

Lo expresable femenino en la obra de seis artistas españolas

Almudena Baeza¹

1. Introducción

Este texto presenta los resultados de un estudio realizado para determinar un concepto, lo *expresable femenino*, analizando la obra de seis artistas españolas contemporáneas: Ángeles Santos, Maruja Mallo, Esther Ferrer, Elena Asins, Patricia Gadea y Elena Blasco.

Los filósofos estoicos escribieron que existen cuatro intangibles: el tiempo, el lugar, el vacío y lo expresable, pero que –paradójicamente– “todo es cuerpo” (Cauquelin, A., 2006). Así, cuando el estoico Crisipo decía que “un carro pasaría por mi boca cada vez que digo que un carro pasa por mi boca” está estableciendo una relación ambigua entre lo expresable y lo expresado, lo corpóreo y lo conceptual, entre las palabras y las cosas o entre lo real y lo simbólico.

Igualmente, las obras de las seis artistas contemporáneas españolas pueden ser vistas todas ellas como una manifestación de lo *expresable femenino*, que se concreta en una serie de estrategias e intereses que no son “ni esencialmente femeninos –porque no existe una ontología de lo femenino–, ni directa u obligatoriamente feministas” (García, Rodríguez y Martín, 2022), pero que constituyen un *expresable* que funciona como un agujero negro repleto de piezas que atrae a su alrededor palabras y determinaciones que nos interpelan. En consecuencia, estamos haciendo de lo expresable estoico una herramienta para la comunicación.

Por ejemplo, si tomamos en consideración el cuadro *La verbena* (1929) de Maruja Mallo y establecemos que responde a una estrategia de sentido surrealista combinada con una estrategia formal geométrica de forma que el *expresable* surrealista de Mallo queda matizado por el *excéntrico desapego* que le brinda su aproximación científica a la composición, estaremos proporcionando unas claves de interpretación de las creaciones de esta artista que favorecen la comunicación de su trabajo y que se la relacione con figuras de las dos vertientes, como hace Cecilia Alemani en la 59 Bial de Venecia (2022) que lleva por leitmotiv *The milk of dreams*. (Time Capsule IV, 2022)

Nuestra metodología parte de los análisis efectuados –según rutinas del PZ (*Project Zero*) de la Universidad de Harvard– sobre una pieza de cada una

¹ A. Baeza doctora por la Universidad Complutense de Madrid. Artista y profesora de la Universidad Camilo José Cela (Madrid).

de las artistas, que nos permite relacionarlas con creadoras españolas de otras generaciones y con artistas foráneas. Una vez establecido un expresable y un grupo de artistas, lo ponemos a prueba para ver si efectivamente esa es la mejor forma de explicar el trabajo de cada artista. Por ejemplo, reunimos cuadros y dibujos de Patricia Gadea, Pauline Boty, Paula Rego y Catalina Obrador en torno al tema del *placer femenino* –presente tanto en la forma de pintar como en los temas–, intuyendo que si las artistas quisieran exponer ideas concretas sobre dicho asunto escribirían un panfleto. También tenemos en cuenta que alguna de ellas, como Obrador, se relaciona igualmente con Ferrer en su visión del expresable *antiautoritarismo y democracia* o que Rego se puede conectar con Santos respecto a la *inmanencia del deseo en lo cotidiano*. El objetivo es que todos esos expresables, *Placer femenino, feminismo y sus metáforas, El antiautoritarismo necesario para vivir en democracia* o *La inmanencia del deseo en la vida cotidiana* nos ayuden a una interpretación más ajustada, más *femenina*, de las obras de Patricia Gadea, Esther Ferrer o Ángeles Santos, respectivamente, así como de sus satélites Catalina Obrador y Paula Rego.

2. Objetivos

El ODS (Objetivo de Desarrollo Sostenible) nº 5 de la agenda 2030, *Igualdad de género*, se concreta aquí en la finalidad de mejorar el análisis y la comunicación del arte femenino español contemporáneo para contribuir a un periodismo especializado más inclusivo. Para ello, incluye también los siguientes objetivos complementarios:

- Construir una gramática de lo *expresable* en estas autoras
- Aprender a utilizar el concepto de lo *expresable* para interpretar con más precisión el arte realizado por mujeres
- Aplicar dicho concepto a la creación o a la comunicación de manifestaciones artísticas femeninas.

Adicionalmente, esta indagación está en vías de convertirse en un proyecto de investigación asociado al Laboratorio de la Sociedad Digital que dirige Rafael Conde Melguizo, director del grado de Artes Digitales en la Facultad de Ciencia y Tecnología de la UCJC. Por lo que está abierta a obtener resultados y desarrollos más amplios.

3. Metodología

Para establecer los rasgos distintivos de las artistas a examen y buscar creadoras afines hemos recurrido a la colección del MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) y estudiado algunas de las principales investigaciones sobre estas autoras. En la Universidad Camilo José Cela de Madrid realizamos un taller donde se analizó una obra de cada una de las artistas mediante una o dos rutinas del PZ creadas para desarrollar el pensamiento crítico.

Seguidamente, se determina un *expresable* por autora que se pone a prueba con dos obras de esta y tres obras más de creadoras afines por temática, estilo o recursos formales de diferentes generaciones con el fin de abrir el abanico de análisis.

Y por último, sometemos estas determinaciones a prueba y las relacionamos con la obra de un autor masculino, por ejemplo, Max Beckman (ver fig. 1) al que también podríamos aplicar este *expresable femenino* para ver si ayuda a entender por qué ellas pueden interpretarse bajo el paraguas del expresable: *Retratan la inmanencia del deseo y el misterio en la vida cotidiana* mejor que él. Por “mejor” entendemos que, aunque Santos se considera una autora adscrita a los movimientos de la Nueva Objetividad alemana o el Expresionismo, en los que se encuadra también a Beckman, nuestra determinación explica más adecuadamente su trabajo y también por qué la podemos relacionar con otras autoras de generaciones diferentes, como Sofía Pashaei, Chechu Álava o María Bueno. Ampliamos así el abanico de referencias para el profesor o el comunicador que puede tratar la obra de Santos de forma más inclusiva y creativa.

