

La maternidad como tema en la pintura contemporánea: Jenny Saville y Marlene Dumas

MOTHERHOOD AS TOPIC IN CONTEMPORARY PAINTING: JENNY SAVILLE AND MARLENE DUMAS

ABSTRACT

Due to the unequal distribution of caregiving tasks, which still exists today, motherhood can be an obstacle to the professional development of many women artists. However, given the right conditions, this is not an insurmountable challenge, and in fact there are renowned artists who are also mothers. In this article, two of them, Marlene Dumas and Jenny Saville, are taken as case studies. Both are critical of previous interpretations of motherhood, due to its excessive sentimentality and idealization, and they seek to reinterpret this topic from their personal experience. We analyse the way in which both approach the subject, what contributions they make to previous versions and to what extent having children influences their artistic creation. In both cases, the experience of motherhood inspires a part of their artworks at a certain moment, even opening a new stylistic line in Saville's work, but it does not define them as artists, since their production is not limited to this aspect.

Keywords

Motherhood; Women artists; Figurative painting; Babies; Pregnancy; Marlene Dumas; Jenny Saville

RESUMEN

La maternidad puede suponer, debido al todavía desigual reparto de las tareas del cuidado, un obstáculo para el desarrollo profesional de muchas mujeres artistas. Pero, dadas las condiciones adecuadas, no se trata de un obstáculo insalvable, y de hecho existen artistas de reconocido prestigio que también son madres. En este artículo se toma como casos de estudio dos de ellas, Marlene Dumas y Jenny Saville. Ambas se muestran críticas con interpretaciones previas del tema de la maternidad, por su excesivo sentimentalismo e idealización, y pretenden reinterpretarlo desde su experiencia personal. Se analiza la forma en que ambas abordan el tema, qué aportaciones realizan sobre versiones previas y en qué medida influye el hecho de tener hijos en su creación artística. En ambos casos, la experiencia de la maternidad inspira una parte de su actividad artística en una época determinada, abriendo incluso una nueva línea estilística en el caso de Saville, pero sin que podamos decir que las defina como artistas, ya que su producción no se limita a este aspecto.

Palabras clave

Maternidad; Mujeres artistas; Pintura figurativa; Bebés; Embarazo; Marlene Dumas; Jenny Saville

1 INTRODUCCIÓN. LA MATERNIDAD EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Muchas mujeres artistas entienden la maternidad como un suicidio profesional. Por ejemplo, Marina Abramovic, que renunció a tener hijos pues “habría sido un desastre” para su trabajo (Puglise, 2016). En la misma línea, la artista Tracey Emin declara: “hay buenos artistas que tienen hijos. Por supuesto que los hay. Pero son hombres” (Groskop, 2015). Estas ideas no son del todo infundadas. Por el desigual reparto de las tareas del cuidado, en un mundo tan altamente competitivo como el del arte contemporáneo, la decisión de tener hijos puede suponer la exclusión del mercado de muchas mujeres.

A pesar de ello, tener hijos no tendría por qué suponer un obstáculo insalvable para desarrollar una carrera artística (como no lo es la paternidad para los hombres), y de hecho existen artistas de reconocido prestigio que también son madres. Muchas de ellas, tras tener hijos, no se reconocen en las interpretaciones artísticas previas del tema, mayormente creadas por hombres y heredadas de la iconografía cristiana, en las que la maternidad se encuentra muy idealizada, desligada de la experiencia corporal, con un exceso de sentimentalidad y carencia de tensiones (como si constituyera un continuo estado de felicidad y los bebés nunca lloraran). Las interpretaciones de la maternidad desde la experiencia personal femenina no son tan frecuentes como cabría esperar. Muchas artistas han evitado el tema por su asociación con cierto tipo de arte edulcorado del pasado y por el temor de caer en el denominado esencialismo, es decir, en la idea de que la maternidad formaría parte de una supuesta “esencia” femenina, determinada por su biología, y de que el rol materno modelaría la identidad femenina como cuidadora, sumisa y subordinada. La historiadora Andrea Liss considera que la carga histórica de lo que denomina “representación patriarcal de la maternidad”, con las nociones de género y poder que se le asocian, (Liss, 2009) ha condicionado que la maternidad se volviera, en cierto modo, un tema tabú en el arte contemporáneo, sobre todo en la obra de artistas feministas.

Aunque, por supuesto, hay artistas que se han atrevido a romper ese tabú y proponer una visión alternativa, muchas de ellas han escogido alejarse también formalmente de las representaciones previas, es decir, recurrir a medios no tradicionales, evitando en la medida de lo posible la representación pictórica figurativa. Así, por ejemplo, la obra *Post Partum Document (Documento Posparto)* (1973-9), de la artista conceptual Mary Kelly, documenta la relación entre madre e hijo, y los mecanismos por los que se construyen las respectivas identidades (Pollock, 1988), a partir de objetos como pañales sucios, ropa, notas de un diario o moldes de la mano del bebé, acompañados de diagramas inspirados en los del psicoanalista Lacan. O la instalación *Ten Months —Diez meses* (1977-79), de Susan Hiller, en que se combinan textos con fotografías del vientre creciente de la artista durante su embarazo, descontextualizado del resto del cuerpo, por lo que cuesta identificarlos como lo que son, y parecen más bien imágenes de la luna en distintas fases. La serie escultórica *Untitled —Shield* (1990), de Kiki Smith presenta muestra el mismo motivo: vientres de embarazadas, esta vez vaciados en escayola. En otra de sus esculturas, *Womb* (1986), Smith presenta un útero de bronce que se abre como un violín, hinchado pero vacío. Una de las posibles interpretaciones de la obra, es que podría estar aludiendo a la posibilidad de elegir no ser madres en el contexto de la lucha política por los derechos reproductivos. Esta opción también se aborda en la obra de Tracey Emin, que ha tratado su relación con la maternidad como ausencia o imposibilidad (Abellán Muñoz, 2020) en obras como *How it feels—Cómo se siente, My Abortion—Mi aborto* (1990) y *Feeling Pregnant I y II —Sintiéndome embarazada* (2000), entre muchas otras. La artista hiperrealista Andrea

Bowers aborda el activismo proelección en su instalación *Nothing is Neutral* (2006) (Morgan, 2011), desde un punto de vista más político que personal.

