

Los cuadros que Sleigh pinta al comienzo, en los años 40 y 50 –paisajes, naturalezas muertas y retratos–, fueron realizados en las austeras condiciones imperantes en la posguerra del Reino Unido. El ambiente estético predominante en la época era, según la descripción del prestigioso crítico británico Herbert Read, haciendo referencia a un poema de T.S. Eliot, el de “la iconografía de la desesperación... la geometría del miedo”. En ese periodo el empleo del paisaje como tema pictórico quedó desplazado por un debate en torno a la identidad nacional.

La penuria de la época se refleja en parte en una temprana obra de Sleigh, *Self-Portrait at Belsize Square* (Autorretrato en Belsize Square, 1941), pintado sobre una frágil tabla y en el que se condensa esa sensación de austeridad nacional. Los temas de Sleigh tenían una estrecha relación con su vida personal y siguieron teniéndola a lo largo de su vida. Así, en el pueblo de Pett, en Essex, pintó la casa victoriana de ladrillo rojo en la que vivió y su rosaleda, que tanto quería, y también cuando vivió en Nueva York siguió cuidando de un jardín.

Durante ese periodo la pincelada y la paleta son densas y las composiciones contenidas, como las de la modelo de la escuela de arte *Enid Irving at Hammersmith* (Enid Irving en Hammersmith, 1959). Pero ya desde los inicios de la obra de Sleigh se aprecian destellos de su futuro gusto por la paleta suntuosa y los tejidos recargados, como ocurre en *Self-Portrait, Cropped, 107 Blackheath Park: The Red Dress* (Autorretrato, recortado, 107 Blackheath Park: el vestido rojo, ca. 1952) y *Michael Greenwood Reclining* (Michael Greenwood recostado, 1952) retrato de su primer marido.

Es de destacar sobre todo que Sleigh comenzó a pintar repetidos retratos de su marido Lawrence Alloway, futuro crítico de prestigio internacional. Además de testimoniar la estrecha relación afectiva e intelectual de la pareja —como en *Lawrence at the Shore* (Lawrence en la costa, 1952)—, tales retratos fueron también animados campos de pruebas para la artista. Como reconoce el propio Alloway, “ya mucho antes de sus conocidos juegos con la iconografía de género, Sylvia exploraba las transposiciones sexuales”. Véase por ejemplo *Lawrence Reclining* (Lawrence recostado, 1949), una obra inspirada en el cuadro de François Boucher *La Petite Mouphe* (1752), que es el retrato de una amante de Luis XV. Alloway asume en él el papel de la favorita, acostado sobre una colcha de color verde pálido hecha por Sleigh. Y si se examina atentamente el *Self-Portrait, Cropped, 107 Blackheath Park: The Red Dress* (Autorretrato, recortado, 107 Blackheath Park: el vestido rojo), un enigmático autorretrato en el que Sleigh no deja ver toda su cara, puede observarse que en la pared del fondo a la izquierda hay un retrato de Alloway. El cuadro, titulado *The Bride* (La novia, 1949), es uno de los primeros retratos que Sleigh hizo de su marido, y tal vez uno de los más provocativos: ataviado con atuendo nupcial (de la propia Sylvia), Alloway sostiene con exquisitez una concha entre los dedos.

Si bien estas obras iniciales fueron realizadas en el entorno británico natal de la artista, hay otro cuadro posterior de esta sala, el titulado *Working at Home* (Trabajando en casa, 1969), que anuncia ya la nueva vida de Sleigh en Nueva York, adonde se trasladó en 1961. Dejando atrás la paleta bucólica del periodo inglés, Sleigh se nos muestra con una renovada confianza, tanto cromática como de representación. Alloway aparece sentado junto a una ventana, al fondo de la sala de estar de la vivienda, y tras su mesa de trabajo se ve un cuadro con una cabaña, pintado por Malcolm Morley (un artista pop norteamericano). En primer término, de pie junto a una moderna “silla Huevo” roja diseñada por Arne Jacobsen, está Sleigh, que viste una camisa de su marido y unas llamativas medias ceñidas de color carmín, plenamente a la moda. El diseño y la moda fueron elementos importantes durante toda la trayectoria de la artista. A la manera de un retrato doble reflejado en un espejo, técnica que Sleigh empleó a menudo para mirar de frente al espectador, *Working at Home* (Trabajando en casa) presenta a la pareja con los roles intercambiados. Ella adopta aquí una pose vertical de superioridad desafiante, mientras que al fondo, empequeñecido y cabizbajo, un Alloway en zapatillas se dedica a escribir.

Sleigh’s early paintings of the 1940s and 1950s – landscapes, still-lives and portraits – were produced within the austerity of the British post-war period. The prevalent aesthetic mood of the time was described by noted critic British Herbert Read as “the iconography of despair... the geometry of fear” in reference to a poem by T.S Eliot. During this period the use of landscape as a painterly motif was subsumed in a discussion about national identity.

This sombre time is somewhat reflected in Sleigh’s early *Self-Portrait at Belsize Square* (1941) which was painted on a fragile piece of board and embodies some of this sense of national austerity. Sleigh’s motifs were closely tied to her personal life, and continued to be so throughout her life. She painted the red-brick Victorian house she lived in the village of Pett, Essex and its rose garden, which she was particularly fond of. The artist continued to maintain a flower garden during her life in New York.