4. Discusión

Aunque las artistas seleccionadas en dicho estudio son incuestionables, hay muchas otras que podrían haber sido escogidas. En la selección de estas seis decidimos privilegiar que todas fueran españolas, tuvieran obra en el MNCARS y practicasen formas artísticas muy dispares. Para la lista de creadoras afines, adoptamos tanto artistas de fuera como más jóvenes, sin preocuparnos de que hubieran expuesto en el Reina Sofía, con el fin de ampliar las posibilidades de interpretación de profesores y comunicadores.

Respecto a la selección de obras, fueron elegidas por ser las más adecuadas para aplicar determinadas rutinas de análisis. Igualmente, la adjudicación de unas rutinas y no otras para estudiar las obras siguió un criterio técnico forjado en mi experiencia como artista y docente y basado también en la exploración de distintos materiales elaborados por los departamentos pedagógicos de los principales museos de arte contemporáneo internacionales.

De entre los citados talleres, señalaría como principal inspiración los cursos y materiales generados por la Smithsonian Foundation de la National Gallery de Washington (*Teaching Critical Thinking through Art with the National Gallery of Art*) y el MoMA (*Museum of Modern Art*) de Nueva York (*Art & Activity: Interactive Strategies for Engaging with Art*). También he participado en un grupo de investigación de la OECD para fomentar el pensamiento crítico y creativo en estudiantes universitarios (*Fostering Critical and Creative Thinking in Higher Education*) donde, desde la UCJC, hemos rediseñado cursos y elaborado rúbricas para evaluar el uso combinado del pensamiento crítico y creativo en la realización de actividades de expresión plástica y de este taller.

Respecto a esta última cuestión, conviene subrayar que ese expresable que

adjudicamos en la conclusión a cada artista es el que nos ha llevado precisamente a seleccionar la rutina más apropiada, en un intercambio recíproco entre métodos de análisis y resultados.

Es cierto que esas creadoras y esas obras también se encuentran bajo el paraguas buscado de lo expresable, pero la clave radica en la búsqueda de un concepto que nos permita entender por qué los rasgos estilísticos compartidos por Blasco y Morton (Lafer, Ribas, Ammer, y Folie, 2015) o Gadea y Boty, por ejemplo, responden a estrategias formales y de sentido que pueden ser resumidos por la determinación de un expresable común. No hacemos conexiones de correlación ni causales. En otras palabras, no nos preguntamos *¿qué tenemos?*, sino *¿por qué lo tenemos?* (Han, B-Ch. 2021).

5. Resultados

Proporcionamos a continuación una tabla con las principales herramientas necesarias para realizar el acercamiento al arte femenino español contemporáneo. Presentamos, para cada artista:

- una imagen para observar
- algunas rutinas del PZ para analizarla
- al menos otras dos obras de la artista
- tres autoras cuyas imágenes pueden ser analizadas con las mismas rutinas.

	Imagen para observar	Rutina PZ 1	Rutina PZ 2	Otras obras	Otras artistas
Ángeles Santos	La tertulia, 1929 https://bit.ly/3Cz0Mh7	Veo, pienso, me pregunto https://bit.ly/3C7zc95	Inicio, mitad, final https://bit.ly/3RC3qqD	https://bit.ly/3SZynpP	Rosario de Velasco Remedios Varo Sofía Pashaei
Maruja Mallo	La verbena, 1927 https://bit.ly/3fKu3MV	Juego de elaboración https://bit.ly/3rFn1LT	Conectar x 2 https://bit.ly/3Ck7mGG	https://bit.ly/3SGUod9	Claude Cahun Dorothea Tanning Ruth Asawa
Esther Ferrer	Íntimo y personal, 1977 https://bit.ly/3EGRZSc	Creative Hunt https://bit.ly/3fPrx06	Mirar 2 veces 10 https://bit.ly/3SKs4qt	https://bit.ly/3V3TvNi https://bit.ly/3C7Q4fX	Yoko Ono Marina Abramovich Cristina Busto
Elena Asins	Sin título, 1977 https://bit.ly/3RwXxe9	Buscar complejidad https://bit.ly/3ecFcph	¿Qué te hace decir eso? https://bit.ly/3TmqAmf	https://bit.ly/3e32xcM	Nasreen Mohamedi Agnes Martin Ana Pérez Ventura https://bit.ly/3ybgpZd
Patricia Gadea	Bar McCarthy's, 1987 https://bit.ly/3fG799c	Preguntas creativas https://bit.ly/3CGM9rZ	Comparaciones creativas https://bit.ly/3SS7uVe	https://bit.ly/3M5MWWs https://bit.ly/3VcYifE https://bit.ly/3rB5rsh https://bit.ly/3rvxRUE https://bit.ly/3Ef9HW4	Pauline Boty Paula Rego Catalina Obrador
Elena Blasco	Ella, 1994 https://bit.ly/3Md41hq	Juego de la explicación https://bit.ly/3rDKFZ9	Buscar complejidad https://bit.ly/3ecFcph	https://bit.ly/3rsxr1m https://bit.ly/3UZTr1c	Ree Morton LPS Marta Barrenechea

Tabla 1. Material necesario para analizar críticamente obras de arte femenino español contemporáneo. Fuente: elaboración propia (2022) basada en recursos del MNCARS,

de las artistas y la web Project Zero's Thinking Routine Tool box.

Asimismo, los análisis realizados constituyen un punto de partida para una segunda investigación que consiste en determinar lo *expresable femenino* característico en estas artistas.