Las fotógrafas Renée Cox, con su serie de los noventa *Yo Mama*, y Catherine Opie, con su obra *Self-portrait Nursing* (2004), muestran modelos de maternidad alejados de los cánones tradicionales: en el caso de *Yo Mama*, la fotógrafa jamaicano-estadounidense Renée Cox se autorretrata desnuda con su bebé, mostrándose como una mujer poderosa que no se avergüenza de su cuerpo, con lo que, según Andrea Liss, ataca al mismo tiempo los estereotipos que rodean los cuerpos de las mujeres negras y la noción de que maternidad y sexualidad son mutuamente excluyentes (Liss, 2016); Catherine Opie, lesbiana y sadomasoquista, se presenta como madre sin renunciar a su propia identidad sexual, ya que no esconde la escarificación con la palabra *Pervert* (Pervertida) con la que marcó su pecho, diez años antes, en reivindicación del derecho a la disidencia de una supuesta “normalidad” sexual (Barnett, 2016). En otra obra de Opie con el mismo esquema compositivo, *Guillermo & Joaquín* (2013), es un hombre el que acuna un bebé en sus brazos.

La también fotógrafa Rineke Dijkstra, en su serie *New Mothers* (1994), retrata mujeres en los momentos inmediatamente posteriores al parto, sin esconder señales de la reciente experiencia como vientres hinchados, sangrado o marcas recientes de cesárea (Buller, 2016). Estas huellas corporales, junto con el parto en sí, normalmente no se muestran salvo en la más estricta intimidad, pues permanecen en el terreno de lo obscuro, en su sentido etimológico de “fuera de la escena”, es decir, entra en la categoría de aquello que se resiste a la representación y se debe ocultar, como si fuese algo cercano a lo pornográfico. Algunas artistas han intentado, sin embargo, normalizar la experiencia como algo bello y digno de ser contemplado, entre ellas, la artista Judy Chicago, que en su *Birth Project—Proyecto Nacimiento* (1980-1985) colaboró con más de 150 costureras y bordadoras para crear docenas de piezas textiles en que se celebran distintos aspectos del nacimiento. Pero se trata de una representación muy esquemática e idealizada, no realista, que elude los detalles de la experiencia corporal. Lo mismo sucede con la pintura *God Giving Birth—Dios Dando a Luz* (1985), de Mónica Sjöö, pieza algo más realista pero que tampoco pretende reflejar de forma fiel lo que ocurre con el cuerpo de una mujer durante el parto, ya que se trata de una representación mítica, en la que la artista imagina el nacimiento del mundo como si fuese dado a luz por una diosa con forma de mujer. Louise Bourgeois, cuya obra se centra en procesos y zonas del cuerpo humano “psicosexualmente cargados” (Posner, 2013), ha abordado el tema de la maternidad, el embarazo, el parto y la lactancia en numerosas ocasiones, siendo uno de los temas centrales de su producción. Un ejemplo de ello es su dibujo autobiográfico *Untitled (Woman Giving Birth) —Sin Título (Mujer Dando a Luz)* (1941), realizado el año del nacimiento de su segundo hijo, que muestra una cabeza desproporcionadamente grande emergiendo del minúsculo cuerpo de la madre. Pocos años después, entre 1945 y 1947, crea su serie *Femme Maison (Mujer Casa)*, pinturas que representan una mujer desnuda en que la cabeza ha sido sustituida o encerrada en una casa en miniatura, con lo que se alude al carácter opresor del rol doméstico sobre las mujeres. Aunque no se refiere directamente a la maternidad, la crianza de los hijos forma parte de las labores domésticas que ataban a las mujeres a la casa cuando produjo estas piezas. Otros ejemplos, más tardíos, son su escultura *The Arrival —La Llegada* (2007), en que la cabeza del bebé emerge de un cuerpo sin miembros, o la serie de pinturas de 2007 *The Birth—El Nacimiento*. En muchas otras obras alude a la maternidad de forma simbólica, por ejemplo en sus gigantescas arañas de metal, como *Maman* (1999) (Dunwoody, 2001), o en la bestia de pechos maternos representada en *Nature Study —Estudio del natural* (1948).

Ya en los setenta, el grupo de artistas *Mother Art*, se propuso demostrar que arte, feminismo y maternidad no tenían por qué ser mutuamente excluyentes (Moravec, 2011), organizando dos exposiciones tituladas *By Mothers* en 1975 y 1976. Más recientemente, en 2008, las comisarias Helen Knowles y Phoebe Mortimer organizaron la exposición itinerante *Birth Rites —Ritos de Nacimiento*, en un intento de normalizar la experiencia del nacimiento en el contexto del arte contemporáneo (*Birth Rites Collection*, s. f.; Tyler & Clements, 2009). Una de las artistas participantes, Hermione Wiltshire, especialmente preocupada por las ansiedades culturales que rodean el parto, presentó para la exposición *Therese in Ecstatic Childbirth* (2008), una fotografía documental de partería de los setenta que muestra una mujer sonriente, en éxtasis, con la cabeza del bebé asomando entre sus piernas. De forma independiente, pero con un propósito similar, la artista Ana Álvarez-Errecalde se fotografía tras su propio parto en su obra *El nacimiento de mi hija* (2005), con el bebé aún unido al cuerpo de su madre por el cordón umbilical y la placenta a sus pies. Con ello, pretende cuestionar la forma en que la maternidad es representada en los medios y la historia del arte (Álvarez Errecalde, s. f.).

Es complicado encontrar ejemplos de pintura realista que representen el parto, pues en los ejemplos descritos arriba la representación es de tipo simbólico, muy estilizada, o se centra en los aspectos subjetivos de la experiencia del nacimiento. Uno de las pocas excepciones es la obra de Jessica Clements¹, una artista poco conocida para el público en general. Tras quedarse embarazada, buscó imágenes de partos para averiguar cómo sería la experiencia de dar a luz. Las imágenes que encontró no la satisficieron, pues el tema raramente se ve en las bellas artes, y en el campo de la medicina habitualmente se oculta o censura parte de la imagen, especialmente si se trata de un parto vaginal y no por cesárea, como si el cuerpo de la madre fuese vergonzoso (Tyler & Clements, 2009). Así que, consciente del vacío existente, decidió realizar una serie pictórica en la que se mostraran de forma detallada “los cambios fisiológicos que suceden en el cuerpo de una mujer, en el contexto de dar a luz de forma activa” (Clements, 2016, p. 177). Con ello, pretendía tanto calmar sus propias ansiedades con respecto al parto como atacar el tabú cultural existente en torno a su representación. Así que pidió a mujeres que iban a dar a luz que le proporcionaran fotografías del momento del parto en alta resolución, en las que basaría sus pinturas. La técnica de la pintura al óleo, con sus connotaciones históricas, le sirve para legitimar el parto como algo bello y digno de ser mirado.

