

Maud Bonneaud-Westerdahl

La artista surrealista que dinamizó la cultura en Tenerife.

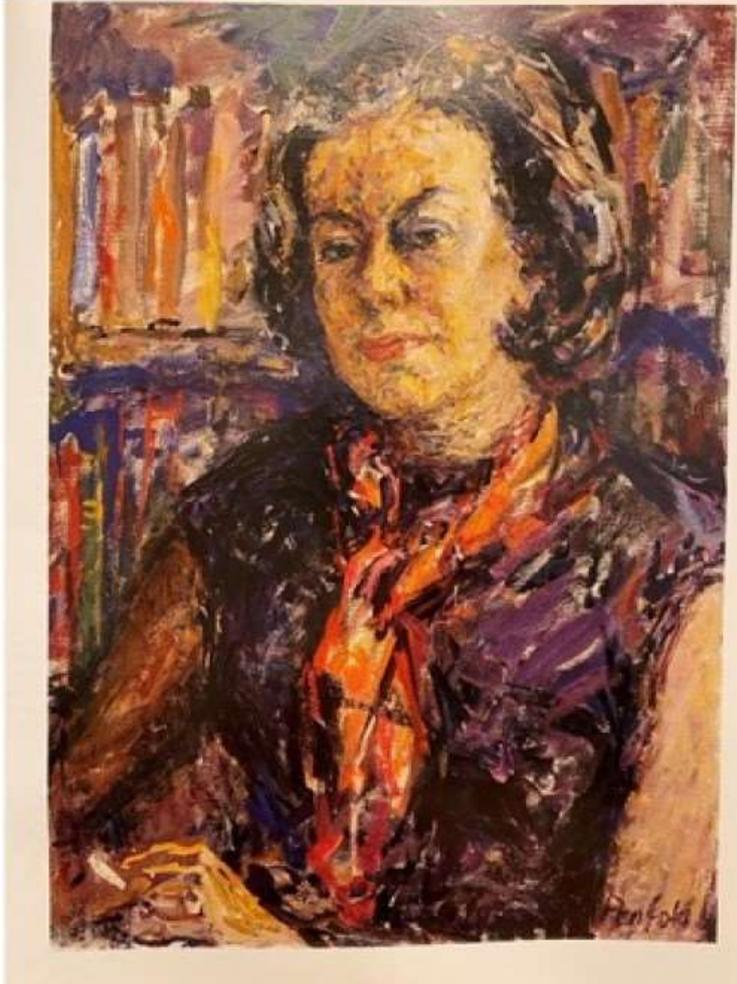
Estudio sobre su aportación a la exposición¹² del Círculo de Bellas Artes
y a la I Exposición Internacional de Escultura en la Calle

Por María Adoración (Doris) Martínez Ferrero

Directora: Dra. Sol Enjuanes Puyol
Trabajo Final de Máster en Humanidades, 2023-2024

Arte, Literatura y Cultura Contemporáneas

Junio, 2024



Retrato de Maud Westerdahl de Vicki Penfold, 1970
Óleo sobre tela, 70 x 50 cm
Fondo del TEA-Tenerife Espacio de las Artes

“La pequeña isla de Tenerife, curiosamente ubicada en la geografía y en la historia, hace las cosas a lo grande”

Carta de Maud Westerdahl a Roland Penrose y Lee Miller, sin fecha. RPA. SNGMA, Edimburgo (citada en Alemán: 2021, p. 188)

Resumen:

A través de este trabajo de investigación se pretende poner en valor la contribución como dinamizadora cultural que la artista surrealista francesa Maud Bonneaud-Westerdahl (Limoges, Francia, 1921-Madrid, 1991) llevó a cabo en Tenerife. Esta artista llegó a la isla en 1955, cuando contrajo matrimonio con el intelectual y crítico de arte Eduardo Westerdahl, tras su divorcio con el pintor surrealista canario Óscar Domínguez. Maud vivirá en la isla hasta la muerte de su marido, en 1983, y durante estas casi tres décadas expondrá sus obras, escribirá artículos culturales en la prensa local, y desarrollará una intensa actividad cultural en las instituciones más señeras de la isla. Además, gracias a sus amistades, logrará que grandes artistas e intelectuales internacionales elijan Tenerife como lugar para vivir, temporal o permanentemente, y para exponer. Sin embargo, su contribución como activista cultural no ha sido puesta en valor ni ha sido objeto de investigación. Con esta investigación se busca contribuir a cubrir este vacío académico, a través, en este caso, de dos hitos importantes de la cultura en Tenerife: la primera exposición de mujeres, *12*, que tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife en 1965; y la I Exposición Internacional de Escultura en la Calle en Santa Cruz de Tenerife en 1973. En ambos casos, la participación directa de Maud fue determinante para la consecución de sus objetivos.

Palabras clave

Mujeres artistas, Colegio de Arquitectos, Círculo Bellas Artes Tenerife, esculturas en la calle, Santa Cruz de Tenerife

Sumario

PRIMERA PARTE

1. Justificación, hipótesis y objetivo de la investigación	5
1.1 Justificación de la investigación	5
1.2 Hipótesis y objetivos de la investigación	7
2. Marco teórico	9
3. El estado de la cuestión	13
3.1 Algunas ausencias bibliográficas importantes	15
3.2 Fondos y archivos privados sin acceso público	16
4. Metodología de investigación	17
4.1 Fuentes primarias	17

SEGUNDA PARTE

1. El valor de una mujer (in)discreta	18
2. 12, la primera exposición para mujeres en Canarias	23
2.1 Antecedentes a la exposición 12	24
2.2 ¿12 pioneras?	25
2.3 “Las doce” en los medios	27
2.4 La firma de Maud	29
3. La primera exposición de esculturas en la calle	30
4. Conclusión	36
Bibliografía	38
Anexo 1	
Sobre la biografía de Maud Bonneaud: aclaración de datos	42
Anexo 2	
La cultura surrealista en Tenerife en el siglo XX	44

PRIMERA PARTE

1. Justificación, hipótesis y objetivo de la investigación

1.1 Justificación de la investigación

Del 12 de noviembre de 2019 al 12 de enero de 2020, en pleno periodo prepandémico, el Espacio Cultural CajaCanarias en La Laguna (Tenerife) organizó la exposición *I2*, en homenaje a la exposición homónima que tuvo lugar en diciembre de 1965 en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, también en la capital tinerfeña, que recogía la obra de doce artistas canarias y extranjeras. Esta exposición en pleno siglo XXI pretendía recordar otro importante hito del siglo XX en Tenerife que marcó un antes y un después en la vida cultural de la isla y, especialmente, que permitió conocer la obra de mujeres artistas, aunque ya con obra expuesta, no tan reconocidas.

Posteriormente, del 28 de enero al 27 de abril de 2022, TEA-Tenerife Espacio de las Artes, en Santa Cruz de Tenerife, lleva a cabo la que será la primera exposición del siglo XXI sobre la artista esmaltadora francesa Maud Bonneaud (Limoges, Francia, 1921-Madrid, 1991), titulada *Maud, c'est la vie!*, que comisaría Pilar Carreño Corbella. En la presentación de esta exposición Carreño asegura que

“Esta es la primera exposición retrospectiva dedicada a su figura como artista y agitadora cultural con el fin de desentrañar su enorme complejidad y peso opacado por visiones previas en la que se entendía siempre como “esposa de” y no como una pieza fundamental del hacer y acontecer cultural” (Bonneaud, Maud, *c'est la vie!*, 2022).

Más de trescientas piezas, algunas inéditas, datadas entre 1923 y 1985, conformaban la exposición, junto a obras y documentos de cerca de cuarenta artistas e intelectuales amigos y coetáneos de la artista francesa.

Un año después de que se clausurase esta exposición sobre Maud, el TEA inaugura la exposición *Óscar Domínguez. La conquista del mundo por la imagen*, que tiene lugar del 28 de abril al 29 de octubre de 2023, exposición que reúne más de sesenta obras del autor, alguna inéditas, y se recrea la vida del pintor. En esta muestra vuelve a aparecer la figura de Maud, pero como la mujer Óscar Domínguez, con quien estuvo casada desde 1948 hasta 1955.

Durante los meses que tuvo lugar la exposición de Óscar Domínguez (La Laguna, Tenerife, 1906-París, 1957) se llevaron a cabo diversas conferencias con grandes expertos en el surrealismo, en general, y en la obra pictórica y en la persona de Domínguez, en particular. Una de estas clases magistrales fue impartida por Rosé-Hélène Iché, directora de redacción de la revista *Surréalismus (la revue de l'art surréaliste)* y nieta de la poetisa francesa Laurence Iché, posteriormente Laurence Viola, por su matrimonio con el pintor Manuel Viola, quien fue amiga de Maud Bonneaud.

En esta conferencia, que tuvo lugar el 15 de julio de 2023¹, Iché hablará de la relación de amistad de Maud con André Breton, y de su relación, posteriormente, con el pintor

¹ <https://teatenerife.es/noticia/rose-helene-iche-y-juan-naranjo-disertaran-en-tea-sobre-surrealismo-arte-y-automatismo/2431>

canario surrealista: “Maud vuelve a París en 1943 con todas las obras de arte africano que le había confiado Bretón durante la ocupación alemana y poco después conoce a Domínguez”.

Todas estas actividades, que se llevan a cabo en un relativo corto periodo de tiempo, sirven para poner en la agenda actual de la cultura de Tenerife la figura de Maud Bonneaud-Westerdahl.

El camino que me llevará a investigar sobre Maud Bonneaud-Westerdahl empieza a despejarse al comprobar que, a pesar de que Maud vivió casi tres décadas en Tenerife y dejó una huella cultural tan valiosa que ha llegado a nuestros días, es aún una gran desconocida para el público en general -Óscar Domínguez corrió, hasta principios del actual siglo, la misma suerte en su propia tierra, pero él se exilió a París donde desarrollo toda su vida artística, mientras que Maud hizo el camino contrario-, más allá de los ámbitos artísticos y académicos.

En este sentido, cabe indicar que, exposiciones y catálogos aparte, el desempeño cultural de Maud Bonneaud (también conocida como Domínguez y que ha pasado a la Historia del arte como Westerdahl) no ha sido investigada en el ámbito académico, y como se verá a lo largo de este trabajo ha sido manifiestamente eclipsada como artista y como activista cultural, o mencionada como *esposa de*.

Además, apenas unas frases en mitad de un párrafo o un párrafo en el total de un largo texto acreditan su trabajo como “agitadora cultural”, que decía Cobeña, o como dinamizadora cultural, que puede ser más acertado. Existen, por tanto, dos vacíos importantes, que llevan a justificar el objeto de esta investigación: Maud Bonneaud no ha sido sujeto de una investigación académica en profundidad. Y, por ello mismo, la artista carece del merecido reconocimiento sobre su valiosa labor cultural, y como enlace, gracias a sus amistades, de artistas e intelectuales extranjeros con sus homólogos tinerfeños.

Este vacío académico justificaría, por sí solo, la investigación sobre Maud Bonneaud-Westerdahl y sobre su activismo cultural, para “saldar” una deuda que el mundo de la cultura en Canarias tiene con esta artista, y, con ello, ayudar a futuras generaciones de artistas, intelectuales y académicos.

Sin embargo, esta investigación también pretende recuperar las voces de las personas que conocieron a Maud y que trabajaron con ella en pro de la cultura insular y que aún viven. Más que una cuestión de justicia poética, es una necesidad para que estos valiosos testimonios no se pierdan en el limbo del olvido y para que Maud tenga “su habitación propia”, parafraseando a Virginia Woolf, dentro del espacio cultural canario.

1.2 Hipótesis y objetivos de la investigación

La hipótesis inicial de esta investigación es que el trabajo como activista cultural y dinamizadora del arte de Maud Westerdahl fue determinante para el enriquecimiento del

acervo cultural de Tenerife, en particular, y de Canarias, en general. Y, para poder despejar la incógnita, la indagación de esta investigación se centrará en estudiar el papel que Maud Bonneaud-Westerdahl desempeñó en dos actividades culturales relevantes en Tenerife en la segunda mitad del siglo XX: la exposición *12* en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife en 1965, y la I Exposición Internacional de Escultura en la Calle de Santa Cruz de Tenerife, que tuvo lugar en 1973. Para responder a la pregunta principal, vamos a abordar las siguientes subpreguntas:

- ¿Cuál fue realmente la aportación de Maud en la exposición *12* en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife?
- ¿Cuál fue su labor dentro de la I Exposición Internacional de Escultura en la Calle, que organiza el Colegio de Arquitectos en 1973 en Santa Cruz de Tenerife?
- ¿Cómo contribuye Maud a que artistas internacionales conozcan y expongan en Tenerife?
- Y, paralelamente, ¿por qué se ha invisibilizado la figura de Maud Westerdahl hasta la actualidad?

Para situar el encuadre, es preciso saber que la esmaltadora francesa surrealista Maud Bonneaud-Westerdahl se casa en 1955 con el intelectual y crítico de arte tinerfeño Eduardo Westerdahl, y a partir de ese año hasta 1983, que muere su marido, la artista vivirá en Tenerife y desarrollará una más que intensa vida como activista cultural.

Durante estas casi tres décadas, Maud, como artista e intelectual, participará activamente en las instituciones culturales más relevantes de la isla, tales como el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, el Museo Municipal de Bellas Artes, el Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl, el Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias y la Alianza Francesa en Santa Cruz de Tenerife, institución académica, esta última, desde la que impulsará la francofonía en Tenerife.

También es significativa su labor como articulista en los periódicos de ámbito insular, *El Día* y *La Tarde*, principalmente, y su apoyo a las artistas canarias que despuntaban en aquellos años, y de ahí la exposición *12*, que se celebra en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife en 1965, objeto de esta investigación. Además de su colaboración directa con eventos culturales tan relevantes como la I Exposición Internacional de Escultura en la Calle en la capital tinerfeña, organizada por la Colegio Oficial de Arquitectos de Tenerife, La Gomera y El Hierro, sobre la que también se va a poner el foco en este trabajo.

Por tanto, la actividad artístico-cultural de Maud Bonneaud-Westerdahl en Tenerife fue relevante para que la cultura más innovadora y vanguardista llegara y se conociera en la isla, un rastro que se puede seguir hasta la actualidad.

Ejemplo de este legado son las ferias de artistas de Navidad que se celebran en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, idea que parte de la colaboración entre Maud Westerdahl y la escultora tinerfeña María Belén Morales, cuyo objetivo, básicamente, era exponer la obra de artistas -especialmente mujeres- que empezaban a despuntar en Canarias y, de

paso, que pudiera ser adquirida. La primera de estas ferias de Navidad tiene lugar en diciembre de 1961. A ella le seguirán dos más. Ya en el siglo XXI se recuperan estas exposiciones navideñas en el Círculo de Bellas Artes, teniendo su punto más álgido entre los años 2014-2018.

Además, gracias a Maud Westerdahl viene a vivir a Tenerife la artista sueca Tanja Tamvelius (Suecia, 1924-Estocolmo, 1969), quien también participará, como se verá, en actividades culturales junto con Maud y de la que ha quedado como legado un cuadro que se encuentra en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife; y otro caso similar fue el de la pintora polaca Vicki Penfold (Cracovia, 1918-Puerto de la Cruz, Tenerife, 2013), cuyo retrato de Maud Westerdahl pertenece a los fondos del TEA.

En este sentido, Pilar Cobeña asegura que

“Maud Bonneaud conservó la mayoría de sus amigos de su etapa parisina, a los que se unen ahora los Westerdahl: Picasso, Man Ray, Guy Bernard, Raoul Hausmann, Roland Penrose y Lee Miller, Luc y Jenny Peire, Valentine Penrose, Dora Maar, Andrés Marchand, Renato Birolli, Pablo Serrano, Manolo Millares, Elvireta Escobio, Martín Chirino, Domingo Pérez Minik, Pedro García Cabrera, Michette Mabile, Manuel Ángeles Ortiz, César Manrique, y otros muchos” (Carreño Corbella, 2022, pág. 98).