Para concluir, ponemos la obra de nuestras artistas junto a la de un autor masculino. Y hacemos visible en estas comparaciones que la solución estética a que llegan los varones puede verse como una interpelación para las mujeres creadoras que han de recoger el guante y arrojarlo de nuevo con gracia seductora (Parrondo, 2022). Ellas reciben un contenido, una expresión ajena, un estilo o escuela de arte codificados y procuran darle una forma, un expresable, un destino... diferente. Y nosotros le proporcionamos para ello la noción de *expresable* que es un incorpóreo, un contenido simbólico, que aspira, no obstante, a un cuerpo propio (Lacan, J., 2016).

Por ejemplo, la mirada excéntrica de Maruja Mallo no es surrealista, se debe más bien a que el uso analítico de la geometría en la composición le proporciona la libertad necesaria para mirar con esta lógica particular o excéntrica. Sus análisis dan forma a lo incorpóreo de la lógica y producen una estructura elocuente que produce afecto (Lacan, J., 2016). Sin embargo, tanto Guillermo Pérez-Villalta – el artista con el que la comparamos porque también emplea trazados armónicos– como el Surrealismo se dirigen al pensamiento desde el pensamiento sin aspirar al análisis que es la forma más corpórea de la lógica. Mallo es pues analítica mientras que los varones tratan de ser lógicos.

Confiamos en que las comparaciones que siguen a la determinación de los expresables femeninos nos sirvan para poner a prueba el *ojo* de cada artista femenina, un ojo que, como decía Flannery O'Connor, es “un órgano que acaba implicando la personalidad entera y la parte del mundo que entra por él”.

5.1. Ángeles Santos. La inmanencia del misterio y el deseo en la vida cotidiana

Lo expresable en Ángeles Santos nos arroja a la inmanencia del deseo en lo cotidiano. Y entonces, ya que lo doméstico y el deseo son dos ingredientes que forman parte para Santos de cualquier situación digna de ser presentada al espectador, su tarea creativa consiste en relacionar estas variables para encontrar una representación donde ambas se influyan significativamente “sin someterse a un fin extrínseco” como –por ejemplo– retratar una sociedad (Han, 2021, p.18).

Baste, como muestra, que cada personaje de *La tertulia* (1929) (ver fig. 1) atrae hacia sí una clase de mundo doméstico (peinado, vestuario, expresión postural, cromatismo...) que expresa una personalidad o carácter dominado por unos vagos deseos o angustias que se reflejan en su estar en el cuadro (De Diego, 2016). Hay que decir que la simpatía de Santos por el misterio conjugado con lo cotidiano alcanza también a los objetos. Por ejemplo, a las patas en espiral del

taburete o a los papeles blandos que parecen pañuelos.

Por todo esto *La tertulia* resulta una obra tan apropiada para diferenciar lo que se visualiza de lo que está pasando porque, por un lado, se ve a unas mujeres –y unos objetos y un ambiente– descritos de forma muy precisa –la iluminación y el modelado son especialmente claros–, pero por el otro hay algo que se percibe soterradamente (Agenjo, R., 1987). Y entonces las interpretaciones se disparan en muchos sentidos diferentes: ¿son amigas o compañeras de trabajo? ¿de procedencia rural o urbana? ¿han sido sorprendidas en un momento que podría haber resultado embarazoso o están aburridas y no ocultan nada? ¿son chicas hablando de novios o criminales a la espera del veredicto de un jurado?

Igualmente, la rutina de considerar el cuadro como un momento central para imaginar qué ha sucedido antes del instante que se representa y que sucederá un momento después se complementa tan bien con la anterior ¿*Qué ves?* / ¿*Qué crees que está pasando?* porque ayuda a definir ese motor de deseo y conflicto que convierte la descripción en una narración tan dinámica.

5.1.1. Ángeles Santos frente a Max Beckman con Rosario de Velasco y Sofía Pashaei



Figura 1. Ángeles Santos, *La tertulia*, 1929. Max Beckman, *Doble retrato*, 1923.
Fuente: elaboración propia (2022)

Comparamos aquí la pieza *La tertulia* de Ángeles Santos y el *Doble retrato* de Max Beckman, donde se ve a unas mujeres sentadas en un entorno doméstico. En ambos cuadros se percibe una insatisfacción, una angustia poliforme, en los rostros serios y ensimismados de las retratadas. Pero, para mostrar estas corrientes fatales que atraviesan lo cotidiano, Beckman utiliza estrategias efectistas como la deformación –las cabezas del *Doble retrato* son desproporcionadas– lo que evidencia la indefensión de los personajes. Sin embargo, la joven Santos –que tenía 18 años cuando pintó este cuadro– resulta

igualmente expresiva sin alterar proporciones y parece retratar con mayor naturalidad el deseo, la angustia y el placer femenino como fuentes de la experiencia cotidiana, sin practicar ese enfermizo y romántico acercamiento al yo interior, tan propio del Expresionismo y la Nueva Objetividad alemanas.

Igualmente hay algo amenazador en esa extraña vegetación del cuadro de Rosario de Velasco, *Adán y Eva* (1932), donde se ve a una pareja tumbada en la intimidad de una conversación. Y también en las escenas de mujeres charlando en el baño de 2022 de Sofía Pashaei se intuyen secretos y angustias, pero todas parecen, pese a todo, querer participar, alegrarse y afligirse y no permanecer atormentadas por fantasmagóricas visiones interiores.

5.2. Maruja Mallo. La mirada excéntrica a las costumbres

Maruja Mallo (Ana María Gómez González) retrata a menudo asuntos políticos y sociales, como la guerra, el hambre, las protestas, la religión, las costumbres españolas o el exilio (Mallo, M., 2009). Estos temas y su estrategia de sentido, comúnmente calificadas de surrealistas –entendido el surrealismo como esa corriente de pensamiento que se burla de la gazmoñería del burgués oponiéndole la vida sin tabúes del inconsciente–, no han sido siempre bien interpretados. En este sentido, el apelativo de mujer y surrealista se ha sobreentendido habitualmente como original y desequilibrada –o incluso loquita, como apuntaba Estrella de Diego en su seminario de la UCM *Hechos unos belgas* (1991)–: un sambenito que también opaca la obra de otras surrealistas como Dorothea Tanning, Leonora Carrington o Remedios Varo (De Diego, 2013).