Otra artista figurativa, también relativamente desconocida, preocupada por romper el tabú existente en el arte contemporáneo en torno a la maternidad es Diana Quinby, que se autorretrata embarazada, dibujando del natural desde su propio punto de vista con el propósito de desmitificar el cuerpo de las mujeres embarazadas (Quinby, 2016).

Las pintoras figurativas contemporáneas Jenny Saville y Marlene Dumas se encontraron en una situación parecida a la de Quinby y Clements: con motivo de su propia maternidad, buscaron plasmar plásticamente su experiencia, y sintiéndose insatisfechas con interpretaciones previas del tema, intentaron presentar una visión alternativa con su propio lenguaje, la pintura, aunque, al tratarse de dos artistas de reconocido prestigio internacional, su visión ha trascendido en mayor medida. En este artículo utilizaremos su obra como caso de estudio, para analizar cómo la maternidad es representada por artistas que además son madres, qué aportaciones realizan y en qué medida la maternidad afecta a su trayectoria artística.

2 LA MATERNIDAD EN LA OBRA DE JENNY SAVILLE

Jenny Saville (Cambridge, 1970) tuvo su primer hijo en 2007. Su pintura se caracterizaba, hasta este momento, por sus grandes formatos, su interés en la representación del cuerpo al margen de las nociones convencionales de belleza, y por la materialidad, el carácter táctil, de su pintura. En estos primeros años su obra estaba muy influida por el feminismo francés de la diferencia, que reivindica la especificidad femenina, ligada a su condición biológica y capacidad de gestar. Muestra de ello es que, en una de sus pinturas más conocidas, *Propped* (1992), aparece inscrita una frase de la pensadora francesa Luce Irigaray que propone la creación de un lenguaje propiamente femenino, tomada de un libro de la filósofa francesa Luce Irigaray, *Ce Sexe Qui N'en est Pas Un* (Irigaray, 1977). En otro texto de Irigaray, en que la filósofa analiza los dibujos de la artista Unica Zurn (Irigaray, 1985), se propone la creación de un arte femenino que llegue a la “mucosa” y represente los cuerpos de las mujeres como “el lugar donde el universo fue engendrado” (Battersby, 1998, p. 234). Jenny Saville, sin embargo, a pesar de la influencia del feminismo de la diferencia, no defiende la noción de que la maternidad sea el destino irrevocable de las mujeres. Es por ello que, inicialmente, evita representar niños, por el temor a que pudiera ser interpretado como un alegato esencialista. En cambio, sí que representa cuerpos que se pueden considerar maternos (entre ellos, el de su propia madre), por la amplitud de rasgos que tradicionalmente han sido asociados a la fertilidad, grandes pechos y caderas. Además, sus mujeres, que están representadas en una escala mucho mayor a la natural, se muestran desde un punto de vista muy bajo, como las vería un niño pequeño. Esto, y su interés por aquello que traspasa los límites entre el interior y el exterior del cuerpo, las heridas, las mucosas, y todas las imperfecciones de la carne, está relacionado con otra de las representantes del feminismo de la diferencia, Julia Kristeva (Kristeva, 1982), y su concepto de abyección. Para Kristeva, lo abyecto es aquello de lo que debo deshacerme para conservar la identidad, todo lo que afecta a la integridad de los límites entre el Yo, y lo Otro, y está especialmente representado por el cuerpo de la madre, que, según el psicoanalista Lacan, en el que se apoya Kristeva, se convierte en abyecto en el momento en que el niño adquiere conciencia de su propia identidad, en la llamada etapa del espejo, y entra en el mundo del logos y la ley paterna. Todo lo que afecta a las fronteras entre el sujeto y el exterior, como la comida o las heces, pueden ser objeto de abyección, que se manifiesta en un sentimiento corporal de rechazo, de asco. El cuerpo femenino, con sus mucosas, fluido vaginal, menstruación, su capacidad de gestar, de dar a luz y su tendencia a desbordar y salirse de los límites establecidos por los cánones estéticos, es susceptible de entrar en esta categoría de abyecto.

Pero, en el caso de Saville, dejando de lado ciertas connotaciones maternas abiertas a interpretación y que sólo se muestran tras una lectura en profundidad de su obra (Rowley, 1996), no empieza a interesarse en la maternidad como tema, en la relación entre madre e hijo, hasta 2003, fecha en que se traslada a Palermo (Mahony, 2018), y con más intensidad, a partir de 2007, fecha en que tuvo su primer hijo. En ese momento ya contaba con una trayectoria artística consolidada, por lo que no tuvo grandes problemas para compaginar su carrera con la maternidad. No dejó de pintar durante el embarazo, pero tuvo que cambiar su forma de hacerlo, abandonando por recomendación médica los pigmentos potencialmente tóxicos, como el rojo cadmio. También se vio obligada, para compensar su movilidad reducida por el crecimiento de su vientre, a trabajar con pinceles más largos, de mayor alcance, y con el nacimiento de su hijo tuvo que adaptar sus períodos de trabajo a los horarios de sueño del niño (Crow, 2011). Según Jenny Saville, la maternidad no redujo su creatividad, sino todo lo contrario: en una artista preocupada por la representación de la carne, la experiencia de crear carne de forma literal

supuso un aliciente creativo que la llevó a buscar el modo de representar la continuidad creativa de la vida, lo que consigue superponiendo distintos momentos temporales, e incluyendo numerosas referencias históricas en su pintura.

