

**La construcción de la identidad femenina  
en la pintura de Madeline von Foerster**

*The construction of the female identity  
in the painting of Madeline von Foerster*

**RESUMEN**

El presente artículo aborda la peculiar obra de una mujer actual, que desde una técnica pictórica tradicional, elegante, figurativa, y fantástica, consigue transformar los símbolos del imaginario colectivo para narrar visualmente, de forma surrealista y crítica, sus preocupaciones y malestares hacia la sociedad actual, cada vez más alejada de la naturaleza. Utilizando un lenguaje pictórico que históricamente ha construido lo femenino como un objeto deseado, temido o adorado, Madeline von Foerster lo reconstruye desde su subjetividad, convirtiéndola en una heroína en defensa de la naturaleza.

**Palabras clave:** pintura figurativa, narraciones universales, romanticismo, surrealismo, pintura histórica, simbólico, feminismo, arquetipos femeninos, mujeres perversas, heroínas.

**ABSTRACT**

This article deals with the peculiar work of a current woman, from a traditional painting technique, elegant, figurative, and fantastic, manages to transform the symbols of the collective imaginary, to tell visually, in a surreal and critical way, today's society made their concerns and discomforts ever more distant from nature. Using a pictorial language that historically has built the feminine as an object desired, feared or adored, Madeline von Foerster reconstructs it from its subjectivity, making her heroine in defence of nature.

**Keywords:** Figurative Painting, Universal Narratives, Romanticism, Surrealism, History Painting, Symbolic, Feminism, Female Archetypes, Perverse Women, Heroines.

**SUMARIO**

1.- Aproximación a la autora y a su estilo artístico. 2.- Análisis histórico-artístico y simbólico de los tres tipos de representación de la mujer en su obra: a) Revisión a la imagen tradicional de la mujer en las narraciones universales, b) Enalzamiento de la mujer como clave para la supervivencia del planeta, c) Cuestionamiento de la tradicional objetivación de la mujer -junto a la naturaleza- en la historia cultural y pictórica de Occidente. 3.- Conclusiones -Referencias y Bibliografía.

1 Universitat de València, berniamitjans@gmail.com

## 1. Aproximación a la autora y a su estilo artístico<sup>2</sup>

Madeline von Foerster (San Francisco 1973), es una artista americana de ascendencia centroeuropea. Estudió en la Facultad de Artes y Oficios de California (1992-1998) y realizó cursos intensivos de técnicas pictóricas antiguas en Austria; en la actualidad reside en Alemania. Ha participado en exposiciones individuales y colectivas desde el año 2003 hasta nuestros días en Estados Unidos, Australia, México, Alemania, Holanda, Inglaterra, Francia, Italia, y Bélgica. Asimismo, tiene obra expuesta de forma permanente en la QCC Art Gallery (City University of New York) y en el Dean Leshner Center for the Arts (Walnut Creek, CA), y también en colecciones privadas, como la del cineasta Guillermo del Toro o la del compositor John Zorn.

Aunque en España apenas se tiene noticias de ella<sup>3</sup>, en el resto de Occidente ha ido adquiriendo a lo largo de los años bastante renombre en los círculos artísticos contemporáneos. Así, encontramos numerosas entrevistas y artículos sobre su obra tanto en revistas alternativas de bellas artes como en revistas de arte en general, tales como *Direct Art*, *Miroir Magazine*, o *Art and Antiques Magazine*. En esta última fue considerada, en 2006, una de las mejores artistas surrealistas contemporáneas, en un artículo escrito por Terrance Lindall: «What's New in the Surreal World?», en el cual el autor se interroga acerca de esta tendencia pictórica plural y controvertida, sobre ese nuevo surrealismo que tuvo su origen muchos años atrás, con el movimiento originario de los años 20, pero que ha evolucionado de manera dispar en el arte contemporáneo. Sobre la nueva generación surrealista –su estilo, las influencias recibidas, la catalogación y denominación de las obra–, se ha escrito bastante en los últimos años<sup>4</sup>. En el caso concreto de Madeline von Foerster, ésta hereda su estilo<sup>5</sup> del antiguo grupo de Viena, que se alejó del movimiento canónico tras la Segunda Guerra Mundial, pasando a denominarse «La Escuela de Viena del realismo fantástico», fundada en 1946 por el profesor de arte Albert Paris Gütersloh, y sus alumnos Ernst Fuchs, Arik Brauer, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Anton Lehmden, Zeev Kun y Fritz Janschka. En general, estos artistas se han caracterizado por crear escenas pictóricas fantásticas y simbólicas, esotéricas o religiosas, bajo la técnica detallista y realista de los antiguos maestros del renacimiento centroeuropeo (Ruhrberg, 2005: 156).

2 Toda la información acerca de su vida, su trayectoria artística y su estilo pictórico, ha sido extraída de la página web de la autora: <http://www.madelinevonfoerster.com/> y de los artículos y textos que en ella aparecen.

3 En fuentes no académicas en internet se han hallado varias alusiones a la artista: en el periódico digital 20 MINUTOS (2011), donde la periodista Helena Celdrán dedica a la artista unas líneas, y en dos blogs: <http://elhurgador.blogspot.com.es/2014/04/madeline-von-foerster-pintura.html>, <http://olga-totumrevolutum.blogspot.com.es/2013/12/los-gabinetes-de-curiosidades-de.html>.

4 Por ejemplo, contamos con obras como *Metamorphosis* Vol. II. *Book featuring fifty Contemporary Surreal/Fantastic artists* (Jon Beinart, BeinArt Publishing, Australia, 2008); *Art That Creeps: Gothic Fantasies and the Macabre in Contemporary Art* (Yasha Young, Ed. Korero Books, UK, 2009); *Divining the Dream: Expressions of Love from a Global Community* (Liba W. Stambolion, Ed. Dreams & Divinities, France, 2012); *100 Painters of Tomorrow* (Kurt Beers, Ed. Thames and Hudson, London, 2014).

