían vacilar. Matisse les mostró el camino en color a muchas sensibilidades que carecían del don de la innovación pero que aún así eran capaces de liberarse para encontrar nuevas formas de distribuir el color y la línea.

Del grupo de Matisse, Dufy destacó por su personalidad rotunda. Él fue el que aglutinó las influencias de la fayenza persa y las tallas de madera del siglo XV con los postulados de Cézanne. Más que en sus pinturas o tallas en madera, Dufy expresó su personalidad en una serie de diseños sobre tejidos que se caracterizaban por tener frutas de gran tamaño y motivos florales distribuidos de un modo similar al de sus pinturas. Estas composiciones poseían una calidad pictórica y, aunque estaban realzados con frescura decorativa, eran sólo copias o interpretaciones más o menos convencionales de dibujos de

épocas anteriores. Los tejidos de Dufy fueron como un rayo de luz que ilumina un día nublado. De ellos se hizo eco la moda a la que confirieron un toque de alegría y de lo impredecible, algo que no se había visto antes.

Otro pintor de la época que se vio influenciado por Dufy, tanto que a veces era difícil distinguirlos, fue Bakst, que también fue influido por Matisse y que se decantó por el orientalismo, corriente que renovó e introdujo en el teatro. Sus vestuarios y decorados para los Ballets Russes supusieron toda una revelación para la época en la que se ejecutaron, y sobre todo para el teatro y el diseño de vestuarios, a los que influyeron decisivamente con sus nuevos colores y la inspiración oriental. Además produjeron una cosecha de imitaciones. Esta es la razón por la que desde entonces a este tipo de vestuario se lo denominó «el estilo de los Ballets Russes».

Como Bakst era un artista de menor relieve que Dufy, la influencia que ejerció fue de una calidad dudosa y su estilo de diseño pasó de moda muy pronto sin conservar la calidad intrínseca de Dufy, cuya obra decorativa –incluyendo sus primeros trabajos– conservaron su valor.

Existe otro factor que contribuyó incluso más que la calidad vital de estos dos pintores a trasladar la influencia y la adaptación de sus creaciones a la ropa.

Poco antes de la guerra, la costura empezó a liberarse del academicismo: desaparecieron los corsés y los cuellos altos y se eliminaron todos aquellos elementos del vestuario femenino dictados por la estética de la moda pero que eran contrarios a la salud y a la libertad de movimiento de las mujeres. El cambio en la vida de la mujer produjo esta revolución en la moda femenina. La mujer era cada vez más activa.

En la actualidad, la moda se ha hecho constructiva debido a la clara influencia de la pintura. De ahora en adelante la construcción y el corte del vestido se conciben a la vez que su decoración. Este nuevo concepto nos lleva lógicamente a un invento patentado por R. Delaunay y que yo misma utilicé por última vez en colaboración con Maison Redfern.

Se trata del patrón para tejidos (*tissu-patron*).

El corte de la tela es concebido por su creador a la vez que su decoración. Posteriormente el corte y la decoración ade-

cuados a la forma se estampan en la misma tela. El resultado es la primera colaboración entre el creador del modelo y el creador del tejido.

Todo esto se concibe desde el punto de vista de la concepción artística y de la estandarización hacia la que todo tiende en la vida moderna. El *tissu-patron* ahora puede reproducirse literalmente en el otro extremo del globo con un coste mínimo y con un aprovechamiento máximo del material. En la comercialización de dicho producto, el corte y los accesorios decorativos se venden a la vez que la cantidad de tela que se requiere.

La gente que cree que la vida real es transitoria se equivoca. Han anunciado con convicción al comienzo de cada nueva temporada que el diseño geométrico pasaría pronto de moda y sería sustituido por novedades sacadas de dibujos más antiguos. Esto un gran error: los diseños geométricos no pasarán nunca de moda porque nunca han estado de moda. El diseño geométrico malo es la interpretación carente de talento de copistas y decoradores de menor rango.

La razón de que existan las formas geométricas es porque estos elementos sencillos y fáciles de manejar se han revelado como adecuados para la distribución de los colores cuyas relaciones constituyen el objeto real de nuestra búsqueda, pero estas formas geométricas no caracterizan nuestro arte. La distribución de los colores puede conseguirse también mediante formas complejas como flores, etc., sólo que su manipulación sería un poco más delicada.

Existe una corriente que actualmente influye tanto en la moda como en el interiorismo, el cine y el resto de las artes visuales y que hace que todo lo que no se someta a este nuevo principio que los pintores llevan cien años buscando quede obsoleto. Sin embargo, estamos sólo ante el comienzo de la investigación del color (llena de misterios aún por descubrir), que es la base de la visión moderna.

Podemos enriquecer, completar, desarrollar aún más esta visión del color –otros aparte de nosotros podrán continuarla–, pero no podemos volver al pasado.

ESTUDIO DE ARTISTAS SOBRE EL FUTURO DE LA MODA (1931)

Este artículo fue escrito en respuesta a un cuestionario para HEIM, una revista semianual (Nº 3, septiembre de 1931).

La moda contemporánea no refleja la dirección que sigue el arte de este siglo.

El arte contemporáneo tiene el valor de hacer una revolución total y volver a emprender una construcción nueva.

El arte de nuestro tiempo es visual y constructivo.

El arte de la moda aún no es constructivo, sino que multiplica los detalles y los refinamientos. En vez de adaptar el vestido a las necesidades de la vida diaria, a los movimientos que dicta la misma, este los complica y cree que de esa forma satisface el gusto del comprador o del exportador. Esa es la razón por la que las faldas deben ser demasiado estrechas o demasiado cortas o demasiado largas, y así la falda no se adapta al andar, sino que el andar se adapta a la falda, lo que es un disparate.

La moda contemporánea debería partir de dos premisas: por un lado la sensualidad vital, inconsciente y visual, y por otro lado el arte de la fabricación. No debe ser una inspiración que derive del pasado, sino una pugna con la materia en la que parece como si todo empezara de nuevo cada día. Para mí el futuro de la moda está muy claro: existirán centros de creatividad y laboratorios de investigación que se ocuparán del diseño práctico de la ropa, que evolucionará continuamente para adaptarse a las necesidades de la vida. La investigación de las telas utilizadas y la simplificación de su concepción estética cobrarán cada vez más importancia. En estos fundamentos considerados y ejecutados, el efecto visual y la sensibilidad tendrán libertad de acción y engendrarán su propia fantasía.

El precio de estas creaciones perfeccionadas reflejará el valor de la investigación del producto. Serán vendidas por industrias que estudiarán las formas de reducir los costes de producción mediante la producción en masa y que se interesarán por la expansión de las ventas. De esta forma la moda se democratizará y esta democratización sólo podrá ser beneficiosa, ya que elevará el nivel de calidad general del sector.

También conseguirá la abolición de la copia, que es la verdadera plaga de la moda.

COLLAGES DE SONIA Y ROBERT DELAUNAY (1956)

XXième Siècle, N° 6 (enero de 1956). Traducido por el editor.

Sonia Delaunay

Allá por 1911 tuve la idea de hacer para mi hijo, que acababa de nacer, una manta confeccionada con trozos de tela como las que había visto en las casas de campesinos rusos. Cuando estuvo terminada, me pareció que la distribución de los trozos de tela evocaba las concepciones cubistas y después intentamos aplicar el mismo proceso a otros objetos y a las pinturas.

En esa época nuestro apartamento estaba amueblado con muebles de estilo Imperio y Luis Felipe y las paredes estaban empapeladas. Esta atmósfera burguesa iba bien con los cuadros de Douanier Rousseau que teníamos. Poco a poco el piso se fue transformando: pintamos las paredes de blanco y tapizamos las lámparas y los cojines con mosaicos de tela y papel. Yo volví a encuadernar los libros que me encantaban: forré con ante y trozos de papel *Pascua en Nueva York* de Blaise Cendrars, que estaba en boca de todos por aquella época en París, que . En 1913, en una exposición de obras cubistas, expuse un libro simultáneo confeccionado por dentro y por fuera con hojas de papel que emulaban un *assemblage* (ensamblaje). En esta época también hice vestidos –Cendrars se basó en uno de ellos para componer su poema *On her dress she has a body* (En su vestido tiene un cuerpo)–, chalecos, sombreros. Delaunay se ponía el chaleco y yo los vestidos. Nuestros collages y varios objetos fueron expuestos en Berlín en 1913. Había una sala entera dedicada a Delaunay en la galería de Walden, para cuya revista, *Der Sturm*, hice una portada con un collage.

Sobrecogido por el asesinato de Calmette por parte de la Sra. Caillaux, Delaunay pintó en 1914 un cuadro, en parte collage y en parte pintura, inspirado en su primer *Disco* de 1912. Él pensó que el *papier collé* le permitiría expresarse mejor en esta ocasión. A comienzos de ese año dejamos de hacer collages porque los materiales que usábamos nos parecían demasiado superficiales en

comparación con la seriedad de las cuestiones que estábamos investigando.

Sin embargo, cuando regresé de Portugal en 1915, el *assemblage* de trozos de telas dio origen a un estilo único con el que ejecuté el retrato de Nijinsky bailando.

Una aplicación particular (más o menos directa) del collage puede apreciarse en otros objetos que creamos antes de la guerra: interiores, mobiliario, ropa. En 1922 Jacques Doucet me pidió un chaleco y René Crevel quería otro. Un fabricante de seda de Lión me encargó cincuenta diseños para los que realicé varios estudios del mismo modo en que lo haría para una pintura y a los que apliqué los ritmos mis pinturas. Esta fue la forma en la que el diseño geométrico se introdujo en las telas estampadas en 1923. En todo el mundo se vendieron pañuelos, trajes de ballet, bañadores, abrigos bordados en los que se empleaban los principios del collage. Todo esto se recogió en el *Baraque de la Mode* (Stand de la Moda) del Bullier Ball en 1922, realizado íntegramente en *papier collé* puesto que todo era de collage –desde la cubierta del suelo hasta el techo– por el que desfilaron las modelos vestidas con los diseños.

DANZÓ EL COLOR (1958)

Artículo publicado en Aujourd'hui, N° 17 (mayo de 1958)

El teatro del color debe componerse como un verso de Mallarmé, como una página de Joyce: yuxtaposición perfecta y pura, secuencias exactas, a cada elemento se le adjudica su peso correcto con un rigor absoluto. La belleza reside en el poder de sugestión que permite la participación del espectador.

La belleza se niega a someterse a las restricciones del significado o de la descripción.

En 1923 hice un intento en esta dirección: *La Danseuse aux Disques* (La Bailarina con Discos). Fue un recital organizado por el poeta Iliazd en el Licorne donde Codreano bailó el color magníficamente. Su vestuario, de confección sencilla, se componía de tres elementos: un gran disco de cartón cubierto con telas de materiales diferentes con colores diferentes, naranja y

verde, sujeto alrededor de la cara de la bailarina y que le cubría por completo la parte superior del cuerpo. Un semicírculo en el que dos rojos y azules formaban la corta falda que llevaba. Y por último un círculo negro sujeto a su mano derecha y a un círculo blanco en la izquierda.

La rigidez del vestuario imponía su obediencia. La bailarina se veía obligada a desplazarse frontalmente y sus movimientos tenían que respetar el plano. Con gran sensibilidad, mientras alteraba la posición del plano, Codreano creaba y transformaba incesantemente las relaciones de los colores.

De esta forma se conseguía crear un nuevo lenguaje de color del que se desterraba toda descripción. La imaginación volaba libremente.

El de 1923 fue un primer intento, una tentativa. Si se me hubiera ofrecido la oportunidad de continuar este experimento, estoy segura de que habría encontrado otras formas de amplificar la idea, haciéndola más ágil y diversificando las posibilidades de su expresión mediante el uso de máquinas, la electricidad, etc., que me habrían ayudado de forma accesoria... El campo de acción habría sido inmenso.

Constructivismo ruso

Es terrible cuando la formulación de la teoría empieza a sustituir al trabajo creativo.

Natalia Goncharova



Natalia Goncharova

1881-1962

Nacida en Tula, en el seno de una familia de la alta burguesía rural. Su padre, un hombre culto y de tendencias políticas liberales, era arquitecto de profesión, diseñó y construyó la casa familiar en Moscú. Los inicios de Natalia Goncharova fueron titubeantes pues comenzó en distintas disci-

plinias como la botánica, historia, zoología y medicina, para acabar finalmente decidiéndose por la escultura, ingresando en el *Instituto de Pintura, Escultura y Arquitectura* de Moscú en 1901.

1 Los textos que aparecen en el capítulo del constructivismo ruso han sido extraídos del catálogo de la exposición que organizó el Museo Guggenheim en el año 2000 y traducido del inglés al castellano por Itziar Elgezabal y Susana Fornies y la adaptación: Área de publicaciones, Museo Guggenheim Bilbao.

Amazonas de la Vanguardia : Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova y Nadezhda Udaltsova : [Deutsche

Guggenheim Berlin, 10 de julio - 17 de octubre, 1999 ; Royal Academy of Arts, Londres, 10 de noviembre, 1999 - 6 de febrero, 2000 ; Peggy Guggenheim Collection, Venecia, 29 de febrero - 28 de mayo, 2000 ; Museo Guggenheim Bilbao, 13 de junio - 6 de septiembre, 2000 ; Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 19 de septiembre, 2000 - 7 de enero, 2001] / editado por John E. Bowlit y Matthew Drutt.

Estudió con Pabel Trubetskoi, alumno de Rodin, y obtuvo una medalla en la disciplina de escultura en 1902-1903, en este centro conoció a Larinov, su compañero sentimental con quién compartió toda su vida, se casaron cuando la artista cumplió sesenta y cuatro años. Formaron un *tandem* curioso, pues él destacaba por su ímpetu y decisión mientras que ella era más tímida y reflexiva.

En el *Instituto de Moscú*, imparte clases a partir de 1908, centro que abandonó tras la expulsión de algunos alumnos de la clase de retrato de Konstantin Korovin por imitar la pintura moderna europea. Su compañero e instructor Larinov junto a Robert Falk, Petr Konchalovsky, Alexander Kuprin, Mashkov fundarían el primer grupo radical moscovita, que Larinov llamaría *La Sota de Diamantes*.

Goncharova, abandonó la escultura como recomendación de su compañero y expuso sus obras pictóricas en la primera exposición del grupo, causando un gran impacto en la crítica que le dedicaría mucho espacio en los periódicos. Fue la principal protagonista de la siguiente exposición, *La cola de burro*, organizada también por Larinov en 1912, con más de cincuenta pinturas. Otras exposiciones importantes fueron *El blanco* (1913), *Nº4* (1914).

A diferencia de otras parejas de artistas, podemos afirmar que Larinov se preocupó más por impulsar la carrera de Goncharova que la suya propia, pues se encargó también de sus retrospectivas en Moscú (1913) y San Petersburgo (1914).

La obra de Goncharova fusiona las tradiciones orientales y occidentales, a través de sus pinturas, publicaciones y exposiciones, impulsa el *cubofuturismo* y el *rayonismo*. Es difícil precisar cual de todas las herramientas utilizadas por la artista favorecieron la introducción de la modernidad occidental en Rusia, pero lo cierto es que tanto sus exposiciones como los textos que escribió junto a Larinov favorecieron esta simbiosis oriental-occidental.

El eclecticismo presente de sus imágenes fue denominado *neoprimitivismo*, Goncharova representaba esta corriente basada en la tradición formal de la pintura de la vanguardia francesa y en los modelos decorativos rusos y bizantinos, todo ello propició, según Larinov, Alexander Schevko y Zdanevich una nueva ideación de la identidad nacional rusa. Sin embargo algunas de sus polémicas afirmaciones como su decisión atribuida de que prefería luchar contra Cézanne y Picasso, no contra Repin y Rafael, se sumaban a sus acciones de pintarse la cara con rayas y flores mientras acudían a las inauguraciones de conferencias y exposiciones. Eran estandartes de la fusión del arte nuevo y del arte del futuro, situados absolutamente en contra de aquello que representase el academicismo enmohecido.

En algunas exhibiciones como la de *La cola de burro* de 1912 y en su retrospectiva de San Petersburgo de 1914, sus obras religiosas crearon tal debate que fueron retiradas por la policía y prohibidas temporalmente por el *Comité Eclesiástico de Censura del Santo Sínodo*. Esta supervisión de la censura era equiparable al éxito de público y la crítica, en 1913 la *Galería Tretiakov* compraba el primer cuadro de Goncharova tras la repersución de la primera retrospectiva en Moscú (primera gran retrospectiva de una mujer que patrocinó la mecenas Klavdiia Mikhilova). Como el resto de sus compañeras, combinó el diseño y el arte, proyectando propuestas para tejidos, papeles de empapelar, ropa y sus propias estampas. En 1913, firma junto a Larinov el *manifiesto Rayonista*, siendo la primera mujer que suscribe un manifiesto de la vanguardia.

En su mejor momento en Rusia, la pareja se traslada a París y su vida se reparte entre el teatro, la escritura, los viajes, el montaje de instalaciones (Larinov), la pintura (Goncharova). Gracias a Diaghilev, acuden a Italia y España. Este país le inspira numerosos temas, centrándose en las mujeres españolas, también el lanzamiento del Sputnik se convierte en motivo de sus cuadros.

Textos de Natalia Goncharova

Los textos que aparecen en el capítulo del constructivismo ruso han sido extraídos del catálogo de la exposición que organizó el Museo Guggenheim en el año 2000 y traducido del inglés al castellano por Itziar Elgezabal y Susana Fornies y la adaptación: Área de publicaciones, Museo Guggenheim Bilbao.

A.A.V.V, *Amazonas de la Vanguardia : Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova y Nadezhda Udaltsova*, Bilbao: Museo Guggenheim, 2000, pp. 309-317.

Álbum(¿1911?)¹

Cuando sigo el estilo de Cézanne, mis obras me gustan menos que cuando derivan de fuentes totalmente distintas como los iconos, el estilo gótico u otras. Quizá se deba a mi falta de talento o afinidad con otras personas y esto a veces me aterra. Pero estoy siguiendo el camino que quiero.

Cézanne y los iconos tienen igual valor, pero no así mis obras realizadas bajo la influencia de Cézanne y las realizadas bajo la influencia de los iconos. Corot es extraordinario y, sin embargo, no puedo trabajar en su estilo. No soy nada europea. Eureka.

Un motivo mural eclesiástico. Un fondo ocre pálido con cromo. Ramas de un suave tono verde amarillento que se entrelazan alrededor de la cúpula. Muchas de las ramas tienen hojas diminutas semejantes a las de una dalia (en tres tonos de verde). Estas ramas tienen flores rosas (escarlata y cinabrio) con blanco de plomo y cromo, y diminutos frutos amarillos y rojos. Las ramas están unidas a unos troncos azules con pequeños toques transversales de un color más pálido. Los troncos descienden un poco más abajo de la mitad de las ventanas de la iglesia. En la parte superior de los troncos y en las ramas se posan pavos reales y diminutos pájaros multicolores. Figuras sagradas y ángeles de rostros sombríos y aureolados, vestidos con ropas sencillas y pesados pliegues, riegan los árboles. Un Cristo radiante, con una alabarda en la mano,

¹ Estos son extractos de un manuscrito sin fecha titulado *Albom (Album)* que se encuentra en el *Archivo de la Fundación Cultural Khardzhiev-Chaga, Ámsterdam* (caja 78); traducido del ruso al inglés por J. Frank Goodwin. Es difícil establecer la fecha exacta del *Álbum* pero el hecho de que Goncharova destaque su interés por

los iconos en ese momento y mencione una carta que le había escrito Mikhail Larionov desde el campamento militar (Larionov fue llamado a filas en octubre de 1910 y estuvo en un campamento militar cerca de Moscú en el verano de 1911) indica que esta sección de *Álbum* data de 1911.

desciende de una montaña hasta su iglesia y jardín, encontrándose su árbol seco. ¿No me permitirá el Señor pintar esto? Señor perdóname...

Los celos se basan en la sensualidad -es decir, en la atracción sexual- y esa atracción que por la razón que sea te hace sentirte atraído por personas que de otro modo no te interesarían en absoluto, es un sentimiento tortuoso. Sería interesante saber que pasaría si la atracción fuese siempre correspondida.

Quizá entonces no surgirían con tanta frecuencia y no serían siempre un problema tan irresoluble, no serían algo que puede destruir en un momento la felicidad de toda una vida y acabar con el amor que valoramos, no desencadenarían tanto dolor a cambio de nada. Incluso cuando no tienen consecuencias dolorosas, los celos siguen perturbando tu vida, alterando tu relación social con los demás. Te impiden acercarte a las personas del otro sexo y a menudo te alejan de tus amigos. Quizá sea yo el único monstruo..

Otros sostienen y me discuten que no tengo derecho a pintar iconos. Yo creo firmemente en el Señor. ¿Quién sabe lo que creen los demás y cómo? Estoy aprendiendo a ayunar. No lo haría en otras circunstancias, ya que alimenta demasiados rumores que empañan los mejores sentimientos e intenciones. La gente dice que mis iconos no se parecen a los antiguos iconos. Pero, ¿qué antiguos iconos? ¿Los rusos, los bizantinos, los ucranianos o los georgianos? ¿Los iconos de los primeros siglos o los de épocas más recientes posteriores a Pedro el Grande? Cada nación, cada época tiene un estilo.

Somos capaces de comprender la más abstracta de las cosas sólo a través de las formas y obras de arte que hemos visto anteriormente -consolidada en un tipo de material, a través de un entendimiento, o más bien una recapitulación realizada por artistas anteriores-. Naturalmente, de todo ese material sólo percibimos lo que nos resulta conocido.

En cierto sentido, todo el mundo es daltónico; de ahí las diferencias que percibimos en artistas del mismo periodo e incluso en las obras de arte más realistas de distintas personas, sean estas rusas, chinas, persas, etc. realizadas en el mismo período [o] las diferencias entre las primeras y las últimas obras de un mismo pueblo. Esa es la cuestión

Misha me ha escrito la siguiente nota desde el campamento militar:

Dibuja el cielo y las nubes a lápiz y acuarela. Dibújalo literalmente y también como puedan mostrarse, observando siempre sus rasgos. Hazlo sólo para captar la característica más destacada en un momento determinado. De esta forma ningún dibujo se parecerá al siguiente, como sucede en la naturaleza, donde ningún motivo se parece a otro. Dibuja las cosas, las personas y el paisaje tal y como se muestran en tu imaginación, no tengas miedo de nada, de ningún tipo de deformidad, invención o fantasía.

Prueba distintos estilos y métodos, destacando primero una parte, luego otra, unas veces el movimiento, otras la posición del propio objeto en el espacio y su relación con los demás. Cámbialos según tu instinto e imaginación, obligate a ti misma a hacerlo exactamente así o con arreglo a la idea que conscientemente hayas elaborado en tu mente.

Estudia el cielo en grabados u otro tipo de imágenes. Estudia también la expresión de las caras en grabados, pinturas y en la vida real.

Reescribí todo esto para no perderlo. Intentaré recordar lo que dijo y escribirlo todo:

No tiene ningún mérito el artista que, tras encontrarse así mismo, sigue pintando con el mismo estilo y los mismos colores de siempre. Es mucho mejor seguir creando nuevas formas y combinaciones de color. Puedes seguir combinando e inventando colores durante toda la vida. Por ejemplo, esto es lo que puedes hacer: extiende los pigmentos verde y naranja en un lienzo vacío con imprimación y dibuja en ellos con negro.

El efecto será el mismo que en los grabados populares si cada vez que pasas el pincel sobre el [naranja] utilizas un nuevo pincel para continuar la línea sobre el blanco, del mismo modo que las líneas negras de los grabados populares están cubiertas en ciertas zonas por el verde y otros colores. Los colores resaltan las líneas negras al cruzarse contra el fondo, pasando de un objeto a otro.

Puedes hacerlo de forma que las superficies de los objetos linden unas con otras, una superficie oscura junto a una clara y viceversa, de manera que no estén separadas por línea (como en las obras de Picasso), o de forma que estén separadas por líneas

finas. De este modo, las claras y finas líneas perfilan un objeto que es del mismo color que su fondo. En el cielo puedes emplear los mismos métodos y aplicar los mismos colores, oscuros y claros, perfilándolo con varias líneas.

En términos generales, la línea que delimita el objeto puede ser más oscura que [el] objeto. Para que destaque, lo mejor es evitar las líneas gruesas, usándolas sólo cuando sean necesarias. Se utilizan como una especie de (tercera) línea adicional que puede usarse como un color que separa dos objetos. Puedes hacer caras brillantes, casi blancas, con matices de negro, verde, azul o rojo y colocarlas sobre un fondo oscuro.

Esto produce una impresión muy fuerte, casi trágica como la figura de un fumador en una lata redonda de tabaco. Puedes probar esta combinación con objetos de tu entorno: bordea la luz blanca y luego el color del propio objeto con el tono de negro más oscuro.

El naranja, el amarillo y el rojo crean el efecto más luminoso.

Funciona bien añadir azul y verde brillante, colores que, cuando están próximos resultan muy luminosos. Es mejor trabajar en algo que te lleve un poco más de tiempo. En cualquier caso, hay que pensárselo. Puedes empezar con tiempo, sin saber [adónde vas].

Otra cosa que olvide escribirte: puedes combinar el color de una obra con el estilo de otra, creando así una tercera distinta de las otras dos.

2 Goncharova escribió esta Carta al director el 13 de febrero de 1912, el día siguiente al debate organizado por el grupo de *La Sota de Diamantes* y celebrado en el *Gran Auditorio del Museo Politécnico* de Moscú. El debate, presidido por Petr Konchalovsky y dedicado al nuevo arte, consistió en tres conferencias principales -una de David Burliuk (Sobre el cubismo y otras tendencias en la pintura), otra de Nikolai Kulbin (El nuevo arte como base de la vida) y la tercera de Vasily Kandinsky (que no asistió al debate y su discurso fue leído en voz alta por otra persona)-seguidas de comentarios de Goncharova, Larionov y Maximilian Voloshin. Goncharova envió esta carta a varios periódicos. El manuscrito del texto aquí presentado. Carta al director ["Pismo kredatoru Russkogo slova"] (sin fecha), está escrito a pluma en catorce hojas y dirigido al editor de *Russkoe slovo* (Palabra rusa). *Russkoe slovo* no publicó la carta, aunque parte

de ella fue publicada en el periódico de Moscú *Protiv techenia* (Contra corriente), 3 de marzo, 1912.

También han aparecido versiones más cortas de la carta en la monografía de 1913 de Eli Eganbiuri sobre Larionov y Goncharova, páginas 18-9, y en las memorias de Benedikt Livshits (Benedikt Livshits. *The One and a Half-Eyed Archer*, traducido al inglés por John E. Bowlit [Newtonville, Massachusetts, 1977], páginas 82-4). Una traducción de la carta completa al francés aparecía en Tatiana Loguine, Gontcharova et Larionov: *Cinquante ans à Saint Germain-des-Prés* (París Klincksieck, 1971), páginas 2 1-3. Esta traducción al inglés de Thea Durfee aparecía por vez primera en *Experiment* (Los Ángeles), nº 1 (1995), páginas 162-3 (N.B.: aquí aparece con algunos cambios editoriales). La carta se conserva en la División de Manuscritos de la Biblioteca Estatal Rusa, Moscú (inv. nº f. 259, R.S., 13 ed., k.4).

Crea siempre por separado el tema, las combinaciones de colores y el estilo de la obra. Así, inevitablemente tus observaciones y las formas reales e imaginarias fluirán hacia tu obra”.

Misha me pidió que tomara nota de estas cosas, y naturalmente lo haré.

Por el momento, eso es todo lo que puedo recordar de lo que me dijo Misha ayer y hace tres días.

Escribiré lo que diga.

Carta al director (1912)²

Querido Sr. Director:

Como a los participantes no oficiales en el debate sobre el nuevo arte nos concedieron sólo cinco minutos para responder (y parte de ese tiempo se perdió debido al ruido reinante en la sala y el escenario), no tuve ocasión de acabar lo que había empezado a decir.

Por consiguiente, le ruego que tenga la bondad de publicar la continuación de mi discurso.

Durante su intervención, el Sr. Kulbin mostró fotografías de mis pinturas *Primavera en el campo* y *Primavera en la ciudad* para reforzar sus confusas teorías sobre nuestro errático arte moderno y sobre el cubismo en particular.

El cubismo es un fenómeno positivo, aunque no del todo nuevo, especialmente en Rusia. Los escitas realizaron sus doncellas de piedra en este estilo sagrado. Muñecas de madera maravillosamente pintadas, se venden en nuestras ferias. Todas ellas son obras escultóricas pero también en Francia la escultura gótica y la escultura de la figura africana sirvieron de plataforma a la pintura cubista.

Durante la última década Picasso ha sido el artista cubista más importante y con más talento, mientras que en Rusia ha sido una servidora. No renuncio a ninguna de mis obras de estilo cubista.

Además no acepto que se me vincule con el flácido grupo de *La Sota de Diamantes*. Los miembros de esa venerable institución parecen creer que basta con unirse a los apologistas del nuevo arte, incluido el cubismo, para convertirse en un artista de la nueva corriente, aunque carezcan de tono de color, capacidad de observación y memoria artística.

Su dominio de la línea es patético y más vale no hablar de sus texturas. A juzgar por sus pinturas, estos artistas nunca han pensado o trabajado en ello. La mayoría son académicos que con sus mofletudas caras burguesas miran a hurtadillas las aterradoras caras de los innovadores.

Esto solamente confirma que los patéticos caracoles se pegan a cualquier barco. Andrei Bely dijo algunas cosas interesantes sobre este particular en su manifiesto, cuando habló del decadente don nadie literario.

Es terrible cuando la formulación de teoría empieza a sustituir al trabajo creativo. Yo afirmo que los creadores con talento no han creado nunca teorías sino obras sobre las que se han desarrollado más tarde las teorías y luego, a partir de estas teorías se han creado obras de muy baja calidad en general.

Lo que puede decirse de algunas personas en particular puede decirse también de ciudades y países enteros en un momento concreto de su existencia artística. En Italia, un país sin ninguna tradición de arte contemporáneo, surgía de pronto el futurismo o arte del futuro, una mezcla de impresionismo y emocionalismo. El futurismo como teoría no es peor que cualquier otra pero, ¿dónde pueden encontrar los italianos los medios para ponerla en práctica?. Alemania también carece de una pintura contemporánea, incorporando en muchos casos la historia y las técnicas de su vecina Francia. Que hasta la más insignificante de las teorías puede existir en ausencia de una cultura popular de arte contemporánea es un hecho confirmado por el gran afán de [hacer] cuadros y [aplicar] pintura, incluso por parte de Signac y Cross.

El Picasso cubista es magnífico y en Francia (sobre todo en París se encuentra en el mismísimo centro de la pintura contemporánea. A este respecto, el destino de Moscú centro ruso, de la pintura. coincide con el de París.

Ambas ciudades están asediadas por teóricos extranjeros con sus grandes teorías y pequeños logros.

Afirmo que el arte religioso -y el arte que ensalza el estado- ha sido y siempre será el más majestuoso, y esto es así principalmente, porque dicho arte no es teórico sino tradicional. De este modo el artista podrá comprender lo que estaba representando y por qué, y gracias a ello su idea era siempre

clara y definida. Sólo tenía que encontrar la forma perfecta y mejor definida para evitar cualquier error de concepto.

Quiero señalar que no estoy pensando en una formación académica (ya que considero el academicismo como un fenómeno transitorio), sino más bien en la eterna conexión en serie que Cézanne tenía en mente y que crea un arte genuino. Contrariamente a lo que se dijo en el debate de ayer, yo sostengo por tanto que lo que se representa es, ha sido y será importante, al igual que el modo de representarlo.

Afirmo que puede haber infinitas formas de plasmar un objeto y que todas ellas pueden ser igual de bellas, independientemente de las teorías que puedan coincidir con ellas. Se dijo en el debate que el arte contemporáneo renuncia a la belleza y avanza hacia la fealdad. Afirmo que esta opinión trastoca seriamente el significado de belleza, fealdad y arte como fenómeno que, en este caso, tienen sus propias leyes y no coinciden con la vida real. La fealdad en el arte es todo aquello que sea flojo en cuanto a técnica, textura, línea, color y distribución de formas y masas de color.

Acepte mi más sincero agradecimiento y respeto.

Carta abierta (¿1913?)³

¿Qué puedo decir de las mujeres que no se haya dicho ya mil veces? Repetir todas las bondades e idioteces que se han dicho sobre mis hermanas miles de veces resulta terriblemente aburrido e inútil, así que en lugar de hablar de ellas, quiero decirles algo: creed más en vosotras, en vuestras fuerzas y derechos ante la humanidad y ante Dios, creed que todos, incluidas las mujeres, tenemos una inteligencia a imagen y semejanza de Dios, que no existen límites para la voluntad y la mente humana, que una mujer no sólo debe tener en su cabeza ideas de heroísmo y grandeza, sino que debe buscar también un héroe y creador entre sus compañeros masculinos para crear nuevos héroes y creadores en sus hijas e hijos.

Recordad también que cuando un colega es vil, vago y estúpido, otro acabará perdiendo la mitad de su tiempo luchando con él, con lo que sólo le quedará la mitad de su tiempo para las demás actividades de su vida.

³ La Carta abierta de Goncharova está escrita a pluma sobre papel y aunque está sin fechar, probablemente es de 1913. ya que va acompañada de una foto del célebre grupo de artistas que participó en la

exposición de 1913 El blanco. Se conservan en el Archivo Kikolai Rykovsky en la División de Manuscritos de la Biblioteca Rusa. Moscú (inv. N° f.421,no.1,ed, khr. 33).

Manifiesto Rayonista ⁴

Nosotros afirmamos que el genio de nuestra época debe ser: pantalones, chaquetas, zapatos, tranvías, autobuses, aeroplanos, barcos maravillosos. ¡Que estupenda, que gran época sin parangón en la historia mundial!

Negamos a la individualidad cualquier valor en relación con la obra de arte. Habría que mirar atentamente una obra de arte, considerándola solo desde el punto de vista de los medios y de las leyes que han animado su creación.

¡Viva el Oriente maravilloso! Nosotros nos unimos a los artistas orientales contemporáneos para trabajar con ellos.

¡Viva el espíritu nacional! Nosotros marchamos al lado de los artistas rusos. ¡Viva nuestro estilo rayonista en pintura, independiente de las formas reales, que vive y se desarrolla según las reglas de la pintura! El rayonismo es una síntesis de cubismo, futurismo y orfismo.

Afirmamos que las copias nunca existieron y animamos a pintar tomando como base las experiencias del pasado. Afirmamos que la pintura ignora los límites del tiempo.

Estamos en contradicción con el Occidente porque envilece las formas orientales, porque despoja de su valor a todo. Pretendemos el dominio de los medios técnicos y estamos contra las asociaciones artísticas que generan estancamiento. Nosotros pedimos al público que nos preste atención, pero sin que, a su vez, pretenda tener la nuestra.

El estilo de la pintura rayonista que nosotros fomentamos se ocupa de las formas espaciales logradas con la intersección de los rayos reflejados por varios objetos y de las formas individualizadas por el artista.

De modo convencional, el rayo está representado por una raya de color. La esencia de la pintura viene indicada por la combinación del color, por su maduración, por la relación con las otras masas cromáticas y por la intensidad con que la superficie esté elaborada.

⁴ Goncharova y su compañero Larionov escriben el manifiesto rayonista y lo presentan para que sea suscrito por otros artistas en la exposición que se celebra en Moscú en 1913. En esta exposición del grupo Target participan 11 artistas entre los que destacamos a parte del *tandem* de Goncharova y Larionov, Marc Chagall, Malevich.

⁵ Goncharova escribió esta carta sin fechar en papel y en un francés vacilante durante la visita de Marinetti a Moscú y San Petersburgo en enero y febrero de 1914; traducida del francés por John E. Bowlt. No se sabe si la carta llegó a ser enviada. Es evidente que Goncharova estaba furiosa por el claro desprecio de Marinetti hacia las mujeres, por lo

La pintura se manifiesta como una impresión fugaz. En sus comentarios sobre el arte contemporáneo, Maiakovski definió el rayonismo como una interpretación cubista del impresionismo. Se trata de una impresión que se percibe fuera del tiempo y del espacio, suscitando la que se podría llamar “cuarta dimensión”, es decir, la longitud, la anchura y el espesor de los estratos de color. De este modo, la pintura se convierte en algo paralelo a la música, conservando, no obstante, su propia identidad. Empieza, así, una manera de pintar que solo es posible efectuar persiguiendo las peculiares leyes del color en su aplicación sobre el lienzo.

A partir de este momento comienza la creación de las nuevas formas, cuya expresión y significado dependen únicamente del grado de saturación de una tonalidad cromática y del lugar que ocupa en relación con las distintas tonalidades.

Esta verdad encierra, naturalmente, todos los estilos y todas las formas plásticas del pasado, ya que tales formas, al igual que la vida, no son más que puntos de partida hacia la perfección rayonista y hacia la construcción de un cuadro. La verdadera liberación del arte comienza hoy: una vida que se desarrolla solo según las leyes de la pintura como entidad autónoma: una pintura que tiene su forma, su color, su timbre.

Carta a Filippo Tommaso Marinetti (1914)⁵

Señor Marinetti:

Nuestro país es hermoso. Más grande y más joven que el suyo. Italia fue una bella joven matrona [sic], luego una bella cortesana cincuentona y después una bella mendiga.

Tras una carrera tan hermosa, convenirse en mendiga es el fin, aunque se tenga un hijo o una hija futuristas. Nuestra nación donde se encuentra usted invitado, aún es una niña. Para ella todo está en el futuro como [ilegible]. [Ella es] una criatura fantástica pero no exótica [a la que] Europa puede explotar pero nunca comprender.

menos el expresado en sus manifiestos y discursos. Aunque Marinetti llamó la atención como curiosidad social y algunos intelectuales rusos le recibieron con entusiasmo, no fue nada popular en el ala más radical de la vanguardia rusa. Pero a pesar de que Goncharova y sus colegas rusos más próximos intentaron distanciarse de Marinetti, la crítica se inclinó a considerarles a ambos, italianos y rusos,

como parte integrante del mismo futurismo genérico. El periódico de Moscú *Nov (Nuevo)* llegó a colocar una fotografía de Goncharova acompañando un comentario sobre la visita de Marinetti (véase P. Kozhevnikov, “Italianiskii futurizm”, 29 de enero, 1914, pág 3). La carta se encuentra en la colección de la Fundación Cultural Khardzhiev-Chaga, Amsterdam (caja 78).

Las mujeres son [ilegibles]. Son madres-hombres y formalmente mujeres- hombres-amantes, pero al igual que al obrero no hay que menospreciarlas.

En Rusia, la palabra *chelovek* [persona] designa a los seres humanos de ambos sexos. Esto tiene que ver con nuestras relaciones humanas y con nuestra nacionalidad. En cuanto al nuevo color [de la pintura], puedo decirle que hace más de una década el arte en Rusia abandonó los museos [mientras] nuestros abuelos [seguían] dibujando la vida de su entorno. El futurismo es demasiado para los viejos y frágiles nervios de Italia y Europa [sic], mientras que para Rusia, sin embargo, prácticamente no existe; es un nuevo academicismo de carácter romántico.

Usted sabe muy bien que tengo razón.. .

Carta a Boris Anrep (1914)⁶

Querido Boris Vasilievich,

Muchas gracias por la carta y la invitación y por acordarte de mí. Si todo sale bien iré a París en viaje de trabajo esta primavera⁷.

¿Por qué escribes todas esas cosas sobre la distancia que separa al artista de su obra? ¿Realmente es tan importante que un artista siga estando vinculado a su obra? El hombre es una compleja máquina que se mueve y cambia constantemente, y una obra terminada se convierte en algo estático con vida propia, una vida que dura más que la de su propio creador: la diferencia entre el hombre y su obra siempre ha existido y existirá.

Si intentas analizar tu obra desde la distancia del futuro, cuando no tengas ya cerca la pintura que creaste, todo lo que quedará es si es una buena o mala realización si tiene fuerza o carece de ella. No quedará más que el valor artístico extrínseco e intrínseco y absolutamente nada de lo que la obra expresa del artista, de su alma o

6 Esta carta incompleta y sin fechar, escrita a lápiz se cree que fue escrita en 1914, una conclusión basada en la alusión de Goncharova a las tres ediciones del catálogo para sus exposiciones en solitario de 1913~4 (dos para la de Moscú, una para la de San Petersburgo); traducidos del ruso al inglés por J. Frank Goodwin. No se sabe si la carta llegó a ser enviada. Boris Vasilievich Anrep (1883-19691, pintor, escultor, realizador de mosaicos y escritor, nació en Rusia pero vivió la mayor parte de su vida en Francia, Inglaterra y Escocia. Antes de la Revolución, regresaba a menudo a San Petersburgo, frecuentando

a los artistas e intelectuales locales (en un tiempo estuvo muy unido a la poetisa Alina Akhmatova) y escribiendo diversos artículos para la revista *Apollon* (Apolo). Anrep montó la sección rusa para la *Second Post-Impressionist Exhibition* de Roger Fry en Grafton Galleries, Londres, en 1912, que incluyó una importante muestra de la obra de Goncharova y Larionov.

Presumiblemente, la amistad de Anrep y Goncharova data de esa época. La carta está en la colección de la Fundación Cultural Khardzhiev-Chaga, Amsterdam (caja 78).

de su relación con lo que ha creado. Sin embargo, el material de la obra, y más allá de eso su espíritu creativo, no está en el individuo sino en la gente, en el país que pertenece el individuo, en su tierra y en su naturaleza. Forma parte del alma popular. como una flor de un árbol gigante.

Es verdad que la flor puede ser arrancada del árbol y trasplantada a un medio de cultivo artificial, y en principio hasta quizá prospere más pero aún así habrá sido más hermoso que la flor hubiese permanecido en el árbol. Para el artista ruso este árbol es Rusia y Oriente, pero no Europa, de la que Rusia puede y debe tomar sus barcos de guerra, aviones, sistemas de defensa y ataque. El artista, sin embargo, debe dedicar su vida a los lugares autóctonos para captar la vida de dichos lugares.

Te ruego me perdones por mi tono excesivamente serio, pero se trata de cosas en las que pienso mucho. Un ruso no puede convertirse en europeo sin crear primero una división entre su propio mundo interior y sus medios de expresión externos como la forma de vestirse, pasear, o hacer poesía, música y pintura. Todos estos medios poseen cierto laconismo y reserva, no expresan las cosas muy bien y proporcionan escaso placer.

Lo mismo podría ocurrir si te encierras en lo estético y lo arqueológico. Sin embargo, existe también otra forma de hallar el equilibrio: olvidar tu primer amor, hacerte hijo adoptivo de un país extranjero y entregarte totalmente a tu nuevo país. Eso es lo que ocurrió con Van Gogh, Gauguin y Picasso, pero no con los rusos. Te vuelvo a pedir perdón por adoptar un tono tan serio, pero hay cosas en tu carta sobre las que no puedo escribir a la ligera, ni recurrir a viejos tópicos.

Estaremos encantados de ayudar a tu amigo inglés como a cualquiera que haya estado contigo recientemente. Basta con tu nombre para que sea bien recibido entre nosotros, aunque aún no haya llegado. Es una pena que sea tu amigo el que viene y no tú. Quiero que sepas que no te olvido y que basta con tu nombre para que Mikhail Fedorovich y yo le recibamos como a un amigo⁸.

Mi exposición ha sido realmente un gran éxito⁹. Montones de periódicos han escrito artículos grandes y pequeños o que se contradicen unos a otros.

Ha habido fotos mías, reproducciones en la prensa, [me han enviado] flores, entrevistas, cartas (de varias damas) y una conferencia

sobre mi y mi obra; ha habido escándalos públicos y recepciones en restaurantes, tres ediciones del catálogo, encargos de retratos, de una alfombra y de decorados [para el teatro]; y tres obras mías han sido adquiridas por la Galería Tretiakov (de mis primeras obras, claro, aunque todos los elogios recayeron en mis obras más antiguas, no en las nuevas -a las que se dedicaron dos salas y tuvieron escasa aceptación, aunque causaron un gran revuelo)¹⁰.

7 Invitados por Sergei Diaghilev. Goncharova y Larionov salieron hacia París vía Roma en abril de 1914, pasando la mayor parte de su estancia en París con Anrep.

8 Este párrafo está tachado en el original. El hombre inglés no ha sido identificado.

9 Una alusión a las exposiciones en solitario de Goncharova en Moscú (septiembre-noviembre de 1913) y San Petersburgo (marzo-abril de 1914).

10 En marzo de 1914, el censor público retiró doce obras "blasfemas" del preestreno de la exposición de Goncharova en San Petersburgo.

Para el pintor, la composición se identifica con el enfoque contemplativo de la creación.

Varvara Stepanova

Varvara Stepanova
1894-1958

Varvara Stepanova recorrió rápidamente las corrientes de las vanguardias que habían desarrollado los artistas que la precedieron. Tras abandonar el impresionismo, trabaja en el neoprimitivismo, el cubismo, el futurismo y, finalmente, el constructivismo.



El diario que escribió la artista en 1919 recoge una anotación sobre las ideas de Rodchenko, marido y pareja artística de Stepanova, que divide a los artistas según sus capacidades inventivas en *analíticos* o *combinatorias* en *sintéticos*, el trabajo de ambos se diferencia por esta sencilla taxonomía, mientras que su trabajo es más analista, el de Stepanova se caracteriza por su capacidad de apropiarse de los componentes estéticos y de la facilidad que demuestra para combinar y trasladar a distintos ámbitos, material artístico y estético. Combinó sistemas diversos extraídos del diseño gráfico, del teatro y la imprenta, incluso sus conocimientos sobre la confección le ayudaron en la introducción de nuevos útiles y herramientas; la artis-

ta es camaleónica en su trabajo, puede utilizar pinceles de punta seca para crear signos más dinámicos o los punzones de marcado de los sastres para favorecer repeticiones muy creativas. Es imposible estudiar y comprender el trabajo de la artista sin tener en cuenta la relación que mantuvieron ambos. Rodchenko y Stepanova formaban un tandem creativo muy fructífero, aunque muchos la han considerado su pupila, ella supo guardar con celo su independencia creativa.

Se conocen en la *Escuela de Bellas Artes* de Kazan en 1914 y mantienen una numerosa correspondencia amorosa en la que incluyen poemas y dibujos influenciados por Aubrey Beardley, ilustrador inglés que conocían a través de publicaciones rusas. Fue el inicio de su adhesión a la *poesía no-objetiva*, donde se favorecía la experimentación con distintos tipos de letra y con la escritura automática, asumiendo esa doble función de artistas y escritores, cuestión esencial de nuestro estudio.

Según Alexander Lavrentiev, Rozanova estaba interesada sobretudo por la variación acentual y la repetición rítmica, mientras que Stepanova pretendía *unificar la textura fonética de un texto con su textura escrita*. Ella misma afirmaba: *Estoy conectando el nuevo movimiento del verso no objetivo como sonido y letra con la percepción pictórica y ello infunde una nueva impresión viva y visual al sonido del verso... Estoy abordando una nueva forma de creación. Sin embargo, al reproducir la poesía objetiva pictórica y gráfica de [mis] dos libros, Zigra Ar y Rtny Khomle (1918), introduzco el sonido como una cualidad inédita en la pintura del elemento gráfico y, por consiguiente, aumento las posibilidades de este último cuantitativamente.*

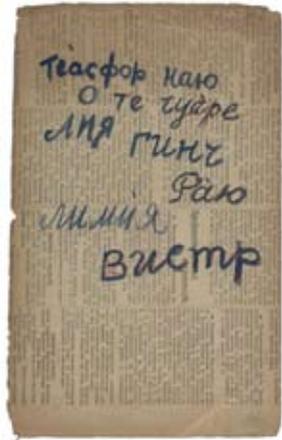
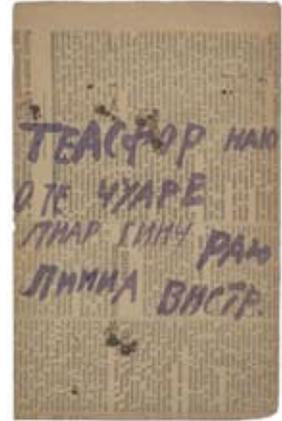
En su trabajo compositivo de los textos, las letras adquieren protagonismo con distribuciones más libres, con alteraciones en los colores asignados, la forma, el sonido y el signo alcanzan un protagonismo mayor. Se interesó porque su arte mostrara la realidad social y que fuera accesible a las masas, hecho que se acentúa a partir de la Revolución

de Octubre de 1917. Participó en las exposiciones *V Exposición Estatal* (1918), en la *X Exposición estatal; creatividad no objetiva y suprematismo* (1919), ese mismo año creó un libro objeto titulado *Gaust chaba* (unos cincuenta ejemplares). Sobre papel de periódico, escribió a mano y realizó *collages* en algunas de sus páginas.

A partir del verano de 1919 se sumerge en experimentos visuales que la derivan al constructivismo, más tarde investiga en simplificar la figura humana a través de formas geométricas, trabajos que consiguió exponer en la *XIX Exposición estatal de Moscú*.

Su actividad frenética y la masculinidad obtenida en sus representaciones fue acuñada por Kandinsky con el término que se deriva de su nombre *varvarismo* o *arte varvático*. Junto a Rodchenko, Popova, Udatsova y Alexandra Exter participó en la exposición $5 \times 5 = 25$, no sólo con pinturas sino que completó la exposición dos semanas más tarde con obra gráfica.

Stepanova imparte clases en la *Academia de Educación Social* de Krupskaia desde 1920 hasta 1925 y como el resto de sus compañeras de vanguardia también participó en el diseño de vestuario y escenografía para teatro. Al igual que Rodchenko se interesó por la fotografía, el collage, colaborando en publicaciones periódicas. Muere el 20 de Mayo de 1958.



Varvara Stepanova

Libro *Gaust chaba*, 1919.
 Texto de acuarela sobre papel de periódico.
 Tamaños irregulares: (27.5 x 17.1 cm). Moscow: Editor desconocido, 54 ejemplares. Regalo de The Judith Rothschild Foundation al MoMA (New York).

Textos de Varvara Stepanova (Varst)

Los textos que aparecen en el capítulo del constructivismo ruso han sido extraídos del catálogo de la exposición que organizó el Museo Guggenheim en el año 2000 y traducido del inglés al castellano por Itziar Elgezabal y Susana Fornies y la adaptación: Área de publicaciones, Museo Guggenheim Bilbao.

A.A.V.V, *Amazonas de la Vanguardia : Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova y Nadezhda Udaltsova*, Bilbao: Museo Guggenheim, 2000, pp. 333-341.

Acerca de la creatividad no objetiva (en la pintura), (1919).¹

La pintura ha alcanzado la no objetividad en el curso natural de su evolución. No hace tanto que el slogan de *la pintura como un fin en sí mismo* fue rechazado por los defensores del *arte de estudio*, -es decir, la pintura de un tamaño concreto, la pintura en un sentido estricto, profesional, pero desprovista de significado y de cualquier aspiración espiritual-.

Esta es una nueva pintura de síntesis, un tipo de pintura monumental tan indispensable como una señal de tráfico. Sin embargo, la pintura no avanza gracias a la síntesis sino al análisis y la innovación, y aunque esta última sea siempre excesiva, estimula el movimiento. La creatividad no objetiva es un movimiento del espíritu, una protesta contra las estrechas miras del materialismo y el naturalismo que habían empezado a controlar la vida.

La creatividad no objetiva es una nueva perspectiva del mundo en todas las esferas de la vida y el arte, y los pintores fueron los primeros en valorarla. Es preciso señalar que recientemente la pintura ha empezado a ocupar un lugar realmente importante en el movimiento global, superando a todas las demás artes en su desarrollo y logros.

¹ Varvara Stepanova, "O bespredmetnom tvorchestve"; traducido del ruso al inglés por J. Frank Goodwin. El texto es de un manuscrito que está en una colección particular de Moscú. Stepanova publicó un ensayo similar, "Bespredmetnoe tvorchestvo" [Creatividad no objetiva], bajo el seudónimo de "V. Agrarykh" en

el catálogo de la *X Exposición Estatal: Creatividad No Objetiva y Suprematismo*, Moscú, 1919. Existe otra traducción de este texto en Lavrentiev y Bowlt, Stepanova, pág. 170. Para otras declaraciones de Stepanova traducidas al inglés, véase *ibid.*, págs. 171-83.

Sin conocerse entre ellos, pintores de todos los rincones del planeta empiezan a apreciar el arte no objetivo y, quizá intuitivamente, declaran la *guerra del objeto*. Esta es una característica que se observa especialmente en Rusia, donde la mayoría de nuestros jóvenes pintores brillantes llegan a negar el objeto en la pintura. Rusia se convierte así en la patria de la no objetividad, cosa comprensible teniendo en cuenta que siempre ha sido un país espiritual. En Rusia, la etapa de transición a la *no objetividad* produjo buenos pintores que se inspiraron mucho en la vida material.

Sin embargo, no captaron la esencia del objeto sino su superficie, su textura, su relación con otro objeto, desviándose así del objeto como tal. Qué distinto del arte francés. Consideremos el cubismo. El artista francés toma un objeto, lo segmenta, lo extrapola, lo estudia detenidamente una y otra vez, y luego, en la superficie bien definida de la pintura de estudio, nos presenta el objeto o una pintura en la que el objeto alcanza su máximo potencial.

El artista francés aprendió a pintar estudiando el objeto, mientras que la mayoría de los pintores rusos del período de transición aprendieron a hacerlo no a través del propio objeto sino a través de las pinturas francesas del objeto. Los cubistas rusos hacían una elaboración del espacio, no del objeto: entendían la idea de *romper el objeto* en un sentido abstracto, pasando del objeto de la pintura a la pintura [misma]. El color tuvo una gran importancia en la pintura del cubismo ruso, pero también el color de la pintura se apartó del cubismo. [Los artistas] empezaron a investigar el campo del color y eliminaron el objeto.

El giro de los artistas rusos hacia la no objetividad se produjo hacia 1913, aunque simultáneamente se impulsó también la “pintura de estudio”, completando así el período de transición y optimizando los logros anteriores. Al principio cada artista entendió la creatividad no objetiva de distinto modo. Algunos exploraron el color, otros la textura o la composición.

Pero a medida que fue aumentando la creatividad no objetiva y el conocimiento de la misma, empezó a destacar un grupo concreto [de artistas] con un método o sistema que podía acomodarse a la pintura no objetiva. El primer método fue el

suprematismo con sus dos interpretaciones: ya sea como un nuevo logro formal (el cuadrado), o como una intensificación de la pintura a través del color que acabaría convirtiéndose en un “nuevo Renacimiento de la pintura”.

Desde luego, el cuadrado no fue un descubrimiento sino una lógica derivación del cubo; pero el color empezaría a tener un papel con la incorporación del cuadrado para lograr una representación más efectiva. Por consiguiente, el color proporcionaría el estímulo para liberar a la pintura del objeto, y el cuadrado la síntesis. Los suprematistas ensalzaron el plano cuadrado de color y empezaron a elaborarlo e incorporarlo al cuadro de una manera monumental. Pero los cánones del suprematismo no permitían más cambios, ya que el color hasta ahora la fuerza vital del suprematismo se había convertido en un componente auxiliar del cuadrado, asumiendo este último el predominio.

¿A dónde condujo todo esto? A las composiciones suprematistas realizadas en bordados, donde el color es más puro que en la pintura sobre lienzo. Elaboradas a partir de superficies coloreadas con los métodos más depurados, pronto compitieron con el cuadro pintado y con bastante éxito.²

Hoy está claro que el suprematismo en su forma pura es decorativo, y que como nuevo estilo vigoroso y sorprendente estaba pensado para ser aplicado. Quizá el suprematismo debía encontrar una técnica mejor que aplicar pintura a un lienzo para completar el método suprematista. En la pintura suprematista la forma coloreada es incompleta y exige que la pintura del tubo sea al menos tres veces más oscura para que al aplicarla a una composición, el color no pierda más de una quinta parte de sus propiedades.

Entre tanto, dos artistas empezaban a despuntar en un segundo grupo de pintores. Estas artistas apoyaron en un principio el método suprematista por su creatividad no objetiva pero

2 Algunos suprematistas, especialmente Ksenia Boguslavkia, Kasimir Malevich e Ivan Puni aplicaron sus motivos suprematistas en bordados para monederos, fulares, cinturones, etc., llevando sus diseños a exposiciones como la Exposición de Arte Industrial en la Galería Lemercier, Moscú, 1915, y la Exposición de Arte Decorativo Contemporáneo en el Salón Mikhailova, Moscú, 1916-7.

rompieron finalmente con él: eliminando el color a costa de la composición (Udaltsova) o, por el contrario, intensificándolo hasta llegar a lo decorativo y la disonancia (Rožanova).

Fue un intento de encajar la creatividad no objetiva en el sistema suprematista. Al mismo tiempo, la creatividad no objetiva se desarrolló también fuera de los métodos del suprematismo, pero esos artistas fueron por libre, sin intentar encajar en ningún momento sus inventos en un sistema concreto (Ródchenko, Kandinsky) o asignar un “ismo” a sus consecuciones.

Con todo, la creatividad no objetiva está en su primera fase de desarrollo y no es fácil encontrar un “ismo” que pueda definirla del todo. Pero hay una cosa que está muy clara en la pintura no objetiva: las formas de representarla no son para nada monótonas y casi todos los artistas no objetivos son personas con gran fuerza y energía. Cada uno de ellos podría crear su propia escuela. Los artistas no objetivos avanzan hacia nuevos intentos: el análisis del trabajo pictórico, la pintura de color, la agudeza de la composición y la creación de la pintura monocroma (Drevin).³

Diario (1919)⁴

5 de enero

... 0.10.⁵ Malevich descubre el suprematismo, pero no dice nada hasta la exposición. Deseando arruinar la exposición ha conseguido que la llamen “La última exposición futurista”. Ivan Puni y “Punka” (Boguslavskaja) está ayudándole⁶. Está tomando medidas draconianas para impedir que Tatlin exponga sus

3 Alexander Davidovich Drevin (1889-1938), marido de Udaltsova, realizó varias pinturas monocromas en 1921, dándoles a cada una de ellas el título de Suprematismo o Composición pictórica. Para las reproducciones de estas obras, véase *The Great Utopia*, cat. 255-256.

4 Estos son extractos del diario que Stepanova escribió de forma intermitente entre 1919 y 1921 y luego en 1937-8, y de las anotaciones que hizo durante la década de 1930 y 1940; traducidas del ruso al inglés por J. Frank Goodwin. Sin embargo, las anotaciones más interesantes son las primeras, que describen acontecimientos cruciales en la historia de la vanguardia rusa; aquí leemos sobre

las distintas reacciones al suprematismo de Malevich, a la exposición póstuma de Olga Rožanova, y los preparativos para la XIX Exposición Estatal donde Stepanova haría su primera exposición pública. Extractos de sus diarios han sido publicados en diversas fuentes rusas y alemanas, incluido Alexander Lavrentiev y Varvara Rodehenko, eds., *Varvara Stepanova: Chelovek ne mozhet zhit bez chuda*, Moscú: Sfera, 1994, págs. 202-58 y los catálogos para la exposición Sieben Moskauer Künstler/Seven Moscow Artists en la Galerie Gmunynska, Colonia. 1984, págs. 251-60; y Rodschenko-Stepanova en el Österreichische Museum für angewandte Kunst, Viena, 1991, págs 136-41.

relieves junto a sus obras. El grupo de Moscú (Udaltsova, Popova, Exter) amenaza con “retirarse” si el grupo de Petrogrado no cambia estas condiciones. El grupo de Petrogrado acepta cambiarlas, así que Tatlin envía sus relieves. Con Malevich la atmósfera está muy cargada.

Sabemos que ha descubierto algo pero él no dice nada. Se hacen todos los esfuerzos posibles por descubrir como va a calificar a sus obras. Una reunión en la elegante habitación de hotel de Exter (una excéntrica que fuma constantemente, y come fruta, pastas, chucherías): Udaltsova, Popova, Malevich. Kliun, las doce de la noche y no han conseguido descubrir nada. Kliun chilla por alguna cosa y Malevich no dice nada. Udaltsova está pálida. La cara de Exter está descompuesta. Popova toda a rayas. Malevich declara. “He descubierto el suprematismo” y empieza a explicarse. Exter se niega a participar en 0.10, ya que [de todos modos] sus obras son prácticamente no objetivas y no quiere estar en el grupo de Malevich.

Organización de 0.10: Tatlin está nervioso, maldice a “Punka”, cuelga las obras del grupo de Moscú y después trae sus relieves a las cuatro de la tarde. La exposición abre a las cinco. Maldice a -Punka- a fin de mantenerla alejada para que no pueda ver las obras que está trayendo. Finalmente, la sala se divide por medio de biombos, pero cuando pasa por allí Tatlin, “Punka” pega un grito. Los suprematistas quieren dispersar el suprematismo por toda la exposición y hacen todo lo posible por colocar al menos parte [de sus obras] en la sala “moscovita”. Por eso esconden sus obras, primero las de Pestel, luego las de Vasilieva M., pero no tienen nada que hacer, ya que los moscovitas no renunciarán a su sala. Las cinco en punto: la inauguración Tatlin no ha conseguido colgar sus relieves a tiempo y ahora está subido a una escalera colgándolo delante del público. El público responde con atención e interés.

5 0.10: La última Exposición Futurista se presentó en el Art Bureau de Nadezhda Dobychina en Petrogrado, de diciembre de 1915 a enero de 1916.

6 Según el catalogo de 0.10, Ivan Albertovich Puni (Jean Pougny, 1894-1956) y Ksenia Leonidovna Boguslavskaja (“Punka,” 1892-1972) fueron los organizadores de la exposición. De hecho, Boguslavskaja financió la empresa.

“Punka” atrapa a los periodistas en la entrada. El resultado es bien patente en los periódicos Malevich-Puni, Malevich-Puni.

Cena en el Restaurante Viena. Malevich y Tatlin se pelean, el segundo declara “Este campesino [Malevich] me ha insultado”, y pide que sus obras (junto a las de Udaltsova y Popova) sean retiradas de la exposición. Pero Udaltsova y Popova no dan su consentimiento, así que Tatlin monta en cólera y amenaza con retirar sus obras él mismo. Pero no lo hace.

La táctica de Tatlin está ahora bien clara, quiere hundir la exposición 0.10, y como los moscovitas tienen una sala grande, la exposición fracasaría si decidieran retirar sus obras. Con esta exposición, que él ha llamado “la última”, Malevich ha arruinado a cubistas y futuristas con su suprematismo. El título de la exposición 0.10 está relacionado con el suprematismo, ya que deriva de las propias palabras de Malevich “He logrado el o de las formas”.

Se produce un encarnizado debate: por un lado Tatlin, Udaltsova y Popova; por otro Kliun, Malevich y Puni⁷. Para vengarse de Malevich, Popova cuelga un cartel en su sala que dice “Sala de Pintores Profesionales”; Udaltsova le hecha una mano. El escándalo estalla de nuevo. Durante todas estas vicisitudes Rozanova se ha mantenido neutral, no ha estado del lado de Malevich ni del de Tatlin. Como ella misma decía empezaba a tener esa sensación de que todo iba a irse a pique, al darse cuenta de que Malevich había descubierto algo; pero pronto barruntó de que se trataba y se apresuró a pintar varias obras suprematistas para la exposición.

Llega Rodchenko (no se ha encontrado aun con Tatlin). Malevich aparece en El almacén⁸, lleva escrito en la frente 0.10 y en la espalda una hoja de papel con la declaración: “Soy un apóstol”, (no consta de que).

Tatlin echa a Malevich de la exposición por los anuncios que ha estado poniendo por todas partes de que esta es la “última exposición” y por su promoción del suprematismo. Malevich y Kliun retiran sus obras.

7 Vera Efremova Pestel (1883-1952) y Mariia Ivanovna Vasílieva (Marie Vassiliéff, 1884-1957) aportaron a 0.10 cuatro y ocho obras cubistas, respectivamente.

8 La exposición de Tatlin *El almacén* se inauguró en Moscú en 1916. Tatlin expuso sus relieves, pero Malevich sólo estuvo representado por pinturas pre-suprematistas.

Malevich flirtea con Rodchenko⁹. Malevich le comenta a Rodchenko sobre su obra gráfica: “Ni tú mismo sabes aún lo que estás haciendo, y le atrae a su lado. Invita a Rodchenko a su casa para hablar del suprematismo y le enseña algunas de sus obras con formas pequeñas. Kliun invita a Rodchenko a participar en La sota de diamantes. Rodchenko aprovecha esta ocasión para tener un mayor control sobre Tatlin, que había estado previniéndole contra Malevich. Definitivamente, Tatlin fue presa del pánico al enterarse de que Rodchenko había sido invitado a participar en La sota de diamantes. Malevich no presentó ninguna obra suprematista en El almacén gracias a Uldaltsova que insistió en que Malevich no expusiera allí ninguna de sus obras suprematistas.

11 de enero

Todo empezó muy bien.

Drevin habló de la exposición de Olga Rozanova.¹⁰

Día de la inauguración. Drevin y yo, acompañados de Strzeminski (jefe del Departamento de Exposiciones¹¹) nos dirigimos a la exposición. Ya estamos. Kliun y los chicos están colgando un enorme cuadrado negro sobre un lienzo blanco bajo un letrero. Drevin y yo nos sentimos indignados. Les gritamos a los chicos que no lo pongan ahí, pero Kliun grita; Colgadlo!

Al principio los chicos parecen confusos, pero pronto reanudan su trabajo. Protestamos ante Kliun por colocar el cuadrado de Malevich bajo el [nombre] de Rozanova.

Kliun echa toda la culpa a Malevich, dice que él (Kliun) no tiene nada que ver con aquello [la exposición] y que todo lo que está haciendo se basa en un croquis realizado por Malevich. Entramos en la exposición. Asaltamos a Strzeminski y le exigimos que nos diga cómo ha podido permitir que Malevich ponga aquel logotipo sobre el [signo de] Rozanova. Vemos la

9 La aportación de Rodchenko incluyó seis composiciones no objetivas de regla y compás.

10 Una alusión a la exposición póstuma de Rozanova en 1918 en Moscú es decir, la I Exposición Estatal.

11 El artista polaco de vanguardia Wladyslaw Strzeminski (1893-1952) vivía en Rusia en aquella época.

exposición. La exposición brilla, sencillamente es un canto de color. El cuadrado ha sido izado y están a punto de sujetarlo, pero encaja perfectamente en el escaparate de la sala *no objetiva*. Yo me pongo furiosa.

Drevin y yo asaltamos a Strzeminski, y él exige que el cuadrado sea retirado, Kliun se apresura a retirar el cuadrado. Cambia de sitio las pinturas de naipes de Rozanova y varias obras más. Kliun asegura, balbuceando, que aún quedan algunas decoraciones para la exposición que él mismo ha estado pintando durante la noche.

Echamos un vistazo. ¡Oh, que deleite! Malevich ha traído otros tres lienzos enormes con formas de cuadrados negros de un tamaño colosal. Improperios.

Protestamos diciendo que no debería exponerse estas cosas en una exposición de Rozanova, ya que ella había estado trabajando para romper el cuadrado ... Exigimos que Malevich retire todas estas “decoraciones”. Resulta evidente que podría haber cubierto toda la fachada. Logramos impedir la exposición de los “adornos”. Kliun se queja de que no le van a pagar por su trabajo y muestra sus dedos hinchados por el frío que ha pasado mientras los pintaba.

Excitadísimo [con este altercado], nos vamos a ver a Gan.

Lo más vergonzoso es que Malevich no dijera a nadie que estaba haciendo estos cuadrados para la exposición de Olga Rozanova. ¿Qué hay en común entre el cuadrado de Malevich y Rozanova?

Rozanova tiene lo que Malevich ansiaba tener, y éste la utilizó como pintora para exponer su filosofía. El color es en esencia pintura y decoración, y por esa razón durante el auge del suprematismo hubo un gran entusiasmo por las artes aplicadas, así como numerosas exposiciones de arte decorativo. En una de estas exposiciones Anti¹² dijo refiriéndose a las obras de Malevich que allí estaba el auténtico campo del suprematismo, su alfa y su omega, no en un suprematismo con la forma del cuadrado, sino en un suprematismo de color.

Malevich confunde el color y la filosofía del cuadrado en el suprematismo y por eso ahora quiere encajar a Rozanova en un suprematismo del cuadrado.

12 Anti era el seudónimo de Alexander Mikhailovich Rodchenko (1890-1956), marido de Stepanova.

También Drevin entendía el suprematismo de este modo. Según Drevin el suprematismo es como un tejido, y Malevich no había creado una pintura sino simplemente un nuevo estilo. Malevich proporcionó una forma o esquema gráfico del cuadrado que sin sus ensayos y misticismos carecía de significado. Cuando Malevich afirma que él sólo descubrió el cuadrado está diciendo una tontería. Drevin pintó con formas cuadradas sin haber visto nunca las obras de Malevich y sin conocer siquiera su existencia. Luego en 1915, cuando Malevich promulgó el cuadrado, Kliun y Rozanova participaron en la misma exposición. En la remota Kazan, también Rodchenko creó obras gráficas con formas cuadradas sin saber nada del suprematismo y del cuadrado, y sin conocer la existencia de Malevich. El truco de Malevich está en la promulgación del nombre. No sé a quien se le ocurrió ni cómo.

El cuadrado ... estaba en el aire y derivaba del cubo ...

17 de febrero

Sobre la exposición de la Federación Juvenil Izquierdista del Sindicato Profesional de Artistas y Pintores.

Udaltsova: una gran artista cubista rusa y también muy atractiva, como una pieza de cretona. Ella descompone el objeto por medio de líneas verticales (de ahí una cierta monotonía). Por supuesto, Udaltsova es muy lista y no quiere decir nada. [Su obra] está maravillosamente presentada. Recibe muchas alabanzas y quiere jugarle una mala pasada a Malevich, ya que en el cubismo él es exactamente un cero [= 0]. Rodchenko expone obras antiguas. A Kandinsky le gustan sus primeras obras donde todo tiene forma de “t” hasta la exageración. Gabo dice de él. Tiene todo lo que hace falta para pintar, pero aún no ha empezado” Pevsner, encantado, dice: “Este chico te enseñará, llegará muy lejos. ¡Observa! Aquí ni [siquiera] hay suprematismo. ¡Es extraordinario!”¹³

13 Los hermanos Naum Gabo (seudónimo de Naum Neemiia Pevzner, 1890-1977) y Antoine Pevsner (seudónimo de Noton Pevzner, 1886-1962) fueron los responsables de Realiticheski manifest (Manifiesto realista), publicado en Moscú en 1920.

A Kliun le gusta la textura de Anti en tempera. Si, sabe realmente lo que es la textura. Kandinsky dice que Anti es el único artista que le gusta. A P. Kuznetsov también le gusta Anti¹⁴.

No deja de pasearse constantemente expresando su asombro: Y ese es Rodchenko. Si, sí.

Rozanova posee cierta aridez. Este es un rasgo característico de muchos artistas rusos (Shevchenko, Le-Dantiu).¹⁵ Está claro que las obras de Pevzner y Drevin han impresionado a Udaltsova por su primitiva sencillez.

Extractos de la declaración de la artista en el catálogo de la exposición 5x5 = 25 (1921).¹⁶

[...]

En la creatividad del artista, la composición es un enfoque contemplativo. La tecnología y la industria han planteado al arte el problema de la CONSTRUCCION como acción dinámica y como visualidad contemplativa. El valor “sagrado” de la obra [de arte] como algo singular y único desaparece. Como depositario de estos “ejemplares únicos” el museo se convierte en un archivo.

[...]

Para un pintor, la composición se identifica con el enfoque contemplativo de la creación.

La técnica y la industria han planteado al arte el problema de la construcción concebida como acción dinámica y no como representación contemplativa.

Es la ruina del valor *sagrado* de la obra concebida como objeto único y absoluto.

El museo, como lugar de conservación de ese objeto único, se convierte en un depósito de archivos.

[...]

14 Pavel Varfomoleevich Kuznetsov (1878-1968) había sido el dirigente del grupo simbolista la Rosa Azul a principios de la década de 1900. Entonces pintaba principalmente escenas Kirghizianas.

15 Alexander Vasilievich Shevchenko (1882-1948) y Mikhail Vasilievich Le-Dantiu (1891- 1917) había estado muy próximo a Larionov antes de la revolución investigando el neoprimitivismo, el cubismo y el rayonismo.

16 Varst (es decir, Varvara Stepanova), declaración sin título en el catálogo (sin paginar) de la exposición 5x5 = 25, realizada en el Club de Poetas de Todas las Rusias, Moscú en septiembre de 1921; traducido del ruso al inglés por John E. Bowl. Stepanova aportó cinco obras a la exposición: Figura (Campesino), Dos figuras, Figura. Figura sentada, y Figura.

El valor estético de la pintura no objetiva reside enteramente en su contenido pictórico.

Olga Rozanova



Olga Rozanova
1886-1918

Nina Gurianova cuando expone la trayectoria artística de Olga Rozanova comienza describiendo sus teorías acerca de la interrelación del color. Este rasgo distintivo se convierte en el centro creativo de su proyecto artístico, puesto que *queda manifiesto en su consciente dependencia de las correlaciones coloristas*

entendidas como el elemento fundamental de toda composición. Sus claves, como bien describe Gurianova son: la composición abstracta basada en el dinamismo, la interacción del color y el discordante ritmo lineal.

Como la mayoría de sus colegas de vanguardia comienza su evolución a partir del neoprimitivismo, y las influencias del futurismo ya manifiesta en la exposición de *la Unión de Juventud* de 1913, sobretodo de Boccioni, siendo una de la más importantes representantes del cubofuturismo. En esta época su tema principal es la representación abstracta de

la ciudad organizada a través de potentes líneas y contornos negros, que asume una cualidad pictórica autónoma.

Nace en Melenki en una aldea pequeña cerca de Vladimir. Comienza en 1904 sus estudios de bellas artes con Bolshakov y K. Yuon en Moscú para pasar brevemente por la *Escuela de Artes Aplicadas Stroganov*. Más tarde se traslada a San Petersburgo para completar sus estudios en la escuela privada de E. N Zvantseva. En 1911 forma parte del grupo de los poetas rusos futuristas junto a Velimir Khlebnikov y Alexander Kruchenykh. En 1913 publican el manifiesto *Slovo kak takovoe (la palabra como tal)*, en el que proclamaban una nueva forma verbal en un lenguaje carente de significado racional determinado. Escriben poesía con la intención de crear un nuevo lenguaje a partir de neologismos y de las asociaciones no coherentes de palabras y sonidos, la destrucción de la gramática tradicional se convierte en la idea central del grupo.

Junto a Kruchenykh, diseña la mayor parte de las publicaciones en las que utiliza textos escritos a mano, donde las palabras se funden con el diseño, los *collages* de papeles coloreados se incorpora junto a las ilustraciones de sus compañeros. Esta técnica fue la que empleó para diseñar *Zaumnaia gniga (disparate trasracional, 1915)*, *Voina (Guerra, 1916)*. Contribuyó con el diseño de unas quince publicaciones como muestra de su fértil relación entre la escritura y la pintura. Las influencias de experimentación de esta época son el atributo esencial de las composiciones que elabora: la irracionalidad de las leyes de construcción es semejante a la *zaum rusa (poesía transnacional)*.

Participa en la exposición *0.10* pero las obras que presentan todavía están alejadas de la corriente suprematista y será gracias a los *collages* que desarrolla para las publicaciones el vehículo para llegar al suprematismo. En 1916 se casa con Kruchenykh y ambos se unen al grupo *Supremus* dirigido por Malevich, en esta época abandona las

influencias neoprimativistas y futuristas que le permitían trabajar con elementos más figurativos y signos tipográficos para desarrollar composiciones más abstractas abandonando toda referencia a lo real. Sin embargo sus trabajos se diferencian de los de Malevich porque la ideología que le empuja a producir este tipo de arte se aleja de los presupuestos teóricos que elabora y reflexiona Malevich. La vinculación con esta corriente es muy personal y propone una concordancia de las formas exclusivamente a través de la interacción del color, lo que fascina a Malevich de tal modo que califica a Rozanova como *la única verdaderamente suprematista*.

En su texto teórico titulado *Cubismo, futurismo, suprematismo* – dedicado al color en el arte abstracto, se distancia de Malevich al afirmar que todo el arte abstracto nace de un *amor al color*. No es para ella un instrumento sino *un objetivo universal que el artista pretende alcanzar con todos los medios de expresión a su alcance*. Para ella, la misión del suprematista residía en *crear calidad de la forma en conexión con la calidad del color, [...] son las propiedades del color las que crean el dinamismo, engendran estilo y justifican la construcción*.

Con estas declaraciones, Rozanova marca una clara diferencia con la pretensión formal de Malevich que al defender la materialidad y la textura de la pintura las convierte en instrumentos básicos de la pintura suprematista. Tras la revolución intervino en numerosas actividades estatales, creo un plan para reorganizar el *Museo de Arte Industrial* en Moscú, tras ser una de las representantes más importantes que supieron aunar arte e industria.

Trabajó en el *Departamento de Arte para la educación del pueblo (IZO Narkompros)* y en el *Proletcult*, a la vez que organizaba *Svomas* (estudios de arte) en distintas ciudades. Murió cuando apenas tenía 32 años, a causa de la difteria, en la misma semana que se celebraba los actos para conmemorar el aniversario de celebración de la Revolución de Octubre que ella había organizado.

Textos de Olga Rozanova¹

Los textos que aparecen en el capítulo del constructivismo ruso han sido extraídos del catálogo de la exposición que organizó el Museo Guggenheim en el año 2000 y traducido del inglés al castellano por Itziar Elgezabal y Susana Fornies y la adaptación: Área de publicaciones, Museo Guggenheim Bilbao.

A.A.V.V, *Amazonas de la Vanguardia : Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova y Nadezhda Udaltsova*, Bilbao: Museo Guggenheim, 2000, pp. 325-331.

Carta a Anna Rozanova

(9 de diciembre, 1912)²

¡Tu retrato [Retrato de una Dama vestida de rosa (Retrato de Anna Rozanova, hermana de la *artista*)] ha causado sensación entre los artistas! . . .

Hoy he conocido a un tipo de lo más interesante, David Burliuk, y me he enamorado de él³. Nos hemos dado la mano. Le gustan mucho mis cuadros, particularmente el retrato que te hice y las casas de mis paisajes, y dice que ha descubierto en mí a una estrella. Burliuk da conferencias sobre arte. Quería fotografiar mis obras para luego proyectarlas ante el público. Da conferencias en diferentes ciudades. ¡Vaya suerte! ¡Que complexión tan fuerte tiene! Aunque es un poco desvergonzado. Mañana va dar una conferencia en San Petersburgo. Me ha regalado una entrada. ¡Oh, David...!

...Los críticos se me echan encima, sobre todo los de la prensa sensacionalista. Incluso querían reproducir mi *Herrería* y me pidieron tu retrato, pero Shkolnik dijo que no⁴. ¡Si supieras lo divertidos que son estos críticos! Burliuk se ríe y

1 Los siguientes documentos (salvo el último son extractos de cartas que escribió Olga Rozanova entre 1912 y 1916. Se conservan en el archivo de la Fundación Cultural Khardzhiev-Chaga, Amsterdam (caja 78).

2 Carta a Anna Rozanova, hermana de la artista, transcrita por Nikolai Khardzhiev.

3 Hace referencia al poeta y pintor David Davidovich Burliuk (1862-1967), "padre del futurismo ruso".

4 Iosif Solomonovich Shkolnik (1862-1926), pintor, fue secretario de la Unión de la Juventud. A pesar de las objeciones de Shkolnik, el retrato de Anna fue reproducido en la revista *Ogonek* (San Petersburgo), n.º 1 (1913). pag. 20. El cuadro al óleo de Rozanova, *Herrería* (1913), está en la colección del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

me dice: “A mi también se me echan encima, pero estoy encantado de que pongan nuestros nombres juntos”.

...De momento mis cuadros no se venden, pero estoy teniendo mucho éxito entre los artistas. El otro día en la exposición⁵ se me acercó un artista del grupo Mundo del Arte, se presentó y me dijo que era un gran placer conocerme. Las alumnas de Petrov-Vodkin⁶ se mostraron también muy interesadas y hasta Madame Zvantseva⁷ en persona habló conmigo en la exposición y me dijo que le gustaban mis cuadros ...

La verdad es que conocí a mucha gente. Y algunas personas interesantes, pero estoy inmersa en mi pintura y en mis intereses artísticos...

Reparto mi tiempo entre la exposición y mis lecturas de arte en francés. Mis cuadros ocupan el lugar más importante. ¡Es una pena que David tenga que irse pronto!

Carta a Anna Rozanova

(9 de diciembre de 1913)⁸

... Alexei Kruchenykh y yo hemos estado coloreando libros juntos y se están vendiendo bien, así que ganaremos bastante con ellos. He estado yendo al cabaret Perro Callejero. Hace poco organizaron una “Noche de Danza Apache”. Un sábado poco habitual. Estuve sentada toda la noche, desde las 12:30 hasta las 7:30 de la madrugada, así que llegue allá en el último tranvía y me marché en el primero de la mañana. ¡En esto consiste mi trabajo y mi diversión Hoy voy a volver al Perro Callejero aunque esta vez no pienso quedarme toda la noche.

Carta a Alexei Kruchenykh

(verano de 1915)⁹

...En este momento no puedo hacer mas que pinturas exclusivamente realistas o exclusivamente no objetivas, nada intermedio, ya que creo que no existe ninguna conexión entre estos dos estilos de pintura, ninguna rivalidad, nada en común como tampoco existe ninguna relación entre el oficio de sastre y el de zapatero. No existe entre ellos ni el más mínimo

⁵ Se refiere a la exposición de la Unión de la Juventud de San Petersburgo, diciembre de 1912,-enero de 1913.

⁶ Kuzma Sergejevich Petrov-Vodkin (1878-1939), pintor.

⁷ Elizaveta Nikolaevna Zvantseva (1864-1922), pintora que dirigió una escuela de arte en San Petersburgo. Rozanova estudió allí en 1911.

⁸ Carta a Anna Rozanova (1886-1969), transcrita por Nikolai Khardzhiev.

parentesco. He de confesar que la objetividad y la no objetividad no son dos tendencias diferentes dentro de un mismo arte, sino dos artes distintos. ¡El cine es el único medio que puede sustituir a las pinturas [material para pintar] en la pintura no objetiva! ¡¡No existe ninguna conexión entre ellos!!

