

UNA MIRADA PROPIA: LO MASCULINO EN LAS ARTISTAS DE FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

José Antonio Cantalapiedra Díez

ÍNDICE

1. Estado de la cuestión y metodología.....	3
2. Introducción.....	5
3. Primera parte: abriendo los ojos.....	7
3.1. Masculinidad a finales del XIX.....	7
3.1.1. La culpa es de Winckelmann. construyendo una masculinidad heroica.....	7
3.1.2. El sabor del agua pura: lo masculino y su implicación social.....	8
3.1.3. La ciudadana aberrante: el problema de lo público y lo privado.....	9
3.2. Ausencia de género: solas y sin amigos.....	10
3.2.1. Educadas y de buen tono: las enseñanzas artísticas a finales del XIX respecto a las mujeres.....	10
3.2.2. La difícil elección: profesionales del arte.....	12
3.2.3. París era un mercado.....	13
3.3. Elocuencia de las imágenes: lo masculino en la obra de las artistas.....	15
3.3.1. La piel descubierta: imágenes de desnudo masculino.....	15
3.3.2. Las alas de los ángeles son necesarias: lo masculino reflejado en chicos y niños.....	18
3.3.3. La mirada de reojo: lo masculino en ausencia de hombres.....	20
3.3.4. Miradas desde el balcón: las impresionistas, capítulo aparte.....	23
4. Segunda parte: mirando más allá.....	27
4.1. Lo masculino en las artistas de principios del siglo XX.....	27
4.1.1. Nietzsche contra Tarzán: masculinidad en el siglo XX.....	27
4.1.2. Mirando al desastre: tras la Primera Guerra Mundial.....	28
4.2. Cerrando puertas, abriendo ventanillas.....	28
4.2.1. El principio del reconocimiento.....	28
4.2.2. Antes de deshacer lo hecho: Suzzane Valadon, postimpresionista precursora.....	30
4.2.3. El cubismo no es para ti	32

4.3. Imágenes reveladoras.....	33
4.3.1. Los hombres desnudos ya no nos asustan.....	33
4.3.2. Masculino plural: más allá del desnudo.....	36
5. Conclusiones.....	40
6. Índice de ilustraciones.....	41
7. Imágenes.....	45
8. Páginas web ilustraciones.....	55
9. Bibliografía.....	56

1. Estado de la cuestión y metodología

Resulta asombroso constatar que la mayor parte de la bibliografía dedicada al arte que realizan las mujeres, se centre solamente en explicar el arduo camino que han recorrido para ejercer su trabajo artístico. En la mayoría de los textos se nos cuenta pormenorizadamente, cómo, cuándo, porqué, y en qué forma se enfrentaban a una sociedad patriarcal que quería evitar esa actividad. No es que eso sea negativo, pero se echa de menos un análisis de sus obras. Esas tres premisas trasladadas al mero acto de creación suelen aparecer sólo en algunos escritos, y aún menos si las circunscribimos a un concepto concreto, lo masculino.

Sin embargo, algunas autoras sí han tratado de aportar su visión al respecto. Es el caso de Germaine Greer, la cual no sólo analiza en sus obras los obstáculos a los que las artistas se enfrentaron a lo largo de su vida, sino que profundiza un poco más en la interpretación de algunas obras con respecto al tema que nos ocupa. En ese sentido el trabajo de M^a. Antonietta Trasforini también es muy importante. Aun así, me gustaría destacar también algunas autoras españolas, como Estrella de Diego, Erika Bornay o M^a Teresa Alario, las cuales aportan una visión mucho más cercana.

Mediante el análisis de distintas obras de creadoras de final del siglo XIX y principios del XX, veremos en qué forma se refleja un concepto tan amplio como “lo masculino”.

Con “lo masculino” nos referimos no solo al tratamiento del desnudo del hombre, en contraposición a la búsqueda de la belleza ideal de los artistas varones a través del cuerpo de la mujer. Queremos indagar también en aspectos menos palpables, en todo aquello que significa lo relativo a la masculinidad en la sociedad en la que estas artistas desarrollan su trabajo, pues toda obra de arte está dentro de unos parámetros sociales y culturales en los cuales se define el ideal masculino.

En el presente trabajo he consultado publicaciones tanto nacionales como extranjeras, siendo ambas importantes a la hora de sacar conclusiones. Aun así es necesario añadir que las que tratan de artistas españolas, aunque no son escasas, no coincidían del todo con el objetivo marcado en el trabajo. Precisamente por esa circunstancia he pretendido aplicar un análisis formal de diferentes obras, sin desvincular dicho razonamiento del contexto sociológico en el que se ejecutaron.

Soy consciente de que la propuesta es arriesgada, pues no se trata de una mera enumeración de obras con un tema más o menos común. Así, me atrevo a emitir interpretaciones de las mismas, lanzando algunas hipótesis sobre su significado. Quizá sea poco prudente, pero considero que es necesario, ya que la historia del arte es una disciplina en continua revisión, como demuestra la reciente

remodelación de la Tate Gallery de Londres¹ en la que las mujeres tienen mayor presencia que nunca, revalorizándose así su papel en el arte de los siglos XIX y XX.

¹ En la nueva ampliación de la Tate Gallery de Londres, también se amplía el número de mujeres con obra expuesta, se pasa de un 17% a un 50%. Información extraída de: <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/06/14/actualidad/1465914830630927.html>.

2. INTRODUCCIÓN

Es innegable que la ideología está estrechamente unida a todo tipo de manifestación artística hasta el punto de llegar a definirla por completo en muchas ocasiones. Este componente ideológico se pondrá siempre en relación con los intereses de una clase social o de un grupo en particular. Pero si existe un elemento de esta índole que pueda tomarse como fundamental, como hecho vertebrador de la mayoría de manifestaciones humanas, y la artística es una de las más importantes, ése es el androcentrismo.

Apartándonos de toda demagogia innecesaria y peligrosa, es forzoso admitir que la idea de superioridad de un sexo sobre el otro se puede tomar como ideología dominante a escala mundial. Durante demasiados años se ha negado a la mujer su capacidad de creación, relegándolas al ámbito doméstico, dedicándose a tareas reproductivas, que evitaban toda relación con lo público. Un reparto del trabajo que las excluía de toda realización artística a no ser en el papel de musa o modelo.

No es, ni mucho menos, la intención del presente trabajo ensalzar, o discriminar en ningún modo un arte sobre otro, ni colocar o enaltecer la obra de artistas femeninas por el mero, y fortuito hecho de su condición de mujer, ya que eso sería tan sexista como lo contrario. Lo que se pretende es analizar en qué forma las mujeres artistas han plasmado esa ideología patriarcal que muchas veces les ha impedido ejercer su vocación, esa masculinidad restrictiva para su libertad creadora. También añadir un contrapunto a la larguísima tradición del desnudo femenino², comprobando cómo la mirada propia de la mujer sobre su deseo, al igual que en los hombres, ha podido llevar a la idealización de la belleza por medio del cuerpo, pero esta vez masculino. Toda la masculinidad que se encuentra latente en la sociedad en la que esas artistas vivían, puede estar plasmada en sus obras de diferentes maneras, incluso cuando el hombre esté ausente de ellas.

El propósito es indagar en la historia del arte ya conocida, haciéndolo desde un punto de vista transversal, y por ello quizá un tanto extraño pero más apasionante. Las mujeres artistas también supieron reflejar su época, al igual que los artistas que muchas veces las acompañaban, enseñaban, competían o se aprovechaban de su talento.

El concepto de lo masculino no es una realidad inalterable a lo largo de los siglos, sino que es una construcción cultural que varía en gran medida dependiendo del contexto social y político que acontezca. Así, en cada momento

² El interés de los artistas varones hacia la representación de mujeres desnudas ha sido relacionado siempre con un impulso erótico. "más que otro tema cualquiera, el desnudo podría demostrar que el arte se origina y está sostenido por la energía erótica del varón". *Cifr.* en p. 278. REYERO, C., *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*, Madrid, Alianza- Forma, 2009, p.278.

histórico se habrá representado esa condición de diferentes formas, y las mujeres artistas también han sido sensibles a su plasmación.

3. PRIMERA PARTE

ABRIENDO LOS OJOS

3.1. Masculinidad a finales del siglo XIX

3.1.1. La culpa es de Winckelmann: construyendo una masculinidad heroica

Lo masculino no se ajusta al hablar de arte sólo a la figura del cuerpo desnudo del hombre, sino que es una compleja categoría formada por diferentes elementos que establecen la identidad propia, y en la mayoría de los casos se extiende a las distintas sociedades.

La personalidad de quien está encargado de la representación de ese concepto, estará influida por los elementos externos, y condicionantes sociales que pueden o no serle favorables. Resulta evidente que no plasmarán igual lo relativo al género masculino aquellos que se vean oprimidos por él. Este podría ser el caso de muchas mujeres. Es necesario tener mucho cuidado con estas afirmaciones, pues podrían dar lugar a reflexiones equivocadas con respecto a su capacidad creativa, interpretándose que se vería menoscabada por esas circunstancias.

El culto al cuerpo del hombre, desnudo y con una musculatura firme y potente, es decir, el tipo físico desarrollado en Grecia entre 480 y 440 a.C “ha proporcionado un modelo de perfección al espíritu del hombre occidental, en diversos grados de intensidad y consciencia, desde el Renacimiento hasta el siglo actual”³, este modelo, aunque siempre ha tenido presencia en el arte desde el renacimiento, se generaliza en la segunda mitad del siglo XIX. Si bien los desnudos académicos de dicho siglo con frecuencia carecen de vida puesto que no encarnan las necesidades reales ni las experiencias humanas⁴.

La aparición y la difusión de toda una iconografía basada en las imágenes de las estatuas griegas cobrarán un auge inusitado, al cual habría contribuido, en gran medida, Winckelmann con su libro *Historia del Arte en la Antigüedad* publicado en 1764. Ese cuerpo musculoso, bien cuidado y proporcionado pretendía expresar ahora atributos tales como el coraje, el valor, la fuerza, mientras que a las mujeres se les asocia con la gracia y la fragilidad⁵. En este ambiente social y político aumentará la difusión de enfermedades como la tuberculosis o el alcoholismo asociado a la falta de expectativas. Será esta una de

³ CLARK, K., *El desnudo*, Madrid, Alianza, 1981, p.27.

⁴ CLARK, K., *Ob.cit.*, p. 37.

⁵ Hasta tal punto es así que, como dice Carlos Reyero, “el Hércules Farnesio encarnó la masculinidad por antonomasia en el siglo XIX”. REYERO, C., *Apariencia e identidad masculina. De la ilustración al decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996, p.27.

las lacras del desarrollo económico del mundo occidental, ya que las ciudades se ven inundadas por inmigrantes procedentes del campo. Aun así, la virilidad viene definida por un modelo corporal que se asociará a la fuerza bruta del trabajador, a pesar de que ese arquetipo se dirige al burgués. Puede parecerse paradójico pero servía para ejemplificar una sociedad unida y sólida, pretensión de esa burguesía que accedía al poder.

En esta sociedad, en el que el tipo de vida de una parte de la población era muy sedentario, se producirá un incremento en la práctica del deporte, por parte de ciertas capas sociales. A ello se asociará también una mayor preocupación por la higiene⁶.

3.1.2. El sabor del agua pura: masculinidad y su implicación social

La asociación que se produjo entre la máquina industrial y la humana en el siglo XIX, encontrará la sanción adecuada cuando la actividad física se realizaba en público. Atributos como el vigor, la resistencia, o el carácter⁷ se convierten en valores emergentes, eran masculinos, y propios de actividades que se realizaban fuera del ámbito privado.

La mujer, en cambio, permanecerá en la esfera doméstica. Ello nos da una pista sobre los temas tratados por aquellas que se deciden a ejercer la pintura, por lo general la familia, naturalezas muertas etc. Pero esos temas también podrían ser tomados como una consecuencia de esa sociedad patriarcal que, en muchos casos, les impide aprender a pintar.

Existirán una serie de academias privadas donde las mujeres literalmente se hacían para aprender pintura. Un buen ejemplo será la Acadèmie Julian, cuyo fundador será Rudolph Julian, uno de los pocos defensores de la igualdad de oportunidades en el mundo del arte⁸. Una muestra del nivel de aglomeración que sufrían las alumnas en esta academia se puede ver en un cuadro de una de sus más destacadas discípulas, Marie Bashkirtseff, así como en algunas fotos de la época (figs.1, 2, 3). Efectivamente en este siglo comenzará la educación artística

⁶ CORTÉS, J.M., *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*, Barcelona, Egales, 2004, p.63.

⁷ Curiosamente Winckelmann sostenía que la belleza más elevada debía carecer de todo sabor, como el agua perfectamente pura. Además consideraba que mientras el desnudo masculino expresaba carácter, sólo el femenino podía aspirar a reflejar la belleza. CLARK, K., *El desnudo*, Madrid, Alianza, 1981, p. 156.

⁸ Muchas artistas de las que acudieron a esta academia serían personajes importantes. Podemos citar entre otras a: Cecilia Meaux, americana que luego impartirá clases en la Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Mina Bredberg, que llevará a Suecia la formación artística parisina, y a la polaca Anna Blinska, primera mujer que llevaría estas enseñanzas a los países del Este. TRASFORINI, M.A., *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007, p.123.

para las mujeres. Significará la liberación de la sombra que proyectaban sobre ellas sus padres, hermanos o maridos pintores. Como antecedentes, la Académie Royale francesa había admitido a nueve mujeres en su primer siglo de vida, y a cuatro en los años 40 del siglo XIX. Las academias finalmente cederán ante el empuje individualista romántico que cuestionó su hegemonía en el mundo de las artes, esto abrió en cierto modo el camino a las mujeres⁹.

3.1.3. La ciudadana aberrante: El problema de lo público y lo privado

La Ilustración había construido el mecanismo ideológico que identificaba a la mujer con la naturaleza¹⁰. Su irracionalidad no debía trascender más allá del espacio privado, y toda mujer que intentase superar el horizonte de la procreación era considerada una enferma, por contravenir la regla, cuyo comportamiento la acercaba a la locura.

Se dan dos hechos esenciales y contrapuestos en un mismo espacio temporal, en el año 1848 se aprobará la Declaración de Seneca Falls en la Convención Nacional Estadounidense de los Derechos de la Mujer, que tuvo lugar en Nueva York, hecho que será el origen del movimiento sufragista en Estados Unidos¹¹. Pero a la vez será en este momento cuando la separación efectiva entre lo público y lo privado se hará más palpable, separación que ya apuntó Rousseau en sus obras¹². Así, se produce una radical escisión entre el mundo masculino y el femenino, de tal forma que se excluirá a la mujer de toda manifestación pública en un claro intento, por parte del patriarcado dominante, de atajar los cambios que se estaban demandando en la sociedad.

La pintura sería una de las pocas rupturas "honorables" de ese confinamiento, puesto que era una actividad que ya se cultivaba en privado, y podía seguir siendo así. Estas mujeres tendrían muy difícil utilizar formas masculinas, desnudos por

⁹ TRASFORINI, M.A., *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007, p. 73.

¹⁰En el esquema social expresado por Rousseau, las mujeres deben ser excluidas del ámbito público, ya que están llamadas a buscar el bien particular de los suyos, que no siempre coincide con el interés general de la población. Denominar ciudadana a una mujer es una aberración, puesto que lo que la define son los "sentimientos naturales" de la esfera privada. Dirá que la mujer es naturaleza porque su sino es la maternidad, en *Emilio, o de la educación*, introduce una puntualización: es verdad que no están preñadas todo el tiempo, pero su destino es estarlo. Según Rousseau las mujeres están dominadas por las pasiones, el hombre debe protegerse de las mismas domesticando, reprimiendo esas pasiones presentes en su esposa, hasta hacer de ésta una mujer virtuosa y sacrificada. *Cifr.* en p.23, CARRO, S., *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*, Gijón, Ediciones Trea, 2010, p.23.

¹¹ ALARIO M.T., *Arte y Feminismo*, San Sebastián, Nerea, 2008, p.17

¹² Véase nota 10

ejemplo, en sus pinturas, pues les resultaría imposible el acceso a otra cosa que no fuese su propio entorno.

3.2. AUSENCIA DE GÉNERO:

Solas y sin amigos

3.2.1. Educadas y de buen tono: Las enseñanzas artísticas a finales del XIX respecto a las mujeres

La palabra artista carece de género, no existe distinción etimológica entre él, y la artista, esto es así no sólo en nuestro idioma, también ocurre en inglés, francés o italiano. Esta igualdad etimológica aún hoy dista de refrendarse con hechos. Ahora bien, encontramos que a finales del siglo XIX el número de mujeres artistas creció de manera muy importante. Ese crecimiento no significa que su interés por las bellas artes fuese aceptado sin dificultad por una sociedad que pensaba que debían dedicarse a su hogar y a labores reproductivas. Se consideraba que el oficio de artista causaba prácticamente la deformación de un espíritu natural, grácil y sensual cuyo ámbito pertenecía exclusivamente a lo doméstico. Temían que se rompiera el orden, la estructura, de esa sociedad si la mujer dejaba su papel principal en la vida, que era el de tener hijos.

