

ARTE FEMINISTA. EMPODERAMIENTO DE LAS MUJERES EN EL ARTE. EL EJEMPLO DE PAULA REGO

Pilar Muñoz López

(Universidad Autónoma de Madrid)

Resumen: Desde el feminismo de los años 70, el arte realizado por mujeres ha tratado de cuestionar los valores del arte de la tradición cultural occidental, intentando analizar y revisar su propio papel en el mismo y la identidad de la mujer establecida desde tiempos inmemoriales por la perspectiva y la visión masculinas. A través de las obras de las mujeres artistas tratan de abrirse camino nuevas ideas sobre la mujer y lo femenino, conscientes de los estereotipos y las construcciones sociales y culturales, mostrando cómo éstas van adquiriendo un empoderamiento cada vez mayor. El ejemplo de Paula Rego es especialmente significativo de esta nueva situación.

Palabras clave: Arte, Feminismo, Empoderamiento, Paula Rego.

Abstract: Ever since 70's feminism, art made for women tries to question artistic values of cultural western tradition, attempting to analyse and revise their role and identity of woman states for masculine perspective and view from immemorial times. Through their works of art, artist women, aware of stereotypes and social and cultural restrictions, try to show new ideas about the feminine and how women acquire an increasing empowerment. The case of Paula Rego is specially significant of this new situation.

Key Words: Art, Feminism, Empowerment, Paula Rego.

El arte feminista tuvo sus primeras expresiones en la década de los años 70 en Estados Unidos. Pero el proceso mediante el cual las mujeres tratan de acceder a los recursos materiales y simbólicos, reforzar sus capacidades mediante la educación y la demostración de sus habilidades y destrezas, y adquirir un mayor protagonismo en los ámbitos de la cultura y la realidad social, fue iniciado en el pasado por muchas artistas que, a través de unas prácticas artísticas y representativas, fueron adquiriendo conciencia de la propia identidad y autonomía personal, reivindicando la competencia y la presencia de las mujeres en el mundo del arte.

Aunque muchas artistas del pasado en ocasiones mostraron, en el tratamiento dado a los temas recurrentes en la historia del arte, una visión diferente a la de los artistas varones, durante el siglo XX, de forma paralela a los cambios sociales y políticos, las mujeres fueron adquiriendo un papel que ha ido incrementando su importancia en el mundo del trabajo y la realidad social, lo cual se ha reflejado claramente en el arte realizado por mujeres.

Un ejemplo de intento de empoderamiento en las artistas del pasado a través de sus obras sería *Judith y Holofernes* (1614), de Artemisia Gentileschi, en la que la complicidad de las dos mujeres se muestra en la situación de cortar la cabeza al hombre. No hay blandura ni pasividad, sino determinación activa y poderosa y complicidad entre las dos mujeres.



Artemisia Gentileschi. *Judith y Holofernes* (1614)

Otra obra de la misma artista, *Susana y los viejos* (1610), refleja el rechazo y el miedo de la joven, a diferencia de otros cuadros del mismo tema, en el que la hermosa Susana ofrece a la mirada del espectador una erótica y tentadora imagen de ofrecimiento. La vindicación de los derechos y dignidad de las mujeres y la denuncia de muchas actitudes y comportamientos de los varones se muestra en muchas de las obras de Artemisia Gentileschi y de otras artistas.

La interpretación de Artemisia de los temas heroicos no sólo ofrece versiones más realistas de los temas, sino que supone la reivindicación de una imagen de la mujer fuerte, inteligente y capaz

de realizar acciones heroicas de repercusión histórica, en el ámbito público y político²⁶⁸.

El control sobre las mujeres, a través de múltiples mecanismos, desde los sociales a los ideológicos, ha determinado que las producciones culturales de las mujeres, cuando existían, estuviesen encuadradas en los parámetros de clase y sexo establecidos normativamente. Así, en la tradición pictórica, desde la Edad Media, pasando por el Renacimiento, el siglo XVIII y el XIX, las mujeres han realizado siempre obras de menor valoración en los ámbitos artísticos, y generalmente como entretenimiento de las mujeres acomodadas o como trabajo marginal respecto al de los artistas varones. Para que esta actividad fuese aceptada en el ámbito de la sociedad tenían que darse las condiciones adecuadas para no alterar ni poner en peligro las normas morales o las leyes implícitas tanto en la convivencia social como en los ámbitos jurídicos.

Si atendemos a los temas admitidos para las damas, podemos observar que son mayoritarios los domésticos, con los interiores y los objetos que rodean el mundo familiar de la mujer, o los decorativos y, especialmente en el siglo XIX, los florales. Esto conecta, por otra parte, con las ideas que rodean a la mujer sobre su propia identidad, inscrita en el ámbito cerrado de lo doméstico, y, por otra parte, con la ideología de la afinidad de la mujer con la naturaleza, ya que, por esta

²⁶⁸ PÉREZ CARREÑO, F.: *Artemisia Gentileschi*. Madrid, Historia 16, p. 32.

ideología, la mujer misma sería parte de este mundo natural y opuesto al de la cultura y la acción, perteneciente a los hombres.

