

CÓMO DIBUJAN WYLIE Y HAIFISCH: CONTRIBUCIÓN A UNA TEORÍA SOBRE LO EXPRESABLE FEMENINO

Almudena Baeza

almudenabaeza.com

RESUMEN

Cómo dibujan Wylie y Haifisch: contribución a una teoría sobre lo expresable femenino es un estudio del gesto en la obra de estas artistas con el fin de mejorar el análisis, la enseñanza y la comunicación del arte femenino contemporáneo.

Estudiamos el proceso de simplificar o *enrarecer* el dibujo para encontrar una interpretación más ajustada de ese trazo llamativamente *naïf* presente en cuadros de Rose Wylie (Kent, 1934) como *Rescue Horse, Orange Border* (2018) o en las historias recopiladas en la novela gráfica *Schapi* (2021) de Anna Haifisch (Leipzig, 1986). Paralelamente, queremos ir definiendo un concepto filosófico estoico, lo *expresable*, que, aplicado al arte femenino, se refiere a esa fuerza a utilizar por las mujeres para desarrollar un lenguaje plástico propio. Este *expresable* proviene de una serie de temas, recursos e intereses los cuales, al no querer imitar los de la mayoría o satisfacer el criterio masculino, van conformando una gramática generativa de una clase de obras, a menudo, desvalorizadas o mal interpretadas. Por ejemplo, el peculiar trazo de las artistas estudiadas es un rasgo de inventiva, les libera de muchas restricciones tradicionales y no supone ni falta de destreza, ni simplificación vanguardista.

PALABRAS CLAVE: Anna Haifisch, Arte contemporáneo, Artes gráficas, Artes visuales, Rose Wylie

ABSTRAT

“How Wylie and Haifisch draw: Contribution to a theory on the *expressible* feminine” is a study of the gesture in the work of these artists to improve the analysis, teaching, and communication of contemporary women's art.

We seek to study the process of simplifying or *rarefying* drawing, especially of animals, to find a more accurate interpretation of that strikingly naive line present in paintings by Rose Wylie (Kent, 1934) such as *Rescue Horse, Orange Border* (2018) or in the stories collected in the graphic novel *Schapi* (2021) by Anna Haifisch (Leipzig, 1986). At the same time, we want to define a stoic philosophical concept, the *expressible*, which, applied to feminine art, means that force to be used by women to develop their own plastic language. This *expressible* comes from a series of themes, resources, and interests that, by not wanting to imitate those of the majority

or satisfy the masculine criteria, gradually shape a grammar that gives rise to works that have often been devalued or misinterpreted. For example, the peculiar line of the artists studied is a trait of inventiveness (it frees them from many traditional restrictions) and does not imply neither a lack of skill, nor avant-garde simplification.

KEY WORDS: Anna Haifisch, Contemporary art, Graphic arts, Visual arts, Rose Wylie

INTRODUCCIÓN

Rose Wylie (Kent, 1934) es una artista británica que fue reconocida muy tardíamente, pasados los 70 años. Sus medios plásticos son la pintura y el dibujo y, ocasionalmente, hace esculturas. En España vimos una magnífica retrospectiva suya titulada *Hullo, hullo*, en el CAC de Málaga, en 2018.

Muchas de las novelas gráficas de Anna Haifisch (Leipzig, 1986) han sido publicadas en otros idiomas además del alemán y el inglés. Por ejemplo, la obra que analizamos aquí, *Schapi*, es una recopilación de seis historietas traducidas al francés. El único cómic de Haifisch que se puede leer en español en estos momentos es *The Artist* (2017).

¿QUÉ TENEMOS?

La pintura de ambas artistas resulta contradictoriamente naïf y, en el caso de Wylie, ha sido tildada de “infantil” y acusada de “franca incapacidad”¹.

¿Cuáles son los rasgos principales de esa forma de dibujar de Wylie y de Haifisch?

Los enormes cuadros de Wylie son básicamente dibujos a línea coloreada sobre la tela en crudo. La línea a esos tamaños resulta muy gruesa y empastada. Destaca también su negativa a respetar la convención de ocultar los arrepentimientos o errores en el dibujo ², de forma que se corrigen de modo muy visible cosiendo un trozo de lienzo muy grueso para taparlos o pintando encima como si usara un títex gigante³.

