

La naturaleza de Marcia Schwartz

Por María Laura Carrascal

Licenciada en Bellas Artes, Investigadora del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. Docente en la cátedra de Arte Argentino, FHya, UNR.

Sumario:

La idea de establecer un diálogo entre Marcia Schwartz y Frida Kahlo proviene de algunos aspectos de sus trabajos. En otras palabras, la cantidad de flores que aparecen en dos retratos pintados por Schwartz, un autorretrato de Frida y un fotografía donde Kahlo está rodeada por un contexto similar al de las pinturas de Schwartz. Estas imágenes son el punto de partida de este artículo y, la pintora argentina, su eje central. Hacer conexiones entre la obra de Schwartz y la de otros artistas, como Frida Kahlo y Henri Matisse, nos ha permitido encontrar muchas coincidencias en la manera de representar motivos afines. Por ejemplo, la obra de Matisse, una figura representativa del modernismo europeo, nos ha dejado poner a foco diferentes perspectivas sobre la visión femenina y la mirada masculina en relación con la mujer como modelo artístico.

Descriptor:

Género - Modernismo - Posmodernismo - Arte Argentino - Arte Latinoamericano

Summary:

The idea of establishing a dialogue between Marcia Schwartz and Frida Kahlo came from some aspects of their works. In other words, the amount of flowers that appears in two portraits painted by Schwartz, a self-portrait of Frida and a photograph where Kahlo is surrounded by a similar context to the Schwartz's paintings. These pictures are the starting point of this paper and, the argentinian painter, his central issue. Making connections between Schwartz's work and other artists' ones, as Frida Kahlo and Henri Matisse, has allowed us to find a lot of coincidences in the way of representing similar motifs. For example, the work of Matisse, a representative figure of the European modernism, has led us focusing different perspectives on the femme vision and the male look with regard to woman as artistic model.

Describers:

Gender - Modernism - Posmodernism - Argentinian Art - Latinamerican Art

Batato y Kiki: mujeres en flor

En 1970, bajo un clima político y social signado por la conflictividad, Marcia Schwartz se inicia en el mundo artístico al ingresar a los quince años a la Escuela Municipal de Bellas Artes Manuel Belgrano, que abandona tres años después para dedicarse a viajar por Brasil, Bolivia y Perú, la Amazonia y el Matto Grosso. Algunos de estos destinos, que visitará en otras ocasiones -Perú y Colombia en 1987-, quizás tengan que ver con cierta apropiación iconográfica que puede relacionarse con dos obras realizadas en el transcurso de pocos años: *Kiki Laplume entre las flores* (1986) y *Batato* (1989).

En la década del '80, bajo el resurgimiento pictórico que constituyó una de las principales corrientes de la plástica, la obra de Marcia Schwartz recupera fuertemente la estética del expresionismo vienés.¹ Conjuga en sus pinturas un vasto tratamiento de la superficie que se hace visible a través de pinceladas enérgicas modelando tanto las figuras como los fondos. En cuanto a su repertorio tomado del ámbito popular



Foto 1: Schwartz, Kiki Laplume entre las flores (1986)

también ha sido asociada a la producción de Antonio Berni de los años '70.²

En este trabajo direccionamos la mirada en pos de otras posibles relaciones, así por ejemplo, podemos acercarnos a los retratos antes mencionados a ciertos motivos iconográficos de la pintura colonial americana como las advocaciones marianas de la Virgen de Pomata y figuras paradigmáticas como Santa de Rosa de Lima, que en algunas versiones aparecen bajo una lluvia de rosas,³ coincidiendo con la profusión de flores que Schwartz utiliza en ambas obras.

Los personajes se hallan sobre fondos tachonados por rosas que funcionan polifacéticamente como tapiz, papel de pared o lluvia de flores cayendo sobre los retratados. Los mismos provienen de un entorno popular y urbano: "Hombres y mujeres, para quienes la marginalidad constituye el nuevo *centro* posible. Travestis y figuras andróginas que desafían la hipocresía cotidiana atreviéndose a elegir un modelo de vida a pesar del duro juicio de la sociedad".⁴ La presencia de un tipo de vegetación ligada al artificio origina cierto clima de desconcierto al enmarcar personajes que viven y transitan por las grandes ciudades y se rodean de sustitutos en las paredes a falta de naturaleza real. En ambas obras la elección de la rosa tal vez esté signada por una revisión de las connotaciones simbólicas de esta flor que, asociada a un cierto estereotipo femenino, ha sido ligada desde la antigüedad clásica a la delicadeza y a la virtud.⁵ Las diferencias conceptuales entre género, sexo y sexualidad son puestas a foco por la crítica de arte: "Femenino y masculino son términos cuya aparente oposición es resignificada por éstas obras."⁶

En *Kiki Laplume* [foto 1] la hermana de la artista se nos presenta bajo una lluvia de rosas, vestida y peinada con un estilo que podemos relacionar estéticamente al *punk*. Con postura desafiante se enfrenta al espectador y a una sociedad conservadora que respondía a la herencia del pensamiento retrógrado del gobierno militar.⁷ "Estos estilos y patrones distintivos de conducta ilustran el modo en que el cuerpo vestido puede expresar identidades concretas, haciendo que

éstas sean reconocibles tanto para los que están dentro de la comunidad como fuera de ella. El estilo, entonces, es la combinación del vestido y del modo en que se lleva la prenda y no sólo expresa la identidad de clase, sino también las identidades subculturales."⁸

Si en *Kiki Laplume* una mujer se nos presenta sexualmente agresiva, escapando de lugares establecidos para el sexo femenino, en *Batato* [foto 2] apreciamos la misma operación que tiene como objetivo el cuestionamiento de normas y valores instaurados socialmente. "Esto está muy relacionado con lo que Bourdieu denominó *habitus*: las subculturas producen sus propias prácticas particulares, que en parte son orientaciones corporales o formas de moverse, caminar y hablar".⁹

El actor *under* conocido como Batato Barea¹⁰ se encuentra delante de un fondo de flores similar al de Kiki y desde allí mira un punto perdido en el espacio sin establecer contacto visual con el público. La vestimenta femenina que usaba en obras teatrales y en la vida real responde a necesidades de afirmar su sexualidad,



Foto 2: Schwartz, Batato (1989)

que canaliza optando por una imagen femenina. Este hecho no parece del todo resuelto si percibimos que en una mano sostiene un osito de peluche y en la otra un revólver que parece a punto de gatillar.