The brushwork and palette during this period was dense, the compositions contained, such as that of the art school model *Enid Irving at Hammersmith* (1959). However, early on in Sleigh’s work we find indicators of her future love of a lush palette and ornate textiles, as is the case in the *Self-Portrait, Cropped, 107 Blackheath Park: The Red Dress* (c. 1952) and *Michael Greenwood Reclining* (1952), a portrait of her first husband.

Most importantly Sleigh started to assiduously paint portraits of her husband, the internationally renowned critic-to-be Lawrence Alloway. As much as these portraits expressed the couple’s close emotional and intellectual relationship, such as *Lawrence at the Shore* (1952), they were also playful testing grounds for the artist. As Alloway himself admits, “long before her better known play with gender iconography Sylvia was exploring sexual transpositions”. Consider *Lawrence Reclining* (1949), a work inspired by François Boucher’s painting *La Petite Mouphe* (1752) portraying one of the mistresses of Louis XV. Alloway takes the role of the mistress, lying on a pale green bedspread made by Sleigh. Intriguingly, careful inspection of *Self-Portrait, Cropped, 107 Blackheath Park: The Red Dress*, an enigmatic self-portrait by Sleigh fragmenting her own face, reveals a painting of Alloway hanging on the wall in the background, to the left hand-side. Entitled *The Bride* (1949), this was one of Sleigh’s earliest portraits of her husband, and perhaps one of her most provocative – he is portrayed cross-dressed in bridal-ware (Sleigh’s own), daintily holding a seashell between his fingers.

Whilst these early works were created within her native environment in the UK, a later painting in this room entitled *Working at Home* (1969) announces Sleigh’s new life in New York, to which she moved in 1961. Leaving behind the bucolic palette of the English period, Sleigh presents us with new-found confidence, chromatic and representational. Alloway is seated near the window at the end of their living room, a Malcolm Morley (an American Pop artist) cabin painting above his desk; and Sleigh is standing in the foreground, near a fashionable red Arne Jacobsen designed ‘Egg chair’, dressed in his shirt and a pair of flamboyantly-à-la-mode crimson tights. Fashion and design remained important elements throughout her career. Operating as a double portrait reflected in a mirror, a technique she used often to gaze at the viewer directly, *Working at Home* presents the role exchange between the couple. Here Sleigh is in the predominant confrontational vertical pose, Alloway smaller and head-bent writing in his slippers in the distant background.

Chelsea Garden (1967) es la primera pintura del que sería su hogar definitivo en el barrio neoyorquino de Chelsea. Gracias a sus desvelos, lo que era poco menos que un vertedero de latas de cerveza se transformó en un precioso jardín de estilo inglés. En él retrató a sus amigos literatos Cleve y Francine Gray, a la estudiante de arte Janet Bloom en conversación con el propio marido de Sleigh, o a la apasionada del arte Sylvia Castro-Cid junto a su compañero y artista Joe Raphaels. *Chelsea Garden* fue el primer cuadro de la producción de Sleigh que vio la crítica feminista Linda Nochlin en la exposición de 1968 *Realism Now*, en el Vassar College de Nueva York. Nochlin acabaría siendo una de las primeras defensoras del trabajo de Sleigh.

Además de ser el escenario de una animada vida social en compañía de su marido, Nueva York fue sobre todo el marco donde cristalizó un interés decisivo en la práctica figurativa de Sleigh. Si bien los primeros desnudos que había pintado en Inglaterra eran aún recatados, en los años 70, ya en la capital norteamericana, Sleigh estaba preparada para volcar plenamente su mirada erótica sobre los personajes que retrataba, subvirtiendo en sus poses las de cuadros de maestros antiguos como Ingres, Manet o Velázquez. El éxito profesional de Sleigh, coincidente con el auge del movimiento feminista, se produjo en los primeros 70, cuando sus desnudos empezaron a recibir una mayor atención. En 1973 *The Village Voice* afirmaba que “el retrato de desnudo y el retrato de desnudo masculino pintados por una mujer artista son uno de los más notables logros de Sleigh. La invención de cualquier género nuevo nunca ocurre en un momento exacto, sino que se da dentro de un contexto; en este caso, el del feminismo y la historia del arte”. Philip Golub, hijo de Leon Golub y Nancy Spero (una reconocida artista figurativa cuya obra abordaba la sexualidad de manera directa), pronto se convirtió en uno de sus modelos favoritos. Aquí lo vemos en un doble retrato, vestido y desnudo, en las obras tituladas *Philip Golub Clothed* (Philip Golub vestido, 1971) y *Philip Golub Nude* (Philip Golub desnudo, 1972).

En aquella época la elección de los modelos masculinos o femeninos por parte de Sleigh se basaba menos en la amistad que en la atracción que sintiese hacia ellos, y por lo general se trata de tipos completamente opuestos (jóvenes, altos, hirsutos) a su esposo de más edad, que fue siempre para ella un modelo muy apreciado. Pero además de reivindicar un espacio para su propio disfrute visual, Sleigh también invirtió la presentación tradicional del desnudo masculino como figura activa, agresiva y musculosa, eligiendo en su lugar unos modelos indolentes que generalmente presentaba en poses relajadas y soñadoras. Sus trabajos son un intento deliberado de subvertir la tradición, propia de las bellas artes, del desnudo femenino pasivo y de explorar el voyeurismo y la condición de espectador, que con tanta frecuencia son placeres privativamente masculinos.