5 <http://www.madelinevonfoerster.com/press-interview.html>

Efectivamente, Madeline von Foerster retoma el pasado pictórico tardo-medieval y renacentista centroeuropeo. No solo inspirándose en él, sino que, a partir del año 2005, copia su estilo, su composición, su modo de representar, y su técnica mixta a base de témpera, óleo y huevo. Lo que, junto al dibujo perfecto y el detallismo, aporta al lienzo ese realismo y brillo tan propio de la pintura flamenca del siglo XV; asimismo, las figuras que crea se inspiran en las enigmáticas representaciones de la Escuela de Fontainebleau (Francia, s. XVI), concediéndole a sus lienzos un aura de misterio. Sus cuadros presentan así un aire anacrónico para la época contemporánea. Sin embargo, ese mismo anacronismo, junto al estilo realista en unas temáticas fantásticas, provoca escenas irónicas que se acercan al surrealismo y al arte metafísico.

Sus composiciones se caracterizan por la utilización de símbolos y alegorías, demostrando un gran conocimiento de la iconografía occidental y de la teoría de los arquetipos planteada por Jung en 1934. Igualmente son remarcables algunos de sus cuadros por su vertiente claustrofóbica, provocada a veces mediante la colocación de un macizo marco, y otras recreando escenas dentro relicarios o de estanterías, tal como se hacía en el centro de Europa durante los siglos XVI y XVII en los denominados *Wunderkammern* (gabinetes de curiosidades).

Sus temáticas giran en torno a la naturaleza, los animales, y la feminidad, siempre desde una mirada irónica y crítica hacia la sociedad contemporánea. Constantemente plantea la relación entre la naturaleza, los animales y las mujeres, en lo que quiere ser un contraste con la cultura patriarcal, capitalista y superficial vigente. Como ella cuenta en diversas entrevistas<sup>6</sup>, su obra es una denuncia, metafórica, hacia la deforestación y hacia la sociedad tecnológica y super-industrializada actual.

Con esta intención, nos lanza sus mensajes críticos y subversivos, en forma irónica, metafórica o alegórica, mediante la utilización de personajes y elementos propios de la mitología, las leyendas, y los cuentos centroeuropeos, haciendo una crítica de la relación del humano con la naturaleza, el mal uso del poder, y en general, sobre el pensamiento patriarcal y occidental, que, desde el Renacimiento, pone al *hombre* como el centro del universo.

Sus figuras son siempre amables, bellas y serenas; sin embargo, adquieren una dimensión inusual al ser colocadas en lugares incongruentes, rodeadas de elementos simbólicos emblemáticos, introduciendo sobre las imágenes cartelas y frases (al modo medieval o barroco) legibles pero intencionadamente mal escritas; a veces en latín, otras en francés, inglés o nórdico antiguo.

Sus obras se pueden catalogar también como románticas, en el concepto más amplio del término, es decir, no entendiéndolo como un movimiento histórico-artístico concreto, sino como una actitud filosófica y estética. El pensamiento romántico, siguiendo a Rafael Argullol (1984), encierra una concepción trágica del individuo y del mundo moderno. En este sentido, lo romántico es un estado del espíritu humano, un anhelo y una nostalgia que desembocan en un desencanto

6 <http://www.madelinevonfoerster.com/press-interview.html>

y desolación hacia el presente; un movimiento cultural que surgió como reacción al mundo moderno ilustrado que se imponía en la sociedad occidental, y que otorgaba a la razón lógica y científica el poder de la única verdad de la vida. En contraposición, los románticos buscaron las respuestas en el interior del ser humano, en los sentimientos, la imaginación, la fe, la pasión... privilegiando así la creatividad individual, la innovación, lo irracional, lo misterioso y lo velado.

Así, como hicieron los románticos en su época –y otros movimientos culturales como los prerrafaelistas o simbolistas– Madeline trasluce en sus obras el mismo sentimiento pesimista y dramático hacia la sociedad actual, pero lo hace de un modo muy distinto al que lo hicieron los artistas y poetas del pasado, ya que no hace una búsqueda de lo sublime de la naturaleza, ni tampoco intenta encontrar la belleza absoluta a través de su obra, sino que plantea una visión dramática del mundo presente y futuro, donde el desarrollo de nuestra sociedad ha llevado al fin de las especies del planeta, produciendo pronto nuestra propia extinción. Su pesimismo es crítico, pero a la vez bello y melancólico, e inevitablemente provoca en el espectador algún tipo de reflexión o incertidumbre.

En su página web, antes citada, se puede leer el siguiente texto escrito por la propia autora que manifiesta el tipo de sentimiento que expresa su obra, y que, aunque ella no lo especifique, le acerca al pensamiento romántico:

Humanity's relationship with nature provides an impassioned narrative, with such topics as deforestation and human-caused extinction sounding a recurring thematic knell. The ironic detachment of much contemporary art is challenged, in favor of intimacy, knowledge, and connection<sup>7</sup>.

Como se puede ver, además, en este texto, la crítica principal de Madeline, y las temáticas de sus cuadros, giran en torno al peligro de la naturaleza y de los animales en el sistema capitalista y consumista de la sociedad actual. Sin embargo, la figura femenina en su obra es constante y clave para el entendimiento profundo de su pintura. Y como ya se ha anunciado en el título y en el *abstract*, el presente artículo quiere destacar y analizar la construcción de la mujer y de lo femenino en su obra.

## **2. Análisis histórico-artístico y simbólico de los tres tipos de representación de la mujer en su obra**

Viendo las distintas preocupaciones y formas de representar de la autora a lo largo de su trayectoria, se han agrupado los cuadros según tres temáticas generales diferenciadas pero intrínsecamente relacionadas: aquellas que hacen una revisión a la imagen tradicional de la mujer en las *narraciones universales* (Mito, Religión, Cuento de Hadas, leyendas y literatura gótica); las que presentan a la mujer como clave para la supervivencia del planeta, y esas otras en las que se cuestionan la tradicional objetivación de la mujer –junto a la naturaleza– en la historia cultural y pictórica de Occidente.

<sup>7</sup> <http://www.madelinevonfoerster.com/news-statement.html>.

