

Departamento de Historia del Arte y Filosofía
Grado en Historia del Arte

Creadoras, visionarias y referentes.
Mujeres artistas y perspectiva de género en la
colección Eduardo Westerdahl

Trabajo realizado por Tiziri Yanes García
Tutor: Francisco José Galante Gómez

Universidad de La Laguna, curso 2022-2023

Índice

1. Introducción	2
1.1 Objetivos	3
1.2 Proceso de trabajo y fuentes consultadas.....	3
2. Eduardo Westerdahl y el arte público: un acercamiento constante la contemporaneidad al pueblo	5
3. Mujeres artistas en la esfera Westerdahl.....	7
4. A propósito del Surrealismo	9
4.1 Marie-Laure de Noailles: “en primer lugar, una niña; en segundo lugar, una artista”	12
4.2 Eileen Agar: creadora de mundos y asimiladora de culturas.....	14
4.3 Maud Bonneaud: el pilar con nombre propio	17
5. Abstracción internacional en el MACEW: <i>gaceta de arte</i> hecha exposición.....	22
5.1 A medio camino entre dos lenguajes: Brichta, Holmsen y Piponius.....	22
5.2 Carla Prina: estructura natural	26
6. Grupos de arte contemporáneo en Canarias	29
6.1 Elvireta Escobio: la arquera del arte contemporáneo	31
6.2 Pino Ojeda: lo individual entre lo colectivo	31
6.3 Lola Massieu: decisión matérica.....	36
6.4 Eva Fernández: el paréntesis de la abstracción.....	38
6.5 María Belén Morales: la tridimensionalidad del arte.....	41
7. <i>Doce</i> : un epílogo por y para ellas	43
8. Conclusiones	45
9. Bibliografía	46

1. Introducción

El siglo XX fue una centuria fructífera para la creación de nuevos lenguajes plásticos y propuestas nunca vistas, pero siempre se ha reconocido a las figuras masculinas por ello. No obstante, en el contexto de la vanguardia, así como de las tendencias de la segunda mitad del siglo pasado, existieron numerosas mujeres creadoras que han quedado relegadas a un segundo plano. Esta visión del mundo, percibida desde la actualidad, me genera una notable disconformidad que me ha llevado a querer investigar y reivindicar aquellos nombres de mujer que han sido silenciados a lo largo de la historia. Asimismo, la narrativa sobre la cultura en Canarias también ha sido víctima del discurso histórico establecido, lo cual ha negado una visión general y realista sobre la situación del arte, entre otros aspectos, en nuestro entorno más cercano.

Ante un paradigma como el planteado, es preciso responder con una nueva mirada a los hechos del pasado para tratar de completar el sesgo canónico que marca a la historiografía. Tal y como hemos mencionado, el género ha sido un factor discriminatorio de peso a lo largo de los siglos y perdura hoy en día. Por ello, es importante buscar en la memoria a figuras que destaquen, en este caso, por su proyección artística y su trayectoria, así como por el rol desempeñado en su contexto, donde en muchos casos fueron pioneras y referentes para generaciones posteriores.

En este aspecto, y en lo alusivo a la reivindicación de un arte próximo a la vez que internacional, la colección de Eduardo Westerdahl y la labor crítica y difusora de esta figura resultan especialmente interesantes, pues en su museo homónimo encontraremos figuras que tuvieron un éxito incalculable en vida que apenas han trascendido a la historia, pero que encuentran en el Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl (MACEW) un lugar de reconocimiento.

Este trabajo pretende hacer un recorrido por las salas del MACEW a través de algunas de las mujeres artistas que tienen obra expuesta en la institución, tratando referencias biográficas de las autoras, analizando su obra albergada y reivindicando un mayor reconocimiento en base a su trayectoria, su significación como creadora, su rol pionero, etc. Asimismo, este enlace de mujeres artistas se dará con Eduardo Westerdahl como hilo conductor, pues la presencia de estas piezas en la colección responde a diferentes preceptos del crítico de arte vinculados a las distintas tendencias por las que abogaba,

destacando el surrealismo, la abstracción o las manifestaciones informalistas en el ámbito local.

1.1.Objetivos

Con este escrito se pretenden varios objetivos. El primero de ellos, es hacer una contextualización sobre el papel de las mujeres artistas del siglo XX y la situación del sesgo de género en la historiografía tradicional, así como la apreciación de estas creadoras en la crítica de su tiempo. A raíz de ello, se busca reivindicar a una serie de figuras relevantes por su trayectoria artística o sus logros como mujeres con voz propia en un mundo de hombres. Estas figuras compartirán un nexo común: Eduardo Westerdahl y una conexión, mayor o menor, con las Islas Canarias. Del mismo modo, analizaremos como el tiempo y el arte propiciaron el contacto de muchas de las artistas citadas entre ellas, llevándolas a colaborar como auténticas dinamizadoras culturales y siempre apoyando la participación femenina.

Por último, y en relación con lo ya abordado, este trabajo busca abordar una línea discursiva que exalte la figura de Eduardo Westerdahl en relación con la teoría de género. El crítico, como estudiaremos a continuación, fue una figura clave para el desarrollo de la trayectoria artística de muchas mujeres artistas locales, así como para el reconocimiento de creadoras internacionales en las islas y en el extranjero.

1.2.Proceso de trabajo y fuentes consultadas

La redacción de este escrito ha sido coetánea a la realización de las prácticas externas en el MACEW, lo cual me ha permitido un acercamiento privilegiado a las obras expuestas y a las almacenadas en los fondos, así como a bibliografía dedicada a la colección y sus artistas. Este periodo de tiempo me sirvió también para realizar las tomas fotográficas de las obras aquí recogidas.

Tras el contacto directo con las obras y el discurso del museo, decidí estructurar el trabajo siguiendo la división de las salas estipuladas y apoyándome en ella para diferenciar en bloques a las artistas. Con respecto a las creadoras abordadas en este proyecto, fueron seleccionadas la mayoría, a excepción de la segunda sala, donde muchas de las artistas carecen de bibliografía.

La redacción, sin embargo, comenzó con un discurso sobre la relación, a lo largo de la trayectoria de Eduardo Westerdahl con las mujeres artistas, así como con una breve biografía del crítico para justificar los aspectos desarrollados posteriormente, como su vínculo con los surrealistas, su predilección por la abstracción o el rol crucial que jugó para con las tendencias locales de la segunda mitad del siglo XX, en base a sus propios textos o lo recogido en catálogos y biografías.

Tras todo ello, comencé a abordar a las artistas, comenzando con una contextualización dentro de la tendencia en la que se enmarcan y sus vinculaciones, en líneas generales, con la figura de Eduardo Westerdahl.

En este proceso, la búsqueda de información ha sido un proceso algo complicado en algunos casos. La base en cuanto a la bibliografía han sido *Diccionario biográfico de mujeres artistas en Canarias* de Yolanda Peralta Sierra y *Fondos Pictóricos del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias (Catálogo Histórico 1953-1984)* realizado por Ana Luisa González Reimers y Federico Castro Morales. Ambos textos me ayudaron a asentar las bases de la biografía de las artistas, y especialmente el catálogo histórico del IEHC fue de gran interés para contextualizar a las artistas con Westerdahl y conocer la procedencia de sus obras.

A raíz de estas primeras informaciones, consulté bibliografía específica para cada una de las artistas, que en la actualidad cuentan, en su mayoría con escritos monográficos. No obstante, en los casos de Eileen Agar, Marie-Laure de Noailles, Carla Prina, Elvireta Escobio y Eva Fernández, la obtención de información vino de la consulta de textos de diferente índole. La visión panorámica del momento histórico elaborada por José Luis de la Nuez Santana en *La abstracción pictórica en Canarias* fue de gran valor para ubicar distintos aspectos de muchas de estas creadoras. Asimismo, para conocer a la vizcondesa de Noailles, a Carla Prina o a Elvireta Escobio, tuve que recurrir a libros recopilatorios de la correspondencia o monográficas de sus parejas, lo cual se convirtió en un ejemplo latente de la problemática que buscaba plasmar con este proyecto.

Pese a todo, la obtención de información fue fructífera, aunque la ausencia de escritos dedicados de forma metódica y profunda a muchas de las artistas estudiadas justifica la extensión de fuentes consultadas para crear un discurso consistente.

2. Eduardo Westerdahl y el arte público: un acercamiento constante de la contemporaneidad al pueblo

Eduardo Westerdahl y Oramas nació en Santa Cruz de Tenerife en 1902, encarnando la síntesis entre lo local y lo foráneo desde el mismo momento de su concepción, fruto del matrimonio entre el sueco Juan Bernardo Westerdahl y la lanzaroteña Ignacia Oramas Medina. La nacionalidad sueca obtenida por su padre fue en parte un elemento protector, pues permitía la interpretación de que era extranjero, quedando al margen de muchas situaciones potencialmente peligrosas durante la guerra y el franquismo (Sánchez Ortiz 1992, 11-14).

Pese a los intentos de su familia para que Eduardo fuera arquitecto, este optó por el comercio, aunque en su veintena comenzaron a aparecer los primeros vínculos con literatos y figuras de la cultura, desencadenando un interés que le llevaría, con veintiún años, a llevar a cabo su primera revista: *Letras*. A esta primera actividad cultural siguieron muchas otras, como la formación del grupo “Pajaritas de Papel” o la creación y participación en otros medios como *Interior* o *Hespérides* (Sánchez Ortiz 1992, 21-23).

Eduardo Westerdahl había comenzado una andadura en defensa de los lenguajes artísticos del siglo XX en las revistas ya citadas y en otras muchas, pero consolidó su figura y su discurso en 1932 cuando comenzaron las publicaciones de *gaceta de arte*, revista de la que fue editor. Este medio fue un punto de inflexión en la crítica de arte contemporáneo a gran escala, contando con la colaboración de artistas internacionales, propiciando encuentros en las islas de la talla de la Exposición Internacional del Surrealismo de 1935 o acercando al público insular a las tendencias europeas en todas las disciplinas artísticas, sin obviar fotografía, arquitectura o cine.

Tras la Guerra Civil, *gaceta de arte* dejó de publicarse, pero el interés de Westerdahl y su círculo por el arte contemporáneo seguía latente, por lo que se involucró en propuestas culturales en los años cuarenta como los salones organizados por Eugenio D’Ors o participando, con un papel bastante protagonista, en la Escuela de Altamira, muy vinculada a las tendencias abstractas. A raíz de esta vuelta a la defensa activa del arte contemporáneo, pese a la dictadura franquista, Westerdahl formó el grupo 4 Club en Tenerife, volviendo a activar la maquinaria cultural insular. Este será el germen más próximo a la creación de una colección de acceso público en la década siguiente (Castro Morales y González Reimers 1984, 9).

El génesis original de la fundación de lo que hoy es el MACEW reside innegablemente en *gaceta de arte*, que en su noveno manifiesto apostaba por los museos vivos. Este postulado categórico penetró en la psique de Westerdahl, llevándole a perseguir dicha máxima de forma incansable hasta que su deseo se convirtió en realidad más adelante. Ya a comienzos de la década de 1950, el crítico comenzaba su proyecto de convertir parte de su colección, junto a donaciones de artistas cercanos y vinculados de algún modo con Canarias, en una muestra de arte accesible al público. Tras distintos intentos, el lugar elegido fue el Instituto de Estudios Hispánicos de Puerto de la Cruz, que inauguró en 1953 con su colección expuesta en la sala Eduardo Westerdahl de Arte Contemporáneo. La colección fue trasladada en 2007 a la Casa de la Aduana, a apenas unas calles de distancia del IEHC, contando por primera vez con un espacio mayor y propio para disponer una muestra más amplia de la colección formada por el importante crítico.

La colección, en su mayoría posesión previa del propio Westerdahl, se expuso al público contando con 35 obras de artistas procedentes de diferentes partes de Europa, de la península y de Canarias, y en su mayoría enmarcadas en las tendencias expresionista, surrealista y abstracta, contando también con algunas figuraciones (Castro Morales, González Reimers y Celso Hernández 2010, 24-28). A lo largo de las décadas, y hasta la actualidad, la colección ha continuado su crecimiento, nutriéndose, como abogó en sus inicios Westerdahl, de donativos de los artistas que exponen en la sala homónima en el Instituto de Estudios Hispánicos.

