

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

La Técnica en la Pintura Contemporánea. ¿Una Cuestión de Género?

María Isabel Andrés Fernández¹

1) Department of Art and Architecture, Faculty of Fine Arts. University of Malaga.

Date of publication: October 3rd, 2022

Edition period: October 2022 - February 2023

To cite this article: Andrés, M. I. (2022). La Técnica en la Pintura Contemporánea. ¿Una Cuestión de Género? *Barcelona, Research, Art, Creation*, 10(3), 157-182. doi: 10.17583/brac.7721

To link this article: <https://doi.org/10.17583/brac.7721>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

Technique in Contemporary Painting. ¿A Gender Issue?

María Isabel Andrés Fernández

Department of Art and Architecture, Faculty of Fine Arts. University of Malaga.

(Received: 13 February 2021; Accepted: 20 May 2022; Published: 3 October 2022)

Abstract

Until the 19th century, the exclusion of women from the official academic teaching of fine arts, while at the same time reserving for them the practice of artisanal techniques suitable for the domestic environment, led to certain techniques and styles being considered as belonging more to one gender or the other. Different feminist artistic movements have claimed or denied the existence of a particular feminine sensitivity, more in line with certain methods and styles. This article is based on the hypothesis that in the contemporary western context, education and the cultural environment are more decisive in the style and technique of an artist than a supposed biological predisposition linked to gender. To verify this hypothesis, we can analyse the watercolour technique used in the work of Marlene Dumas and of the oil painting technique in the art of Jenny Saville, comparing their paintings with other artworks of similar technical features, produced by male artists.

Keywords: Watercolour, oil painting, gender, women in fine arts, painting.

La Técnica en la Pintura Contemporánea. ¿Una Cuestión de Género?

María Isabel Andrés Fernández

Departamento de Arte y Arquitectura, Facultad de Bellas Artes. Universidad de Málaga.

(Recibido: 13 febrero 2021; Aceptado: 20 mayo 2022; Publicado: 3 octubre 2022)

Resumen

Hasta el S XIX, la exclusión de las mujeres de la enseñanza académica oficial de las bellas artes, al mismo tiempo que se les reservaba la práctica de técnicas artesanales y aptas para el entorno doméstico, provocó que ciertas técnicas y estilos pasaran a ser consideradas como más propios de un género o de otro. Diferentes corrientes artísticas feministas han reivindicado o negado la existencia de una particular sensibilidad femenina más afín a determinados medios y estilos. Este artículo parte de la hipótesis de que en el contexto occidental contemporáneo la educación y el entorno cultural son más determinantes en el estilo y técnica de un artista que una supuesta predisposición biológica ligada al género. Para comprobar esta hipótesis, se analiza el uso de la técnica de la acuarela en la obra de Marlene Dumas y de la pintura al óleo en Jenny Saville, comparando su producción con la de otros artistas varones de similares características.

Palabras clave: Acuarela, óleo, género, mujeres en las artes, pintura

La Tècnica a la Pintura Contemporània. Una Qüestió de Gènere?

María Isabel Andrés Fernández

Departament d'Art y Arquitectura, Facultat de Belles Arts. Universitat de Màlaga.

(Rebut: 13 febrer 2021; Acceptat: 20 maig 2022; Publicat: 3 octubre 2022)

Resumen

Fins al S XIX, l'exclusió de les dones de l'ensenyament acadèmic oficial de les belles arts, alhora que se'ls reservava la pràctica de tècniques artesanals i aptes per a l'entorn domèstic, va provocar que certes tècniques i estils passessin a ser considerades com més propis d'un gènere o altre. Diferents corrents artístics feministes han reivindicat o negat l'existència d'una sensibilitat femenina particular més afí a determinats mitjans i estils. Aquest article parteix de la hipòtesi que en el context occidental contemporani l'educació i l'entorn cultural són més determinants en l'estil i la tècnica d'un artista que no pas una presumpta predisposició biològica lligada al gènere. Per comprovar aquesta hipòtesi, s'analitza l'ús de la tècnica de l'aquarel·la a l'obra de Marlene Dumas i de la pintura a l'oli a Jenny Saville, comparant-ne la producció amb la d'altres artistes barons de característiques semblants.