Para dilucidar las estrategias de sentido de la gallega hemos empezado por investigar sus técnicas formales. Mallo emplea unos sofisticados sistemas de composición basados en trazados rectores que suscitan una gran admiración entre los estudiosos cuando se enfrentan a la obra de pintores que también los emplean como Guillermo Pérez-Villalta o Jaime Aledo a los que nadie tilda de imaginativos surrealistas. En tres vídeos grabados para pajarasORG (2010), estos artistas explican y dibujan en una pizarra cómo Mallo y ellos mismos realizan particiones armónicas sobre rectángulos, cuadrados y círculos según una antigua técnica griega y renacentista basada en la proporción áurea. En este sentido, los grandes cuadros de Mallo, como *La verbena* presentan esas zonas y esos puntos de intersección donde la artista coloca a los personajes y objetos clave de manera que la composición resulte más equilibrada y se ordene de una manera clásica (ver fig. 2). Nada que ver con la imagen casi caricaturesca de la surrealista que pinta guiada por la inspiración y siguiendo los dictados del subconsciente.

Lo interesante es que esta estrategia formal le permite a Mallo crear una distancia con el tema porque la geometría no marca una trascendencia que se anteponga a las formas que aparecen: nada se impone, no hay perspectiva, todo se despliega a la misma distancia. Las figuras pasan las unas a las otras y se amoldan, como si la geometría fuera un medio de “amistad” zen (Han, 2015).

Para que los alumnos aprecien esta especie de patchwork de escenas, personajes y objetos que componen La verbena, hemos propuesto dos rutinas: una para observar y describir con atención llamada *Juego de elaboración*, que consiste en dividir el cuadro en zonas para poder observar mejor y describir los elementos que allí aparecen, y otra para conectar el cuadro con los propios intereses, con otros temas curriculares o con una historia más amplia “acerca del mundo y nuestra posición en él”. (PZ, 2022).

5.2.1. Maruja Mallo frente a Guillermo Pérez Villalta con Claude Cahun y Ruth Asawa



Figura 2. Maruja Mallo, *La verbena*, 1927. Guillermo Pérez-Villalta, *Personajes saliendo de un concierto de rock*, 1979. Fuente: elaboración propia (2022)

Comparamos aquí la obra de la gallega con otra de Guillermo Pérez-Villalta que trata del asunto de los momentos de ocio colectivo (verbena y concierto de rock, respectivamente). A Villalta se le relaciona con la Nueva Figuración Madrileña. Curiosamente estos pintores de los 70 (o de la Movida, ya que trabajaron unidos hasta 1985, aproximadamente), como Carlos Alcolea, Jaime Aledo, Chema Cobo, Carlos Franco, Manolo Quejido o incluso el más abstracto Luis Gordillo, fueron denominados *Los Esquizos de Madrid* en la revisión antológica que montaron en el MNCARS Juan Pablo Wert, María Escribano e Iván López (2009). Pero esta relación con el psicoanálisis, la esquizofrenia o la locura en ellos no implica más que un vínculo intelectual con la obra el *Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* del filósofo Gilles Deleuze y el psicoanalista Félix Guattari (1977) y no supone, como la etiqueta de “mujer surrealista”, un riesgo de que su obra pueda ser banalizada.

En este sentido la dadaísta Claude Cahun y la escultora formalista Ruth Asawa también han sufrido de este análisis precipitado por no tener en cuenta que el estudio geométrico que hay detrás de las esculturas suspendidas de la norteamericana o la estricta composición simétrica de los fotomontajes del libro *Le Coeur de Pic* (Cahun, 1936), presentes también en las naturalezas vivas de

Maruja, son la verdadera excentricidad y no el tema de las piezas.

5.3. Esther Ferrer. Practicar el antiautoritarismo necesario para vivir en democracia

Aunque Esther Ferrer realiza piezas geométricas, como sus instalaciones con hilos, y tiene una vertiente matemática que se expresa en sus recurrentes piezas a partir de los números primos, por ejemplo, es una representante modélica del arte conceptual y más concretamente, una auténtica maestra en el arte de la performance, una disciplina muy útil para las aulas de expresión plástica (Ferrer, E., 2018). En este sentido, las acciones de Ferrer pueden ser trasladadas fácilmente a las aulas con pequeñas adaptaciones –como que el performer esté vestido–, dado que desde su propio origen la autora las diseñó para ser reinterpretadas con total libertad, como prueba el título de la muestra antológica *Todas las variaciones son válidas incluida esta*, celebrada en el Palacio de Velázquez de Madrid en 2017 (Ferrer, E. et ál., 2017). En consecuencia, hemos seleccionado la rutina *Creative Hunt* para observar las partes de una performance, los propósitos y su relación con las audiencias. Se trata de que profesores y comunicadores comprendamos esa tenaz negativa de Ferrer a cerrar sus propuestas para que la palabra anti-autoritaria resuene por encima del yo y el tú y convierta a piezas como *Íntimo y personal* (1977) en algo paradójicamente muy poco íntimo y sí muy abierto y universal.

Así, en las instrucciones para ejecutar *Íntimo y personal* (ver fig.3), indica Ferrer: “Lo puede hacer una persona sola, muchas personas a la vez hombres y mujeres, incluso niños. Si lo hacen muchos como si lo hacen pocos o uno solo, pueden elegir entre hacerlo desnudos o vestidos”. Explica además que la acción consiste en: “Cada persona tendrá un metro en la mano con el que va midiendo lentamente partes de su cuerpo. Las que quiera, como quiera a lo largo o a lo ancho (si el que lo hace es un hombre desnudo se medirá irremediabilmente el falo)”. Y luego, con esas medidas sugiere colocar puntos o escribirlas en el propio cuerpo o en una pizarra o en el suelo...