3. Mujeres artistas en la esfera de Westerdahl.

Podemos decir, sin miedo a equivocarnos, que Eduardo Westerdahl era un crítico feminista. De este modo no solo sus escritos, sino su labor como impulsor del arte contemporáneo, reflejan esta visión. Ya en tiempos de *gaceta de arte*, Westerdahl dedicó escritos a la obra de mujeres artistas y las incluyó en las publicaciones, manteniendo siempre esta línea a lo largo de su vida. Destaca así la importante presencia de obra de mujeres en la primera etapa del Museo Eduardo Westerdahl, que continuó nutriéndose a lo largo del tiempo.

Ya en el primer catálogo de la colección figuraban los nombres de las artistas internacionales Carla Prina, Gunilla Kihlman, Linnea Piponius y Eva Varre. Poco tiempo después aparecían figuras como Eileen Agar, Yela Brichta, Maud Bonneaud-Westerdahl o la Vizcondesa de Noailles, y no tardarían en aparecer también artistas canarias como Elvireta Escobio o Pino Ojeda; todo en la primera década de existencia de la colección Westerdahl como algo abierto al público (Castro Morales y González Reimers 1984, 19-21).

Además de estos hitos tempranos en la trayectoria de Westerdahl y el museo, hay otra serie de escritos y acontecimientos que muestran la valoración y alta estima del crítico a las mujeres artistas de su entorno, y en general, a la conquista de derechos por parte del feminismo. En una autobiografía que rescata Emilio Sánchez Ortiz, Westerdahl da unos apuntes sobre la importancia del feminismo, y cómo considera que los derechos de la mujer son un emblema del siglo XX del mismo modo que la libertad artística:

Sin embargo, la libertad, la emancipación de tanto yugo, la libre relación entre los sexos, la igualdad de la mujer, el desenfado de la expresión artística, los progresos humanos en materia de circulación, las modernas carreteras de colores, las ciudades iluminadas con esculturas de proyección, unidas a la cibernética son de este siglo (Sánchez Ortiz 1992, 89).

La década de 1960 será clave para la visión de Westerdahl sobre el género, dando cabida a una de las primeras exposiciones colectivas de mujeres artistas en la historia del arte y firmando el manifiesto de la muestra. Este texto, apoyo teórico para una exhibición tan arriesgada en tiempos de conservaduría, hace un breve recorrido por el papel de la mujer a lo largo de los siglos, prestando especial atención, nuevamente, al cambio de paradigma que supone el siglo XX. Aborda en este escrito el paso de musa a creadora y la

importancia de ser *dueña de su expresión, del libre acto*, terminando con una importante reflexión: *este despertar de la mujer es el que abre las puertas de la creación y de la dignidad humana* (Westerdahl 1965).

En un momento donde el progresismo parecía no tener cabida en muchas ocasiones para la presencia femenina, encontramos en Eduardo Westerdahl un importante bastión, así como un ejemplo de la importancia de la cooperación entre hombres y mujeres; pero sobre todo, una correlación entre el verbo y la obra. Westerdahl escribe sobre la emancipación femenina mientras cede espacio a la construcción de carreras artísticas, impulsa y ensalza logros de creadoras como muy pocas figuras hicieron, incluso dentro del progresismo.

Además de contar con mujeres artistas en el primer catálogo de su museo, y de ser un importante apoyo para la exposición *Doce*, Westerdahl dio cabida a lo largo de su vida a las muestras de mujeres de forma individual –siendo a través de estas exposiciones que aumentó la colección del museo– y escribió textos críticos sobre mujeres clave para la historia del arte en Canarias, como Maribel Nazco.

En el discurso inaugural de la sala Eduardo Westerdahl en 1953, el crítico afirmaba que aquello se convertiría en un museo vivo, entre otras muchas cosas. Esta vigencia de sus actos perdura, y hace que podamos volcar nuevas miradas como esta, a través de la perspectiva de género, sobre su proyecto y su colección. La colección Westerdahl sigue viva y también vive su discurso, donde las mujeres, reivindicadas desde el inicio, mantendrán un papel importante y cada vez más reseñable¹.

A lo largo de este trabajo abordaremos a algunas de las mujeres que conforman la colección en la actualidad, contextualizando sus carreras en el marco del género y del vínculo con Westerdahl, principal hilo conductor en este recorrido por las salas de su museo y su propuesta en favor del papel de la mujer en el arte.

¹ Actualmente, en la colección del MACEW, 17 de las 59 obras expuestas pertenecen a mujeres artistas, representando un 28,81% del museo. (Datos tomados por la autora durante las prácticas externas en el museo).

4. A propósito del Surrealismo

Ya sabemos que Eduardo Westerdahl catapultó su carrera en los años treinta gracias al éxito de *gaceta de arte*, que le permitió, entre otras cosas, organizar una exposición del grupo surrealista en Tenerife, así como la visita del propio André Breton con motivo de esta.

La Exposición Surrealista Internacional de 1935 en Santa Cruz de Tenerife fue un primer acercamiento cara a cara entre Westerdahl y figuras claves del movimiento, además de un hito imposible de no ser por la capacidad de los integrantes de *gaceta de arte* de conseguir lo que perseguían. El rol de Óscar Domínguez fue clave para esta empresa, siendo el nexo comunicador entre *gaceta de arte* y los artistas, del mismo modo en que también fue intermediario en el trato de Westerdahl con alguna de las artistas que nombraremos más adelante. Asimismo, el periplo del crítico de arte por Europa años antes había sido decisivo para llevar a cabo esta iniciativa. Desde su regreso a Tenerife en 1933, Westerdahl sentía la necesidad de convertirse en altavoz del Surrealismo, lo cual también justifica el carácter militante que tomó en cierto sentido *gaceta de arte* como apoyo del movimiento (Sánchez Ortiz 1992, 46).

Como no es de extrañar en este grupo de intelectuales que siempre se escapó de la norma, la muestra surrealista de 1935 no fue un fenómeno exclusivamente masculino. El grupo de *gaceta de arte* contó con Dora Maar, Valentine Hugo, Méret Oppenheim y Jacqueline Lamba (Pareja Ríos 2018, 112). No obstante, estos nombres apenas sobresalieron en el panorama general de la exposición, donde nombres como Ernst, Magritte, Miró, Picasso o Man Ray destacaron por encima de ellas, pese a que ellos tampoco vendieron obra durante la muestra.

Es preciso apuntar algunas pinceladas más sobre esta muestra de arte, que ni se limitó a la exposición ni a Santa Cruz. El equipo de *gaceta de arte*, en su empeño integrador entre lo internacional y lo local, se encargó de que los surrealistas visitaran distintos puntos de Tenerife, denominada posteriormente por Breton la “isla surrealista”. Estas excursiones acercaron a los visitantes a Tacoronte –ciudad natal de Óscar Domínguez–, Las Cañadas o la playa de Martiánez, que causó fascinación a Jacqueline Lamba por su arena negra. Retomando el impacto que tuvo este viaje en Breton, el escritor, inspirado por la isla,

escribió *El castillo estrellado*, convirtiéndose en el principal testimonio de este hito de la vanguardia internacional en Canarias (Carreño Corbella 2015, 28-36).

La exposición como tal, como no debería sorprendernos, fue duramente criticada por los sectores más conservadores de la sociedad, especialmente escandalizada por la proyección de *La edad de oro*. Sin embargo, las personas vinculadas al mundo cultural empatizaron con la muestra. Carlos Pinto Grote, aún niño en el momento y aproximado a las artes a través de su padre, cuenta sus memorias que aquello le causó una impresión sin igual, quedando prendado por lo desconocido, pero fascinante, del arte que veía (Carreño Corbella 2015, 44).

Este breve contexto nos ayuda a comprender la relación entre Westerdahl y el Surrealismo, dándose una relación recíproca por la cual el crítico consolida en Surrealismo en el contexto de Canarias y el Surrealismo consolida a Westerdahl, que ya había cobrado relevancia con *gaceta de arte*. El contacto con esta tendencia propiciará además algunos vínculos especialmente cruciales para el devenir del proyecto de Westerdahl en los años cincuenta de dar su colección al público, y el Surrealismo tendrá en ella un papel crucial.

Es preciso hacer una puntualización del Surrealismo desde la perspectiva de género, y es que la historiografía tradicional ha hecho del movimiento algo predominantemente masculino, y en tiempos recientes se han desenmarañado aspectos incómodos de esta tendencia cultural. Además, haber convertido a Dalí en adalid, pese al rechazo que esta figura causaba dentro del círculo surrealista, ha imprimido a las poéticas tradicionales cierta lectura misógina marcada por el método paranoico-crítico del artista catalán, entre otros factores ajenos a esta figura, como podría ser el psicoanálisis freudiano. De este modo, el rol de las mujeres en el Surrealismo ha sido el de musas y objetos de representación por encima del rol de creadoras, donde parece que solo existieron Remedios Varo, Leonora Carrington o erróneamente Frida Kahlo, que nunca se consideró parte de esta tendencia.

Figuras clave para el movimiento, como Breton, compartían discursos donde la mujer era la manifestación de los males de la sociedad, llevando la problemática de la presencia

femenina más allá de la ausencia de mujeres artistas en la firma de manifiestos o como exponentes plásticas. Además, la cultura es siempre reflejo de su tiempo, por lo que no encontramos en el Surrealismo un fenómeno que no ocurriera en otras manifestaciones, sino el seguimiento de una norma imperante en una sociedad fundamentalmente machista (Pareja Ríos 2018, 106-107).

Rozsika Parker y Griselda Pollock reflexionan sobre estos aspectos, determinando que, en efecto, el Surrealismo supone un doble paradigma. Por un lado, como en cualquier otra tendencia del momento, en una sociedad patriarcal, existe cierto silencio cuando se trata de abordar la figura de mujeres artistas. Por otro lado, consideran que también hace flaco favor a la situación desigual de las mujeres la forma que los hombres del movimiento tuvieron, en ocasiones, de abordar la representación femenina como motivo de arte. Consideran por tanto este aspecto como un eje crítico.

Aunque los surrealistas identificaban la masculinidad y el patriarcado con el orden represivo, intentaron subvertirlo apropiándose de lo femenino. Los hombres debían asumir lo que se definía como “otro” para culminar su deseo de humanidad total; se daba por supuesto que las mujeres no podían desear apropiarse de todo lo que se calificaba como masculino para completarse a sí mismas (Parker y Pollock 2021, 155).

Estos aspectos son complejos y no definen por completo ni de forma estricta a las poéticas del Surrealismo. Tal y como indican las teóricas citadas, estos aspectos vinculados al género han causado problemas en la historiografía a mayor o menor escala. Uno de los efectos es la ocultación, en consecuencia, de la importancia del rol de musa, del rol de creadora. Sin embargo, la presencia de mujeres en estos círculos es innegable, especialmente como artistas, pero también en el papel de mecenas, y la colección Westerdahl ejemplifica ambas posiciones de forma clara.

Dentro del círculo de Westerdahl también encontraremos alegatos críticos hacia el papel de la mujer en el Surrealismo. Maud Bonneaud, artista a la que abordaremos posteriormente y artista perteneciente al círculo surrealista de Breton, manifestó en diversas ocasiones, como creadora surrealista, su opinión al respecto:

Es posible que la mujer surrealista arquetipo haya aceptado este papel por un lado prestigioso y por otro un poco humillante. Pero no debemos olvidar que este retrato robot viene en gran parte del hombre surrealista, con sus espejismos e imaginaciones. De hecho, la mujer surrealista solía ser pintora, poeta, creadora de

telas estampadas, trabajando en casas de libros e ilustraciones y al fin y al cabo, muy independiente (Alemán 2021, 157).

Ángeles Alemán también recoge el resto de la conferencia sobre Surrealismo impartida por Bonneaud en 1973 donde dedicó un apartado completo a la mujer surrealista, remarcando lo mencionado en la cita anterior –parte de su intervención como conferenciante– y abordando también los modos de representación femeninas en el arte surrealista (Alemán 2021, 177-181).