Proveniente de una pequeña localidad de la provincia de Buenos Aires, Batato migra a la capital, por lo que el fundamento de su transformación quizás tenga su origen en este desplazamiento en la medida que: "El anonimato de la ciudad abre nuevas posibilidades para crearse a uno mismo, para concederse la libertad de experimentar con la imagen de un modo que en una comunidad rural tradicional, donde todo el mundo se conoce y lo sabe todo de los demás, hubiera sido impensable."¹¹ En palabras de la propia Schwartz: "Batato había encontrado la vuelta de mezclarse con Buenos Aires, su gente, las murgas y los travestis de barrio. Logró incorporar todo eso un poco marginado. (...) había agarrado una especie de movida un poco tardía y estaba como en el medio, transformándose poco a poco en el símbolo de todos."¹²

Los prejuicios debían pesar bastante sobre los que escapaban de los preceptos establecidos durante tanto tiempo en lo que respecta a sexualidad, familia y sociedad. A esto se sumaba el hecho de padecer una enfermedad como el sida que condenaba, y todavía lo sigue haciendo, al aislamiento y la discriminación. Enfermedad que, sumada a la práctica de cirugías precarias, desencadenó una muerte prematura.

Al mismo tiempo que Batato mira con resignación al vacío sentado en un mueble alto, un payaso, que parece a punto de caer de una de sus esquinas, nos sonríe desde el borde dirigiéndonos la mirada. Tal vez sea un indicador de la posición endeble del artista, su *alter ego*, que también travestido disfruta de la impunidad del espacio escénico para explorar vías dramáticas relacionadas al absurdo y la sátira. En la esquina opuesta del payaso y trazando una diagonal imaginaria que atraviesa a Batato, una flor natural se seca en el florero -quizás indicando un largo tiempo de espera o, tal vez, el indicio de su prematuro desenlace- mientras que las rosas del papel tapiz exultan vitalidad.

Es posible que Schwartz haga uso de la polaridad artificial y natural, ficción y realidad, con respecto a la profesión del personaje o también en relación a la expresión de su elección sexual en la vida cotidiana. Batato, ataviado con accesorios emblemáticos del ajuar de una novia como el velo transparente en su cabeza y el ramo de flores blancas que descansa a su lado, lleva como alianza un anillo hecho con un gran botón que está a punto de desarmarse.

La escena planteada se torna más ambivalente todavía al ver que conjuga estos elementos con un vestido negro que podría corresponder a un funeral, el suyo propio o, quizás, el de una pareja que frustrara fantasías proyectadas con respecto a una relación duradera. En este caso el payaso adquiriría implicancias peyorativas en relación a la identificación que pueda hacerse con el responsable de dicha situación. Se justificaría así la indiferencia de Batato que le da la espalda, el contraste entre los dos gestos faciales y por qué el arma apunta en su dirección.

Frida Kahlo rara avis

Es posible establecer ciertos puentes entre la obra de Marcia Schwartz y la de Frida Kahlo, tal vez porque también comparten personalidades que escapan al modelo de mujer sumisa vigente en cada uno de sus contextos particulares. Estas artistas exploran sus contradicciones, y a través de ellas y su entorno, las de la sociedad en que les toca vivir. Mientras Schwartz vive el tránsito entre una dictadura y un período democrático, Frida transita el conflictivo período de entreguerras.

En la búsqueda de una identidad nacional e individual, la obra de Kahlo tensiona realismo y surrealismo, dos tendencias que caracterizaron el mundo de la plástica en ese arco de tiempo, rescatando lo popular por medio de su gente y sus artes. Por el tipo de acercamiento pictórico despojado de idealizaciones ha sido asociada, como Schwartz, al expresionismo alemán. Juan Rafael Coronel Rivera plantea una conexión con Otto Dix y George Grosz argumentando que más allá de coincidencias formales: "parten de una

misma intención. Estos artistas alemanes fueron las figuras prominentes de la *Neue Sachlichkeit* -la nueva objetividad-, movimiento de orden socialista en el cual, deliberadamente, se realizaba un antiarte, ya que destacaban los rasgos psicológicos del personaje y no los estereotipos de belleza del momento."¹³ Afirmación que bien puede valer para el tipo de resolución estética utilizada por Marcia Schwartz en su serie de retratos de tipos populares.¹⁴

Paradójicamente, esta aproximación conlleva otro tipo de idealización que adquiere características de puesta en escena en la que el personaje y los elementos que lo rodean se convierten en piezas que componen, como en un rompecabezas, su identidad. Es por esto que el retrato decimonónico tiene un peso sustancial en ambas artistas en la medida que la figura representada deviene en sujeto social. Caracterización producida a partir de apreciar simultáneamente su actitud, indumentaria, objetos y accesorios que lo definen como tal. Hacia allí, entre otras referencias, parecen dirigir las dos artistas sus miradas.