Carta a Alexei Kruchenykh
(diciembre de 1915)¹⁰

[Puni] Ha quitado mis obras *Automóvil* y *Tabla del diablo* [*Ciclista*]. Cuando se trajeron estas dos piezas a la exposición, mis cuadros resultaron ser más originales que los de Puni. Mis relaciones con Oksana [Boguslavskaia] son muy tensas¹¹. Entre Ivan Albertovich [Puni] y yo no existen tensiones, pero Oksana se está comportando como una estúpida arpía y nadie, salvo Malevich, está del lado de Puni.

En el catálogo Puni se ha atrevido a firmar como “director”. Por delicadeza, ni siquiera Zheverzheev ha hecho nunca tal cosa¹², pero Oksana dice que ella tiene derecho a administrarlo todo, ya que la exposición está financiada por ellos. Es una vergüenza. No vale la pena hablar del asunto. Rotislavov¹³ está entusiasmado con mi trabajo y me ha dicho que seguramente no soy consciente de lo que valgo, etc. Ojalá escribiera esto en Rech [*Discurso*] –qué hombre tan vulgar-.

¡Bueno, que más da!... Diré mas todo el suprematismo está en mis *collages*, combinaciones de superficies, líneas, discos (en particular), y sin un solo tema realista. A pesar de todo esto, ese cerdo ni menciona mi nombre.

... Malevich parece sentirse culpable cuando está conmigo. Se ha vuelto un poco más humilde. Me ofrece amablemente sus servicios. Está irreconocible. El primer día le di la espalda

9 Carta a Alexei Eliseevich Kruchenykh (1886-1969), compañero de Rozanova.

10 En esta carta, Rozanova describe la exposición **0.10** celebrada en el Art Bureau de Nadezhda Dobychina en Petrogrado, de diciembre de 1915 a enero de 1916, en la que aportaba las obras aquí mencionadas.

11 Ivan Albetovich Puni (Jean Pougny, 1894-1956) y su esposa Ksenia Leonidovna Boguslavskaia (1892-1972) fueron los organizadores de la exposición 0.10.

12 Levkii Ivanovich Zheveraheev (1891-1942), coleccionista y empresario fue uno de los patrocinadores de la Unión de la Juventud, especialmente de las dos producciones teatrales montadas en diciembre de 1913, Victoria sobre el sol y Vladimir Maiakovsky.

13 Alexander Alexandrovich Rostislavov (1860-1948), crítico de arte.

a propósito. ¿Le enseñaste a Malevich mis *collages*?, ¿cuándo exactamente?. Desafortunadamente, sólo le di (cuatro) relieves suprematistas y ninguna pintura. De todos modos, mi pintura narrativa es infinitamente más suprematista que la de Puni.

He visto a Zelmanoval¹⁴ en la inauguración. Estaba encantada, me ha invitado a su casa y yo la he invitado a la mía. No sé lo que pasará después. Te enviará las fotografías y las críticas que se publiquen. Siento que no estés conmigo. Besos, escríbeme. Kulbin y Matiushin no estuvieron en la inauguración.

... Malevich se ha acordado de que aún no te había enviado el paquete. Le he reñido por ello.

Carta a Alexei Kruchenykh (diciembre de 1915)

...[Los suprematistas] Han puesto a sus cuadros el título de “suprematistas” en la exposición pero no en el catálogo¹⁵ de todas formas, yo no [las titulé así] porque ese idiota de Rostislavov no me incluyó en su reseña como miembro del grupo. En general, ha hecho una buena crítica de la exposición y de mi en particular. Desgraciadamente, sólo tengo un ejemplar del periódico y no sé cómo enviártelo... Ha habido otras críticas estúpidas y totalmente hostiles en la Petrogradskaia gazeta [Gaceta de Petrogrado], Listok [Hoja], *Birzhevye vedomosti* [Noticias de la Bolsa] y en Den [Día], pero aún no las he leído. No viene mucha gente a la exposición. Algo más de doscientas personas asistieron a la inauguración la peor que he tenido que soportar hasta la fecha. Para satisfacer tu curiosidad, aquí tienes mis reproducciones de los cuadros de Malevich *Dama con automóvil* [con mi dibujo de la composición y Paseo *en barca* [con mi dibujo de la composición]. No compre ninguna postal para ahorrar. No ando muy bien de dinero...

14 Anna Mikhailovna Zelmanova Chudovskaia (ca. 1890-1948) fue miembro de la Unión de la Juventud.

15 Rozanova se refiere a la exposición O. 10.

16 Andrei Akimovich Shemshurin (1872-1939), crítico literario. Rozanova se refiere probablemente a las ilustraciones suprematistas de libros que estaba realizando en ese momento para Zaumnaia gniga [Asiático transnacional]. Véase Terkhina et al., *Olga Rozanova 1886-1918*, págs 37-8.

17 Estos extractos proceden del texto de Rozanova “Kubizm, futurizm, suprematizm”, que escribió para la revista *Supremus* en 1917 (no publicado), traducido del ruso al inglés por John E. Bowl. El texto en su totalidad fue publicado en inglés y en alemán en *Von der Malerei zum Design/From Painting to Design*. cat, expo. (Colonia: Galerie Gmurzynska.1981). págs 100-13.

Carta a Alexei Kruchenykh (1916)

He enviado una carta certificada a Shemshurin con los dibujos para los poemas que me pediste¹⁶. He hecho los dibujos con tinta de color. ¿Qué te parecen? Seguramente ya los habrás recibido. ¿no es así? Como **ya** he dicho antes de ahora, me encantan estos versos así como la idea de que las letras del alfabeto floten libremente en estos poemas transracionales. Fue para mí un gran placer leerlos y contemplarlos.

Cubismo, futurismo, suprenatismo (1917)¹⁷

...Proponemos librar a la pintura de su supeditación a la forma de realidad preestablecida para convertirla en un tipo de arte creativo y no reproductivo. Desde el salvaje que dibuja feliz los perfiles de toros o ciervos sobre la piedra, el primitivo, el académico, los artistas de la antigüedad y del Renacimiento, los impresionistas, los cubistas y en cierto modo hasta los futuristas, todos ellos están unidos por una misma cosa: el objeto. Estos artistas se sienten intrigados, maravillados, encantados y sorprendidos por la naturaleza.

Intentan desentrañar su esencia, aspiran a inmortalizarla... El cubismo acabo con el interés por la apariencia cotidiana del objeto, pero no así con el interés por el objeto en sí. La naturaleza continuó orientando las ideas estéticas.

Las obras de los cubistas carecen de una idea claramente definida del arte no objetivo. Su arte se caracteriza por su intento de complicar la tarea de pintar la realidad. Su protesta contra los preceptos establecidos para copiar la naturaleza fue el detonante que hizo saltar en mil pedazos la ya deteriorada metafísica del arte figurativo, un arte que había perdido toda noción de intención y técnica.

Con su fuerza y su claridad de percepción, el futurismo proporcionó al arte una expresión única: la fusión de dos mundos, el subjetivo y el objetivo. Puede que este hecho no vuelva a repetirse nunca. Pero el gnosticismo ideológico del futurismo no tuvo ningún efecto en la maldita conciencia de la mayoría que hoy sigue convencida de que el futurismo marca una ruptura radical en la historia del mundo del arte, una crisis del arte...

Vivimos en la era del metal, su alma es la iniciativa y la tecnología los futuristas llevaron la tecnología a su máxima expresión...

Hasta la llegada de los futuristas, los artistas solían expresar el movimiento a la manera convencional, es decir, para conseguir expresar mejor el movimiento se colocaban las formas en la superficie del lienzo en paralelo al perímetro de este último y para expresar mejor lo estático se colocaban las formas en paralelo respecto a la superficie del lienzo. El espectador no percibía movimiento en la imagen. Todo lo que se veía era una representación del movimiento...

Para los suprematistas, la pintura deja definitivamente de estar supeditada al marco. No percibimos las formas que utilizamos [en la pintura] como objetos reales. No las obligamos a depender del arriba y el abajo del cuadro ... Consideramos su contenido pictórico.

Por consiguiente, el énfasis en la simetría o la asimetría en los elementos estáticos o dinámicos, es el resultado del pensamiento creativo y no de las ideas preconcebidas de la lógica común. El valor estético de la pintura no objetiva reside enteramente en su contenido pictórico. Percibimos el color de un objeto como la tonalidad visible por medio de la refracción de la luz (el arco iris, el espectro de colores). Pero también podemos concebir el color independientemente de nuestra concepción del objeto, y como algo ajeno a los colores del espectro. Podemos ver mentalmente el verde, el azul y el blanco ...

La irrealidad de los cubofuturistas fue una consecuencia de su deseo autodestructivo de transmitir la realidad total del objeto a través del prisma de la subjetividad pura. La "no existencia" creada por la voluntad del artista adquiriría así el valor de una nueva realidad, de una especie de abstracción absoluta que acababa con cualquier interés por lo que se estuviese observando en ese momento...

El suprematismo rechaza el uso de las formas reales con fines pictóricos. Como cualquier recipiente agrietado, éstas no pueden retener el color. Atrapado por la simplicidad o complejidad fortuitas de estas formas, que quizá no siempre coinciden con su contenido de color respectivo, el color sale despaacio, diluido y difuminado ... Creamos la calidad de la forma en base a la calidad del color y no cada cosa por separado.

Hemos elegido el plano como el transmisor del color, ya que su superficie reflectante transmitirá el color de la forma

más efectiva y con la mínima mutabilidad. Por consiguiente, los relieves, los objetos aplicados, las texturas que imitan la realidad material y los efectos escultóricos (por ejemplo, una pincelada crea una sombra) que se utilizaban en la pintura figurativa (hasta el futurismo incluido) no pueden aplicarse a la pintura bidimensional en un plano, ya que estos factores influyen y cambian la esencia del color ...

Así como en la naturaleza un cambio atmosférico puede crear una corriente de aire fuerte o débil que puede derribar y destruir cosas, el dinamismo en el mundo de los colores se crea gracias a sus propiedades, a su peso o ligereza, a su intensidad o duración. Este dinamismo es, en esencia, muy real. Llama poderosamente la atención. Engendra estilo y justifica la construcción.

El dinamismo libra a la pintura de las leyes arbitrarias del gusto y establece la ley de la inevitabilidad pragmática. También libra la pintura de las consideraciones utilitarias ... Las obras de pintura pura tienen derecho a existir por sí solas y sin relación con su contenido interior banal.

Nuestros esfuerzos y nuestro empeño -así como los de nuestros predecesores cubistas y futuristas- por colocar la pintura en un contexto de autodeterminación pueden parecer ridículo a mucha gente, ya que son difíciles de comprender y no van acompañado de grandes recomendaciones.

Sin embargo, creemos que llegará un día en el que nuestro arte será para muchos una necesidad estética, un arte justificado por su libre aspiración a revelar una belleza nueva.

Nota a un remitente anónimo

“[Fue la peor inauguración que he tenido que soportar en mi vida. Para satisfacer tu curiosidad, aquí tienes mis reproducciones de algunos de los cuadros de Malevich: Dama en automóvil [primer dibujo], Paseo en barca [segundo dibujo]. No compré ninguna postal.

No quería gastar dinero, y además no tengo tanto. Los cuadros están pintados con varios colores, no en blanco y negro. El aspecto más desagradable de toda la exposición y de los mismos artistas es que todo se está haciendo en secreto. Si lo normal solía ser que cada cual se ocupase de sus asuntos, lo que se hace ahora es perjudicar a los demás, no importa en qué.

Por ejemplo, Puni y su mujer se había comprometido a hacerme unos marcos y no me los han hecho a propósito para que mis pinturas desmerezcan. Han distorsionado el catálogo y un montón de cosas más de manera que hasta Malevich está disgustado. Nunca imaginé que [Boguslavskaja] pudiera ser una criatura tan horrible. Malevich es como su lacayo. La organización se mantendrá mientras él siga satisfecho de su “monopolio”, ya que aparte de él bueno ...”.

Olga Rozanova

Ilustraciones para *Utinoe gnezdyshko durnykh slov* de Alexei Kruchenykh, San Petersburgo, 1913.
Acuarela y litografía, 91 x 67 cm.
Colección de Luce Marinetti, Roma.



Un año de vida centrada exclusivamente en el arte y [viviendo] aislada, me convirtieron en una artista consecuente con personalidad propia.

Nadezhda Udaltsova

Nadezhda Udaltsova
1885-1961

A diferencia de sus compañeras de vanguardia, la existencia de Udaltsova estuvo marcada por algunos sucesos trágicos que la acompañaron. La muerte de la madre, de la hermana, del padre, un general retirado que fue fusilado, se une al trágico final del artista Alexander Dresvin, su marido, que también fue arrestado y ejecutado en 1938. Durante mucho tiempo vivió con la esperanza de que aun volvería con vida. Afortunadamente, el hijo que nace del matrimonio con Dresvin se convertirá en un importante escultor.



Participó en la exposición *La Sota de Diamantes* junto a su amiga Popova y ambas fueron criticadas por seguir las enseñanzas cubistas de Jean Metzinger, Le Fauconnier y Albert Gleizes. Habían estudiado el cubismo en la famosa *Academia de La Pallette* en París, cuyo punto de vista era cercano a la

enseñanza del arte europeo, logrando centrarse en el estudio del arte francés e italiano fundamentalmente, que favorecieron esa extraña simbiosis entre el arte occidental y el empleo de los iconos rusos.

Cuando regresa de París comienza a trabajar en el estudio de Tatlin, que supo ver la facilidad de Udaltsova para trabajar los principios cubistas y llevarlos hacia el desarrollo de una poética personal. Por ello, Tatlin le encargó que escribiera el texto para la introducción del catálogo de la exposición *0.10* (1915).

Aun a pesar de estas críticas hacia sus primeras obras, Udaltsova, inteligente e independiente, mantiene una versión siempre muy personal hacia las propuestas que desarrolla en sus cuadros sobre ciudades, donde se entrelazan cubos de casas, viaductos, humos de locomotoras y aviones. Esta pintura perteneciente al periodo de 1914-15 se organiza a partir de tramas y pequeñas celdillas que aparecen muy visibles aun a pesar de la acumulación de formas y de las atrevidas aplicaciones de los colores.

Contrariamente a la producción que estaba realizando durante los años 20 cercana a la figuración, la *Galeria Tretyakov*, *El Museo Ruso* y los *Museos de Cultura* muestran sus obras como las representaciones más fieles del cubismo ruso. También participa en las exposiciones más importantes de la vanguardia rusa como *Travia V* y *El Almacén*.

Fiel admiradora de la obra de su amiga Popova, se sintió atraída por el constructivismo por su plasticidad, por el uso del color puro y su potencial decorativo. Cuando le pidieron que participara en el diseño de telas para la *cooperativa de arte campesino Verbovka*, puso en marcha todo su sistema de síntesis creativa, y el suprematismo parecía la fórmula ideal para las artes aplicadas. En estas muestras, las posturas encontradas entre Tatlin y Malevich se intensifican hasta 1917, la cobertura que ofrece la revista *Supremus* para las teorías suprematistas hace que

se acerque más a Malevich que la invita a participar en su estudio *Svomas*.

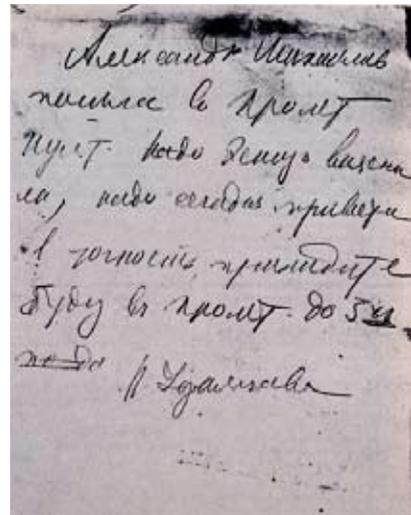
El éxito de su trabajo la lleva a impartir clases sobre diseño textil en la *escuela Vkhutemas-Vkhutein* y en el *Instituto Textil* de Moscú, pero Nadezhda Udaltsova considera a la pintura un arte más noble frente a las artes decorativas.

Se casa con Alexandre Drevin en 1919, y forma junto a él, Rodchenko, Stepanova, Vesnin, la *Asociación de Innovadores Radicales (Askranov)*. Tras el fracaso de este grupo volvió a intentar formar parte de los objetivistas en *Inkhuk*, pero de nuevo las diferencias hizo que un grupo amplio de pintores abandonaran esta asociación, entre los que se encontraban Drevin, Kandinsky, Ivan Kliun, Boris Korolev y Udaltsova.

Abandonó el arte abstracto en el año 1923 y comenzó a pintar paisajes y retratos fauvistas alejada de los cánones del nuevo realismo socialista de los años 20 y 30. Esta postura les alejó de los circuitos estatales del arte ruso durante mucho tiempo, hasta que su trayectoria artística fue de nuevo revisada y recuperada.

Nadhezda Uldatsova

Carta manuscrita de Udaltsova a Alexander Rodchenko, 1919. Colección particular.



Textos de Nadezha Uldatsova

Los textos que aparecen en el capítulo del constructivismo ruso han sido extraídos del catálogo de la exposición que organizó el Museo Guggenheim en el año 2000 y traducido del inglés al castellano por Itziar Elgezabal y Susana Fornies y la adaptación: Área de publicaciones, Museo Guggenheim Bilbao.

A.A.V.V, *Amazonas de la Vanguardia : Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova y Nadezhda Udaltsova*, Bilbao: Museo Guggenheim, 2000, pp. 343-349.

Extracto del diario (1914)¹

17 de febrero

Picasso es un clásico tiene un concepto clásico de los planos y el espacio.

Mis recuerdos: mi vida artística (principios de la década de 1930)

... En noviembre de 1912 me fui a París con Liubov Popova. Sofia Karetnikova y Vera Pestel viajaron con nosotras, aunque regresaron pronto a Moscú. Tras echar un vistazo por los alrededores, Popova y yo empezamos a buscar un estudio. Teníamos la intención de trabajar con Matisse, pero su escuela ya estaba cerrada, así que nos acercamos al estudio de Maurice Denis. Pero al toparnos allí con un piel roja con plumas, sentado contra un fondo rojo, huimos. Alguien nos habló de La Palette, el estudio de Le Fauconnier.

Fuimos allí e inmediatamente supimos que era eso lo que queríamos ... Le Fauconnier, Metzinger y Segonzac solían visitar el estudio una vez por semana. Le Fauconnier ofrecía soluciones pictóricas para el lienzo y Metzinger nos hablaba de los últimos logros de Picasso. Aún era la época del cubismo

¹ Los siguientes extractos son de los manuscritos del Archivo Drevin-Udaltsova en Moscú. "Mis recuerdos: Mi vida artística y las anotaciones de su diario de 1915-6 han sido obtenidas de Ekaterina Drevina y Vasilii Rakitin. Nadezhda Udaltsova: Zhizn russkoi kubistki. Dnevnik, stati, vospominaniia (Moscú: RA,1994). Págs 9 -14, 28-42: traducido del ruso al inglés por J. Frank Goodwin.

clásico, anterior a la irrupción de la vie banale [vida corriente], que aparecería primero en forma de papel de pared y apliques en las obras de Braque.

Le Fauconnier era un experto muy exigente, y muchos alumnos temblaban ante el lienzo. Le Fauconnier y Metzinger estaban satisfechos con mi trabajo, y yo me puse contentísima cuando dos semanas más tarde Metzinger me dijo “Vous avez fait le progres extraordinaire” [“Ha hecho usted unos progresos extraordinarios”]. ¡Cómo me miraron el resto de los alumnos!

... Un año de vida centrada exclusivamente en el arte y [viviendo] aislada me convirtieron en una artista consciente con personalidad propia. Por primera vez sentía mi propio “Yo”. Ese año escribí en mi diario que el cubismo era solo una escuela para mí, sino una meta.

Valoraba mucho los extraordinarios logros del cubismo en la pintura, y no era el aspecto decorativo el que me atraía, sino más bien el rigor de su construcción las estrictas leyes de la propia pintura... Aunque parezca mentira, después de trabajar toda una temporada en París sentía que tenía que marcharme, que sólo podría trabajar en mi propio país. Sentía la necesidad de esconderme y no ver nada más.

Carta de Liubov Popova a Nadezhda Udaltsova (París, 3 de marzo de 1913)²

Querida Nadezhda Andreevna,

Gracias por la carta. Tengo tantas cosas que contarte que no se por dónde empezar, pero te contaré al menos las noticias más importantes. He visto los nuevos trabajos de Picasso en Uhde y Kahnweiler (te envié *Violín* y *Retrato con violín*, aunque no estoy segura de haberte mandado los que querías, ya que no especificabas en tu carta cuales habías recibido). Son extraordinariamente buenos.

Creo que son incluso mejores que los del periodo de la precisión de formas que nos gustan tanto (aunque también éstos, desde luego, son sorprendentes). Su obra *Hombre con guitarra* (te la envié), expuesta en Uhde, es muy grande. Nunca he visto nada con tal diversidad de planos y equilibrio formal. En

² El manuscrito de esta carta está en el Archivo Drevin-Udaltsova. Moscú.

cuanto a sus colores, el mármol es verde y está pintado fotográficamente; el resto se compone de un blanco bien definido, negro y todo un espectro de grises.

Carta de Nadezhda Udaltsova a Olga Rozanova (1917)³

Olga Vladimirovna.

Me pediste mi opinión sobre el arte francés y expresaste tu parecer de que los artistas rusos son menos estéticos, sus texturas más firmes y sus colores más fuertes.

Estoy totalmente de acuerdo contigo. En cuanto a los franceses, percibes su denominada “cultura de tradición continua”.

Eso es cierto, pero la misma cultura aporta también un elemento de desintegración (en sutileza, belleza, y una habilidad técnica aunque tal vez solo sea superficial).

En el fondo no consigo entender esta constante alusión a la gran cultura de tradición continua. De hecho, ¿no se basa la propia definición del arte en el concepto de cultura? ¿Existe realmente un arte fuera de la cultura? El arte es un fenómeno de la cultura, da igual que se trate de una cultura joven o vieja.

Intentamos comprender -desde un punto de vista artístico- el arte primitivo de un salvaje con una mínima cultura y el arte refinado de un cubista. El arte sólo es posible para aquellas personas que tienen la capacidad de crear y renovar [su arte] mediante un conocimiento de otras culturas.

Incluso después de haber incorporado nuevas formas de arte procedentes de otras culturas (Japón, el impresionismo, Oriente, Matisse, las obras africanas de Picasso), gran parte del arte francés presenta una marcada tendencia a despersonalizar las formas de otras culturas y ponerles su sello menoscabador.. .

En mi opinión ya va siendo hora de combatir [el arte francés] con un arte diferente, un arte basado en el principio de la pintura pura, la pintura como fin en si misma, que no generara profundos cambios en el alma humana sino lienzos

3 Udaltsova pensaba publicar esta carta (y su carta a Malevich) en *Supremus*. Copias de estas cartas se guardan en una colección particular en San Petersburgo y en el Archivo de la Fundación Cultural Khardzhiev-Chaga, Amsterdam (inv. n.º KAZ-2).

en los que el artista plasme las leyes claras y simples del color puro y de la forma pura con inexorable claridad.

Si los futuristas han pedido una vida sana y han soñado con cultivar un alma fuerte y sana, creemos también nosotros un arte fuerte y sano. Ya salen suficientes ideas cultas de las grandes ciudades, suficiente hierro oscuro de las fábricas y estaciones de ferrocarril.

Hemos demostrado que el motor de vapor y el automóvil son igual de maravillosos que la naturaleza y el hombre, pero no deseamos imitar estas formas que ya existen.

Crear algo a partir del hierro y la madera es para nosotros lo mismo que pintar un paisaje soleado o el retrato de una chica.

Si los artistas desean imitar formas que ya existen, dejémosles hacerlo. Nosotros decimos que el arte debe ser libre y un fin en sí mismo. Inventaremos en nuestro ámbito de trabajo cosas tan oportunas como los artistas de otros ámbitos creativos -los que trabajan con la tecnología, por ejemplo-.

Extracto del diario: la exposición 0.10 (1915)

6 de diciembre

Tatlin se ha marchado. No escribe.

19 de diciembre

Se ha inaugurado la exposición y creo que he gustado a la gente, pero tengo ganas de irme, de volver a estar sola y trabajar. No esperaba tanto éxito de este grupo de jóvenes.

20 de diciembre

Me alegro mucho de no sentir ninguna vanidad, de que el éxito de ayer me resbalara. Creo que sólo ha servido para destacar y clarificar mi propio trabajo -y por eso estoy encantada-. Sólo mi trabajo.

21 de diciembre

... Pasé por su casa. Tatlin estaba esperando. Se disculpó, me besó las manos y se produjo la reconciliación. De todas formas, es verdad que tengo que ser más independiente.

Extracto del diario (1916)**29 de noviembre**

De repente he empezado a interesarme por los diseños decorativos y por Malevich.

8 de diciembre

... Formas puras flotan en el espacio frío puro. Se lanzan a una loca carrera, chocando, separándose o revelando a través de su dinamismo externo, el desarrollo estático del color. Forma-color. La composición de las relaciones de color.

Carta de Radezhda Udaltsova a Kazimir Malevich (1917?)

Kazimir Seiverinovich, últimamente [he tenido] muchas ideas nuevas con respecto a tu arte y veo nuevas posibilidades. Al igual que hace nueve años surgía la primera forma que daría paso a la creación del gran arte del cubismo, ahora se hace realidad la nueva forma pictórica que está creando un nuevo arte. Se está creando una nueva técnica y una nueva forma de entender el color que revela sus características propias. Nuestro nuevo arte se basará en estas nuevas leyes, y lo plasmaremos de forma simple y clara en nuestras pinturas y artículos.

Cézanne dijo una vez que todo está construido con formas de volúmenes geométricos. Puede decirse que todo está construido con formas geométricas. Conocemos las calidades de los colores de las pinturas, su profundidad e intensidad. Podemos confeccionar una tabla matemáticas con las relaciones entre este y aquel color. El material con el que trabajamos es la pintura, y sólo a partir de ella podremos crear un nuevo mundo de realidad.

Nadezhda Udaltsova: artículo para *Supremus* (1917)

A) Si los cubistas estudiaron las formas de las cosas y buscaron su volumen; si los futuristas, obsesionados por el movimiento veloz, aspiraron a transmitir este movimiento como una realidad: si los artistas que profesaron el culto al material hicieron cosas de hierro y madera o las imitaron en la pintura, pegando papel y cartón, los artistas de hoy han llegado a la base fundamental de la pintura: el color (la pintura de color).

El color determina la forma.

Desde dentro el color revela una de sus características distintivas: su profundidad, su peso.

De ahora en adelante, el artista irá a la base del arte pictórico el color, en lugar de intentar transformar una determinada forma de la naturaleza para crear una obra estética maravillosa. Creará nuevas formas inexistentes en la naturaleza, inventadas por su propia percepción. Esto no consiste en el estudio de las formas de la naturaleza a la luz de esta o aquella idea pictórica. La naturaleza interviene únicamente como un estímulo de esta o aquella correlación de colores y formas abstractas.

El mundo resultante de la percepción sensorial es falso. El arte construido en base a esta percepción sensorial confirma dicha falsedad. El pensamiento abstracto puede ir más allá de los límites del mundo sensorial. Una forma de percepción abstracta puede penetrar también más allá de estos límites.

”Nuestras formas de percepción, transmitidas a través del medio de expresión, evolucionan constantemente. Además de las formas que conocemos, surgirá nuevas formas”. Surgirán en el transcurrir de la vida, pues todas las formas de técnica están, necesariamente, convocadas por la necesidad. El arte las busca constantemente. El cubismo rompió el objeto y el futurismo lo despedazó mientras el suprematismo crea una nueva forma de percepción abstracta en el espectador. La forma suprematista está confirmada por la necesidad de su existencia pictórica en un determinado lienzo.

Se crea así una vida concreta, una vida más real que cualquier otra, que todas las formas vivas y muertas de la naturaleza. Estas formas cambian de perspectiva según la luz o la influencia de la atmósfera y las formas que las rodean, y únicamente será la voluntad del artista la que tome la decisión de plasmarlas con este o aquel aspecto en su lienzo ...

B) El arte da vida a nuevas formas; o más exactamente, como un trabajo más delicado de creatividad, diseña nuevas formas de vida.

El futurismo, hoy obsoleto en el arte, ha calado en la vida. Tras descubrir nuevas formas de dinamismo, los futuristas

quedaron impresionados por la belleza de una nueva forma y se esforzaron por plasmarla en sus lienzos.

Nosotros, que hemos tenido el placer de experimentar estas formas, podemos mirar atrás con calma y crear un nuevo arte: intuimos una nueva forma de vida basada no en la inquietud y la excitación ante la máquina y la tecnología sino en la sosegada aplicación de estos factores de la vida y en el libre trabajo creativo del alma humana libre de la esclavitud de la pobreza.

Para nosotros, para nuestro espíritu, los aviones no son distintos de los automóviles o del carro, pues ya son parte de lo cotidiano. Liberado nuestro espíritu por el fragor del momento, subordina con calma todas las formas de creación humanas. No nos entusiasmos demasiado ante una nueva forma de tecnología recién descubierta, ya que la propia creatividad de nuestro espíritu libre es infinita.

Nota para Alexander Mikhailonch

He ido al Proletkult. He descubierto que el boceto tiene que estar terminado para hoy. Pasaré luego. Estaré en Proletkul hasta las tres en punto.

N. Udaltsova.

Como siempre tras una exposición tendré que ponerme a pintar en serio, porque realmente es lo que deseo y porque quiero presentarme a mi misma como una pintora en activo.

Alexandra Exter

Alexandra Exter
1882-1949

Nacida en Belostok (hoy Polonia), creció en Kiev, donde estudió en la *Escuela de Bellas Artes*. Los lazos con esta ciudad siempre aparecieron visibles en su pintura y en las actividades culturales que organizó para su ciudad: *El eslabón* (1908) y *El anillo* (1914), pudo conseguir que la exposición de Vladimir Izdedsky viajara de Odesa a Kiev en 1910. Vivió entre San Petersburgo, Moscú, Venecia, París y Kiev hasta que en 1920 abandonó su ciudad natal para no regresar. Anteriormente, su casa de Kiev fue centro de reuniones para artistas e intelectuales de la talla de Alexander Bogomazov y el escultor Alexander Archipenko.



Exter visitó París por primera vez en 1907 cuando el cubismo se encontraba en un momento de evolución hacia un refinamiento y una diferenciación mayor. No asistió a clases de arte sobre cubismo como Liubov Popova o Nadezhda Udaltsova con Jean Metzinger y Henry Le Fauconier pero sí contactó con los inventores o precursores como Picasso, Braque o el poeta Apollinaire. Sin embargo no pudo aceptar en su totalidad los presupuestos estéticos del cubismo porque el color para Exter lo era todo, y en sus bodegones, las aplicaciones del color eran más libres, vitales e independientes. Los continuos viajes que realizaba entre París y Milán le ayudaron a conocer a fondo el futurismo y desarrolló entre 1911 y 1913 una obra que es un claro exponente del *cubo-futurismo* que acuñara Marcel Boulanger.

Sus aportaciones a las exposiciones de la vanguardia rusa la sitúan como un miembro activo e imprescindible, participó en las exhibiciones más importantes como *Tranvía* (1915, S. Petersburgo), *El Almacén* (1916, Moscú) y *5 x 5 = 25* (1921, Moscú).

Compaginó, como la mayoría de las mujeres de la vanguardia, su trabajo de artista y su trabajo de diseñadora para las producciones teatrales de Alexander Tairov para el *Teatro de Cámara de Moscú*, entre las que destacamos *Thamira Khytharedes* de Innikentii Annensky (1916), *Salomé* de Oscar Wilde (1917) y *Romeo y Julieta* de William Shakespeare (1921).

Sus propuestas fueron las primeras que trasladaron el cubismo a los escenarios, en el que el vestuario perdió su única función de utilidad y ofrece elementos llenos de movimiento, insertados en una trama ficticia, lo que el crítico Abram Efros describe como *un festivo desfile de cubismo*. Realizó diseños de estampados como sus compañeras Popova y Stepanova, marcados por combinaciones de formas geométricas y fuertes contrastes de color. Durante los años veinte el tema central de las diferentes exposiciones que realizó fue exhibir sus trabajos para el teatro, el ballet, el cine y las marionetas.

Esta artista incansable, dedico buena parte de su vida a la docencia, en 1918 abrió su propia escuela en Kiev, donde se pudieron formar artistas como Simon Lissim, Issac Rabinovic, Pavel Tchelitchew y Alexander Tyshler. Mas tarde fue profesora del *Vkhutemas*, la *Escuela Superior de Estudios Técnicos*, donde transmitió sus ideas acerca de los propósitos básicos del artista, consistente en la organización del material en función de su factura, la construcción y la tectónica. Viajó a con París frecuencia, lo que le permitió impartir clases en la *Academie Moderne*, la escuela de arte de Leger en la ciudad francesa.

En 1930 publicó una serie de proyectos experimentales de escenografía en *Alexandra Exter: Décors de Théâtre*, introducido con un texto de Tairov. Esta recopilación reúne los diseños y los dibujos preparatorios para el circo, operetas, revistas y teatro en los que participaba con ideas innovadoras y muy creativas. El imaginario personal de elementos cercanos al espectáculo del circo como acróbatas y bailarinas, son objetos que aparecen retiradamente tanto en su producción pictórica como en trabajos para cerámica y maquetas para proyectos editoriales.

Se exila definitivamente a París en 1920, donde permanece hasta su muerte en 1949. Extraordinaria viajera que favoreció la divulgación de las ideas estéticas de la vanguardia rusa en los diferentes países a los que visitó, creando un puente que uniría ideológicamente ciudades como París, Kiev, Moscú, San Petersburgo, Venecia y Milán.

Textos de Alexandra Exter

Los textos que aparecen en el capítulo del constructivismo ruso han sido extraídos del catálogo de la exposición que organizó el Museo Guggenheim en el año 2000 y traducido del inglés al castellano por Itziar Elgezabal y Susana Fornies y la adaptación: Área de publicaciones, Museo Guggenheim Bilbao.

A.A.V.V, *Amazonas de la Vanguardia : Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova y Nadezhda Udaltsova*, Bilbao: Museo Guggenheim, 2000, pp. 299-307.

Carta a Nikolai Kulbin (1913-4)¹

... Ahora me siento bastante próxima a Archipenko y me gustaría ayudarle. No sólo es el único escultor que tiene Rusia sino que es además el mejor aquí, aunque no se le conozca en Rusia. Debería hablarse más de él, se deberá publicar sin falta un artículo sobre él en algún sitio. *A juzgar por el sentimiento que percibo aquí, la gente espera [mucho] de nosotros los rusos, por eso mismo debería intentar atraer a alguien como Archipenko.*

Exposición de diseños decorativos de Evgeniia Pribylskaia y Ganna Sobachko (1918)²

El arte decorativo incluye diseños tan diversos como los que se realizan para tejer, coser e imprimir sobre tejidos y alfombras. Una característica esencial de este tipo de arte es la ejecución sobre una superficie plana de ornamentos con formas vegetales, animales o arquitectónicas. Una composición decorativa difiere de una composición pictórica en el hecho de

1 Este fragmento se publicó en Kolesnikov, "Alexandra Exter i Vera Mukhina" (1989), pág. 105; traducido del ruso al inglés por John E. Bowlt. Exter envió esta carta desde París (donde vivió en 1913-4) a Nikolai Ivanovich Kuibin (1868-1917), que era un artista y "Doctor en futurismo ruso". Kulbin fue una figura preminente entre los cubofuturistas de San Petersburgo, ya que escribía, daba conferencias y organizaba exposiciones innovadoras como *El triángulo* (San Petersburgo, 1910), en la que Exter participó. La carta está en

el Departamento de Manuscritos del Museo Estatal Ruso de San Petersburgo (n.º inv. 134, ed. khr. 62).

2 Este fragmento fue publicado en Alexandra Exter, "Vystavka dekorativnykh risunkov E. 1. Pribylskoi i Ganny Sobachko", *Teatralnaia zhizn* (Kiev), n.º 9 (1918), pág. 18. Exter conoció personalmente a Evgeniia Ivanovna Pribylskaia (1877-1948) y a Ganna Sobachko (1883-1965), dos artistas ucranianas.

que está condicionada por las exigencias básicas del ritmo - por ejemplo, una reiteración repetitiva de formas silueteadas y coloreadas en un diseño para un tejido en el que podría haberse aplicado un ritmo más libre y complicado-. Una representación simétrica, como las que a menudo pueden observarse en composiciones primitivas, también se puede incluir entre los ritmos simples.

Los diseños ornamentales deben plegarse a las características técnicas de su ejecución futura, y por eso mismo, únicamente los diseños de bordados y alfombras tejidas pueden ejecutarse con una cierta libertad de línea y colores.

Si examinamos el arte popular o una composición derivada de este, podemos observar que el enfoque que tradicionalmente se ha utilizado para reproducirlo ha sido puramente externo. Temerosos de traicionar un “estilo” los artistas temían alejarse de la forma convencional y preferían así mismo el color específico creado en el periodo en cuestión. La intensidad del color, una característica de los grupos étnicos más recientes como los eslavos, fue sustituida por la pátina del tiempo, que se consideraba correcta y atractiva ya que recordaba un pasado mejor.

Sin embargo, este tipo de tratamiento del arte popular no puede considerarse como una producción que respete el estilo popular ya que los principios en los que se sustenta no incluyen la investigación de las raíces y leyes del color ni de la composición lineal.

Si queremos conocer las leyes de la composición del color en el arte popular podemos analizar los iconos antiguos. En éstos el colorido original alcanza una tensión máxima y la composición posee un ritmo y equilibrio internos. También se puede hallar una gran intensidad y pureza de color en piezas populares modernas del arte eslavo. En el arte popular decorativo podemos percibir el desarrollo de las leyes de la composición desde el ritmo primitivo (alfombras, alfarería hasta el ritmo dinámico (los huevos de Pascua pintados).

El artista en el teatro (1919)³

... Al seguir con la tradición de los decorados planos pintados, los diseñadores no fueron capaces de resolver los problemas más importantes del diseño teatral. El escenario más

usual en un teatro incluía un telón de foro y un telón de boca que invariablemente planteaban dos problemas de discordancia plástica.

Por un lado, la perspectiva pintada y el volumen de los decorados planos no concordaban con el volumen concreto de la figura del actor. En segundo lugar, el fondo pintado fijo no podía conformar una unidad rítmica con las figuras en movimiento del escenario. Consecuentemente, los diseñadores a pesar de utilizar toda una sinfonía de colores, no lograban nunca una impresión de un conjunto unitario y armonioso. Los decorados arquitectónicos de [Gordon] Craig y de [Adolphe] Appia estaban mucho más próximo a dar con la solución de los problemas plásticos fundamentales del teatro.

La libertad de movimientos es un elemento fundamental del acto teatral. Los insulsos escenarios contemporáneos deben engalanarse sobre todo mediante el movimiento. Como consecuencia de ello, el principal objetivo de un artista debe ser el de conceder el máximo espacio libre a los poderes dinámico del drama pero manteniéndolos bajo control. El artista [únicamente] puede aspirar a ese control sobre la acción dinámica si se vale de las construcciones arquitectónicas. Se impone una ruptura con los decorados pintados para reemplazarlos por formas tridimensionales en diferentes combinaciones.

Los ejes principales de esas combinaciones deberían calcularse de modo que el movimiento dramático principal se pueda desarrollar libremente de acuerdo con el ritmo interno del drama. La acción puede trasladarse a una altura superior uniendo el suelo del escenario con la parte más alta del segundo nivel mediante plataformas, escaleras y puentes. Ello brindará al actor la oportunidad de explotar al máximo el dinamismo de la acción.

Sobre esos puentes y escaleras pueden desarrollarse escenas individuales cortas y dramáticas con un tempo rápido como las que existen en algunos dramas de Shakespeare⁴. Las

3 Las reflexiones de Exter sobre el teatro fueron recogidas por su alumno, Filipp Goziason, y se publicaron con el título de "Khudozhnik v teatre. Iz besedy s Alexandroi Exter", en *Odesskii listok* (Odessa), n.º 130, 28 de septiembre de 1919, pág. 4. Filipp Osipovich Goziason (1898-1978) era un diseñador de decorados y de libros que pasó la mayor parte de su vida en Francia.

4 Exter intervino como diseñadora en varias producciones de obras de Shakespeare como *Otelo* o *El Mercader de Venecia* de este modo. Su álbum de bocetos, *Alexandra Exter: Décors pour Théâtre* (París: Quatre Chemins, 1930; con una introducción de Alexander Tairov) incluye diseños correspondientes a algunas de estas producciones.

obras de teatro con ritmos diferentes exigen la aplicación de método de construcción de decorados diferentes. Por ejemplo, en la obra teatral de Innokentii Annensky titulada *Thamira Khytharedes* formas volumétricas simplificadas de rocas y cipreses distribuidas en semicírculo guiaban los movimientos de la comitiva báquica⁵. Sólo las construcciones arquitectónicas acompañadas por formas volumétricas pueden fundirse en un conjunto plástico armonioso donde las figuras puedan moverse libremente.

En los decorados pintados, por muy bien realizados que estén no puede lograrse tal confluencia. En los dramas más íntimos y densos, con un mínimo movimiento externo, como *Salomé*⁶ de Oscar Wilde, se puede aplicar el método de animar ciertas partes del decorado. En este caso se optó por planos de color que se movía por impulsos eléctricos.

El dinamismo en este caso debe adaptarse estrictamente a la acción del drama. El efecto de mover los paneles de colores se deriva de la influencia emocional de la armonía de los colores.

También se puede recurrir a modular la luz. Siguiendo este método la luz en el auditorio y en el escenario se intensifica o se debilita en función del curso de la acción dramática. Además, se consigue crear una atmósfera compartida entre auditorio y escenario que refuerza considerablemente el efecto del drama. En general, todos estos métodos persiguen un mismo objetivo: permitir que el ritmo interno de la acción dramática se manifieste a través del movimiento en el escenario.

En cuanto al aspecto representativo de los decorados, debería ser suficiente con hacer una alusión general a la naturaleza del contexto en el que se desarrolla la acción, para que el actor logre concentrar toda la atención del público en la acción dinámica en la actuación de su cuerpo.

⁵ Exter diseñó los decorados y el vestuario de la producción de *Thamira Khytharedes* de Alexander Tairov para el Teatro de Cámara de Moscú en 1916.

⁶ Exter diseñó los decorados y el vestuario de la producción *Salomé* de Alexander Tairov para el Teatro de Cámara de Moscú en 1917.

Para la recreación artística de un período en particular en escena, basta con capturar la idea plástica fundamental de ese estilo, que se puede representar con bastante libertad sin recurrir a la copia de piezas de museo. Se puede deducir fácilmente esa idea fundamental mediante la observación de diseños arquitectónicos y ornamentales de un periodo determinado. Por ejemplo, si se utiliza un arco apuntado característico del Gótico esta forma se puede trasladar también al vestuario y a las construcciones del decorado. De este modo el artista puede hacer una interpretación novedosa e inesperada de ese estilo concreto, guardando al mismo tiempo el respeto a la esencia del espíritu de la época en cuestión.

Es imprescindible emplear los mismos principios aplicados en la construcción de decorados para el vestuario: los principios del dinamismo de la acción. La composición del vestuario, su forma y su color deberían adaptarse estrechamente a los movimientos del que va a llevarlo. Esta es perfectamente factible ya que las diferentes combinaciones de forma y color pueden reforzar o bien suavizar los efectos del movimiento confiriéndole un tono determinado. Es más, si concebimos escenario y actor como una unidad plástica es difícil estar de acuerdo con el uso de materiales “reales” para la confección del vestuario junto con decorados convencionales tridimensionales.

El artista debería pintar el vestuario: los pliegues deben sugerirse mediante el pincel, [y] los ornamentos deben tratarse como fragmentos individuales exagerando sobremanera sus proporciones, de forma que ni los pliegues accidentales ni un trabajo de costura recargado interfieran en la impresión global del conjunto. Sólo haciéndola así podrá apreciarse en su integridad la intención del artista y se conseguirá la necesaria unidad. El actor vestido con un vestuario “real” en un escenario convencional crea una cruda disonancia.

**Declaraciones de la artista en el catalogo
de la exposición 5x5 = 25 (1921)⁷**

Estas obras forman parte de un plan general de experimentación en torno al color que, en parte, pretende ayudar a resolver las cuestiones de la interrelación de los colores, sus tensiones mutuas, el desarrollo rítmico y la transición a la construcción mediante el color tasada en las leyes del propio color.

A la búsqueda de una nueva indumentaria (1923)⁸

El diseño de las prendas de vestir ha dependido siempre de factores climáticos, de la estructura social y del modo de vida que estos condicionamientos hayan podido generar. Aunque en los albores de la historia de la humanidad el diseño de las prendas de vestir era también el resultado de una inconsciente creatividad colectiva, esta creatividad ha obedecido siempre a criterios de uniformidad y de utilidad. En lo que a la vestimenta se refiere, el componente artístico consciente e individual apareció mucho más tarde.

Es por ello que los grandes cambios en la historia coinciden con cambios en el vestir y en ocasiones con un rechazo total del diseño anterior de las prendas que ya no se ajustaba a las nuevas exigencias planteadas por las nuevas condiciones de vida.

La [gran] Guerra de 1914 y sus leyes, sin aspiraciones ideológicas predeterminadas de ningún tipo, trajo consigo una radical transformación en la forma y el color de los uniformes del ejército. Las prendas evolucionaron de una convencionalidad ostentosa a los diseños dictados por la utilidad práctica tanto en el vestuario utilizado en el servicio militar activo como en el de la defensa pasiva.

Las exigencias de la guerra obligaron a desterrar el gris frío de los uniformes utilizado hasta entonces para reemplazarlo por colores de camuflaje defensivo apto para fundirse con la tierra. Se eliminaron también las rayas de vivos colores de las insignias y el diseño [de los uniformes] en sí se simplificó. Esta operación era útil y por lo tanto, legítima.

Únicamente el segmento civil, que visitaba el frente ocasionalmente, tergiversó la idea y distorsionó las prendas simples de trabajo del uniforme militar llevando sus rasgos característico

7 Alexandra Exter, declaración sin título en el catálogo (sin paginar) de la exposición 5x5 = 25, celebrada en el Club Moscovita de la Unión de Poetas de Todas las Rusias, en septiembre de 1921. Exter aportó cinco obras a la exposición: El problema del contraste de colores, Tensión entre colores y tres Ritmos de color, bajo el título genérico de "Construcción de planos y colores". Una segunda 5x5=

25, en la que participaron los mismos artistas representados también con cinco obras cada uno (Exter, Liubov Popova, Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova y Alexander Vesnin), se celebró en octubre.

8 A. E-r [Exter], "V poiskakh novoi odezhdy", Vserossiiskaia vystavka (Moscow), nº 2 (1923), págs. 16-8.

hasta lo claramente absurdo. Como muestra de ello, el uniforme del “húsar de tierra” ruso consistía en unos pantalones de montar de exótica inspiración y una práctica chaqueta, prendas que se amoldan bien al cuerpo atlético de los europeos pero que no se adaptan en absoluto al cuerpo robusto del ruso medio, que no ha seguido ningún tipo de entrenamiento físico.

Durante la Guerra Civil, una gran diversidad e indeterminación de colores dominaban las prendas de vestir -lo que resulta bastante comprensible desde el punto de vista psicológico si se tiene en cuenta la rapidez con la que evolucionaba la vida y la brusquedad con la que había desaparecido determinadas formas de existencia, haciendo impensable la preocupación por la creación de una nueva manera de vestir-.

El concepto mismo parecía poco importante en el contexto de aquellos sucesos trascendentales. Sólo ahora, cuando Rusia se levanta victoriosa de la lucha, se puede plantear en la vida rusa la aplicación consciente de ciertas actividades ideológicas para transformar la vida cotidiana y la apariencia externa del ser humano: la indumentaria.

Allí donde la elaboración de las prendas de vestir estaba gobernada por la “moda” se han empezado a aplicar los resultados de un análisis serio y de la investigación científica y artística para crear nuevas formas. El avance más importante logrado en este campo ha sido el equipo de la Armada Roja ...

Sin embargo en el vestuario de los funcionarios no se han logrado los resultados esperados. El diseño aún no está resuelto adecuadamente y en nuestras instituciones proliferan las más abominables combinaciones en el vestir.

Se trata de un problema que enfrenta a artistas y especialistas. Las bases sobre las que debería fundarse el diseño de prendas de vestir de profesionales y funcionarios soviéticos son la utilidad, el carácter práctico y la adecuación a la actividad realizada. La forma, el material y el color son los elementos a tener en cuenta para ello. Con el fin de que las prendas puedan ser utilizadas tanto en épocas de frío como de calor, este tipo de uniforme debería estar compuesto por prendas de diferente grosor, así podría prescindirse de alguno de sus componentes sin alterar por ello el concepto y lógico general del conjunto.

El color de las prendas llevadas por un cierto número de

personas en un espacio concreto no debería ser, a pesar de las convenciones, un color neutro sino un color oscuro primario -deterremos la frialdad y anonimato burocráticos-. También se han llevado a cabo experimentos de “vestuario de producción en la esfera del vestuario de teatro. Sin embargo, en esto existe todavía una confusión entre el vestuario del actor en sí y el de los trabajadores que participan en otras área de la producción teatral. El actor [podría darse el caso] puede actuar vestido de trabajador, de albañil o de carpintero, y no tener nada que ver en realidad con esa indumentaria.

Hemos visto en escena trabajadores pertenecientes a un gremio que nunca existió o a obreros que, a pesar de lucir delantales proletarios, no se ganaban honestamente el pan con el sudor de su frente sino que actuaban y se movían sin ensuciar sus prendas de trabajo o únicamente las utilizaban cuando lo exigía el guión. En otros teatros, la confusión llega a tal extremo que para cada producción teatral la heroína se viste con vestuario de producción arquetípico, pintado y modificable. Todavía no se ha logrado concebir un vestuario contemporáneo especializado para los actores. Las prendas especializadas de vestuario para las producciones teatrales han existido durante siglos: pensemos, por ejemplo, en el “tutú” esa prenda construida basándose en el movimiento del cuerpo en la danza clásica.

Las zapatillas de ballet, los leotardos, la falda leve, la flexibilidad del corpiño, todos estos elementos están relacionados con la danza de una manera lógica y hacen del “tutú” una prenda por la producción del ballet clásico. Se debería aprovechar este momento en el que en el teatro se estudian todos los movimientos posibles (físicos emocionales, acrobacias sobre la cuerda floja, etc.) para producir prendas para la escena basadas en los movimientos del cuerpo del actor. Se debería establecer unas leyes fundamentales para el vestuario que, por supuesto, dejen lugar para variaciones de un tipo u otro

También se debería respetar la premisa fundamental de la estética contemporánea: el respeto por los materiales. En este caso, el material que se utiliza es la tela y no deberíamos forzar las posibilidades de este material plegándola los caprichos de la moda, sino que tendría que partir del mismo. Ésa es la

característica de la nueva indumentaria. Debería reducirse a una o dos formas geométricas distintas, raramente tres.

El color estaría dado por el diseño en sí. Los vividos colores de los trajes populares tradicionales, sobre todo los eslavos, no se pueden conservar completamente en un entorno urbano, pero descartarlos de un plumazo significaría seguir la tendencia de la civilización europea y su espíritu homogeneizante. El propio paisaje ruso pide color -sobre todo colores ricos, primarios, y no únicamente tonalidades matizadas de esos colores primarios como los colores difusos utilizados en Francia (en Alemania se visten con colores más brillantes y formas más angulares)-.

La simplicidad del diseño y el respeto a los materiales vienen dictados no sólo por la nueva estética, sino por las necesidades de la vida misma... .

Carta a Vera Mukhina,

(3 de marzo de 1929)⁹

Querida Vera,

... En estos momentos estoy preparando una exposición en la galería Quatre Chemins para el 15 de mayo¹⁰. ¡No sé lo que pasará después de eso! Como siempre tras una exposición tendré que ponerme a pintar en serio, porque realmente es lo que deseo y porque quiero presentarme a mi misma como una pintora en activo. Moralmente me he hecho más fuerte durante el pasado año y ya no me encuentro en el estado de confusión en el que me hallaste el verano pasado.

Algunas mañanas incluso siento que hay una nueva fuerza en mí, siento que una vez más puedo confiar en mis capacidades.

Creo que tu visita ejerció una gran influencia en mí...

⁹ Este fragmento se publicó en *Kolesnikov*, "Alexandra Exter i Vera Mukhina", (1989). Pág. 108; traducido del ruso al inglés por John E. Bowlt. En su condición de inmigrante en París, Exter mantuvo una correspondencia regular con su amiga y colega soviética ver Ignatievna Mukhina (1889-1953). Mukhina era una escultora que en 1937 cobró una fama instantánea con su enorme escultura de acero inoxidable de un obrero colocado en lo alto del pabellón soviético en la Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne de París. A pesar de su condición de artista soviética oficial, Mukhina aún

pudo visitar a Exter durante sus visitas a París de 1928, 1937 y 1945, Exter y Mukhina había colaborado por primera vez como diseñadora para el Teatro de Cámara de Alexander Tairov en Moscú: antes de la Revolución de 1917 y, hasta que Exter se marchó en 1924, continuaron colaborando con proyectos conjuntos como la elaboración de vestuarios para el Taller de Modas de Moscú: Mukhina incluso ayudó a Exter con el vestuario de la película de Yakov Protazanov *Aelita*. La carta se conserva en el Archivo Estatal Ruso de Arte y Literatura, Moscú (nº inv. f. 2326, op. 1, d. kh r. 254).

Supongo que los héroes de esta temporada son De Chirico y Rouault.

Diaghilev les ha invitado a ambos a diseñar a nuevos decorados, un gesto significativo hacia la última moda. Entiendo que De Chirico puede hacer algo interesante pero no veo lo que Rouault puede hacer por la escena. Nada, obviamente.

Por el contrario, Utrillo y Modigliani han desaparecido de los escaparates de las galerías. Los han escondido.

Ocultado.

Entre las exposiciones [de ahora], me ha impresionado la de un alemán un tal Helmut Kolle ... Me ha producido una honda impresión. Yo tuve también ese deseo de pintar personas, pero sin hacer una interpretación psicológica. Nuestras conversaciones del verano pasado me convencieron y me dejaron claro que con todas las fibras de mi ser debo protestar contra la psicología, por mucho que ahora esté en boca de todos. Tú ya me conoces, Vera, hay cierta tozudez en mí y, en principio, siempre protesto enérgicamente contra lo que esta en boga, como me dice siempre un viejo amigo.

Sin duda he dejado atrás el presente pero, desde mi punto de vista, eso es mejor que intentar estar siempre a la moda, cosa que tú puedes entender mejor que nadie. Después de todo, tú también te has rebelado siempre contra lo que esta “de moda”. Quizá éste sea el único momento en el que tú y tus gustos coincidis con el de los tiempos que corren, pero Vera, créeme, se trata de un momento efímero.

Pasará y, una vez más, estarás sola en el arte. Yo ya he pasado por ello y estoy volviendo a pasar por lo mismo, ahora en el sentido profundo de estar perdiendo “colegialidad” estilística porque aquello en lo que creo ya se ha ido. Lo único que se puede hacer es volver hacia la individualidad.

A propósito de individualidad, he estado mirando el primer número de Cahiers d'art, que incluye fotografías de escultores moscovitas contemporáneos como los hermanos Vesnin y otros¹¹.

10 La exposición de Exter en la galería Quatre Chemins de París consistió en cincuenta diseños de decorados y maquetas.

11 Había tres hermanos Vesnin, arquitectos todos ellos: Alexander Alexandrovich (1883-1959), Leonid Alexandrovich (1880-1933) y Viktor Alexandrovich (1882-1950).

Bueno, pues con documentos en la mano puedo probarte que han tomado prestado, y de dónde, o qué han robado directamente, tanto la idea como sus partes. Nada, nada de original. Me gustaría ver a los rusos por encima de todos, ya que estoy convencida de que los rusos son las personas más fuertes y con más talento de todos.

Son los mejores en teatro, pero en otras artes plásticas no somos sino patéticos y torpes imitadores, siempre lo hemos sido, aunque algún día no seremos así.

Carta a Vera Mukhina

(December 4, 1945)¹²

Querida mía,

La pasada noche me di cuenta de que puede que tenga noticias para ti. Me agite tanto que me empezó a doler el corazón. En general, mi salud no es muy buena.

Dolor de corazón calambres en la mano, debilidad, me tengo que tumbar. Me paso el día tumbada, sola y sólo veo el interior de mi apartamento.

Voy trabajando quedamente, sin alegría, sin sentimientos. No puedo terminar los encargos ... Me siento realmente mal, sin esperanza ... Soledad, enfermedad, falta de voluntad, capacidad y energía, trabajar sin sentir alegría es todo lo que me queda. Ocasionalmente tengo días en los que me siento más serena pero entonces caigo otra vez en la depresión. Las circunstancias me han hecho pedazos y ya no quiero vivir¹³.

Nota de Alexandra Exter a Alexander Mikhailovich

Mi querido Alexander Mikhailovich, sé que estás enfadado, pero realmente no fue del todo culpa mía. El Teatro de Cámara me pidió que fuera y tuve que quedarme allí todo el día. Me pasaré por ahí después de *Romeo* y [*Julieta*] -si cambias *tu* ira por amabilidad-

Alexander Mikhailovich, ya he mandado la mitad del encargo (boceto para *Romeo* y *Julieta*). Un saludo afectuoso.

12 Este fragmento se publicó en Kolesnikov. Alexandra Exter i Vera Mukhina. (1989). pág 108; traducido del ruso al inglés por John E. Bowl. La carta se conserva en el Archivo Estatal Ruso de Arte y Literatura. Moscú (inv. n.º f. 2326. opág. 1, d. kh r. 254).

13 Exter estaba gravemente enferma (padece una seria enfermedad de corazón y acababa de perder a su segundo marido, Georgii Georgievich Neckrasov (1878-1945).

Ningún momento histórico se repetirá. El pasado es historia. El presente y el futuro sirven para organizar la vida, para organizar el deseo y la necesidad de crear.

Liubov Popova

Liubov Popova
1889-1924

Recientemente se ha intentado recuperar la imagen de la artista como una de las pintoras más fecundas de la vanguardia rusa, aun a pesar de su temprana muerte a la edad de treinta y cinco años.



Popova fue una joven independiente, inteligente y elegante que disfrutaba de una elevada posición social, gracias a una educación familiar esmerada y un *status* social muy diferente al de sus compañeros artistas. Rodchenko comentó que su colega les miraba con cierto desprecio al principio, actitud que cambió tras la Revolución.

Nació en Ivanovskoe (provincia de Moscú) y comenzó a estudiar arte junto a Liudmila Prudkovskaia y su hermana Nadezhda Uldatsova, Alexander Vesnin, Alexei Grisichenko y Vera Pestel.

El estudio que realiza Dimitri Sarabianov sobre la figura de la artista se centra en el interés que mostró por la pintura clásica italiana, generalmente los artistas de la vanguardia rusa la rechazaban de inmediato al considerar que su academicismo era altamente pernicioso, sin embargo Popova *pasó rápidamente del realismo y del impresionismo decorativo al constructivismo, pasando por el cubofuturismo y el suprematismo, Popova contemplaba que la pintura rusa de iconos y la pintura renacentista compartían ciertos principios, aunque a nivel abstracto.*

Quizás una de las etapas más complejas fue cuando ingresó en la *Academia de la Pallette*, su compañera más cercana padece una grave enfermedad mental, hecho que introduce a Popova en una profunda depresión. Afortunadamente, las nuevas enseñanzas de Henri Le Fauconier y Jean Metzinger y su enérgica adhesión al cubismo la salvan de una situación muy compleja, de abandono personal. Los diarios de Uldatshova junto con las cartas de Boris Ternojets y la memorias de Mukhina son las principales fuentes de información para documentar esta época.

En el primer viaje a Italia con su familia se interesó por los maestros del siglo XV y XVI, en su segundo viaje en 1914 se centra en el futurismo italiano contemporáneo. Estudia, según las referencias que tenemos a través de las cartas de la escultora Mukhina, las relaciones entre los colores para intentar determinar su fuerza y su peso. Las conclusiones que se derivan de estos estudios son la base del trabajo que realiza como profesora en *Vkhutemas (Escuela de Arte y Teatro)*. Participa en las más importantes exposiciones colectivas como *La Sota de Diamantes, El Almacén* ambas en Moscú, así como *Tranvía V y 0.10*. En estos trabajos, podemos observar la fuerte influencia de Malevich, pero se diferenciaba por la fuerza en los contrastes de los colores y por su vigor plástico.

Finalmente acaba participando, junto con Exter, Uldatsova, Kliun, Rozanova y Malevich, en el grupo *Supremus* que

propugnaba la abstracción absoluta. Toda esta ferviente actividad la va acercando al ala izquierdista. Tras la Revolución de Octubre, los artistas profesionales se encargaron de organizar exposiciones, adquirir nuevas obras para los fondos estatales y encargar nuevas obras.

Su casa se convierte en lugar de reuniones para artistas e intelectuales, en una de esas citas conoce a Boris von Eding, un historiador del arte con el que contrae matrimonio en 1918 y un año tarde nace su único hijo. El matrimonio se traslada a Rostov-on-Don para evitar la precaria situación de económica en la que se encontraban pero la desgracia les estaba aguardando y unas fuertes fiebres tifoideas acaban con la vida de Boris y provocan una lesión cardiovascular a Popova.

Finalmente la venta de algunas de sus obras a la *Comisión de Adquisición del Estado* le permite salir de aquella situación y consigue ser contratada como profesora de arte en la *Escuela de Arte y Teatro Vkhutemas*, donde comparte estudio con su amigo Alexander Vesnin. Al final de su vida compaginó la pintura con el diseño de carteles y libros, el constante esfuerzo por elaborar teorías con respecto al arte le permitió aplicar un enfoque constructivista para escenarios y vestuarios.

El hermano de Popova, el importante filósofo Pavel, nos describió que su enorme capacidad organizativa unida a la energía que utilizaba para cada tarea que emprendía, la sitúan como una de las mejores profesoras del *Departamento de Pintura*. Puso en práctica todas sus teorías sobre la producción, la abstracción y la síntesis del arte en formas geométricas y puras. En su etapa formativa inicial trabajó en el taller de *Tatlin*, mostrando en etapas posteriores un gran interés por el diseño industrial, elaborando ropa, tejidos, libros de diseño o cerámicas.

Según Aksenov, Popova pensaba que el desarrollo de su trabajo artístico era fruto de un fuerte compromiso social. En 1921 participa en la importante exposición $5 \times 5 = 25$

junto a Stepanova, Rodchenko, Exter y Vesnin, pero la desgracia la paraliza definitivamente tres años más tarde, en 1924, su único hijo contrae escarlatina, ella muere algunos meses más tarde en la plenitud y el inicio de su madurez como artista y como trasmisora eficaz de sus ideas y reflexiones con respecto al arte y sus aplicaciones. En la relación de los textos que hemos escogido podemos aventurar esta sólida formación que ella había adquirido.

Los principales archivos de la obra de la artista, se encuentran en una colección privada, en el departamento de manuscritos de la *Galeria de Tretyakov*, uno de los principales museos de la ciudad de Moscú que reúne los fondos de arte de la colección rusa *La Galeria Estatal Tretyakov* (Museo Nacional del arte Ruso de los siglos X -XX). Lleva el nombre de su fundador - el mercadero moscovito y manufactor Pablo Tretyakov. Otros manuscritos están en el *Archivo Estatal Central de Literatura y Arte (CGALI)*, Moscú.

Una serie de documentos provenientes de estas fuentes fueron incluidos en una traducción francesa de la monografía de Natalia Adaskina y Dmitrii Sarabianov, Liuboo Popova (París, Philippe Sers, 1989), publicado en inglés por Harry N. Abrams, Nueva York, en 1990. Otros cuadernos de apuntes se encuentran en la Colección George Costakis (Art Co. Ltd) y otros en colecciones privadas de Suecia y Estados Unidos.

Textos de Liubov Popova

Los textos que aparecen en el capítulo del constructivismo ruso han sido extraídos del catálogo de la exposición que organizó el Museo Guggenheim en el año 2000 y traducido del inglés al castellano por Itziar Elgezabal y Susana Fornies y la adaptación: Área de publicaciones, Museo Guggenheim Bilbao.

A.A.V.V, *Amazonas de la Vanguardia : Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova y Nadezhda Udaltsova*, Bilbao: Museo Guggenheim, 2000, pp. 319-323.

Declaración de la artista

en el catálogo de la exposición $5 \times 5 = 25$ (1921)¹

Todos estos experimentos son visuales y debería considerarse meramente como una serie de experimentos preliminares de cara a construcciones concretas y materializadas.

Departamento de Pintura Contemporánea Rusa:

clasificación explicativa (ca. 1921)²

Ya sea debido al buen momento de la cultura artística occidental o a los estímulos de los impulsos artísticos concurrentes, la historia de la pintura contemporánea rusa está experimentando la misma evolución y revolución de formas artísticas que el arte occidental europeo. Aunque en sus primeras etapas la pintura rusa coincide también con la trayectoria de la pintura occidental, o se desarrolle paralela a ella, sus desviaciones específicas parecen revelar otras raíces que se sustentan en el antiguo arte ruso, así como en la incuestionable influencia del carácter nacional y psicológico.

Por consiguiente, cualquier intento de encajar pintura rusa contemporánea en un esquema preciso basado en un desarrollo

1 Liubov Popova, declaración sin título en el catálogo (sin paginar) de la exposición $5 \times 5 = 25$, celebrada en el Club de la Unión de Poetas de todas las Rusias, Moscú, en septiembre de 1921; traducido del ruso al inglés por John E. Bowl. Popova aportó cinco obras a la exposición: [Construcción] Espacial-volumétrica, [construcción] de planos de color, Cons-

trucción espacial cerrada, y dos [Construcciones] dinámico-espaciales.

2 Popova, "Otdel noveishei russkoi zhivopisi: Obiasnitelnaia klassifikatsiia": traducido del ruso al inglés por J. Frank Goodwin. El texto pertenece a un manuscrito incompleto y sin fecha que está en una colección privada de Moscú.

sucesivo de ideas pictóricas (como el que sigue el arte occidental, y especialmente el arte francés de las últimas décadas podrá ser considerado por muchos artistas rusos como algo difícil incluso como un acto de violencia. La cultura nacional autóctona o quizá la emoción nacional pictórica se manifiesta de forma clara y distintiva. Los dos puntos de derivación —el arte francés como escuela y el impulso psicofísico individual— producen un tipo de pintura específica que sobresale siempre en las exposiciones internacionales por apartarse de lo corriente.

Esto proporciona también una identificación instantánea de la nacionalidad del artista. No obstante, intentemos localizar y clasificar los fundamentos pictóricos de este tipo de obra.

En su aspiración a la expresión formal, el arte francés de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX alcanzó uno de sus puntos culminantes con el impresionismo, cuya síntesis de colores ondulantes pretendía crear una imagen [total] a los ojos del espectador.

Más tarde, sus objetivos se reducirían intencionadamente, al desviarse [el arte francés de el objeto y su concepto hacia emociones puramente formales: Cézanne ya no representaba la impresión del objeto, sino solo su esencia, la esencia de su color, volumen y de lo dibujado ...

El impresionismo como un nuevo enfoque del color (ca. 1921)³

El color asume un significado formal. Con el impresionismo, en general, podemos hablar de una nueva conciencia y un “nuevo estilo” dentro del arte. Lo que incluso en los mejores momentos del arte formal parecía ser solamente un método (su significado formal a menudo se manifestó espontáneamente), se transforma en *contenido y propósito*.

3 Popova, “Impressionizm kak novyi podkod k tsvetu”: traducido del ruso al inglés por J. Frank Goodwin. El texto pertenece a un manuscrito incompleto y sin fecha que se encuentra en el Departamento de Manuscritos de la Galería Estatal Tretiakov, Moscú (inv. n.º f.148. ed. khr. 75. ll. 1-2).

4 El término *obektivizm* se refiere a la actitud del Grupo para el Análisis objetivo, fundado por Alexei Gan, Alexander Rodchenko, Georgia y Vladimir Stenberg, Nikolai Tarabukin, et al ..., que pedían el rechazo total de la pintura de estudio a favor del arte industrial, los objetivistas admitían que el arte podía desarrollarse tanto en el campo de la pintura y escultura de estudio tradicionales como en el diseño industrial.

Los momentos de consecución formal [son] el impresionismo, el cubismo, el futurismo, el suprematismo, *el objetivismo*⁴.

Esta última tendencia denota un cambio brusco que se produce en un plano totalmente nuevo. Aquí el objetivo no es lo que resulta de cualquiera de las esferas de los elementos, ya que está produciéndose otro cambio total e integral de la conciencia constructiva, desde la representación del objeto hasta su organización material concreta.

Lo que le sucede al objeto en su totalidad le sucede también a cada una de sus partes, como en el caso del color. En el impresionismo, el color se alejaba de la representación ayudado únicamente por los medios colorantes de la pintura. Sin embargo, ahora el color ya no es un medio de representación, sino que contribuye a su propia materialización. Dentro de la textura del propio material (o su imitación) y con la ayuda de la textura, el color abstracto se materializa, se distingue de la representación del color y se convierte en una meta que ejerce influencia en toda su esencia concreta, independientemente del método de representación. Pero el objetivo ha sido despojado de su significado tradicional y ahora se le designa con el nombre de relaciones pictóricas formales, las cuales se convierten en el nuevo objetivo, contribuyendo a la construcción de un organismo vivo.

Reorganización (ca. 1921)⁵

No tenemos por qué ocultar nuestra satisfacción de estar viviendo en esta nueva Gran Época de Grandes organizaciones.

Ningún momento histórico se repetirá. El pasado es historia. El presente y el futuro sirven para organizar la vida, para organizar el deseo y la necesidad de crear.

Estamos rompiendo con el pasado porque no podemos aceptar sus hipótesis. Estamos creando nuestras propias hipótesis y solamente basándonos en ellas así como en nuestra inventiva, podremos construir nuestra nueva vida y nuestra nueva perspectiva del mundo. El artista, mejor que nadie, lo percibe de forma intuitiva y cree en ello firmemente. Por eso fueron ellos los que iniciaron una revolución y crearon, y siguen creando, una nueva perspectiva del

⁵ Popova, "O novoi organizatsii traducido del ruso al inglés por J. Frank Goodwin. El texto pertenece a un manuscrito incompleto y sin fecha que está en una colección privada de Moscú.

mundo. La revolución en el arte ha anunciado siempre la ruptura del viejo orden público y la aparición de un nuevo orden vital.

Una revolución real sin precedentes por su magnitud y su importancia para el futuro está borrando todos los viejos conceptos, costumbres, ideas, cualidades y vínculos, sustituyéndolos por otros nuevos muy distintos, como si los tomara prestados de otro planeta o de criaturas extraterrestres.

Pero, ¿no fue el arte el precursor de esta revolución, el que cambió la perspectiva del viejo mundo por la necesidad de organizar, hasta el punto de anunciarse incluso el fin del “arte”? De hecho, esta [nueva] forma no sólo ha anunciado el fin del viejo arte, sino posiblemente también del arte en general o, si no el fin, una metamorfosis artística tan grande que no encajaría en el antiguo concepto de arte.

Nuestro enfoque de la realidad se basa en un análisis de la concepción del tema, distinguiéndola de su significado representativo: primero se produjo la deformación del tema, y luego vino la exposición de su esencia, que es la concreción de una conciencia determinada en unas formas determinadas.

También marca el comienzo o de la organización de los medios artísticos. Como fin no es nuevo, ya que no ha habido ningún período artístico importante en el que el tema no haya sido deformado en función de la fuerza expresiva externa, o reconstruido en base a la necesidad de concretar la visión de un mundo específico. En la medida en que las condiciones históricas que confluyen para crear una determinada conciencia son únicas, ese estado de conciencia con relación a su propio pasado, presente y futuro sería también singular y único. Ése es el primer punto. El segundo punto es aún más importante, se refiere al momento de la creación a partir de los elementos fijos tradicionales, que lo son porque a fin de cuentas sólo conocemos un material concreto, se crea una nueva organización de elementos.

A través de una realidad transformada [más] abstracta, el artista se librerá de todas las visiones convencionales del mundo que hayan existido hasta la fecha. En la libertad total de la no objetividad y siguiendo exactamente los dictados de su conciencia (que le ayudará a descubrir la oportunidad y la necesidad de la nueva

6 Popova, texto sin título procedente de manuscrito incompleto y sin fecha que está en una colección privada de Moscú y traducido del ruso al inglés por J. Frank Goodwin.

organización artística), [el artista] crea ahora su propio arte con total convicción.

Nuestro fanatismo es consciente y seguro, ya que nuestras experiencias nos han enseñado a asumir nuestro puesto real en la historia. Cuanto más organizadas y más esenciales sean las nuevas formas de arte, más evidente será que vivimos en una época importante e indispensable para la humanidad.

(Forma + color + textura + ritmo + material + etc.) x ideología (necesidad de organizar) = nuestro arte.

Nota (ca. 1921)⁶

No creo que la forma no objetiva sea la forma definitiva; más bien es la condición revolucionaria de la forma.

Hay que renunciar al objeto y a todos los convencionalismos sobre el [tipo de] representación tradicional relacionados con él. Debemos sentirnos totalmente libres de todo lo creado antes de nosotros para ocuparnos de las nuevas necesidades.

Entonces podremos dar un enfoque diferente a la forma del objeto, que aparecerá en la obra no sólo transformado sino con una forma totalmente distinta.

Trabajar no sólo la teoría del concepto de la forma volumétrica, la línea o el color, sino también la unión de estos conceptos dispares (su síntesis debería producir el concepto de una nueva forma); esto es [a nuestro entender] la construcción de la forma pictórica, liberada por supuesto de cualquier excelencia irrelevante para la pintura.

**Extracto del catálogo de la X Exposición Estatal
Creación no-objetiva y suprematismo, Moscú, 1919.**

Construcción en pintura= a la suma de la energía de las partes.

La superficie se mantiene, pero las formas adquieren volumen.

La línea, como contorno y rasgo de la superficie plana transitoria participa en las fuerzas de la construcción y las dirige.

El color participa en la energética por su peso.

La energética= la dirección de los volúmenes + las superficies planas + las líneas o sus rastros + todos los colores.

La factura es el contenido de las superficies pictóricas.

La forma no tiene el mismo valor en todas sus unidades

sucesivas; la conciencia artística debe extraer los elementos de la necesidad pictórica dejando de lado todo lo superfluo, desprovisto de valor artístico.

Fragmentos encontrados en el catálogo Liubov Popova, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1992. Traducción realizada por:

A.A.V.V. *Liubov Popova*, Madrid: Museo Centro de Arte Reina Sofía, 1992.

1919 “La necesidad de transformación eliminando partes de la forma es el comienzo del cubismo”.

1920-1921 “El análisis de la concepción de un objeto se basa ..., en un acercamiento a la realidad: el objeto comienza a ser destruido para poner de manifiesto su esencia. La esencia es la materialización de una conciencia determinada en una forma dada y el comienzo de la organización de los medios artísticos ... No ha existido ninguna época artística importante que no haya desfigurado el objeto en beneficio de la energía exterior de una expresión”.

1921 “Así, Cèzanne y los cubistas mostraron cómo representa una forma volumétrica en la superficie pictórica, los futuristas estudiaron la representación del movimiento en el tiempo, y los simultaneistas y los orfistas el color. Desde luego que sólo se trata de aspectos parciales de la nueva concepción de la forma: la síntesis está aún por hacer, nos espera el trabajo más agradable, pero la parte más difícil ya está concluida”.

1921 “La representación figurativa como resultado del trabajo artístico respondía a las necesidades y a los requisitos del Renacimiento y de las siguientes épocas hasta el pasado reciente (pintura de caballete, retrato, icono, fresco, pintura mural, escultura de patios interiores ...). El análisis de los elementos formales del arte, que en las últimas décadas ha sido formulado como meta del trabajo artístico, significa una crisis del arte figurativo”.

1921 “Dama con guitarra: El volumen y el espacio se han ordenado de forma plástica, pero la forma volumétrica ha sido rellena con formas planas. La línea sirve al contraste con la forma volumétrica: Conscientemente se ha prescindido de la policromía, para facilitar un mayor efecto de la forma pura. La composición se ha puesto de manifiesto como peso de una masa plástica. El espacio de la superficie pictórica se sustenta en las aristas de los planos y en la secuencia de su interacción “.

1921 “Violín: La composición se basa en el ritmo de las líneas curvas y de los ángulos rectos que se unen en torno al centro del cuadro en un movimiento en espiral. Se ha renunciado a la forma volumétrica en beneficio de una superposición en la construcción del espacio. El color es, al mismo tiempo, materia y textura. Las letras y las formas gráficas favorecen la impresión de una localización precisa con el fin de crear de este modo un equilibrio con los planos abstractos superpuestos“.

1921 “Retrato de una dama: En el proceso de la desfiguración de las partes de un objeto, que aspira únicamente a poner de manifiesto el concepto pictórico y no la impresión óptica, la necesidad artística conduce a la transformación del objeto y de sus elementos individuales. Con frecuencia, la composición ha de procurarse un efecto constructivo: entre estos efectos constructivos surgen espacios distintos, las formas son volumétricas; el color no define al objeto, sino que actúa a partir de su propia esencia“.

1921 “Jarra sobre una mesa: Del deseo de una mayor estructuración del desfigurado volumen plástico-abstracto, surge la necesidad de sustituir la forma volumétrica pintada por un volumen real, de intensificar la expresividad plástica mediante la matización de los colores. Las espirales volumétricas y los planos producen el ritmo de la composición.

1921 “Tienda de ultramarinos: El objeto ejerce un efecto constructivo a través de su forma cromática y está casi totalmente desprovisto de sus componentes conceptuales; lo que queda son las

formas necesarias para la estructuración lineal de la contricción del color. Los volúmenes desempeñan un papel mayor a causa de su textura. La composición no tiene un carácter centralizado, sino que está distribuida en el espacio de la superficie pictórica “.

1922 “No se estudia ni se representa el objeto como tal, sino únicamente sus distintos componentes formales; solo aquello que define la concepción de un objeto y no la totalidad de los elementos de acuerdo con su orden de aparición en el objeto. El artista se ha apartado de la imaginación/representación del objeto y se dedica a analizar los conceptos que constituyen su esencia”.

1922 “Aquí comienza un nuevo método, el método de la transformación, que es diferente del precedente método de la desfiguración. Aquel fue el método de construcción de Picaso en sus más recientes etapas creativas; y a partir de él no hay sino un pequeño paso hasta lo que ha ocurrido entre nosotros en Rusia. En el método abstracto, la ausencia de la necesidad de construir las partes de un objeto o el objeto en si mismo conducen, en general, a la construcción de formas en las que ya no interesa su valor figurativo ni su relación con un objeto determinado”.

1922 “La tarea consiste en descubrir el color como principio ordenador autónomo, y no su función como decoración óptica, facilitando su aprehensión como un factor que conduce a la concreción total“.

1922 “En relación con el debate que se lleva a cabo sobre la figuración y la abstracción, hay que decir que toda forma pictórica es un objeto, independientemente de su existencia en la realidad”.

1922 “La evolución del análisis del volumen y del espacio de los objetos (cubismo), conduce a la organización de los elementos no en tanto medio de representación, sino en cuanto construcciones integrales – cromático-superficiales -, volumétrico-espaciales u otras construcciones materiales”.

1923 “Se produce un desplazamiento ideológico de la construcción abstracta a la construcción de objetos útiles: la consecuencia es que el criterio estático-formal se sustituye por la valoración positiva de la utilidad funcional de la construcción. Al aplicar este nuevo método al teatro: la construcción formal es sustituida por la del trabajo escenográfico (estructuración escenográfica); los vestuarios individuales son sustituidos por uniformes de trabajo, los requisitos figurativos o formales por el objeto escénico como material de la acción”.

1923 “Prescindir de toda finalidad estética en el diseño de la escenografía, tanto en el ámbito de su efecto óptico como en el de su función; decorados, vestuario y efectos de luz son únicamente medios auxiliares al servicio de la propaganda, no del lucimiento del actor.

Los objetos que constituyen los elementos materiales del montaje no deberán por ningún motivo modificarse para su uso en el escenario, sino que han de ser tomados de su entorno real e integrarse en el escenario en su forma natural en la medida en que lo permitan las instalaciones del teatro”.

1923 “Decorados, vestuario y medios de luz son únicamente medios auxiliares al servicio de la propaganda y no del lucimiento del actor”.

1923 “Probablemente el más difícil nacimiento de un estilo haya ocurrido en nuestra época, ya que jamás había tenido lugar una ruptura de este tipo entre lo nuevo y los estilos del pasado, ni había aparecido nunca una forma tan radicalmente diferente, un estado tan radicalmente diferente, un estado de conciencia semejante al de nuestro tiempo”.

Dadaísmo y surrealismo

Colecciono todo aquello que me parece valioso y que eventualmente pueda utilizar, ¿acaso no lo hace todo el mundo?.

Hannah Höch



Hannah Höch
1899-1978

En el año 1984 el *Institut für Auslandsbeziehungen* presentó una muestra de Hannah Höch con la intención de difundir la participación alemana en la fundación de un singular género artístico,

el fotomontaje. Por un lado, Hannah encontró el apoyo de su pareja Raoul Hausman para desarrollar su carrera artística pero también vivió situaciones discriminatorias por la condición sexual por parte de algunos de sus compañeros artistas que intentaron vetar su participación en las exposiciones colectivas de los dadaístas, pero su empeño por no dejar de producir y trabajar creativamente la empujó a desarrollar un lenguaje personal y a ser considerada una de las artistas más importantes del dadaísmo berlinés.

Esta artista, nacida en Gotha, (amplia zona industrial de la región de Turingia), era la mayor de cinco hermanos. Su padre era un próspero inspector de seguros y su madre trabajó como

ama de llaves y lectora. Se trasladó a Berlín para estudiar pintura en la *Escuela de Artes y Oficios* con Harold Bengen, director de la disciplina de *Configuración* (hoy denominada diseño). Durante un viaje estudiantil a Colonia para visitar la exposición de *Werkbund* estalla la Primera Guerra Mundial, este suceso le conmociona de tal manera que decide apuntarse a la Cruz Roja para ofrecer sus servicios humanitarios. A su regreso a Berlín reanuda los estudios en la *Escuela de Artes y Oficios* con Emil Orlik y comienza con Raoul Hausman una relación sentimental compleja hasta 1922, las promesas incumplidas de una vida en común que sólo es posible durante los viajes que realiza la pareja, son alguno de los motivos que provocan las continuas crisis de la pareja así como el hecho de que la artista tuviera que abortar en dos ocasiones. Sin embargo, Raoul Hausman interpreta un papel protector hacia ella y considera que es *el artífice e iniciador* de Höch en la literatura, la filosofía y el círculo *Dadá*.