Estas amistades con las y los artistas extranjeros que menciona Cobeña, además de la pintora sueca Tanja Tamvelius, o la escultora tinerfeña María Belén Morales, que Cobeña no menciona, van a jugar un papel fundamental en la puesta en marcha de las diversas actividades culturales en las que la artista francesa se implicará, aunque en esta ocasión la investigación se centrará en dos, como ya se ha indicado: la exposición *12* del Círculo de Bellas Artes de Tenerife; y la I Exposición de Escultura en la Calle de Santa Cruz de Tenerife.

Por tanto, la investigación tiene por objetivo sacar de la periferia cultural la figura Maud, poner de relieve cómo ella activó y participó en estas actividades culturales innovadoras y disruptivas, que se llevarán a cabo en las décadas de los 60 y 70 en una pequeña isla del Atlántico, en la época del tardofranquismo.

Y, por otra parte, con esta investigación se pretende rescatar del olvido a una mujer que, dentro del movimiento surrealista, ha estado en un segundo plano, o tercero, mientras se ha puesto en valor la figura de mujeres como Remedios Varo, Leonora Carrington, Dora Maar, Valentine Hugo, y, por supuesto, la más que conocida y mercantilizada Frida Kahlo, por citar solo algunas. Como asegura la profesora de Historia de Arte de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (ULPGC) y académica de número de la Real Academia Canaria de Bellas Artes (Racba) Ángeles Alemán, “la figura de Maud, sin embargo, no aparecía citada en las revisiones, magníficas por otra parte, que se han llevado a cabo de las creadoras surrealistas” (Alemán Gómez Á., *Maud Bonneaud-Westerdahl. La creadora surrealista*, 2021, pág. 13).

En síntesis, a lo largo de esta investigación se estudiará cómo Maud llega desde París, ciudad que estaba en primera línea de las vanguardias artísticas, a Tenerife, una pequeña isla en mitad del Atlántico, donde volcará todo su bagaje artístico y personal para

contribuir a hacer de este territorio un lugar más culto, más intelectual y, cómo vamos a ver en esta investigación, más internacional.

2. Marco teórico

Para esta investigación, interesa poner el acento sobre la perspectiva de género, en tanto que el sujeto de la investigación es una mujer y es artista, y desarrolla su labor como activista cultural durante la segunda mitad del siglo XX, cuándo arte y mujer eran, para una sociedad muy masculinizada, dos conceptos subestimados.

La relación entre arte y mujer ha sido investigada y tratada por grandes expertas, empezando por Linda Nochlin, historiadora del arte, profesora de universidad y escritora, quién se preguntaba *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* en un artículo publicado en 1971 en la revista *ArtNew*, donde asegura que

“la cuestión de la igualdad de la mujer —en las artes como en cualquier otro ámbito— no recae en la benevolencia o voluntad enferma de los hombres en particular y tampoco en la confianza en sí misma o envilecimiento de las mujeres en particular, pero sí en la naturaleza misma de nuestras estructuras institucionales y la visión de la realidad que imponen a los seres humanos que forman parte de ellas”².

En este sentido, las reflexiones de Nochlin apuntan directamente a la realidad con la que cualquier investigador o investigadora se encuentra en el momento de examinar las actividades culturales y artísticas que se llevan a cabo. En la mitad del siglo pasado, que nos ocupa en este caso, no es que no existieran mujeres artistas, y más de las que se han llegado a reconocer, sino que éstas o estaban eclipsadas detrás de figuras masculinas, por voluntad propia o por obligación, o/y no disponían de espacios, galerías, museos, centros de arte, que las visibilizara.

En este deambular en busca de caminos propios de las mujeres artistas en el siglo pasado, “asociadas, la mayor parte de las veces, a circunstancias familiares más que personales” (Alemán Gómez & Hernández Sánchez, 2019, pág. 20), es lo que la feminista norteamericana Betty Friedan³ denomina “ese problema que no tiene nombre”, un problema que analiza Ángeles J. Perona en el ensayo *El feminismo liberal estadounidense de posguerra: Betty Friedan y la refundación del feminismo liberal* (Amorós & De Miguel, 2005, pág. 19).

Todo ello va a suponer para las artistas tener que abrirse camino a codazos en un ámbito masculinizado, un patrón que “devalúa así las capacidades de la mujer para el ejercicio de la razón, confinándola al ámbito doméstico”, según indica Ana Martínez-Collado (Martínez-Collado, 2023, pág. 168). Esta autora habla sobre la estética y los feminismos, dos circunstancias que muchas veces van a jugar a la contra de las mujeres, en tanto que la belleza es considerada un rasgo femenino, pero no una virtud artística como tal. Pero, según explica Martínez-Collado, serán los feminismos, con una nueva forma de repensar el arte, la estética y la creatividad, los que cambien, o inicien el cambio de paradigma: “Desde la década de 1980 hasta nuestros días venimos asistiendo a un paradigma estético

² <https://sentipensaresfem.wordpress.com/2016/09/10/npq/>

³ <https://www.mujeresenred.net/spip.php?article2388>

que compromete las nociones de arte, belleza, sublimidad o creatividad, releyendo los tópicos de la modernidad” (Martínez-Collado, 2023, pág. 169).

Este giro en la estética y en el arte ha sido profundamente analizado no solo desde la perspectiva de género, donde podemos incluir las teorías performativas de Judith Butler (Butler, 2007), sino que la filosofía también ahonda en este terreno, en tanto que las teorías de pensadores como Kant, Stuart Mill, Hegel o Kierkegaard. Estos filósofos pusieron consideraban la belleza como un atributo de la naturaleza femenina, diferenciándolo de lo sublime, del arte, como acción de la naturaleza masculina. Es la filósofa y escritora Iris Murdoch quien en el ensayo *Lo sublime y lo bueno*, asegura que “lo bello y lo sublime están relacionados con lo bueno; y también, de diferentes maneras, con la idea de libertad” (Murdoch, 2018, pág. 15).

Lo que significa que cuando las mujeres son excluidas, o minusvaloradas, como creadoras también se les conculca su derecho a ser libres. Pero, lo que es aún más sangrante, es que “lo sublime” es un concepto que se asocia al arte que hacen los hombres, mientras que, como asegura la historiadora del arte e investigadora Patricia Mayayo, “en el caso de las mujeres, la equivalencia entre feminidad y baja calidad se establece automática e inmediatamente” (Mayayo, 2003, pág. 52).

Esta misma autora critica la falsa creencia de que las mujeres han alcanzado, e incluso superado, el techo de cristal en el mundo del arte, porque algunas de ellas han ostentado cargos de responsabilidad en museos e instituciones artísticas, en la década de los años 80 y 90 del pasado siglo. Pero, según Mayayo, nada más lejos de la realidad: “en realidad ni fueron [esas mujeres] representativas del conjunto de su sexo, ni se mostraron en general muy proclives a apoyar políticas feministas” (Mayayo, *El imperio de las señoras. Orígenes de un mito funcional o el acceso de las mujeres a las instituciones de arte*, 2012, pág. 158).

En este sentido apunta también la doctora en Historia del Arte y profesora de la Universidad de La Laguna (ULL), Yolanda Peralta Serrano, quien asegura que “asistimos, por tanto, a un espejismo de igualdad, ya que en términos cuantitativos no estaban [las mujeres con cargos de responsabilidad en museos] presentes” (Peralta Serrano, *Las mujeres y el poder en el sistema del arte*, 2020, pág. 314)

Otras contribuciones académicas, de gran valor, que refuerzan los estudios del arte desde la perspectiva de género son los realizados por Griselda Pollock, quien asegura que “la creatividad ha sido apropiada como un componente ideológico de la masculinidad, mientras que la feminidad ha sido construida como el negativo del hombre y, por tanto, del artista” (Pollock, 2003).

Pollock afirma que la historia del arte debe hacerse de otra manera para dar cabida a las mujeres: “Ya no es necesario demostrar que hubo mujeres artistas. Las pruebas son abrumadoras” (Parker & Pollock, 2021, pág. 7). Rozsika y Pollock aseguran que ha sido en el siglo XX cuando las mujeres han sido borradas de la Historia del arte, y se preguntan por qué ha ocurrido. Y Pollock responde

“La respuesta a nuestro desconcierto no era que las obras como tales careciesen de mérito. No. Descubrimos y demostramos que la misma Historia del arte (...) era estructuralmente sexista y sistemáticamente patriarcal. La Historia del arte (...) no solo ignoraba o despreciaba a las mujeres como artistas, sino que de forma consciente construyó una narrativa de arte sin mujeres” (Parker & Pollock, 2021, pág. 22).

Y en el ensayo de Pollock, *Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo*, la autora, que hace una interesante reflexión sobre las conexiones entre el arte y la realidad del momento en que esta se produce, asegura que “la historia social del arte yace dentro del ámbito de la teoría cultural y la práctica histórica del marxismo” (Cordero Reiman & Sáenz, 2007, pág. 46), para añadir, más adelante, que

“las feministas se contentan con incorporar nombres de mujeres en las cronologías y con incluir el trabajo hecho por mujeres en los inventarios de estilos y movimientos. (...). No obstante, las implicaciones críticas del feminismo para la historia del arte como un todo han sido sofocadas y no se les ha permitido modificar lo que se entiende como historia del arte, ni cómo es estudiada y pensada” (Cordero Reiman & Sáenz, 2007, pág. 50).

Una vez más, topamos con los estudios epistemológicos que, hasta el pasado siglo, han puesto el patriarcado como forma de dominio, en el orden político y social, y, por ende, en el artístico, una “violencia” sobre la mujer que, una vez más, nos muestran la filósofas y pensadoras feministas de nuestra época (Butler, 2007; Shiva, 2018; Stolke, 2000; Srinivasan, 2022), quienes buscan combatir los estereotipos que han marcado el devenir de las mujeres en todos los aspectos de la vida, y, por ende, en el arte, un terreno hasta hace poco copado por hombres.

Los estereotipos sociales, que abarcan todos los aspectos civiles y políticos de las personas, han sido especialmente cruentos en el mundo del arte, concretamente con las mujeres artistas, como aseguran Pollock, Mayayo, y otras expertas, que han sido consideradas, en no pocas ocasiones, simples imitadoras del arte hecho por hombres (Parker & Pollock, 2021, pág. 37).

Y, aunque la realidad demuestra todo lo contrario, es cierto que -y en este trabajo de investigación vamos a verlo- las mujeres artistas, sometidas a un sistema patriarcal y androcentrista, tienden, por voluntad propia o por cuestiones sociales, a dejarse invisibilizar. Podríamos denominarlo como un sometimiento vicario, en el sentido de que la sociedad masculinizada marca las pautas -en el mundo del arte- y las mujeres las acatan.

De hecho, las mujeres artistas españolas que despuntaban a mediados del siglo pasado, tuvieron que atravesar el proceloso mar de la indiferencia y del sexismo del que habla Pollock, y muchas se desviaron del camino para asumir sus roles domésticos. Asegura esta misma experta que “los hombres se ocupan de las obras más serias de la imaginación a gran escala, mientras las mujeres se dedican a pasatiempos menores, delicados y personales” (Parker & Pollock, 2021, pág. 42).

En el marco teórico de esta investigación también es relevante tener en cuenta la actividad artística de las mujeres que se desarrolla en Canarias a partir de la segunda mitad del siglo XX, en tanto que es en este espacio geográfico, como ha quedado establecido, en el que se desarrolla el trabajo de investigación.

En este sentido, las mujeres artistas canarias han corrido la misma suerte que sus homólogas del resto del país. Así lo recoge un estudio de Yolanda Peralta Sierra y Lorenzo Santana Rodríguez, quienes validan lo ya expuesto:

“La existencia de mujeres artistas en los manuales de Historia del Arte parece ser algo inhabitual, si atendemos a la notoria escasez de nombres de creadoras que aparecen en los mismos. Esta ausencia responde a una marginación y a un olvido en muchos casos deliberado, propiciado por un discurso androcéntrico (...). Es patente y notoria, por tanto, la invisibilidad de las mujeres en el campo del arte” (Peralta Sierra & Santana Rodríguez, 2002).

Yolanda Peralta Sierra es quien más ha investigado sobre las implicaciones de las mujeres canarias en las actividades culturales, a través del grupo de investigación de la ULL *Mujeres, feminismo y cultura visual*, y parte de la base de que para paliar estos vacíos artísticos en los que las mujeres han sido sistemáticamente ignoradas, es preciso atacar el problema de base, partiendo de las jerarquías que propician y sustentan este discurso androcéntrico, donde las mujeres no tiene cabida (Peralta Serrano, *La presencia de la mujer en las artes plásticas canarias*, 2004).

Y, sobre este vacío consciente de la mujer en el arte, Peralta Serrano redunda en el blog *Mujeres en las artes visuales*:

“En Canarias los museos y centros de arte están muy lejos de la paridad entre hombres y mujeres. Pongamos como ejemplo tres instituciones artísticas: el CAAM Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas de Gran Canaria), TEA Tenerife Espacio de las Artes (Santa Cruz de Tenerife) y la Casa Colón (Las Palmas de Gran Canaria). Los datos analizados muestran el bajo porcentaje de mujeres artistas, en la línea de lo que ocurre en el resto del territorio español”⁴.

Y no menos injusto para el valor de las mujeres artistas en Canarias, es que, en la segunda mitad del pasado siglo, a aquellas que podían considerarse merecedoras de la atención de expertos, críticos y periodistas, se las consideraba “las portadoras” de la intuición, de la sensibilidad y de la belleza natural, puesto que el arte más conceptual, racional y experimental era patrimonio de los hombres.

Peralta Serrano, que hace una recopilación sobre referencias y críticas en los medios de comunicación en el ensayo *La apreciación crítica de la obra de las mujeres artistas en Canarias. Análisis de textos críticos de las décadas de los 40, 50 y 60 del siglo XX* (2023), asegura que

“De la lectura y el análisis de algunos textos de los años 50 y 60 del siglo XX subyace una concepción de la creatividad femenina como algo instintivo, vinculado al temperamento, intuitivo, no racional, espontáneo, diferente a la creación masculina, que se considera racional y meditada”.

Afirmación que se verá refrendada, como veremos, a lo largo de esta investigación.

En resumen, las mujeres en el arte, al menos en el siglo pasado, han sido relegadas por un mundo marcado por decisiones tomadas desde ámbitos artísticos masculinizados, donde la presencia de hombres como gestores de los espacios públicos y privados donde se desarrollaba el arte, directores de museos o/y directores de galerías, han copado un

⁴ <https://www.m-arteyculturavisual.com/2019/06/15/el-patrimonio-en-femenino-las-mujeres-artistas-en-los-museos-centros-de-arte-y-colecciones-publicas-de-canarias-i/>

espacio cultural en el que apenas se ha dejado sitio al arte realizado por mujeres, no porque ellas no existieran, sino, simplemente, porque fueron invisibilizadas sistemáticamente.

En este contexto, esta investigación tiene el objetivo de “sacar a la luz” a una artista, que se ha hecho merecedora de un lugar no solo en la Historia del arte, sino en la historia de las personas que han sido capaces de abrir espacios y crear oportunidades para que el arte de las mujeres, en particular, pudiera conocerse y reconocerse.

3. Estado de la cuestión

Maud Bonneaud-Westerdahl es, aún en la actualidad, una gran desconocida para la sociedad canaria en general, más allá de algunos ámbitos académicos y artísticos, como se ha indicado. Sin embargo, dentro del ámbito académico, podemos encontrar referencias en distintos ensayos y libros, como vamos a ver.