Frida Kahlo se rodeó de esos elementos en sus pinturas y trasladó esta operación a su estética personal. En fotografías de 1926 la vemos vestida con indumentaria masculina entre integrantes de una familia con mayoritaria presencia femenina. Luego, se encarga de presentarse a sí misma en *Autorretrato con traje de terciopelo* (1926) -su primer obra considerada profesional- ataviada con un vestido color boravino que lleva una solapa ornamentada al estilo oriental. Alejandro Gómez Arias, su primer novio, relata que dos años después, al acercarse a Rivera y la militancia comunista "frecuentemente, se vestía con pantalones de mezclilla y una chamarra de cuero con parches: una obrera entre obreros". Prosigue con la nueva selección de materiales, colores y accesorios de acuerdo a sus nuevos intereses ideológicos: "Ya no usaba blusas blancas, recuerda con cierta melancolía Gómez Arias. En su lugar, llevaba camisas negras o rojas y un broche de esmalte con un martillo y una hoz".¹⁵ Así es retratada por Rivera en *Insurrección* (1928), lienzo que forma parte de la serie de murales *Balada de la*

Revolución Proletaria.

La magnitud del influjo de Rivera es claramente visible en la torsión que produce en su siguiente autorrepresentación, Autorretrato "El tiempo vuela" (1929), en el que formalmente deja las líneas estilizadas y se aboca a una imagen más sólida. Viste una blusa blanca de confección artesanal "una prenda popular que todavía hoy se puede encontrar en todos los mercados mexicanos:"¹⁶, como joyas exhibe un collar precolombino de jade y aros coloniales. De esta forma confluyen lo popular, el pasado y el mestizaje como elementos que pone en juego desde su vestimenta.

Elige como atuendo identificador al traje de tehuana,¹⁷ característico de la zona mexicana del istmo de Tehuantepec y que la leyenda popular asocia estructuralmente a una sociedad matriarcal. La imagen adoptada por Kahlo plantea una contradicción al elegir un tipo de indumentaria utilizada por mujeres consideradas independientes con respecto a parámetros masculinos y, al mismo tiempo, esgrimir como causa la intención de agradar a un hombre: "En otra época me vestía de muchacho, con el pelo al rape, pantalones, botas y una chamarra de cuero", contó Frida en una ocasión, "pero cuando iba a ver a Diego me ponía mi traje de tehuana".¹⁸ En opinión de Rivera: "La ropa clásica mexicana ha sido hecha por gente sencilla para gente sencilla" (...) "Las mexicanas que no quieren ponérsela, no pertenecen a este pueblo, sino que dependen, en sentimiento y espíritu, de una clase extranjera a la que quieren pertenecer, concretamente la clase poderosa de la burocracia americana y francesa."¹⁹ Es así que para complacer a su marido construye una identidad en sintonía con sus concepciones, ligada a la idea de permanencia y desafiando el eje propulsor de la moda: el cambio constante.²⁰

En sintonía con las ideas provenientes de la Revolución mira hacia el interior mexicano para apropiarse críticamente de las prendas exteriores y dar cuenta de la conexión con sus raíces. Hayden Herrera ejemplifica la búsqueda de valores nacionales como un fenómeno que se dio a nivel generalizado y que

abarca la música y los objetos precolombinos, los muebles rurales y la comida típica, las artesanías populares y la vestimenta: "Se encomiaron y clasificaron los trajes regionales del país, y los vistieron aún las mujeres mexicanas cosmopolitas."²¹ En relación a esta apropiación indumentaria Alison Lurie plantea que: "la expresión del origen nacional y la identidad étnica por medio del vestido es con frecuencia un asunto de orgullo personal, y a veces también una forma gráfica de afirmación política."²² De hecho, el concepto de mestizaje que Frida exalta de su progenie familiar está presente en la medida que la ropa elegida no es prehispánica sino producto de la confluencia con occidente.

El impacto producido por su imagen es tal que da como resultado un gran número de tomas fotográficas que la tienen como objeto,²³ fenómeno que en 1938 alcanzó a la publicación femenina *Vogue* a raíz de su primera exposición en el extranjero. "En la portada de la revista aparecía la mano ensortijada de Frida Kahlo. El aspecto exótico de la artista inspiraría más tarde a Schiaparelli la creación de un vestido al estilo de su ropaje de Tehuana, el 'Robe Madame Rivera'."²⁴

En este momento de su vida Kahlo conjuga el éxito profesional y uno de los momentos más dolorosos de su matrimonio, que atravesaba una crisis profunda producto de los vestigios de otra infidelidad de Diego, ésta vez con su hermana Cristina. La situación, en ese momento irremontable, termina en el divorcio de la pareja²⁵ y en una de las relaciones más fuertes de la artista con otro hombre, el fotógrafo Nickolas Muray.²⁶ Prueba de ello es la profusión de tomas fotográficas realizadas por el fotógrafo que en ese momento se encontraba experimentando con películas en color, por lo que la presencia de Kahlo funcionó como un incentivo al hallar en ella a la mejor modelo para ese cometido.

Desde el primer encuentro fugaz entre Frida y Muray, en 1931, a las primeras tomas color transcurren seis años. Vemos a Frida en múltiples situaciones en una serie de fotografías que le permiten al fotógrafo experimentar con fascinación el color. La variedad de

prendas, joyas y peinados demuestran el grado de conciencia que tenía sobre el manejo de su aspecto con el objeto de atraer las miradas.²⁷

Con motivo de su muestra en la galería de Julien Levy reside un tiempo en Nueva York, los retratos realizados durante esa estadía la muestran exultante. A pesar de no resignarse a perder a Diego vive con Muray un intenso romance y, seguramente, el hecho de ser deseada por un hombre que generaba ese mismo sentimiento en infinidad de mujeres la hace sentirse más segura de sí misma. Estos retratos de Frida resultan a su vez una prueba de la opinión que Muray tenía de la fotografía color: "El color pide una nueva manera de ver a la gente, a las cosas, y una nueva manera de ver el color".²⁸