Algunas artistas del siglo XIX mostraron en sus obras la situación y las vivencias de marginación o rechazo de la sociedad, como Emily Mary Osborn, en su obra *Sin fama ni amistades* (1857), en la que una mujer acompañada de un niño muestra una pintura a un comerciante. En el último tercio del siglo XIX, en consonancia con las nuevas ideas sobre la educación de la mujer, la labor creativa de algunas escritoras notables y la actividad de algunas mujeres en ámbitos considerados masculinos, como el periodismo, con el surgimiento de diversas revistas para mujeres, algunas artistas se atrevieron a realizar obras de tema histórico en las que reivindicaban un lugar más digno y activo para las mujeres en la historia. Así, por ejemplo, María Soledad Garrido en su obra *El sacrificio de las saguntinas*²⁶⁹ resalta el papel de las mujeres en la defensa de la ciudad, a diferencia de otras obras que las presentan como víctimas, en un modesto intento de huir de los estereotipos presentes en su época, mostrando a mujeres heroicas y participando en los avatares históricos de forma activa. El desarrollo del sentido del yo y la confianza en la capacidad individual y social, así como la reivindicación de un cambio en las estructuras materiales y de pensamiento, se manifiestan en algunas obras de las artistas de

²⁶⁹ REYERO, C.: *La pintura de historia en España*. Madrid, Cátedra, 1989, p. 215.

épocas pretéritas, aunque estas obras, en la mayoría de los casos, fueron relegadas al olvido o atribuidas a artistas varones.

Fundamentalmente, todos los ejemplos de artistas del pasado se encuadrarían en una búsqueda de la identidad de las mujeres, al margen de los estereotipos ancestrales presentes en la sociedad de predominio androcéntrico, así como una denuncia de la situación de las mujeres en los diferentes contextos históricos pero son también los precedentes de una búsqueda de empoderamiento social y cultural como artistas y como mujeres.

Entre los temas que las artistas del pasado y del presente han desarrollado de forma significativa, destacan la reflexión sobre el propio cuerpo y el autorretrato. La reflexión sobre el cuerpo femenino y la exhibición de la propia identidad a través del autorretrato constituyen una forma de oposición a la concepción de la mujer en los cuadros de los hombres: como cuerpo desnudo y pasivo que se ofrece a la mirada masculina y como representación de la mujer como “esencia” de la belleza, valorada visualmente por los varones pero carente de individualidad. Frente a esto, para muchas artistas la introspección en su propia vida y en su propia subjetividad constituyó el punto de partida de su expresión artística, una forma de hablar del “ser” mujer a partir de sus propias vivencias, conflictos, desventuras, miedos o alegrías.

Así, por ejemplo, algunas artistas destacadas del primer tercio del siglo XX han interpretado el cuerpo femenino, como proyección biográfica en sus cuadros; así, Frida Kahlo, Leonora Carrington o Remedios Varo, entre otras, ofreciendo, desde los parámetros del surrealismo, una visión de las mujeres desde la introspección interior, la experiencia de la propia identidad y la crítica a los estereotipos culturales y sociales. Muchas artistas tratan de presentar una nueva lectura del cuerpo femenino, incorporando lo biológico y la experiencia del cuerpo específica de las mujeres en ocasiones con desgarró y dolor, pero también con ironía, distanciamiento y humor. El objetivo de sus imágenes “intentaba ensalzar la diferencia sexual y afirmar la otredad de la mujer, sustituyendo las connotaciones de la inferioridad femenina por la de un orgullo respecto al cuerpo y la mente de la mujer”²⁷⁰.

Si tratamos de identificar un tema especialmente desarrollado por las artistas en el pasado, constatamos la reiteración del tema del autorretrato, en el que la mujer artista trata de mostrarse a sí misma y a los demás a través de su actividad como pintora. En estos retratos, no exentos de narcisismo, podemos considerar que la artista se refleja a sí misma quizá también para buscarse, para identificarse, así como para demostrar al mundo su capacidad y habilidad para pintar. Por

²⁷⁰ CHADWICK, W.: *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Londres, Destino/Thames and Hudson, 1992, p. 322.

otra parte, el autorretrato constituye una forma de oposición a la ideología sobre la mujer presente en la sociedad y en la cultura, ya que es una mujer concreta, individual, la que se muestra, en contraste con la perspectiva general que considera a “la mujer” como un todo grupal indiferenciado y uniforme. Las artistas que se autorretratan aparecen generalmente mirando desde el cuadro al espectador, considerado varón, el que mira a la mujer que es mirada, que en el autorretrato se muestra autoafirmando su individualidad como artista y como sujeto:

Las leyendas y mitos nos recuerdan lo peligroso de la mujer que mira, porque revierte el paradigma dominante y se convierte en mujer fatal. La medusa, que petrifica a quien la mira, es aniquilada por ella misma al recibir su mirada reflejada en el escudo de Perseo. Es el aviso de que la mujer no debe mirar, sólo ser mirada²⁷¹.

