

Mujeres malditas pintadas de gris

El arte de Romaine Brooks

AMPARO SERRANO DE HARO

A pesar de su morbosa elegancia y fatídica sensualidad, los retratos de Romaine Brooks, grises como la nostalgia, son aceptados y considerados dignos de atención crítica desde hace muy poco tiempo.

Romaine Brooks, norteamericana nacida en Roma en 1874, cuyas pinturas gozaron de una gran popularidad en el París de principios de siglo xx, fue prácticamente olvidada a partir de los años treinta. La donación de buena parte de su obra al Museo Nacional de Washington a fines de los años 60 y la exposición antológica de su obra en 1971 (un año después de su muerte), iniciaron lo que sería un proceso de recuperación de su figura y su pintura.

Las razones de este abandono son varias: la no conformidad de su obra con lo que hasta hace poco han sido los patrones casi absolutistas de la modernidad; la pertenencia de R. Brooks a una élite económica que le permitió mantenerse al margen de una carrera profesional como pintora y por lo tanto de la valoración económica de su obra; finalmente, su condición de mujer, a lo que se añade el halo de «malditismo» romántico de su propia vida, contribuyó a que se diese una interpretación literal a su obra (asociando de manera automática obra a vida), excluyéndola así de la categoría de «creación».

En su aspecto de discriminación «vanguardista» es realmente instructivo el catálogo sobre Romaine Brooks del Museo Nacional de Washington. En la primera edición de 1971, el entonces director Joshua Taylor, prestigioso especialista de pintura norteamericana, inicia una forzada maniobra de recuperación de la artista dividiendo la obra de Brooks entre sus pinturas al óleo (retratos y demás) y sus dibujos. Estos, caricaturas e imágenes de trazo único, son según Taylor, allí donde Brooks

ejercía su faceta más innovadora ¹, lo que debemos leer como «vanguardista», frente al aspecto más claramente convencional de sus pinturas. Es por lo tanto a través de unos dibujos, que por si mismos no llevarían a la pintora a formar parte de este prestigioso museo, cómo se pretende entroncar a esta pintora con la gran Historia del Arte Moderno.

Más de diez años después, en 1986, su director de entonces, Charles C. Eldredge, en el segundo y último catálogo del Museo sobre esta artista, acierta al vincular la oleada de renovado interés hacia Brooks con los movimientos feministas de los años setenta ². Sin embargo ambas presentaciones dejan de lado un análisis y una valoración de los cuadros.

La misión de la crítica de arte feminista tal y como viene enunciada en ese manual de la «otra» historia del arte que es el excelente libro de Whitney Chadwick, *Mujer, arte y sociedad*, pasa por una revisión crítica de las obras de la mujer artista. Sin embargo como dice Chadwick: «No puede darse una categoría sencilla definida como «historia del arte feminista». Sólo se da lo que Griselda Pollock definió como «participaciones feministas en la historia del arte». El feminismo no puede integrarse en las estructuras existentes de la historia del arte, porque esas estructuras dejan intactas las categorías que han excluido a la mujer del significado cultural ³. Efectivamente no se trata de «insertar» unas cuantas mujeres artistas dentro del panorama general de la historia artística, sino de analizar las causas y la particularidad de una obra que se ha fraguado en el margen de una estructura social patriarcal.

A pesar de que esa actitud sea la única que evite una ingenua equiparación entre el trabajo masculino y el femenino, existe el riesgo de caer en el sectarismo. En el caso de Romaine Brooks, el apasionado redescubrimiento de su arte lleva camino de convertirla en una de las santas tutelares del feminismo, en una mártir del movimiento lésbico, igual que la representación de San Sebastián se convirtió en santo y seña de la cofradía homosexual.