A continuación, y en relación también con los apartados tratados con anterioridad, comenzaremos el estudio de las mujeres vinculadas con este movimiento a las que Westerdahl apoyó y que se exponen hoy en día en el MACEW.

4.1. Marie-Laure de Noailles: “en primer lugar, una niña; en segundo lugar, una artista²”

Marie-Laure, vizcondesa de Noailles, nació en París en 1902. Esta figura destaca en la historia como mecenas y mujer estereotipo de la alta sociedad europea, muy presente en la vorágine parisina de la primera mitad del siglo XX. El punto clave de su visión como mecenas de las artes radica en su protección a Luis Buñuel, que gracias en parte a la aportación económica de los vizcondes de Noailles pudo filmar *La edad de Oro*, envolviéndose tanto él como sus mecenas en una gran polémica (Guerra Cabrera 2020, 224). Estas provocaciones con respecto a los discursos culturales establecidos solo son una muestra más del fuerte carácter de esta figura, excomulgada por la Iglesia Católica por su modo de vida amoral (Oropesa y Osácar 2008, 44). También se mantuvo en París durante la ocupación nazi sin temer por sus orígenes judíos y pese a la posibilidad de trasladarse a su villa en el sur de Francia (Combalía 2016, 132).

La posición de Marie-Laure en pro del arte de vanguardia, y en concreto del Surrealismo, propició una serie de estrechos acercamientos con artistas del panorama parisino del momento, donde encontramos a figuras como Man Ray, Max Ernst, Picasso o Masson

² Descripción de Ned Rorem –músico acogido por la vizcondesa– en una entrevista. Alude en primer lugar a cierto carácter infantil derivado de su condición social como lo único por encima de su valor como creadora (Combalía 2016, 116).

entre otros. Además, el rol de mecenas se suma al rol de musa, pues la vizcondesa fue retratada por Dalí, Giacometti o Balthus (Guerra Cabrera 2020, 261-262).

Sin embargo, Marie-Laure de Noailles –Bischoffsheim de soltera– también fue pintora. Esta faceta de la vizcondesa es complicada de abordar, porque ni siquiera su biografía alude a su producción artística, pese a la descripción que hace Ned Rorem, que convivió con ella, donde resalta su papel como creadora. Lo poco que sabemos de la trayectoria pictórica de Marie-Laure es que comienza de forma coetánea con su relación con Óscar Domínguez, de quien también fue mecenas. Junto al surrealista canario realizó sus primeras incursiones en el mundo expositivo a partir de 1953 (Guerra Cabrera 2020, 273). Uno de los escasos ejemplos de obra plástica de la vizcondesa de Noailles se encuentra en el MACEW, obtenida por Westerdahl en un viaje a París previo a la inauguración de su colección en 1953 con el fin de completar la misma (Castro Morales y González Reimers 1984, 12).

Antes de mencionar la obra, es preciso justificar su presencia en la colección Westerdahl, y es que el crítico era un íntimo amigo de Óscar Domínguez, por lo que supo de la vizcondesa a través de la correspondencia con el artista. Asimismo, Eduardo Westerdahl también se carteaba con su marido, Charles de Noailles, así como con Maud Bonneaud, entonces casada con Domínguez (Guerra Cabrera 2020, 245). Estos tres vínculos llevaron a Westerdahl a fijarse por una figura tan interesante como fue Marie-Laure, exaltando por primera vez, no sus fiestas, ni la inspiración que despertaba como musa, o su fuerza como mecenas; Westerdahl fue pionero en valorar a esta mujer como creadora.



Fig.1. *Composición* (1953). MACEW, sala 1.
Óleo sobre lienzo. 30x37,5.
Fotografía de la autora.

Esta obra muestra de forma clara el estrecho vínculo de Marie-Laure con los surrealistas, enmarcándose por completo en sus estéticas y poéticas. Asimismo, en la elección del motivo de las copas podemos encontrar referencias a su estilo de vida provocador desarrollado en las fiestas de la alta sociedad, muchas veces organizadas por la propia artista. También notamos la ausencia de firma, aspecto que justificaría el desconocimiento generalizado de la obra de esta creadora.

Otro motivo que nos puede ayudar a comprender el desconocimiento de la faceta creativa de Marie-Laure de Noailles radica en la visión que se tuvo de ella tras la muerte de Óscar Domínguez, momento en el que pasó a considerarse una versión de carne y hueso de la *femme fatale*. Al ser la vizcondesa la compañera del pintor en el momento de su muerte, las figuras de la vida parisina vinculadas a la pareja no tardaron en exponer sus opiniones. Entre las quejas se manifestó que Marie-Laure había alejado a Domínguez del panorama artístico, generando en el pintor una disconformidad que le habría llevado al suicidio. También se dijo que la vizcondesa había fomentado la autodestrucción del surrealista al introducirlo en sus bacanales. Esta visión de la vizcondesa como condena de muerte del artista se reafirmó en los círculos próximos ante su ausencia en el entierro del artista. No obstante, hoy conocemos, y se recoge en el texto sobre Domínguez que hemos citado, que Marie-Laure siempre alentó a Domínguez a crear, siendo un impulso en los momentos en los que el canario no se veía con fuerzas de pintar. Asimismo, se recoge que la ausencia de la vizcondesa en el sepelio se debía al mal estado de salud mental en el que estuvo tras la muerte de su pareja (Guerra Cabrera 2020, 334-336).

En la actualidad sabemos que la reputación que precede a Marie-Laure de Noailles se aleja considerablemente de la realidad, pero el discurso no se ha actualizado. La vizcondesa no solo encarna tres roles de suma importancia en el mundo del arte, sino que los ejerce de una forma crucial para la Historia del Arte. Hay Marie-Laure en Buñuel, en Dalí, en Domínguez, en Giacometti, en su íntima Dora Maar y en muchos más exponentes del Surrealismo. Hoy comenzamos a saber quién fue realmente Marie-Laure de Noailles, protectora de la vanguardia, y nos queda por conocer qué fue de su trayectoria como pintora.

4.2. Eileen Agar: creadora de mundos y asimiladora de culturas

Eileen Agar, de origen británico, nació en 1899 en Buenos Aires. Pronto su familia volvió a Reino Unido, donde comenzó su formación artística en los años veinte, trasladándose poco después a París, donde en 1929 entró en contacto con el Surrealismo. Las décadas siguientes fueron clave para su desarrollo artístico y su consideración profesional, a través de experimentaciones técnicas y muestras individuales (Peralta Sierra 2014, 21-22).

Su vinculación con Westerdahl no solo se debe al contacto que la artista había establecido con Breton en su estancia en París, sino también a sus visitas a Tenerife a partir de 1952. El entorno de Puerto de la Cruz inspiró a la artista para abordar, dentro de una estética surrealista, los paisajes de la ciudad (Castro Morales, González Reimers y Celso Hernandez 2010, 144). Puerto de la Cruz, y Canarias en general, se convirtieron así en grandes fuentes de inspiración para Agar, siendo el Sitio Litre un punto clave y un lugar de encuentro con otras figuras, como Maud Bonneaud, primer nexo entre Westerdahl y muchos de los artistas expuestos en su colección. Este lugar fue tan importante para Agar que aún hoy en día alberga un homenaje a la artista (Alemán 2018, 384; Alemán 2021, 160). Esta vinculación con la ciudad y la cultura llevó a Agar no solo a crear en base a ello sino a exponer en la sala de Westerdahl, forma en la que se adquieren, en 1956, las dos obras presentes en la colección actualmente (Castro Morales y González Reimers 1984, 26).



Fig. 2. *Desde Cornwell a Canarias* (c. 1956). MACEW, sala 1.
Pastel sobre cartulina. 14x42,5
Fotografía de la autora.

Esta obra es un ejemplo de la inspiración que el paisaje del norte de Tenerife supuso para la artista. Las alusiones comienzan en el predominio del color azul, tan propio del cielo y del mar, pero no se limita a ello. El Teide en blanco –posiblemente por la nieve, ya que Agar viajó por primera vez a Tenerife en invierno– ocupa el centro de la composición, y

sobre él encontramos motivos autóctonos como peces y conchas propios del municipio pesquero de Puerto de la Cruz, vegetación autóctona que habría conocido en el Sitio Litre entre otros lugares, espirales o incluso alusiones a las viviendas del norte. Los motivos en onda establecen una atmósfera en sintonía con lo representado que podríamos interpretar como los alisios. De este modo, Eileen Agar adapta los nuevos estímulos a su estética, recordando incluso al collage sin necesidad de recurrir a otros materiales más que el pastel y la cartulina.

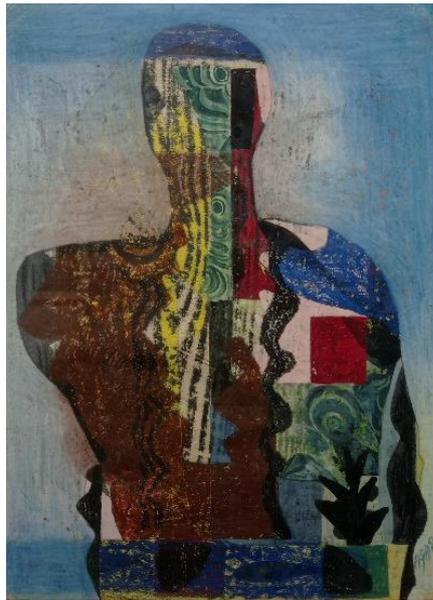


Fig. 3. *Bencomo* (c. 1956). MACEW, sala 1.
Pastel sobre cartulina. 34x24,5
Fotografía de la autora.

Esta segunda obra de Eileen Agar vuelve a mostrar el poder que Canarias tuvo sobre su producción artística. En este caso, nuevamente encontramos alusiones al color azul y a la vegetación canaria –destacando la textura de la madera que podría haber conocido a través de la arquitectura tradicional–. Asimismo, la evocación a Bencomo, héroe aborigen, nos permite interpretar el peso de la historia local en la obra de Agar. Cabe señalar que en el proyecto del IEHC figuraban cursos de español para extranjeros y demás acercamientos, no solo al idioma, sino a la tradición y a la cultura. De este modo, no es de extrañar que en el estrecho vínculo entre Agar y el matrimonio Westerdahl hubiera hueco para dar a conocer el pasado de las islas, hasta el punto de que una figura completamente ajena a una pintora británica pudiera acabar convirtiéndose en motivo principal de una obra.

Eileen Agar tuvo una importantísima trayectoria después de sus visitas a Tenerife, y su obra reside incluso en la Tate Gallery como un gran ejemplo de Surrealismo en el marco

del Reino Unido. Sin embargo, pese a la importancia de su trayectoria y a su reconocimiento por parte de las instituciones culturales, Agar sigue siendo una figura desconocida y pobremente abordada. En la consulta bibliográfica para abordar a esta artista he encontrado capítulos completos que obvian su actividad artística para centrarse únicamente en aspectos de su vida sexual³, un tipo de discurso cosificación y fetichización de la mujer en base a las prácticas personales desafiantes con respecto a la norma moral del momento.

Pese a los discursos que se encuentren al abordar a esta artista y la intencionalidad que pueda haber tras ellos, Eileen Agar es una figura de gran interés. Esta creadora es un ejemplo de surrealismo en un contexto donde parece desconocido y, en lo que atañe a su presencia en Canarias, también es un ejemplo de asimilación cultural abordada desde la curiosidad más respetuosa y un lenguaje innovador.

4.3.Maud Bonneaud: el pilar con nombre propio

Maud Bonneaud, también conocida como Maud Westerdahl, nació en Limoges, Francia, en 1921. Formada en estudios clásicos, a finales de la década de 1930 entró en contacto con el Surrealismo a través de Breton, y pasó a ser un miembro activo de su círculo a partir de 1943, entablando relación con otras figuras de renombre como Picasso o Domínguez, con quien contrajo matrimonio (Peralta Sierra 2014, 35-36).