Debido al contenido simbólico de las pinturas, se van a interpretar las imágenes analizando los diferentes elementos de sus cuadros, recurriendo, en ocasiones, a la propia interpretación de la autora, pero también a la iconografía y a la iconología tradicionales, al estudio psicoanalítico y al de género, y cuando sea posible, se hará una comparación histórico-artística para finalmente ver la continuidad de la autora con artistas feministas de principios del siglo XX.

a) Revisión de la imagen tradicional de la mujer en las *narraciones universales*:

De sus primeros trabajos (estamos en el año 2000), resalta la representación de una figura femenina siniestra y fantástica, la de una mujer vampiro, personaje del folklore europeo que aparece en numerosas novelas góticas –las más populares son *Carmilla* de Joseph Sheridan Le Fanu de 1872 y *Drácula* de Bram Stoker de 1897. El cuadro se titula *O Rubor Sanguinis* [Fig. 1] y en él se observa a una mujer vampiro caracterizada como una noble dama del renacimiento centroeuropeo<sup>8</sup>, lo que junto a los elementos simbólicos y decorativos que la rodean, crean una escena enigmática y anacrónica, en la cual el tiempo histórico parece que se haya detenido y los personajes de los cuentos hayan resurgido para contarnos nuevas historias. Las cartelas superiores en forma de pergaminos, que enmarcan a la mujer y a la lechuza que le acompaña, hacen asociar la imagen con el inicio de un cuento. En ella se puede entre leer una frase en un latín incorrecto: «O rubor sanguinis. Suavissimus desiderabilum deliciaetrum» que en castellano podría ser traducido por: «Enrojecimiento de la sangre, el placer más suave de los deseos». Así la autora introduce un elemento irónico o incongruente a la vez que nos anuncia la escena representada.



Fig. 1. *O Rubor Sanguinis*, 2000.

En el cuadro podemos observar a una joven blanca como el mármol que espera deseosa y ansiosa –lo que se percibe por el gesto de las manos– la llegada de una copa. Su naturaleza vampírica se descubre porque de su boca entreabierta se asoman unos afilados colmillos y porque la copa que espera está llena de sangre, sujeta por dos pequeños ángeles teñidos de rojo. Dos elementos: la copa y los ángeles, que asocian a la figura con la religión, las ciencias ocultas y lo sobrenatural, ya que la este contenedor es en realidad un cáliz, relacionado con las fuerzas sobrenaturales de la germinación y de la transformación de la naturaleza (Ciriot, 1997). Como el cáliz que porta la sangre de Cristo, también lleva sangre; sin embargo, el color del

8 Puesto que lleva un atuendo muy similar al de las damas nobles, y al de las reinas, representadas en tapices, miniaturas, frescos y pinturas de dicha época, tales como el tapiz *De cacerías de Devonshire* (1425-1430) o los retratos de las esposas de Enrique VIII del pintor alemán Hans Holbein el Joven (1497/98-1543).

cáliz es plateado y no de dorado, por lo que se puede asociar con la luna, en vez de con el sol; es decir, se perpetúa la teoría tradicional y misógina –exaltada en la cultura decimonónica– de asociar lo nocturno con la mujer y lo solar con el hombre (Bornay, 1990; Djstra, 1994; Pedraza, 2004; 2014). Por otro lado, los dos ángeles rojos se relacionan con el mundo espiritual teñido de sangre, lo que simbólicamente se asocia con la feminidad, con el diablo y en general con el mal. Se puede deducir entonces que el cáliz le va aportar al personaje fuerzas mágicas, revelando así su esencia sobrenatural. El otro elemento simbólico, que describe a la princesa vampirizada, es la lechuza que aparece a la derecha. A este animal nocturno (por sus grandes ojos siempre observadores) se le ha asociado desde la antigüedad con la sabiduría y con la cautividad en la oscuridad; por ello en la cultura grecorromana acompañaba tanto a Atenea como a Hécate. Con el tiempo, simbolizó una serie de elementos clasificados como propiamente femeninos (Biedermann, 1996): la noche, lo oculto, el frío y la pasividad. Asimismo, en las antiguas leyendas hebraicas, se imaginaba al demonio Lilith en compañía de la lechuza. Por todo esto, que aparezca junto a la mujer vampiro muestra el poder, la sabiduría, y los saberes ocultistas de la figura representada.

Los citados elementos simbólicos, junto al vestuario y el ambiente medieval de la escena, hace pensar más en una bruja clásica de cuento de hadas, que en una mujer vampiro del imaginario gótico, pero hay en ella cierta delicadeza y serenidad que nos aleja también de esta hipótesis.

Sin embargo, todas estas características sí que nos acercan a un personaje, a la princesa vampiro del relato feminista de finales del siglo XX, *Roja como la sangre* de Tanith Lee (1979), donde una princesa, heredera de la esencia vampírica de su difunta madre, sufre las maquinaciones de su madrastra humana, bruja y cristiana, que casi consigue acabar con la vida de su hijastra. El relato es en realidad una versión feminista del cuento de *Blancanieves* con matices más complejos. Ahora la joven princesa es una joven vampiro y la bruja madrastra sigue siendo malvada pero guiándose por los caminos de su Dios, que representa a una Iglesia poderosa, reaccionaria y estricta. La princesa Bianca representa a la juventud, llena de vida, con el ánimo para atreverse a todo, que cree en la energía de la naturaleza, en la propia esencia femenina y en el amor sincero y verdadero. Se diferencia así de la bruja madrastra, que dice creer en un Dios, pero que sólo se mira a sí misma, y siente envidia hacia los demás, sobre todo hacia Bianca, lo que le lleva a acudir a Lucifer para conseguir el maquiavélico plan de matar a su hijastra. Pero finalmente no pudo con ella, ya que la voluntad de vivir y de ser ella misma, permitió a Bianca proseguir su camino eterno, aunque ahora con un cuerpo distinto, en forma de paloma, conservando su esencia femenina y libre. Asociación simbólica del ave como representación de la libertad, que también se expresa en el lienzo con la representación de la lechuza.