Dos obras importantes han tratado recientemente su hasta ahora borrosa figura, *Mujeres de la «Rive Gauche» París 1900-1940* de la nortea-

¹ JOSHUA C. TAYLOR. Introduction to first edition (1971). «Then in 1931 she revealed to the public the other side of her art, her amazing drawings. She knew their value. It becomes clear at this point that Romaine Brooks, in retaining contact with her own early preoccupation with character and the haunting loneliness of the individual, was not being retardataire», pág. 18. *Romaine Brooks in the National Museum of American Art* (Catálogo). Washington D.C. Smithsonian Institution Press. 1986.

² CHARLES C. ELDRIDGE. FOREWORD. «The timing was right. A rising tide of feminism found a ready heroine in this woman...» pág. 10. *Romaine Brooks...*. Opus cit.

³ Whitney Chadwick. *Mujer, Arte y Sociedad*. Barcelona. Ediciones Destino, 1992, pág. 12.

mericana Shari Benstock y *Women artists and writers* de las canadienses Bridget Elliot y Jo-Ann Wallace.

Ambas obras, que lucen en su portada distintos autorretratos de Romaine Brooks, presentan la misma limitación y es que estudian a esta pintora dentro de un contexto casi exclusivamente literario. En el caso de Benstock hasta el punto de ser Brooks la única pintora que figura en el libro y en el de Elliot y Wallace, al estar ordenada la estructura del libro en torno a una serie de estudios conjuntos, en pares de pintora-escritora, se contribuye a aislar aún más la solitaria efigie de esta enigmática artista ⁴.

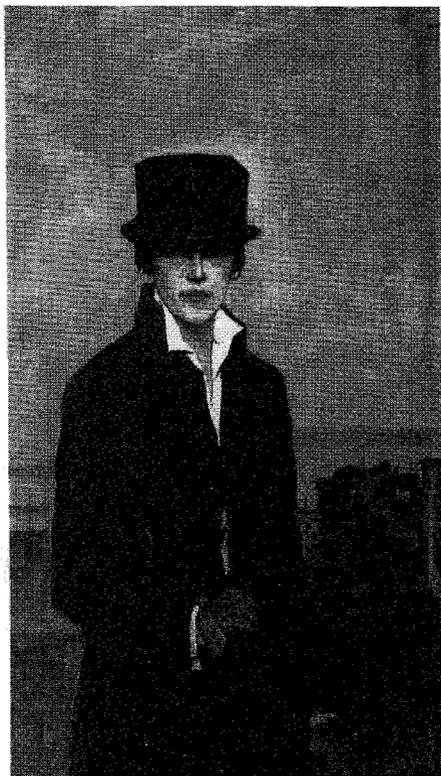


Fig. 1. Romaine Brooks. Autorretrato (1923).

⁴ Ambos estudios están influidos por el artículo de la crítica literaria SUSANNE GUBAR «Blessings in Disguise: Cross-Dressing as Re-Dressing for female modernists». *Massachusetts Review* 22. 1981.

Según lo que se deduce del libro de Shari Benstock uno de los rasgos más acusados del arte de Romaine Brooks es el exilio. Esta característica es propia de toda una generación anglo-parlante, la llamada «generación perdida» o generación de entreguerras. Un grupo de exilados voluntarios, de cosmopolitanos convencidos que buscaron en el París de los años veinte un territorio de libertad donde ejercer sus ambiciones artísticas y sus deseos sexuales ⁵.

El exilio de la pintora Romaine Brooks es por lo menos doble. Culturalmente una sucesión de viajes ininterrumpidos por Europa, de excelentes colegios extranjeros, de estancias en Roma,... le impiden desde la infancia no sólo tomar contacto con su país, Norteamérica, sino ni siquiera concebir la noción de patria, de raíces. En su vida personal, la enfermedad mental de su hermano y de su madre la alejan de una existencia normal. Finalmente su lesbianismo la sitúa socialmente en una posición precaria, de excepcionalidad.