Maud Bonneaud fue una artista multidisciplinar, además de crítica de arte, y no sería descabellado referirnos a ella como gestora cultural, teniendo en cuenta su gran impacto tanto en la colección Westerdahl como en el panorama artístico y expositivo de su tiempo. En cuanto a su producción artística, esta creadora sobresalió en el esmalte, técnica en la que elaboró la mayor parte de su obra. Del mismo modo, se da en su vida un capítulo de sumo interés como diseñadora de joyas, faceta que le propiciaría en los años cincuenta, colaboraciones con la firma de Christian Dior.

³ Morris, Desmond. 2018. *La vida de los surrealistas*. Barcelona: Blume. Fuente consultada pero no recurrida en el texto por abordar únicamente los aspectos citados sobre la vida de esta pintora.

En la colección del MACEW se exponen dos obras de esta artista, que analizaremos a continuación, pero antes es preciso justificar su presencia en la colección.

Eduardo y Maud se conocieron a través de Óscar Domínguez, íntimo de Eduardo y marido de Maud por aquel entonces. Con el paso del tiempo, una gran amistad se afianzó con el crítico y este, admirador de su obra, la invitó a Tenerife a exponer sus joyas y esmaltes. Para entonces, el matrimonio con Domínguez estaba cerca de su fin. El divorcio no tardó en formalizarse, y el matrimonio con Westerdahl llegó con rapidez tras años de relación que llevaban a Maud de forma continua a Tenerife y a Eduardo a París a la vez que intercambiaban cartas y poesía (Alemán 2021, 135-137).

De forma paralela al afianzamiento de la nueva relación, Westerdahl comenzaba su proyecto expositivo, donde Maud tuvo un importante papel a la hora de seleccionar obras y artistas para que formaran parte de la nueva colección. Ángeles Alemán y Celestino Hernández recogen la importancia de Maud Bonneaud en las artes y la colección, pues con su llegada a Tenerife y su vinculación, a través de Westerdahl, con el IEHC, la presencia de mujeres en las exposiciones temporales de la sala de arte aumentaron, contando entre 1955 y 1965 con alrededor de quince creadoras distintas entre las que destacan Agda Holmsen en tres ocasiones, Pino Ojeda en dos, Yela Brichta, Eva Fernández y muchas otras artistas locales e internacionales, incluyendo a la propia Bonneaud o a Eileen Agar (Alemán y Hernández 2019, 15). Más adelante observaremos como Bonneaud fue el principal punto de encuentro entre otras artistas y la crítica de Westerdahl.

Debemos precisar que figuras como Eileen Agar habían entrado en contacto con Maud antes que con Eduardo, y lo mismo ocurrirá en la década de 1960 con artistas como Lola Massieu, que antes de ser alabada por Westerdahl lo fue por Bonneaud. De este modo, cuando hablamos de lo que podríamos referirnos como “el filtro de calidad Westerdahl”, está ejecutado tanto por Eduardo como por Maud, en una síntesis de ideales que marcará su gran compatibilidad y también sus impulsos como promotores de la cultura. Asimismo, el proyecto de Eduardo Westerdahl siempre se basó en la importancia de las relaciones personales, y el caso de Maud es un ejemplo más. La única diferencia es que, además de proporcionar su obra, fue un contacto clave con otras figuras. Un importante equipo fue formado junto a María Belén Morales, escultora canaria a la que abordaremos más adelante. Bonneaud y Morales, junto a otras figuras, fueron las principales promotoras de

Doce, la primera muestra artística en España donde todas las artistas expuestas eran mujeres y llevaban propuestas propias de un lenguaje de contemporaneidad, incluso aquellas enmarcadas en la figuración.



Fig. 4. Izquierda: *Sin título (esmalte rojo)* (c.1960). Derecha: *Pequeño fuego verde* (c. 1962)
MACEW, sala 1.

Esmalte, cobre y hierro. 8,5x7 (ambas obras).

Fotografía de la autora.

Estas dos obras, aunque no forman parte de una serie ni se corresponden al mismo momento, expresan de forma clara y en conjunto parte de la producción de Maud Bonneaud en un sentido amplio. El esmalte, aspecto muy arraigado en su Limoges natal, tendrá gran importancia a lo largo de la trayectoria artística de Bonneaud, y en esta técnica ejecuta estas dos piezas. Esta tradición del esmaltado se enmarca en las artes decorativas, vinculadas por norma general a lo largo de los siglos con las mujeres. Esta relación de ideas, tal y como señala Yolanda Peralta, ha propiciado un trato diferente a las manifestaciones propias de la artesanía, a las cuales hasta tiempos recientes nos referíamos como “artes menores”. Sin embargo, Maud consideraba de sus esmaltes algo mayor. La artista defendía que sus acercamientos a esta técnica suponían cierta aproximación de sus connotaciones tradicionales a los lenguajes de la modernidad, y llegó a comparar sus producciones con la escultura de Chillida o la pintura de Tapies (Peralta Sierra 2022, 19).

Efectivamente, los esmaltes de Maud Bonneaud expresan de forma clara una conexión con las nuevas formas del arte e incluso con el Surrealismo al que se circunscribe la artista. A mi parecer, el simple hecho de precisar de algo tan impredecible como el fuego para la forja de metales o la elaboración de esmaltes hace de su obra algo innegablemente surrealista y novedoso.

Bonneaud, a quien hoy en día reivindicamos con un nombre propio, siempre supo rodearse bien para velar por el bien de su arte y de la cultura en general. Ella misma manifestó, una vez enviudada, que los apellidos que llevó, de forma voluntaria, le permitieron tener una carrera artística de relevancia. No obstante, esto no debe ser interpretado como un acto de mal feminismo, sino todo lo contrario. Maud Bonneaud era totalmente consciente de lo que conllevaba ser mujer en su mundo, y así lo trasladó no solo al arte plástico, sino también a la poesía:

Ah divina abstracción del aritmómano
Para quien la mujer es una cifra
Exactamente igual a una miga de pan
(Rodríguez Quintana 2005, 23).

Esta artista expuso muy pocas veces como Maud Bonneaud, y consideró que adoptar el apellido de sus maridos hacía que el camino para ser considerada fuera menos tortuoso. Sin embargo, hoy en día podemos devolverle su nombre, pues ya tenemos perspectiva suficiente para reconocer que fue una artista en pleno derecho. Además, Bonneaud desempeñó una labor clave como dinamizadora cultural, por lo que su figura es vital para el desarrollo de la escena artística en Canarias.

Hoy su labor como artista y protectora de la cultura se reivindica en el MACEW, no solo con su obra expuesta, sino también con su papel protagonista en la institución. En la actualidad, un retrato de Maud Bonneaud elaborado por José Sixto preside el vestíbulo del museo junto a una icónica fotografía de Eduardo Westerdahl tomada por Carlos A. Schwartz. Con ello, se reivindica el papel de Bonneaud en el desarrollo de la colección, en el mundo de las artes y en el de la gestión cultural.



Fig. 5. Izquierda: *Maud (Bonneaud)Westerdahl* (1986). José Sixto. Óleo sobre tabla. 122x98.
Derecha: *Eduardo Westerdahl* (1973). Carlos A. Schwartz. Copia digital de negativo. 100x70.

MACEW, vestíbulo. Fotografía de la autora.

5. Abstracción internacional en el MACEW: *gaceta de arte* hecha exposición

Ya hemos abordado la vinculación de *gaceta de arte* con el Surrealismo, pero aunque dicho movimiento catapultase por completo la carrera de Westerdahl como crítico, este siempre tuvo un mayor apoyo incluso hacia las tendencias abstractas. Tal y como señala Fernando Castro, la fundación de la revista está intrínsecamente relacionada con el viaje a Alemania y el descubrimiento de la obra de Klee, Kandinsky, la Bauhaus o el Neoplasticismo. Asimismo, pese a la vinculación del medio y sus integrantes con el Surrealismo, Westerdahl no dudaba en afirmar que el Surrealismo era el enemigo de la Abstracción y que no tenía interés plástico en comparación (Castro 1997, 139-142).

Tras el fin de *gaceta de arte*, Westerdahl mantuvo su posición en favor de la abstracción, sobre todo geométrica, y la defendió en sus críticas, así como en sus intervenciones en el marco de la Escuela de Altamira. Pese a estas defensas en favor de lo abstracto, el crítico siempre estuvo abierto al diálogo y a la comprensión de otros lenguajes, aunque con una línea teórica clara y diferenciada que le llevó a ser considerado como un “romántico de la modernidad” (Castro 1997 152-157). Su mirada del arte, aunque en pro de la abstracción, no fue nunca fanática, y esto se percibe en la sala, donde la figuración también ocupa un espacio importante.

5.1. A medio camino entre dos lenguajes: Brichta, Holmsen y Piponius

Cabe señalar la presencia de otras creadoras enmarcadas en la abstracción que por falta de información no pudieron ser citadas.

Yela Brichta es el primer ejemplo de artista estadounidense que abordamos en este trabajo. Como muchas de las figuras que exponen su obra en esta sala, apenas tenemos información sobre su vida, existiendo como únicas referencias de su existencia la obra que se conserva y la información sobre exposiciones. Tras formar parte de muestras en Nueva York, Lisboa y Barcelona en la primera mitad de la década de 1950, en 1958 se asentó de forma temporal en Tenerife, momento en el que se produjo una exposición individual en el Instituto de Estudios Hispánicos, propiciando así la presencia de la obra *Orquesta* en la colección del MACEW (Peralta Sierra 2014, 40).



Fig. 6. *Orquesta* (1954). MACEW, sala 2.
Litografía. 42x50,5.
Fotografía de la autora.

Yela Brichta juega en esta obra con el nivel de abstracción de una representación potencialmente figurativa y con tema asignado. Ejecuta este juego de lenguaje con gran maestría, mostrándose a medio camino entre dos modos de representación; es demasiado abstracta para ser figurativa y demasiado figurativa para ser completamente abstracta. De este modo, encontramos en *Orquesta* un equilibrio representativo que muestra que el siglo XX no estuvo polarizado en cuanto al lenguaje, sino que abogaba por estas síntesis del mismo modo que defendía la pureza de la elección enteramente abstracta o figurativa.

Algo similar ocurre con Agda Holmsen, aunque esta artista está mucho más vinculada a la figuración a lo largo de su carrera. Sin embargo, la obra que se expone en sala roza también cierto carácter de abstracción. De esta pintora de origen sueco comenzamos a tener información a partir de 1945, año en el que contrae matrimonio y se establece en Puerto de la Cruz. El interés, probablemente por sus orígenes, de Westerdahl por reivindicar el arte sueco propicia que al poco tiempo de inaugurar su sala de arte organice una muestra colectiva de artistas procedentes de Suecia, donde Holmsen se incluyó. A esta exposición siguieron otras, mostrando tanto pintura como fotografía, a lo largo de los años cincuenta (Peralta Sierra 2014, 95-96). De las distintas muestras la artista donó una serie de pinturas, en su mayoría figurativas y de cierto recuerdo impresionista, destacando por la disidencia la siguiente obra, expuesta en el MACEW.

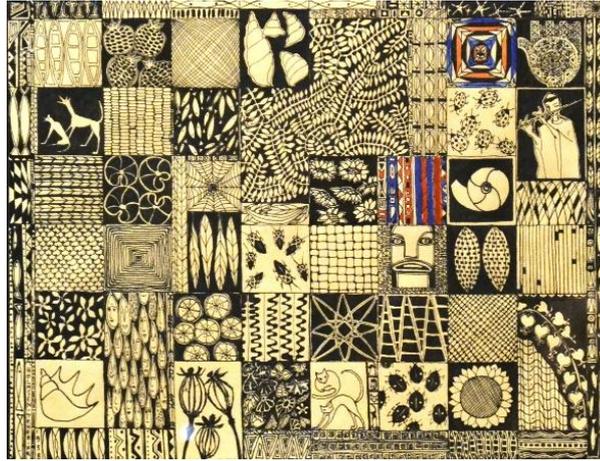


Fig. 7. *Multitud unida 1-X* (1958). MACEW, sala 2.
Tinta china sobre papel. 27x35.
Fotografía de la autora.