Tras haber experimentado personalmente la maternidad, insatisfecha con ciertas interpretaciones previas excesivamente sentimentalistas, no puede evitar el deseo de interpretarla pictóricamente, tratando de aportar a su pintura el sentimiento visceral de la experiencia de dar a luz, lo que la lleva a superar sus recelos previos con respecto a esta temática. No le convencen las imágenes idealizadas de niños y madres del barroco y del renacimiento, y en su lugar, pretende captar el dinamismo casi animal de los niños pequeños. Uno de sus primeros intentos, que nunca llegaría a concluir, fue el encargo para reemplazar la *Natividad con San Francisco y San Lorenzo* (h. 1600-09), de Caravaggio (Fig. 1), en el Oratorio de San Lorenzo en Palermo, de donde fue robada en 1969. En el momento de recibir este encargo, 2008, estaba embarazada por segunda vez. De por sí, la obra que debía sustituir constituyó, en su momento, una visión bastante realista, poco idealizada, de la escena bíblica, ya que la Virgen aparece cansada tras el parto, lo que no era habitual en la pintura de la época, pues desde el S XIV la iglesia católica defendía la idea de que el nacimiento de Cristo se produjo sin dolor y sin alterar la virginidad de su madre María. Por ello, en la iconografía religiosa el rostro de la Virgen no solía reflejar dolor ni cansancio tras el nacimiento, y por supuesto, se evitaba la representación directa del parto. Jenny Saville se propone una pintura aún más radical en su realismo que la versión de Caravaggio, de modo que, para preparar el encargo, decide documentar fotográficamente el nacimiento de su propia hija, con una iluminación tenebrista para aproximarse al claroscuro de la obra barroca. Hizo varios estudios a partir de esas fotografías (Fig. 2), pero finalmente, como era de esperar, el Vaticano consideró que el tema escogido por Saville no era lo suficientemente religioso, y la pintura definitiva no llegó a pintarse. En su lugar se colocaría, en 2015, una copia de la obra robada.



Figura 1. Caravaggio (h. 1600-09). *Natividad con San Francisco y San Lorenzo*. Óleo sobre lienzo, 268 x 197 cm. Obtenido de *Wikimedia Commons*. Subida por Cuppoz, dominio público, <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Caravaggio-Nativity%281600%29.jpg>



Figura 2. Simulación del encargo no realizado de Jenny Saville para el Oratorio de San Lorenzo en Palermo, Italia. Obtenido de Stevens, M., Calvocoressi, R., Mann, S., & Mahony, L. (2018). *Jenny Saville*. New York: Rizzoli.

En los *Reproduction Drawings* (2009-2012), que elabora en los años posteriores al nacimiento de sus hijos, Jenny Saville vuelve a abordar el tema de la maternidad y el embarazo. Esta vez lo hace de una forma menos cruda, barroca y fotográfica que en su proyecto fallido, modificando su estilo de forma significativa para intentar representar la conmoción que para ella supuso esta experiencia:

Tener hijos tuvo el más profundo de los impactos en el modo en el que hago arte y en que veo el mundo. Crear carne en mi cuerpo y el carácter animal de dar a luz afectó mi visión de la naturaleza. Las realidades simultáneas que he estado tratando de generar en mi trabajo los últimos años, la estratificación y superposición de capas, vinieron a través de los dibujos que hice tras tener mis hijos. Me abrieron una nueva manera de crear espacio y movimiento. Lo que más disfruto de mis niños es su libertad. Mueven sus cuerpos sin temor ni criterio, y ese es un precioso momento en la vida. (Man & Saville, 2018, p. 30)

A partir de este momento, adopta un estilo menos matérico, con mayor predominio del dibujo. Muchas de sus obras de esta época son dibujos realizados sobre tela de algodón crudo, terminados a veces con unos toques de pintura. Mientras en su producción anterior construye con la mancha, y casi nunca utiliza líneas para definir la figura (aunque sí a veces para escribir o trazar sobre la superficie), en las obras de los últimos años predomina la línea. Juega con la indefinición, con la superposición de distintos momentos en un mismo dibujo:

Seguía reflexionando sobre la formación de carne y miembros dentro de mi cuerpo, sobre la regeneración... Mis dibujos múltiples —uno sobre otro— son una manera de comunicar esos sentimientos. Literalmente estás reproduciéndote a ti misma cuando estás embarazada, como las líneas se reproducen a sí mismas. (Stevens et al., 2018, p. 21)

Al utilizar múltiples líneas que muestran el proceso de creación de la obra, Saville se inspiró en dibujos de Matisse y Picasso, en concreto, *Ninfa y Fauno* (1940) de Matisse y *La Durmiente* (1932) de Picasso, que pudo ver juntos en la exposición *Matisse Picasso* que tuvo lugar en la Tate Modern de Londres en 2002 (Calvocoressi, 2018). En ellos que se muestran los pasos y correcciones seguidos por ambos artistas previos a la solución final, que no se han borrado del todo. Esto también ocurre en bocetos de Leonardo da Vinci, autor al que hace referencia de forma explícita en su *Reproduction Drawing IV —Dibujo de Reproducción IV* (2010) (Fig. 3). Sin embargo, el movimiento y la expresión de los niños en sus *Reproduction Drawings* y en pinturas como *The Mothers* (2011) (Fig. 4) se aleja de la calma clásica de sus referentes renacentistas, pues los niños parecen estar a punto de escapar de los brazos de su madre y oscilan entre varios estados de ánimo que se muestran simultáneamente, gracias a la superposición de momentos temporales: en *The Mothers*, el bebé aparece dormido, mirando al espectador y arqueando el cuerpo, a punto de llorar, todo ello con un estilo que oscila entre la línea del dibujo y la pintura más empastada del primer término, contribuyendo estos recursos a crear profundidad espacial, además de movimiento. En ellos el rostro de la madre corresponde a la propia Jenny Saville, que se autorretrata, desnuda y embarazada, sosteniendo a un niño. En su pintura *Isis* (2011) (Fig. 5), elaborada con una técnica más convencional, representa de forma realista una mujer embarazada sobre la que se han proyectado textos escritos en un lenguaje antiguo. De esta forma convierte la modelo en una representación de la diosa egipcia de la fecundidad. A diferencia de lo que ocurría en las pinturas de la primera época de Saville, como *Propped*, los cuerpos de las figuras femeninas en *The Mothers* e *Isis* no están distorsionados, sino que se aproximan a un tipo de belleza clásico, salvo por los signos del embarazo, el vientre y pechos hinchados, que se muestran pero no se exageran. Jenny Saville, comparando su pintura actual con la de sus inicios, afirma haber aceptado “que hacer cosas que son bellas es interesante, mientras que antes no estaba en absoluto interesada en la belleza. Era anti-belleza, se podría decir” (Saner, 2016). Esto también estuvo motivado, según la artista, por el hecho de tener hijos: “encuentro tan bello observarlos que he aceptado ese tipo de belleza en mi vida” (ibid.).