Paraules clau: Aquarel·la, oli, gènere, dones a les arts, pintura

Es sabido que hasta finales del siglo XIX las mujeres no pudieron tener un acceso completo a la educación artística que les permitiera afrontar lo que hasta esa fecha se consideraban grandes temas, la pintura mitológica y de historia (Nochlin, 1971). Al mismo tiempo, en los siglos XVIII y XIX, se promovieron intereses artísticos en las jóvenes de buena sociedad como parte de su educación: el bordado, la pintura de acuarela o pastel, con temáticas como la pintura de flores o el retrato, aunque sin fines profesionales. Esto provocó, según Rodzika Parker y Griselda Pollock (Parker y Pollock, 1981), una jerarquización de las artes por la que aquellas disciplinas y temas asociados a las mujeres fueron devaluados como “artes menores”, siendo el “Arte” con mayúsculas el reservado a los hombres: la pintura al óleo y las grandes composiciones históricas y mitológicas. En esta división, la sensibilidad femenina fue considerada más apta para trabajos menores, delicados, detallistas, y para temas más acordes a la “gracia” femenina que al talento del genio (ibid.). Además, debido a la tradicional separación de tareas por sexos, en la que a las mujeres se reservan las tareas reproductivas y de cuidado y a los hombres el trabajo productivo e intelectual, se ha asociado generalmente lo femenino con la naturaleza, la intuición, y los sentimientos, mientras a la masculinidad se asocia la cultura, la razón y la lógica, lo que daría lugar a dos procesos creativos distintos. La llegada de la modernidad, aunque conllevó la desaparición de los géneros tradicionales de la pintura, no acabó del todo con los estereotipos sexuales ligados a la técnica. En los años sesenta, y setenta del siglo XX, el feminismo de la diferencia reivindica esa supuesta particularidad femenina: para Luce Irigaray, hombres y mujeres son esencialmente distintos, la especificidad de la mujer está ligada a su cuerpo, y el arte de mujeres debería expresar esa especificidad. El arte femenino, para ella “tendrá lugar representando los cuerpos de las mujeres no como materia pasiva sino como *el lugar donde el universo fue engendrado*” (Battersby, 1998, p. 234). De acuerdo con estas ideas, Judy Chicago y Miriam Schapiro introducen en su pintura lo que llaman “iconología vaginal” (Chicago y Schapiro, 1973) y se reivindican las técnicas femeninas tradicionales desde el movimiento *pattern and decoration*. Más adelante surge la idea de que el género, o conjunto de rasgos psicológicos y de comportamiento asociados a un sexo u otro, no es más que una construcción cultural, o incluso, una mera representación o *performance* (Butler, 1999) y artistas como Mary Kelly, Barbara Kruger, Cindy Sherman, se lanzan deconstruirlo. La separación y jerarquización de las artes en función del sexo, según Larry Shiner, también forma parte de un proceso de construcción

cultural que comienza en el Renacimiento (Shiner, 2014), ya que previamente, en la Edad Media, hombres y mujeres bordaban y pintaban indistintamente, en talleres o conventos. La posterior separación por sexos de las disciplinas artísticas no se debe a sus exigencias físicas, pues, aunque los varones normalmente están más dotados para ciertas actividades que requieren de un mayor desarrollo muscular, con el desarrollo de la tecnología ninguna de las disciplinas artísticas, ni siquiera la escultura, requiere de una fuerza física que impida que pueda ser realizada por mujeres en circunstancias normales.

Actualmente las mujeres artistas no aprenden la técnica de sus madres y abuelas, como antiguamente, sino que estudian en academias y facultades de bellas artes el mismo temario que sus compañeros varones, por lo que es de suponer que las diferencias a la hora de elegir un medio o estilo, si realmente hubiese una predisposición biológica ligada al sexo hacia ciertas técnicas, se vieses minimizadas por la educación. Para comprobar esta hipótesis, tomamos como casos de estudio la obra de dos artistas contemporáneas de reconocido prestigio, Marlene Dumas y Jenny Saville, buscando puntos en común y comparándola con la de artistas varones de similares características, para ver en qué medida el hecho de que sean mujeres determina la creación y recepción de su obra en cuanto a sus aspectos técnicos y estilísticos.

El Uso de la Aguada en la Obra de Marlene Dumas

Marlene Dumas (1953, Ciudad del Cabo), artista de origen sudafricano pero cuya carrera profesional se desarrolla en Holanda, es una de las artistas que más a fondo ha explorado más las posibilidades de la acuarela y la tinta en el entorno occidental. Su temática habitual es la figura humana, que suele situar aislada ante un fondo neutro, sin referencias a su entorno. De la técnica de la aguada le atrae su carácter lúdico y suelto, que intenta llevar también a sus pinturas al óleo, al igual que procura llevar algo de la complejidad de la pintura a sus aguadas, aplicando esta técnica en formatos mucho mayores de los tradicionales (Enright, 2004). Esto le permite acercarse a las dimensiones naturales de los cuerpos representados, o incluso ampliarlas. Marlene Dumas ha descrito su método de trabajo con la técnica de la aguada en los siguientes términos:

Papel usado sobre el suelo. Tinta aguada arrojada sobre el papel como una gran mancha. Trabajo con pinceles japoneses y chinos muy rápidamente mientras está aún húmedo. Sujeto el papel para dejar que

el agua corra hacia abajo o de izquierda a derecha, para crear una textura como de piel... la cualidad fluida es importante. (Joy, 2010)