A partir de los años 70 del siglo XX las corrientes feministas en el arte comenzaron a cuestionar los presupuestos iconográficos presentes en la cultura de todas las épocas, tratando de ofrecer alternativas desde la identidad femenina. Algunas artistas llevaron a cabo *performances* u obras de videoarte en las que se reflexionaba sobre la utilización del cuerpo femenino en la cultura patriarcal, así como en diferentes aspectos autobiográficos; entre ellas, Yoko Ono, Carole Schneemann, Laurie Anderson, etc.

²⁷¹ CAO, M. L. F. (coord.): *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria.* Madrid, Narcea, 2000, p. 32.

Actualmente el tema del desnudo femenino se ha convertido en emblemático para el arte feminista:

Una mirada a una selección de los trabajos producidos por mujeres desde los años setenta a los noventa muestra cómo se han articulado los desarrollos dentro del movimiento de las mujeres en términos de una política de la identidad y el cuerpo a través de la formulación de nuevas estrategias e intervenciones culturales²⁷².

Aludiendo a la obra de Jeannine Forte, Linda Nead dice:

Forte afirma que el discurso patriarcal depende de la construcción de las mujeres como objeto, como ese término del lenguaje del que siempre se habla, pero nunca alcanza el estatuto de sujeto que habla de verdad. Esto significa que las mujeres de verdad son hechas invisibles, una ausencia, dentro de la cultura dominante, y sólo pueden hablar asumiendo la máscara de la falsedad o la simulación: el arte interpretativo de las mujeres opera para desenmascarar esta función de la "Mujer", que responde al peso de la representación, creando una conciencia aguda de todo lo que significa Mujer, o feminidad. Otra reivindicación que se hace en las representaciones del cuerpo de las mujeres es que subvierten la mirada masculina y evitan la fetichización del cuerpo femenino²⁷³.

Desde las máscaras y representaciones tradicionales de la mujer que sobre su propio cuerpo realizan Cindy Sherman o Marina Abramovic, pasando por las obras de Lesley Sanderson (*Tiempo de cambio*), las propuestas de las "Guerrilla Girls", las fotografías de Mary Duffy, Jo Spence, Rineke Dijkstra, Hannah Wilke y otras muchas, se

²⁷² NEAD, L.: *El desnudo femenino*. Madrid, Tecnos, 1998, p. 13.

²⁷³ *Ibid.*, p. 125.

trata de reconstruir la tradición del desnudo femenino, de una manera crítica y activa.

También se desarrollaron estrategias políticas de carácter reivindicativo, como las acciones de “Guerrilla Girls” en los años 80 en Estados Unidos. Se trataba de un grupo de artistas, escritoras y directoras de cine que con ocasión de la exposición en el Museum of Modern Art de Nueva York, titulada “An Internacional Survey of Painting and Sculpture”, en la que de los 169 participantes tan sólo 13 eran mujeres, se manifestaron delante del museo contra esta desigualdad. A partir de esta experiencia, el grupo comenzó a poner en evidencia al mercado del arte, anunciando con carteles en las calles de la ciudad la forma en que se había utilizado el cuerpo femenino en la historia del arte, y la exclusión de las artistas del círculo del arte. Esto lo hicieron adoptando los tópicos y las estrategias comerciales y del mundo del espectáculo de Hollywood.

Otras artistas denunciaron los estereotipos y convenciones sobre la mujer en la historia, como en el caso de Cindy Sherman, que realiza fotografías de sí misma con los diferentes disfraces que ha asumido la imagen de la mujer en la historia del arte, o Ana Mendieta, cuya obra se convierte en una metáfora de la experiencia femenina, en la que relaciona a la mujer con la tierra. Algunos de sus trabajos muestran la violencia contra el cuerpo de la mujer, perfilando en la tierra con materiales diversos, cuerpos que nos hablan de mujeres con pequeñas

vidas, o de vidas maltratadas y torturadas, y que nos recuerdan a rituales ancestrales.

De entre las muchas artistas que desde los años 70 han producido una obra en la que han tratado de denunciar la violencia implícita o explícita en la vida de las mujeres, sus miedos y sus sentimientos de culpa, destacamos tan sólo a cuatro: Louise Bourgeois (1911-2010), Nancy Spero (1926-2009), la española Eulalia Valldosera (1963) y, especialmente, a Paula Rego (1935).