En *Rescue Horse, Orange Border* (fig. 1), por ejemplo, el particular trazo sobredimensionado de Wylie a veces es contorno, por ejemplo el que dibuja el cuello del cisne, y otras, silueta, como

¹ La [claridad] la ven como “infantil” o “franca incapacidad”, no como algo “específico” combinado con “inventiva”, como lo veo yo”. Rose Wylie en la entrevista con *Alison Gincer* en el catálogo de la muestra *Hullo, hullo...* en el CAC de Málaga en 2018.

² En la mayoría de los dibujos y en casi todos los retratos, la artista se equivoca al dibujar algunos rasgos, como la boca o las cejas, que traza en otro papel que luego pega sobre el original.

³ Como en esa zona del cuadro de la figura 1 donde está escrito SA71 o en la zona a la izquierda del caballo.



Fig. 1 Rescue Horse, Orange Border, 2018. Museum Langmatt, Baden

en las botas que lleva el caballo y que nos muestran expresivamente el accidente que está a punto de suceder. O en el diseño de lo que porta el cisne en el pico: un gusano o quizá un pelo arrancado al equino⁴.

La artista tampoco respeta la escala de tamaño, ya que aquí el cisne es más alto y grande que el caballo. Por no hablar de la incorrección anatómica con que está pintado este último.

En el dibujo de rostros de perfil (fig. 5) resulta también característica la falta de cráneo, lo que Betty Edwards en su conocido método *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro* (1994) señala

como un error típico por pintar lo que se sabe en lugar de lo que se ve⁵.



Fig. 2 Une belle Course, 2021. Shappi. Fotografía propia.

Por su parte, Anna Haifisch utiliza en la novela gráfica *Schapi* una viñeta única por página (fig. 2 y 7), trazada de manera visiblemente descuidada –se ve cómo la tinta se corre al retirar la regla o cómo las líneas no terminan limpiamente en las esquinas– y coloca casi siempre el texto mecanografiado debajo. Esta maquetación confiere al trabajo un aire de libro para niños y resulta primitiva respecto a las complicadas composiciones de las novelas gráficas clásicas, que incluyen varias viñetas de distintos tamaños por página.

Este avestruz (fig. 2) presenta, como en los cuadros de Wylie, una mezcla de líneas finas y gruesas que produce una confusión entre las funciones de delimitar un contorno o de formar un plano-silueta. A veces el contorno es tembloroso o el pincel está

⁴ Según interpretación del director y curador, Markus Stegmann, en el catálogo de la muestra *Rose Wylie*, en el Museum Lanmatt (Baden) en 2021.

⁵ Lo que se ve es que la distancia desde el centro del ojo al óvalo de la cara debe ser la misma que desde ese punto a la parte de atrás de la oreja. Rose siempre reduce esa distancia casi a la mitad, de forma que el retratado de perfil no tiene cráneo.

seco y por eso el dibujo no responde a las convenciones de destreza manifiesta y pulcritud que rigen en la novela gráfica popular.

Otro recurso que comparten ambas artistas es el de escribir textos que, en el caso de Rose, a menudo se derrumban o están torcidos de manera bastante torpe, mientras que en las viñetas de Anna aparecen muchas palabras en forma de grafitis en las paredes y carteles llamativamente cortados.

¿COMO FUNCIONA ESTA FORMA DE DIBUJAR?

Según estudiosos del dibujo infantil como Lowenfield y Brittain, Luquet, Stern o Kellogs, la obra de ambas creadoras podría confundirse con la estética de la *etapa esquemática*, que corresponde al dibujo de niños de siete a diez años, en el caso de Wylie, y a la *etapa realista*, que va de los doce a los catorce, en el de Haifisch.

Pero la obra de estas artistas no es la única que se inspira formalmente en el dibujo infantil. Por ejemplo, el informalismo, el tachismo o el expresionismo abstracto son movimientos que revisitan la *fase del garabato*, cuando el pequeño se expresa mediante gestos amplios y azarosos y solo le interesa el placer del movimiento. Sin embargo, estos garabatos interpretados por artistas como Tapies o Pollock resultan extremadamente sofisticados, nada infantiles y hasta poco espontáneos, dado el enorme control de los materiales, las texturas, la técnica, la composición y la gama de color, tan terrosa y entonada.