Juntos visitan la galería *Der Sturm* que ofrece exposiciones de expresionismo alemán y forman parte del grupo de artistas e intelectuales de la ciudad como Johannes Baader, Oberdada, Salomo Friedlender y Mynona. En 1918 visitan a Heidebrink, en el Báltico y descubren en un dibujo alemán hecho con recortes de fotografías la técnica del fotomontaje. La importancia de este relato es recogido en la entrevista que le realiza Edouard Roditti con motivo de la publicación de un libro que recopilara los testimonios de los artistas del siglo XX, fragmento que también aparece en la antología de textos de H.B. Chip y que nosotros hemos incorporado al completo en esta investigación.

Al llegar Huelsenbeck (fundador en Zurich junto a Hugo Ball, Emma Hennings, Tristan Tzara y Marcel Janco del Cabaret Voltaire), traslada a Berlín las inquietudes del dadaísmo, organizando veladas creativas, tertulias y proyectos comunes. Para Höch será el fotomontaje la aportación más importante del grupo berlinés al dadaísmo. Los artistas dadaístas mantiene una clara oposición al gobierno alemán y

adoptan nombres extranjeros y vestimenta norteamericana, es el caso de George Grosz o del mismo John Heartfield, existe una búsqueda generalizada hacia lo nuevo para iniciar el cambio social esperado por la juventud.

Durante tres días a la semana trabaja para la editorial Ullstein como dibujante de proyectos de escritura, viñetas, diseño de tipografía e ilustraciones, gracias a este trabajo tenía acceso ilimitado al archivo de la editorial y dispone de copias duplicadas de varias revistas que utiliza para el álbum de recortes y los frotomontajes que realiza. Publica un artículo en *Sticherei und Spitzen-Rundschau* donde enfatiza la importancia del bordado como creación artística. Hans Arp y Kurt Schwitters se convertirán en dos de sus mejores amigos.

Su participación en las exposiciones colectivas del dadaísmo no contó siempre con el apoyo de sus amigos y Heartfield y Grosz se oponen a que participe en la *Primera Feria Internacional Dadá* en la galería del doctor Otto Burchard y será Hausman quién conseguirá su participación tras insistentes gestiones. Entre las obras que expone se encuentra *Corte con el cuchillo dadá...*, las muñecas y curiosas esculturas de alambre, madera y telas.



Nelly y Theo van Doesburg con Hannah Höch, 1924.

Inicia un viaje por Venecia, Bolonia, Florencia y Roma para intentar olvidar a Hausman pero a su regreso vuelven de nuevo a estar juntos hasta 1922 que se separan definitivamente. En los collages y frotomontajes que realiza explora la relación entre los sexos y el papel de la mujer en la sociedad moderna, a la vez que continua explorando las posibilidades del diseño y publica algunos diseños.

Visita a Lazslo y Lucia Moholy-Nagy en la Bauhaus de Weimar y mantiene una estrecha amistad con la mujer de Hans Arp, la artista Sophie Tauber. En 1924 cuando viaja a París se encuentra con Nelly y Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Tristan Tzara, Brancusi, Marcel Duchamp, Sonia Delaunay y Man Ray. La gran amistad que comparte con Schwitters facilita que trabajen en colaboración en dos *gro-ttes* para el *Merztbau*.

En 1929 expone su primera individual en La Haya donde conoce a la escritora Til Brugman con quien iniciará una relación sentimental hasta 1935. Años más tarde se casaría con Kurt Mathies un hombre de negocios y aficionado a la montaña, por aquella época, realiza numerosos viajes por Alemania y Holanda, mientras tanto Alemania se sumerge en una profunda crisis de identidad y usurpación por el partido nacionalsocialista, algunos de estos sucesos como la quema de sinagogas y el hostigamiento que sufrían los judíos aparecen descritos en su diario personal.

Fue una de las primeras artistas que pudo exponer en Berlín tras la Segunda Guerra Mundial, lo hizo en la galería Rosen. En 1965 obtiene el nombramiento de la *Academia de las Artes de Berlín* y a finales de los sesenta y setenta expone en la Marlborough Gallery, (Londres, 1976), *Museo Nacional de Arte Moderno* de Kyoto (1974) y en 1976 se celebró una gran retrospectiva en el *Musée d'Art Moderne de la ville* de París, dos años antes de su muerte a los ochenta y ocho años.

Textos de Hannah Höch

Montaje fotográfico Dada¹

En realidad, tomamos la idea de un truco del fotógrafo oficial de los regimientos del ejército prusiano. Hacía complicados montajes oleolitografiados de un grupo de militares en uniforme con un cuartel o un paisaje como fondo, pero con las cabezas cortadas; insertaba entonces los rostros fotografiados de sus clientes, por lo general coloreados a mano después. Pero el propósito estético de este fotomontaje tan primitivo, si alguno tenía, era el de idealizar la realidad, mientras que el dadaísta pretendía irrealizar por completo algo real que había sido verdaderamente fotografiado ...

Nuestro propósito consistía en integrar objetos del mundo de las máquinas y de la industria en el mundo del arte. Nuestros collages o montajes tipográficos intentaban conseguirlo imponiendo, sobre algo que sólo podía ser hecho a mano, elementos compuestos por entero por una máquina; en una composición imaginativa solíamos reunir cosas tomadas de libros, periódicos, carteles o folletos, disponiéndolas de modo tal que ninguna máquina era capaz de hacerlo todavía.

Entrevista a Hannah Höch realizada por Suzanne Page²

[...] Símbolos de crecimiento y de extinción, de amor y de odio, de glorificación y de rechazo, pero también de búsqueda de la belleza; en particular de la belleza oculta. [...].

1 Este texto pertenece a una entrevista que realiza Eduard Roditi a Hannah Höch en el mes de julio de 1959 en la casa estudio de la artista, con motivo de la publicación del libro titulado *Dialogues, Conversations with European Artist at Mid-Century*, en 1960. Este fragmento ha sido incluido por el historiador Herchel B. Chipp en su antología de textos de artistas del siglo XX, en el que solo recoge los textos de dos mujeres artistas: Hannah Höch y Elaine de Kooning.

En este capítulo vamos a introducir la entrevista completa por considerar que revela datos importantes sobre el proceso creativo de la artista.

CHIPP, B. Herschel, *Teorías del arte contemporáneo, Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid: Akal, 1995, pp. 423-424, traducido por Julio Rodríguez Puértolas. Fragmento de Roditi, Interview with Hannah Höch, p. 26.

2 Entrevista a Hannah Höch realizada por Suzanne Page, en *Hannah Höch. Collages, peintures, aquarelles, gouches, dessins*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/Berlín, Nationalgalerie, 1976, pag 32 y traducido al castellano en el catálogo A.A.V.V. *Hannah Höch*, Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 2004, p.15. Traducido al castellano por Juan Vicente Aliaga.

[...]³ No considero de ninguna manera al matrimonio y a la familia como instituciones inútiles. Son buenos frenos contra un desarrollo salvaje de nuestro comportamiento. Los elementos contradictorios de nuestra forma de vida y de nuestra concepción de la libertad exigen igualmente que haya frenos.

La glorificación de la mujer moderna no era algo buscado en mi obra. El sufrimiento de la mujer, por otro lado, ha hecho que tomara partido a menudo. Cuando quiero mostrar una visión de la época no me olvido por supuesto de presentar la aportación interesante de las mujeres. Y esto solo tiene una relación marginal con el movimiento de liberación de la mujer. Apruebo, por supuesto, todos los derechos de las mujeres [...].

Texto del catálogo Hannah Höch, Galerie Franz, Berlín, 1949⁴

Quiero borrar las fronteras fijas que los humanos tendemos a trazar seguros de nosotros mismos en torno a todo lo que nos es alcanzable. Yo pinto cuadros con los cuales trato de hacer que eso sea comprensible, perceptible a la mirada. Quiero mostrar que lo pequeño puede ser también grande, y lo grande pequeño: sólo cambia el punto de vista desde el que juzgamos y todo concepto pierde su validez, y todas nuestras leyes humanas pierden su validez.

Deseo seguir formulando la advertencia de que aparte de tu concepción y tu opinión y las mías, existen millones y millones de otros modos de ver legítimos. Preferiría mostrar hoy el mundo como lo ve una abeja, y mañana como lo ve la luna, y luego como pueden verlos muchas otras criaturas, pero soy un ser humano; puedo, en virtud de mi fantasía, ser un puente. Deseo hacer sentir como posible lo que parece imposible.

3 Entrevista a Hannah Höch realizada por Suzanne Page, en *Hannah Höch. Collages, peintures, aquarelles, gouches, dessins*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris/Berlín, Nationalgalerie, 1976, pag 27 y traducido al castellano en: A.A.V.V. *Hannah Höch*, Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 2004, p.33. Traducido al castellano por Juan Vicente Aliaga.

4 Texto reproducido en el catálogo de la exposición Hannah Höch, Galerie Franz, Berlín, 1949. Citado por Götz Adriani en "Bigrafische Dokumentation en Hannah Höch, Collagen, Stuttgart, IFA, 1984, p.52. La versión original de este texto se publicó en Hannah Höch, *Fotomontagen, Gemälde, Aquarellen*, Colonia, DuMont Buchverlang, 1980 y traducido al castellano en el catálogo A.A.V.V. *Hannah Höch*, Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 2004, p.16. Traducido al castellano por Juan Vicente Aliaga. Traducido al castellano por Juan Vicente Aliaga.

Deseo ayudar a vivir un mundo más rico, para poder estar unidos más benignamente a este mundo que conocemos.

Textos sobre Álbum de recortes

[...]⁵ Colecciono todo aquello que me parece valioso y que eventualmente pueda utilizar, ¿acaso no lo hace todo el mundo?.

[...]⁶ En cualquier lugar encuentro estímulos que me entusiasman! [...] A continuación empieza una labor seria y difícil. Hallar lo que es necesariamente inherente. Ahí ya nada es casual. Entonces es preciso buscar con disciplina, y ensamblar, y revisar.

[...] Obtenía material en bruto de todas las épocas, de todos los países, de revistas refinadas, estúpidas, científicas.

5 Cita de Hannah Höch. *Eine Lebenscollage*, vol. 3, 1946-1978, 1ª parte, Berlin, Berlinische Galerie, 2001, p. 13 y traducido al castellano en el catálogo A.A.V.V. *Hannah Höch*, Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 2004, p. 89. Traducido al castellano por Juan Vicente Aliaga.

6 *Ibíd.*, p. 163

Textos de Hannah Höch

Esta conversación pertenece al libro que publicó Edouard Roditi en Londres, 1960, gracias a la edición *Secker and Warburg*. Obtuvo posteriores ediciones traducidas al francés y al alemán. El formato siempre ha sido constante en todas las sucesivas publicaciones: Introducción y entrevista con artistas de la talla de Marc Chagall, Marino Marini, Giorgio Morandi, Joan Miró, Oskar Kokoschka, Barbara Hepworth, Pavel Tchelitchev, Gabrièle Münter, Eduardo Palozzi, Josef Herman, Henry Moore.

En 1984, Ross-Erikson publicó *More Dialogues on Art*, una segunda colección de doce conversaciones con artistas como: Victor Brauner, Carlo Carrá, Max Ernst, Leonor Fini, Demetrios Galanis, Nicolás Ghika, Hannah Höch, Mordecai Moreh, Ianni Tsarouchis, Jef Van Hoof, Ossip Zadkine, Alexander Zlotnik. Algunas de estas entrevistas también aparecieron publicadas en periódicos, sólo vamos a reflejar que la entrevista a Gabrièle Münter apareció en *Arts Magazine* (New York).

La traducción del inglés al castellano ha sido realizada por el *Servicio de Traducción Científica de la Universidad Politécnica de Valencia*, enero 2007. Hemos excluido los comentarios e impresiones que incluye *Roditi* en las entrevistas y nos hemos centrado en la traducción de la conversación. Traducción inédita al castellano.

RODITI, Eduard, *Dialogues, conversations with European Artists at Mid-Century*, London: Lund Humhries Publishers Ltd., 1960/1990, pp, 65-74.

HÖCH: Incluso los berlineses, a menos que vivan aquí, parece que apenas conocen toda nuestra área noroeste.

E. R.: Muy pocos amigos míos de Berlín tenían idea de cómo llegar hasta aquí cuando les pregunté. Algunos incluso me advirtieron que sería imprudente visitarla en Heiligensee. Insistían en que ya está fuera de los límites del Berlín Oeste, en la zona Este.

HÖCH: ¡Qué tontería! En realidad es porque esta parte de

Berlín es tan tranquila y tan poco conocida que me mudé a Heiligensee en 1938, justo antes de la guerra. Bajo la dictadura nazi yo era demasiado visible y conocida como para estar a salvo en Friedenau, donde había vivido muchos años. Sabía que vecinos celosos y rencorosos me vigilaban allí constantemente y me denunciaban, así que, cuando heredé suficiente dinero para comprarme una casa pequeña, decidí buscar un lugar en alguna parte de Berlín en la que nadie me conociera de vista o estuviera al corriente de mi escabroso pasado como dadaísta o, como entonces nos llamaban, «bolchevique cultural». Tuve bastante suerte al encontrar esta pequeña casa, que había sido una casa de vigilante situada en una de las entradas a un aeródromo construido en este barrio en la Primera Guerra Mundial. La compré enseguida y trasladé aquí todo lo que tenía y así es también como conseguí salvarlo. Si me hubiera quedado en Friedenau, el trabajo de mi vida habría sido destruido en un ataque aéreo.

E. R.: Pero ¿no se sentía aquí muy aislada?

HÖCH: En aquellos años, me habría sentido sola en cualquier parte de Berlín. A los que todavía se nos recordaba por haber sido bolcheviques culturales estábamos todos en la lista negra y la Gestapo nos vigilaba. Cada uno de nosotros evitaba relacionarse incluso con sus más viejos y queridos amigos y colegas por miedo a involucrarlos en más problemas. En cualquier caso, en 1938, la mayoría de los antiguos dadaístas de Berlín había emigrado. Hans Richter y George Grosz estaban en Estados Unidos, Kurt Schwitters había emigrado a Noruega, Raoul Hausmann estaba en Francia. De los miembros realmente activos del viejo grupo dadá de Berlín, yo era la única que todavía estaba aquí.

E. R.: ¿Cómo y cuándo empezó a ser activo el grupo dadá de Berlín?

HÖCH: Expusimos por primera vez en 1919, pero ya llevábamos trabajando juntos como grupo un par de años antes de adoptar de hecho el mismo nombre y el mismo programa que los dadaístas de Zúrich.

E. R.: ¿Era en realidad el mismo programa? Siempre me ha parecido que los dadaístas de Berlín, como grupo, eran bastante menos subversivos en el aspecto estético y mucho más

en lo social que los dadaístas de Zúrich. Quizá esto se deba a su estrecha relación con los artistas de Moscú como Lissitzky durante los años de la Revolución rusa; quizá también al ambiente más agitado y revolucionario de Alemania; quizá también al carácter más político del genio satírico de algunos de aquellos dadaístas de Berlín como George Grosz.

HÖCH: Probablemente tenga razón. La situación aquí, en 1917, no era en absoluto como la de Zúrich, una ciudad neutral, mientras que Berlín era entonces la capital de un imperio que se tambaleaba esperando la derrota. Yo misma había llegado a Berlín antes de 1914 procedente de una familia muy burguesa de Turingia. Al principio estudié arte con Orlik, que hasta cierto punto era discípulo de los impresionistas franceses. Cuando estalló la guerra, todas las escuelas de arte cerraron durante un tiempo y yo volví a vivir con mi familia. Pero volví a Berlín en 1915 y fue entonces cuando conocí a Raoul Hausmann. Por aquella época los dos éramos fervientes admiradores de la galería Der Sturm de Herwarth Walden. Pero hasta 1916 Hausmann siguió siendo un expresionista figurativo, íntimo amigo y discípulo de Haeckel y al mismo tiempo admirador de Robert Delaunay y de Franz Marc, mientras que yo en 1915 ya había empezado a diseñar y pintar composiciones abstractas en la misma tradición general que las que Kandinsky había expuesto por primera vez un par de años antes en Munich.

E. R.: ¿Había otros artistas abstractos relevantes en Berlín ya en 1915?

HÖCH: En general, la mayoría de la vanguardia de Berlín aún era figurativa, bien expresionista o fauvista. Pintores como Ludwig Meidner, por ejemplo, todavía trabajaban en la misma tradición que Haeckel y otros artistas del grupo Brücke de Dresde o que Kokoschka, mientras que otros pintores de Berlín, como Rudolf Levy, estaban más en sintonía con los fauvistas de París. Entre nuestros amigos, el único pintor abstracto de cierta relevancia era Otto Freundlich, que había regresado a Berlín desde París en 1914. Pero Freundlich, que había vivido en Montmatre al mismo tiempo que Picasso y algunos cubistas parisinos, seguía pintando principalmente composiciones figurativas. Fue solo después de regresar a París en 1924

cuando su trabajo pasó de manera progresiva a ser exclusivamente abstracto.

E. R.: ¿Se relacionó alguna vez Freundlich con el movimiento dadá de Berlín?

HÖCH: Otto simpatizó con nosotros desde el principio porque compartía nuestros puntos de vista pacifistas, los del *Monistenbund* (Liga monista), y también nuestra determinación de rechazar todos los estándares morales y estéticos del orden social existente, que entonces nos parecía que debían ser condenados. Pero él era demasiado serio y formal como para participar en nuestras escandalosas manifestaciones juveniles. Éramos un grupo muy atrevido, todos aún muy alocados, mientras que Freundlich ya formaba parte de una comunidad más establecida de escritores y artistas inconformistas, todos colaboradores habituales de la revista *Die Aktion* de Franz Pfemfert.

E. R.: Si mal no recuerdo, entre los colaboradores de *Die Aktion* estaban Gottfried Benn y Johannes R. Becher, Freundlich y Meidner, Yvan Goll y Hermann Kazack. De hecho, todo tipo de escritores y artistas que, considerando su posterior evolución política e intelectual, resultarían ahora unos compañeros de alcoba muy extraños...

HÖCH: Lo mismo podría decirse ahora de nuestro propio grupo de dadaístas de Berlín. Cuando hicimos nuestra primera exposición en 1919, la *Erste Internationale Dada-Messe*, en la galería del Dr. Otto Burckhard en Lutzowufer 13, el catálogo incluía los nombres de George Grosz, *Dadasoph* Raoul Hausmann y *Monteurdada* John Hartfield. Pero John Hartfield y su hermano, el escritor Wieland Herzfelde, fundaron posteriormente la editorial Malik-Verlag, que durante muchos años fue la principal editorial literaria comunista alemana, y ahora los dos viven en la Alemania Oriental y todavía continúan participando activamente en todo tipo de organizaciones comunistas, mientras que George Grosz, Walter Mehring y la mayor parte de los otros dadaístas de Berlín de 1919 pronto dejaron de relacionarse por completo con los comunistas o de ser, en cierto modo, políticamente activos.

E. R.: No obstante, los dadaístas de Berlín, estuvieron en su origen estrechamente vinculados a algunos grupos intelectuales y artísticos comunistas.

HÖCH: ¡Parece usted el Gran Inquisidor!

E. R.: ¡Dios me libre! Sería el primero en admitir que, hasta la guerra civil española, yo mismo me relacioné abiertamente tanto con intelectuales y artistas comunistas como con teósofos, antropósofos, pacifistas o vegetarianos.

HÖCH: También nosotros, entre 1915 y 1925. Éramos muy jóvenes y sin experiencia política, y el comunismo en sí, por aquel entonces, parecía que era mucho más liberal y más amante de la libertad que hoy en día. Durante la Primera Guerra Mundial todos éramos pacifistas y por lo tanto nos veíamos en estrecha empatía con otros pacifistas, algunos de los cuales resultaron ser comunistas. Además, aún éramos ingenuamente entusiastas de algo que parecía lo opuesto al orden establecido, y algunos de nosotros incluso fingíamos mantener contactos personales estrechos con el enemigo. Adoptar un pseudónimo inglés o americano, como Hans Herzfelde hizo cuando pasó a llamarse a sí mismo John Hartfield, ya era un acto de provocación a los ojos de los nacionalistas alemanes. George Grosz también aseguraba ser americano de manera un tanto misteriosa y escribía su nombre como George en lugar de Georg, al tiempo que adoptó un comportamiento y estilo de vestir americano. En cuanto la guerra terminó, estuvimos entre los primeros artistas y escritores alemanes que establecieron contactos con grupos vanguardistas similares de Nueva York, París y Moscú. En 1922, los dadaístas alemanes organizaron incluso una conferencia internacional en Weimar, a la que asistieron Theo van Doesburg y El Lissitzky, en representación del grupo de Mondrian, De Stijl (El Estilo), de Ámsterdam, y de los constructivistas de Moscú, y Tzara y Hans Arp, en representación de los dadaístas de Zúrich y de París.

E. R.: Hoy en día, haber tenido alguna vez una relación estrecha con Lissitzky es más comprometido en la Unión Soviética bajo la dictadura de los realistas socialistas de lo que lo sería en Nueva York o en París o aquí, donde se sabe que todo tipo de pintores y escultores muy respetados como Chagall, Pevsner y Gabo han sido en algún momento estrechos amigos o colegas de Lissitzky y de otros malogrados artistas vanguardistas rusos de hace treinta años. Los suprematistas y los constructivistas fueron, de hecho, incluidos en la lista negra o

deportados a Siberia bajo el régimen estalinista mucho antes de que los dadaístas fueran amenazados aquí.

HÖCH: Muy poca gente puede entender hoy lo inocentes y verdaderamente apolíticos que fueron nuestros vínculos con los comunistas. En 1917, vivíamos en un orden social que aprobó la declaración de una guerra desastrosa que ni siquiera el Partido Socialista condenó. En los años inmediatamente posteriores, empezó a parecer como si todo este orden estuviera a punto de desmoronarse bajo el impacto de la derrota militar y del creciente descontento de las masas en el frente civil. Hubo sublevaciones en las fuerzas armadas, luego revueltas de los trabajadores aquí en Berlín y en otras partes de Alemania. Como jóvenes que nunca habíamos creído en la justicia de la causa alemana en la guerra, aún éramos lo bastante idealistas como para depositar nuestras esperanzas solo en aquellas doctrinas que parecían completamente nuevas, que de ninguna manera eran responsables de los apuros en los que nos encontramos, y que nos prometían con cierta sinceridad un futuro mejor y una distribución más equitativa de la riqueza, el ocio y el poder. Y así, durante un tiempo, creímos en las consignas de los comunistas. Puede ver algunas de nuestras propias consignas y de las de los comunistas aquí en las paredes, en esta fotografía de nuestra primera exposición dadá de Berlín.

E. R.: Y ahora, durante los últimos treinta años o más, usted ha cargado con pruebas de su pasado político tan comprometedoras como puedan serlo estas fotografías.

HÖCH: Sí, estos son pecados de nuestra juventud que no se nos permite nunca olvidar. Pero debe admitir que nuestras consignas eran eficazmente impactantes. Desde luego, hoy ya no parecerían tan originales, y me temo que nadie se las tomaría tan en serio como lo hizo la respetable burguesía berlinesa en 1919.

E. R.: Esta consigna aún hoy podría causarle problemas.

DADÁ
permanece
al lado del proletariado
revolucionario

Pero la mayoría de las que distingo en las paredes de la galería, en estas pocas fotografías, parecen hoy bastante inofensivas:

Abre al fin
 tu cabeza
 y libérala
 de las
 exigencias de la edad
 Abajo el arte
 y abajo
 la intelectualidad burguesa
 El arte ha muerto
 Larga vida al nuevo
 arte-máquina
 de Tatlin

O incluso:
 DADÁ
 es la
 destrucción voluntaria
 del
 mundo burgués de las ideas

HÖCH: Esas pocas consignas fueron, de hecho, prueba suficiente en la etapa nazi para que nos juzgaran y nos condenaran por comunistas. A veces, hoy me pregunto cómo tuve la valentía o la locura suficientes para conservar con tanto celo todo este material comprometedor en mi propia casa durante aquellos años terribles. Había suficiente material escondido en ese armario, donde guardo todos mis dibujos, para condenarme a mí y a todos los antiguos dadaístas que aún estuvieran en Alemania. Por esa razón, la mayoría empezó, después de 1934, a borrar su rastro y a destruir todos los recuerdos de sus locuras juveniles. Pero nunca pensé que el Tercer Reich fuera a durar, como ellos aseguraban, mil años, ni jamás pude destruir todos estos trabajos de mis amigos, Hausmann y Schwitters, y todos mis preciados recuerdos de los días en que trabajamos juntos como grupo con tanto entusiasmo.

E. R.: Es una gran suerte que usted nunca destruyera o perdiera en un ataque aéreo esta colección única de documentos y reliquias del apogeo del movimiento dadá de Berlín. Pero me interesaría saber, ya que usted sola parece poseer suficiente material como para poder hacer una retrospectiva de todo el movimiento de manera objetiva, qué es lo que calificaría ahora como la contribución más original y duradera del movimiento dadá de Berlín al arte moderno.

HÖCH: Creo que nosotros fuimos el primer grupo de artistas que descubrimos y desarrollamos sistemáticamente las posibilidades del fotomontaje.

E. R.: ¿Cómo descubrieron por primera vez esta técnica?

HÖCH: En realidad, la idea nos la dio un truco que hacían los fotógrafos oficiales de los regimientos militares prusianos. Ellos solían tener minuciosos fondos oleolitografiados que representaban a un grupo de hombres uniformados, con un barracón o un paisaje detrás, a los que se les había cortado las caras. En estos fondos, los fotógrafos insertaban luego retratos fotográficos de las caras de sus clientes y normalmente después las coloreaban a mano. Pero el objetivo estético, si es que había alguno, de este tipo de fotomontaje muy primitivo era idealizar la realidad, mientras que los fotomontadores dadá pretendían dar a algo completamente irreal la apariencia de algo real que se hubiera fotografiado realmente.

E. R.: Desde luego, la cámara es un testigo mucho más objetivo y fiable que el ojo humano. Sabemos que Breughel o Goya o James Ensor pueden tener visiones o alucinaciones, pero por regla general se admite que una cámara únicamente puede fotografiar lo que de verdad está ahí, lo que hay en el mundo real ante su lente. Por tanto, se podría decir que los fotomontadores dadá pretendían falsear deliberadamente el testimonio de la cámara creando alucinaciones que parecieran hechas a máquina.

HÖCH: Sí, nuestro objetivo, en general, era integrar objetos del mundo de las máquinas y de la industria en el mundo del arte. Nuestros montajes o *collages* tipográficos también pretendían conseguir efectos similares al imponer a algo que solo podía ser producido a mano, la apariencia de algo que había sido compuesto íntegramente por una máquina. En una

composición imaginativa, solíamos aunar elementos tomados de libros impresos, periódicos, pósters o folletos, pero combinados de manera que ninguna máquina podría componer.

E. R.: Los *collages* de los dadaístas de Berlín parecían, por tanto, estar concebidos conforme a principios que de ninguna manera coinciden con los de los *collages* de los primeros cubistas de París, en los que un recorte de periódico en un bodegón representa un periódico, o ha sido insertado por su textura, como cualquier otro material del artista, en lugar de crear una ilusión del mismo tipo que la de los montajes dadá. Al mismo tiempo, estos montajes de los primeros dadaístas de Berlín, parecen bastante diferentes, en sus principios, de las composiciones *Merz* de Schwitters, que rescataba los elementos para sus composiciones de los cubos de basura, de las papeleras y de los depósitos de chatarra y creaba objetos de valor artístico a partir de materiales que se consideraban bastante poco valiosos, de hecho «algo bello y un placer eterno» a partir de elementos de los que difícilmente se esperaría que llegaran a sugerir belleza o placer. Los montajes de los dadaístas de Berlín representan una extensión, en la esfera del arte, de los procesos mecánicos de la fotografía y la tipografía modernas.

HÖCH: Por eso son aún fuente de inspiración para tantos fotógrafos, artistas tipográficos y artistas publicitarios. Incluso hoy, a veces me descubro contemplando un póster en una calle de Berlín y preguntándome si el artista que lo diseñó es realmente consciente de ser un discípulo de *Dadasoph* Hausmann, de *Monteurdada* Hartfield o de *Oberdada* Baader.

E. R.: ¿Quiénes fueron, en su opinión, los artistas más imaginativos o creativos del movimiento dadá de Berlín?

HÖCH: Al principio, en nuestro grupo estábamos solo Hausmann y yo, Johannes Baader, Hartfield, Grosz, Deetjen, Godyscheff y unos pocos escritores como Wieland Herzfelde y Walter Mehring. Dejo aparte aquellos que, como Schmalhausen, que era el cuñado de George Grosz, solo estaban activos en nuestro grupo como artistas o escritores de manera intermitente. Diría que los artistas más activos y productivos del grupo eran Grosz, Baader, Hartfield, Hausmann y yo. Godyscheff tenía mucho talento, pero pronto abandonó el grupo

y no he vuelto a ver nada de su trabajo ni a saber de él durante muchos años.

E. R.: ¿Podría definir el estilo individual que distinguía las producciones dadá de cada uno de estos artistas?

HÖCH: Grosz, desde luego, tenía más de moralista y satírico que cualquiera de los otros, un caricaturista de gran genialidad incluso en aquel temprano *collage* dadá suyo *Dadaisten besteigen einen Pudding* (Los dadaístas escalan un budín), en el que las cabezas que había añadido a las figuras cómicas eran fotografías reales de sus colegas dadaístas.

E. R.: Pero ¿no coincide conmigo en que también Hartfield era un satírico?

HÖCH: Claro, aunque siempre era más doctrinario en sus intenciones políticas, un comunista que tendía a ser didáctico y ortodoxo más que realmente libre en sus fantasías y en su humor. Pero, entre los primeros dadaístas de Berlín, sigo considerando a Hausmann el artista con más talento para la fantasía y el ingenio. El pobre Raoul fue siempre un alma inquieta. Necesitaba constantemente ánimo para desarrollar sus ideas y conseguir algo de verdad duradero. Si yo no hubiera dedicado mucho de mi tiempo a cuidar de él y a animarle, yo misma podría haber llegado más lejos. Desde que nos separamos, a Hausmann le resultó difícil crear o imponerse como artista, aunque siguió aún muchos años proporcionando a sus amigos y colegas una inagotable fuente de ideas. En cuanto a Baader, fue nuestro *Oberdada*, la verdadera encarnación del espíritu de los dadaístas de Berlín de 1919 y 1920. Se había lanzado de manera bastante temeraria a nuestro movimiento, sin considerar las consecuencias de su compromiso, del mismo modo que yo también me había también lanzado a los siete años de amistad con Raoul Hausmann. Después, Baader se convirtió en una especie de anacronismo, un superviviente de un periodo y de un movimiento que ya no tenía ninguna realidad más allá de un contexto de la historia. Nunca fue capaz de madurar ni de desarrollarse como artista, en tanto que yo, después de separarme de Raoul, aún pude experimentar con otros estilos y otro tipo de temas.

E. R.: ¿Alguno de los otros dadaístas ha llegado ha tener relevancia como artista?

HÖCH: Godyscheff, como ya mencioné antes, tenía mucho talento pero parece haberse desvanecido por completo. Deetjen también siguió muchos años trabajando como artista, pero ella de alguna manera nunca consiguió un estilo característico o una fama duradera. De Schmalhausen, ahora solo recuerdo una de sus obras dadá, una máscara mortuoria de Beethoven en yeso a la que había añadido un bigote y una corona de hojas de laurel. Pero el dadá era muy divertido y algunos de nuestros amigos que no tenían verdaderas ambiciones como artistas participaron en nuestras exposiciones con objetos e ideas que les habían sugerido nuestras actividades o el espíritu de los tiempos.

E. R.: ¿Se unió al movimiento dadá de Berlín algún artista importante después de 1920?

HÖCH: Desde luego. Artistas dadaístas de la talla de Kurt Schwitters y Moholy-Nagy, que llegaron a Berlín después de nuestras dos primeras exposiciones dadá y, por supuesto, Hans Arp, que estuvo mucho con nosotros después de la guerra, y Hans Richter, que trabajó de manera activa sobre todo con Viking Eggeling haciendo películas dadá experimentales, y algunos rusos, como El Lissitzky, que luego regresó a la Unión Soviética, y Pougny y su mujer, que posteriormente se establecieron en París. Pero nuestro movimiento dadá también empezó, después de 1922, a desarrollar líneas similares a las de los surrealistas de París. Alrededor de 1925, nuestro dadaísmo de Berlín dejó de ser tan importante como movimiento. Cada uno de nosotros empezó a desarrollarse independientemente como artista o se unió a otros movimientos, como hizo Moholy-Nagy cuando se relacionó con la Bauhaus de Weimar. Solo Schwitters y yo continuamos durante un tiempo buscando más o menos los mismos objetivos. Además tuvimos mucha relación, después de 1920, con Theo van Doesburg y algunos de los artistas abstractos daneses de De Stijl. Incluso viví algunos años en Holanda, poco después de la guerra, y fui muy amiga de Mondrian y de muchos de sus colegas, aunque nunca compartí su filosofía del arte. A mí esta me parecía bastante pedante y consideraba que había reducido el ámbito de la pintura hasta tal punto que resultaba casi imposible evitar la repetición.

E. R.: ¿Le importaría definir brevemente su propia evolución como artista?

HÖCH: A veces me resulta bastante difícil diferenciar mi estilo como artista individual de mis entusiasmos y mis amistades. Como dije antes, empecé experimentando con composiciones abstractas en blanco y negro ya en 1915, pero seguía experimentando en este campo, de una manera un tanto diferente, aún en 1926. Aquí tiene uno de mis diseños en blanco y negro de 1926, reproducido como una viñeta ornamental para *A Banal Story* (Una historia banal), de Ernest Hemingway, en un viejo ejemplar de la revista americana *Little Review*.

E. R.: Es mucho más abstracto que estrictamente dadaísta.

HÖCH: Desde luego, pero cada artista tiende a volver, cada cierto tiempo, a un estilo anterior que, mientras tanto, se ha modificado en cierta medida con experimentos y logros posteriores.

E. R.: ¿Cuándo diría que fue la primera vez que empezó a experimentar con un estilo que podría llamarse específicamente dadaísta?

HÖCH: Supongo que fue en 1917, con Raoul Hausmann, cuando los dos empezamos a desarrollar un estilo dadá propio. Hasta cierto punto ya era surrealista y también tenía algo en común con algunas de aquellas desconcertantes pinturas de Giorgio de Chirico.

E. R.: ¿Se refiere a las de su periodo de *pittura metafisica* (pintura metafísica)?

HÖCH: Sí. Hausmann y yo intentábamos sugerir, con elementos tomados del mundo de las máquinas, un mundo onírico nuevo y a veces aterrador, como en esta acuarela mía de 1920, *Mechanischer Garten* (Jardín mecánico), en la que la vía férrea sigue un recorrido zigzagueante imposible y como de pesadilla. Aquí puede ver una fotografía de otra acuarela mía con este estilo, *Er und Sein Milieu* (Él y su ambiente), que pinté en 1919.

E. R.: Es una interpretación muy evocadora de una relación individual con un mundo que incluye objetos procedentes de la vida real, así como elementos que parecen proyectados de un mundo privado de alucinación. Las perspectivas, tanto aquí como en *Mechanischer Garten* (Jardín mecánico), tienen

el mismo efecto agorafóbico que en algunos de los paisajes metafísicos de Chirico y de Carrà, pero *Er und Sein Milieu* (Él y su ambiente), en su conjunto, también tiene algo misterioso en común con *Mon village et moi* (Mi pueblo y yo) de Chagall y con *Ich und die Stadt* (Yo y la ciudad) de Ludwig Meidner. Me refiero a una especie de capacidad expresionista evocadora para contemplar lo que a uno le rodea con una sensación de alienación absoluta.

HÖCH: Esta sensación de alienación realmente flotaba el aire, aquí en Berlín, entre 1917 y 1922. Vivíamos entonces en un mundo que nadie con sensibilidad podía aceptar o aprobar. Pero yo siempre he tenido una mentalidad experimental y pronto empecé, en 1922 y 1923, a probar también los *Merzbilder*, me refiero al mismo tipo de *collages* que los de mi amigo Schwitters, que reprodujo uno de mis trabajos, por ejemplo, en el séptimo número de *Merz*. Después de 1924, volví a un tipo de pintura más tradicional, aunque en mis composiciones de ese periodo aún usaba muchos de los trucos del fotomontaje. Aquí, por ejemplo, en esta *Bürgerliches Brautpaar* (Novios burgueses) de 1927, todo está dibujado y pintado con mucho realismo y mucha suavidad, como si toda la pintura fuera un montaje de detalles tomados de fotografías y combinados después para presentar de manera muy realista algo bastante irreal. Posteriormente, en 1928, volví al fotomontaje que, en realidad, nunca había abandonado desde 1917. Pero por entonces trabajaba en un museo y fotografiaba ejemplos de arte primitivo que me proporcionaron algunos de los elementos, como en este, de una serie completamente nueva de fotomontajes, en un estilo que era totalmente propio. Después empecé, después de 1930, a vivir en un aislamiento cada vez mayor. Había perdido el contacto con el mundo del arte berlinés mientras vivía en Holanda, y el ambiente de Alemania, a mi regreso, apenas era propicio para ninguna iniciativa muy emprendedora. De todos modos, continué pintando y creando fotomontajes yo sola, sin relacionarme con otros artistas y sin exponer mucho. Mi estilo era cada vez más abstracto, aunque de vez en cuando volvía, sobre todo en los fotomontajes pero también en algunos óleos, como en este de 1949, a temas y formas del tipo de los de mi periodo dadá de 1920.

E. R.: Sí, reconozco aquí los mismos cristales, con objetos y figuras aprisionados en ellos, como en *Er und sein Milieu* (Él y su ambiente).

HÖCH: Supongo que todo artista imaginativo tiene algunas obsesiones recurrentes.

E. R.: Quizá usted se quedó muy desconcertada, de niña, con aquellos pisapapeles de vidrio que tienen forma de bola o de cristal y en los que hay una pequeña figura o una reproducción de la Torre Eiffel. Pero ahora me gustaría que hablara de algunos de sus viejos amigos y colegas del apogeo del movimiento del arte moderno.

HÖCH: Creía que ya había hablado de ellos.

E. R.: Sí, pero soy muy inquisitivo. Me gustaría saber más, por ejemplo, de George Grosz.

HÖCH: Me resulta difícil hablar objetivamente de él hoy, tan poco tiempo después del golpe de su muerte. Sin ir más lejos, esta mañana, después de leerlo hace dos días en los periódicos, he recibido en el correo esta nota necrológica de su familia. Ni siquiera había visto a Grosz desde que volvió definitivamente de Estados Unidos, hace tan solo unas semanas, para vivir en Berlín de nuevo. Ahora me parece como si hubiera habido algo siniestro en su vuelta a los fantasmas de juventud, únicamente para morir allí.

E. R.: Yo también tuve esa impresión. Llevaba cinco o seis años hablando de su vuelta a Berlín, pero siguió postergando su decisión como si fuera vagamente consciente de que aquí le esperaba una cita con la muerte. Cuando por fin llegó a Berlín en junio, con la intención de no volver nunca a Estados Unidos, apenas vio a ninguno de sus viejos amigos ni visitó a ninguno de sus viejos fantasmas. Parece que ha pasado sus últimas semanas como un animal enfermo que vuelve a morir en soledad y en paz en un entorno conocido.

HÖCH: Me alegro de no haberle vuelto a ver en ese terrible estado. Lo conservo en mi memoria tal como era en sus años más productivos y brillantes, como un artista capaz de sentir muy intensamente pero que prefería esconder su sensibilidad bajo la apariencia frágil y provocadora de un dandi. A veces, incluso llevaba un monóculo...

E. R.: Parece que los monóculos estuvieron muy de moda

entre los dadaístas. He visto fotografías de Raoul Hausmann, Tzara, Van Doesburg e incluso Arp con monóculos esperando a todo el mundo como jóvenes estetas de la generación de Oscar Wilde.

HÖCH: La mera visión de un monóculo en aquella época impactaba a los engreídos que se consideraban progresistas.

E. R.: A la mayoría de los americanos aún les enfurece.

HÖCH: Al parecer a la gente le fastidiaba especialmente que un dandi dadá con monóculo apareciera en un estrado en un mitin de trabajadores comunistas.

E. R.: Los dadaístas de Berlín eran expertos en el arte de fastidiar a la gente.

HÖCH: Parte de nuestro deseo era el de ser completamente diferentes.

E. R.: ¿Esta actitud de alienación se manifestaba en Grosz de otras maneras?

HÖCH: Sí, en su insistencia en sus misteriosos y probablemente imaginarios orígenes americanos y en cómo escogía su ropa cuidadosamente para dar siempre la impresión de que era americano o inglés en lugar de alemán. Pero Hartfield y Hausmann eran igualmente cuidadosos en cómo vestían.

E. R.: Tengo entendido que Hausmann incluso diseñó y llevó un nuevo estilo de camisa.

HÖCH: Todos estábamos a favor de los nuevos estilos y sistemas. Johannes Baader llegó a inventar su propio sistema dadá para calcular el tiempo y las fechas, y decía que se había construido un reloj especial para mantener el tiempo conforme a su nuevo sistema.

E. R.: Parece como si el dadá hubiera sido, en cierto modo, una especie de parodia de una típica *Reformbewegung* (movimiento de reforma de la sociedad) alemana de cambio de siglo...

HÖCH: Al echar ahora la vista atrás, supongo que sí lo fue. Pero nosotros tratábamos de hacer hincapié en que las cosas también podían hacerse de manera diferente y que muchas de nuestras maneras convencionales de pensar, vestir o calcular no eran menos arbitrarias que otras generalmente aceptadas. Al mismo tiempo, también sorprendíamos a la gente al fingir no tomarnos nuestro propio movimiento en serio. Theo

van Doesburg, por ejemplo, llamaba a su perro Dadá, y había quien argüía que un movimiento artístico que se autodenomina igual que el perro de uno de sus líderes difícilmente puede pretender que se le preste atención en serio.

E. R.: Volvamos a Grosz. Supongo que pertenecía, en 1919, al ala izquierda políticamente más comprometida de los dadaístas de Berlín, junto con Hartfield y Wieland Herzfelde.

HÖCH: En realidad, Grosz estaba más sujeto a los ojos de sus críticos y del público de lo que lo estaba a su propio trabajo y a sus opiniones. Odiaba la falta de sinceridad y la injusticia, especialmente la falta de humanidad de todo tipo de autoridad o poder económico o político. Sus representaciones satíricas del orden establecido, sin duda, sirvieron a los propósitos de los comunistas, durante un tiempo, pero no recuerdo que él fuera un creyente doctrinario en el comunismo.

E. R.: ¿Considera que Grosz fue un pintor del tipo de Otto Dix, que también simpatizó en algún momento con el Partido Comunista Alemán?

HÖCH: No, siempre hay más fantasía, talento, humor o ternura en los trabajos de Grosz. Nunca fue tan rígido como Dix. Además, uno solo tenía que mirar a Grosz trabajar para comprender la increíble espontaneidad de su arte. Nunca he visto un artista que dibujara tan rápido como él. Las líneas y el propio tema parecían fluir de su lápiz, como si nunca dejara de pensar.

E. R.: Dix es desde luego más ponderado, más premeditado. Pero ¿llegaron a tener los dadaístas de Berlín mucho contacto con Dix u otros grupos de la vanguardia de Berlín?

HÖCH: Al principio hubo muy pocos contactos. Creo que ya he dicho que Freundlich era uno de nuestros amigos y que Hausmann fue un estrecho amigo de Haeckel. En general, muy pocos pintores alemanes que ahora son famosos vivían entonces en Berlín. La mayoría, hacia 1920, estaban en Dresde o en Munich, o vivían en alguna otra parte del país, excepto, por supuesto, hombres mayores como Liebermann y Corinth.

E. R.: ¿Conocieron a Ludwig Meidner y a Jacob Steinhardt, que habían fundado el grupo Pathetiker en 1912?

HÖCH: Los conocíamos, pero teníamos poco en común con ellos. Meidner era un pintor loco y obsesionado, muy

difícil como amigo o como colega. Steinhardt, sin embargo, era más afable, pero era profundamente religioso y muy amigo, si mal no recuerdo, de la poetisa Else Lasker-Schüler. A mí me parecía casi increíble que un artista moderno aún encontrara una fuente de inspiración en las creencias religiosas tradicionales como las del judaísmo ortodoxo.

E. R.: No estoy en disposición de discutir con usted esta cuestión por ser autor de una serie de poemas ingleses titulada *Three Hebrew Elegies* (Tres elegías hebreas). Pero ¿qué clase de hombre era Kurt Schwitters?

HÖCH: En este caso, también me resulta difícil hablar de manera objetiva. Kurt fue un amigo muy querido, un artista que, como Hausmann, era muy temperamental y necesitaba constantemente que le animaran. Durante un tiempo, casi siempre estábamos juntos. Parecía que le resultaba más fácil trabajar si yo trabajaba con él. Hoy, a Schwitters se le recuerda principalmente por sus *collages* y sus composiciones *Merz*. Pero recuerdo que a menudo salía con él de excursión al campo para hacer bocetos, por ejemplo, en las riveras de un canal cerca de Hannover. Y después, dibujábamos y pintábamos paisajes bastante naturalistas, los dos, hasta 1925. Desde luego, nunca expusimos estos trabajos, que eran como los ejercicios para cinco dedos de un pianista que se abstiene de tocar tales cosas en público. Pero este es un aspecto del arte dadá que hoy nunca se menciona. Por subversivas que fueran nuestras doctrinas estéticas, aún creíamos en adquirir, mediante la práctica, las destrezas tradicionales de un artista.

E. R.: El poeta americano John Peale Bishop y yo llegamos una vez a la conclusión de que probablemente éramos los dos últimos poetas americanos a los que se habían enseñado en el colegio a escribir verso en latín y en griego. Usted y Schwitters, igualmente, puede que hayan sido los dos últimos artistas alemanes modernos en salir a hacer bocetos como cualquier otro romántico alemán, un centenar de años antes, en Tívoli o en Subiaco. Pero Mondrian también había hecho muchos bocetos al aire libre antes de la Primera Guerra Mundial y antes de convertirse en cubista y, posteriormente, en artista abstracto. ¿Cómo se llevaba con Mondrian?

HÖCH: Le conocía bien, pero nunca me encontré realmente

cómoda en su presencia, incluso después de conocerle de una manera bastante íntima a lo largo de los años. En su vida, todo estaba razonado o calculado. Era un neurótico compulsivo y nunca podía soportar ver nada desordenado o descuidado. Parecía que sufría intensamente si, por ejemplo, una mesa no se había puesto con perfecta simetría. Salir a comer a un restaurante con él era una experiencia realmente extraña. Siempre he creído que un estilo de arte tan ordenado como el suyo solo podía existir en Holanda, donde incluso los campos de tulipanes están dispuestos en un orden fantástico que va más allá de las posibilidades de un jardinero alemán. Podía entender el arte de Mondrian, pero nunca he sentido la necesidad de un estilo tan racional. Yo necesito más libertad y, aunque soy capaz de apreciar un estilo que es menos libre que el mío, siempre he preferido permitirme un máximo de libertad. A menudo he sospechado que la concentración de un artista en sí mismo y en un estilo propio particular que siempre es reconocible puede llevar más fácilmente a la popularidad y al éxito. Pero aun así, prefiero disfrutar de mi propia capacidad para desarrollar, cambiar y enriquecer mi estilo, aun cuando mi constante evolución como artista me prive de un éxito fácil.

E. R.: ¿Cree que, en circunstancias más propicias, y a pesar de esta cualidad proteica de su evolución, podría haber tenido más éxito y haber sido más famosa? ¿Cree, por ejemplo, que los años del régimen nazi han obstaculizado mucho su carrera?

HÖCH: Es una pregunta difícil de responder. Hace treinta años, no era muy fácil para una mujer imponerse como artista moderna en Alemania.

E. R.: Gabrièle Münter me hizo la misma observación cuando la entrevisté el verano pasado en Murnau.

HÖCH: No me sorprende. La mayoría de nuestros colegas hombres siguieron mirándonos durante mucho tiempo como aficionadas encantadoras y con talento y negándonos implícitamente cualquier estatus real en la profesión. Hans Arp y Kurt Schwitters, por lo que yo viví, fueron raros ejemplos del tipo de artista que realmente trata a una mujer como colega. Pero Arp es también uno de los artistas más inspirados que jamás he conocido.

E. R.: Supongo que cree que no tiene mucho en común con

la mayoría de los pintores de Berlín actuales.

HÖCH: No conozco a muchos. La mayoría de los que conocía están muertos o han emigrado, y muy pocos de los pintores jóvenes de Berlín parecen saber que yo sigo viva o quieren venir hasta aquí para verme. Pero le tengo mucho afecto a Heinz Trökes, que viene a verme siempre que está en Berlín, y me gusta su trabajo. También me gustan algunas de las últimas pinturas de Hans Jaenisch. Por lo demás, aquí llevo una vida muy tranquila y me alegra bastante que la mayoría de los críticos alemanes de arte más conocidos de hoy en día me hayan olvidado.

E. R.: Parece que el destino de muchos artistas alemanes importantes de hace treinta años es el de estar hoy mejor considerados en Estados Unidos que en Alemania. En 1948, nadie en Berlín estaba dispuesto a comprar los trabajos de Schwitters, Freundlich y Jawlensky que se vendían aquí en el mercado del arte, y Will Grohmann siempre se sorprende si contesto a sus educadas preguntas sobre mi trabajo con que pronto publicaré en Estados Unidos una obra sobre usted, Freundlich, Marcus Behmer, Meidner o Jawlensky... Alemania parece que sigue ocupada en redescubrir y digerir a sus grandes pintores de la generación de 1900 a 1915, es decir, los expresionistas de Die Brücke (El puente) y los líderes del Jinete Azul (Klee, Kandinsky, Marc y Macke). Me impresiona ver, por ejemplo, que Freundlich sigue siendo prácticamente desconocido en Alemania.

HÖCH: Y a mí me sigue impresionando recordar que los pobres Otto Freundlich y Rudolf Levy, dos de nuestros más grandes pintores modernos, fueron asesinados en campos de exterminio nazis. Ni una cantidad de monumentos en memoria suya ni exposiciones retrospectivas de sus trabajos podrán jamás compensar este ultraje típicamente alemán.

E. R.: Los atenienses asesinaron a Sócrates y los franceses asesinaron a André Chénier y a Lavoisier...

HÖCH: En la historia de todas las naciones hay páginas desgraciadas, pero los crímenes que aquí se cometieron siguen siendo únicos en su magnitud. A menudo me pregunto cómo conseguí sobrevivir a aquel horroroso reino de terror. Cuando ahora miro atrás, me sorprende de mi propia valentía

o irresponsabilidad al conservar en mi casa todo el arte y la literatura dadá *subversivos* que le he ido enseñando mientras hablábamos, en estas dos horas. Pero nunca se me ocurrió, hasta que todo acabó, que aún pudiera ser considerada una artista peligrosa. Aquí, en Heiligensee, he conseguido desaparecer por completo, como si hubiera pasado a la clandestinidad. Aquí todos mis vecinos son gente muy amable, dedicados a sus hijos, sus mascotas y sus jardines. Después de 1938, viví aquí, lo más lejos posible, como si estuviera a miles de kilómetros de la capital del Tercer Reich...

*Es una suerte para ella no saber dibujar del natural.
Las deformaciones tienen su encanto.*

Unica Zürn

Unica Zürn
1916-1970

Esta artista desconocida destacó tanto por su escritura como por sus dibujos y pinturas, pero sobre todo sus primeras referencias nos hacen visualizarla como la mujer de Hans Bellmer, pintor y escultor, fascinado por el fetiche erótico.



Afortunadamente la traducción al castellano de sus textos nos ha proporcionado la posibilidad de conocer a esta extraordinaria escritora. Sus novelas *El hombre jazmín*¹ (*Der Mann in Jasmin*, 1971) y *Primavera sombría* (*Dunkler Frühling*, 1969), de carácter autobiográfico relata sus estancias en el hospital psiquiátrico debido a sus frecuentes crisis esquizofrénicas.

¹ ZÜRN, Unica, *Primavera sombría; El hombre jazmín*. Barcelona: Seix Barral, 1986. Traducción de Ana María de la Fuente.



Según las crónicas, Hans Bellmer, su marido, la convenció para que posará desnuda y maniatada sobre una cama para una fotografía para la portada del número 4 de la revista de André Breton, *le surréalisme même* (1957), ella acepta, pero verse reproducida de este modo le sumerge en un laberinto de la que es incapaz de salir y tiene que

ingresar en el hospital mental. Sus crisis se recrudecen hasta que en 1970 se suicida saltando desde la ventana de su casa de París ante la mirada de Hans Bellmer que no pudo hacer nada porque se encontraba postrado en la silla de ruedas. Escribe Julio Cortázar en referencia a la artista, *Unica Zürn viviendo una espiral persecutoria que nada ni nadie pudo detener, saltando de incendio en incendio hasta la llamarada negra del suicidio.*²

Nace en Berlín, hija de un matrimonio acomodado de Weimar-Berlín, su padre fue un oficial de caballería destinado en África, un viajero y escritor que coleccionaba objetos exóticos, escribe en la novela *El hombre jazmín* una fascinación edípica, una especie de amor imposible: *Acaricia los muebles asiáticos y árabes que su padre ha traído de sus viajes y que convierten la casa no en un museo sino en una cueva encantada en la que la fantasía se exalta.*

Comienza a trabajar como guionista en la *Sociedad de Producción Cinematográfica alemana*, durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial se divorcia de su primer marido y no consigue obtener la custodia de sus dos hijos por lo que los pierde para siempre. Tras el conflicto bélico comienza a escribir cuentos cortos fantásticos³ y novelas por entregas a periódicos alemanes y suizos, gracias a estas ventas, obtiene escasos recursos y vive en una situación

2 CORTÁZAR, Julio, De *Los sueños y la locura*, Buenos Aires: La Nación, 14/10/1973.

3 ZURN, Unica, *El trapecio del destino y otros cuentos*. Madrid: Siruela, 2004. Traducción de Ana María de la Fuente.

cercana a la pobreza. Recientemente hemos podido conocer estos cuentos en la edición de Siruela de sus historias imaginarias - *El trapecio del destino y otros cuentos*. Durante este periodo también realiza *delcomanias* sin conocer los trabajos experimentales de Oscar Domínguez y Max Ernst.

En 1953 conoce a Hans Bellmer y se enamoró al instante de él y su vida cambia radicalmente al convertirse en musa y fiel colaboradora del artista. La relación entre ellos es confusa y compleja, puesto que le profesa una gran admiración, a la vez que se muestra como una extraña mujer sumisa. Unica Zurn se traslada a París a la casa del artista y se integra en el grupo de artistas surrealistas y pasa a ser admirada por Henri Michaux, André Breton, Man Ray, Hans Arp, Marcel Duchamp o Max Ernst.

Hans Bellmer le enseña a realizar construcciones artificiales con palabras y publica en 1954 un libro de poemas anagramáticos (*Textos brujos*) que le reportó cierta fama, editados por la galería *Springer*. Se desarrolla su interés por encontrar frases dentro de otras frases y describir los signos cabalísticos.

A partir de 1960, realiza su obra pictórica más interesante y también una breve obra narrativa: *Primavera sombría*, (1969), en la que narra su despertar sexual en la infancia y sus pulsiones masoquistas, y en la otra novela titulada *El hombre jazmín*, (1971), de publicación póstuma, personifica al poeta belga Henri Michaux, de quien estuvo muy enamorada. En 1962 recibía constantes visitas de Henri Michaux al hospital en Saint-Anne donde se encuentra ingresada y le regalaba papeles de colores para los dibujos de Unica.

Gracias a Hans Bellmer consigue exponer sus dibujos y pinturas de carácter automático en la galería *Le Point Cardinal* de París en 1962 y 1964, en la galería *La Pochade* en 1970 y finalmente se han celebrado una gran retrospectiva de su obra plástica en Berlín, Bochum y Bremen.

Textos de Unica Zurn

ZÜRN, Unica, *Primavera sombría; El hombre jazmín*. Barcelona: Seix Barral, 1986. Traducción de Ana María de la Fuente.

El hombre jazmín (fragmento)

A los seis años, una noche un sueño la lleva al otro lado del espejo alto, con marco de caoba, que cuelga de la pared de su habitación. El espejo se convierte en una puerta abierta que ella cruza para salir a una larga avenida de álamos que conduce en línea recta a una casa pequeña. La puerta de la casa está abierta... Pero las *maravillas* acaban pronto, si es que alguna vez han comenzado: Aquella mañana le embarga una soledad inexplicable y entra en la habitación de su madre con el propósito-si ello fuera posible- de regresar por aquella cama al lugar del que ha venido, para no ver nada más. Entonces se le viene encima una montaña de carne tibia que alberga el espíritu impuro de aquella mujer, y la niña, despavorida, huye para siempre de su madre, de la mujer, ¡de la araña!. Se siente profundamente herida. Y entonces aparece por primera vez la visión: ¡el hombre jazmín!

(...)

Ella sabe que esta ciudad está dividida. Es algo tremendo para una ciudad. Y decide en secreto reconstruir la ciudad con una unidad perfecta. Y ella será quien dé el ser a esta ciudad. El deseo es tan acuciante que ya siente los dolores de parto, los mismos síntomas de cuando nacieron sus hijos. No sabe cómo se puede estar encinta de toda una ciudad. Pero desde hace algún tiempo ha vivido cosas increíbles de manera que este nuevo estado se le antoja casi natural.”

(...)

¡Qué suerte estar antes del principio! Nada puede pasarnos porque no podemos chocar con nosotros mismos. Cuando la abandonan un millón de glóbulos rojos, cuando su cuerpo se cubre de innumerables manchas rojas de alegría, escribe en el manuscrito de una anémica: Alguien me recorre en un viaje a

través de mi ser. Desde esta perspectiva, se cierra el círculo. Él me recorre por dentro y me rodea desde afuera - ésta es mi nueva situación-. Y me gusta.

Cielo azul de mediodía en primavera, ¿cuántas veces te has oscurecido de pronto, cuando llega el vahído, la súbita desintegración de lo que uno llama su seguridad? Por lo menos una vez y me estremezco al pensarlo. Yo he visto con espantosa nitidez esta repentina negrura. Y es que no todo el que es aniquilado mira al cielo.

(...)

Primavera sombría (fragmento)

Su padre es el primer hombre voz grave, unas cejas pobladas, bellamente arqueadas sobre unos ojos negros y risueños. Una barba que la pincha cuando él le da un beso. Olor a humo de cigarrillos, cuero y agua de colonia. Sus botas crujen, su voz es fosca y cálida. Sus caricias son arrebatadas y festivas. El se divierte con la muñequita de la cuna. Ella le quiere nada más verlo. Al nacer ella, él vuelve de la guerra. La primera impresión que ella recibe de él es profunda e inolvidable. Ella lo prefiere a las mujeres que habitualmente están a su lado. ¡Aquel olor suyo, aquellas manos fuertes y largas, aquella voz profunda!

Pero en seguida, seguida va creciendo, ella advierte con dolorosa sorpresa, que él casi no para en casa. Le echa de menos. Su ausencia le hace conocer la nostalgia. Cuando él regresa, tras una larga ausencia, le besa la mano como a una señora. Ella se siente fuertemente atraída. El deja la casa una y otra vez, nervioso, y regresa al cabo de varios meses, bronceado y tranquilo.

Ella no sabe que hace él durante aquel tiempo.

(...)

A veces, cuando se siente muy sola, llama a la puerta de la habitación de su madre, pero sólo muy de tarde en tarde se la deja entrar. Su madre está sentada delante de su secreter, escribiendo en su Diario. Todos los días anota algo. En la mesa hay más de veinte de aquellos cuadernos llenos. ¿Qué habrá escrito en ellos? A veces, cuando la soledad aprieta, ella se

abraza a su madre, pero la madre la aparta de sí como si fuera un objeto y le hace arrancarle las canas con una pinza. Es un trabajo muy aburrido, y si ella lo hace es porque su madre le da cinco pfennigs por cada cana que le arranca.

(...)

Sueña con un hombre sombrío que ejercerá su violencia sobre ella. Con toda la fuerza de su imaginación llama ardientemente a un hombre salvaje de instintos asesinos. Cuando esta acostada, de noche, en su cuarto, imagina una sola negra, deslumbrante de diamantes, iluminada por vacilantes antorchas. El negro, el color más inquietante que conoce, domina en la escena. Se encuentra sobre un bloque de mármol negro y frío de aristas cortantes. Sus raptores la han encadenado. Esta desnuda y tiembla de frío y excitación. Las llamas lúgubres de las antorchas se reflejan en los muros negros del cuarto. Las bordes de su lecho de suplicios se clavan en la carne de su espalda. El círculo de los hombres vestidos de negro aparece y se cierra a su alrededor. Ojos de brasa la miran por las agujeros de máscaras abominables. Algunos de estos hombres llevan cascos relucientes. Arrancan sus máscara y ve rostros fieros de árabes, de chinos, de negros y de indios. A las blancos prefiere los hombres de color. Ninguno se parece a un hombre que conozca. Están mudos y casi inmóviles. Le dan miedo y es muy importante para ella. Le gustan la angustia y el terror. Se siente infinitamente honrada de ser así el centro de atención de estos hombres. Todos están armados. Han venido para matarla. Es un gran honor para ella. Son reyes, príncipes y nobles. Suena una música de órgano ensordecedora. Una música amenazante y doliente. Es el Capitán Nemo el que toca. Tira de sus cadenas pero que se claven más profundamente en su carne. Su imaginación es tan fuerte que siente dolor. Esta escena, no la vive siempre hasta su muerte, que resulta de millares de puñaladas lentas y siempre retardadas. Está prohibido gritar o modificar la expresión de su rostro. Un cuchillo penetra lentamente en su "herida" y se convierte en una lengua de perro caliente y móvil. Mientras padece la voluptuosidad, un indio le secciona lentamente la garganta. Sólo es en la oscuridad, cuando esta

sola, cuando puede imaginar esta escena. Nadie para salvarla. Todas las noches, sufre una nueva muerte.

(...)

Ella contempla su cuerpo hermoso, largo, bronceado, de extremidades finas, y su cara oscura y melancólica. Él respira profunda y sosegadamente. Sobre su pecho descansa un amuleto de oro, colgado de un cordón negro. Está echado sobre un albornoz a rayas azules y rojas que pone un fondo exquisito y mágico a su figura. Tiene el pelo negro, brillante y ensortijado. Sus ojos son enormes, con una expresión grave e intrépida. Sus tres amigos bromean con los niños. Él calla, pero los mira con expresión cariñosa. Parecen conjugarse en él todas las razas hermosas y nobles de la tierra. Y ella se embebe en aquella cara. Está convencida de que nunca verá a otra más hermosa. Dos profundos pliegues dan a su boca un aire de melancolía. Por fin, ella sabe por qué vive: para conocerle. En las horas de negra desesperación, se ha preguntado muchas veces por qué esté en este mundo. Reprocha a sus padres el haberla traído a él. Este mundo, que se le aparecía hostil y adusto. Se siente tan estremecida de gozo que no le importaría morir ahora mismo. Para ella no puede haber nada más fantástico y excitante que contemplar el rostro de este desconocido. Por primera vez en su vida, quiere a alguien que no es su padre. Es el sentimiento más sublime que ha experimentado en su vida. Está temblando y tiene lágrimas en los ojos. Esta noche, en su habitación, llorará durante varias horas

(...)

Saca del armario un pijama más bonito y se lo pone. Se mira al espejo por última vez. Imagina el golpe que su cuerpo dará en el suelo y las manchas de tierra y de sangre que habrá en el pijama. En el cementerio reinará un silencio de muerte y la gente se mirará con ojos de culpabilidad: ¿No sabéis que aquí hay una niña que se mató por amor? Y en adelante los padres serán menos severos y más cariñosos con sus hijos, para que no les ocurra lo mismo. Y piensa también en el duro y estrecho ataúd, en el que no podrá estirar los brazos y las piernas como hace en su cama blanda. Estará rígida como un soldado. ¿Y si no se mata al caer y la salvan?

(...)

Ya está casi oscuro en la habitación. Sólo llega a la ventana el resplandor de una farola de la calle. Ya le es indiferente morir en *suelo extraño* o en su jardín. Se sube al alféizar, se sujeta con fuerza a la cuerda de la persiana y ve su oscura silueta en el espejo. Le parece encantadora y empieza a sentir compasión de sí misma. *Se acabó*, dice en voz baja, y antes de que sus pies se separen del alféizar, ya se siente muerta. Cae de cabeza y se desnuda. Su cuerpecito queda extrañamente doblado sobre la hierba. El primero que la encuentra es el perro. El animal mete la cabeza entre las piernas de la niña y empieza a lamer. En vista de que no se mueve, se tiende a su lado llorando suavemente.

(...)

Cuento *El encantamiento*

ZURN, Unica, *El trapecio del destino y otros cuentos*. Madrid: Siruela, 2004. Traducción de Ana María de la Fuente.

La primera luz del amanecer entraba en el taller de sastrería por las ventanas sin cortinas. Los maniqués parecían negros bultos sin forma.

La señorita Milli se sorprendió al encontrarse echada en el sofá sin el vestido. Al ir a extender la mano hacia la prenda, se asustó: no tenía brazos.

Cuando la señorita Milli se miró los hombros y vio luego las negras siluetas de los maniqués, sintió un hondo desconuelo: estaba como ellos.

Lentamente, a medida que crecía la luz, iban perfilándose las siluetas de los maniqués. Pecho abombado, espalda erguida, caderas firmes y bien torneadas descansando sobre el pie.

-Ya se ha dado cuenta –susurró el maniqué más grande, al que se probaban los fracs y las americanas.

-Mira, está asustada –dijo otro.

-No te desesperes –la animó un tercero.

-No te aflijas. ¡Nosotros estamos contigo!

La señorita Milli escuchaba las voces tenues y amigas que sonaban en el taller y que salían de los maniqués.

Tenía frío. Le temblaban los hombros. Se quedó echada en el sofá, muy quieta, mirándose.

-Lo sentimos mucho –dijo el maniquí más grande-. Menos mal que le ha dejado cabeza.

La señorita Milli callaba; todo le parecía borroso, confuso.

-Ahora que usted se parece a nosotros –empezó el maniquí grande, con voz aún más dulce y compasiva-, a pesar de que aún conserva la cabeza, ¿permite que le expliquemos lo ocurrido?

La voz esperaba.

Entonces, en el interior de un maniquí empezó a sonar el leve tarareo de una tierna alborada. El cantor se balanceaba suavemente, y la dulce y lenta melodía sonaba como un suspiro. ¿Así que todos aquellos maniqués, inmóviles y oscuros, que la señorita Milli conocía desde hacía años, tenían vida? ¿Estaban vivos, y ella no lo había notado hasta ahora, cuando compartía su suerte? La señorita Milli se levantó, fue a la ventana y miró afuera. Sin volverse, preguntó:

-¿Ha sido el oficial?

-Ah, ya se acuerda –dijo el maniquí más grande-. Sí; ha sido él, el canalla más bestial que hemos visto en nuestra vida, ese gordo pelirrojo.

-¿Qué me ha hecho? –a la señorita Milli le temblaba un poco la voz.

-Ayer el maestro sastre le dijo que se quedara a trabajar hasta más tarde –le recordaron los maniqués.

Ella asintió.

-Sí. Tenía que coser la cola del vestido azul de madame Soré.

-Ya se habían ido todos –prosiguió el maniquí más grande-. Usted estaba sola, cosiendo. Cantaba una canción para distraerse. Entonces el oficial volvió.

-Fue uno de los más viles atropellos que hemos presenciado –terció en la conversación otro maniquí-. Se le acercó por detrás, la agarró por los brazos, la lanzó en ese sofá y...

-¿Y...? –preguntó la señorita Milli.

-¡Usted se defendió! Lo arañó bien. Y me parece que hasta le mordió en una oreja. Usted peleó, señorita Milli, peleó como una heroína, pero...

-¿Pero? –jadeó la señorita Milli.

-Él es muy fuerte, ¿comprende?, no había esperanza, nosotros

nos volvimos hacia la pared, temblando de vergüenza, por no poder hacer nada.

-Pero mis brazos... –sollozó la señorita Milli con súbita desesperación-. ¿Qué ha sido de mis brazos?

-Él no consiguió nada, señorita Milli –dijo el maniquí grande con suavidad-. Usted conservó la cabeza, él luchaba y al fin dijo...

-¿Qué dijo? ¿Qué dijo, por Dios?

-Dijo –prosiguió el maniquí con voz dolorida-, dijo: << ¡Pues serás como uno de éstos! >>. Y nos señalaba a nosotros. << ¡Sin brazos, sin piernas y sin... cara! >>

La señorita Milli se volvió lentamente.

-Sin... cara –susurró.

El maniquí grande, turbado, frotó el suelo con su pata de madera.

-Sí –murmuró-. Él...

-¿Qué? ¡Habla, por lo que más quieras!

Del cuerpo de los maniqués salía un llanto suave que partía el corazón.

-Nos da usted mucha pena –decían entre suspiros.

-Le ha borrado la cara –murmuró el maniquí masculino-. Ya no tiene cara.

Lentamente, la señorita Milli se apartó de la ventana y fue hacia los maniqués. La piel sonrosada de la mujer hacía un bello contraste con aquellos cuerpos negros. Al fin dijo:

-¿Entonces soy una de vosotros?

-Es un gran honor –dijo el maniquí masculino y, con movimientos rígidos, trató de hacer una reverencia.

-Siempre será la más hermosa. Aún tiene su pelo, su pelo suave de mujer. Y el contorno de su cara es bello y armonioso. Ah señorita Milli, es usted el maniquí más bonito que hemos visto en nuestra vida.

Las mejillas de la señorita Milli se ahuecaron en una sonrisa.

-Me quedaré entre vosotros.-¡Oh, qué alegría, señorita Milli! –exclamaron los maniqués-. Haremos todo lo que podamos para que sea feliz.

*La diferencia entre el hombre y la mujer
empiza por debajo de la cintura.*

Meret Oppenheim

Meret Oppenheim
1913-1985

El reconocimiento a la trayectoria artística de Meret Oppenheim ha sido, como a la mayoría de las mujeres surrealistas muy desigual. Su personalidad desinhibida causó una gran curiosidad hacia su personaje, pero hasta 1967 no tuvo su primera retrospectiva y la segunda en 1984, justo un año antes de su muerte. Su infancia transcurre entre Suiza y Alemania, su padre un importante cirujano, le costea los estudios para ir a París.

Su etapa más creativa se concentra en estos años de París, desde 1933 hasta 1937, fecha en la que su padre no puede, por cuestiones políticas, continuar pagando los estudios y Meret pierde el contacto con el grupo surrealista, cambia radicalmente de vida, se traslada a Basilea, se casa y matricula en una escuela de arte.



Cuando Man Ray realiza sus famosos desnudos en 1934, ella apenas tenía veintiún años, era la época en la que jugaba con los límites de lo permisible y las leyendas sobre sus actuaciones en público contrasta con los últimos comentarios de las personas que la conocieron de cerca. Esta permisividad sexual, totalmente novedosa para la época, era fruto de la educación liberal que le proporcionó el ambiente familiar. Cuando estalla la Primera Guerra Mundial, toda la familia se traslada a la casa de sus abuelos, casi en la frontera con Suiza.

En esta época lee a Goethe con asiduidad y mantiene conversaciones con escritores importantes del momento, gracias a que su tía ha contraído matrimonio con Hermann Hesse, que también es amigo del poeta Rilke, ambos visitan con frecuencia el nuevo hogar de los Oppenheim. Por otro lado, su abuela, una feminista activa, era pintora y autora de cuentos infantiles, que había acudido a la *Academia de arte* de Dusseldorf para recibir clases de arte. Meret completa sus estudios en Schopheim, una escuela privada de la corriente de Rudolf Steiner en Basilea.

Se traslada a París con su amiga Irene Zurkinden y al bajar del tren van directamente al café *Lê Done*, donde conocerán a Hans Arp, Kurt Seligman, Alberto Giacometti y Max Ernst. Se integra con naturalidad en el grupo surrealista que ven en ella la representación de la *musa-niña* como también ocurriría con Leonora Carrington y la invitan a participar en el *Salon des Surindépendanst* de 1933 y realiza la escultura *la Venus primitiva*. Entre esta fecha y 1937 participó en las exposiciones surrealistas, frecuentando además la tertulia de Breton. Consiguió en 1936 su primera exposición individual en la *Galerie Schulthess* de Basilea y como la mayoría de las artistas, también trabajó como diseñadora de ropa de moda para poder obtener algunos ingresos.

Max Ernst se enamoró de la artista e iniciaron una intensa relación, pero con el tiempo, ella lo abandonó porque

sentía que la fuerte personalidad del artista acabaría con la intención de Meret de ser también artista. Su obra más importante *Desayuno en piel* de 1936 fue adquirida por el *Moma* de Nueva York gracias a Alfred Barr. A partir de que Meret abandona París comienza un periodo alejado del mundo del arte de vanguardia.

Ella ha relatado que se inicia, a partir de su nueva vida en Basilea, una época de crisis que dura alrededor de dieciocho años. Se une al grupo artístico local, llamado *Grupo 33* y en 1945 conoce a Wolfgang La Roche, con quien se casa y se traslada a vivir a Berna, hasta la muerte de Wolfgang en 1967.

Realiza los diseños de vestuario para una obra de teatro de Picasso para la producción teatral de Daniel Spoerri y regresa a París en 1959, al ser invitada por Breton para participar en la *Exposition Internationales du Surréalisme*.

En 1967, el *Museo de arte Moderno* de Estocolmo le organiza su primera retrospectiva. Participó en la *7 Documenta de Kassel* y logró ser miembro de la *Academia de Bellas Artes* de Berlín poco antes de su muerte.

Pintora, escultora y creadora de una obra en verso y prosa que recopila a través de varios libros, donde se recogen la mayor parte de sus escritos. En 1975 pronunció un discurso feminista al recibir el *Premio de Bellas Artes* de Basilea que hemos recogido en este trabajo. Uno de sus libros más importantes es *Sansibar* (1981), que presenta poemas de los años 1933-1957 y alguna serigrafías. En 1984 su obra poética queda recogida casi totalmente en el volumen *Husch, husch, der schönste Vokal entleert sich*, con ilustraciones de la artista y expuesto en el Museo d'Art Moderne de París.

Textos de Meret Oppenheim

Los prados y el bosque¹

Fragmento del libro *Husch. husch der schönste Vokal entleert sich*, 1984

Los prados y el bosque ya casi no son visibles, la niebla esconde los campos donde cosechas olvidadas dejan caer sus granos. El sol de la noche se acuesta sobre una nube color de miel. Su mano de esqueleto cuelga y las ondas de la sombra pasan por sus dedos. En el límite del bosque un cazador perdido les pide a los ciervos un vaso de agua. Todo es tranquilo.

Autorretrato desde 60.000 A.C. hasta el siglo X

Este texto aparece traducido al inglés por Catherina Schelbert en el catálogo razonado sobre la artista (1989):

A.A.V.V. *Meret Oppenheim*, New York: Parkett Publishers, pp. 31. Traducido al castellano por M^a José de Miquel, diciembre 2006. Texto inédito en castellano.

Mis pies están parados en una caverna, sobre piedras redondeadas por las pisadas. La carne de oso sabe bien. Fluyendo en mi estómago hay una corriente oceánica cálida. Estoy de pie en las lagunas. Percibo las paredes rojizas de una ciudad. El torso y los brazos están engalanados por una armadura de escamas de piel superpuestas apretadamente. En mis manos sostengo una tortuga de mármol blanco. Los pensamientos están encerrados en mi cabeza como en una colmena. Más tarde, los escribo. Los escritos se quemaron cuando la biblioteca de Alejandría ardió en llamas. La serpiente negra con su cabeza blanca se encuentra en el museo en París. Después, se quema también. Todos los pensamientos que ha habido giran por la tierra en la inmensa esfera mental. La tierra se parte, la esfera mental se quema, sus pensamientos se esparcen por el universo en donde continúan viviendo en otras estrellas.

1 OPPENHEIM, Meret, *Husch. husch der schönste Vokal entleert sich*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2002. Este fragmento aparece publicado en el catálogo *El poeta como artista*.

A.A.V.V. *El poeta como artista*, Palmas de Gran Canaria: Centro de Atlántico de Arte Contemporáneo, 1995. p.194.

Discurso de aceptación del Premio de Arte 1974 de la ciudad de Basilea, 16 de enero de 1975

Este texto aparece publicado en francés en el catálogo razonado sobre la artista (1989):

A.A.V.V. *Meret Oppenheim*, New York: Parkett Publishers, 1989, pp. 32-33. Traducido al castellano por M^a José de Miquel, diciembre 2006. Texto inédito en castellano. Hemos preferido utilizar este texto que la versión inglesa que aparece en el catálogo de la exposición sobre Meret en el Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, (1984), porque se encuentra en su totalidad.

Señoras y señores:

Me gustaría empezar agradeciendo a la ciudad de Basilea el haberme concedido su Premio de Arte así como a aquellos que me han propuesto como candidata a este premio y a los que han apoyado esta propuesta. Este tipo de reconocimiento es un motivo evidente de alegría para quien lo recibe. También es un bálsamo para los numerosos golpes y heridas que se reciben a lo largo de la existencia.

No resulta fácil ser un joven artista. Aquel que trabaja siguiendo los pasos de un maestro reconocido, antiguo o contemporáneo, puede llegar a tener éxito en poco tiempo. Pero cuando habla un idioma nuevo que le es propio y que aún no entiende nadie, a menudo le toca esperar largo tiempo antes de percibir algún eco.

Aún es más difícil, y continúa siéndolo, para un artista si es mujer.

Esta diferencia se evidencia inicialmente en cosas aparentemente externas. Estamos acostumbrados a ver que los artistas llevan la vida que les da la gana – los burgueses cierran los ojos. Pero si una mujer hace lo mismo, sus ojos se salen de las órbitas. Hay que acostumbrarse a eso y a muchas otras cosas. Sí, me gustaría decir que, como mujeres, tenemos la obligación de probar mediante nuestro comportamiento que ya no consideramos válidos los tabúes mediante los cuales se nos ha mantenido durante miles de años en un estado de sometimiento. La libertad no se le concede a nadie, es algo que hay que tomar.

¿Por qué hay aún hombres, incluso jóvenes, que niegan que las mujeres puedan tener capacidad creadora? Cualquier gran obra poética, artística, musical, filosófica, es el producto de un ser en su totalidad. Y ese ser está compuesto tanto de una esencia masculina como de una femenina. En la Grecia antigua, eran las Musas las que inspiraban a los grandes hombres, es decir, que el elemento espiritual femenino presente en ellos formaba parte de la obra, y así sigue siendo en la actualidad. De la misma manera está presente el elemento espiritual masculino en las obras de las mujeres. Seguimos sin tener una imagen o un nombre para este hecho. Yo diría que el elemento espiritual masculino en las mujeres aún se ve obligado a camuflarse. Pero ¿por qué? Creo que esto tiene su origen en el establecimiento del patriarcado, es decir, desde el momento en que se produce la desvalorización de todo lo que es de naturaleza femenina, los hombres proyectan sobre las mujeres el elemento femenino que albergan en ellos porque lo consideran inferior. Para las mujeres, ello supone que tienen que vivir su propia feminidad así como la que los hombres proyectan sobre ellas. De este modo, se convierten en mujeres al cuadrado. Y eso es demasiado. Así es lo que ha sido la mujer desde hace mucho tiempo y, en gran parte, lo que sigue siendo ahora.

Nietzsche dice a propósito de este singular producto de la crianza: “Las mujeres han sido siempre y siguen siendo gatos (atención al “siguen siendo”). Las mujeres han sido siempre y siguen siendo gatos y pájaros. O, en el mejor de los casos, vacas”. Y tiene razón. Por ello, las mujeres no pueden estimarse mutuamente porque no se puede estimar lo que no tiene valor. Su elemento espiritual masculino lo proyectan sobre los hombres y lo eliminan en ellas mismas.”Las mujeres no deben pensar”. ¿Es la autoestima de los hombres tan vulnerable? “Las producciones espirituales de las mujeres generan una impresión penosa”. Por eso se las rechaza y olvida lo antes posible. ¿Ideas? Cualquier idea verdaderamente nueva es una agresión. Y la agresión es una cualidad totalmente opuesta a la imagen de la feminidad que los hombres llevan impresa en sus cabezas y proyectan sobre las mujeres.

Los hombres también son producto de una extraña crianza y, como las mujeres, tienen una imagen deformada de lo que

son. Desde hace algún tiempo, se dice que los seres humanos perturban el equilibrio del medio ambiente. Tras este pensamiento justificado, ¿acaso no se oculta el sentimiento inconsciente y oculto de que es el equilibrio mismo de la humanidad el que se ha visto perturbado? Perturbado en esta división en dos sexos, opuestos en todo, en el que uno domina totalmente sobre el otro?

Esta evolución no se puede imputar ni a los hombres ni a las mujeres.

El gran milagro del “animal que crea una herramienta” se produjo un día en diferentes lugares del globo. De ahí surgió el ser humano que, siguiendo leyes idénticas en todos lados, por primera vez, expresó su espíritu mediante ritmos, danzas y mitos. Este gran milagro se prolongó mucho más tarde en el desarrollo del intelecto. Creo, temo, que todos los pueblos de la tierra van a tener que pasar por el estadio en el que nos encontramos en la actualidad, con su terrible materialismo, su brutalidad, su avidez por bienes absurdos – todo ello como efecto secundario de los fascinantes hallazgos de las ciencias físicas y naturales.

Para que el intelecto, ese instrumento preciso, haya podido perfeccionarse, hubo que apartar otras cualidades. Pero me da la sensación de que hemos llegado a un punto en el que la supresión de esas cualidades se percibe inevitablemente de forma funesta. Las cualidades de las que estoy hablando son las siguientes: sentimiento, intuición, sabiduría.

Cuando examinamos las formas de vida sobre la tierra desde sus orígenes, podemos observar una diferenciación constante.

Puesto que la vida significa cambio y la naturaleza, por lo que parece, tiende a la diferenciación - ¿por qué no sería posible que un día la humanidad tomara otra dirección?

Recordemos que fue Eva la que comió por primera vez del Árbol de la Ciencia, es decir, del pensamiento consciente.

Ya desde el siglo XVIII se pudieron escuchar algunas voces. Si en toda la tierra, y cada vez en un tono más alto, las mujeres se rebelan contra su posición despreciada, quizás podamos encontrar aquí un signo de que el sentimiento, que ha debido permanecer durante tanto tiempo en el escalón más bajo, está

subiendo para ocupar el lugar que le es debido en el corazón de los seres humanos junto a la razón.

Y, quién sabe, quizás un día la sabiduría también salga de su mazmorra.