Sin embargo la clave interpretativa sobre la que Benstock se apoya más es el travestismo. Según Benstock, el hecho de que Romaine Brooks representase en sus cuadros esencialmente mujeres vestidas de hombres es un hecho significativo a muchos niveles, a veces contradictorios entre sí. En primer lugar refleja una realidad social, pero una realidad complicada de enjuiciar. Equiparar travestismo con lesbianismo es un error ya que el uso de la indumentaria masculina podía simplemente ser signo de una autoridad que se quería masculina, el deseo de ser tratada intelectual y socialmente como un hombre (por ejemplo en el caso de George Sand). Igualmente, siguiendo la exposición de Benstock, podía marcar la pertenencia a las clases altas, la independencia que da el dinero de las normas convencionales de la sociedad, entonces se trataría de un acto antisocial. Finalmente, si el travestismo se utiliza como público anuncio de compromiso de las relaciones lésbicas, lo expresa en un código que reprime el elemento femenino. Es decir que el travestismo pone en evidencia la opresión de que son objeto las mujeres a la vez que la perpetua al elegir una indumentaria que anula el elemento femenino en beneficio del masculino. En ese sentido el aparente convencionalismo de los cuadros de Brooks

⁵ SHARI BENSTOCK: *Mujeres de la «Rive Gauche». París 1900-1940*. Barcelona. Editorial Lumen. 1992. Benstock indaga en «el prototipo de la expatriada modernista» pág. 34; «Muchas de estas mujeres tenían en común notables similitudes de origen familiar, de aspiraciones culturales e intelectuales y de actitudes políticas e incluso religiosas y una experiencia infantil bastante homogénea. Además todas ellas parecieron expatriarse por un deseo común: escapar de Norteamérica para encontrar en Europa la necesaria libertad cultural, sexual y personal para explorar en su intuición creativa», pág. 35.

escondería una denuncia. Su forma resulta convencional pero en palabras de Benstock «encerraba un sentir radical» ⁶.

Sobre este mismo tema, pero llegando a una conclusión distinta, van a ahondar Bridget Elliot y Jo Ann Wallace. Para ellas la consciente utilización de la figura del «dandy» decadente que hace Romaine Brooks junto con otras mujeres de su generación, tal y como había sido desarrollado por Baudelaire, Oscar Wilde, Huysmann y demás, significa la utilización como referente de una cultura reconocida como homosexual, para la construcción de una cultura de identidad lésbica ⁷.

Otra posibilidad es considerar estas obras desde la perspectiva de la androginia. Esther de Diego siguiendo en eso la tesis de Hillier plantea «cómo los años de guerra establecen un tipo de camaradería en las trincheras, una homosexualidad masculina que al volver al mundo civil desea encontrar mujeres parecidas a sus compañeros, de ahí desdibujar lo sexual secundario en la mujer o cortarla el pelo» ⁸.

Hay también que recordar, como hace Camille Paglia desde su obra «Sexual Personae», que el artista romántico, como consecuencia de la necesidad de proyectar su personalidad sin limitaciones, se encarna a veces en personajes del sexo opuesto ⁹.

En todo caso, el análisis de la iconografía vestimentaria en las obras de R. Brooks se inserta en una encrucijada de interpretaciones que representan la propia ambigüedad de la que surge la imagen de la mujer moderna. La personalidad de la «Nueva Mujer» ¹⁰, independiente, de pelo corto, que fuma y lo que es más opina, aparece representada en la obra de pintores tan distintos como Otto Dix, Gluck, Nina Hamnett, Penagos o

⁶ BENSTOCK: Opus cit., pág. 344.

⁷ BRIDGET ELLIOT Y JO-ANN WALLACE: *Women Artists and Writers. Modernists (im)positionings*. London & New York. Routledge, 1994. «The prior existence of a recognizable homosexual culture especially as it was articulated by such decadent and symbolist poets as Baudelaire -and given further visibility in the 1895 trial of Oscar Wilde- gave artists like Barney and Brooks a convention from which to draw in their construction of a specifically lesbian cultural identity», pág. 51.

⁸ ESTRELLA DE DIEGO: *El andrógino sexuado*. Madrid. Visor, 1992, pág. 96.