Noneless and Friendless, (fig.4) una pintura de 1857, perteneciente a Emily Mary Osborn, nos muestra el pudor y la dificultad de enfrentarse a un trabajo que era menospreciado en el caso de ser realizado por una mujer, hablaremos de él al tratar la forma en que lo masculino se muestra en las pinturas haciendo referencia a símbolos u otros elementos no explícitos. Pero volvamos al sentido que le estamos otorgando ahora. La mujer que presenta sus obras para su venta, aparece avergonzada, está poniendo en entredicho su integridad moral. Su retraimiento ante la situación podemos percibirla por las miradas reprobatorias de los hombres que aparecen en el cuadro. Aunque quizá esa vergüenza que demuestra el personaje no se deba al hecho de querer ser artista, sino porque intenta ganarse la vida con ello. ¿Por qué esta matización?, porque, paradójicamente cuando muchas de estas artistas hacen su autorretrato muestran orgullosas su condición acompañándose de los instrumentos de su trabajo. Por tanto, se entiende que la mayoría de ellas no sienten ningún complejo por su dedicación al arte¹³.

¹³ En palabras de M^a Antonietta Trasforini, esta escena ejemplificaría: "la difícil transformación que estaba marcando el estatus de las mujeres en su relación con la cultura." TRASFORINI, M.A., *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Valencia Universidad de Valencia, 2009, p.82.

A finales del XIX muchas mujeres comenzarán una educación artística permanente, no ocasional. Este tipo de formación escapaba ya del ámbito doméstico al que se circunscribía en los siglos XVII y XVIII, donde era de "buen tono" para una señorita de buena familia tener ciertas nociones de dibujo y pintura, siempre y cuando permanecieran dentro del hogar.

Dos fueron las circunstancias catalizadoras para que esa formación artística fuese requerida de forma tan intensa. Por un lado, la alfabetización de las mujeres que había tenido lugar ya desde el siglo XVIII llega en este momento a su punto álgido. Por otro, la presencia cada vez mayor de mujeres solas, una especie de clase social paralela formada por jóvenes que decidían no casarse, y que deseaban tener cierta formación.

Por proporcionar unos datos, en Francia se abrió el acceso a la educación secundaria a las mujeres en 1880. Quince años después, las primeras mujeres entraron en la universidad, y además en carreras tenidas por masculinas hasta ese momento, como medicina o derecho. La primera mujer que ingresó en la prestigiosa Royal Academy de Londres, lo hizo, no sin grandes dificultades, en 1860. Laura Hereford presentó su solicitud haciendo figurar únicamente las iniciales de su nombre, una vez admitida los académicos se dieron cuenta de que era una mujer, pero a la vez vieron que no existía ninguna razón de peso para negarle el ingreso¹⁴. En Italia el acceso a los estudios artísticos será realizado sin tantas dificultades como en el resto; de hecho las mujeres fueron admitidas en las academias de artes antes que en ningún otro país¹⁵.

Existían escuelas públicas y privadas, pero en ambas se vetaba la asistencia de las mujeres a las clases con modelos desnudos, por supuesto masculinos. Hasta el siglo XIX se privaba a la mujer de toda posibilidad de placer derivado de la visión del cuerpo desnudo de un hombre, y no se les permitía asistir a clases con un modelo no por el menoscabo de su virtud, sino porque se tenía la convicción de que el hombre no podría resistir la excitación ante la atenta mirada de tantas mujeres.

En España las mujeres se formaban generalmente con padres y hermanos, o bien, con su marido. Será necesario esperar hasta 1878 para encontrar mujeres matriculadas en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid¹⁶. Por supuesto también aquí se las excluirá de las clases de pintura del natural. Según dice Germaine Greer, "debían llevar la pureza al arte, y por lo tanto no

¹⁴ GREER, G., *La Carrera de Obstáculos. Vida y obras de las pintoras antes de 1950*, Madrid, Bercimuel, (1979) 2005, p.326.

¹⁵ TRASFORINI, M. A., *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007, p. 92

¹⁶ En este caso encontramos cinco pintoras que llegarán a ser conocidas, entre ellas Adela Ginés y Teresa Madasín. DE DIEGO, E., *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 269.

podían ver hombres desnudos, tampoco mujeres”¹⁷. Cabe suponer que esto fue así al menos hasta 1894, fecha en la que Adela Ginés recibe el primer premio en la historia de la escuela obtenido por una mujer con un cuadro de temática histórica, para lo cual habría sido necesaria una formación en anatomía¹⁸.

3.2.2. La difícil elección: Profesionales del arte

Hemos visto como la formación artística había crecido enormemente con respecto a las mujeres, a pesar de que estaba dirigida siempre hacia el diletantismo. De hecho, será ahora cuando la distinción entre diletante y profesional alcanza su definición efectiva. Dedicarse al arte en la intimidad, en el hogar, era una más de las gracias que una mujer debía poseer. Pero la burguesía quería imitar el gusto por las colecciones de arte de la aristocracia, lo cual ocasionará el crecimiento vertiginoso del mercado del arte. También hay que tener en cuenta la desaparición de los grandes mecenas que hasta ahora eran la iglesia y la realeza, que obligó al cambio en el tamaño y la temática de las obras. Llegará un punto en el que los pintores son incapaces de absorber toda la demanda de obras de arte, y así se verán obligados a admitir a las mujeres como compañeras¹⁹.

No existía ningún tipo de prejuicio con respecto al trabajo femenino en lo referente a clases sociales inferiores, pero sí una taimada prohibición en lo tocante a las clases medias. Se consideraban oficios respetables el de gobernanta, o profesora, pero el aumento de la oferta laboral hacia trabajos más especializados necesitó un incremento de la formación. Así, el trabajo artístico se presentará como una labor honorable. Ofrecía una salida económica a todas aquellas mujeres que optaban por no casarse, y que por lo tanto carecían del apoyo familiar pertinente.

Un sector profesional relevante será el de las artes industriales, o artes aplicadas. Se abrieron escuelas en todas las grandes capitales donde la revolución industrial había creado un ambiente de entusiasmo productivo. En general estaban destinadas a chicos, pero también a chicas de clase media-baja, además muchas de ellas estaban dirigidas por organizaciones filantrópicas femeninas. Una de estas escuelas será la École Nationale de Dessin pour les Femmes fundada en 1803 por el padre de la pintora Rosa Bonheur, y dirigida por ella misma entre

¹⁷ GREER, G., *La Carrera de Obstáculos. Vida y obras de las pintoras antes de 1950*, Madrid, Bercimuel, (1979) 2005, p. 319.

¹⁸ DE DIEGO, E., *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 267.

¹⁹ Germaine Greer dice: “más y más mujeres se dieron cuenta de que aquello que habían aprendido como un pasatiempo se podía convertir en su medio de vida”. GREER, G., *La Carrera de Obstáculos. Vida y obras de las pintoras antes de 1950*. Madrid, Bercimuel, (1979) 2005, p. 310.

1849 y 1860. Sería una de las escasas academias donde se impartirán clase de dibujo con modelo tanto femenino como masculino²⁰.

Incluso en la intención de recuperar la tradición en los trabajos artísticos en Inglaterra que llevará a cabo William Morris y su conocido Arts & Crafts, consideraba que las artes decorativas eran un sector adecuado para las mujeres. Esta circunstancia podría ser tomada como un gran logro, pero en realidad era una nueva forma de exclusión, una especie de delimitación de tareas propias de la naturaleza femenina. Los marchantes, críticos, y galeristas que ejercían un amplio poder sobre el mundo artístico, relegarán a las mujeres a ese mundo de artes "menores", ya que se adecuaban más, según creían, a su naturaleza. Aún bajo estas circunstancias el trabajo artístico comenzará a ser una verdadera alternativa, y lo más importante, una elección personal. La presencia de un gran número de mujeres diletantes lejos de ayudar entorpeció la profesionalización de muchas de ellas. Se consideraba que el trabajo artístico en el seno doméstico no era conflictivo y además era compatible con el decoro que debían guardar.

3.2.3. París era un mercado

Como hemos visto la burguesía urbana se convierte en el cliente principal para los artistas de ese momento, reclama obras de arte para decorar sus casas y palacios. Las obras cambiaron de tamaño, para adecuarse al espacio donde iban destinadas.

París será la receptora de gran cantidad de mujeres que acuden a recibir formación artística. Una de esas academias es la Académie Julian, que ya ha sido nombrada anteriormente²¹.

No era fácil encontrar marido tras los estragos que causaron las guerras napoleónicas sobre la población masculina. Por lo tanto, la opción de dedicarse a la pintura será la mejor ante una inminente, y desgraciada soltería, pues la mayor parte de las mujeres seguía prefiriendo el matrimonio a una vida profesional de cualquier tipo.

La presencia de las mujeres en el mercado artístico era cada vez mayor, y como consecuencia el miedo a la competencia se hizo presente. Los propios pintores disminuyeron el número de mujeres presentes en los salones de París, hasta entonces razonablemente elevado, en cuanto tuvieron pleno derecho de gestión

²⁰ TRASFORINI, M. A., *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007, p. 99.

²¹ En esta academia no sólo se formaban mujeres, también se formó allí, por ejemplo, el pintor catalán Hermen Anglada-Camarasa en 1898, y también su primera esposa. La pintora Isabelle Beaubois, que tendrá una carrera artística muy discreta y, además, muy influida estilísticamente por su esposo. FONTBONA, F., *Hermen Anglada-Camarasa*. Madrid, Fundación Mapfre, 2006, pp. 17 y 24.

sobre ellos²². No obstante, las artistas reaccionarán uniéndose en grupos y asociaciones que pretenderán defender sus relaciones contractuales, así como aumentar su visibilidad en el mundo del arte. La aparición de los intermediarios, tales como marchantes y galeristas había supuesto una cierta libertad en ese mundo, sin embargo las agrupaciones académicas seguían teniendo una gran importancia, tanto que se les reconoce, como hemos visto, con la gestión del salón de París²³.

Si difícil era vivir de la pintura, la escultura acarreaba aún mayores desgracias. Siempre se había considerado esta disciplina como un trabajo propio de hombres, justificándolo por la necesidad de una mayor fuerza física a la hora de manejar los instrumentos y materiales. En realidad las esculturas se hacían en arcilla y posteriormente, con la intervención de otros artesanos y técnicos, se pasaba al material definitivo. La verdadera razón la podemos buscar en el hecho del predominio del desnudo, y del estudio anatómico en la escultura. Las mujeres no podían acceder a esas enseñanzas, con lo cual sus obras quedaban sistemáticamente excluidas. Hasta el siglo XX no se puede hablar de la generalización de la escultura como práctica habitual de las mujeres artistas, ni de su inserción efectiva en el mercado.

Por su parte en España ocurrirá algo similar. Tenemos constancia de ventas de cuadros realizadas por parte de pintoras en las exposiciones que organizaba el Círculo de Bellas Artes de Madrid²⁴.

Aun contando con el talento necesario y la aprobación familiar, la dificultad para entrar en el mercado del arte seguiría siendo enorme. Era necesaria la exhibición pública para lograr el éxito, algo que como hemos visto estaba vetado a las mujeres. Cualidades como la independencia, la autoconfianza o la competitividad eran patrimonio exclusivo de los hombres, y además, pertenecían al ámbito de lo público.

²² TRASFORINI, M. A., *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007, p.125

²³ Existirán muchas asociaciones de mujeres artistas, como: Union de Femmes Peintress et Sculpteurs de París formada en 1882, o la Society of Lady Painters de Londres de 1857. También en Austria en 1885, o en Berlín en 1867. En América surgen algunas como la Ladies Art Association de Nueva York en 1867, o la National Association of Women Artists de 1889. TRASFORINI, M. A., *Ob. cit.*, pp. 127-128.

²⁴ En 1891 aparecen en las actas como vendedoras las pintoras Isabel Baquero y Filomena Banigni, así como Adela Ginés y Julia Alcaide. Dos años más tarde Fernanda Francés o Emilia Menassade vendían sus pinturas a precios muy razonables en comparación con los vendidos por sus compañeros. DE DIEGO, E., *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*, Madrid, Cátedra, 2009, p.311.

3.3. LA ELOCUENCIA DE LAS IMÁGENES: lo masculino en la obra de las artistas

3.3.1. La piel descubierta: Imágenes de desnudo masculino

Tradicionalmente “lo femenino” en la obra de los creadores masculinos se plasma con un desnudo, pues el concepto que se recoge en las obras de arte trasluce la mirada del artista. El cuerpo de la mujer se transforma dependiendo de la experiencia de quien la retrata, de esa apropiación que de la figura hace aquel que realiza la obra.

El estudio de los desnudos masculinos pintados por mujeres plantea una de las cuestiones más interesantes acerca de su arte. Esta cuestión es la existencia o no de una mirada propia de las mujeres como sujetos artísticos. Pero también se planteará la lectura que de esas imágenes hacen las mujeres, como espectadoras²⁵.

Durante la mayor parte del siglo XIX la belleza masculina no existirá. Esta afirmación tan rotunda se explica por la imposibilidad de aplicar la palabra “bello” a un cuerpo masculino. Cuando se habla de un hombre se le atribuye el adjetivo “apuesto”, o quizá atractivo, ya que socialmente la belleza está asociada únicamente a la mujer.

El academicismo de la segunda mitad del siglo XIX buscaba únicamente la perfección anatómica, a diferencia de la pintura anterior que exaltaba el heroísmo, y la acción. La burguesía buscaba alegorías sublimes en las narraciones de los actos heroicos, o en la vida en remotos lugares exóticos. Ese ideal académico eran cuerpos jóvenes, perfectos y atractivos²⁶.

La cultura del XIX era muy puritana, no reconocerá las inclinaciones eróticas de las mujeres, todas aquellas que mostraban interés por el sexo eran consideradas poco menos que degeneradas. Así tenemos que a partir de este siglo se decide convencionalmente que la figura ideal que debía ser objeto y sujeto de todas las artes sería la femenina, puesto que su figura, e identidad, eran idealizadas. Precisamente es ahora cuando los artistas comienzan a estudiar el cuerpo femenino pagando a mujeres que les sirven de modelo. Hasta ese instante, en general, los maestros que querían pintar cuerpos femeninos utilizaban hombres como modelo a los que se les añadían pechos, se les eliminaban los genitales e incluso los tendones, convirtiéndolos muchas veces en figuras

²⁵ IBIZA I OSCA, V., *Obra de mujeres artistas en los museos españoles*, Valencia, UNED Valencia, 2006, p. 41.

²⁶ DE VILLENA, L.A., *Héroes, atletas, amantes. Historia esencial del desnudo masculino*, Barcelona, Península, 2008, p. 92.

asexuadas, suaves y anodinas. Por eso en cualquier obra de arte anterior al XIX es más frecuente ver a un joven totalmente desnudo que a cualquier otra figura²⁷.

Cuando las mujeres se convierten en público, tanto la masculinidad como la sensualidad desaparecerán de las representaciones del desnudo masculino. Incluso ellas mismas renunciarán a la pintura de ese tipo de figuras, decantándose por el femenino. Todo ello teniendo en cuenta que el conocimiento anatómico del cuerpo del hombre era considerado fundamental para aplicarlo en cualquier tema en el que apareciese la figura humana. Greer opina que en muchas ocasiones se admite que la historia del desnudo masculino en las artes se interpreta como una historia de homosexualidad, porque casi siempre se asume que el espectador es varón²⁸. Según nos dice John Berger, las mujeres son representadas de un modo completamente diferente a los hombres, porque se supone siempre que el espectador "ideal" es varón, y la imagen de la mujer está destinada a adularle.²⁹

Aun así, habrá mujeres que utilicen la figura del cuerpo masculino en sus obras. Como precedente podemos citar a la más conocida de las pintoras del XVIII, la suiza Angelica Kauffmann (1741-1807)³⁰. Esta pintora, y también música, era una ferviente católica y extremadamente sensible al escándalo, por eso pintó muy pocos desnudos. A pesar de ello en sus cuadros históricos representa figuras masculinas, siempre decentemente tapadas, pero con unas proporciones un tanto femeninas. En el cuadro titulado *Ganímedes*, de 1793 (fig.5) se aprecian unas formas excesivamente planas en la anatomía del hombre desnudo. Formas muy femeninas, redondeadas, blandas y un cuerpo pálido, que podrían denotar la utilización de modelos clásicos. Kauffmann solía inspirarse en relieves y esculturas griegas o romanas para sus pinturas. Sin embargo en otra de sus obras, *Diana y Endimión* (fig.6) anterior a esta, la anatomía musculosa y detallada del joven pastor que está dormido nos indica que pudo utilizar un modelo masculino real³¹. Por lo tanto podríamos decir que una mujer era capaz de responder ante la belleza de un cuerpo masculino. ¿Podríamos estar aquí ante

²⁷ GREER, G., *El chico, el efebo en las artes*. Barcelona, Océano, 2003, p. 9.

²⁸ IDEM, p.228.

²⁹ BERGER, J., *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, (1972) 2016, p. 64.

³⁰ Angélica Kauffmann será elegida miembro de la academia de San Luca de Roma en 1765, y de la British Royal Academy en 1768. Institución formada por 34 hombres y tan solo dos mujeres, ella y Mary Moser. Existe una pintura titulada: *Retrato de los miembros de la Royal Academy*, de 1771 perteneciente al pintor Johan Zoffany, en la que aparecen retratados los miembros de esta institución, y donde también se puede ver a las dos pintoras en sendos retratos colgados de la pared (fig.7). También hacía decoraciones para interiores, y se la asocia habitualmente con el arquitecto inglés Robert Adam. Vivirá una serie de peripecias amorosas al casarse con un personaje llamado Brant que se hizo pasar por el conde de Horn, y que posteriormente al ser descubierto secuestró a Kauffmann, pidiendo un rescate por ella. Tras este incidente se volverá a casar con Antonio Zucchi (1762-1795) también artista. COMBALIA, V., *Amazonas con pincel*, Barcelona, Destino, 2006, p.54.

