

## ¿Quién teme a Tamara de Lempicka?

*Who's afraid of Tamara de Lempicka?*

### RESUMEN

Abordar la figura de Tamara de Lempicka significa rescatar del olvido a una de las artistas más importantes del *Art Déco*, la única retratista importante en este estilo. Mujer que recurrió a su atractivo y encantos físicos para autopromocionarse. Excesivamente pendiente de su triunfo social, no interesó a las vanguardias ni las vanguardias le interesaron a ella. Este y otros factores contribuyeron a que su creación pictórica quedara arrinconada en un inmerecido plano dentro de la Historia del Arte. Un escenario al que, sin duda alguna, debe de volver, y ésta vez, sin ser tenida por nadie.

**Palabras clave:** Tamara de Lempicka, *Art Déco*, *femme fatale*, vanguardias, marginada, Hollywood.

### ABSTRACT

Approaching the figure of Tamara de Lempicka means rescuing from oblivion one of the most important art déco artists, the only significant portrait artist in this style. A woman who made the most of her attractiveness and physical charms to achieve her own advancement, and excessively concerned with her social success, avant-garde movements showed no interest in her, and vice versa. This and other factors contributed to her undeserved confinement to a corner of the history of art, but she should undoubtedly return centre stage, without being feared by anybody.

**Key words:** Tamara de Lempicka, art déco, *femme fatale*, avant-garde movements, marginalised women, Hollywood.

### SUMARIO:

— Injusta marginación de Tamara de Lempicka. — Orígenes rusos. Exilio en París y posterior instalación en los Estados Unidos. — Diversos motivos que explicarían el olvido en el que se ha tenido su obra. — Redescubrimiento de la artista en 1969. — Nuevo silencio. — Aprendizaje artístico. — Influencias cubistas. — Éxito entre 1925 y 1935. — Lenguaje *art déco*. — Valoración de sus retratos.

No deja de sorprender el que la obra de la pintora rusa Tamara de Lempicka, que triunfó plenamente en París en los años veinte y treinta del pasado siglo, cayera, a partir de la segunda guerra mundial, en un olvido casi absoluto, y que

<sup>1</sup> Doctora, escritora y profesora de Historia del Arte en la Universidad de Barcelona.

los textos de la historia y la crítica del arte obviarán prácticamente su nombre. Incluso las historiadoras anglosajonas que hace ya más de treinta años iniciaron la recuperación de nombres de mujeres artistas injustamente olvidadas, marginaron el de Lempicka. Y a pesar de que en estos últimos tiempos se ha iniciado un tímido intento de reconsiderar su obra pictórica<sup>2</sup> en general, e incomprensiblemente, la nueva generación de estudiosas feministas ha seguido ignorándola o, en todo caso, dedicándole un par escaso de líneas. Esta marginación e infravaloración de la Lempicka explica el porqué aún se carezca de la suficiente y rigurosa información sobre su aportación al arte y del lugar que debe ocupar en el escenario artístico francés durante aquellos años de entreguerras. Ahora bien, sin duda, tanto por las influencias recibidas, como por su lenguaje estilístico, se puede afirmar que su ubicación se encuentra entre los artistas que formaron la cosmopolita y heterogénea *Escuela de París*, en la que ella se reveló como la más importante pintora de retratos estilo *Art Déco*.

\* \* \*

Tamara de Lempicka nació en el seno de una opulenta familia en una fecha situada entre 1894 y 1898, y falleció en Cuernavaca (Méjico) en 1980. Investigaciones recientes han puesto de manifiesto que fue en Moscú y no en Varsovia donde nació y se educó, y es que durante toda su vida la artista guardó en secreto su lugar y fecha de nacimiento, tal vez para esconder el hecho de que su madre, de familia de origen polaco, había contraído matrimonio con un judío ruso (Claridge, 2001: 19).

En 1916 se casó con Tadeusz Lempicki de quien tuvo una hija en 1921. De su segundo matrimonio con el barón Raoul Kuffner, en 1933, procede el título de baronesa que tanto le gustó usar. Fugitiva, junto con su primer esposo, de la revolución rusa, llega a París en 1918 donde se instala y empieza su aprendizaje artístico. En la capital francesa, a partir de los primeros años veinte, triunfará y conocerá el éxito, pero en Estados Unidos, país en el se instala en los prolegómenos de la segunda guerra mundial, se le prestará escasísima atención. A Europa sólo regresará como viajera.