Nota (aparece publicada junto al texto en ambas ediciones francesa, 1984 e inglesa 1989).

Me gustaría añadir aquí un pequeño cambio, una nueva reflexión. En mi discurso de enero de 1975, decía que aún no tenemos nombre para ese elemento espiritual masculino que las mujeres llevamos dentro y que aún tenemos que esconder.

Tan sólo tres años más tarde, se me ocurrió la idea de invertir la imagen alegórica del genio y de la musa. Si en el pensador, el poeta, el artista masculino, el “genio”, el elemento espiritual femenino debe participar para que la obra pueda nacer; en las mujeres – pensadoras, poetisas, artistas, las “musas”, el elemento espiritual masculino debe estar presente en el nacimiento de la obra. La mujer, la “musa”, es abrazada por el “genio”. El hombre, el “genio”, es abrazado por la “musa”. Resulta interesante constatar que he necesitado cierto tiempo para osar hacer esta reflexión, aunque la idea de la androginia del espíritu haya sido para mí una evidencia desde hace años.

M.O. - 1978

Entrevista de Meret Oppenheim

Hemos considerado muy importante traducir completamente esta entrevista realizada por Suzanne Pagé y Béatrice Parent con motivo de la exposición sobre la artista en París, septiembre de 1984. Traducción del francés al castellano por: M^a José de Miquel, diciembre, 2006. Texto inédito en castellano.

A.A.V.V. *Meret Oppenheim*, París: Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 1984, pp. 11-22.

P: ¿Qué representa para usted esta exposición?

R: No sabría decirle, me produce placer. Si lo que hago le gusta a la gente, hay que enseñárselo.

P: ¿Y por qué París? Usted llegó aquí muy joven, ¿acaso fue para usted un lugar de descubrimientos, de estimulación...?

R: ¿Qué se sabe con 18 años? Yo iba al colegio. Caí enferma. Mi padre vino a verme y me preguntó qué quería hacer. Yo le contesté: “No quiero estudiar. Quiero ser pintora”. Me preguntó si quería ir a París o a Munich. Le dije que a París. Cuando llegué con una amiga, no había cumplido los 19. Aterricé en pleno Montparnasse. Aquello estaba lleno de bohemios, de artistas, de jóvenes que querían convertirse en artistas. Toda una banda internacional. Mi amiga Irène Zurkinden, que pintaba en Basilea, me introdujo en este pequeño círculo. A Irene que hacía una pintura neoimpresionista, la conocía de antes. Tenía mucho talento, yo la admiraba mucho. Debo decir que la pintura me interesaba desde los 14 años, recortaba imágenes de las revistas. Compraba librillos sobre pintores, sobre los expresionistas alemanes, pero también sobre los pintores franceses, Matisse, Modigliani, Picasso.

P: ¿Qué hacía en ese momento?

R: A veces, seguía los cursos libres de la Grande Chaumière para estudiar el desnudo. Pero debo decir que me aburría mortalmente. Creía que para convertirse en pintor había que pasar por ahí. Vivía en el hotel y dibujaba sobre todo de noche. Afortunadamente, he guardado muchos de esos dibujos. También hacía cuadros con pequeños objetos pegados. La “Oreja de Giacometti” es de esa época. Había hecho primero el dibujo y después, la modelé en cera. Este modelado desapareció. Pero antes había hecho un molde en escayola y de ese molde, hice el vaciado en bronce mucho más tarde. También hice el dibujo de la “Venus primitiva” y la escultura de 12 cm. en plastelina de la que saqué el positivo yo misma en el hotel y que después pinté. En verano, en casa de mis abuelos, en el Tessino, hice un par de objetos más entre los que se encontraba la “Cabeza de ahogado tercera fase”. Cogí una plancha bastante gruesa y la serré como si fuera una cara. La pinté de azul cobalto por los dos lados y encajé pastillas. Di este objeto a Tanguy, que desapareció. Después, hice otro pequeño objeto que aún está en casa de mis abuelos, es la “Diosa de la casa”. Y ya está. Al contrario de lo que se piensa, yo no era una fabricante de objetos. Sobre todo hacía cuadros y dibujaba. En París, conocí

a Giacometti (él también era suizo). Estuve varias veces en su taller en donde había cosas como el *Objeto invisible* que admiré enormemente. En otoño de 1933, alquilé mi primer taller en Alesia y le pedí a Giacometti que viniera a ver lo que estaba haciendo. Vino una vez y después, volvió otra con su amigo Hans Arp. Me invitaron a exponer con los pintores del grupo surrealista que tenían una sala en el Salón de los Surrealistas Independientes, con Kandinsky como invitado. Aún tengo el pequeño catálogo con todos esos nombres maravillosos.

P: ¿Qué expuso en ese Salón (1933)?

R: No me acuerdo muy bien. Creo que tenía tres o cuatro cuadros que han desaparecido. Era tan poco importante para mí que no me preocupaba de saber si me devolverían esas obras o lo que pasaría con ellas. De memoria, puedo intentar hacer una descripción: había un lienzo no muy grande (60x50) pintado con esmalte blanco y con una línea diagonal amarilla, dibujada con regla por supuesto. Había pegado botones que descendían verticalmente. Le había puesto de título *Intentaban bajar*. Ha desaparecido. Había otra tela (de por lo menos 70x80) que titulé *La noche*. Para mí, la noche era verde y había utilizado un verde veronés muy brillante. Había pintado todo el lienzo con este verde y, abajo, había pintado una banda negra de unos 7 cm. de alto, era la ciudad; había esparcido mica brillante en el último tercio. No sé qué ha sido de este cuadro.

P: Entonces, esa fue su primera exposición colectiva. ¿Cuándo realizó su primera exposición individual?

R: Fue en Basilea en 1936 – Max Ernst me había escrito un pequeño texto para la invitación. En el dorso de la tarjeta, yo había imitado un matasellos postal con “Visite la exposición Merret Oppenheim” y añadí el nombre y la dirección de la galería.

P: ¿Veía a menudo al grupo de los surrealistas?

R: Mas que trabajar, andaba rodando por Montparnasse. Durante la inauguración de los Surrealistas Independientes, Breton me preguntó si quería acudir al café, en Place Blanche. A partir de ese momento, iba todos los días. Nos veíamos de 6 a 8 para tomar el aperitivo. Iba todo el grupo y nos separábamos a las 8 de la tarde. Después, yo me iba a Montparnasse a ver a los amigos.

P: ¿Usted era la más joven del grupo?

R: Sí, muchos de los tenían entre 15 y 30 años más que yo. Hablaba muy poco en ese momento e hice bien porque no comprendía totalmente el francés. Además, vista mi edad, aún no tenía ideas claras sobre las cosas, sobre todo, en política que era su tema favorito de conversación.

P: De hecho, en los libros, se le asocia al grupo de los surrealistas pero no parece encontrarse muy cómoda con esta clasificación.

R: Sí, me siento incomoda en la actualidad porque lo que se entiende por surrealismo tras la guerra no tiene nada que ver con lo que era al principio. Debo decir que ya hacía cosas que se podían considerar surrealistas antes de conocerlos pero también debo decir que ellos fueron los primeros que las miraron sin menospreciarlas, lo que me agradó mucho naturalmente.

No obstante, hoy sé con total seguridad que las hubiera hecho y hubiera seguido haciéndolas incluso si no hubiera conocido a los surrealistas. Vale, expuse con ellos y tenía en gran estima a Breton y a sus amigos. Después, me fui de París en 1937 y no volví hasta 1950. No los he vuelto a ver más que ocasionalmente. Me he distanciado del dogmatismo político de alguno de ellos. Soy de naturaleza desconfiada hacia toda ideología o creencia.

P: No obstante, los surrealistas se vieron reflejados inmediatamente en el famoso *Desayuno en piel*. Breton mismo le puso el título...

R: Sí, fue Breton el que le puso el título a partir de una asociación entre el *Desayuno sobre la hierba* de Manet y la *Venus de las pieles* de Sader Masoch. Yo lo llamaba sencillamente *Plato, taza y cuchara forrados en piel*.

P: En general, ¿considera que los títulos son importantes?

R: Mucho menos de lo que se piensa. Siempre me dicen que pongo unos títulos tan bonitos, tan poéticos, mientras que, de hecho, lo que hago es describir lo que represento. Por ejemplo, la obra que se llama *Sueño que huye corriendo al despertar* representa un ser que se aleja por el aire. O bien el cuadro que se titula *Una tarde en el año 1910*: cuando terminé el cuadro, me recordó a la vez un paisaje moderno, los cuadros de la primera época de Kandinsky, un cuadro de Duchamp y los libros para colorear de mi infancia, de ahí ese título.

P: ¿Qué le gustaría decir en la actualidad sobre el famoso *Desayuno*?

R: Es una larga historia. En 1936, para vivir, intentaba ganar dinero con diseños de alta costura. Man Ray me había dado la dirección de Schiaparelli y de Rochas. Sólo gané algo de dinero un par de veces; por ejemplo, vendí el diseño de un chal a Rochas por 200 francos. Estaba buscando diseñar una joya de invierno. Para mí, las pieles simbolizaban el invierno, y tenía ganas de diseñar una pulsera. En París, fui a una ferretería y compré dos trozos de tubo de latón muy ligero que hice perforar y dorar. Pegué una banda de piel. Tenía pues estas dos pulseras. Enseñé una a Schiaparelli que la compró por el equivalente a 30 francos de hoy. También vendí anillos forrados con piel de serpiente. Una serpiente que daba la impresión de enrollarse en los dedos cuando se llevaban varios anillos. ¡Esos han sido mis grandes éxitos como diseñadora de “bisutería cara”! Me quedé con la otra pulsera. Un día, en el Flore, me encontré a mi amiga Dora Maar y Picasso y se la enseñé. Se rieron y me dijeron que podía forrar todo con pieles. Yo dije “Esta taza, este plato. Por ejemplo”. La cosa se quedó ahí. Poco después, me encontré con Breton en St-Germain, me avisó de que se iba a hacer una exposición de objetos y me invitó a participar. Me acordé de la idea de la taza y del plato forrados en piel. Compré la taza, el plato y la cuchara en Monoprix. Tenía en casa una piel muy fina de pelo corto, era de gacela china. A mí lo que me gustaba era el contraste entre la porcelana y la piel, como el del metal y la piel en la pulsera. Esa era la idea. El título me era completamente igual. Y en el fondo, no va conmigo, no es mi tipo de título. Pero ahora que ya está fijado, me es igual.

P: ¿En qué momento abandonó París?

R: En 1937, tuve que volver a Basilea, ya que mis padres no podían seguir enviándome dinero pero también porque había entrado en un período de cuestionamiento.

P: ¿Que fue esa “crisis” que evoca?

R: No me gusta hablar de ello. Muchos artistas han pasado por crisis y no se habla nunca de ellas. No hice nada durante un año y medio. Después, me inscribí en la Escuela de Artes y Oficios en la que estudié durante dos años. Aprendí mucho.

Hice dibujo académico que me aburría enormemente pero sin embargo, lo recomiendo porque educa el ojo, además de que yo quería estar ocupada.

P: Entonces, ¿durante esa crisis siguió trabajando?

R: Sí, pero tenía una actitud negativa, todo me parecía malo. Fue a partir de 1954 cuando recuperé el placer de pintar como antes.

P: ¿Sabría fechar de forma precisa el final de este período?

R: Sí, podría decir la fecha e incluso el día y la hora. Fue en otoño sobre las 9 de la noche. Pero no me gusta hablar de todo esto.

P: No hablemos más. Lo que choca, por el contrario, en usted así como en Florence Henri o Hanna Höch, por ejemplo, es la energía y la libertad total que tienen en relación a sus vidas y su obra. Usted dice que un artista tiene que “desclasarse”. ¿Resulta más difícil para una mujer?

R: Ha mencionado a dos mujeres que conozco y cuya obra admiro. De todas maneras, todos los creadores, incluso si lo callan, han pasado por crisis: para los hombres, no resulta fácil ser artista y para las mujeres, es diez veces más difícil por causas históricas. Siempre hay que aceptar el ser deshonrada. Por eso, las mujeres pintoras, poetas y filósofas, etc. son mucho menos numerosas ya que, desde hace milenios, se ha eliminado la confianza en ellas. Hablé de todo esto en mi discurso de 1975. Debo decir que, a partir de 1937, leí mucho a Jung y eso me ayudó a comprender mis sueños y a analizar mi situación. Conocía el inmenso mérito de Freud – el descubrimiento del inconsciente – pero Freud no ayudó en nada a las mujeres, era un hombre decimonónico, muy patriarcal. La sexualidad no era mi problema, yo me liberé sola. Cuando tenía diecisiete años, corté con las convenciones, decidí obedecer a mi propia conciencia. El problema de las mujeres está relacionado con su situación en la sociedad.

P: ¿En qué le ayudó leer a Jung?

R: El gran descubrimiento de Jung fue el inconsciente colectivo y los arquetipos. También comprendió mejor a las mujeres que Freud. Principalmente, escribió “La mujer en Europa” (1924) que terminaba de la siguiente manera: “La mujer tiene ante ella una inmensa labor cultural que quizás significara el principio de una nueva época”.

P: Usted habla de la androginia del pensamiento...

R: Yo no digo “Las mujeres deberían ser como los hombres”. Yo digo “Las mujeres son como los hombres”. La diferencia entre el hombre y la mujer empieza por debajo de la cintura. El hombre, el genio, necesita de la musa para poder realizar su obra. Es exactamente la inversión de esta imagen alegórica la que no había entendido ni formulado correctamente en 1975 (vid discurso). Únicamente tres años después, entendí lo que era muy sencillo: si el hombre, el genio, necesita de la musa, del elemento espiritual femenino, para realizar una obra; la mujer, la musa, necesita del genio, del elemento espiritual masculino, ya que el hombre alberga en sí mismo una parte de elemento femenino y viceversa; eso es lo que hace que cualquier obra sea posible.

P: Usted ha hablado de Jung y de la importancia de los sueños. El sueño es algo muy presente en usted y es uno de los puntos en común que ha compartido con los surrealistas. ¿Son estos sueños espontáneos o usted los provoca?

R: Debo decir que mi padre era un médico rural que entendió que para curar a muchos enfermos había que escucharlos. Por ello, empezó a interesarse por la psicología y a asistir a los seminarios de Jung en Zürich. Entonces había muchas obras de Jung en casa y las comentábamos a menudo. Desde los 14 años, anoto mis sueños. Pero aprendí a analizarlos mucho más tarde. El sueño nos dice dónde nos encontramos y nos guía.

P: Por tanto, ¿no tiene nada que ver con la disciplina sistemática de los surrealistas?

R: Me interesaba como algo personal pero de forma vaga, desde luego.

P: Usted llegó a París muy joven. Aceptó posar desnuda. ¿Fue una actitud rebelde o una forma de narcisismo, de la que podría ser sospechosa?

R: Posar desnuda me era completamente igual. Man Ray me había hecho ya montones de retratos y me dijo: “¿Quieres venir a casa de los Marcoussis porque me gustaría fotografiarte desnuda delante de esta máquina, un tórculo? Indudablemente acepté que la reprodujeran en “Minotauro” por espíritu de rebeldía. Parece ser que provocó un pequeño escándalo. Lo supe mucho después.

P: Usted ha dicho que fue Man Ray el que decidió la postura. ¿Usted nunca tomó la iniciativa?

R: No. El daba las indicaciones y yo las seguía.

R: ¿Por qué ha preferido no exponer aquí esas fotos?

R: No veo la relación que pueda haber entre mi obra y ese cuerpo de joven.

P: Usted participó en la última Exposición InteRnaciOnal de Surrealismo (Eros, en Cordier en 1960); en la inauguración, organizó el famoso *Banquete* sobre una mujer desnuda.

R: También expuse una escultura de 1958, *Flor Enmascarada*. Para Breton, era un símbolo fálico. Para mí, no. Volviendo al *Banquete*, se llevó a cabo por primera vez en una fiesta entre amigas en Berna en primavera. Fue espontáneo, nada de un happening como se dijo luego. Breton a quien le conté la fiesta, estaba entusiasmado; le parecía que era una idea “mágica”, que había que repetirla. Le dije que era imposible. Me respondió: “Lo haré”. Y como era más obediente que ahora... La volvimos a hacer en diciembre – pero creo que algunos surrealistas como el público en general, no la han comprendido. Para ellos, una vez más, la mujer se ofrecía al hombre como objeto de placer. Pero no se trataba para nada de eso. Para mí, la idea de base era una fiesta de primavera tanto para hombres como para mujeres. Evidentemente, Eros estaba presente. Podríamos evocar los rituales primitivos practicados al principio de la primavera aunque no pensara en ellos cuando organicé la primera fiesta.

P: Resulta sorprendente comprobar el malentendido constante a la hora de interpretar sus obras que se perciben siempre a través de símbolos o metáforas más o menos perversas.

R: Para mí, no existe la perversidad. Es una palabra creada por gente de mente estrecha. Es muy inocente. Fue gente decimonónica la que no me supo interpretar. Lo que yo hago no es la ilustración de una idea sino una cosa en sí misma.

P: ¿Se podría hablar de humor en su obra?

R: De juego. Coja *Ma gouvernante*, *My nurse*, *Mein Kindermädchen* (1936). Es el resultado de un juego. Vivía en Basilea en un pequeño taller y tenía ante mí unos zapatos blancos que había llevado en un carnaval. Sobre los tacones, puse el adorno de papel que se pone a la pierna de cordero. Me parecía

divertido. Lo até todo como si fuera un asado. Mi hermana y yo, cuando éramos pequeñas, tuvimos una cuidadora, Elsi, que se vestía de blanco. Por eso le di ese nombre al objeto. Lo expuse en mi primera exposición individual en Bâle, lo que me valió una crítica interesante, “Allí donde empieza el objeto, acaba el arte”. Se expuso de nuevo en París en 1936, en una exposición de los surrealistas.

P: Usted no tiene una actitud económica ni de preservación de su obra. Muchas de sus obras han desaparecido y usted no sabe donde están. Usted no acumula.

R: Lo más importante es la idea de las cosas. Creo que incluso si todos los productos de la cultura universal fueran destruidos, quedarían las ideas. En 1970, un marchante italiano me propuso hacer una copia del *Desayuno en piel*. Rechacé volver a hacer un objeto realizado en 1936 y convertirlo en objeto de consumo. La taza es una idea más que un objeto. Como insistió, hice una copia con una tarjeta postal de Turín, piel falsa y mica y la llamé *Recuerdo del desayuno en piel*. Ironicé con mi obra: eso me lo puedo permitir.

P: A usted le gusta decir que, en su obra, la idea surge con la forma.

R: Hay varios procedimientos. Algunas veces, tengo una idea precisa, sé lo que quiero hacer. Otras veces, me apetece algo de rojo aquí... y la obra continúa automáticamente. Es un poco como si algo guiara la mano. Es como si la cosa ya existiera y sólo hubiera que seguir la inercia... A veces, yo soy la primera sorprendida por el resultado.

P: ¿Destruye mucho?

R: Hay que elegir. A veces, destruyo incluso diez años después. Nos fascina una idea, la realizamos y después nos cansamos, no es suficientemente importante. Hay cosas importantes y cosas poco importantes. Es como con los sueños, soñamos todos los días pero pocas veces tenemos un sueño importante.

P: Volvamos a algunas obras concretas como, por ejemplo, *La mesa con pies de pájaro* (1939).

R: En ese momento tenía mucha relación con Léonor Fini que me dijo “Hay una galería que va a abrir en Place Vendôme, dirigida por René Drouin y Léo Castelli”.

Querían muebles hechos por artistas. Hice las patas de pájaro y la superficie en escayola; posteriormente, vacié los pies en bronce y la parte superior hice que la tallaran en madera y que la doraran. Hice otros dos objetos. Pero a saber dónde estarán. Hice un alzapuño de cortina en forma de rizo del pelo: sujetaba un gran paño de tul verde (era una idea de Léonor Fini) en el que había cosido hojas de hiedra dispuestas como escamas. E hice un espejo de mano que se cogía por la perilla. La cara (el espejo) estaba rodeado de ricitos con dos cuernos de gacela. Me han dicho que lo compró Goering. Quizás fuera una broma. Estábamos en 1939, la guerra empezó en otoño.

P: ¿Ha podido localizar este espejo?

R: No. Había grabado mis iniciales en la madera para que se vieran si por casualidad se rompía el espejo.

P: ¿Y *La pareja*?

R: Lo hice en 1956. Había hecho un dibujo mucho tiempo atrás. Mirándolo, se me ocurrió convertirlo en objeto. Me fui al Rastro y encontré unos botines marrones. Después hice una plancha de una sola pieza y la introduje bajo las suelas ocultando la junta todo lo posible.

P: ¿Hay ironía en el título?

R: No, para nada. La idea se me ocurrió pensando en los zapatos que se dejan en la puerta de la habitación en los hoteles y me pregunté qué podían hacer esos zapatos cuando no los mirábamos: acoplarse. Este objeto ilustró el artículo *Hermafroditismo* en la exposición “Eros” realizada en Cordier (1959-60).

P: ¿La obra *El espectador verde* le parece importante?

R: Sí, la idea es muy antigua ya que data de 1933. Inicialmente, hice un proyecto con tres dibujos en 1933 que se llamaba *Alguien mira morir a otra persona*. A continuación, en 1959, encargué una gran pieza de madera e hice la escultura que se encuentra en la actualidad en Berna y que sirvió de maqueta a la escultura en serpentina de Duisbourg (1978); de hecho, había previsto algo de gran tamaño que observa la vida y la muerte con indiferencia, *El espectador verde* es la naturaleza.

P: La muerte, incluso de forma leve, está a menudo presente en su obra.

R: La vida y la muerte están imbricadas. La muerte está en todo. La vida y la muerte son dos formas complementarias.

P: ¿Podría comentarnos al respecto la obra *Cabeza de ahogado, tercera fase*, 1934, hecha con pastillas? ¿No es irónica?

R: No. Es muy triste y dramática. Los ojos, la nariz, la boca del ahogado aún están presentes pero la putrefacción ya ha hecho su aparición.

P: El año antes realizó *La oreja de Giacometti* (1933)?

R: Me acuerdo muy bien. Estábamos sentados en la terraza de un café y me dije, “Vaya, es como una manita de la que sale una planta”. Hice un dibujo, después un boceto en cera. Más tarde hice un molde de escayola: afortunadamente porque la oreja de cera desapareció, fue robada.

P. La *Venus primitiva* que viene después parece bastante feroz.

R: Hice primero el dibujo: era el rectángulo que se puede ver en la parte superior de la escultura (1933). Pensé en principio en una gran escultura de 1’30 m aproximadamente pero no he encontrado un horno suficientemente grande en Suiza. Tan sólo realicé en 1962 una versión intermedia de 53 cm.

P: No es muy habitual realizar una Venus rectangular y plana.

R: No. Pero era el interior de esta Venus el que me interesaba más; el interior está relleno de paja sucia de un gallinero. No es muy amable con las mujeres pero es así.

P: ¿Y la *Mujer de piedra* (1938) no es también agresiva?

R: La naturaleza y la vida son agresivas. Hice esta obra en 1938. Una mujer de piedra (¿yo?) está totalmente petrificada. Pero tiene las piernas en el agua; es un elemento vivo y el símbolo del inconsciente.

P: ¿Se podría hablar de inconsciente también en el *Antílope con el sol en la espalda* (1949)? ¿Qué representa ese sol?

R: Es una pequeña aguada que me gustaba mucho. Finalmente, evoca para mí representaciones egipcias. A propósito del inconsciente, en 1946, aún en mi estado de desesperación permanente, realicé *Flor en el bosque* y *Alrededor*. Estaba tan desesperada que fui a emborracharme a un bar. Cuando volví a casa, borracha, cogí dos papeles e hice rápidamente estos dos aguadas y me acosté. Al día siguiente, me parecieron interesantes; en ese estado de embriaguez, había superado mi

neurosis “supercrítica”. Había salido algo que había dejado vivir. Esto tiene que ver con la escultura *Geneviève* (1971) que realicé a partir de la acuarela de 1942, con ella me pasó lo mismo. Cuando terminé la escultura, me pregunté qué significaban los brazos rotos. De hecho, era la imposibilidad de hacer cualquier cosa, de actuar, en la que me encontraba en 1942.

P: La *Gran serpiente naturaleza* (1970) ¿se refiere también de forma clara al inconsciente?

R: Sí. Pero, al fin y al cabo, ¿de dónde vienen las ideas? No proceden del inconsciente ya que si hablamos del inconsciente, hablamos de un individuo, mientras que estoy convencida de que las verdaderas obras de arte tienen algo totalmente universal y que los grandes artistas son fundamentalmente instrumentos, su propia persona no tiene importancia. En el fondo, creo que es eso a lo que llaman inspiración. Quizás el inconsciente o el preconscious son el territorio sobre el que al inconsciente le gusta posarse. Volviendo a *Gran serpiente*, encontré en un periódico un anuncio de lana con una oveja merina. Como me gustaba este animal, lo recorté con tijeras. Dejé que rodara por mi escritorio y, pasando rápido por ahí, me dije “Vaya, se diría que es un saco sobre el que ha acostado una serpiente”.

Entonces, recorté las piernas y giré la cabeza para que se convirtiera en la cabeza de una serpiente. Unos días más tarde, pensé que podría convertirla en un objeto. Unos meses después, leí que las diosas asiáticas tenían el cuerpo negro desde los pies hasta la boca y blanco en la parte de arriba, y que las diosas cretenses llevaban a serpientes enrolladas en los brazos y en el cuerpo.

P: Ha realizado usted misma el plan de la exposición. ¿Cuál es el hilo conductor y el motivo de su selección?

R: Es una exposición en la que las cosas tienen que ver entre sí. Si se hace un viaje a China, hay varios itinerarios posibles por Rusia, África o América. Según el itinerario elegido, nuestras impresiones serán diferentes. Mi exposición es una especie de viaje que toma un camino. Otra exposición mostraría otro.

P: Usted ha querido añadir dos de sus últimas pinturas.

R: Sí, están dedicadas a dos poetas alemanas, Bettina Brentano

y Karoline von Günderode, que me han impresionado mucho. Conozco sus nombres desde mi juventud... Siempre me ha gustado la poesía pero nadie me había hablado de estas dos mujeres, amigas de los románticos alemanes, apreciados por todo el mundo. La correspondencia entre estas dos mujeres es extraordinaria. Son cartas maravillosas, de la más elevada poesía. En cierto modo, quería rendirles homenaje.

Entrevista a Meret Oppenheim realizada por Suzanne Pagé
y Béatrice Parent

París, septiembre de 1984

... basta decir que escribo,
que deseo escribir ante todo contra mi.

Claude Cahun

Claude Cahun
1894-1954

Antes de llamarse Claude Cahun, la artista que afirmaba que no había verdades absolutas sino fragmentos de un yo poliédrico, escindido y múltiple, había nacido en Nantes en el seno de una familia de la burguesía intelectual como Lucy Scwob.



Así pues, bajo este nombre inventado, la trayectoria vital de la artista se desarrolla a través de la escritura, la fotografía, la traducción (fue traductora de los textos al francés de Lewis Carroll, de Oscar Wilde, un ensayo de Havelock Ellis, de algunos poemas de Benjamín Peret y Gaston Ferdière) y, por último, a través del activismo político, formando parte junto a su amante Suzanne, de la asociación *Contre-Attaque* y la *Association des écrivains et artistes révolutionnaires*.

La familia de ascendencia judía, proporcionó una educación intelectual esmerada y muy culta, cercana a Gustave Flaubert que mantenía amistad con su abuelo, seguidor de las teorías de Fourier. Desde joven, recibe clases de piano y completó los estudios en Oxford (1907) y más tarde, acudiría a la Sorbonne (1914). Los negocios de la familia eran prósperos, lo que permitió que Claude Cahun pudiera llevar una existencia tranquila en el terreno económico; el padre, director del periódico local *Le Phare de la Loire* de Nantes, era librepensador y agnóstico mientras que la madre era enérgica, recta y protestante, lo que marcó su aversión hacia la familia. Este trauma infantil, fue exhibido constantemente en las producciones de imágenes y textos, por un lado, al utilizar elementos de la infancia en algunas de las fotografías y por otro lado, publica para la revista *Le disque vert* un texto en el que la figura materna aparece como un ser odioso que resulta castigado mientras que al padre lo dibuja como un sujeto simpático y abierto.

Este entorno familiar cercano a los círculos literarios y editoriales favoreció el interés por la escritura, en 1914 aparece el primer texto *Vues et visions* bajo el seudónimo de Claude Courlis, gracias a la editorial *Mercurie de France*. Mantendrá una relación de absoluta complicidad con su hermana Suzanne Malherbe, fruto del segundo matrimonio del padre, mientras que con su hermano de sangre George no existía esa afinidad alguna. Ella y su hermanastra Suzanne, protagonizan una de las parejas lésbicas más productivas y estables en el París de los años veinte. Se encuentran en 1909 y viven juntas hasta la muerte de Cahun en 1954.

Suzanne trabaja como diseñadora gráfica e ilustradora, suyos son seguramente los fotomontajes de la obra conjunta *Aveux non avenues* (Confesiones invalidas o sin valor), ejemplo de uno de los textos que mejor muestran las relaciones entre el arte y la literatura, sino que además participó en la mayoría de las tomas fotográficas de Cahun. Ambas comparten el interés por la escritura y Suzanne escribe textos y relatos sueltos, uno de ellos inspiró a Henri Michaux para *Rêve de Moore*, en 1938.

Será en 1917 cuando decide cambiarse de nombre con la intención de inventarse como persona nueva; se adueña de los apelativos que la designan, crea un marca propia que la distingue. Con esta nueva personalidad defenderá la libertad de los individuos y de las costumbres, manteniendo que la homosexualidad no era una enfermedad sino una variante sexual sin mayores consecuencias.

En la obra *Heröines* construye retratos de mujeres como Eva, Dalila, Sapho, Salomé, Penélope, que componen una retahíla de heroínas, lo que muestra su familiaridad con la mitología clásica y propone un conjunto de prototipos femeninos: la inocente, la enamorada, la sádica, la masoquista, la adoradora, la hermafrodita, la andrógina, la lesbiana.

Otra de las facetas que cultivó fue el trabajo en el *Théâtre du plateau*, dirigido por Pierre Albert-Birot, con obras muy innovadoras que rechazaban el realismo, interpretando varios personajes que potenciaba su capacidad camaleónica de la identidad, cualidad que explota en los autorretratos fotográficos (unas trescientas fotografías).

En estas imágenes y autorretratos, se disfraza de marino, se viste de varón, se corta el pelo, se retrata de perfil, acentuando sus facciones nada femeninas, enfatiza los contrastes, se fotografía sin cejas, rapada al cero y mostrando una pelambreira axilar nada femenina. Son todo juegos, simulacros, mascaradas narcisistas, reinversiones constantes del yo, donde el rostro ocupa un lugar preferencial en las composiciones fotográficas. También fotografía a Henri Michaux cuando mantenían una relación de amistad. El poliformismo de Cahun supera el travestismo, adopta una teatralización con la finalidad de mostrar las facetas ambiguas de la identidad, jugando con una imagen de mujer (juguete-niña) o vestida de hombre. Cuando se traslada junto a Suzanne a la casa de la isla de Jersey, sale al exterior, se fotografía al aire libre, en la playa, en el jardín. La visión frontal del cuerpo, es franca, muestra sin tapujo lo que hay; seguramente, el saqueo nazi al que fueron sometidas,

destruyó buena parte del archivo fotográfico otras imágenes de carácter lésbico y sadomasoquista como afirmó el subcomandante alemán en Jersey, a lo que se suma la destrucción de negativos de desnudos. Cahun y sus *alter egos*, adelanta a Marcel Duchamp en el terreno del travestismo, explorando a través de la imagen del espejo y su reflejo, las obsesiones reiteradas sobre la monstruosidad, el deseo, la ambivalencias sexual y el onanismo, confiere a su obra escrita como visual, un singular punto de vista.

En los años treinta, mantiene amistad con Breton y George Bataille, participa en dos exposiciones surrealistas *Exposition surréaliste d'objets* y en julio, *Exposition internationale du Surréalisme en Londres*. En 1937 publica el libro *Le couer de Pic* que recoge cuentos para niños donde es posible adivinar los traumas de una infancia atormentada y soñadora repleta de melancolía, escrito con ironía e ilustrado con láminas fotográficas.

Compran una granja en la isla de Jersey porque el clima favorece la frágil salud de Claude Cahun pero esta época que se inicia con tranquilidad, se ve profundamente alterada cuando las tropas nazis invaden el lugar y renace en ellas el activismo político; editando panfletos y escribiendo sentencias y eslóganes contrarios a la invasión. Tras cuatro años de intensa actividad política son detenidas y enviadas a prisión. Lograron sobrevivir a dos incidentes muy graves: el intento de suicidio en el trayecto a la cárcel y la condena a muerte que dictaron las tropas nazis. Afortunadamente obtienen el indulto y las confinan juntas en una celda compartida. Intentan tras su liberación reanudar las relaciones intelectuales y en un viaje a París se reencuentra de nuevo con los surrealistas: Toyen, Meret Oppenheim, Breton, Benjamín Peret. Muere en 1954 en su casa de Jersey, veinte años más tarde acabaría con su vida su compañera sentimental, Suzanne.

Sin lugar a dudas, el trabajo de Claude Cahun es un ejemplo lúcido de la invención de si misma, ajeno a la mirada social y visible en la actualidad.

Textos de Claude Cahun

La selección de textos que hemos recogido en este estudio de Claude Cahun pertenece a la publicación del catálogo que publicó el IVAM con motivo de su exposición retrospectiva comisariada por Juan Vicente Aliaga en 2002. Sólo presentamos los textos Heroínas. En el catálogo de la exposición aparecen también traducidos al castellano los siguientes escritos en el capítulo Antologías de textos (pp. 155-227): Des Réves (1925), Carnaval en casa, Confesiones sin valor (extractos), ¿Cual ha sido el encuentro capital de su vida? (respuesta a la encuesta, Minotaure, nº 314, diciembre 1933), ¿Para quien escribe usted? (respuesta a la encuesta, Commune nº 4, diciembre 1933), La poesía guarda su secreto, Cuidado con los objetos domésticos (extracto de una larga carta a Jean Legrand, carta inédita de 1946) y algunos poemas. Traducción al castellano realizada por: Ricardo Lázaro, Anna Montero y Elizabeth Power.

A.A.VV. *Claude Cahun*, Valencia: Institut Valencià d'art Modern, 2002, pp 155-227.

Heroínas¹

1. Dalila, Mujer entre las mujeres

Dalila hizo que Sansón se durmiera sobre sus rodillas e hizo que reposara la cabeza en su seno; y, habiendo hecho venir al barbero, hizo que le afeitara las siete mechones de cabellos de su cabellera; después, empezó a echarlo y a rechazarlo de su lado, pues su fuerza le abandonó en el mismo instante.

(*Jueces*, XVI, 19)

1 De los quince cuentos que escribió en los años 1924-1925, la selección que presenta el catálogo del IVAM son sólo seis, cuatro de ellos se publicaron en vida: *Dalila, femme entre les femmes*, *La sadique Judith*, *Marguerite, sceur incestueuse*, aparecieron en *Mercure de France* en febrero de 1925. El cuento *La Belle figura* en *Le Journal littéraire* el 28 de febrero de 1925.

LEPELIER, François, *El espejo de las palabras* en *Claude Cahun*, Valencia: Institut Valencià d'art Modern, 2002, pp 143.

Se lo prometí al Gran Sacerdote. Es enemigo de mi raza, de nuestros dioses. Éste y quien me ha menospreciado ... El enemigo natural de la mujer. En él vengaré a todas mis hermanas. En suma, no me gustan nada los hombres. No los conozco; no deseo conocerlos. Soy virgen y arisca.

¿Será posible arrancarle su secreto sin pagarlo con mi carne? ... Temo la derrota. Si llegara a vencer mi repugnancia (el macho no perdona en momento así), ¡Oh, estaría perdida!

Pero la seducción, ¡qué delicia! Si, está es mi gran escena. Ruego que *Dagón* me conceda un largo parlamento y algunos bellos efectos. Los pliegues de este manto son verdaderamente elocuentes. Haré gestos admirables, y aunque tenga que sacrificar la realidad (¡el papel vale la pena!), ahora, estoy segura, *sabré desempeñarlo hasta el final.*

¡Que venga! Que me lo traigan: ¡El toro para la monta!, si las tuyas son caras, que importa: soy rica ... *Aquí esta ... ; Ah!* Lo conseguiré

¡Oh, bestia! Bestia adorable ... Oh dulzura ...

-Despertar. ¡Ya de día! *¿La alondra? No, la alondra no, el ruiseñor otra vez.* ¡Esta tijeras! *¿Qué crimen voy a cometer? ¡Un crimen, realmente! ¿Qué hacer? ... Se ha apoderado de mi alma, y ya no tengo arma para resistir a mi destino.*

Estoy tan débil esta mañana y sólo puedo obedecer a las resoluciones anteriores. La esclava del pasado. Ya está hecho. *¿Pero quizá sólo para mí? ¡Ay no! Es como un niño. “Sansón, ¿qué has hecho de tu fuerza? .. Pretendes que soy yo, yo quien ha ... ¡Maldita, ah, maldita! Me alejaré del mundo; iré a un monasterio ¿Qué digo? Tu religión será la mía. Esta noche, te lo juro, por el mismo Gran Sacerdote, ante nuestros pueblos reunidos, yo, Dalila la infiel, me haré CIRCUNCIDAR.”*

II. La Sádica Judith

Quién era Judith

Se había hecho encima de su casa una habitación secreta en la que permanecía encerrada [...]

Y, con un cilicio en los rincones ayunaba todos los días de su vida, excepto los días de sabbat [...]

Discurso de Judith al Pueblo

No quiero que os preocupéis al saber lo que pretendo hacer [...]

Pero aquellos [...] que mostraron su impaciencia [...] Han sido exterminados por el *ángel exterminador* y han muerto por las mordeduras de serpiente.

Por eso, no mostremos ninguna impaciencia L...]

Pero consideremos que esos suplicios son *todavía mucho menores* que nuestros pecados [...]

Discurso de Judith a Holofernes

Todo el mundo declara que sois el único cuyo poder [...]

Y vuestra *disciplina militar* es alabada en todos los países.

(*Judith* VIII y IX)

A Erich von Stroheim

“Hay que creer que desprecia a las mujeres y no lo oculta en absoluto (pues él mismo permite que se diga); que es grosero, como sólo un guerrero puede serlo. Después de haber besado a su esclava se limpia furtivamente los labios. No se quita la ropa por miedo a ensuciar su cuerpo más de lo indispensable. Las noches de amor, las botas manchan la púrpura sobre la que se tiende, simbólicamente timada con la sangre roja de las víctimas de arriba abajo se cubre, según la estación del polvo o del barro de los caminos, o peor. Pero en cuanto suena el canto del gallo, se baña, echa a la muchacha, y hace cambiar las sábanas (la seda, la sangre fijada de las sábanas).

También se dice que es el más feo de los hombres; y los que temen que seduzca a sus criadas aseguran que parece un cerdo.

Pero yo lo he visto, mientras su ejército victorioso desfilaba ante nuestras puertas cerradas, pues (después de degollar silenciosamente a mi perro cuya agitación me molestaba) pude mirar por el ojo de la cerradura:

Cómo me gusta esa frente huidiza, esos ojos muertos, tan lentos: unos ojos pequeños estrechos, de enormes párpados esa barbilla carnosa pero no demasiado prominente; esa boca bestial de labios sensuales, pero de la misma piel, al parecer, que el resto del rostro: boca cuya abertura, cuyas fauces únicamente están bien dibujadas, expresivas, y, en cuanto se abre como una media corona, oscura, hace resaltar los caninos tallados en punta como las uñas de Judith.

Ah, sobre todo, cómo me gustan esas orejas en abanico, la nuca de pelo corto, y la magnífica vertical del cráneo al cuello, si inclina la cabeza hacia atrás quebrada por unos pliegues de reptil. Me gustan porque en ellas reconozco los caracteres distintivos, odiosos, de la raza enemiga.

Una mujer está en marcha. ¡Hacia el campo del vencedor!

Un pájaro sin alas, muy pequeño caído del nido, está a mis pies. Me arrodillo (¡está vivo!), lo sostengo en mi mano: “Es un plumón más tierno, querido corazón enloquecido, dulzura, dulzura indefensa, más tierno que el vientre de tu madre, que las briznas de rubio musgo y las sedas que su cuidado ha reunido ... Ya está casi tranquilo, más cálido que mi axila febril. Lo sostengo bajo el brazo apretado -¡Oh caricia de sus plumas nacientes!- ¡En marcha! y aprieto un poco más - para que no caiga, para sentirlo contra mi carne que arde, enfriarse, por un espasmo- ¡y que muera!

Es un mal presagio -¡Asco! ¿Por qué asco? ¿Sería la vida tan limpia, más limpia que la muerte? Al menos es un cadáver que no molesta.

¿Estaría obligada a llevarlo todo entero -al otro-o tendré que despedazarlo, escoger los mejores trozos?

-¡Oh! ¡Me he dado miedo! Sin embargo, nada se ha realizado; lo pensaba...para bromear.

¿Estoy realmente condenada, criminal desde la infancia, a destruir lo que amo? No: él impedirá el sacrificio infame. ¿No lo he elegido porque es el más fuerte? -¡Bárbaro! Someteme, no me entregues al principio más que lo más vulgar de tu cuerpo, lo he aprendido menos a apreciar. Ten cuidado con esa boca, con esa nuca, con esas orejas -con todo cuanto se puede morder, desgarrar, chupar hasta el agotamiento de toda tu sangre extranjera- deliciosa.

¡Es culpa tuya! ¿Por qué no me has adivinado? ¿Por qué no me has entregado a tus verdugos? Te querría todavía aunque fuera una muerta feliz. ¡Te quería vencedor y te has dejado vencer!

¿Para qué esos reproches? No me escucha; no puede escucharme.

Para mí solamente: ¿Por qué haberlo vencido? (¿Acaso he querido dejar de amarte, Holofernes?) - ¡Pueril, oh, pueril! ¿Para qué comer? La cuestión no se plantea cuando ya no se tiene hambre ...

¡Y aquí están mis hermanos! Ésos no tienen nada que temer pues me dan horror, ¡Patria, prisión del alma! Encerrada, yo al menos he sabido ver los barrotes e incluso entre los barrotes ...”

El pueblo de Israel aclama a Judith.

Pero ella, al principio más sorprendida que un niño al que se maltrata, se deja llevar triunfalmente, como dormida. Pronto se despierta, ebria de risa y de insolencia y, erguida sobre el pedestal de carne humana, exclama:

“¡Pueblo *¿qué hay de común entre tu y yo?* ¿Quién te ha permitido entrar en mi vida privada? ¿juzgar mis actos y encontrarlos bellos? ¿cargarme (a mí tan débil y tan cansada, su eterna presa) con tu gloria abominable?”

Pero estas palabras nunca fueron comprendidas, ni siquiera oídas. La alegría de una multitud tiene mil bocas y ningún oído.

III. Margarita, hermana incestuosa

Valentin

Antaño, cuando me sentaba a la mesa, en medio de todos mis compañeros todos se jactaban y elogiaban a su bella, todos hablaban a cual mejor y bebían a vasos llenos, apoyados con los codos. Yo no decía nada, les dejaba hablar, retorciéndome la barba y sonriendo, y cuando habían acabado, yo empezaba: “¡A cada cual según sus méritos! Pero, ¿hay alguna en todo el país que valga lo que mi pequeña Margarita, que sea digna de servir la bebida a mi hermana?! ¡Top, top, cling, clang, todos brindaban en corro y gritaban: “¡Tiene razón! ¡Es el honor de su sexo!” Y ya no alababan a nadie. Ahora, ¡es para arrancarse el cabello, para romperse la cabeza contra las paredes! ¡El primer bribón que llega puede insultarme! ¡Se apartan de mí como de un deudor que ha negado su deuda!

En la conversación la menor alusión me hace subir la sangre a la cabeza! Y aunque los matara a todos, ¿tendría derecho a decir que han mentido?

Goethe

¿Un mujer que tiene sentidos es realmente un monstruo?
¿Es culpa mía? Cuando este mal empezó yo era demasiado joven, excesivamente joven para comprender. Y sin duda no

fui insensible al *eterno masculino*. No sé cuándo sentí por primera vez esa atracción irresistible, ni cuándo sucumbí a ella por primera vez. Mi memoria no estaba todavía formada. Quizá *muy vieja, por la noche, a la luz de una vela*, de pronto encontraré el origen tan buscado de mi inclinación inexplicable ... Y esa noche, por seca y fría que me haya vuelto, lo sé muy bien, no podré impedirlo: ¡Margarita volverá a pecar en cuerpo y alma!

Todo cuanto puedo decir: el que me inició no puede ser más que Valentín. Mi madre, que tenía buenas razones para imaginar mis ardores precoces, sólo me dejaba jugar con él. Así creía poder dormir en paz, pues tiene el alma pura.

Mi primer recuerdo sexual es éste: en cuanto estaba sola en nuestra habitación (la que compartía con mi hermano), me apoderaba de sus soldados de plomo. Los acostaba sobre mis rodillas (que representaban el campo de batalla). Cuantos más había más feliz me sentía. Oía los gemidos de los heridos: me veía dándoles de beber, vendando sus heridas y, como no quedaba agua, lavándolos con mi propia saliva. Un “suboficial” más grande y mis pesado que los simples soldados, con el dormán ceñido por un bello verde esperanza, era, en mi sueño, el capitán Valentín, al que quería entre todos...

(Hija de un antiguo oficial superior... ¡Afortunadamente nuestro padre ha muerto! Si hubiera vivido bastante, soy tan coqueta y cariñosa, seguramente hubiera obtenido sus favores. Mamá de indignación o de celos, habría muerto al menos diez años antes.)

Mi hermano, antes de ir a la escuela, deshacía mis largas trenzas rubias, cepillaba al sol mi cabellera flotante, la desenredaba con un peine de oro (al menos nos parecía así). Entonces, con mi voz infantil (por lo demás mi voz no ha cambiado), le cantaba la Lorelei. Y sentíamos ambos, uno por el otro, grandes voluptuosidades.

Éramos unos niños modélicos. Nos ponían como ejemplo a todos los chiquillos del barrio, tan cierto es que esas ocupaciones fraternas *hacen la alegría de los pequeños y la tranquilidad de las personas mayores*.

Cuando Valentín escogió la carrera militar me pareció que todos mis deseos se realizaban. No pensaba más que en la gloria. Olvide la separación. O más bien, era tan ingenua que creía partir con él, marchar a su lado. El cinturón de cantinera ceñiría mi costado de una manera agradable. Me enamoraría de los jóvenes

reclutas de mejillas sonrosadas. Si se declarara la guerra (tiene un efecto tan bueno sobre el varón), encontraría un nuevo excitante ... Sí, Valentín volvía a mí cada vez más amante, con los puños ensangrentados, el ojo magullado, cuando, tras las partidas de canicas, se había peleado en el arroyo. ¿Acaso no es el sufrimiento nuestro aliado, mujeres, nosotras, las grandes consoladoras, *las hermanas de caridad*?

Un día le vi llegar del cuartel, *ceñido en su nuevo uniforme "feIdgrau" y sentía unos extraños latidos en el corazón, ¡tan dulces que creí morir!*

(Todavía hoy el chasquido del sable de un guapo husar puede, por sí solo, proporcionarme no poco placer.)

No había previsto la ausencia, ¡Dios mió qué sola estoy! ¿Y qué hacer para serle fiel? ¿Por más que sólo salga para ir a confesarme!

Si me encuentro con un joven que me gusta físicamente, sin siquiera saber su nombre, aunque baje las pestañas lo observo e inmediatamente lo deseo. Hago todo para volver a verlo. Eso dura un tiempo, hasta el día en que encuentro a otro. *Entonces el antiguo desaparece totalmente de mi cabeza; y vuelvo a empezar con el segundo lo que había hecho por el primero. ¿Cómo corregirme? ¿Quién está en el mismo estado que yo?* Estoy prendada de todo el sexo, del *bello sexo*.

¡Y sin embargo, sería muy feo engañar a un ausente, quizá en peligro de muerte, y gracias al cual estoy encinta!

Fue éste último motivo el que, únicamente me decidió a ceder a las instancias de Fausto. De otro modo, hubiera resistido, lo juro. En cualquier caso, hubiera preferido a su compañero misterioso, a ese Mefisto que lleva una especie de uniforme estrafalario que me provoca alguna curiosidad ... Fausto se ha dado cuenta; en cuanto Mefisto aparece, ya sólo tengo ojos para él. Así que lo aleja en todos nuestros encuentros.

¡Son este maldito embarazo y mi reputación de castidad las causas de todo! Al no poder descubrirme un amante, hubieran acabado por sospechar de mi hermano. Entonces hubiera sufrido una reprobación cien veces peor. Fausto me parece de una naturaleza tan soñadora, de una complexión tan poética. No desespero en absoluto de hacer que nos casemos. Soy una muchacha honesta y temo la Opinión. *No respetar la opinión pública es siempre un signo de descaro incompatible con la*

reserva y el comedimiento que deben mantener todos los actos de las mujeres equilibradas y respetables.

Por desgracia, Valentín volvió de improviso. Su duelo de celos provocó un escándalo. Su muerte me apenó aunque fuera merecida. Di a luz. Mi deber era ahogar al niño, *el hijo del incesto*, única objeción formal. No retrocedí. *Nunca he retrocedido ante el Deber.* (Tengo experiencia, ya ayudé a morir a mi hermanita, cuya cuna, antaño entre nuestras camas gemelas...abarrotaba la habitación). Sin embargo, esta vez, fui torpe y no supe observar el sabio mandamiento: *Spùrlos versenken.*

Fue terrible. Pensé seriamente tomar como abogado a ese hombre célebre que prometía la

REHABILITACION SIN QUE LO SEPA NADIE

Mefistófeles me disuadió, probándome (no sé muy bien cómo aunque entonces me pareció muy claro) que el honor perdido no se recupera a puerta cerrada.

Fausto me visitó en la cárcel y quiso hacer que me evadiera. Tenía el espíritu turbado: primero lo tomé por Valentín y le habría seguido gustosamente. Pero de pronto lo reconocí

-¡el asesino de mi hermano! -mi único amor- y me negué a moverme.

Lo siento, ahora que levantan el patíbulo.

¿Cómo se atreven a condenarme los hombres y sobre todo si tienen hermanas? ¿Acaso sabéis, oh Jueces, *sabéis lo que os espera?*, si no es ya un hecho consumado ...

IV. La Bella

Aunque aquel príncipe mereciera toda su atención, ella no pudo dejar de preguntar dónde estaba la Bestia.

Mme. Leprince de Beaumon

Al Minotauro

“Me has mentido, Bestia, no eres un monstruo. Me ha costado tanto acostumbrarme a tu fealdad que he consumido en ello toda mi fuerza amorosa. Estoy demasiado cansada. No, ni siquiera en sentido inverso, volvería hacer el mismo camino, ni siquiera el de regreso. No renegaré de mi vida. Siempre he sido franca contigo, mientras que tú me has *engañado sobre tu*

mercancía. En suma, te retiro mi mano. Las hadas son testigo, ¡no es a ti a quien hice mi promesa!

Pasea fuera de mi vista esas caderas perfectas, y que me horrorizan. Ve a otros corazones a hacer que te amen al fin por ti mismo. Cuando se ha gozado de la Bestia ¡ah, qué insulsa comida es el hombre! Me he consagrado a tus anillos difuntos, a la seducción del reptil.

Pero antes de partir, dame, te lo ruego, la dirección de otro monstruo, de un monstruo auténtico.

V. Salmacis, la sufragista

... Yet from then something fike as FIRE is shed
That shall not he assuaged till death be dead,
Though neither life nor sieep can find out ihis
Swinburne

A Claude

“¡Malditos sean aquellos por quienes llega el escándalo! pero es preciso que llegue el escándalo ...”

Así habló Zeus, cuando supo la aventura de Salmacis. Hasta entonces, hombres y mujeres, faunos y ninfas, incluso dioses y diosas, nunca se habían encontrado en la alegría sin segundas intenciones, sino para preparar la alegría futura. Al borde del surco segado, ya sembraban para la próxima estación. Si el grano se descarriaba, distraído por un perverso Céfito, al menos lo hacía sin premeditación y casi sin que lo supieran.

Fuente, nos dicen, pero más bien joven torrente, loco por su curso hasta querer regularizarlo, impaciente por sus crecidas seguidas de sequías, Salmacis, fue la primera en volverse voluntariamente estéril. Mediante sus lentas caricias preliminares, desarmó al hijo de Hermes y de Afrodita, y para mayor seguridad, se hizo quitar los ovarios.

No dejaron de amarse, pero la segunda intención la común preocupación de perpetuar la especie, sea cual fuere (noble o indigna, o inútilmente cuando es imperecedera), desapareció de sus corazones.

Sitiados por todas partes, se encerraron y vivieron en el presente como en el centro de una ciudadela.

Inseparables, el Amor, que mira mal, acabó por confundirlos. Así, su deseo máspreciado se realizó: en vez de tres, eran uno. Y la flor doble de su cuerpo, estéril como lo son las flores raras, desconocida de la Parca, escapaba de las tijeras, se volvía inmortal...

Pero el Amor, sin comprender en absoluto que su obra ha acabado, toma al monstruo como blanco, lo eriza de malos deseos: Eternamente insatisfecha, esta pareja extraña, impúdica asalta a hembra y a macho, atrae, repugna, pasiva, activa, a través de la sed y del asco, espantosas desgarraduras, y celosa de sí misma.

Amantes malditos, su ridícula búsqueda de sosiego deshonorará al Olimpo...

Por decencia, un consejo de familia les concede el siguiente disfraz para su crimen: su cuerpo infame será destruido (sólo se conservará para la memoria, como espantajo, su leyenda y su imagen); su alma, abominablemente entremezclada, será nuevamente dividida y los trozos, llamas inextinguibles, se arrojarán al mundo. Con una condición el espíritu de Salmácis, oculto de la mejor manera posible, sin embargo, tendría que habitar en un cuerpo de hombre; ¡el de Hermafrodita sólo podrá alojarse en un cuerpo de mujer!

Su castigo consistiría en sufrir, sin osar rebelarse, los deseos contra natura que su apariencia provocará... o hacer huir por su aspecto (varón) a quienes, (hembra) a aquellas, a los que desee su corazón real, contrario.

Sin embargo, ¿que sucederá si nuevamente los proscritos se llegan a encontrar en ese exilio? Frecuentemente, Gitón y Safo hacen mala pareja. Poniéndonos en lo mejor: una complicidad de las más castas. Todo sucede de palabra. Placer de parloteo (este rasgo les es común). ¡Sus almas se comprenden, ciertamente! Podría compadecerse, incluso unirse -¡Oh, platónicamente! (Diotima con Sócrates, pero Alcibíades está entre bastidores)- los cuerpos están ahí, contrarios sin tregua, sin remedio contrarios al mutuo deseo de los amantes, de los amantes malditos, desaparejados, a los que resulta imposible combinarse con ningún ser en el mundo entero.

(Si Juno hubiera adoptado la forma del toro, Europa no se habría dejado engañar en absoluto). Si Hermafrodita

encuentra a Hermafrodita, encontrará el cuerpo, esta vez, pero en absoluto el alma que desea. ¡Malos hermanos, falsos hermanos!

Combates irrisorios los de esos gallos sin crestas ni espolones; combates a muerte, sin embargo... Sus *hermanas* no son más sensatas: Gitón y Ganímedes no se pueden soportar; Zarpazos, dentelladas, estirones de moños, sin moño: ¡sobre todo, que Salmacis evite a Salmacis!

Un alivio, sólo uno, a la suerte de Hermafrodita, y mediante el cual todavía puede burlar a los dioses: un cuerpo, un alma bien acordados, bastan para hacer el amor.

Hermafrodita puede ir a ver a Narciso y presentarse de mi parte.

VI. El que no es un héroe

Yo era incapaz de apreciarla, y se entiende: apasionada, casi histérica, indigna... ¡y muy lejos de envidiar, odiaba tanto toda la serenidad del mundo!

El Andrógino

Para C. de R.

En el barullo de los cuerpos suplicados, de los brazos extendidos, torcidos y de las manos suplicantes; en el barullo de los miembros, de las piernas en las que rampa un espasmo; cerca de las cabezas inertes, de los ojos apagados, de los párpado pesados; en el barullo de las bocas desecadas, la confusión de las lenguas y los gemidos, en pie, el Hombre ha pasado, la frente pura, el paso sereno, en pie, negro, acento, entre la extensión -los estertores y la marejada- de los cuerpos desnudos que se abrazan.

Está sobrio y los otros están ebrios. ¿Y yo? Su llegada me desembriaga, mientras exaspera mi sed.

Aquí entre las risas y los sollozos, su sonrisa, su calma, su aire afable, su ropa -despojos de otro mundo- traen el escándalo (tan de acuerdo estábamos todos), la disonancia que hasta entonces faltaba a la fiesta.

Nuestro anfitrión se separa y lo acoge. Al fin el Hombre se desviste, ¿parecido a nosotros? De ningún modo parecido. Él no

tiene que esconder en absoluto su malestar bajo la exasperación de los signos. Una gracia animal y libre conmueve su cuerpo, pero de animal tan bien adiestrado por el alma que por instinto ha adoptado la única obediencia. (De éstos que traerán una presa sin chupar su sangre, que se apartarán de la perra en celo cuando el Amo les llama.) La armonía, la nobleza y la sencillez terribles para nosotros que no podemos pretender tenerlas.

¿Para nosotros? Me doy cuenta de que soy la única que siente este malestar. Los otros tranquilizados, puesto que se ha acostado en sus filas, han reemprendido con él sus ocupaciones apasionadas.

¡Tregua para mí! Los miro: ¿acaso no se creen sagrados griegos y paganos, esos pequeños cristianos rebeldes? Heleno sin saberlo, el Hombre, que nunca se rebeló (*Detesto el movimiento que desplaza las líneas*), sonrío con la sonrisa infinita de sus labios de piedra: para conquistar Atenas, no se necesita una misa negra.

Estatua indiferente a sus ojos, pero feliz y para todos llena de deferencias, se presta, no se da. Ellos mismos, sin sospecharlo, ¿no han cambiado en absoluto? Incapaces de imitar tanta naturalidad en el desenfreno -sus gestos, antaño exaltados, recaen, se vuelven libertinos- temen parecer excesivos...

El Hombre mira y se divierte ... (¡esa idea de introducir la moderación en una orgía!) Y , menos indulgente que él, ¡me sorprendo odiándolos!

¿Y qué? ¿Acaso no les he pertenecido? No, pero los he tomado a todos: reconozco la marca de mis dientes en esa mordedura; es mi puño el que ha causado esas moraduras; bajo mis dedos imperiosos, ¿cuál de ellos no ha pedido gracia?

Sin embargo, me he mantenido virgen, por milagro, o más bien por el desprecio que sentíamos todos hacia un acto banal, y porque entonces yo no conocía en absoluto el deseo subjetivo.

¿Acaso lo conozco ahora? No, pues mi primer movimiento es inclinarme sobre el Hombre, sobre ese hombre semejante a los dioses, inclinarme sobre él para ver si es posible todavía aumentar su orgullo. Una esclava más, ¡y ni siquiera es bella! ¿Cómo podría ella?... No importa actuará lo mejor que pueda.

¡Humillada! Eso es todo lo que consigo. Con una voz que no ha variado, que no ha bajado, que no ha dudado, que ni siquiera ha mentido, ¡oh! sin pensar en esconder su placer (un placer demasiado pequeño para costar tanto pudor), he aquí que me da las

gracias, concediéndome a toda prisa un espasmo de cortesía...

Algún otro se apodera ya del cadáver. Es la regla del juego. Es preciso: dejemos actuar.

Pero (lucha corta y cortés) se desprende del abrazo brutalmente -cuerpo a cuerpo- se lanza sobre mí... ¿Pero qué ha sentido? no, yo no he gritado, no me he sobresaltado. Y no obstante, unas palabras roncadas, angustiadas, me han violado el alma irremediablemente: “Pequeña, ¿te he hecho daño?”

De pronto, es el aislamiento perfecto en la promiscuidad -donde sin embargo tantos seres nos son queridos a los dos- de nosotros que nos conocemos apenas. Una sola cosa actual importa al Hombre: he sufrido, quiere ser responsable de ello. Así pues, ¿sería la piedad la emoción más intensa para esta especie de dios? La piedad, no. Sino para el fuerte, el uso pleno de su fuerza en el aplastamiento, después en la protección del débil.

Epílogo

- Es tan inesperada, aunque infame, la integridad de su *virgen loca* que le ha conmovido.

- ¡Oh, qué contrasentido! No lo crea: una cosa mezquina, sin valor para este hombre, se lo aseguro; ni siquiera se ha dado cuenta. Gustosamente afirmaré que mi loca ya no era virgen; sería más simple -¡y plausible! Pero ¿cómo la habría herido sin necesidad el Hombre, que no es torpe? Compréndalo: también el dolor, el dolor en sí, le es completamente indiferente. Lo que le ha conmovido - sólo eso- es que él era la causa. Es contra sí mismo, y no por esa mujer, por lo que se ha inflamado súbitamente... Prendado de su propia perfección, única debilidad, único punto sensible de su corazón.

-Presenta usted los hechos, como de costumbre, bajo su aspecto menos agradable. Sin embargo, no impide que éste, a quien llama Hombre, sea muy amable, y la historia, a pesar de su decorado de orgía consoladora después de tantas monstruosidades.

-Sin duda. Pues ésta no es verdadera, ni siquiera posible. No es más que la imaginación de una mujer histérica.

-¿Imposible? ¿Y por qué?

-En primer lugar porque, mentirosas como son todas las *heroínas*, ese monstruo entre los monstruos no podría pasar por virgen.

-¡Bah! Todos hemos empezado siéndolo.

-Lo admito. *Ella* no lo admitiría. Ya se acariciaba; ya se había conocido, desflorado, dentro del seno de su madre.

El surrealismo es la sorpresa mágica de encontrar un león en el armario donde uno quería tomar una camisa.

Frida Kahlo



Frida Kahlo
1907-1954

Recientemente hemos podido contar con la publicación de los escritos de esta artista mexicana en una recopilación titulada *Ahí les dejo mi retrato* (Lumen, 2005), prologada por Ana María Moix y compilada por Raquel Tibol,

crítica e historiadora de arte argentina, que vivió con Frida durante el último año de vida de la artista. Este libro recoge una extensa muestra de cartas, recados, corridos, poemas y artículos (ordenados cronológicamente) con la finalidad de rescatar el valor de la escritura de Frida, como dice el editor, *nos animó a presentar este retrato, y descubrimos que la escritura de Frida era tan viva y potente como sus imágenes.*

Raquel Tibol propuso a Frida que le dictara su biografía para contribuir en la *construcción de la imagen pública de la artista*. Era el año 1953 y Frida pasaba la mayor parte del tiempo bajo los efectos de las drogas y el alcohol para poder soportar el dolor. Tibol sólo publicó algunos *Fragmentos* de aquellas charlas con la artista y animada por la publicación precedente de Hayden Herrera en su trabajo *Frida: una biografía de Frida Kahlo* (1985), comprobó que aparecían cartas y documentos originales pero faltaba reunirlos y clasificarlos.

Diez años antes, la editorial *Círculo de lectores*¹ publicó un facsímile en color del diario de la artista que refleja la última década de la turbulenta vida que llevo junto a Diego Rivera.

Afortunadamente, el creciente reconocimiento de su obra ha facilitado la visibilidad de todo aquello que tiene relación con la biografía de la artista, en una afán por mostrar al público, el dolor y la voluntad creativa que empujó a esta peculiar mujer a pintar sin tregua ni concesiones.

Hija de un matrimonio mixto entre una mujer mexicana y un fotógrafo alemán Guillermo Kahlo, nace en el barrio de Cayacan, en el sur de la Ciudad de México, en 1907. La enfermedad la va a acompañar durante toda su vida, a los seis años sufre la poliomielitis que le dejó una secuela física en la pierna derecha que la hacía diferente a las demás niñas y en 1925 padeció un brutal accidente² que truncó definitivamente las posibilidades de llevar una vida normal y, por el contrario, fue el origen y estímulo fundamental de su pintura. Tres años más tarde, decide presentar sus cuadros a Diego Rivera, quién le aconsejaría muy acertadamente –“*Tu voluntad tiene que llevarte a tu propia expresión*”-. Tanto Diego, que se convertirá en su marido en 1929 cuando ella era veintidós años más joven, como su padre, pintor por afición, fomentaron en Frida un aprendizaje ajeno a la imitación de otros estilos.

Diego Rivera afirma en relación al trabajo de Frida: *Es la primera vez en la historia del arte que una mujer ha expresado con franqueza absoluta, descarnada y, podríamos decir, tranquilamente feroz, aquellos hechos generales y particulares que conciernen exclusivamente a la mujer. Su sinceridad, que quizá llamaremos a la par tiernísima y cruel, la ha llevado a dar de*

¹ Este libro, no es un registro de lo vivido, sino una serie de alegorías, confesiones sesgadas, requiebros poéticos, lamentos, donde las expresiones verbales y las visuales se complementan con intención surrealista.

KALHO, Frida, *El diario de Frida Kahlo*, prólogo de Carlos Fuente y Sarah M. Lowe, Madrid: Círculo de lectores, 1995.

² [...] de la misma manera que el accidente cambió mi rumbo y muchas cosas me impidieron satisfacer los deseos considerados como normales por todo el mundo, a mí nada me pareció más normal pintar lo que no había realizado. Este accidente destrozó su cuerpo infligiendo un sufrimiento extremo e inmovilidad para el resto de su vida de manera intermitente, escribiría en su diario.

ciertos hechos el testimonio más indiscutible y cierto; por eso ha pintado su propio nacimiento, su amamantamiento, su crecimiento en la familia y sus terribles sufrimientos de todo orden, sin llegar jamás a la más ligera exageración o discrepancia de los hechos precisos, conservándose realista... hasta en los casos en que generaliza los hechos y sentimientos. En su depuración de los elementos pictóricos seleccionados, Frida clasifica el mundo a su manera.

El brutal accidente que destrozó la columna, la pierna y el abdomen, no permitió que pudiera tener hijos, padeciendo dos abortos y numerosas operaciones a lo largo de su vida, así como la esclavitud de tener que llevar un corsé ortopédico con la finalidad de limitar sus movimientos, a causa de ello, tuvo que pasar largas temporadas postrada en la cama.

Frecuenta los círculos del activismo mexicano, y conoce a Diego Rivera en una fiesta de Tina Modotti y en 1928 se apunta al partido comunista. Ambos sienten gran admiración por la cultura mexicana e incluye, como fondos de sus autorretratos, objetos de la cultura popular, la flora y la fauna mexicana, dibujó cactus, plantas de la selva, rocas de lava, monos, perros Itzcuinli, ciervos, papagayos, etc. ... Diego admiraba que Frida representara ese orgullo nacional a través de las ropas y vestidos típicos, con las joyas y colgantes de indígenas y nativos. Contraen matrimonio y la pareja en 1930 se traslada a Estados Unidos para que Diego pudiera realizar los encargos murales del *Rockefeller Center* y organizar la retrospectiva en el *MoMA* de Nueva York. Mientras que Diego Rivera está pintando un mural en Detroit sufre un aborto que rompe toda su esperanza de tener hijos, esta terrible experiencia la vuelca en la obra *Hospital Henry Ford*. Cansada de la vida americana, quiere regresar pese a la fascinación que siente Diego por Estados Unidos. A su regreso sufre un nuevo aborto, que la aleja definitivamente de su idea de ser madre, y además conoce el idilio que mantiene Diego Rivera con su hermana Cristina.

Profundamente herida, abandona la casa común y se instala en un apartamento en el centro de la ciudad. Viaja a Nueva York e iniciará una apasionada historia de amor con

el fotógrafo Nicolás Muray pero regresará en cuanto conoce la noticia de la ruptura de su hermana con Diego.

En 1937, Trotski viaja a México y se instala en la Casa Azul de Coyacan y vive una corta historia amorosa con Frida. Un año más tarde, André Bretón junto a Jacqueline Lamba llegan a México y contactan con la pareja Rivera-Kahlo. Andre Breton está absolutamente fascinado por las formas surrealistas que encuentra en este país y por la pintura de Frida, a la que invita a participar en una exposición en París. La pintora decide realizar este viaje a Europa pero cuando llega, Breton aun no ha hecho nada y será a través de Marcel Duchamp como consigue realizar esta exposición. La promesa de una exposición individual se ha convertido en una muestra de arte mexicano. Decepcionada, decide regresar a México a pesar de la relación sentimental con Jacqueline Lamba y de que el Louvre hubiera adquirido un cuadro de ella, siendo el primer artista mexicano que entra a formar parte de la colección del museo.

Mientras tanto Diego Rivera ha acelerado los papeles del divorcio, ella lo acepta y trabaja intensamente pintando para lograr una independencia económica. Pinta el *Auto-retrato con pelo cortado* (1940), pero una vez más el afecto hacia el pintor es muy grande y en el cumpleaños de Diego Rivera en 1940, la pareja contrae de nuevo matrimonio.

En 1942 comienza a escribir su diario, una de las fuentes más importantes de su pensar y sentir, en el que incluye recuerdos de su niñez y juventud, de un modo fragmentario y surreal. El reconocimiento a su trabajo en México comienza y participa en numerosas exposiciones colectivas, recibe algunos premios, es contratada como docente y escribe para revistas, pero de nuevo los problemas de salud interfieren en esta aparente estabilidad, debe trasladarse a Nueva York para someterse a una nueva operación de columna (hasta un total de siete), cuando se restablece físicamente, recupera la alegría de vivir y el ánimo para trabajar. En 1954, muere en la Casa Azul de Coyacan, el actual museo Frida Kahlo donado por Diego Rivera al gobierno mexicano un año después de su muerte.

Textos de Frida Kahlo

Todos los textos que hemos seleccionado pertenecen al libro: KAHLO, Frida, *Ahí les dejo mi retrato*, Barcelona: Lumen, 2005. En esta primera edición de septiembre de 2005, *Rauquel Tíbol* ha sido la encargada de ordenar, redactar la introducción y elaborar las notas. Prologada por Ana María Moix.

Cartas a Alejandro Gómez Arias

28 de septiembre, 1926¹

[...] Aunque haya dicho te quiero a muchos y haya tenido citas y besado a otros, en el fondo sólo te he amado a ti [...]

El retrato dentro de unos días estará en tu casa. Perdona que te lo dé sin marco. Te lo suplico que lo pongas en un lugar bajo, donde lo puedas ver como si me vieras a mí [...]

29 de septiembre, 1926²

[...]¿Para que estudias tanto? ¿Qué secretos buscas? La vida te lo revelará pronto. Yo ya lo sé todo, sin leer ni escribir. Hace poco, tal vez unos cuantos días, era una niña que andaba en un mundo de colores, de formas precisas y tangibles. Todo era misterioso y algo se ocultaba; la adivinación de su naturaleza constituía un juego para mí. ¡Si supieras lo terrible que es alcanzar el conocimiento de repente, como si un rayo dilucidara la Tierra! Ahora habito un planeta doloroso, transparente como el hielo. Es como si hubiera aprendido todo al mismo tiempo, en cosa de segundos.

1 Se refiere al autorretrato de 1926, Frida pinta este cuadro con la intención de recuperar el amor de Alejandro.

Ibidem, p. 66.

2 Alejandro Gómez Arias era el amor de juventud de Frida y la persona que sufrió junto a ella el terrible accidente. Él no tuvo ninguna secuela. La familia de Alejandro le preparó un viaje por Europa y América para que olvidara a Frida. La distancia y la separación angustiaron permanentemente su ánimo. En ellas comienza a reflejar su interés por la pintura.

Ibidem, p. 67.

Mis amigas y mis compañeras se convirtieron lentamente en mujeres. Yo envejecí en unos instantes, y ahora todo es insípido y raso. Sé que no hay nada detrás; si lo hubiera, lo vería... [...]

24 de junio, 1927

[...] Sigo mal, y seguiré peor, pero voy aprendiendo a estar sola y eso ya es una ventaja y un pequeño triunfo...

23 de julio de 1927³

Mi Alex:

En este momento recibo tu carta [. .] Me dices que después te embarcarás a Nápoles y es casi seguro que también vayas a Suiza, te voy a pedir una cosa, (dile a tu tía que ya quieres verte, que por ningún motivo quieres quedarte días después de agosto [...] no puedes tener idea de lo que es para mí cada día cada minuto sin ti [...]

Cristina sigue igual de bonita, pero es *buten de móndriga* conmigo y con mi mamá.

Pinté a Lira porque me lo pidió pero está tan mal que no sé ni cómo puede decir que le gusta. *Buten* de horrible. No te mando la fotografía porque mi papá todavía no tiene todas las placas en orden con el cambio; pero no vale la pena, tiene un fondo muy alambicado y él parece recortado en cartón. Sólo un detalle me parece bien (*one* ángel en el fondo), ya lo verás. Mi papá también sacó una fotografía del otro de Adriana, de Alicia con el velo (muy mal) y a la que quiso ser Ruth Quintanilla y que le gusta a Salas. En cuanto me saque more copias mi papá te las mando. Solamente sacó una de cada uno, pero se las llevó Lira, porque dice que las va a publicar en *one revistamen* que saldrá en agosto (ya te habrá platicado, ¿no?) Se llamará Panorama, en el primer número colaboran, entre otros, Diego, Montenegro (como poeta) y quién sabe cuánto más. No creo que sea algo bien.

Ya rompí el retrato de Ríos porque no te imaginas como me chocaba ya. El fondo lo quiso el Flaquer y el retrato acabó sus días como Juana de Arco. [...]

3 Frida y Alejandro ya no mantienen una relación amorosa pero sí una gran amistad. Ella le informa de la evolución de sus pinturas, intereses artísticos y exposiciones.

Los retratos que se nombran son el de Miguel N. Lira y el de Alicia Galant.

Ibidem, pp. 92-93.

Febrero 12 de 1931⁴

[. . .] Estoy pintando, he hecho ya seis cuadros que les han gustado bastante. La gente de aquí nos ha tratado muy bien, y los mexicanos que hay aquí en San Francisco son puras mulas, no te imaginas; sin embargo, idiotas hay dondequiera, y hay cada gringo que válgame Dios, como ladrillos de brutos, pero tienen todos, en general, muchas ventajas, no son tan sinvergüenzas como en nuestro adorado México.

12 de octubre de 1934⁵

Se acabó la luz y ya no seguía pintando moninches. Seguía pensando en la decoración de la pared separada por *another wall* of sabiduría.

Mi cabeza está llena de arácnidos microscópicos y de gran cantidad de alimañas minuciosas. Creo que deberemos construir la pared en un tipo microscópicos también, pues de otro modo será difícil proceder al pintarrajee falaz. Además ¿cree tú que toda la sabiduría silenciosa cabrá en un espacio asaz limitado? ¿Y qué de libraqillos contendrán *such* letrilla en fojas casi non existentes? *That is the big* problema, y a ti te toca resolverlo arquitectónicamente pues, como tú dices, yo *non* puedo ordenar nada dentro de la *big realité* sin ir derecho al choque, o tengo que colgar ropajes del aire, o colocar lo lejano en una cercanía peligrosa y fatal. Tú lo salvarás todo con la regla y el compás.

¡No sabes que yo nunca he mirado selvas? ¿Cómo es que podré pintar fondo selvático con alimañas en un vacilón drepa?

En fin, yo haré lo que pueda y si non te place podrás proceder al desbarate sólido y eficaz de lo ya construido y pintado. Pero tardará tanto en concluirse que nunca tendremos tiempo ni siquiera de pensar en el derrumbe.

No he podido todavía organizar el desfile de tarántulas y los demás seres, porque estoy pensando que todo quedaría como pegado a la primera capa de las infinitas que debe tener tal pared. [...]

4 Fragmento de carta sin destinatario. Habla de la actividad como pintora que pudo realizar cuando el matrimonio Kahlo-Rivera se traslada a EEUU para atender los encargos de murales que recibe Diego.

Ibidem, p. 111.

5 Alentada por Gómez Arias, al regreso de Estados Unidos comenzó Frida a pensar en la de hacer una pintura mural.

Ibidem, pp. 156-157.

Carta a Diego Rivera

23 de julio de 1935⁶

[...] cierta carta que vi de casualidad en cierto saco de cierto señor que procedía de cierta damisela de la lejana y pinche Alemania, y que me imagino que debe ser la dama que Willi Valentiner tuvo a bien mandar aquí a vacilar con intenciones científicas, artísticas y arqueológicas me dio mucho coraje y, a decir verdad, celos [...]

Por que seré tan mula y rejega de no entender que las cartas, los líos con enaguas, las profesoras de... inglés, las modelos gitanas, las ayudantes de buena voluntad, las discípulas interesadas en el arte de pintar, y las enviadas plenipotenciarias de lejanos lugares, significan únicamente vaciladas, y que en el fondo *tú* y *yo* nos queremos *harto*, y así pasemos aventuras sin número, cuarteaduras de puertas, mentadas de madre y reclamaciones internacionales, siempre nos quereremos. Creo que lo que pasa es que soy un poco bruta y un tanto cuanto zorrilla, pues todas estas cosas han pasado y se han repetido durante siete años que vivimos juntos y todas las rabias que he hecho no me han llevado sino a comprender mejor que te quiero más que a mi propia piel, y que aunque tú no me quieres de igual manera, de todos modos algo me quieres, ¿no? O si no es cierto, siempre me quedará la esperanza de que sea así, y con eso me conformo...

Quiéreme tantito. Te adoro

Frida

Carta a Alejandro Gómez Arias

Nueva York, 1 de noviembre de 1938⁷

Alex, el mero día de mi exposición te quiero platicar aunque sea este poquito.

Todo se arregló a las mil maravillas y realmente me cargo la suerte lépera. La manada de aquí me tiene gran cantidad

6 Frida siempre intentó comprender y aceptar las infidelidades de Diego pero ambos se entregaron a terceros.

Ibidem, pp. 165-166.

7 La exposición de Frida en la Julián Levy Gallery, situada en el 15 East de la calle 57, tuvo lugar del 1 al 15 de Noviembre de 1938.

La presentación del catálogo la hizo Breton. En esta galería habían expuesto otros artistas mexicanos como Emilio Arnerio (enero, 1935), Manuel Álvarez Bravo (mayo, 1935), Rufino Tamayo (octubre, 1937), Siqueiros (mayo, 1938).

Ibidem, pp. 193-194.

de cariño y son todos de un amable elevado. El prefacio de A. Breton no quiso Levy traducirlo y es lo único que me parece un poco apenas, pues tiene aspecto medio pretensioso, pero ahora ¡ya ni remedio! ¿A ti qué se te hace? La galería es padre y arreglaron los cuadros muy bien. ¿Viste Vogue? Hay tres reproducciones, una en color-la que me parece más drepa-, también en Life aparecerá algo esta semana.

En una colección privada de pinturas vi dos maravillas, una de Piero Della Francesca, que me parece de lo más dioncísimo del mundo, y un Grenquito, el más chiquito que he visto, pero el más suave de todos. Te voy a enviar las reproducciones. Escríbeme sí te acuerdas de mi algún día. Estaré aquí dos o tres semanas. Te quiero re harto.

Salúdame a Mir y a Rebe. Áurea está aquí y ahora más aceptable que antaño.

Carta a Diego Rivera

New York, 9 de enero, 1939⁸

[. . .] El cuadro de la muerta me está quedando bien, lo único que no puedo dar es el espacio entre las figuras, y el edificio parece una chimenea de esas cuadradas, y se ve como muy chaparro.

Cada día me convenzo más de lo mula que soy como dibujante y lo pendeja que me siento cuando quiero dar en la pintura algo de distancia. Qué daría yo por ver lo que estás haciendo ahora, lo que pintas, por poder estar cerca de ti y por dormir contigo en nuestro cuartito del puente; extraño tanto tu risa, tu voz, tus manitas, tus ojos, hasta tus corajes, todo, mi niño todo tú, eres ya mi vida misma, y nada ni nadie puede cambiarme.

Estoy esperando en estos días tu carta que me prometiste en el telegrama y por teléfono. Dime porqué te noté triste, dime todo, dime si quieres que me vaya contigo y mando a la mierda a París y a todos.

Te mando millones y millones de besos y todo mi corazón.

Tu chicuita.

FRIDUCHIN

⁸ El cuadro en proceso era *El suicidio de Dorothy Hale*, que le fue encargado por Clare Boothe Luce para conmemorar a su amiga, la actriz y modelo Dorothy Hale.

Carta a Ella y Bertram D. Wolfe

París, 17 de marzo de 1939⁹

Ella linda y Boitito, *mis meros cuates*:

Después de dos meses les escribo, ya sé que van a decir lo de siempre: ¡esa chicua una mula! Pero esta vez créanme que no fue tanto la mulez, sino la bandida suerte. Aquí van las explicaciones poderosas: desde que llegué me fue de la puritita chi... fosca... pues mi exposición no estaba arreglada. Mis cuadros me estaban esperando muy quietecitos en la aduana, pues Breton ni siquiera los había recogido.

Ustedes no tienen ni la más ligera idea de la clase de cucaracha vieja que es Breton y casi todos los del grupo de surrealistas. En pocas palabras, son unos perfectos hijos de...su mamá. Toda la historia de la dicha exposición se las contaré en detalle cuando nos volvamos a ver las fachadas, pues es larga y triste. Pero en resumida síntesis, tardó un mes y medio el asunto antes de que fuera ... etcétera, etcétera, la mentada exposición. Todo esto sucedió con acompañamiento de pleitos, habladurías, chismes, rabias y latas de la *píor* clase. Por fin, Marcel Duchamp (el único entre los pintores y artistas de aquí que tiene los pies en la tierra y los sesos en su lugar) pudo lograr arreglar con Breton la exposición. Se abrió el día 10 de éste en la galería *Pierre Colle*, que según me dicen, es de las mejores de aquí. Hubo gran cantidad de raza el día del *opening*, grandes felicitaciones a la chicua entre ellas un abrazote de Joan Miró y grandes alabanzas de Kandinsky para mi pintura, felicitaciones de Picasso y Tanguy, de Paalen y de otros grande cacas del surrealismo. En total, puedo decir que fue un éxito y tomando en cuenta la calidad de la melcocha (es decir, de la manada de felicitaciones), creo que estuvo bastante bien el asunto ...[...]

9 Frida se desilusionó mucho con los artistas europeos y regresó a México en cuanto finalizó la exposición, aún a pesar de que el Louvre hubiera comprado uno de sus cuadros y siendo por tanto el primer artista mexicano que forma parte de esta colección de arte.

Ibidem, pp. 209-210.