La representación de mujeres desnudas y embarazadas, como la que hace Saville en *The Mothers* e *Isis*, cuenta como precedente la obra de Paula Modersohn Becker (1876-1907), que se autorretrata embarazada y desnuda en su *Autorretrato en el sexto aniversario de boda* (1906), innovador en su época pues, hasta ese momento, era raro que las mujeres se representaran desnudas y embarazadas, ya que, dado el ideal de maternidad descorporeizada y virginal heredado de la tradición cristiana, las mujeres podían ser representadas como objetos de deseo (o dotadas de deseos) o como madres, pero no las dos cosas al mismo tiempo (Betterson, 1996). Después, este tema ha sido tratado por otros artistas, como Alice Neel, Diana Quinby, Lucian Freud, la fotógrafa Renée Cox en su serie *Yo Mama*, o, como veremos, Marlene Dumas, lo que no evita que, casi un siglo después de la pintura de Modersohn Becker, conservara parte de su carga provocadora, como se pudo comprobar en la portada de *Vanity Fair* de 1991 en la que aparecía Demi Moore desnuda y embarazada, fotografiada por Annie Leibovitz. Tras ella, este tipo de imágenes se han popularizado, se ha llegado a aceptar este tipo de belleza, y hoy en día no es raro que las futuras madres quieran registrar fotográficamente los cambios que el embarazo provoca en sus cuerpos.



Figura 3. Jenny Saville, *Reproduction drawing IV* (basado en Leonardo). 2010. Carboncillo sobre papel. 194x145 cm. Escaneado de Stevens, M., Calvocoressi, R., Mann, S., & Mahony, L. (2018). *Jenny Saville*. New York: Rizzoli.



Figura 4. Jenny Saville. *The Mothers*. 2011. Óleo sobre lienzo, 106 x 86 cm. Escaneado de Stevens, M., Calvocoressi, R., Mann, S., & Mahony, L. (2018). *Jenny Saville*. New York: Rizzoli.



Figura 5. Jenny Saville. *Isis*. 2011. Óleo sobre lienzo, 251x 287 cm.

Escaneado de Stevens, M., Calvocoressi, R., Mann, S., & Mahony, L. (2018). *Jenny Saville*. New York: Rizzoli.

Si comparamos obras como *The Mothers* o *Isis* con pinturas previas de Jenny Saville, en las que se mostraban víctimas de accidentes, cuerpos no normativos, o retratos de personas que acababan de someterse a cirugía, podemos darnos cuenta que su pintura ha evolucionado hacia motivos menos agresivos visualmente. Sin embargo, en los primeros años tras el nacimiento de sus hijos alterna temas amables como los de sus *Reproduction Drawings*, o las parejas entrelazadas de su exposición *Erota*, con obras violentas como *Witness —Testigo* (2009), que representa una víctima de disparo de bala con un agujero sangrante en vez de boca, o varias versiones de *Stare —Mirada*, retrato de una niña con un problema de piel, de un tipo de belleza alejada de los cánones tradicionales. Por tanto, si bien la maternidad supuso un punto de inflexión en su carrera, no se puede afirmar con rotundidad que ser madre haya supuesto un cambio radical hacia temáticas más acordes al rol tradicionalmente considerado como femenino, sino, más bien, de una apertura gradual hacia temáticas nuevas, motivadas por una experiencia personal a la que trata de dar expresión plástica.

3 LA MATERNIDAD EN LA OBRA DE MARLENE DUMAS

Marlene Dumas (1953, Ciudad del Cabo) dio a luz a su única hija, Helena, en 1989. Al respecto de esta experiencia, escribe: “ya no soy uno de los chicos” (Dumas, 2014, p. 66). La pintora tuvo a su hija cuando ya tenía una carrera consolidada, por lo que no tuvo problemas para compaginar la maternidad con su carrera, llegando a convertirse años más tarde en la artista viva más cotizada² (puesto que desde el 2015 ostenta Jenny Saville). Sin embargo, como ella misma reconoce, todo esto tal vez no lo habría conseguido en el caso de haber sido madre más joven, o haber tenido más hijos: “sin el descubrimiento de la píldora, probablemente ni siquiera sería artista hoy” (Dumas, 2014).

Como en el caso de Jenny Saville, el tema central de la producción de Marlene Dumas es la figura humana, en todas sus variantes de edad, raza, sexo, por lo que no resulta sorprendente que aborde también el tema de la maternidad, lo que realiza principalmente en torno a la fecha del nacimiento de su hija, a finales de los 80 y principios de los 90, con una serie de pinturas cuya temática son los bebés. Entre ellos, *Die Baba —El Bebé* (1985), que representa un niño pequeño de mirada desafiante, pintado con tonos fríos y retratado en una escala muy superior a la real, recurso que utiliza reiteradamente en sus pinturas de esta época y que, en este caso, consigue crear un efecto inquietante, alejado de la ternura y sentimentalidad que se suele atribuir a los retratos de niños. La imagen de referencia fue una fotografía de su propio hermano de pequeño. También de esta época es la serie litográfica *Fear of Babies* (1986), derivada en parte de la obra fotolitográfica de Dick Jewell *Cosmo-Babies* (1978), o las pinturas *Before Birth —Antes del Nacimiento* (1989), que representa un feto, y *After Life —Después de la Vida* (1989), que representa un bebé tal y como aparece inmediatamente después del nacimiento, como un ser extraño arrugado, lo que acerca ambos extremos de la vida, nacimiento y vejez. Estas aproximaciones al tema culminan en la serie *The First People (I-VI) —Las Primeras Personas*, de 1990, (Fig. 6), una serie de cuatro obras que representan a bebés recién nacidos de un modo bastante alejado, aún más que en el caso de Saville, de las representaciones idealizadas de niños pequeños en el arte clásico: angelotes, pequeños cupidos, y representaciones del niño Jesús en los que la expresión se dulcifica y las proporciones se armonizan para acercarlas a los de los adultos. Los bebés de Marlene Dumas, en cambio, tienen rostros fuertemente expresivos, de mirada sorprendida y curiosa, que se dirige al espectador, los vientres hinchados y extienden sus desproporcionados bracitos y piernas en los gestos torpes de los recién nacidos. Constituirían, en cuanto a expresión y proporciones, una visión bastante realista de un recién nacido si no fuera por la escala: cada lienzo mide 180 x 90 cm, lo que los hace parecer criaturas amenazadoras y monstruosas. Además, parecen flotar pues, aunque se han representado como si estuviesen tumbados, se han dispuesto en vertical, sobre un fondo plano, sin referencias espaciales ni sombras. Los colores y la falta de modelado tonal, sólo sugerido, contribuyen a esa sensación de irrealidad. Según la crítica de arte Ariella Budick, la enormidad de la escala se corresponde con el espacio que colonizan en la mente de la madre (Budick, 2008), aunque este recurso ya había sido utilizado por Marlene Dumas en otras pinturas en que representa adultos, con el propósito de alejar la imagen pictórica del referente real.