Tras su llegada a Nueva York la pintora se centró en su jardín particular, así como en las plantas de interior que cultivaba. Con frecuencia las plantas recibían en sus cuadros el mismo grado de atención y detalle que las personas; las naturalezas muertas se convertían en auténticos retratos con una entidad psicológica propia dentro de la composición. Es lo que ocurre con *The Avocado* (*Lawrence and Sylvia with Arthur the Avocado*), [El aguacate (Lawrence y Sylvia con el aguacate Arthur), 1966], comenzado en su apartamento de la calle East 68th de Nueva York y completado en la casa de la calle West 20th en la que permanecieron el resto de sus vidas. Sleigh y su esposo aparecen en el cuadro con atuendos formales de clase media. La artista lleva un elegante traje de noche en seda Liberty, confeccionado por ella misma a partir de un patrón de *Vogue* para la gala de inauguración en el Museo Guggenheim de un evento comisariado por su marido. Según su amigo y decano de las revistas de moda Alex Lieberman, el vestido fue uno de los primeros trajes de noche cortos de aquellos años. Junto a la pareja aparece una exuberante planta de aguacate, crecida hasta gran altura gracias a los cuidados proporcionados por la artista. Sleigh mira directamente al espectador como si nos hiciese partícipes de su pequeña broma de haber prestado en el cuadro tanta atención a su querido esposo como a la planta, a la que llamaba “Arthur”, igual que una planta del tebeo satírico americano *Mad*.

Chelsea Garden (1967) was the first painting of what was to become Sleigh’s long-standing home in New York in the Chelsea district. Sleigh had lovingly transformed what was more of a beer-can depot into a pretty English-style garden. Here she depicted her literary friends Cleve and Francine Gray, the art student Janet Bloom in conversation with Sleigh’s husband, art lover Sylvia Castro-Cid with her partner and artist Joe Raphaels. *Chelsea Garden* was the first painting the respected feminist critic Linda Nochlin ever saw of Sleigh’s oeuvre, during the *Realism Now* exhibition in Vassar College, New York, 1968. Nochlin was to become an early defender of Sleigh’s practice.

Aside from leading a fashionable social life with her husband, New York would most importantly, be the stage for the crystallisation of a vital interest in Sleigh’s figurative practice. If the early nudes painted in England were demure in nature by the 1970s, once in the American capital Sleigh was ready to unleash her erotic gaze upon her sitters, whom she placed in poses which subverted those in paintings by Old Masters such as Ingres, Manet and Velazquez. Sleigh’s professional breakthrough, which coincided with the burgeoning feminist movement, happened early in the 1970s when her nudes began to garner more attention. In 1973 the *Village Voice* declared that, “The nude portrait and nude male portrait by a woman artist is one of Sleigh’s strongest accomplishments. Invention of any new genre is never exact, but occurs within a context; in this case, feminism and art history.” Philip Golub, the son of Leon and Nancy Spero (a renowned figurative artist, whose works were overtly sexual) soon became one of her favourite models. We see him here in a double portrait, dressed and naked entitled *Philip Golub Clothed* (1971) and *Philip Golub Nude* (1972).

Her choice of male and female models during this time was less based on friendship than it was on her own attraction to them; and in general they stood in distinct opposition (young, tall, hairy) to her older husband, a much loved model throughout her career. Yet whilst claiming a space for her own visual pleasure, Sleigh also reversed the traditional rendition of a male nude as an active, aggressive and muscular figure, choosing languid models she generally rendered in a dreamy and restful pose. Her works are a deliberate attempt to subvert the fine art tradition of the passive female nude and to explore voyeurism and spectatorship, which are so often specifically male pleasures.

Sleigh’s particular attraction to paint botanical environments, as stages for single and multiple portraits was prevalent throughout her new life in New York - still lives became portraits themselves with their own psychological weight within the composition. This is the case of *The Avocado* (*Lawrence and Sylvia with Arthur the Avocado*) (1966), started in their East 68th Street New York apartment, and completed in their house at West 20th Street where they would remain throughout their lives. The work portrays Sleigh and her husband in formal, middle-class, attire and poses. She wears a fashionable evening dress made especially by the artist, from a *Vogue* pattern and Liberty silk, for a Guggenheim Museum gala event where her husband was the curator. The dress was among the first short evening dress of its time, according to her friend and fashion magazine doyen Alex Lieberman, and attests to Sleigh’s long-lasting attachment to fashion and textiles. The couple is next to a lush, large avocado plant, lovingly home-grown by the artist to its impressive stature. Sleigh stares directly out at the viewer, including us in her own private joke of dedicating as much painterly attention to her beloved husband as to the plant, which she called “Arthur” after a plant in the American satirical comic magazine *Mad*.

El marido de Sleigh, Lawrence Alloway, fue el causante de la marcha de ambos a Nueva York. La austeridad de posguerra de la que apenas estaba saliendo Londres fue reemplazada por el optimismo consumista y el buen tono elegante de Nueva York. Sleigh inició, por otro lado, una nueva y glamurosa vida social apoyando a Alloway en su puesto de conservador del Museo Guggenheim.