La performance ha sido siempre un arte complicado (Ferrer, E., 2016) porque, demasiado a menudo, el público o el alumnado no son capaces de entender en qué consiste la pieza. Es decir, no distinguen claramente si lo importante, a parte de la acción y su registro fotográfico o videográfico, recae en el concepto que se expone, en el riesgo de llevar a término la propia acción (estar desnudo, aburrir, desconcertar, provocar ira...) o si, por el contrario, la clave está en la mecánica y la posibilidad de llevarse a cabo en otros contextos. Por eso, para asegurarnos de que diferenciamos bien las partes de *Íntimo y personal* (1977) y los propósitos de cada parte de la acción (instrucciones, actuación y fotografías), realizamos una pequeña rutina de observación, *Mirar dos veces diez*, seleccionada de entre las muchas que propone el PZ para este fin.

5.3.1. Esther Ferrer frente a Chris Burden con Yoko Ono y Cristina Busto



Figura 3. Esther Ferrer, *Íntimo y personal*, 1977. Chris Burden, *Shoot*, 1971. Fuente: elaboración propia (2022)

Con la muestra antológica *Todas las variaciones son válidas, incluida esta*, Ferrer se inscribe a sí misma en una tradición y en una disciplina, la performance, a menudo violentas. Pensemos en el padre de este arte Chris Buren que, en acciones como *Shoot* (ver fig. 3) fue disparado por un ayudante que le atravesó un brazo.

Esta clase de performances en las que el peligro personal se convierte en expresión artística, como la famosa *Ritmo 0* (1974) de Marina Abramovic cuando el público utilizó los objetos que Marina puso a su disposición para agredirla salvajemente durante seis largas horas, exigen del público una respuesta del tipo “quedarse impasible o marcharse”. En este sentido, Ferrer cuando realiza desnuda *Íntimo y persona* emplea este mecanismo de incomodar o provocar al público y se aprovecha de que es “señal de distinción intelectual no alarmarse por los desnudos” (Morales, 2020). El carácter provocador o reivindicativo de *Íntimo y personal* se acentúa a medida que pasa el tiempo ya que, como ella misma cuenta en el documental *Esther Ferrer* (2022), trata de desnudarse cuando es preciso hacerlo y ahora lo hace como una reivindicación del cuerpo viejo.

En general el carácter más provocador de *Íntimo y personal* es una excepción en la carrera de Ferrer, ya que en la mayoría de las ocasiones no busca un público imperturbable sino todo lo contrario, uno que participe creativamente y se convierta en última instancia en artista de acción capaz de introducir el arte en su propia vida. Así, en el libro de performances *Pomelo* (Ono, Y., 2020) leemos la siguiente instrucción en la contraportada: “Queme este libro después de haberlo leído” y también la respuesta del prologuista John Lennon: “Este es el mejor libro que he quemado”. Igualmente, en *El libro de las manos* Ferrer lanza

esta proposición humilde: “Verifique los dedos de sus manos cada hora que pasa. Es decir, 24 veces al día” (2018).

Si bien Esther Ferrer no resulta tan lúdica en sus acciones como Cristina Busto en *Human Jukebox*² (2009) y aunque tiene un estilo muy austero en su vestimenta y corporalidad, no se le puede negar un sentido del humor y una ligereza –acordémonos de *Performance a varias velocidades* (1998)– que la separan de la otra corriente mayoritaria en el mundo del Arte Conceptual, que emplea las palabras y los objetos de forma ritual y solemne (Ferrer, 2018).

5.4. Elena Asins. La obsesión como manifestación de la propia discreción

Las artistas estudiadas hasta ahora expresan en sus obras cierta amabilidad que les permite un diálogo bastante fluido con el público, bien porque anima a las variaciones (Ferrer), no posee centros de interés marcados (Mallo) o permite múltiples interpretaciones (Santos). Elena Asins, por el contrario, podría parecer una artista encerrada en una obsesión matemática difícil de compartir.

No obstante, los estudiantes comprenden enseguida que estas obras son estructuras generativas, que pueden expandirse indefinidamente en el plano según un patrón progresivo o desarrollarse en series infinitas (Alexanco, J. L et ál., 1971). Y que des-interiorizan al espectador en el sentido de que vacían su corazón de narraciones o historias y lo llenan de geometría y relaciones matemáticas impersonales.

Para acceder a esta obsesión de la artista que se expresa en ese bello acertijo que es *Sin título* (1977) (ver fig. 4), proponemos las rutinas de ¿Qué te hace decir eso? y Buscar complejidad. Se trata de que los estudiantes hagan dibujos y diagramas, que se comuniquen las complejidades que descubran y que luego reflexionen, pero siempre basándose en sus hallazgos visuales. Así les inculcamos esa metodología cognitiva de Asins, que es como un “morir” (Asins, 2011) porque mata todo lo corporal o sensible a favor de lo invisible y racional.

Llegar a la afabilidad de esta artista, que no es expresión de su persona sino un gesto de discreción, de apertura hacia una obra desplegada en el presente a la que se ha llegado siempre ya, implica conectar sus sutiles estructuras –tan faltas de un sentido teleológico como un problema de ajedrez– con el tema de la geometría intrínseca. Buscamos desarrollar una mirada activa capaz de contagiarse de la inteligencia de Asins cayendo en sus redes tendidas para disfrutar con el juego de los ángulos que van encajando en las esquinas del cerebro y el perfecto funcionamiento de sus limpias y bien engrasadas máquinas mentales.