En estas obras combina tinta con acuarela, dos materiales distintos en su composición, pero que comparten su cualidad fluida, al diluirse ambos en agua. La técnica de la acuarela ha sido considerada tradicionalmente como más afín a la sensibilidad femenina que la pintura al óleo, dado que, por sus características, la ausencia de disolventes y su reducido tamaño, puede ser practicada en el entorno doméstico y su aprendizaje se incluía en la educación de las jóvenes de buena sociedad en los SXVIII y XIX. Esta asociación todavía la podemos encontrar en el catálogo de una de las exposiciones de Dumas, *Wet dreams* (Knubben y Osterwold, 2003). En uno de los textos que incluye, *Tender, loathsome, shrewd and ecstatic*, su autor, Jean-Christophe Ammann, establece una analogía entre el agua, la femineidad y el erotismo, y aludiendo a la tradicional asociación entre mujer y naturaleza, nos dice que “ella es tierra saturada de agua” (Ammann, 2003, p. 112). Además, afirma que “porque Marlene Dumas trata explícitamente con un mundo femenino, con retratos y cuerpos, el trazo del pincel en el agua define sostenidamente expresión y estado de ánimo” (Ammann, 2003, p. 110). El autor, pues, se apoya en la idea esencialista de que las mujeres, por su condición biológica, se encuentran más ligadas a la materialidad, al cuerpo, y a los elementos de la naturaleza, la tierra y el agua. Esta cercanía a la naturaleza las alejaría del mundo supuestamente masculino, el de la cultura y la razón dualista, pues “su sensualidad fluye como el agua que la genera (...). La antropológicamente impuesta racionalidad de ‘0-1’ es, por así decirlo, histórica y culturalmente transformado en un *fluir femenino*” (ibid.). El autor hace extensible esta cercanía a la naturaleza y el agua a las culturas orientales, que serían el “otro”, más sensual y femenino, de ese mundo racional occidental. Esta femineidad se reflejaría en la técnica usada, pues, a través del trazo del pincel, del tacto “su cuerpo vibrante resuena, engendra femineidad en todos los tonos de femineidad intensidad sin excluir las áreas intermedias” (ibid.). Y a pesar de reconocer que actualmente casi nada diferencia a las artistas mujeres de sus homólogos varones, el autor concluye que “con su intuición femenina ha conseguido una feminización del deseo que conduce a una *condition feminine* a lo largo de un amplio frente” (ibid.).

Resumiendo, la condición femenina de la artista, según este autor, determina tanto su temática, los cuerpos, como la técnica escogida, la acuarela, y la sensualidad de su pintura. Sin embargo, el cuerpo humano ha sido uno de los grandes temas de la pintura hasta el S XIX, y no olvidemos

que prácticamente vetado a las mujeres por la imposibilidad de aprenderlo en las academias oficiales (Nochlin, 1971), por lo que es curioso que se presente como una temática femenina, salvo por la tradicional asociación entre mujer y biología. El interés en el cuerpo de Marlene Dumas tiene como precedente la Escuela de Londres, especialmente la pintura de Francis Bacon, del que toma algunos rasgos estilísticos, sobre todo en sus pinturas al óleo, como presentar las figuras aisladas sobre fondos de color plano. La elección temática, pues, tiene más que ver con su entorno cultural que con su condición biológica de mujer.

En cuanto a su elección técnica, también tiene un componente cultural que la acerca al arte asiático tradicional de China, Japón y Corea, en el que la tinta ha sido el medio privilegiado de expresión, debido en gran parte a la importancia de la caligrafía en estas culturas. Esta tradición ha sido continuada y actualizada por autores contemporáneos como Lui Shou-Kwan, Liu Kuo-Sung y Liu Dan. Las aguadas de Marlene Dumas se inspiran en parte, por la importancia del trazo, su carácter performativo e incluso por los instrumentos utilizados (pinceles chinos y japoneses), en los trabajos de tinta orientales. Sin embargo, dejando de lado sus dimensiones, por su carácter accidental, gestual e inmediato, y por su temática, el cuerpo humano, se pueden relacionar también con los apuntes del natural con modelos desnudos realizados por muchos artistas occidentales. Recuerdan especialmente a las acuarelas de Rodin (1840-1917). Esto lo podemos apreciar comparando por ejemplo la aguada *Acrobat (Acróbata, 1910)* (Imagen 1) de Rodin con los dibujos *The Shrimp (La Gamba, 1988)* (Imagen 2), o *Dorothy (1988)* de Marlene Dumas. En ellos la figura se define a través de la mancha de acuarela o tinta, que se ha dejado fluir de una forma intuitiva, pues aunque Rodin, a diferencia de Dumas, suele utilizar línea de contorno en sus dibujos, la mancha no se ciñe a ella, no es un simple relleno del dibujo, sino que lo construye. En sus acuarelas encontramos, además, esa sensualidad y erotismo que Jean-Christophe Ammann supone como propios de mujeres y culturas orientales, y otros, en cambio, siguiendo las teorías de Laura Mulvey (Mulvey, 1975), suponen propios de una concepción voyerista, masculina del arte. En este sentido, la pose de *Desnudo reclinado con las piernas alzadas (1900)* (Imagen 3) de Rodin, en el que una mujer ofrece sus nalgas al espectador es muy similar a *Mandy (Imagen 4) (1998)*, de Marlene Dumas. La forma de trabajar el erotismo es similar en ambos artistas en el tratamiento del cuerpo femenino, no así en el desnudo masculino, que escasea en los dibujos de Rodin, y cuando lo trata, por ejemplo, en *Desnudo masculino, con una mano y rodilla en el suelo (1896-98)* (fig. 5), no lo sexualiza de igual

forma que el femenino. El erotismo de Marlene Dumas en este sentido es más amplio, como se puede apreciar en la acuarela de Dumas *Belleza Masculina* (2002) (Imagen 6), o en cualquiera de las obras de la serie *Young boys* (1996).