Si Tamara de Lempicka siempre se sintió una noble exilada contrarrevolucionaria, con un muy arraigado sentimiento de clase que no la abandonaría jamás, noticias nunca verificadas, afirman que su marido había sido un agente de la policía secreta zarista. Sobre su personalidad hay opiniones muy contra-

2 La pasada muestra organizada por la Royal Academy de Londres y el Kuntsforum de Viena en 2004, con la exhibición de muchas de las más importantes obras realizadas por esta artista entre 1920 y 1930, ha venido a cubrir parcialmente este vacío. También ha aportado mucha información, especialmente biográfica y muy bien documentada, Claridge, L. (2001): *Tamara de Lempicka*. Barcelona: Circe.



dictorias. Si por una parte, podía ser sumamente seductora e ingeniosa, incluso vulnerable, por otra, se la recuerda como una persona altanera, déspota y con una notable capacidad para irritar profundamente a los otros. Muy segura de su atractivo personal, siempre se comportó y procuró que la vieran como una diva —las fotografías que se conservan de ella son mayoritariamente delatorias de este divismo— por lo que envejeció mal. En realidad, murió siendo una deplorable caricatura de sí misma.

Esta brevísima línea sobre la mujer que había detrás la artista, vienen a manera de prólogo, para exponer unas hipótesis que creemos bien fundamentadas y que explicarían la marginación sufrida por esta artista, aunque sin olvidar, claro está que Tamara de Lempicka fue otra más de las muchas mujeres artistas ignoradas. ( Dos de los más influyentes libros de historia del arte, los escritos por los estudiosos H. W. Janson y E. H. Gombrich nunca recogieron en sus divulgados textos el nombre de una sola mujer).

\* \* \*

Una vez dejado asentado este punto, nada banal, por supuesto, y centrándome en los lenguajes artísticos que se desarrollaron en la época de Tamara de Lempicka para mejor comprender su aportación a la pintura, quisiera referirme en primer lugar y como primera explicación a este olvido de su obra, al binomio prestigio/dogmatismo característico de las vanguardias que, lamentablemente, durante tantos años ha marginado a creadores importantes del escenario de la pintura por el simple hecho de realizar una obra figurativa. Mujeres artistas como Remedios Varo, Suzanne Valadon o Gabriele Münter, por ejemplo, y también creadores masculinos como Balthus, Deneika, Hopper o Delvaux, fueron sepultados en el cesto del olvido por un intransigente dogmatismo artístico. Como Marmorì afirma «este silencio es una prueba más de la bárbara iconoclasta a las que se vieron sometidos, durante medio siglo, todos aquellos artistas que no quisieron formar parte de las vanguardias».<sup>3</sup> (Ver líneas más adelante, cuando se analiza la obra pictórica de esta retratista, más detalles sobre la estrategia no desinteresada de estas vanguardias).

Pero paralela a esta intransigencia, hay otros factores, también de tipo ideológico, que contribuyeron a la marginación de la obra de Lempicka, y no tanto, en mi opinión, por su estilo y lenguaje, magníficos por otro parte en su corta y gran época, como por el personaje que había detrás de la misma.

Las primeras historiadoras anglosajonas que investigaron la aportación de las mujeres al ámbito del arte desde un punto de vista de género, eran feminis-

3 «Tamara de Lempicka», *FMR*. Nº. 1, 1989, p. 56 (ed. en español).

tas, y por su oposición a una sociedad patriarcal, a su poder y formas culturales, analizaban los lenguajes artísticos ejecutados por mujeres, desde unos conceptos que, consecuentemente, tenían que ser progresistas y en ocasiones, incluso cercanos a una ideología de centro izquierda. Pero feminismo y progresismo eran conceptos ajenos a los intereses de Tamara de Lempicka.