En 2022, como ya se ha dicho, se lleva a cabo la exposición en el TEA-Tenerife Espacio de las Artes, *Maud, c'est la vie!* (Carreño Corbella, 2022), que comisaría Pilar Carreño Corbella, profesora titular en Historia de Arte Contemporáneo en la Universidad de La Laguna, y que va acompañada de un extenso catálogo que recoge la obra y la vida de la artista francesa.

Por otra parte, la profesora de Historia del Arte de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Ángeles Alemán, publica en 2021 el libro *Maud Bonneaud-Westerdahl. La creadora surrealista* (Alemán Gómez Á., Maud Bonneaud-Westerdahl. La creadora surrealista, 2021). Esta amplia biografía de la artista, articulada de forma magistral para que la lectura sea dinámica, habla de todas las etapas de la vida de Maud, a quien conoció en los últimos años.

Alemán también ha publicado el ensayo *Los años desconocidos de Maud* (2018), donde la propia autora reconoce que

“(…) los años anteriores de su vida [anteriores a 1955], significativos e importantes en relación con el Surrealismo, quedaron olvidados por deseo propio y por la sociedad de la época. La investigación de su historia nos ha conducido a descubrir la importancia real de esta mujer extraordinaria, artista, crítica de arte y activista cultural, usando textos publicados e inéditos de la propia Maud, su correspondencia privada con personajes de la época como André Breton y otros documentos inéditos” (Alemán, *Los años desconocidos de Maud Bonneaud*, 2018, pág. 31).

En este ensayo, publicado en la Revista de Historia Canaria, Alemán hace un recorrido por la época en que Maud conoce a André Breton en un hotel de Poitiers; sobre su época en París de 1943; en Londres en 1947 y su amistad con Valentine Penrose, que durará toda la vida; sobre la influencia de Maud en el poemario de Óscar Domínguez *Les deux qui se croisent* (los dos que se cruzan); y, finalmente, sobre su traslado de París a Tenerife.

Y también se puede conocer la figura de Maud en el ensayo de Ángeles Alemán *Valentine Penrose y Maud Westerdahl: las huellas de una amistad en el Surrealismo*, escrito en 2021, en Anuario de Estudios Atlánticos:

“(…) la importancia que tuvo esta amistad, que propició entre otras cosas la estancia de Valentine Penrose en Tenerife (1957), ha quedado olvidada debido a las circunstancias de la época, marcadas

por la tendencia a olvidar el papel de mujeres activas en la cultura, como fue el caso de Maud Westerdahl” (Alemán Gómez M. Á., 2021).

También hablará de ella la compañera en el grupo *Nuestro Arte* la escultora canaria Maribel Nazco en la lección magistral que llevó a cabo durante la apertura del curso académico 2007-2008 de la Universidad de La Laguna, una clase magistral que tituló *Conversaciones, reflexiones sobre el arte contemporáneo de Canarias. Eduardo y Maud Westerdahl*.

En 2004, Miguel G. Morales dirige el documental *Maud, las dos que se cruzan*, junto con Teresa Correa, donde se indica lo siguiente:

“Un viaje a través de las huellas dejadas por una mujer de espíritu surrealista a la que le gustaba jugar a vivir el azar como realidad: Madeleine Bonneaud. Partícipe del grupo surrealista, amiga personal de André Breton, mujer del pintor surrealista canario Óscar Domínguez, diseñadora de joyas para Christian Dior, musa entre artistas, siempre comprometida en la defensa de la libertad política, cultural y estética. En los años 50 cambió la efervescencia parisina por el aislamiento de la isla de Tenerife, a la que llegó de la mano del crítico de arte y amigo personal de Domínguez, Eduardo Westerdahl”. (Rebner, 2004).

En la película aparecen testimonios del pintor Cristino de Vera; del escultor Martín Chirino; del escritor y periodista Fernando Delgado; del pintor José Luis Fajardo; de la poetisa Laurence Iché, de la escritora y viuda de Manolo Millares, Elvireta Escobio; de los amigos de Maud en Tenerife Lázaro Sánchez Pinto y Olga Pérez Andreu; de la profesora de Literatura María Belén Castro Morales y la escultora María Belén Morales; del galerista Guillermo de Osma; el poeta y escritor, Luis Antonio de Villena; el pintor Pedro González; el artista multidisciplinar Juan Hidalgo; el crítico Edouard Jager y la pediatra Anne Marie y el ingeniero Marcel Nordon.

También en 2004, la doctora en Historia de Arte y profesora de la ULL, Yolanda Peralta Serrano, hace una mención a Maud Bonneaud en el marco de una información más general:

“En 1963 en Tenerife, nace el grupo *Nuestro Arte*, pionero junto al *Espacio* en la búsqueda de nuevos lenguajes. Formado por jóvenes artistas de la época, a la nómina de mujeres de *Nuestro Arte* pertenecieron María Belén Morales, Maribel Nazco, Celia Ferreiro, Eva Fernández, Tanja Tamvelius, Vicki Penfold, Maud Westerdahl, o la poeta Pilar Lojendio, entre otras; artistas todas ellas que van a alcanzar una proyección y un reconocimiento muy secundario respecto a sus colegas” (Peralta Serrano, La presencia de la mujer en las artes plásticas canarias, 2004, pág. 63)

En 2005 se lleva a cabo la exposición *Eduardo y Maud Westerdahl 2 miradas del siglo 20*, (Castro Borrego & Mollá Román, Eduardo y Maud Westerdahl. 2 miradas del siglo 20, 2005) en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas de Gran Canaria, y, en el marco de esta exposición, la Obra Social de CajaCanarias publica un catálogo en el que se expone un extenso cronograma de la vida de la artista francesa, y varios articulistas, como Jesús Hernández Perera, José María Moreno Galván, José Corredor Mateos o Maribel Nazco, entre otros, hablan de su obra artística. También se reproducen varios textos que Eduardo Westerdahl escribió sobre la obra de Maud para los catálogos de diversas exposiciones, así como artículos que la artista francesa escribe sobre Óscar Domínguez, Raoul Hausmann, Dora Maar, Manuel Millares, Valentine Penrose, Domingo Pérez Minik, Picasso, Man Ray y Eduardo Westerdahl.

Finalmente, la profesora de la Universidad de La Laguna, Yolanda Peralta Serrano, habla, en el libro *La otra mitad. La relectura de la historia del arte en Canarias desde la perspectiva de género* (2022), sobre la obra artística de Maud Bonneaud y, entre otras cuestiones, asegura

“Hacia 1945, tras contraer matrimonio con el pintor Óscar Domínguez (sic), Maud Bonneaud inició su actividad como esmaltadora y diseñadora de joyas. La artista expuso sus obras en galerías de Londres y en otras ciudades europeas, como Olmutz, Praga y Bratislava, colaborando en París con Christian Dior para una colección de joyas. A raíz de una invitación del crítico de arte canario Eduardo Westerdahl, durante su visita a los Domínguez en París, la artista viajó a Tenerife y Gran Canaria en el verano de 1954, exponiendo en ambas ciudades joyas y esmaltes en miniaturas” (Peralta Serrano, *La otra mitad. La relectura de la historia del arte en Canarias desde la perspectiva de género*, 2022, pág. 19).

3.1 Algunas ausencias bibliográficas importantes

Es relevante, para el objetivo de esta investigación, revelar algunas de las ausencias bibliográficas sobre Maud en las que inciden algunos autores. Partiendo de la base de que Maud Bonneaud-Westerdahl no ha recibido el reconocimiento merecido como partícipe directa de las actividades culturales que se estudian en este trabajo, la escasa mención que tiene en algunos textos o, incluso, la total ausencia donde debería estar, explica por qué Maud ha quedado relegada en su labor como artista y como dinamizadora cultural.

Quizás el caso más sangrante sobre esta ausencia absoluta sea el libro *Caleidoscopio surrealista. Una visión del surrealismo internacional (1919-2011)*, de Miguel Pérez Corrales (Pérez Corrales, 2011), patrocinado por el Gobierno de Canarias y en el que la artista francesa brilla por ausencia, aunque si se menciona, por ejemplo, a Laurence Iché.

No menos relevante sobre la falta de reconocimiento a Maud es el “vacío” que hace Eduardo Westerdahl en el ensayo *Tenerife. Esculturas en la calle* (*Gaceta del Arte*, 18, Madrid, 15 de marzo de 1974, pp. 12-13, recogido en Westerdahl, 2003), quien obvia la intervención de Maud Westerdahl con Sir Roland Penrose (1900-1984), uno de los representantes del surrealismo en Gran Bretaña, para lograr que Henry Moore participara en la I Exposición Internacional de Escultura en la Calle (que se analiza más adelante).

Otro ejemplo de esta invisibilización, consciente o inconsciente, que ha sufrido Maud dentro del ámbito artístico y académico es el monográfico sobre *Vanguardias en Canarias y Américas* que publica Museos de Tenerife Centro de Documentación de Canarias y América (Mcedocam) (Monográfico. Vanguardias en Canarias y América, 2020), en el que aparecen decenas de referencias directas a los artistas surrealistas en Canarias, pero ninguna sobre Maud Westerdahl.

Por otra parte, el catálogo del Colegio de Arquitectos *Colección de Arte* (1990), en la que se habla extensamente sobre dicha exposición, en un artículo firmado por Fernando Castro Borrego, catedrático de Historia del Arte en la Universidad de La Laguna, se hace solo referencia a Maud para indicar que “también asistía a aquellas reuniones [sobre la exposición de Esculturas en la Calle] su mujer Maud Westerdahl, que había estado casada con Óscar Domínguez” (Castro Borrego F. , *Colección de Arte*, 1990, pág. 12).

Aunque el propio Castro Borrego reconocer que

“Preparaba yo en esa época [1972] mi Memoria de Licenciatura sobre Gaceta de Arte, y, al tener que pasar muchas horas investigando en la casa de los Westerdahl, fui testigo de las visitas periódicas que, en busca de consejo e información, efectuaron allí los arquitectos que formaban entonces la Comisión de Cultura [del Colegio de Arquitectos]” (Castro Borrego F. , Colección de Arte, 1990, pág. 12)

Años después, este experto, escribe un monográfico sobre Óscar Domínguez (Castro Borrego F. , 2011) en el que menciona en raras ocasiones a Maud, y la primera es cuando asegura que

“La fecha de 1947 no fue solo la ruptura [de Domínguez] con Bretón. Si no también la del encuentro de Domínguez con Maud Bonneaud, la mujer más importante de su vida. Era a la sazón una estudiante de literatura inglesa, natural de la ciudad de Limoges, que se había sentida atraída por el surrealismo desde que conoció a Breton, durante la guerra, cuando éste, siendo un joven oficial del ejército francés, fue destinado a Limoges” (Castro Borrego F. , 2011, pág. 73).

Según la investigación realizada para este trabajo, son obvios los erros cronológicos y geográficos que constan en esta monografía de Domínguez, pues Maud conoce a Domínguez en 1943. En el 47, Maud viaja a Londres para “encontrarse” con el pintor canario que preparaba una exposición. Y Breton conoce a Maud en Poitiers, donde la joven estudia en la universidad.

Domingo Pérez Minik escribe en 1975 sobre *Facción española surrealista de Tenerife*, y menciona a Maud Westerdahl en una sola ocasión asegurando que es “el más importante apoyo con que el surrealismo francés cuenta en Tenerife” (Pérez Minik, 1975, pág. 161), relacionándola con la traducción que Maud realizó de un poema de Valentine Penrose en 1966.

En cualquier caso, la información que se ha publicado sobre Maud Westerdahl hasta la fecha abunda en su parte artística, en algunas ocasiones, y en otras se la referencia en relación a su matrimonio con Óscar Domínguez o con Eduardo Westerdahl, como “esposa de”, más que como mujer que contribuye a la cultura y con entidad propia.

3.2 Fondos y archivos privados sin acceso público

Además, durante el trabajo de investigación llevado a cabo, uno de los escollos encontrados ha sido que mucha de la información sobre la vida artística de Maud, en general, y sobre las dos actividades culturales que son objeto de estudio en esta investigación, en particular, están en archivos privados, no catalogados y de imposible acceso público, al menos, de momento. Nos referimos al fondo del poeta y crítico del arte Carlos Gaviño de Franchy (1952-2022), que están apilados en cajas en una de las salas del Círculo de Bellas Artes de Tenerife.

Otro de los fondos más valiosos que hay sobre la I Exposición Internacional de Escultura en la Calle -también objeto de estudio de esta investigación- pertenece, obviamente, al Colegio Oficial de Arquitectos de Tenerife, La Gomera y El Hierro, y, tras una reiterada petición para su consulta, la institución colegial niega el acceso a los mismos por la misma razón que el anterior: falta de catalogación.

En cualquier caso, todo los testimonios personales y archivos que, por una u otra razón, no han podido ser recogidos en esta investigación, es deseable que puedan acabar siendo objeto de investigación en un futuro próximo.

4. Metodología de la investigación

Teniendo en cuenta todas las fuentes de información a las se ha acudido para llevar a cabo la investigación, se trata de una investigación cualitativa, con el fin de conocer todas las actividades objeto de este estudio en las que Maud Westerdahl participó y cuál fue su nivel de implicación, a través, especialmente, de los testimonios directos de las personas que la conocieron.

Por tanto, esta investigación cualitativa, por definición, plantea un trabajo de investigación más subjetivo, más holístico, más interactivo y reflexivo, lo que va a permitir responder a la pregunta principal de este trabajo, que es cómo contribuyó con su trabajo Maud Westerdahl a la puesta en marcha de la exposición *12* en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, y en la I Exposición Internacional de Escultura en la Calle de Santa Cruz de Tenerife. El interés, al inicio de esta investigación, era poder acceder a archivos aún no estudiados, pero, como se ha mencionado previamente, ha sido imposible sortear las dificultades indicadas.

Por tanto, el peso de esta investigación recae sobre los testimonios de las personas que aún viven y conocieron a Maud Westerdahl, y que han querido y podido trasladar sus conocimientos y recuerdos para la investigación. En este sentido, las entrevistas se han llevado a cabo de forma abierta y sin un cuestionario previo -salvo un caso- permitiendo la expresión libre de las y los entrevistadas/os.

En esta investigación se pone en valor los testimonios de los testigos, que, como producto de la experiencia, van surgiendo entre la bruma de los recuerdos, recuerdos que están sometidos al sesgo del tiempo y de la experiencia personal y única, lo que determina que una información pueda contraponerse a otra en un tema común. Aun teniendo en cuenta que la memoria es una señora muy coqueta que cambia de ropa con frecuencia, es a través de la memoria que, muchas veces, se hace la Historia.

4.1 Fuentes primarias

Las personas que conocieron y trabajaron mano a mano con Maud Westerdahl en las dos actividades culturales que interesan para este TFM y que han querido destinar su tiempo y sus conocimientos para esta investigación, son, por orden de aparición:

- Milagros García Talavera, exsecretaria de la Alianza Francesa de Santa Cruz de Tenerife, en la que estuvo cuarenta años.
- Federico Castro Morales, catedrático de Historia del Arte Universidad Carlos III de Madrid e hijo de María Belén Morales (1928-2016), escultora y pintora tinerfeña y amiga de Maud Westerdahl.