Louise Bourgeois mostró en las obras que realizó en los años 40 las relaciones existentes entre cuerpo/hogar/arte, denunciando que para las mujeres el hogar constituía una trampa alienadora. Sin embargo, cuando expuso en 1947 sus cuadros *Femme-Maison*, en los que mujer y casa se unifican en un solo cuerpo, sus obras y la metáfora que encerraban no fueron comprendidas por los críticos, que interpretaron que en sus cuadros se afirmaba una identificación “natural” entre mujer y hogar. La sustitución del rostro por la casa simboliza la condición social de la mujer hasta el punto de que el hogar doméstico suplanta su identidad como individuo. Bourgeois, que se define como coleccionista de espacios y memorias, ha construido su obra a partir de dos elementos básicos: la arquitectura y la autobiografía. La arquitectura se constituye en su obra en espacio físico, mental y simbólico que representa la síntesis entre lo individual

y lo social. Aparece así la casa como cárcel, pero también como espacio protector. También como reconstrucción de un espacio donde los recuerdos recuperan la presencia física que permite enfrentarse a ellos de forma racional. Al mismo tiempo la autobiografía, como referente último de su producción, la lleva a conjurar sus miedos y traumas infantiles: “Mi escultura me permite revivir el miedo, darle una fisicalidad... El miedo se convierte en una realidad manejable. La escultura me permite revivir el pasado en su proporción objetiva, realista”²⁷⁴.

A finales de los años 60, la sexualidad apareció de modo explícito en su obra y sus esculturas se convirtieron en un referente para artistas más jóvenes. Realizó formas bulbosas y abstractas y penes en diferentes materiales, desde la escayola al látex, con formas que son en ocasiones fálicas y en otras fecales. Un crítico describía su *Fillette* (1968) como “un gran falo decadente y sostenido, en su faz desde luego más tosca”²⁷⁵. Posteriormente realizó series de figuritas femeninas, vulnerables y agresivas al mismo tiempo, en materiales tan diversos como escayola, barro, bronce, mármol o cera. En los años 70 participó en protestas y mítines feministas y su obra comenzó a ser considerada por la crítica. En 1974 realiza una instalación titulada *La destrucción del padre*, en la que plantea su necesidad de vengarse de un

²⁷⁴ MARTÍNEZ, A.: *Arte del siglo XX. De Andy Warhol a Cindy Shermann.* Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2000, p. 196.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 315.

padre autoritario y colérico que marcó su infancia. En ella, un nicho cubre el techo, mientras en el suelo aparecen formas orgánicas que son al mismo tiempo el lecho donde yace el padre desmembrado junto a un plato de carne que simboliza tanto lo que va a ser devorado, como una vagina y una multitud de pechos de mujer. De nuevo, en una síntesis de lo corporal y la arquitectura, el espacio de la instalación, con el nicho en el techo y el suelo, remite a lo corporal y autobiográfico.

También en los 70 realiza la serie de las *Guaridas*, volúmenes imprecisos y macizos, que en ocasiones recuerdan torres y zigurats de aspecto fálico, y en otras asemejan excrementos.

En los años 90, en su serie *Celdas*, construye instalaciones que constituyen lo que denomina "Arquitecturas de la memoria", espacios cerrados en los que encontramos fragmentos corporales, espejos, vasijas, carretes de hilo... Son espacios claustrofóbicos en los que viejas puertas o formas construidas con malla metálica en ocasiones nos impresionan por su frialdad y hermetismo, y en otras encontramos la representación del dolor ligado a su infancia. Completan estas estructuras fragmentos de cuerpos incompletos. De los 90 son también otras instalaciones, como *Líquidos preciosos*, representación metafórica de los fluidos corporales, o *Arco de histeria* (1992-93), en que un cuerpo sin brazos ni cabeza y tensado en arco,

representa la imagen sobrecogedora del dolor, en los conocidos experimentos de Charcot.

En sus últimas obras, la araña, junto a la presencia de carretes de hilo, madejas, telares y tapices, constituye la metáfora de la madre protectora. En una versión reciente del tema, *Araña* (1997), explicita el simbolismo al colocar al insecto en un gesto protector de una celda que tan sólo contiene algunos tapices deteriorados. De nuevo aquí, la arquitectura, la memoria y el cuerpo, constituyen una unidad simbólica que evocan emociones (dolor, angustia, miedo) para tratar de conjurarlas, desde unas vivencias personales pero que al mismo tiempo nos invitan a participar y a reconocer como mujeres los elementos que les dan origen.

Como otras artistas, Louise Bourgeois fue reconocida como una de las grandes artistas del siglo en una exposición retrospectiva que le dedicó el MOMA en Nueva York, en 1982, cumplidos los 70 años. Su poderosa expresión de lo femenino, su recurrencia a los recuerdos de la infancia, a la casa como lugar de traumas y dolor, como cárcel, al mismo tiempo que refugio, nos retrotraen a la experiencia de las mujeres, nunca considerada en la historia del arte, pero que en sus obras se vuelve explícita y omnipresente. El éxito que su obra ha alcanzado en el mundo del arte ha hecho visible y valorada esa experiencia de las vidas de muchas mujeres y un empoderamiento a través de su visibilización y reconocimiento públicos.