³¹ GREER, G., *El chico, el efebo en las artes*, Barcelona, Océano, 2003, p. 232.

una visión destinada a adular a la espectadora femenina, utilizando las palabras de Berger?

El caso de la pintura de Kauffmann no deja de ser curioso, dada su tremenda susceptibilidad al escándalo, pues pintará un hombre dormido. La pasividad es consustancial al objeto de seducción, el seducido es pasivo, se deja amar. Una forma de reducir al hombre a la pasividad es el sueño. ¿Podríamos decir entonces que la pintora expresa su deseo pintando un cuerpo joven y perfecto? Puede que sí, esto es algo que más tarde será imposible, como veremos.

Por supuesto por aquella época ninguna mujer se atrevería a retratar a un hombre con genitales, y desde luego, nunca de frente al espectador. Una de las pocas que lo hizo fue Angélique Mongez (1775-1855)³². En un cuadro histórico titulado *Juramento de los siete jefes tebanos*, de 1806 (fig.8) expuesto en el salón de París de 1827. Aparecen en él dos desnudos masculinos de pie, uno de ellos de espaldas y el otro de frente, con la espada y su vaina estratégicamente colocada. Esta pintora será de las pocas que pinta desnudos tanto masculinos como femeninos. Su estudio anatómico de la figura podría sugerir la utilización de un modelo masculino, si bien es menos detallada y está peor proporcionada que el desnudo de Kauffmann. Vemos como en este siglo, anterior a la instauración generalizada de la mojigatería del siguiente, las mujeres pintoras no sólo se cuestionaban a sí mismas sobre el concepto de lo femenino, sino también eran capaces de hacerlo con lo masculino, si bien en muy pocas ocasiones.

A lo largo del XIX el desnudo masculino se feminizó por completo. Quizá esta transformación era el preludio de su desaparición absoluta. En la pintura que gustaba a la burguesía las figuras masculinas solamente jugaban el papel de admirador u observador de la belleza femenina. Solamente el hombre podía conmoverse ante esa belleza. Ellas no podían acceder a la contemplación del cuerpo sin ropa de un hombre. La inseguridad de estos era tal que se temía que el modelo pudiera excitarse ante la mirada de tantas mujeres³³, y causase el escándalo de las señoritas, como se apuntó antes. Sólo unas pocas, y muy ocasionalmente, se atrevieron con el desnudo masculino. Una de ellas será Henrietta Rae (1859-1928)³⁴. Esta pintora será relativamente famosa en su

³² Esta pintora se llamaba en realidad Angélique Levoi, pero cambiará su nombre cuando se case con el naturalista Antoine Mongez. GREER, G., *Ob.cit.*, p.233.

³³ En un relato de 1891 de Charles Aubert, que mantiene un cierto tono erótico, titulado: *El ciego*, se jugaba con esta creencia. Una aprendiz de pintora observa el cuerpo desnudo de un modelo masculino que simula ser ciego, para pintar un San Sebastián. La mujer confiada por la ceguera del modelo se despreocupa de su ropa hasta quedar semidesnuda. En ese instante la erección del modelo delata su mentira, y llama la atención de la artista. GREER, G., *El chico, el efebo en las artes*, Barcelona, Océano, 2003, p.234.

³⁴ Será la séptima hija de una virtuosa música discípula de Mendelshson, y una pintora de éxito cuyos maestros fueron: Frank Bernard Dicksee, William Powell Frith y sobre todo, Lawrence Alma-Tadema, el cual influyó en sus pinturas de forma decisiva. Será una de las habituales en las exposiciones de la Royal Academy de Londres. FISH, A., *Henrietta Rae, Mr Ernst Norman*, Londres, Cassell and Company, (1929). 2008, p. 16.

profesión, incluso llegando al éxito comercial, gracias a sus desnudos femeninos, muy influidos por su último maestro, Lawrence Alma-Tadema. Al parecer existe un único desnudo masculino conocido pintado por Rae³⁵. Se trata del cuadro titulado *Céfiro cortejando a Flora*, realizado en 1888. (fig.9). Un esbelto joven coronado de rosas y con alas. Por la forma en que trata la anatomía y la pose, podríamos entender que la pintura se basa claramente en un modelo. Como es habitual los genitales desaparecen tras una oportuna y decorosa tela. Este cuadro nunca se vendió y permaneció en el estudio de la artista hasta su muerte³⁶.

Dorothy Tennant (1855-1926), conocida también como Dorothy Stanley³⁷, contemporánea de Henrietta Rae, pinta *la muerte del amor*, en 1888 (fig.11). Un cuadro en el que la figura más importante, y que destaca por su realización detallista es un desnudo femenino, pero a la que acompaña otro masculino. Se puede apreciar la diferencia en el tratamiento del cuerpo de ambos personajes. Mientras que la mujer presenta unas curvas voluptuosas y bien definidas, el joven prácticamente carece de definición. No tiene ningún detalle anatómico relevante, se trata prácticamente de una mancha blanca en el suelo. También en el cuadro de la artista anterior aparece un desnudo femenino ocupando el centro de la composición. En ambos casos, y volviendo a las palabras de Berger, las artistas se comportan de forma similar a los hombres. Observan su propia feminidad como hacen ellos en sus pinturas, pero añaden un elemento que trata ya de romper con esa convención. En el cuadro de Rae interviene la experiencia de la pintora a la hora de realizar un desnudo masculino. En todo caso, a pesar de que ambas puedan sentirse conmovidas por la belleza masculina, esos desnudos sólo acompañan al principal, el de la mujer. El cuerpo desnudo del hombre es una excusa para destacar la belleza femenina.

3.3.2. Las alas de los ángeles son necesarias: Lo masculino reflejado en chicos y niños

En general en toda la tradición occidental no se pinta el vello púbico en los desnudos femeninos. Se trata de hacer un objeto a la mujer, minimizar su pasión erótica, su potencia sexual, para que el espectador crea tener el monopolio de dicha pasión³⁸. Según esto la pintora que plasma en sus cuadros niños y muchachos adolescentes, y por tanto imberbes, podrían estar expresando lo

³⁵ Rae pinta también otros cuadros en los que aparecen hombres semidesnudos, como el titulado: *Hylus and the water nymphs*, (fig.10) de 1910, pero es una pintura en la que el hombre actúa como admirador de la belleza del cuerpo femenino. Los ropajes que cubren el cuerpo del hombre no dejan ver nada más que brazos y piernas, y por lo tanto no lo he considerado un desnudo en toda regla.

³⁶ GREER, G., *El chico, el efebo en las artes*, Barcelona, Océano, 2003, p. 236.

³⁷ Estudiará arte en Londres y París. Será esposa del famoso explorador Hery Morton Stanley, el responsable de buscar y encontrar al no menos famoso David Livingstone. www.tate.org.uk

³⁸ BERGER, J., *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, (1972) 2016, p. 55.

mismo. La sexualización del adolescente vendría dada por la facilidad de distanciarse de él, es más joven que ellas y por lo tanto no tendrá tanto poder como el hombre adulto. Éste es dominante, tiene un poder fálico que causa cierto temor a la mujer. La pasividad que se le supone a la mujer es subvertida en la figura del chico por parte de las pintoras.

No podemos olvidarnos de que la imagen del joven está cargada de erotismo, con el simple hecho de añadirle unas alas representa a Eros, a la lujuria misma³⁹. Un chico es: "ese ser masculino que ya no es un niño, pero que aún no es un hombre"⁴⁰. Es, por tanto, un momento en el que lo masculino y lo femenino están muy unidos en una sola figura ambigua. Al fin y al cabo se trata de un estado de transición hacia el individuo adulto, y como ocurre en toda transición el individuo se sitúa en un lugar intermedio bastante indefinido.

La masculinidad de un chico aún por desarrollar se percibe muchas veces amenazada por la unión profunda con su madre. ¿Podrían las pintoras que tratan el tema de la maternidad estar en realidad mostrándonos de otra forma el concepto de lo masculino? De este asunto hablaremos más tarde. Lo cierto es que las artistas se apropian de la imagen del joven que aún no ejerce la autoridad en su relación mutua.

Una vez más el precedente hay que buscarlo en las pintoras del XVIII. Como vimos anteriormente tenían una mayor "libertad" a la hora de elegir modelo para sus pinturas. Angelica Kauffmann (fig.12) y Elizabeth Vigée Le Brun (fig.13) utilizaron al mismo modelo, a pesar de ser rivales. Se trataba del príncipe Enrique de Lubomirski⁴¹. De hecho Le Brun nunca había pintado un desnudo hasta que conoció a este príncipe. Las dos pintoras lo retratan como Cupido. Kauffmann también pinta esa belleza juvenil en un boceto para un cuadro sobre el tema *Cupido y Psique* (fig.14). Huye en ambas ocasiones de las proporciones femeninas que solía utilizar, sus hombros son anchos y su espalda recta. Por lo tanto el príncipe le serviría de modelo tanto en la niñez como en la juventud seguramente.

Como veíamos en el caso de los hombres adultos la característica principal de los desnudos de niños y jóvenes es su casi total ausencia a lo largo del XIX. Anna Lea Merritt (1844-1930)⁴² se atreverá a contradecir la norma. Pintará el cuadro titulado *El amor expulsado* (fig.15), que pretendía servir de modelo para un relieve en bronce situado en la cabecera de la tumba de su marido, Henry Lea Merritt, que murió sólo tres meses después de casarse⁴³. Como se puede leer en la descripción del cuadro extraída de la página web de la Tate Gallery de Londres,

³⁹ GREER, G., *El chico, el efebo en las artes*, Barcelona, Océano, 2003, p. 10.

⁴⁰ IDEM, p.13.

⁴¹ El escultor Canova realizará una escultura tomando a este mismo príncipe como modelo caracterizado como Eros. GREER, G., *Ob.cit.*, p. 231.

⁴² Anna Lea Merritt será una pintora americana nacida en Philadelphia. www.tate.org.uk

⁴³ Este cuadro será la primera obra de una artista femenina adquirido para una colección nacional británica. GREER, G., *El chico, el efebo en las artes*, Barcelona, Océano, 2003, p. 235.

donde está, la artista escapó de la censura, eligiendo como modelo a un niño. Pensaba que así lograba que los espectadores fueran menos conscientes de la desnudez. También su propia conciencia se veía exenta de culpa con esta elección. Aunque a pesar de esas ideas fue muy prudente con las interpretaciones que podría tener su pintura, por lo que no autorizó su reproducción⁴⁴.

Otra arriesgada pintora será Annie Louis Swynnerton (1844-1930), una de las alumnas de la academia Julian de París⁴⁵. Pintará de nuevo el tema de *Cupido y Psique* en 1891 (fig.16). En esta ocasión aparece el cuerpo del joven desnudo de frente, pero desprovisto hábilmente de genitales pues la artista ha optado por cubrirlos con las plumas de las alas.

Las escasas pintoras que se atreverán a reflejar la masculinidad en sus cuadros pintando desnudos, lo harán preferentemente mediante el retrato de niños y jóvenes. Por supuesto nunca representarán los genitales del hombre, aun cuando sea un muchacho. Práctica esta habitual, por cierto, a lo largo del XIX no sólo en las artistas femeninas. Puede que esa masculinidad incipiente que transmite el chico, sobre la que aún pueden ejercer cierto dominio, les proporcione la seguridad necesaria para abordar un tema tan delicado. Frecuentemente preferían pintar mujeres, al igual que hacían sus colegas masculinos. Muchas veces se retrataban a sí mismas ejerciendo su profesión de pintoras. Esta forma de mostrarse a sí mismas podría estar relacionada con una voluntad más o menos encubierta de derribar ese sentimiento patriarcal que las remitía a cuidar de su casa y de sus hijos. Condición materna que también utilizan como tema en muchas ocasiones.

3.3.3. La mirada de reojo: lo masculino en ausencia del hombre

“Lo masculino”, al igual que “lo femenino”, no debe únicamente suscribirse a la mera representación del cuerpo desnudo. Es un concepto más amplio, tanto individual como social. Por lo tanto las obras de arte y las artistas que las hacen, pueden mostrar su implicación con el tema de muy diversas maneras. También desde diferentes posiciones totalmente contrapuestas.

⁴⁴ IDEM, p. 236.

⁴⁵ Annie Louis Swynnerton además de estudiar en París se formará en la Manchester School of art, ya que nació en una localidad cercana a esa ciudad. También se formará en Roma. Su hermana será pintora también, Emily Robinson. Swynnerton será una sufragista activa que luchará por el reconocimiento de las mujeres artistas en la Royal Academy de Londres. Será la mujer del escultor William Swynnerton. GRAY, S., *The dictionary of women artist*, Cambridge, The Lutterworth Press, 2009, p.255.

El cuadro de Emily Mary Osborn (1828-1925) ⁴⁶ titulado *Noneless and Friendless*, de 1857 (fig.4) expresa desde el mismo título su intención. El cuadro, del que existen varias versiones, se centra en la posición de la mujer sola en una ciudad hostil. Nos muestra una huérfana, o quizá una viuda, como deducimos por su vestido negro, acompañada de un niño, su hermano pequeño, o su hijo. Ofrece sus pinturas a un marchante cuyo rechazo se sugiere por el desdén con que las mira. Por otro lado, las piernas de la bailarina que aparece en la publicación que mira el hombre situado tras ella, nos muestra las otras “posibilidades” que tendrían las jóvenes pobres y desamparadas para sobrevivir en la ciudad. Las manchas en el vestido, el paraguas goteando y la capa, nos indican que la distancia recorrida por la mujer ha sido grande, y el camino no ha sido fácil hasta llegar allí. El cuadro acentúa la idea de que la ciudad es dominio del hombre, y que las mujeres ocupan un lugar muy precario en ella. Según la historiadora Deborah Cherry⁴⁷ el cuadro nos muestra tres de las condiciones femeninas de la época: las mujeres solteras que buscan una forma de ganarse la vida, en esta ocasión mediante el arte, las que son objetos sexuales y de consumo, y las esposas ausentes e invisibles que permanecen seguras en su hogar. Mediante sus cuadros y sin necesidad de hacer del hombre el protagonista directo de los mismos, nos muestra y denuncia lo masculino entendido como dominio que se ejerce sobre el otro. En este caso no se busca la belleza masculina, ni se trasluce la capacidad de conmoción debida al disfrute sensual de la figura del hombre que se negaba a las mujeres. No tenemos aquí la trasposición de los cuadros realizados por artistas masculinos sobre la belleza de la mujer. Sin embargo se nos muestra la identidad social de lo masculino en forma de patriarcado dominante.

Rebecca Solomon (1832-1886)⁴⁸ también será conocida por pintar temas de género y retratar las diferencias sociales de la época. Solomon, como tantas otras, vivirá a la sombra de su hermano, también pintor. No se puede decir que la artista retratará explícitamente lo masculino, pero sí podemos apreciar cierta reflexión sobre ese concepto en cuadros como *The Governess* (fig.17). En esta pintura de 1854 se muestra una institutriz, posiblemente huérfana, algo que intuimos porque su vestido es negro, igual que en el cuadro de Osborn. La mujer mira de reojo a los padres de la niña que está a su lado. Observa a la pareja con semblante

⁴⁶ Emily Mary Osborn será una de las artistas más importantes asociadas a la campaña de derechos de la mujer del siglo XIX. Luchará por la admisión de mujeres en la Royal Academy of Arts de Londres. Hija de un clérigo, aprendió pintura en la academia Dickinson de Londres. Se forjará cierta fama como pintora de mujeres modernas en situaciones patéticas, similar a otras obras de pintores como Richard Redgrave y Rebecca Solomon. www.tate.org.uk

⁴⁷ CHERRY, D., *Beyond the Frame: Feminism and visual culture in Britain. 1850-1900*, Londres, Routledge, 2000, p.28.

⁴⁸ Rebecca Solomon será la tercera hija de una familia judía acomodada con inclinaciones artísticas. Curiosamente no conocemos su apariencia pues no existen fotografías ni retratos suyos. Aprenderá pintura de su hermano Abraham, también pintor. También participará junto a Emily Mary Osborn en la lucha por la admisión de mujeres en la Royal Academy of Arts de Londres. Se da la circunstancia de que ella dejará la pintura cuando a su hermano lo encarcelen acusado de sodomía. Morirá al ser atropellada por un coche en 1886. FERRARI, R. C., Rebecca Solomon. Pre-Raphaelite sister. *Pre-Raphaelite Society*, Vol 12, nº2 (summer 2004), p.23.

serio y un tanto melancólico, mientras señala distraída una línea del libro a la muchacha a la que cuida. Es una escena costumbrista sin más, pero quizá Solomon nos quiera hablar de otra cosa. Presenta una mujer sola, soltera posiblemente, cuya única posibilidad de sobrevivir es trabajar como institutriz⁴⁹. En una interpretación un tanto arriesgada, podríamos entender su mirada como el deseo de la felicidad que ve en quien la acompaña, y por tanto, nos estaría mostrando la realidad impuesta por una sociedad patriarcal que indica a la mujer cómo debe conseguir su bienestar. Nos muestra lo masculino de forma velada pero crítica.