Respecto al primero, sencillamente lo ignoró, y eso que expuso en más de una exposición de mujeres artistas. Además, con un sentido muy comercial de como promocionar y vender sus cuadros, recurrió a su «seductora feminidad» (Bronberg, 2004), cuidando y divulgando su atractivo de mujer bella, y de artista emancipada y moderna, que en ella no significaba conciencia de la necesidad de una lucha por su propia liberación y la de las mujeres en general. Como ejemplo significativo, declaró en una entrevista que le hicieron con motivo de una de las lujosas fiestas que daba en su casa: «Esta es una buena noche para hacer felices a los hombres, para verter en sus oídos una buena conversación, para complacer sus deseos en materia degustativa (...) Se cena a las ocho porque me gusta que los hombres tengan tiempo de reposar en casa antes de volver a tensarse cuando llega la noche».<sup>4</sup> Ya anciana, a una pregunta de su amigo, Víctor Contreras, respecto a su opinión sobre los movimientos feministas, respondería: «...es difícil ser mujer en este mundo. Para sobrevivir hay que usar el cuerpo y la sexualidad ...» (Claridge, 2001: 344).

Tomando como referencia el *glamour* de las más famosas estrellas del cine de Hollywood (cuando en 1940, recién llegada a los Estados Unidos, se instaló en esta ciudad, compró la mansión que había pertenecido al director King Vidor), se vestía y maquillaba a su modo, estimulando el que se la comparara con Greta Garbo a quien decía parecerse. Existen muchísimas fotografías, no sólo de Lempicka como mujer elegante y sugestiva, sino también de los interiores de sus apartamentos y estudios encargados a reconocidos arquitectos y diseñadores.<sup>5</sup>

Muy próximos ya los años en que las historiadoras, desde una perspectiva feminista (las Broude, Greer, Garrat, Duncan, Sutherland y otras) iban a presentar sus primeros estudios sobre las mujeres artistas, el 28 de Noviembre de 1961, el *New York Herald Tribune*, encabezaba con el significativo título «Mujer fatal enamorada de un castillo de Manhattan», un artículo sobre Tamara de Lempicka que entre otras cosas decía: «De cuando en cuando conocemos a una mujer que es una combinación de gran dama y de mujer fatal, demostración viva de aquellas historias que se han filtrado desde los años treinta y que nos cuentan el caso de mujeres por las que hubo hombres que se mataron. Ninguna

4 *New York Journal*, 26.11.1961.

5 En 1929 adquirió en París un lujoso duplex diseñado por Robert Mallet-Stevens, uno de los arquitectos más solicitados en el período de entreguerras, sobre todo después de haber realizado varios interiores para la *Exposition Internationale des Arts Décoratives* de París en 1925.



chica de nuestro tiempo querría creer que esta clase de mujeres han existido realmente, pero el otro día conocimos a una que hace creíbles este tipo de historias. Se trata de la Baronesa Kuffner de Dioszegh. La otra mañana llevaba un vestido de noche de lamé con un estampado de cebra (...), también llevaba en el dedo un enorme topacio del tamaño de un puño, regalo de su viejo amigo Gabriele d'Annunzio...» De la artista rusa se hablaba de sus vestidos, joyas y título nobiliario y finalmente bajo un titular más pequeño se añadía que, además, era pintora.

Es cierto, que Tamara de Lempicka no dejó nunca de trabajar ni aun en los años en que sufrió la indiferencia y olvido del público, pero su interés en que se la viera como una sofisticada y aristocrática gran dama influyó negativamente a que se la tuviera en cuenta como artista. Y como he comentado líneas atrás, todo esto sucedía precisamente, en aquellos años donde aparecen los primeros movimientos de la toma de conciencia, tanto por historiadoras como por artistas, de la discriminación de las mujeres en el arte (Nochlin, 1994: 130-137), cuando, tanto en la teoría como en la praxis, se inician los estudios e investigaciones sobre el tema y en 1969 en Nueva York se crea la WAR (Women Artists in Revolution). En aquellas circunstancias ¿quien iba a prestar atención a una pintora que ponía más énfasis en su *glamour* y en su título de baronesa que en la lucha que empezaban a llevar a cabo las feministas relacionadas con el mundo del arte? Muchos años antes, cuando triunfaba en París, a la manera de una premonición, Jean Cocteau había afirmado que «Tamara amaba tanto el arte como la buena sociedad, y pensaba que su acceso a esta última acabaría por destruir en ella el primero» (Lempicka, Phillips, 1988: 41).