Igualmente, la *etapa preesquemática* que inspira a Miró o Dubuffet, por ejemplo, genera resultados elegantes y profesionales si los comparamos con la técnica de Wylie. Y es que,

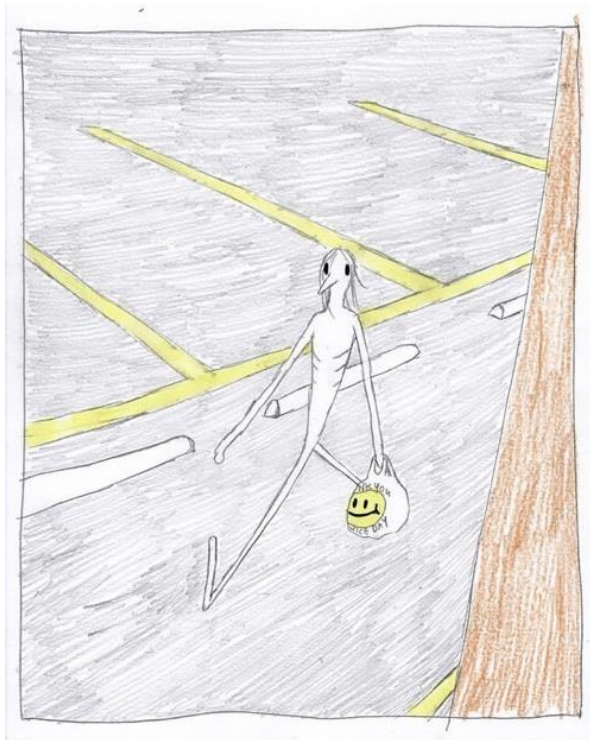


Fig. 3 Geschichte, 2023. Galería Kramer

aunque las formas de estos pintores varones comparten con nuestra artista británica la infantil falta de realismo –ausencia de escala, desproporción, relaciones espaciales ingenuas, etc.–, los trazos y las texturas resultan más agradables que las pinceladas cargadísimas – a veces alisadas con las manos– que Wylie (2008) ha comparado con la acción de “repartir la crema en un pastel”.

Del mismo modo, existen dibujantes de cómic, como Gary Panter o la autora manga Kuniko Tsurita, que, como Haifisch, exploran el torpe trazo del dibujante adolescente, sobre todo, masculino. Se trata de artistas gráficos experimentales que

abordan temáticas violentas o fantásticas, géneros favoritos de los muy jóvenes, parodiando congruentemente su dibujo inseguro o esas anatomías musculadas e incorrectas tan típicas. Haifisch por el contrario dibuja, con la “mano” con la que una niña pintaría un unicornio, animales antropomorfos enfrentados a tristísimas crisis existenciales. Este personaje (fig. 3), por ejemplo, acabará poniéndose la bolsa con el *smile* en la cabeza para ocultar su depresión.

Semejante forma de dibujar funciona como provocación y produce rechazo en un amplio sector del público que las considera dibujantes incompetentes.

Este rechazo es fruto de una observación apresurada, ya que la obra de ambas resulta mucho más compleja de lo que parece.

Cómo funciona el dibujo de Rose Wylie

Los cuadros de Wylie son extraordinariamente grandes mientras que la pintura naïf suele adoptar el pequeño formato. Además, pese a su aparente simplicidad, el trazo de la británica es de una precisión e inmediatez entre zen y expresionista. Por eso, cuando la línea se desvía mínimamente, se cose un trozo de lienzo que “borra” los arrepentimientos y permite un nuevo trazado hasta que se restauran la potencia y claridad deseadas en la composición. Poco a poco vamos comprendiendo que esta pintura no es en absoluto ingenua. De hecho la artista es graduada por el Royal College of Art de Londres.



Fig. 4 Rose Wylie, *Green Man, homage to Retablos painting*, 2020. *David Zwiner*. Francisco de Goya, *El coloso*, después de 1808. *Museo del Prado*.

Si comparamos el cuadro *Green Man, homage to Retablos painting* con *El coloso* de Goya (fig. 4) observamos una organización espacial muy parecida. Abajo a la derecha, los dos lienzos presentan un elemento que constituye un primer plano; luego aparece un valle y, al fondo, una