Nancy Spero nació en Cleveland en 1926, y padeció desde muy joven una enfermedad degenerativa. En 1960 le fue diagnosticada una artritis reumatoide que no le impidió ni su trabajo de creación ni su actitud crítica hacia la política o el mundo del arte. Desde 1945 hasta 1949 realiza sus estudios en la Licenciatura de Bellas Artes en la School of the Art Institute of Chicago, donde conoció a Leon Golub, que se convertiría en su marido. Ambos se trasladaron a París, donde, en 1949 y 1950, cursaron estudios en la Escuela de Bellas Artes y en el taller de André Lhote. Después viajaron a Florencia. Con su marido, Leon Golub, y los tres hijos de ambos, vivió en París entre 1959 y 1964.

En 1964 regresa a los Estados Unidos. Abandona el lienzo y comienza a pintar escenas en las que manifiesta su rechazo a la guerra del Vietnam y a la actuación del gobierno norteamericano en el sudeste asiático, pintando helicópteros, cruces gamadas, bombas con formas fálicas y explosiones nucleares.

Entre 1969 y 1972 parte de una reflexión sobre la histeria, término de referencia de las mujeres en obras de psicología de Charcot o Freud, además de la influencia y la admiración por la obra del poeta Antonin Artaud. En el *Codex Artaud* combina referencias textuales e iconológicas al antiguo Egipto, especialmente al *Libro de los Muertos* (1550 a. C.), con los textos de Artaud. En sus obras utiliza un amplio repertorio de imágenes femeninas procedentes de las más diversas tradiciones.

En 1972, su implicación en la lucha por la igualdad entre hombres y mujeres la llevó a promover una cooperativa de mujeres artistas, AIR (Artists in Residence), así como una Galería en el Soho de Nueva York, la primera galería de arte dedicada exclusivamente a la creación artística de mujeres. También formó parte de WAR (Women Artists in Revolution) y el Ad Hoc Comité of Women Artists, en la que la teórica feminista Lucy Lippard jugó un papel muy importante, y en la que se analizaba el mundo del arte.

En 1976 se propone investigar el estatus de la mujer y realiza *Torture of Women*, en el que a través de las imágenes y las frases de prisioneras políticas en el Chile de Pinochet y en otros lugares, aborda el tema de la violencia contra las mujeres y la violencia del Estado. La inclusión de relatos de testigos mediante recortes de prensa y textos en tipografía de máquina de escribir, se combina con una iconografía de monstruos y figuras femeninas de diosas.

A partir de los 80, abandona la incorporación de textos a sus obras plásticas mostrando la figura femenina en un recorrido por las imágenes de las mujeres en diversas culturas y épocas históricas. Se trata de figuras que danzan o saltan y que invitan al espectador a realizar diferentes recorridos para apreciar las pinturas. También se amplía su gama de colores combinando abstracción con figuración. Su obra actualmente es reconocida internacionalmente por la crítica, tanto por sus innovaciones formales como por la ideología que transmiten

sobre el reconocimiento y la visibilización de las mujeres, mostrándolas como víctimas pero también como seres fuertes y poderosos a lo largo de toda la historia.

La exposición *Disidanzas*, en la que se recogían gran número de obras de los diferentes períodos de su trabajo, mostró en España a esta gran artista en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (4 de julio-24 de septiembre de 2008) y en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (14 de octubre de 2008-5 de enero de 2009).

Eulalia Valldosera (1963) es una artista española en cuyas obras se advierte la influencia norteamericana tanto del arte de la videoacción y del activismo feminista como de la utilización de un carácter ritual en sus propuestas artísticas. Sus grandes ejes de trabajo son el cuerpo y la identidad, ideas que desarrolla a través de la fotografía, el video o la *performance*. En instalaciones como *Vendajes*, *Apariencias* y *Dependencias*, exposición realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2009, analiza los elementos de la vida cotidiana de las mujeres. La identidad a través del cuerpo, los objetos de limpieza y de uso cotidiano. De sus obras nos dice:

En *Vendajes* (1992) recorrí mi cuerpo con una luz para después proyectarlo en un muro en forma de lentos barridos o *travellings* cinematográficos. (...) Vestida de enfermera, y con el público de testimonio, restauraba mi identidad, borraba la imagen que los otros, el hombre, había proyectado en mí, en mi cuerpo de mujer. Los productos de limpieza han sido el leitmotiv de la mayoría de

mis instalaciones. Empezaron siendo un medio para visualizar los recorridos físicos de los haces lumínicos (*Estantería para un lavabo de hospital*, 1992), luego se convirtieron en contenedores de líquidos de una alquimia emocional (*Love is Sweeter than Wine*, 1992) y terminaron simulando presencias humanas femeninas convertidas en sombras a gran escala (*Envases: el culto a la madre*, 1996). En *Envases borrados* (2008) escojo de nuevo un objeto de producción en masa. En *Dependencias* (2009), recorreremos lugares de tránsito mientras seguimos el ritmo que nos marca la velocidad en pantalla. Gente, personas y vacíos. (...) Aparece entonces alguien que, como nosotros, empuja un carro en el aeropuerto, en el museo o en el supermercado²⁷⁶.