Por otro lado, Lempicka observaba las vanguardias como algo curioso pero ajeno a su sensibilidad artística. Si rechazó de plano a Malévich y a Tatlin, tampoco sintió especial interés por el movimiento Dadá y el Surrealismo, aunque en los años cincuenta, siendo ya ciudadana de los Estados Unidos, intentó acercarse al arte contemporáneo y realizó alrededor de unas cincuenta composiciones no figurativas, pero pronto se cansó de un lenguaje que nunca fue el suyo.

Su indiferencia hacia el movimiento feminista y el arte de las vanguardias, también se extendía al mundo intelectual que brillaba en los años veinte en muchos círculos de la *Rive Gauche*. En algunos no tuvo acceso por mutua indiferencia, aunque sí fue aceptada en el salón conocido como *El templo*, en la rue Jacob, que llevaba la escritora y poeta Nathalie Barney, una de las más conocidas lesbianas de París junto a Gertrude Stein. Es en este círculo de una notable promiscuidad homosexual y al que concurrían mucha gente famosa y con talento, donde conocerá a André Gide de quien haría alrededor de 1925 un magnífico retrato. De todas maneras, su interés por los ambientes intelectuales era nulo, ya que los encontraba aburridos, adjetivo con el que calificaría a



Gertrude Stein y Ernest Hemingway, añadiendo además, «que deseaban ser lo que no eran: él deseaba ser una mujer y ella un hombre» (Claridge, 2001: 97).

Muchos de los excelentes retratos que realizó eran de sus amigos. Muchos también, aristócratas rusos exilados en París (ver el del gran duque Gabriel Constantinovich con su soberbia arrogancia). Desde el punto de vista político algunos eran seguidores de *Action Française*, un grupo de derechas de tendencia monárquica, a quienes más adelante el fascismo les pareció una innovación política excitante. Tamara, en sus retratos, supo captar con gran penetración su psicología, el hedonismo muchas veces perverso, de aquella élite. Como sentían como pensaban, lo que temían. No debe extrañarnos, pues la pintora era uno de ellos. También posaron para ella su amigo el poeta Gabriele d'Annunzio y el rey de España, Alfonso XIII, ya exilado. Retratos ambos nunca finalizados.

Siguiendo con las causas del olvido de su obra, hay que señalar otro aspecto que proyectó una sombra negativa sobre su pintura, y es el interés que despertó en los coleccionistas de la costa oeste, especialmente del área de Hollywood. Mientras la crítica y los coleccionistas de Nueva York, más interesados por las vanguardias, la ignoraban, muchos directores y artistas de cine adquirieron obras suyas deslumbrados con las bellas y sofisticadas mujeres que había pintado, sobre un fondo de rascacielos, e iluminadas por una luz de estudio cinematográfico. Coleccionistas suyos, fueron, entre otros, el actor Jack Nicholson y la cantante Madonna. (Esta última realizó un video musical con imágenes de las obras de Lempicka que fue denunciada por su hija Kizette). Y es que para ser incluida en el panteón de la modernidad, su pintura era demasiado asequible y facilitaba el que la cultura popular la asimilara con facilidad.

Y por último, otro de los aspectos que arrinconó al *art déco* a un limbo artístico —y de la que ella fue víctima— sería la ideología política atribuida a esta estética. Refugiados de la revolución rusa como Tamara de Lempicka podían intentar un «retorno al orden», pero serían los líderes —Hitler y Mussolini— cuya barbarie se apoyaba en la promesa de purificar la cultura, los que más partido sacarían de aquel «cubismo renovado y corregido» que era el suyo, de aquella vuelta al orden clasicista, de la cual se apropió el fascismo, contribuyendo a que la estética de la pintora rusa se asociara con una decadencia.

¿Se equivocaron en la valoración de su obra, aquellos jóvenes marchantes que en 1969 la redescubrieron en París? Opino que no. No se equivocaron, pero el interés por su trabajo tenía una frontera cuya línea se cerraba en los años previos a la segunda guerra mundial. El entusiasmo de aquellos marchantes se remitía a la pinturas de retratos y desnudos femeninos que la artista había ejecutado a lo largo de un periodo de diez años, durante los llamados «felices veinte». Ellos fueron los promotores de la gran retrospectiva de su obra en la Galerie du Luxembourg, en París, en 1972, en la cual se expusieron cuarenta y ocho óleos de Tamara de Lempicka. A partir de aquel momento, su nombre se



recupera. Los precios de sus obras se disparan. Luego vinieron otros años de silencio hasta otra retrospectiva en Milán veintidós años más tarde.