- Carlos Schwartz, presidente de la Comisión de Escultura del Colegio Oficial de Arquitectos de Tenerife, La Gomera y El Hierro. Trabajó mano a mano con los Westerdahl en la I Exposición Internacional de Escultura en la Calle de Santa Cruz de Tenerife.
- María Hortensia Ramos-Yzquierdo, secretaria del Colegio de Arquitectos en la época de la I Exposición Internacional de Esculturas en la Calle.
- Juan Cruz, escritor y periodista y una de las personas que más impulsó la I Exposición Internacional de Esculturas en la Calle
- Efraín Pintos, fotógrafo, académico de número de la Real Academia Canaria de Bellas Artes (Racba) y amigo de los Westerdahl.
- Celestino Hernández, amigo de los Westerdahl y actualmente director del Instituto Canario de Estudios Hispánicos y del Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl, ambos en Puerto de la Cruz (Tenerife).
- Además, para la investigación se ha contado con el apoyo de Isidro Hernández Gutiérrez, conservador en TEA-Tenerife Espacio de las Artes; del presidente de la Alianza Francesa en Santa Cruz de Tenerife, Mariano Gambín; de la profesora de Historia de Arte en la ULPGC y académica de número de la Racba, Ángeles Alemán; y de la profesora de Historia de Arte en la ULL, Yolanda Peralta Serrano.

Al mismo tiempo, junto con estos testimonios se ha recurrido a fuentes bibliográficas por su valor complementario. Pero es necesario reseñar que, a lo largo de la investigación, se ha podido determinar que algunos datos encontrados están mal significados, como se verá en el anexo 1 de este informe.

Finalmente, es de justicia agradecer a las personas que se han prestado a hablar, a traer al presente sus recuerdos, a poner en valor la figura de Maud Bonneaud-Westerdahl, y, sobre todo, a ayudar a que empiece a tener entidad propia como sujeto de investigación académica.

SEGUNDA PARTE

1. El valor de una mujer (in)discreta

Madeleine Annette Bonneaud entra en contacto con Tenerife mucho antes de llegar a vivir a la isla, primero, con los testimonios de su amigo, y creador del surrealismo, André Breton (1896-1966), quien había estado en la isla para participar en la primera exposición surrealista que se llevó a cabo en Santa Cruz en 1935: “hablaba [André Breton] de su viaje a Tenerife, de Freud, de magia, de Rimbaud, de Sade, de Picasso, etc. (...)” (del diario de Maud citado en Alemán, 2018 pág. 33). Segundo, cuando en 1943 conoce al pintor tinerfeño y también surrealista, Óscar Domínguez (1906-1957), con quien acabará casándose: “He aquí el terrible Domínguez. Despeinado, desordenado, horrible, oscuro, aterrador y soberbio, elegante y divertido. No sabía entonces su técnica de seducción” (del diario de Maud citado en Carreño, 2022, pág. 28).

Y tercer contacto, y más relevante para este estudio, es cuando conoce a Eduardo Westerdahl (1902-1983), que le presenta su amigo Domínguez en 1953/1952 (la fecha es una u otra según la fuente consultada). Maud viajará por primera vez a la isla para una exposición que tendrá lugar el Casino de Tenerife en 1954: “Con Maud estoy pasando un tiempo magnífico, pues es una mujer muy inteligente y muy metida dentro del ambiente artístico de París. (...) Pero tampoco se te escapará que me estoy enamorando un poco” (carta de Eduardo Westerdahl a Alberto Sartoris, citada en Carreño, 2022, pág. 69).

Cuando Maud Bonneaud llega a Tenerife en 1955 (con 34 años) viene de codearse con los surrealistas más importantes de París, además de Breton, Paul Éluard, Dora Maar, Pablo Picasso, Joan Miró, Laurence Iché, Valentine Penrose y, obviamente, Óscar Domínguez, entre otros muchos. Ya ha vivido una guerra mundial -y ha perdido, por causa de ello, a su padre- y acaba de divorciarse de Domínguez, con quien Maud va a iniciarse en el esmalte, un arte que le viene de la tradición de Limoges, su ciudad natal:

“(...) animada por los esmaltes que ha ido realizado con Domínguez, al principio muy experimentales, decide emplear su tiempo en la técnica del esmalte sobre metal, tan presente en la tradición limusina” (Alemán Gómez Á. , Maud Bonneaud-Westerdahl. La creadora surrealista, 2021, pág. 98)

Por tanto, cuando Maud llega a la isla, ya ha recorrido importante camino como artista, pues entre 1946 y 1949 expone en Londres; y en Olmutz, Praga y Bratislava (entonces Checoslovaquia). Su obra está en las colecciones permanentes de las galerías Dina Vierny y La Demeure, en París. Y ha realizado joyas por encargo de Christian Dior.

Celestino Hernández Sánchez, director del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias y del Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl, informa para esta investigación que

“Maud era una mujer muy preparada, tenía un bagaje personal muy importante cuando llega a Tenerife, pues ya ha vivido el impulso de las vanguardias en París, ha vivido la ocupación de esta ciudad durante la II Guerra Mundial, y es amiga de los grandes artistas e intelectuales del momento. Además, ha sido la mujer de Óscar Domínguez. Cuando llega a Tenerife se encuentra con una sociedad que no tiene nada que ver con lo que ella conoce, una sociedad de hombres. Pero ella deja todo lo que ha conocido por esta nueva vida porque está muy enamorada de Eduardo. Ella apuesta venir [a Tenerife] perdiendo por amor” (Hernández Sánchez, 2024).

Con todo este bagaje y conocimiento, su presencia en Tenerife será un revulsivo cultural que tendrá consecuencias muy positivas para la isla. Además, como se verá, será ella la que logre que artistas internacionales, gracias a sus amistades del movimiento surrealista, recalen en Tenerife para dejar una huella imborrable.

La verdadera transformación cultural viene de la mano de intelectuales, artistas y, muchas veces, personas anónimas, que llevan su contribución un paso más allá, creando espacios y oportunidades para que la cultura se difunda, se transmita y se perpetue. Este es el caso llegará de Maud Westerdahl y su gran contribución a la cultura de Tenerife.

Una contribución cultural que, paradójicamente, se convierte en “zona en sombras” para ella, pues vuelca mucha de su energía personal y creativa en visibilizar a otros y a otras

artistas, mientras ella se mantiene en un segundo plano, tras la figura de su marido, Eduardo Westerdahl.

A pesar de ello, es relevante tener en cuenta que Maud fue por delante de su marido para hacer oír las voces de las mujeres artistas canarias, como fue el caso concreto de Lola Massieu. Ángeles Alemán cuenta que

“Cuando Lola Massieu llegó a exponer en el Casino [Real Casino de Tenerife, en 1959], deseaba conocer a Eduardo Westerdahl. Pero Eduardo Westerdahl, enamorado de la vanguardia, había decidido no ir a la exposición, porque entendía *a priori* que iba a ser una exposición más de bodegones y floreros. Fue Maud Westerdahl, artista y crítica de arte, quien entendió perfectamente el alcance de la pintura de Lola Massieu, convenciendo a su marido para que fuera a visitar la exposición y para que apoyara a Lola Massieu con sus escritos” (Alemán Gómez Á. , Lola Massieu (1921-2007). Un tapiz con varios hilos, 2017, pág. 238).

Esta decisión determinante que tomó Bonneaud frente a Westerdahl dio como resultado tres hechos: que Eduardo reconociera el talento de Lola Massieu sobre la que, desde entonces, demostrará respeto y admiración en diversas ocasiones y lo manifestará por escrito. Que Lola y Maud iniciarán una buena relación personal, que las mantendrá unidas como artistas, lo que llevará a que Massieu sea una de las pintoras que exponga en *I2*, la muestra del Círculo de Bellas Artes de Tenerife en 1965, además de otras colaboraciones culturales. Y, en tercer lugar, y no menos importante, el hecho de que como consecuencia de esta amistad se produciría un trasvase de conocimiento artístico, pues, según indica Alemán, “la influencia de Maud Westerdahl como artista (...) es perceptible desde esos años en la obra de Lola Massieu” (Alemán Gómez Á. , Lola Massieu (1921-2007). Un tapiz con varios hilos, 2017, pág. 238).

Vamos a ver que este es el único ejemplo de cómo Maud lleva a cabo una labor de impulsora cultural en Tenerife al margen de su marido, aunque siempre bajo los cánones de la discreción que se le suponía a una mujer en aquellos años.

En este sentido también apunta Milagros García-Talavera, que fue secretaria de la Alianza Francesa en Santa Cruz de Tenerife desde su fundación en 1966, cargo que ostentó durante 40 años. Madeleine Westerdahl Bonneaud, como consta en las actas de la Alianza Francesa, entra en la junta directiva en 1967, y lo hace, según explica García-Talavera, invitada por Domingo Pérez Minik, a pesar de que Eduardo ya era miembro de la misma. Maud permanecerá como vocal de la Alianza Francesa hasta 1985. Y será “la primera mujer que forma parte de la junta directiva de la Alianza Francesa”, asegura su actual presidente, el doctor en Historia y escritor Mariano Gambín.

Como vocal de la Alianza Francesa en Santa Cruz de Tenerife impulsará exhibiciones de cine francés y diversas actividades culturales y divulgativas para fomentar la francofonía en la isla. Según cuenta García-Talavera, “fue Maud quien, gracias a su relación con el cónsul de Francia, trae películas francesas. La relación con el cónsul era tan cercana que, cada quince días, iba a su casa a tomar el té”. Y añade a continuación: “Yo trataba [a Maud] como una amiga, no me di cuenta de lo importante que era hasta mucho después. Era una mujer encantadora y muy sencilla”.

Otro testimonio relevante es el de Federico Castro Morales, hijo de María Belén Morales (1928-2016), amiga de Maud con quien compartirá muchas acciones culturales dentro del Círculo de Bellas Artes -Morales formaba parte de la directiva- o como miembros del grupo artístico tinerfeño *Nuestro Arte*, que se funda en 1963. Castro Morales, quien conoció de niño y de adolescente a Maud Westerdahl, asegura que “Maud, muchas veces, no quería que se la mencionase en las actividades que se hacían, pero era quien estaba en la sombra organizándolo todo” (Castro Morales, 2024).

De la misma forma lo cuenta la artista y académica de número de la Racba Maribel Nazco, en la lección magistral que imparte para la inauguración del curso académico de la ULL en 2007-2008:

“Conocí a Maud en los años 60 en una pequeña charcutería, La Garriga [ubicada en el centro de Santa Cruz de Tenerife] (...), Mis quejas inconformistas sobre el arte en aquel entorno, fuera de lugar y contexto, le hizo gracia y me aceptó inmediatamente. Me invitaba a todas las reuniones que celebraba en su casa, comidas francesas deliciosas (...)” (Nazco Hernández, 2007, pág. 14).

Maud era, a decir de las personas que la conocieron, una gran anfitriona, no solo porque recibía en su casa a toda la intelectualidad de la isla de Tenerife, amigos y amigas suyos y de su marido Eduardo Westerdahl, sino porque ella era una mujer con una gran cultura y siempre deseosa de proponer nuevas actividades culturales, aunque luego no quisiera hacerse notar:

“En casa de Maud uno se sentía vivir en la inteligencia libre, pero sin pomposidad. No se trataba de conceptos sublimes, pero el solo hecho de estar ahí tenía un significado. Su casa estaba siempre llena de amigos, ella atendía, hablaba y se movía lenta, con mucha discreción, como un duende silencioso y bello; no quería hacerse notar” (Nazco Hernández, 2007, pág. 14).

El también académico de número de la Racba y fotógrafo Efraín Pintos relata cómo llegó, casualmente, un día casa de los Westerdahl, a la sazón vecinos de calle, en la santacruzera calle Enrique Wolfson, y “Maud me recibe con efusión, y pasé a formar parte de su círculo de amigos desde el primer momento”.

El arquitecto Carlos Schwartz, presidente de la Comisión de Escultura del Colegio de Arquitectos, quien trabajó mano a mano con el matrimonio Westerdahl durante la puesta en marcha de la I Exposición Internacional de Escultura en la Calle de Santa Cruz de Tenerife, asegura que “Maud renunció a su propio protagonismo como activista cultural en aras de su marido Eduardo Westerdahl, quien tenía un papel mucho más protagonista, que ella le cedió” (Schwartz, 2024).

El escritor y periodista Juan Cruz, quien también trabajó con Maud y Eduardo Westerdahl en la Exposición de Esculturas en la Calle, decía de ella que:

“Era la menos engreída de las artistas que he conocido. Hacía su obra, no la exhibía como parte de su ego; su ego era su risa, su inteligencia; jamás la vi presumir, y estaba entre presumidos. Su gusto artístico venía, también, de su independencia estética, moral, humana. Fue un ser excepcional; su

influencia se destacaba en las reuniones, en las discusiones, en su modo de decir NO a todos los engreídos que la rodeábamos. Ella hizo una gestión feliz de la vida” (Cruz Ruiz, 2024).

En cualquier caso, todos estos testimonios delatan una mujer culta, inteligente, y, al mismo tiempo, muy discreta en su exposición pública. Eduardo Westerdahl era el intelectual, crítico y escritor, pero Maud era la mujer “de mundo”, la artista surrealista amiga íntima de André Breton, de Picasso, de la poeta Laurence Iché-Viola; de Sir Roland y Valentine Penrose, y de muchos otros artistas e intelectuales de la época tanto españoles como de fuera de las fronteras.

Y a pesar de este acervo cultural y personal, Maud decide voluntariamente, como se ha visto, permanecer en un segundo plano frente a la presencia de Eduardo Westerdahl, que “era mucho más hablador y expresivo” (Schwartz, 2024). Pero sirvan las palabras de Ángeles Alemán, quien asegura que:

“Maud decide, por prudencia, por amor a Eduardo, porque es inteligente y observadora y ve cómo es la sociedad española en esa época, convertir su historia pasada en una bruma casi invisible. Ella sabe que bastaría un desliz, una imprudencia, para crear un problema” (Alemán Gómez Á. , Maud Bonneaud-Westerdahl. La creadora surrealista, 2021, pág. 153).

En esta misma dirección se pronuncia Celestino Hernández, al afirmar que:

“Maud era una mujer muy inteligente, y muy sabia. Y con esa sabiduría supo que, en una isla pequeña, en los años 60, en un país que estaba bajo un régimen dictatorial, debía ser discreta. Maud no solo era una artista surrealista, sino que era francesa y estaba divorciada, y de un artista canario. Por tanto, ella se mantenía, voluntariamente, en un segundo plano en la vida social, sin embargo, como bien sabemos todos la que la conocimos, en su casa ella se mostraba como era realmente, una mujer que sabía muy bien lo que quería y cómo lo quería.” (Hernández Sánchez, 2024).

Pero, discreción aparte, eso no impide que Maud sea una gran activista cultural. Pondrá en marcha diversas exposiciones en el Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, de Puerto de la Cruz. Y en este mismo municipio, colaborará activamente en la creación del Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl (que se inaugura en 1957), una iniciativa pionera en la historia del arte contemporáneo en España, que desde 2007 se ubica en la Casa de la Real Aduana de Puerto de la Cruz y cuenta con fondos artísticos que Maud cedió antes de viajar a Madrid en 1983. No menos relevante es la exposición que realiza en 1968 en homenaje a Óscar Domínguez en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

También expondrá y participará con la emblemática, y desaparecida a primeros del siglo XXI, sala de arte Conca en La Laguna; colaborará en exposiciones con el Colegio Oficial de Arquitectos de Tenerife, y expondrá en la Galería Rodin, que ya no existe, y en el Museo Municipal de Bellas Artes, entre otros muchos lugares, tanto en Tenerife, como en otras islas de Canarias y en Madrid.