Paula Rego es otra de las artistas que han obtenido el éxito en su carrera profesional y el máximo reconocimiento de la crítica internacional y el mundo del arte. Su obra nos parece, además, especialmente significativa en cuanto a la forma de mostrar a las mujeres, dotadas de un poder, una dignidad y una fuerza humana extraordinarios, aún en las situaciones más terribles de la experiencia femenina, como el aborto o la dependencia familiar.

Nacida en Lisboa, estudió primero en St. Julian's School en Carcavelos (Portugal) y posteriormente se trasladó a Londres a la prestigiosa Slade School of Art. En 1959 contrajo matrimonio con el también artista Victor Willing, residiendo en Inglaterra y Portugal hasta 1975 en que el matrimonio se trasladó definitivamente a Londres. Su obra tiene una gran influencia de las ilustraciones

²⁷⁶ S. a.: *Eulalia Valldosera. Dependencias* [catálogo de exposición]. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009, p. 146.

infantiles. Como en éstas, en sus obras hay animales humanizados y humanos “animalizados”, en los que se acentúa la carga maliciosa y siniestra que a veces se desvela en el devenir cotidiano. Formó parte del London Group participando en exposiciones colectivas con David Hockney o Kitaj, entre otros. En sus obras suele tratar de realidades sociales polémicas relacionadas con la mujer, como en el caso del Tríptico de la serie sobre el aborto, sus obras sobre la ablación o con otros temas políticos.



Paula Rego. *Tríptico sobre el aborto* (1998).

Considerada en Inglaterra como una artista inglesa, en 1989 entró en la lista de candidatos al Premio Turner y en 2005 le fue concedido el grado de Doctor Honoris Causa de las Letras por la Universidad de Oxford. Su obra se encuentra representada en la

National Gallery o la Tate Britain de Londres, entre otras importantes instituciones internacionales. En Portugal se le ha dedicado un museo, la Casa das Historias. Paula Rego, en Cascais (2009), y en 2010 se le otorgó el título de Dama del Imperio Británico.

La evolución de su trabajo nos permite desentrañar las claves y motivaciones de su pensamiento y de su actividad creativa. Desde sus comienzos lo que quiere y hace es narrar historias:

Pregunta: ¿Nunca le ha tentado la pintura abstracta?

Respuesta: No, no he hecho pintura de arte abstracto. Hace tiempo hice muchos *collages* que pueden parecer abstractos, pero no lo son, eran *collages* que contaban historias. Siempre me ha gustado contar historias.

P.: Los relatos que escuchaba en su infancia, en Portugal.

R.: Sí, tenía una tía que me contaba historias continuamente. Empezaba por la mañana, a mediodía, y terminaba por la noche. Me pedía qué quería escuchar y se pasaba todo el día así, contándome cuentos hasta la hora de la cena. Mis obras son relatos, siempre estoy contando algo. [...] En aquellos tiempos, Portugal era un país de mentalidad estrecha, donde imperaba el fascismo, era muy difícil vivir allí. Había una atmósfera de miedo y mi padre decía que me tenía que ir, que no era un país para mujeres, y tenía razón. [...]

P.: Por tanto, se siente una artista británica.

R.: Eso da lo mismo. Lo que soy es una artista que relata, que cuenta historias con sus cuadros, historias que en realidad son más portuguesas que británicas²⁷⁷.

En sus cuadros se entremezclan los personajes infantiles de las fábulas con los de su propia autobiografía, como en la obra *Coneja*

²⁷⁷ GALÁN, L.: "Paula Rego: 'No consigo la obra que quiero'", *El País* (Cultura), 18 de febrero de 2012, p. 47.

embarazada contándoselo a sus padres (1982) en la que nos narra, a través de los metafóricos personajes animalizados, el episodio de su vida en que anunció a sus padres su embarazo.

Desde sus pinturas juveniles de los años 50, realizadas como práctica de dibujo del natural en la Slade School of Art, se aprecia la subversión que lleva a cabo en el género del desnudo femenino, como en *Pintura del natural* (1954), en la que representa a una mujer de mediana edad de temperamento fuerte e indiferente a la opinión ajena, que constituye el antecedente de sus obras de los años 80.