Es definitiva, en esta obra Madeline continúa la concepción tradicional de la mujer vampiro, es decir, de la construcción de la mujer perversa decimonónica, pero, como ya hicieron algunas autoras feministas de la primera mitad del siglo XX –Tanith Lee en la literatura, pero también Leonor Fini en la pintura al representar

a mujeres siniestras en general<sup>9</sup>-, Madeline personifica a una mujer vampiro libre de la concepción patriarcal, autosuficiente y poderosa, representada de manera positiva, e incluso ironizando sobre la idea en sí de la figura vampírica femenina como ente aterrador.

Al año siguiente de realizar dicho cuadro, en 2001, pinta el óleo sobre lienzo *Lusus Serius: The Serious Game*. Ahora recrea una escena enigmática cargada de simbolismo, en la cual una princesa o reina<sup>10</sup> medieval embarazada juega una partida de ajedrez con una esfinge. El sentido del título *El juego serio*, cobra tres consideraciones diferentes: el primero y más directo, es el de la partida de ajedrez, el segundo es el del embarazo –entendiendo el juego como el hecho de ser madre– y el tercero es el de la propia esfinge; monstruo femenino mitológico –en forma de leona alada con torso de mujer–, que desde el mito de Edipo simboliza (entre otras cosas) la idea del enigma ante el destino; «la esfinge se presenta al comienzo de un destino, que es a la vez misterio y necesidad» (Chavalier y Gheerbrant, 2015: 470).

La composición del cuadro es equilibrada, las figuras son delicadas y amables, de nuevo aparece una figura femenina con reminiscencias renacentistas del norte de Europa<sup>11</sup>, sin embargo, la presencia de la esfinge junto a la del embarazo de la mujer representada, provoca una escena extraña y misteriosa. Además, al analizar la imagen detenidamente se observa un mensaje subversivo que revisa la construcción de la mujer en el imaginario cultural. Por un lado, la esfinge, es un personaje que tradicionalmente se ha enfrentado a un héroe; sin embargo, aquí es una mujer la que se enfrenta al ser mitológico. Por otro lado, la protagonista va vestida y está coronada como una reina renacentista, lo que puede estar haciendo referencia a un supuesto cuento de hadas<sup>12</sup>, dado que muchas veces este tipo de narración está ambientado en la época tardo-medieval y renacentista –de forma idealizada–, y en muchas ocasiones la protagonista es una joven (Bruno Bettelheim: 1978; Gabriela Wasserzierh: 1996), pero contrariamente a lo habitual, ahora la heroína está embarazada, y este parece ser el duro desafío al que debe enfrentarse –su destino.

La referencia al mito y al cuento de hadas que hace Madeline en el cuadro no parece ser casual, Y es que en realidad ambas narraciones están estrechamente relacionadas, porque son *narraciones universales*, creadas para darnos mensajes existenciales de manera simbólica, buscando producir modelos de comportamiento y enseñanzas esenciales a los seres humanos, aun cuando la manera de transmitirlo ha sido diferente (Eliade, 1991, 2001; Campbell, 1872; Wasserzierh, 1996). Tal como expresa Joseph Campbell «a través de los cuentos fantásticos [...] se da expresión simbólica a los deseos, temores y tensiones inconscientes que están por debajo de los patrones conscientes de la conducta humana.» (1972: 233).

9 Cfr., Pilar Pedraza (2004; 2014); Irene Ballester Buigues (2008; 2012).

10 Porta una corona, lo que indica que seguramente pertenece a la realeza.

11 Igual que sucedía en el cuadro anterior, la vestimenta recrea la moda europea del siglo XV.

12 Afirmación basada en el hecho de Madeline von Foerster ha recurrido en otras ocasiones al imaginario del cuento de hadas para recrear nuevas historias o escenas inventadas (véase <http://www.madelinevonfoerster.com/art-2011.html>)

Asimismo, resulta subversivo porque la idea de «juego» unida a la del destino, hace reflexionar al espectador sobre la difícil decisión de tener un hijo, cuestionamiento que actualmente sigue siendo subversivo, ya que en la estructura patriarcal de la sociedad Occidental no cabe la posibilidad de que la mujer se plantee esta duda y, sin embargo, es una preocupación esencial de la mujer<sup>13</sup>. Así, en este cuadro la autora plantea una inquietud primordial de las mujeres –y del feminismo– como si fuera una escena de una narración universal.

En esta línea, la de reinventar escenas simbólicas que lleguen al inconsciente del espectador con heroínas que transmitan preocupaciones esenciales del ser humano, realizó dos cuadros: *The Dodo Egg* [Fig.2] y *Untroubled Slee* (ambos del año 2007 y de formato pequeño, elaborados ya con la *técnica mixta* de los antiguos flamencos, y enmarcados en macizos marcos), que resultan muy interesantes para la reconstrucción de la heroína tradicional de este tipo de narraciones.



Fig. 2. *The Dodo Egg*, 2004.

En la primera obra se observa a una pequeña noble medieval o renacentista –de nuevo su vestimenta hace referencia a la misma época idealizada–, que navega en una barca con la forma de un esqueleto de ave sobre un mar rojo; al fondo divisamos un incendio. El título de la obra desvela que el huevo que lleva la joven es de un Dodo, especie de pájaro extinguido ya en el siglo XVII, lo que se refuerza con el propio esqueleto que se asemeja al del ave extinta. El mar rojo, el incendio, y el esqueleto, aluden a una destrucción, y la joven parece estar huyendo de allí para salvaguardar el huevo del ave.

Madeline von Foerster imagina en esta obra una escena de una historia que tendría que haber sucedido, una narración sobre la salvación de una especie. Imagen de un cuento

que tendría que ser fundamental en el inconsciente del ser humano, porque lo plantea pictóricamente como si fuera una leyenda que pretende dar una enseñanza primordial.

La referencia a este tipo de narraciones simbólicas o universales se recalca con la ambientación de la escena, donde por el estilo pictórico, la caracterización de la joven, la línea y la propia composición de los elementos sobre el cuadro, se está aludiendo al mundo gótico, lo que se refuerza con el marco en forma de arco apuntado y recubierto con pan de oro, técnica empleada en la retablistica gótica. Parece retrotraerse así a la tradición cristiana occidental, a una época donde las imágenes junto a las leyendas educaban en la moral y en la fe. Sin embargo, el mensaje es completamente diferente; ahora es una mujer la salvadora, y a quien protege es a una especie animal extinguida.