Gracias a ella, artistas relevantes como la poeta Valentine Penrose son conocidos en la isla. Maud traducirá sus poemas y los publicará en el ya desaparecido periódico *La Tarde*,

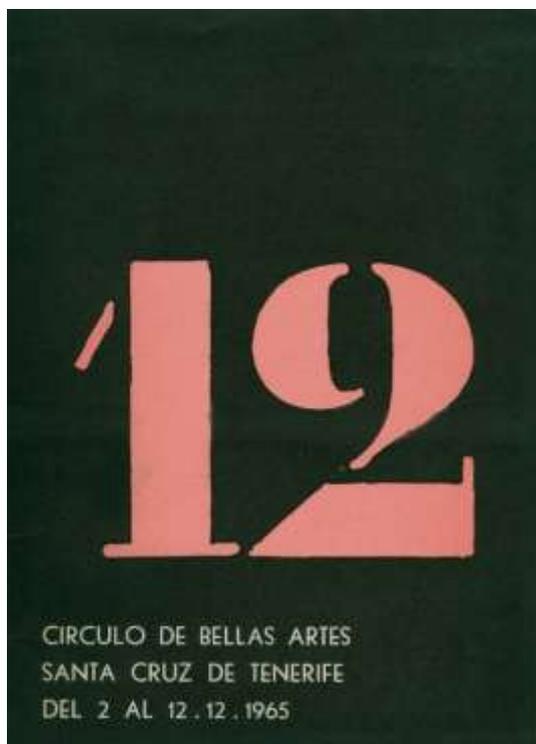
junto con los de la poeta francesa, y también amiga, Laurence Iché. Además, Maud atrajo a la isla artistas como Tanja Tamvelius, Vicki Penfold, Quita Brodshead y Brigita Bergh, por citar algunas.

Fue amiga, como se ha indicado, de los intelectuales más destacados de aquellos años como Domingo Pérez Minik (1903-1989), Pedro García Cabrera (1905-1981), y de grandes artistas como Lola Massieu (1921-2007), María Belén Morales (1928-2016), Felo Monzón (1910-1989) o Maribel Nazco (1938), entre otros muchos.

Sin duda, Maud no fue la única activista que en la segunda mitad del siglo XX apoyó y fomentó la cultura en Tenerife, pero sí era la única que, en el mundo intelectual de los años que nos ocupan, era artista surrealista, mujer, divorciada y extranjera. Por tanto, su contribución tiene un plus de “riesgo” y, al mismo tiempo, un sesgo de género que será determinante en una sociedad que está aún inmersa en el ostracismo político y social de la época franquista, en la que las mujeres aún jugaban un papel secundario.

Maud dinamizará espacios, exposiciones y acciones culturales que sacarán a muchas mujeres artistas de las sombras. Y además es capaz de unir puentes entre artistas locales e internacionales. Por tanto, la contribución a la cultura de Tenerife de Maud tiene unas características únicas e intransferibles que empezamos a dilucidar en esta investigación.

2. 12, la primera exposición para mujeres en Canarias



Eran 12 mujeres artistas, y por eso la exposición se llamó así, *12*. Se inauguró el 2 de diciembre de 1965 en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, en la céntrica calle Castillo de Santa Cruz de Tenerife, y del que se cumplirán cien años de su fundación en 2025. Esta exposición itinerará el 18 de diciembre al Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias de Puerto de la Cruz.

Por tanto, en esta investigación se va a estudiar la importancia de la que fue “la primera exposición exclusivamente femenina que se celebra en esa época” (Aleman Gómez Á. , Maud Bonneaud-Westerdahl. La creadora surrealista, 2021, pág. 168), y la relevancia de Maud en ella.

Fig. 1. Catálogo de la exposición 12. Círculo de Bellas Artes de Tenerife. 1965. Foto cedida por Efraín Pintos

Es Maud, junto con la escultora tinerfeña María Belén Morales, quién impulsa esta iniciativa tan disruptiva para la época, pues, según asegura Ángeles Alemán, Maud “se siente feminista hasta la médula” (Alemán Gómez Á. , Maud Bonneaud-Westerdahl. La creadora surrealista, 2021, pág. 168). La idea surge de Maud Westerdahl y María Belén Morales durante una velada en la casa de la escultora en Tacoronte (Tenerife), “de las muchas reuniones que tenía Maud y mi madre en nuestra casa”, recuerda su hijo Castro Morales.

María Belén Morales es, en aquel momento, presidenta de la sección de Escultura del Círculo de Bellas Artes. Y en aquellas reuniones que tienen lugar en la casa de Tacoronte, María Belén y Maud van perfilando la idea. A la iniciativa se suma también la pintora sueca Tanja Tamvelius, quien vivía en Tenerife gracias a la amistad que tenía con Maud.

En aquel momento, Maud ya lleva diez años viviendo en Tenerife, y no cabe ninguna duda sobre su capacidad para dinamizar actividades culturales, especialmente aquellas en las que la mujer puede jugar un papel determinante. De algún modo, no se puede entender el desarrollo artístico de mujeres en Canarias sin tener en cuenta esta iniciativa, pionera y arriesgada, que pergeñan estas artistas, y que servirá como plataforma de expresión y de visibilización de la obra de mujeres, locales y extranjeras, en el mundo masculinizado del arte.

La propia María Belén Morales declarará, muchos años después, que “Maud Westerdahl venía de París con ideas muy abiertas y nos sirvió de estímulo a las creadoras canarias que teníamos inquietudes. 12 marcó un punto de inflexión en la sociedad canaria”.⁵

2.1 Antecedentes a la exposición 12

Los antecedentes a esta exposición están, por un lado, en la puesta en marcha de las ferias de Navidad, que se llevaron a cabo tres años seguidos, de 1961 a 1963 en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife. Estas ferias, son, además, la semilla para la creación del grupo artístico *Nuestro Arte* en Tenerife 1963, que está formado por artistas de distintas disciplinas con el objetivo de impulsar el arte más vanguardista en la isla y que se mantendrá activo hasta 1969.

Nuestro Arte tiene sus antecedentes en revistas como *La Rosa de los Vientos* (Tenerife, 1927-1928, que tiene como núcleo de acción el Círculo de Bellas Artes de Tenerife) y *Gaceta de Arte* (Tenerife, 1932-1936), truncada por el estallido de la Guerra Civil. Iniciativas que van a ser secundadas ya en la década de los 60 por grupos artísticos de vanguardia como son *Espacio* (1961-1962), fundado en Gran Canaria; o *Ladac (Los arqueros del arte contemporáneo, 1950-1955)*, además de *La Gaceta Semanal del Arte*, con los que estaba vinculado Eduardo Westerdahl.

⁵ María Belén Morales, declaraciones a Benjamín Reyes para el artículo “12 pioneras”, *Diario de Avisos*, 19 de abril, 2005

“*Nuestro Arte* ejerce su influencia sobre ese entorno renovador, creando a su vez un nuevo camino hacia todos los terrenos culturales”, asegura la investigadora J. Sonia Hernández Herrera (Hernández Herrera, 1997, pág. 285). Al respecto, María Belén Morales contará en una entrevista en 2014 que

“Creo que [*Nuestro Arte*] fue el movimiento artístico más importante de la historia de Canarias. Fue un modo de aglutinar a los creadores que necesitábamos otra manera de expresión, de romper con la idea del arte imitativo. Algunos iniciamos esa ruptura en las ferias de Navidad del Círculo de Bellas Artes que se organizaron durante tres años consecutivos en la capital tinerfeña”⁶

Asimismo, en el catálogo de la exposición *12* en homenaje a la primera muestra, ya referenciada y que tuvo lugar del 12 de noviembre de 2019 al 12 de enero de 2020 en el Espacio Cultural de CajaCanarias en San Cristóbal de La Laguna (Tenerife), Celestino Hernández asegura que

“Nos situamos con María Belén, Maud y Tanja en los años sesenta en Tenerife, y nos trasladamos al 15 de diciembre de 1961, fecha en la que se inauguró una muestra colectiva con el título de Feria de Navidad, en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. (...). En noviembre de 1962, se repetiría la experiencia como la II Feria de Navidad, estando de nuevo presentes tanto Maud como Tanja (...)” (Alemán Gómez & Hernández Sánchez, 2019, pág. 23).

Nuestro Arte permite a las mujeres artistas canarias su incorporación activa al ámbito cultural artístico de la isla, toda vez que, hasta el momento, seguían estando en una posición secundaria respecto a sus compañeros hombres. Cabe recordar que en este núcleo de mujeres estaban además de la propia María Belén Morales y Maud Westerdahl, Maribel Nazco, Eva Fernández, Yolanda Martín, Celia Ferreiro, Vicki Penfold, Tanja Tamvelius, Lola Massieu y la poeta Pilar Lojendio.

Para las artistas canarias, aquel grupo, que se vinculaba con las vanguardias, que llevaba a cabo exposiciones y que permitía a las mujeres crear y mostrar su arte en condiciones de igualdad que los hombres, fue importante para marcar posiciones. Si bien, la exposición *12* de 1965, que va a nutrirse de esta iniciativa artística aperturista, será una vuelta de tuerca más a la búsqueda de posicionamiento de las mujeres artistas dentro del panorama cultural canario y como representantes con voz propia de las vanguardias artísticas.

2.2 ¿12 pioneras?

En el título que abre esta segunda parte de la investigación se indica que *12* es la primera exposición para (no de) mujeres en Canarias. No se trata de un traspies en el uso de la preposición, sino de la utilización consciente de la misma como forma de posicionamiento en dicha investigación. *12* es pionera en Canarias porque es la primera vez que se organiza una exposición en la que solo participan mujeres, y además mujeres vinculadas con las vanguardias, artistas que despuntan en esa nueva forma de hacer arte

⁶ *Diario de Avisos*, 20/4/2014, pág. 54. Biblioteca de la Universidad de La Laguna

y que nada, o muy poco, tiene que ver con los viejos estereotipos -no del todo desarraigados- de que las mujeres hacen un arte menor. Por tanto, *I2* es solo una exposición “de” mujeres, sino que es “para” visibilizar a las mujeres artistas, como se verá.

A lo largo del trabajo, se ha podido constatar cómo el arte en Tenerife, en particular, y en Canarias, en general, empezaba despuntar con grandes y nuevos talentos y con la búsqueda de nuevos lenguajes creativos en la década de los cincuenta y sesenta del siglo pasado. Aún en plena vorágine franquista, y con el hándicap de la insularidad, en Tenerife había un núcleo fuerte de artistas e intelectuales deseosos de abrirse camino hacia el exterior y de que el mundo de fuera permeara, a la vez, en la vida y en la creatividad local.

En el centro de esta apertura cultural y artística está Eduardo Westerdahl, quien, sin embargo, según asegura Yolanda Peralta, “al escuchar la propuesta de Maud y María Belén para organizar una exposición solo de mujeres exclamó `¡Ah! ¡Feministas!’”⁷.

A pesar de ello, o por ello mismo, Maud Westerdahl y María Belén Morales deciden seguir adelante con sus reuniones preparatorias y con la exposición y presentarla como propuesta a la junta directiva del Círculo de Bellas Artes. La exposición *I2* se recoge en las actas de la Junta Directiva del Círculo de Bellas Artes de Tenerife el 14 de octubre de 1965 (Alemán & Hernández, Doce, noviembre 2019-enero 2020, pág. 25), cuando era presidente Antonio Lecuona, y vicepresidente Domingo Pérez Minik, “muy amigo de Maud y con quien tenía una gran conexión intelectual”, amistad que, sin duda, va a facilitar la puesta en marcha de esta iniciativa. “Además, también Eduardo estaba en la junta directiva del Círculo, lo que les facilitará el trabajo”, matiza Castro Morales (Castro Morales, 2024), quien recuerda que

“la exposición las *I2* está inspirada en las ferias de Navidad, que durante tres años, Maud y María Belén realizaron en el Círculo de Bellas Artes en las que se exponían y vendían obras de artistas, cuya temática estaba vinculada con la Navidad. En aquella época María Belén Morales era la secretaria de Escultura en el Círculo de Bellas Artes” (Castro Morales, 2024).

Tras convocar a las artistas que podrían participar en esta iniciativa, en la que son más las convocadas que las elegidas, la exposición *I2* abre sus puertas en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, en la calle Castillo de Santa Cruz de Tenerife, el 2 de diciembre de 1965.

La muestra recoge la obra de las artistas internacionales: la escultora Brigita Bergh (Finlandia, 1937), la pintora Quita Brodhead (Estados Unidos, 1901-2002), la pintora Vicki Penfold (Polonia, 1918-2013), la pintora Carla Prina (Italia, 1912-2008), pintora y realizadora de tapices Tanja Tamvelios (Suecia, 1901-1969); además de Celia Ferreiro (Jaén, 1932-2015); y las artistas canarias la pintora Eva Fernández (1911-2005), y la escultora María Belén Morales (1928-2016), de Tenerife; la pintora Lola Massieu (1921-

⁷ <https://puntadassubversivas.wordpress.com/2021/04/10/la-exposicion-12-tenerife-1965/>

2007), la pintora Jane Millares Sall (1928-2022) y la pintora Manón Ramos (1927-2023) de Gran Canaria; y la propia Maud Westerdahl, que exhibe sus esmaltes.

Esta iniciativa “tiene el imán” de Maud, que diría María Belén Morales (Alemán Gómez & Hernández Sánchez, 2019, pág. 11). Aunque más que el imán, lo que Maud tiene es el acervo cultural y artístico que ha traído consigo al llegar a Tenerife, como ya se ha indicado.

A pesar de ello, para la exposición *12*, será Eduardo Westerdahl quien escriba el texto del folleto que se entregará a los asistentes, sin mencionarla a ella. Aunque es un texto que, según todos los conocedores de la obra de Maud, destila su esencia, su presencia, y que termina con la siguiente frase: “(...) este despertar de la mujer es el que abre las puertas de la creación y de la dignidad humana” (Alemán Gómez Á. , Maud Bonneaud-Westerdahl. La creadora surrealista, 2021, pág. 169).

En esta frase, así como en todo el contenido de ese texto revela lo que se ha indicado anteriormente, la presencia de Maud para activar y llevar a cabo determinadas actividades culturales hace que eso ocurra. Nunca se sabrá con certeza, pero es fácil suponer que *12* no hubiera ocurrido si Maud no hubiera llegado a la Tenerife, por una razón obvia: porque ella no se amilanaba; venía de un mundo artístico donde el arte era una forma de vida, más que una profesión, y era ella la persona más idónea para hablar -por su dominio de idiomas- y convencer a las artistas internacionales que expusieron su obra en el Círculo de Bellas Artes. Un hito que no se ha vuelto a repetir.

2.3 “Las doce” en los medios

Esta exposición fue recogida con diversos artículos periodísticos que se publicaron en el periódico *El Día*, aun activo y actualmente perteneciente al grupo Prensa Ibérica; y *La Tarde*, que desapareció en 1982.



En un artículo escrito por Elfidio Alonso en *El Día*, el 26 de noviembre de 1965, es decir, una semana antes de la inauguración de la exposición *12*, recoge una suerte de declaración de intenciones de las propias artistas:

“Ni grupo de salón ni colectiva, pues somos muy distintas. Exponemos juntas, nada más. (...). Tampoco carácter ‘femenino’. El solo hecho de ser mujer no hubiera sido motivo suficiente para justificar la exposición. (...) Finalidad de la exposición: simplemente un acto” (Alonso, Doce mujeres, doce artistas, 1965).