Figura 6. Marlene Dumas. *The First People*. 1990. Óleo sobre lienzo, 180 x 90 cm.

Fotografía de Peter Cox, obtenida de <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/marlene-dumas-image-burden/introduction>

Otra de las obras en que representa bebés es *Warhol's Child* (*El hijo de Warhol*, 1989-91), que ejecuta en varios años. En este caso, el bebé, desproporcionado, muestra un cuerpo bastante más grande del que le correspondería en relación al tamaño de la cabeza, con proporciones casi adultas que están en contradicción con la anatomía y los rasgos, pertenecientes a un bebé de corta edad, por lo que su presencia resulta aún más perturbadora.

Pregnant Image (1989-91) (Fig. 7) representa una mujer embarazada, de rodillas y desnuda salvo por una camisa abierta por delante, que no oculta su vientre, pecho y pubis. Esta imagen fue ejecutada a lo largo de varios años, pero a pesar de ello, el aspecto no es muy elaborado, sino que el motivo, como es habitual en su pintura, aparece poco definido y con escasos detalles. La figura está compuesta a partir de fotografías de distintas mujeres y la cabeza, más oscura, no parece corresponder al mismo cuerpo. Como vimos previamente, esta pintura continúa la tradición iniciada con el autorretrato de Paula Modersohn Becker. Sin embargo, la obra de Dumas no es un retrato, sino que, al estar compuesta de partes de distintas procedencias, no parece representar a nadie en concreto. Es significativo que no titule a la obra como “mujer embarazada”, sino “imagen embarazada”, pues su obra constituye en general una reflexión sobre las imágenes y su poder para construir significado.



Figura 7. Marlene Dumas. *Pregnant Image*. 1988-90. Óleo sobre lienzo, 180 x 90 cm. Obtenida de Boogerd, D. van den., Bloom, B., & Casadio, M. (2009). *Marlene Dumas*. Londres, Nueva York: Phaidon Press.

En las dos versiones, de pequeño tamaño, de *Moeder & Baba*, realizadas en 1989 (año del nacimiento de su hija), aborda la relación entre la madre y el bebé. En ambas, la madre aparece con las piernas abiertas en una postura que recuerda el parto, y sujeta al niño entre sus brazos, como si lo acabara de dar a luz. En una de ellas, está tumbada y claramente desnuda, en la otra (Fig. 9), sentada y tal vez con ropa, pero la imagen no está lo suficientemente definida para saberlo con seguridad, pues está parcialmente oculta por el niño y las sombras. Esta última se puede relacionar con las representaciones de Madonna con niño, pero el tono general de la imagen transmite una sensación inquietante, alejada de la calma clásica. Los dibujos *A Little Devil —Un Pequeño Demonio* (1989) y *The Binding Factor —El Factor de Unión* (1990) corresponden al momento inmediatamente posterior al parto, con el bebé entre las piernas de la madre. En el último de ellos, el bebé aún está unido al cuerpo de la madre por el cordón umbilical.



Figura 8. Marlene Dumas, *Moeder & Baba*. 1989. Gouache sobre papel, 38.4 x 31.5 cm.
Obtenido de Winzen, M. (2005). *Marlene Dumas. Female* (Mathias Winzen, ed.). Colonia: Snoek.



Figura 9. Dumas, Marlene. 1990. *The Binding Factor*. 31.8 x 23.8 cm. Acuarela, tinta sobre papel.
Obtenido de <http://www.cbwcollection.com/about-artwork.php?id=95>

Su relación con su propia hija es motivo recurrente en la obra de Dumas. En la serie *Underground* (1994-95) Dumas dejó que la pequeña Helena terminara varios retratos realizados en tinta por ella, añadiendo color y purpurina. También la representa en distintos momentos de su vida. Utilizar a los propios hijos como modelos no es privativo de las artistas mujeres. Es natural que los artistas figurativos se inspiren en su entorno más inmediato, y los incontables retratos de los hijos de Pablo Picasso son un ejemplo de ello. En el caso de Marlene Dumas, probablemente el retrato de su hija Helena más interesante es *The Painter —La Pintora* (1994) (Fig.10), pues con él consigue en cierta manera eliminar los límites entre artista y modelo. No sólo es un retrato de Helena, sino que constituye, al mismo tiempo, un autorretrato de la propia Dumas, que se autodefine como pintora a través de la figura de su hija, tomando como modelo una fotografía polaroid de la niña, desnuda, en la que mira de forma desafiante a la cámara tras haber estado jugando con pintura, con una mano pintada de rojo hasta más arriba de la muñeca y la otra de azul. La imagen, sin haber sido premeditada, sino resultado del juego de la niña, estaba cargada de simbolismo. Helena incluso había pintado una cruz azul en su vientre, que Marlene Dumas inicialmente incluyó en la pintura, para después borrarla cuando aún estaba fresca (el cuadro se pintó casi en poco más de una noche), de ahí el color azul del vientre. En lugar de pintar encima, Dumas conserva ese tono, integrando el error como parte del proceso pictórico. El tono azul, accidental, contribuye al aspecto misterioso de la imagen. Como es habitual en la obra de Dumas, la imagen de la niña está sobredimensionada. Según Dumas, en esta pintura, como en muchas otras, se inspira en parte en el arte tradicional africano y de Sudamérica en los que:

Tienes esas esculturas de bebés que parecen mucho más agresivos que sus equivalentes occidentales, donde todos los bebés son bonitos (...). Es una niña blanca, si piensas racialmente, pero como figura tiene algo del sentimiento de expresión de esas estatuas y esculturas (...) Si hubiese sido demasiado dulce, creo que no habría sido interesante, pero tampoco es un monstruo (Dumas, 2015, p. 169).

En una lectura derivada de Lacan, el que Marlene Dumas utilice una imagen de su propia hija para definirse como pintora, podría corresponder a la identificación primaria entre madre e hijo/a, previa a la etapa del espejo, al descubrimiento de la propia identidad. Pero, dejando las interpretaciones psicoanalíticas de lado, no es infrecuente que un artista se exprese o defina a través de sus temas, lo que se da en mayor medida cuando la implicación emocional con ellos es más intensa, a lo que Marlene Dumas se refiere, citando a John Berger (Berger, 1980), como “la mirada del amante”.