⁹ CAMILLE PAGLIA: *Sexual Personae*. New York. Vintage Books, 1991. «We saw that the Romantic poet, finding the western male persona too limited, hermaphroditizes himself to seize the Delphic powers of feminine receptivity. But a female artist, sexually advantaged by birth, must extend her imperial reach in the other direction, toward the masculine», pág. 454.

¹⁰ W. CHADWICK. Opus cit. «En 1893 había surgido un nuevo tipo heroína en la imaginación popular literaria, pero su presencia apenas se reflejó en la pintura. Las novelas de Grant Allen, Thomas Hardy y George Gissing nos presentan a protagonistas femeninas en conflicto abierto con los valores tradicionales de la sociedad conservadora. De manera ostentosa, la nueva mujer bebe, fuma, lee libros y lleva una vida atlética sana», pág. 235.

Albert Morrow, o en la fotografías de Frances Benjamin Johnson, Berenice Abbott, August Sander y Man Ray.

Sin embargo es frecuente que la «Nueva Mujer» y la identidad lésbica se asocien en una confusión deliberada. Como dice Estrella de Diego «los autores científicos basaron su labor de descrédito de las Nuevas Mujeres en teorías que retomaban los principios básicos de sus predecesores: las mujeres que optaban por la carrera profesional en contra del matrimonio corrían el grave riesgo de convertirse en lesbianas»¹¹.

Pero conviene plantear la cuestión iconográfica de Brooks en relación a otros pintores de su momento. En ese sentido, parece inevitable la comparación de Romaine Brooks con Tamara de Lempicka, su contrafigura ideal: ambas eran exiladas, ambas vivían en los márgenes de la sociedad debido a su escandalosa vida (aunque en el caso de Lempicka fuese heterosexual), ambas fueron cronistas, por medio de sus retratos, del París de los años veinte¹².

A pesar de lo cual existe una clara diferencia de estilo; los cuadros de Romaine son de un prerafaelitismo austero y simbolista, los de Tamara de un tardocubismo sensual y decorativo. Además, lo que en Lempicka es ambición mundana y «glamour» casi cinematográfico, es en Brooks interés psicológico e introspección. Ambas coinciden, sin embargo, en su pasión por el gris.

En los cuadros de Lempicka el gris metalizado es el fondo ideal para resaltar de manera «moderna» la dorada sensualidad del cuerpo humano; en Brooks, el gris es siempre un gris ominoso, un gris de tormenta, que está en el traje, en la mente, en los cielos y en alma del retratado.

Sería por cierto muy interesante hacer un análisis del significado que tiene el color gris en esta época. Sin entrar en hipótesis demasiado aventuradas, se pueden hacer tres correlaciones significativas: el gris como resultado del nuevo «culto a la máquina», el gris como consecuencia de la nueva cultura urbana¹³ y el gris como consecuencia de la Primera Guerra Mundial: armamento, uniformes, bombas...¹⁴.

¹¹ Estrella de Diego. Opus cit., pág. 93.

¹² Baroness KIZETTE DE LEMPICKA FOXHALL and Charles PHILLIPS: *Passion by design. The art and times of Tamara Lempicka*. New York. Abbeville Press, 1987. «I live life in the margins of society», Tamara said». And the rules of normal society don't apply in the margins», pág. 43.

¹³ Djuna BARNES: *Perfiles*. Barcelona. Anagrama, 1987. «Además hay que llevar colores oscuros para la calle. Los colores oscuros te integran la ciudad, de modo que no destacan más de la cuenta, no eres excesivamente visible», pág. 208.

¹⁴ En Casablanca (1943). Dice Rick-Bogart a Ilse-Ingrid «Recuerdo el primer día de la ocupación de París, los alemanes iban de gris y tu de azul».