Si existe una pintora peculiar en los últimos años del siglo XIX es Rosa Bonheur (1822-1899)⁵⁰. Llegará a ser reconocida e incluso admirada como pintora de animales. Se pensaba que ese gran éxito tenía como explicación el hecho de haber renunciado a su sexualidad por completo. Desde un primer momento a Bonheur le interesaron los animales como objeto artístico. Vacas y ovejas eran usadas habitualmente en las clases del natural como solución al problema del pudor, además se pintaba a todos estos animales sin genitales⁵¹. Bonheur presenciaba el descuartizamiento en los mataderos, y conseguirá permiso del gobierno francés para poder vestir de hombre y así pasar desapercibida en los mercados de ganado y ferias, donde acudía para tomar apuntes⁵². El concepto de lo masculino que refleja Bonheur en sus pinturas no es hostil, pero tampoco se puede considerar una artista complaciente⁵³. No muestra lo masculino como algo opresor en sus cuadros. Lejos de renunciar a su sexualidad, como se creía, la había aceptado sin prejuicios. Esta aceptación hizo que la pintora se instalase en una posición alejada del patriarcado establecido al cual, según parece, supo manejar. Sus animales tenían genitales. Esto puede parecer superfluo, pero es una forma de mostrar la masculinidad por medio de la fuerza animal. Es lo que sucede en su cuadro más conocido; *The Horse Fair*, de

⁴⁹ El trabajo de institutriz era uno de los aceptados socialmente para las mujeres solas, como vimos anteriormente.

⁵⁰ Bonheur es francesa, y procede de familia artista, su padre, Raimond Oscar Bonheur era profesor de pintura. Todos sus hermanos fueron pintores de animales. Tendrá mucho éxito en su país, así como en Inglaterra y Estados Unidos. Fue una mujer totalmente anticonvencional que convivió toda su vida con otra mujer, también pintora, Natalie Micas. SAURET, T., (Coord.), *Historia del arte y mujeres*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Málaga, Universidad de Málaga, 1996, p.85.

⁵¹ GREER, G., *La carrera de obstáculos. Vida y obras de las pintoras antes de 1950*, Madrid, Bercimuel, (1979)2005, pp. 329.

⁵² FISHER, S., *Women Artists. National Museum of Women in the Arts*, Nueva York/ Londres / Paris, Abbeville Press Publishers, 1995, p.84.

⁵³ Ella misma afirmará: "¿porqué no debería sentirme orgullosa de ser mujer?, mi padre, ese entusiasta apóstol de humanidad, me repitió muchas veces que la misión de las mujeres era elevar la raza humana" ("Why shouldn't I be proud to be a woman?, my father, that enthusiastic apostle of humanity, many times reiterated to me that woman's mission was to elevate the human race"). NOCHLIN, L., *Art and Sexual Politics. Why have there been no great women artists?* New York, Collier McMillan, 1973, p.32.

1855 (fig.18). En él muestra la fuerza de los caballos percherones dominada por un grupo de hombres. ¿Es esta la imagen de una masculinidad que se impone a la naturaleza? significaba la eficacia de la máquina humana en esos tiempos de industrialización. Incluso a la derecha del cuadro se puede ver un niño de espaldas sobre uno de esos caballos. También se cree que aparece su autorretrato en el centro del mismo, mirándonos. Podría ser que su comportamiento “varonil” también proporcionase a Bonheur una cierta mirada masculina de la realidad, y quizá por eso sus cuadros muestran ésta sin resentimientos. A este respecto podría ser significativo, y no deja de ser divertido en cierto modo, que se la nombrara Caballero de la Legión de Honor, al igual, por cierto, que a Mary Cassatt más tarde⁵⁴.

3.3.4. Miradas desde el balcón: Las impresionistas, capítulo aparte

La vida de las ciudades será el nuevo espacio de representación en este final de siglo. Un espacio público, diversiones y acontecimientos distintos de los utilizados hasta ahora como objeto del arte. Pero los bares, cabarets, teatros que pintaban sus colegas masculinos no aparecen en las pinturas de las artistas impresionistas. Pintoras como Mary Cassatt, Berthe Morisot o Eva Gonzáles. Sus cuadros tratan temas, y espacios privados, salones, dormitorios, balcones, si acaso lugares donde los rituales burgueses de la buena sociedad eran la norma.

Los balcones son un elemento muy interesante, sobre todo en las obras de las dos primeras pintoras, y aún más en el caso de la segunda (figs.19 y 20). Actúan de auténticos separadores de la vida doméstica y pública de las mujeres representadas⁵⁵. La comparación con los mismos temas de jardines y paisajes que hace Monet, esta vez sin la barrera del balcón, es definitiva. Monet no limita la visión de quien observa, mientras que las dos pintoras impresionistas sí. Por lo tanto se puede afirmar que lo que separan las balaustradas no es sólo el espacio privado y el público, sino el espacio femenino y el masculino. De hecho Morisot solamente comenzó a pintar paisajes tras casarse con Eugène Manet, también pintor, puesto que la acompañaba en sus salidas. Si bien es necesario decir que una vez que enviuda sigue haciéndolo⁵⁶.

Según Griselda Pollock en los cuadros de Mary Cassatt se puede apreciar algo similar. Los encuadres que utiliza en sus pinturas dan una cierta idea de compresión, o incluso de opresión. Pollock nos dice que es esta una percepción

⁵⁴ BRAY, X., Dentro de: VVAA., *Mujeres impresionistas*. La otra mirada, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2001, p.29.

⁵⁵ TRASFORINI, M.A., *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007, p.163.

⁵⁶ SCOTT, B., Dentro de: VVAA., *Mujeres impresionistas*. La otra mirada, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2001, p.44

subjetiva de los objetos y del espacio, es decir, según las jerarquías valorativas anímicas de quien pinta⁵⁷. También Linda Nochlin hace ciertas apreciaciones sobre la pintura de Cassatt que enlazan con la visión subjetiva y opresora de Pollock⁵⁸, pero la relación entre opresión real de la sociedad y la forma de composición de la pintora parece un poco exagerada.

Cassatt (1844-1926), será una mujer independiente que se atreverá a viajar sola por gran parte de Europa, incluida España⁵⁹. Aquí retrata lo masculino en forma de arquetipo romántico. Este país era salvaje, exótico y primitivo, según el pensamiento de esa tradición literaria romántica, atributos muy unidos a la masculinidad, y qué mejor envoltorio para esas condiciones que un traje de luces. En 1873 pintará dos cuadros de toreros: *toreador o after the bullfight*, y *torero y muchacha* (figs.26 y 27).

Pero no queda ahí su relación con este concepto. No sólo pinta hombres pletóricos de valor e idealismo. En su cuadro más conocido de 1879, *in the loge* (fig.28) también podemos ver ese reflejo de lo masculino, esta vez con la presencia residual de un hombre. En esta pintura una mujer mira. Esto nos puede parecer baladí, pero es la prueba de que está tomando una actitud activa, dentro de una sociedad que no lo permitía. El hombre que la mira a ella desde el fondo de la pintura nos demuestra que el acto de mirar era una cualidad masculina. El vestido de aspecto extremadamente sobrio que luce la mujer también serviría para evitar las miradas de los hombres. Si nos fijamos detenidamente podemos entender el palco del teatro como un balcón, enlazando con el significado que éstos tienen en las obras de otras impresionistas, como ya hemos visto.

A partir de los años 80, aproximadamente, Cassatt se centrará en un tema que, según Nochlin, podría ser considerado su alternativa al héroe masculino que

⁵⁷ Por ejemplo, en el caso de la *Niña en un sofá azul*, (fig.21) de 1878, Cassatt presenta los muebles agigantados evocando la mirada de la niña. También podría verse en cuadros como *El paseo en barca*, de 1893 (fig.22), en el cual, y a pesar de ser una escena al aire libre, existe una cierta sensación de opresión. Pollock cree que no sólo se representa de esta forma el espacio físico, sino también el social, la forma en que la artista experimenta en sí misma el comportamiento de esa sociedad. Griselda Pollock analiza concretamente los cuadros de Morisot: *En el balcón* (fig.19) de 1872, *El puerto de Lorient* de 1869 (fig. 23), *En la terraza* de 1874 (fig.23). También cita el cuadro de Monet titulado *El jardín del príncipe* de 1867 (fig.25). TRASFORINI, M. A., *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*. Valencia, Universidad de Valencia, 2007, p.164.

⁵⁸ Nochlin dice que Cassatt borra en estas pinturas las implicaciones narrativas de la profundidad espacial y la duración temporal que producen las sombras, el modelado y la perspectiva, tanto lineal como aérea, en favor de la superficie. Es una forma de resolver la pintura muy cercana a los grabados japoneses, y que presenta a las protagonistas como único foco de atención, acercándola más a las vanguardias que se desarrollaban en ese momento. EISANMAN, S.F., (coord.), *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Madrid, Akal, 2001, p.275.

⁵⁹ Cassatt es norteamericana. Nació en Pittsburgh en el seno de una familia acomodada. Sus viajes a Europa fueron frecuentes desde muy joven. Quiso dedicarse a la pintura en contra de la voluntad paterna. En España estuvo en Madrid y en Sevilla, donde quería aprender de los viejos maestros. COMBALIA, V., *Amazonas con pincel*, Barcelona, Destino, 2006, p.74.

presentaban sus compañeros pintores; la maternidad (figs.29 y 30)⁶⁰. Nos preguntábamos anteriormente si estas representaciones tenían algo que ver con lo masculino y su plasmación en las obras, pero creo que esta es la única relación que se puede encontrar. Es cierto, y así lo recoge Nochlin⁶¹, que se ha querido ver en ellas la presencia del deseo, y se ha hablado del “desplazamiento” en términos psicoanalíticos, o freudianos, afirmando que ante la ausencia de objetos maduros del deseo femenino socialmente aceptables en los códigos de representación de la época, Cassatt simplemente lo desplazó a los niños inmaduros. Como hemos visto ya en otras pintoras esto podría gozar de cierta verosimilitud. Pero debemos tener mucho cuidado puesto que ese deseo adopta formas muy diferentes en distintas épocas, y no somos nosotros quienes decidimos qué está siendo desplazado o reprimido, y qué era normal en ese momento. En su misma reflexión sobre este tema, Nochlin nos recuerda que en el XIX las figuras infantiles eran consideradas a la vez deseables y puras. Como ejemplo nos habla de las fotografías que el reverendo Dogson, Lewis Carroll, hacía a seductoras niñas desnudas o semidesnudas.

Sea como fuere, es cierto que la maternidad entra dentro de sus temas y lugares de representación, es decir, el ámbito doméstico. También podríamos preguntarnos ¿por qué una mujer tan independiente tomaba como tema la relación maternal? Debería ser esta la vía por donde ahondar en su comprensión y no por la representación de lo masculino.

Puede que Cassatt no se enfrente al dominio patriarcal de una forma clara⁶² pero sí deja muestras de su sentimiento como mujer dentro de esa sociedad, y eso sí puede ser interpretado como el reflejo de lo masculino en sus obras.

En conclusión, y tras haber analizado sólo unos pocos ejemplos de la producción artística femenina de finales del XIX, comprobamos cómo las mujeres también son sensibles a la belleza del cuerpo masculino. Puede que esto sea en cierto modo algo obvio para nosotros, pero no era así ni mucho menos en ese momento. Asimismo evidenciamos de qué manera les fue posible expresar con su arte la acomodación o la discrepancia con una masculinidad que se imponía en las costumbres, y restringía de continuo cualquier atisbo de pensamiento discordante.

⁶⁰ Dos cuadros tempranos de Cassatt son: *Emmie y su hijo* de 1889, y *primeras caricias* de 1890. Cassatt nunca tuvo hijos. COMBALIA. V., *Amazonas con pincel*, Barcelona, Destino, 2006, p.75.

⁶¹ EISANMAN.S.F., (coord.), *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Madrid, Akal, 2001, pp.282-283.

⁶² Cassatt no participaba en gran medida de las ideas feministas de su época, aun así, participó en la decoración del edificio de la mujer levantado en Chicago con motivo de la World Columbian Exposition que tuvo lugar en 1893, para la cual pintó un mural con el título: *la mujer moderna*. VVAA., *Mujeres Impresionistas. La otra mirada*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2001, p.191.

Podríamos pensar que esto ya no sucedió en las artistas que siguieron a Cassatt o a Swynnerton, pero, lo masculino, esa identidad cultural y social que constituye al fin y al cabo ese concepto, siguió mostrándose como lo preceptivo, como el comportamiento "normal" para una sociedad que tendrá que enfrentarse a nuevos y graves problemas.

4. SEGUNDA PARTE

4.1. MIRANDO MÁS ALLÁ

Lo masculino en las artistas de principios del siglo XX

4.1.1. Nietzsche contra Tarzán: masculinidad en el siglo XX

Las teorías de Nietzsche con respecto al nuevo hombre serán las que marquen el inicio del siglo. La idea del superhombre hace que se dé prioridad a la representación de la fuerza física por encima de cualquier otra consideración de tipo intelectual. Durante las dos primeras décadas del siglo el cuerpo del hombre joven y natural se convertirá en la representación más correcta de la masculinidad. Todo ello a pesar de consistir en una imagen un tanto mecanizada, puesto que la resistencia, el vigor o la velocidad eran sus mayores cualidades. Un ejemplo paradigmático será la figura de Tarzán⁶³. La imagen de este héroe se convirtió en un medio excelente para hacer crecer el deseo y el sueño de virilidad de la mayoría de los hombres burgueses. Los gimnasios y el movimiento culturista, que arranca ahora con fuerza, se encargaron de hacer cada vez mayores los sueños, y los músculos, de esos hombres al mismo tiempo. El naturismo, que surge en 1915, será también un hecho a destacar en la concepción de la virilidad de este siglo. Triunfará en particular en dos países, Inglaterra, donde culminará con la creación del movimiento Scout, y Alemania, donde se unirán a otras ideas de tipo patriótico nacional que luego utilizará el nacionalsocialismo alemán⁶⁴. De esta forma se volvía a rendir homenaje a la idea clásica de belleza física. Un ideal superior cuya masculinidad quedaba impuesta en la totalidad de la sociedad.

Tras la Primera Guerra Mundial la hegemonía masculina, con su potencia casi mecánica, se vio en entredicho, ya que eran precisamente esas máquinas y su eficiencia, las que habían traicionado la confianza del hombre, causando la

⁶³ Tarzán es un personaje creado por el escritor Edgar Rice Burroughs en 1912 y posteriormente llevada al cine en 1917. La primera versión cinematográfica de Tarzán fue dirigida por Scott Sidney y protagonizada por Elmo Lincoln, posteriormente el deseo de enfatizar la potencia corporal del personaje será encarnado por atletas como Johnny Weissmuller o Herman Brix. CORTÉS, J.M., *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*, Barcelona, Egales, 2004, p.100.

⁶⁴ En Alemania el nudismo adquirirá un auténtico valor patriótico con un tono auténticamente militar en los años 20. Las ideas y escritos del mayor Hans Surén, jefe de la escuela del ejercicio físico del ejército alemán fueron decisivas. Para él el cuerpo debía disfrutarse al sol, desnudo y con compañía, en una especie de "hermandad de hombres". A los cuatro años de poner en práctica sus teorías Surén se vio obligado a abandonar el ejército. CORTÉS, J.M., *Ob.cit.*, p.104.

destrucción de la sociedad tal y como se conocía. Ya no eran ellos los que tenían todo bajo control, y por lo tanto una profunda crisis de ideales sobrevino. Ahora se verán incapaces de mantener la hegemonía social. Se necesitaba un referente para ejemplificar de nuevo el papel de lo masculino, del cuerpo del hombre y también de las competencias que le eran propias. De esta forma surgirán los superhéroes, hombres cuya disciplina, fortaleza, y control servían de ejemplo a los demás⁶⁵.

4.1.2. Mirando al desastre: tras la Primera Guerra Mundial

Es curioso constatar cómo a pesar del papel esencial que las mujeres jugaron durante los conflictos bélicos que tuvieron lugar en la primera mitad del siglo XX, la masculinidad imperante se hacía, si cabe, más palpable. Ocuparon las posiciones sociales, y laborales que los hombres habían dejado de lado para acudir a la guerra, pero al regreso de éstos todo volvió a ser como antes.

Tras la Gran Guerra el estereotipo de mujer se transformó. La figura femenina ahora será activa y emprendedora, y tenderá a no admitir la diferencia entre sexos. Se presentará a esta mujer como el paradigma de la sociedad moderna, incluso por parte de los hombres. Pero a pesar de haber modificado algunos de los parámetros tradicionales asignados a las mujeres, se seguía sustentando en la maternidad el discurso tradicional de la domesticidad femenina⁶⁶.

El concepto tradicional de privacidad quedará roto y muchas de las acciones que antes no salían de ese ámbito salen a la luz. Uno de los hechos más sorprendentes será la exhibición del cuerpo "apenas" cubierto en las playas, consecuencia sobre todo del miedo a un nuevo conflicto. La sociedad mostrará un fuerte afán de vivir y divertirse⁶⁷ ante esa posibilidad.