cordillera y nubes de tormenta. El coloso de Goya se sitúa tras las montañas del fondo y el gigante de Wylie, en primer plano, subido a un arbusto o a la copa de un árbol. A través de esta comparación se hacen evidentes los errores perspectivos de Wylie, como que el árbol en primer plano –situado a la derecha del gigante– es más pequeño que el situado al fondo entre las montañas. Si miramos con más atención, esta incongruencia perspectiva no es fruto de una falta de destreza –como sugiere también la referencia que se hace en el título a los retablos naif– sino que busca representar un fenómeno visual parecido al que se da en la refracción del agua. Es como si trazando una línea marcada por el avión –un elemento narrativamente muy importante porque es el que nos indica que el hombre de verde es un gigante–, lo que queda por encima estuviera fuera del agua, con un tamaño mucho más grande, y lo que queda debajo tuviera otro tamaño. De forma que el árbol entre las montañas presenta una talla acorde con el gran cuello del gigante y el que está a su lado mantiene una correcta medida respecto a esta otra lógica que rige debajo de esa línea imaginaria.



Fig. 5 *Sitting on Bench, Red Shadow*, 2007. CAC Málaga

Más ejemplos de percepción realista los tenemos en la creación de algunos detalles (fig. 5) como ese toque de luz roja en el hueco poplíteo, la parte interna de la rodilla, de la figura que representa a Penélope Cruz. Esta sombrita coloreada es la verdadera protagonista de este lienzo, como queda consignado en el título.

Del mismo modo, únicamente la observación atenta permite descubrir el parecido entre unas tijeras abiertas y un gran salto de bailarina de largas piernas. Así en *Sissor girl* (fig. 6) las formas (en su vertiente más material) resultan más

importantes que el contenido (la imagen). Por eso, que una chica que brinca se asemeje a unas tijeras abiertas es una ocurrencia formal fruto de un ensimismamiento visual, que rima con el



Fig. 6 *Sissor Girl*, 2017. CAC Málaga

lapsus de escritura que propone Wylie cuando incorpora al lienzo la leyenda *Sissor Girl*, donde la incorrecta palabra *Sissor* suena igual que *scissors* (tijeras). Igualmente podemos encontrar otras rimas visuales entre el perfil de la chica rubia y la estrella que “sigue” los picos que forman su

frente, nariz y barbilla. Una vez descubierto esto, Wylie crea un universo negro para esas estrellas que, en un momento dado, también parecen querer saltar.

Cómo funciona el dibujo de Anne Haifisch

Las viñetas de Haifisch son grandes y, según el crítico de cómic, Henry Chamberlain, un campo de batalla entre las “bellas artes y el comic” (2022)⁶. De hecho, Anna llegó al mundo de la historieta por casualidad, ya que se formó como grabadora. La novela gráfica que estudiamos, *Shappi*, es una edición francesa editada en 2021 que recoge cinco historias cortas publicadas, entre 2018 y 2019, en varias revistas de comic prestigiosas⁷. Son historias de animales antropomórficos a línea delgada y en colores planos muy saturados, principalmente verde, naranja y amarillo, aunque alguna vez sustituye el verde por un morado. Cada personaje es, más que la metáfora de un animal, un ser con necesidades individuales y carácter propio. Dos de ellas retratan el voluble mundo del arte –tema de su anterior novela gráfica *The Artist*⁸– donde una especie de ave-artista se muestra desagradablemente insegura, deslumbrada y envidiosa.

Los animales de Haifisch, de apariencia muy simple, están muy pensados y son fruto de muchos bocetos previos hasta lograr transmitir el carácter del personaje a través de su morfología y lenguaje corporal, de forma que uno se olvida de que son animales (fig. 3). Otra estrategia para lograr esta expresividad es la creación de un mundo particular para cada historia. En la descripción de ese mundo es donde Haifisch rompe moldes porque diseña entornos precisos, casi fotográficos, pero trabajados con técnicas inapropiadas para lograr una identificación. Así, en la fig. 3, aunque la perspectiva de las líneas amarillas que delimitan las plazas del aparcamiento resulta impecable, la viñeta está coloreada torpemente de modo que algo de esa “torpeza” conmovedora migra al personaje que adopta una personalidad inmadura y vulnerable.

⁶ “The world of Anna Haifisch (...) where fine art and comix collide”. En “Shappi”, *The Comic Journal* (27/09/2022)

⁷ *Le salón des aprouvés* (Kramers Ergot 10, Fantagraphics, 2019), *Le verre à souris* (Perfectly Acceptable Press, 2018), *Une belle course* (Now 3, Fantagraphics, 2018), *Fuji-San* (Kabinett Helf 41, 2018) y *Lettre à une belette*, 2019)

⁸ *The Artist* se publicó semanalmente en Vice.com de septiembre a enero de 2015 a septiembre de 2016. Se editó en castellano en 2017.

