

## Arte escrita... 10 re-escrituras del arte en femenino

Mercedes Montoro Araque

**Maite Méndez Baiges (2017). *Arte Escrita. Texto, imagen y género en el arte contemporáneo*, Granada: Comares, 208 páginas**

Fruto del proyecto I+D “Lecturas de la historia del arte contemporáneo desde la perspectiva de género” (HAR2011-22541) y bajo la dirección editorial de la profesora titular de Arte moderno y contemporáneo de la Universidad de Málaga, Maite Méndez Baiges, *Arte Escrita* es una reflexión colectiva, enriquecedora y multidisciplinar sobre la subjetividad femenina en el arte contemporáneo. Subjetividad femenina que no solo se analiza desde el punto de vista de los estudios de género, sino que discurre entre la focalización sobre la obra de artistas de vanguardia como Marianne Moore, Claude Cahun, Marcel Moore, Ketty la Rocca, así como otras artistas de diversos colectivos feministas italianos de los setenta, y las figuras de la lectora, la escritora, la espectadora y la bailarina en la publicidad. Semejante ejercicio intelectual, en el que se conjugan palabra e imagen, invita al lector—junto con los dos últimos ensayos lingüístico-visuales de la mano de Isabel Garnelo y Noelia García Bandera—, a descubrir un innovador discurso sobre la historia del arte del último siglo, en contradicción con las representaciones culturales dominantes y, más concretamente, alzándose contra las tesis formalistas en las que se fundamentan las narrativas ortodoxas de la vanguardia.

*Arte escrita...* es pues ante todo, una re-escritura del arte que se marca como objetivo fundamental centrarse en ciertos fenómenos que, en palabras de la editora, son “los máximos responsables de la nueva noción de lo artístico” (p. x). Entre ellos, destacan la voluntad de integración de los diferentes medios de expresión artísticos, así como el cuestionamiento de la jerarquización de las artes, lo cual conlleva la aceptación y práctica de las artes consideradas “menores”. En definitiva, la comprensión del arte como *praxis*, y de dicha *praxis* vital como batalla continua contra la institucionalización del arte.

De lectura fácil y agradable, el volumen que reseño en estas líneas, ofrece un abanico de artistas en femenino no exhaustivo, aunque suficiente, ya que encontramos tanto ejemplos del continente americano como europeo, franceses e italianos. Sin duda alguna, la carencia de un monográfico sobre artistas españoles en un volumen, redactado en español y publicado en España—¡que pudiera entenderse por la especialización y áreas de las autoras que firman el volumen!—, se suple con la inclusión, en la segunda parte, de algunos ejemplos relacionados con obras hispánicas y, en la tercera

parte del volumen, con la inclusión de los dos ensayos lingüístico-visuales anteriormente mencionados, y sobre los que volveré más abajo.

En cuanto a la primera parte, centrada en “texto e imagen en artistas contemporáneos”, dos artistas prácticamente coetáneas constituyen el punto de partida de sus dos autoras. En dichos capítulos, cabe señalar una reflexión similar sobre la tendencia del arte de vanguardia a la dislocación de la instancia del autor —como consecuencia de la colectividad en la creación—, y al mismo tiempo, a la diversidad de contenido —“mezcla de alta cultura y cultura popular”, precisa la editora— y de aspecto formal —por el “uso de medios híbridos”, ya sea el “collage” o el “poema visual” (p. xii)—. Lidia Taillefer abre el volumen con un análisis de la poesía visual de la modernista norteamericana Marianne Moore, a la que califica aludiendo a la célebre locución horaciana de la *Epístola a los Pisones, ut pictura poesis*, dado que su prosodia, sin ningún precedente hasta entonces, “atrae tanto a la vista (la estrofa como pintura) como al oído (la oración como música)” (p. 5). Amén de dicha peculiaridad, la originalidad de la poética de la norteamericana estriba en su capacidad para producir un placer sensual inimitable, desencadenando profundas emociones y constituyendo en definitiva, “un lenguaje femenino”, como medio de expresión de una “nueva visión del arte y de la vida” (p. 19). El segundo capítulo, de la mano de Carmen Cortés Zaborras, ilustra con un título ya de por sí evocador, “Miradas y palabras entrelazadas”, cómo la complicidad entre Lucy Schwob (Claude Cahun) y Suzanne Malherbe (Marcel Moore) no solo queda manifiesta en el “libro de diálogo” (p. 23) —tal y como la autora, junto a Yves Peyré,<sup>1</sup> califica la edición de 1919— *Vues et Visions*, sino que se mantendrá hasta la muerte de Cahun en 1954. Basándose en las herramientas proporcionadas por el análisis del discurso, “entendido en un sentido integrador como el estudio de los componentes lingüísticos, morfo-sintácticos, semánticos, narrativos y retóricos en su relación con el contexto estético, en última instancia social” (p. 24) y, al mismo tiempo, las proporcionadas por “el modelo analítico del signo visual propuesto por el Grupo  $\mu$ ”, la profesora Cortés Zaborras realiza un estudio pormenorizado, pertinente y detallado sobre la intersección entre literatura y creación plástica enmarcada en el contexto del *art nouveau*, del simbolismo y del modernismo, pero con un acercamiento tímido a la abstracción, a partir de esta colección de 25 poemas en prosa, desdoblada en dos series complementarias que constituye *Vues et Visions*. En el tercer capítulo, Esther Morillas insiste en la relación entre poesía tecnológica y el papel desempeñado por la mujer en los años sesenta en la publicidad, a partir de la obra de Ketty la Rocca (1938-1976). Tras una primera parte introductoria sobre el Grupo 70 y alguna cuestión biográfica de interés, la autora aborda 6 ejemplos que ilustran, de manera satisfactoria, la definición de poesía tecnológica, entendida como poesía en la que, siguiendo a Pignotti,<sup>2</sup> es el público destinatario quien debe completar “con su interpretación, la obra artística que se les presenta, que ‘discuta’ y dialogue con ella” (p. 46). Así, mientras que *Sono felice* (1965) y *Top Secret* (1965) apuestan por la publicidad como modelo y objeto de crítica, *Sana come il pane quotidiano* (1964-1965) constituye un guiño contra la influencia de la religión católica en la sociedad. Por último, en el capítulo cuarto de la primera parte, la profesora de Historia del Arte contemporáneo de *La Sapienza Università di Roma*, Carla Subrizi, aborda de manera eficaz, los nexos de unión entre texto, performatividad y feminismo, basándose en Giulia Niccolai, Patrizia Vicinelli, Mirella Bentivoglio, Suzanne Santoro y Carla Lonzi como un tipo de lucha artística y activismo político feminista.