Imagen 1. Rodin, Auguste. Acrobat. Bailarina acróbata. H. 1910. Acuarela y grafito sobre papel. 32.6 x 25.4 cm.



Imagen 2. Marlene Dumas. *The Shrimp (La Gamba)*. 1998. Tinta y acrílico sobre papel, 125 x 70 cm.



Imagen 3. Auguste Rodin, *Desnudo reclinado con las piernas alzadas*. 1900. Grafito y acuarela sobre papel, 32,3 x 25.3 cm.



Imagen 4. Dumas, Marlène. *Mandy*. 1998. Acuarela y tinta sobre papel, 125 x 70 cm.



Imagen 5. Auguste Rodin. *Desnudo masculino, con una mano y rodilla en el suelo.* H. 1896-1898. Lápiz y acuarela sobre papel. 32.5 x 25 cm.



Imagen 6. Marlene Dumas. *Belleza Masculina.* 2002. Acuarela, 125 x 70 cm.

Pero las acuarelas de Dumas se diferencian de las de Rodin en su tamaño e intención. Rodin fue, fundamentalmente escultor. Aunque sus dibujos no solían constituir bocetos preparatorios para sus esculturas, sino obras autónomas, no fueron planteados para su exposición, por lo que no se mostraron públicamente hasta después de su muerte. Son piezas de pequeño formato, de carácter íntimo, pintadas del natural. Las acuarelas de Dumas, en cambio, fueron planteadas como obra final, al igual que sus pinturas al óleo, y sus grandes dimensiones, cercanas a las naturales, cobran sentido al ser expuestas al nivel del espectador. La forma de creación es también distinta. La soltura e inmediatez de la obra de Dumas es autoimpuesta, pues no trabaja con las limitaciones que supone la pintura del natural, sino que se basa en fotografías.

A pesar de estas diferencias, la fluidez y el manejo intuitivo más que preciso de la técnica son rasgos que podemos encontrar tanto en la obra de Dumas como de Rodin, y se pueden interpretar más como resultado de un propósito de aprovechar al máximo las cualidades expresivas específicas de la técnica que de una supuesta femineidad del medio, pues resultaría absurdo decir que en sus acuarelas Rodin expresa su lado femenino, mientras cuando modela actúa como un hombre, o que Dumas se expresa como un hombre en sus pinturas al óleo pero en cambio en sus acuarelas puede sacar su verdadero yo. Las diferencias en formato y ejecución se deben a dos concepciones del arte distintas fruto de dos épocas distintas, más que a una dicotomía femineidad/masculinidad.

La Técnica del Óleo en la Obra de Jenny Saville

La temática principal de Jenny Saville, pintora británica nacida en 1970, al igual que en Dumas, es la figura humana, y más específicamente, la carne: “no quiero crear una ilusión de un cuerpo femenino. Estoy más interesada en pintar zonas de carne. Es como si la pintura tendiera a ser el cuerpo” (Sylvester, 2005, p. 14). Saville considera la pintura como “carne líquida” (Schama, 2005, p. 124), y por ello, en su pintura el tratamiento matérico es fundamental.

Las pinturas de la primera época de Saville, correspondientes aproximadamente a los años noventa del siglo XX, constituyen una reflexión sobre los cánones de belleza impuestos socialmente sobre las mujeres y pretenden representar la relación de las mujeres con sus propios cuerpos, una visión que muchas veces se encuentra distorsionada por la necesidad de someterse a estos cánones de belleza. Por ello representa mujeres obesas, de