En esta obra encontramos motivos identificables, como hojas, flores, animales, insectos o incluso personas, pero la forma de representarlas y, especialmente, la manera en la que distribuye la composición a través de bloques diferenciados. Las abstracciones, fundamentalmente lineales y orgánicas, también están presentes. De este modo, solo el dibujo le basta a Holmsen para crear un collage que, aunque figurativo, se aleja considerablemente de la figuración más estricta y, sobre todo, de su forma de representar hasta el momento.

La siguiente obra, albergada en los fondos del museo, es un ejemplo de la trayectoria figurativa de Holmsen.



Fig. 8. *Paisaje* (1951). MACEW, depósito.
Óleo sobre lienzo. 40x42,5.
Fotografía de la autora.

En la temática amable, el uso del color y el trabajo de la luz y la atmósfera encontramos cierta herencia impresionista, pero no se limita a ello. Las casas que representan tienen cierto aspecto inquietante en sus contornos ligeramente curvos y marcados. También destaca la forma en la que los colores definen el espacio, con manchas algo irreales en el suelo y un alto contraste en la vegetación, que parece retorcerse. Por tanto, considero que podemos encontrar ciertos resquicios, aunque humildes y adaptados a un lenguaje personal, del arte expresionista. De este modo, Agda Holmsen, con apenas dos obras señaladas, se convierte en un ejemplo de que el siglo XX libera a los artistas en cuanto a la forma de crear y representar, a la vez que muestra cómo, de una manera y otra, las vanguardias históricas siguen presentes en la segunda mitad de la centuria.

Un último ejemplo es el de Linnea Piponius. Nacida en 1896 en Vyborg (Finlandia) en el seno de una familia culta que propició una temprana y prolífica formación artística entre 1914 y 1935. Al margen de su formación artística apenas tenemos información sobre esta artista, y tampoco es clara la vinculación que tuviera con Westerdahl. No obstante, su obra lleva presente en la colección desde la elaboración del catálogo principal del museo, cuando era solo un proyecto sin garantía total de éxito (Castro Morales, González Reimers y Celso Hernández 2010, 146).



Fig. 9. *Composición* (1950). MACEW, sala 2.
Óleo sobre lienzo. 123x150.
Fotografía de la autora.

Esta creadora, como las ya mencionadas, juega con la figuración y el grado de abstracción de las formas, aunque en su caso la representación es muy próxima al Cubismo. Aunque no percibimos como tal una fragmentación del espacio o un punto de vista múltiple de lo

representado, se orienta hacia una estética construida en base a las formas, hasta el punto en el que su composición se rige por el trazo visible de un rombo fraccionado en triángulos.

5.2. Carla Prina: estructura natural

Carla Prina nació en 1912 en Como, Italia. La buena posición económica de su familia le permitió estudiar arte en importantes escuelas en Brera, Roma y Milán. A su vez, sus estudios en las instituciones artísticas de estas ciudades la llevaron a participar en 1942 en la Bienal de Venecia. Como no es de extrañar por su contexto, Prina tuvo relación con la estética de los futuristas, aunque pronto optó por la abstracción pura. Enmarcada en este estilo comenzó a exponer en España, pronto llegó a Canarias invitada junto a su marido, el arquitecto Alberto Sartoris, por Eduardo a Westerdahl. Esta proximidad con el arte contemporáneo de Canarias llevó a Prina a participar en algunas muestras de Los Arqueros del Arte Contemporáneo, grupo también conocido como LADAC (Peralta Sierra 2014, 167-168).

Carla Prina llegó por primera vez a Tenerife en 1950 y ese mismo año, expuso por primera vez su obra en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, siendo considerada la primera exhibición en Tenerife de arte puramente abstracto tras la guerra. Aunque la exposición pasó desapercibida para el público general, tuvo muy buena acogida entre los miembros de los circuitos culturales del momento (de la Nuez Santana 1995, 68).

En la colección permanente del MACEW se expone una obra de Carla Prina. Su presencia en este museo se debe a una donación, prácticamente coetánea a la inauguración de la institución, de Alberto Sartoris. Ya en 1947, a través de correspondencia, Sartoris presenta a Carla Prina al crítico: *Además estoy casado con una pintora abstracta de gran talento: Carla Prina* (Navarro Segura 2005, 222). A partir de este momento, numerosas cartas de Westerdahl a Sartoris incluirán insistentes peticiones por parte del crítico de contar con obra de Prina en su colección, sueño que se cumplirá en 1949. En los años cincuenta, la iniciativa de Westerdahl le llevará a volver a pedir obra a la pintora abstracta para que forme parte de su museo, dando lugar a la aparición de esta interesante pintura que se encuentra en la sala dedicada al arte internacional (Navarro Segura 2005, 240;

358). En la década siguiente expuso en el Instituto de Estudios Hispánicos (Castro Morales, González Reimers y Celso Hernández 2010, 145).



Fig. 10. *Abstracción* (1942). MACEW, sala 2.
Óleo sobre chapa. 79x65.
Fotografía de la autora.

Esta obra se comprende fácilmente a través de las palabras de la propia artista que, en una entrevista para *Mujeres en la Isla*, describió su producción plástica de la siguiente manera:

Hago intervenir la geometría para llegar a la pureza absoluta del conjunto, para alcanzar un ritmo que también hallamos en la Naturaleza, idéntico, puesto que toda cosa está basada sobre la línea, la superficie, el volumen y la perspectiva. Pero cuando pinto sólidos geométricos pienso siempre en las formas de la Naturaleza, que simplifico y ligo en un orden nuevo (de la Nuez Santana 1995, 70).

Postulados como este nos remiten a una tendencia abstraccionista basada en el análisis del entorno, llevando las conclusiones al plano plástico de forma completamente sintetizada; a través de formas geométricas simples, y en el caso de Carla Prina, también mediante colores suaves. Asimismo, esta pintura de 1942 se enmarca en una tendencia que tanto Prina como Sartoris denominaban “pintura absoluta”, y la obra de esta artista sería la forma de introducir dicha tendencia en el panorama artístico español (Castro Morales y González Reimers 1984, 90).

Peralta Sierra señala en la consideración crítica de la obra pictórica de Carla Prina un fenómeno que hemos abordado ya en otras artistas, y es la dependencia de una figura masculina. La escasa historiografía que aborda a esta pintora tiende a señalar que fue

descubierta por Sartoris, que le dedicó numerosos artículos. Asimismo, se considera su obra como una manifestación de la feminidad (Peralta Sierra 2022, 41). Tras estos dos comentarios promulgados en los años cincuenta se encuentra una mirada sesgada. Como hemos señalado en el momento de dar apuntes biográficos sobre Carla Prina, en 1942 su obra se expuso en la Bienal de Venecia, por lo que ya contaba con un reconocimiento del panorama artístico de su momento cuando contrajo matrimonio con Sartoris, a finales de ese mismo año. Por otro lado, es una interpretación sumamente subjetiva y sin respaldo de argumentos sólidos la sentencia de que la obra de Prina es reflejo de su feminidad. Como también hemos citado, la artista considera que su proceso se basa en la contemplación de la naturaleza y su posterior traducción a formas y estructuras, un proceso que podría recordarnos incluso a los artistas del grupo De Stijl.

Carla Prina representa en el MACEW no solo una interesante propuesta de abstracción geométrica con fuerte apoyo estructural, sino que ya en el siglo pasado la llegada de su obra a las islas supuso un punto de inflexión en el desarrollo del arte, al ser pionera en mostrar este tipo de producciones. Esto hace de Carla Prina una figura crucial que no debe ser eclipsada ni por sus relaciones ni por su condición de mujer, como ya hemos señalado en otras compañeras de profesión.

6. Grupos de arte contemporáneo en Canarias

Las obras expuestas en las salas tres y cuatro⁴ del museo se encuentran en el marco de una fiebre en Canarias por las agrupaciones por parte de artistas contemporáneos. El germen en las islas es, en 1947, el grupo PIC (Pintores Independientes Canarios), pero no es hasta 1950 cuando se forma LADAC (Los Arqueros del Arte Contemporáneo) que el panorama de las agrupaciones canarias tendrá una proyección mayor, dado especialmente por la migración de algunos de sus integrantes a Madrid y su posterior anexión al grupo El Paso.

El impacto de LADAC en Canarias marcó un antes y un después en el desarrollo del arte contemporáneo y en la forma de crear y exponer. Ante semejante fenómeno, Westerdahl, seguidor a tiempo real de cada nueva tendencia en el arte, solo pudo ceder espacio y apoyo crítico a las agrupaciones. Westerdahl estuvo vinculado estrechamente con LADAC y sus participantes, y de ahí surge un vínculo con los grupos que aparecerán en la década siguiente, destacando el Grupo Espacio y Nuestro Arte. En estas agrupaciones de los años sesenta, encontraremos una reseñable paridad entre los integrantes, mientras que en el caso de LADAC, Elvireta Escobio fue la única figura femenina que participó de forma constante, ya que las muestras de Carla Prina dentro de la agrupación fueron cosa puntual.

El Grupo Espacio se creó en 1961 en el contexto de la Escuela Luján Pérez. Felo Monzón, alumno ilustre de la institución, fue el ideador, al que se sumaron figuras del mismo entorno, destacando a Pino Ojeda, o que sin cursar en la Escuela mantenían estrechas relaciones con ella y con sus artistas, como Lola Massieu. Estas dos figuras serán algo clave en la fundación del grupo, pues fueron las pensadoras, mientras que Felo Monzón fue el ejecutante del proyecto al que nunca le pidieron créditos (Peralta Sierra 2016).

La fundación del grupo va de la mano con una primera exposición colectiva que servirá, junto con su catálogo, de manifiesto y declaración de intenciones. En el escrito que acompañó la muestra, los artistas defienden el uso de la abstracción como en lenguaje propio de su tiempo o el carácter autónomo de la obra de arte dentro de una poética propia del Informalismo, mirando hacia su vertiente francesa (Carreño Corbella 2003, 212-217).

⁴ Aunque solo la cuarta sala está dedicada en teoría al arte en Canarias la obra expuesta de Eva Fernández que citaremos a continuación se encuentra en la sala tres.

Por su parte, Nuestro Arte se formó en 1963 en Tenerife, con la vuelta de Pedro González de Venezuela como hito. De esta etapa en su vida, el artista lagunero volvió a su isla empapado del arte que había conocido y de los nuevos lenguajes ajenos casi al completo de la figuración. Esto genera un contexto diferente al del Grupo Espacio y con formas de actuar diferentes con respecto a la agrupación grancanaria. Por otro lado, se observan preceptos similares, como la defensa del Informalismo, aunque en el caso de Nuestro Arte no es la única vertiente plástica que se apoya (de la Nuez Santana 1995, 202).

La principal diferencia entre Espacio y Nuestro Arte es que el grupo tinerfeño tenía unos límites mucho más difusos en cuanto a sus integrantes. Nuestro Arte no estaba formado por unos artistas limitados, sino que se permitía con creces la incorporación de artistas ajenos al germen originario de la agrupación, llegándose a vincular incluso Felo Monzón o Maud Bonneaud –figura a través de la cual se establecerán los estrechos vínculos expositivos entre el grupo y Westerdahl–. Con esto, Nuestro Arte fue un grupo que servía como plataforma para cualquier artista que quisiera exponer, dándose por ello un desequilibrio entre el renombre de los integrantes (Hernández Herrera, 294). Otra característica, vinculada a lo anterior, es que la agrupación será pionera en la inclusión de artistas procedentes del extranjero, cuestión en la que sobresalen dos mujeres: la polaca Vicki Penfold y la sueca Tanja Tamvelius.

El sentido tan plural de este grupo, que carecía de manifiesto, se vincula con la visión de los creadores (Enrique Lite, Pedro González y José Luis Fajardo) del arte como una actividad espiritual e individual, por lo que la agrupación debería permitir siempre la expresión particular de cada uno de los artistas (Alemany Colomé y Díaz-Bertrana Marrero 1998, 31).