La segunda parte del volumen versa sobre “textos e iconografías de la mujer en la creación contemporánea”. En tres capítulos de los cuatro que contiene este segundo gran bloque, la mujer deviene objeto artístico —y no sujeto, como en el bloque precedente—, objeto de recreación, ya sea según el principio de representación o el de construcción. En cualquier caso, se nos ofrece en esta segunda parte, una nueva interpretación de la mujer, bajo el prisma de los estudios de género. De un lado, la profesora de la Universidad de Málaga y editora del volumen, Maite Méndez Baiges, estudia minuciosamente cómo afecta la presencia de la lectora a la construcción simbólica del sujeto femenino en los primeros años del siglo XX. Para ello, traza, para total deleite del lector, la evolución histórica de dicha figura en el arte desde el mundo grecolatino —en el que la autora encuentra una joven lectora leyendo un papiro que según Luciano inspira amor— pasando por la época medieval —en la que la reina Leonor de Aquitania aparece sumida en su sepulcro, en una profunda lectura eterna— hasta llegar al Renacimiento, —momento en el que la autora se centra en un relieve de Magdalena en la Escalera de Soto (1553-1556) de Rodrigo Gil de Hontañón, para asociar a la santa penitente con la lectura de un texto religioso, no exento, sin embargo, de un cierto erotismo—. El siglo XVIII, a través de la pintura holandesa en el que se encuentran mujeres lectoras y escritoras (sobre todo de correspondencia amorosa), y aún más, el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX abundan en emersión de lectoras pictóricas: tanto las obras de Matisse y Picasso —que la autora no duda en comparar, considerando que, posiblemente, las lectoras del primero sean las “auténticas herederas de la revolución lectora de la edad contemporánea” mientras que las del pintor español “parecen condenadas a la mirada y escrutinio masculinos” (p. 98)— como las realizadas por pintoras coetáneas francesas y españolas, como Suzanne Valadon y Ángeles Santos, entre otras, sirven de referencia a la autora para su meticuloso y congruente análisis. Belén Ruiz Garrido se sitúa, por su parte, del otro lado del espejo, analizando magistralmente la imagen de la escritora en la creación artística contemporánea. Para ello, parte de una comparación explícita entre artistas masculinos de la Cataluña de las postrimerías del siglo XIX, como Ramón Casas y Utrillo —con una “Minerva poetizada por Utrillo e interpretada pictóricamente por Casas” que “comparte los elementos definitorios de la decadencia finisecular, encarnación de los efluvios malsanos de la fatalidad perniciosa” (p. 116)— y la auto-referencia y auto-representación de la figura de la escritora, por artistas femeninas como Jo Spence, Audre Lorde, o mucho más célebres como Virginia Wolf. Finalmente, la profesora Ruiz Garrido concluye con una incursión en la experiencia artística-vital femenina, al inclinarse por una utilización del cuerpo como resistencia y como objeto-texto, a través de las fotografías de Regina José Galindo, de la iraní Shirin Neshat, o de la artista marroquí Lalla Essaydi, entre otras. Muy interesante igualmente, no solo por el amplio corpus utilizado —anuncios publicitarios en revistas ilustradas españolas de las primeras décadas del siglo XX, con bailarinas de danzas cercanas al mundo clásico (Isadora Duncan), orientales (Tórtola Valencia, Áurea de Sarrá) o incluso artistas de bailes gitanos— sino también por el recorrido, a modo de introducción, por la representación de la danza en Europa, en el que Eva María Ramos Frendo no duda en citar a directores de cine, o a artistas de las diversas artes plásticas que han plasmado el cuerpo femenino en movimiento. Y ahí precisamente surge la premisa mayor de la autora del capítulo: al ser “fruto de una nómina totalmente masculina”, dichas imágenes de mujeres, son mujeres “miradas y expuestas [...] pero pocas veces reflejadas realmente” (p. 133). Aunque no comparto totalmente esta afirma-