13 Cf., Simone de Beauvoir (1949), Elizabeth Badinter (1981: 2011), Orna Donath (2016).

El segundo cuadro citado, *Untroubled Sleep* que se traduciría como «dormir sin problemas», hace referencia a la imagen en sí que representa, aunque el sentido completo del cuadro se averigua al observar y leer atentamente todas las frases que la autora introduce. Pasemos a analizarla: una reina –por la corona que porta– aparece desnuda y atada durmiendo en un gran nido custodiado por dos águilas. El título de la obra respondería al hecho de que la figura femenina, aun atada, sigue durmiendo tranquilamente. Pero el frontón barroco que guarda el cuadro presenta dos frases significativas para el sentido último de la escena. En la cartela superior se lee en latín: «Historia luget. Regina dormitat sed non gubernat», esto es: «La historia está de luto. La reina sueña pero no gobierna». Y en la parte de debajo se lee: «Dulce bellum inexpertis», es decir: «La guerra es dulce para los inexpertos».

Intuimos planteamientos irónicos y críticos respecto a los valores moralizantes de algunos cuentos populares que han llegado a nuestros días, leyendas cortesanías de caballeros y princesas, cuentos convertidos hoy en las tradicionales historias de princesas (Bettelheim, 1992; Wasserzierh, 1996), como son *Blancanieves* o *La bella durmiente*, donde las princesas no gobiernan hasta que no llega el príncipe azul que les salva de su sueño eterno. Haciendo, así, una crítica a los roles femeninos de esas narraciones, pero también al poder regio y a la Historia en general.

La preocupación o el interés por retomar los cuentos, lo culmina en el año 2011 con una serie llamada *The golden toad*, en la cual la intención de la autora va más allá de las obras anteriores sobre el tema, ya que consigue crear una serie completa, donde con imágenes inventa un cuento del futuro. A esta serie pertenecen los siguientes cuadros: *The tale of the golden toad*, *Frog cabinet while you were sleeping*, *Bufo periglenes (Golden Toad)*, *While you were sleeping*, *Resurrection* y *Ny alantsika*. En ellos la figura de la mujer vuelve a ser claro y esencial para la salvación de los animales y de la naturaleza, siendo los verdaderos protagonistas. Porque como sucedía con el cuadro sobre el Dodo, en la serie del 2011, el centro de la historia es la *rana de oro*, una especie, el *Bufo periglenes*, que se ha extinguido recientemente. Así, la serie conduce al espectador a través de unas imágenes que muestran un futuro en el que la naturaleza se ha extinguido, y es adorada por la humanidad como a los héroes legendarios, a los dioses mitológicos, o al dios cristiano; como el anhelo de un pasado *dorado* que nunca volverá.

En conclusión, los cuadros analizados manifiestan el tema constante de su obra; la preocupación por la extinción de la naturaleza, a la que defiende del poder y de la sociedad, haciendo de ello una denuncia poética, intentando ofrecer un mensaje universal. Pero dentro de esta denuncia engloba también la inconformidad del rol secundario de la mujer en la cultura, presentándola como parte de la clave para evitar esta catástrofe, lo que se enlaza directamente con el siguiente apartado.

b) Ensalzamiento de la mujer como clave para la supervivencia del planeta:

Madeline identifica constantemente a la mujer con la naturaleza y la eleva, en algunas de sus obras, al nivel de una diosa, sin embargo, no trata tanto la idea de la Diosa como ser poderoso e inalcanzable, sino el de figuras femeninas que defienden la naturaleza y transmiten o advierten con su presencia el tema que se representa en el cuadro.

Durante los años 2002 y 2003 realiza dos cuadros: *In The Garden* [Fig. 3] y *At the Foot of the Garden*, relacionados entre sí porque ambos hacen referencia al jardín dentro de una perspectiva iconográfica medieval, revisando la historia cultural desde una mentalidad contemporánea. En ellos ensalza la idea de la mujer como el inicio de la humanidad y la idea del jardín del paraíso, como si la primera mujer, Eva, fuera una diosa de la naturaleza, y como si ese jardín, fuera la esencia misma de lo femenino y del mundo.



Fig. 3. *In The Garden*, 2002.

En la primera pintura, Madeline crea su nueva iconografía de Eva. Se observa a una mujer desnuda sobre un caballo en plena naturaleza. Por el fondo plano, la composición, y el predominio de la línea sobre el dibujo, recuerda a un tapiz, pero además, la manera frontal de representar el cuerpo femenino y la fauna que rodea a la figura, traen a la memoria toda una serie de tapices flamencos de finales del siglo XV, denominados por la historiografía posterior *La dama y el unicornio*, por su aparición conjunta en las imágenes. La relación, por sus similitudes y por sus diferencias, entre la obra de Madeline y la tardogótica son mucho más profundas de lo que se intuye a primera vista.

Por un lado, se observan grandes diferencias; la mujer dista mucho de la dama medieval representada en los tapices, principalmente porque aquella aparecía vestida completamente y ésta está desnuda.

Asimismo, aquí no se representa a un unicornio tradicional –con el cuerno en la frente–, pero sí que aparece simbólicamente, ya que se observa un caballo blanco con tres ojos –solo se ven dos, pero uno está en la frente, por lo que se intuye que tendrá otro en el frontal contrario. Y es ese tercer ojo, el que tiene el mismo significado que el cuerno del unicornio en la mayoría de leyendas europeas: el de ser la representación del alma (García Fernández, 1995) y de la divinidad, porque es el tercer ojo que ve más allá de la visión humana (Eliade, 1991).

Pero por otro lado encontramos similitudes intencionadas con el simbolismo del tapiz. El unicornio es una figura fantástica que se repite en las distintas culturas de la antigüedad –tanto en Occidente como en Oriente– y se desarrolla con fuerza durante la Edad Media europea, creando en esa época toda una serie de simbolismos dispares. Concretamente, el mito medieval de la dama y el unicornio fue divulgado por el *Physiologus* (redactado en griego entre finales del siglo II y finales del IV d. C. por un autor anónimo), en él se relataba la historia de un unicornio que es capturado por una doncella. El significado de esta iconografía en la etapa medieval era el de la feminidad pura y virginal, ya que el unicornio representaba a una especie de ángel de la guarda de la feminidad pura e inviolable (García Fernández, 1995).