² La *Human Jukebox* es una caja de cartón que ofrece una serie de canciones al público que debe introducir una moneda o un botellín de cerveza en pago a la artista y a una amiga que están dentro y que ejecutan las peticiones.

5.4.1. Elena Asins frente a Sol Le Witt con Nasreen Mohamedi y Agnes Martin

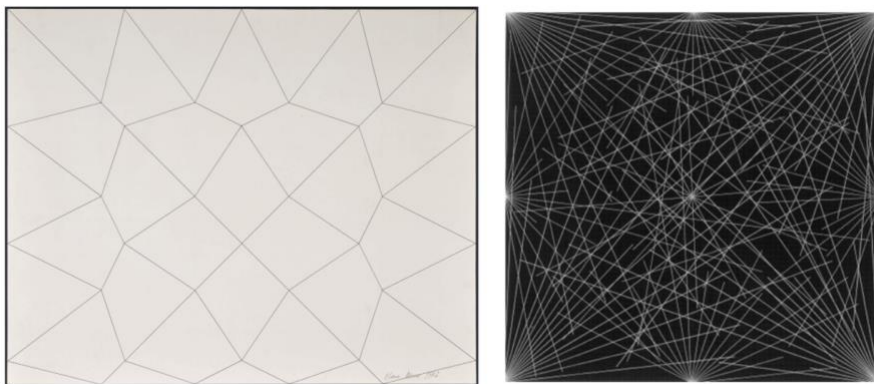


Figura 4. Elena Asins, *S/T*, 1975. Sol LeWitt, *Lines from Corners, Sides & the Centre, to Points on a Grid*, 1977. Fuente: elaboración propia (2022)

La obra *S/T* (1975) de Asins pertenece a una serie de estructuras que combinan lo radial y la cuadrícula como hace también Sol LeWitt en esta pieza de 1977. Lo que diferencia ambas es el trabajo con las líneas oblicuas y el formato del soporte que en una es rectangular y en el otro cuadrado. Por ejemplo, las dos únicas diagonales que se cruzan en la pieza de Asins no unen los vértices opuestos del rectángulo, de modo que el centro de la imagen queda más bajo y resulta menos visible que en la obra del norteamericano. Aunque, si miramos atentamente, podemos intuir que Asins traza una figura radial simétrica como la de LeWitt, para luego encuadrarla cortando la parte inferior. En otras palabras, presenta una estructura radial capaz de desarrollarse hasta el infinito, pero la oculta con el encuadre creando un fragmento estimulante.

En los 70, Asins entra en contacto con el Centro de Cálculo de la UCM y trata de que allí se programen sus obras, buscando colaborar con expertos en matemáticas aplicadas a la computación, lo que la convierte según Borja-Villel en “una de las pioneras del arte asistido por ordenador” (2011). Aquí se combinan felizmente, por un lado, la componente obsesiva del carácter de Asins y de la teoría de Rampsey, que sostiene que “en el universo el desorden completo es una imposibilidad fehaciente”, con la *femenina* racionalidad *discreta* de las matemáticas, entendiendo por *discreta* las dos acepciones: la matemática que se refiere a aquellas magnitudes formadas por valores separados, como la sucesión de números naturales, frente a la de las matemáticas que se ocupan del funcionamiento de valores continuos como la temperatura, por ejemplo, –y que son la base de la creación de gráficos y entornos digitales–, y la psicológica, ese don de “la sensatez para formar juicio

y tacto” unido, en el caso de Elena, al de “expresarse con agudeza, ingenio y oportunidad” y no tanto a los rasgos de “circunspección y reserva”, para realizar series como las *Strukturen* a la que pertenece la obra que aquí analizamos o las poesías concretas de su *Paradigma [Paradigm] for Scale*.

De modo que Asins, aun abrazando el rigor que impone la vocación programable de sus piezas, enfrentada a las formas intuitivas de LeWitt, logra un impulso poético sólo comparable a la india Nasreen Mohamedi y a obras minimalistas de Agnes Martín, de las que carece el conceptualismo de LeWitt.

5.5. Patricia Gadea. El placer femenino, el feminismo y sus metáforas

Patricia Gadea es una artista neo pop con una vida muy intensa y una obra sin concesiones, fallecida prematuramente en 2006 (Zúñiga, A., 2017). Pese a que el cuadro *Bar McCarthy's* (1987) (ver fig. 5) resulta un tanto sombrío, aporta algo esencial y esencialmente femenino sobre el placer –un tema presente en muchas de sus pinturas y dibujos– a la crítica sobre lo sórdido del alcoholismo, la enfermedad, la locura y los excesos nocturnos de los que habla el cuadro, quizá porque Gadea logra transmitir de alguna forma lo mucho que disfruta dando estas pinceladas tan llenas de energía. Como si “ser vital” fuera lo que intenta hacer con sus obras al igual que, según Ali Smith, “hace” la pintora pop inglesa Pauline Boty (2021).

Para analizar este cuadro proponemos las rutinas de las Preguntas y las Comparaciones creativas. Se trata de suponer condiciones nuevas, de imaginar que los cuadros no son sólo cuadros, que están vivos. Se trata de estirar el tiempo, de explorar qué sucedería si cambiáramos tal o cual cosa... Después, mediante las comparaciones, queremos desarrollar el pensamiento metafórico. Para ello establecemos categorías, como esas de la famosa encuesta a Proust: si fuera un color ¿cuál sería? ¿una heroína de ficción? ¿una cualidad personal? ¿una ciudad? ¿una enfermedad mental?... Seguidamente, proponemos contemplar la obra de arte como una de las citadas categorías para tener que explicar distintas formas de comparación.