ción categórica de M<sup>a</sup> Teresa Alario<sup>3</sup> en la que se apoya la autora, los ejemplos utilizados —entre otros, la publicidad para el jabón Heno de Pravia, para los polvos de arroz Flores del Campo, o para el jabón Orgia— ilustran perfectamente cómo las poses de Isadora Duncan y el imaginario dionisiaco con sus ménades son un reclamo para la venta del producto. Otros ejemplos ilustran igualmente dicha premisa: los evocados en torno al estilo oriental de Tórtola Valencia o incluso, en torno a ritmos como el charlestón, llegado de América con Josephine Baker como efigie. Ejemplos en definitiva, todos ellos, en los que la publicidad, recupera el cuerpo femenino, según la autora, como “reclamo sexual” (p. 158). El último capítulo de este segundo bloque nos llega de la mano de Luis Puelles Romero, con una erudita exposición sobre la feminización de la experiencia estética. Abarcando un amplio periodo histórico —que se extiende desde finales del siglo XVII hasta finales del XX— el autor nos ofrece un magistral recorrido —y digo bien magistral, no solo a causa de la variedad de fuentes utilizadas, desde el género epistolar, pasando por obras pictóricas, fotográficas y cinematográficas, sino también, por la perspectiva adoptada, que parte de la Estética y Teoría de las Artes para desembocar en lo que él mismo denomina “una antropología del espectador en clave del género” —por los diferentes momentos constitutivos de la modernidad. En ellos subraya una “ideologización de la recepción estética” consistente en una “feminización de la experiencia del espectador” (p. 159), que implica emotividad, sensibilidad y empatía.

Por último, bajo el título “todo es mentira, salvo alguna cosa”, el tercer bloque del volumen consiste en un “ejercicio de reflexión sobre las implicaciones entre imagen y palabra en los elementos relacionados con la cosa financiera” (p. 185), y está firmado por Isabel Garnelo. Dicha exposición de objetivos puede resultar, en una primera lectura, ciertamente desconcertante ¿Pero acaso el arte puede ser entendido sin una comprensión del mismo como *praxis* vital y societal? La autora aporta cinco obras visuales que ella misma expuso en 2013 en la nave sur de la Casa Fuerte de Bezmiliana (Málaga), junto al extracto literario de “la canción del pirata” de Espronceda, a través de las cuales intenta poner de manifiesto la jerarquía de la economía capitalista, que viene perfectamente ilustrada por símbolos y leyendas que son, a juicio de la artista, “honestas declaraciones de intenciones auspiciadas por dios, la patria y el rey” (p. 185). Sigue, en el capítulo 10 y último, el segundo ensayo lingüístico-visual, bajo el conciso título “CV”, en el que Noelia García Bandera incluye siete retratos en blanco y negro y en primer plano, que parecen proyectar la idea de la liberación de la representación clásica del cuerpo femenino como simple objeto de deseo, por la sobreimpresión de sendos currículum en rojo. Independientemente de la lectura que cada uno desee aportar —y deseando que la mía contribuya a nutrir y retroalimentar dicha subjetividad femenina—, se trata, sin duda alguna, de un perfecto ejercicio de estilo que no solo pone el broche de oro artístico al volumen, sino que confirma e ilustra el objetivo marcado desde el inicio: conjugar texto e imagen, abolir el estatuto visual de lo femenino en las artes, ampliar la lectura de la subjetividad femenina. ¡Objetivo conseguido!

## NOTAS

1. Y. Peyré (2001) *Peinture et poésie: le dialogue par le livre*, 1874-2000. París: Gallimard. Citado por Cortés Zaborras, 2017: 23.

2. L. Pignotti, “Poesía tecnológica”. *Questo e altro*, I, 2 (1962). Citado por Morillas, 2017: 46.

3. M<sup>a</sup> Teresa Alario, “Nos miran, nos miramos (sobre género, identidad, imagen y educación)”, *Tabanque*, n<sup>o</sup> 15 (2000), p. 60. Citado por Ramos Frendo, 2017: 133.