Para finalizar, y centrándonos en su obra artística, se conoce que de sus viajes, aún adolescente, a Italia y a sus museos, nacería en ella una admiración profunda, que nunca la abandonaría, por el *Quattrocento* italiano y por los manieristas (Pontormo en particular). Ya en París, en 1922, entra en el taller de André Lhote de quien iba a recibir su principal influencia. Lhote, que buscó conciliar la iconografía de los salones, con un cubismo corregido y discreto, «inofensivo», lejos de las abstracciones del cubismo analítico, ganó la enemistad de los marchantes de la época anterior deseosos de proteger sus inversiones. En aquellos años, las vanguardias ya se habían impuesto, y acusaron a Lhote y a sus seguidores —e implícitamente a Tamara de Lempicka— de hacer sentimental la naturaleza radical de la pintura moderna. Calificándolos de «cubistas de salón», los apartaron de forma claramente deliberada. (Al respecto, es muy ilustrativa la descripción que nos proporciona el historiador John Richardson sobre el ataque magistral que el marchante de Picasso, D. H. Kahnweiler, desencadenó contra el grupo de pintores que, en la línea de Lhote, realizaban un cubismo que fue visto como reaccionario y conservador. Efectivamente, Kahnweiler rodeó con un cinturón sanitario al pintor malagueño y a Braque (Richardson, 1995-1997: 213).

Bajo las enseñanzas y teorías de Lhote, el tubismo de Léger y su admiración por los preceptos clásicos, Lempicka hará una obra que recurrirá a un vocabulario geométrico, de zigs-zags y círculos. De conos y cilindros. De colores transparentes y depurado acabado. Donde apenas hay fondos y, si aparecen, estos son planos. Sus figuras, de inmediata corporeidad, son poderosas, de miembros alargados y dilatados, de poses estatuarias. Su mejor obra está situada entre los años 1925 y 1935.

Casi todas sus pinturas son retratos. Personajes de la buena sociedad y de la aristocracia. Preferentemente pinta figuras femeninas, algunas de ellas, amantes suyas, como la Duquesa de La Salle o Ira Perrot. También pintó varios desnudos femeninos, que asombran por lo que tienen de tangible, de enormemente erótico. Mujeres escrutadas osadamente por la mirada de Tamara y reducidas a valor puramente sexual. Algunas de inconfundible naturaleza lésbica. Sobre el carácter de los retratos ya nos hemos referido unas líneas más arriba. A ello hay que añadir que casi todos nos hablan de unos ambientes de lujo, voluptuosidad y moda. Sus imágenes visualizan todo lo que es nuevo: Bugatti, teléfono, esquadoras, rascacielos ... Frío y perfecto *glamour*. Artificio y preciosismo. Sin embargo, a pesar de la aparente monotonía de sus esquemas plásticos, es tal la capacidad de Tamara de Lempicka para captar la variedad psicológica de sus personajes, que no dudamos en considerarla la mejor retratista de la pintura *art déco*.

**BIBLIOGRAFÍA**

- BRONBERG, T. (2004): «Le Peintre installé par la femme». En : AA.VV.: *Tamara de Lempicka. Art Déco Icon*. Londres, p. 47
- CLARIDGE, L. (2001): *Tamara de Lempicka*. Barcelona: Circe.
- LEMPICKA FOXHALL, K. de & PHILLIPS, Ch. (1988): *Pasión por pintar. El arte y la época de Tamara de Lempicka*. Madrid: Mondadori, p. 41
- NOCHLIN, L. (1994): «Starting from Scratch: The beginnings of Feminist Art History». En: N. Broude & M. Garrard, (ed.): *The Power of Feminist Art*. New York, pp. 130-137
- PHILLIPS, Ch. & LEMPICKA FOXHALL, K. (1988): *Pasión por pintar. El arte y la época de Tamara de Lempicka*. Madrid: Mondadori, p. 41
- RICHARDSON, J. (1995-1997): *Picasso: una biografía*. 2 vol. Vol. 1, Madrid, p. 213.

Recibido el 22 de octubre del 2005

Aceptado el 23 de noviembre del 2005

BIBLID [1132-8231(2005)16: 41-48]