En Londres, Alloway había alcanzado renombre como crítico y comisario de arte, como abanderado del nuevo movimiento del Pop Art (e inventor de su nombre a finales de los 50). Su llegada a Nueva York contribuyó a transformar un panorama artístico dominado por el muy masculino movimiento del Expresionismo Abstracto, que incluía a artistas como Barnett Newman, Jackson Pollock o Mark Rothko y estaba custodiado por el todopoderoso crítico Clement Greenberg y la galerista Betty Parsons. El emergente grupo de artistas del Pop Americano que Alloway patrocinaba incluía a Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg y Andy Warhol. Su trabajo crítico plantaba cara al canon del *High Art* o arte culto que defendía la relevancia de la cultura popular. Se hallaba bien conectado con las cabezas rectoras del formalismo en las artes visuales y tanto él como Sleigh participaban regularmente en sus debates y actos sociales.

Sin embargo, como esposa de un destacado profesional del arte y además como pintora realista en medio de un océano de artistas abstractos masculinos, el trabajo de Sleigh despertó escaso interés entre estos. Por ejemplo, y según Sleigh, la reina de los marchantes, Betty Parsons, únicamente hablaba con ella de cuestiones domésticas. La recepción de Sleigh fue parecida a la de otros contemporáneos suyos, tanto hombres como mujeres: Alex Katz, Philip Pearlstein, Alice Neel (cuyos ásperos retratos psicológicos son hoy muy valorados) o Louise Bourgeois (cuya obra, de un carácter surreal y sexual muy particular, está reconocida ahora como una de las creaciones más importantes del siglo XX). Bourgeois, por cierto, estuvo casada también con un influyente crítico, Robert Goldwater.

A pesar de ese menosprecio profesional, Sleigh retrató incansablemente a críticos, artistas y galeristas, a amigos y conocidos, y compuso así una obra que documenta el ambiente artístico de su tiempo. En cierta ocasión declaraba: “Todos nuestros amigos eran pintores abstractos y lo de ser ‘realista’ parecía bastante fuera de lugar. Creo que lo que yo deseo expresar y comunicar en mi obra solo puede decirse de manera figurativa, y por eso no me he desviado nunca de mi rumbo creativo”.

Hay que señalar que muchas veces Sleigh introducía en sus cuadros, además de la sexualización del retrato, precisamente aquellos intereses suyos en cuestiones de decoración, moda o diseño por los que muchos de los retratados se desentendían de su obra. David Bourdon, el gran crítico de la revista *Life* y principal intérprete de la obra de Andy Warhol, aparece aquí retratado con una blusa verde extravagantemente femenina y Parsons recibe un tratamiento hermético sobre el rojo intenso de una “silla Huevo” de Arne Jacobsen propiedad de Sleigh, casi metamorfoseándose en el formalismo abstracto de los artistas que tanto defendía la galerista.

El hecho de que sus personajes a menudo estén desnudos no constituye aquí la única inversión de las convenciones visuales modernistas, pues la abstracción y el diseño funcional se muestran en sus cuadros como decorativos escenarios. Los retratos que hace Sleigh de una clase media culta vienen a ser una versión pictórica de lo que en los años 80 se percibía como crítica institucional y un comentario sobre el ambiente artístico de la época.

A la par de estos retratos de los círculos de poder (y de las subversiones en su interior), Sleigh también pintó a otros creadores situados al margen de aquellos, que desarrollaban un trabajo novedoso en los campos del vídeo, la *performance* o la fotografía. Eleanor Antin y la modelo Elaine Dufour son dos ejemplos. Mientras que Antin, en posición yacente de odalisca, mira directamente al espectador, Dufour, en parecida pose, pero retorcida y serpenteante, acentúa su sexualidad agresiva. En cambio, el retrato de Diana Kurz (pintora realista feminista, memorialista célebre del Holocausto, y con Sleigh una de las primeras integrantes de la agrupación Women’s Caucus for Art) se centra en la cara y su vivacidad cerebral.

En el centro de la sala, acompañado de poderosos conocidos y amistades cercanas, se halla uno de los cuadros más destacados de Sleigh: *Paul Rosano Reclining* (Paul Rosano recostado, 1974). Sleigh tenía 57 años cuando conoció a Paul Rosano, entonces modelo en la School of Visual Arts de Nueva York. En esa época fueron muchos los artistas y críticos que pasaron por el pincel de la pintora británica, pero según parece fue a Rosano –moreno, vivaz y muy joven– a quien más apreció. La obra forma parte de una serie de desnudos frontales masculinos que desafiaban las convenciones tradicionales, algunos de los cuales escandalizaron entonces lo bastante como para que en Nueva York se reclamase su exclusión de cualquier exposición. Sleigh trabajaba exclusivamente con modelos a los que conocía bien y con quienes tenía trato personal. Buscaba humanizar sus desnudos tratándolos como históricamente no lo habían sido las mujeres: como personas. El realismo de Sleigh describe los detalles cariñosamente, con una “intimidad casi temible”, en palabras del crítico Michael Benedict, una confianza que no debe impedirnos ver su deseo visual, calificado en cierta ocasión como “su mirada ardiente”.