Figura 10. Marlene Dumas. *The Painter*. 1994. Óleo sobre lienzo, 200 x 99 cm.

Escaneado de Dumas, M. (2015). *The image as burden* (L. Coelewijn, H. Sainsbury, & T. Vischer, eds.). Londres: Tate Publishing.

A diferencia de lo que sucedía con Jenny Saville, la maternidad no parece afectar a su técnica pictórica, salvo en la serie que realiza en colaboración con su hija *Underground*, que no tiene continuidad. Es verdad que en sus obras de finales de los ochenta y principios de los noventa muestra una técnica de apariencia más rápida, con menos detalles y menos colorista que en las piezas de mediados de los 80, pero esta depuración y simplificación de su estilo se produce de un modo gradual y no parece ser consecuencia directa de esta experiencia personal, sino, más bien, de su mayor experiencia con técnicas más rápidas y gestuales, como la acuarela y la tinta, cuyos rasgos estilísticos lleva a la pintura al óleo. La maternidad constituye uno más entre sus temas y no rehúye temas tradicionalmente considerados, a diferencia de los bebés, como menos femeninos, como son el sexo, que aborda de forma muy explícita, la violencia o la muerte.

4 CONCLUSIONES

La manera en que la maternidad afecta a la producción artística difiere: hemos visto cómo en el caso de Jenny Saville tiene un impacto profundo, que afecta no sólo a su temática sino también a su estilo, lo cual no es de extrañar en una artista obsesionada con el cuerpo y sus procesos. En cambio, en el caso de Marlene Dumas, la experiencia de la maternidad sólo se refleja en la elección de temas en una época determinada. Ambas artistas pretenden redefinir el tema desde su experiencia personal, intentando despojar la temática del sentimentalismo con que se ha tratado en muchas ocasiones. Desmitifican la infancia, el embarazo y la relación entre

madre e hijo, mostrando las tensiones y el aspecto corporal, material de la maternidad, con dos enfoques diferenciados.

La pintura de Marlene Dumas elige mostrar el aspecto más perturbador de los recién nacidos, y de la relación entre madre e hijo/a, a través de recursos como sobredimensionar la imagen, la indefinición de las formas, la gestualidad del trazo y la utilización de colores alejados de la realidad. A la visión idealizada de los bebés y la maternidad en los medios y en la historia del arte, Dumas contrapone esta dimensión inquietante y cercana a lo monstruoso inspirada en el arte tradicional africano y de Sudamérica. Las pinturas de Dumas, en general, constituyen más una reflexión sobre como la maternidad es representada a través de imágenes, que sobre su propia experiencia personal, siendo la excepción aquellas pinturas, como *The Painter*, en que aparece su propia hija, con un carácter más personal.

Jenny Saville, en cambio, intenta reflejar el sentimiento, que ella define como visceral, de gestar y dar a luz, y el movimiento, la naturaleza casi animal que ella percibe en sus hijos, a través del recurso técnico de la superposición de cuerpos, formas y momentos temporales en una misma imagen. Como Renée Cox en *Yo Mama* y Catherine Opie en *Self-portrait Nursing*, Saville utiliza esquemas compositivos inspirados en el arte renacentista y barroco, pero distanciándose del ideal de maternidad heredado de la tradición cristiana. Al tratarse de autorretratos, cada uno en un contexto familiar, cultural y racial distinto, representan en cada caso una visión parcial de la diversidad en que puede vivirse la misma experiencia, sin pretender constituir un canon universal y único.

Como hemos visto, antes que ellas otras artistas han mostrado preocupaciones similares: las fotógrafas Rineke Dijkstra y Ana Álvarez-Errecalde, entre otras, buscan romper el tabú cultural que rodea los aspectos más corporales del parto y atacan ciertos mitos culturales en torno al rol de la madre, presentándola como agente activo en un acto casi heroico. Sin embargo, a través de la pretendida objetividad de la fotografía (en el caso de Álvarez-Errecalde esto se ejemplifica en su decisión de no utilizar ningún tipo de manipulación de la imagen) puede resultar más complicado representar el impacto emocional del parto tal y cómo es vivido por la madre, es decir, la realidad subjetiva de la experiencia. En cambio, artistas como Louise Bourgeois, Mary Kelly, o Susan Hiller, entre otras, se centran en los aspectos psicológicos de la experiencia de ser madres, o, en el caso de la artista Tracey Emin, de no serlo. Pero este otro tipo de obras, más conceptuales, nos dice poco de lo que pasa realmente con el cuerpo de una mujer durante el embarazo, parto y crianza de los hijos. Las pinturas de Jessica Clements y los dibujos de Diana Quinby constituyen un intento de encontrar el difícil compromiso entre ambos aspectos, pero en ambos casos el uso de una técnica realista hace que desaprovechen los recursos expresivos del medio escogido, pintura y dibujo respectivamente, por lo que se aproximan a la objetividad de la fotografía y no profundizan en la experiencia vivida. Las obras de Marlene Dumas y Jenny Saville, con un estilo gestual y expresivo, pero que no renuncia a representar cuerpos reconocibles como tales, constituyen en cierto modo un punto intermedio entre subjetividad y realismo.

La maternidad no parece haber acarreado consecuencias negativas en las carreras de las artistas tomadas como casos de estudio, Jenny Saville y Marlene Dumas, posiblemente porque se produjo cuando ya contaban con una trayectoria artística consolidada. Por tanto, si bien para muchas mujeres el hecho de tener hijos sigue suponiendo un obstáculo en sus carreras profesionales, la creación artística y la maternidad no son necesariamente incompatibles dadas las condiciones adecuadas, como demuestran los casos estudiados.

5 REFERENCIAS

Abellán Muñoz, R. (2020). Apuntes acerca de la maternidad como (im)posibilidad en la práctica artística de Tracey Emin. *Arte y Políticas de Identidad*, 23, 1-12.

Álvarez Errecalde, A. (s. f.). *El nacimiento de mi hija*. Ana Álvarez Errecalde. <https://alvarezerrecalde.com/portfolio/el-nacimiento-de-mi-hija/>

Barnett, E. (2016). Lesbian, Pervert, Mother: Catherine Opie's Photographic transgressions. En R. E. Buller (Ed.), *Reconciling Art and Mothering* (pp. 85-95). Routledge.