Esta idea prevalece en la iconografía de Madeline, pero cambia el sentido de la historia y de la idea de la pureza, alejándola de la moral cristiana, mostrando su

sexualidad al natural, ya no es la dama reservada de los tapices –claro avatar de la Virgen María–, ahora es directamente la primera mujer, ya que la figura recuerda a las representaciones de Eva de los artistas flamencos, especialmente de El Bosco, lo que se refuerza con el título de la obra, *El jardín*. Ese jardín que simboliza el paraíso para la mentalidad judeocristiana, supuesto lugar inalcanzable y perdido por el atrevimiento de la mujer. Sin embargo, aquí la falta –o el pecado– ha desaparecido, al igual que Adán, porque no hay rastro de lo masculino, ni del hombre en general. Ese jardín idealizado se convierte en un espacio cualquiera de la naturaleza, desprovisto de la mano del hombre, y al asociar la dama del unicornio medieval con la idea de Eva desnuda, se convierte su sexualidad en natural y pura.

Por último, la idea del alma simbolizada con el unicornio, hace referencia a lo espiritual, pero no asociado con lo divino, ni con la religión, sino con lo trascendente y lo sublime de la propia naturaleza y del ciclo de la vida –porque se intuye también la muerte en el cuadro ya que aparece una calavera en la parte inferior, como enterrada en la tierra. En definitiva, se puede deducir que este cuadro ensalza a la figura femenina como el inicio de todo, como una diosa madre que no necesita del hombre para existir.

En la otra pintura citada, *At the Foot of the Garden* (2003), se habla de nuevo del jardín, pero es un jardín soñado, inalcanzable, que solo está representado en un libro que coge en sus manos y muestra al espectador una especie de ángel-guerrero de rasgos andróginos, que por la armadura nos recuerda al arcángel Miguel, pero por su rostro y su cabello largo y rizado se asemeja más a las figuras femeninas tardo-góticas. De las alas se desprenden gotas rojas, como si sangraran o lloraran. Lo que, junto a la propia acción que realiza, mostrando el libro con el jardín pintado, hace pensar en que este ángel femenino advierte al espectador del peligro de la destrucción completa de lo natural.

La idea de imaginar una nueva Eva, vuelve a tratarlo la autora en el año 2006 en los diseños que realiza para el álbum musical *Solve et Coagula* del músico de cámara *Ossaserpia* (Vladimir Igoshin), lanzado en edición limitada en el año 2007. Imágenes que, siguiendo la temática del álbum musical, presentan un gran contenido esotérico y místico, donde se busca representar una fórmula perfecta alquímica, que una los elementos masculinos y femeninos.

Estas obras, como otras similares de la autora, se inspiran en una de las ideas principales del inconsciente colectivo de Occidente: el de que la mujer es descendiente de la diosa madre de las culturas arcaicas, la Gran Diosa, identificada claramente con la Madre Naturaleza. –idea que ha provocado la asociación de las mujeres con lo salvaje, la luna, lo nocturno, y la brujería. Sobre todo con el exaltamiento de ello durante el siglo XIX, cuando esta gran diosa se convierte en objeto de adoración y de temor. Pero también –y a pesar de las críticas de Mary Wollstonecraft– ha sido un tema recurrente de muchas mujeres artistas feministas del siglo XX, quienes, siguiendo el ejemplo de pintoras surrealistas (o casi) como Leonor Fini o Frida Kahlo, han reutilizado la idea de la Gran Diosa para empoderarse y exaltar la feminidad independiente (Pedraza, 2004, 2014; Ballester, 2008, 2012; Caballero, 1995).

Relacionado con esta temática, pero llevado al plano personal y subjetivo, no referiremos a continuación a tres autorretratos de gran contenido simbólico: *Selfportrait* (2005), *The Promise* (2007) y *The promise II* (2012) [Fig. 4]. En ellos Madeline muestra cómo entiende su alma, por ello coloca en los tres una mariposa como representación de Psique, el alma griega que se desprendía del cuerpo al morir, y que en la mentalidad nórdica tenía corporeidad e independencia estando vivos, siendo la encargada de ayudar y aconsejar a cada persona. Idea transmitida claramente en el primer cuadro, donde se observa cómo un doble azulado de Madeline le da cuerda a la Madeline real, como si fuera una caja de música antigua. Además, aparecen palomas –símbolos de la paz y de la libertad– y una ventana abierta donde se percibe un bosque con un río.

El sentido de ello se puede entender mejor con los otros dos cuadros –que son idénticos entre sí, solo cambia la vestimenta de Madeline; en ellos no solo plantea su idea de alma sino su sentimiento como artista, relacionado con la funcionalidad trascendente de su obra. Porque en estos autorretratos diseña una promesa con la historia, con el planeta, con la vida y con la muerte. Promesas que la artista quiere transmitir a las generaciones presentes y futuras, para hacer consciente finalmente a la sociedad de la importancia de la naturaleza. Estas ideas giran en torno a que los seres humanos somos, como las plantas y los animales, parte fundamental del ciclo constante de la vida y de la muerte: átomos que nacen y mueren constantemente para crear nuevas vidas.



Fig. 4. *The Promise*, 2007.

Simbólicamente se deduce esto del cuadro; ella toma la mano de su propio esqueleto –su muerte– que tiene al lado, y entre sus manos unidas crece un árbol –un roble– sobre el que se ve una mariposa, mientras al fondo, aparece, tras un gran arco, un paisaje montañoso y escarpado. Pero la certeza del significado de esta obra se puede constatar en la entrevista que le hizo la revista literaria *Menacing Hedge* en el año 2013<sup>14</sup>.

A su vez, estos autorretratos, ponen de manifiesto el sentimiento romántico de su obra, pero no tanto porque se perciba nostalgia o dramatismo, sino porque con ellos la autora expresa la responsabilidad que entiende tiene el artista, quien, como los románticos, se siente como visionario de las consecuencias catastróficas de la sociedad de su presente.

c) Cuestionamiento de la tradicional objetivación de la mujer –junto a la naturaleza– en la historia cultural y pictórica de Occidente.