Carta a Carlos Chávez

[Octubre 1939]¹⁰

Carlitos:

Aquí están los datos, te suplico tú me los traduzcas, pues, si yo lo hago, resultarían de la chifosca.

Comencé a pintar hace doce años. Durante la convalecencia de un accidente de automóvil que me obligó a estar en cama cerca de un año. Trabajé durante todos esos años siempre con el impulso espontáneo de mi sentimiento. Nunca he seguido ninguna escuela o influencia de nadie, no esperé de mi trabajo más que la satisfacción que pudo darme con el hecho mismo de pintar y decir lo que no podía en otra forma.

He hecho retratos, composiciones de figuras, también asuntos en los que el paisaje y la naturaleza muerta toman la mayor importancia. Llegué a encontrar, sin que me forzase para ello ningún prejuicio, una expresión personal en la pintura. Mi trabajo durante diez años consistió en eliminar todo aquello que no proviniera de los móviles líricos internos que me impulsaban a pintar.

Como mis asuntos han sido siempre mis sensaciones, mis estados de ánimo y las reacciones profundas que ha ido produciendo la vida en mí, he objetivado frecuentemente todo esto en figuras de mí misma que eran lo más sincero y real que podía hacer para la expresión de lo que sentía por mí y ante mí.

No expuse sino hasta el año pasado (1938) en la galería de Julien Levy de New York. Llevé veinticinco cuadros. Doce pasaron a las colecciones de las siguientes personas:

Conger Goodyear, N. Y.

Mrs. Sam Lewison, N. Y.

Mrs. Clare Luce, N. Y.

Mrs. Salomon Skiar, N. Y.

10 El 23 de noviembre de 1939 Carlos Chávez enviaba la solicitud de Frida para una beca Guggenheim al Dr. Henry Allen Moe. En la carta adjunta le decía: Frida, cómo usted indudablemente sabe, es una extraordinaria artista. Siempre ha pintado, desde que era niña. Cuando se casó con Diego llegó a ser conocida y a ser más admirada, pero sólo en el pequeño grupo de los amigos íntimos de Diego. Todos quedamos pasmados por su increíble sensibilidad y refinamiento.

Además su habilidad en el oficio es la de un maestro [...]

Como esposa de Diego Rivera nunca tuvo que preocuparse por ninguna clase de consideraciones financieras. Sin embargo, actualmente el caso es totalmente distinto. Se acaba de divorciar de Diego y como resultado ha tenido que ver su trabajo no sólo desde el punto de vista artístico. Sugerí a Frida que hiciera una solicitud para una beca Guggenheim. Finalmente puedo ver un caso más claro de un artista que necesite y merezca ser estimulado por la fundación.

A pesar de las numerosas recomendaciones, no recibió la beca. *Ibidem*, pp. 217-220.

Mr. Edward G. Robinson, Los Angeles (Hollywood)

Walter Pach, N. Y.

Mr. Edgar Kaufmann (Pittsburgh)

Mr. Nickolas Muray, N. Y.

Dr. Roose, N, Y.

y dos personas más que no recuerdo sus nombres pero que Julien Levy puede decirlos. La fecha de la exposición fue del 1º al 15 de noviembre de 1938.

Después hice una exposición en París organizada por André Breton en la galería Renou et Colle, del 1º de marzo al 15 de 1939. (Únicas exposiciones que he hecho en mi vida.) Mi trabajo interesó a la crítica de París y a los artistas. El Museo del Louvre (Jeu de Paume) adquirió un cuadro mío.

Como referencias puedo dar a las siguientes personas:

Diego Rivera. Palma y Altavista. Villa Obregón, D. F., México.

Pablo Picasso. Rue de la Botie, París.

Carlos Chávez

Mr. Sam Lewison. (No recuerdo su dirección)

Marcel Duchamp. 14 Rue Hallé. Près du Pare Montsouris.

André Breton. 42 Rue Fontaine. 9ème., París

Dr. William Valentiner. Director Museum Detroit.

Conger Goodyear. Museum of Modern Art.

Mi intención es hacer una exposición en los Estados Unidos. Estoy trabajando en cuadros grandes que requieren mucho trabajo. Necesito tranquilidad para pintar, y no me ajusta la mosca. Es por eso que solicito la beca Guggenheim.

Mil gracias, si necesitas cualquier otro detalle nomás háblame. Muchos saludos y un abrazo de

FRIDA

Hablando de un cuadro mío, de cómo, partiendo de una sugestión del ing. José Lavín y una lectura de Freud, hice un cuadro de Moisés.¹¹

Cómo es la primera vez en mi vida que trato de “explicar” una de mis pinturas a un grupo mayor de tres personas, me van a perdonar que me haga un poco “bolas” y tenga bastante “cisco”.

Hace más o menos dos años, José Domingo me dijo un día que le gustaría que leyera el Moisés de Freud, y pintara, como quisiera, mi interpretación del libro.

11 Con esta obra Frida obtuvo el premio Nacional de Pintura en 1946. *Ibidem*, pp. 272-278.

Ese cuadro es el resultado de aquella pequeña conversación entre José Domingo Lavin y yo.

Leí el libro una sola vez y comencé a pintar el cuadro con la primera impresión que me dejó. Ayer lo releí y debo confesarles que encuentro el cuadro muy incompleto y bastante distinto a lo que debería ser la interpretación de lo que Freud analiza tan maravillosamente en su Moisés. Pero ahora, ya ni modo, ni de quitarle ni de ponerle, así ese que diré lo que pinté tal cual está, y que ustedes pueden ver aquí en el cuadro.

Desde luego el tema en particular es sobre Moisés o El nacimiento del héroe. Pero generalicé a mi modo (un modo rete confuso) los hechos o imágenes que me dejaron mayor impresión al leer el libro. En lo que va “por mi cuenta” ustedes podrán decirme si metí la pata o no.

Lo que quise expresar más intensa y claramente fue que la razón por la que las gentes necesitan inventar o imaginarse héroes y dioses es el puro *miedo*. Miedo a la vida y miedo a la muerte. Comencé pintando la figura de Moisés niño (*Moisés*, en hebreo, quiere decir, *aquel que fue sacado de las aguas* y, en egipcio *mose* significa niño). Lo pinté como lo describen muchas leyendas, abandonado dentro de una canasta y flotando sobre las aguas de un río. Plásticamente traté de hacer que la canasta, cubierta por una piel de animal, recordara lo más posible a una matriz, porque según Freud la cesta es la matriz expuesta y el agua significa la fuente materna al dar a luz a una criatura. Para centralizar ese hecho pinté al feto humano en su última etapa dentro de la placenta. Las trompas, que parecen manos, se extienden hacia el mundo.

A los lados del niño ya creado, puse los elementos de su creación, el huevo fecundado y la división celular.

Freud analiza en una forma muy clara, pero muy complicada para mi carácter, el importante hecho de que Moisés no fue judío sino egipcio, pero yo, en el cuadro, no hallé la manera de ni egipcio ni judío y solamente pinté un chamaco que en general representara tanto a Moisés como a todos los que según la leyenda tuvieron ese principio, transformándose después en personajes importantes, guadores de sus pueblos, es decir, Héroes. (Más abusados que los demás por eso le puse el *ojo avizor*.) En este caso se encuentran Sargón, Ciro, Rómulo, París, etcétera.

La otra conclusión interesantísima de Freud es que Moisés no siendo judío dio al pueblo escogido por él para ser guiado y salvado

una religión, que tampoco era judía sino egipcia: nada menos que Amenhotep IV o Akhenatón revivió la de Atón, o sea la del Sol, tomando como raíces la antiquísima religión de On (Heliópolis). Entonces pinté el Sol como centro de todas las religiones, como *primer dios* y como creador y reproductor de la *vida*.

Como Moisés, ha habido y habrá gran cantidad de *copetones*, transformadores de religiones y de sociedades humanas. Se puede decir que ellos son una especie de mensajeros entre la gente que manejan y los dioses inventados por ellos para poder manejarla. De estos *dioses* hay un *resto* como ustedes saben. Naturalmente, no me cupieron todos y acomodé, de un lado y otro del Sol, a aquellos que, les guste o no, tienen relación directa con el Sol. A la derecha los de Occidente y a la izquierda los de Oriente. El toro alado asirio, Amón, Zeus, Osiris, Horus, Jehová, Apolo, la Luna, la Virgen María, la Divina Providencia, la Santísima Trinidad, Venus y . . . el diablo.

A la izquierda, el Relámpago, el Rayo y la huella del Relámpago, es decir, Huracán, Cuculcán y Gukumatz, Tláloc, la magnífica Coatlicue, madre de todos los dioses, Quetzalcóatl, Tezcatlipoca, la Centéotl, el dios chino Dragón y el hindú Brahma. Me faltó un dios africano, pero no pude localizarlo en ninguna parte, pero se le puede hacer un campito.

No les puedo decir algo sobre cada uno de ellos, porque la ignorancia sobre su origen, importancia, etcétera, me abruma.

Habiendo pintado a los dioses que me cupieron, en sus respectivos cielos, quise dividir al mundo celeste de la imaginación y de la poesía del mundo terreno del miedo a la muerte, y pinté los esqueletos, humano y animal, que ustedes ven aquí. La tierra ahueca sus manos para protegerlos. Entre la muerte y el grupo donde están los *héroes*, no hay división ninguna, puesto que éstos también mueren y la tierra los acoge generosamente y sin distinciones.

Sobre la misma tierra, pero pintando sus cabezas más grandes para distinguirlas de las del *montón* están retratados los *héroes* (muy pocos de ellos, pero escogiditos), los transformadores de las religiones, los inventores o creadores de éstas, los conquistadores, los rebeldes. . . es decir, los meros *dientones*.

A la derecha (y esta figura debí pintarla con mucha más importancia que ninguna otra) se ve a Amenhotep IV que más tarde se llamó Akhenatón, joven faraón de la 18ª dinastía egipcia (1370-

1350 a. de J. C.), quien impuso a sus súbditos una religión contraria a la tradición, rebelde al politeísmo, estrictamente monoteísta con ecos lejanos en el culto de On (Heliópolis), la religión de Atón, es decir, del Sol. Ellos no solamente adoraban al sol como un culto material, sino como el creador y conservador de todos los seres vivos, dentro y fuera de Egipto, cuya energía se manifestaba en sus rayos, adelantándose así hasta los más modernos conocimientos científicos sobre el poder solar. Breasted llama a Amenhotep IV *el primer individuo en la historia humana*.

Después Moisés que según el análisis de Freud dio a su pueblo adoptado la misma religión de Akhenatón transformada un poco según los intereses y circunstancias de su tiempo.

A esta conclusión llega Freud, después de un minucioso estudio en el que descubre la relación íntima entre la religión de Atón y la mosaica, ambas monoteístas. (Toda esta parte tan importante del libro no supe cómo transportarla a la plástica).

Sigue Cristo, Zoroastro, Alejandro el Grande, César, Mahoma, Tamerlán, Napoleón y *el infante extraviado*. . . Hitler. A la izquierda, la maravillosa Nefertiti, esposa de Akhenatón; me imagino que además de haber sido extraordinariamente bella, debe haber sido una *hacha perdida* y colaboradora inteligentísima de su marido. Buda, Marx, Freud, Paracelso, Epicuro, Gengis Kan, Gandhi, Lenin y Stalin. (El orden es gacho, pero los pinté según mis conocimientos históricos que también lo son.)

Entre ellos y los del montón pinté un mar de sangre con el que signifique la guerra, inevitable y fecunda.

Y, por último la poderosa y nunca bien ponderada masa humana, compuesta por toda clase de. . . bichos: los guerreros, los pacíficos, los científicos y los ignorantes, los hacedores de monumentos, los rebeldes, los portabanderas, los llevamedallas, los habladores, los locos y los cuerdos, los alegres y los tristes, los sanos y los enfermos, los poetas y los tontos, y toda la demás raza que ustedes gusten que exista en esta poderosa bola.

Nada más los de adelantito se ven un poco claros, los demás *con el ruido... no se supo*.

Del lado izquierdo, en primer termino está el Hombre, el constructor, de cuatro colores (las cuatro razas).

Del lado derecho, la Madre, la creadora, con el hijo en brazos. Detrás de ella el Mono.

Los dos árboles que forman un arco Noel del Triunfo son la vida nueva que retoña siempre del tronco de la vejez. En el centro, abajo, lo más importante para Freud, y para muchos otros... el Amor, que está representado por la concha y el caracol, los dos sexos, a los que envuelven raíces siempre nuevas y vivas.

Esto es lo que les puedo decir de mí pintura. Pero se admiten toda clase de preguntas y de comentarios. No me enojo.

Muchas gracias.

Declaración solicitada por el INBA¹²

Comencé a pintar... por puro aburrimiento de estar encamada durante un año después de sufrir un accidente en el que me fracturé la espina dorsal, un pie y otros huesos. Tenía entonces dieciséis años y mucho entusiasmo por estudiar la carrera de medicina. Pero todo lo frustró el choque entre un camión de Coyoacán y un tranvía de Tlalpan... Como era joven, esta desgracia no tomó entonces rasgos trágicos: sentía energía suficiente para hacer cualquier cosa en lugar de estudiar para médico. Y sin darme mucha cuenta comencé a pintar.

Realmente no se si mis pinturas son o no surrealistas, pero sí sé que son la más franca expresión de mí misma, sin tomar jamás en consideración ni juicios ni prejuicios de nadie. He pintado poco, sin el menor deseo de gloria ni ambición con la convicción de, antes que todo, darme gusto, y después poder ganarme la vida con mi oficio. De los viajes que hice, viendo y observando todo lo que pude, magnífica pintura y muy mala también, saqué dos cosas positivas: tratar hasta donde pueda de ser siempre yo misma, y el amargo conocimiento de que muchas vidas no serían suficientes para pintar como yo quisiera y todo lo que quisiera.

12 Escrito elaborado para acompañar la obra que cada artista presentó con motivo de la exposición en 1947 en el Instituto Nacional de Bellas Artes. 45 artistas mexicanos presentaron sus autorretratos, Frida Kahlo presentó la obra *Diego en mi pensamiento*.

Ibidem, pp. 295-296.

Carta a Antonio Rodríguez¹³

[...] Algunos críticos han tratado de clasificarme como surrealista, pero no me considero como tal [...] En realidad no sé si mis cuadros son surrealistas o no, pero sí sé que representan la expresión más franca de mí misma [...] Odio el surrealismo. Me parece una manifestación decadente del arte burgués. Una desviación del verdadero arte que la gente espera recibir del artista [...] Quisiera ser merecedora, junto con mi pintura, de la gente a la que pertenezco y de las ideas que me dan fuerza [...] Quisiera que mi obra contribuyera a la lucha de la gente por la paz y la libertad ...

Fragmentos del diario

KAHLO, Frida, *El diario de Frida Kahlo*, Madrid: Círculo de lectores, 1995. Prólogo de Carlos Fuente y Sarah M. Lowe.

[...] Ya que mis temas siempre han sido sensaciones, estados de ánimo y profundas reacciones producidas en mí por la vida, con frecuencia les he dado objetividad y expresión por medio de retratos de mí misma”. [...]. pp 367.

[...] Me parezco a mucha gente y a muchas cosas [...] he estado obsesionada [...] por pintar las cosas tal como las veía con mis propios ojos, nada más”. pag 103

13 Antonio Rodríguez (Portugal, 1908-México 1931, crítico de arte, periodista, promotor cultural, fotógrafo, entrevistó y fotografió a Frida, quien le dedicó en 1944 un autorretrato muy surrealista: Con amor para Toño.

Temo caer en la ficción, veraz pero incompleta.

Leonora Carrington

Leonora Carrington
1917

La vida de Leonora Carrington está marcada por una fuerte resistencia a la conformidad. Nació en 1917 en Lancashire, (Inglaterra), fruto del matrimonio entre un importante empresario textil y una irlandesa de espíritu dado a la fabulación que la introdujo en el mundo del arte y en las lecturas de Lewis Carroll, M.R. James o Edgar Allan Poe, lo que cultivó todo su imaginario infantil a través de los cuentos de hadas y el estudio de las ciencias ocultas. Hasta los diez años vivió en lujosas mansiones, laberínticas y misteriosas.



Este tipo de vivencias la incita a pintar y a describir lugares que mantienen una gran semejanza con los espacios de su niñez, como ocurre en su divertidísima novela *La trompeta acústica*.

A los seis años comenzó a escribir cuentos e historias influenciada por los relatos infantiles que le contaba su madre y su *Nana* y también dibuja caballos y toda clase de animales. Se convirtió en una excelente amazonas y durante toda su vida trabaja paralelamente con la pintura y la escritura.

Su carácter la distanciaba de la educación que le ofrecían los internados y colegios a los que fue llevada por sus padres, expulsada definitivamente porque no había manera de que encajara, intentó con fascinación ser monja ante el misterio y la curiosidad que le proporcionaba la levitación. Finalmente, la familia decide que se matricule en un internado para niños aristocráticos, *Miss Penrose*, en Florencia. Un ataque de apendicitis la traslada de nuevo a la residencia paterna, pero su padre la envía a París tras la recuperación. Como ella comentaría años más tarde, comienza un periodo muy aburrido en el que la estaban preparando para el mercado del matrimonio. Leonora es un excelente partido y es presentada en sociedad en el Hotel Ritz de Londres.

En 1935 abandona el domicilio familiar para estudiar arte en la *Escuela de Arte* de Chelsea (Londres) y más tarde con Amedée Ozenfant, en West Kensington. Su espíritu ingobernable, se calma gracias al arte y consigue encauzar su curiosidad y trabajar sin pausa. Su aprendizaje se centra en dos cuestiones que la diferencian como artista: la alquimia y el surrealismo, que conoce gracias a un libro de Herbert Read que le regala su madre. Gracias a las reproducciones de este libro conoce la obra de Toyen, Meret Oppenheim, Valentine Hugo y Max Ernst, quien le impresiona con mayor fuerza a través de la obra *Dos niños amenazados por un risueño*.

El destino les aguardaba vivir una de las historias de amor más fulgurantes y pasionales del siglo XX. Su amiga Ursula Goldfinger organiza una fiesta para presentar a Leonora al pintor Max Ernst de cuarenta y seis años. El flechazo fue instantáneo y huye con él a París tras una breve estancia en Cornualles junto a Roland Penrose, Man Ray y Lee Miller, Ady Fidelin, Nusch y Paul Eluard. Esta decisión arrebatada, cautivará a los

surrealistas como representación del amor. Gracias a Ernst pinta y escribe prolíficamente: *Mientras estuvimos en París, Max me enseñó una nueva forma de vivir: de ser yo misma. Me hizo desarrollar las ideas y las visiones que había tenido desde la infancia, y me introdujo en el surrealismo. Me dio su apoyo y me entregó su amor.* A la casa de París acuden Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, Marcel Duchamp e Yves Tanguy. También participa en las exposiciones surrealistas más importantes como la *Exposition Internationale de Surréalisme (París, 1937)* y en la galería *Robert en Amsterdam*.

El estallido de la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias cambian la vida de Leonora radicalmente. Max Ernst es encarcelado en el campo de concentración de *Les Milles*, Leonora huye a España, presa de terribles alucinaciones, el Consúl inglés tiene que solicitar el ingreso de la artista en el centro psiquiátrico de Santander ante las crisis de locura que padece en Madrid. En 1943 escribirá un relato, titulado *Memorias de abajo*, que narra los sucesos que se corresponden con este periodo.

Con su amiga Catherine Yarrow y el húngaro Michel Lucas abandona la casa del campo y viajan para escapar de la invasión alemana dirección a España, a través de Andorra hasta Barcelona para ir directamente a Madrid, donde las alucinaciones y las visiones la invadían constantemente, creyéndose la libertadora y salvadora de la causa. Este testimonio escrito por la artista narra el suceso de violación que sufrió y como presa de la locura adoptaba el comportamiento de los animales: trepaba por la paredes, trota y corría, rugía y arañaba. Fuera de si, se presentó ante el Consúl que le proporciona el ingreso en la clínica del Doctor Morales en Santander. También describe como le administraron tres sesiones de *cardiazol*, una droga que le producía ataques epilépticos y convulsiones semejantes a sesiones de *electrochoque*. Finalmente escapa via Lisboa hacía Nueva York, donde vivirá un año para dirigirse finalmente a México. En Nueva York comenzó de nuevo a pintar y a escribir, se encontró con Max Ernst, quien se había

casado con Peggy Guggenheim, pero finalmente se uniría a otra pintora surrealista, Dorothea Tanning.

Su libro *Memorias de Abajo* se publicó por primera vez en inglés en la revista surrealista *VVV* (nº 4, febrero de 1994), animada por Breton se decidió a contar su experiencias con la locura, pero este primer manuscrito se perdió y alentada por el cirujano *Pierre Mabilie*, volvió a recrear en el verano de 1943.

Instalada definitivamente en México se une al grupo de los artistas surrealistas como Remedios Varo, Benjamín Perret, Luis Buñel, Kari Horna. Divorciada de Renato Leduc, se casa en 1946 con Emérico Wysz, un fotógrafo húngaro, padre de sus dos hijos. Durante este periodo inicia una gran amistad con Remedios Varo con quien comparte no sólo su amor a la pintura sino también el interés por las tradiciones mitológicas y esotéricas; juntas elaboran recetas y cuentos reconstituyentes y experimentan con técnicas pictóricas medievales. La artista Remedios Varo se convierte en Carmela Velásquez, la mejor amiga de la anciana de 92 años Marian Leatherby protagonista en la novela *La corneta acústica*. Hasta 1950 no consigue realizar su primera individual en México, en Clardecor y más tarde en la galería de Pierre Matisse, lo que la distingue como una importante artista en el panorama internacional.

Edward James se convertirá en su marchante y el coleccionista más importante de su obra. Escribe cuentos como *El Séptimo caballo* y *La casa del miedo* (1988), traducidos al castellano por la editorial *Siruela* y *Alba editores*. En la década de los ochenta se traslada a Nueva York pero regresa a México, donde vive en la actualidad, escribiendo y pintando. El pasado 2006 el *Museo de Bellas Artes* de México le dedicó una gran exposición.

Textos de Leonora Carrington

La maison de la peur, prefacio e ilustraciones de Max Ernst, Collection un Divertissement, París: Henri Parisot, 1938.

La dame ovale, Henri Parisot (trad.), con siete *collages* de Max Ernst, París: Editions G. L. M., 1939.

Con Hans Arp, Marcel Duchamp, Paul Eluard, George Hugnet, Gisèle Prassinos y Max Ernst, “L’Homme qui a perdu son squelette”, en *Plastique*, 5, 1939, pp. 2-9.

“White Rabbits”, en *View*, 1, diciembre de 1941-enero de 1942, p. 7.

“The Sisters”, en *View*, 1, febrero-marzo de 1942, pp. 7-8.

The Bird Superior, Max Ernst, en *View*, 2, abril de 1942, p. 3.

“Waiting”, en *VVV*, junio de 1942, pp. 49-70.

“The Bird Superior: Max Ernst”, en *New Roads*, 1943, p. 194.

“The Seventh Horses”, en *VVV*, 2-3 marzo de 1943, pp. 128-130.

“Down Below”, Victor Llona (trad.), contado a Jean Mégren, en *VVV*, 4, febrero de 1944, pp. 70-86.

“En bas”, en *Collection l’age d’or*, Editions de la Revue Fontaine, n.º 18, París, 1945.

“White Rabbits y The sisters”, en Charles Henri Ford (comp.). *A Night with Jupiter and Other Fantastic Stories*, Nueva York: View Editions, 1945.

“Penélope”, en *Les Quatre vents*, n.º 1, 1946.

“Abajo, partes I y 2”, en *Las Moradas, revista de las artes y las Letras*, Lima, II, 2 (5), julio de 1948; (6), octubre de 1948.

“Conejos blancos”, en *Prometeus, revista mexicana de Literatura*, 1 (I), febrero-marzo de 1949, México: Editorial Nuevo Criterio.

Une chemise de nuit flanelle, Ives Bonnefoy (trad.), prólogo de Henri Parisot, París: Librairie les Pas perdus, 1951.

“L’Homme neutre”, en *Le Surréalisme, même*, 1957.

“El príncipe azul Cucú” en *Cuadernos de bellas artes*, año II, n.º 2, febrero 1961, Instituto Nacional de Bellas Artes, México.

“De cómo funde una industria o el sarcófago de hule”, en *S.N.O.B. Hebdomadario*, 3, 4 de julio de 1962, Ciudad de México.

La dama oval, Ciudad de México: Col. Ediciones Era, 1967.

La debutante, André Breton (comp.), en *Anthologie de l’humour noir*, París: Jean-Jacques Pauvert, 1966.

“Penélope”, *Cahiers Renaud-Barrault*, 2.º trimestre de 1969.

“Penélope”, *Cahiers Renaud-Barrault*, 70, Gallimard, 1971.

“Down Below”, en *Black Swan Press*, Chicago, 1972.

“En bas”, Eric Losfeld, París 1973.

Abajo, César Moro (trad.), en *La cultura en México* suplemento de *Siempre!*, Ciudad de México, 9 de enero de 1974.

Le cornet acoustique, Henri Parisot (trad.), prólogo de André Pieyre de Mandirargues, París: Editions Flammarion, 1974.

“Leonora Carrington”, con Juan García Ponce, Ciudad de México: Ediciones ERA, 1974.

The Oval Lady: Six Surreal Stories, prefacio de Gloria Fernan Orenstein, Rochelle Holt (trad.), ilustrado por Pablo Weisz, Santa Bárbara: Capra Press, 1975.

“The Débutante”, “A Man in Love” y “The Neutral Man” en *The Custom House of Desire: A Half Century of Surrealist Stories*, trad. e introducción de J. H. Matthews, Berkeley: University of California Press, 1975.

La porte Pierre, Henri Parisot (trad.), París: Editions Flammarion, 1976.

The Hearing Trumpet, Nueva York: St Martin’s Press, 1976.

The Hearing Trumpet, Nueva York: Pocket Books, 1977.

“La debutante”, Henri Parisot (trad.), en *Histoires et pièces*, París: Ediciones Flammarion, 1977-1978.

The Stone Door, Nueva York: St Martin’s Press, 1977.

“The Seventh Horse”, en *The Autobiography of Surrealism*, Nueva York: The Viking Press, 1980.

“Down Below”, en *Black Swan Press*, Chicago: Surrealist Editions, 1983.

The Hearing Trumpet, San Francisco: City Lights, 1985.

Pigeon vole: contes retrouvés, Jacqueline Chénieux-Gendron y Didier Vidal (trad.), en *Temps qu’il fait*, Cognac, h. 1986.

“El príncipe azul Cucú”, en *México en el arte*, n.º 14, Instituto Nacional de Bellas Artes/Secretaría de Educación Pública México, otoño de 1986.

“Monsieur Cyril de Guindre”, en *México en el arte*, n.º 19, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987, pp. 28-32.

The House of Fear, Nueva York: E. P. Dutton, 1988.

The Seventh horse and Other Tales, Nueva York: E. P. Dutton, 1988,

“Las vacaciones del esqueleto” y “La casa del miedo”, en *El Paseante*, n.º 17, 1990.

Memorias de abajo. Madrid: Col. Libros del Tiempo, 1991.

The Hearing Trumpet, Londres: Virago, 1991.

La trompeta acústica, Roser Berdagué (trad.), con introducción de Mercé Ibarz, Barcelona: Edición de l'Eixample, Espai de donnes, 1991.

El séptimo caballo, Madrid: Ediciones Siruela, 1992.

La casa del miedo. Memorias de abajo, México: Siglo XXI, Cortesía Ediciones, 1992.

El séptimo caballo, México: Siglo XXI, Cortesía Ediciones, 1993.

Radeke, Winfried, Minamina: An Apocalyptic Opera, obra de teatro *Opus sinistrum*, 1969, de Leonora Carrington, Deutsche Übersetzung von Heribert Becker, en Theaterverlag Nysen & Bansemer, Colonia, 19 de mayo de 1994.

La corneta acústica, Barcelona: Alba Editorial, 1995.

Memorias de abajo, prólogo de Fernando Savater, Madrid: Ediciones Siruela, 1995.

The Hearing Trumpet, Boston: Exact Change, 1996.

Jezamatáticas o introducción al maravilloso proceso de pintar¹

Nací a principios de la última mitad de los noventa, en muy curiosas circunstancias, en un eneahexagrama, matemáticamente.

La única persona presente en mi nacimiento fue nuestro querido, fiel y viejo fox-terrier, Boozy, y un aparato de rayos X para esterilizar vacas. Mi madre se hallaba ausente a la sazón tendiendo trampas a los langostinos que por aquella época infestaban las altas cumbres de los Andes, llevando la miseria y la devastación a los nativos.

Mi padre, profesional del golf en activo, inventó el famoso hoyo de arena perforado que se tragó a los iniciados de lord Baden Powell trabados en estrecho combate en los Países Bajos.

¹ Esta parodia de declaración de artista se publicó por primera vez en Leonora Carrington: *Exposición de óleos, gouaches, dibujos y tapices*, cat. exp., Ciudad de México: Instituto Anglo-Mexicano de Cultura, 1965.

Los primeros años de mi infancia transcurrieron en medio de agotadores estudios de las condiciones geológicas de los campos de juego submarítimos para personas desplazadas. Esto, por supuesto, me llevó lejos de mi tierra natal y sin embargo amplió y extendió el campo de mi conciencia a tal grado que tuve que recurrir a un jíbaro especialista en reducir el tamaño de la cabeza para experimentar el proceso de acomodación normal de la mentalidad en las metrópolis del mundo.

Sin que me arredrara la maravillosa flexibilidad del reflejo craneano pude hacer un donativo de cálculos precisos al alcalde de Chorley, quien pasó a la posteridad cabalgando el primer devorador mecánico de yogur.

Aunque parezca que no viene al caso debo agregar que la invención de la máquina de pintar, que posteriormente se convirtió en el padre madre de la estética moderna, y la gran estabilidad móvil para el futuro esfuerzo artístico surgió relampagueante (como un cometa) de la delicada sensibilidad de la primera computadora que se donó al equipo de cricket de Bolton con el fin de sacar puntos cuando el puntuar era un arte obsoleto. El hecho de que el aparato llegara a ser lo suficientemente fértil como para parir a la máquina de pintar no hace sino subrayar el carácter maravilloso de la Oportunidad Mecánica. Además si el centro delantero le hubiera dado un plátano en lugar de la fórmula para promedios de una a cinco carreras por temporada es posible que hubiera sido otra la actividad de la computadora. Estos malcálculos bárbaros produjeron el glorioso futuro del arte, de la cultura y nuevas y mejores líneas de ferrocarril de circunvalción en todo el mundo.

Debido a este accidente fortuito, la Máquina de Pintar, florecieron nuevos medios cual si fueran fructíferos percebes en el fondo nudoso de la inventiva humana.

Ergot EN EX HUMIDUS I CREATUM UNT.

Los hongos que cubrieron de flores la gloriosa profusión de la Desaparecida Razón Socromórfico enhueraron necrocriticamente como un huevo chino. Cita: Somos, por consiguiente no somos lo que pudiéramos haber sido si fuésemos de otro modo del que hubiéramos sido si fuésemos. (El profesor A. J. Ayer ha demostrado hasta la saciedad la lógica empírica de este argumento austero.)

Así debido a la capacidad maravillosa de la Máquina de Pintar penetré en los misterios del arte creativo cuando, de hecho, nací Jezzamatician.

Ergot.

Me encontraba sacando la raíz de un simposio hiperbólico con el fin de calcular el denominador exterior de una higuera en secciones xextopódicas clorimorfacias iguales cuando la metamorfosis latente profirió bruscamente un gran chillido inesperado que fue algo entre un gritito y una sonrisa. Dio, por así decirlo, con el fin de devolver.

Magnificat.

PINTO. La Máquina pintó entidades orgánicas subterráneas, pintó faunas Chtónicas en contraste jubiloso con los cálculos de clase en agotadora despeculación relativa a la llamada recapitulación reductiva de la razón sentenciosa resumida.

Este milagro fue suficiente, naturalmente, para lanzar una nueva era en políticas neoproletarias basadas en la siempre inflativa ética del gobierno anarco-organizado, un sistema de disentación circular para promover el crecimiento de las mutaciones del arroz en el círculo ártico. Cuestión de un drenaje bien planeado del campo de golf de Gleneagles al sur de Chile sólo para entrar en el agujero de los polos con Stratoproads procedentes de recientes artefactos ultraterrestres.

Abrigamos la confianza de que el público en general se halla ahora adecuadamente informado acerca de la sencilla pero ardua proyección del artista, desde la cálida humedad de la gestación genealógica hasta el mareante punto de congelación del óleo sobre el lienzo en una morfología bien establecida que va desde las vicisitudes de innumerables combinaciones de gnodes de color zoológico hasta la orquestación ambivalente de psicogramas extrañamente sincronizados y hábilmente entreverados con esparavanes comprimidos en tabletas de malignidad concentrada sólo para explotar aquí y allá con la perversidad silenciosa de sirns cero en un gesto incalculable de asombro en suspenso.²

² La artista se negó conscientemente a dejar explicaciones escritas sobre su obra pictórica en el afán de distinguir ambos lenguajes, la pintura y la escritura.

Este texto se encuentra traducido al castellano en el libro sobre la artista y la traducción al castellano fue realizada por José Adrian Vitier. Ibid, pp 149-150.

Cuento El Séptimo caballo³

Una criatura de aspecto extraño daba saltos en medio de una zarza. Se le había enganchado su largo cabello, enredándosele de tal manera que no podía ir ni hacia adelante ni hacia atrás. Y estuvo maldiciendo y saltando hasta que le corrió la sangre por el cuerpo.

-No me gusta la pinta de ese ser -dijo una de las dos damas que se dirigían a la rosaleda.

-Puede que se trate de una joven ... Sin embargo...

-Este es mi jardín- replicó la otra, que era flaca y tiesa como un palo-. Y no consiento que

entren intrusos. Supongo que ha sido el bobo de mi marido quien la ha dejado entrar. Es un crío el pobre,

-Llevo años aquí -chilló la criatura irritada-. Pero sois demasiado estúpidas para haberme visto.

-Y parece que es impertinente, también - observó la primera dama, que se llamaba señorita Myrtle-. Será mejor que llames al jardinero, Mildred. No me parece prudente que nos acerquemos. Esa criatura parece que no tiene ningún recato.

Hevalino tiró de su pelo con enojo, como si quisiera alcanzar a Mildred y a su compañera. Las dos damas se volvieron para irse, no sin intercambiar antes una larga mirada de odio con Hevalino.

-John -dijo Hevalino, dejándose caer en la yerba- ¿no puedes contar hasta siete? Sabes que yo puedo odiar durante setenta y siete millones de años sin pararme a descansar. Di a esa pobre gente que está condenada - se arrastró hacia la cuadra donde vivía murmurando mientras avanzaba-: Setenta y siete, setenta y siete.

³ Hemos realizado una selección representativa de los textos de la artista, que la editorial Siruela y Alba editorial han recopilado en tres libros distintos. Todos ellos traducidos por *Francisco Torres Oliver*.

En el volumen titulado *El séptimo caballo* se recopilan en tres secciones titulas La puerta de piedra un único relato monumental, escatológico e iniciático, en *El séptimo caballo* está formado por cuentos escritos entre 1937 y 1942 y la última sección titulada El Hombre neutro recoge seis cuentos fechados entre 1950 y 1971.

CARRINGTON, Leonora, *El séptimo caballo*. Madrid: Siruela, 1992, pp. 95-102.

Había partes del jardín en las que todas las flores y plantas crecían enmarañadas. Incluso en los días de más calor, estos lugares estaban protegidos por una sombra azulena. Había esculturas abandonadas cubiertas de musgo, fuentes calladas y viejos juguetes decapitados y olvidados. Nadie se acercaba por allí salvo Hevalino; se arrodillaba a comer de la yerba corta y observar un pájaro gordo y fascinante que jamás se alejaba de su propia sombra: la dejaba que se desplazase a su alrededor, a medida que transcurría el día y sobre él cuando había luna. Siempre estaba posado con su pico peludo totalmente abierto, por donde le entraban y salían mariposas nocturnas y pequeños insectos.

Después de desenredarse de las zarzas, Hevalino fue a ver cómo el pájaro se cenaba la noche. La acompañó un séquito de seis caballos. Dieron siete vueltas en silencio alrededor del pájaro.

-¿Quién está ahí?- dijo el pájaro al final, con voz silbante.

-Soy yo, Hevalino, con mis seis caballos.

-No me dejas dormir con tus discursos y tus resoplidos –llegó la respuesta quejosa-. Si no duermo, no podré ver el pasado ni el futuro. Me consumiré, si no te vas y me dejas dormir.

-Van a venir a matarte -dijo Hevalino-. Será mejor que permanezcas despierto. He oído decir a alguien que te van a asar untado con manteca de cerdo, relleno de perejil y cebollas, y luego te van a comer.

Pajarraco lanzó una mirada aprensiva a Hevalino, que lo observaba con atención.

-¿Cómo lo sabes? -dijo el pájaro- Dímelo.

-Estás demasiado gordo para volar –prosiguió Hevalino, implacable-. Si intentaras volar, sería como un sapo inflado bailando su danza de la muerte.

-¿Cómo sabes eso? –chilló el pájaro- No pueden saber dónde estoy. Llevo aquí setenta y siete años.

-Todavía no lo saben... todavía no –Hevalino había acercado su cara al pico abierto del ave; contrajo los labios, y el pájaro pudo ver sus largos dientes de lobo.

Su cuerpo gordo y pequeño tembló como la gelatina.

- ¿Qué quieres de mí?

Hevalino soltó una especie de risa cascada.

-Ah, eso está mejor -ella y los seis caballos formaron un

círculo alrededor del pájaro y lo observaron con sus ojos despiadados y saltones.

-Quiero saber exactamente que está pasando en la casa -dijo-. Y deprisa.

El pájaro echó una mirada asustada a su alrededor, pero los caballos se habían sentado. No tenía escapatoria. El sudor le empapaba, y las plumas se le pegaban, embarradas, a su estómago abultado.

-No puedo decirlo -exclamó finalmente con voz ahogada-. Nos ocurrirá algo terrible, si digo lo que puedo ver.

-Serás asado en manteca de cerdo y comido- dijo Hevalino.

-Estas loca, si quieres saber cosas que no te atañen...

-Estoy esperando -dijo Hevalino. El pájaro experimentó un largo y convulso estremecimiento, y volvió los ojos, que se le habían puesto protuberantes y ciegos, hacia oriente.

-Están cenando -dijo por fin, y una gran mariposa nocturna salió volando de su boca.

“La mesa está puesta para tres. Mildred y su marido han empezado a tomar la sopa. Ella lo

observa con desconfianza. “He encontrado algo desagradable en el jardín hoy”, dice dejando la cuchara; dudo que siga comiendo, ahora.

-¿Qué es? -pregunta él- ¿A qué viene esa cara de enfado?

Las señorita Myrtle entra en este momento en la habitación. Mira al uno y al otro. Parece adivinar de que hablan, porque dice: “Sí, verdaderamente, Philip, creo que debes tener más cuidado a la hora de dejar entrar a alguien en el jardín”.

-¿De qué estáis hablando? -dice él con enfado-. ¿Cómo esperáis que deje de hacer algo si no sé qué es lo que tengo que dejar de hacer?.

-Es una criatura de pinta desagradable, medio desnuda, que hay enredada en las zarzas. He tenido que apartar la mirada.

-Naturalmente, has sido tú quien ha dejado entrar deliberadamente a ese ser, ¿verdad?

-Desde luego, yo no he sido. Y me parece una suerte que quedara atrapada como estaba. Por la expresión cruel de su cara, me parece que podía habernos causado mucho daño.

- ¿Cómo?¿Habéis dejado a esa pobre criatura atrapada en

las zarzas? Mildred, hay veces en que me das asco. Me tienen harta tus vagabundeos por el pueblo, molestando a la pobre gente con tus preámbulos religiosos; y ahora que ves a un ser desventurado en tu propio jardín no se te ocurre otra cosa que estremecerte de falso pudor.

Mildred da un grito ahogado y se cubre la cara con un pañuelo algo sucio. Philip, ¿por qué me dices esas cosas crueles a mí, a tu esposa?

Philip, con expresión de resignado fastidio, pregunta: Intenta describirme a esa criatura. ¿Es animal o mujer?

-No puedo decirte nada más-solloza la mujer-. Después de lo que me has dicho, siento que me voy a desmayar.

-Deberías tener más cuidado -susurra la señorita Myrtle-. ¡Con su estado delicado!

-¿Qué quieres decir con eso de “su estado delicado”? -pregunta Philip con irritación- Me gustaría que la gente hablara con claridad.

-Sin duda lo tienes que saber -dice la señorita Myrtle con una sonrisa-. Vas a ser padre dentro de poco.. .

Philip palidece de rabia. “No soporto esas necias mentiras. Es totalmente imposible que Mildred esté embarazada. Hace cinco años que no honra mi cama, y a menos que el Espíritu Santo se encuentre en esta casa, no veo cómo ha podido ocurrir. Porque Mildred es desagradablemente virtuosa, y no puedo imaginarla entregándose a nadie.”

-Mildred, ¿es eso cierto? -dice la señorita Myrtle, temblando de deliciosa expectación.

Mildred chilla y solloza: “Es un embustero. Voy a tener un hijito precioso dentro de tres meses”.

Philip arroja la cuchara y la servilleta y se pone de pie. “Por séptima vez en siete días terminaré de cenar arriba-dice, y se detiene como si sus palabras le hubieran despertado algún recuerdo. Lo desecha, y menea la cabeza-. Todo lo que te pido es que no vengas gimiendo detrás” dice a su mujer, y abandona la habitación. Ella grita: “Philip, maridito mío vuelve y tómate la sopa. Te prometo no volver a ser mala”.

-Demasiado tarde -llega la voz de Philip desde la escalera;- demasiado tarde, ya.

Sube despacio a la parte superior de la casa, con la mirada perdida

ante sí. Tiene la cara tirante como si se esforzase en escuchar voces lejanas hablando entre pesadillas y la pura realidad. Llega al ático a lo más alto de la casa, y se sienta en un viejo baúl. Creo que el baúl está lleno de encajes antiguos, pantalones femeninos con volantes, y vestidos. Pero todo está viejo y deteriorado; hay una polilla negra cenando en el interior, mientras Philip permanece sentado, mirando por la ventana. Examina un erizo disecado que hay en la repisa de la chimenea, el cual parece consumido de sufrimiento. Philip se siente sofocado en la atmósfera de este desván; abre la ventana de golpe y da un largo ...

Aquí se detuvo el pájaro y un relincho largo y lastimero desgarró la noche. Los seis caballos se pusieron en pie de un salto y contestaron con sus voces penetrantes. Hevalino se quedó paralizada, con los labios contraídos y los ollares temblorosos.

Philip, el amigo de los caballos ... Los seis caballos corrieron atronadores hacia la cuadra, como obedeciendo a una antigua llamada. Hevalino, tras un suspiro estremecido, los siguió con el cabello ondeando tras ella.

Cuando llegaron, Philip estaba en la puerta de la cuadra. Tenía la cara luminosa y blanca como la nieve. Contó siete caballos cuando pasaron al galope. Cogió al séptimo por la crin, y saltó sobre su lomo. La yegua corría como si fuera a reventarle el corazón. Entretanto, un inmenso amor embargó a Philip: le parecía que había nacido a lomos de esta hermosa yegua negra, y que ambos eran una sola criatura.

Al rayar el alba, todos los caballos se hallaban otra vez en su lugar, y el pequeño y arrugado mozo de cuadra les estaba limpiando el sudor y el barro de la noche. Su rostro surcado sonrió con entendimiento mientras almohazaba a sus animales con infinito cuidado. Parecía no darse cuenta de la presencia de su amo, que se hallaba de pie, en stall vacío. Pero sabía que estaba allí.

-¿Cuántos caballos tengo?-dijo Philip por fin.

-Seis, señor- dijo el pequeño mozo, sin dejar de sonreír.

Esa noche encontraron el cadáver de Mildred cerca de la cuadra. Se diría que había muerto pisoteada. Sin embargo, “son todos mansos como corderos”, dijo el mozo. Si Mildred estaba embarazada, no lo notaron en absoluto cuando la metieron en el negro ataúd. No obstante, nadie pudo explicar la presencia de un portillo deforme que se había metido en el séptimo stall vacío.

La corneta acústica (Fragmentos)⁴

Cuando Carmella me regaló una corneta acustica quizá previó algunas de las consecuencias. Carmella no es lo que yo llamaría una persona malintencionada; lo que pasa es que tiene un curioso sentido del humor. Desde luego, la corneta como tal estaba muy bien, sin ser realmente moderna. Era una auténtica preciosidad, con incrustaciones de plata y nácar y una curva espléndida como de cuerno de búfalo. Pero no era el aspecto estético su única cualidad: ampliaba el sonido a tal punto que hacía audible incluso a mi oído una conversación normal. (...)

(...) Ahora tengo noventa y dos años y hace unos quince que vivo con mi hijo y su familia. Nuestra casa está en un barrio residencial, y en Inglaterra se describiría como chalet semiadosado con jardincito. No sé cómo la designaran aquí; probablemente con algún equivalente español a espaciosa residencia rodeada de parque. Pero no es verdad: la casa no es espaciosa, es pequeña y no tiene nada que se parezca ni de lejos a un parque. Hay, sí, un patio trasero que yo comparto con mis gatos, una gallina, la criada y sus dos hijos, algunas moscas y un cactus que llaman maguey.

Mi habitación da a ese patio agradable, lo cual es muy cómo do porque no hay escaleras que subir ni que bajar: no tengo más que abrir la puerta para disfrutar de las estrellas por la noche, o del sol al principio de la mañana, único momento en que lo puedo soportar. Rosina, la criada, es una india de carácter huraño y parece estar en contra de la humanidad por lo general. A mí no creo que me incluya dentro de la categoría humana, así que nuestra relación

4 La novela *La corneta acústica*, escrita en los años sesenta, donde aparecen a través de la anciana Marian Leatherby, una revolución hacía sus protectores, en donde se mezcla lo extraño y lo cotidiano. Esta anciana de 92 años obtiene datos del mundo real a través de su corneta acústica en la residencia de ancianos donde reside.

Los fragmentos que hemos escogido describen la relación entre Carmella Velasquez (Remedios Varo) y Marian Leatherby (Leonora Carrington). Traducción al castellano por Francisco Torres Oliver.

CARRINGTON, Leonora. *La corneta acústica*, Barcelona: Alba editorial, 1995.

no es desagradable. El maguey, las moscas y yo somos objetos que hay en el patio, elementos del paisaje, y aceptados como tales. Los gatos son otra cuestión. Su individualismo provoca a Rosina ataques de placer o de furia, según como la pillen. Habla con los gatos, pero nunca habla con sus hijos; aunque creo que los quiere a su manera. (...)

(...) Los lunes, si hace bueno, ando dos manzanas y voy a visitar a mi amiga Carmella. Vive en una pequeña casita con una sobrina que hace pastas para un salón de té sueco, aunque es española. Carmella vive una vida plácida y es una verdadera intelectual. Lee libros con elegantes impertinentes y masculla entre dientes como hago yo. Hace también unos jerseys estupendos; pero la afición de su vida es escribir cartas. Carmella escribe a personas de todas partes del mundo a las que no ha conocido en su vida y firma con todo tipo de nombres románticos nunca con el suyo. Carmella desprecia las cartas anónimas aparte de que serían poco prácticas porque ¿quién puede contestar una carta que no lleva nombre al final? Y estas cartas maravillosas emprenden su vuelo celestial, por correo aéreo con la letra delicada de Carmella. Nadie le contesta nunca. Es lo incomprensible de la humanidad: la gente nunca tiene tiempo para nada.

Bueno, pues un lunes por la mañana fui como de costumbre a visitar a Carmella, que de hecho me estaba esperando ya en el portal. En seguida vi que estaba muy excitada porque se había olvidado de ponerse la peluca. Carmella es calva. Jamás saldría a la calle sin ella normalmente porque es bastante presumida. Su peluca roja es una especie de majestuosa deferencia hacia su perdida cabellera, que era casi tan roja como la peluca si la memoria no me falla. Este lunes por la mañana no llevaba su aureola habitual, pero estaba muy excitada y murmuraba para sí, cosa que no es frecuente en ella. Yo le traía un huevo que esa misma mañana había puesto la gallina. Se me cayó al agarrarme ella el brazo. Fue una lástima pero ya no tenía arreglo.

-Te estaba esperando, Marian. Llegas veinte minutos tarde -dijo sin hacer caso del huevo roto-. Algún día te olvidarás de venir.

Su voz sonó como un chillido débil fue más o menos lo que dijo, aunque como es natural yo no la oí. Me arrastró adentro de la casa y, después de repetírmelo varias veces, me hizo comprender que tenía un regalo para mí.

-¡Un regalo, un regalo, un regalo!

Ahora bien, Carmella me ha hecho varios regalos, unos de labor de punto y otros comestibles; pero nunca la había visto tan excitada. Cuando desenvolví la corneta acústica no sabía si se usaba para comer o beber, o se trataba meramente de un objeto de adorno. Después de muchos gestos complicados me la puso en la oreja; y lo que siempre había oído yo como un débil chillido me traspasó el cerebro como el bramido de un toro furioso.

¿Me oyes ahora, Marian?

Desde luego; y era horrible.

-¿Me oyes, Marian?

Asentí, sin palabras; ese ruido espantoso era peor que la motocicleta de Robert.

-Esta espléndida corneta acústica va a cambiar tu vida.

-Por Dios, no grites; me vas a poner nerviosa -dije finalmente.

-¡Milagro –exclamó Carmella todavía excitada; luego, en tono mas calmado-: Tu vida va a cambiar.

Nos sentamos las dos y nos pusimos a chupar una pastilla con sabor a violetas de las que le gustan a Carmella porque perfuman el aliento. Me estoy acostumbrando a ese sabor asqueroso, y empiezo a cogerle gusto por cariño a Carmella. Empezamos a pensar en las revolucionarias posibilidades de la corneta acústica.

-No sólo te permitirá escuchar buena música y conversaciones inteligentes, sino que también podrás espiar lo que dice de ti toda la familia, lo cual será muy divertido.

Carmella se había terminado su pastilla y había encendido un cigarro negro como hacía en las ocasiones especiales.

-Naturalmente, tendrás que usarla con mucho disimulo, porque podrían quitártela si no quieren que oigas lo que están hablando.

-¿Por qué iban a querer ocultarme nada? –preguntó, pensando en la incurable pasión de Carmella por el drama-. Yo no les causo ninguna molestia, y casi no me ven.

-Nunca se sabe -dijo Carmella-. La gente de más de siete y menos de setenta es poco de fiar, quitando a los gatos. Nunca se es demasiado precavido con ella. Además piensa en lo regocijante que puede ser escuchar lo que dicen cuando creen que no puedes oírles.

-No pueden dejar de ver la corneta -dije insegura-. Parece un cuerno de búfalo y los búfalos son animales enormes.

-Naturalmente, no debes dejar que te vean utilizarla; tienes que esconderte en algún sitio para escuchar.

No había pensado en eso; verdaderamente, prometía infinitas posibilidades.

-Bueno, Carmella, creo que eres muy amable; y estos dibujos florales hechos con nácar son preciosos; parecen de tiempos del rey Jacobo.

-También vas a poder oír mi última carta, que aún no he mandado porque esperaba leértela. Desde que robé en el consulado la guía telefónica de París, he aumentado la producción. No te puedes hacer idea de los apellidos hermosos que hay en París. Esta carta va dirigida a monsieur Belvedere Oise Noisis, rue de la Rechte Potin, París, Ile. No podrás inventar nada más sonoro aunque quisieras. Me imagino a un señor frágil y anciano, todavía elegante, con pasión por las setas tropicales y dedicado a cultivarlas en un armario imperio. Viste chalecos bordados y viaja con equipaje de color púrpura.

-¿Sabes Carmella? A veces pienso que podría recibir respuesta si no impusieras tu imaginación a personas a las que nunca has visto. Monsieur Belvedere Oise Noisis es sin duda un nombre precioso; pero ¿y si no viaja ni tiene maletas, y si es un joven con aficiones náuticas? Me parece que debería ser más realista.

-A veces, Marian, eres muy negativa; aunque se que tienes buen corazón no hay motivo para que el pobre monsieur Belvedere Oise Noisis haga algo tan banal como coleccionar cestos de mimbre. Es endeble pero intrépido; pienso mandarle esporas de ciertas setas para que enriquezca la especie que ha recogido en el Himalaya.

No había nada más que decir, así que Carmella se puso a leer la carta. Explicaba que era una famosa montañera peruana que había perdido un brazo al intentar salvar la vida de un

osezno atrapado en el borde de un precipicio. La osa madre le había arrancado brutalmente el brazo de un mordisco. Carmella daba seguidamente toda clase de información sobre ciertos hongos de las grandes altitudes, y se brindaba a enviarle ejemplares.

Me pareció que daba por supuestas demasiadas cosas.

Fragmento de Memorias de Abajo⁵

Lunes, 23 de agosto de 1943

Hace exactamente tres años estuve internada en el sanatorio del doctor Morales, en Santander, España tras declararme irremediamente loca el doctor Pardo de Madrid y el Cónsul británico. Después de conocerle a usted por casualidad, a quien considero el más lúcido de todos, empecé hace una semana a reunir los hilos que pudieron llevarme a cruzar el umbral inicial del Conocimiento. Debo revivir toda esa experiencia porque, haciéndolo creo que puedo serle útil igual que creo que me ayudará en mi viaje más allá de esa frontera, a conservarme lúcida y me permitirá ponerme y quitarme a voluntad la máscara que va a ser mi escudo contra la hostilidad del conformismo.

Antes de abordar los hechos concretos de mi experiencia, quiero decir que la sentencia que la sociedad pronuncio sobre mí en esa época particular fue probablemente, e incluso con seguridad, una bendición del cielo; porque yo no tenía idea de la importancia de la salud, o sea de la absoluta necesidad de contar con un cuerpo sano, para evitar el desastre en la liberación de la mente. (...)

⁵ El volumen titulado *Memorias de Abajo*, prologado por Fernando Savater, presenta en primer lugar el texto principal autobiográfico de su experiencia traumática con las alucinaciones que sufrió tras el encarcelamiento de Max Ernst en Francia y la posterior reclusión en un centro psiquiátrico en Santander. El eílogo a este texto lo establece la autora con la transcripción de la entrevista que le realiza Marina Warner en 1987. Este texto se perdió originalmente y fue dictado en 1943 a Jeanne Megnen en francés. Pero además

se recogen otros textos importantes establecidos por la autora, en colaboración con Marina Warner y Paul de Angelis en 1987, apareciendo por vez primera ante el público como *El pequeño Francis* y se completa con otros cuentos como: *La casa del miedo* y *La Dama Oval* (escritos en 1937-1938), *La debutante*, *La orden real*, *El enamorado* y *Tío Sam Carrington*.

CARRINGTON, Leonora. *Memorias de Abajo*, Madrid: Siruela, 2001.

Traducción al castellano por Francisco Torres Oliver.

(...) Empiezo, por tanto, en el momento en que se llevaron a Max por segunda vez a un campo de concentración escoltado por un gendarme que portaba un fusil (mayo de 1940).

Yo vivía en Saint-Martin-d'Arèche. Estuve llorando varias horas en el pueblo; luego volví a mi casa, donde me pasé veinticuatro horas provocándome vómitos con agua de azahar, interrumpidos por una pequeña siesta. Esperaba aliviar mi sufrimiento con estos espasmos que me sacudían el estómago como terremotos. Ahora se que este no era sino uno de los aspectos de esos vómitos: había visto la injusticia de la sociedad, quería limpiarme yo misma primeramente, y luego ir más allá de su brutal ineptitud. Mi estómago era el lugar donde se asentaba la sociedad, pero también el punto por donde me unía con todos los elementos de la tierra. Era el espejo de la tierra, cuyo reflejo es tan real como la persona reflejada. Tenía que eliminar de este espejo —mi estómago las espesas capas de suciedad (las fórmulas aceptadas) que lo empañaban a fin de que reflejase clara y fielmente la tierra; y cuando digo “ la tierra” me refiero, como es natural, a todas las tierras, estrellas y soles del cielo que hay sobre la tierra, así como a todas las estrellas, soles y tierras del sistema solar de los microbios.

Durante tres semanas comí muy poco, evitando la carne escrupulosamente; bebía vino y alcohol, y me sustentaba de patatas y ensaladas, a un promedio, quizás de dos patatas al día. Mi impresión es que dormía bastante bien. Trabajé en mis vides, asombrando a los campesinos con mi fuerza. Se avecinaba el día de san Juan; las vides estaban a punto de florecer, había que sulfatarlas a menudo. También trabajaba en mis patatas. Cuanto más sudaba, más me gustaba; porque eso quería decir que me estaba purificando. Tomaba el sol, y tenía una fuerza física como no había experimentado antes ni he experimentado después.

En el mundo exterior estaban ocurriendo diversos acontecimientos: la caída de Bélgica, la entrada de los alemanes en Francia. Todo eso me interesaba bien poco, y no abrigaba temor alguno dentro de mí. El pueblo se hallaba atestado de belgas, y habían entrado unos soldados en mi casa, acusándome de espía y amenazándome con pegarme un tiro allí mismo porque alguien había estado buscando caracoles por la noche, con una linterna, cerca de casa. Sus amenazas me impresionaron muy poco, porque sabía que no estaba destinada a morir.

A las tres semanas de estar sola llegó Catherine, una inglesa amiga mía de muy antiguo, que huía de París con Michel Lucas, un húngaro. Pasó una semana, y creo que no notaron nada anormal en mí. Un día no obstante, Catherine, que había estado mucho tiempo en manos de los psicoanalistas, me convenció de que mi actitud delataba un deseo inconsciente de librarme por segunda vez de mi padre: de Max, al que debía borrar si quería vivir. (...)

(...) Y puesto que mi voluntad carecía ya de poder alguno, era necesario eliminar primero la angustia que me paralizaba, y luego buscar un acuerdo entre la montaña mi mente y mi cuerpo. A fin de poderme mover en este mundo nuevo, recurrí a mi heredada diplomacia británica y dejé a un lado mi fuerza de voluntad, buscando con suavidad el entendimiento entre la montaña, mi cuerpo y mi mente.

Un día fui a la montaña sola. Al principio no me fue posible escalar; me quedé tumbada boca abajo en la ladera, con la sensación de que estaba siendo absorbida por la tierra. Al dar los primeros pasos cuesta arriba, tuve la sensación física de caminar con tremendo esfuerzo sobre una sustancia pegajosa como el barro. Poco a poco, no obstante, de manera perceptible y visible, se me fue haciendo más fácil y unos días después era capaz de saltar. Podía escalar paredes verticales con la facilidad de una cabra. Rara vez me hacía daño y atisbaba la posibilidad de un sutil conocimiento que no había percibido hasta entonces.

Al final, conseguí no dar ningún paso en falso, y andar con soltura por las rocas.

Es evidente que, para el ciudadano normal, debía de parecer bastante extraño y extravagante: una joven inglesa bien educada saltando de roca en roca, divirtiéndose de manera tan irracional: no podía por menos de despertar inmediatas sospechas sobre mi equilibrio mental. Yo pensaba muy poco en el efecto que mis experimentos podía tener en los seres humanos que me rodeaban, y al final ganaron ellos.

Después de mi pacto con la montaña -una vez que pude moverme con soltura por los parajes más inaccesibles-, me propuse a mí misma un acuerdo con los animales: con los caballos, las cabras, las aves. Tuvo lugar a través de la piel, mediante una especie de lenguaje del “tacto”.

(...) Así que llamé a la Embajada británica y fui a visitar al Cónsul. Me esforcé en convencerle de que la Guerra Mundial estaba siendo dirigida hipnóticamente por un grupo de personas

-Hitler y Cía.- que en España estaban representadas por Van Ghent; que para vencerle bastaba con comprender su poder hipnótico; entonces detendríamos la guerra y liberaríamos el mundo que estaba agarrotado como yo y el Fiat de Catherine; que en vez de vagar sin rumbo por los laberintos políticos y económicos era esencial creer en nuestra fuerza metafísica y distribuirla entre todos los seres humanos, que de este modo serían liberados. Este buen ciudadano británico se dio cuenta en seguida de que estaba loca, y telefoneó a un médico llamado Martínez Alonso, el cual, una vez informado de mis teorías políticas coincidió con él.

Ese día se me acabó la libertad. Me encerraron en una habitación de hotel, en el Ritz. Yo me sentía perfectamente contenta; me lavé la ropa y me confeccioné diversas prendas de gala con toallas de baño para mi visita a Franco, la primera persona a la que debía librar de su sonambulismo hipnótico. En cuanto Franco estuviese libre, llegaría un entendimiento con Inglaterra, luego Inglaterra con Alemania, etc. Entretanto Martínez Alonso, totalmente confundido por mi estado, me administraba bromuro a litros y no paraba de suplicarme que no estuviese desnuda cuando los camareros me traían la comida. Le tenía aterrado y hecho polvo con mis teorías políticas; y tras un calvario de quince días se retiró a una estación balnearia de Portugal, dejándome bajo los cuidados de un médico amigo suyo, Alberto N.

(...) Temo caer en la ficción, veráz pero incompleta, por falta de algunos detalles hoy que no puedo traer a la memoria y que podrían ilustrarnos. Esta mañana me ha venido otra vez la idea del huevo y he pensado que podría utilizarlo como bola de cristal para ver Madrid en aquellos días de julio de 1940; pues ¿por qué no puede encerrar mis propias experiencias del mismo modo que el pasado y la historia futura del universo? El huevo es el macrocosmos y el microcosmos, la línea divisoria entre lo Grande y lo Pequeño que hace imposible ver el todo. Poseer un telescopio sin su otra mitad esencial, el microscopio, me parece símbolo de la más absoluta comprensión. La misión del ojo derecho es atisbar por el telescopio mientras el izquierdo atisba por el microscopio.

*¿Es usted escritor así como es pintor?
A veces escribo como si trazase un boceto.*

Remedios Varo

Remedios Varo
1908-1963

Remedios Varo fue una de las protagonistas españolas más importantes del surrealismo, junto con Maruja Mallo y Ángeles Santos. Nace en Anglés (Girona) debido a la profesión de su padre como ingeniero hidráulico que les obliga a trasladarse a ese lugar. Su infancia transcurre recorriendo varias ciudades españolas e incluso vive en Marruecos hasta que en 1916, la familia fija la residencia en Madrid. Su madre la mete interna en un colegio de monjas, sin embargo el padre fomentará otros intereses intelectuales. En 1924, se matricula en la *Academia de Bellas Artes de San Fernando* ante las buenas aptitudes que había desarrollado para el dibujo y la pintura.



En la *Academia de San Fernando* es de las pocas mujeres que tiene acceso a los estudios artísticos, se relaciona con compañeros de la *Residencia de Estudiantes* y acude a las actividades surrealistas que organizan.¹

Estudia junto a Maruja Mallo y Dalí, antes de ser definitivamente expulsado y tiene como profesor a Manuel Benedito Vives, pintor cercano a la tradición de Joaquín Sorolla. Se apunta a un curso extraordinario sobre dibujo científico, que años más tarde le ayudará para trabajar como dibujante en un laboratorio científico de Venezuela. También es compañera de estudios de Gerardo Lizárraga, con quien se casa en 1930.

Juntos se marchan a París con la intención de conocer de primera mano a la vanguardia surrealista y sus protagonistas. Después de un año, decidieron ir a Barcelona porque era una ciudad más cosmopolita y comienzan a trabajar realizando dibujos publicitarios para la agencia publicitaria J. Walter Thompson. Conoce al pintor Esteban Francés con quien comparte estudio en el barrio de Lesseps y juntos se adentran en el círculo surrealista barcelonés. Estebán Francés se convierte en su amante aunque sigue viviendo con Lizárraga. Esta actitud abierta la va a mantener toda su vida y sus amantes acabarán siendo sus amigos, en un extraño equilibrio. En 1935 se separa de Gerardo Lizárraga y conoce a Oscar Domínguez, Marcel Jean, con quienes realiza diversos cadáveres exquisitos y participa en la Exposición Logicofobista de 1936, también es invitada Maruja Mallo.

En la guerra civil en España, conoce al poeta Benjamín Peret que se había apuntado como voluntario del *POUM*. Viajan a París y la introduce en el grupo de los artistas surrealistas de la ciudad francesa, donde participa en la mayoría de sus actividades y su obra *El deseo* salió publicada en la revista surrealista *Minotauro* junto a obras de Dalí, Magritte, Bellver y Miró. También colabora en la exposición surrealista de Tokio de 1937 y de Ámsterdam en 1938. En este periodo conoce a Leonora Carrington, con quién vivió durante su etapa mexicana.

1 Sin embargo, reconoce que la fecha en la que se interesa por el surrealismo es 1937, año que viaja con Benjamin Peret a París, no otorgando importancia a los años de preparación en la *Academia San Fernando*, ni el primer viaje que realiza a París junto a Gerardo Lizárraga, ni tan siquiera a los compañeros surrealistas de Barcelona con los que participó en la ex-

posición Logicofobista en 1936.

Extracto de la entrevista publicada en: VARO, Remedios. *Cartas, sueños y otros textos*. México: Era, 1994. Edición de Isabel Castells. p. 68.

¿Cuándo empezó a interesarse por el surrealismo?

Tome contacto con el grupo surrealista en 1937.

Estalla la II Guerra Mundial y París cae; Europa, de nuevo, se sumerge en un periodo negro que paraliza toda actividad de intercambio intelectual. Peret es encarcelado en la prisión de militar de Rennes en la provincia de Bretaña. Meses más tarde, Remedios Varo es enviada a prisión. Leonora Carrington, que vivió una situación similar, purgó su traumática experiencia en la cárcel al escribir el relato autobiográfico *Las Memorias de abajo*. Remedios prefirió guardar para sí los secretos de su confinamiento y nunca hacía alusión a los detalles de esta experiencia. Finalmente lograron escapar vía Marsella y Casablanca hacia México.

En la primera década de los años cuarenta, pintó muy poco, debido a los trabajos comerciales para *Bayer* como ilustradora y *Clardecor*, una de las casas de decoración más elegantes de México, pintando a mano muebles e instrumentos musicales. Otra fórmula para obtener ingresos venía de su habilidad para la costura y realizó diseños para algunas obras de teatro; los tocados y sombreros se convirtieron en su especialidad. La falta de estabilidad económica y la dispersión que ocasionaba tener que atender tantos y diversos encargos hizo que la escritura fuera el mejor medio para continuar con su creatividad personal, se preocupó por escribir cuentos fantásticos, fragmentos de sueños, notas para futuros cuadros y repartos para personajes en complicadas obras de teatro.

En la edición que elabora Isabel Castells² de los escritos que dejó la artista, insiste que la escritora *jamás manifestó el menor interés por publicar sus textos*.

2 VARO, Remedios. *Cartas, sueños y otros textos*. México: Era 1994. Edición de Isabel Castells.

La aportación de este libro facilitó la posibilidad de reunir por primera vez la mayoría de los escritos de la artista que se encontraban dispersos en catálogos y en las libretas de bocetos y apuntes de la pintora. En estos cuadernos domésticos del archivo Gruen, compañero de Remedios con quien compartió los últimos diez años de su vida, se mezclan apuntes para cuadros, listas de la compra, de invitados, cuentas de gastos. Comenta Isabel Castells, que el hecho de que la artista siempre los mantuviera ocultos, dificultó el criterio para ordenarlos y clasificarlos. Esta edición ofrece primero una entrevista de carácter testimonial,

en segundo lugar las cartas de que conocemos que Remedios enviaba, algunas de ellas, a personas desconocidas, a continuación su divertido texto *De Hommo Rodans*, después un Proyecto para una obra teatral muy fragmentada, se especula que fuera un proyecto compartido con Leonora Carrington, puesto que ya existe un ejemplo precedente en el que intervienen ambas, todavía inédito, después las recetas y consejos, luego breves cuentos y descripciones para futuros cuadros y finalmente, recoge esta publicación tres ejemplos de escritura automática. No aparece en esta compilación los textos explicativos que redactó para acompañar a los cuadros de las dos exposiciones individuales de México. Estos aparecen en la edición del catálogo razonado que preparó Walter Gruen.

En su producción literaria utiliza el humor, el automatismo, la recreación alegórica de los sueños, analogías y yuxtaposiciones como recursos literarios. Publica en vida un relato *De Homo Rodans*, en el que parodiando el lenguaje científico, demuestra la existencia de unos antecesores al Homo sapiens que son precisamente pequeñas figuras humanas que en lugar de tener piernas, tienen ruedas. Con esta obra literaria realiza una crítica al saber científico, en su pretensión del saber exacto, universal y completo.

Redactó una serie de complicadas recetas para lograr fines tan diferentes como *ahuyentar los sueños inoportunos* o *para provocar sueños eróticos*. Fue muy importante la amistad que mantuvo con la pintora y escritora *Leonora Carrington*, se veían casi a diario, compartían afición por la magia y las ciencias ocultas. Esta relación se dibuja en los cuentos que ambas escribieron, en la obra de *Leonora*, *La trompeta acústica* y *Remedios* lo plasma en un cuento todavía inédito, *Lady Milagra*, 1942.

En 1947, Peret decide regresar a París y se produce la ruptura, Varo prefiere ir a Venezuela con el joven y apuesto Nicolle para visitar a su familia, ya que su hermano Rodrigo se encuentra trabajando allí y la madre se ha trasladado a esta ciudad. El encuentro entre Doña Ignacia y la artista es frío y distante, porque la madre no aprueba los comportamientos desinhibidos de su hija Remedios. En 1949 regresa a México y comienza una relación con Walter Gruen, un refugiado político austriaco quien le convence para que se dedique exclusivamente a la pintura. Se casan en 1952 y puede dedicarse completamente a su labor como pintora, pintando con mayor continuidad. La primera exposición individual tuvo lugar en *galería Diana* de México DF y años más tarde expondría en la *galería Juan Martín*. En esta época, adopta un estilo maduro del que pocas veces se extraviaba. Al poco tiempo de realizar su segunda exposición individual, Remedios Varo murió cuando aun no había cumplido los cincuenta y cinco años.

Textos de Remedios Varo

Receta para provocar sueños eróticos³

Ingredientes: un kilo de raíz fuerte; tres gallinas blancas; una cabeza de ajos; cuatro kilos de miel; un espejo; dos hígados de ternera; un ladrillo; dos pinzas para ropa; un corsé con ballenas; dos bigotes postizos; sombreros al gusto

Se despluman las gallinas, conservando cuidadosamente las plumas. Se ponen a hervir en los litros de agua destilada o de lluvia sin sal con la cabeza de ajos pelados y molidos. Se deja hervir a fuego lento. Mientras hierven las aves, colóquese la cama oriental de noroeste a sudeste y deje reposar con la ventana abierta. Círrrese la ventana media hora después y colóquese el ladrillo rojo bajo la pata izquierda de la cabecera de la cama, que debe estar al noroeste. Déjese reposar. Mientras reposa la cama, rállase directamente sobre el caldo la raíz fuerte, teniendo cuidado de que las manos estén constantemente impregnadas por el vapor. Resuélvase y déjese hervir. Se toman los cuatro kilos de miel y se extienden con una espátula sobre las sábanas de la cama. Tómense las plumas de las gallinas y espárganse sobre las sábanas embadurnadas de miel. Tiéndanse la cama con cuidado.

No es indispensable que las plumas sean blancas, pueden también usarse de color, pero hay que enviar las llamadas gallinas de Guinea, pues éstas producen a veces un estado ninfomaniaco de larga duración o graves casos de priapismo. Póngase el corsé bastante apretado. Siéntese ante el espejo, afloje su tensión nerviosa, sonríase, pruébese los bigotes y los sombreros según sus gustos (tricornio, napoleónico, capelo cardenalicio, cofia con encajes, boina vasca, etcétera). Ponga en un platito las dos pinzas para ropa y déjelo junto a la cama. Entíbiense al baño María los hígados de ternera, teniendo mucho cuidado de que no lleguen a hervir. Colóquense los hígados tibios en lugar de la almohada (en casos de masoquismo) o en ambos lados de la cama, al alcance de las manos (en casos de sadismo). A partir de ese momento, todo debe terminar de hacerse a gran velocidad, para impedir que los hígados se enfríen.

3 Ibidem, pp. 108-109.

Corra y vierta velozmente el caldo (que debe estar muy reducido) en una taza. Regrese con ella apresuradamente ante el espejo, sonría, beba un sorbo del caldo, pruébese un bigote, beba otro sorbo, pruébese un sombrero, beba, pruébese todo, tome sorbitos entre prueba y prueba y hágalo todo tan velozmente como sea capaz. Ya ingerido el caldo, corra a la cama, acuéstese entre las sábanas preparadas, tome rápidamente las pinzas para ropa e introduzca en cada una de ellas el dedo pulgar del pie. Estas pinzas deben conservarse toda la noche y colocarse en un ángulo de 45 grados en relación con el dedo, oprimiendo firmemente la uña.

Esta sencilla receta da siempre buenos resultado si las personas normales pueden ir placenteramente del beso a la estrangulación, de la violación al incesto, etcétera, etcétera. Las recetas para casos mas complicados, como son los de necrofilia, autofagia, tauromaquia, alpinismo y otros, se encuentran en un volumen especial de nuestra colección: Consejos discretamente sanos.

Carta a un desconocido⁴

Estimado desconocido, ignoro totalmente si es usted un hombre solitario o un padre de familia, si es un tímido introvertido o un alegre extrovertido, pero sea como sea quizás está aburrido y desea lanzarse intrépidamente en medio de un grupo de personas desconocidas con la esperanza de ver algo que le interese o le distraiga, también el hecho de sentir curiosidad y hasta algo de inquietud es ya un aliciente, por eso le propongo que venga a pasar el fin de año a la casa número ... de la calle ...

He elegido su nombre casi al azar en el libro de teléfonos, digo casi porque he buscado la hoja donde se encuentra los de su profesión, creo (quizá equivocadamente) que entre ellos

4 Una de las actividades favoritas de Varo consistía en escribir cartas a personas desconocidas, que medio en broma o bien con una cierta credibilidad, les proponía un encuentro o algún tipo de aventura, hemos hallado este fragmento que aparece anotado en su cuaderno de dibujo sin fecha alguna que se encuentra en el archivo Gruen. La transcripción de la

carta le hemos extraído del libro de Janet Kaplan sobre la artista. El grupo al que hace alusión de abstemios y vegetarianos estaba formado por Leonora Carrington, Benjamín Peret, Esteban Francés, Gerszo y Remedios Varo.

KAPLAN, Janet A. *Viajes inesperados. El arte. y la vida de Remedios Varo*, Madrid: Banco Exterior, D.L. 1988, pp. 89-90.

hay mayores probabilidades de encontrar alguien con espíritu amplio y sentido del humor, debo aclarar que yo no soy la dueña de la casa y que ella ignora totalmente este gesto que probablemente juzgaría descabellado, estoy simplemente invitando a ir allí así como lo está otro reducido número de personas...

[Debe] pretender con firmeza que ya se han encontrado antes, que es Vd. Un amigo de Edward y que estando solitario y deprimido desea ir a su casa a pasar el fin de año ...

Estoy casi segura de que no irá usted, se necesita un aplomo enorme para hacerlo y poquísimas personas lo tienen, también puede usted creer que se trata de una broma de algún amigo suyo, o que esta carta es una hábil propaganda para llevar a la gente a un lugar dudoso... nada de eso, la casa es un respetabilísima residencia burguesa,, yo y todos los demás, apacibles burgueses que, sin embargo, como me sucede en este momento a mí, pueden sentir un irresistible impulso de hacer una travesura a la manera de un adolescente, a pasar de mis años...

Voy a copiar esta carta y a enviarla también a otro desconocido, quizás uno de los dos se presente, si viniesen los dos sería algo extraordinario e inaudito...

Pensándolo bien creo que estoy más loca que mi cabra.

No se haga Vd. la ilusión de que la sala será atravesada por una aurora boreal ni por el ectoplasma de su abuela, tampoco caerá una lluvia de jamones... y así como le doy estas seguridades espero que no sea usted ni un gangster ni un borracho, nosotros somos casi abstemios y medio vegetarianos.

Carta a Jean Marcel⁵

Querido Marcel ... se celebra ahora en Barcelona una exposición colectiva de pintura y escultura con los elementos más próximos al surrealismo que han podido encontrarse. Nos han pedido a mí y a Esteban nuestra colaboración y hemos expuesto algunos cuadros con ellos, dado que aquí por el momento no hay suficientes elementos surrealistas como para formar un grupo. Pero queremos que sepas que , puesto que se trata de un grupo que no es absolutamente surrealista, estamos al margen y somos del todo independientes de él.

⁵ Extracto de una carta firmada por Remedios y Esteban, fechada en mayo de 1936, archivo Jean y publicada en castellano. Ibidem, p. 44.

Extracto autobiográfico de su etapa Parisina junto a Benjamín Peret, su vida bohemia⁶

No es fácil vivir de la pintura en París. Tuve muchas otras especialidades, entre ellas, fui locutora que traducía conferencias para latinoamericanos. Algunas veces no tomaba más alimento en todo el día que una tacita de café con leche. A esa la llamo la época heroica. Creo que un gran número de artistas hemos pasado por ella.

Recientemente volví a ver un pintor sudamericano (es una entrevista de 1960), pero no pareció muy complacido de recordar la época heroica. Supongo que quiere olvidarla. Esa vida bohemia que se supone necesaria para el artista es muy amarga.

Hälikaio von Fuhrängschmidt

(Remedios Varo, *De Homo Rodans*, México, calli-Nova, 1965)⁷

Después de leer el tratado sobre huesos lumbares debido a la erudita pluma del conocido antropólogo W.H. Strudlees, difundido por la Cofradía de Antropólogos vieneses, y de constatar cuánto daño hace y la gran confusión que añade a la ya reinante, me decido a escribir las siguientes notas.

No tengo reparo en tachar dicho tratado de lascivo e inexacto y no se qué me produce más congoja si la inexactitud histórico-ósea o la refinada lascivia que destila.

Antes de entrar en materia, permitidme que os recuerde aquellas palabras que el venerable y sabio cardenal Avelino di Portocarriere pronunció en el famoso concilio de Melusia “...*et de fragmentus oseus lumbaris non verbalem non pensarem. Conditionae humanitas Luciférica est. Et de pensaren ou parlarem lumbarismus pereicoloso et so cogitandum est...*”

Sin duda, este punto de vista y tan austero no es de nuestros días ya que estamos acostumbrados a que se mencionen sin ambages cosas tales como tibia, peroné y hasta fémur. Pero me gustaría ver el uso de términos latinos o griegos para mencionar otras estructuras óseas situadas en la región del cuerpo humano en que “... *pericoloso et cogitandum est* “.

6 VARO, Remedios, en *Benjamín Peret, Magic The Flash and Blood of Poetry*, en *View, ser, 3*, num. 2. (1943):63 y publicado en castellano: *Ibidem*, pp. 64.

7 Texto de Remedios Varo firmado bajo el pseudónimo Hälikaio von Fuhrängschmidt (Remedios Varo, *De Homo Rodans*, México, calli-Nova, 1965), publicado en el libro: A.A.VV: *Remedios Varo, Arte y literatura*. Teruel: Museo de Teruel, Teruel, 1991. pp. 45-49.

Y ahora pasemos al análisis histórico -óseo de la situación antropológica actual que da origen a la aparición de escritos tales como el del señor W. H. Strudlees.

En primer lugar, creo muy acertado recordar a los lectores que la mayor parte de los que se consideran grandes hallazgos antropológicamente hablando, han sido hechos cuando se ha dejado de lado el equivocado concepto actual sobre los Mitos y éstos han recuperado su verdadera significación de Mirtos.

En la antigüedad Mitos se llamaban unas cortas fábulas que las nodrizas babilonias tenían costumbre de contar a los niños. Ninguna de ellas ha llegado hasta nosotros.

Mirto era el nombre que se daba al relato de hechos fenomenales comprobados empíricamente y transmitido ya sea por escrito ya verbalmente. Tomaron el nombre de Mirto a causa del gran consumo de esta planta que se hacía en las ceremonias y reuniones intelectuales. La corrupción de la palabra Mirto tuvo su origen en el año 850 antes de Cristo cuando el erudito y sabio *Abencifar ebn el Mull*, (cuyo tratado *Mirtitrologia Negrófila* es un ejemplo de objetividad científica), pronunció su famosa disertación sobre el antiguo Mirto llamado *De los usos ambarinos en los pueblos de Tulzur*, el venerable *Abencifar ebn el Mull* padecía fuerte coriza y ronquera y al empezar su alocución: *y este mirto de que voy a hablaros para propagar e impulsar el uso post-trepanatorio del ámbar en su estado pre-sólido elástico ...* su voz no era clara y algunos escribas venidos de Calcareia para tomar nota de sus palabras entendieron mal y anotaron lapalabra Mito en lugar de Mirto: desde entonces existe una gran confusión pues algunos informes verbales sobre la sificación de “Mito” se han ido transmitiendo pero sin aclarar bien su limitado y particular uso entre las nodrizas de Babilonia.

Continuando con mi análisis de la situación, creo muy urgente dejar bien establecido que la palabra *evolución*, con su contenido de ideas erróneas sobre la posible mudanza de las cosas en forma mecánicamente desprovista de voluntad trascendental, es el origen de la ignorancia y confusión reinantes; así mismo lo decía el gran Algecifaro cuyas palabras conocemos a través de Tivio Tercio *...et ainski evolutionae irreparable esjundem confusionae per secula seculorum est*. NO hay

duda de que nuestro Universo conocido se divide en dos claras tendencias: la de aquello que tiende a endurecerse y la de aquello que tiende a ablandarse, *esta es* la situación actual.

La Primera Actitud, era la unánime preferencia hacia el endurecimiento. Las grandes masas de tejido conjuntivo *se* separaron en trozos de durezas diversas después de reñidísimos combates, y las partes más ambiciosas no cesaron en su empeño hasta constatar con espanto, que el límite conveniente había sido horriblemente sobrepasado. Estos grupos, mal llamados hoy día materia inorgánica tienen ahora una constante tendencia al reblandecimiento mientras la otra parte parecería que tiende al endurecimiento. El endurecimiento cobra cada día más prestigio: músculo duros, carácter inflexible, ejercicios destinados a endurecer las superficies y volúmenes anatómicos femeninos, etc. Esta tendencia hacia el endurecimiento ya era notable en la época de Quintiliano, quien nos relata en sus Narraciones Tórbidas *...et procer venerabile et vetustus caminandum naturae vilumbratum virgo torbida et ornata duobus globis durísimos et homo vetustus appetitum venere ardencens luxuri et sudore suae atque recondidit membre simulacros voluptatem consumatum est.*

La única tendencia hacia el endurecimiento, mejor que tendencia al anhelo diría yo, que reinó durante la Primera Actitud o el Primer Movimiento como tan acertadamente lo llama Jean François de la Croupiette, ¿qué es sino el irrefrenable deseo de trascender que anima a todas y cada una de las cosas?.