Entre 1959 y 1966 trabaja en los “collages”, influida por el *Art Brut* de Jean Dubuffet y por el surrealismo. Aspectos como la violencia, la sexualidad o lo grotesco persistirán también en su producción artística posterior. En muchas de estas obras hay también un fuerte rechazo político a la dictadura portuguesa, como en *Salazar vomitando la patria* (1960). También se perciben sus inclinaciones literarias en obras como *Retrato de una dama* (1959), en la que se refleja su lectura de “Trópico de cáncer” de Henry Miller. El fuerte erotismo de algunos de los cuadros de esta época hizo que los galeristas y críticos las considerasen imposibles de exponer, como impropias de una mujer joven y atractiva, al contrario de lo que ocurría con los artistas varones. La sexualidad explícita en una artista se consideraba impropia, en consonancia con la visión masculina de la sociedad, que considera a la mujer, por un lado como objeto sexual pasivo, y por

otro, como “mujer honorable”, esposa, madre, hermana o hija, de los varones.

Entre 1981 y 1986 pinta fundamentalmente con acrílicos sobre papel: recuerdos de experiencias personales y observaciones del comportamiento humano, con fuertes componentes emocionales y sexuales. Se manifiestan en sus personajes animalescos abominables y simpáticos al mismo tiempo, y cargados de humor e ironía, como en *Mono rojo pega a su mujer* (1981) y *Su mujer le corta la cola a Mono rojo* (1981).



Paula Rego. *Mono rojo pega a su mujer* (1981)



Paula Rego. *Su mujer le corta la cola a Mono Rojo* (1981)

Como vemos en estas obras, la mujer no se limita a sufrir como víctima el maltrato masculino, sino que actúa de forma activa infligiendo al marido el castigo que, en opinión de Rego, se merecería.

También en esta época realizó cuadros a partir de los argumentos de algunas operas, como *Aida*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *La Fanciulla del West* y *Fausto*, a requerimiento de la Exposición "Eight in the Eighties" en la que se la invitó a participar. En estas obras de nuevo introduce situaciones y acontecimientos de su experiencia personal. A esto siguió la serie de *Las Niñas Vivian*: el escritor y dibujante americano Henry Darger adopta e introduce en sus obras a *Las Niñas Vivian*, personajes que perpetran desmanes, rompen juegos de porcelana o incendian y arrasan idílicos lugares envalentonadas por el descubrimiento de su poder.

En 1987 y 1988, mientras su marido aquejado de esclerosis múltiple se encontraba en fase terminal, pinta cuadros que se relacionan con esta situación como *Muchacha y perro* (1986) o *La partida* (1988), pero también otros de gran formato (*La hija del policía*, 1986, *La familia* 1988, o *El cadete y su hermana*, 1988), en el que las mujeres, aún realizando actividades tradicionales en contextos hogareños, muestran que tienen el control ejercitando su poder sobre los hombres que aparecen empequeñecidos y vulnerables.



Paula Rego. *La Familia* (1988).

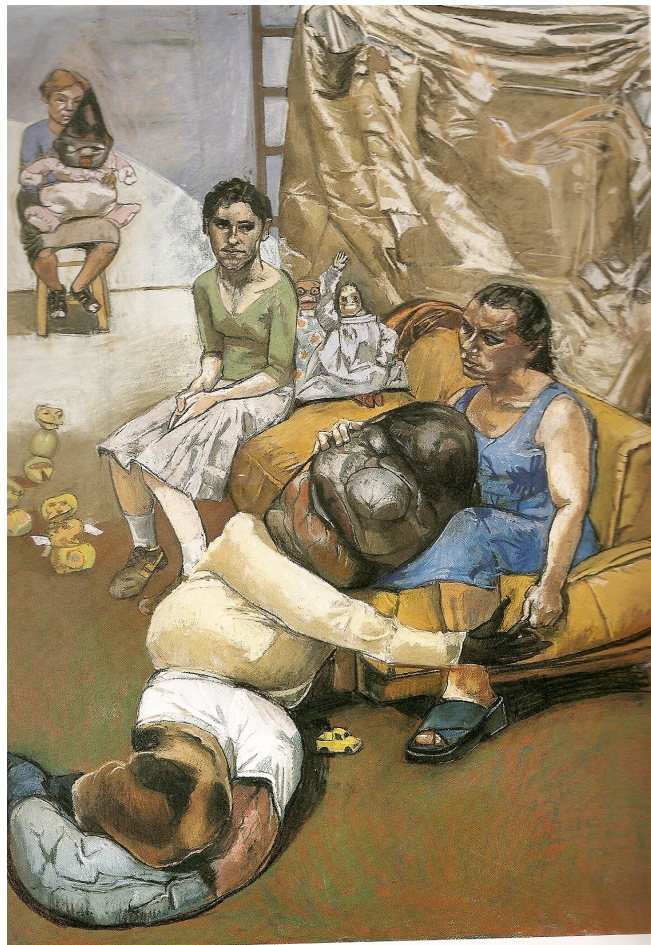
Tras el fallecimiento de su marido comienza, en 1994, a utilizar la técnica del pastel. Esta técnica, de escasa entidad en la historia del arte, se consideraba eminentemente femenina por la evanescencia y suavidad de sus resultados. Asumiendo esta técnica “femenina”, Rego convirtió el pastel en un medio extraordinariamente directo y potente