14 Véase en <http://www.menacinghedge.com/summer2013/profile-vonfoerster.php>

Se ha dejado para el final este otro tipo de representar lo femenino de Madeline, pero no es por ello un tema menos importante. Los cuadros que aquí vamos a ver están estrechamente relacionados con todo lo anterior, y además, son el tipo de obra que ha caracterizado más a la autora y le ha procurado el reconocimiento que hoy se tiene hacia su obra.

En 2008 la artista pinta por primera vez su serie *Waldkammer*, en la cual retoma la idea de la naturaleza muerta mostrada por los cuadros de los siglos XVI y XVII denominados *Wunderkammern* (gabinetes de curiosidades), que tienen su origen en las expediciones que los europeos realizaban a otros continentes. En ellos, en forma de naturaleza muerta, se exhibían tanto objetos de culturas ajenas a la occidental, como animales, insectos y plantas. Madeline aprovecha esta idea para crear sus propios gabinetes, y así mostrar especies reales de animales, insectos y plantas, algunas recientemente extinguidas. Un buen número de estos *Waldkammer* presentan la forma de una mujer tallada en madera, como si fuera un muestrario: *Amazon Cabinet*, *Redwood Cabinet*, *Merbau Cuckoo*, *Specimen Cabinet*.

De este modo la mujer se convierte en mueble, pero como las especies naturales representadas a su alrededor, se trata de una crítica hacia la objetivación pasada y presente, tanto de la mujer como de la naturaleza. Esto queda demostrado en una pieza muy similar a estas: *Tsariwa mama (The Mother of the Tree)* [Fig. 5] en la que la mujer mueble aparece recostada y sonriente, mientras abre una pequeña abertura colocada en la zona genital, de donde crece un árbol y salen insectos, plantas y animales. Hace así, de nuevo, una alusión a la Gran Diosa y a la madre naturaleza.



Fig. 5. *Tsariwa mama (The Mother of the Tree)*, 2008.

Otras veces juega con la idea de objetualizar a la mujer, copiando a la misteriosa figura femenina de la Escuela de Fontainebleau, como si fuera un retrato enclaustrado, y poniendo una enredadera que le va creciendo por el cuerpo; en *Invasive Species I* [Fig. 6] la mujer aparece desnuda y la planta le nace del pecho descubierto y va subiendo por la cabeza, mientras que en *Invasive Species II* la mujer sí está vestida pero la enredadera le cubre prácticamente entera.

En el año 2010 crea una serie muy similar denominada *Reliquaries*, que hace referencia a los relicarios medievales donde se exhibían objetos de devoción. Lo que *Wunderkammer* hicieron con la ciencia, los relicarios habían hecho antes con lo espiritual. Así, con el mismo sentido que la serie anterior, Madeline utiliza los relicarios para mostrar las especies naturales en extinción. Consiguiendo, como ella misma afirma, expresar la idea de «enmarcado» de Martin Heidegger (1954) a propósito de la tecnología. Creando literalmente marcos que simbolicen la barrera

entre la naturaleza y lo humano, queriendo denunciar la relación a menudo destructiva de la humanidad con la naturaleza (y en particular, la crisis de la deforestación).

En definitiva, con estas series Madeline hace una crítica a la adoración excesiva de algunos autores que a lo largo de la historia del arte han convertido tanto a la mujer como a la naturaleza, en un mero objeto deseable e inalcanzable, adoración y objetivación que se ha continuado haciendo hasta hoy, llegando a convertirse por los mass-media y la cultura popular en un verdadero problema de la sociedad actual; superficial y banal (Páez Rodríguez, 2015).

Por último, quiero resaltar tres pinturas de Madeline, que parecen una serie en sí mismas –aunque la artista nunca haya admitido esto–, que reúnen todas las características comentadas, y que sirven de colofón para comprender la representación de las mujeres en su obra. Estas pinturas construyen de una manera particular, original y diferente, la idea de la mujer siniestra y perversa, despojándola completamente del sentimiento misógino que generalmente envuelve a este tipo de figuras femeninas (Pedraza, 2004, 2014; Bornay, 1990). Se trata de las obras *My darlingtonia* (2009), *Donne Unica* (2011), y *Carnival Insectivora (Cabinet for Cornell and Haeckel, 2013)* –todas realizadas ya con la antigua técnica mixta.

En la primera aparece una mujer –de nuevo inspirada en la figura enigmática de la Escuela de Fontainebleau– que se asocia con una planta carnívora. La obra lleva un nombre inventado en inglés que viene a decir *Mi queridísima*. La composición del cuadro y la figura en sí nos recuerda a los enigmáticos desnudos anónimos de la Escuela de citada. Una dama se muestra desnuda frente al espectador, las perlas que sostiene y que adornan sus orejas, la delicada tela de seda que le cae de los brazos, el moño recogido, nos informa de que es una mujer rica y poderosa. Sin embargo, la imagen resulta siniestra por el resto de elementos que la rodean: una mosca enorme que espera en un plato a ser comida, y unas cuantas flores carnívoras alrededor. De una de las cuales parece sacar un collar de perlas, y otra la sostiene como si fuera un cetro. Consigue, así, crear una obra serena y equilibrada, aun representando una escena monstruosa, asociando a la elegante dama con una siniestra mujer carnívora, relacionando de alguna manera la riqueza con el consumo insaciable del placer, al representar a la figura devorando tanto perlas como moscas.

En el siguiente cuadro, la figura femenina ha desaparecido, pero su presencia y la asociación de la planta carnívora con ella prevalecen mediante otros elementos. Se trata de un bodegón que representa a una enorme planta carnívora, y se relaciona con la mujer por el título de la obra *Donne Unica* que a su vez es la frase que aparece escrita en el jarrón, sobre el dibujo de una figura femenina que alude a lo



Fig. 6. *Invasive Species*, 2008.

arcaico, ya que lleva sobre la cabeza una calavera de cabra, lo que está relacionado con la gran diosa ancestral y con la brujería posterior (Eliade: 1991, 2001; Baring y Cashford, 2005).