grandes muslos, estómago y pechos, vistas desde abajo en escorzos muy acusados, sobredimensionadas, llenando casi todo el espacio disponible en lienzos de más de dos metros de alto que apenas las contienen, pues partes de la figura, cabezas, brazos y piernas, escapan de sus límites. Estas primeras obras se encuentran muy influenciadas por el feminismo francés de la diferencia, lo que es especialmente evidente en su obra *Propped (Sostenida)* (1992) (Imagen 7), que representa una mujer obesa (en realidad un autorretrato distorsionado) sobre la que la artista ha inscrito en escritura especular: “si continuamos hablando lo mismo, si nos hablamos como se hablan los hombres desde hace siglos, como nos han enseñado a hablar, nos fallaremos las unas a las otras. Otra vez, las palabras pasarán a través de nuestros cuerpos, por encima de nuestras cabezas, para perderse, perdersen.” Se trata de la traducción de una frase de la pensadora feminista francesa Luce Irigaray perteneciente a su libro *Ce Sexe Qui N'en est Pas Un* (Irigaray, 1977). En la obra citada, Irigaray argumenta que la civilización occidental está basada en un sistema de diferenciación por el que las mujeres son al mismo tiempo producidas y negadas: a la racionalidad masculina, se opone la emocionalidad femenina, a la mente, el cuerpo. Las mujeres son el negativo, la otredad, el espejo, del que el hombre obtiene su identidad. La filósofa propone la creación de un lenguaje propio femenino relacionado con la especificidad física de las mujeres, que requiere la eliminación de la lógica especular de oposiciones. También se puede relacionar la pintura de Saville, como sugiere la investigadora Michelle Meagher (Meagher, 2003) con otra filósofa del feminismo de la diferencia, Julia Kristeva, con su concepto de “abyección”, desarrollado en su texto *Poderes del horror* (Kristeva, 1980). Kristeva considera que la abyección es un proceso fundamental para la constitución del “Yo” en la temprana infancia, en lo que Lacan llama la “etapa del espejo”, por el que el sujeto adquiere su propia identidad separándose del cuerpo de la madre, que se convierte en lo “Otro”, lo abyecto, lo que se rechaza. Abjecto, además, es aquello que amenaza la integridad del sujeto, que hace que los límites entre el yo y lo otro se vuelvan inestables. El cuerpo femenino, tal como lo representa Saville, con sus mucosas, su tendencia a desbordar y salirse de los límites está relacionado con este concepto de abyección.

Estas ideas esencialistas son propias de la primera época de Jenny Saville, que abarca hasta finales de los 90, pues ya en su exposición *Territories*, de 1999, con sus pinturas de transexuales, experimenta con el concepto de la fluidez de género, de que el género no tiene por qué ser estable a lo largo de la vida, idea a la que volverá más adelante en sus pinturas de parejas en las



Imagen 7. Jenny Saville. Propped (1992). Óleo sobre lienzo, 213.5 x 183 cm.

exposiciones *Erota* (2016) y *Oxyrhynchus*, en las que superpone distintos momentos temporales de forma que los sexos de sus figuras se confunden, en una especie de hermafroditismo. Comenzaremos analizando esta primera época, en la que, como hemos visto, es innegable que el trasfondo conceptual de su obra está muy ligado a su condición de mujer y a la búsqueda de un modo de expresión femenino, para analizar en qué medida este propósito se materializa en la pintura de su primera época, previa a 2007, fecha de inflexión en que se vuelca más en el dibujo y un tipo de pintura menos matérica.

Formalmente, sus propósitos feministas se materializan en representar cuerpos que escapan a los cánones tradicionales de belleza, que, según ella, corresponden a las fantasías que los hombres se crean sobre los cuerpos de las mujeres, con lo que cuestiona la universalidad de dichos cánones, y propone la idea de que el concepto que las mujeres tienen de la belleza puede ser diferente (Davies, 1994; Sylvester, 2005). Así, por ejemplo, en su obra *Branded* (Imagen 8), las palabras arañadas sobre la pintura, *supportive, petite, precious, decorative* (solícita, pequeña, preciosa, decorativa), se refieren a ideales de feminidad en contraste con el cuerpo pesado que se representa. Aquí no se está refiriendo sólo a características físicas, sino también a roles de género, por lo que el esencialismo de Jenny Saville no supone una aceptación acrítica de los estereotipos de femineidad tradicionales, sino que más bien los cuestiona y redefine. El modo en que el cuerpo femenino ha sido regulado cultural y socialmente fue tratado, antes que por Jenny Saville, por las artistas de body art y performance en los años setenta, como Valie Export, Carolee Schneman y Hanna Wilke, y también, como ha señalado la investigadora Allison Rowley (Rowley, 1996), con la fotógrafa Jo Spence. Pero, mientras estas artistas escogieron trabajar con medios que no estaban asociados a la tradición patriarcal, sus propios cuerpos, documentados mediante la fotografía o el vídeo, Jenny Saville recurre a la pintura al óleo, el medio privilegiado históricamente en la pintura occidental, sobre todo en la de desnudo, y que, a diferencia de la acuarela o el pastel, no se ha considerado tradicionalmente como un medio “femenino”. La artista es consciente de ello, y de hecho, sus inquietudes feministas la llevaron a dejar de pintar durante un corto período de tiempo, cuando estaba estudiando, para realizar obras conceptuales, pero su producción madura es pictórica. Aunque Jenny Saville en muchas ocasiones recurre a su propio cuerpo, no lo presenta directamente, como las artistas de performance, sino que lo representa pictóricamente, haciendo además que el medio, sus cualidades matéricas y sensuales, formen parte del tema representado, con la excepción de la serie fotográfica *Closed*

Contacts (1995-96), realizada junto a Glen Luchford. Pero, incluso en este caso, las fotografías tomadas por Luchford del cuerpo de Saville presionado contra un cristal inicialmente estaban planteadas como material fotográfico a partir del que elaborar obras pictóricas que nunca se llegaron a realizar.