Sleigh’s husband, Lawrence Alloway, was the catalyst for the couple’s move to New York. The post-war austerity from which London was only just emerging was replaced by the consumer optimism and fashionable flair of New York. Moreover, Sleigh also entered a swanky new social life in support of Alloway’s new job as curator at the Guggenheim Museum.

Alloway had grown to be a notorious critic and curator in London, champion of the new Pop Art movement (and inventor of its name in the late 1950s). His arrival in New York contributed to the shift of an art scene ruled by a very male Abstract Expressionist movement (including Barnett Newman, Jackson Pollock and Mark Rothko) and guarded by the all-powerful critic Clement Greenberg, and gallerist Betty Parsons. The newly emerging group of American Pop artists he championed included Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg and Andy Warhol. Alloway’s critical work strove to challenge the High Art canon, championing the relevance of popular culture. He was well connected to these doyens of formalism in the visual arts, and he and Sleigh were regularly part of their discussions and social events.

Yet, as the wife of such a notorious art professional, and as a female, realist painter amongst an ocean of male, abstract ones, Sleigh’s work received little interest from them. For example, and according to Sleigh, the queen of dealers Betty Parsons only spoke to her about issues of the home. Sleigh’s was a similar fate to that of her fellow contemporaries, men and women – Alex Katz, Philip Pearlstein, Alice Neel (whose jagged psychological portraits are now much appreciated) and Louise Bourgeois (whose surreal, sexual ouvre is recognised now as one of the most important practices of the 20th century). Bourgeois by the way also happened to be married to an influential critic, Robert Goldwater.

This professional snubbing notwithstanding, Sleigh assiduously portrayed critics, artists and gallerists, friends and acquaintances, bringing together a body of work which documented the art scene of her days. Sleigh once explained, “All our friends were abstract painters, and to be a ‘realist’ seemed rather beside the point. I feel that what I want to express and communicate in my work can only be said in a figurative manner so I never defected from my creative course”.

Significantly, Sleigh often inscribed within these paintings the very interests in decoration, fashion and design, as well as the sexualisation of portraiture for which many of her sitters would have ignored her work. David Bourdon, the great Life Magazine critic, and foremost analyst of Andy Warhol’s work, is portrayed here in an extravagantly feminine green chemise and Betty Parsons is awarded a hermetic rendition against the backdrop of Sleigh’s brilliant red Arne Jacobsen ‘Egg Chair’, which almost morphs into the abstract formalism of artists so defended by the gallerist.

The fact that her subjects are often naked is not the only inversion of Modernist visual conventions here, as artistic abstraction and functional design feature in her pictures like decorative backdrops. Sleigh’s portraits of an educated middle class come across as a painterly version of what in the 1980s would be perceived as institutional critique, a commentary on the art scene of the time.

In tandem to these portrayals of the circles of power (and the subversions within them), Sleigh also depicted practitioners who were outside them and developing new work within video, performance and photography. The artist Eleanor Antin and the model Elaine Dufour are two such examples. Whilst Antin is recumbent in Odalisque-like manner staring directly at the viewer, Dufour’s similar pose is twisted, snake like, accentuating its aggressive sexuality. In contrast Diana Kurz’s portrait (a feminist realist painter, notorious memorialist of the Holocaust and early member with Sleigh of the Women’s Caucus for Art association) focuses on her face, and its cerebral alertness.

Hung centrally in the room in the company of powerful acquaintances and close friends, is one of Sleigh’s most significant paintings *Paul Rosano Reclining* (1974). Sleigh was 57 years old when she met Paul Rosano who was a model in the School of Visual Arts in New York. In those days numerous artists and critics came under the British painter’s brush, but it was Rosano - dark, lithe and very young - who she seemed to love the best. This work is part of a series of frontal male nudes that challenged traditional convention, some of which shocked enough at the time to summon calls for being banned from exhibitions in New York. Sleigh worked almost exclusively with models she knew well and with whom she had personal relationships. She sought to humanize her nudes by treating them as women historically had not been, as individuals. Sleigh’s realism tenderly renders details with an “almost awesome intimacy” in the words of critic Michael Benedict, a familiarity that should not detract us from perceiving her visual desire, what has been described as her ardent gaze.

Las flores y los rostros son asimismo recurrentes en las obras de Sleigh como una eficaz combinación para feminizar y subvertir el retrato masculino. Llama especialmente la atención *Mel Pekarsky Tondo* (1977), retrato de un pintor figurativo que más tarde se volvería hacia la simplicidad del desierto en sus composiciones. Aquí los rizos de Pekarsky, su bronceado torso desnudo y sus sugestivas pestañas concuerdan sensualmente con el vivo fondo floral. “Tondo” es la denominación que daba en el Renacimiento a un cuadro redondo. Fue usado también por algún pintor prerrafaelista como Ford Maddox Brown y es un formato muy querido en la obra de Sleigh. También encontramos los retratos del artista Robert Lucy y de Valentin Tatransky (crítico de arte de *Art International* y *Art Magazine*, que escribió, entre otros, sobre los expresionistas abstractos y los artistas pop).