Constatamos esta renovada visión en *Frida en una banca blanca* (1939) [foto 3] donde la hallamos bajo una explosión floral que parece surgir de ella y expandirse hacia afuera en una superposición de capas suspendidas en el espacio. En esta toma, la asociación de la mujer y la flor es llevada al paroxismo, convirtiendo a



Foto 3: Muray, Frida sobre banca blanca (1939)

Kahlo en otro ejemplar más que parece flotar dentro de la imagen. Si nos detenemos en la atmósfera -creada cuál invernadero por Muray- nos resulta evidente el lugar que ocupa en su corazón, es "la flor exótica" entre las flores. Un recorrido nos lleva a reparar en todas las especies presentes: conforman un primer plano las rosas naturales del tocado, el estampado de flores rojas sobre fondo amarillo del huipil, las flores blancas sobre fondo negro de la falda y las que se encuentran sutilmente bordadas en el mismo color del mantón.²⁹ Detrás, un ramaje de hojas y frutos cumplen la función de respaldo de la banca, la cual identificamos por el título de la fotografía, ya que en la misma no vemos la tabla del asiento. Allí, Frida parece surgir de la vegetación blanca que contrasta con sus prendas oscuras, reforzando esta sensación con el volado blanco de la enagua que asoma debajo de su falda. Como telón de fondo un papel tapiz verde con flores rosas completa este diálogo que integra a la artista, su atuendo, el mobiliario y la habitación en que se encuentra en una vibrante sinfonía floral.



Foto 4: Kahlo, Autorretrato The Frame (1938)

Es posible que Muray haya hecho una interpretación del *Autorretrato The Frame* (1938) [foto 4], publicado en *Vogue* durante la muestra de Nueva York, en el que Frida se representa sobre un fondo azul y rodeada de grandes flores magentas.³⁰ Esta pieza que formaba parte de la exposición *Mexique*, organizada por André Bretón en 1939, fue la primera adquisición que hizo el Louvre de un artista mexicano de ese siglo.

Tras el deseo de convertirse en el centro de atención de Diego en particular y de hombres y mujeres en general, lleva a cabo una puesta en escena como forma de transitar el dolor que recorre su existencia. Una flor que necesita de un enjambre de abejas, situación que parece ser entendida por Muray en éste retrato cuando la incluye como una especie más dentro del reino floral, elevándola a la categoría de *rara avis* perseguida por cualquier amante de las flores. En una de las tantas cartas que forman parte de la abultada correspondencia que mantuvieron por varios años, Muray le deja en claro que está al tanto de la estrategia utilizada: "como un hombre sabio, quiero dejar que tu temperamento mexicano se calme y luego hacerte entender porque, nena, tienes más de lo que haces creer que tienes. Escucha, nena, te entiendo bien, Coyoacán, México -centro de atracción de la mayoría de tus amigos, tus enamorados, amantes, esposos- gira sobre todo en torno a tu dulce acto (tú sabes lo que quiero decir)."³¹

En el último tramo de su vida las funciones básicas de la vestimenta -decoración, pudor y protección-, así planteadas por Flügel,³² juegan un papel estructural en la medida que sus trajes comienzan a sustituir la presencia de su cuerpo deteriorado. La deliberada construcción de su imagen se intensifica con una profunda ornamentación de colores y formas, presentes en cada uno de sus accesorios. Joyas, estampados, cintas, flores y fajas cumplen los requerimientos de Frida y en su diario registra la función que esperaba de este conjunto. Según Herrera: "el traje de tehuana equivalía al 'retrato en ausencia de una sola persona': ella misma."³³

Objetos decorativos

A partir de esta profusión de elementos decorativos que tienen en los motivos florales de telas y papeles un fértil campo de aplicación podemos establecer un diálogo entre *Frida en una banca blanca* y *Autorretrato The Frame*, *Batato* y *Kiki Laplume*, con un grupo de obras de Henri Matisse. En la medida en que éste artista, impactado por las expresiones populares en textiles y estampados,³⁴ los traslada a sus telas estableciendo en algunos casos la misma integración entre el modelo y los diseños florales. La serie de *Odaliscas* es ejemplar en este sentido, allí vemos ocurrir en espacios íntimos la fluida relación entre telas y mujeres. Una fotografía de 1928 lo muestra inmerso en pleno proceso pictórico en la escenografía que lo contiene a él y a su modelo mientras los estampados en prendas, papeles, cortinas, biombos, mantas y paredes producen un efecto similar al retrato que Muray hace de Frida. En palabras de Gilles Nêret: "El arabesco femenino se destaca en todo su esplendor, la relación entre figura y fondo es dominante. Las volutas remiten al cuerpo; los colgantes, telas, flores y listas no son pura decoración, sino que desempeñan el papel del concertino en el conjunto orquestal."³⁵

En *Figura decorativa sobre fondo ornamental* (1925), tensiona al extremo la relación figura y fondo, en los que parece subvertir cierto orden establecido al aplicar criterios diferentes para cada uno de ellos. La figura femenina se torna estática, escultórica -similar al modelado de esculturas suyas como *Gran desnudo sentado* (1925)-, y contrasta marcadamente con el fondo donde los motivos ornamentales parecen adquirir vida propia. Hieratismo y movimiento se confrontan y conviven, tal vez, para demostrar su visión en relación a otras percepciones que dictaminaban el único eje propulsor que debía regir al arte moderno. Una forma de conjurar "ese 'eterno conflicto' que suscitan en él dos influencias opuestas: la de Cézanne, que le incita a exagerar los volúmenes, y la de los orientales, que le enseñan a eliminarlos."³⁶

La influencia de Matisse cala hondo en Rusia, zona en que la pintura decorativa y los bordados populares

gozan de una fuerte tradición. Jean Claude Macardé plantea que "La huella fulgurante (de Matisse) en los protagonistas del arte ruso del siglo XX se manifiesta en la liberación de la línea de toda función que no sea expresiva en el contorno de los objetos".³⁷ Dos retratos del pintor ruso Ilya Mashkov -*Retrato de joven con camisa estampada* (1909) y *Retrato de V. Vinogradova* (1909)-³⁸ siguen esta combinación entre figura y fondo en la cual se desestiman grados de jerarquía para establecer, por el contrario, la importancia de su interacción. La falta de idealización en la representación de los modelos y el uso del espacio para reforzar el grado expresivo presentan gran similitud con los retratos de *Batato* y *Kiki Laplume*. Estas obras de Mashkov resultan sugerentes por el tratamiento expresionista compartido y nos habilitan a pensar en Matisse como referencia compartida.