Cabe señalar que en estos momentos, la posición de Eduardo Westerdahl estaba en una cierta crisis dentro del Instituto de Estudios Hispánicos al haber ascendido Francisco Bonnin Guerín, némesis estética de Westerdahl y principal exponente del regionalismo pictórico del que crítico tanto renegaba (Castro Morales, González Reimers y Celso Hernández 2010, 31). Aun así, continuó participando y organizando muestras, donde, por motivos de proximidad, serían los integrantes de Nuestro Arte los más presentes en los años de la década de los sesenta en los que la sala de arte continuó en funcionamiento.

Con respecto a los demás grupos, la postura de Westerdahl fue siempre la del crítico militante, a favor de las nuevas propuestas.

Asimismo, Westerdahl abordó la obra de mujeres artistas dentro de estas agrupaciones del mismo modo en el que lo hizo con la de sus compañeros, siendo así un gran ejemplo de crítico concienciado. A continuación, estudiaremos a estas creadoras.

6.1. Elvireta Escobio: la arquera del arte contemporáneo

Antes de adentrarnos en la figura de esta pintora, es importante saber que no tuvo la trayectoria ni el desarrollo profesional que tuvieron las artistas que la siguieron. Sin embargo, y precisamente por ello, es una precursora. No será la más importante, pero sí es la primera mujer en embarcarse en una aventura artística de esta índole en un momento tan convulso para el arte contemporáneo y para las mujeres.

Elvireta Escobio nació en 1932 en Las Palmas, en una ciudad de efervescencia cultural de la mano de la Escuela Luján Pérez a la que nunca ingresó como estudiante, pero con la que sí fue cercana gracias a Millares, con quien se casó en 1953. Esta conexión con los artistas del momento desencadenó en su participación en LADAC junto a Millares, Monzón, Fleitas o Juan Ismael entre otros. Asimismo, la participación propició la llegada de exposiciones individuales y colaboraciones con medios como *Mujeres en la isla*. Todo esto terminaría al trasladarse a Madrid, donde no volvería a sentir impulso artístico (Peralta Sierra 2014, 62).

La obra de Escobio en las primeras muestras de LADAC es descrita por Westerdahl como *abstracciones, en el área de la poesía que quiere ser captada en el dibujo y en detenidas aguas de colores* (Westerdahl 1952).

No obstante, la obra de Elvireta Escobio era más que lo descrito por Westerdahl para LADAC y así queda reflejado si observamos la obra expuesta en el MACEW: *Bodegón* (1952). Esta falta de uniformidad en la obra responde también a una falta de uniformidad dentro del grupo artístico al que pertenece, pues apostaban por una identidad individual, dando lugar a propuestas artísticas dispares. Sin embargo, existían algunas líneas generales en LADAC posicionadas en contra de la figuración, gran vehículo en el arte de

Escobio pero considerada obsoleta por algunos de sus compañeros (de la Nuez Santana 1995, 55).

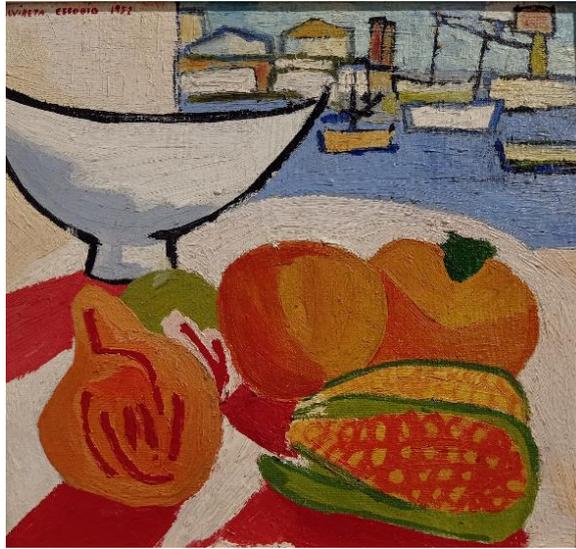


Fig. 11. *Bodegón* (1952). MACEW, sala 4.
Óleo sobre tabla. 23,5x34.
Fotografía de la autora

El bodegón de Escobio es en efecto figurativo y es también un tradicional por el tema, pero no es un arte obsoleto. Esta afirmación la hizo el propio Millares:

Lo de Elvireta son óleos tratados de una forma simplista y que el bestia de Sebastián Jiménez Sánchez confunde con infantilismo torpe en su artículo publicado en el semanario *Aguere*. (de la Nuez Santana 2011, 77).

Además de ternura vemos en la obra de Escobio cierta influencia del cubismo, y como indica Millares, de los naifs. Del mismo modo, la incorporación de un paisaje costero en segundo plano puede vincularse con la tendencia latente del momento de exaltación de las raíces. Un paisaje costero se convertiría de este modo en una oda a los orígenes, memorias de infancia y juventud si preguntamos a Millares.

Una vez asentado el matrimonio en Madrid, el papel de Escobio se convirtió, de forma voluntaria, en el de ayudante más que en el de creadora. Este cambio de paradigma personal la llevó posteriormente, tras la muerte de Millares, al rol de la viuda del genio, dejando caer en el olvido su creación, tanto plástica como literaria –nuevamente de forma voluntaria– (Alario Trigueros 2017, 580).

Este cambio de roles y de autopercepción en el caso de Elvireta Escobio queda latente, por ejemplo, en las correspondencias entre Millares y Westerdahl. Artista y crítico aludían a principios de los años cincuenta a la obra de Escobio, y con el paso del tiempo, sus menciones se refieren a saludos y recuerdos. En 1959 Westerdahl escribe a Millares que espera que Elvireta siga trabajando (de la Nuez Santana 2011, 164), pero para entonces ya Escobio se había centrado en ser apoyo de Millares en su aventura artística ya consolidada. No obstante, se recoge una preocupación artística en Escobio posterior, a finales de la década de 1960, cuando se aprueba la creación del Museo de Arte Popular con esta figura a cargo de la dirección. Finalmente, esto nunca ocurrió (de la Nuez Santana 2011, 368).

Elvireta Escobio no es la artista con mayor trayectoria ni la que mayor impacto causó con su obra, heredera de tradiciones claras. Sin embargo, es una precursora y una auténtica pionera. Esta primera arquera del arte contemporáneo abrió camino con su flecha al fenómeno generalizado de paridad en los grupos de arte contemporáneo de la década siguiente. Tal vez a nivel plástico no haya una herencia de Escobio en artistas posteriores, pero su legado está latente a través de la consolidación de mujeres artistas que acabaron convirtiéndose en hitos de la modernidad en Canarias.

6.2. Pino Ojeda: lo individual entre lo colectivo

Pino Ojeda, nacida en 1916 en Teror, fue una artista multidisciplinar y galerista de gran carácter autónomo desde antes de enmarcarse en ninguna tendencia artística. En 1947 ingresó a la Escuela Luján Pérez tras años interesada en las artes y comenzó así su carrera como artista plástica a la vez que como poetisa, alcanzando éxito en ambas disciplinas especialmente en la década siguiente. Es en este momento en el que se forja una estrecha amistad entre Ojeda y Westerdahl, dando lugar a importantes exposiciones individuales y colectivas que proyectan la carrera de la artista (Peralta Sierra 2014, 152-156; Alemán 2019, 38).

Santana Domínguez recoge el ímpetu de la artista por tener un lenguaje propio, que la diferenciase de cualquier otra persona, que la hiciera única; y aunque compartió su técnica y su forma de hacer, nadie pudo ejecutar obras de la misma manera (Santana Domínguez 2018, 158). Exaltarán además su individualidad con respecto a la agrupación a la que

perteneció en los años 50 e incluso con la Escuela Luján Pérez. Pese a ser un exponente clave del Grupo Espacio, fundamentalmente informalista, Ojeda se mantendrá por mucho tiempo al margen de dicho estilo y mantendrá una forma propia, más vinculada a la pura abstracción (de la Nuez Santana 1995, 125-127).

Cabe señalar una faceta de Pino Ojeda que establece cierta analogía con Eduardo Westerdahl, pues la pintora grancanaria abrió, en 1958, una galería de arte en Las Canteras. Esta iniciativa surge como espacio en el que trabajar y exponer sus propias obras ante la carencia de salas en la isla. Asimismo, el local se convirtió en el escenario de relaciones con otros artistas (Alemán 2019, 57-58). Esta visión en favor del arte como motor para ceder un espacio a los artistas para proyectar su carrera se vincula con la iniciativa de Westerdahl, que en 1953, también cerca del mar, apuesta por el arte contemporáneo, local e internacional.

La obra expuesta en el MACEW, *Galápagos mitológico* (1956) se enmarca en esta faceta puramente abstracta con una ligera tendencia a lo geométrico.

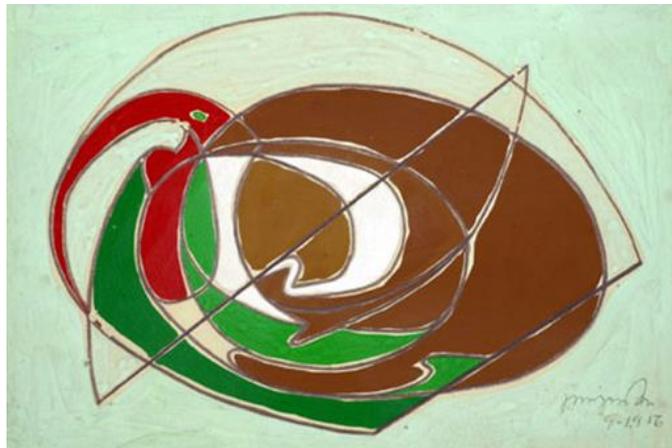


Fig. 12. *Galápagos mitológico* (1956). MACEW, sala 4.
Gouache sobre papel. 24x34.
Fotografía de la autora.

La presencia de esta obra en el museo se debe a la donación tras exponerla en una de sus primeras muestras individuales en el Instituto de Estudios Hispánicos en 1957 (Castro Morales y González Reimers 1984, 75).

Esta obra es un ejemplo representativo de la obra puramente abstracta de Pino Ojeda, característica de los años 50 pero presente hasta el final de su vida, pasando del gouache

a lo digital (Alemán 2019, 131). Llama la atención la firma, en la esquina inferior izquierda, pues no se corresponde con la claridad de la letra en obras posteriores, lo cual nos permite observar que se trata de una obra temprana, antes de haber cuajado por completo lo que quería hacer con su carrera pictórica (Santana Domínguez 2018, 160).

Correspondiente a la etapa de consolidación del estilo de Ojeda, el museo alberga en su depósito una segunda obra de la artista, *El lago* (1984). En esta obra donada por la artista (Castro Morales y González Reimers, 75) encontramos ya su firma característica “*PINOJEDA*”, en contraposición a la firma ilegible de la obra anterior, por lo que podemos intuir un cambio en su propia percepción como creadora, ahora consolidada y protagonista. Esto podría deberse al desarrollo pleno de su obra de lacas, lenguaje propio de su obra de madurez y aspecto que diferenciará a la artista en el panorama isleño.



Fig. 13. *El lago* (1984). MACEW, depósito.
Técnica mixta. 22x22.
Fotografía de la autora.

Esta obra alude al mar, algo intrínseco en la canariedad, junto al risco procedente de volcanes. Esta vinculación al territorio, probablemente heredada de las poéticas de la Escuela Luján Pérez, marcan la obra de Ojeda del mismo modo que sus abstracciones lineales y coloridas.

Pino Ojeda es importante para el museo Westerdahl porque también fue importante para el crítico, formando una relación recíproca. Westerdahl ayudó a la relevancia de Ojeda y viceversa, tejiendo así un vínculo más entre las redes de contactos de ambas figuras.

Además, Pino Ojeda es importante para el arte por muchos motivos. Por ser una mujer pionera en el uso de técnicas innovadoras, por haber alzado su voz a través del arte o por haber adquirido una educación artística en el marco de la vanguardia en mitad de una dictadura, donde el papel de la mujer debía ser otro muy distinto, especialmente en su caso de viudedad antes siquiera de plantearse la formación y la carrera artística.