Flowers and faces are also recurrent in Sleigh’s works as an effective combination to feminise and subvert male portraiture. Particularly striking is *Mel Pekarsky Tondo* (1977), a figurative painter who later turned to the simplicity of the desert in his compositions. Here Pekarsky’s curls, tanned naked torso and glamorous eye-lashes resonate sensuously with the colourful floral backdrop. The ‘tondo’ is a term derived from the Renaissance to describe a circular painting. It was also prevalent in some Pre-Raphaelite painters such as Ford Maddox Brown and was a favourite of Sleigh’s oeuvre. Also hanging here are the portraits of artist Robert Lucy and Valentin Tatransky (art critic for *Art International* and *Art Magazine*, writing about Abstract Expressionists and Pop artists amongst others).

La vida en Nueva York durante los años 70 resultó ser terreno fértil para las convicciones y talentos de Sleigh, cada vez más activa dentro del movimiento feminista. Fue una de las fundadoras, en 1973, de la SOHO 20 Gallery, una galería exclusivamente de mujeres y dirigida por artistas, y entre 1974 y 1978 miembro de la galería Artists in Residence (A.I.R.), galería también solo de mujeres dirigida por artistas. Sleigh siguió promocionando a mujeres artistas durante toda su vida, y reunió una extensa colección de obras de mujeres artistas. En paralelo a su labor como pintora y activista, durante los años 70 y primeros 80 ocupó varios puestos temporales docentes en la New School for Social Research, Queens College y State University of New York at Stony Brook. En 1977 la Northwestern University la galardonó con la Edith Kreeger Wolf Distinguished Professorship.

Sleigh pinto en su carrera tres grandes retratos de grupo de colectivos de artistas. Uno de los más importantes de los cuales –el del A.I.R. Group, que incluye a la artista Nancy Spero, amiga y fundadora del colectivo– se exhibe aquí junto al de un grupo de estudiantes de la Northwestern University. Son retratos estimulantes, y a la vez entrañables y afectuosos, de sus compañeras en las cooperativas de arte feministas y de sus estudiantes. Figuran en la exposición al lado de tres naturalezas muertas de pensamientos, seleccionadas de una serie más amplia. Curiosamente en el arte de la floriografía, muy estimado en tiempos victorianos en Gran Bretaña, y del que seguramente Sleigh tenía conocimiento, el pensamiento era descrito como flor de la reflexión y del amor.

A lo largo de su vida Sleigh participó en casi todas las grandes exposiciones estadounidense de arte feminista y expuso con los colectivos de A.I.R. Group y SOHO 20. A pesar de su compromiso como pintora y como activista, hay un sector de la crítica feminista que sigue sin estar convencida, y califica su trabajo de inofensivo y exento de radicalidad. Sin embargo, la famosa crítica feminista de arte Linda Nochlin afirmaba en su artículo de 1974 “Some Women Realists: Painters of the Figure” que Sleigh “plantea con toda intencionalidad las implicaciones de la representación del desnudo masculino por parte de las mujeres artistas. Sin tener una intención abiertamente política, sus obras representando a hombres desnudos tienen desde luego efectos políticos si admitimos que la sexualidad es uno de los principales ámbitos políticos de nuestros días”.

Life in New York City in the 1970s proved to be fertile ground for Sleigh’s beliefs and talents as she became more active in the Feminist movement. She was a founding member of the SOHO 20 Gallery, an all women, artist-run gallery, in 1973 and was a member of Artists in Residence (A.I.R.) Gallery, another all-women artist-run gallery from 1974 through 1978. Sleigh continued her promotion of women artists for the rest of her life, assembling a large collection of contemporary women artists’ works. In addition to her painting and activism, in the 1970s and early 1980s Sleigh held several temporary teaching positions at the New School for Social Research, Queens College, and State University of New York at Stony Brook. In 1977, Sleigh was awarded the Edith Kreeger Wolf Distinguished Professorship at Northwestern University.

Sleigh painted three large group portraits of artist’s collectives in her career, one of the most important of which – the A.I.R Group, which includes the artist Nancy Spero, friend and co-founder of the collective displayed here together with a portrait of students from the Northwestern University. These portraits of her fellow feminist art cooperative members, as well as of students, are as stirring as they are lovingly intimate and affectionate. They are hung in this exhibition next to three pansy still-lives, chosen from a larger series. Curiously, the art of floriography, much loved during the British Victorian times and of which Sleigh was probably aware, described the pansy as the flower of thought and love.

Sleigh participated in almost every large scale American exhibition of Feminist Art during her life-time, and showed in the A.I.R Group and the SOHO 20 Group collectives. Despite her investment as a painter and activist, a section of feminist criticism has remained unconvinced by her activities, describing her work as inoffensive and lacking radicality. However, the famous feminist art critic Linda Nochlin argued in her 1974 article “Some Women Realists: Painters of the Figure” that Sleigh “most pointedly raises the issues involved in the female artist’s representation of the male nude. While not overtly political in intention, her works representing nude men are certainly political in effect, if we accept sexuality as one of the major political arenas of our day”.