Imagen 8. Jenny Saville. *Branded*. 1992. Óleo sobre lienzo. 213.5 x 183 cm.

Temáticamente su obra se puede relacionar, además, como en el caso de Dumas, con los pintores de la escuela de Londres, en especial con Lucian Freud, que también estaba pintando figuras de mujeres de grandes proporciones, como *Benefits Supervisor Sleeping* (1995), en la misma época que Saville, aunque sin las preocupaciones conceptuales de Saville. Ambos comparten el propósito de hacer que la materia pictórica se comporte como carne (Meagher, 2003; Proddger, 2018), y aplican pintura opaca en fuertes empastes, con una cualidad táctil. Sin embargo, aunque sus primeras obras tienen un estilo más controlado que las puede acercar a Freud, en su estilo, más maduro, de finales de los noventa, a partir de su exposición *Territories* (1999), la pintura de Saville tiene una dimensión gestual, performativa, que la aproxima más a otros autores de la escuela de Londres, como Bacon y Leon Kossoff. También, a pesar de que la pintura de Saville es figurativa, al expresionismo abstracto, especialmente a Willem de Kooning y Cy Twombly. De Kooning también pinta mujeres obesas, de una forma casi abstracta, aunque carece de las intenciones críticas de Jenny Saville, y de hecho, sus representaciones poco favorecedoras y de aspecto amenazador de mujeres han sido frecuentemente calificadas de misóginas. Sin embargo, técnicamente, el estilo de Jenny Saville es deudor de la forma agresiva, gestual y matérica en que Willem De Kooning trata la pintura, que también compara con la carne, pues, según él “la carne fue la razón de que se inventara la pintura al óleo” (citado en Cohen, 1994). Jenny Saville se declara además admiradora de la pintura de Cy Twombly, pintor expresionista abstracto con el que mantuvo una relación de amistad, del que afirma que “una vez que vi su obra, ayudó a reforzar esos sentimientos de libertad. Yo estaba pintando figuras, trabajando en cómo hacerlo, y entonces me encontré con las últimas pinturas de Cy, y me impactarían con su seguridad y tactilidad” (Man y Saville, 2018, p. 28). El estudio de estos referentes hace que en sus obras el tratamiento pictórico pase a ser tan importante como el tema: “cuanto más he pintado, más he evolucionado desde un tema (el cuerpo) hacia el cuerpo de la pintura— para conseguir la máxima tensión posible entre los dos” (Schama, 2005, p. 124). Esta tendencia hacia valorar “el cuerpo de la pintura” como si de una obra abstracta se tratara se puede observar en obras como la mencionada *Passage, Rosetta II* (2005-2006), *Torso II* (2004-2005), y la serie *Stare* (Imagen 9), inspirada en la fotografía de una niña con un problema de piel, con una gran mancha en la cara, que aparecía en un manual de medicina. En algunas de las versiones, la forma, el dibujo, llega casi a desaparecer en favor de la expresión del trazo y del color, muy saturado o en escala de grises.



Imagen 9. Jenny Saville. Stare IV. Óleo sobre lienzo, 251.9 × 187.5 cm.

Así pues, si conceptualmente su obra se puede relacionar, como mantenía Nochlin, con la performance feminista, su vocabulario pictórico es deudor de la Escuela de Londres y del expresionismo abstracto, ambos movimientos con predominio masculino. En ellos, especialmente en el último, el uso de grandes formatos, empastes fuertes, y brochazos amplios, suele ser interpretado como una expresión de energía viril. Sin embargo, estos rasgos los podemos encontrar también en la obra de Joan Mitchel, una de las mujeres integrantes del expresionismo abstracto, o más recientemente, además de en la obra de Jenny Saville, en la de Cecily Brown. Marlene Dumas también toma algo de la gestualidad de estos movimientos artísticos.

Para Allison Rowley (Rowley, 1996), en un artículo que analiza tres de las pinturas de su primera época, la materialidad del estilo pictórico de Jenny Saville está relacionada con su intento de representar la sensualidad femenina según la describe Luce Irigaray, como una experiencia táctil más que visual, pero según ella, fracasa al adoptar un estilo deudor de la tradición masculina, renunciando a la ilusión de profundidad espacial y primando la materialidad sobre la representación de la subjetividad y el placer. Considera, en cambio, que este objetivo está cumplido en la obra de Hellen Frankenthaler, que aplica pintura muy diluida sobre lienzos de algodón sin imprimir (de nuevo aquí la asociación entre fluidez y feminidad), con lo que consigue obras cuya materia pictórica no sobresale del lienzo y que mantienen, según Rowley, el equilibrio perfecto entre profundidad y superficie, entre vista y tacto, que caracterizan para ella el erotismo femenino. No obstante, esto no impide que artistas varones, como Morris Louis, adoptaran más adelante esta técnica con resultados parecidos, por lo que, reconociendo a Frankenthaler el mérito de la innovación técnica y estilística, no podemos concluir que haya llegado a la creación de un modo de expresión propiamente femenino.