4.2. Cerrando puertas, abriendo ventanillas

4.2.1. El principio del reconocimiento

Durante la primera mitad del siglo XX también tuvieron lugar grandes cambios tecnológicos, filosóficos y científicos, así como artísticos. La invención del automóvil, la teoría de la relatividad, o el psicoanálisis de Freud, alteraron la forma en que las personas percibían el mundo en el que vivían. Muchos de estos

⁶⁵ Superman aparecerá por primera vez en 1939, al igual que Batman, y el Capitán América en 1940. CORTÉS, J.M., *Ob.cit.*, p.166.

⁶⁶ IBIZA I OSCA, V., *Obra de mujeres artistas en los museos españoles*. Valencia, Centro Francisco Tomás y Valiente, UNED Valencia., 2006, p.74.

⁶⁷ IDEM, p.73.

nuevos inventos y teorías llevarán a poner en duda numerosos valores que se tenían como ciertos e inamovibles, proceso que se hará más intenso tras la Gran Guerra. Aun así, hasta después del conflicto no se conseguirá el derecho al voto femenino en la mayor parte de Europa y Estados Unidos. También se discutirán cuestiones como las relaciones entre sexo y poder, abriéndose nuevos caminos para el movimiento feminista posterior⁶⁸, y estableciéndose las bases para la igualdad de derechos, que permitiese a la mujer escapar del ámbito privado al que estaba abocada. Hay que tener en cuenta que en el siglo XX, asumida ya completamente la revolución industrial del siglo pasado, se establecerá un régimen social que se basa en la propiedad privada, la cual se traslada a la mujer, la fiel esposa que debe permanecer recluida en su hogar. Beauvoir opinaba que los movimientos colectivos de las mujeres tenían lugar en la medida en que los hombres lo permitían⁶⁹.

El mundo del arte también se verá sacudido. Se desestimó definitivamente el sistema académico y con ello surgirán infinidad de estilos que serán practicados en su mayoría por pequeños grupos de artistas. En las primeras décadas del siglo aparecieron el fauvismo, el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo, movimientos y formas que se sucedían rápidamente los unos a los otros. Si bien las vanguardias históricas tendrán la pretensión de partir de cero en su arte, y por lo tanto buscarán poco el desnudo, puesto que formaba parte del aprendizaje académico. Además muchos de estos movimientos van contra la línea y la figura clásica, así que no pueden admitir la anatomía. Los desnudos en este momento van más allá de la representación física, son más una impresión de la mente que de la vista, y en el caso del desnudo masculino una forma de transgresión moral declarada⁷⁰.

Las mujeres tomarán parte muy activa en esas vanguardias, y romperán muchas de las convenciones asignadas a su género. Por ejemplo, muchas de ellas se alejarán de la familia y el hogar, como Suzanne Valadon o Käthe Kollwitz⁷¹. Todos estos cambios se pueden observar también desde los temas que las mujeres crearán poder tratar ahora con mayor libertad. Entre ellos el más importante será el desnudo.

⁶⁸ En la primera mitad del XX se publican obras como: *Una Habitación Propia* de Virginia Wolf, o los escritos de la feminista bolchevique Alejandra Kollontai. Más tarde, en 1949, llegará *El Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir. ALARIO, M.T., *Arte y feminismo*, San Sebastián, Nerea, 2008, p.27.

⁶⁹ Según decía Beauvoir, la mujer había estado oprimida tanto tiempo que las circunstancias sociales suponían un problema para su realización personal. Sin embargo esas mismas circunstancias eran las que impulsaban a un hombre cuando destacaba sobre el resto. CARRO, S., *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*, Ediciones Gijón, Trea, 2010, p.133.

⁷⁰ DE VILLENA, L.A., *Héroes, atletas, amantes. Historia esencial del desnudo masculino*. Barcelona, Península, 2008, p.145.

⁷¹ Valadon vivirá de forma bohemia en Montmartre desde los nueve años, y Kollwitz será socialista, pacifista y feminista activa, identificándose con la clase obrera. FISHER, S., *Women Artists. National Museum of Women in the Arts*. Nueva York/ Londres / Paris, Abbeville Press Publishers, 1995, p.120.

4.2.2. Antes de deshacer lo hecho. Suzzane Valadon, postimpresionista precursora

Suzzane Valadon (1867-1938)⁷² será una de las primeras artistas que se atreverán con el desnudo, Paula Modersohn-Becker también lo hará. Como en el siglo anterior los desnudos en su mayor parte eran femeninos, incluso los pintados por mujeres, pero ahora tendrán un cariz diferente. Los desnudos de Valadon no son meras superficies minuciosamente tratadas para deleite de la mirada del hombre. No son un desnudo monumental instrumentalizado por una creatividad masculina, sino que pinta el cuerpo basándose en su propia experiencia como modelo, lo incluye y relaciona con un contexto. Nos muestra el momento específico, la acción física, por muy vulgar y cotidiana que esta sea. Busca reflejar algo más que la belleza arquetípica de mujeres fértiles destinada a la mirada del espectador varón. No por ello dejan de ser sensuales. Uno de esos desnudos aparece en un dibujo titulado: *Abuela y muchacha entrando en la bañera*, de 1908, (fig.31) donde la acción de la mujer desnuda se aleja de los convencionalismos eróticos de los cuadros realizados por pintores que también recogen esta acción tan simple, sería el caso de Degas, por ejemplo.

Lo destacable es que Valadon será una de las pocas mujeres que se atreva, además, a pintar desnudos masculinos. Curiosamente tras la libertad conseguida en ciertos ámbitos y la posibilidad de pintar este tipo de figuras es difícil encontrarlas en los cuadros de las artistas. Valadon tiene al menos dos obras en las que aparece. *Lanzadores de redes*, de 1914, muestra tres figuras masculinas desnudas en una acción física poderosa y cotidiana (fig.32), pero curiosamente los genitales del hombre que muestra de frente están tapados por los cordones que sujetan la red. Esta forma sutil de ocultar lo que no se debe ver enlaza con las pintoras del XIX, si bien hay en la pintura de Valadon un aire más sensual que en aquéllas, e incluso sexual en el tratamiento de los cuerpos. Uno de los protagonistas, el que se encuentra en el centro de la composición, mira directamente al espectador, ¿o a la espectadora? Parece que la pintora admite esa condición de admiradora de la belleza masculina, en una posición mucho más atrevida que la de sus antecesoras. Se acerca por lo tanto a lo que suelen ser los desnudos femeninos pintados por hombres. Precisamente que oculte esa parte de la anatomía masculina podría hacernos pensar en el deseo que la artista puede sentir por el cuerpo masculino. Probablemente sea una convención académica sin más, nunca lo sabremos, pero la mirada directa del protagonista, y el tratamiento de las formas firmes, atrayentes, casi mitológicas podría acercarnos a lo primero. Las dudas podrían apoyarse en los estudios que se conocen sobre este cuadro,

⁷² Suzzane Valadon será modelo de muchos de los artistas de finales del XIX y principios del XX, entre ellos Puvis de Chavannes, o Toulouse-Lautrec. Participará en la vida bohemia del París de comienzos del siglo XX y será autodidacta. CHADWICK, W., *Ob. cit.*, p.267.

(figs.33, 34, 35) en los cuales en ningún momento Valadon esconde los genitales de la figura frontal, lo que ocurre es que ni siquiera los dibuja.

Otro cuadro donde podemos ver un desnudo masculino es *Adán y Eva*, de 1909, (fig.36) por tanto anterior a *Lanzadores de redes*. Sin embargo en esta pintura la sensualidad de la artista no es tan patente. Se diría que el cuerpo del hombre es únicamente un acompañante del protagonista real de la pintura que es Eva. El desnudo femenino está mejor tratado que el de su compañero, al que vemos con la mirada perdida. Incluso la actitud de este Adán es un tanto indolente ante la decisión y el ánimo que demuestra la mujer. En *Los lanzadores de redes* Valadon ha pintado sus anatomías sirviéndose de modelos, como así lo atestiguan los estudios a lápiz. Sin embargo el Adán de este cuadro no parece ser un modelo, a pesar de que su rostro está perfectamente personalizado. El recato del siglo pasado aún permanece en las conciencias de las pintoras, incluso de las más atrevidas como Valadon. Él no aparece completamente desnudo, mientras que ella sí. A pesar de esta circunstancia no se puede hablar del arquetipo femenino de belleza pues presenta una mujer en acción, que relega al hombre a mero papel de acompañante. El mismo año en que pinta este cuadro hace un dibujo, *Utter desnudo*⁷³, (fig.37) que vendría a demostrar que el pudor a presentar la anatomía completa de un hombre aún estaba presente en la sociedad. Los bocetos y dibujos quedarían en el ámbito del estudio, pero los cuadros debían ser expuestos.

No exactamente lo masculino, pero sí un reflejo de su postura ante ese concepto se puede ver en el cuadro: *Autorretrato con la familia*, de 1912, (fig.38) en el que aparece con su marido e hijo, además de su suegra. Valadon está en el centro mirando al espectador, tras ella la mujer mayor. Es ella quien domina la situación, al mismo tiempo que la composición. Nos interpela desde su posición entre los dos hombres de su vida, ninguno de los cuales la mira. Uno de ellos mira al horizonte, al vacío, el otro parece dar por perdido su futuro. Solamente ella permanece firme entre los dos. Se puede interpretar como una forma de permanecer segura en esa sociedad que calificaba a esta pintora de "viril".

4.2.3. El cubismo no es para ti

Muchas de las mujeres que participarán en los movimientos de vanguardia serán conscientes de que esas nuevas formas artísticas sólo aportaban una impresión de libertad y autonomía. La hegemonía del hombre, occidental y

⁷³ Tanto este dibujo de desnudo masculino, como los tres del cuadro los lanzadores de redes son un retrato, en el caso de los lanzadores de redes triple, de su marido André Utter. GREER, G., *El chico, el efebo en las artes*. Barcelona, Océano, 2003, p.236.

blanco, seguirá existiendo dentro de ellas. A las mujeres artistas se las relega a un papel de imitadora del genio masculino, nunca con capacidad de innovación. Ese carácter será sólo patrimonio del genio, del hombre, y si una mujer quería imitarlo estaba en su derecho, generando a su vez un arte rupturista pero viril. Por otro lado cuando una mujer ponía de manifiesto su condición en una obra, no era considerada una artista seria, y su arte no se admitía como un arte puro⁷⁴. A pesar de todo, el número de mujeres artistas aumentó considerablemente.

En Rusia las transformaciones socioculturales más radicales ofrecieron a la mujer artista un campo más amplio de acción, y un reconocimiento igualitario desconocido hasta ese momento. No sólo existirán las más famosas Natalia Goncharova, o Liubov Popova; habrá muchas más: Xenia Ender, Nina Kogan, Varvara Stepanova. Estas artistas no estaban a la sombra de sus compañeros, sino que tenían una entidad propia.

La nueva posibilidad de afirmación personal hará que muchas artistas se retraten a sí mismas. Anteriormente solían plasmarse ejerciendo su labor de pintoras, ahora el oficio está ya plenamente asumido. Buscan el reconocimiento como sujetos del arte. Algunos ejemplos serán: Paula Modershon-Becker (fig.39), Frida Kahlo (fig.40) o Käthe Kollwitz (fig.41). Se dejará ver la opinión propia con respecto a temas como la concepción tradicional de la belleza. Por ejemplo en los autorretratos de dos artistas como son: Alice Bailly (1872-1938), (fig. 42) que se presenta a sí misma como una *construcción cubista*, o Gabrielle Münter (1877-1962) que lo hace dando la espalda al espectador en el cuadro titulado: *El desayuno de los pájaros*, de 1934. (fig.43).

Muchos de los movimientos de vanguardia despreciaban o ignoraban directamente a la mujer. El futurismo, por ejemplo, las consideraba inútiles⁷⁵. Bretón, ideólogo del surrealismo, lo califica de: "sustantivo, masculino, automatismo puro (...)". Cuando se hablaba de sexualidad y deseo en el surrealismo no era del femenino. La posición de las mujeres dentro del movimiento siempre fue algo distante con respecto al círculo principal. Curiosamente esto les sirvió para indagar más profundamente en sí mismas, en su propia identidad⁷⁶.

Por otra parte el mercado del arte consideraba, en muchas ocasiones, que las mujeres eran inconstantes proveedoras de obras. Había una excepción; las mujeres mayores. Sin cargas que les impidiesen trabajar, entiéndase por carga hijos, hogar, pero también marido. Muchas de las mujeres con mayor éxito

⁷⁴ ALARIO, M.T., *Arte y feminismo*. San Sebastián, Nerea, 2008, p. 27.

⁷⁵ Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) ideólogo de este movimiento, dice en el Manifiesto Futurista: "Glorifiquemos la guerra - la única higiene del mundo-, el militarismo, el patriotismo y el gesto destructor del anarquista, bellas ideas por las que vale la pena morir, y despreciemos a las mujeres." BORNAY, E., *Arte se escribe con M de mujer. Mujeres creadas-mujeres creadoras*, Sd. Ediciones, Barcelona, 2009, p161.

⁷⁶ ALARIO, M.T., *Arte y feminismo*, San Sebastián, Nerea, 2008, p.31.

comercial eran más mayores que sus colegas masculinos⁷⁷. Por otro lado los intelectuales, artistas y críticos declaraban que el arte no tenía sexo, pero solamente admitían como canónicas las obras de mujeres que calificaban como “viriles”⁷⁸.

4.3. Imágenes reveladoras

4.3.1. Los hombres desnudos ya no nos asustan

Las mujeres artistas en los primeros años de las vanguardias se vieron liberadas de muchas ataduras estéticas. En su mayoría dedicarán su arte a profundizar en sus propias sensaciones y sentimientos. Así nos encontramos con que es difícil encontrar imágenes de desnudos masculinos en las obras de estas artistas. Se consideraba algo anticuado y a descartar puesto que se asociaba con lo académico. No obstante habrá numerosos intentos de recuperar el desnudo ideal, llevados a cabo por casi todas las modalidades de realismo que se dieron a lo largo de los primeros años del siglo XX, desde el *Noucentisme* catalán hasta el conocido *retour à l'ordre* del periodo de entreguerras. Pero, por supuesto, esa nueva visión remozada de la perfección atañía sólo al cuerpo femenino, renovando así los viejos estereotipos⁷⁹. Cuando Picasso pinta *Las Señoritas de Aviñón* la idea de la perfección se vio en entredicho, obligada a convivir con el descoyuntamiento, la deformidad y la desintegración⁸⁰.

Algunas artistas adoptaron la visión erotizante masculina. Tamara de Lempicka (1898-1980),⁸¹ una pintora que no comulgaba precisamente con los predicamentos feministas, es un buen ejemplo de ello. En su cuadro titulado *Adán y Eva* de 1932 (fig.44) pinta un desnudo masculino explícitamente erótico, incluso con un cierto toque teatral, sensación que se acrecienta al encerrar las figuras en un marco angustiosamente estrecho, así como al observar los forzados gestos de sus manos y caras. Se trata de una imagen convencional, en la que es Adán quien seduce y Eva, la cual se deja seducir, a pesar de parecer lo contrario.

⁷⁷ IDEM, p.45.

⁷⁸ Bernard Dorival escribe sobre Suzzane Valadon “...En ese desprecio a la lógica, en esa inconsistencia e indiferencia a la contradicción reside el único rasgo femenino del arte de Suzzane Valadon, la más viril- y la mejor- de todas las mujeres pintoras”. CHADWICK, W, *Mujer arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1992, p.266.

⁷⁹ RAMÍREZ, J.A., *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003, p.28.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ No se sabe con certeza su lugar de nacimiento, así como la fecha del mismo. Su juventud transcurrirá en el difícil periodo de entreguerras. Casada con un aristócrata polaco, Tadeuz Lampicki, tendrá que huir a París tras la revolución rusa de 1917, allí se iniciará en la pintura para sostener a la familia. PORRAS, M.C., (coord.), *La vanguardia en femenino. Artistas revolucionarias, mujeres transgresoras*. Madrid, Creaciones Vicent Gabrielle, 2014, p.37.

Esta no es una mirada propia a lo masculino sino la adaptación de la mirada ajena.

No todo era tan fácil. Las escultoras aún debían enfrentarse al viejo dogma de que la escultura era un trabajo para hombres. A este respecto en 1916 una artista argentina llamada Lola Mora (1867-1936), tendrá que enfrentarse a las virulentas críticas que levantó su *f fuente de las Nereidas* (fig.45) erigida en Buenos Aires. Los desnudos tanto femeninos como masculinos que en ella aparecen causaron todo tipo de comentarios, pero sólo porque era una mujer la escultora, cuando esa profesión no era para ellas⁸².

Por su parte, los futuristas tomarán las investigaciones del fotógrafo Muybridge y la obra sobre anatomía de Paul Richier como el paradigma del nuevo cuerpo⁸³. Este nuevo desnudo no sería ya una estatua sin vida, sino que se acercaría más a la máquina en movimiento que tantas decepciones acarrearía después.

Otras vanguardias como el expresionismo pintarán los desnudos mucho más reales, más biológicos. No tratarán de ver más allá, sino que pretenden mostrar seres reales en situaciones igualmente reales. No así los surrealistas, para los cuales ropa y cuerpo serán prácticamente lo mismo, llegando a confundirlos de forma deliberada. Para los dadaístas el único desnudo interesante será el de los maniqués, puesto que se situaban al margen de cualquier relación carnal, eran abstracciones o metáforas del cuerpo⁸⁴.