Domina esta sala la figura del modelo favorito de Sleigh, Paul Rosano, retratado en el jardín de la artista. El cuadro combina el característico gusto de Sleigh por la asociación de connotaciones históricas y contemporáneas. Por un lado tenemos el increíble parecido de Rosano con Jane Morris, la modelo preferida del pintor prerrafaelista del siglo XIX Dante Gabriel Rossetti. Los prerrafaelistas constituyeron el primer movimiento moderno de Gran Bretaña y su radical tratamiento del cuerpo, el deseo y el decoro trastornaron la ortodoxia de su tiempo. Rosano tiene los mismos ojos juntos de Morris, unos rasgos simétricos y una melena que le envuelve la cara como una voluptuosa corona oscura. El título de la obra, *Annunciation: Paul Rosano* (Anunciación: Paul Rosano, 1975) hace alusión a la afición de los prerrafaelistas a los temas religiosos. Por otro lado, los apretados pantalones recortados, la chaquetilla vaquera y las chancas que lleva Rosano se ajustan perfectamente a la moda personal del *flower-power* de los 70. Su actitud lánguida y la fascinante maraña de pelo rizado que cubre su torso compiten con la frondosa sensualidad del jardín. La utilización de esta combinación de elementos históricos, religiosos y sexuales en la pintura de Sleigh resultó tan perturbadora en el ambiente artístico del Nueva York de los 70 como lo fue en su momento en las obras prerrafaelistas.

Acudir al pasado en busca de inspiración erótica es una tendencia que ya está presente en las primeras pinturas de Sleigh y es muy clara en la serie *The Crystal Palace* (El Palacio de Cristal) de finales de los 50, también incluida en la exposición. Diseñado por Sir Joseph Paxton, el Crystal Palace fue la estructura de hierro fundido y cristal más innovadora de su tiempo. Originariamente se erigió en el Hyde Park londinense para la Gran Exposición de 1851 y después fue trasladado en 1854 al acomodado distrito de Sydenham Hill, al sur de Londres, donde un incendio accidental lo destruyó en 1936. Sleigh pintó diversas vistas de su ruinoso estado, de las cuales tenemos aquí una selección. Es interesante señalar la elección de las estatuas representadas. En *The Crystal Palace, Sydenham: The Rape of Apollo* (El Palacio de Cristal, Sydenham: la violación de Apolo, ca. 1957-58) Sleigh se apoya en la interpretación que el escultor del siglo XVII Gian Lorenzo Bernini hizo de las *Metamorfosis* de Ovidio, un relato mítico de belleza, amor y deseo que Bernini transformó en una alegoría del tacto movido por el afán erótico. *The Crystal Palace, Sydenham: Venus in the Grass* (El Palacio de Cristal, Sydenham: Venus sobre la hierba, 1957) muestra a una deteriorada diosa sin cuerpo, un retrato irónico de la deidad grecorromana que simbolizaba el amor y la sexualidad.

Asimismo se muestran tres notables retratos de amigos y colegas artistas en los que el género del retrato se combina con la naturaleza. En uno, el prestigioso artista japonés Arakawa, precursor del movimiento Neo-Dada en Tokio, aparece retratado junto a su mujer, la arquitecta Madeline Gins. Entre otros proyectos innovadores, Arakawa fue cofundador con su esposa de la Reversible Destiny Foundation, una organización cuyo fin era el desarrollo de proyectos arquitectónicos que prolongasen la longevidad del ser humano. Resulta inevitable especular si para Sleigh la naturaleza aprisionada que los rodea (pájaros enjaulados y plantas en tiestos) no tendrá acaso cierta relevancia con la relación que une a los personajes retratados, que visten atuendos rayados y florales. *Felicity Rainnie Reclining* (Felicity Rainnie recostada, 1972), muestra a esta pintora, grabadora y fotógrafa en el dormitorio de Sleigh volviendo serenamente los ojos hacia el espectador. Su bronceado de bikini, uniforme y a la moda, casi se confunde con los adornos florales del papel pintado de la pared y de la colcha, ambos a juego. Más intranquilizador resulta ser *The Willows* (Los sauces, 1974), situado en el jardín de Sleigh. Aquí, las sombras moradas que las hojas de los sauces forman sobre Sylvia Castro-Cid y Marilu Morini las transforman en unas insólitas e hirsutas mujeres-lobas.

This room is dominated by the figure of Sleigh's favourite model Paul Rosano, in the artist's garden. The painting combines Sleigh's characteristic enjoyment of both historic and contemporary connotations. On the one hand is Rosano's uncanny resemblance to Jane Morris, the preferred model of the 19th century Pre-Raphaelite painter Dante Gabriel Rossetti. The Pre-Raphaelites constituted Great Britain's first modern movement, and their radical treatment of the body, desire, and decorum overturned the orthodoxy of their time. Rosano shares Morris' close-set eyes, symmetrical features and a mane of hair that rises like a voluptuous dark corona around his face. The painting's title *Annunciation: Paul Rosano* (1975) is an allusion to the Pre-Raphaelite's penchant for religious themes. On the other hand, Rosano's middle-parting, tightly cut-off shorts, jean jacket and flip-flops are perfectly in line with 1970s flower-power personal styling. His languid pose, and the mesmeric jungle of curls which he brandishes on his torso compete with the garden's lush sensuality. The use of such a hypnotic blend of historic, religious and sexual elements was as disturbing in the Pre-Raphaelite works in their time, as it turned out to be for Sleigh's paintings in the New York 70s art scene.