Battersby, C. (1998). Embutir y nada más: Irigaray, pintura y psicoanálisis. En K. Deepwell (Ed.), *Nueva crítica feminista de arte* (pp. 225-241). Ediciones Cátedra.

Berger, J. (1980). *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili.

Betterton, R. (1996). Maternal figures: the maternal nude in the work of Käthe Kollwitz and Paula Modersohn-Becker. En *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings* (pp. 159-179). Routledge.

Birth Rites Collection. (s. f.). Recuperado 29 de abril de 2022, de <https://www.birthritescollection.org.uk/>

Budick, A. (2008, diciembre 27). Great virtuoso or greatly overrated? A Marlene Dumas show at MoMA offers a chance to reappraise her career. *Financial Times*, 11.

Buller, R. E., Belnap Jensen, H., Wilk, D., Birnbaum, P., Dallow, J., Liss, A., Barnett, E., Cheo, C., Korolczuk, E., Reeve, C., Soto Díaz, M., Quinby, D., Matthews, S., Rebhan, G., Clements, J., Szynski, J., Ferris, D., Ituarte, M., Swinson, E., ... Chernick, M. (2016). *Reconciling art and mothering* (R. E. Buller (ed.)). Routledge.

Buller, R. E. (2016). An introduction to the artists' section: maternal themes in contemporary art. En R. E. Buller (Ed.), *Reconciling Art and Mothering* (pp. 137-147). Routledge. Stevens, M., Calvo Coressi, R., Mann, S., & Mahony, L. (2018). Jenny Saville. Rizzoli International Publication.

Calvo Coressi, R. (2018). Reflections on Jenny Saville. En R. Calvo Coressi (Ed.), *Jenny Saville* (pp. 19-25). Rizzoli.

Chernick, M., Klein, J., Kelly, M., Morgan, M., Shilbeck, R., Suleiman, S. R., Liss, A., Gerber, N., Mignon, N., Moravec, M., Mayer, M.,

Bassas Vila, M. A., Smith, B., Gallop, J., Blau, D., Abrams, D., McMahon, E., Reid, L., Millner-Larsen, N., ... Llewellyn, T. (2011). *The M word. Real mothers in contemporary art* (M. Chernick & J. Klein (eds.)). Demeter Press.

Clements, J. (2016). The act with no image: creating a feminist aesthetic of childbirth. En R. E. Buller (Ed.), *Reconciling Art and Mothering* (pp. 177-183). Routledge.

Crow, K. (2011, septiembre 10). Pregnancy expands a vision. *Wall Street Journal*, 1-3. <http://online.wsj.com/article/SB10001424053111903285704576559042315565146.html>

Dumas, M. (2014). *Sweet Nothings. Notes and Texts* (2.a ed.). Koenig Books.

Dumas, M. (2015). *The image as burden* (L. Coelewijn, H. Sainsbury, & T. Vischer (Eds.)). Tate Publishing.

Dunwoody, M. (2001). Blood ties. *Harrington Gay Men's Fiction Quarterly*, 3(1), 46-66. https://doi.org/10.1300/J152v03n01_05

Groskop, V. (2015, octubre 14). Tracey Emin: «I'm not flaky and I don't compromise». *Red Magazine*. <https://www.redonline.co.uk/red-women/interviews/a506662/tracey-emin-interview/>

Irigaray, L. (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. Minuit.

Irigaray, L. (1985). Une Lacune natale. *Le Nouveau Commerce*, 62/63, 41-47.

Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Columbia University Press. <http://users.clas.ufl.edu/burt/touchyfeelingsmaliciousobjects/Kristevapowersofhorrorabjection.pdf>

Liss, A. (2009). *Feminist art and the maternal*. University of Minnesota Press.

Liss, A. (2016). Making the black maternal visible: Renée Cox's family portraits. En *Reconciling Art and Mothering* (pp. 71-85). Routledge.

Mahony, L. (2018). Chronology. En R. Calvocoressi (Ed.), *Jenny Saville* (pp. 363-385). Gagosian.

Man, S., & Saville, J. (2018). Jenny Saville and Sally Mann in Conversation. En *Jenny Saville* (pp. 27-39). Rizzoli International Publication.

Moravec, M. (2011). Make Room for Mommy. En M. Chernick & J. Klein (Eds.), *The M Word* (pp. 151-161). Demeter Press.

Morgan, M. (2011). Home Truths. En M. Chernick & J. Klein (Eds.), *The M Word* (pp. 213-234). Demeter Press.

Pollock, G. (1988). *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and the Histories of Art*. Routledge.

Posner, H. (2013). Louise Bourgeois: intensity and influence. En *After the revolution: women who transformed contemporary art* (Edición Kindle). Prestel.

Puglise, N. (2016, julio 26). Marina Abramović says having children would have been 'a disaster for my work'. The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jul/26/marina-abramovic-abortions-children-disaster-work>

Quinby, D. (2016). Art about motherhood —The last taboo? Reflections of an american artist in Paris. En R. E. Buller (Ed.), *Reconciling Art and Mothering* (pp. 151-165). Routledge.

Rowley, A. (1996). On viewing three paintings by Jenny Saville: rethinking a feminist practice of painting. En G. Pollock (Ed.), *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*. Routledge. Edición Kindle.

Solomon, D. (2008). Figuring Marlene Dumas. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2008/06/15/magazine/15dumas-t.html>

Stevens, M., Calvocoressi, R., Mann, S., & Mahony, L. (2018). *Jenny Saville*. Rizzoli International Publication.

Tyler, I., & Clements, J. (2009). The Taboo Aesthetics of the Birth Scene: <https://doi.org/10.1057/fr.2009.34>, 93(1), 134-137. <https://doi.org/10.1057/FR.2009.34>

NOTAS

1. Actualmente la artista ha cambiado su apellido por Moore. Sin embargo, aquí mantenemos Clements porque fue con el inició la serie y es el que aparece en los textos consultados.
2. En 2005 *The Teacher (sub a)* (1987) se vendió por 3.34\$ millones, convirtiéndola en la pintora viva más cara hasta que, un año después, Louise Bourgeois vendió una escultura por 4 millones de dólares (Solomon, 2008). En 2008 retoma el puesto tras vender su obra *The Visitor* (1995) por 6.337,340 \$, unos 4 millones de euros, aunque después esa cifra ha sido superada en varias ocasiones por otras artistas.