5.5.1. Patricia Gadea frente a Manolo Quejido con Pauline Boty y Catalina Obrador



Figura 5. Patricia Gadea *Bar McCarthy's*, 1987. Manolo Quejido, *Partida de damas*, 1985. Fuente: elaboración propia (2022)

Los cuadros de Gadea y Quejido presentan una armonía de color y una matriz visual parecidas. La estructura de miradas resulta similar a la que establece Velázquez en *Las meninas*. Ambos pintores representan un interior oscuro con unos personajes al fondo que miran –como el reflejo de los reyes en el cuadro de Velázquez– y que nos introducen como observadores de la escena. En el cuadro de Gadea el personaje del primer plano está sentado de espaldas por lo que nuestra mirada resulta más agresiva que en *Partida de damas*.

Pero lo que más diferencia ambas obras es la vitalidad de la pincelada. La de Gadea procede de un pincel muy cargado que dibuja rotundamente las líneas blancas de los brillos pero que también se extiende fluidamente para formar los planos. La pincelada de Quejido es, por el contrario, regular, vertical, seca y controlada y no transmite ese placer despreocupado de la mano que fluye. Esa especie de seguridad gozosa que no teme a la deformación también está presente en pinturas de Boty como *The only blonde in the world* (1963) o en grandes dibujos de Obrador como *Llevar el cuerpo a una manifestación* (2018).

Ese placer de pintar no es el único rasgo que vincula entre sí a las artistas citadas, también tienen en común muchos temas y metáforas referidas al cuerpo de la mujer, la sexualidad femenina y denuncias feministas de la desigualdad.

5.6. Elena Blasco. Explorar la poliusia de la forma y el material para desarrollar el sentido del humor

En este estudio no utilizamos la serigrafía *La princesita y el dragón-oso*

(1994), perteneciente a la colección del museo, y sí la pieza *Ella* (1994) (ver fig.6) que llevé a una exposición comisariada por Eva Davidova y yo misma a la galería *Radiator Arts. Radical Mediator for the Arts*, en Nueva York en 2015 (Baeza y Davidova, 2015). Esto es así porque tanto esta pieza como las cerámicas de la instalación *El hecho Alegre*, expuestas en *La casa Encendida* en 2017, nos interesan más como procedimientos para estos análisis que la serigrafía.

Y es que Blasco realiza esculturas que presenta a menudo en forma de instalación. Estas instalaciones amplifican una especie de ambiente que ya ronda a las piezas por separado (Sánchez y Blasco, 2017). Ese ambiente podría ser calificado como sentido del humor derivado de una mirada atenta a los objetos (Murría, 2012, p. 46). Cuando observa objetos como por ejemplo un patuco o un jarrón, Blasco los ve a veces fusionados con algo de lo que les rodea o, por el contrario, tan aislados que podrían ser otra cosa. Y, así, la cerámica que hace el jarrón en *El hecho alegre* (2017) hace la flor que va dentro y el patuco, dado la vuelta, es un *Elegante bereber* (1995) (Blasco, 2012).

Con la pieza *Ella* (1994) entramos en un terreno donde Blasco es maestra: la poliusia, es decir, algo parecido a la polisemia de las palabras pero que, en el mundo de los objetos, se traduce en la capacidad para desarrollar usos múltiples. En efecto, igual que una palabra puede tener varios significados, las esculturas de Blasco tienen varios usos, varias formas posibles.

En consecuencia, consideramos que la rutina creada en Harvard para encontrar relaciones causales *Juego de la explicación* resulta apropiada para el análisis de las piezas de Blasco, Morton o Barrenechea. Se trata de descubrir lo que no cuadra e intentar explicarse dónde está la gracia (Blasco, 2016), el elemento que soporta el sentido. Por ejemplo, notamos aquí que el pelo pelirrojo convierte en una chica coqueta a cualquier volumen, incluido uno de goma trapezoidal y verde...

5.6.1. Elena Blasco frente a Joseph Beuys con Ree Morton y Marta Barrenechea



Figura 6. Elena Blasco, *Ella*, 1994. Joseph Beuys, *Silla de grasa*, 1964. Fuente: elaboración propia (2022)

En *Silla de grasa* (1964) Joseph Beuys utiliza un material muy polisémico para él, la grasa. Y es que en la segunda guerra mundial Beuys pilotó un bombardero alemán y en 1943 “sufrió un accidente a causa de una tormenta de nieve en Crimea. Allí fue rescatado por los tártaros, que lo envolvieron en grasa y fieltro para mantenerlo caliente y con vida. Beuys acogió estos materiales como elementos indispensables en muchas de sus obras” (Lago, 2017). Entonces, para el que no conoce esta peripecia biográfica, la grasa en la silla sólo es un material con la cualidad de poderse extender con un gesto parecido al de untar mantequilla sobre una tostada. Así, la grasa formará, para unos, un volumen gustoso y, para otros, el volumen tendrá algo de repugnante por la textura del material. Pero, para el conocedor de la historia del arte, además hablará del valor calórico y terapéutico que ejerció en la vida de Beuys.

El uso múltiple del material es aquí muy buscado y no surge ni genera ese tipo de sorpresa absurda que suscita la goma que compone *Ella*. Aquí el material verde ensaya sus cualidades intrínsecas para formar una cabeza, un ser femenino guasón y coqueto que, como una animación de la serie *Merry Melodies* (Schlesinger, 1944), explora el concepto de elasticidad. Elástico es el material y su capacidad de movimiento por botes, pero también lo es la definición del término mujer y del pronombre ella. Estamos ante el *ser* en el sentido más spinocista, que se define como “lo que puede un cuerpo” (Spinoza, 2017) en la *Ética demostrada según el orden geométrico* de 1675.

Igualmente, la madera en las instalaciones de Ree Morton, como *Pieza del Recuerdo* (1973), resulta sumamente elocuente y remite a ese *kitsch* alpino de película de vacaciones en las cabañas del lago Tahoe. También Marta Barrenechea *estira* el uso del bordado en sus dibujos, de modo que señala al universo del diseño estampado, lo textil y lo colorido de la moda o del interiorismo cuando lo que representa son formas abstractas de corte vanguardista.