Esta atención al poder significativo del trazo conduce en ocasiones a parodiar estilos pictóricos sofisticados como la pintura zen a la tinta china. En *Schappi*, por ejemplo, tenemos una historieta llamada *Fuji-San* repleta de motivos japoneses, como un ermitaño, cerezos en flor, juncos del río, garzas, pequeños santuarios y el monte Fuji trabajados a línea monócroma y con esos misteriosos vacíos creados para que circule el *chi*.



Fig. 7 Anne Haifisch, *Le salon des aprouvés*, Schappi, 2021. Alan Moore y Dave Gibbons, *Watchmen*, 2020. Fotografía propia de ambas novelas gráficas

Le salon des aprouvés es una historieta inspirada en *Rottcodd & The Hall of the Bright Carving*⁹ del escritor, dibujante y poeta del absurdo Mervyn Peake (1911-1968). La novela gráfica clásica *Watchmen* se basa en un guion de Alan Moore dibujado por Dave Gibbons y entintada por John Higgins que fue publicada por DC cómics entre los años 1986 y 87. Cada página de *Watchmen* presenta un montón de puntos de vista y detalles que conducen una narración de corte cinematográfico, mientras que las viñetas de Anna son prácticamente independientes, narrativa y visualmente hablando. Igualmente, los dos colores que utiliza la alemana se distribuyen de manera arbitraria y convencional –la cama podía ser amarilla y el suelo naranja, por ejemplo– mientras que el trabajo de Higgins es realista –nótese los brillos pictóricos de color amarillo claro sobre las zonas azules en sombra en las viñetas dos y tres de la fig. 7–. Al compararlos, entendemos por qué los cómics de Haifisch resultan tan poco profesionales para los amantes de los dibujantes clásicos que se muestran orgullosos de no tener una sensibilidad artística refinada y sí un gran oficio o destreza.

Por supuesto, hay autores de cómic experimental –incluso algunos exhiben un trazo más descuidado aún– que se acercan bastante más a la estética de Haifisch¹⁰, pero ninguno usa la fórmula del cuento infantil de animales maquettato con una viñeta por página, tipo Babar (Chamberlain, 2022). Y, en consecuencia, no corren un riesgo tan grande de ser despreciados como dibujantes poco virtuosos.

⁹ <https://www.mervynpeake.org/gormenghast/rothcodd.html>

¹⁰ Como los citados Gary Panter y Kuniko Tsurita. O los contemporáneos de Haifisch: Aisha Franz o John Pham que aparecen en la revista *Kramer Ergot* 10 (2019) junto a su *The hall of the Bright Carvings*.

Lo verdaderamente interesante en la forma de dibujar de Anne y Rose no es su estilo más o menos naïf, sino el uso que hacen de esa estética que nos lleva a preguntarnos: ¿por qué ocultan una percepción tan aguda, rimas visuales sensibles, un uso novedoso de las relaciones espaciales, formas narrativas contundentes, parodias conscientes y demás rasgos de dominio técnico y conceptual bajo unos trazos y fórmulas compositivas tan torpes?

CONCLUSIÓN: ¿QUÉ EXPRESABLE FEMENINO CONDUCE A ESE MODO DE DIBUJAR?

En este estudio, primero hemos constatado el modo en que las artistas a examen aplican unos estereotipos, un trazo desmañado o de mal gusto y una lógica narrativa infantil. Después hemos planteado un experimento que ha consistido en buscar una mayor complejidad en algunos de sus trabajos, para intentar desmentir esa primera impresión de falta de pericia y descubrir cómo funciona realmente esa forma de dibujar.

Antes de presentar algunas conclusiones sobre el porqué o sobre qué beneficios obtienen al compartir una serie de estrategias plásticas con los niños, recorreremos un instante los principales propósitos de los estilos figurativo y abstracto y el uso que hacen nuestras artistas de estos principios.

El dibujante ingenuo o naïf pinta lo que sabe de la realidad sin usar modelos y resuelve los problemas narrativos, el qué quiere contar, de manera visceral o espontánea. Para ello establece relaciones expresivas, sin emplear las convenciones del escorzo y la perspectiva. Por eso los elementos más grandes y centrados no suelen indicar una ubicación espacial cercana, sino que pueden obedecer a funciones narrativas más libres, como: subrayar importancia en la acción que se desarrolla, relaciones afectivas, jerarquía temporal, necesidades compositivas...