Con posterioridad al artículo de Rowley, a partir de 2007, en obras como *The Mothers* (2011) u *Olympia* (2013-14) (imagen 10), Jenny Saville desarrolla un estilo que encaja mejor con ese balance entre la materialidad táctil de la pintura y la valoración de la superficie del lienzo que proponía Rowley, se acerca a la transparencia de Frankenthaler, e, incluso, realiza obras en las que renuncia a la carga pictórica, tan relevante en su producción anterior, en favor del dibujo, como *One out of Two* (2016) o la serie *In the realm of the Mothers* (2012-14). Richard Calvocoressi ha descrito su procedimiento de trabajo:

Dibuja sobre extensiones de lienzo sin imprimir ni tensar colocados en horizontal sobre el suelo. En esta fase no sabe qué tamaño tendrá la

obra final. Cuando lo ha decidido, clava el lienzo sobre la pared y sigue dibujando. Elige las técnicas más suaves del carbón y el pastel graso, el último en pequeñas barras o en los bastones más largos fabricados por Sennelier (el mismo tipo usado originalmente por Picasso). Entonces aplica una imprimación coloreada de base grasa al lienzo para simular el color del papel de un blanco crudo; la imprimación actúa también como un borrador. Entonces tensa el lienzo. Opcionalmente, si quiere pintar sobre un dibujo sobre lienzo sin imprimir, para preservar y sellar el dibujo, lo monta sobre bastidor y lo cubre con varias capas de cola de conejo. Finalmente (si lo juzga necesario), comienza a pintar, raspando constantemente la pintura al óleo húmeda para crear efectos luminosos y transparentes. Para enmascarar áreas utiliza instrumentos como plantillas. (Calvocoressi, 2018, p. 22)



Imagen 10. Jenny Saville. *Olympia*, 2013 – 2014. Carboncillo y óleo sobre lienzo, 217 x 290 cm.

Según Saville, este viraje estilístico estuvo motivado por la experiencia de la maternidad y el embarazo, lo que la lleva a representar distintos momentos temporales en una superposición de líneas:

Reflexionaba sobre la formación de la carne y miembros dentro de mi cuerpo, sobre la regeneración... Mis múltiples dibujos — uno sobre otro — son un modo de comunicar esos sentimientos. Estás literalmente reproduciéndote a ti misma cuando estás embarazada, del modo en que las líneas se reproducen. (Richardson y Saville, 2012, p. 6)

La pintura empastada y opaca de su primera época presenta mayores dificultades para preservar la línea del dibujo y conseguir que se aprecie la superposición de capas, por lo que en estas obras, cuando aplica pintura, opta por capas de color transparente, reservando los empastes para algunas zonas, en brochazos que no se ciñen a la línea, de forma que en ocasiones es posible apreciar el dibujo, la imprimación o la superficie del lienzo entre las pinceladas, como en el pecho de la mujer en *Olimpia*.

Se podría pensar, que con este nuevo estilo, motivado por una experiencia indiscutiblemente ligada a su sexo como es dar a luz, la pintora alcanza el propósito de su primera época de hallar un modo de expresión femenino, ligado a la corporeidad femenina, tal como proponía Luce Irigaray, a pesar de que en esta nueva etapa ha abandonado las ideas esencialistas para interesarse en la idea de que la identidad no tienen por qué ser estable y las personas pueden estar compuestas de feminidad y masculinidad, lo que provoca que en muchos de sus cuadros los sexos de sus personajes se confundan, debido a la superposición de cuerpos y momentos temporales. Pero, de nuevo, se pueden encontrar referentes de la tradición artística masculina en su elección estilística, pues se inspira en bocetos de Leonardo da Vinci, en los que se superponen múltiples líneas, así como en dos dibujos que pudo ver juntos en la exposición *Matisse Picasso* que tuvo lugar en la Tate Modern en 2002: *Ninfa y Fauno* (1940) de Matisse y *La durmiente* (1932), de Picasso, en los que se pueden apreciar líneas que no se han borrado del todo correspondientes a aproximaciones previas a la imagen final (Calvocoressi, 2018). Saville lleva este recurso, normalmente no intencionado y frecuente en los bocetos, a obras de gran escala en un estilo que no se puede llamar más femenino, pues esto supondría obviar estos referentes, pero sí más personal que el de su primera época.

La elección de la técnica de la pintura al óleo, en el caso de Saville, no constituye un impedimento para la efectividad de la carga conceptual, feminista de su obra, que depende en gran medida de su impacto visual, muy

ligado a sus valores pictóricos. Además, la elección de grandes formatos y un estilo que deliberadamente se aleja de las características tradicionalmente consideradas femeninas (delicadeza, preferencia por motivos amables, colores pasteles, preciosismo...) se puede interpretar en consonancia con el propósito, presente en pinturas como *Branded*, de cuestionar y redefinir los roles de género heredados.