Fig. 2. Artículo de Elfidio Alonso en *El Día*, pág. 8. Hemeroteca de la Universidad de La Laguna



Fig. 3. Artículo de Elfidio Alonso en el periódico *El Día*, el 4 de diciembre de 1965, pág. 9. Hemeroteca de la Universidad de La Laguna. (Alonso, Exposición de "Las doce" en el Círculo de Bellas Artes, 1965)

Elfidio Alonso habla de la exposición y explica que, en el último momento no pudo concurrir a la misma la pintora grancanaria Jane Millares (hermana de Manolo Millares), a pesar de lo cual “seguiremos utilizando idéntico guarismo”. Y recuerda que “todo el interés artístico de la isla se concentra en estos días en el Círculo de Bellas Artes” (Alonso, Exposición de "Las doce" en el Círculo de Bellas Artes, 1965)

La fotoperiodista y escritora Olga Darias, la primera mujer que trabajó como fotógrafa en un medio de comunicación en Tenerife, escribe en *La Tarde*, y califica la exposición colectiva de “femenina”. Darias asegura:



“Un grupo de artistas femeninas, independientes, se ha presentado en el Círculo de Bellas Artes con una interesantísima exposición en la que podemos encontrar obras en pintura, tapices, esmaltes, objetos de madera, escultura y mosaico, que dan testimonio del elevado nivel, en general, de todas y cada una de las expositoras”.

Fig. 4. Artículo de Olga Darias, en el periódico *La Tarde* el 11 de diciembre de 1965, pág. 3. Hemeroteca de la Universidad de La Laguna (Darias, 1965)

En este sentido, Darias calificó la exposición como arte femenino o una muestra hecha por mujeres, poniendo el acento en el hecho de que la singularidad de la exposición no era tanto la calidad de sus obras si no la manufactura femenina de las mismas.

“Hubo conocimiento desde el primer instante de la exposición, de que estaba teniendo lugar un hecho insólito dentro del panorama de la cultura y, en concreto, del arte que se venía haciendo en Canarias”, asegura Celestino Hernández (Alemán & Hernández, Doce, noviembre 2019-enero 2020, pág. 25), palabras que matizará en la entrevista personal que concede para esta investigación cuando asegura que “los medios de comunicación como

El Día y *La Tarde* se hicieron eco de esta actividad tan pionera, especialmente en artículos de Elfidio Alonso o Olga Darias, respectivamente” (Hernández Sánchez, 2024).



Fig. 5. Artículo de *El Día*, 12 de diciembre de 1965, pág. 6. Hemeroteca de la Universidad de La Laguna (Clausura de la exposición de "Las doce" en el Círculo de Bellas Artes, 1965)



“Doce maneras de interpretar el arte. Doce mujeres procedentes de diversos lugares de la geografía del mundo reunidas en Tenerife. (...) Símbolo (...) de que el lenguaje del arte es universal” (Tinaut, 1965)

Fig. 6. Artículo de M. del Pilar Tinaut en *La Tarde*, 13 de diciembre de 1965, pág. 3. Hemeroteca de la Universidad de La Laguna (Tinaut, 1965)

Simplemente, es un evento que marcaría un antes y un después para muchas de las mujeres que expusieron en 12, aquel diciembre de 1965. El 12 de diciembre la exposición cierra sus puertas en el Círculo de Bellas Artes, y se exhibirá, desde el 18 de diciembre, en el Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias.

2.4 La firma de Maud

Y este espacio, que se abrió por primera vez a las mujeres artistas en Canarias, fue impulsado por Maud desde la absoluta creencia de que ellas merecían la misma consideración que los hombres artistas, pues, para Maud, el arte no era un tema de lucha de sexos, sino una cuestión de lógica, libertad y, sobre todo, de justicia hacia las creadoras.

No en vano, ella había aprendido a ser artista junto a los surrealistas, en un París abierto a todas las tendencias, y donde las mujeres jugaban un papel importante como artistas, como musas o como mecenas. Maud llevaba en su ADN la impronta del arte como expresión de libertad, cuando aseguraba que “la mujer surrealista (...) es libre y bastante extravagante (...)” (Alemán & Hernández, Doce, noviembre 2019-enero 2020, pág. 15).

El documental *Las Doce*, que dirige Miguel G. Morales y Tamara Brito en 2019, y que formará parte de la exposición *12* de CajaCanarias, con guion de Yolanda Peralta, se afirma que “la exposición 12 es algo que venía gestándose desde los años cuarenta, la presencia cada vez mayor de las mujeres en (...) el campo del arte. Este es, probablemente, el gran logro de las 12”.

A lo que, desde esta investigación, cabe añadir que un gran logro de la exposición *12* fue que, como reconocerán después sus participantes, marcó un antes y un después en el mundo del arte hecho por mujeres de la isla. Pero el mayor logro, con el riesgo implícito que supuso, fue llevar a cabo una acción pionera en España que, en la década de los años 60 del pasado siglo, suponía un desafío en el mundo artístico imperante.

Es, y ello lleva, sin duda, la firma de Maud, una forma, clara, explícita y abierta de decirle al mundo cultural que las mujeres artistas gozaban de personalidad propia, que no eran solo *hijas de o esposas de*. Este desafío, que no fue del todo entendido en aquel momento, pero que la Historia del arte ha ido, poco a poco, poniendo en el lugar que le corresponde, se llevó a cabo en la ciudad de provincias de una pequeña isla en mitad del Atlántico, lejos de los deslumbrantes focos de las grandes urbes de España.

3. La primera exposición de esculturas en la calle

Otro hito cultural de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife fue la I Exposición Internacional de Escultura en la Calle, que tendrá lugar en 1973. Se ha querido, en esta investigación, poner el acento sobre esta exposición porque el papel de Maud Westerdahl fue determinante para la consecución de uno de los éxitos de esta exposición, que ha llegado hasta nuestros días, como es la posibilidad disfrutar de la escultura *El guerrero de Goslar* de Henry Moore, que se encuentra emplazada a la mitad de los tres kilómetros que tiene la Rambla Santa Cruz, en la capital tinerfeña.

Esta exposición tiene sus antecedentes en la creación del Colegio Oficial de Arquitectos de Tenerife, La Gomera y El Hierro en 1969. La sede de la Delegación de Canarias tuvo distintos emplazamientos hasta que en febrero de 1972 se inaugura la sede actual, en la Rambla Santa Cruz. Ese año se inaugura también, en la plaza del edificio, la escultura *Lady Tenerife*, de Martín Chirino, que será el germen de la I Exposición Internacional de Escultura en la Calle, de Santa Cruz de Tenerife.

Entre diciembre de 1973 y enero de 1974 las calles de Santa Cruz de Tenerife se empezaron a llenar de esculturas realizadas por los artistas nacionales e internacionales

que participaron en la Exposición. La gran mayoría de estas obras siguen expuestas y repartidas por los distintos espacios de la capital tinerfeña, y a pesar de que muchas de ellas se hayan reubicado y modificado con el paso del tiempo, en 2023 se celebró el cincuenta aniversario de la exhibición.

Maribel Nazco escribe en su lección magistral del curso académico de 2007-2008 de la Universidad de La Laguna que Domingo Pérez Minik aseguraba que

“No sabemos de qué imaginación poderosa nació esta idea de la Exposición de Esculturas en la Calle. Valdría la pena saberlo, si pertenece a un solo individuo o a un equipo de trabajo, para que estos nombres no se perdieran. Así los historiadores de mañana no se volverían locos buscando los centros originales de tan gran acontecimiento” (Nazco Hernández, 2007, pág. 23)

Para los historiadores podemos aportar lo que el arquitecto y presidente de la Comisión de Escultura del Colegio Oficial de Arquitectos de Tenerife, La Gomera y El Hierro, Carlos Schwartz, aseguró en la entrevista que brindó para esta investigación:

“En 1972 hice un viaje por varios países de Europa; casualmente me encuentro con Juan Cruz en París, y visito Florencia, donde estaba la exposición de Henry Moore. Tras este viaje, vuelvo cargado de ideas y me voy directo al sur de Tenerife, a Ten-Bel, para encontrarme con Vicente Saavedra, entonces presidente de la Comisión de Escultura del Colegio de Arquitectos, y le sugiero que hagamos una exposición de esculturas en la calle. Pero él no dice nada, y ahí queda todo” (Schwartz, 2024).

Vicente Saavedra Martínez (1937-2021) dice, en el libro *I Exposición de Escultura en la Calle. Santa Cruz de Tenerife, 1973*, escrito por Aurelio Carnero, Daniel Duque y Carlos A. Schwartz, y editado por el Cabildo de Tenerife en 1996, sobre *Lady Tenerife* de Martín Chirino que “la apuesta por introducir una pieza de arte contemporáneo en el paisaje urbano de una ciudad tan tradicional como Santa Cruz de Tenerife era arriesgada” (I Exposición Internacional de Escultura en la Calle, 1996, pág. 11).

Esta escultura de Chirino es la semilla que luego abonará Carlos Schwartz con la propuesta que le hace a Saavedra:

“Con estos antecedentes y un año después de aquella inauguración [de la sede del Colegio de Arquitectos], un encuentro casual con el arquitecto Carlos Schwartz en el Sur de Tenerife permitió que intercambiásemos opiniones, lo que propició que germinase la idea de organizar una exposición de esculturas al aire libre a lo largo de las ramblas de Santa Cruz, teniendo como punto de partida la emblemática *Lady* del escultor Martín Chirino” (I Exposición Internacional de Escultura en la Calle, 1996, pág. 13).

A partir de aquí, el proyecto empieza a tomar forma y empieza el proceso de puesta en marcha de una iniciativa que será pionera en Canarias y en España.



Fig. 7. Escultores reunidos para la exposición. Foto extraída de la web www.esculturaenlacalle.com

Según explica Schwartz, cuando Saavedra ve la viabilidad de esta propuesta, se lleva a cabo una reunión en el Colegio de Arquitectos para organizar esta exposición que contaba con la asistencia de Hortensia Ramos, como secretaria, Vicente Saavedra, José Manuel Hernández y el propio Schwartz. “Tras la reunión se decide hacer la exposición y se decidió contar con Eduardo Westerdahl, porque tenía muchos contactos con artistas extranjeros” (Schwartz, 2024).

En 1972, se crea un Comité de Honor formado por cuatro personalidades relevantes del mundo de la cultura, Joan Miró, José Luis Sert y los críticos de arte sir Roland Penrose y Eduardo Westerdahl, que avalaban internacionalmente este acontecimiento, asegura Carlos Schwartz. Y a partir de ahí se ponen en marcha todos los movimientos necesarios para atraer a los escultores nacionales e internacionales más representativos del panorama cultural del momento.

La I Exposición de Escultura en la Calle contó con la colaboración y participación de artistas de talla internacional como Henry Moore -gracias a la intervención de Maud Westerdahl, como se verá, además de 43 escultores canarios, nacionales y extranjeros, entre los que cabe destacar a Óscar Domínguez, Martín Chirino, Eduardo Gregorio, Pepe Abad o Manolo Millares, por la parte canaria. Del resto del territorio español se contó con Joan Miró, Amadeo Gabino, Eusebio Sempere Juan, Francisco Sobrino, Josep Maria Subirachs i Sitjar, Pablo Gargallo, Pablo Serrano. Y en la parte internacional expusieron Eduardo Paolozzi (Reino Unido), Gottfried Honegger (Suiza), Jesús Rafael Soto (Venezuela), José de Guimarães (Portugal), Agustín Cárdenas Alfonso (Cuba), Alicia Penalba (Argentina), Arnaldo Pomodoro (Italia), Bernard Meadows (Reino Unido), Federico Assler (Chile), Kenneth Armitage (Reino Unido), María Simón (Argentina), entre otros. Pero de todos ellos, el que más despuntaba en la década de los 70 a nivel internacional era el británico Henry Moore.

Ángeles Alemán confirma cómo la intervención de Maud va a ser decisiva para que Moore participara en la exposición.

“Maud es quien se encarga de escribir a su amigo Roland Penrose y le pide ayuda para lograr la participación de Henry Moore. (...)”.

“Bueno, he aquí que el Colegio de Arquitectos, dinámico, bastante rico y lleno de energía, organiza exposiciones fabulosas que Madrid y Barcelona nos envidian. Eduardo es miembro de la comisión de cultura de los arquitectos -y participamos mucho en sus actividades- (...).

Actualmente preparan [la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos] (...) una exposición de escultura al aire libre a lo largo de la avenida principal, la Rambla, de Santa Cruz de Tenerife (...). La lista más o menos provisional es esta:

Todos los españoles de calidad: Serrano, Chillida, Oteiza, Martín Chirino, Subirats, Miró. Además de los extranjeros: Calder, Marini, César, Tinguely, Leparq, Soto, etc. Entre los ingleses necesitaríamos a Moore, y si es posible Chadwick o Hepworth, si puede ser. ...Carlos Schwartz, arquitecto, os enviará la documentación del trabajo que se hace aquí y os pedirá consejo” (Alemán Gómez Á. , Maud Bonneaud-Westerdahl. La creadora surrealista, 2021, pág. 188)

A esta información se suma el testimonio de Carlos Schwartz, quien asegura que



“Yo me ocupo de las gestiones con los gestores ingleses, pues hablaba inglés. Los Westerdahl, Eduardo y Maud, nos ayudaron con las gestiones con sir Roland Penrose, quien nos puso en contacto con Henry Moore. Gracias a esta intervención, Moore fue muy accesible y estuvo dispuesto a ceder temporalmente una escultura para la exposición, *Figura recostada*, que tuvo que devolverse al finalizar la exposición pues estaba comprometida con la Tate Galery” (Schwartz, 2024).

Fig. 8: *Figura recostada*, 1963. Henry Moore. Foto del artículo escrito por Roland Penrose en *The Times*, tratada por Carlos Pallés.



La escultura de Henry Moore llega a la exposición en diciembre de 1973, y es tal la expectación que despierta que el mismo Roland Penrose escribirá un artículo sobre la exposición de Escultura en la Calle, que se publica en *The Times* en febrero de 1974.

Fig. 9. Artículo de Roland Penrose en *The Times* (*I Exposición Internacional de Escultura en la Calle*, 1996, pág. 216)



Al mismo tiempo, el propio Penrose escribe una carta a Carlos Schwartz, en la que muestra su satisfacción porque *The Times* le haya publicado su artículo, y le indica que

“Parece que mucha gente lo ha apreciado [el artículo], incluido Henry Moore, que me llamó la última noche para decir que había disfrutado leyéndolo. Y también lamentó mucho que esa escultura no pueda quedarse” (I Exposición Internacional de Escultura en la Calle, 1996, pág. 217)

Fig. 10. Carta de Roland Penrose (I Exposición Internacional de Escultura en la Calle, 1996, pág. 217)

Es obvia la importancia que tiene para esta innovadora exposición de escultura en la calle la participación de Henry Moore, que entre todos los artistas que acuden a la convocatoria, de todas partes del mundo, él es, en aquel momento, el escultor de los más apreciados internacionalmente. Al mismo tiempo, la carta de sir Roland Penrose a Carlos Schwartz demuestra la amistad tan cercana que une a Penrose con Moore, amistad que Maud Westerdahl conoce perfectamente por su amistad, a su vez, con Roland y por ello le pide, como se ha indicado previamente, que interceda ante el escultor inglés para que Carlos Schwartz tenga el camino franco para pedir su colaboración.

Tras la inauguración *Figura recostada* de Henry Moore se desmonta y se cambia por la actual escultura de *El Guerrero de Goslar*:

“En septiembre de 1975 se consigue que Henry Moore done para la exposición *El Guerrero de Goslar*, y lo hace de forma desinteresada. Tan solo se tuvo que pagar la fundición que se llevó a cabo en Alemania, que costó unos tres millones de pesetas. Esta es una escultura original que forma parte de un grupo de siete esculturas. Esta cesión se logró gracias a la intervención de Eduardo Paolozzi” (Schwartz, 2024).

Según afirma el fotógrafo y académico Efraín Pintos: “Durante la exposición de esculturas en la calle Maud intercede con Penrose y permite que Paolozzi se reúna con Carlos Schwartz” (Pintos, 2024).