Deseo quizás inconsciente y desordenado, pero no por eso menos tenaz y peligroso, ya que tenemos muchos ejemplos de los terribles resultados del reblandecimiento trascendental de los abismos minerales cuando éstos, comenzaron a retroceder en su equivocado y audaz camino hacia la dureza absoluta. Desde la erupción del Moolookao, en el África central hasta nuestros días, ¡cuanta ruinas y desastres! Pompeya, Herculano, Parfis, Moscolawia, Bois-colombes, El Pedregal, etc, etc.

Para ilustrar este anhelo trascendental, quiero recordaros aquel singular hallazgo hecho en las excavaciones de Lilibia, en Mesopotámia, cuando después de sacar a la superficie desde una profundidad de 25 metros el famoso cofre tallado en roca hipogénica que contenía tabletas de arcilla con el diario

cuneiforme de la reina Tol, se continuó excavando y apareció un paraguas, dos metros más abajo de lo que estaba el cofre.

Este objeto, actualmente en el Museo Británico, dio lugar a grandes controversias y se han escrito un total de 32 ensayos que tratan de aclarar su origen y naturaleza. Todos ellos están equivocados. Los unos, pretenden que no se trata de un paraguas, sino de un ala bastante completa y muy bien conservada de un joven pterodáctilo; los otros afirman que es un paraguas ordinario, arrastrado hasta allí por un deslizamiento subterráneo de tierras arcilloides.

El hecho de que el objeto se hallase rodeado de carbón 1/3 35³ y de no menos de 50 huesos lumbares todos ellos pertenecientes al mismo individuo, ni siquiera se menciona, y creo que es el momento de mencionarlo.

Como sabemos muy bien, el carbón 1/3 35³ es escasísimo y sólo se puede encontrar entre los estratos post-trodilíticos Mesopotamios. La época del carbón 1/3 35³ corresponde exactamente al comienzo del uso del bastón. Es muy natural que el hombre, cuando decidió caminar sobre dos extremidades se ayudase al principio con bastones. Estos bastones eran tan importantes que sus oscuros anhelos trascendentales se realizaban poco a poco, ya que constituían un tercer miembro locomotivo, pero al ser bruscamente abandonado su uso, la mayoría, atacados de violenta frustración quedaron petrificados. Algunos con más recia capacidad trascendental, abandonaron la pierna como modelo y meta y hallaron rápidamente otros ideales de desplazamiento y locomoción.

Las poderosas alas del pterodáctilo fueron la meta para muchos bastones y así lo fue para el bastón aparaguado que se halló en Mesopotamia, que en realidad no era otra cosa. El hecho de haber continuado trascendiendo más allá del pterodáctilo y de haberse convertido en el Primer Paraguas, causó la confusión y la discordia en el grupo de antropólogos que se ocuparon de este objeto.

El trascender de los bastones está fielmente relatado en el libro quinto del *Multimirto Cadencioso* conjunto de poemas y cantares del año 2.300 antes de Cristo, debido a un anónimo persa y que se conserva en la colección de palimpsestos del palacio del príncipe Odelfo di Malspartini en Mantua.

Como es natural en nuestros días, todo ese conjunto de poemas históricos y de cánticos científicos se considera solamente como una curiosidad para bibliófilos y no como un útil libro de consulta.

Si el señor W.H. Strudlees se tomase el trabajo de consultar el *Multimirto Cadencioso*, sabría inmediatamente la verdad sobre la inexplicable abundancia de vértebras lumbares, pertenecientes a un solo individuo, que fueron halladas en la vertiente sur de los Cárpatos y, sobre las cuales, no se guardó el mismo silencio que sobre las halladas bajo el cofre de la reina Tol.

Tales vértebras son indiscutiblemente humanas y de ahí que se esté pensando seriamente en la necesidad de considerar la existencia de un *Homo Reptans*, anterior al *Homo Sapiens*, lo cual sería un error profundo.

El *Homo Reptans* nunca ha existido, pero sí existió el *Homo Rodans*, cuya detallada descripción podemos encontrar en el *Multimirto* y no sólo su descripción sino también un dibujo tan preciso que me limito a reproducirlo.

Espero que esto aclare definitivamente la obscura situación antropológica creada por el señor Strudlees, así como la lasciva suposición de reptalidad afrodisíaca con intenciones procreadoras.

Pero, aun cuando creo haber conseguido mi principal propósito no quiero terminar sin poner antes en guardia a la expedición capitaneada por Mr. Frederik Zathergille, que se dirige a la región de Eritrarquia para realizar excavaciones, a los cuales aconsejo infinita cautela y mucha desconfianza.

En época muy anterior al *Multimirto Cadencioso*, la buena sociedad de Eritrarquia se interesó sobremanera en las excavaciones antropológicas, convirtiéndose este gusto en un deporte o juego al que se dedicaban con frecuencia.

Como no deseaban hacer ejercicios violentos ni ensuciar sus suntuosos atuendos, pronto surgió una industria ingeniosa que consistía en la educación de cierta raza de topos, particularmente inteligentes, a quienes se enseñaban a perforar rápidamente un túnel hasta encontrar algún objeto, hueso o fragmento de cerámica, que una vez hallado traían entre sus dientes.

En las campañas cercanas a Eritrarquia se había establecido varios educadores de topos con corrales adecuados para estos animales. Los elegantes de la ciudad alquilaban uno o dos topos y también una varita de almendro, que antes de lanzar al

topo, usaban para detectar, a la manera de los manantialeros, el lugar donde se encontraban enterrados dichos fragmentos.

Pronto hubo tanta competencia entre los diversos propietarios de corrales y terrenos arqueológicos que, algunos, se dedicaron por la noche y con gran cautela, a enterrar toda clase de huesos, cerámica y objetos que traían de contrabando de las regiones lejanas de Mulm, lo cual hacía que los clientes fuesen mucho más numerosos y su terreno muy bien reputado. Sin duda, han quedado muchos objetos de estos enterrados allí, y los antropólogos y arqueólogos de hoy, deben tener sumo cuidado al clasificar sus hallazgos.

Y termino recordando a todos que estamos en los umbrales del Segundo Movimiento: Lo blando, y elástico se endurece, lo pétreo y rígido se ablanda. Esperemos que al llegar al peligroso momento crucial unificante, cada una de estas tendencias rebote en la muralla del tiempo, y retroceda, ya que si no, *se* cruzarán en el espacio y después de una época de dolorosa confusión en que toda materia sería Infernalina Híbrido-Maniaca lo uno pasará a ocupar el lugar que antes tenía lo otro.

Confío en que la profecía del iluminado Augurusthus se cumpla “...*et de materiae petreus, nefanda et scabrosissima transcendentia producerese, et de tiernam elastiqua materiae movimiento petrificatore adrivante. Tempora murallis separatum duos et rebotandum majestaticamente con fungoide luminaria, petreus materiae et elastiqua substantiae, ocuparem suos lugarem naturalis ad majorem comprensionibus mutua per milenariae tempora...*”

Cuento sin título⁸

Grupos compactos de porterías incalificables, a lomos de chivos gigantescos, corren velozmente hacia el este, del este llega una nube de golondrinas ardorosas que chocan inevitablemente con ellas, pero en zigzag viene el vagabundo desconocido, lamiendo precipitadamente las pantorrillas y tragando tal cual golondrina, verdes, pero no muy sensatos carteros, se aplastan contra las redes para dejar libre el paso y a causa

⁸ Este cuento se encuentra en su libreta de dibujo sin fecha perteneciente al archivo Gruen. KAPLAN, *ibidem*, pp 98.

de tanta agitación, los trozos de periódico arrugados y viejos se levantan inflamados en el aire y estallan con maestría pirotécnica. Las malvas y deyecciones, una mano olvidada y esas cosas misteriosas que flotan, que se enredan al tobillo por la noche están encaneciendo de preocupación, porque presienten la llegada del cemento. ¡Ave María Purísima, hija mía! Corramos, ahí viene el exhibicionista, envuelto en una capa de amplio ruedo, ¿ruedo o rueda? ¿a sí! Rueda, rueda de la fortuna, de bicicletas y triciclos, los muchachos del barrio atraviesan todo lanzando por encima de la barda algunas piedras que caen al patio y estallan soltando semillas, bárrelas ¡pronto, María, no quiero más monolitos! y, por favor, echa un poco de desinfectante tras la puerta y la barda, ¿hay realmente demasiadas moscas!

Todo esto y mucho más, hierve en el terreno baldío, al lado de la casa. Es el lecho de una calle futura, pero todavía están muy lejos el cemento y todo lo demás.

Carta a un psiquiatra desconocido⁹

Señor, permítame que me dirija a usted esperando sepa disculpar esta libertad que me he tomado así como mi mal francés, pero es que mi turbación es grande y no me atrevo a confiar a ninguna de las personas que me rodean ciertos fenómenos sobre los que creo que usted me puede aconsejar.

La cosa empezó hará pronto seis meses, estaba pintando con entusiasmo un cuadro en el que se veía un agradable prado, por el que paseaban llenos de seriedad algunos corderos y vacas. Confieso que estaba satisfecha, pero he aquí que poco a poco una fuerza irresistible me empujó a poner una pequeña escalera sobre el lomo de cada cordero, al final de la cual se encontraba encaramada una imagen de mi vecina de enfrente, mientras que yo colocaba, con angustia y precipitación, montones de pañuelos bien doblados obre las vacas. ¡ No podrá usted nunca imaginarse mi sorpresa y mi desolación! Escondí ese cuadro y empecé otros, pero siempre me veía obligada a introducir elementos inesperados, lo cual iba olvidando poco

9 Ibidem, pags 128.

a poco (si me atrevo a decirlo hasta el día en que, habiéndome tirado accidentalmente cierta cantidad de salsa de tomate en el pantalón, encontré esa mancha tan significativa y conmovedora, que recorté rápidamente el pedazo de tela y lo enmarqué. A partir del primer cuadro, del que le he hablado a usted, me he visto obligada a llevar una vida clandestina, por miedo a que los que me rodean me lleven a que me vea un alienista...¿Se trata acaso de una explosión de mi subconsciente que quiere liberarse y que me empuja a pintar otra cosa y a actuar de una manera desordenada...? ¿o es que estoy sencillamente loca?

Sueño nº 10¹⁰

Yo había descubierto un importantísimo secreto, algo así como una parte de la *verdad absoluta*. No sé cómo, pero personas poderosas y autoridades gobernantes se enteraron de que yo poseía ese secreto y lo consideraron peligrosísimo para la sociedad, pues de ser conocido por todo el mundo, toda la estructura social funcionando actualmente se vendría abajo. Entonces, me capturaron y me condenaron a muerte. El verdugo me llevó a un lugar que parecía cómo la muralla de una ciudad. De cada lado de la muralla, bajaba una pendiente muy inclinada de tierra.

El verdugo parecía muy satisfecho. Yo sentía un miedo y una angustia muy grandes. Cuando vi que ya se disponía a decapitarme, empecé a llorar y a suplicarme que no me mataste, que todavía era pronto para morir y que reflexionase en que yo tenía todavía por delante muchos años de vida. Entonces, el verdugo empezó a reírse y a burlarse de mí. Me dijo: ¿por qué tienes miedo a la muerte si sabes tanto? Teniendo tanta sabiduría, no deberías temer a la muerte. Entonces, me di cuenta de repente de lo que él me decía era cierto y que mi horror no era tanto hacia la muerte, sino por haber olvidado hacer algo de suma importancia antes morir. Le supliqué que yo amaba a alguien y que necesitaba tejer sus destinos con los míos, pues, una vez hecho este tejimiento, quedaríamos unidos para la eternidad.

10 *Cartas, sueños y otros textos*. Ibidem, pp. 132-133.

Existe una nota de Walter Gruen que dice así: ¿premonición de su muerte?.

El verdugo pareció encontrar muy razonable mi petición y me concedió unos diez minutos más de vida. Entonces, yo procedí rápidamente y tejí a mi alrededor (a la manera como van tejidos los cestos y canastos) una especie de jaula de la forma de un huevo enorme (cuatro o cinco veces mayor que yo). El material con que lo tejí eran como cintas que se materializaban en mis manos y que, sin ver de dónde venían, yo sabía que eran su substancia y la mía. Cuando acabé de tejer esa especie de huevo, me sentí tranquila, pero seguía llorando. Entonces le dije al verdugo que ya podía matarme, porque el hombre que yo quería estaba tejiendo conmigo para toda la eternidad.

Una entrevista inédita¹¹

¿Era Usted surrealista antes de llegar a México?

-Si.

¿Hay algún ambiente mexicano que tiende a estimular esta forma particular de arte?

- Creo que pintaría de la misma forma en cualquier lugar del mundo, puesto que proviene de una manera particular de sentir.

¿De dónde vienen sus ideas? ¿Cómo llega al tema específico de cada cuadro?

- De la misma manera que toman cuerpo otras ideas: de sugerencias, por asociaciones de ideas, etcétera.

Cuando empieza un cuadro, ¿ya ha decidido usted qué forma va a tomar o es un proceso espontáneo en el que el tema se desarrolla automáticamente?

- Si, lo visualizo antes de comenzar a pintar y trato de ajustarlo a la imagen que me he formado.

¿Piensa usted que el surrealismo está declinado?

- No creo que pueda declinar en su esencia, ya que es un sentimiento inherente al hombre.

(...)

- ¿Es usted escritor así como es pintor?

- A veces escribo como si trazase un boceto.

(...)

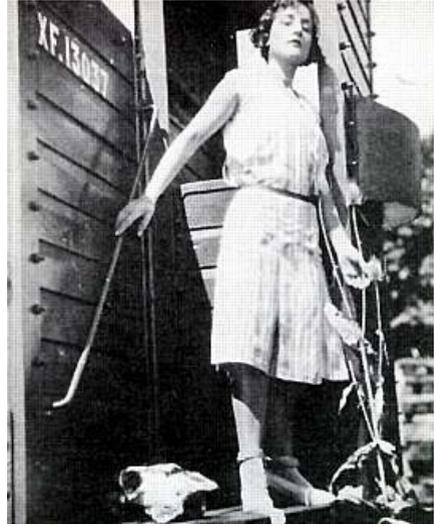
11 Ibidem. pp. 67-68.

Opino que no hay concepto sin palabra, y en cuanto tengo concepto, procuro escribirlo.

Maruja Mallo

Maruja Mallo
1902-1995

Maruja Mallo ha compaginado la pintura y la escritura recíprocamente, como también hiciera su compañera surrealista, Leonora Carrington, pero la diferencia estriba en que Carrington se negó conscientemente a explicar su obra a través de la literatura, a reflexionar sobre el arte a través de la palabra, mientras que la actitud de Maruja con respecto a la ciencia de la palabra es diametralmente opuesta. A lo largo de su vida escribió artículos para la revista *Sur*, en la que también participaba Borges, publicó libros que desentrañaban claves para entender su pintura, inventó títulos y palabras, utilizó el lenguaje de una manera muy libre, en definitiva, su actitud vital, enérgica, estrafalaria y creativa impregnó pintura y literatura, era una mujer surrealista.



Sin embargo y aun a pesar de ser una mujer muy vital que estuvo junto a los artistas más importantes de la vanguardia española, no aparece en los libros que reseñan a los artistas españoles de esta época; como plantea José Luis Ferris en su libro *Maruja Mallo, la gran transgresora del 27* la imagen de esta artista sólo se recupera para ilustrar con cierto toque divertido y extravagante, la vida de algún artista o escritor, es el *complemento cromático*, ella no figura como personaje de primera fila sino que *aparece como mero telón de fondo* rodeada, eso sí, de hombres audaces, revolucionarios, protagonistas absolutos de la historia, en cuestión.

Los historiadores se han acercado a su persona con cautela, estudiado a fondo los libros de memorias de Concha Méndez¹, las cartas de Luis Buñuel, Federico García Lorca, Rosa Chacel, y los escritos de Ramón Gómez de la Serna, que le ofreció toda su admiración, desde Buenos Aires en 1942, a través de un libro dedicado a su vida y obra. Otro hecho muy singular, fue el reconocimiento de Rafael Alberti, cincuenta años más tarde, del papel decisivo que supuso la relación amorosa y creativa con la pintora, durante los años de juventud de ambos.

Ella vivió en la España anterior a la guerra civil, en el momento que las mujeres de la época fueron conquistando territorios reservados exclusivamente para el varón, quería sentirse como uno de ellos, vestía ropa masculina, se cortó el pelo a lo *garçon*, participó en tertulias, practicaba deportes, salía a la calle sin sombrero, corrió en bicicleta por el pasillo central de la iglesia de Arévalo en plena misa, en una ocasión, se vistió de hombre junto a su amiga Margarita Manso, Dalí, y Federico García Lorca para entrar en el Monasterio de Silos, en definitiva, transgredió ordenes sociales y propició algunos escándalos surrealistas como participar en un concurso de blasfemias o acudir a actos públicos exageradamente maquillada o desnuda debajo de un abrigo de piel que abría sin pudor.

Maruja Mallo nació en Viveiro (Lugo) en 1902. Su padre, natural de Madrid, trasladó a toda la familia por la geografía española, dependiendo de los destinos que obtenía por

su plaza como inspector de aduanas. Junto a su hermano Cristino Mallo, empieza los estudios de arte en la prestigiosa *Escuela de Bellas Artes de San Fernando* en Madrid. Se hace amiga de Salvador Dalí y participa en las actividades que organiza *La Residencia de Estudiantes*, y pasa a formar parte del grupo Dali-Buñuel-Lorca, cuya iniciación se realizó a través del regalo que le ofreció Lorca a Maruja Mallo de uno de sus *limones rociado con azucarillo*, y añadió que *ya formaba parte de la cofradía de la Perdiz*.

Con este acto, el famoso terceto se convirtió en un cuarteto excepcional; junto a ellos acudía a las tertulias de los Cafés y asociaciones de arte, a conciertos de Jazz y verbenas, participó de la afición por los museos, del interés por las teorías de Freud sobre el inconsciente y con Salvador Dalí defendió la candidatura de Vázquez Díaz, lo que valió para ser expulsado de la *Escuela de Bellas Artes*. Por entonces, Dalí y Mallo acuden juntos a la academia del pintor Moisés, donde pintaban desnudos según sus inclinaciones y cualidades técnicas personales. En esta escuela, también coincide con Benjamín Palencia, con quien años más tarde formaría parte del grupo denominado *La escuela de Vallecas*.

Maruja Mallo, confesaba en 1982: *los profetas contemporáneos son tres: Einstein, Freud y Marx. Einstein descubre el hiperespacio, el infinito para afuera del universo. Y Freud, el hiperespacio para afuera, que es el inconsciente*.

Mantuvo una gran amistad con otras dos rebeldes y transgresoras: Margarita Manso Robledo, pintora, y Concha Méndez¹, También cultivó la amistad de Maria Zambrano, Rosa Chacel, Remedios Varo, Ernestina de Champourcin y acudía a las reuniones en el *Lyceum Club Femenino*, asociación femenina que gracias a Maruja Mallo contó con la presencia de Rafael Alberti y Federico García Lorca.

1 MÉNDEZ, Concha, *Concha Méndez: memorias habladas, memorias armadas*, Barcelona: Mondadori. 1990.

2 escritora y más tarde importante editora que durante siete años fue novia de *Buñuel*, cuyo reconocido machismo

la hizo decidir entre su vocación poética o su amor hacia el cineasta. Afortunadamente su vocación nos ha brindado la creación de una de las editoriales más interesantes de la II República que apoyaría el trabajo de la generación del 27.

Mantuvo, durante media década, una relación amorosa con Rafael Alberti, cuyo silencio por ambas partes dificultaría encontrar la veracidad de este asunto. A finales de los años veinte, ambos artistas compartieron una intensa actividad creativa y Maruja participaba en distintos proyectos del escritor: diseñó la escenografía para algunas obras teatrales de Alberti, realizó algunos dibujos para ilustrar los poemas. Sólo cuando la mujer de Alberti, Teresa León, muere en 1985, decide Alberti hablar con franqueza de la relación, pronunciando palabras de admiración y reconocimiento, dirigidas a la pintora, palabras que no pudo escuchar al encontrarse muy débil en el hospital en el que moriría diez años más tarde.

En 1927 viaja a Canarias, donde pinta el cuadro *La mujer de la cabra* y a su regreso se zambulle en una época muy productiva, retrata a su amiga Concha Méndez como el prototipo de la mujer moderna y realiza la serie de las *Verbenas* y *Estampas*, donde refleja el bullicio de la ciudad y la fiesta.

1928 es un año extraño y complejo. Su relación con Alberti se vuelve cada vez más tortuosa y deciden romper. Mientras conoce a Ortega y Gasset, quién impresionado por su obra, la invita a exponer en los salones de la sede de la *Revista de Occidente*, obteniendo un gran éxito y repercusión en la prensa. Acudirán a la exposición importantes intelectuales de la época, entre ellos Ramón Gómez de la Serna con quien mantendría una extraordinaria amistad.

Maruja Mallo sufre a los pocos días de la inauguración un accidente automovilístico que casi le quita la vida. Alberti, al conocer la noticia, se traslada de inmediato a Madrid para estar con ella y con su familia. Cuando se restablece, dirige la mirada directamente hacia los infiernos de la ciudad industrial que la rodea, *comienza a aflorar su vena amarga, áspera y dura*, explorando el lado agrio de la existencia. Su paleta colorista cambia por tonos ocres, oscuros, cercanos a la nueva realidad que retrata. Es la época de la *Escuela de Vallecas* junto a Benjamín Palencia y Alberto Sánchez cuando desarrolla su serie *Cloacas* y *campanarios*.

1929 es el año de mayor colaboración con Rafael Alberti y también trabajará como ilustradora para la *Revista de Occidente* y participa en proyectos teatrales. A partir de 1930 comienza a formar parte en importantes exposiciones colectivas nacionales a través de *Sociedad de Artistas Íberos* e internacionales como la organizada por el *Carnegie Institute de Pittsburg*, California, en Berlín o Londres. Finalmente obtiene una beca para estudiar escenografía en París durante un año, que aprovechará para dar a conocer su obra en una exposición individual en la galería de *Pierre Loeb*. Acuden a la inauguración personajes importantes como André Breton que compra la obra *Espantapájaros*, Paul Eluard, Picasso, Tériade, Jean Cassou y Vicente Huidobro, pero lo más importante para su trabajo fue conocer al pintor Torres-García³.

Escribe la artista: *La naturaleza es lo que empieza a atraerme, hallar un nuevo orden. El orden es la arquitectura íntima de la naturaleza y del hombre, la matemática viviente del esqueleto. En la naturaleza clarividente y misteriosa, espontánea y construida, desprovista de fantasmas anacrónicos, analizo la estructura de los minerales y vegetales, la diversidad de formas cristalinas y biológicas sintetizadas en un orden numérico y geométrico, en un orden viviente y universal... Crear como la naturaleza. Al hilo de estas ideas, comienza su serie de Arquitecturas minerales y arquitecturas vegetales.*

Maruja fue una mujer comprometida con la República, hasta el punto que tuvo que exilarse a América desde 1937-1961 ante los acontecimientos que ocurrieron en Galicia, hechos que describió extensamente en el periódico *La vanguardia*, titulado *Relato veraz de la realidad en Galicia*. La integración en Buenos Aires fue rápida y la recibieron como a una gran artista. Victoria Ocampo, directora de la revista *El Sur*, fue la principal ayuda con la que contó Mallo durante el exilio en Ar. También *Ocampo* fue la artífice de que pudiera publicar

³ El artista Torres García promulgaría que todo objeto orgánico o inorgánico se rige por las matemáticas y la geometría, algunos meses más tarde en Madrid al fundar el *Grupo de artistas de Arte Constructivo*. Maruja Mallo se sintió muy atraída hacia las teorías constructivistas.

el libro titulado *Lo popular en la plástica española a través de mi obra* y le brindó la oportunidad de escribir artículos cortos en la revista que dirigía.

En este nuevo entorno construye un imaginario basado en la glorificación del trabajo manual de campesinos y pescadores. *El canto de las espigas* se constituirá como emblema que la acompaña a todos los viajes y nuevos destinos.

En 1941 viaja a Chile, a las playas del Océano Pacífico durante las vacaciones, este viaje inspiró una serie titulada *Naturalezas vivas*, según Victoria Combalia lo mejor de toda su obra: *caracolas, algas, estrellas marinas, medusas y cangrejos se colocan unos encima de otros, en una composición que recuerda a los cadáveres exquisitos surrealistas*. Su pensamiento se vuelve más místico y trascendental tras la experiencia que vivió junto al poeta Pablo Neruda en la Isla de Pascua, experiencia que cambió la concepción del mundo y la percepción de la realidad. Las nuevas modas artísticas de Argentina vuelcan su obra hacia el ostracismo y el olvido. Acostumbrada a mirar hacia delante decide regresar a España tras haber vivido durante veinticinco años en el continente americano y exponer en Nueva York con éxito nuevamente de público y prensa.

Su vuelta a España en 1962 fue difícil para la artista. Durante los primeros años, al vivir tanto tiempo fuera, los grupos de amigos y círculos intelectuales habían desaparecido y toda su trayectoria como artista olvidada. Sin embargo, durante los años ochenta, volvió a resurgir el reconocimiento por su trabajo como pintora y escritora. Artistas, periodistas, críticos de arte, escritores se interesaron de nuevo por la obra de esta gran pintora y dos años antes de su muerte, el actual *Centro Gallego de Arte Contemporáneo* realizó una completísima exposición retrospectiva de su obra.

Escritos de Maruja Mallo

“Plástica escenográfica” en *Gaceta de Arte*, Tenerife, marzo de 1935. También en *Las cuatro estaciones*, marzo de 1935; Noroeste, Zaragoza, verano, 1935; en *Grafos*, La Habana, mayo de 1938; en *Conducta*, Buenos Aires, abril de 1939.

“La Plástica” en *U.O, Revista de cultura moderna*, México, agosto-septiembre 1936.

“Entrevista” en *Noticias Gráficas*, Buenos Aires, 28 de junio de 1937.

“Proceso Histórico de la forma en las artes plásticas” en *Grafos*, La Habana, noviembre-diciembre de 1937. Publicado: MALLO, Maruja, *Proceso...*, Buenos Aires: Losada, 1942.

“Entrevista”, Córdova Iturburu, 1939

“Lo popular en la plástica española a través de mi obra”, en *Sur*, Buenos Aires, abril de 1938. También en *Grafos*, La Habana, enero-febrero de 1939. Publicado: Buenos Aires: Editorial Losada, 1939 y Maruja Mallo, Buenos Aires: Ed. Losada, 1942.

“Relato veraz de la realidad de Galicia”, en *La Vanguardia*, Barcelona, 14, 16, 21 y 26 de agosto de 1938.

“Integración de la forma en las artes plásticas”, en *Sur*, Buenos Aires, febrero de 1939.

“Entrevista”, en *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 25 de septiembre de 1941.

“Posición”, *Hombre de América*, Buenos Aires, agosto de 1943.

“Entrevista”, Germán Deguiner Herrera, 1945.

“Una sala cinematográfica”, en *Arquitectura*, Buenos Aires, marzo de 1946.

“La ciencia de la medida”, en *Nuevo Continente*, año I, vol. I, 1947 (firmado: Buenos Aires, abril de 1946).

“Entrevista”, José García Nieto, 1961.

“Homenaje a la Revista de Occidente”. Carpeta con seis litografías, Madrid, 1979. (Contiene semblanzas sobre José Ortega y Gasset, Federico Garcia Lorca, La Barraca, Albero y Benjamín Palencia, Miguel Hernández, Pablo Neruda y Ramón Gómez de la Serna).

“El surrealismo a través de mi obra”, Conferencia pronunciada en la Universidad de Santander, septiembre de 1981. Publicado: *El Surrealismo*, Madrid: Cátedra, 1983.

ENTREVISTAS A MARUJA MALLO

“Una inteligencia a la caza de la armonía: Maruja Mallo”¹

por Cordova Iturburu. [*El Sol*, Buenos Aires. 9 de noviembre de 1939]

Su norma puede ser: Pienso, luego pinto. Cuando se habla con Maruja Mallo acerca de su plástica se piensa en la fórmula leonardesca: La pintura es cosa mental.

Maruja Mallo es una inteligencia a la caza de la armonía. Hay quienes la buscan por los caminos de su sensibilidad, de su sensualidad o de su fantasía. Maruja Mallo no desdeña el testimonio de estos instrumentos de aprehensión y comprensión del mundo. Pero sabe que un orden rige el universo y una misma ley impera en el astro, en el copo, en el ser, en la flor y en la semilla. Sabe que esta ley *es* la ley del número la ley que impone la proporción y el equilibrio.

Nadie *se* parece menos a un intelectual, sin embargo, que Maruja Mallo. Esta pequeña gallega arribada a nuestro país hace un par de años es una recia muchacha de abundante sangre. Se parece más a una campesina que a una artista. Sin dificultades se la imaginaría uno con las pantorrillas y los pies desnudos en una playa de pescadores o sobre la tierra opaca de las eras durante la recolección de los frutos. El realismo y la sensatez de la eterna España popular asoman en sus palabras pensadas, como quería Unamuno, con los huesos y los riñones, con los pulmones y con la sangre. Lo popular estuvo siempre en su obra. Lo pintoresco y anecdótico popular, primero.

Hoy, lo universal y eterno. En su primera exposición de Madrid, en 1928, el protagonista era el pueblo de Madrid, el alegre pueblo de las ferias y de las calles, de los mercados y de las fiestas. En sus cuadros de ahora, el protagonista es el trabajador de los mares y de los campos, el labrador y el pescador universales. La improvisación y el barroquismo, lo declara ella misma, impera en aquellas primeras composiciones.

1 Los textos que aparecen en esta selección, los hemos encontrado en los siguientes catálogos. Hemos decidido introducir las tres entrevistas publicadas porque muestran; por un lado, la importancia del personaje y en segundo lugar, lo comedido que fue en las declaraciones que realizó a su vuelta a la España franquista.

A.A.V.V., *Maruja Mallo*, Santiago de Compostela: Centro de Arte Contemporánea de

Galicia, 1993.

A.A.V.V., *Maruja Mallo*, Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas artes, 1994.

A.A.V.V., *Maruja Mallo*, La Coruña: Museo Nacional de Bellas Artes; Concellería de Cultura, D.L., 1993.

A.A.V.V., *Maruja Mallo*, Madrid: Galería Guillermo de Osma, 21 octubre - 20 diciembre, Edición Juan Pérez De Ayala, Francisco Rivas, 1992.

Un orden obediente a la ley geométrica matemática que domina el mundo rige las últimas. Un alegre desorden animaba aquellas. Una severa estructura arquitectónica éstas.

Las composiciones de Maruja Mallo *se* estructuran obedeciendo a un ritmo matemático establecido por procedimientos geométricos. Escuchemos lo que nos dice acerca de esto:

- Siempre intenté con mi pintura -nos dice- expresar un mundo. Mi pintura ha sido siempre una tentativa de revelación. Cuando hice mi exposición en Madrid me atraía lo popular, lo que pasaba en las calles y en las plazas, en las fiestas populares y en las ferias. Mi simpatía estaba con aquel espíritu burlón e irreverente para lo constituido, para lo establecido. Puse ese mundo multicolor y ruidoso, alegre y desenfadado en mis cuadros. Hombres y muñecos, mujeres y fantoches, los mil objetos de las ferias, se acumularon en mis telas en abigarradas composiciones. Ante la sociedad dominante, una nueva sociedad pugnaba por levantarse.

Su irreverencia frente a las jerarquía establecidas asumían formas alegres y burlescas, pintorescas y anecdóticas. En mis cuadros estaban todas esas cosas. Mi pintura anduvo siempre de acuerdo con lo que pasaba en España. El impulso destructor, necesidad previa a toda edificación se expresó de manera más concreta en mi segunda exposición La titulé Cloacas y campanarios. El mundo de lo que pasa y transita, de lo que desaparece barrido por las aguas y los temporales, de lo establecido que se derrumba, esta en mis cuadros en ese momento. Era el derrocamiento de los templos, la destrucción de las cloacas establecidas, la agonía de la superstición la hecatombe de las basuras que ruedan hacia las alcantarillas ...

-Pero como de cada nueva realidad –sigue diciéndonos Maruja Mallo- surge una nueva concepción del hombre, un nuevo tipo físico que armonice con el ideal material, cada sociedad naciente se confunde en cierta medida con un arte nuevo. Necesitamos nuevas formas, nuevas palabras para expresar la realidad que hoy toma cuerpo, la humanidad que dominará al mundo. En 1936 hice mi tercera exposición en Europa. Mis dos exposiciones anteriores habían sido polémicas, negativas, destructoras, combativas. Iban contra esto y aquello. Una voluntad de construcción, de edificación, anima esta nueva muestra mía.

Expongo Arquitecturas minerales y vegetales, Construcciones rurales, Plástica escenográfica y Cerámicas. La naturaleza me atrae entonces. Ando por los campos y las aldeas de Castilla. Descubro que el orden es la arquitectura íntima de la naturaleza. Observo, en el microscopio, los cristales de la nieve. Observo las construcciones campesinas, la íntima estructura de los frutos y de las espigas, la arquitectura de los animales de nuestros campos de España. Descubro que un orden numérico y geométrico que rige todas estas estructuras, domina el universo. Busco la expresión de ese orden, de esa armonía, de ese equilibrio regido por el número.

Pienso entonces que un cuadro es también una creación orgánica. Para que surja la armonía será necesario que se base, también en las leyes que rigen el universo ...

-Yo he dicho -prosigue Maruja Mallo- que un cuadro es una síntesis de conocimientos. Es una expresión de ideas y una confirmación de ideales. Todo lo demás son ensayos e impresiones. La construcción de un cuadro o de una arquitectura tiene sus leyes fijas como la estructura del hombre o de las plantas. Estas leyes son universales en los momentos de plenitud de un orden. En los momentos de decadencia o de crisis de una sociedad se pierden. Es entonces cuando el arte recoge la parte fugaz de las cosas. La decoración de hoy prostituye lo que para otras civilizaciones ha sido un lenguaje. Los símbolos fueron ideas gráficas.

Yo pienso que la naturaleza es una idea viva. Pienso por eso, también que el pensamiento es lo fundamental de la obra. Yo diría que lo clásico es la expresión de un orden regido por las leyes que determinan la estructura del universo. Las pirámides, el Partenón y las catedrales expresan un orden, son las representaciones simbólicas de las muchedumbres que las construyeron. Y su estructura obedece, como las estructuras minerales y biológicas a leyes geométrica y matemáticas.

-¿Es claro lo que digo? -nos pregunta Maruja Mallo.

-Clarísimo-le contestamos.

-En la naturaleza -prosigue- hay dos cánones. El canon mineral y el biológico. Es fácil establecerlo. Observe usted al microscopio un cristal de nieve. He ahí un canon mineral. Observe usted, por otra parte, el corte longitudinal de un fruto.

He ahí otro canon. El canon biológico. En ambos hay una lección de geometría de matemática. De matemática estáticas en un caso. De matemática viviente en el otro. El arte griego se apoya en esta matemática viviente. Las catedrales se apoyan, en cambio, en aquellas matemáticas estáticas. A estas manifestaciones llamo yo arte clásico.

-No hay una línea en un cuadro mío- nos dice-que no obedezca al Trazado director, al esqueleto geométrico que sirve de andamiaje a la representación del cuadro. Mi anhelo de construir, de construir como la naturaleza, empezó con las cerámicas. Mis últimas cosas son el resultado de un proceso. Lo que yo llamaré el proceso biológico de un cuadro. La forma, el color y la materia constituyen allí una armonía dialogante, viviente, donde la ley y el contenido integran una totalidad, una unidad. Esas leyes que rigen mi pintura le dan su carácter universal. Aspiro a que los temas sean también universales. Tal el pescador y el labrador. Y preciso es no olvidarlo, soy española. Cuando se piensa en el arte español se piensa en Velázquez y en El Greco, magníficos artistas, pero representantes de la España negra y sórdida que tuvo su expresión más absoluta en un Felipe II.

Frente a su pintura se alza la pintura de Goya, una pintura agresiva y combativa que ataca al feudalismo y defiende los derechos de la razón. Hay dos Españas que luchan en una batalla que será decisiva. Aspiro a que en mi pintura, no obstante su universalidad, esté, no la España sórdida sino la España heroica y gloriosa, limpia y profunda.

“El genio pictórico de la España actual: Maruja Mallo” por Germán Deguiner Herrera [Vea, Santiago de Chile, 14 de noviembre de 1945]

A Maruja Mallo habría que tomarla en brazos, alzarla y pasarla en hombros por una avenida repleta de autobuses, con rascacielos como telón de fondo; así y todo, su figura esplendería inmensa. Atrayente. Sugestiva. Y si algo semejante se hiciera con su pintura, rodeándola de ismos, también tendríamos que sus cuadros serían el foco de luz para profanos y entendidos. Maruja Mallo es una nota -como un do de pecho- única en una gran sinfonía.

Su personalidad, definida, auténtica, casi solitaria, emerge en esta hora profundamente social, con fuerza extraordinaria en medio de la confusión y el caos.

Está en Chile nuevamente. Esta segunda visita suya es más detenida. Por eso mismo, será más fructífera.

La fuimos a ver. Charlamos largo y tendido, más que de pintura y letras, del arte como función social, inspirando movimientos, creando otros derroteros.

Adivinamos de un principio que en la forma y el contenido de sus telas, graficadas en láminas de libros, la persona de la artista podía ser más singular aún. Y, efectivamente, sus palabras apretadas de cosas nuevas dijeron tanto, que sólo retenemos aquí un resumen de la conversación.

Empecemos por cualquier pregunta:

-¿Usted se puede enmarcar en una tendencia pictórica en una escuela determinada?

Sus ojos hablan primero, y su voz reafirma:

-No podría decir que estoy encerrada en una pieza. Necesariamente, para vivir, necesito del aire, sol, ventanas, puertas. Del mundo, en una palabra. Asimismo, no sigo una tendencia. Todos los ismos pertenecen al momento de evolución social que estamos viviendo. Los ismos plásticos presintieron, predestinaron los ismos políticos

Es un acierto, por lo demás hablar del futuro clasicismo que tiene que surgir de los actuales ismos. Para mi, todos los ismos son parciales, llámense surrealismo, impresionismo, en fin...

Sentada frente a nosotros, a contraluz, podemos observarla bien. De repente, en la entonación totalmente castiza, de pura cepa, su figura se planta, con donaire, con el gesto vivo, la mirada decidora y el talle, más que el talle, su cara vista al sesgo, nos parece trasplantada a una escena, con mantón y peineta reluciente, detenida por un segundo al compás de una jota. Así de españolísima es en todo. Pero estamos hablando de arte, y ella es intelectual. Ya a los 17 años Ortega y Gasset la presentó por la Revista de Occidente en su primera y triunfal exposición. Ocurría en 1928. Recién egresada de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Realizó otras exposiciones, todas jalonadas por el buen éxito, llevándola a la consagración definitiva.

Otra pregunta:

¿El arte actual es caótico

-No. No puede ser; ya les dije: las tendencias vibran en busca de algo universal, distinto ..., hacia un arte clásico donde estará presente la integración del hombre, cuando tenga una nueva esperanza universal también.

-Y esa esperanza, ¿la tendremos con el fin de la guerra?

-Es posible. Estamos en una lucha titánica. Con los edificios medievales se han desmoronado dinastías espirituales, lo que es más importante. Se entrevé otro cielo diferente, una cosmogonía desconocida que quizás llega adelantada en la historia. Diga, por otra parte, que el fascismo es la contrarrevolución. Son los muertos en vida. Son los fantasmas de ayer que se ponen en pie.

-¿ Y cómo se ha comportado el artista en este tiempo difícil?

-La función social del artista es ser creador de los mitos o propagador de ellos. Lenin realizó una revolución pero Dostoyevski, Gorki y Andreiev fueron los escritores prerrevolucionarios, los anunciadores, los videntes de una transformación del mundo. Igual que los revolucionarios franceses.

- ¿Cree que el cristianismo cae verticalmente con el fin de esta guerra?

-El cristianismo tiene veinte siglos. Hoy es una superstición y un arma política. El cristianismo es una religión histórica ya.

Maruja Mallo se explaya, traza rápido conceptos. Nos colocamos en la oposición a fuerza de preguntas, para abrir más el cauce al tema. Pero le replicamos que de esta hora crucial, de este periodo de entre guerras (14 y 39), necesariamente el hombre necesita reemplazar un mito o una esperanza por otra nueva. ¿Está ya en pañales ésta? ¿Cuál será la actitud de las masas? Ella, a su vez, nos responde, en síntesis.

-La nueva esperanza late, rompe por un cielo boreal; pero su aparición aunque terrible, demora, para ser precisa y justa. Quizá sea un paganismo cuarta dimensión que desconocemos por ahora.

Volvemos sobre el arte. Y continua:

-El futuro clasicismo, el futuro Fidias no lo podemos tener, porque éste es un momento heroico. Hay un instante magnífico en la vida de Grecia. La cultura del Egeo. Su arte se desprende

del egipcio-extático fijo, como una figura que sonríe, plena, alada, lo que es ya algo nuevo. Lo egipcio se quedó en posición de momia, sin movimiento, impedido para desatarse y andar por el duro vendaje ¿Vamos ahora a un clasicismo? Indudable. Costará una faena inmensa. Pero, vamos... El arte clásico es integridad. Esta grabada en él la fe del hombre. El renacimiento es clásico después del siglo XVIII, es decadencia, paralelo a la decadencia de la gran burguesía de los Médicis, los Papas. Y, es cierto, cuando decae la gran burguesía, decae el arte. En seguida adviene la época romántica. El arte se separa de su función social y se multiplican las escuelas y, consiguientemente, las escuelas políticas... Lo de hoy, ¿se puede decir que es confusión?

Diría que es parcial, no es confusión.

Con la paleta inmensa que nos presenta Maruja Mallo, nuestro pincel se pone goloso. Derrama colores. Y ella, ágil, vigilante, describe en el lienzo del aire pensamientos significativos. Contesta con rapidez inaudita. No podemos tomar apuntes. Preferimos charlar ... Así pasa la hora. Quedamos en volver.

“Maruja Mallo está en Madrid” por José García Nieto [*Mundo Hispánico*, Madrid, junio de 1961]

¿Quién es Maruja Mallo? O, mejor, ¿qué es Maruja Mallo ? ¿Qué representa en el plural y caótico fenómeno del arte actual? ¿Qué clásica revelación, qué tenaz permanencia de la más firme y a la vez aventurada pintura española suponen esta mujer y su obra, consecuentes una con otra, avanzadas y segurísima sobre los tiempos?

Estas preguntas se nos acumulan antes de la entrevista. Porque Maruja Mallo está de nuevo en el aire de Madrid. Y es todo color, y dibujo, y encendido, esta tarde de un mayo madrileño, que nos va acercando (sin prisas y sin pausas) , como el verso juanrramoniano, a la orilla de la pintora.

No es azar que el hotel donde se hospeda está tan cerca del Prado; está tan claro de luz en esta tarde como para prepararnos al significativo encuentro. Cuando la letra escrita -tan buena y tan numerosa como en este caso- ha ido preparando la atención cercando los supuestos, casi conformando con excesiva precisión la figura que nos vamos a encontrar, la entrada parece hacerse más difícil.

Exposiciones en todo el mundo, consagración en París en plena juventud, favor de dos continentes hacia su arte, dejan un poco lejana ya aquella presentación aquella revelación suya en los salones de la Revista de Occidente, cuando, siendo casi una niña Ortega y Gasset, Federico García Lorca, Ramón Gómez de la Serna, tienen para ella los más unánimes elogios.

El autor del *Romancero Gitano* diría ya de aquella pintura: Estos cuadros son los cuadros que he visto pintados con más imaginación con más gracia, con más ternura y con más sensualidad.

Y para Jean Cassou, el escritor y crítico francés a quien debemos sutiles y entrañables interpretaciones españolas Maruja Mallo es una disposición permanente a la invención y poesía, un constante estado lírico...

Y del conservador del Metropolitan Museum, de Nueva York, serán estas palabras, con motivo de la exposición de la pintora en aquella ciudad: Considero maravillosamente consagratoria la extraordinaria crítica que provocó la exposición de la pintura de Maruja Mallo... Y no olvidamos que André Breton, el sistematizador y pontífice del surrealismo en Francia, conserva como un tesoro *El espantapájaros*, aquel cuadro que figuró, rodeado de sorprendidos y ardientes comentarios, en su exposición de 1932, en París...

Pero, queramos o no, el coche avanza, el Paseo del Prado se termina -o se aparta un poco a nuestro paso-, la hora viva de la entrevista se acerca. Apenas nos hemos saludado, y Maruja Mallo ya está del todo entre nosotros. Sería difícil de explicar esa su enorme magia de acercamiento, su vitalidad contagiosa, su poderosa cifra de simpatía.

Sobre el ritual de las primeras palabras, meramente corteses y preparatorias, ya ha saltado su primera frase de ingenio: Matsats, inquieto, prepara su cámara elige su ángulo y alguien que nos acompaña pregunta si puede turnar en este momento.

Maruja Mallo dice rápidamente:

-¿Llegó a esa perfección la fotografía que pueda perjudicarle el humo ... ?

Y nuestras primeras preguntas se ven atajadas -antes de tiempo y casi en flor cortadas, manes de Garcilaso- por unos ojos bellísimos, no profundos, sino terriblemente adelantados, que empiezan a sonreír antes que el resto del rostro, adivinan-

do ya, dándose casi ofensivamente por enterados, de lo que queremos saber.

Pronto se ha desatado la facilísima palabra de la pintora, las fragantes estancias de su cultura, ese su personalísimo gusto de relieve y síntesis verbal que ya habíamos descubierto en su prosa. Porque son conocidos los ensayos y las conferencias de Maruja Mallo, en los que ha tratado de acercar de otra manera y con otro instrumento su acuciante mensaje:

-Escribo, sencillamente, cuando tengo cosas que decir. Yo converso constantemente con las personas que me rodean o conmigo misma. Opino que no hay concepto sin palabra, y en cuanto tengo concepto, procuro escribirlo.

Su prosa es clara y directa. No necesita de adjetivos envolventes o transformadores. Los sustantivos, las cosas, están dispuestos en sus escritos con una desbordada acumulación; lo que, por otra parte, da a estos textos una asombrosa movilidad y un rigor definitorio:

-La síntesis para mí es algo definitivo.

No le importaría por eso, decirnos un poco más adelante:

-Soy clásica del siglo XX... Soy ordenada, sobre todo. El desorden entraña la destrucción. Claro que a veces es preciso un desorden previsto. Es de urgencia deformar para acabar conformando.

Pero ella se encuentra siempre perfectamente unitaria y sucesiva en su obra. El nombre de Heráclito acude a sus labios. Ese todo fluir aparece como paradigma de su personalidad. Y Maruja Mallo se siente una y la misma, aunque muy acordada con su época. No lejos de esto está la afirmación de Ramón Gómez de la Serna cuando ve el arte de nuestra pintora oscilando entre lo descompuesto y lo compuestísimo;

¿No estará en este arriesgado equilibrio la perseguida verdad de toda la creación artística?

Porque en Maruja Mallo hay siempre como un adelanto compilador de lo que van a depararnos los nuevos caminos del arte, después de sus exposiciones vaticinadoras:

-Yo espero -nos dice ella ahora- que se acerque el advenimiento de un nuevo y más completo clasicismo, como consecuencia y totalización de todos los ismos últimos. Creo que estamos en los orígenes de una nueva visión plástica.

Hay una confesión de la pintora que casi no necesitábamos. Ese estado lírico que Cassou descubrió hace tiempo, ella lo concreta así:

-Yo encuentro la lírica a través de mi vitalidad.

Y, en efecto, en esta pintora actualidad y vitalidad está lidiando una batalla constante contra toda forma de inercia o de adocenamiento. De aquí su devoción por lo popular, esa fuerza que no cede jamás en su dinámica, en dinámica eterna y renovada con cada día. Esos encadenados mitos de su temática el pan, el vino, el aceite: esa consecuencia última de las primeras vivencias: mar y derivaciones marinas de su vivariense cuna galaica, ¿qué son sino cultos de su animo a lo popular y vivido, a lo más entrañablemente vecinal de sus experiencias?

Luego su poder de magnificación, su permanente disposición política irá llevando a la tela ese mundo descubierta y a la vez mágicamente completado. La palabra maravilloso saltará con una frecuencia envidiable en la conversación de Maruja Mallo. Y maravillosa ha sido para ella América que la ha separado -o acercado- más de veinte años de nosotros.

Toda la mitología americana, la explosión de su flora extraordinaria, el misterio y la superstición de su amenazante fauna, toda la teoría asombrosa de significaciones de los pueblos precolombinos, han enriquecido el mundo plástico de Maruja Mallo.

-S'; yo me siento más completa desde que he vivido en América. América por otra parte, es una consecuencia de España. Esto se ve muy bien desde allí. Por eso he buscado, y creo que he encontrado, en aquel Continente una nueva mitología plástica.

Maruja Mallo no teme a ninguna pregunta. Es ella misma la que desecha nuestros temores apenas son apuntados. Clarísima en sus juicios, su vocación de síntesis no es traicionada nunca. A nuestra nómina propuesta responde:

-Velázquez es la técnica; Goya, el hombre; el Greco, el sabio ... Picasso es, aparte de un genio, un gran agitador: es un símbolo mundial; Solana, un símbolo de España.

-¿Y Dalí ... ?

-Dalí es un talento mas literario que plástico.

Maruja Mallo ha tenido un hermoso recibimiento por parte

de España. Ha orillado las costas de Levante en plenas fallas valencianas. A los extranjeros que venían en aquel barco les pareció desde lejos, una fiesta de locos, en principio; lo que después les ganó por su fuerza y por su belleza, ya que los españoles saben trabajar y saben divertirse.

-Vengo a ver otra vez, a reencontrarme con los amigos y con la geografía de España. Treinta mil personas habían en el muelle de Valencia cuando se acercó nuestro barco fallero.

España ahora es la capital del mundo. Estoy asombrada de su crecimiento cosmopolita urbano e intelectual.

- ¿Y Madrid...?

- Madrid, hace veinticinco años, era la capital de España; ahora es la capital del mundo. Estoy asombrada de su crecimiento cosmopolita urbano e intelectual.

Y en Maruja Mallo, la autora de esas magníficas cerámicas para algunos -quizá para ella misma- uno de los vértices más puros, una de las dimensiones más auténtica de su pintura es una preocupación la irradiación y conocimiento de nuestro arte popular:

-Hay que exportar, dar a conocer a los demás pueblos las maravillas de la verdadera artesanía española tan falseada por los contemporizadores del fácil turismo.

Creo que está todavía casi inédita esta magnífica posibilidad española de cultura y de enriquecimiento.

De nuevo América -cómo no- en nuestro diálogo:

-La plástica americana ha vuelto un tanto la cabeza a sus propias esencias y ha buscado equivocadamente horizontes europeos. Y por lo que se refiere a la pintura española en aquellas latitudes puedo afirmar que ocupa un primer lugar en atención y entendimiento.

Sobre nuestra última pregunta está aun los ojos fijos, negrísimo queriendo adivinar la siguiente. Pero nuestro final es ya sólo un deseo: que hayan vuelto en esta primavera madrileña a la paleta de Maruja Mallo aquellos ángeles de la romería de San Isidro que, según Ramón Gómez de la Serna, le ayudaban a pintar.

ESCRITOS DE MARUJA MALLO

“La Plástica”, *U.O Revista de Cultura Moderna*, México 1936.

¿Surge la forma como necesidad de expresión?

El origen de la expresión es la plástica; el dibujo de los niños es la imagen primitiva del hombre, que empieza a expresarse por formas plásticas y más tarde, por otras formas constituye el alfabeto. La forma, en general, es un lenguaje figurado, una manifestación espontánea.

¿Es la plástica la representación de un ideal colectivo?

Si. La plástica es el idioma universal, es lo que puede realizar más concretamente un mito. El universo está hecho con formas y materias, y no con palabras.

El mundo y los objetos están contruidos con las manos. Para la forma no existen fronteras; las palabras cambian, según los países es más sólida la expresión que la eterniza y define más rotundamente las ideas y los hechos históricos.

¿Se reflejan en el arte, las ideas y los hechos?

Evidentemente. El ideal estético de una sociedad se transforma cuando se produce un cambio en las relaciones económico-sociales. En las épocas de plenitud de un orden o en épocas clásicas -Egipto, Asiria, Grecia, Roma, Románico, Gótico y Renacimiento-, el arte ha recogido la inquietud de su época, reflejando en la obra el afán, la ambición, el anhelo del momento, para exteriorizarlo, hacerlo universal y así sobrevivir, quedando perenne un momento de la historia.

Dar fe a las generaciones futuras, a través de la obra de arte, es un estado de conciencia, colectivo.

En las épocas de crisis de un orden -periodos románticos-, el arte se separa de su función social y se hace abstracto, como si al artista le faltara voz para el diálogo con el mundo. El arte se hace abstracto cuando el artista no está conforme con el medio que le rodea.

¿A que se debe el desorden del arte en el siglo XIX?

La disociación del arte, en el siglo XIX, es tan varia en manifestaciones, porque la sociedad atraviesa un período de descomposición; entonces surge la anarquía y el individualismo, con todas las *formas* imaginables. El arte en épocas de crisis pierde su unidad esencial, y las escuelas se multiplican.

La misión de las artes plásticas está en el muro, en el teatro, en la cerámica y no en el cuadro particular de caballete.

¿El arte abstracto ha marcado un avance?.

Sí. Las conquistas de la técnica han hecho salir al arte de la hecatombe, del caos en que se hallaba. El cubismo ha eliminado la pintura vieja, enfermiza, incoherente; se enfrentó con la pintura decadente, objetiva y anecdótica del siglo XIX, para ir a lo subjetivo y a lo abstracto.

El cubismo ha hecho la revolución formal y visual, ha ido delante de todas las artes, se ha apoderado de la arquitectura, la escultura, la literatura y la poesía. La decoración de los objetos y los muebles lo han tenido por base. Ha sido un movimiento anárquico, aparentemente constructivo. Al mismo tiempo que acusaba una crisis, ha preparado una construcción. El surrealismo, movimiento literario, no añade a la plástica ningún hallazgo técnico, es una pintura de narraciones incoherentes. El surrealismo son los últimos sobresaltos de una época de agonía; es una protesta anárquica pasiva y literaria.

¿Son estas expresiones, elementos para un arte total y definido?.

Aisladamente todos estos movimientos plásticos que han marcado el rumbo a las demás artes, no tienen una unidad entre sí, una integridad; pero todos concurren, aportando un elemento, un valor a su elaboración; son avances parciales.

¿Cuál es el destino del arte abstracto?.

La función del arte abstracto, es apoderarse de una nueva realidad; asombrarse ante la naturaleza.

A una técnica nueva corresponde una realidad nueva, porque una revolución artística no se sostiene solamente de conquistas formales. El sentido revolucionario está en la construcción de un nuevo orden y la aportación de una mitología viva. En la historia nunca ha tenido el arte una plenitud y un orden; únicamente cuando ha representado el pensamiento colectivo de una civilización el arte ha sido integral.

¿Cuál es la misión de los jóvenes plásticos?

Todo el que está en posición de un oficio sólido, de un conocimiento científico amplio, debe ir de la construcción ordenada y la técnica manual, a la naturaleza, a una realidad universal e inédita. A una humanidad nueva corresponde un arte nuevo. A sintonizar la profesión con el afán histórico de las masas, hacia un mundo optimista y feliz.

¿A que responde el estado del arte, en general?.

El arte, en general, se encuentra en un estado de franca descomposición, en un caos. Por una parte, por el desconocimiento absoluto de una base histórica y científica y por la falta de una técnica sólida que debe saber todo profesional. Por otra parte, el artista marcha sin fe en el futuro, y sin ver el presente.

Los artistas, en general, caminan aborregados, bostezando, refugándose indolentes en telas anacrónicas y en escenas anecdóticas donde se refleja la descomposición de una sociedad agonizante, en liquidación. Si se analiza cualquiera de estas producciones plásticas, no se hallará jamás una conciencia, un orden, un equilibrio, una practica del oficio manual que las sostenga o un instinto vital que participe de lo real. Sino que se encuentran los delirios más incoherentes, insospechados y aburridos. Tanto en la construcción como en lo representativo.

Lo popular en la plástica española a través de mi obra, 1928-1936,
Buenos Aires: Losada, 1939.

Mi plástica es un proceso que evoluciona constantemente. es un desenvolvimiento dinámico en la forma y en el contenido. Arranca del arte popular español que es la verdadera tradición de mi patria.

Lo popular en España es la afirmación permanente de lo nacional; es a la vez lo más universal, lo más elevado y lo más construido.

Realizo mi primera exposición en Madrid en los salones de la *Revista de Occidente*, en mayo de 1928. Suma la labor que presento diez cuadros y treinta estampas. Lo que más me sorprende en estos momentos está presente en mi producción: era la calle. Lo que más me atraía era lo popular. La multiplicidad de seres y cosas.

El arte popular es la representación lírica de la fuerza creadora del hombre, del poder de edificación del pueblo que construye cosas de proporciones, formas y colores inventados: creaciones mágicas de medidas exactas.

Las fiestas populares en España son manifestaciones que giran con el año. Son una revelación pagana y expresan las discordias con el orden existente. En el arte popular, están las alternativas de España, las batallas de las dos corrientes contrarias y decisivas: el monstruo y la tragedia frente al hombre y al poder.

En las fiestas y ferias populares, año nuevo, carnaval, verbenas y navidades, está grabado el impulso creador, la edificación consciente del pueblo. Son la afirmación vital contra el fantasma.

En estas fechas conmemorativas se reúnen las muchedumbres callejeras. El pueblo toma como pretexto la mitología y los santos para divertirse colectivamente. No siente por lo eclesiástico veneración alguna, sino que hace parodias de orden celeste y de las jerarquía demoníaca disfrazándose con los elementos y atributos de los seres divinos y satánicos. Reproduce paraísos gloriosos y grutas infernales.

Nada extraño es en la verbena ver a los ángeles cabalgar sobre un cerdo o guiar los automóviles de los carruseles. Con frecuencia cruzan precipitadamente las plazas del brazo de los soldados o corren perseguidos por los carabineros.

Los ángeles de las verbenas llevan coronas, alas y mantones de papel, beben cerveza y limonada y lanzan matasuegras a la cara de los frailes que se pasean entre las multitudes y se columpian en las barcas.

Al mismo tiempo que el demonio pasa espantado en un coche de punto, los sacerdotes tolean en las barracas y giran en las norias. Asimismo vemos en estos ritos o manifestaciones populares como están representados satíricamente los nobles y el ejército. Aparecen agigantados burlescamente reyes, nobles, burgueses, toreros, boxeadores y manolas. Todos estos personajes tienen presencia grotesca, realidad de fanticos. Se pasean por las calles verbeneras entre la creación del pueblo que construye carruseles y norias giratorias, barracas astronómicas, palmas, pitos, molinillos de viento, zambombas, guitarras y espantajos prodigiosos.

Reyes, magistrados, militares, presiden las verbenas con proporciones gigantescas, desmesuradas, de presencia terrible y grotesca, sosteniendo entre las manos trompetas y flautas de cartón.

Los burgueses se pasean rebosantes en los coches. Los toreros sienten terror ante un toro de cartón. El boxeador quedó vencido por una apuesta de perra chica y las manolas son ridículas y desgarbadas.

En el Pin-Pan-Pum, los generales, las latas de tomates vacías, los moros, las bombillas fundidas y sor María giran alrededor de castillos y palacios haciendo de blanco a las escopetas de los marineros.

Por cinco céntimos, en el telescopio de cartón se hallan al alcance de nuestras manos los planetas y las constelaciones.

Todo el espacio está repleto de gentes diferentes y cosas diversas.

Toda la atmósfera está cargada de sorpresas mágicas y mensajes.

Entre la rotación de las norias, barracas y carruseles, bajo un cielo de fuegos artificiales, cohetes y bengalas, el pueblo vive una constante creación formal y verbal, en una desbordante alegría en la espléndida fabricación de cosas totales y múltiples; astros, cometas y pájaros peces y rocas, caballos y flores, trenes, aeroplanos y barcos, flautas, trompetas, cencerros, hortensias, geranios sandias y melones. Entre tal universo, en estos paraísos callejeros, entre las muchedumbres luminosas, surge la controversia representada en los sucesivos cambios de expresión: en la improvisación del mascarón y la guitarra, el toro y el fantasma, el esperpento y la paloma.

Así eran las Fiestas y ferias populares que se realizaban en las calles céntricas y en los alrededores de la capital. ¡Madrid, capital de la gloria, centro de España! La irrelevancia y la gracia, el sarcasmo y la creación de una sociedad que asciende y se enfrenta a la sociedad dominante convirtiéndola y representándola en un mundo de fantasmas y muñecos. En una verbena.

El pueblo de Madrid se reúne en estas fechas conmemorativas entremezclándose con las multitudes cercanas de la capital que llegan cargadas de ramos, juguetes, almendras, carracas, palmas, jarras, botijos, esteras, cestos, muebles de junco, mazapanes, contruidos con las tierras, los vegetales y la gracia de los pueblos de Alcalá, Ávila, Toledo, Colmenar, Cuenca y Tarancón.

Completan la labor que presento, los temas populares, los aeroplanos, los barcos, los trenes, las figuras y elementos de deporte y campo, el cine, las maquinas y maniqués.

A los cuadros analizados sigue la serie de Estampas. Las Estampas Populares enlazan con las ferias y fiestas. Son agrupaciones de cosas diversas y objetos diferentes, narraciones líricas que asocian elementos distantes, contienen balcones al mar, tabernas, colmados, pasos a nivel, otras representan sacerdotes, toreros y manolas burlescos, pertenecientes al mundo grotesco de las manifestaciones populares.

Las Estampas Deportivas son una prolongación de los cuadros que llevan este mismo tema: el ideal físico que encontramos por las playas y los campos de deporte. Esta humanidad serena y triunfante en la naturaleza, en el juego y el combate contrasta con las Estampas de Maquinas y Maniqués, evocadoras de la época romántica, sátiras alusivas a presencias anacrónicas, caballero y damas en crisis, desteñidos, protegidos por una atmósfera de naftalina y recetas medicinales, que aparecen en los palcos de la ópera y en los salones o yacen olvidados en los invernaderos de las provincias.

Estos interiores lúgubres, habitados por damas y caballeros de cuerpos incompletos, sostenidos por armaduras de ortopedia, vestidos siempre de etiqueta, auxiliados por pelucas postizas y dientes artificiales, esos personajes apolillados de gestos lánguidos siempre en interiores sórdidos y nunca en las azoteas, han sido desplazados ya por los maniqués de cera que se consumen enjaulados en las vitrinas de los escaparates lejos de la luz solar, rodeados de agónicas lunas, ojos de cristal, rosas, violines, golondrinas, mantos, sombreros, guantes de luto y antifaces: naturalezas muertas, realidad ilusionista iluminada por faroles de gas, alumbrada por lámparas de acetileno. Maniqués que encontramos en todas las ciudades aturcidos por la aparición de la velocidad, sobresaltados por las maquinas.

Las Estampa Cinemáticas son sensaciones visuales, la simultaneidad producida por el dinamismo callejero. Las plazas azotadas por el terror, los mecanismos asociados y discordantes, los seres, las máquinas, los rascacielos, los anuncios luminosos, se superponen precipitadamente entremezclándose con los sucesos siniestros de la vida diaria de las ciudades.

Dibujos de 1929, Figuras de Guiñol y Colorin Colorete. Suman veintidós dibujos y viñetas. Pertenecen a los temas populares.

En mayo de 1932 realizó mi segunda exposición en París, Galerie Pierre. Dieciséis cuadros forman la serie que contiene Cloacas y Campanarios, plática que ha surgido de los arrabales y de las afueras de Madrid.

En estos momentos me impresionaba la naturaleza eliminando las basuras, la tierra incendiada y encharcada. Las cloacas empujadas por los vientos. Los campanarios atropellados

por los temporales. El mundo de las cosas que forman, con que frecuentemente tropezaba por las estaciones de circunvalación es la base fundamental del contenido de la labor de aquel momento.

Sobre el suelo agritado se levanta una aureola de escombros. En estos panoramas desolados, la presencia del hombre aparece en las huellas, en los trajes, en los esqueletos y en los muertos. Esta presencia humana de realidad fantasmal que surge en medio del torbellino de las basuras, se suma a las piedras sacudidas, a los espacios cubiertos de ceniza, a las superficies inundadas por el lógamo, habitadas por los vegetales más ásperos y explorada por los animales mis agresivos. A esta naturaleza terrestre, a estos campos derrotados se asocian los templos derrumbados, las imágenes destruidas, los trajes eclesiásticos agónicos, las máquinas y las armas en ruinas.

Por los lugares arrasados sembrados de fósiles y excrementos encontraba las huellas impresas en el barro estampadas en los vegetales desterrados.

En los terrenos abrasados de montañas calizas y hoyos de carbón están clavados los espantapájaros, los espantapájaros anatomía de clavos y estacas que ostentan por cabeza orinales y escobas. Estas patéticas armaduras de empaque funesto sostienen vestimentas civiles deshabitadas, trajes clericales vacíos harapos hinchados y desgarrados por los vientos.

Cerca de los parajes derrotados están las construcciones derruidas, los antros de fósiles. Sobre las piedras húmedas se desarticula la armonía de los esqueletos entre la descomposición de los barriles y guitarras. Los mapas manchados se desgajan. Bajo una perspectiva de arcos y telarañas, el galope del mar empuja las bodegas.

En la boca de los pantanos se deforman los cuerpos de los decapitados, sobre la tierra humeante, tierra donde se secan las zarzas y mueren las setas: pero donde florecen los excrementos y triunfan las basuras.

Del estiércol petrificado brotan los cardos sosteniendo residuos de mitras, chisteras y andrajos. Las hojas fecales y retorcidas emigran al interior de los zapatos desvencijados, se detienen al borde de las huellas abiertas en el lodo. Los cauces arrastran las setas y las zarzas sin rumbo.

Al mismo tiempo que las cenizas contradicen la agresividad de los lagartos que revientan en el polvo, los sapos estallan en las tinieblas cenagosas. El presagio del cuervo es víctima de las sacudidas eléctricas.

Entre las superficies cargadas de elementos despreciados y vagabundos, se levantan las levitas espectrales rociadas de colillas. Las sotanas parecen los techos moribundas rodeadas de calaveras de burros.

En las arenas movedizas yacen las máquinas y las latas destrozadas, salpicadas de espinas de pescado y huesos de gallina, entremezcladas a las cavernas de cáscara que oscilan vacilantes, asociadas a las arañas y culebras que explotan en las letrinas. En la tierra están clavadas las espadas y los cuchillos.

Todo está calcinado y mordido por el azufre. Todas las cosas están oxidadas y mohosas. En la naturaleza constante de esta realidad sin existencia velan las sotanas y las levitas, gloria de los estropajos.

Semejantes a las cloacas son los campanarios a los que conducen las escaleras tenebrosas, las cadenas y los garfios. Los lúgubres y desvencijados campanarios, atolladeros de fantasmas anacrónicos y roperos de espantajos donde los suelos están sembrados de palmas y coronas pisoteadas. En los muros, las mismas manos que formaron la cruz con sangre han impreso sus huellas.

En los tétricos desvanes, las coronas deformadas alternan con las astas, los rabos y las escobas, aureolas de las imágenes supraterrrestres que muestran sus desnudos rellenos de aserrín sostenidos por alambres quebrados, cuerpos que han sido venerados en otras fechas en los altares y que se entrecruzan a las alcayatas oxidadas y a los mantos que penden de las paredes resquebrajadas.

En los interiores corroídos y solitarios se acaban los elementos de las representaciones místicas entre las piedras gastadas cubiertas de telaraña, entre las maderas que se consumen deshechas por la polilla, habitadas por las ratas, anuncio de las cosas sin destino.

Los suelos y los muros de los templos se desploman hasta las charcas de los sótanos se elevan hacia los techos invadidos por los relámpagos y las hogueras. Estos eran los panoramas

necrológicos que encontraba en el centro y en los vertederos de los alrededores de la capital (1929-1931). Las edificaciones de los templos derrocadas, la destrucción de las cloacas establecidas. La realidad mis frecuente y tangible con que tropezaba: la agonía de la superstición, la hecatombe de las basuras que ruedan hacia las alcantarillas buscando el subsuelo, al mismo tiempo que en los fúnebres campanarios reina el estertor de las representaciones rituales.

Esta afirmación combativa expresada en las dos exposiciones mencionadas se transforma en su contraria. Así, como en los temas populares, entre los múltiples seres y cosas, en las ferias y fiestas populares surge la irrelevancia y la parodia ante las jerarquías e infernales el sarcasmo ante el orden existente. Así como la descomposición de los templos y la derrota de las cloacas establecidas.

Esa manifestación destructora se transforma en el deseo de edificación en el anhelo de llegar a construir de nuevo ese conjunto de cosas que responde a la materialidad y conciencia universal, así como el ansia de hallar un nuevo lenguaje formal para representar la realidad con la que nos sentimos íntimamente solidarios.

Mi pintura de caballete se ha dirigido al escenario, al muro. Se ha incorporado a la cerámica, es decir a tomar parte integrante en la arquitectura y en la labor colectiva. Si el origen de la expresión es la plástica, el origen de la pintura es la decoración.

Arquitecturas minerales y vegetales, Construcciones rurales, Plástica escenográfica y Cerámicas es el conjunto diverso que compone esta exposición, organizada por Amigos de las artes nuevas (Madrid, mayo 1936).

La naturaleza es lo que comienza a atraerme: hallar un nuevo orden. El orden es la arquitectura íntima de la naturaleza y del hombre, la matemática viviente del esqueleto. En la naturaleza clarividente y misteriosa, espontánea y construida, desprovista de fantasmas anacrónicos, analizo la estructura de los minerales y vegetales, la diversidad de las formas cristalinas y biológicas sintetizadas en un orden numérico y geométrico; en un orden viviente y universal. Al mismo tiempo que me atrae la construcción mágica de los minerales y vegetales siento la necesidad de hallar un nuevo idioma plástico para expresar este mensaje latente e inédito que me sorprende en la naturaleza, que aparece en la realidad triunfante de las redes y de las hoces.

Arquitecturas minerales y vegetales son doce óleos que representan piedras y frutas, anatomías líricas sobre tierras aradas recolectadas o agrestes, son el comienzo de la obra empezada a fines de 1932. Siguen a estos dieciséis dibujos: Construcciones rurales o hallazgos de mis exploraciones a los campos de Castilla, donde encuentro materias y formas eternas, nuevas realidades, nuevas fisonomías humanas: bases y signo centrales o principios fundamentales para ir construyendo nuestro fin; una nueva realidad que irá creando un orden plástico inédito. La integración del fondo y la forma, la Unidad.

En el suelo de España los pueblos de mar y tierra dialogan con los astros, colaboran con las constelaciones. Pueblos de España dominadores de mar, tierra y aire, héroes en la naturaleza, edificadores de ciudades. En los campos de labor, las tierras aradas, sembradas, recolectadas, son manifestaciones que giran con el año como esfera de instrumentos de trabajo.

Las faenas, las noches y los días, compenetración de arados y lunas, soles y hoces, graneros y estrellas. Campos agostados y deshechos por las heladas donde el pan, el vino, el aceite se desbordan hasta las ciudades y se extienden hasta el mar. Las espigas brotan palpitantes por la mano del hombre, los viñedos estallan por todas partes por la mano del hombre, los olivos invaden los espacios por la mano del hombre; manos que tejen, modelan, construyen, heroicas en la naturaleza, edificadoras de ciudades.

Por las sobrias llanuras de Castilla sobre las eras y las huertas, cerca de los trillos y las norias están las creaciones campesinas, los graneros y las chozas que encierran las cosechas y las semillas; las edificaciones populares o que con frecuencia se encuentran por los caminos, los pozos y los hornos, el agua y el fuego, anatomías de estas arquitecturas rurales.

Los molinos y las bodegas, los establos y las cuadras, solidarios del trigo, las vides, los rebaños y los ganados, hermanos de estas construcciones de minerales y vegetales, naturaleza transformada por la magia del hombre en creaciones formales, en cuerpos inventados, como los diversos instrumentos de labor y los múltiples utensilios: arados, palas, azadas, hoces, guadañas, rastrillos, horquillas, rodillos, jarras, botijos, carros, muebles y esferas, creaciones de acuerdo con una realidad viviente. Pueblos que he llevado al plano, a mis dibujos de

composiciones armónicas, a abstracciones vivientes, a construcciones animadas. Dibujos que originan una plástica escenográfica ante la íntima necesidad de llevar de lo estético a lo dinámico estas naturalezas y estas arquitecturas humanizadas que van del plano al espacio a tomar cuerpo y acción para un teatro de expresión popular que realizo con materias vivas.

Trabajos manuales que incorporo al escenario, materia de minerales, vegetales y animales, trasplantadas a mis telones en forma de astros y estrellas, sobre tierras verticales o superficies arenosas.

Tierra, arena, paja, juncos, corchos, materias cristalizadas en estructuras planetarias adheridas a llanuras cerros.

Espacios de matorrales, espartales y rastrojos.

Troncos, virutas, aserrín, cereales, hortalizas, retamas, esparto, lana y arpillera transformados en cuerpos humanos: la naturaleza y los pueblos expresando un contenido que encauzo en un teatro integral, donde la escenografía es creación y ciencia arquitectural, con escenarios de una conciencia armónica en el espacio, con una consonancia entre cada parte y el todo, compuestos de superficies y cuerpos reales tangibles y sólidos y donde los personajes se mueven en todas direcciones respecto a las seis caras del escenario, dando a la representación vivacidad y fuerza dinámica sometidos, a juegos de luz y agrupaciones escénicas ordenadas. El principio fundamental del teatro es adiestrar el cuerpo humano convirtiéndolo en un instrumento de la creación escénica.

Empleo el cuerpo humano como esqueleto mecánico para mis arquitecturas escultóricas, que se moverán relacionándose con la unidad dinámica escenográfica. La entrada de un personaje en escena es para mí la presencia de un cuerpo con la forma, color y materia que le corresponde y estaría en relación con la organización escenográfica, llevando cada personaje su máscara propia, fija o móvil siendo los elementos restantes giratorios o estáticos. Todo reducido a una expresión simple, inmediata y esencial.

Las veinte Cerámicas presentadas son armonías circulares, composiciones ornamentales que representan la naturaleza que con más frecuencia encuentro por las tierras de España. El trigo, el olivo, los viñedos; tres vegetales universales.

El toro, el caballo, el carnero, tres animales constantes en el suelo de España: pájaros y peces; vegetales y animales solidarios del trabajo del hombre: elementos que reúno en mi pintura, donde están asociados el caballo y las espigas, el toro y los racimos, las aceitunas y los corderos. Caballo y pan que responden a las tierras ocre de Castilla. Los toros y el vino que surgen en las tierras rojas de Castilla la Nueva y Andalucía. Los carneros y el aceite que brotan en las tierras pardas de Casulla la Vieja y Extremadura, organismos, inherentes a los trazados ordenadores de mis Cerámicas elementos vitales en consonancias de un rigor dialogante que realizo con formas geométricas y numéricas, es decir, con formas legales y colectivas porque son medibles, reales o concretas.

Redes triangulares, rectangulares, pentagonales sobre círculos son los organismos vivientes mencionados, estructuras vivas ordenadas, realidad recreada donde la ley y el contenido se requieren mutuamente.

Esta presencia y ausencia humana, constante en mi labor, que aparecen en los Temas populares, Máquinas y maniquís, Temas cinemáticos, Cloacas y Campanarios.

Naturalezas humanizadas y Arquitecturas vivientes, son presencias mágicas que engendran una concepción plástica del hombre; son signos precursores que determinan formas humanas inéditas de acuerdo con una concepción del universo, universo que reclama un nuevo orden, formas humanas que respondan a la nueva realidad y puedan traducirse en lenguaje.

Así es la evolución de mi pintura, producción que arranca del arte popular del hombre (1928), cuya forma va subterráneamente por obra y brota en conjunción con otras realidades. Sorpresa del trigo (mayo, 1936) es como el prólogo de mi labor sobre los trabajadores de mar y tierra, compenetración de elementos materiales. El trigo, vegetal universal, símbolo de la lucha, mito terrenal. Manifestación de creencia que surge de la severidad y la gracia de las dos Castillas, de mi fe materialista en el triunfo de los peces, en el reinado de la espiga.

Paralelamente al contenido, la plástica evoluciona del realismo objetivo (1928) a la destrucción objetiva (1932). Estas realidades visuales se transforman en realidad subjetiva (1936), en razón ordenadora, razón que cumple la función de reintegrar a la unidad las propiedades plásticas de un cuadro.

La composición improvisada y barroca de las dos primeras exposiciones, se convierte en los dibujos y teatros en precisión armónica en armonía de un rigor dialogante en las Cerámicas cuyos trazados directores son anatomías matemáticas que sirven de andamiaje a la representación, siendo recíprocamente la representación el trazado mismo.

Resultado del proceso biológico de un cuadro son las Cerámicas y sorpresa del trigo donde la forma, claroscuro, color y materia responden a la unidad, unidad que requiere incorporarse a la arquitectura.

“Plástica escenográfica”, en *Conducta*, Buenos Aires, 1939.

El teatro debe crear un espectáculo. Me interesa la escenografía como creación y ciencia arquitectural. Para este espectáculo plástico musical, presento un escenario de tres dimensiones, compuesto de cuerpos reales, tangibles, sólidos, es decir: no habrá cosas fingidas como en los viejos decorados ilusionistas de bambalinas de papel o telas pintadas que son como cuadros sin relieve, sino un escenario que tenga una conciencia armónica en el espacio, con una consonancia entre cada parte y el todo, donde los personajes se muevan en todas las direcciones, subir, descender, entrar, salir respecto a las seis caras del escenario, dando a la obra una vivacidad y una fuerza dinámica extraordinaria, sometidos a los mejores efectos de luz y agrupaciones escénicas ordenadas.

Los elementos que componen este escenario, serán giratorios: móviles unos, fijos otros, formando una arquitectura compuesta de superficies y cuerpos dinámicos y estáticos.

El principio fundamental del teatro es adiestrar el cuerpo a la imaginación convirtiéndolo en un instrumento de la creación escénica. Empleo el cuerpo humano como esqueleto mecánico para mis arquitecturas escultóricas que se moverán relacionándose con una unidad armónica escenográfica. La entrada de un personaje en escena, para mí es la presencia de un cuerpo con el color y la materia que le corresponde, y estará en relación con la organización total del escenario; cada personaje llevará su máscara propia según su representación, y serán fijas o móviles.

Reduzco todo a una expresión simple, inmediata y esencial, dando forma con la imaginación a las cosas y no transfigurándolas con lo arbitrario.

“Posición”, en *Hombre de América*, Buenos Aires, 1943.

Mi plástica es un proceso que evoluciona constantemente. Es un desenvolvimiento dinámico en la forma y en el contenido. Arranca del arte popular español que es la verdadera tradición de mi patria. El arte popular es la representación lírica de la fuerza creadora del hombre, del poder de edificación del pueblo que construye cosas de proporciones, formas y colores inventados: creaciones mágicas de medidas exactas.

Mi pintura de caballete se ha dirigido al escenario, al muro. Se ha incorporado a la cerámica es decir a tomar parte integrante en la arquitectura y en la labor colectiva. Si el origen de la expresión es la plástica el origen de la pintura es la decoración.

A una humanidad nueva corresponde un arte nuevo. Porque una revolución artística no se contenta solamente de hallazgos técnicos. El verdadero sentido que hace a un arte nuevo e integral, es, además de un conocimiento científico sólido y de un oficio manual seguro, la aportación de una iconografía, para una religión viva, para un nuevo orden.

El artista debe preparar el advenimiento de las nuevas tendencias, dando formas definitivas a las de su tiempo.

El arte consciente o inconscientemente es propaganda. El arte revolucionario es un arma que emplea una sociedad consciente en contra de una sociedad descompuesta.

“La ciencia de la medida y otros temas”, en *Nuevo Continente* (Vol.1), Buenos Aires 1947.

Todo esta sujeto a medidas, hasta el mundo suprasensible. En el inmortal cielo mediterráneo los conceptos de proporción y eutimia fueron en arquitectura los aportes más característicos. En el debut de cada gran periodo de creación, lo fundamental está en los trazados y modulaciones. Es el mismo acorde transmitido como si sinfonía misteriosa de la Gran Pirámide a los templos Partenón, Notre Dame y al monumento arquitectónico de El Escorial.

La arquitectura de las grandes épocas constituye un tratado mudo geométrico. Toda armonía depende de una proporción, de una relación numérica.

El orden y la belleza del universo tienen su origen o explicación en los números. Suprimir el ritmo del universo es suprimir el universo. El ritmo de los astros, del tiempo y de la arquitectura de las grandes épocas es medida. Sin medida, que es armonía, todas las cosas son accidentales y no manifiestan ni sirven al poderío del espíritu.

La aritmética, ciencia abstracta, es imprescindible para el hombre, el algebra es poesía, la geometría es tierra medida.

Pitágoras, Copérnico, Galileo, Newton, Einstein, ¿hubieran concretado su intuición sin las matemáticas?.

El color de la interpretación.

El color forma parte de la estructura del cuadro porque es una de las partes de que se compone, como lo es la forma y la materia; es decir, es parte de su integridad como el contenido. A conjunción armónica se llamó arte clásico.

Para los impresionistas el color era el fin.

Establecieron una pintura de sensaciones, disolviendo la forma en el desdoblamiento del color.

En el cuadro abstracto, en la decoración y en la cerámica egipcia, griega y mudéjar, el color tiene un valor, por sí solo es una expresión rítmica.

El color en sí es un lenguaje visual como la forma es un lenguaje gráfico que sintoniza con el carácter integral de la obra; es una parte de su totalidad y es tan expresivo como la representación objetiva.

Tintoreto, Goya, Veronés y El Greco, confirman esta afirmación.

Los estilos. Definición.

El estilo es una revelación que el hombre hace de sí mismo.

El estilo transforma lo potencial humano en realización humana. Para el estilo o poder de expresión personal no existen obstáculos. Para un creador, el contenido es medio, la obra es el fin.

¿Como confundir un cuadro de El Greco con uno de Fra Angélico, un Ticiano con un Velásquez siendo los temas semejantes?. Esto confirma que la realidad vital es la visión subjetiva y no la temática u objetiva.