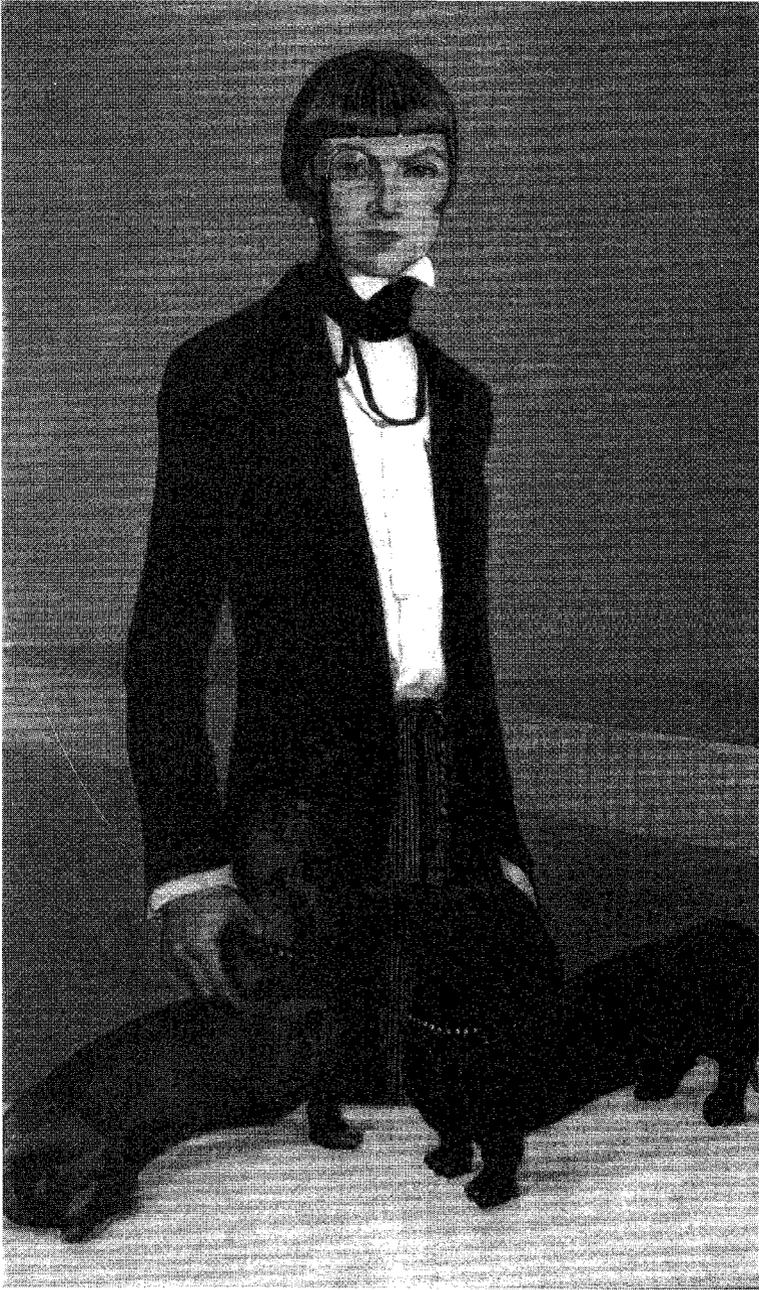


Fig. 2. Romaine Brooks. Una Lady Troubridge (1924).

Hay otro rasgo curioso, presente en muchos de los cuadros de Romaine Brooks, se trata de la introducción de pequeñas figuras animales junto a los retratados (como es el caso en las representaciones que hace de Natalie Barney, «L'Amazone», 1920; Elsie de Wolfe, 1920; La Baronne Emile d'Erlange, 1924; Lady Troubridge, 1924...). Esto corresponde, en parte, a la tradición del retrato emblemático del Renacimiento, donde como dice John Pope-Hennessy: «Los pintores pueden representar el acto de pensar, pero no pueden definir el pensamiento. El objetivo (...)era (...) un retrato literario donde el modelo pudiera mostrar alguna característica específica o algún estado de ánimo, y su empleo de los emblemas procede



Fig. 3. Romaine Brooks. Autorretrato al bordel del mar (1912).