La tercera pintura nombrada parece la culminación de las anteriores. Vuelve a predominar la planta sobre la figura femenina, pero ahora la unión entre ambas es más patente que en las anteriores, ya que surgen de un jarrón unas delicadas manos femeninas. Rememora de nuevo la idea del bodegón floral, pero con un sentido más macabro aún.

Un florero de plantas carnívoras con diferentes insectos rodeándoles y con unas manos antropomorfas que le surgen de debajo, para proporcionarle alimento a la planta. Es interesante ver como en esta imagen Madeline ironiza sobre la idea de la mujer como objeto, ya que, aunque se ve cómo el jarrón presenta unas manos femeninas, no se trata de una representación de la mujer como objeto, ya que no sirve de mueble ni de contemplación deseable, sino que las manos son una extensión de la propia planta carnívora, que devorará al que se acerque.

### 3. Conclusiones

Como conclusiones, podríamos señalar que Madeline von Foerster realiza cuadros figurativos, realistas y simbólicos, con una perfección técnica y un resultado armónico que producen imágenes elegantes y bellas pero misteriosas. Sin embargo, sus temáticas y su mensaje final es siempre subversivo frente a la sociedad industrializada y consumista, y ante la posición de la naturaleza y de la mujer en la cultura capitalista.

Idealiza a un tipo de mujer poderosa, fuerte, e incluso temida, retomando la temática, y la defensa, de la diosa madre, desde lo simbólico y con una revisión histórico-artística. Así, se acerca a la feminidad construida por pintoras del siglo XX como Leonor Fini o Frida Kahlo, pero también otras como Remedios Varo, Leonora Carrington, Dorothea Tanning o Dora Maar.

Pero lo que verdaderamente reflejan sus cuadros, y consigue así diferenciarla de estas y otras pintoras, es que para Madeline, mujer y naturaleza están estrechamente unidas, pero no tanto por ese sentido místico y misógino que los simbolistas del siglo XIX exaltaron, sino porque ambas –mujer y naturaleza– han sido tratadas como objetos de adoración, como herramientas para el beneficio del poder, dominadas por la razón y por el hombre, por lo que Madeline representa dicha unión ensalzando sus cualidades desde la inteligencia de lo fantástico.

### REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- ARGULLOL, Rafael (1984) *El héroe y el único: el espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid: Taurus.
- BANDINTER, Elizabeth (1981) *¿Existe el instinto maternal?* Barcelona: Paidós Ibérica.
- (2011) *La mujer y la madre: un libro polémico sobre la maternidad como nueva forma de esclavitud*. Madrid: La esfera de los libros.

- BALLESTER, Irene (2008) «El cos obert: ferma convicció de la representació femenina en dones artistes contemporànies». En *Asparkia. Investigación feminista*, núm. 19; 2008, pp. 141-154.
- (2012) *El cuerpo abierto: representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón: Trea.
- BARING, Anne y CASHFORD, Jules (2005) *El mito de la diosa; evolución de una imagen*. Madrid: Siruela, 2005.
- BEAUVOIR, Simone de (2005) *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra, col. Feminismos. (basada en la edición francesa de Gallimard, 1949).
- BEERS, Kurt (2014) *100 Painters of Tomorrow*. London: Thames and Hudson.
- BEINART, Jon (2013) *Metamorphosis Vol. II. Book featuring fifty contemporary Surreal/Fantastic artists*. Australia: BeinArt Publishing.
- BETTELHEIM, Bruno (1978) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- BIEDERMANN, Hans (1996) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- BORNAY, Erika (1990) *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- CABALLERO, Juncal (1995), «Mujer y Surrealismo». En *Asparkia. Investigación feminista*, núm. 5, pp. 71-81.
- CAMPBELL, Joseph (1972) *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (2015, 2 ed.) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1997) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.
- DJSTRA, Bram (1994) *Ídolos de la perversidad*. Madrid: Debate.
- DONATH, Orna (2016) *Madres Arrepentidas*. Barcelona: Reservoir Books.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel (1997) *La evolución de la leyenda del unicornio en la baja edad media*. (Alcalá de Henares, 12-16 del 9 de 1995), Universidad de Alcalá.
- LINDALL, Terrance (2006) «What's New in the surreal World: Surrealism isn't dead-it's dreaming», En *Arts&Antiques*, March 2006, pp.168-172.
- MIRCEA, Eliade (1991) *Mito y realidad*. Barcelona: Labor.
- (2001) *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé.
- PÁEZ RODRÍGUEZ, Alba (2016) «Poderes de la abyección en la construcción de (las) re-presentaciones actuales de la mujer en la cultura popular». En *Asparkia. Investigación feminista*, núm. 27, p. 15-29
- PEDRAZA, Pilar (2004) *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Valdemar: Madrid.
- *Brujas, sapos y aquejarres* (2014) Madrid: Valdemar.
- RUHRBERG, Karl, (2005, 2ªed) *Arte del siglo XX* (Vol. I), Edición de Ingo F. Walther. Madrid-Barcelona: Taschen GmbH.
- STAMBOLLION, Liba W. (2012) *Divining the Dream: Expressions of Love from a Global Community*. France: Ed. Dreams & Divinities.
- WASSERZIEHR, Gabriela (1997) *Los cuentos de hadas para adultos. Una lectura simbólica de los cuentos de hadas recopilados por los J. W. Grimm*. Madrid: Endymond.
- YOUNG, Yasha (2009) *Art That Creeps: Gothic Fantasies and the Macabre in Contemporary Art*. UK: Ed. Korero Books.

Páginas web consultadas:

Menacing Hedge:

<http://www.menacinghedge.com/summer2013/profile-vonfoerster.php>  
(23/11/2016)

Madeline von Foerster:

<http://www.madelinenvonfoerster.com> (22/11/2016)

Todas las obras se pueden ver en:

Madeline von Foerster: <http://www.madelinenvonfoerster.com/artworks.html>

Recibido el 12 de diciembre de 2016

Aceptado el 7 de noviembre de 2017

BIBLID [1132-8231 (2017): 65-81]