6.3. Lola Massieu: decisión matérica

Lola Massieu, nacida en 1921 en Las Palmas, fue una artista nacida en el seno de una familia llena de intelectuales vinculados a la regeneración del arte en Canarias, destacando la figura de su tío Nicolás Massieu, quien le enseñó las técnicas del dibujo. Aunque no llegó a ingresar a la Escuela Luján Pérez, sí fue una parte activa de su círculo, donde se encontraba Pino Ojeda entre muchas figuras masculinas ya consolidadas en el panorama artístico. Sobre su participación en el ambiente de la Escuela junto a Ojeda, Massieu decía lo siguiente:

Imagínate en aquella época dos mujeres metidas con hombres solos en la Escuela Luján, era algo así como horrible [...] hablaban mal de ti en el sentido no de que éramos artistas... enseguida iban a la malicia: que nos reuníamos con hombres, que le poníamos los cuernos al marido,... (Peralta Sierra 2016).

Con esta declaración, la artista nos pone en contexto de su aparición en el panorama artístico, un contexto, que como ya comentábamos en el caso de Pino Ojeda, no era el más apto para una actividad tan desafiante como el que llevaron a cabo estas artistas, tanto por su obra como por su rol de mujeres en un mundo de preponderancia del ego masculino.

Como era común en el panorama del momento, Massieu, sintió atracción por lo matérico; y fue en las obras de una finca que entró en contacto con materiales como el alquitrán, presente desde finales de la década de 1940 en su obra (Alemán 2017, 234). Así, Massieu comenzó a abstraer las formas a través de la incorporación de innovaciones en la técnica y el material, en un proceso largo que derivaría, en 1961, en su participación en el Grupo Espacio con una obra completamente abstracta. De 1961 es la obra de Lola Massieu expuesta en el MACEW, donada por la autora tras exponerla en la muestra colectiva de la Escuela Luján Pérez que tuvo lugar en el Instituto de Estudios Hispánicos ese mismo año (Castro Morales y González Reimers, 67).

La relación entre Massieu y Westerdahl es al comienzo algo turbulenta, pues el crítico pensaba que la obra de esta artista era, en el momento en el que expuso por primera vez en Tenerife (1959), demasiado tradicional para su gusto, creyendo que exponería bodegones simples. Sin embargo, Maud Bonneaud sí asistió a la muestra y animó a su marido a conocer la obra de Massieu. Apenas dos años después de este primer desencuentro plástico entre Eduardo Westerdahl y Lola Massieu, el crítico comenzó a dedicarle textos a la pintora. En estos escritos alaba el color, lo estructural de su pintura, la forma en la que la pasión penetra en la obra, e incluso la pone en relación con grandes figuras del mundo del arte; como Cézanne, Klee, Arp o Doesburg (Britto Jinorio 1995, 51; 171). Los halagos hacia la pintora continúan, por parte de Westerdahl, hasta casi la década de 1980, llegando a considerarla un hito básico para la historia del arte contemporáneo en Canarias.



Fig. 14. *Pintura 5* (1961). MACEW, sala 4.
Técnica mixta. 65x54.
Fotografía de la autora.

Esta obra se enmarca ya en un lenguaje puramente informalista, casando a la perfección con los principios recogidos en el manifiesto del Grupo Espacio. Asimismo, es una obra que resume a la perfección la obra de Massieu; matérica, neutral, geométrica y sumamente expresiva. A raíz de abstracciones como esta, en base a las formas cuadrangulares y los colores terrosos, la artista encuentra un vehículo que permite canalizar y plasmar de forma física y matérica un mundo interior fructífero y lleno de matices emocionales. En palabras

de la propia artista: *Mi meta está en intentar conseguir en un cuadro una vida que empiece, viva y muera en él* (Britto Jinorio 1995, 71).

Felo Monzón describía a Massieu como una pintora de caminar seguro (Alemán 2017, 227) y en su obra se aprecia esa decisión, esa seguridad en sí misma que penetra también en sus palabras y que la convirtió en pilar del arte contemporáneo que ahora vuelve a tener la importancia que se merece y que tuvo en vida. Del mismo modo, y a través también de las propias palabras de la artista en entrevistas y escritos, su obra está llena de existencialismo, de incógnitas, dolor y angustia, permitiéndonos encontrar en ella los matices de una pintora excelente con una mente activa y sin descanso, decidida y sensible a partes iguales.

6.4. Eva Fernández: el paréntesis de la abstracción

Eva Fernández, nacida en 1911 en La Orotava, es la primera de las artistas canarias abordadas en recibir formación artística de corte académico desde una edad temprana, además, por parte de artistas consolidados como Enrique Sánchez, Margaret Bouflower, Francisco Bonín y más tarde Ángel Romero Mateos. Esta influencia de artistas figurativos en un estilo tradicional y regionalista nos permite comprender la línea que seguirá la mayor parte de la producción pictórica de Eva Fernández. Sin embargo, en los años sesenta, tras alguna pausa de producción en las décadas anteriores, se dará un interesante paréntesis que llevará a la artista a abandonar la forma (Peralta Sierra 2014, 66-70).

Fernández fue la mayor en edad de los integrantes más fieles de Nuestro Arte, con 54 años en el momento de la fundación. Además, era una de las artistas más condecoradas, aunque en su etapa figurativa y regionalista (Hernández Herrera 1997, 294). Mientras que la primera etapa de la artista había sido un éxito económico y en la crítica, en esta andadura abstracta e informalista, Fernández recibió duras críticas al comienzo por parte incluso de otros integrantes de Nuestro Arte, como Lite, que consideraba que su obra galardonada en la II Regional de Tenerife distaba mucho de tener la calidad propia de un primer premio. Otras opiniones defendían que se estaba imponiendo la abstracción como lenguaje favorecido por las instituciones (de la Nuez Santana 1995, 168-171). En contraposición a estas ideas, la revista *Mujeres en la Isla* se hizo eco de las críticas, y Sanginés Fumero escribió lo siguiente:

Decir que Eva Fernández no ha evolucionado es desconocer su obra, íntegramente. Ha evolucionado, asentándose en el expresionismo e impresionismo, después de haber cruzado por las experiencias de sus primeras exposiciones de corte clásico, estricto y académico. Y poseyendo ese buen bagaje de trabajo y conocimientos basados en cánones inmutables es, a nuestro entender, cuando, si se desea, debe llegarse al abstraccionismo [...] Creemos, entonces, que no merece la pena haber discutido tanto y seguir discutiendo sobre este estilo, si es que el abstraccionismo no aspira o no puede aspirar a confluir dentro de una singladura más honda y trascendente que la decoración (Sanginés Fumero 1961).

Por su parte, Westerdahl creía que el paso de Fernández a la abstracción había sido sumamente acertado, considerando que su obra era *de una gran personalidad, valiente, sincera y profunda* y que la artista tenía potencial para *el renacimiento de la joven pintura española* (Alemán y Hernández 2019, 38).

Eduardo Westerdahl fue un gran apoyo en la crítica para Fernández y, como en el caso de las artistas locales ya estudiadas, también le cedió un espacio de cara a sus exposiciones individuales. *Blanco, Rojo y Negro* (1961) es una obra que responde al mismo lenguaje y forma, más provocativa incluso, que la *Composición* que laudó bajo opiniones dispares a la pintora en la II Regional. Esta obra fue cedida tras exponerla en el Instituto de Estudios Hispánicos en el mismo año de su ejecución.



Fig. 15. *Blanco, Rojo y Negro* (1961). MACEW, sala 3.
Óleo sobre táblex. 55,5x41,5.
Fotografía de la autora.

Esta obra es, nuevamente, un ejemplo de gran valor de la etapa abstracta e informalista de Eva Fernández, donde los ocres y negros predominan el grueso de la composición y son detalles en colores vibrantes, propios de su etapa figurativa, los que cobran protagonismo en sutiles toques y pinceladas densas; en este caso rojo en la esquina superior izquierda y verde en la inferior derecha. Sin duda, Fernández constituye ejemplares plásticos de una personalidad innegable, tal y como lo consideraron Westerdahl o Sanginés.

Una segunda obra de la artista y nos muestra que la abstracción no tiene una única forma de llevarse a cabo. Fernández no sólo creó durante esta etapa obras oscuras con toques de color, sino que plasmó todo lo que recogían sus críticos a través de otras maneras de pintar.



Fig. 16. *Sin título* (1964). MACEW, depósito
Óleo sobre lienzo. 98x98.
Fotografía de la autora.

Encontramos, por tanto, un predominio absoluto de los ocres y una distinción entre centro y periferia dentro de la distribución de la pintura. Los trazos cargados de óleo se concentran de forma decidida en algunas partes del lienzo, mientras que en otro segmento apuesta por una planitud, también aprendida de etapas pasadas en la figuración.

Eva Fernández es una artista paradigmática, no solo por el cambio radical de su trayectoria en la década de los sesenta⁵ sino también por las condiciones en las que se dio

⁵ Con la disolución de Nuestro Arte, Fernández volvió al arte figurativo, que nunca dejó de practicar. No volvió a ejecutar abstracciones.

el mismo. Con una carrera regionalista consolidada, siendo madre en tiempos de dictadura y con edad avanzada, Fernández no solo continuó con su carrera pictórica, sino que adoptó un lenguaje de máxima modernidad en su arte y se acopló por completo a los círculos contemporáneos para, poco después, continuar por el camino figurativo que había consolidado su carrera. Dos cambios tan trascendentales en el arte en cuestión de una década nos permiten encontrar en esta figura un ejemplo de ímpetu artístico innegable, una mujer que iba a morir con el pincel en la mano, pintando lo que le apeteciera, independientemente de si su obra gustaba o no (Sanginés Fumero 1961).

6.5. María Belén Morales: la tridimensionalidad del arte

María Belén Morales, nacida en Santa Cruz de Tenerife en 1928, fue una importantísima escultora coetánea de las artistas que ya hemos abordado. Morales, como Eva Fernández, consiguió formarse artísticamente desde la juventud –tanto en escultura como en pintura– con figuras como su pariente Cejas Zaldívar o Pedro de Guezala entre otros. Su trayectoria expositiva comenzó en los años cincuenta con muestras individuales, pero en la década siguiente, un espíritu cooperativo la llevaría a participar en la fundación de Nuestro Arte (Peralta Sierra 2014, 139-142).

El grupo de artistas del que se rodeó María Belén Morales, y que la vinculó a la esfera Westerdahl, estuvo especialmente lleno de grandes mujeres del panorama artístico del momento, todas relacionadas con Nuestro Arte. Maud Bonneaud, Tanja Tamvelius y Vicki Penfold fueron los lazos más estrechos de la escultora, destacando el vínculo con las dos primeras, con las que organizará, gracias a vínculos personales con otras artistas, la exposición “12” en el año 1965. En el caso de Penfold, su amistad las llevó a trabajar juntas en el estudio de la artista polaca en Tacoronte (Alemán y Hernández 2019, 54).

La trayectoria escultórica de Morales en Nuestro Arte es equiparable a cualquier otra en el ámbito de la pintura, especialmente por el carácter experimental de la misma. Como muchos de sus compañeros, esta escultora comenzó a abandonar la forma paulatinamente, y observamos en su trayectoria una evolución desde figuras antropomorfas de gran valor expresionista a abstracciones absolutas, basadas en el volumen y la curva. Asimismo,

observamos la evolución de los materiales hasta decidirse casi por completo por la piedra y el metal (Hernández Herrera 1997, 289). La escultura de Morales que acoge el MACEW, *Forma de silencio IV*, es un ejemplo de esa propuesta estética en favor de huecos, volúmenes, piedra y metal.



Fig. 17. *Forma de silencio IV* (1976). MACEW, sala 4.
Aluminio fundido a la arena. 104,4x33,5x41,5.
Fotografías de la autora.

Esta obra nos lleva, por primera vez, a abstraernos del contexto de los años sesenta, aunque teniéndolo en cuenta. El vínculo establecido décadas antes con el círculo de Westerdahl sigue latente, y también lo está lo aprendido en sus experimentaciones en *Nuestro Arte*. Lo único que cambia cuando nos enfrentamos a esta pieza de 1976 es que las formas a las que se había acercado Morales en la década anterior ya no son experimentales sino parte de un lenguaje de madurez. Volumen, textura y curva marcan la intención de Morales de convertir sus piezas en ilustración de algo trascendental muy cercano a lo simbolista. Concretamente esta obra es parte de un proceso conceptual que culmina, de forma plástica, con la acusada punta de la figura, aspecto muy recurrente en la obra de Morales (Corredor-Matheos 2010, 27-38). Asimismo, las obras son testimonios de la visión de la isla, su entorno y sus vivencias, como ya ocurría con las artistas grancanarias estudiadas. (Corredor-Matheos 2010, 81).