Fig. 4. Romaine Brooks. Natalie Barney «L'Amazone» (1920).

directamente de la necesidad de que el significado de sus retratos sea más preciso y más claro»¹⁵.

Por otra parte, la utilización del simbolismo animal aparecerá, pocos años después, en la producción Surrealista como en la obra entre otros de Dalí, Leonora Carrington, Max Ernst....

Lo curioso en la obra de Romaine Brooks es el carácter tan «natural» de esas apariciones que se ocultan a una mirada superficial como intención, para parecer un toque casi fortuito. La banalidad del símbolo —que es a la vez detalle compositivo, o sea que tiene una explicación formal— sirve de escondite a su significado secreto. Pero el aspecto que me parece más interesante es la «juxtaposición» de símbolo y retratado, lo que da precisamente a esas figuras emblemáticas su carácter de casi invisibilidad. La pintora no les da relevancia peculiar, los sitúa allí casi como si fuese por azar o una broma privada. La explicación se presenta tan fácil (basada exclusivamente en una valoración plástica de la retratada: Natalie Barney como amazona; Elsie de Wolfe es una cabra; la Baronne d'Erlayer se asemeja a una pantera y Lady Trombrdge a un perro salchicha...) que resbala la mirada inquisitiva. Sin embargo es esa juxtaposición tan «evidente» lo que atrae mi atención como sintomática de un reflejo artístico femenino, en que se hace un juicio aparentando que no se hace. Veo en ello un recurso creativo específicamente femenino, tanto en la literatura como en la pintura de esa época, en el que se oculta la culpabilidad que acarrea una toma de postura crítica bajo apariencias frívolas. La misma estrategia podemos encontrar en las obras de Frida Kahlo, en que la atrocidad de la escena (abortos, operaciones, sangre, muerte) queda oculta bajo un festival de color.

Es necesario plantearse una última hipótesis en torno a esta cuestión: ¿al hacer Brooke esos animales viene a rechazar la acusación de anti-natural que se hacía al lesbianismo? El concepto de «naturaleza» es central a esos años y aún más al pensamiento de alguien cuyo rechazo por la sociedad se basa en un tratamiento de fenómeno a-normal, anti-natural. En apoyo de este último punto es interesante observar que uno de los fondos de cuadros favoritos de la artista es el retrato al borde del mar. Para casi todos los románticos (Byron, Víctor Hugo, Swinburne) y aún más los decadentes (Gautier, Baudelaire, Poe) la terrible madre o madrastra naturaleza encuentra su expresión más terrible en el mar (útero primordial a la vez que inmisericorde destructor).

¹⁵ John POPE-HENNESSY: *El retrato en el Renacimiento*. Madrid. Akal, 1985, pág. 256.

Las mujeres de R. Brooks (contrariamente por ejemplo a las de Tamara de Lempika que resultan más modernas en apariencia) no están compuestas para ser objeto de deseo del varón, sino que su foco de interés está puesto en ellas mismas; ellas mismas, su soledad, su malditismo, sus amores desgraciados y sobretodo la conciencia trágica de existir, de ser por sí mismas responsables de su historia. En ese sentido son cuadros modernos. Finalmente hay que señalar cómo la crítica feminista lleva a una reivindicación del contenido de la obra por encima del análisis formalista ¹⁶. Sin embargo, para que esta crítica sea efectiva no debe basarse exclusivamente en un análisis temático, sino que ha de tener en cuenta los elementos plásticos como testimonio iconográfico.

¹⁶ B. ELLIOT y J. WALLACE. Opus cit. «In adressing the visual construction of gender in her paintings is Brooks being any less avant-garde than, for example, the Cubists painters who where interested in the interrogation of single-point perspective? Is it that issues of perspective and science have been seen as more properly belonging to the realm of painting than sexuality and sartorial codes? Or is it that moving towards abstraction is still considered a purer, more complicated form of painting –that painting which adresses the problem of painting, or the medium's internal system of representation, is neccesarily of a higher order than painting which addresses systems of visual representation outside the world of art?», pág. 54.