Cada pueblo tiene una concepción particular de la forma

humana y del todo. Egipto, Caldea, Grecia, Roma y España tienen su estilo propio, peculiar, inconfundible, o manifestación expresiva aparte del contenido místico o histórico de la época que han representado.

La forma por sí sola expresa el contenido de una época. La forma por sí sola denuncia la psicología de las épocas.

¿Hay estilos atrevidos o audaces?.

Todo lo espontáneo puede parecer audaz como todo lo nuevo cuando aporta una concepción del mundo.

La ignorancia niega cuando no comprende para defenderse. Repetir es, ir contra las leyes del Espíritu, contra su fuga hacia adelante.

El arte y la tradición.

El origen de la expresión es la plástica. El dibujo de los niños es la imagen primitiva del hombre que empieza a expresarse con formas plásticas y más tarde, con otras formas, constituye el alfabeto. El arte es anterior a toda manifestación científica, es la representación característica viviente.

El arte de cada época es la encarnación, es la síntesis del momento histórico que representa. El arte clásico ha surgido cuando la humanidad ha estado unida por un mismo pensamiento, cuando una mitología religiosa está viva o no la han convertido aún en una superstición o en una arma política.

Las épocas clásicas son la consecuencia de un orden. Toda la plástica de estos momentos ha realizado el arquetipo de sus ideales haciéndolos así estables en la historia. A estas épocas inmortales con el tiempo se han llamado clásicas.

En las épocas románticas, épocas de crisis de un orden, el arte se separa de su función social y las escuelas se multiplican. Aparece la anarquía y el individualismo con todas sus formas imaginable. Las contradicciones de la vida social, material y política se reflejan en toda manifestación intelectual, en los momentos de crisis o decadencia social pierden unidad. Así fundó la anarquía su dominación por el derrumbamiento de la sociedad del renacimiento, por la burguesía que en un principio había sido revolucionaria derrotando al feudalismo de la Edad Media.

La forma cambia como el contenido de una época. Siglo XIX, siglo de crisis y decadencia. Los románticos son enfermos del medio social que los rodeó, los librepensadores sin fe son desesperación y angustia. En el arte clásico está grabada la fe del hombre.

Siglo XX, siglo de eliminación de los errores producidos por la hecatombe de la sociedad del Renacimiento.

Picasso con la destrucción de las formas anunció la destrucción de las formas sociales. El arte deformado retrató la deformación social actual. El arte es presagio, Una artista o un pueblo, destruyen cuando tienen poder de edificación de un mundo nuevo.

Condiciones que debe tener la obra de arte para ser popular.

El arte popular es la expresión sintética del alma de un pueblo, de sus ideales, de su concepto de la vida: es un compendio que se expresa mágicamente, es una necesidad dialéctica donde están vigentes las razas y el carácter de los pueblos.

Es el primer documento que tenemos de la humanidad, porque es anterior al alfabeto. Es la superación que más dignifica al hombre.

El arte popular pone de manifiesto el linaje de los pueblos y es auténtico por que no es mercantil.

Distinción y semejanza entre la tradición popular española y americana.

La semejanza entre la tradición popular americana y española es la que existe en todo el arte popular universal. El arte popular es el lenguaje plástico del pueblo, la manifestación tradicional de la raza, la afirmación permanente de lo nacional que representa la fuerza creadora del hombre y el poder de edificación del pueblo. Sólidamente vinculado con la vida, con las emociones y las ideas, el arte popular se manifiesta con líneas precisas y estilo de azar: es la afirmación vital contra el fantasma.

Un arte sin tradición popular no puede evolucionar ni resurgir personalmente porque no tiene raíces. La estética de los trazados armónicos fue sentida por la ingenuidad popular intuitivamente ignorando el poder creador y numérico de las leyes que la rigen. Los grandes resultados del arte se han hallado de dos maneras: por conocimiento total o por inocencia suprema.

El arte tiene un origen común, posteriormente se perfila y destaca las diferencias de raza de cada pueblo. El arte personal de cada nación, aunque sujeto a su religión o mito, posee un carácter propio.

El arte popular autóctono americano es uno de los superiores; México con el arte Tolteca y Azteca, América Central con el Maya y Perú con el Incásico revelan una personalidad tan poderosa como el arte popular de Rusia y España.

El arte aborigen de estos países ha nacionalizado sus mitos y sus seres vivientes dándoles un poder consagratorio; han personificado la síntesis poniendo la plástica y la palabra al servicio de la intuición y el pensamiento.

Más tarde, el arte indígena mexicano unió a los elementos autóctonos la influencia del Renacimiento español y del arte asiático. De este resultado, de la fusión de los elementos artísticos originales con los extranjeros, el arte mexicano se enriqueció sin perder el carácter y la fuerza racial, formando el arte colonial y el actual.

México tiene semejanza con los primitivos Asirios, Caldeos, Persia y China.

La distinción entre la tradición popular española y americana, es la diferencia que existe entre sus razas autóctonas mezcladas además con diferentes pueblos invasores. La geografía, la naturaleza, las corrientes magnéticas que circundan, como lo circunstancial en religión e historia, son los hechos que han contribuido a la formación de estos caracteres que siempre se han reflejado en su arte racial.

Así como América fue descubierta e invadida por los españoles, España fue invadida por las razas mediterráneas y los celtas que aportaron su arte. El indígena americano y el ibero-español enriquecieron su arte original con los elementos extranjeros.

La tradición vital de estos pueblos va subterráneamente por debajo de la transformación de las épocas y brota siempre.

En México y España, la religión y la nobleza, cuando éstas fueron realidad, estimularon la producción del cuadro para multiplicar la imagen y las figuras del linaje y afirmar así el orgullo de la estirpe.

Leonardo y Goya - ¿Es posible un parangón entre ellos?

No. Leonardo ha dicho: La pintura es cosa mental.

Goya es la revelación revolucionaria del pueblo español. Para España lo principal es el espíritu, la verdad, lo humano. España no es el saber sino el querer. Leonardo e Italia supeditaron la expresión al rigor rítmico.

Leonardo logra sus hallazgos por la razón, Goya por intuición. Los dos, además han ocupado diferentes momentos de la historia. El alma del mundo se ha confesado en ellos.

Leonardo, el Renacimiento, es clásico religioso y místico. Goya fue un romántico y en él están las alternativas de España, las batallas de las dos corrientes contrarias y decisivas, el monstruo y la tragedia frente al hombre y al poder.

Pintores que representaron una época de España.

Los pintores que más han representado una época de España son El Greco, Velázquez y Goya, contemporáneos de Felipe II y IV, Inocencio X, Carlos III y IV.

Estos magnates, conscientes del valor social que aportaban la obra de estos tres pintores, han contribuido con su apoyo al engrandecimiento de España y de la historia.

El Greco, interpretó el alma ardiente y mística de Castilla. Sus retratos y personajes tienen una realidad idealista. Velázquez interpretó el alma sórdida de su momento, reyes y monstruos, La España negra que son los fantasmas de ayer, de realidad veraz. Las manos de Velázquez son las que han pintado mejor en este planeta.

Goya combatiente, interpretó el alma en lucha de las dos Españas, entrando en los destinos de la historia.

Goya es el sarcasmo, la pasión y la gracia. Es la revelación revolucionaria del pueblo español. Estos tres creadores han realizado el fantasma de la luz del día, del momento que han vivido, haciéndolo así estable en la historia. Son como las masas de las creencias de España.

“Homenaje a la Revista de Occidente, Miró”, en *Revista de Occidente*, Madrid, 2 de Mayo de 1978.

Hablar de Joan Miró es, sencillamente, hablar de un hombre cabal. De un hombre consecuente consigo mismo y con el momento que nos ha tocado vivir.

A Miró hay que contemplarlo en la enorme y cosmogónica visión de Hombre antes que extasiarse en su fecunda producción artística. Y hay que hacerlo así porque creo que sin sus atributos de una humanidad desbordante, Miró no hubiera sido Joan Miró.

Miró, catalán universal, amante de la verdad, de la justicia, y de la libertad, es, ante todo, un hombre bueno. Un hombre integralmente bueno y honesto y constante en su ideario -cosa rara en momentos en que asistimos a tan veléticas mutaciones- que

se torna gigante cuando lo encuadramos en sus coordenadas de creador.

Una de las creaciones etélicas plásticas de Europa son los Ismos, hallazgos y sorpresas cuyos nombres capitales son dos banderas de España ... Ya que las cosas son del que las inventa y del que las hace mejor.

PICASSO: Cubismo, razón, valor plástico: Geo-metro.

MIRO: Surrealismo: intuición, previsión: Cosmo-metro.

MIRO: Habitado por seres insospechados es: Astral. En su atmósfera mágica vibra la incógnita del misterio. En su gracia alada prevé ... La estructura mecánica del éter.

PICASSO: Clarividencia. Pensamiento secreto ... Es concreto. Conciencia plástica. Me afirmo: El ojo debe ser pensante.

MIRO: Revelación. Sensibilidad. Misterio ...Esotérico. Inconsciencia signos conformados. Averigua los seres del vacío.

Su mensaje: Crear como la naturaleza ... Ya que la naturaleza es una idea viva.

Ya que nuestro mundo no es Euclidiano sino Einsteniano ... Levitar en pro de la gravitación ... que no hará resistencia a nuestro.

Poesía plástica Formas mentales ...Calculo estético ... Cinco elementos plásticos: Estructura, Forma, Volumen, Materia, Color. Nunca fueron abstractos porque están identificados consigo mismo ...

Como el agua.

Conocí a Miró personal y plásticamente en París, Galería Pierre. Su proyección eran, en este momento, unas originales tablas de tamaño pequeño a todo color dominando los rojos y raspaduras quemadas ...

Pierre me preguntó mi opinión... Respondí que eran la sensación del culto al fuego y a la sangre... La inquisición... Pierre, asombrado me dijo: Nadie ha tenido esta visión reveladora. ... Descubrí después de la mano de René D'Anancourt, Director del Museo de Arte Moderno de New York, -custodio todavía del Guernica, el más grande y grave de los testimonios de nuestra guerra civil-. Conocí, decía otras maravillosas obras de Miró, cuando ya años después volví a encontrarle en un hotel frente a la catedral de Barcelona, al sorprenderse por mi presencia -era uno de mis primeros viajes desde el continente americano- me preguntó que era lo que

más me había impresionado de Barcelona, y yo le respondí: El monumento cívico románico de las atarazanas, frente a nuestro mar:

El zoroástrico mediterráneo, Si ...

En nuestro país brotaron dos grandes de España: un andaluz y un catalán. Consagrados por

Arte-Ciencia en la capital del mundo. Los grandes creadores agrandan las épocas.

Solo los grandes estados magnifican la historia.

“Homenaje a la Revista de Occidente, Ortega y Gasset”, en *Revista de Occidente*, Madrid, 1979.

Cuando conocí a Ortega, la figura mis brillante del pensamiento, era yo estudiante de Bellas Artes. Ante el asombro de mis cuatro almas según Ramón Gómez de la Serna, Melchor Fernández Almagro me comunicó que debía presentarme a Ortega y Gasset. Cuando estuve ante la presencia de Ortega, exclamó: ¡si es un adolescente! Y al visitar mi casa y conocer mi obra, pronunció “Revista de Occidente” nunca realizó una exposición, pero ante este caso precursor, la Revista dará a conocer esta obra original y polifacética.

En la inauguración conocí a la aristocracia culta de España y América, a los grandes de arte-ciencia... Esta inesperada exposición produjo gran eco, descollante, social-intelectual y prensa.

En este ilustre centro: culto a la sabiduría, ética y estética, conocí entre otros a Unamuno, Ramón Gómez de la Serna, Machado, Marañón, Fernando de los Ríos, etc. Centro donde se enarbolaba la conciencia cívica y las nuevas tendencias humanísticas -amistades que perduran durante mi vida-

Revista de Occidente marcó un hito en mi vida militante arte-conocimiento, abriéndome las puertas del mundo cultural en tres capitales: París, New York, Buenos Aires y todo el continente de habla castellana.

“Homenaje a la Revista de Occidente, Dalí”, en *Revista de Occidente*, Madrid, 1979.

En el momento de ser estudiante de Bellas Artes conocí a Salvador Dalí que inmediatamente trajo a Federico para que

me conociera, y me introdujeron en la Residencia de Estudiantes, donde también habitaba Luis Buñuel. Allí nos reuníamos con frecuencia para celebrar nuestros ritos o juegos líricos.

Federico guardaba en el interior de su armario un gran frutero pleno de limones rociados con azucarillos; entregándome uno de ellos me comunicó que ya pertenecía a la cofradía de la perdiz.

En esta noctámbula asociación de cofrades, sabíamos que por los pasillos de dicho Centro brotaban imágenes móviles vestidas de blanco, clarividentes las noches de enormes lunas. Rodeaban las puertas que nos custodiaban de nuestras emanaciones de conceptos verbales plásticos y cinéticos... Para ellos era secreta “la gracia alada” y desearían ser iniciados ... Sabíamos que la noche es el mito; el día es el hombre. Nuestro sueño era atravesar las fronteras de todas las Españas.

Proyectábamos conocer los ritos litúrgicos de los cantos gregorianos y nos dirigimos al monasterio de Silos y obstaculizaron nuestra entrada porque dos de los proyectantes vestían faldas, problema que resolvimos prontamente, utilizando las chaquetas de Salvador Dalí y Federico, usándolas como pantalones. Margarita Manso y yo con las boinas muy encasquetadas que ocultaban los cabellos y aceptaron nuestra entrada en el recinto sagrado como promotores del travestí a la inversa. Nadie llevaba bigotes, y así penetramos en el monasterio como cofrades predestinados al destierro terráqueo, con la excelsa magnificencia de aquellos cantos ancestrales, que despertaban el amanecer, deteniendo las lágrimas de la aurora.

“Homenaje a la Revista de Occidente, La Escuela de Vallecas”, en *Revista de Occidente*, Madrid, 1979.

Me invitaron a conocer la Zona Sur, abundante en avenidas arboladas. (Alberto y B. Palencia) se encontraban en el café Oriental, sitio frente a la monumental y primera estación de tren de Madrid: la de Atocha, nacida en el 1982, pieza clave arquitectónica y urbanística. Penetramos en el citado edificio, donde los semáforos presidían con sus expresiones funcionales, clave no descifrable para nosotros, pero mágica para nuestra atracción ... Nos seducía caminar por encima de los caminos de hierro. Esta singular tendencia morfológica de transporte, era nuestra fuga hacia delante;

ese deseo de andar por encima de las paralelas metálicas, sería una previsión de atravesar las fronteras del mundo. Y así llegamos al Cerro de Vallecas.

Palencia prefería el implacable sol de las tres de la tarde; al mediodía del verano en Agosto... Los campesinos cuando nos divisaban, inaccesibles a nuestra idea, exclamaban ¡ A donde van con esta solana!

Alberto con su panteísmo terráqueo: del tomillo a las catástrofes atmosféricas; del esparto a los volúmenes celestes, que los proyectaban en estructuras cósmicas... Percepción etérea: el pan trugal lo convertían en pan astral.

Una tarde, el cielo cubierto de intensas, negras, enormes y espesas nubes, ascendíamos al Cerro, repentinamente se desencadenó una estrepitosa e inesperada tormenta ... El vendaval arrancaba las raíces vegetales a una incalculable velocidad, y un trepidante estruendo de truenos y estallantes relámpagos cubría el espacio circundante, los veloces rayos cortaban vertiginosamente el vacío y un desplome torrencial de agua detenía nuestro paso haciéndolo todo invisible. Entre aquel conjuro meteórico nos llegaron unos gritos lejanos que exclamaban ¡tírense al suelo! ... A lo que Alberto respondió ¡no nos alcanzan los rayos porque somos inmortales!. Su magnitud nunca esperó ser comprendida por el rebaño humano: déspota espoliador, negación a toda manifestación espiritual ... Por que es el fondo de la historia de España. Extasiado delante del panorama desértico, me decía... ¡ Pero tú prefieres el Mont-Blanc!

“Homenaje a la Revista de Occidente, Goya”, en *Revista de Occidente*, Madrid, 1981.

Si el estilo es el hombre ... el destino también lo es ...

Goya ha sido múltiple, sintetizado en cuatro almas: expresiones, manifestaciones o descargas.

En los retratos plastificó una sociedad y una época: fue el reloj de su tiempo.

En los tapices confirmó la revitalización congénita de una raza, el culto a la vida de un país resplandeciente y universal.

En los negros es la acusación implacable. Combatiente sin rival contra lo maléfico conjurado de la Mafia santa y de la Mafia cívica de la astuta superchería del momento...

Y como negación del color, obedece a la ley de los opuestos afirmada en la obra dialéctica de su autor... acorde, concordes los tonos opacos oscuros; lo lóbrego con lo tenebroso; despliegue de la droga de las tinieblas militantes del oscurantismo del momento provocado por el presagio siniestro de la presentida catástrofe.

En los Caprichos, que nada de capricho tienen, sino reflexiones, acusaciones mordaces, satirizó como nadie la corrupción y superstición de su época.

Son proyección veraz y volcánica de su persistente voluntad...en sus estallantes y urgentes descargas. Estas dos series denuncian un estado apestado y contrahecho del territorio español de aquella época.

Contrastan con la magnificencia de La familia de Carlos IV, su cuadro capital. Este singular mensaje, compuesto plásticamente por la masificación monumental de sus personajes, cuyo volumen ocupa el espacio del plano estructurándolo sin dejar planos vacíos.

Como forma vista desde la abstracción anatómica, no son construidas, sino infladas, fofas comparándola con la acusación por el conocimiento concreto del cuerpo humano que poseía el Sabio: El Greco.

Goya llega en un momento del s. XIX en el cual no había casi pintura en Europa. La que resucitó salvándose por su influencia.

Goya fue el precursor del impresionismo mundial: culto al color... a la vida, frente a la pintura amortajada. Como más tarde Francia ... aportó idéntico mensaje: poder del valor plástico, rechazando las leyes arbitrarias de la imitación representativa.

Entre los capitanes estelares del color fue el único que alcanzó la supremacía de lo exquisito ... Su paleta captó la levitación de la atmósfera la estela fugaz de la transparencia de los azul rosa del eter... Flotantes, fuera de las leyes de la gravedad, que divisamos a través de sus retratos y tapices que contrastan con el aplomo endeble de los personajes de La familia de Carlos IV de estirpe masiva, plastificados y psicoanalizados en la obra acometida y monumental de Francisco Goya LUZientes.

Esta magnificación del fluido colorante puede advertirse en los desnudos y vestidos de las figuras centrales de la realeza reinante de vistosa ostentación.

El desenvolvimiento espontáneo funcional de la masa color, es la concepción plástica impresionista: identificación del color, de la pintura consigo misma, fuera de la sordidez de la imitación realista aplastante de los momentos de la decadencia descendente.

Como paleta, maneja la magnitud del Excelso de las horas cósmica...Horas de tránsito: flotantes.

Como en la permanencia tenaz de sus negros absolutos, filiales y consortes concretan la traumatización de los sórdido obsesivamente de las derrotas... Es la traducción de su tiempo.

Y como hoy no hay tiempo para la sorpresa ... ni espacio ante lo inesperado, he querido leer estas cuartillas porque pienso que es la único forma de hacer llegar a ustedes con precisión la compleja personalidad de Don Francisco Goya y LUZiente.

“Homenaje a la Revista de Occidente, El Guernica”, en *Revista de Occidente*, Madrid, 1981.

Nos hallamos hoy reunidos para festejar un acto singular en la historia universal: el de la vuelta a nuestra patria del más emotivo y sublime testimonio de la fratricida contienda que sumió a España por cuarenta interminables años en las tinieblas oscurantistas. Y la singularidad del acto reside en el especialísimo matiz de este regreso: el reconocimiento de que España vive en condiciones de libertad y democracia...Quieran los hados y los directores de nuestro destino que esta condición presida la vida española de modo definitivo y siempre duradero.

Conocí a Picasso con motivo de mi primera exposición en París... Estuvo a mi lado toda la mañana durante la cual bebí ansiosamente su mensaje ético y estético.

Por ello no podía extrañarme la enorme ética del Guernica como no podía dejar de entusiasmarme su maravillosa y escafofriante estética.

¡¡GUERNICA!!

Es el lienzo mural más patéticamente expresionista del mundo.

Picasso, con la deformación de la forma, denunció la deformación social ... Es la acusación máxima de la crueldad; es el grito cósmico más inconmensurable en el espacio infinito del

todo: donde el pueblo se defendió arrojando piedras frente a las ametralladoras del fascismo internacional invasor clamando que ¡no matarán las ideas vivas ni en el polvo de nuestros muertos! ...¡ Clama el asombro del pueblo ante la experiencia viva de los hechos!... Picasso Grande de España; escudo mundial, demostró que toda creencia fuerte genera un arte fuerte.

Ya que la acusación es la conciencia de la Historia ... ¡GUERNICA! Grito primario frente al exterminio de los despojados, déspotas traumatizados por la osadía de una causa que se desploma: ¡¡La Catástrofe!!

Y ante este maravilloso desquiciamiento que todo se hunde, aparecerán nuevos horizontes ...

¡¡Estamos en el momento de la invención suprema!!.

La entrada en España de esta obra, la más famosa de este planeta, 1981. Realizada en el apogeo de la guerra civil, 1937. Es testimonio que la ignorancia estatal, como espantajo de sepultura, no tiene rival... devora cuerpos vivos! ¡Y los defiende después de muertos!.

Si el genio es la suma de Ciencia y Conciencia que descubre el futuro; si actuar es la causa que determina el mañana ... ¡son las masas intelectuales, Arte y Pueblo, las que están realizando la transformación de la tierra, la nueva España nacerá limpia y profunda, clara y universal!.

“El surrealismo a través de mi obra”, Conferencia pronunciada en la UIMP. Santander 1981, publicado en: *El Surrealismo en España, Madrid: Cátedra, 1983.*

Mi plástica es un proceso dinámico que evoluciona constantemente, desenvolvimiento en la forma y contenido ... arranca de lo inconmensurable. Lo que más me sorprende en esos momentos es la explosión vital de las Islas Afortunadas y la fascinación de las llamadas: verbenas, creaciones mágicas de medidas exactas, son manifestaciones que giran con el año, revelación pagana que expresan las discordias con el orden existente.

En el arte popular están las alternativas de España; las batallas de las dos corrientes contrarias y decisivas: el monstruo y la tragedia frente al hombre y el poder, son la afirmación viral contra el fantasma.

Asimismo vemos en estos ricos o manifestaciones populares cómo, panorámicamente surcan el espacio invenciones auténticas en múltiples movimientos en todas direcciones. describiendo curvas, elipses o parábolas; las norias excesivamente dilatadas, son las que ocupan mis espacio vertical, contrastan con los carruseles girando alrededor de sí mismos.

Entre esta atmósfera arte-ciencia aparece el inmenso telescopio de cartón, donde al alcance de nuestras manos se hallan los planetas y constelaciones.

Pueblan el espacio miradas de objetos, eclosión inesperada de formas y colores; estructuras fantaseadas, múltiple y diversas.

Difieren de esta inconsciencia cosmicomecánica las llamadas barracas, sátiras alusivas a anacronismos cotidianos: las castas en el pin-pan-pun o Ku-Kux-Clan nacional con presencia sordidogrotesca rodean al toro de cartón; los sacerdotes tolean en las barreras, los toreros sienten terror ante el Tótem español, las manolas son ridículas y desgarbadas, y el guardia civil sonríe desarmado.

En otro tablado flamenco los generales, los moros, las latas vacías de tomate, las bombillas fundidas y Sor María giran alrededor de castillos y palacios haciendo blanco a las escopetas de los marineros.

El boxeador quedó vencido en la apuesta de perra chica.

El pueblo toma como pretexto la mitología y los santos para divertirse colectivamente. No siente por lo eclesiástico veneración alguna, sino que hace parodias del orden celeste y de las jerarquía demoníacas, disfrazándose con los elementos y atributos de los seres divinos y satánicos. Reproduce paraísos gloriosos y grutas infernales.

Nada extraño es en las verbenas ver a los ángeles cabalgar sobre un cerdo o guiar los automóviles de los carruseles. Con frecuencia cruzan precipitadamente las plazas del brazo de los soldados o corren perseguidos por los carabineros.

Los ángeles de la verbena llevan coronas, alas y mantones de papel, beben cerveza o limonada y lanzan matasuegras a los frailes que se pasean entre las multitudes y se columpian en las barcas. Al mismo tiempo que el demonio pasa espantado en un coche de punto, reyes, militares, magistrados presiden la verbena con proporciones gigantescas, desmesuradas, de presencia

terrible y grotesca, sustentando entre las manos trompetas y flautas de cartón. Asimismo vemos en estas ceremonias callejeras, cómo están representados satíricamente nobles y ejercito. Aparecen agigantados burlescamente burgueses, toreros, boxeadores y manolas. Todos estos personajes tienen presencia grotesca, realidad de fániches. Se pasean por las calles verbenas entre la creación del pueblo que construye norias y carruseles giratorios, barracas astronómicas palmas, pitos, molinillos de viento, zambombas y espantajos prodigiosos. Todo el espacio está repleto de gente diferentes y cosas diversas. Toda la atmósfera está cargada de sorpresas mágicas y mensajes.

Entre la rotación de norias, barracas y carruseles, bajo un cielo de fuegos artificiales, cohetes y bengalas el pueblo vive en una constante creación formal y verbal, en la espléndida fabricación de cosas totales y múltiples. En estos paraísos callejeros surge la controversia representada en los sucesivos cambios de expresión en la improvisación del mascarón y la guitarra, el toro y el fantasma, el esperpento y la paloma.

Toda la farsa alegre obedeciendo a la ley del albedrío, ávidos de la alegría del vivir, cuyo oráculo era: la aurora de la cultura. Libres de la superstición y tiranía, considerando las cosas del hombre como exclusivamente legítimas del hombre.

¿Y cómo olvidar los terrores educativos de la infancia ancestral, atávicos del inconsciente colectivo? Allí están en los grandes telones de los barracones: representan, rodeados de animales dañinos, las ceremonias sangrientas; presentes están en los pórticos del terror. Del techo aparecen colgadas, muy realistas y plastificadas, cuatro cabezas bien ahorcadas de la especie humana: hemolatría, o culto a la sangre.

Y la más fantásica terrorista es: DRACULA (o Nosferatu) que desciende del castillo de los Cárpatos, invocado por Santa María de la Cabeza para actuar en La Pradera de San Isidro, cuyo montaje o castillo aparece sostenido por dos esqueletos laterales: uno realista y el otro abstracto. El suelo pulimentado con aceite informalista (no de oliva).

En el muro derecho un caballero revestido con armadura y casco ostentando enormes penachos de plumas, soberbia o humos; de una de las mangas sin manos brota una culebra y la otra manga sostiene una vela ardiendo, en forma de cruz.

¡Piromanía!, fuego en mano. En el centro del suelo un enorme ataúd abierto del que surgen La Serpiente Emplumada, del brazo de La Zorra sin los Bécquer, en el apogeo de la Tumbofilia. Del foso surge una balanza que atraviesa los espacios como buitres gimieando y pronunciando repetidas veces... la computadora, la C...muy irritada...

Injertos tenebrosos, funestos, fatídicos, igual a Tres: H.P.T.= Así, este fenómeno, cuyo signo triangular organizado por las sociedades secretas, custodiado por la Mafia Santa. Estas dinastías divinas... apagadas hoy por la clarividencia del inconsciente colectivo ...

Repentinamente un enorme tropel de juventudes, ante estos espectáculos, ríe, canta y baila el Rock y el Twist.

Ante nuestra sorpresa aparece un enorme cartelón: un mago aportando una desmesurada cornucopia, sembrando múltiples monedas de oro.

Eros sonriente con su flecha puebla el espacio infinito de corazones.

Zoroastro frente a una máquina voladora donde resolvimos colocarnos: Federico-Dalí- Buñuel y yo ... sintiendo que flotábamos ... levitando fuera de las leyes de la gravedad.

Las Estampas Deportivas. Son una prolongación de los cuadros que llevan ese mismo tema, el ideal físico que encontramos por las playas y los campos de deporte. Esta humanidad serena, y triunfante en la naturaleza, en el juego y el combate: la nueva humanidad que avanza como una tromba, contrasta con "Las estampas de máquinas y maniqués", evocadoras de la época romántica, sátiras alusivas a presencias anacrónicas caballeros y damas en crisis, desteñidos, protegidos por una atmósfera de naftalina y recetas medicinales, que aparecen en los palcos de la ópera o yacen olvidados en los invernaderos de las provincias, siempre en interiores sórdidos nunca en las azoteas, han sido desplazados ya por los maniqués de cera que se consumen enjaulados en las vitrinas de los escaparates, lejos de la luz solar, rodeados de agónicas lunas; naturaleza muerta, realidad ilusionista iluminada por faroles de gas ... Maniqués que nos encontramos en todas las ciudades del mundo, aturdidos por la aparición de la velocidad, sobresaltados por las máquinas.

Las Estampas Cinéticas son sensaciones visuales, la simultaneidad producida por el dinamismo callejero, las plazas azotadas por el terror, los mecanismos asociados y discordantes. Los seres, las máquinas, los rascacielos, los anuncios luminosos se superponen precipitadamente entremezclándose con los sucesos siniestros de la vida diaria de las ciudades.

Todo mi momento surrealista ha sido la acusación consciente de la sepultura de basuras que nos rodeaba, que descargue en mi plástica de aquella hora y titulé Cloacas y Campanarios.

En mayo de 1932 realizo mi segunda exposición en París Galerie Pierre; dieciséis cuadros forman la serie que contiene “Cloacas y Campanarios, plástica que ha surgido de los arrabales y de las afueras de Madrid.

En aquellos momentos me impresionaba la naturaleza eliminando los despojos del pasado, la tierra incendiada y encharcada. Las cloacas empujadas por los cientos, los campanarios atropellados por los temporales; el mundo de las cosas que transitan y que con frecuencia tropezaba por las estaciones de circunvalación es la base fundamental del contenido de la labor de aquel momento ... Sobre el suelo humeante se levanta una aureola de escombros; en estos panoramas desolados la presencia del hombre aparece en las Huellas, en los Esqueletos, en los Muertos o en los Trajes inflados y desgarrados por los vientos; esta presencia humana de realidad fantasmal que surge en medio del torbellino de las basuras, está integrada a las piedras sacudidas, a los espacios cubiertos por las cenizas, a las superficies inundadas por el lógamo, habitadas por los vegetales más ásperos, y exploradas por los animales más agresivos. A esta naturaleza terrestre, a estos campos derrotados se suman los templos derruidos, las imágenes destruidas, los trajes eclesiásticos agónicos, las máquinas y las armas en ruinas.

Por los lugares arrasados, sembrados de fósiles y excrementos, encontraba las huellas impresas en el barro, estampadas en los vegetales desterrados.

En los terrenos abrasados de montaña calizas y hoyos de carbón están clavados los espantapájaros: Los espantapájaros, anatomías de clavos y estacas, que ostentan por cabeza orinales y escobas; estas patéticas armaduras de empaque funesto, sostienen vestimentas civiles, deshabitadas, trajes clericales vacíos; los harapos hinchados y destrozados por temporales. Cerca de

los parajes derrotados están las construcciones destruidas, los “antros de fósiles”. Sobre las piedras húmedas se desarticula la armonía de los esqueletos entre la descomposición de los barriles y guitarras, los mapas manchados se desgajan.

Bajo una perspectiva de arcos y telarañas el galope del mar empuja las bodegas. En la boca de los pantanos se deforman los cuerpos de los decapitados sobre la tierra humeante. tierra donde se secan los cardos y zarzas, y mueren las setas, pero donde florecen los excrementos y triunfan las basuras.

Del estiércol petrificado brotan los cardos sosteniendo residuos de mitras, chisteras y andrajos. Las hojas fecales y retorcidas emigran al interior de los zapatos desvencijados, se detienen al borde de las huellas abiertas en el lodo, los cauces arrastran las setas y zarzas sin rumbo.

Al mismo tiempo que las cenizas contradicen la agresividad de los lagartos que revientan en el polvo, los sapos estallan en las tinieblas cenagosas, el presagio del cuervo es víctima de las sacudidas eléctricas.

Entre las superficies cargadas de elementos despreciables y vagabundos se levantan las levitas espectrales rociadas de colillas. Las sotanas parecen los techos, moribundas, rodeadas de calaveras de burro.

En las arenas movedizas yacen las máquinas y latas destrozadas salpicadas de espinas de pescado y huesos de gallina, entremezcladas a las caravanas de cáscaras que oscilan vacilantes asociadas a las arañas y culebras que explotan en las letrinas; en la tierra está clavadas las espacias y los cuchillos.

Todo está calcinado y mordido por el azufre, todas las cosas están oxidadas y mohosas. En la naturaleza constante de esta realidad sin existencia pelan las sotanas y las levitas gloria de los estropajos!.

Semejantes a las cloacas son los campanarios a los que conducen las escaleras tenebrosas, las cadenas y los garfios.

Los lúgubres y desvencijados campanarios, atolladeros de fantasmas anacrónicos y roperos de espantajos, donde los suelos están sembrados de palmas y coronas pisoteadas. En los muros las mismas manos que formaron la cruz con sangre han impreso sus huellas abofeteándola.

En los tetricos desvanes las coronas deformadas alternan

con las astas, los rabos y las escobas, aureolas de las imágenes supraterrrestres que muestran sus desnudos rellenos de aserrín sostenidos por alambres resquebrajados, cuerpos que han sido en otras fechas venerados en los altares que se entrecruzan con las alcayatas oxidadas y los mantos que penden de las paredes derrumbadas.

En los interiores corroídos y solitarios se acaban los elementos de las representaciones místicas entre las piedras gastadas cubiertas de telarañas entre las maderas que se consumen deshechas por la polilla, habitadas por las ratas, anuncio de las cosas sin destino.

Los suelos y los muros de los templos se desploman hasta las charcas de los sótanos se elevan hacia los techos invadidos por los relámpagos y las hogueras.

Estos eran los panoramas necrológicos que encontraba en el centro y en los vertederos de los alrededores de la capital (1929-1931) ..., las edificaciones de los templos derrocadas, la destrucción de las cloacas establecidas; la realidad más frecuente y tangible con que tropezaba: la agonía de la superstición, la hecatombe de las basuras que ruedan hacia las alcantarillas buscando el subsuelo, al mismo tiempo que en los fúnebres campanarios reina el estertor de las representaciones rituales.

Esta afirmación combativa expresada en las dos exposiciones mencionadas se transforma en su contraria: en el deseo de edificación, en el anhelo de llegar a construir de nuevo ese conjunto de cosas que responde a la materialidad y conciencia universal. Así como el ansia de hallar un nuevo lenguaje formal par representar la realidad con la que nos sentimos íntimamente solidarios.

Mi pintura de caballete se dirige al muro, al escenario, se incorpora a la cerámica, es decir a tomar parte integrante en la arquitectura, en la labor funcional: si el origen de la expresión es la plástica, el origen de la pintura es la decoración.

Las arquitecturas minerales y vegetales, construcciones rurales, plástica escenográfica y cerámicas son el conjunto diverso que componen esta exposición.

La naturaleza es lo que comienza a atraerme: hallar un nuevo orden. El orden es la arquitectura íntima de la naturaleza y

del hombre, la matemática viviente del esqueleto. En la naturaleza clarividente y misteriosa, espontánea y construida, desprovista de fantasmas anacrónicos, analizo la estructura de los minerales y vegetales, la diversidad de formas cristalinas y biológicas sintetizadas en un orden numérico y geométrico, en un orden viviente y universal.

Crear como la naturaleza.

La naturaleza es una idea viva.

Al mismo tiempo que me atrae la construcción mágica de los minerales y vegetales, siento la necesidad de hallar un nuevo idioma plástica para expresar este mensaje latente e inédito que me sorprende en la naturaleza, que aparece en la realidad triunfante de las redes y las hoces, espacios a gran tamaño bajo el título La religión del trabajo.

La serie de Arquitecturas minerales, vegetales o fósiles son abstracciones, o la valoración de estructuras, forma, color, materia, donde está presentes múltiples elementos plásticos

En los dibujos a gran tamaño son estructuras, construcciones, edificaciones vivientes germinando plástica escenográfica creadas con materias primas, cuerpos en composición armónica, abstracciones vivientes.

Las cerámicas son rotación hiperlineal, autosimbiosis con los elementos aire-agua-tierra sobre armonía modulares dinámica o estáticas.

El surrealismo siempre existió como la célula marina originaria, como secreto antropológico.

El Papa de esta descarga psicológica André Breton reveló que un hombre puede saber una cosa sin tener conciencia de ella ... ya que está fuera del control de la razón.

Ausente de la visión física, ya que hay que ver con los ojos cerrados.

Yo con el lápiz debajo de la almohada que no uso... despierto con el cerebro en la mano. La más importante sociedad cultural de la capital de América del Sur "Amigos del Arte", invita mi presencia verbal y plástica; coincide con mi voluntario destierro debido a una sociedad analfabeta y poderosa, o sea, la negación a toda manifestación intelectual, espiritual o vital: es decir, la clase cerebral atacada por la casta craneal ... donde no había tiempo para la sorpresa ni espacio ante lo inesperado.

En este inmenso continente que me brindaba...la alegría de vivir frente de vivir frente a la agonía del morir, era la aurora que me revelaba nuevas visiones, sorpresas y conceptos: la clarificación que me empujaba como una cascada magna ... aparecieron mágicamente ante mí las exóticas razas de un inédito despertar... que originaron un conjunto de diversos cuadros surreales, rostros vivos contrastando con las simbióticas máscaras abstractas evolucionando a la incógnita supremacía de las razas.

Después de la deslumbrante visión de la magnificencia panorámica del Brasil, ante el mágico archipiélago de Petrópolis y Teresópolis.

Y ya frente al gigante andino levitamos sobre el Aconagua, encontrándonos frente al fascinante, inmenso desierto de agua del Pacífico donde submarinos acróbata y bailarines danzaban sin hacer resistencia la gigantomaquia de la flora y fauna autóctona de estos paraísos de los que emanaron mis tres grandes murales del cine “Los ángeles”, de Buenos Aires.

Así como de este alucinante océano surgieron mis “naturalezas vivas”, plastificación de la flora y la fauna conjugadas: medusas y orquídeas, estrellas de mar, caracolas y rosas. “Naturalezas vivas” ...rechazando a las “Naturalezas muertas”.

Y ante el encuentro inesperado decidimos Pablo Neruda y yo penetrar en la estética inédita de la monumentalización en forma de estatua, donde aparecen: herméticas practicando ritos ancestrales: testimonios enigmáticos de la incógnita del pasado: Isla de Pascua (Rapa Noy), ojos que contemplan las estrellas.

Y desde el fondo del Pacífico sentí la hiperestética de la substancia del éter de los moradores del vacío.

Ramón no conoció mi actual universo plástico donde deseo captar la estructura mecánicas del éter en conjugación con los hipernautas del espacio infinito del todo. Después de la superación de la naturaleza, de la recreación del mundo físico, de la simbiosis y metamorfosis me dirijo a la plastificación de los signos monumentalizándolos, a la creación plástica de cosmotrones, almotrones, donde la ley y el contenido se requieren mutuamente; proto-esquemas-del-Mito Plástico.

Otras figuraciones - Abstracción

¿Alguna vez has tenido algo que decir y has sentido que no existía pared lo suficientemente grande sobre la que expresarlo y después te has sentado en el suelo para intentar plasmarlo en una hoja de papel con carboncillo? Y cuando lo habías plasmado, ¿lo miraste e intentaste expresar con palabras lo que habías estado intentando decir con simples marcas, y después, te preguntaste qué era en realidad?

Georgia O'Keefe

Georgia O'Keefe
1887-1986

La popularidad que ha alcanzado Georgia O'Keefe en los Estados Unidos, no sólo se debe al ejercicio de la pintura sino que la decisión de vivir en el desierto de Nuevo México, ha favorecido la construcción del mito de la mujer artista americana. Las cualidades de su carácter *-fuerte individualismo, integridad personal, franqueza sin adornos-* son las mismas que se han atribuido a su labor artística, según Lisa Mintz Messenger.



A partir de la década de 1910, forma parte del grupo de artistas que exponen en la galería de Alfred Stieglitz, más tarde se convertiría en la pareja de este fotógrafo alemán afincado en Nueva York.

Nace en una granja en medio del oeste americano, en el seno de una familia de colonos irlandeses. Los primeros catorce años de su vida transcurren en la granja familiar en Wisconsin y recibe algunas clases particulares de dibujo, pero realmente su formación académica comienza a los dieciocho años cuando estudia en la *Escuela de Arte* de Chicago y, después, en la prestigiosa *Art Students League* de Nueva York, donde acude a las clases de William Merrit Chase¹.

Desde 1908 y 1918 comienza a trabajar como profesora de dibujo en el pueblo Amarillo (Texas) y como diseñadora gráfica en Chicago dibujando logotipos y realizando paneles, en esta época abandona su propósito de ser artista ante la dificultad de encontrar algo distinto que la diferenciara. Gracias a los consejos de su hermana, en los veranos de 1912 y 1913 se matricula en la neoyorquina *Universidad de Columbia* donde Alon Bement difunde las teorías de Arthur W. Dow, sobre la experimentación personal.

Así describe esta época: *Yo me decía: tengo cosas en la cabeza que nada tienen que ver con lo que me han enseñado, formas e ideas que me son tan familiares, que responden tanto a mi forma de vivir y de pensar, que no se me ha ocurrido plasmarlas. Me decidí a empezar de nuevo, a olvidar lo que me habían enseñado y aceptar como cierta mi propia visión de las cosas (...) Estaba ola, totalmente libre, solo trabajaba para mi misma (...).*

Reduce los materiales de trabajo a sencillas acuarelas y limita los colores de la paleta; estas experimentaciones (que ella denominó como *Specials*), son la que llegarán a manos del destacado fotógrafo, editor y galerista Alfred Stieglitz, que la convence para que abandone la docencia y se traslade a Nueva York. Tenía treinta años cuando toma esta decisión.

¹ En las clases de William Merrit Case trabajaba con un método pedagógico muy personal que consistía en que los alumnos pintaran un cuadro al día, para subrayar más el valor del proceso de trabajo que el resultado del mismo, Junto a Merrit desarrollará un interés por las texturas y por la materialidad del color.

Al año siguiente expone en la *galería 291* de Stieglitz, galería en la que expondrá con regularidad hasta 1946, fecha en de la muerte de Stieglitz. Conoce al grupo de pintores del entorno del fotógrafo como Arthur Dove, John Marin, Mariden Hartley y Charles Demuth y a los fotógrafos Paul Strand y Edward Steichen, críticos de arte y escritores importantes. Vive en un pequeño estudio de la sobrina de Stieglitz y comienza a ser fotografiada por Stieglitz. Son las famosas series de su rostro, manos, y fragmentos de su cuerpo. El fotógrafo había conseguido el divorcio de su mujer y se casa con Georgia en 1924. Pasan los veranos en una gran casa cerca de un lago (*Lake George*) que pertenece a la familia de Stieglitz y muchos de sus cuadros y dibujos los realiza en este lugar. Ambos artistas trabajan con las luces y formas de este lugar y sus trabajos beben las influencias de los resultados de cada uno.

Pinta paisajes, naturalezas muertas, abstracciones, primerísimos planos de flores muy ampliadas, pero cuando el matrimonio se traslada a uno de los últimos pisos del Hotel Shelton, comienza una serie de rascacielos. Las continuas infidelidades y flirteos con mujeres, entre las que se encuentra la propia hermana de Georgia y la joven Dorothy, hace que Georgia O'keefe, de fuerte temperamento, decida aislarse para recuperar la tranquilidad en Nueva México, seguirá constantemente visitando este lugar, donde continua pintando flores y paisajes locales, hasta fijar allí su residencia permanente en 1949.

En 1943 se realiza la primera gran retrospectiva en el *Art Institute* de Chicago y cuando muere su marido comienza un proceso de catalogación de la extensa colección de arte que poseía y la reparte entre siete museos. Durante la década de los años 50, comienza a pintar despacio y a viajar incansablemente. Recibe numerosos premios y es nombrada *honoris causa* en diferentes universidades. En 1984 termina sus últimos dibujos y se traslada a la casa de un ayudante Juan Hamilton que la cuida hasta su muerte, a la edad de noventa y ocho años en Santa Fé (Nuevo México).

Textos de Georgia O'Keeffe

Los textos de *Georgia O'Keeffe* pertenecen al catálogo de la artista (**NUEVA YORK: THE VIKING PRESS, 1976**)

La traducción del inglés al castellano ha sido realizada por el *Servicio de Traducción Científica de la Universidad Politécnica de Valencia*. Traducción inédita al castellano.

WITZLING, Mara R. *Voicing our visions, writing by women artists*, New York: Universe 300 Park Avenue South, 1991, pp. 132-146.¹

SELECCIÓN DE GEORGIA O'KEEFFE, GEORGIA O'KEEFFE (NUEVA YORK: THE VIKING PRESS, 1976)

El significado de una palabra, para mí, no es tan exacto como el significado de un color. Los colores y las formas ofrecen una afirmación más precisa que las palabras. Escribo esto porque se han hecho cosas muy extrañas sobre mí con palabras. A menudo me han dicho lo que debo pintar. Con frecuencia me asombro ante las palabras habladas y escritas que me cuentan lo que he pintado. Realizo este esfuerzo porque nadie más puede saber cómo ocurren mis pinturas.

Dónde nací y dónde y cómo he vivido carecen de importancia. Es lo que he hecho y dónde he estado lo que debería importar.

El primer recuerdo que tengo es el de la claridad de la luz, de la luz por todas partes. Estaba sentada sobre una colcha en el suelo entre almohadones, grandes almohadones blancos. La colcha de algodón estaba confeccionada con retales de dos tipos de telas diferentes: una blanca salpicada con estrellitas rojas muy juntas, y la otra negra con una flor blanca y roja. Yo tendría unos ocho o nueve meses. La colcha es en parte un recuerdo posterior, aunque sé con certeza que era la colcha sobre la que estaba sentada ese día.

Todo esto era nuevo para mí: la claridad de la luz, los almohadones, una colcha, y el suelo que se extendía hacia lo lejos...

¹ Carta a William Milliken © 1991 Museo de Arte de Cleveland.

Cartas a Anita Pollitzer, Alfred Stieglitz, Mabel Dodge Luhan, Copyright © 1990 The Georgia O'Keeffe Foundation, de *Georgia O'Keeffe: Art and Letters* (Georgia O'Keeffe: Arte y Cartas), © Galería Nacional de Arte, Washington D.C.

Cartas a Ettie Stettheimer, William Howard Schubart y Eleanor Roosevelt, con el permiso de The Georgia O'Keeffe Foundation.

Extractos de Georgia O'Keeffe, *Georgia O'Keeffe*, Copyright ©1987 Juan Hamilton.

Mi siguiente recuerdo debe ser del verano siguiente: es el primer recuerdo de haber sentido placer con algo que he visto con los ojos y tocado con las manos. Nuestra casa estaba rodeada por un buen jardín de césped y tenía un camino de entrada con un alto seto de tullas. No recuerdo caminar sobre el césped, pero sí recuerdo llegar al camino con gran placer. El color del polvo brillaba bajo la luz del sol. Parecía tan suave que me apetecía meterme en él a toda prisa. Estaba caliente y surcado por las suaves crestas hechas por las ruedas de un cochecito de niño. Yo estaba sentada en él, disfrutándolo mucho, probablemente comiéndomelo. Me producía la misma sensación que he tenido más tarde cuando me ha apetecido comerme el hilillo de pintura que sale al apretar el tubo...

El año en que estaba terminado el octavo curso en el colegio le pregunté a la hija de nuestra asistenta doméstica qué iba a ser de mayor. Me contestó que no sabía. Yo le dije muy segura –como si lo tuviera todo bien pensado y hubiera tomado ya una decisión–: «Yo voy a ser artista».

No sé de dónde saqué la idea de ser artista. Los retazos de memoria que conservo no me explican de dónde surgió. Sólo sé que por aquel entonces ya tenía la idea bien asentada en la cabeza. No había visto muchos cuadros ni sentía el deseo de hacer nada parecido a los cuadros que había visto. Pero en uno de los libros de mi madre había encontrado un dibujo de una chica que me pareció muy hermoso. Llevaba por título «La dama de Atenas». Era un dibujo muy corriente de unas dos pulgadas de altura hecho a pluma y tinta, pero a mí me pareció especial y muy hermoso. Quizá yo podría hacer algo hermoso... creo que mi pensamiento no estaba así de articulado, pero creo que ese dibujo empezó a agitar algo en mí que siguió adelante y que ha tenido que ver con ese perpetuo impulso que me lleva a seguir pintando...

Fue en el otoño de 1915 cuando se me ocurrió por primera vez que todo lo que me habían enseñado tenía escaso valor para mí excepto el saber usar mis materiales –el carboncillo, el lápiz, la pluma y la tinta, la acuarela, el pastel y el óleo– como un lenguaje. Había aprendido desde muy joven a manejarlos con tanta soltura que para mí simplemente eran otro lenguaje que podía manipular con facilidad. Pero ¿qué podía decir con

ellos? Me habían enseñado a trabajar como los demás y después de meditarlo concienzudamente decidí que no me iba a pasar la vida haciendo cosas que ya se habían hecho antes.

Colgué en la pared las obras en las que había trabajado durante varios meses. Después me senté a mirarlas y me di cuenta de que había realizado todas las pinturas o dibujos según un profesor u otro. Entonces me dije a mí misma: «Tengo cosas en la cabeza que son distintas a todo lo que me han enseñado, formas e ideas tan próximas a mí, y tan naturales a mi forma de ser y de pensar, que no se me ha ocurrido plasmarlas». Entonces decidí empezar de nuevo, desprenderme de todo lo que me habían enseñado, y aceptar como verdad mi propio pensamiento. Fue uno de los mejores momentos de mi vida. No había nadie allí para ver lo que yo estaba haciendo, nadie a quien le interesara, nadie que dijera nada al respecto. Estaba sola y era excepcionalmente libre, trabajando desde mí misma, lo desconocido, sin tener que satisfacer a nadie más que a mí misma. Empecé con carboncillo y papel y decidí no utilizar el color hasta que me fuera imposible conseguir lo que quería hacer en blanco y negro. Creo que hasta junio no necesité el azul.

Hice «Blue Lines» (Líneas azules) en un principio con carboncillo. Después hice cinco o seis cuadros del mismo tema con acuarela negra antes de llegar a este cuadro con acuarela azul que me pareció adecuada...

Con frecuencia nosotras [O'Keeffe y su hermana] nos alejábamos de la ciudad caminando a la hora del crepúsculo. No había carreteras asfaltadas ni vallas, ni árboles, era como el océano, pero en tierra, una tierra inmensamente extensa.

La estrella del atardecer brillaba en lo alto del cielo crepuscular a plena luz del día. Esa estrella del atardecer me fascinaba y en cierta forma me entusiasmaba. Mi hermana tenía una pistola y mientras caminábamos ella lanzaba botellas al aire y disparaba a todas las que podía antes de que cayeran al suelo. Yo no podía más que caminar sin un rumbo fijo y el ancho horizonte crepuscular la estrella. Hice diez acuarelas de esa estrella...

Durante ese primer verano que pasé en Nuevo México descubrí con cierta sorpresa que había muy pocas flores. La falta

de lluvia hacía que las flores no crecieran. Los huesos eran fáciles de encontrar, así que empecé a coleccionarlos. Cuando regresé al este sentí inquietud por mi trabajo: el campo me había parecido tan maravilloso en comparación con lo que yo había plasmado que mi obra se me antojaba pobre (aunque era consciente de que había sido una de mis mejores etapas pictóricas). Tenía que volver a casa. ¿Qué me podía llevar del campo para poder seguir trabajando sobre ese tema? Había recogido una buena cantidad de huesos y al final decidí que lo mejor que podía hacer era llevarme un bidón de huesos, así que me llevé un bidón de huesos.

Cuando llegué al lago George pinté un cráneo de caballo, y después otro, y otro. Después hice el cráneo de una vaca sobre fondo azul. En mis días en Amarillo las vacas eran una parte tan esencial del campo que no me lo imaginaba sin ellas. Mientras trabajaba pensé en los hombres de ciudad que había visto en el este. Hablaban a menudo de escribir la Gran Novela Americana, la Gran Obra de Teatro Americana, la Gran Poesía Americana. No estoy segura de que aspiraran a realizar la Gran Pintura Americana. La influencia de Cézanne se hacía notar tanto en el ambiente que la Gran Pintura Americana ni siquiera me parecía un sueño posible de alcanzar. Yo conocía la parte central del país, y buena parte del sur. Conocía también la zona de los grandes pastos y sabía que nuestro país era frondoso y rico. Había recorrido nuestro país en coche muchas veces. Nuestro país me entusiasmaba y sabía que por aquel entonces todas las grandes mentes de la nación habrían vivido en Europa si hubieran podido. ¡Ni siquiera querían vivir en Nueva York! ¿Cómo iba entonces a ocurrir la Gran Obra Americana? Por eso, cuando pintaba el cráneo de vaca sobre azul pensé: «Lo convertiré en una pintura americana. Sé que no les va a entusiasmar el hecho de que tenga estas rayas a los lados, Rojo, Blanco y Azul, pero no pasará inadvertido...».

Debo haber visto The Black Place por primera vez durante un viaje que hice en coche al país navajo y, desde que lo vi, tuve que volver allí a pintar, incluso con el calor de mediados de verano. Se convirtió en uno de mis lugares preferidos para trabajar...

No recuerdo lo que pinté durante el primer viaje que hice allí. He ido tantas veces. Siempre iba preparada para acampar.

Había un pequeño y bello paraje bastante alejado de la carretera poblado de grandes cedros con hermosos troncos, que aunque no eran muy altos, proporcionaban buenas sombras...

En otra ocasión fuimos en una noche cálida y tranquila. Estábamos muy cómodos en la tienda nueva. Yo me levanté antes de la salida del sol y me fui temprano a trabajar. Era un lugar virgen y hermoso que transmitía sensación de soledad y que formaba parte de lo que yo denomino Lo Lejano...

Me sorprende que tanta gente separe lo figurativo de lo abstracto. La pintura figurativa no es una buena pintura a menos que sea buena en el sentido abstracto. Una colina o un árbol no hacen que una pintura sea buena simplemente por ser una colina y un árbol. Son líneas y colores combinados de modo que digan algo. Para mí esta es la base misma de la pintura. La abstracción es con frecuencia la forma más precisa para algo intangible que hay en mí y que sólo puedo plasmar con claridad en la pintura...

DEL CATÁLOGO DE UNA EXPOSICIÓN, ANDERSON GALLERIES, 1923

Crecí más o menos como todos los demás y un día, hace siete años, me descubrí diciéndome a mí misma: no puedo vivir donde quiero, no puedo hacer lo que quiero, ni siquiera puedo decir lo que quiero. Incluso la escuela y las cosas que los pintores me han enseñado me impiden pintar como quiero. Decidí que era una perfecta estúpida por no intentar al menos pintar como quería y decir lo que quería decir con mi pintura, porque me pareció que eso era lo único que podía hacer que no concerniera a nadie más sino a mí misma, que no fuera asunto de nadie sino el mío propio. Fruto ello son estas pinturas y dibujos y muchas otras que no están aquí. Me di cuenta de que con el color y las formas podía decir cosas que no podía expresar de ninguna otra forma, cosas para las que no tenía palabras. Algunos entendidos dicen que eso no es pintar, otros dicen que sí lo es. Sea arte o no, ellos están en desacuerdo. A algunos no les importa. Algunos de los primeros dibujos que hice a mi gusto los envié a una amiga a la que pedí que no se los enseñara a nadie. Pero ella los llevó a 291 y se los enseñó a Alfred Stieglitz, y él insistió en enseñárselos a otras personas. Él es el responsable de esta exposición.

Digo que no quiero hacer esta exposición, entre otras razones, porque hay tantas exposiciones que me parece ridículo contribuir a aumentar la confusión, aunque supongo que esto no es cierto. Probablemente quiero ver mis cuadros colgados en una pared de la misma manera que se cuelgan otras cosas para poder ubicarlas en mi mente y compararlas con otras obras que he visto. Y supongo, si he de ser totalmente sincera, que también tengo interés en saber lo que otras personas tienen que decir sobre ellas y lo que no dicen, porque eso también significa algo para mí...

DEL CATÁLOGO DE UNA EXPOSICIÓN, «AN AMERICAN PLACE» (UN LUGAR AMERICANO), 1939

Una flor es relativamente pequeña. Todo el mundo asocia muchas cosas con una flor, con la idea de las flores. Extiendes la mano para tocar una flor, te inclinas para olerla, quizá la tocas con los labios casi sin pensar o se la regalas a alguien para agradecerle. Y sin embargo, en cierta manera, nadie ve una flor de verdad, es tan pequeña y nosotros no tenemos tiempo, y para ver se necesita tiempo, de la misma manera que tener un amigo necesita tiempo. Si yo pudiera pintar la flor exactamente como la veo nadie vería lo que yo veo, porque la pintaría pequeña, pequeña como es la flor.

Por eso me dije, voy a pintar lo que veo, lo que la flor es para mí, pero la pintaré grande y se sorprenderán de tomarse tiempo para mirarla. Haré incluso que los atareados neoyorquinos se tomen tiempo para mirar lo que yo veo en las flores.

Pues bien, he hecho que os toméis tiempo para mirar lo que yo veía y cuando os tomasteis tiempo para ver de verdad mi flor le colocasteis vuestras propias asociaciones y escribís sobre mi flor como si yo pensara lo que vosotros pensáis y viera lo que vosotros veis en la flor; pero no es así.

También cuando pinto una colina roja, como la colina roja no tiene ninguna asociación en particular para vosotros como la tiene la flor, decís que es una pena que yo no pinte siempre flores. Una flor llega al corazón de casi todo el mundo. Pero una colina roja no llega al corazón de todos de la misma manera que me llega a mí, y supongo que no hay ninguna razón para que sea así. La colina roja es parte de los badlands, en los

que incluso la hierba ha desaparecido. Los badlands se extienden más allá de mi puerta, en una sucesión de colinas, colinas rojas con aparentemente el mismo tipo de tierra que mezclamos con aceite para hacer pigmento. Todos los colores tierra de la paleta del pintor están ahí, en los numerosos kilómetros de badlands: desde el amarillo claro Nápoles, pasando por los ocre de tonalidades tierra naranja, roja y morada, e incluso los suaves verdes tierra. Vosotros no asociáis nada con esas colinas, que son nuestra tierra baldía, que en mi opinión constituyen nuestro paisaje más bello. Debe ser que no las habéis visto y por eso queréis que pinte siempre flores...

He cogido flores allí donde las he encontrado, he cogido conchas marinas, rocas y trozos de madera allí donde había conchas marinas, rocas y trozos de madera que me gustaban... Cuando encontré los bellos huesos blancos en el desierto los recogí y también me los llevé a casa... He usado estas cosas para expresar lo que para mí es la amplitud y la maravilla del mundo tal como yo vivo en él...

Yo era de ese tipo de niñas que se iba comiendo la galleta alrededor de la pasa y la que se iba comiendo el buñuelo alrededor del agujero guardando lo mejor, la pasa o el agujero, para el final.

Así probablemente, como no he cambiado mucho, cuando empecé a pintar huesos pélvicos, lo que más me interesaba eran los agujeros de los huesos, lo que podía ver a través de ellos, particularmente el azul que se ve a través de ellos cuando los levantas hacia el cielo orientándolos hacia el sol, como uno puede hacer cuando parece tener más cielo que tierra en su mundo... Hacían un contraste maravilloso con el Azul, ese Azul que estará siempre ahí tal y como está ahora, aún después de que acabe la destrucción del hombre.

EXTRACTOS DE CARTAS SELECCIONADAS DE GEORGIA O'KEEFFE, 1915-1930. G. O'keeffe a Anita Pollitzer.

Columbia, SC, 11 de octubre de 1915

...qué curioso que me preguntes si me gustan tus cartas. Iba caminando desde la pequeña estafeta de correos con la correspondencia bajo el brazo leyendo tu carta esta tarde y cuando llegué a la parte que decía lo que Stieglitz dijo, «vale la pena irse al Infierno para llegar allí», me eché a reír a carcajadas y se me cayó al suelo todo lo que llevaba bajo el brazo...

Regresé y leí tu carta de nuevo.

¿Sabes, Anita? Creo que preferiría que a Stieglitz le gustara algo de lo que yo haya hecho, más que a ninguna otra persona que conozco. Siempre he pensado eso. Si alguna vez hago algo que me satisfaga aunque sea muy poquito, voy a enseñárselo a él para averiguar si es bueno. ¿No deseas a veces poder hacer algo que a él le pueda gustar?

De todas forma, Anita, no veo por qué siempre pensamos en lo que piensan los demás de lo que hacemos, no importa quiénes sean, ¿no basta simplemente con expresarse uno mismo? Si fuera para una persona determinada, como pasa a menudo con la música, claro que nos gustaría que la entendieran, al menos un poco, pero ¿por qué debería importarnos el resto de la gente? Si hago un cuadro para ti, ¿por qué debería importarme si le gusta a alguien más o si le interesa o no que me esté divirtiendo mucho esclavizándome yo sola? Lo que más me repugna es que a menudo me descubro diciéndome a mí misma: ¿Qué dirías tú, o Dorothy, o el Sr. Martin, o el Sr. Dow, o el Sr. Bement, o alguien, cualquiera, si lo vieran? Es curioso, cómo una trabaja para el halago.

Por el contrario, es curioso lo difícil que me parece ahora mismo no satisfacer a alguien cuando trabajo, en vez de limitarme a expresarme.

Durante el verano no trabajé para nadie, y en general estuve como enloquecida, tenía ganas de decir: «que se vayan todos a la porra, voy a hacer lo que me plazca». Fueron como unas vacaciones después del invierno, pero ahora caigo en la cuenta de que sólo llevo trabajando una semana y descubro que vuelvo a querer satisfacer una opinión, así que creo que depondré esa actitud.

Anita, me apetece contarte muchas cosas. Todos permanecemos quietos y escuchamos cómo el viento azotaba las copas de los pinos esta tarde, ojalá hubieras podido oírlo. Me imaginé cómo brillarían tus ojos y lo mucho que te habría gustado. Todavía no he encontrado a nadie a quien que le guste vivir como nosotras.

GEORGIA O'KEEFFE A ANITA POLLITZER

Columbia, SC, 20 (?) de octubre de 1915

...Anita. ¿Qué es el arte, al fin y al cabo?

Cuando pienso en mi completa incapacidad para responder esa pregunta no puedo evitar sentirme como una farsa al

intentar enseñar algo a alguien sobre el tema. No podré seguir en esto mucho tiempo, Anita, o perderé el poco respeto por mí misma que me queda, a menos que pueda solucionar de algún modo un poco el problema, darme alguna respuesta sobre el tema. ¿Qué estamos intentando hacer? ¿Cuál es la excusa para todo esto? Si te pudieras sentar y hacer exactamente lo que quisieras ahora mismo, durante un año, ¿qué demonios harías? De las cosas que he hecho, lo que más me satisface son los paisajes a carboncillo, y cosas... los colores que parece que quiero usar me producen una náusea absoluta.

No es mi intención quejarme. En realidad disfruto con esta confusión y me pregunto si sacaré algo de ello, y si así ocurre, qué es lo que será. Decidí que no iba a plegarme a hacer lo que pueda gustar a otros, ¿por qué iba a hacerlo? Y cuando dejas ese aspecto fuera de tu trabajo, no queda mucho más.

Estoy confusa, como de costumbre.

Dime qué crees tú que es el Arte, si puedes. Pregúntale a mucha gente y averigua si alguien lo sabe. ¿Qué crees que diría el Sr. Dow?

Me preguntabas por la música. Es lo que más me gusta en el mundo. De cuando en cuando el color me produce la misma emoción. Casi puedo recordar esas veces y contarlas. Son normalmente los paisajes o las flores, o una persona, a veces es una historia o algo que me trae una imagen a la mente, lo que me afecta de la misma manera que la música...

¿Crees que se puede conseguir algo así con el Arte? No sé, cualquier cosa sobre cualquier cosa; aunque me temo, Anita, que yo nunca lo conseguiré...

Me encuentro bien, Anita, me siento como si tuviera tiempo para recuperar el aliento y quedarme quieta contemplando el mundo. Es un gran deporte y lo estoy disfrutando inmensamente...

Hoy el cielo simplemente está goteando y parece que nunca he sentido o visto algo tan perfectamente silencioso.

GEORGIA O'KEEFFE A ANITA POLLITZER

Columbia, SC, 13 de diciembre de 1915

¿Alguna vez has tenido algo que decir y has sentido que no existía pared lo suficientemente grande sobre la que expresarlo y después te has sentado en el suelo para intentar plasmarlo en

una hoja de papel con carboncillo? Y cuando lo habías plasmado, ¿lo miraste e intentaste expresar con palabras lo que habías estado intentando decir con simples marcas, y después, te preguntaste qué era en realidad? He estado andando a gatas por el suelo hasta sentir calambres en los pies. Una de las obras tiene demasiadas reminiscencias del T.C. [*Teachers College*, Universidad de Columbia], y la otra parece una pastilla de jabón blando. Quizá el fallo está en lo que estoy intentando transmitir: parece que no encuentro palabras para ello.

Siempre me cuesta mucho encontrar palabras para decir cualquier cosa.

Anita, me pregunto si estoy loca de remate por intentar hacer estas cosas. Sabes que no me importa si lo estoy, aunque a veces me lo pregunto.

Ojalá pudiera verte. No te imaginas cuánto lo deseo. Voy a probar con algunos más. Los puse mirando hacia la pared mientras escribía esto. Hice uno esta tarde, el otro esta noche. Siempre parecen diferentes cuando llevas un rato lejos de ellos. Espero que esta noche me quieras un poquito. Parece que quiero que todo el mundo me quiera, Anita.

GEORGIA O'KEEFFE A ANITA POLLITZER

Columbia, SC, 4 de enero de 1916

Parece que no hay nada que pueda decirte aparte de darte las Gracias, muy pausada y silenciosamente. Me costó creer lo que estaba viendo cuando leí tu carta esta tarde. No he trabajado nada en todas las vacaciones, a excepción de una noche, aunque esa noche trabajé casi hasta la mañana siguiente. Esto parece expresar de algún modo lo que yo quería, aunque parece también algo afeminado. Es en esencia el sentimiento de una mujer, y me satisface en cierta forma. No sé si el problema está en la ejecución o en lo que intentaba expresar. Me surgieron dudas al respecto, y seguí planteándomelas hasta que decidí que de nada valía continuar entreteniéndome estropeando un papel perfectamente bueno para intentar expresarme. Ni siquiera estaba segura de tener algo que valiera la pena expresar. Hay cosas que queremos decir, pero decirlas nos destroza los nervios. ¿Qué razones tengo para justificar la idea de que quiero decir algo y debo decirlo? Por supuesto, las marcas en

un papel son libres, la libre expresión, la prensa, las fotos, supongo que todos están relacionados entre sí, pero yo me sentía bastante desanimada al respecto, pero es tan maravilloso que te haya dicho algo a ti, y a Stieglitz.

Me pregunto qué dije. Me pregunto si alguno de vosotros captó lo que intenté decir. ¿No es una pena que yo no pueda hablar contigo? Si Stieglitz comenta algo más sobre ellos, pregúntale por qué le gustaron.

De todas formas, Anita, esto me hace querer seguir y casi había decidido que es un juego de tontos. Por supuesto, preferiría tener algo para colgar en 291 más que en ningún otro sitio de Nueva York, pero querer que te cuelguen algo no es más que el deseo de satisfacer tu propia vanidad, claro que suena bien pero lo que mejor es que a él le gustaron. Lo demás no me importa tanto, aunque me gustaría saber lo que la gente saca de ellos, si sacan algo. ¿No sería un gran experimento? Jamás podría imaginarme tener tanta suerte, pero seguiré trabajando de todas formas.

Dices que estoy *viviendo* en Columbia, Anita. Cómo podría evitarlo, si estoy al borde de amar como me imagino que sólo se ama una vez. Columbia me parece una pesadilla. Aquí todo es deliciosamente estúpido. Pero, Anita, yo simplemente me dejo llevar por la corriente mientras algo que no quiero apresurar parece estar creciendo en mi cerebro, en mi corazón, en todo mi ser, lo que quiera que sea. No sé, Anita, ni siquiera puedo explicármelo a mí misma, pero tengo mucho miedo de que estalle la burbuja y el sentirme siempre tan ridículamente segura me hace reír.

Anita, no sé cómo empezar a contarte lo que he disfrutado con ese ejemplar de *Camera Work*, me sorprendió tanto, y tú sabes perfectamente cómo me gusta lo que aparece en él. Ese Dibujo de Picasso es una música maravillosa, ¿no te parece, Anita? Me gusta tanto que casi siento celos incluso de que otra gente lo mire, y me encanta el retrato de Gertrude Stein. Simplemente me fascina. Me gusta todo, tú sabes cuánto me gusta incluso sin que yo te lo diga. Puede que la palabra «comida» exprese mejor que cualquier otra lo que me aporta...

Me encuentro bien. Nunca me he sentido mejor en mi vida y peso más que nunca. Es repugnante sentirse tan bien, tanto como alcanzar toda la creación, y estar aquí sentada pasando tanto tiempo en nada.

Siento asco de mí misma.

Yo estoy hecha para trabajar duro y no estoy trabajando lo suficiente. No hay nadie más aquí que tenga la energía que yo tengo, no hay quien me siga el ritmo.

Lo odio.

Aunque también es maravilloso y me encanta.

De todas formas, como dijiste en otoño, es una experiencia. Me alegro de que le enseñaras las cosas a Stieglitz, ¿pero cómo diablos te lo voy a agradecer o a devolverte el favor? También me encantan estas cosas de Nadelman, Anita. Y es que esta noche tengo demasiadas cosas por las que darte las gracias. Tendré que dejarlo ahí y no intentarlo.

Buenas noches.

GEORGIA O'KEEFFE A ALFRED STIEGLITZ [las elipses de esta selección son de O'Keeffe]

Columbia, SC, 1 de febrero de 1916

Me gusta lo que me escribes. Quizá no comprendo exactamente lo que quieres decir, pero me gusta lo que yo quiero decir, como a ti te gustó tu interpretación de mis dibujos... Fue una gran sorpresa para mí que los vieras, me alegra mucho que te hayan sorprendido, que te hayan traído alegría. Me alegro de poder haberte dado una vez lo que 291 me ha dado a mí muchas veces... No puedes imaginarte cómo me asombra todo esto.

Yo simplemente trataba de expresarme... Sólo siento la necesidad de decir cosas, ya sabes, yo no hago buenas migas con las palabras, excepto con algunas personas. Cuando estoy cerca de ellos y siento y oigo su respuesta, siento la necesidad de contarle de alguna manera. El año pasado me dio la locura del color pero desde que terminó el otoño casi he detestado cualquier pensamiento sobre el color, y he estado bregando con el violín, intentando hacerlo hablar. Ojalá pudiera decirte algunas de las cosas que he querido decir tal y como las he sentido... Los dibujos no cuentan, es la vida lo que en realidad cuenta. Decir cosas de esa forma puede ser un alivio... puede ser interesante ver cómo reaccionan diferentes personas... Me alegra que te dijeran algo a ti. Yo pienso tanto estando sola, trabajo sola y estoy tan sola, que si no fuera por las cartas, no estoy segura de mantener siempre mi cordura. Es fantástico,

me gusta. Los paisajes son maravillosos y ahora es cuando tengo tiempo para pensar las cosas que debería haber pensado hace mucho tiempo: la sensación incierta de que algunas de mis ideas pueden estar próximas a la locura, eso contribuye a hacerlo todo más divertido, y la posibilidad de volver a hablar realmente con seres humanos vivos en el futuro es fantástica... Hibernar en Carolina del Sur es una aventura que no le recomendaría a nadie: exceptuando sus paisajes, este lugar tiene tan poca trascendencia que uno tiene la oportunidad de dedicar su mente, su tiempo y su atención a cualquier cosa que desee.

No te imaginas cuánto lamento no poder hablar contigo. Lo que he estado pensando también me sorprende mucho, me ha divertido mucho, aunque a veces también duele... y sería fantástico poder contártelo... Algunos campos son verdes, muy, muy verdes, de un verde increíble que contrasta con la oscuridad de los pinares. Y hace calor, el aire es cálido y suave, y muy agradable...

Me pregunto si el Woolworth de Marin vuelve a sufrir fiebre de primavera este año... espero que sí...

Puse esto en el sobre, me estiré y me reí.

Es tan curioso que yo te escriba porque quiero. Me pregunto si otra gente lo hace... Sabes, si pudiera, iría a hablar contigo, y odio estar totalmente sometida por una pequeñez como la distancia.

GEORGIA O'KEEFFE A ALFRED STIEGLITZ

Canyon, Texas, 4 de septiembre de 1916

Tu carta de esta mañana es la carta más larga que jamás he recibido. De una manera u otra, es lo más grande que alguien me ha dicho jamás, y el hecho de que haya llegado esta mañana cuando me estaba preguntando –no, en realidad no me lo estaba preguntando, sino pensando en voz alta– que *me lleve el diablo*, y quiero mandar al diablo a todas las personas de este insignificante rincón, que es como una especie de úlcera, nimia y repugnante, sobre las maravillosas llanuras. Las llanuras y el maravilloso gran cielo me hacen querer respirar tan profundamente que me rompería. ¡Y es tanto! Quiero escapar de todo esto, lo haría si pudiera, aunque eso me matara...

Después de enviar la última carta que te escribí, sentí deseos de

sacarla del buzón y contarte más cosas, quería contarte lo mucho que me afecta el paisaje...

En cierto modo me sentí como si no te hubiera dicho nada en absoluto sobre lo grande, hermoso y maravilloso que era todo...

Tu carta de esta mañana me ha hecho pensar en lo maravilloso que sería estar cerca de ti y hablar contigo. Tú eres más del tamaño de las llanuras que la mayoría de la gente. Y si con mi carta yo pudiera acudir a ti y al lago, podría contarte mucho mejor lo bellas que son, y te podría hablar más de todas las cosas que me han gustado tanto, pero presiento que tú lo sabes sin necesidad de que te lo digan todo como a los demás.

GEORGIA O'KEEFFE A MABEL DODGE LUHAN

Nueva York, 1925 (?)

La única cosa que sé de ti, al haberte conocido, es que sé que no sé nada. Eso me gusta, porque todos los demás saben. Por eso cuando dicen: «¿No crees?», yo creo que no. No creo nada porque no puedo. Carezco de pistas en las que basar mi pensamiento, excepto que jamás me había sentido una persona tan femenina, pero no sé lo que eso significa, así que lo dejaré ahí hasta que cristalice algo más.

Cuando el verano pasado leí lo que escribiste sobre Katherine Cornell, le dije a Stieglitz que me gustaría que hubieras visto mi obra, y que creía que tú podías escribir algo sobre mí que los hombres no pueden escribir.

No sé lo que quiero que se escriba. No tengo una idea clara de lo que debería ser. Pero una mujer que ha vivido muchas cosas y que ve las líneas y los colores como una expresión de la vida, podría decir algo que un hombre no puede decir. Siento que hay algo aún inexplorado sobre la mujer que sólo una mujer puede explorar. Los hombres han hecho todo lo que pueden al respecto. ¿Te dice esto algo o no?

¿Crees que esto no es más que una idea que he sacado de algún sitio o que me he inventado, o que es simplemente algo que me gusta imaginar? Saludos de parte de los dos, y dale un beso al cielo de mi parte.

Te reirás, pero me encantó el cielo de ahí.

GEORGIA O'KEEFFE A ETTIE STETTMEYER

Lago George, 6 de agosto de 1925

Si no te he escrito no es porque no haya pensado en ti. De hecho, creo que he pensado en ti todos los días...

La razón por la que no te he escrito antes es que he estado coja desde que llegamos aquí hace aproximadamente una semana. Me vacunaron unos días antes de llegar y eso me ha afectado a las glándulas de la cadera, así que no podía caminar. Ha sido muy molesto y me quedé como aturdida, casi incapaz de pensar o sentir nada. Me limité a estar todo el tiempo sentada y sentía deseos de arrojarle cualquier cosa que tuviera a mano a cualquiera que me dijera que tenía mejor aspecto, porque me seguía sintiendo igual, me sentía bien, pero no podía andar.

Además, la marmota se comió los girasoles que habíamos trasplantado, los gusanos de la patata se comieron las plantas de la patata, el granizo estropeó los tomates, las judías y el trigo. Usaron mi sierra circular para podar un árbol. Le cortaron toda la copa al único manzano que da manzanas tempranas para mejorar la vista de la otra casa; y ahora me preguntan que por qué no tenemos compota de manzana como el año pasado. Sorprendí a Stieglitz cortando, o más bien intentando cortar, alambre con mis tijeras de podar. La primera persona que conseguimos como cocinera fue a visitar a su tío el domingo y se torció el tobillo. Rosenfeld intentó cocinar y se cayó al lago y también se torció el tobillo, así que Stieglitz tuvo que ocuparse de cocer los melocotones y asar las patatas durante un día o dos. Después conseguimos otra mujer. Su marido no quería que viniera, así que había que llevarla a su casa en coche todas las noches para que le pusiera la cena a su marido antes de hacernos la nuestra. Esta mujer puso cebollas a la ensalada y no hay Stieglitz que pueda correr ese riesgo. La siguiente que conseguimos pesa cerca de 100 kilos y después del primer día me la encontré sollozando ante unas patatas y huevos revueltos porque no tenía a nadie con quien hablar mientras trabajaba. Desde entonces hemos tenido en casa suficiente cantidad de gente para mantenerla distraída todo el tiempo y está bien. Es muy, limpia así que me basta con decirle mi plegaria diaria de agradecimiento y despreocuparme de todo.

Hemos tenido a dos gritones malcriados en casa seis semanas que se las han arreglado para impedir que nadie probara su comida o disfrutara de algo remotamente parecido a la tranquilidad, o de una conversación en la mesa. Excepto en el desayuno. Stieglitz, Rosenfeld y yo comíamos solos con gran placer y disfrute hasta que la tostadora se estropeó por un cortocircuito. Poco después Kreymborg y su esposa vinieron a quedarse en una habitación que normalmente no usamos. Da a un porche cerrado, así que supongo que disfrutan de una relativa calma alejados del resto de nosotros. Sólo desayunan con nosotros y hasta ahí es agradable. La hermana de Stieglitz, la Señora Schubart, llegó ayer y doy gracias al cielo de que desayune en su cama.

Se limpian los armarios, el desván, el trastero... hay un nuevo termo de aceite para el agua caliente. Por fin la basura se entierra en un lugar por el que no es necesario pasar si vas caminando a casi todos los sitios. Se ha puesto ese estante tan necesario en el cuarto de baño trasero. Se ha pintado la cama de hierro que está en el desván y también el porche trasero de esa casita que hay entre el camino y los bancos. Los bancos no son todos del mismo color verde porque fuimos a comprar una segunda lata y no tenían más latas de ese color...

Ya ves por qué no he escrito. Alguien tenía que ocuparse de todas estas cosas...

He decidido que el próximo verano voy a irme de acampada a esa isla 336 de la que hablan aquí —esa que sólo emerge cuando hay un año bisiesto— con la esperanza de que allí no haya nada de lo que ocuparse...

Donde no tendrá que haber un nuevo barril de queroseno y yo no tenga que volverme loca buscando las llaves de los depósitos de agua porque alguien las ha puesto en otro sitio durante mi ausencia, y donde el cuchillo de trinchar no se use tanto en el establo como en el comedor.

Y lo peor de todo es que me siento tan inútil que no parece importarme tener que hacer estas cosas tan estúpidas...

...Tengo un cuadro y a mi alrededor tengo cientos de metros de intentos fallidos. Son tan estúpidos que ni siguiera los destruyo...

¿Por qué molestarse en pintar cuadros? No refunfuña nadie más que yo...

GEORGIA O'KEEFFE A MABEL DODGE LUHAN

Taos, junio de 1929

...No sé si sabes o no lo importantes que son estos días para mí. Y no estoy segura de tenerlo *bien* claro, pero creo que lo son. Parecen ser como el estruendoso sonido de un martillo que golpea algo duro. No he escrito por todas estas cosas: los quehaceres diarios superficiales son solamente importantes en la medida en que hacen algo para una corriente subyacente que parece irrumpir con tanta fuerza dentro de mí. Puesto que no puedo decir hacia dónde se dirige, lo único que puedo decir es que estoy disfrutando del camino y de muchas de las cosas que me hace hacer...

GEORGIA O'KEEFFE A MABEL DODGE LUHAN

Taos, agosto de 1929

...Sabía que si me quedaba el tiempo suficiente, llegaría el día en que sentiría que tenía que partir, tal como lo siento esta mañana. Sabía que tendría que regresar a mi Stieglitz, pero no quería hacerlo hasta que no estuviera lista y hoy lo estoy. Quiero irme.

¿Me permites que te dé un tierno beso de despedida? Porque te doy las gracias por mucho, mucho más que las horas pasadas en tu casa y ¿le darás a Tony mis más sinceros recuerdos?

Si puedo hacer algo por ti incluso desde un sitio tan lejano como el lago George, me gustaría hacerlo.

Me habría gustado hablar contigo de muchas cosas...

Estoy impaciente por volver al trabajo en otoño. Es siempre mi mejor época y tenía un cuadro en particular: ese árbol en el patio de entrada de Lawrence, tal y como se ve cuando te tumbas debajo, en la mesa, con estrellas. Parece como si estuviera boca abajo. Quería que tú lo vieras. Te mandaré fotos de los cuadros si veo que hay alguna que valga la pena enviarla...

GEORGIA O'KEEFFE A ETTIE STETTMEYER

En un tren desde N. México a N. York, 24 de agosto de 1929

Hoy hace una semana que cogí esta hoja de papel de un pequeño y peculiar hotel para escribirte porque me pareció graciosa. La he llevado encima tanto tiempo que ya no me parece graciosa. Sin embargo, el hecho de que el papel haya perdido su encanto no me va a detener.

Estoy en el tren que me lleva de vuelta a Stieglitz y tengo prisa por llegar. He pasado cuatro meses en el oeste y parece que eso era todo lo que necesitaba. Ha sido como el viento y el sol, y parece que no ha habido ni una fisura del día o de la noche que no estuviera llena. No he aumentado ni un gramo de peso, pero me siento tan viva que estoy lista para resquebrajarme en cualquier momento.

Me he helado en las montañas bajo la lluvia y el granizo, y he dormido bajo las estrellas. He cocinado y me he quemado en el desierto, así que atravesar Kansas en tren cuando todos se marchitan a mi alrededor no me parece pasar nada de calor. Se me ha pelado la nariz y me duelen todos los huesos de montar a caballo. Con unos amigos recorrí en coche Arizona, Utah, Colorado y Nuevo Méjico, y la idea de una rueda debajo de mí hace que me lleve las manos a la cabeza.