María Belén Morales es, por todo esto, una de las principales exponentes de la escultura de la segunda mitad del siglo XX en Canarias y la obra expuesta en el museo –la única escultura que se corresponde con el discurso de las obras pictóricas– es un buen ejemplo de las propuestas de esta artista. Siempre estuvo vinculada a sus raíces y a su forma de ver el mundo, siendo una figura clave más allá de su participación en *Nuestro Arte*, hito para la modernidad en las islas.

7. *Doce*: un epílogo por y para ellas

A lo largo de este trabajo hemos aludido a la exposición *Doce*, que se merece una puntualización mayor por su importancia en el momento y su impacto posterior, al hacerse una retrospectiva de la muestra al completo en 2019.

Como ya hemos mencionado, esta propuesta fue principalmente elaborada por Maud Bonneaud y María Belén Morales, y en ella se integraron algunas de las artistas abordadas: Eva Fernández, Lola Massieu, Carla Prina y las citadas Bonneaud y Morales. A ellas se sumaron artistas internacionales como Birgitta Bergh, Quita Brodhead, Vicki Penfold y Tanja Tamvelius, así como las nacionales Celia Ferreiro –única exponente peninsular–, Jane Millares y Manón Ramos.

Esta muestra celebrada a finales de 1965 fue la primera ocasión en España en la que se organizó una colectiva enteramente femenina que, además, tenía a mujeres detrás. Podemos señalar a Eduardo Westerdahl como el único hombre vinculado a esta exposición, encargado de redactar el panfleto crítico que sostenía el discurso de *Doce* y que ya hemos citado por su importante valor como documento ejemplificador de las ideas del crítico en torno al género.

Al escrito de Westerdahl se le sumaron las declaraciones de las propias artistas, que alegaban lo siguiente: *exponemos juntas, nada más. Coincidencias, simpatías mutuas y el común deseo de hacer algo* (Alemán y Hernández 2019, 7). Estas similitudes entre artistas se corresponden claramente con un afán de crear y compartir, pues no podemos englobar las obras expuestas en lenguajes si quiera similares, al encontrarse tanto figuración como abstracción a través de manifestaciones diversas: pintura, escultura, joyas, esmaltes, etc.

Con anterioridad hemos abordado la posición de Bonneaud, principal promotora de este hito expositivo y de género, con respecto al papel de la mujer en el ámbito surrealista. Esta postura en pro de la creadora por encima de la musa será una constante en su visión del arte, así como en la de sus compañeras. En sus propias palabras, se consideraba *en contra del machismo, pero no anti-hombre* (Alemán y Hernández 2019, 16), un aspecto que se traduce a la práctica de forma clara por la relación también intelectual sumamente complementaria que formaba con Westerdahl.

Con todo esto encontramos en *Doce* un alegato claro llevado a la práctica plástica a través de promotoras comprometidas con la causa feminista, contando con artistas igualmente comprometidas. No obstante, dicha postura de lucha social no radica en las obras expuestas sino en el simple acto de mostrarlas en comunión con otras creadoras.

También es preciso mencionar que estas doce mujeres no formaron ningún tipo de agrupación plástica, sino que se limitaron, como ya hemos mencionado, a exponer juntas en esta muestra de 1965. Ciertamente existieron vínculos entre muchas de ellas, pero en el contexto de otras agrupaciones, destacando Nuestro Arte como principal nexo de muchas de estas artistas.

La exposición *Doce* fue un emblema para la lucha de las mujeres en el arte, como creadoras del mismo modo que como promotoras y defensoras de su propia obra. De este modo, figuras locales y extranjeras, con mayor o menor reconocimiento ante la crítica y el mercado del arte, se unieron bajo este anhelo de conquista y crearon magia a través del compromiso social. Estas doce mujeres fueron pioneras y referentes para las generaciones posteriores de artistas que también tendrían que buscar su lugar.

8. Conclusiones

Una vez concluida la búsqueda de información, planteados los temas y abordadas las artistas, este escrito presenta las siguientes conclusiones:

- Eduardo Westerdahl promulgaba desde *gaceta de arte* la importancia de un museo vivo, y así lo logra su colección hoy en día. Aunque las obras expuestas apenas hayan variado desde su reapertura en 2007, la vigencia de la colección radica en su actualidad, enmarcándose con creces en lecturas ligadas a las nuevas teorías de género e incluso adelantándose a propuestas posteriores, como la inclusión de mujeres artistas en las narrativas museológicas.
- La situación de las mujeres en las artes, como en muchas otras áreas, ha sido precaria a lo largo de la historia, y hemos abordado los aspectos particulares de algunas de ellas en el siglo XX dentro de círculos concretos. De este modo, se han ejemplificado problemáticas generalizadas como la dependencia de figuras masculinas, la propia percepción de las creadoras sobre su rol de mujer o el impacto en la crítica de la obra de algunas de estas artistas. Todo ello pone en manifiesto un sesgo claro que ha servido como motor para la elaboración de este trabajo.
- Debido a la visión patriarcal que domina la historia, a muchas artistas se las ha silenciado y se ha inhibido un impacto de su trayectoria que hemos reivindicado en el marco del MACEW, haciendo hincapié en las creadoras expuestas de forma rigurosa y siempre vinculada con su obra y el arte en general.
- A los roles de artistas, musas y mecenas, hemos añadido la idea de gestoras o dinamizadoras culturales. Algunas de las figuras mencionadas destacaron en dicho ejercicio velando siempre por la consideración al arte de otras creadoras y dando apoyo práctico y crítico a sus propuestas. Eduardo Westerdahl, pese a no compartir las mismas vivencias, tuvo una crítica y unas actitudes acordes a las que estas mujeres llevaron a cabo.
- El arte en Canarias es un elemento crucial de la cultura, y el siglo XX fue especialmente fructífero en las islas. En este sentido, y como se ha ilustrado a lo largo de estas páginas, Tenerife, y Canarias en general, han sido escenario de diferentes encuentros entre distintas nacionalidades -fundamentalmente europeas- que han dado lugar, entre otras cosas, a la colección de Eduardo Westerdahl.

9. Bibliografía

- Alario Trigueros, María Teresa. 2017. «Cuando los otros importantes eran siempre “ellas”». *Arenal*, 26; 2: 575-605. Acceso el 28 de marzo de 2023. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/5580>
- Alemán, Ángeles. 2017. «Lola Massieu (1921-2007): un tapiz con varios hilos». *Revista de Historia Canaria*, 199: 227-242. Acceso el 27 de marzo de 2023. <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/6154>.
- Alemán, Ángeles. 2018. «La primera etapa del IEHC (Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias) y el impulso progresista en las exposiciones de mujeres artistas desde 1953 a 1965». *Anales de historia del arte*: 383-394. Acceso el 17 de abril de 2023. <https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/55264>
- Alemán, Ángeles. 2019. *Pino Ojeda*. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias.
- Alemán, Ángeles. 2021. *Maud Bonneaud-Westerdahl. La creadora surrealista*. Madrid: Mercurio.
- Alemán, Ángeles y Hernández, Celestino. 2019. *12*. Santa Cruz de Tenerife: Fundación Cajacanarias.
- Alemany Colomé, Luis y Díaz-Bertrana Marrero, Carlos. 1998. *Nuestro Arte*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- Britto Jinorio, Orlando. 1995. *Massieu*. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- Carreño Corbella, Pilar. 2003. *Escritos de las vanguardias en Canarias 1927-1977*. Santa Cruz de Tenerife: Instituto Óscar Domínguez de arte y cultura contemporánea.
- Carreño Corbella, Pilar. 2015. *Los surrealistas en Tenerife*. Tenerife: Gobierno de Canarias.
- Castro, Fernando. 1997. «Eduardo Westerdahl y el arte abstracto». En *Gaceta de Arte y su época, 1932-1936*, coordinado por Emmanuel Guigon, 139-158. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM.

Castro Morales, Federico y Ana Luisa González Reimers. 1984. *Fondos pictóricos del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias. Catálogo histórico (1953-1984)*. Puerto de la Cruz: Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias.

Castro Morales, Federico, González Reimers, Ana Luisa y Celestino Celso Hernández. 2010. *Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl. Una aventura pionera en el arte español contemporáneo*. Puerto de la Cruz: MACEW.

Combalía, Victoria. 2016. *Musas, mecenas y amantes. Mujeres en torno al surrealismo*. Barcelona: Elba.

Corredor-Matheos, José. 2010. *M. Belén: María Belén Morales*. Santa Cruz de Tenerife: Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias.

de la Nuez Santana, José Luis. 1995. *La abstracción pictórica en Canarias: dinámica histórica y debate teórico (1930-1970)*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular.

de la Nuez Santana, José Luis, ed. 2011. *El artista y el crítico. Manolo Millares y Eduardo Westerdahl, correspondencia 1950-1969*. Madrid: La Fábrica.

Guerra Cabrera, José Carlos. 2020. *Óscar Domínguez. Obra, contexto y tragedia*. Islas Canarias: Gobierno de Canarias.

Hernández Herrera, J. Sonia. 1997. «El grupo Nuestro Arte, impulsores del arte de vanguardia en la década de los sesenta». *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, 10:283-308. Acceso el 6 de abril de 2023. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2231515.pdf>

Navarro Segura, María Isabel. 1995. *Eduardo Westerdahl Y Alberto Sartoris, Correspondencia (1933-1983): Una Maquinaria De Acción (vol. I)*. Santa Cruz de Tenerife: Instituto Óscar Domínguez De Arte Y Cultura Contemporánea.

Oropesa, Marisa y Osácar Eugeni. 2008. *Creadoras del siglo XX*. Santa Cruz de Tenerife: Fundación Cajacanarias.

Pareja Ríos, Patricia. 2018. «La mujer, el Surrealismo, Canarias: ejemplo de tres mujeres-volcán». En *Mujer y Surrealismo*, editado por Nadia Brouardelle y Juan Manuel Ibeas Altamira, 104-123. País Vasco: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. Acceso el 16 de abril de 2023 en https://www.europeana.eu/es/item/353/10810_25653

Parker, Rozsika y Pollock, Griselda. 2021. *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*. Madrid: Akal.

Peralta Sierra, Yolanda. 2014. *Diccionario biográfico de mujeres artistas en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Idea.

Peralta Sierra, Yolanda. 2016. «Lola Massieu: invisibilidad, prejuicios y reconocimiento». En *Lola Massieu. Inquietud abstracta*, editado por el CAAM, 15-20. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM.

Peralta Sierra, Yolanda. 2022. *La otra mitad. Mujeres artistas en Canarias (1815-1952)*. Canarias: Gobierno de Canarias.

Rodríguez Quintana, M^a Carmen, coord. 2005. *Eduardo y Maud Westerdahl. 2 miradas del siglo 20*. Madrid: CAAM.

Sanchez Ortiz, Emilio. 1992. *Eduardo Westerdahl*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes.

Sanginés Fumero, María. 1961. «Eva Fernández. Primer premio de Pintura en la Exposición Regional de Tenerife». *Mujeres en la Isla*, mayo, 1961. Acceso el 6 de abril de 2023. <https://jable.ulpgc.es/viewer.vm?id=55288&page=16>

Santana Domínguez, Juan Francisco. 2018. *Pino Ojeda. Pintora y poeta*. Madrid: Mercurio.

Westerdahl, Eduardo. 1952. Texto para el catálogo de LADAC en su exposición en el Ateneo de La Laguna, 2 de septiembre de 1952.

Westerdahl, Eduardo. 1965. Texto para el catálogo *I2*, Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, 2 de diciembre de 1965. Acceso el 27 de marzo de 2023. <https://cajacanarias.com/agenda/12-mujeres/#Cat%C3%A1logo-de-la-exposici%C3%B3n>