Looking at the past for erotic inspiration was a trend already present in Sleigh's initial paintings, and apparent in *The Crystal Palace* series of the late 50s shown in the exhibition. Designed by Sir Joseph Paxton, Crystal Palace was the most innovative glass and cast-iron structure of its time, originally erected in Hyde Park, London for the Great Exhibition of 1851. This was relocated to the affluent area of Sydenham Hill, in South London in 1854, until its destruction by accidental fire in 1936. Sleigh painted various aspects of its ruinous state, a selection of which are presented in the exhibition. It is interesting to comment on the choice of statues she represented. In *The Crystal Palace, Sydenham: The Rape of Apollo* (c. 1957-58) was based on the 17th century sculptor Gian Lorenzo Bernini's interpretation of Ovid's *Metamorphosis*. The latter is a mythic tale of beauty, love and desire which Bernini transformed into an allegory of touch induced by erotic lust. *The Crystal Palace, Sydenham: Venus in the Grass* (1957), depicts a languishing body-less goddess - an ironic portrayal for the most referenced of Greco-Roman deities who embodied love and sexuality.

Also displayed are three remarkable portraits of fellow artist and friends which combine nature and portraiture. The renowned Japanese artist Arakawa – precursor of the Neo-Dada movement in Tokyo - is portrayed with his architect wife Madeline Gins. Arakawa was the co-founder with his wife of, amongst other innovative projects, the Reversible Destiny Foundation (an organisation designed to develop architectural projects that would extend human lifespan). One cannot help but wonder whether the entrapped nature (caged birds and potted plants) surrounding them were of relevance to Sleigh when thinking about the relation between the sitters, themselves attired in hatched and floral materials. *Felicity Rainnie Reclining* (1972), a painter, printmaker and photographer, is depicted in Sleigh's bedroom gazing confidently out at the viewer. Her smooth and fashionable bikini tan floats seamlessly within the ornate floral patterning of matching wall-paper and bed spread. More menacing, however, is *The Willows* (1974) set in Sleigh's garden. Here the purple shadows cast by the willow's leaves upon the sun-bathing bodies of Sylvia Castro-Cid and Marilu Morini, transform them into unlikely hairy she-wolfs.

Las últimas salas de la exposición, comunicadas entre sí, reúnen obras de diferentes décadas de la carrera de Sleigh, que abarcó los años 50, 60, 70, 80 y el siglo XXI. Se yuxtaponen aquí las diversas indagaciones desarrolladas por la artista a lo largo de su trayectoria en torno a la reinterpretación de la historia del arte y su significación contemporánea, a la mirada en su forma jerárquica o erotizada, y a asuntos biográficos y contemporáneos de su vida. En todos los casos son fundamentales su absoluta entrega a la pintura de la forma humana y la reivindicación de un espacio en el interior de la pintura que le permita una mirada gozosa sobre las personas retratadas, sean estas hombres o mujeres.

Three Women... (Tres mujeres...), (1972), un trabajo de encargo para la revista *Time*, pero nunca publicado, es una de las pocas obras donde la figura humana no está pensada como retrato, sino que representa tres tipos diferentes de mujer, y supone quizá un ejercicio de descripción de la entereza y equilibrio de las mujeres. Esa misma energía poseen los tres retratos dedicados a sus amigas y colegas de activismo feminista del ambiente cultural neoyorquino: la escritora Francine du Plessix Gray, la bailarina y coreógrafa Elaine Shipman y la pintora abstracta Joan Watts. En todos ellos, como en el retrato del actor Bob Hock y el de su modelo favorito Paul Rosano tocando la guitarra vestido con una camisa floreada, se hace patente su capacidad para establecer un intenso vínculo personal con la persona retratada.

El punto final de la exposición, *Max Warsh Seated Nude* (Desnudo de Max Warsh sentado, 2006), nos demuestra que aunque en su práctica Sleigh nunca se apartó de los objetivos más serios –explorar el voyeurismo y la condición de espectador, que tantas veces son placeres específicamente masculinos– lo hizo con un humor muy característico. Ella misma se inscribe aquí, literalmente, en los anales de los libros de historia del arte que están ordenadamente dispuestos en los estantes de su biblioteca.

The final interconnecting rooms of the exhibition bring together works from the various decades of Sleigh's which spanned namely the 1950s, 1960s, 1970s, 1980s and this century. They juxtapose the various enquiries she developed over her career regarding a re-interpretation of art history and its contemporary relevance, the gaze in its hierarchical and eroticised form, as well as biographic and contemporary issues of her time. Fundamental to this was her overall commitment to painting the human form and claiming a space within the painting for her own pleasurable gaze of either male or female sitters.

Three Women... (commissioned for, but never shown, on the cover of *Time* magazine) (1972), is one of the few works of the human figure not intended as a portrait, but representing instead three diverse types of women, perhaps an exercise for the artist in portraying women's confidence and poise. Such strength is shared by the three portraits dedicated to her friends and fellow feminist practitioners from the New York cultural scene: the writer Francine du Plessix Gray, the dancer and choreographer Elaine Shipman and the abstract painter Joan Watts. In these, as in the portraits of the actor Bob Hock and her favourite model Paul Rosano playing the guitar in a floral chemise, Sleigh's ability to establish an intense personal rapport with her sitter comes to the fore.

As a final note at the end of the exhibition *Max Warsh seated Nude* (2006) shows us that while Sleigh never diverted from the more serious endeavour of her practice – to explore voyeurism and spectatorship, which are so often specifically male pleasures - she did so with characteristic humour. In this work Sleigh literally inscribes herself into the annals of art history books carefully lined up upon her personal bookshelf.