Por su parte, la entonces secretaria del Colegio de Arquitectos y, también secretaria de la Comisión de Cultura de la institución colegial, Hortensia Ramos-Yzquierdo, asegura que “Maud era una persona estupenda y muy cercana. Ella y Eduardo participaban en todo lo que se hacía en el Colegio”, y valida cómo fue Maud quien habló con Penrose para que la escultura *Figura recostada* de Henry Moore estuviera en la exposición, que luego sustituiría por *El Guerrero de Goslar*. Según recuerda Ramos-Yzquierdo,

“Moore le dio varias fotos de esculturas para escoger para sustituir a la obra *Figura recostada*, que estaba comprometido con la Tate Gallery, y de ellas Carlos Schwartz eligió la que menos bronce llevaba, *El Guerrero de Goslar*. Pues Moore regalaba la escultura, pero el fundido lo tenía que pagar el Colegio de Arquitectos, que se hizo en la Fundación Noack, en Berlín. Para lograr el dinero que costó la fundición, los artistas José Niebla y José Abad realizaron diversas litografías para

vender y conseguir el dinero, además del dinero que donaron empresas de Tenerife” (Ramos-Yzquierdo, 2024).



Fig. 11. *El Guerrero de Goslar*, Henry Moore, en la Rambla Santa Cruz.

<http://www.garciabarba.com/cppa/el-guerrero-de-goslar-tenerife/>

Y sobre el papel de Maud en la exposición, en la que participó directamente, Juan Cruz afirma que

“Maud es la mejor anfitriona que yo he conocido. Tranquila, vital, risueña, a ella llegaban personajes, como Roland Penrose, que ya habían sido parte de su vida, por lo cual fue muy fácil que su entendimiento de la gente terminara siendo clave en la muy eficaz presencia que ella, Pérez Minik y Eduardo Westerdahl completaban con su carácter y su inteligencia. Ella fue clave [para la I Exposición Internacional de Escultura en la Calle], pero no sólo en ese momento sino en todas las circunstancias de la vida con otros y con nosotros. Su actitud fue una manera de entender el mundo para mí, sin duda, y seguro que para todos los que tuvimos que ver con un hecho cierto: ella ayudó a que Santa Cruz, concretamente, fuera un mundo moderno... por un tiempo”. (Cruz Ruiz, 2024)



Fig. 12 Juan Cruz, Maud Westerdahl y Roland Penrose (*I Exposición Internacional de Escultura en la Calle*, 1996, pág. 20)

El intelectual Jesús Hernández Pereda, en su artículo *Dos décadas de esculturas en la calle*, publicado en el catálogo del Cabildo de Tenerife, hace, al final del mismo, esta reflexión:

“No dejaré de reclamar como compensación (...) alguna escultura que rememore el buen tino y el intenso acicate que Maud y Eduardo Westerdahl derrocharon en asesorar aquel evento [la primera exposición] y tantos otros logros trascendentales para la cultura y el arte de Canarias (...)” (*I Exposición Internacional de Escultura en la Calle*, 1996, pág. 53).

En cualquier caso, en este detallado catálogo, donde se pone en valor la exposición, en general, y la presencia de la escultura de Henry Moore en particular, a parte de la vindicación que hace Hernández Pereda de los Westerdahl, de la fotografía arriba referenciada, y de la ausencia del matrimonio Westerdahl en el homenaje de 1994 (pág. 21), no se hace ninguna otra alusión a la intervención de Maud en esta pionera iniciativa.

Juan Cruz asegura, para esta investigación, lo siguiente:

“Ella [Maud] aportó sentido común inteligente. Hizo que todos se sintieran cercanos y afectados por un hecho que aspiraba a hacer, aunque no se dijera explícitamente, más moderno el archipiélago, y sin duda Santa Cruz. El mundo moderno, en las islas, se había acabado con la guerra civil, que echó por tierra (y encarceló) a personas que hicieron que *Gaceta de Arte* y el surrealismo fueran un foco internacional. La guerra civil, la cárcel que luego sería la dictadura, no pudo acabar del todo con aquello, de modo que cuando los arquitectos decidieron atraer a la isla (a las islas) a aquellas figuras tan importantes, y la coincidencia que propició aquel conocimiento, hicieron posible un mundo otra vez inteligente, interesante y bueno. Maud era una figura central, cosmopolita, abierta, de esa nueva oportunidad de modernidad que vivíamos. Su casa, la casa suya y de Westerdahl, era un lugar especial, abierto, divertido. Fue su carácter un factor humano imprescindible para entender el entusiasmo y la alegría de esos tiempos” (Cruz Ruiz, 2024).

Finalmente, cuando se le pregunta a Juan Cruz hasta qué punto Maud se implicó en la primera Exposición de Escultura en la Calle, más allá de ir junto a Eduardo, asegura que

“Maud era ella misma, siempre lo fue; la modernidad de su carácter la convirtió en una luz en la isla, como diría por entonces Nuria Espert acerca del carácter de Domingo Pérez Minik. Que nadie se engañe: Maud fue Maud, ella misma, y siempre lo fue. Fue la más moderna de todos ellos” (Cruz Ruiz, 2024).

En este sentido, cabe destacar que el trabajo de investigación que se ha llevado a cabo con esta segunda actividad tan relevante en Tenerife, y que ha quedado para actuales y futuras generaciones, tiene el valor de recuperar, desde un punto de vista académico, la figura de Maud por el interés y el esfuerzo que destinó a que la I Exposición Internacional de Escultura en la Calle fuera un éxito. Ante la negativa de escultores a los que se les requirió su presencia como Giacometti, Brancusi o Chillida, entre otros, la presencia de Henry Moore en una exposición tan disruptiva y arriesgada fue el acicate que se necesitó para que la muestra tuviera una proyección internacional. Y eso fue gracias a Maud Bonneaud-Westerdahl.

4. Conclusión

Partiendo de la hipótesis de que Maud Bonneaud-Westerdahl fue una figura importante en Tenerife en la segunda mitad del siglo XX como dinamizadora cultural y como puente de unión entre los y las artistas locales con sus homólogos/as internacionales, se ha podido constatar, gracias especialmente al testimonio de personas que la conocieron, que sin duda dicha hipótesis se cumple.

Este trabajo de investigación se ha centrado en dos únicas actividades culturales en las que la artista francesa participó proactivamente, de muchas otras actividades culturales en las que la artista intervino de forma activa, que requieren de un estudio más en profundidad.

En cualquier caso, esta investigación abre una puerta al reconocimiento de Maud Bonneaud-Westerdahl como activista cultural con voz propia, sin necesidad de que quede

supeditado dicho reconocimiento a otras figuras artísticas contemporáneas ni por haber sido la mujer de Eduardo Westerdahl.

Al mismo tiempo, se recogen las voces de las personas que un día la conocieron y trabajaron con ella y que aún viven, testimonios que también quedarán para futuros estudios sobre Maud Bonneaud-Westerdahl.

Y también se ha pretendido con este trabajo salvar un obstáculo más en los estudios de perspectiva de género vinculados con las mujeres artistas que, como ha quedado reflejado en la investigación, es aún una conquista por alcanzar, que requiere de un cambio de paradigma sobre cómo se hace la Historia del arte en general, y en Canarias, en particular. Empezar a reconocer el valor de las mujeres que derrocharon inteligencia y esfuerzo en aras de una cultura más justa e igualitaria, como hizo Maud de forma discreta, pero contundente, es parte de ese cambio de paradigma. Y esta investigación ha querido contribuir a ello.

Y como colofón a esta investigación, cabe destacar que durante el proceso investigativo Madeleine Bonneaud-Westerdahl recibió, públicamente, el nombramiento de Hija Adoptiva de la isla de Tenerife a título póstumo, acto que tuvo lugar el 5 de junio de 2024 en el Auditorio Adán Martín de Tenerife.

En la exposición de motivos, el Cabildo de Tenerife, institución que le otorga el nombramiento, aseguraba que Maud

“(…) se convirtió en una gran dinamizadora cultural en el contexto artístico de los 60 y 70 en Tenerife, organizando exposiciones y actividades culturales con su gran amiga y también artista María Belén Morales, en instituciones como el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

Publicó críticas de arte en una época en la que la presencia de mujeres en este campo no era habitual. Mujer de letras, su gran vocación poética le hacía concebir la crítica como creación. Sus conocimientos literarios, históricos y artísticos y el profundo conocimiento de las personas sobre las que escribía, unido a una gran habilidad para la narración y la descripción, dieron como resultado unos textos muy visuales, personales y subjetivos”.

Por tanto, desde la institución insular también se confirma lo que a través de esta investigación se ha constatado, y es que Madeleine Annette Bonneaud, que se conocerá sobre todo como Maud Westerdahl, llevó a cabo una encomiable actividad cultural en Tenerife que logró posicionar la isla más allá de sus fronteras insulares.

Treinta y tres años después de su muerte, y cuarenta y uno desde que la artista y activista cultural se fuera de la isla, la institución tinerfeña reconoce su labor, su contribución y la relevancia de su trabajo tanto para la cultura de la isla, en particular, como para la sociedad, en general. Ahora falta que también la reconozca el mundo académico.

Bibliografía

- (1981). *2ª Exposición Surrealista en Canarias*. Casa Colón, Las Palmas de Gran Canaria.
- Ades, D. (1986). *Dadá y el surrealismo*. Madrid: Alianza.
- Alemán Gómez, Á. (abril de 2017). Lola Massieu (1921-2007). Un tapiz con varios hilos. *Revista de Historia Canaria*, 199, 227-242.
- Alemán Gómez, Á. (2021). *Maud Bonneaud-Westerdahl. La creadora surrealista*. Madrid: Mercurio Editorial.
- Alemán Gómez, M. Á. (2021). Velentine Penrose y Maud Westerdahl: las huellas de una amistad en el Surrealismo. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 67, 1-20.
doi:10.36980/10577.10158
- Alemán Gómez, M. Á., & Hernández Sánchez, C. C. (2019). 12. Santa Cruz de Tenerife: Fundación CajaCanarias.
- Alemán, Á. (abril de 2018). Los años desconocidos de Maud Bonneaud. *Revista de Historia Canaria*, 31-44. doi:http://doi.org/10.25145/j.histcan.2018.200.002
- Alemán, Á., & Hernández, C. (noviembre 2019-enero 2020). *Doce*. San Cristóbal de La Laguna: Fundación CajaCanarias.
- Alonso, E. (26 de Noviembre de 1965). Doce mujeres, doce artistas. *El Día*, pág. 8.
- Alonso, E. (4 de Diciembre de 1965). Exposición de "Las doce" en el Círculo de Bellas Artes. *El Día*, pág. 9.
- Álvarez Martínez, I. (2021-2022). *SU+MA (UNIVERSIDAD + MUSEO)*. (Universidad Complutense de Madrid) Recuperado el 28 de Marzo de 2023, de <https://www.ucm.es/suma-universidad-museo/eduardo-westerdahl-y-la-exposicion-surrealista-de-1935>
- Amorós, C., & De Miguel, A. (. (2005). *Teoría feminista. de la Ilustración a la Globalización* (Vol. Estudio sobre la mujer). Madrid: Minerva Ediciones.
- Aparences. Historia del Arte y Actualidad Cultural*. (13 de Agosto de 2011). Recuperado el 28 de Marzo de 2023, de <https://www.aparences.net/es/periodos/arte-moderno/el-surrealismo/>
- Bonneaud, M. (2022). *Maud, c'est la vie!* TEA-Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife.
- Bonneaud, M. (s.f.). *Maud, C'est la vie!* TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife.
- Breton, A. (2001). *Manifiesto Surrealista*. (A. Pellegrini, Trad.) Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- Butler, J. (Septiembre de 2003). Violencia, luto y política. (FLACSO-Ecuador, Ed.) *Iconos*, 82-99.
- Butler, J. (2007). Sujetos de sexo/género/deseo. En J. Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (págs. 45-99). Buenos Aires: Paidós.

- Carreño Corbella, P. (2022). *Maud c'est la vie*. Santa Cruz de Tenerife: Tenerife Espacio de las Artes.
- Castro Borrego, F. (1990). *Colección de Arte*. Santa Cruz de Tenerife: Colegio de Arquitectos de Canarias.
- Castro Borrego, F. (2011). *Óscar Domínguez*. Tenerife: TF Editores- Fundación Mapfre.
- Castro Borrego, F., & Mollá Román, Á. (2005). *Eduardo y Maud Westerdahl. 2 miradas del siglo 20*. (C. A. (CAAM), Ed.) Madrid: Vegab.
- Castro Flórez, F. (2010). *Miró, el asesino de la pintura*. Madrid: Abada Editores.
- Castro Morales, F. (7 de Marzo de 2024). Sobre Maud Westerdahl. (M. A. Martínez Ferrero, Entrevistador)
- Clausura de la exposición de "Las doce" en el Círculo de Bellas Artes. (12 de Diciembre de 1965). *El Día*, pág. 6.
- Colegio de Arquitectos de Tenerife, La Gomera y El Hierro. (2023). *Exposición Internacional de Escultura en La Calle*. Recuperado el 28 de Mayo de 2024, de www.esculturaenlacalle.com
- Combalía, V. (2016). *Musas, mecenas y amantes. Mujeres en torno al surrealismo*. Barcelona: Editorial Elba.
- Cordero Reiman, K., & Sáenz, I. (. (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana.
- Cotán Fernández, A. (2016). El sentido de la investigación cualitativa. *Escuela Abierta*, 33-48.
- Cruz Ruiz, J. (11 de Mayo de 2024). Sobre Maud Westerdahl. (M. A. Martínez Ferrero, Entrevistador)
- Darias, O. (11 de Diciembre de 1965). La exposición colectiva femenina de pintura, escultura, esmaltes y tapices. *La Tarde*, pág. 3.
- De Beauvoir, S. (2022). *La mujer rota*. (D. Sierra, & N. Sánchez, Trads.) Barcelona: Edhasa.
- De Micheli, M. (2002). Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid: Alianza.
- Domínguez, Ó. (1933). *El drago de Canarias*. Colección A banca, A Coruña.
- Domínguez, Ó. (abril-octubre de 2023). Exposición La conquista del mundo por la imagen. Santa Cruz de Tenerife.
- Fanés, F., & Minguet, J. M. (2014). *Barcelona, zona neutral*. Barcelona: Fundació Joan Miró.
- García de Carpi, L. (1994). La respuesta española. En L. García de Carpi, *El surrealismo en España* (págs. 21-44). Madrid: Museo Reina Sofía (MNCARS).
- García Talavera, M. (14 de Diciembre de 2023). Sobre Maud Westerdahl. (M. A. Martínez Ferrero, Entrevistador)
- González Agudelo, E. M. (2013). Acerca del estado de la cuestión o sobre un. (U. d. Antioquia, Ed.) *Uni-pluriversidad*, 13(1), 60-63.