6. Conclusiones

Enumeramos seguidamente lo *expresable* que atañe a cada creadora con el fin de que estas determinaciones sirvan al profesor y al comunicador para invitar al alumnado o a la audiencia a la interpretación de la obra de las seis españolas o de otras artistas de parecidos intereses y cercanas soluciones estéticas.

1. Ángeles Santos absorbe la falta de naturalidad de Beckman fruto del exceso de conciencia de su yo interior y lo devuelve en forma de **historias donde se relacionan de forma inmanente el deseo y el misterio con la vida cotidiana** sin otro fin extrínseco como, por ejemplo, retratar una sociedad.
2. Maruja Mallo da forma con sus análisis a lo incorpóreo de la lógica y produce una estructura de trazados elocuente que suscita afecto. De esta manera el uso de la geometría en la composición le da la libertad para efectuar **análisis excéntricos de las costumbres**.
3. Esther Ferrer absorbe la fuerza y la agresividad de Burden que le llevan a provocar al público y mediante su **practicar el antiautoritarismo** con energía es capaz de introducir el modelo de la acción artística en el acervo de las posibilidades de conducta del espectador y hacerle comprender la democracia en que vive.
4. Elena Asins busca la función algorítmica que permite expresar visualmente las relaciones matemáticas y **hace de la obsesión (de orden) una manifestación de la discreción**.
5. Patricia Gadea absorbe los complejos del pintor frente al filósofo que busca provocar la emoción mediante el pensamiento e introduce **el placer femenino y el feminismo** en forma de gestos pictóricos muy fluidos y seguros que dan forma a figuras para que estos incorpóreos alcancen peso, espacialidad y vitalidad.
6. Elena Blasco busca que el material presente varios usos simultáneos en una sola forma y emplea la **poliusia** (usos múltiples de una forma o material) **para desarrollar el sentido del humor**. Así muestra lo que la polisemia esconde: que el sentido último del significante *desenvuelto* en un significado es azaroso y por tanto chistoso.

Todas ellas emplean formas como la narración, el trazado geométrico, el antiautoritarismo, el algoritmo, la pincelada fluida o la poliusia para crear un mundo con peso y espacialidad porque han comprendido que para la creadora plástica todo tiene su piedra de toque en el ojo “un órgano que acaba implicando la personalidad entera y la parte del mundo que entra por él” y que “no se puede provocar compasión por compasión (Beckman, Beuys), emoción con emoción (Bruden), ni pensamientos con el pensamiento (Villata Quejido, Lewit)” (O'Connor, 2017).

7. Referencias

- Agenjo, R. (1987). *La pintora Ángeles Santos y su obra anterior a la Guerra Civil Española. Catalogación y estudio*. [Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona].
<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/42593>
- Asins, E. y Borja-Villel, M. J. (2011). *Fragmentos de la memoria*. MNCARS.
- Alexanco, J. L., Asins, E., Balart, W., Barberá, M. F., Briones, F., Barrial, A. B. y Yturralde, J. M. L. (1971). Seminario de Generación automática de formas plásticas. *Boletín del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid*, (16), 54-62.
- Blasco, E. (2012, 29 de mayo). Entrevista de Almudena Baeza a Elena Blasco en la sala Alcalá 31 donde presenta su exposición “Millones y abundantes razones”. *pajarasORG*. <http://bit.ly/3AR1XqU>
- 59ª Bienal de Venecia 2022 (7 de octubre 2022). Time capsule IV. Exposition Central 3. *Universes in Universe*. <http://bit.ly/3VkR74M>
- Cauquelin, A. (2006). *Fréquenter les incorporels. Contribution à une théorie de l'art contemporain*. Presses Universitaires de France.
- De Diego, E. (2013). Sobre la popularidad del Surrealismo. *Arte y Parte: revista de arte – España, Portugal y América*, 177, 1-12.
- Ferrer, E. (2018, 12 de abril). Entrevista de Almudena Baeza a Esther Ferrer en su casa de París. *pajarasORG*. <http://bit.ly/3gJSo6f>
- Ferrer, E., Rassel, L., Villaespesa, M., Salgado, M., Brignone, P., Labele-Rojoux, A. y G. Murriana, C. (2017). *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta*. MNCARS.
- Ferrer, E. (2022, 7 de octubre). Esther Ferrer. *EstherFerrer*. <http://bit.ly/3Vz86Qs>
- García, S., Rodríguez, A. y Martín, M. (2022). De un radical realismo íntimo: otro nuevo cine español firmado por mujeres. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 7-24. <http://bit.ly/3UeB1rY>
- Han, B-Ch. (2015). *Filosofía del Budismo zen*. Herder.
- Lacan, J. (2016). Psicoanálisis. Radiofonía&Televisión. *BiblioPsi.org*.
<http://bit.ly/3F5OPAI>
- Mallo, M. (2009). Lo popular en la plástica española a través de mi obra. 1928-1936 y La ciencia de la medida y otros temas. En Pérez de Ayala J. (Ed.). *Maruja Mallo* (pp. 47-69). Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- O'Connor, F. (2017, 25 de mayo de). El arte del cuento según Flannery O'Connor. *Lee por gusto*.
- Ono, Y. (2020) *Pomelo*. Alias
- Pérez-Villalta, G. y González de Aledo, J. (2010, 9 de julio). Trazados geométricos. *pajarasORG*. <https://bit.ly/3e8CO2H>
- PZ. (2022). Project Zero's Thinking Routine Toolbox. *Harvard. Graduate School of Education*. <http://bit.ly/3u4nmJ8>
- Smith, A. (2016). *Otoño*. Nórdica
- Torrente, V., Lorca, P. y Pardo, T. (2014). *Patricia Gadea. Atomic Circus*. MNCARS.

Escribano, M., López, I. y Wert, J.P. (2009). *Los esquizos de Madrid*. MNCARS.