Por su parte, el pintor realista se acerca a la abstracción en el sentido de que pinta lo que ve y su principal rasgo de creatividad consiste en elegir modelos y en representarlos con sensibilidad y oficio. En el visionado de un buen cuadro realista no es la narración lo que produce la emoción. Virginia Woolf lo explica así: “En este momento, el mundo está lleno de tullidos, que víctimas del arte de la pintura, pintan manzanas, rosas, porcelana, granadas y jarras de cristal que podrían pintarse igual con palabras”. Y continúa, por eso “los pintores pierden su poder cuando intentan hablar. Deben decir lo que quieren decir fundiendo los verdes con los azules, presentando un conjunto sobre otro. (...) Un cuadro narrado como una historia resulta tan patético y absurdo como una broma realizada por un perro, y lo aplaudimos sólo porque sabemos que es tan difícil para un pintor contar una historia con sus pinceles como para un perro pastor mantener el equilibrio con una galleta en la nariz”. (Woolf, 2022)

El pintor abstracto no pinta la realidad visible sino la sensación o el sentimiento que ésta produce. Así, un cuadro abstracto permite mostrar un mundo sensorial captado de forme periférica o subliminal. Puntos de luz, rimas visuales, trazos inseguros... se arremolinan en la representación y se superponen a la narración, que se coagula a partir del caos semiótico un instante antes de regresar a la incoherencia.

Todo esto resulta relevante porque, para exponer la complejidad del arte de estas creadoras, hay que pensar en ellas como unas ingenuas que mezclan cuando pintan lo que saben de la realidad con observaciones muy realistas, tales como la sombra roja que se forma en el hueco poplíteo o la perspectiva en las líneas que delimitan las plazas del aparcamiento... Y no sólo combinan el realismo y lo amateur sino que también buscan algo más difícil aún, como es ejercer el formalismo, la mudez absoluta, a partir de la explotación de la pintura más narrativa y con menos preocupaciones formales que existe: la pintura de los niños.

De ahí el lema de Rose: “la pintura es el mensaje” (Wylie, Hofmansthal, 2021). Y de ahí también el de Anna en *Shappi*: “mis animales preferidos son: garza, galgo, avestruz, cocodrilo, lagarto, serpiente, elefante, conejillo de indias, periquito, comadreja” (2021).

El concepto que explicara el porqué de esa forma de dibujar, –y no sólo las causas y efectos o el cómo funciona– sería el *expresable*¹¹ femenino siguiente.

Rose y Anna comparten con los niños:

- el principio de establecer relaciones expresivas entre los elementos –pintando lo que se sabe junto a lo que se observa–
- el placer del trazo elocuente
- el anti-intelectualismo formalista que no se preocupa de los grandes asuntos y los mensajes
- el rechazo al mercantilismo capitalista, por reducir el arte a un mercado donde priman la competición, la destreza, el discurso culto y el dinero.

Este *expresable* funciona como un agujero negro repleto de piezas que atrae determinaciones como las manifestadas aquí, que nos interpelan y que hacen de lo expresable estoico una herramienta para la comunicación de la obra de estas grandes artistas.

¹¹ Anne Cauquelin define cuatro incorporales en la filosofía estoica, el lugar, el tiempo, el vacío y lo expresable, que, paradójicamente, son corpóreos (Anne Cauquelin, 2006). Igualmente, las obras de las artistas a examen pueden ser vistas 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).

REFERENCIAS

Anne Cauquelin, *Fréquenter les incorporels. Contribution à une théorie de l'art contemporain*.

Paris: Presses Universitaires de France, 2006.

Henry Chamberlain, Shappi. Anna Haifisch, *The comics journal*, 2022.

<https://www.tcj.com/reviews/schappi/>.

Betty Edwards, *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Barcelona: Urano, 1994.

Anna Haifisch, Schappi. *Le Fauga: Misma*, 2021.

Rodolphe von Hofmansthal, *Rose Wylie in conversation with gallery director Rodolphe von*

Hofmannsthal, Fundación AMMA, 2021. <https://youtu.be/K1Supb-uR7U>

Virginia Woolf, *Escritos sobre arte*, Madrid: La micro, 2022.

Rose Wylie, *Hullo, hullo...* Málaga: CAC Málaga, 2018.

Rose Wylie, *Rose Wylie*. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2021.