Bajo estos preceptos nos encontramos que las mujeres surrealistas nunca participaron de la pulsión erótica y sexual de sus compañeros. Estas artistas trabajaban en una especie de círculo situado alrededor de los representantes más visibles del movimiento. Lejos de menoscabar su poder creativo, este hecho hizo que su imaginario aportase elementos diferentes e interesantes a su pintura⁸⁵. Leonor Fini (1908- 1996)⁸⁶ será una de las pocas surrealistas que tratará el desnudo masculino. Su tema preferido será ella misma, pero también las complejas relaciones entre los dos sexos. Al menos en tres ocasiones pinta el cuerpo desnudo de un hombre. Tanto en el cuadro titulado *La Alcoba*, de 1941(fig.46), como en la *Esfinge Amalburga*, de 1942 (fig.47) ella está presente y

⁸² Lola Mora nació en Tucumán. Viajará a Roma y trabajará en un taller especializado en monumentos conmemorativos. En 1900 recibirá el encargo de la fuente de las Nereidas para Buenos Aires. Finalmente abandonará la escultura totalmente desengañada. CAO, M.L.F., (Coord.), *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid, Narcea, 2000, p.125.

⁸³ RAMÍREZ, J.A., *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003, p.61.

⁸⁴ IDEM, p.139.

⁸⁵ El surrealismo será el movimiento que más mujeres aglutinó en sus filas. Atraídas por un arte que fomentaba la libertad individual. Pero se sintieron ajenas a él en cuanto confirmaron sus violentos ataques a la imagen femenina. CAO, M.L.F., (Coord.), *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid, Narcea, 2000, pp.87-88.

⁸⁶ Leonor Fini nace en Buenos Aires, y nunca fue miembro del grupo surrealista debido a su manifiesta enemistad con Breton. www.weistein.com. Weistein Gallery.

contempla a un joven adormecido, situado en primer plano. Su mirada parece maternal y protectora, excepto en la esfinge que es un tanto amenazadora, con la mano en el cuello del muchacho⁸⁷. Esta posición de fuerza en la última de las pinturas vendrá dada además por la forma del animal mítico que adopta la mujer. Sin duda Fini es consciente de la imagen de devoradora sin piedad que los surrealistas asignaban a la mujer, y aquí se aprovecha de ella⁸⁸. Curiosamente el tratamiento de las relaciones entre la figura femenina y la masculina es muy similar al que daban las artistas del XIX en sus pinturas, es decir, el dominio de un joven pasivo por parte de la mujer. La única forma de seducción de una figura activa era esa en el XIX, y parece seguir siendo así en el XX. En el tercero de los cuadros titulado: *Dans la Tour*, de 1952 (fig.48), también está ella, pero esta vez parece guiar al hombre envuelto en un ropaje amplio, que la acompaña confiado. Vuelve de nuevo a la representación del joven inseguro dominado por una mujer, pero esta vez no lo presenta dormido, sino que sigue su indicación sin dudar, nos enseña la seguridad de una mujer que parece conocer perfectamente su destino.

Una artista que no es del todo surrealista a pesar de utilizar los recursos estéticos propios de ese movimiento es Ángeles Santos (1911-2013)⁸⁹. En su cuadro titulado *Niños y plantas*, de 1930, (fig.49) podemos ver el desnudo de un muchacho que acompaña a una chica totalmente vestida. Directamente de sus extremidades surgen unas ramas y flores que parecen ser prolongación de su propio cuerpo. Sus pies y manos tienen un tamaño deliberadamente exagerado que, según la propia pintora, pretendía mostrar a los niños como árboles y plantas⁹⁰. En esta pintura se aprecia una clarísima simbología sexual, pero curiosamente, el tratamiento de los genitales masculinos es muy similar al empequeñecimiento que observamos en los cuadros de finales del XIX. A pesar de esta circunstancia el desnudo se muestra de frente sin pudor alguno.

4.3.2. Masculino plural: más allá del desnudo

⁸⁷ Esta esfinge recuerda a un detalle del trono para Zeus en Olimpia esculpido por Fidias en el cual la esfinge desgarró al muchacho con sus zarpas. GREER, G., *El chico, el efebo en las artes*, Barcelona, Océano, 2003, p.238.

⁸⁸ Los surrealistas muchas veces identificaron a la mujer con misteriosas fuerzas y poderes regenerativos de la naturaleza. Era para ellos hembra generadora de vida además de destructora. Las artistas utilizaron esa visión, pero con una actitud analítica e irónica. CHADWICK, W., *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1992, p.238.

⁸⁹ Ángeles Santos, junto con Maruja Mallo (1902-1995) serán las dos grandes pintoras españolas que trabajan antes de la Guerra Civil. Santos está muy unida a la ciudad de Valladolid donde vivió entre 1921 y 1923. También se relaciona con el movimiento intelectual del momento, figuras como Lorca o Alberti entre otros. COMBALIA, V., *Amazonas con pincel*, Barcelona, Destino, 2006, p.185.

⁹⁰ ESTEBAN, P., Comentario de la obra en la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. www.museoreinasofia.es.

Como dice Mireia Freixa: “las artes plásticas del fin de siglo en Europa se definen por su extrema complejidad”⁹¹. La libertad formal y temática hace prácticamente imposible abarcar todas las tendencias en las que hubo también presencia femenina.

En muchas ocasiones la relación con los hombres no era de inferioridad sino que podríamos decir que se invertía. Es el caso de Sonia Terk, Sonia Delaunay (1885- 1979) la cual utilizaba su relación con ellos en su propio beneficio, como apoyo humano, intelectual, y trampolín para proyectarse como artista⁹². El estrecho vínculo con el género opuesto no se quedaba aquí como veremos a continuación. Lluïsa Vidal (1816-1918) y Rosario de Velasco (1910-1991)⁹³ no son artistas punteras ni revolucionarias de la pintura, pero participan del inicio del siglo al igual que cualquier otra artista perteneciente a la vanguardia. La primera de ellas está relacionada con Ramón Casas, conocido pintor del modernismo catalán. La relación de la obra de esta pintora con lo masculino es ciertamente curiosa. No se trata de una artista que retrate desnudos masculinos, ni critique en sus pinturas actitudes colectivas marcadas por la sociedad patriarcal del momento. Su relación con lo masculino se debe a la sospecha de que algunos de los cuadros de Ramón Casas son en realidad de Lluïsa Vidal, cuya firma no podía aparecer en ellos si querían ser vendidos. Para explicar tal afirmación Erika Bornay⁹⁴ apunta que Ramón Casas nunca se preocupó por incluir ninguna reflexión o elucubración mental en sus obras, sin embargo en cuadros y dibujos donde presenta mujeres conduciendo, (una serie conocida como *Chauffeuses*), (figs.50 y 51) existe efectivamente una lectura que va más allá. En estas imágenes muestra a una mujer libre e independiente, nada que ver con la imagen habitual de mujer objeto, o con el papel tradicional de madre y esposa. La autora apunta que podría haber sido Lluïsa Vidal quien pintase esas imágenes. Las conductoras se presentan con gruesos abrigos que cubren toda su anatomía. Esta circunstancia hace que sus atributos femeninos no se destaquen en absoluto, y por tanto, esa mujer quede desprovista de todo atractivo erótico tan de moda en aquellos momentos. Si esto es cierto, Vidal hace una pirueta estilística al reflejar lo masculino mediante la imagen de la mujer. La conductora, por un lado, estaría

⁹¹ FREIXA, M., *Artes plásticas en el modernismo*, Cuadernos de arte español, historia 16 Madrid, Grupo 16., 1992, p.4.

⁹² PORRAS, M. C., (Coord.), *La vanguardia en femenino. Artistas revolucionarias, mujeres transgresoras*, Madrid, Creaciones Vincent Gabrielle, 2014, p.123.

⁹³ Lluïsa Vidal fue una mujer de ideas avanzadas, adscrita a las corrientes estéticas más vanguardistas de la Barcelona de principios del siglo. Se relaciona con pintores como Joaquín Mir o Ramón Casas. Militará en un feminismo católico que tendrá mucha fuerza en la época. Por otra parte Rosario de Velasco será una de las pocas artistas que obtendrá una medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes, concretamente en la celebrada en 1932 con el cuadro *Adán y Eva*. Su biografía y su trabajo son prácticamente un misterio. Algunos investigadores apuntan la posibilidad de que al contraer matrimonio su vida artística quedase postergada a favor de la familiar de acuerdo con las ideas de la época. MUÑOZ, P., *Mujeres españolas en las artes plásticas*, Síntesis, Madrid, 2003, pp.134 y 171.

⁹⁴ BORNAY, E., *Aproximación a Ramón Casas a través de la figura femenina*, Barcelona, Ausa, 1992, pp.11-12.

oponiéndose a un estereotipo de comportamiento dictado por la sociedad patriarcal, y así lo plasma en la pintura, por otro lado la propia actitud en la sombra de la pintora, que se retira para que sea el hombre, el artista, quien se lleva la fama sería un trágico reflejo de esa sociedad patriarcal que critica en sus pinturas.

La otra pintora, Rosario de Velasco, simbolizaría la conocida como “vuelta al orden” que se dio en el periodo de entreguerras. En su cuadro de 1932 titulado, *Adán y Eva* (fig.52) vemos influencias cubistas y expresionistas. La hierba sobre la que descansan las figuras nos recuerda a las que hace el aduanero Rousseau. Pero prestando atención a las figuras podemos ver como en ellas no existe esa supeditación de la femenina a la masculina que aparece en las representaciones habituales de estos personajes, es más, se diría que cada uno es totalmente independiente del otro, y que es la complicidad de sus miradas la que nos informa de que la mujer se encuentra allí de forma totalmente voluntaria y, esto es lo más importante, ausente de toda vergüenza. La seducción en este caso no es tanto una labor de uno sino de ambos.

Parece que el reflejo de la masculinidad en las artistas de vanguardia no se vio como algo prioritario. Cuando se les permitió dar la vuelta a la búsqueda de belleza ideal que los pintores hacían en la forma del cuerpo femenino, éstas decidieron no aceptar la invitación. Las referencias a lo masculino que hacen los artistas de la vanguardia rusa no difieren sustancialmente unas de otras, tanto si los artistas son hombres como si son mujeres. Esto tiene su explicación en la forma de entender el arte en el Este de Europa. En la Rusia prerrevolucionaria las mujeres tuvieron muchas más posibilidades y visibilidad en cuanto a su arte gracias a la ralentización del fenómeno de profesionalización del mismo. Además se da la circunstancia de la prevalencia del arte popular durante mucho tiempo. No existía de esta forma una jerarquía estilística o una demarcación férrea entre arte mayor, masculino, y arte menor, femenino⁹⁵. Por eso las imágenes del hombre son más neutras que en ningún otro momento. Los cuadros de Natalia Goncharova (1881-1962)⁹⁶ o de Liubov Popova (1889-1924)⁹⁷ reflejan la masculinidad asociada a la perfección de la máquina, tal como lo hacían también sus compañeros artistas. Podemos verlo en cuadros como *El ciclista*, de 1913 de Goncharova, o *Air man space*, de 1912 de Popova (figs.53 y 54). Son buenos ejemplos de cómo las artistas también quisieron reflejar esa semejanza hombre-

⁹⁵ TRASFORINI, M.A., *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007, p.114.

⁹⁶ Natalia Goncharova nació en el seno de una familia noble rusa y se formará en Moscú. Será la compañera de otro pintor importante, Mijail Larionov. Conocerán a Diaghilev quién los lanza a la fama como jóvenes valores. Ambos formarán parte del grupo futurista ruso, y además contribuirán al movimiento cubofuturista. COMBALIA, V., *Amazonas con pincel*, Barcelona, Destino, 2006, p.108.

⁹⁷ Liubov Popova se formará también en Moscú. Se interesará por el cubismo primero, por el futurismo después y finalmente por el suprematismo, pero no sólo pintará, sino que diseñará ropa, tejidos, decoraciones cerámicas y escenografías. IDEM, p.112.

máquina que el progreso impondría hasta la llegada de la Primera Guerra Mundial.

Podemos comprobar cómo en el siglo XX las mujeres artistas prefieren dejar claro en sus obras su relevancia a la hora de relacionarse con los hombres, y no tanto la importancia de estos. Los cuadros que Kandinsky pintó en Munich estaban influenciados por la pintura tradicional bávara sobre vidrio. Esta influencia le vendrá dada por Gabriele Münter (1877-1962) una de las primeras pintoras que estudiaron en la academia Phalanx que el artista tenía en esa ciudad⁹⁸.

En su cuadro *Paseo en barca*, de 1910 (fig.55) nos muestra su opinión con respecto a la protección patriarcal por parte del hombre de la época. Münter presenta a su pareja y mentor Kandinsky de pie en la embarcación, en el centro de la composición, casi desafiante. A sus pies un grupo de personas comprimidas en el pequeño espacio de la barca⁹⁹. Gabriele, de espaldas, rema. Lo interesante del cuadro es la relación que se establece entre la posición de dominio que adquiere el protagonista de la composición, y la de la propia pintora. Kandinsky domina al grupo, lo estamos viendo desde la misma perspectiva que tendría la artista en su posición. Pero el papel de la mujer que rema es esencial para que todo se mantenga en equilibrio, incluido el hombre protagonista¹⁰⁰. La complementariedad entre ambas figuras es lo importante en la pintura y no sólo el gesto dominante de la figura principal. En caso de que ella dejase de remar, o se desplazase hacia un lado, el hombre caería fuera de la barca.

Si volvemos de nuevo la mirada a la obra de Ángeles Santos, nos encontramos con un cuadro que muestra lo masculino de forma diferente. No nos enseña a unos oponentes masculinos de las mujeres. En *La tierra (pueblo primitivo)*, de 1929, (fig.56) vemos unos seres que viven en armonía, trabajan y realizan sus actividades cotidianas, interactúan en total igualdad. Hombres y mujeres son cómplices en el devenir de su existencia, ninguno está por encima del otro¹⁰¹. Es esta una forma de enseñar lo masculino como lo igual, y no como lo otro. Esta pintora lanza una mirada conciliadora a los hombres, curiosamente en los albores de otra guerra.

En definitiva parece que tras las restricciones del siglo XIX las artistas no vieron necesaria la plasmación de lo masculino en sus obras más que de forma puntual. Se podría pensar que en este tiempo intermedio entre finales del XIX y

⁹⁸ Kandinsky y Münter mantendrán una larga relación sentimental. Tras dejar a su mujer, ambos fueron a vivir a un pueblo llamado Murnau. Münter formará parte del grupo conocido como Alianza de nuevos artistas de Múnich, y del Jinete Azul. IDEM, p.90.

⁹⁹ Las personas que aparecen retratadas son la pintora expresionista Marianne Von Werfkin, y el hijo de Alexander Von Jawlensky, otro pintor miembro del Jinete Azul. www.mam.org (Museo Arte de Milwaakee).

¹⁰⁰ CHADWICK, W., *Mujer arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1992, p.238.

¹⁰¹ MUÑOZ, P., *Mujeres españolas en las artes plásticas*, Madrid, Síntesis, 2003, p.212.

el nacimiento del feminismo en los años 60 del siglo XX, las artistas se hubiesen tomado un tiempo para dedicarse a sí mismas, o a la relación con sus compañeros y con el resto de los hombres. Con respecto a esto, y para terminar podemos mirar más cerca de nosotros, a una pintora que también utilizó el lenguaje surrealista bajo un prisma propio. Maruja Mallo (1902- 1995)¹⁰² en una serie de dibujos titulada Maniqués (figs.57, 58), ya de 1960, muestra unos seres, o mejor unas figuras andróginas, en blanco y negro, congelados, casi como seres del futuro. Nos deja ver en ellos su voluntad de ruptura con los valores del pasado, llevándonos a un mundo ideal de igualdad por encima de un patriarcado retrógrado y sobreprotector¹⁰³.

Para terminar con esta visión de lo masculino por parte de artistas femeninas sería necesario incluir a una curiosa artista; Rose Sélavy. Como en otras muchas cosas Duchamp influyó e influye en gran medida, y esta no podía ser menos. A mediados de los años 20 el artista se proponía abandonar su labor artística y adoptó una identidad femenina, un alterego. La razón de esta decisión no está del todo clara, pero con toda seguridad tuvo que ver con el pensamiento adelantado de Duchamp. Por pura lógica si se logra la total igualdad, esta será recíproca. No se trata de la visión de una artista sobre lo masculino, sino de la auténtica visión de un artista sobre el individuo sea del género que sea. ¿No es esa al final la intención de todo arte?

¹⁰² Maruja Mallo es gallega y su verdadero nombre es Ana María González González. Estudiará en la Academia de Bellas Artes de San Fernando junto con su hermano. Gracias a él entrará en el círculo de Federico García Lorca, Salvador Dalí o Rafael Alberti. Estará apadrinada por Ortega y Gasset, a pesar de la opinión ciertamente pésima que tenía de las mujeres. CAO, M.L.F., (Coord.), *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Narcea, Madrid, 2000, p.90.

¹⁰³ MUÑOZ, P., *Mujeres españolas en las artes plásticas*, Síntesis, Madrid, 2003, Pp.189.