Sujetas de placer

Marcia Schwartz trabaja en *Sylvieta* (1981), *Mónica de viaje* (1988) y *Krishna lee a Anaïs Nin* (1983) con varios elementos que abarcan telas y mobiliarios en interiores domésticos. Estos motivos, también presentes en el trabajo de Matisse, recorren esta serie de obras protagonizadas por mujeres que transitan de diversas maneras el hecho de saberse observadas. Situación que tradicionalmente parte del género masculino pero que en este caso es revisado a partir de la visión realizada por Schwartz.

Es notable en estos casos la empatía percibida entre autora y retratadas, visible en el clima generado que le permite un gran acercamiento a sus modelos en situaciones cotidianas o íntimas. No percibimos en estos retratos el concepto artificial de pose preparada y en alguno de ellos parece no existir registro de su mirada en las mujeres representadas. Partiendo de la importancia que implica ser inmortalizado en un retrato, desanda el camino y trabaja con mujeres en las que no percibimos la distancia impuesta por los artistas varones a sus modelos mujeres. En esta aproximación pone en práctica ciertos mecanismos utilizados desde sus primeros retratos. Sobre estos

últimos, Laura Malosetti Costa plantea: "Establece en ellos una distancia medida en gestos y miradas. Nunca está fuera del todo del mundo de sus retratados, pero nunca está completamente dentro de él. Toma distancia crítica pero no elude la simpatía. Es un borde difícil de precisar pero que está allí, operando en cada una de esas imágenes profundamente humanas."³⁹

En *Sylvieta* una mujer posa relajadamente mirando al espectador, apoyada sobre sus antebrazos sugiere una incipiente espacialidad que es neutralizada por el trabajo decorativo del fondo, dividido horizontalmente en dos planos de dimensiones similares. El empapelado repite características de los realizados en *Kiki Laplume* y *Batato*: una lluvia de flores cae desordenadamente desafiando el orden requerido a una estructura decorativa, en la que el motivo individual debe funcionar como un módulo que organiza la trama general. Debajo de este papel, otra tela estampada con motivos vegetales cubre informalmente un mobiliario que no llegamos a identificar. Contrastan las telas lisas de la ropa que viste la modelo con los estampados que componen el fondo, éste recurso también utilizado por Matisse, le permite diferenciar un fondo complejo, de una figura más simple.⁴⁰

Mónica de viaje es otra de las obras que nos posibilitan un diálogo con el universo de éste pintor. En este trabajo, Schwartz ubica a la modelo sobre una cama con grandes almohadones estampados con flores. Por sus características formales y por el encuadre del que es objeto, se asemeja a *Odalisca con vestido persa y anémonas* (1937) de Matisse. Ambas obras tienen como protagonista a mujeres, en poses similares, sentadas entre telas en la misma zona del espacio pictórico. La mirada que ostenta la modelo de Matisse contradice la pose, aparentemente relajada, en la que se encuentra. En el cuadro de Schwartz percibimos un clima de aislamiento producto de la actitud de indiferencia que esgrime la modelo con el mundo exterior. Con auriculares conectados a un equipo de música sobre sus piernas, se encuentra bajo los efectos de un viaje mental que intuimos placentero si nos guiamos por la sonrisa sugerida, la mirada absorta en el espacio



Foto 5: Schwartz, Krisha lee a Anaïs Nin (1983)

y el aislamiento sonoro. Su actitud es otra variante de estas mujeres retratadas por Schwartz que, por su seguridad y autosuficiencia, no parecen muy pendientes del mundo exterior.

La figura de la mujer recostada ha sido uno de los tópicos más utilizados en la historia del arte y lo vemos también en *Krisha lee a Anaïs Nin* [foto 5], que se asemeja en su posición a varios ejemplos de la profusa serie de dibujos y pinturas de Matisse. Este pintor forma parte de la lista de artistas varones que toman como motivación de sus obras el mundo de las odaliscas, figuras que han funcionado como depósito de las fantasías del hombre occidental. En *Odalisca con magnolias* (1923-24) [foto 6], vemos una mujer sobre una *chaise longue* en una elocuente pose que responde al estereotipo occidental sobre las mujeres que no lo son, generalmente asociadas al placer desde un

lugar en el que confluyen la disposición sexual y una relación más liberada con la propia desnudez ante la mirada masculina.