Conclusiones

Técnicamente, los únicos puntos en común en los dos casos de estudio, Marlene Dumas y Jenny Saville, son los grandes formatos, que sobredimensionan la figura, su gestualidad y su interés por valorar el cuadro como superficie pictórica, prestando atención a las cualidades matéricas de la pintura, de una forma alejada del realismo tradicional. Estos rasgos estilísticos también los podemos encontrar, como hemos visto, en autores varones, por lo que se puede deducir que no son privativos de ningún sexo en concreto. Del análisis de la producción de ambos casos de estudio se deduce que las características técnicas de su pintura tienen más que ver con el aprendizaje, con el entorno cultural en que se hayan inmersas y con el propósito de aprovechar al máximo las cualidades específicas de cada medio, acuarela y pintura al óleo, que con una predisposición femenina hacia ciertas técnicas pictóricas o rasgos estilísticos, que, en caso de existir, se vería minimizada por los factores mencionados. Sin embargo, todavía perdura la idea de que ciertas técnicas y estilos son más propios de un sexo que otros. Estos prejuicios, lejos de ser inofensivos, pueden tener repercusiones negativas, tanto desanimando a los/as artistas, especialmente cuando se están formando, para afrontar retos técnicos que no asumen como propios de su sexo, limitando así sus posibilidades, como condicionando la percepción que la propia sociedad, galeristas, gestores culturales, investigadores y coleccionistas, tienen del arte creado por mujeres como una categoría aparte e inferior, lo que supone que, todavía hoy, a las mujeres les cueste más desarrollar una carrera artística que a los hombres.

Referencias

- Amman, J. C. (2003). Tender, loathsome, shrewd and ecstatic. En *Wet Dreams* (pp. 110-119). Hatje Cantz.
- Battersby, C. (1998). Embutir y nada más: Irigaray, pintura y psicoanálisis. En K. Deepwell (Ed.), *Nueva crítica feminista de arte* (pp. 225-241). Ediciones Cátedra.

- Butler, J. (1999). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Calvocoressi. (2018). Reflections on Jenny Saville. En *Jenny Saville* (pp. 19-25). Rizzoli.
- Chicago, J. y Schapiro, M. (1973). Female Imagery. *Womanspace Journal*, 1, 11-14.
- Cohen, D. (1994). Three Young Artists. *Modern Painters*, 7(Primavera), 88-91.
- Davies, H. (1994, marzo 1). Interview: This is Jenny, and this is her Plan: Men paint female beauty in stereotypes; Jenny Saville paints it the way it is. And Charles Saatchi is paying her to keep doing it. *The Independent*.
- Enright, R. (2004, agosto 1). The Fearless Body. *Border Crossings*, 3(23), 22-33.
- Irigaray, L. (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. Minuit.
- Joy, J. (2010). Marlene Dumas: Measuring your Own Grave. *Studies in Gender and Sexuality*, 11(4), 205-210. <https://doi.org/10.1080/15240657.2010.513239>
- Knubben, T., y Osterwold, T. (2003). *Marlene Dumas. Wet dreams*. Hatje Cantz.
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (Kindle). Éditions du Seuil.
- Man, S. y Saville, J. (2018). Jenny Saville and Sally Mann in Conversation. En *Jenny Saville* (pp. 27-39). Rizzoli International Publication.
- Meagher, M. (2003). Jenny Saville and a Feminist Aesthetics of Disgust. *Hypatia*, 18(4), 23-41. <https://doi.org/10.1353/hyp.2003.0085>
- Mulvey, L. (1975). Placer visual y cine narrativo. *Screen*, 1-12.
- Nochlin, L. (1971). Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News, January*.
- Parker, R., y Pollock, G. (1981). *Old mistresses. Women, art and ideology*. I.D. Tauris & Co Ltd.
- Prodger, B. M. (2018, marzo 9). It' s all about the paint. *New Statesman*, 147(5409), 48-51.
- Richardson, J., y Saville, J. (2012). *Jenny Saville: Continuum*. Gagosian Gallery.
- Rowley, A. (1996). On viewing three paintings by Jenny Saville: rethinking a feminist practice of painting. En G. Pollock (Ed.), *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*. Routledge. Edición Kindle.

- Schama, S. (2005). Interview with Jenny Saville. En S. Schama (Ed.), *Saville* (pp. 124-129). Rizzoli International Publication.
- Shiner, L. (2014). *La invención del arte: una historia cultural*. Paidós.
- Sylvester, D. (2005). Areas of flesh. En S. Schama (Ed.), *Saville* (pp. 14-15). Rizzoli.

María Isabel Andrés Fernández: PhD. Department of Art and Architecture, Faculty of Fine Arts. University of Malaga.

Email address: maribelandres@uma.es

Contact Address: Department of Visual Arts and Design. Department of Art and Architecture, Faculty of Fine Arts. Pl. de El Ejido, 1, 29013 Málaga.