5. CONCLUSIONES

¿Existe un arte que podamos definir cómo femenino? Debemos contestar que no, no existe un arte que muestre unas características formales que se puedan relacionar únicamente con el hecho de ser mujer. Esto será así al menos en la última mitad del siglo XIX y principios del XX, la única diferencia entre el arte que hacían las mujeres y el que hacían los hombres era, el menosprecio de los segundos hacia el primero. Más tarde llegarán los movimientos feministas del siglo XX y con ellos un arte diferente, cuya divergencia vendrá buscada por las propias artistas.

La segunda conclusión es que las mujeres que decidieron mostrar su visión de lo masculino, lo hicieron, a pesar de Winckelmann, Rousseau, Monet y tantos otros. Superaron todos los obstáculos que se interpusieron en su camino, incluidos los que ellas mismas alimentaban. Consiguieron mostrar ese concepto tan complejo tanto si estaban de acuerdo con él, como si no. La sensualidad, e incluso la sexualidad, que les eran negadas fueron plasmadas en muchas obras de arte gracias a su cautela e insistencia.

No deja de ser sorprendente cómo las mujeres del siglo XIX se atrevieron a contravenir la visión sancionadora de los hombres que convivían con ellas, y sin embargo en el siglo XX no llega a ser así. Ante la nueva oportunidad de transgredir las normas, éstas eligieron dedicarse a sí mismas. Apenas encontramos desnudos, pues eran algo académico, retrógrado, pasado de moda. Lo importante es que en ese momento son conscientes de que su posición en la sociedad es, al menos, igual de importante que la de sus compañeros. Ocuparon los lugares de los varones durante la Gran Guerra, tanto los profesionales como los sociales, y tras ella, a pesar de que todo volvió a su cauce "normal" algo cambió. Las artistas vieron la oportunidad de mostrar que esa relación entre géneros ya no era la misma. Exponer lo masculino no era tan prioritario como hacerlo en la medida de sus relaciones con ese concepto. No se trataba aún de posicionarse a favor o en contra, eso vendrá más tarde, con el conocido arte feminista que vendrá en los años 60 del siglo XX, se trataba de exponer a los varones las posibilidades de un trabajo en común.

Duchamp lo ejemplificó muy bien en su personificación femenina. En el arte, como en todo lo demás, no importa el género sino el individuo.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

FIG 1: Marie Bashkirtseff, <i>La academia Julian</i> , 1881. Museo del Hermitage. San Petersburgo.....	p.9
FIG 2: <i>Academia Julian</i> . Fotografía, 1889.	p.9
FIG 3: <i>Academia Julian</i> : Fotografía, 1889.....	p.9
FIG 4: Emily Mary Osborn. <i>Sin nombre y sin amigos</i> , 1857. Varias versiones. Tate Gallery, Londres y colecciones particulares.....	pp.10 y 21
FIG 5: Angelica Kauffmann. <i>Ganímedes</i> , 1793.	p.16
FIG 6: Angelica Kauffmann. <i>Diana y Endimión</i> , 1791. Habitación de Alejandro I en el palacio de invierno de San Petersburgo. Museo del Hermitage. Rusia.	p.16
FIG 7: Johan Zoffany. <i>Retrato de los miembros de la Royal Academy</i> , 1771. Óleo sobre lienzo, 101'1 x 147'5 cm. Royal Collection, Londres.	p.16
FIG 8: Angélique Monguez. <i>El juramento de los siete jefes tebanos</i> , 1826. Óleo sobre lienzo, 320 x 420 cm. Museo de Bellas Artes Angers, Francia.....	p.17
FIG 9: Henrietta Rae. <i>Céfiro cortejando a Flora</i> , 1888.	p.18
FIG 10: Henrietta Rae. <i>Hylus and the water nymphs</i> , 1910. Óleo sobre lienzo, 142'3 x 222'8 cm. colección particular.....	p.18
FIG 11: Dorothy Tennant. <i>Muerte Del amor</i> , 1888.	p.18
FIG 12: Angelica Kauffamann. <i>Cupido</i> , 1786. Óleo sobre lienzo, 155 x 45 cm. Lviv State Picture Gallery, Ucrania.	p.19
FIG 13: Elizabeth Vigée Le Brun. <i>Cupido</i> (1785).....	p.19
FIG 14: Angelica kauffmann. <i>Cupido y Psique</i> , 1792. Boceto para cuadro.	p.19
FIG 15: Anna Lea Merritt. <i>Amor dejado afuera</i> , 1889. Óleo sobre lienzo, 116x 71,2 cm. The Tate Gallery , Londres.	p.19
FIG 16: Annie Louis Swynnerton. <i>Cupido y Psique</i> , 1891. Oldham Gallery, Gran Bretaña.	p.20
FIG 17: Rebecca Solomon. <i>The Governess</i> . 1854. Óleo sobre lienzo, 66 x 86,4 cm. Colección privada.	p.22

- FIG18: Rosa Bonheur. *La feria de caballos*, 1855. Óleo sobre lienzo, 120 x 254, 6 cm. National Gallery, Londres.p.23
- FIG 19: Berthe Morisot. En *el balcón*, 1872. Óleo sobre lienzo, 60 x 50 cm, Art Institute of Chicago.p.23
- FIG 20: Berthe Morisot. *Joven regando un arbusto*, 1874. Museo de Richmond.p.23
- FIG21: Mary Cassatt. *Niña en un sillón azul*, 1878. Óleo sobre lienzo. 89'5 x 129'8. National Gallery of Art. Washington. EEUU.....p.24
- FIG 22: Mary Cassatt. *El paseo en barca*, 1893. Óleo sobre lienzo. 90 x 117'3 cm. National Gallery of Art. Washington. EEUU.p.24
- FIG 23: Berthe Morisot. *El Puerto de Lorient*, 1869. Óleo sobre lienzo, 72 x 43 cm. National Gallery of Art. Washington. EEUU.....p.24
- FIG 24: Berthe Morisot. *En la terraza*, 1874. Óleo sobre lienzo. Colección privada.p.24
- FIG 25: Claude Monet. *Cita en el jardín del príncipe*, 1867. Óleo sobre lienzo, 82 x 101 cm. Museo del Hermitage.p.24
- FIG 26: Mary Cassatt. *Toreador, o after the bullfight*, 1873. Óleo sobre lienzo, 82'5 x 69 cm. Art Institute of Chicago.p.24
- FIG 27: Mary Cassatt. *Torero y muchacha*, 1873. Óleo sobre lienzo, 101'19 x 85 cm.p.24
- FIG 28: Mariy Cassatt. *In the loge*, 1879. Óleo sobre lienzo, 81'3 x 66 cm. Museo de Bellas Artes de Boston. USA.....p.24
- FIG 29: Mary Cassatt. *Emmie y su hijo*, 1889.p.25
- FIG 30: Mary Cassatt. *Primeras caricias*, 1890.p.25
- FIG 31: Suzanne Valadon. *Abuela y muchacha entrando en la bañera*, 1908. Tiza negra 29 x 39. Colección privada.p.30
- FIG 32: Suzanne Valadon. *El lanzamiento de la red o lanzadores de redes*, 1914. Óleo sobre lienzo, 201 x 301 cm. Museo Nacional de Arte Moderno Centro Georges Pompidou. París.p.30
- FIG 33: Suzanne Valadon. *Estudio para lanzadores de redes*, 1914. Lápiz sobre papel de calco, 62 x 82 cm. Museo Nacional de Arte Moderno Centro Georges Pompidou. París.p.31

- FIG 34: Suzanne Valadon. *Estudio para lanzadores de redes*, 1914. Lápiz sobre papel de calco, 63'3 x 37'2 cm. Museo Nacional de Arte Moderno Centro Georges Pompidou. París.p.31
- FIG 35: Suzanne Valadon. *Estudio para lanzadores de redes*, 1914. Lápiz sobre papel de calco, 60 x 41'7 cm. Museo Nacional de Arte Moderno Centro Georges Pompidou. París.p.31
- FIG 36: Suzanne Valadon. *Adán y Eva*, 1909. Óleo sobre tabla, 162 x 131 cm. Museo Nacional de Arte Moderno Centro Georges Pompidou. París.....p.31
- FIG 37: Suzanne Valadon. *Utter desnudo*, 1909. Lápiz sobre papel, 30'1 x 16'1 cm. Museo Nacional de Arte Moderno Centro Georges Pompidou. París.....p.31
- FIG 38: Suzanne Valadon. *Autorretrato con la familia*, 1912. Óleo sobre tabla, 97 x 73 cm. Museo Nacional de Arte Moderno Centro Georges Pompidou. París.p.31
- FIG 39: Paula Modershon-Becker. *Autorretrato*, 106. Óleo sobre lienzo, 61x50 cm. Kunstmuseum. Basilea.p.32
- FIG 40: Frida Kalho. *Autorretrato con collar de espinas y colibrí*, 1940. Óleo sobre lienzo, 16x24. 1940. Harry Ransom Humanities Research Center Art Collection. Universidad de Texas. Austin, Texas, EEUU.....p.32
- FIG 41: Käthe Kollwitz. *Autorretrato*, 1934. Litografía 20'8 x 18'7. Kupfertichkabinett, Staatliche Museum. Berlín.....p.32
- FIG 42: Alice Bailly. *Autorretrato*, 1917. Óleo sobre lienzo. 81'3 x 59'7. National Museum of women in the arts. Washington D.C. EEUU..... p.32
- FIG 43: Gabriele Münter. *El desayuno de los pájaros*, 1934. Óleo sobre lienzo. 45'7 x 55'2. National Museum of women in the arts. Washington D.C. EEUU.p.32
- FIG 44: Tamara de Lempicka. *Adán y Eva*, 1932. Óleo sobre lienzo, 116 x 73. Colección particular.p.34
- FIG 45: Lola Mora. *Fuente de las Nereidas*, 1903. Mármol de Carrara. Buenos Aires, Argentina.....p.34
- FIG 46: Leonor Fini. *La Alcoba*, 1941. Óleo sobre lienzo, Weinstein Gallery. San Francisco, EEUU.p.35
- FIG 47: Leonor Fini. *La Esfinge Amalburga*, 1942. Óleo sobre lienzo.....p.35
- FIG 48: Leonor Fini. *Dans la Tour*, 1952. Óleo sobre lienzo, 35x25 cm. Weinstein Gallery. San Francisco, EE UU.p.35

- FIG 49: Ángeles Santos. *Niños y plantas*, 1930. Óleo sobre lienzo, 141 x 126 cm. Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía. Madrid.p.35
- FIG 50: Ramón Casas. *El deseo de un feliz año*, 1903. Carbón y ceras sobre papel. 60 x 45 cm. Museo del Modernismo Catalán.p.37
- FIG 51: Ramón Casas. *Automovilista*, 1901. Óleo sobre lienzo.p.37
- FIG 52: Rosario de Velasco. *Adán y Eva*, 1932. Óleo sobre lienzo. 109 X 134 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.....p.37
- FIG 53: Natalia Goncharova. *El ciclista*, 1913. Óleo sobre lienzo. 79 x 105 cm. Museo estatal Ruso de San Petersburgo.p.38
- FIG 54: Liubov Popova. *Air Man Space*, 1912. Óleo sobre lienzo. 125 x 107 cm. Museo estatal Ruso de San Petersburgo.p.38
- FIG 55: Gabriele Münter. *Paseo en barca*, 1910. Óleo sobre lienzo, 125'1 x 73'66 cm. Museo de arte de Milwaakee. EEUU.p.38
- FIG 56: Ángeles Santos. *La tierra (pueblo primitivo)*, 1929. Óleo sobre lienzo, 365 x 308 cm. Museo de L'Empurdá.p.39
- FIG 57: Maruja Mallo. *Maniquí*, 1960. Litografía sobre papel, 35 x 50 cm. Colección particular.p.39
- FIG 58: Maruja Mallo. *Maniquí*. Pluma sobre papel, 29 x 11 cm. Colección particular.p.39

IMAGENES



fig. 1. Marie Bashkirtseff, *La academia Julian*, 1881. Museo del Hermitage. San Petersburgo.



fig. 2. *Academia Julian*. Fotografía, 1889



fig. 3. *Academia Julian*: Fotografía, 1889



fig. 4: Emily Mary Osborn. *Sin nombre y sin amigos*, 1857. Varias versiones. Tate Gallery, Londres y colecciones particulares.



fig. 5: Angelica Kauffmann. *Ganímedes*,



fig. 7: Johan Zoffany. *Retrato de los miembros de la Royal Academy*, 1771. Óleo sobre lienzo, 101'1 x 147'5 cm. Royal Collection, Londres.



fig. 6: Angelica Kauffmann. *Diana y Endimión*, 1791. Habitación de Alejandro I en el palacio de invierno de San Petersburgo. Museo del Hermitage. Rusia



fig. 8: Angélique Monguez. *El juramento de los siete jefes tebanos*, 1826. Óleo sobre lienzo, 320 x 420 cm. Museo de Bellas Artes Angers, Francia.



fig. 9: Henrietta Rae. *Céfiro cortejando a Flora*, 1888



fig. 10 Hylus and the water nymphs, 1910. Óleo sobre lienzo, 142 x 222,8 cm. Colección privada.



fig.11: Dorothy Tennant. *Muerte Del amor*, 1888



fig. 12: Angelica Kauffmann. *Cupido*, 1786. Óleo sobre lienzo, 155 x 45 cm. Lviv State Picture Gallery, Ucrania.



fig. 13: Elizabeth Vigée Le Brun. *Cupido*



fig. 14: Angelica kauffmann. *Cupido y Psique*, 1792. Boceto para cuadro



fig.15: Anna Lea Merritt. *Amor dejado afuera*, 1889. Óleo sobre lienzo, 116x 71,2 cm. The Tate Gallery, Londres.



fig. 16: Annie Louis Swynnerton. *Cupido y Psique*, 1891. Oldham Gallery, Gran Bretaña

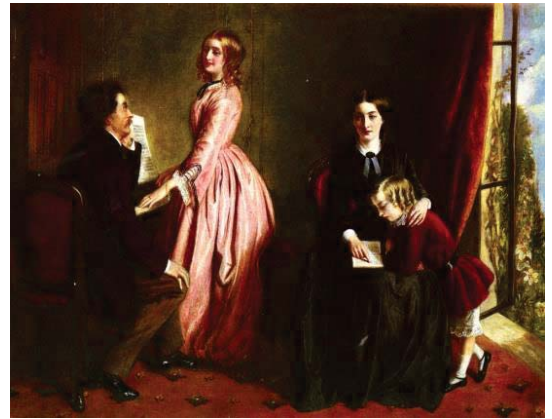


fig. 17: Rebecca Solomon. *The Governess*. 1854. Óleo sobre lienzo, 66 x 86,4 cm. Colección privada.



fig.18: Rosa Bonheur. *La feria de caballos*, 1855. Óleo sobre lienzo, 120x254,6 cm. National Gallery, Londres.



fig. 19: Berthe Morisot. *En el balcón*, 1872. Óleo sobre lienzo, 60 x 50 cm, Art Institute of Chicago.



fig. 20: Berthe Morisot. *Joven regando un arbusto*, 1874. Museo de Richmond.



fig.21: Mary Cassatt. *Niña en un sillón azul*, 1878. Óleo sobre lienzo. 89'5 x 129'8. National Gallery of Art. Washington. EEUU.



fig. 22: Mary Cassatt. *El paseo en barca*, 1893. Óleo sobre lienzo. 90 x 117'3 cm. National Gallery of Art. Washington. EEUU.



fig. 23: Berthe Morisot. *El Puerto de Lorient*, 1869. Óleo sobre lienzo, 72 x 43 cm. National Gallery of Art. Washington. EEUU



fig. 24: Berthe Morisot. *En la terraza*, 1874. Óleo sobre lienzo. Colección privada.



fig. 25: Claude Monet. *Cita en el jardín del príncipe*, 1867. Óleo sobre lienzo, 82 x 101 cm. Museo del Hermitage.



fig. 26: Mary Cassatt. *Toreador*, 1873. Óleo sobre lienzo, 82'5 x 69. Art Institute of Chicago.



fig. 27: Mary Cassatt. *Torero y muchacha*, 1873. Óleo sobre lienzo, 101'19 x 85 cm.

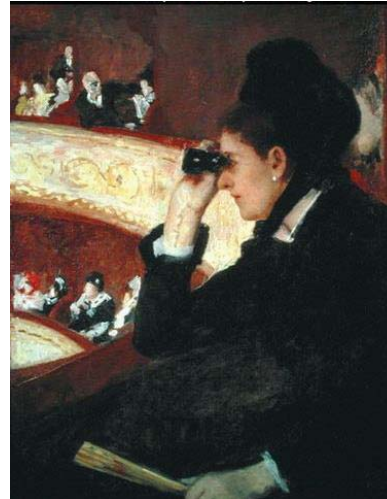


fig. 28: *In the loge*, 1879. Óleo sobre lienzo, 81'3 x 66 cm. Museo de Bellas Artes de Boston. USA



fig. 29: Mary Cassatt. *Primeras caricias*, 1890



fig. 30: Mary Cassatt. *Emmie y su hijo*, 1889.



fig. 31: Suzanne Valadon. *Abuela y muchacha entrando en la bañera*, 1908. Tiza negra 29 x 39. Colección privada.



fig. 32: Suzanne Valadon. *El lanzamiento de la red o lanzadores de redes*, 1914. Óleo sobre lienzo, 201 x 301 cm. Museo Nacional de Arte Moderno Centro Georges Pompidou. París

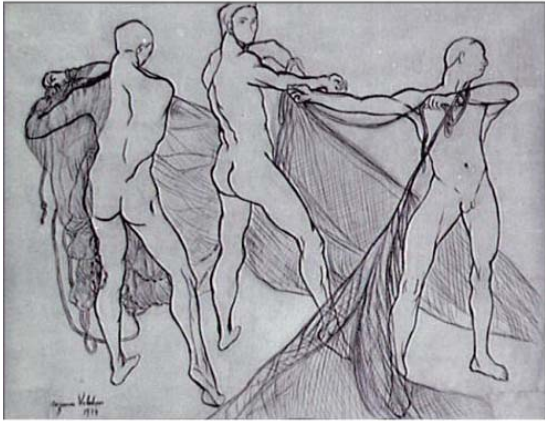


fig. 33: Suzanne Valadon. *Estudio para lanzadores de redes*, 1914. Lápis sobre papel de calco, 62 x 82 cm. Museo Nacional de Arte Moderno Centro Georges Pompidou. París.