En *Krisha lee a Anaïs Nin*, Schwartz trabaja una figura femenina recostada -semejante en la postura y en la composición a la utilizada por Matisse en *Odalisca con magnolias*- entre un conjunto de telas desordenadas mientras sostiene un libro en la mano, siendo fundamental en este caso la referencia literaria que alude en el título de la obra. A diferencia de las odaliscas, constituidas por la mirada masculina que las erige como objetos pasivos de placer, Schwartz se acerca a ésta temática de manera selectiva. Se sirve de esta imagen instalada en el inconsciente colectivo e incluye elementos que cuestionan dicha asimilación, el más importante es el nombre de la escritora que cita en el título. Anaïs Nin es la autora de *Delta de Venus*, una serie de escritos que cruzan lo ficcional y biográfico pivotando sobre la imaginación sexual de su protagonista: "decidí crear una serie de relatos que había oído y de invenciones, haciéndola pasar por el diario de una mujer."⁴¹ Este libro produjo un gran escocor en la sociedad de la época por la rispidez implicada en el discurso sexual de una mujer que decide hacer público



Foto 6: Matisse, Odalisca con magnolias (1923-24)

su punto de vista sobre este tema.⁴² Al tomar el libro en sus manos, Krisha se convierte en objeto de sí misma, de su cuerpo y de sus fantasías, recurre a los escritos de Nin como disparadores de su propio placer. Por eso, quizás, la vemos apartada por un instante de la lectura aunque siga sosteniendo el libro entre sus manos, con un gesto que parece indicar el poder que esta narración imparte sobre ella.

Recreo para Frida y Batato

En 1991 Marcia Schwartz participa en una muestra en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires titulada *Los 80 en el MAM*, y lo hace incluyendo el retrato de Batato en una instalación que denomina *Tomando el té con Batato*. Allí lo acompaña de otras pinturas de pequeño formato que tienen juguetes como protagonistas: muñecos y animales evidencian el clima de soledad que parece vivir el personaje. El vaso plástico de sistema telescópico que se encuentra, en el retrato de Batato, junto al florero es otro elemento que podemos asociar al mundo infantil. Refuerza esta idea el juego real de comedor y de vajilla, en pequeña escala, que ubica a los pies del conjunto pictórico: una mesa, dos sillas y un servicio doble de té, un lugar para Batato ¿y el otro, para quién?⁴³

Schwartz inicia esta serie de juguetes en 1985, el mismo año en que nace su hijo, al que vemos retratado junto a un camión de juguete en *Brunito* (1987). *Monito* (1985) y *Serie de los muñecos* (1987) forman parte de este conjunto de obras que se inspiran en el universo de la niñez. El uso que de ellas hace en la instalación se asemeja a la función que cumplen muñecas y mascotas en algunos autorretratos de Frida Kahlo.

En este grupo, tanto muñecas como animales, llenan el vacío producido por los grandes lapsos de soledad que Frida padece cuando Diego se dedica a su trabajo, que por características que conocemos, debe desempeñar fuera del hogar. En su viaje a Detroit, por ejemplo, Rivera le propone a su asistente que viva con ellos porque: "Frida no tiene nada que hacer" (...) "No tiene amigos. Se siente muy sola."⁴⁴ Por otro lado estos objetos buscan suplantar a los hijos que tanto buscó

y que traumáticamente no llegó a tener. Contribuye a pensar esta posibilidad el real interés demostrado en su colección de muñecas⁴⁵ y la adquisición de múltiples mascotas que toma como modelos para sus representaciones. Como plantea Kettenmann: "la artista se pintaba en escenarios amplios, áridos paisajes o en frías habitaciones que reflejaban su soledad. También de sus retratos de cabeza y busto emana esta sensación. Cuando se representaba en el lienzo en compañía de sus animales domésticos, parece una niña pequeña a la que el oso de peluche o la muñeca han de proteger."⁴⁶

En retratos infantiles del siglo XIX es bastante recurrente el uso de muñecos y animales de compañía, lo que nos lleva a pensar en su mirada hacia estas representaciones. Esta asociación, planteada particularmente en la fotografía por Coronel Rivera,⁴⁷ se suma al posible contacto con pinturas de este tipo durante su viaje a Nueva York con motivo de la muestra retrospectiva de Rivera en el Museo de Arte Moderno. Dicha exhibición fue propuesta a Rivera en México por Frances Flynn Paine, compradora de arte, consejera artística de los Rockefeller y miembro de la junta directiva de la Asociación de Artes Mexicanas que funcionaba en el edificio de John D. Rockefeller, Jr. Ya en Estados Unidos, como bienvenida, "Se honró a él y a Frida con una serie de fiestas y recepciones. A través de las buenas conexiones de la señora Paine, conocieron a poderosos neoyorquinos tanto del mundo artístico como del financiero. La señora de John D. Rockefeller (de soltera Abby Aldrich), por ejemplo, se convirtió en amiga y patrocinadora de Rivera."⁴⁸

Esta tradicional familia era poseedora de una de las colecciones más importantes de arte folklórico de su país y en ella se encuentran varios ejemplares de retratos de niños en compañía de mascotas y muñecos.⁴⁹ Es bastante factible pensar que Frida haya visto estas obras en la residencia Rockefeller al constatar la relación que los unía. En palabras de Kahlo: "Parecían muy amables y comprensivos y siempre mostraban mucho interés, particularmente

la señora Rockefeller" (...) "Nos invitaron a cenar dos o tres veces y discutimos a fondo el movimiento revolucionario".⁵⁰ Una de las obras de la colección -MRS. Russell Dorr (Polsapiana Bull) and Maria Esther (1814-1815 aprox.)- presenta sugestivas similitudes con *Yo y mi muñeca* (1937) de Kahlo.⁵¹

Entre todas las obras en que vemos el uso de animales y muñecos compartiendo con ella el espacio pictórico, *Perro itzicuintli conmigo* (1938) es la que evidencia más crudamente el clima de inmensa soledad padecido. Frida utiliza en esta pintura diferentes tonos de grises -en ropas, pisos y paredes- para aumentar el dramatismo de esta situación en la que vemos representada una habitación desolada que sólo es ocupada por ella y un perro diminuto del mismo color de su vestimenta. El tamaño del animal escapa a las referencias reales con lo que parece indicar que su compañía no alcanza para llenar tanto vacío.