creando personajes de rotunda y conmovedora presencia: mujeres poderosas y reales, percibidas y representadas con un realismo y una firmeza, que los aparta de los estereotipos tradicionales de las mujeres de la tradición androcéntrica. Son ejemplos de esto, entre otros muchos, *Avestruces bailarinas de la Fantasía de Disney* (1995), *Ángel* (1995) o el *Tríptico sobre el aborto* (1998). La miseria y la sordidez del aborto clandestino, la situación de humillación y pena, no muestran, en las imágenes de Rego, a las mujeres como víctimas, sino que nos ofrecen una mirada triunfal y retadora. Han tomado decisiones y se han enfrentado a la sociedad establecida. Al mismo tiempo, sus personajes casi caricaturescos de las bailarinas, nos muestran una visión humorística e irónica sobre este icono de la belleza femenina en la perspectiva de los varones.



Paula Rego. *Avestruces bailarinas de la Fantasía de Disney* (1995).

Muchos de sus cuadros más recientes se han basado en fuentes literarias como el *Tríptico del hombre almohada* (2004), *Muchacha con un feto* (2005), *La Sala Shakespeare* (2005) o *Espantapájaros y el cerdo* (2006). En todos ellos hay una reflexión sobre la condición humana, un intento de desvelar su realidad más profunda.



Paula Rego. *Tríptico del Hombre Almohada* (2004).

En 2008 y 2009 realizó la serie de piezas gráficas *Criaturas*, en la que denuncia la ablación de los genitales femeninos que se practica aún en nuestros días.

Paula Rego, a través de su evolución como artista y de su trabajo, se ha convertido en una de las más poderosas voces del arte contemporáneo, así como en una de las más importantes intérpretes de la visión y de la perspectiva de las mujeres en el campo de la cultura y en la sociedad, dando visibilidad a las denuncias sobre la situación y la condición de las mujeres en el mundo, pero también dando testimonio del empoderamiento de la experiencia de las mujeres en nuestra época.

También mujeres procedentes de otros contextos culturales nos muestran a través de su trabajo su reflexión artística sobre la mujer, el colonialismo y sus implicaciones de género, o la discriminación por raza, género o clase social. Algunos ejemplos: Sutapa Biswas, en la India, las pintoras estadounidenses afroamericanas Tracey Moffatt y Kara Walter, la cineasta y fotógrafa iraní Shirin Neshat, o la brasileña Adriana Verejao, que indaga en la historia y la cultura de su propio país y su pasado colonial, así como su incidencia en la vida y la historia de las mujeres.

Otras artistas españolas actuales utilizan, asimismo, la imagen de las mujeres como estrategia crítica a la sociedad establecida y sus estereotipos sobre la mujer. Entre ellas encontramos a Ángeles Agrela, Pilar Lara, Marina Núñez y otras muchas.

En la década de los ochenta muchas artistas se acercaron al estilo “Appropriation Art”, en el que a través de la “apropiación” de

imágenes preexistentes (historia del arte, medios de comunicación, publicidad, etc.) para recodificarlas y dotarlas de un nuevo significado, retomaban en sus obras la cuestión del papel de la mujer. Los ejemplos más significativos son las norteamericanas Sherrie Levine y Elaine Sturtevant.

Bárbara Kruger observaba: “Hacer arte es objetivar tu experiencia del mundo, transformar el flujo de momentos en algo visual, textual o musical. El arte crea una especie de comentario”²⁷⁸. Por su parte, Jenny Holzer, artista experimental que en sus obras expresa mensajes sobre temas como el sexo, el amor, la violencia, la guerra y la muerte, opina sobre el arte de las mujeres: “Han sido las mujeres quienes han hecho el arte más desafiante en la última década. Desde el punto de vista psicológico, su trabajo es mucho más extremo que el de los hombres”²⁷⁹.

Las obras de creación artística de las mujeres, al desvelar unas experiencias y vivencias cotidianas diferentes a las establecidas por la cultura canónica patriarcal, una conciencia del cuerpo y de la subjetividad que no han sido reflejadas en los discursos artísticos o históricos, obliga al espectador a plantearse las imágenes de la mujer tanto en el pasado como en el presente, revelando los ocultamientos y

²⁷⁸ GROSENICK, U. (ed.): *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia, Taschen, 2005, p. 282.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 236.

los agravios, para recomponer un nuevo mapa cognitivo de los seres humanos.

En nuestros días, las artistas y las intelectuales están llevando a cabo una revisión de la imagen de la mujer y los papeles asignados normativamente por la cultura y la sociedad. También en los aspectos plásticos están realizando nuevas propuestas estéticas que sitúen a la mujer junto al hombre en cuanto a la calidad de su trabajo creativo, roturando además nuevos territorios ideológicos y culturales que permitan a las mujeres acceder, en pie de igualdad, al reconocimiento de la existencia de una presencia y una mirada hasta ahora ignoradas.