- Guerra, M. J., & Hardisson, A. (. (2006). *20 pensadoras del siglo XX*. (Vol. Tomo I). (F. CajaCanarias, Ed.) Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Nobel.
- Hernández Herrera, J. S. (1997). El Grupo Nuestro Arte, impulsores del arte de vanguardia en la década de los sesenta. *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*(10), 283-308.
- Hernández Sánchez, C. (27 de Mayo de 2024). Sobre Maud Westerdahl. (M. A. Martínez Ferrero, Entrevistador)
- Hernández-Arteaga, I. (2012). Investigación cualitativa: una metodología en marcha sobre el hecho social. *Rastros Rostros*, 14(27), 57-68.
- I Exposición Internacional de Escultura en la Calle*. (1996). Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife.
- Mañero Rodicio, J. (2013). Acción surrealista y medios de intervención. El surrealismo en las revistas, 1930-1939. *Anales de Historia del arte*, 23, 209-258.
- Martínez-Collado, A. M. (2023). Teoría estética y feminismos: respuestas inclusivas y globales a la experiencia en el arte y en la sociedad actual. *Diamon. Revista Internacional de Filosofía*(89), 163-178.
- Martinón Cejas, E. (2023). *Gaceta de arte. Revista Internacional de Cultura. Tenerife 1932-1936*. Santa Cruz de Tenerife: Fundación Canaria Añazo Nova.
- Marzo, J. L., & Mayayo, P. (2015). *Arte en España 1930-2015, ideas, prácticas, políticas*. Manuales Arte Cátedra.
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra.
- Mayayo, P. (2012). El imperio de las señoras. Orígenes de un mito funcional o el acceso de las mujeres a las instituciones de arte. (MACBA, Ed.) *Desacuerdos 7. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 146-158.
- Miranda Tapia, E. e. (2019). *No solo musas*. Sevilla: Editorial Atrio.
- Monográfico. Vanguardias en Canarias y América*. (2020). Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife.
- Munarriz, B. (1992). Técnicas y métodos en investigación cualitativa. (S. d. Universidade da Coruña, Ed.) *Metodología educativa I Jornadas de Metodología de Investigación Educativa (A Coruña, 23-24 abril 1991)*, 101-116.
- Murdoch, I. (2018). *La salvación por las palabras*. (C. Jiménez Arribas, Trad.) Madrid: Ediciones Siruela.
- Nazco Hernández, M. I. (2007). *Conversaciones, reflexiones sobre el arte contemporáneo de Canarias. Eduardo y Maud Westerdahl*. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna.
- Parker, R., & Pollock, G. (2021). *Maestras antiguas, mujeres, arte e ideología*. Madrid: Ediciones Akal.
- Peralta Serrano, Y. (2004). La presencia de la mujer en las artes plásticas canarias. *Cuadernos del Ateneo*, 57-64.

- Peralta Serrano, Y. (2020). Las mujeres y el poder en el sistema del arte. *Estrategia Europea para la Igualdad de Género 2020-2025*, 309-329.
- Peralta Serrano, Y. (2022). *La otra mitad. La relectura de la historia del arte en Canarias desde la perspectiva de género*. (G. d. Canarias, Ed.) La Laguna: La otra mitad: mujeres artistas en Canarias (1815-1952):[exposición] Sala de Arte Instituto Canarias Cabrera Pinto,.
- Peralta Sierra, Y. (2023). Las invisibles: presencias femeninas en la vida de César Manrique. *Revista de Historia Canaria*(205), 313-322.
- Peralta Sierra, Y., & Santana Rodríguez, L. (2002). Mujer y arte en Canarias. Las primeras mujeres artistas en Tenerife: Juan Gallega, Ana Francisca y Juana de Herrera. En C. d. Canaria (Ed.), *XV Coloquio de Historia Canario-Ámericana*, (págs. 728-744).
- Pérez Corrales, M. (2011). *Caleidoscopi surrealista. Una visión surrealista internacional (1919-2011)*. Madrid: La Página Ediciones.
- Pérez Minik, D. (1975). *Facción española surrealista de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones La Palma (CajaCanarias).
- Pintos, E. (13 de Mayo de 2024). Sobre Maud Westerdahl. (M. A. Martínez Ferrero, Entrevistador)
- Pollock, G. (2003). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias de arte*. Fiordo Editorial.
- Ramos-Yzquierdo, H. (23 de Abril de 2024). Sobre Maud Westerdahl. (M. A. Martínez Ferrero, Entrevistador)
- Rebner, D. (Productor), & Morales, M. G. (Dirección). (2004). *Maud, las dos que se cruzan* [Película].
- Rodríguez Cañestro, S., & Garcerá Ruiz, J. (17 de Mayo de 2018). Aproximaciones a la inquietante extrañeza en la pintura contemporánea: una perspectiva de género. *Anales de Historia del Arte*. doi:<http://dx.doi.org/10.5209/ANHA.61607>
- Rowell, M. (1991). André Breton et Joan Miró. En M. Rowell, *La beauté convulsive* (págs. 179-182). Paris: Centre Pompidou.
- Schwartz, C. (17 de Abril de 2024). Sobre Maud Westerdahl. (M. A. Martínez Ferrero, Entrevistador)
- Shiva, V. (22 de enero de 2018). Sembrar la libertad: la humanidad en la encrucijada evolutiva. CCCB. Barcelona. Obtenido de <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/vandana-shiva/228342>
- Sotoca, H. (2022). *Ni musas ni sumisas*. Madrid: Bruguera.
- Spivak, G. C. (2002). Puede hablar la subalterna. *Aparkia: Investigació feminista*, 13, 207-214.
- Srinivasan, A. (2022). *El derecho al sexo. Feminismo en el siglo XXI*. Barcelona: Anagrama Argumentos.
- Stolke, V. (2000). ¿Es el sexo para el género lo que la raza para la etnicidad... y la naturaleza para la sociedad? *Política y cultura*,(14), 25-60.

Tinaut, M. d. (13 de Diciembre de 1965). Doce artistas opinan sobre arte. *La Tarde*, pág. 3.

Westerdahl, E. (. (2003). *Dar a ver*. Madrid: La balsa de la medusa.

Anexo 1

Sobre la biografía de Maud Bonneaud: aclaración de datos



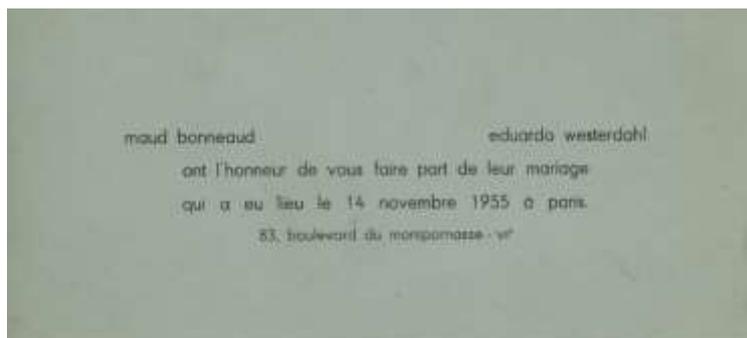
Madeleine Annette Bonneaud nace en Limoges (Francia) el 4 de febrero de 1921, hija del profesor de instituto, Arsenè Thèodore Bonneaud, y de Adrienne Aimée L'Hotelier, también profesora y farmacéutica.

Según consta en el acto de registro que se ve a la izquierda, fechado el 30 de noviembre de 1955, Maud Bonneaud se casó el 11 de marzo de 1948 con Óscar Manuel Domínguez, matrimonio que se “disuelve por divorcio” el 10 de octubre de 1955. Y se casa en París el 14 de noviembre de 1955 con Eduardo Westerdahl.

Fig. 13: Partida de nacimiento de Madeleine Annette Bonneaud. Foto cedida por Efraín Pintos

El valor de este documento es que en él consta la fecha exacta de cuándo se lleva a cabo el matrimonio entre Maud Bonneaud y Óscar Domínguez (“*Mariée a Paris (14eme) le onze mars mil neuf cent quarante huit avec Oscar Manuel Dominguez...*”), lo que desmiente algunas informaciones y referencias que han hecho expertos e investigadores (algunas recogidas en esta investigación por su valor intrínseco) en los que se indica que Maud y Óscar se casaron en 1945, fecha que se ha reproducido en diversas ocasiones.

Por tanto, una vez más, nos encontramos con que la vida y la obra de Maud si bien ha sido analizada, aún carece de un trabajo en profundidad que ponga orden a todo este “desconcierto” de fechas y datos.



Otro documento que se ha considerado válido para esta investigación es la invitación de la boda entre Maud y Eduardo.

Fig. 14. Parte de Boda de Maud y Eduardo Westerdahl. París, 1955. Foto cedida por Efraín Pintos

El poco tiempo que transcurre entre la separación y su segundo matrimonio es porque para entonces Maud y Eduardo ya eran pareja, pues Maud estaba separada del pintor surrealista canario Óscar Domínguez desde 1953, aunque el divorcio no se haría efectivo hasta 1955.

Dentro de la biografía de Maud Bonneaud, cabe recordar que estudia Letras en la Universidad de Poitiers, ciudad en la que conoce a André Breton en 1940. En 1943 viaja a París, “para encontrar a los surrealistas que André Breton le había hablado” (Alemán & Hernández, Doce, noviembre 2019-enero 2020, pág. 9) y allí conoce a Óscar Domínguez, con quien se casará, como ya hemos constatado fielmente, en 1948.

La propia Maud llegó a reconocer que su vida con Óscar Domínguez había sido muy difícil, pues los dolores que le causan la enfermedad al pintor canario, la acromegalia, le llevan a beber en exceso y a ser violento. Por tanto, ya como mujer de Westerdahl, Maud encuentra en Tenerife un refugio donde curar las heridas emocionales y encontrar nuevas formas de expresarse.



Cuando Maud Bonneaud llega a Tenerife ya es una artista consagrada:

“(...) representaba un tipo de artista de difícil clasificación: esmaltadora, creadora de joyas surrealistas y singulares (...). Había expuesto en París en la Galery Dina Vierny (...) y había colaborado con Christian Dior (...), tal y como comentaba en una carta a Sir Roland Penrose y Lee Miller”. (Alemán & Hernández, Doce, noviembre 2019-enero 2020, pág. 11).

Fig. 15. Maud Westerdahl. Bota 1971, esmalte sobre tabla 63x47,5. Foto cedida por Efraín Pintos

Pero junto a Eduardo, la artista surrealista trabajará concienzudamente en sus esmaltes mientras apoya y favorece la actividad de otros y otras artistas, especialmente, para estas últimas, hasta que deja la isla en 1983.

Sobre su partida, Juan Cruz asegura que Maud

“siempre estaba atenta al trabajo de los otros, y su implicación en lo que los demás hicieran, en cualquiera de las artes, formaba parte de su interés. Fue generosa, vital. Creo que su viaje a Madrid, para siempre, coincidió con el hecho de que en Madrid está su hijo, Hugo, tan querido, tan esencial para aquellos padres, y que según mi opinión Santa Cruz se volvió estrecho y otoñal. Ya debía aburrirla la ciudad en la que había sentido que era posible, de nuevo, la modernidad. En Madrid se hizo muy amiga de Cristino de Vera, su vecino; aquí fue igualmente cosmopolita. Estaba en la ciudad, pero no estaba todo el día diciendo que estaba en la ciudad. Se dedicó, tan solo, a vivirla, como una mujer moderna, solícita, pero no imperiosa. Una cosmopolita por dentro y por fuera” (Cruz Ruiz, 2024).

Anexo 2

La cultura surrealista en Tenerife en el siglo XX

Cuando Maud Bonneaud llega a Tenerife en 1955 lo hace a un país que está bajo la dictadura franquista. Sin embargo, Tenerife se encamina, en la década de los años 60, ya hacia el desarrollismo turístico, que se iniciará en Puerto de la Cruz y que conllevará que los insulares descubran “otras culturas”, aunque sea de soslayo.

Esta isla vivía, por un lado, acunada por el conservadurismo y la pacatería de la época; pero, por otro, contaba con grandes intelectuales y artistas dispuestos a sacar a la isla del ostracismo cultural y a ponerla en el centro del mundo de las vanguardias. Uno de los mayores impulsores en la búsqueda de nuevos horizontes artísticos y culturales para la isla fue el marido de Maud, Eduardo Westerdahl, quien puso en marcha la publicación *Gaceta de Arte* (Martinón Cejas, 2023), que se editará entre 1932 y 1936, y está vinculada con el surrealismo y con publicaciones tan pioneras como la catalana ADLAN (*Amics de l'Art Nou*).

Sobre la creación de esta revista, disruptiva y muy vanguardista para la sociedad tinerfeña de los años 30 del pasado siglo, Pérez Minik asegura que “la primera relación con Europa la establece Eduardo Westerdahl, con motivo de su viaje al continente (...). Cuando regresa a la isla con esta enorme carga intelectual invasora, es un escritor distinto (Pérez Minik, 1995, pág. 29).

Los intelectuales de aquellos años eran unos visionarios que soñaban con una sociedad, la tinerfeña, que fuera capaz de abrirse a nuevas corrientes artísticas. Deseaban traer a la sociedad en la que vivían nuevos aires y nuevas formas de entender el mundo. Cuando se inicia la publicación de *Gaceta de Arte*, España estaba regida por la República, y amparados por los vientos de libertad cultural que se respiraban entonces, Eduardo Westerdahl, Domingo Pérez Minik, Pedro García Cabrera, Agustín Espinos, y otros acólitos, se sienten cercanos a los vientos surrealistas que soplan desde Francia, principalmente.

Según Pérez Minik, el surrealismo arraiga en Canarias porque

“Se estaba produciendo una verdadera conversión en todos estos artistas, narradores y poetas canarios. (...). Dentro de lo instituido por André Breton, el surrealismo no era solo una forma de estética, una imagen, un traje o una máscara, sino que suponía la transformación de toda la criatura, mente, cuerpo, actitud moral (...)” (Pérez Minik, 1975, pág. 52)

Y con estas ínfulas de jóvenes vanguardistas, tuvieron la osadía de llevar a cabo la II Exposición Internacional Surrealista en el extinto Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, en 1935. Esta exposición, organizada por *Gaceta de Arte* y sugerida por el pintor surrealista Óscar Domínguez, trajo a la isla a los surrealistas André Breton, a Jacquelin Lamba y a Benjamin Péret. La muestra contaba con setenta y seis obras de artistas tan relevantes como el propio Domínguez, Miró, Arp, de Chirico, Picasso, Ray, Tanguy o Dalí, por citar algunos. Las obras estaban a un precio bajísimo, a pesar de lo cual, no se vendió ninguna obra. En definitiva, esta iniciativa, que pretendía poner en el mapa internacional de las vanguardias culturales a Tenerife, fue un fracaso económico que endeudó a los promotores, una deuda que tardarán años en pagar.

Sin embargo, aquella arriesgada, pero loable, iniciativa sirvió para que medios de comunicación franceses e ingleses, principalmente, hablaran de Tenerife, y se supiera que, en medio del Atlántico, había unas islas conocidas como las Afortunadas que eran capaces de llevar a cabo hazañas culturales como dicha exposición. Además, Breton escribió en varios medios sobre su estancia en Tenerife.

También habla sobre la importancia de la exposición surrealista de Tenerife Fernando Castro Borrego en su libro sobre Óscar Domínguez, y explica que

“De todas las contribuciones de Domínguez al movimiento vanguardista canario ninguna fue tan importante como la de haber puesto en contacto a Westerdahl con André Breton. La Exposición Internacional de Surrealismo de Tenerife de 1935 es el resultado de esta labor mediadora” (Castro Borrego F. , 2011, pág. 12).

Lucía García de Capri escribe:

““Des Canaries, a la pointe poétique de l'Espagne, le surréalisme international, par la bouche d' André Breton et Benjamin Péret, déclare avoir trouvé dans la collaboration des artistes espagnols sa principale composante”⁸. Tan explícita declaración fue redactada por André Breton durante su estancia en Canarias en 1935 con motivo de la Exposición Internacional del Surrealismo que, a instancias de Óscar Domínguez y de la revista *Gaceta de Arte*, se celebró en Tenerife” (García de Carpi, 1994, pág. 21).

Por tanto, el Tenerife al que llegará Maud cuenta con un gran reservorio de intelectuales que buscan abrir espacios dentro y fuera de sus fronteras, y con los que va a crear lazos de amistad la artista francesa, que le permitirán ejercer su activismo cultural y su apoyo a las mujeres artistas, aunque quede solapado entre otras acciones, o simplemente, a veces, se hayan ignorado.

⁸ Texto de los Fondos Eduardo Westerdahl, del Archivo Histórico Provincial de Tenerife