Tengo un Ford nuevo y he aprendido a conducirlo. Incluso he pintado y me he reído muchísimo. He ido a todos los sitios a los que me ha dado tiempo y estoy preparada para regresar al oeste siempre que tenga que ir en algún momento. Si no hubiera sido por la llamada de Stieglitz probablemente no iría nunca, pero eso es fuerte, así que voy de camino. Él ha tenido un verano malo, pero los veranos en el lago George son siempre malos, por eso tenía que pasar un verano lejos de allí. Tenía que pasar un verano más que fuera bueno antes de ser demasiado vieja y decrepita. Pues lo he tenido, y estoy muy contenta por ello. Espero conservar algo del mismo hasta que te vea. Es mi vieja forma de vida, a ti no te gustaría, te parecería imposible, como probablemente se lo parece a Stieglitz, pero es la mía y me gusta. Me moriría si no pudiera tenerla. Cuando vi mi exposición el año pasado me di cuenta de que tenía que volver a mis propias cosas o abandonar. Para mí casi todo estaba muerto. Quizá la pintura no surgirá de esto. No lo sé, pero de todas formas me siento viva, y eso es algo que me complace.

Cuéntame cómo te ha ido a ti el verano. Espero que haya sido bueno para todos vosotros.

Quando recibas esto estaré en el lago George.

Da recuerdos de mi parte a Carrie y a Florine.

**GEORGIA O'KEEFFE A WILLIAM M. MILLIKEN
(DIRECTOR DEL MUSEO DE ARTE DE CLEVELAND)**

Nueva York, 1 de noviembre de 1930

Esperaba que se olvidara de que me pidió que le escribiera sobre la Flor Blanca [que está en el Museo de Arte de Cleveland], pero veo que no es así.

Para mí es más fácil pintarla que escribir sobre ella y preferiría que la gente la mirara a que leyera sobre ella. No veo razón alguna para pintar algo que se puede plasmar también de cualquier otra forma.

Cuando hice este cuadro, junto a mi puerta, que da a una amplia extensión de desierto, estas flores se abrían durante el día todo el verano.

La Flor Blanca grande con el centro dorado constituye algo de lo que yo quiero transmitir sobre el Blanco, que es muy diferente del significado que para mí ha tenido el Blanco. No sé si el tema central es la flor o el color. Lo que sí sé es que la flor está pintada en grande para poder transmitirle mi experiencia de la flor, y mi experiencia de la flor no puede ser otra más que el color.

Sé que no puedo pintar una flor. No puedo pintar el sol del desierto en una luminosa mañana de verano, aunque quizá en términos de color le puedo transmitir mi experiencia de la flor o la experiencia que hace que la flor tenga importancia para mí en un momento determinado.

El color es una de las grandes cosas del mundo que para mí hace que valga la pena vivir la vida, y como se me ha ocurrido pintarla, mi trabajo se centra en crear un equivalente con color para el mundo: la vida tal y como yo la veo.

GEORGIA O'KEEFFE A LA SRA. ELEANOR ROOSEVELT
10 de febrero de 1944

Tras advertir en el N.Y. Times del 1 de febrero que está usted en contra de la Enmienda para la Igualdad de Derechos, permítame que le diga que son las mujeres que han estudiado el concepto de Igualdad de Derechos y han trabajado por la Igualdad de Derechos las que hacen posible que usted ostente el poder que hoy tiene en nuestro país, que pueda trabajar como usted lo hace y tener el tipo de vida pública que usted tiene.

La Enmienda para la Igualdad de Derechos introduciría en la ley de mayor rango de nuestro país la igualdad legal para todos. En la actualidad las mujeres no la tienen y creo que se nos considera como la mitad de la población.

La Igualdad de Derechos y Deberes es una idea fundamental que tendría efectos psicológicos muy importantes en las mujeres y los hombres desde el momento en que nacen. Podría cambiar muchísimo el concepto que una niña tiene sobre cuál es su lugar en el mundo. A mí me gustaría que todos los niños se sintieran responsables de su país y que no se les cerrara la puerta a ninguna actividad que hayan elegido por razones de género.

Me parece muy importante para la idea de la verdadera democracia, para mi país, y en última instancia para el resto del mundo, que todos los hombres y mujeres sean iguales.

Me gustaría que usted estuviera con nosotras en esta lucha. Usted podría contribuir mucho a este cambio que ha de venir.

**GEORGIA O'KEEFFE A WILLIAM HOWARD SCHUBART
(SOBRINO DE ALFRED STIEGLITZ)**

Abiquiu, 28 de julio de 1950

Tengo la carta en la que me hablas de tu preocupación de que yo haga una exposición, que puede que no sea buena, etc.

No pienses que no lo he pensado detenidamente y que creo que tengo material para una exposición muy buena, puede que sea incluso asombrosa.

Sin embargo, como sabes, tengo dos casas y hay cuadros en las dos. Dentro de unos días reuniré todos los cuadros en una habitación de una de las casas y veré qué me parece. Tenía la intención de hacer una exposición sólo con lo que tengo aquí en Abiquiu, así que me siento bastante segura al respecto. Siempre he querido apostar por mí misma, ya sabes, y defender lo que soy y lo que sé hacer aunque el mundo no estuviera demasiado de mi parte. Alfred siempre se mostró algo temeroso ante los cambios en mi obra, siempre he tenido la intención de defender mi postura sola, ni siquiera me importa si no gano, pero por alguna razón inexplicable espero ganar.

Es como si sintiera que mi mundo es una roca. Cuando un cura católico muy destacado —era jefe del departamento de química en Fordham— intentó convertirme a la fe católica, me

sorprendió que sólo fuera capaz de hacer que la iglesia católica me pareciera un montón de gelatina en comparación con mi roca.

Ni siquiera me importa demasiado contar con la aprobación del mundo del Arte, sus políticas apestan.

No creo que importe demasiado. De todas formas yo voy a seguir viviendo aquí, en el quinto pino. ¿Qué diferencia hay si pierdo o gano? Yo sólo soy un momento muy pequeño en el tiempo...

**GEORGIA O'KEEFFE A WILLIAM HOWARD SCHUBART
(SOBRINO DE ALFRED STIEGLITZ)**

Abiquiu, 4 de agosto de 1950

Resulta extraño imaginar que estás en el lago George esta noche. Puedo oler el paisaje, escucharlo y ver las estrellas. Antes de irme a la cama por la noche, a menudo iba andando hacia el establo y contemplaba el cielo en el espacio abierto.

No había grácil casita, no había gente, sólo estaba la noche. Nunca regresaré allí, excepto quizá para estar sólo un momento en el lugar donde puse lo poquito que quedó de Alfred después de ser incinerado, pero creo que ni siquiera para eso.

Lo puse donde pudiera escuchar el lago.

Eso se acabó.

Sobre mi trabajo, Howard, siempre he tenido dos opiniones: una es la forma de verlo para mí misma, y para mí misma nunca estoy enteramente satisfecha, nunca. Casi siempre fallo, siempre pienso que la próxima vez lo podré hacer. Quizá eso es en parte lo que me lleva a seguir trabajando. También puedo mirarme a mí misma, con esto me refiero a mi obra desde el punto de vista del público espectador, y esa es la forma en que lo miro cuando me planteo exponer. Siempre he hecho primero una exposición para mí misma y he tomado una decisión. A partir de ahí no me importa mucho lo que digan los demás, ya sea bueno o malo.

Lo que plasmo como las cosas más corrientes que veo y que conozco es diferente a lo que otros ven y conocen. No puedo evitarlo, es simplemente así.

Te envío buenas noches al lago George...

G.

Me alegro de no estar ahí.

Los estudiantes se preocupan por seleccionar su camino, su manera. Yo siempre les digo que pueden ir a cualquier lugar donde ellos quieran ir.

Anni Albers

Anni Albers
1899-1994

El carácter positivo de Anni Albers favoreció que pudiera aceptar los comentarios críticos que recibió del pintor Oscar Kokoschka hacia la pintura de estilo impresionista que realizaba en las clases del pintor Marting Branderburg. Las circunstancias sociales y los sucesivos cambios que vivió Alemania en el periodo de entreguerras marcaron a la joven estudiante que continuó su formación en 1921 en la *Staatliche Kunstgewerbeschule* de Hamburgo y en 1922 se matriculó en la escuela de la Bauhaus de Weimar donde conoce a Josef Albers.



Escribe al respecto: *Los periodos de grandes cambios nos hacen desear estabilidad, permanencia e irrevocabilidad, así como los tiempos de calma piden aventura y cambios. Estos deseos surgen de la visión imaginativa y nosotros necesitamos de esta realidad visionaria para complementar nuestra experiencia de la realidad inmediata.* (De *Art – A constant, On designing*, 1971).

Nacida en Berlín en el seno de una familia burguesa acomodada pudo encontrar el apoyo fiel de sus padres durante toda su vida, hasta tal punto que cuando se vieron obligados a abandonar para siempre Alemania decidieron ir a la casa de México del matrimonio Albers para vivir junto a su hija, la nueva vida impuesta en un país extranjero como inmigrantes.

La estancia en la Bauhaus desde 1922 hasta 1933 fueron vitales para su formación que le permitió liberarse del academicismo y optar por una expresión más contemporánea. Durante este periodo consolida su carrera de diseñadora y docente en el taller de tejidos, sustituyendo a Gunta Stölz en la dirección del taller. Allí conoce a su futuro marido Josef Albers con quien compartirá inquietudes artísticas; propuestas plásticas, trabajos de campo y el interés por coleccionar¹ objetos de sus viajes. También colaboran en la redacción de ensayos y artículos sobre teorías del color, el diseño de tejidos y joyas.

Anni Albers se matriculó en el taller de vidrio que impartía Josef Albers en Dessau pero las mujeres en la Bauhaus eran aconsejadas a integrarse en los talleres asociados a las disciplinas propias de su condición femenina, como el taller de tejidos, el taller de encuadernación y el taller de alfarería. Esta forma de organizar los talleres por género, tenía la finalidad de liberar espacios para que los varones pudieran trabajar en los talleres más importantes vinculados a la arquitectura, los metales y la carpintería. Lo cual significaba una clara discriminación que las mujeres padecían en la Bauhaus, a pesar del mito que describe a la escuela como modelo que abanderaba la emancipación de la mujer y la igualdad de oportunidades.

1 En los numerosos viajes que realizan por Latinoamérica, catorce en total, desde 1934 hasta 1956 comienzan una de las colecciones de miniaturas precolombinas y telares andinos de importancia similar a la colección de Diego Rivera y que en la actualidad forma parte de la colección de Peabody Museum of Natural History de Yale, legado a esta institución en 1976 por Anni Albers.

2 A.A.V.V. *Anni Albers Josef, viajes por Latinoamérica*, Madrid: Edición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, pág. 4.

A Anni no le seducía la idea de ser encuadrada en el taller de tejidos pero al cabo de un tiempo, como diría después en sus escritos, los hilos la conquistaron: *Aprendí a escucharles y a hablar su idioma.*²

Cuando se cierra definitivamente la escuela de Dessau y el matrimonio emigra a los Estados Unidos. Anni Albers había adquirido un bagaje metodológico en la Bauhaus que favoreció la posibilidad de compatibilizar con mayor serenidad la docencia, la venta de diseños a las industrias textiles y su carrera como artista. Algunos historiadores sitúan el comienzo de su trabajo como artista durante este periodo en el que el matrimonio Albers estuvo vinculado a la Black Mountain Collage durante dieciséis años. El espíritu de experimentación y de libertad pedagógica les interesaba como para desestimar otras ofertas como profesores permanentes en la *Universidad de Harvard* donde impartía clases Walter Gropius. Anni Albers organizó el taller de tejidos que con el tiempo se convertiría en una de las principales áreas de estudio y consiguió que el *Museum of Modern Art* preparara una exposición individual de sus trabajos tejidos, dibujos y pinturas en 1949, siendo la primera mujer que expuso en esta institución un proyecto expositivo cuyo principal material era textil.

En 1947 Anni recibe el encargo de crear una colección de piezas textiles, aprovechando la actividad viajera de los Albers, para la Fundación Harriett Engelhardt Memorial Collection of Textiles³. Tras dimitir en la Black Mountain Collage fueron invitados a impartir docencia en la Universidad de Yale y le proponen a Josef dirigir el departamento de diseño por lo que trasladan el domicilio familiar a la ciudad de New Haven, Connecticut, es durante este periodo cuando Anni Albers comienza a trabajar con la litografía. En 1950 recibe el encargo de diseñar el tejido para las cortinas de la *Rockefeller Guest House* de Nueva York y más tarde diseña tejidos para la firma Knoll.

3 Harriett es una ex alumna de Anni en la Black Mountain. Fallecida en Alemania en 1945 en un acto de servicio como voluntaria de la Cruz Roja, su madre le encarga a Anni Albers que compre los fondos textiles para crear esta fundación.

En 1959 se publica el libro de Anni Albers *On Designing* (Sobre el diseño) y en 1965 *On Weaving* (Sobre la tejeduría), en cuya dedicación se lee lo siguiente: *a mis grandes maestros, los antiguos tejedores del Perú*.

En 1971 se funda la *Josef Albers Foundation*, actual *Josef and Anni Albers Foundation*, y muere Josef en 1976. Anni sigue trabajando y preparando exposiciones retrospectivas de su marido y algunas de sus trabajos, finalmente muere en 1994 en Connecticut.

En el catálogo de la exposición sobre la *Black Mountain Collage*⁴ que organizó el Museo Reina Sofía (Madrid, 2001), describe la figura de la artista como una prolífica escritora que partiendo de las ideas de su mentor, Walter Gropius, afirma *que todos los oficios marginales pueden llegar a tener la consideración de gran arte en las manos adecuadas*; en este contexto, también critica la relegación de las mujeres al ámbito de las artes femeninas por parte de la Bauhaus. Existe una recopilación de todos sus escritos en inglés titulada *Selected Writings on Design*, 2001. En este volumen se recogen los quince ensayos más importantes de la artista, desde el primero que escribió durante su periodo en la Bauhaus hasta los más conocidos *On Weaving*, 1965 y *On designing*, 1961, publicados por la Universidad de Wesleyan.

Recientemente el *Museo Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía* (noviembre 2006-febrero 2007) ha organizado una exposición⁵ sobre los viajes que realizó el matrimonio por Latinoamérica con la intención de recopilar las influencias de la tradición textil andina sobre la obra de la pareja de artistas. La importancia de estos viajes no sólo recae en las impresiones exóticas y diferentes que recibían de un país de fuertes contrastes donde el arte sentían que *estaba por todas partes* sino que fomentó una intensa labor creativa en la pareja.

4 Esta exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía mostraba obras y algún texto publicado en el Boletín de la escuela donde aparecía la ideología de los profesores artistas. Este texto de Anni Albers está publicado por *Black Mountain Collage*, Bulletin nº 5 en 1938 y que se encuentra en el depósito de la biblioteca del IVAM (Valencia).

A.A.V.V., *Black Mountain Collage*, Ma-

drid: Edición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, pág. 19. 4 ALBERS, Anni. *Selected Writings on Design*, Hanover: Wesleyan University Press, 2001.

5 La exposición a la que hacemos referencia se inauguró en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía el 14 de noviembre de 2006 hasta el 12 de febrero de 2007. Titulada *Anni Albers Josef, viajes por Latinoamérica*.

Textos de Anni Albers

Trabajo con materiales (Work with Materials), (1938) Boletín editado por la Black Mountain Collage, número 5.

Hoy en día la vida es desconcertante. Al contrario de lo que ocurría en tiempos pasados, carecemos de una imagen global. Nos vemos obligados a elegir entre conceptos muy diversos. Y como carecemos de un fundamento común, nos invade el desconcierto.

Utilizamos materiales para satisfacer nuestras necesidades prácticas y espirituales. Tenemos cosas útiles y cosas bellas: equipamiento y obras de arte. En anteriores civilizaciones no se planteaba una disociación de este tipo. Los objetos útiles pueden ser bellos en las manos de los artistas, quien también las construye. Su impulso creativo

Pero lo más importante para el propio crecimiento es abandonar la seguridad de los convencionalismos y encontrarse solo, dependiendo de uno mismo. Esa aventura puede impregnar todo nuestro ser. Puede hacer que aumente la confianza en uno mismo. Y puede satisfacer las necesidades emocionales sin necesidad de recurrir a medios externos, dentro de uno mismo; porque crear es la mayor emoción que puede llegarse a experimentar.

Algún aspectos sobre el trabajo artístico.

One Aspect of art work

Nuestro mundo se hace pedazos; tenemos que reconstruirlo. Investigamos, nos preocupamos, analizamos y olvidamos que lo nuevo viene de la abundancia y no de una determinada deficiencia. Tenemos que hallar nuestra fuerza, en vez de nuestra debilidad. Podemos salvar lo perdurable, más allá del caos y el colapso: todavía somos capaces de valorar lo que es correcto y lo que es incorrecto, todavía nos queda el absoluto de nuestra voz interior, todavía reconocemos la belleza, la libertad la felicidad inexplicadas e incuestionables.

El trabajo artístico remite al problema de la obra de arte, y aún más: nos informa sobre el proceso de creación de todas las

cosas, sobre la configuración de lo informe. De ello se deduce que no existe una imagen antes de ser elaborada, que no existe una forma antes de ser configurada. La idea de una obra sólo define su carácter, no su consistencia.

Las cosas cobran forma en el material y en el proceso de trabajo con el material, y no hay imaginación lo suficientemente poderosa para saber cómo serán las obras antes de esas obras estén hechas.

Una obra de arte es una lección de coraje. Nos obliga a ir donde nadie ha ido antes. Estamos solos y somos responsables de nuestros actos. Nuestra sociedad cobra un carácter religioso: atañe a la propia consciencia.

Anni Albers, On Weaving, 1965

[...] Junto a las pinturas rupestres, los hilos se cuentan entre los primeros transmisores de significado. En el Perú, donde ningún lenguaje escrito ... se había desarrollado antes de la Conquista ... encontramos –no a pesar de ello sino por esa razón– una de las más altas culturas textiles que hemos llegado a conocer. ... Mucha de la potencia del arte textil se había perdido durante siglos de esfuerzos por hacer versiones tejidas de pinturas ... Obras de arte, en mi opinión, son las antiguas piezas peruanas, conservadas por la aridez del clima y desenterradas al cabo de cientos y aun miles de años. ... Sus personajes, animales, plantas, formas escalonadas, zigzags ... están siempre concebidos en el vocabulario del tejedor. ... De fantasía infinita dentro del mundo de los hilos, transmitiendo fuerza o travesura, misterio o la realidad de su entorno, infinitamente variados en su aspecto y construcción aunque sometidos a un código de conceptos básicos, estos tejidos establecieron un nivel de excelencia que no ha sido superado. [...]

On Weaving, 1965

[...] Uno de los primeros trabajos pictóricos hecho con hilos es un tejido en el que el diseño está formado por urdimbres flotantes dispuestos en un telas ... Muestra un pájaro cuyas formas y estructura denotan una gran inteligencia por parte

del artesano que lo realizó. Olvidamos fácilmente la sorprendente disciplina mental que el hombre ya había alcanzado hace 4.000 años. Cuando hay que transmitir un significado solamente en términos formales, cuando, por ejemplo, no existe ningún tipo de lenguaje escrito que describa ese significado, encontramos una fuerza en esta comunicación directa y formativa que supera, a menudo, a la de las otras culturas que cuentan con otros métodos de transmitir información.

Anni Albers, On Jewelry, 1942

El primer estímulo a hacer joyas a partir de accesorios metálicos nos lo dio el tesoro de Monte Albán ... de una belleza tan sorprendente en combinaciones insólitas de materiales que nos dimos cuenta de las extrañas limitaciones de los materiales que suele emplear la joyería ... descubrimos la belleza de las arandelas y las horquillas ... nos extasiamos ante los tapones de fregadero ... el arte de Monte Albán nos había dado la libertad de ver las cosas disociadas de su utilidad, como materiales puros que valía la pena convertir en objetos preciosos.

Miniaturas mexicanas precolombinas, 1969

Conforme crecían nuestro interés y nuestro amor por el arte del México prehispánico, nos adentramos en regiones que aún no formaban parte del itinerario turístico habitual ... Caminábamos bordeando altos vallados de cactus por calles de aldea silenciosas y vacías ... Nos sentábamos en el campo con el bocadillo en la mano, y allí donde mirásemos veíamos sobresalir tiestos de alfarería antigua ... nos dábamos cuenta de que bajo tierra, esperando la excavación, había estratos sobre estratos de civilizaciones pasadas ... el arte prehispánico todavía no había ganado aceptación como arte, y sentíamos la emoción del descubrimiento ... visitamos pirámides ... que nos pasmaban por los grandes conceptos de su arquitectura ... [el arte] tiene una potencia restauradora que necesitamos una y otra vez ... Quizá fuera esa cualidad intemporal del arte precolombino lo que primero nos habló, al margen de la especial significación que tuvo que poseer para una comunidad contemporánea.



PARTE III: CONCLUSIONES

PINTAR ENTRE LÍNEAS

Conclusiones

*El significado de una palabra, para mi no es tan exacto
como el significado de un color.*

Georgia O'Keeffe

El objetivo nuclear de este proyecto ha sido: reunir, a modo de colección, los escritos de las mujeres artistas de las primeras vanguardias del siglo XX, desde la fascinación que siempre nos han suscitado los testimonios literarios de los productores del arte. Nuestro planteamiento inicial precisaba encontrar a las protagonistas principales de este periodo y determinar si la escritura era la herramienta que les permitía fijar, desde otro punto de vista, complementario o autónomo, sus intereses creativos.

Desde luego, nuestra antología no pretendía realizar un análisis lingüístico de los escritos en la tarea de hallar analogías simbólicas y formales con la producción visual. Plantear de nuevo el parangón entre la poesía y la pintura, nos pareció el marco inadecuado para mostrar la panorámica de esta analecta. El famoso símil de Horacio *ut pictura poesis* – como la pintura, así la poesía – y que los críticos de arte entendían como la poesía, así la pintura-, nos proponía un escenario ampliamente estudiado durante siglos, cuyos debates suscitaron interesantes análisis entorno a la fructífera relación entre la pintura y la literatura, por lo que es habitual encontrar alusiones de similitud en el quehacer entre poetas y pintores.

Maruja Mallo explicaba al respecto:

Escribo, sencillamente, cuando tengo cosas que decir. Yo converso constantemente con las personas que me rodean o conmigo misma. Opino que no hay concepto sin palabra, y en cuanto tengo concepto, procuro escribirlo.

La pintora precisaba de la palabra para fijar conceptos, y a partir de esa elaboración mental del pensamiento artístico, procedía al proceso de la pintura. En el texto *La ciencia y la medida y otros temas* propone la imagen de Leonardo como el artista que entiende la pintura *como cosa mental* frente a la actitud más intuitiva de Goya. En este punto, participa de las teorías de André Lhote con respecto al artista reflexivo que necesita de las palabras *para comprenderse y ser comprendidos*, donde las teorías o reflexiones son un esfuerzo a *posteriori*, un darse cuenta cabal de una obra que no se captó mientras se realizaba.

De este modo, iniciamos en la antología un recorrido diverso por las autoras que utilizaron la palabra para hablar de sus intereses, preocupaciones, pensamientos o teorías, que, en algunos casos, precedieron a la obra o la acompañaron y que en otros, fueron imprescindibles para aclarar la distancia con el texto ajeno, cuya punto de vista, más bien, desvirtúa el propósito estético de la misma. Georgia O'Keeffe se justificaba de este modo:

El significado de una palabra, para mí, no es tan exacto como el significado de un color. Los colores y las formas ofrecen una afirmación más precisa que las palabras. Escribo esto porque se han hecho cosas muy extrañas sobre mí con palabras. A menudo me han dicho lo que debo pintar. Con frecuencia me asombro ante las palabras habladas y escritas que me cuentan lo que he pintado. Realizo este esfuerzo porque nadie más puede saber cómo ocurren mis pinturas.

Desde otra posición diferente, escribe Lucia Moholy para solicitar un espacio de visibilidad cuando era pareja de Laszlo Moholy-Nagy. A través del texto *Marginalien zu Moholy-Nagy : Dokumentarische Ungereimtheiten...= Moholy-*

Nagy, Marginal Notes : Documentary Absurdities... aclara, informa y ofrece datos relevantes sobre la trayectoria del artista. Lucia aprovecha este formato para hacer público el sistema de trabajo con el que desarrollaron algunos escritos y proyectos fotográficos durante el periodo de la Bauhaus, donde el texto cumple esa doble función: por un lado, es útil porque es el territorio donde puede explicarse así misma y, en un segundo nivel, ofrece testimonios que evidencian, una vez más, la constante falta de ambición por profesionalizar toda actividad femenina:

Creo poder afirmar con toda franqueza que en aquella época no estaba guiada por ninguna ambición en general y en todo caso ésta jugaba un papel mínimo. Lo que me interesaba eran los objetivos. En esto me centraba plenamente y mis críticas se dirigían en este sentido. El 'objetivo' constaba entonces de tres componentes:

- a) las aspiraciones y los objetivos del artista M.-N.*
- b) las aspiraciones y objetivos de la Bauhaus*
- c) mi trabajo al servicio de a) y b)*

Esta falta de ambición profesional es una de las causas que favoreció la ausencia de las mujeres en lo público y que hemos analizado en la primera parte titulada *El contexto de la ausencia*, apartado que ha permitido investigar los procesos de recuperación de la trayectoria y la obra de las mujeres artistas que desde los años setenta se viene realizando de una forma más sistematizada. Algunos de estos esfuerzos se centran en variar la argumentación cronológica en favor de la temática, en este caso de género, lo que ha ayudado a desempolvar los sótanos de los museos, que si bien en un principio dificulta el estudio de las obras de mujeres, como apunta Whitney Chadwick, y puesto que trabajaron al amparo de los maestros, su producción se ha perdido bajo la autoría del genio o deteriorado para siempre; el curso de estas investigaciones responden a los estudios clásicos del discurso histórico-artístico establecido.

Desde otra perspectiva hemos contemplado los argumentos de Nochlin y Sutherland Harris que han intentado desligar el calificativo de lo femenino como una categoría

de segundo orden, un lugar distinto del de los artistas varones. “Deconstruir” la idea de genio como apuntaría Nochlin en su artículo de 1971 ha sido uno de los inicios para encontrar un espacio a las mujeres en la historia del arte.

Una tercera vía de análisis es la que propone Simone de Beauvoir con su libro *El segundo sexo* que apuntaló el problema de la identidad como una construcción cultural e histórica de los sujetos y que las posfeministas están desarrollando a partir del análisis semiótico (Barthes, Kristeva) y su vinculación con la filosofía (Lacan, Foucault, Derrida).

De ese modo la primera parte de la investigación ha desvelado un recorrido histórico que nos ha permitido observar a los monasterios de la Edad Media como el espacio que brindaba la oportunidad para que las mujeres pudieran ejercer tareas intelectuales como la escritura, la filosofía o la pintura de miniaturas. El anonimato era la situación prevaleciente y se ignora si las obras fueron realizadas por monjas o por monjes puesto que el concepto de autor se formaliza durante el Renacimiento.

Las fuentes actuales demuestran que una monja que firmaba como Ende De pintrix participó en la iluminación del *Beato de Gerona* y que Hildegarda de Bingen, mujer muy culta que conocía en profundidad las obras de San Agustín, de Boecio y de los filósofos neoplatónicos, cercana al pensamiento de San Bernardo de Carvajal, contribuyó con una extensísima obra escrita, iluminada, científica y musical. Sus visiones liberan a la mujer de la carga del pecado original que describe de este modo en su VII visión: *Del mismo modo que Lucifer en su maldad no pudo dispersar a Dios, así tampoco podrá destruir la naturaleza del hombre, a pesar de haberlo intentado en el primer hombre.*¹

1 BINGEN, Hildegarda von, *Vida y Visiones de Hildegard von Bingen*. Madrid: Siruela, 1997, p. 67.

Esta ambigua visión dista mucho de las ofrecidas por las afirmaciones de San Pablo y por los preceptos que los Padres de la Iglesia sostienen para evidenciar la imagen

de la mujer pecadora en la figura de Eva: [...] *Mujer, tu eres la puerta del diablo. Eres tú quien ha tocado el árbol de Satanás y la primera que ha violado la ley divina.*

Citado en el libro de: BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith, Ensayos de Arte*, Madrid: Cátedra, 1998. p.33.

En el Renacimiento, destacan artistas de la nobleza como Sofonisba Anguissola, que trabajó en la Corte Real Española y Lavinia Fontana, la primera mujer que recibió un encargo público y que causas no documentadas impidieron que lo pudiera realizar. El caso de Artemisia es ejemplar dada su calidad. No se trata de una artista menor, en modo alguno, seguidora de la escuela de Caravaggio, pintó heroínas corpulentas, mujeres con una fuerte presencia como Judith o Lucrecia que le permite ocupar un lugar de relevancia en la historia del arte conjunta. Por otro lado, la visibilidad del mismo episodio de su violación y los largos procesos judiciales, así como el largo silencio sobre su trabajo, es una prueba evidente que nos muestra los problemas de fondo con los que nos enfrentamos.

Más tarde hemos comprobado que las Academias desplazan a los gremios en su tarea formativa de artistas y favorecen la difusión de los trabajos artísticos, al amparo del monarca que tutela la carrera profesional de los artistas. Participar en sus actividades establecía un status que diferenciaba al pintor profesional del amateur. La Academia de París en el siglo XVII, en su periodo fundacional, tenía cuatrocientos cincuenta hombres frente a las quince mujeres, que, en su mayoría, eran esposas de estos miembros artistas. Esta permisividad sobre el ingreso de la mujer en la Academia siempre fue muy contradictoria, mientras que durante algunos periodos se favoreció su incorporación como le sucedió a Rosalba Carriera en 1720, en otros momentos, se vetó su participación imponiendo cuotas de admisión sólo a cuatro miembros. Elisabeth Vigée Lebrun, tuvo que sufrir estas restricciones, lo mismo que sus compañeras Adelaïde Labille-Guiard, Sophie Guillemand, Angélique Monjez, Pauline Auzou y Marie Guillemine Benoist.

En las primitivas Academias estaban ligadas las competencias docentes e investigadoras con la promoción de la disciplina y de los artistas, entre sus cometidos estaba el proporcionar clases de dibujo de desnudo, formación imprescindible para la elaboración de los cuadros históricos,

cuya consideración social era la más valorada. Estas sesiones vetadas a las mujeres, no permitió que este género pudiera ser realizado por ellas. Se crearon academias paralelas y privadas, como la famosa *Academie de Saint Luc*, que durante años se convertiría en la referencia imprescindible para completar el periodo formativo de las mujeres artistas. Más tarde, la *Academie Julian* incita a que artistas de otros países viajen a París con la finalidad de recibir clases de dibujo con modelos desnudos y críticas de profesores profesionales: Mary Cassat, May Alcott, Marie Bashkirseff.

Este recorrido histórico nos ha permitido señalar aquellas artistas que dejaron pruebas documentales escritas, y a través de las palabras certificar el lugar que ocuparon en la historia oficial del arte. Para ello hemos recuperado el concepto de literatura artística de Julius von Schlosser para aclarar el concepto de fuentes como testimonios literarios que acompañan al hecho artístico. Recordemos la correspondencia de Sofonisba que acredita la proximidad que mantenía con personajes de la realeza o el tratado de Rosalba Carriera, nada común para la época. La incipiente práctica privada de la sociedad del Rococó estaba más acostumbrada al formato del diario como anotación metódica de los sucesos o al género epistolar.

En otro apartado, hemos estudiado como el vínculo familiar favorecía la vocación y la preparación de las mujeres artistas. De nuevo, en el siglo XX, se perpetúa ese modelo de acercamiento a través de la relación con los artistas varones y, de este modo, acceder a la actividad artística, la profesionalidad y el reconocimiento del trabajo. Sin embargo, seguían manteniendo esa imagen de encantadoras aficionadas como se desprende de las palabras de Hannah Höch a Roditti en la entrevista. Victoria Combalía, en su libro *Amazonas con pincel* lo resume de este modo:

[...], tradicionalmente las mujeres han estado muy solas en la creación: En la primera mitad del siglo XX eran seres muy aislados o compañeras en ruta de artistas masculinos pero jamás líderes o cabezas de fila de los movimientos artísticos.

La incorporación de la mujer a la actividad pública comienza a ser habitual a partir de la Primera Guerra Mundial y se extiende su participación en la formación y el desarrollo de las vanguardias, eje que ha vertebrado esta investigación. Se produce un fenómeno lineal en el modo que introducen sus aportaciones, ya no son hijas o hermanas de los artistas sino esposas o compañeras. La liberación del protectorado masculino se va introduciendo poco a poco y la fórmula que encuentran para estar presentes en los centros productivos del arte de vanguardia participa de todos los prejuicios ideológicos del momento.

Nos hemos detenido extensamente en la emblemática Bauhaus por dos motivos principalmente: en primer lugar porque este centro se convierte en modelo del paradigma estético que propone una transformación del artista como productor, pedagogo y ensayista, no sólo en Europa sino que, tras su cierre, extiende esta estructuración del pensamiento también por E.E.U.U y en segundo lugar, hemos encontrado textos que desestabilizan el mito emancipador de la Bauhaus hacia la mujer. Estos escritos determinan el puesto de la mujer de acuerdo a su condición sexual y no con respecto a la evolución de su preparación; la consigna era: directamente al telar, que se establece como un espacio impuesto y asumido por las mujeres de aquella época.

Esta antología nos ha permitido realizar un recorrido a través de las tipologías de los textos y conocer las ideas y conceptos de 21 mujeres artistas de las primeras vanguardias del siglo XX: La entrevista de Roditti nos aporta datos sobre los años de convivencia entre Gabrielle Münter con Kandinsky, la visión de la artista sobre el funcionamiento del grupo el Jinete Azul y sus consideraciones personales sobre el arte abstracto, el diario de Marianne von Werefkin relata conceptos muy próximos a las reflexiones de Kandinsky sobre el color, las cartas y el diario de Kathe Köllwith explica como una artista, preocupada por la evolución y calidad del trabajo artístico, aprendió a compaginarlo con la maternidad; desde otro tono, Maria Blanchard exhibe en

la correspondencia, las penurias económicas que tuvo que soportar en la bohemia de París ante su decisión de ser pintora profesional y disfrutar del ritmo lento del trabajo.

También aparecen reflejadas algunas conferencias que impartió Sonia Delaunay sobre las influencias de las artes decorativas en la pintura, el manifiesto Rayonista firmado por Goncharova y Larinov, así cómo su particular visión del papel de la mujer artista, los textos teóricos de Stepanova sobre la creatividad no objetiva como resultado de sus observaciones al respecto del constructivismo.

Desde otro punto de vista, Olga Rozanova escribe sobre las relaciones entre el cubismo, futurismo y el suprematismo, Udatsova reflexiona sobre la vinculación del diseño decorativo y la pintura, la ideología de Exter propone un análisis muy innovador sobre la moda y el teatro y Popova explica con extraordinaria claridad sus teorías sobre la construcción de la pintura. Por otra parte, hemos tenido la oportunidad de completar el esclarecedor fragmento de la entrevista de Roditti con Hannah Höch que apareció en la recopilación de H. B. Chipp, donde narra el nacimiento de la técnica del fotomontaje y las relaciones del grupo dadaísta berlinés.

También hemos querido presentar breves fragmentos enigmáticos de las novelas y cuentos de Unica Zurn y Leonora Carrington, las recetas y el texto pseudocientífico de Remedios Varo, los escritos poliédricos de Claude Cahun, la defensa de la mujer artista frente a la musa de Meret Oppenheim reflejado en la entrevista de Suzanne Page y en la conferencia con motivo del Premio de Arte que le concede la ciudad de Basilea en 1975, la correspondencia de Frida Kalho que nos ofrece un ejemplo evidente de simbiosis frenética entre la vida y el arte.

Los textos de los catálogos de Georgia O'Keeffe para explicar sus obras, por último, reseñar las reflexiones de Anni Albers, una artista que combinaba la docencia con la práctica artística.

Conscientemente, hemos dedicado una mayor extensión a los textos de Maruja Mallo en comparación al espacio que ocupan los escritos de las otras artistas, por dos motivos: en primer lugar porque ella puntualiza, reiteradamente, la necesidad de la palabra para fijar la ideología plástica y, por otro lado, porque recupera esta parte reflexiva de su personalidad, que contrasta con la imagen extravagante que se conoce de ella.

Y para finalizar, hemos encontrado parte de la memoria escrita de las mujeres artistas y hemos mostrado sus contribuciones a la teoría, a la acción artística, a la reflexión personal sobre la práctica. Esta recopilación, por definición incompleta, nos ha permitido mostrar los intereses particulares que las motivaron a compaginar la escritura como territorio expandido del acto creativo que las define como artistas.



PARTE IV

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Estudios y ensayos generales

Estudios y ensayos específicos sobre la mujer

Artículos, entrevistas y revistas

Trabajo de Investigación

Textos de mujeres artistas traducidos o en castellano

Textos de otros artistas traducidos o en castellano

Bibliografía

Estudios y ensayos generales

A.A.V.V. (Ángel González García, Francisco Calvo Serrallier y Simón Marchán Fiz). *Escritos de arte de vanguardia*, Madrid: Istmo, 2003.

A.A.V.V. (VALDIVIESO, Mercedes). *La Bauhaus de festa, 1919-1933*. Barcelona : Fundació la Caixa, 2005.

A.A.V.V. *Anni Albers Josef, viajes por Latinoamérica*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006.

A.A.V.V. *Bauhaus*, Barcelona: Köneman. 2006.

A.A.V.V. *Black Mountain Collage*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

A.A.V.V. *Catálogo Dadá y Constructivismo*, Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1989.

A.A.V.V. *Catálogo de la exposición La vanguardia Rusa 1905 – 1925 en las colecciones de los museos Rusos*, Palma de Gran Canarias: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1994.

A.A.V.V. *Catálogo de la exposición The Great Utopia, The Russian Avant-garde 1915-1932*, Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, 1992.

A.A.V.V. *Catálogo de la exposición: Josef und Anni Albers*. Bern: Europa uns Amerika, Kunstmuseum, 1999.

A.A.V.V. *Dada, Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*, Washington: National Gallery of Art and D.A.P./ Distributed Art Publishers, Inc., 2006.

A.A.V.V. *El arte visto por los artistas*, Madrid, Taurus, 1987.

A.A.V.V. *El poeta como artista*, Palmas de Gran Canaria: Centro de Atlántico de Arte Contemporáneo, 1995.

A.A.V.V. *El Surrealismo en España*, Madrid: Cátedra, 1983.

A.A.V.V. *Dada, Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*, Washington: National Gallery of Art and Distributed Art Publishers, 2006.

A.A.V.V. *Historia de la vida privada*, Tomo VIII, Madrid: Taurus, 1991.

A.A.V.V. *Russian Avant-Garde Art, The George Costakis Collection*, London: Thames and Hudson, 1981.

A.A.V.V. *Summa Artis, Historia general del Arte*, Madrid: Espasa Calpe, 1994, Tomo XXVII.

A.A.V.V. *Ver las palabras, leer las formas: acerca de las relaciones entre literatura y artes visuales*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporanea, 2000.

ALCIATO, Andrea, *Los emblemas de Alciato*, Traducidos en Rimas Españolas, 1549. Barcelona: Ediciones VIB, 2003.

ALCIATO, Andrea. *Emblemas de Alciato*, Madrid: Ediciones Akal, 1993.

ANSÓN, Antonio. *Novelas como álbumes, fotografía y literatura*, Murcia: Mestizo, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo, Vol. 1 *El arte moderno 1770-1970*, Valencia: Fernando Torres, 1977.

BAZZI, Maria. *La enciclopedia de las técnicas*, Barcelona: Ediciones Noguer, 1959/1965.

BECKFORD, William. *Memorias biográficas de pintores extraordinarios*, Madrid: Alfaguara, 1978.

BENJAMIN, Walter. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona: Península, 1988.

BONET, J.M., *El Diccionario de las Vanguardias en España, 1907-1936*, Madrid: Alianza, 1999.

BOZAL, Valeriano. *Los primeros diez años, 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*, Madrid: Visor, 1992.

BRUSATIN, Manlio. *Historia de los colores*, Barcelona: Paidós, 1987.

CAJÍAS, Martha y FERNÁNDEZ, Betzabé, *Manual de tintes naturales*, La Paz: Cemta, 1987.

CARRERE, Alberto y SABORIT, José. *La retórica de la pintura*, Madrid: Cátedra, 2000.

CALVO Serraller, Francisco, *La novela del artista*, Madrid: Mondadori, 1990.

CESI, Francesco, *Pinacoteca de los genios, Rosalba Carrriera*, Buenos Aires: Editorial Codex, Buenos Aires, 1964.

CHIPP, B. Herschel, *Teorías del arte contemporáneo, Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid: Akal, 1995.

CORTÉS, J.M., *Crítica cultural y creación artística*, Valencia: Generalitat Valenciana, Col. Signo abierto, 1998.

- *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*, Madrid: Visor, 1992.

- *Las imágenes y las palabras. Arte y literatura*, Valencia: Instituto Valenciano de la Juventud, 1992.

MICHELI, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza, 1981/2002.

DOERNER, Max, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona: Reverté, 1947/1998.

DROSTE, Magdalena, *Bauhaus, 1919-1933*, Madrid: Taschen, 2006.

EFLAND, Arthur D. *Una Historia de la educación del arte*, Barcelona: Paidós, 2002.

EGIDO, Aurora. *De la mano de Artemia, Literatura, Emblemática, Mnemotécnica y Arte en el Siglo de Oro*, Barcelona: Ediciones VIB, 2004.

FREIXA, Mireia. *Las vanguardias del siglo XIX, fuentes y documentos para la historia del arte*, Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

ELGER, Dietmar. *Dadaísmo*, Madrid: Taschen, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona: Anagrama, 1981.

- *Las palabras y las cosas*, Madrid: Siglo XXX, 1968.

GALLEGO, Julian, *El pintor, de artesano a artista*. Granada: Diputación Provincial, 1995.

GARCÍA CALVO, Agustín, *De mujeres y de hombres*, Zamora: Editorial Lucina, 1999.

GOLDWATER, Robert y TREVES, Marco, *Artists on art: from the 14th to the 20th century*, Londres: John Murray, 1976/1985.

HARRINSON, Charles, FRASCINA, Francias, PERRY, Gill, *Primitivismo, Cubismo y Abstracción*, Madrid: Akal, 1998.

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona: Debolsillo, 2004.

HESS, Walter, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1994.

KRIS, Ernst y KURZ, Otto. *La leyenda del artista*, Madrid: Cátedra, 1982.

LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis: La teoría humanística de la pintura*, Madrid: Cátedra, 1982.

LOTMAN, M, Yuri. *Estructura del texto artístico*, Madrid: Ediciones Istmo, 1982.

LUELMO, Jose María de. *Hacia una voz visual, ontogénesis y dialéctica de la imagen técnica inicial*. Valencia: Tesis doctoral de la UPV, 2003.

MARCHÁN Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto: Las artes plásticas desde 1960*, Madrid: Akal, 1986/2001.

MAYER, Ralph. *Materiales y técnica del arte*, Madrid: Tursten/Hemann Blume, 1993.

MIT, Geles. *Un nombre para la imagen: El título en las artes plásticas como paradigma de dos lenguajes involucrados*, Valencia: Tesis doctoral, UPV, 2000.

PEREZ, David; y CORTES, J. Miguel (coords). *Intertextos y contaminaciones*, Valencia: Generalitat Valenciana, Col. Signo abierto, 1999.

PRAZ, Mario, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid: Taurus, 1970.

- *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona: El Acantilado, 2004.

RODITI, Edouard. *Dialogues, Conversations with European Artist at Mid-Century*, London: Lund Humphries, 1990.

SCHLOSSER, Julius von, *La literatura artística: Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid: Cátedra, 1981.

SIMMEL, George, *Cultura femenina y otros ensayos*, Barcelona: Alba Editorial, 1999.

SMITH, Ray. *El manual del artista*, Madrid: Hermann Blume, 1991.

STILES, Kristine y SELZ, Peter. *Theories and documents of Contemporary Art: A sourcebook of artists' writings*, Berkeley: University of California Press, 1996.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*, Madrid: Tecnos, 1990.

TAYLOR, Joshua C. *Nineteenth-Century Theories of art*, Berkeley: University of California Press, 1987.

TODD, Pamela. *Los impresionistas en casa*, Madrid: Alianza Editorial, 2005.

TOMÁS, Facundo. *Escrito, pintado. Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*, Madrid: Visor, 1998.

VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros*

tiempos, Madrid: Cátedra, 1986/2004.

WICK, Rainer. *Pedagogía de la Bauhaus*, Madrid: Alianza Forma, 1986.

Wingler, Hans M. *La Bauhaus, Weimar Dessau Berlin (1919-1933)*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*, Madrid: Cátedra, 1992.

Estudios y ensayos específicos sobre la mujer

A.A.VV. *Amazonas de la Vanguardia : Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova y Nadezhda Udaltsova*: [Deutsche Guggenheim Berlin, 10 de julio - 17 de octubre, 1999; Royal Academy of Arts, Londres, 10 de noviembre, 1999 - 6 de febrero, 2000; Peggy Guggenheim Collection, Venecia, 29 de febrero - 28 de mayo, 2000; Museo Guggenheim Bilbao, 13 de junio - 6 de septiembre, 2000; Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 19 de septiembre, 2000 - 7 de enero, 2001] / editado por John E. Bowlt y Matthew Drutt. Bilbao: Guggenheim, cop. 2000.

A.A.VV. *Catálogo Ángeles Santos, un mundo insólito en Valladolid*, Madrid: Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español de Valladolid y la Residencia de Estudiantes de Madrid, 2004.

A.A.VV. *Catálogo de la exposición 100%*, Sevilla: Junta de Andalucía, 1993.

A.A.VV. *Catálogo de la exposición Sophie Taeuber*, Paris: Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1990.

A.A.VV. *Catálogo de la exposición: Karo Dame, Konstruktive, Konkrete und Radicale Kunst von Frauen von 1914 bis heute*, Basel: Aargauer Kunsthau Aarau, 1995.

A.A.VV. *Catálogo Fuera de orden, Mujeres de la vanguardia española*, Madrid: Fundación cultural MAPFRE vida, 1999.

A.A.VV. *Catálogo Marina Nuñez*, Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2002.

A.A.VV. *Catálogo Maruja Mallo*, Madrid: Galería Guillermo de Ossa, Madrid, 1992.

A.A.VV. *Catálogo Maruja Mallo*, Santiago de Compostela:

Xunta de Galicia, 1993.

A.A.V.V. Catálogo *Mujeres en el arte español 1900-1984*, Madrid: Centro cultural Conde Duque, Pintura y escultura, 1984.

A.A.V.V. *Catálogo, ZONA F*, Espai d'Art Contemporani de Castelló. Helena Cabello y Ana Carceller. Valencia: Ed Generalitat Valenciana, 2000.

A.A.V.V. *Claude Cahun*, Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2002.

A.A.V.V. *Collages, Hannah Höch, 1889-1978*, Stugart: Instituto de Relaciones Culturales con el Exterior, 1984.

A.A.V.V. *Filosofía y feminismo*, Madrid: Síntesis, 2000.

A.A.V.V. *Hannah Höch*, Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 2004.

A.A.V.V. *Les DONES fotògrafes a la República de Weimar, 1919- 1933*, Barcelona: Fundació La Caixa, D.L.1995.

A.A.V.V. *Liubov Popova*, Madrid: Museo Centro de Arte Reina Sofía, 1992.

A.A.V.V. *Meret Oppenheim*, París: Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 1984.

A.A.V.V. Remedios Varo, Arte y literatura, Teruel: Museo de Teruel, 1991.

A.A.V.V., *Creación artística y mujeres, recuperar la memoria*. Madrid: Narcea ediciones, 2000.

ABERTH, Susan L, *Leonora Carrington, Surrealismo, alquimia y arte*, Madrid: Turner Publicaciones S.L. 2004.

ALIAGA, Juan Vicente, *Bajo Vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*, Valencia: Conselleria de Cultura, 1997.

- *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*, San Sebastián: Nerea, 2004.

ALIAGA,JV y VILLAESPESA, M. *Transgénic@s. Experiencias y representaciones de la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneos*, San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea, 1998.

AMORÓS, Celia, *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias...para las luchas de las mujeres*, Valencia, Cátedra, 2005.

- (Coord), *Historia de la teoría feminista*, Madrid: Universidad Complutense-Dirección General de la mujer, 1994.

ANDREAS-SALOMÉ, Lou, *El erotismo*, Barcelona: Espesrus, 1997.

AZCÁRATE, J.M., “La mujer y el arte medieval” en *La imagen de la mujer en el Arte Español*, Seminario de Estudios de la Mujer, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1990.

BADE, Patrick, *Femme Fatale. Images of evil and fascinating women*, Nueva York: Universe, 1979.

BEAUVOIR, Simone de. *El segundo sexo, I y II vol.* Madrid: Cátedra, 2000.

BENKE, Britta, *O’Keeffe*. Köln: Taschen, 2005.

BOLLMAN, Stefan. *Las mujeres que leen son peligrosas*, Madrid: Maeva, 2006.

BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith, Ensayos de Arte*, Madrid: Cátedra, 1998.

BORZELLO, Frances. *Seeing Ourselves: Women’s Self-Portraits*, Nueva York: Harry N Abrams, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama, 1999.

BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México: Paidós/Universidad nacional autónoma de México, 2001.

CAO, Marián L.F. (coord.), *Creación artística y mujeres*, Madrid: Narcea, 2000.

CASO, Ángeles, *Las olvidadas*, Barcelona: Planeta, 2005.

CABALLÉ, Anna, *Una breve historia de la misoginia*, Barcelona: Lumén, 2006.

CARRIERA, Rosalba, *Lettere, diari, frammenti*, ed. de Bernadina Sani, Firenze: Leo S. Olschki, 1985.

- *Maniere diverse per formare i colori*, Milano: Abscondita, 2005.

COPJEE, Joan. *Imaginemos que la mujer no existe, ética y sublimación*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

COLL, Isabel. *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*, Barcelona: El centauro Groc, 2001.

CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona: Destino, 1992/1999.

CHAUVEL, Chauvel. *La pintora de la Reina*, Madrid: Edhasa, 2006.

COMBALÍA, Victoria, *Amazonas con pincel*, Madrid: Destino, 2006.

CIRLOT, Victoria. *Hildegarda von Bingen y la tradición*

visionaria de Occidente, Barcelona: Herder, 2005.

DABROWSKI, Magdalena, *Liubov Popova*, Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1992.

DEL VAL GONZALEZ DE LA PEÑA, María (coord.). *Mujer y cultura escrita, Del mito al siglo XXI*, Gijón: Trea, 2005.

DIEGO, Estrella de, *La mujer y la pintura del XIX español*, Madrid: Cátedra, 1987.

- *El andrógino sexuado*, Madrid: Visor, 1992.

DIJKSTRA, Bram, *Idólos de perversidad, la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid-Barcelona: Debate-Círculo de lectores, 1994.

DUBY, Georges y PERROT, Michelle (Dirs.), *Historia de las mujeres*, (5. Vols.), Madrid: Taurus, Minor, Grupo Santillana, 2000.

ESCARIO, Pilar, *Lo personal es político: el movimiento feminista en la transición*, Madrid: Instituto de la Mujer, 1996.

FABRE, Gladis. *La Dona, metamorfosi de la modernitat*, Barcelona: Fundació Joan Miro, 2004.

FERRIS, José Luis. *Maruja Mallo, La gran transgresora del 27*, Madrid: Temas de Hoy, 2004.

GALLEGODURÁN, Mar y GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. *El legado plural de las mujeres*, Sevilla: Alfar, 2005.

GARRARD, Mary, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989.

GREER, Germaine, *La carrera de obstáculos, vida y obra de las pintoras antes de 1950*, Madrid: Bercimuel, 1979/2006.

GROSENICK, Uta, *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Madrid: Taschen, 2002.

HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborg y mujeres*, Madrid: Cátedra, 1995.

HARRIS, Ann Sutherland –NOCHLIN, Linda, *Women Artist: 1550-1950*, Nueva York: Random House, 1976.

HERRERA, Hayden, *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, [traducción, Angelika Scherp]. Barcelona: Planeta, 2004.

JAMÍS, Rauda. *Artemisia Gentileschi*, Barcelona: Circe, 1998.

- *Frida Kahlo*, Barcelona, Circe, 1990.

KAPLAN, Janet A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, Madrid: Banco Exterior, 1988.

KETTENMANN, Andrea. *Frida Kahlo*, Madrid: Taschen, 2003.

KRISTEVA, Julia y CLÉMENT Catherine, *Lo femenino y lo sagrado*, Madrid: Cátedra, 2000.

LLOYD, Trevor. *Las Sufragistas. Valoración social de la mujer*, Barcelona: Biblioteca del siglo XX, 1970.

LÓPEZ Fernández, M^a J. *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*, Madrid: La balsa de la medusa, 2006.

MADAUELE, Liliane Caffin, *Catálogo razonado 1881 – 1932 Maria Blanchard*, Londres: Liliane Caffin Madaule, Tomo I, 1992.

- *Catálogo razonado 1881 – 1932 Maria Blanchard*, Londres, Liliane Caffin Madaule, Tomo II, 1994.

MAIO, Romeo de, *Mujer y Renacimiento*, Madrid: Mondadori, 1988.

MANGINI, Shirley, *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Madrid: Ed. Península, 2001.

MARTÍNEZ-COLLADO, Ana, *Tendenci@s, perspectivas feministas en el arte actual*, Murcia: CendeaC, Fundación Caja, 2005.

MARTINO, G. de y BRUZZESE, M. *Las Filósofas*, Madrid: Cátedra, 2006.

MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid: Ensayos de arte, Cátedra, 2003.

MORANT, Isabel (Dir.). *Historia de las mujeres en España y América Latina*, vol. I y II. Madrid: Cátedra, 2005.

MORATÓ, Cristina. *Viajeras, intrépidas y aventureras*, Barcelona: Debolsillo, 2005.

MUÑOZ López, Pilar, *Mujeres españolas en las artes plásticas*, Madrid: Síntesis, 2003.

NEAD, Lynda. *El desnudo femenino, Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid: Tecnos, 1998.

NOCHLIN, Linda, *Women, Art and Power*, Nueva York: HarperCollins, 1991.

NOCHLIN, Linda, *Representing women*, New York: Thames and Hudson, 1999.

OLIVARES, Rosa, *Femenino, Plural (Reflexiones desde la diversidad)*, Valencia: Dirección General de Museus i Bellas Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1999.

PEDRAZA, Pilar, *Máquinas de amar*, Madrid: Valdemar, 1998.

PERLINGIERI, Ilya Sandra, *Sofonisba Anguissola. The first Great Woman artist of the Renaissance*, Nueva York, 1992.

PERNOUD, Régine, *Hildegarde de Bingen. Conscience inspirée du XIIIe siècle*. París: Éd. Du Rocher, 1995.

PORQUERAS, Bea, *Sofonisba Anguissola (1535-1625)*, Madrid: Ediciones del Orto, 2003.

PROSE, Francine, *Vida de las musas*, Barcelona: Planeta, 2006.

RECKITT, Helena y PHELAN Peggy, *Art and Feminism*, Londres: Phaidon, 2001.

SALAZAR, María José, *María Blanchard: Pintura 1889 - 1932: Catálogo razonado*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004.

SAURET, Teresa, (coor.). *Historia del arte y mujeres*, Málaga: Atenea, Universidad de Málaga, 1996.

SERRANO de Haro, Amparo, *Mujeres en el arte, espejo y realidad*, Barcelona: Plaza y Janes, 2000.

SIMONS, Patricia, *Women in Frames: The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture.*” *The Expanding Discourse*. Ed. Norma Broude and Mary Garrard. New York: Harper Collins, 1988.

TORRES, Francisca y AGNATI, Tiziana, *Artemisia Gentileschi, La pintura della passione*, Milan: Selene, 1998.

TSVIETÁIEVA, Marina. *Natalia Goncharova, retrato de una pintora*. Barcelona: Editorial Minúscula, 2006.

VEGA, Eulalia de, *La mujer en la historia*, Madrid: Anaya, 1992/2002.

VERGINE, Lea, *L'altra metà dell'avanguardia 1910 – 1940*, Milán: Comune di Milano – Ripartizione Cultura, ed. Gabriella Mazzotta, 1980.

VINYET, Panyella. *Ángeles Santos*, Barcelona: I.G. Viladot, 1992.

WELTGE Wortmann, Sigrid. *Women's work, textile art from the bauhaus*, London, Thames and Huson Ltd., London, 1993.

WINGLER, Hans M. *La Bauhaus, Weimar, Dessau, Berlin, (1919-1933)*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

WITZLING, Mara R. *Voicing Our Visions, Writings by Women Artists*, Nueva York: Universe, 1991.

WOOLF, Virginia. *Un cuarto propio, horas y horas*, Madrid: La editorial, 2003.

ZAYAS, Maria de, MENESES, Leonor de y CARVAJAL, Mariana de, *Novela de mujeres en el Barroco, entre la rueca y la pluma*, Edición de Evangelina Rodríguez Cuadros y Marta Haro Cortés, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

Artículos, entrevistas y revistas

A.A.VV. *Cultura y género, nº 1 de Cultura Moderna*, Sevilla: Editorial doble, 2005.

BOCCACIO, Joan, *De las mujeres ilustres en romance*, Zaragoza, Paullo Hurus, Alemán de Constanca, 1494. Edición electrónica de Josep Lluís Canet (1997): <http://www.uv.es/lemir/Textos/Mujeres/Index.html>

BERNARDELLI CURUZ, Federico. *Così' Rosalba trasformava l'orina nel piu' puro oro della pittura* [en línea]. En www.stilearte.it, revista de arte, Nº 97. [ref. del 6 de agosto 2006]. Disponible en Web: <http://www.stilearte.it/articolo.asp?IDart=1040>

CAJÍAS, Marta, *Colores perdurables, colores efímeros, Los mordientes o fijadores en el proceso de teñido con tintes naturales*. Disponible en Web: http://www.artesaniadescolombia.com.co/documentos/documentos_pub/pcajias.htm

CARRILLO DE ALBORNOZ, Cristina, “Leonora Carrington”, en *Semanal Magazine*, Madrid: 12 de enero de 2006, pp. 24-29.

CORTÁZAR, Julio, “De Los sueños y la locura”, en *La Nación*, Buenos Aires: 14 de octubre de 1973.

JIMÉNEZ, José, “Arte y Feminismo”, en *El cultural del ABC*, Madrid: 23 de febrero de 2006, pp. 14-15.

MALLO, Maruja, entrevista programa *Grandes Personajes: A Fondo*, Madrid: Televisión Española, 1975.

MARCHAMALO, Jesús, “Pintar entre líneas”, en *Blanco y Negro Cultural*: Madrid: 5 de febrero de 2005, pp. 4-6.

PASTOR, Suzanne E. “Photography and the Bauhaus”, en *The Archive: Center for Creative Photography*, Tucson: University of Arizona, nº 21, Marzo, 1985.

PRECIADO, Beatriz, “Mujeres en los márgenes”, en *Babelia*,

El País, Madrid, 13 de enero 2007, pp. 2-3.

SMITHSON, “A Museum of Language in the Vicinity of Art”, en *Art International*, Marzo 1968, p.21.

UBERQUOI, Marie Claire, “Mirada de mujer”. [en línea]. [ref del 29 de septiembre 2006]. Disponible en web: <http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1995/02/03/escena/26606.html>

VALDIVIESO RODRIGO, Mercedes, “Lucía Moholy: la fotógrafa de la Bauhaus”, en *Arte, individuo y sociedad*, n° 10, 1998, p. 213-228.

- “Lucia Moholy, el ojo anónimo que retrató la Bauhaus”, en *La Balsa de la Medusa*, n° 40, 1996, p. 63-89.

- “Retrato de grupo con una dama: el papel de la mujer en la Bauhaus”, en: *Ensayos*, n° 6, N° 6, 2000, p. 61-74.

VILLENA, Isabel, *Vita Christi*, Zamora, Centenera, 1482. Original virtual en: <http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/jlv/12698301924585940210435/index.htm>

Traducido al castellano en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05810596599414995207857/index.htm>

WEISS, Jeffrey, “Language in the vicinity of art: artists writings, 1960-1975”, en *ArtForum*, verano, 2004. Disponible en web: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_10_42/ai_n6232012

Trabajo de Investigación

RODRÍGUEZ CALATAYUD, Nuria, *El texto como justificación estética y vital en la mujer artista*. Dirigido por el profesor Titular de Universidad D. José Luís Cueto Lominchar [Trabajo de investigación tutelado]. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Departamento de Pintura, octubre 2005.

Textos de mujeres artistas traducidos o en castellano

AVIA, Amalia, *De puertas adentro*, Madrid: Taurus, 2004.

BINGEN, Hildegarda von, *Vida y Visiones de Hildegard von Bingen*. Madrid: Siruela, 1997.

CARRINGTON, Leonora, *El séptimo caballo*. Madrid: Siruela, 1992.

- *La corneta acústica*, Barcelona: Alba editorial, 1995.

- *Memorias de Abajo*, Madrid: Siruela, 2001.

CLAUDEL, Camile, *Correspondencia*, Madrid: Síntesis, 2003.

COIXET, Isabel, *La vida es un guión de cine*, Barcelona: El Aleph, 2004.

FREUD, Gisèle, *La Fotografía como documento social*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

KAHLO, Frida, *Ahí les dejo mi retrato*, Barcelona: Lumen, 2005.

- *Nunca te olvidaré: de Frida Kahlo para Nikolas Muray: fotografía y cartas inéditas*, México: Grimberg Salomon, 2005.

- *El diario de Frida Kahlo*, prólogo de Carlos Fuente y Sarah M. Lowe, Madrid: Círculo de Lectores, 1995.

KRUGUER, Barbara. *Mando a distancia. Poder, culturas y el mundo de las apariencias*, Madrid: Tecnos, 1998.

MALLO, Maruja, *Lo popular en la plástica española a través de mi obra, 1928-1936*, Buenos Aires: Losada, 1939.

MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El retrato*, Valencia: Ed. Montesinos, 2003.

MIT, Geles; *El título en las artes plásticas. La imagen desvelada por el nombre*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2004.

MONLEÓN, Mau; *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los 80*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2004.

MULVEY, Laura, *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Fundación Instituto Shakespeare: Instituto de Cine y RTV; Minneapolis: Department of Spanish and Portuguese, University of Minnesota, 1975/1988.

VARO, Remedios, *Cartas, sueños y otros textos*. México: Era, 1994.

ZÜRN, Unica, *Primavera sombría; El hombre jazmín*. Barcelona: Seix Barral, 1986.

- *El trapecio del destino y otros cuentos*. Madrid: Siruela, 2004.

Textos de otros artistas traducidos o en castellano

ADAMI, Valerio, *Diario del desorden*, Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos de la región de Murcia, 1994.

ALBERS, Josef, *La interacción del color*, Madrid: Alianza forma, 1993.

ALBERTI, Leon Battista, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid: Editorial Tecnos, 1999.

ALBERTI, Rafael, *A la pintura*, Madrid: Alianza, 2004.

APOLLINAIRE, Guillaume y PICASSO, Pablo; *Correspondencia*, Madrid: Visor, 2000.

- *Los pintores cubistas*, Madrid: Visor, 1994.

ARAGON, Louis; *Escritos de arte moderno*, Madrid: Síntesis, 2004.

- *Los collages*, Madrid: Síntesis, 2001.

ARP, Jean, *Escritos*, Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos de la región de Murcia, 2003.

ARROYO, Eduardo y PEREDA, Rosa, *Orgullo y Pasión*, Madrid: Trama editorial, 1998.

ARROYO, Eduardo, *El trío calaveras*, Madrid: Taurus, 2003.

- *Sardinas en aceite*, Madrid: Mondadori, 1990.

AUB, Max, *Joseph Torres Campalans*, Barcelona: Destino, 1999.

BACHELOR, David, *Cromofobia*, Madrid, Síntesis, 2002.

BALL, Hugo, *La huida del tiempo (un diario) - Primer manifiesto dadaísta* - Barcelona: El Acantilado, 2005.

- *Tenderenda el fantástico*, Vigo: Maldoror, 2005.

BARCELÓ, Miquel, *Cuadernos de África*, Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2004.

BECKMANN, M., *Escritos, diarios y discursos (1903 – 1950)*, Madrid: Síntesis, 2004.

BEUYS, Joseph, *Pensar el cristo*, Barcelona: Herder, 1997.

- *Ensayos y entrevistas*, Madrid: Síntesis, 2002.

BLAKE, William; *El matrimonio del cielo y el infierno*, Madrid: Cátedra, 2002.

- *Obra poética*, Madrid: Ediciones 29, 1988.

- *Tiriel. El libro de thel*, La Laguna: Artemisia, 2006.

BOCCIONI, Umberto, *Estética y arte Futurista*, Barcelona: El Acantilado, 2004.

BRAQUE, Georges, *El día y la noche, cuadernos 1917 – 1952*, Barcelona: El Acantilado, 2001.

BRASSAÏ; *Conversaciones con Picasso*, Madrid: Turner, 1997.

BROSSA, Joan, (con José Luis Jover) *Una entrevista con juego de manos*, Cuenca: Diputación Provincial, 2000.

- *La piedra abierta, antológica poética*, Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2003.

BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, Madrid: Alianza Editorial, 2003.

BURGIN, Victor, *Ensayos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

CAGE, John, *Escritos al oído*, Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos de la región de Murcia, 2003.

CARRÁ, Carlo, *Pintura Metafísica*, Barcelona: El Acantilado, 1999.

CARTIER – BRESSON, Henri, *Fotografiar del natural*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

CENNINI, Cennino, *El libro del arte*, Madrid: Akal, 1988.

CÉZANNE, Paul, *Correspondencia*, Madrid: Visor, 1991.

COCTEAU, Jean, *Los niños Terribles*, Madrid: Cátedra, 1989.

- *Vuelta al mundo en 80 días, (Mi primer viaje)*, Madrid: Alianza Editorial, 2002.

- *Retratos para un recuerdo*, Barcelona: Parsifal, 1990.

CHAGALL, Marc, *Mi vida*, Barcelona: El Acantilado, 2004.

DA VINCI, Leonardo, *Cuaderno de notas*, Madrid: Ediciones Busma, 1984.

- *Aforismos*, Madrid: Espasa Calpe, 2003.

- *Escritos literarios*, Madrid: Tecnos, 2005.

- *Tratado de la Pintura*, Buenos Aires: Losada, 2004.

DALÍ, Salvador y GUASCH, Montanya; *El antiarte y el manifiesto amarillo*, Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2004.

DALÍ, Salvador, *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, Madrid: Siruela, 2003.

- *El mito trágico de el Angelus de Millet*, Barcelona: Tusquets, 2002.

- *Diario de un genio*, Barcelona: Tusquets, 2003.
- *50 secretos mágicos para pintar*, Barcelona: Luis Caralt, 1985.
- *Los cornudos del viejo arte moderno*, Barcelona: Tusquets, 2004.
- *Carta abierta a Salvador Dalí*, Barcelona: Paidós, 2000.
- *Obra completa*, Barcelona: Destino, 2005.
- DE CHIRICO, Giorgio, *Memorias de mi vida*, Madrid: Síntesis: 2004.
- *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos de la región de Murcia, 2003.
- DELACROIX, Eugène, *Diccionario de Bellas Artes*, Madrid: Síntesis, 2004.
- *El puente de la visión*, Madrid: Tecnos, 1999.
- DELAUNAY, Robert; *The New Art of Color, The Writings of Robert and Sonia Delaunay*, Nueva York: The Viking Press, 1978.
- DUBUFFET, Jean, *Biografía a paso de carga*, Madrid: Síntesis, 2004.
- DUCHAMP, Marcel, *Notas*, Madrid: Tecnos, 1998.
- FONTCUBERTA, Joan, *Ciencia y fricción; Naturaleza, ciencia y artefacto*, Murcia: Mestizo, 1998.
- *El beso de Judas*, Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- *Fotografía: Conceptos y procedimientos, una propuesta metodológica*, Barcelona: Gustavo Gili, 1990.
- *Estética fotográfica. Una selección de Textos*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- GAUGUIN, Paul, *Noa, Noa, la isla feliz*, Palma de Mallorca: Olañeta, 2004.
- *Escritos de un salvaje*, Madrid: Istmo, 2000.
- GAYA, Ramón, *Naturalidad del Arte (y artificialidad de la crítica)*, Valencia: Pre-textos, 2003.
- *Obras completas*, Valencia: Pretextos, 2003.
- *Velázquez, pájaro solitario*, Valencia: Pre-textos, 2002.
- GIACOMETTI, Alberto, *Escritos*, Barcelona: Síntesis, 2004.
- GIL PÉREZ, Manuel, *Primer Salón de Otoño (1955), Manolo Gil, Escritos sobre arte* (ed. de Manuel Muñoz), Valen-

cia: Institución Alfonso el Magnánimo, 2001.

GLEIZES, A. METZINGER *Sobre el cubismo*, Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos de la región de Murcia, 1986.

GOGH, Vincent Van, *Cartas a Theo*, Buenos Aires: Goncourt, 1976.

GÓMEZ de la SERNA, Ramón, *Una teoría personal del Arte*, Madrid: Tecnos, 1999.

GOYA, Francisco de, *Cartas a Martín Zapater*, Madrid: Turner, 1982.

GRANELL, Eugenio, *La novela del indio Tupinamba*, Sada: Edición do Castro, 2002.

GRASS, Günter, *Acuarelas*, Barcelona: El Aleph, 2002.

GROPIUS, Walter, *Alcances de la arquitectura actual*, Buenos Aires: la Isla, 1957.

- Bauhaus, 1919-1933, ed. Herbert Mayer, Walter Gropius y Ise Gropius, Boston: Charles T. Brandford, Boston, 1952

GUTIÉRREZ SOLANA, José, *La España negra*, Granada: Comares, 2000.

HIDALGO, Juan, *De Juan Hidalgo 1961-1991*, Valencia: Pretextos, 1991.

HILDEBRAND, A. Von; *El problema de la forma en la obra de arte*, Madrid: Visor, La balsa de la medusa, 1988.

HOCKNEY, David, *El conocimiento secreto*, Barcelona: Destino, 2002.

- *Así lo veo yo*, Barcelona: Siruela, 1996.

HUGO, Victor, *Manifiesto Romántico: escritos de batalla*, Barcelona: Península, 2002.

KANDINSKY y MARC, Franz, *El Jinete Azul*, Barcelona: Paidós, 2002.

KANDINSKY, Vasily, *Cursos de la Bauhaus*, Madrid: Alianza Editorial, 1998.

- *Punto y línea sobre el plano*, Barcelona: Labor. 1983.

- *De lo Espiritual en el arte*, Barcelona: Labor, 1993.

- *Escritos sobre arte y artistas*, Barcelona: Síntesis, 2004.

- *Mirada retrospectiva*, Madrid: Emece, 2002.

KANDINSKY, Vasili y MARC, Franz, *Correspondencia*, Madrid: Síntesis, 2007.

KLEE, Paul; *Diarios*, Madrid: Alianza Forma, 1993.

- *Escritos sobre arte*, Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos de la región de Murcia, 2003.

KLOSSOWSKI, Pierre, *Nietzsche y el círculo vicioso*, Madrid: Arena libros, 2004.

- *El baño de Diana*, Madrid: Tecnos, 1990.

KOKOSCHKA, Oscar, *Mi vida*, Barcelona: Tusquets, 1998.

KUBIN, Alfred, *La otra parte*, Barcelona: Minotauro, 2003.

- *El Gabinete de curiosidades, Autobiografía*, Madrid: Maldoror, 2004.

LE CORBUSIER, *El espíritu nuevo en la arquitectura*, Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos de la región de Murcia, 2003.

LEGER, Fernand, *Funciones de la pintura*, Barcelona: Paidós, 1990.

LORD, James, *Retrato de Giacometti*, Madrid: Visor, 2002.

MAGRITTE, René, *Escritos*, Madrid: Ed. Síntesis, 2004.

MANRIQUE, Cesar, *La palabra encendida*, León: Universidad de León, 2002.

MATISSE, Henri, *Escritos y opiniones sobre arte*, Madrid: Debate, 1993.

- *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Barcelona: Tusquets, 1993.

MICHAUX, Henri, *Escritos sobre pintura*, Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos de la región de Murcia, 2000.

- *Icebergs*, (Catálogo), Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006.

MILLARES, Manolo, *Memoria sobre la infancia y la juventud*, Valencia: IVAM, 1998.

MIRA, Victor, *Humus. Diario 1994-1998*, Zaragoza: Diputación Provincial, 2000.

MIRÓ, Joan, *Conversaciones con Joan Miró*, Barcelona: Gedisa, 1993.

- *Escritos y conversaciones*, Murcia: Colección de arquitectura del colegio oficial de aparejadores y arquitectos de la región de 2003.

- *Los cuadernos catalanes*, Murcia: Colección de arquitectura del colegio oficial de aparejadores y arquitectos de la región de Murcia, 2003.

MONDRIAN, Piet, *La nueva imagen en la pintura*, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos de la región de Murcia, Murcia, 2003.

MORRIS, William, *Como vivimos y como podríamos vivir, Trabajo útil o esfuerzo inútil, el arte bajo la plutocracia*, Logroño: Pepitas de calabaza, 2004.

MUÑOZ, Lucio, *El conejo en la chistera. Escritos del artista*. Madrid: Síntesis, 2006.

MOHOLY-NAGY, Laszlo, *Pintura, Cine y Fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

- *La nueva visión, Principios básicos de la visión*, Buenos Aires: Infinito, 1997.

OTEIZA, Jorge, *Libro de los plagios*, Pamplona: Pamiela, 1990.

PALAZUELO, Pablo, *Escritos. Conversaciones*, Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos de la región de Murcia, 2003.

- *Geometría y visión, una conversación con Kevin Power*, Granada: Diputación Provincial de Granada, 1995.

PALLADIO, Andrea, *Los cuatro libros de arquitectura*, Madrid: Akal, 1988.

PEREJAUME, *Oisme*, Barcelona: Proa, 1998.

PÉREZ, David, (dir.), *Arqueologías del exceso, entrevista entre Daniel Canogar y Gloria Picazo*, Valencia: Editorial UPV, 2006.

- *Memoria y Fragilidad, entrevista entre Xisco Mensua y Rafael Ballester Añón*, Valencia: Editorial UPV, 2006.

PICABIA, Francis, *Escritos en prosa, 1907-1953*, Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos de la región de Murcia, 2003.

- *Caravanserail, 1924*, Barcelona: Laertes, 1977.

QUINTANILLA, Luis, *Pasatiempo: La vida de un pintor*, Sada: Edición do Castro, 2004.

RAILLARD, Georges, *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Gedisa, 1993.

RENAU, Josep, *Arte contra las élites*, Barcelona: Debate, 2002.

- *La función social del cartel*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- *Renoir, mi padre*, Barcelona, Alba, 2007.
- RODIN, Auguste, *El arte*, Barcelona: Síntesis, 2000.
- ROH, Franz, *Teórico y fotógrafo*, Valencia: Catálogo IVAM Centro Julio González, 1997.
- *Realismo mágico, post expresionismo*, Madrid: Facsimil de la Revista de Occidente, 1927- 2007.
- ROTHKO, Marc, *La realidad del artista, Filosofías del arte*, Madrid: Síntesis, 2004.
- RUSIÑOL, Santiago, *Libertad*. Madrid: Asoc. Española de directores de escena, 2000.
- SANMARTÍN, Francisco, *Procesado de imagen. Silencio*, Cuadernos de Imagen y Reflexión, Valencia: Editorial UPV, 2007.
- SARDUY, Severo, *De donde son los cantantes*, Madrid: Cátedra, 1993.
- SAURA, Antonio, *Crónicas, artículos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2004.
- *Visor, sobre artistas 1958-1998*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001.
- *Contra el Guernica, Libelo*, Madrid: Turner, 1982.
- *Fijeza*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001.
- *Escritos como pintura, sobre la experiencia pictórica*, Barcelona: Galaxia de Gutenberg, 2001.
- *Notebook, memoria del tiempo*, Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos de la región de Murcia, 1997.
- SCHIELE, Egon, *Egon Schiele en prisión*, Vigo: Maldodor, 2004.
- SCHLEMMER, Oskar, *Escritos sobre arte, pintura, teatro, ballet. Cartas y diarios*, Barcelona: Paidós, 1987.
- SILVESTRE, David, *Entrevista con Francis Bacon*, Barcelona: Debolsillo, 2003.
- TÁPIES, Antoni, *La realidad como arte por un arte moderno y progresista*, Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos de la región de Murcia, 1989.
- *Memoria personal*, Barcelona: Seix Barral, 1983.
- *El valor del Arte*, Madrid: Ave del paraíso, 1991.
- TORNER, Gustavo, *Escritos y conversaciones*, Valencia: Pre-textos, 1996.

TORRES GARCÍA, Joaquín y BARRADAS, Rafael, *Un diálogo escrito 1918-1928*, Barcelona: Parsifal, 2001.

- *Historia de mi vida*, Barcelona: Paidós, 1990.

- *Universalismo constructivo*, Madrid: Alianza, 1998.

TRUFFAUT, François, *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza, 1993.

TZARA, Tristan, *Dadá, siete manifiestos*, Barcelona: Tusquets, 1999.

VALCARCEL Medina, Isidro, *3 o 4 conferencias*, León: Universidad de León, 2002.

VENTURI, Robert y SCOTT, Denisse, *Aprendiendo las Vegas*, Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

WARHOL, Andy, *Diarios*, Barcelona: Anagrama, 1990.

ZÓBEL, Fernando, *Cuaderno de apuntes. Colección de citas sobre pintura y otras cosas recogidas por Fernando Zóbel*, Madrid: Aldeasa, 2003.

Resumen

Resumen en castellano:

Archivo y memoria femenina es un proyecto que quiere aportar al ecléctico espacio del arte, la voz escrita de las mujeres artistas, desde el interés y la fascinación que siempre han suscitado en nosotros estos testimonios que certifican, por un lado, la existencia y el prestigio que obtuvieron algunas de ellas en distintas épocas y por otro lado, y gracias a ellos, obtener información de primera mano sobre las reflexiones que genera la práctica artística desde la voz protagonista de los productores y productoras.

Por ello la estructura del trabajo en tres partes nos ha permitido presentar en primer lugar, una aproximación al contexto de la ausencia de las mujeres en lo público, analizar el estereotipo femenino y detenernos en las precursoras que iniciaron la tarea de explicarse a través del lenguaje escrito y del lenguaje visual. La segunda parte titulada: *Los textos de la mujeres artistas durante las primeras vanguardias*, es una **antología todavía inédita en castellano de los escritos de las mujeres artistas**, y para finalizar hemos creado un apartado de fuentes bibliográficas incorporando una amplia relación de los textos traducidos al castellano.

Esta recopilación nos ha permitido realizar un recorrido a través de las tipologías de los textos y conocer las ideas y conceptos de 21 mujeres artistas de las primeras vanguardias del siglo XX: Maria Blanchard, Sonia Delaunay, Gabrièle Münter, Marianne von Werefkin, Käthe Kollwitz, Natalia Goncharova, Varvara Stepanova, Olga Rozanova, Nadezda Udaltsova, Alexandra Exter, Liubov Popova, Hannah Höch, Unica Zurn, Meret Oppenheim, Claude Cahun, Frida Kalho, Leonora Carrington, Remedios Varo, Maruja Mallo, Georgia O'Keefe y Anni Albers.

Resumen en valenciano:

Arxiu i memòria femenina és un projecte que vol aportar a l'eclèctic espai de l'art la veu escrita de les dones artistes, des de l'interès i la fascinació que sempre han suscitat en nosaltres aquells testimonis que, d'una banda, certifiquen la seua existència i el prestigi que van obtenir algunes d'elles en distintes èpoques, i que, d'altra banda, ens permeten obtenir informació de primera mà sobre les reflexions que genera la pràctica artística, des de la veu protagonista dels productors i les productores.

Per això, l'estructura del treball en tres parts ens ha permès presentar en primer lloc una aproximació al context de l'absència de les dones en el terreny públic, analitzar l'estereotip femení i detenir-nos en les precursoras que van iniciar la tasca d'explicar-se a través del llenguatge escrit i del llenguatge visual. La segona part, titulada **Els textos de les dones artistes durant les primeres avantguardes**, és una **antologia encara inèdita en castellà dels escrits de les dones artistes**; i per finalitzar, hem creat un apartat de fonts bibliogràfiques incorporant-hi una àmplia relació dels textos traduïts al castellà.

Aquesta recopilació ens ha permès realitzar un recorregut a través de les tipologies dels textos i conèixer les idees i els conceptes de 21 dones artistes de les primeres avantguardes del segle xx: Maria Blanchard, Sonia Delaunay, Gabrièle Münter, Marianne von Werefkin, Käthe Kollwitz, Natalia Goncharova, Varvara Stepanova, Olga Rozanova, Nadezda Udaltsova, Alexandra Exter, Liubov Popova, Hannah Höch, Unica Zurn, Meret Oppenheim, Claude Cahun, Frida Kalho, Leonora Carrington, Remedios Varo, Maruja Mallo, Georgia O'Keefe i Anni Albers.

Resumen en inglés:

Archivo y memoria femenina (Archive and female memory) is a project designed to contribute the written voice of female artists to the eclectic space of art based on the interest and fascination that these testimonies have always aroused within us. This written voice bears witness to the existence and prestige earned by some of these artists in different periods and provides first-hand information about the thought-provoking artistic practices of the leading voices of male and female producers.

Consequently, the three-part structure of this thesis enables us firstly to address the context of the absence of women in public spheres, to analyse the female stereotype and to dwell upon the forerunners who initiated the task of expressing themselves through written language and visual language. The second part, entitled *Los textos de la mujeres artistas durante las primeras vanguardias* (*Writings by female artists during early avant-garde movements*) is **an anthology not yet published in Spanish of writings by female artists**. Finally, we have created a section of bibliographical sources with a comprehensive list of the texts translated into Spanish.

This anthology allows us to take a look at the types of texts whilst providing an insight into the ideas and concepts of 21 female artists from the early avant-garde movements of the 20th century: Maria Blanchard, Sonia Delaunay, Gabrièle Münter, Marianne von Werefkin, Käthe Kollwitz, Natalia Goncharova, Varvara Stepanova, Olga Rozanova, Nadezda Udaltsova, Alexandra Exter, Liubov Popova, Hannah Höch, Unica Zurn, Meret Oppenheim, Claude Cahun, Frida Kahlo, Leonora Carrington, Remedios Varo, Maruja Mallo, Georgia O'Keefe and Anni Albers.