Es innegable la relación entre estos elementos y el universo infantil, de hecho Kahlo y Schwartz recurren a ellos desde su biografía. La primera los utiliza como compañeros de soledad y como sustitutos de los hijos que no tuvo, la segunda aborda su lugar como madre a través de ellos y se los ofrece a Batato que se encuentra sólo y que al igual que Frida se halla imposibilitado de ejercer este papel.

Notas

1. AMBROSINI, S. de y MOLINARI, A., *Los 80 en el MAM*, Buenos Aires, Ediciones ARTINF, Nº 80, 1991, p. 59.
2. Refiriéndose a su horizonte temático, Berni escribe el prólogo de la muestra *Creencias y supersticiones de siempre*, de 1976, donde presenta su instalación sobre la Difunta Correa: "Es una muestra objetiva de sentimientos, emociones, dolores y miedos reflejados a través de imágenes recogidas en el ámbito popular". Citado en HERRERA, M. J. "Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción" en Burucúa, J. E. Dir., *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, Tomo II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p.162. Esta asociación hecha por Herrera ha sido realizada nuevamente por

Adriana Lauría en el catálogo de la muestra *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*, realizada en 2005 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Allí se establecen diálogos formales y temáticos entre *Promesa de castidad* (1976) y *Chelsea Hotel* (1977) de Berni con *Kiki Laplume* (1986) y *Batato* (1989) de Schwartz respectivamente.

3. Sobre el poder simbólico de estas imágenes ver SCHENONE, H., "Serie de Santa Rosa" en *Tarea de Santos III. Santa Rosa de América*, Buenos Aires, Museo de arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco", 1997, pp. 7-10.
4. HERRERA, M. J., op. cit., p. 162.
5. Un desarrollo más amplio de sus significados puede consultarse en: DE LA PEÑA, E., *La Rosa Transfigurada*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1999.
6. BASUALDO, C., "Arte contemporáneo en Argentina. Entre la mimesis y el cadáver" en *Arte de Argentina 1920-1994*, Oxford, Museum of Modern Art, 1994, p. 118.
7. Para comprobar la incidencia de las ideas impuestas violentamente por la dictadura y su permanencia en los primeros tiempos democráticos, consultar: SURIANO, J. Dir., *Nueva Historia Argentina. Dictadura y Democracia (1976-2001)*, Tomo X, Buenos Aires, Sudamericana, 2005.
8. ENTWISTLE, J., *El Cuerpo y la Moda. Una visión sociológica*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 170.
9. *Ibid.*, p. 170.
10. Un recorrido por su vida a través del testimonio de familiares y amigos se encuentra en: NOY, F. Comp., *Te lo juro por Batato. Biografía oral de Batato Barea*, Buenos Aires, UBA, 2001.
11. ENTWISTLE, J., op. cit., p. 171.
12. NOY, F. Comp., op. cit., p.120.
13. UGALDE GÓMEZ, N. y CORONEL RIVERA, J. R., *Frida Kahlo. La selva de sus vestidos, los judas de sus venas*, México D. F., Instituto Nacional de Bellas Artes/Editorial RM, 2004, pp. 29-32.
14. La relación entre Schwartz y artistas de la vanguardia europea como Grosz o Beckmann es señalada, aunque no desarrollada, por PETRINA, A., Marcia Schwartz. *La identidad oculta. Exposición retrospectiva (1976-1994)*, Buenos Aires, Museo de arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco", 1994, p. 4.
15. HERRERA, H., *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, México DF, Diana, 1991 [1985], p. 88.
16. KETTENMANN, A., *Frida Kahlo. 1907- 1954. Dolor y pasión*, Köln, Taschen, 2003 [1992], p. 22.
17. Es posible constatar la importancia de este traje, como representación de su identidad, en obras donde lo vemos como un símbolo que

prescinde de su cuerpo: *Allá cuelga mi vestido o Nueva York* (1933), *Recuerdo o El Corazón* (1937), *Lo que vi en el agua o Lo que el agua me dio* (1938).

18. HERRERA, H., op. cit., p. 100.
19. KETTENMANN, A., op. cit., pp. 26 y 27. Inicialmente esta declaración de Diego Rivera aparece en "Fashion Notes", en *Time*, Nueva York, 3 de mayo de 1948, pp. 33 y 34.
20. Flügel define la importancia del traje regional: "Su valor, en cualquier momento que se los use, depende en gran medida de que son similares a los vestidos ligados al pasado del mismo distrito, clan, etc. En este aspecto contrastan marcadamente con las vestimentas que están sujetas a los cambios impuestos por la moda, cuyo valor deriva enteramente del hecho de que no son las mismas que las usadas en el pasado." en FLÜGEL, J. C., *Psicología del Vestido*, Buenos Aires, Paidós, 1964 [1930], p. 32.
21. HERRERA, H., op. cit., p. 79.
22. LURIE, A., *El lenguaje de la moda*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 111.
23. Desde las primeras tomas realizadas por su padre hasta las que siguieron después, todas ellas demuestran la fascinación que producía su personalidad en los fotógrafos de la época. La colección del galerista Spencer Throckmorton, cuenta con más de cien retratos de Frida, siendo posible ver una acotada muestra de los mismos en el catálogo exposición *Frida Kahlo. Diego Rivera*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2006.
24. KETTENMANN, A., op. cit., p. 52. Bertram D. Wolfe, amigo y biógrafo de Rivera, había escrito en el mismo ejemplar una nota sobre Kahlo: "Rise of another Rivera" en *Vogue*, Nueva York, año 92, nº 1, oct. /nov. 1938, pp. 64 y 131.
25. En relación a la construcción de la identidad a partir de su imagen es develador el *Autorretrato con pelo cortado* (1940), donde, separada de Rivera se despoja del pelo -atributo femenino por antonomasia- y deja su ropa de tehuana para vestir un traje masculino. La frase: "Mira que si te quise, fue por el pelo, Ahora que estás pelona, ya no te quiero", ubicada en el margen superior, proviene de una canción popular y afirma el peso de la mirada de Diego y lo que su ausencia implica.
26. Muray conoció a Frida en 1931 por medio de Miguel Covarrubias, con quien compartía una estrecha amistad. Fue uno de los fotógrafos más prolíficos de su época destacándose también en la práctica de esgrima y debido a su éxito con las mujeres Covarrubias lo caricaturizó como *Lady Killer*. Un estudio sobre su trabajo y la relación afectiva con Frida Kahlo se encuentra en GRIMBERG, S., *Nunca te olvidaré... De Frida Kahlo para Nickolas Muray*, México D. F., Editorial RM, 2005.

27. Según Entwistle "La cultura occidental infunde mucho significado sexual al cuerpo femenino y, como tal, las mujeres a menudo son sagazmente conscientes del poder potencial de la ropa, de las joyas y del maquillaje como aliados sexuales que pueden ensalzar su atractivo. Esto nada tiene que ver con ninguna identidad 'natural' femenina, sino que es el resultado de asociaciones culturales que tienden a ver a la mujer más próxima al sexo y a la sexualidad que los hombres" en ENTWISTLE, J., op. cit., p. 225.

28. Palabras que acompañan una muestra suya en la Real Sociedad Fotográfica de Gran Bretaña *Colours Prints by Nickolas Muray* realizada el mismo año de los retratos de Frida, en GRIMBERG, S., op. cit., p. 19.
29. La relación entre los estampados florales y las mujeres es desarrollada por Lurie: "Los estampados de flores, especialmente, parecen simbolizar la feminidad, y los hay de tantas variedades como mujeres los llevan. Las flores pueden ser diminutas y delicadas o descomunales y atrevidas, para adaptarse así a una amplia diversidad de encanto femenino". En LURIE, A., op. cit., p. 231.
30. Esta obra también nos recuerda los trabajos que iniciaron este escrito: *Kiki Laplume y Batato* se encuentran sobre fondos azules cubiertos de flores.
31. GRIMBERG, S., op. cit., p. 36.
32. Desarrolladas ampliamente en FLÜGEL, J. C., op. cit., pp. 11-107.
33. HERRERA, H., op. cit., p. 103.
34. Esta relación es desplegada en la exposición *Matisse, His Art and His Textiles: The Fabric of Dreams*, London, Royal Academy of Arts, 2004.
35. NÉRET, G., *Henri Matisse*, Köln, Taschen, 2006 [1997], p. 115.
36. *Ibid.*, p. 71.
37. *Ibid.*, p. 65.
38. Estas obras se hallan en ARBUZOV, G. y PUSHKARIOV, V., *Ilya Mashkov. Maestros de la pintura soviética*, Leningrado, Aurora Art Publishers, 1973.
39. MALOSETTI COSTA, L., *Marcia Schwartz. Joven Pintora*, Buenos Aires, Gabriel Levinas, 2006, p. 22.
40. A propósito de *Figura decorativa sobre fondo ornamental* (1925), ejemplo paradigmático de la utilización de este recurso, Clément Greenberg escribe: "El problema de la reconciliación de la ilusión de profundidad con el hecho brutal que constituye la superficie plana de un cuadro se lo ha planteado Matisse con frecuencia; como también la integración del volumen de una figura humana en un fondo plano ricamente ornamentado." En NÉRET, G., op. cit., p. 119.
41. NIN, A., *Delta de Venus*, Barcelona, 1978, p. 7.
42. Escrito en 1940 por encargo de un millonario, es publicado recién a

fines de los '70 debido a la polémica que había generado.

43. El boceto de la instalación se encuentra en AMBROSINI, S. de y MOLINARI, A., op. cit., p. 58.

44. HERRERA, H., op. cit., p. 124.

45. La casa azul alberga esta colección "Frida poseía todo tipo de muñecas: antiguas, extranjeras y muñecas baratas hechas de trapo o de papel *maché*. Muñecas chinas se apoyan en una repisa cerca de la almohada. Junto a la cama se encuentra una cuna vacía de juguete donde guardaba la muñeca preferida". En HERRERA, H., op. cit., p. 129. También es posible constatar este interés en una carta enviada por Kahlo a Nickolas Muray que se encuentra en GRIMBERG, S., op. cit., pp. 22-24.

46. KETTENMANN, A., op. cit., p. 19.

47. CORONEL RIVERA, J. R., "Frida y la fotografía decimonónica" en Ugalde Gómez, N. y Coronel Rivera, J. R., op. cit., pp. 58-75.

48. HERRERA, H., op. cit., p. 116.

49. Algunos de estos retratos infantiles de la colección, como así también fotografías de la residencia en donde se exhibían estas obras, se encuentran en RUMFORD, B. T. and WEEKLEY, C. J., *Treasures of American Folk Art. From the Abby Aldrich Rockefeller Folk Art Center*, Boston, Colonial Williamsburg Foundation, 1989.

50. HERRERA, H., op. cit., p. 46.

51. En ambas obras vemos una figura femenina en la misma posición, sobre un fondo neutro de tintes monocromos. El carácter singular de cada obra está dado por la presencia de otras figuras: sentada junto a Frida, una muñeca de blanca superficie contrasta con la piel dorada de Kahlo, en la otra pintura, la mujer retratada sostiene sobre el regazo a su hija que es representada con la rigidez de un muñeco. Es posible hallar esta última obra en RUMFORD, B. T. and WEEKLEY, C. J., op. cit., p. 46.

"La naturaleza de Marcia Schwartz", en *La Trama de la Comunicación Vol. 12, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*.

Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales,
Universidad Nacional de Rosario. Rosario. Argentina. UNR Editora,
2007.

Registro Bibliográfico

CARRASCAL, María Laura