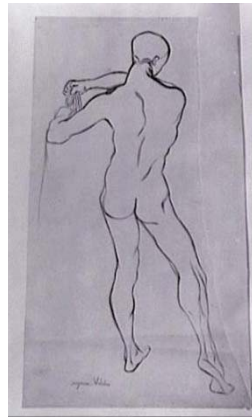


fig. 34: Suzanne Valadon. *Estudio para lanzadores de redes*, 1914. Lápis sobre papel de calco, 63'3 x 37'2 cm. Museo Nacional de Arte Moderno Centro Georges Pompidou. París.

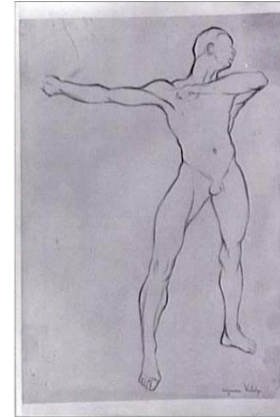


fig. 35: Suzanne Valadon. *Estudio para lanzadores de redes*, 1914. Lápis sobre papel de calco, 60 x 41'7 cm. Museo Nacional de Arte Moderno Centro Georges Pompidou. París.

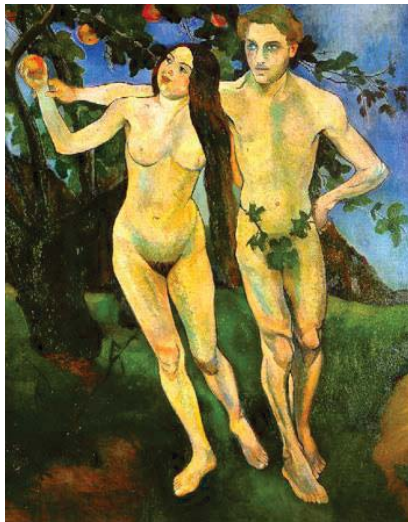


fig. 36: Suzanne Valadon. *Adán y Eva*, 1909. Óleo sobre tabla, 162 x 131 cm. Museo Nacional de Arte Moderno Centro Georges Pompidou. París.

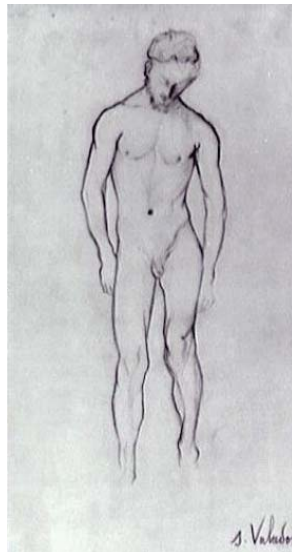


fig. 37: Suzanne Valadon. *Utter desnudo*, 1909. Lápis sobre papel, 30'1 x 16'1 cm. Museo Nacional de Arte Moderno Centro Georges Pompidou. París.

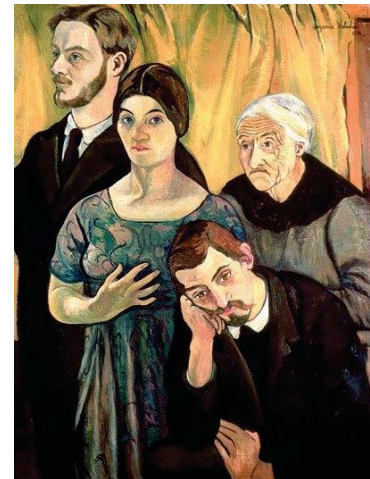


fig. 38: Suzanne Valadon. *Autorretrato con la familia*, 1912. Óleo sobre tabla, 97 x 73 cm. Museo Nacional de Arte Moderno Centro Georges Pompidou. París.

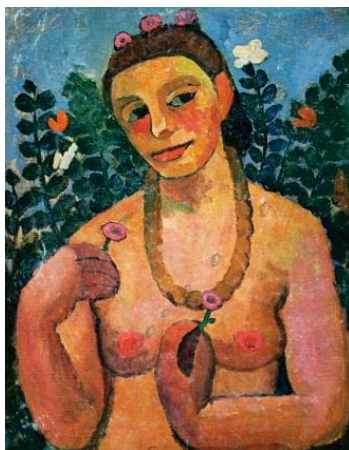


fig. 39: Paula Modershon-Becker. *Autorretrato*, 1906. Óleo sobre lienzo, 61x50 cm. Kunstmuseum. Basilea.

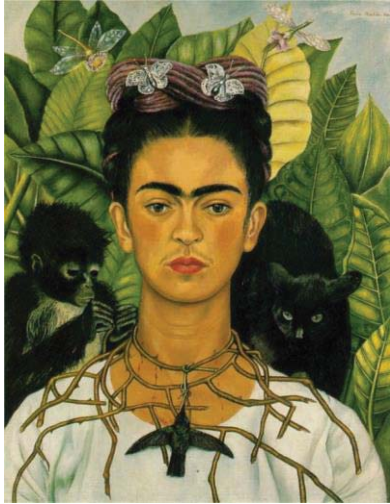


fig. 40: Frida Kahlo. *Autorretrato con collar de espinas y colibrí*, 1940. Óleo sobre lienzo, 16 x 24. 1940. Harry Ransom Humanities Research Center Art Collection. Universidad de Texas. Austin, Texas, EEUU.



fig. 41: Käthe Kollwitz. *Autorretrato*, 1934. Litografía 20'8 x 18'7. Kupfertichkabinett, Staatliche Museum. Berlín.

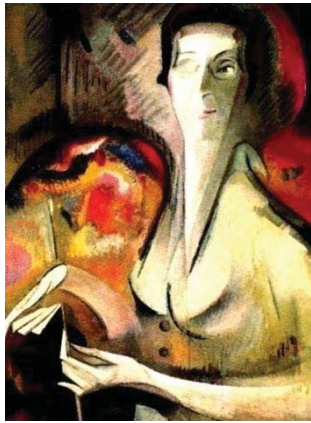


fig. 42: Alice Bailly. *Autorretrato*, 1917. Óleo sobre lienzo. 81'3 x 59'7. National Museum of women in the arts. Washington D.C. EEUU.



fig. 43: Gabriele Münter. *El desayuno de los pájaros*, 1934. Óleo sobre lienzo. 45'7 x 55'2. National Museum of women in the arts. Washington D.C. EEUU.



fig. 44: Tamara de Lempicka. *Adán y Eva*, 1932. Óleo sobre lienzo, 116 x 73. Colección particular.



fig. 45: Lola Mora. *Fuente de las Nereidas*, 1903. Mármol de Carrara. Buenos Aires (Argentina)



fig. 46: Leonora Fini. *La Alcoba*, 1941. Óleo sobre lienzo, Weinstein Gallery. San Francisco, EEUU.



fig. 47: Leonora Fini. *La Esfinge Amalburga*, 1942. Óleo sobre lienzo



fig. 48: Leonora Fini. *Dans la Tour*, 1952. Óleo sobre lienzo, 35x25 cm. Weinstein Gallery. San Francisco, EE UU.



fig. 49: Ángeles Santos. *Niños y plantas*, 1930. Óleo sobre lienzo, 141 x 126 cm. Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía. Madrid.



fig.50: Ramón Casas. *El deseo de un feliz año*, 1903. Carbón y ceras sobre papel. 60 x 45 cm. Museo del Modernismo Catalán.

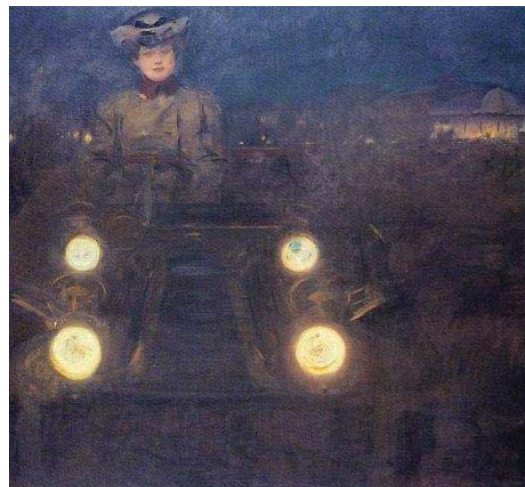


fig. 51: Ramón Casas. *Automovilista*, 1901. Óleo sobre lienzo.



fig. 52: Rosario de Velasco. *Adán y Eva*, 1932. Óleo sobre lienzo. 109 X 134 cm. Museo de Arte Reina Sofía. Madrid.



fig. 53: Natalia Goncharova. *El ciclista*, 1913. Óleo sobre lienzo. 79 x 105 cm. Museo estatal Ruso de San Petersburgo.



fig. 54: Liubov Popova. *Air Man Space*, 1912. Óleo sobre lienzo. 125 x 107 cm. Museo estatal Ruso de San Petersburgo.

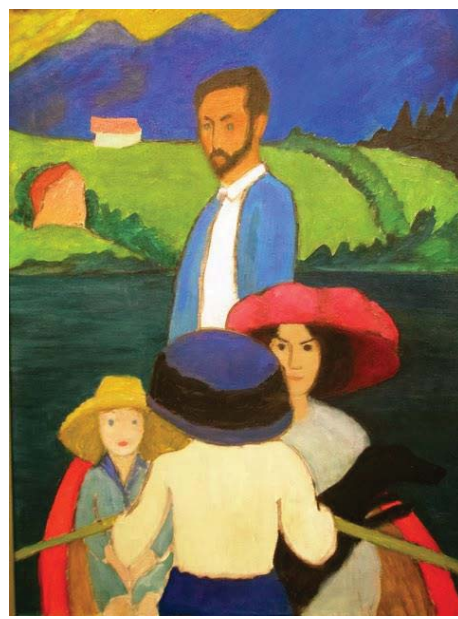


fig. 55: Gabriele Münter. *Paseo en barca*, 1910. Óleo sobre lienzo, 125'1 x 73'66 cm. Museo de arte de Milwaakee. EEUU.



fig. 56: Ángeles Santos. *La tierra (pueblo primitivo)*, 1929. Óleo sobre lienzo, 365 x 308 cm. Museo de L'empurda.



fig. 57: Maruja Mallo. *Maniquí*, 1960.
Litografía sobre papel, 35 x 50 cm. Colección particular.

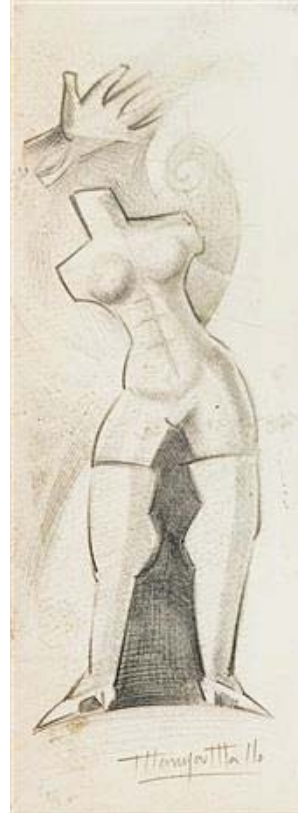


fig. 58: Maruja Mallo.
Maniquí. Pluma sobre papel,
29 x 11 cm. Colección particular.

PAGINAS WEB ILUSTRACIONES

www.aloj.es.us.es

www.tate.org.uk

www.arcadiasystems.org

www.victorianweb.org

www.datesinwomensart.org

www.niceartgallery.com

www.reproart.com

www.artfortune.com

www.iamachild.wordpress.com

www.simeonsolomon.com

www.pre-raphaelitesociety.org

www.berthemorisot.org

www.nga.gov

www.fridakahlo.org

www.centrepompidou.fr

www.mam.org

www.weistein.com

www.guggenheim.org

www.museothysen.org

www.coleccionmuseoruso.org

www.museonacional.cat/es

www.musodemontserrat.com

www.mmbcn.cat/es

www.ramoncasas.cat

www.tamara-de-lempicka.org

www.museuemporda.org

www.museodelprado.es

www.royalacademy.org.uk

www.artic.edu

www.vmfa.museum

BIBLIOGRAFÍA

- ALARIO, M. T., *Arte y feminismo*, San Sebastián, Nerea, 2008.
- BERGER, J., *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, (1972)2016.
- BERNÁRDEZ, C., (editora), *Blanchard*, Madrid, Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía, 2012.
- BORNAY, E., *Arte se escribe con M de mujer. Mujeres creadas, mujeres creadoras*, Barcelona, Sd ediciones, 2009.
- BORNAY, E., *Aproximación a Ramón Casas a través de la figura femenina*, Barcelona, AUSA, 1992.
- CARAMÉS, J.L., y GONZÁLEZ, S., (editores), *Género y sexo en el discurso artístico*, Oviedo, Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995.
- CARRO, S., *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*, Gijón, Ediciones Trea, 2010.
- CASAMARTINA I PARASSOLS, J., *Ángeles Santos, un mundo insólito en Valladolid*, Valladolid, Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, 2003.
- CASO, A., *Las olvidadas, Una historia de mujeres creadoras*, Barcelona, Planeta, 2011.
- CAO, M. L. F., (Coord.), *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid, Narcea, 2000.
- CAO, M. L.F., (Coord.), *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Madrid, Fundamentos, 2012.
- CLARK, K., *El desnudo*, Madrid, Alianza, 1981.
- COMBALIA, V., *Amazonas con pincel*, Barcelona, Destino, 2006.
- COLL, I., *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*, Sant Sadurní d'Anoia, CentaureGroc, 2001.
- COLLIN, F., *Praxis de la diferencia. Liberación y libertad*, Zaragoza, Icaria Editorial, 2006.
- CHADWICK, W., *Mujer arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1992.
- CHERRY, D., *Beyond the Frame: Feminism and Visual Culture in Britain. 1850-1900*, London, Routledge, 2000.

DE DIEGO, E., *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*, Madrid, Cátedra, 2009.

DE MICHELI, M., *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, (1979) 1996.

DE VILLENA, L.A., *Héroes, atletas, amantes. Historia esencial del desnudo masculino*, Barcelona, Ed Península, 2008.

EISANMAN, S, F., (coord.), *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Madrid, Akal, 2001.

FERRARI, R., Rebecca Solomon. Pre-Raphaelite sister. *Pre-Raphaelite Society*, Vol 12, n^o2 (summer 2004).

FISHER, S., *Women Artists. National Museum of Women in the Arts*, Nueva York/ Londres / Paris, Abbeville Press Publishers, 1995.

FONTBONA, F., *Hermen Anglada-Camarasa*, Madrid, Fundación Mapfre, 2006.

FISH, A., *Henrietta Rae, Mr Ernst Norman*, Londres, Cassell and Company, (1929). 2008.

FREIXA, M., *Artes plásticas en el modernismo. Cuadernos de arte español*, Madrid historia 16, Grupo 16, 1992.

CORTES, J.M.G., *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*, Barcelona, EGALES, 2004.

GRAY, S., *The dictionary of women artist*, Cambridge, The Lutterworth Press, 2009.

GREER, G., *La mujer eunuco*, Barcelona, Kairós, 2004 (1970).

GREER, G., *La carrera de obstáculos. Vida y obras de las pintoras antes de 1950*, Madrid, Bercimuel, (1979) 2005.

GREER, G., *El chico, el efebo en las artes*, Barcelona, Océano, 2003.

IBIZA I OSCA, V., *Obra de mujeres artistas en los museos españoles*, Valencia, Centro Francisco Tomás y Valiente, UNED Valencia, 2006.

JOHNSON, D., y OLIVER, W., *Women making art. Women in the visual, literary and performing arts since 1960*, New York, Peter Lang Publishing, Inc, 2001.

MARTÍNEZ OLIVA, J., *El desaliento del guerrero, representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*, Murcia, Cendeac, 2004.

MÉNDEZ, L., *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Idolologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales*, Instituto Andaluz de la Mujer, 2004.

MUÑOZ, P., *Mujeres españolas en las artes plásticas*, Madrid, Síntesis, 2003.

NOCHLIN, L., *Art and Sexual Politics. Why have there been no great women artists?* New York, Collier McMillan, 1973.

PEREZ-NEU, C. G., *Galería universal de pintoras*, Madrid, Nacional, 1964.

PORRAS, M.C. (Coord.), *La vanguardia en femenino. Artistas revolucionarias, mujeres transgresoras*, Madrid, ed. Creaciones Vincent Gabrielle, 2014.

RAMIREZ, J.A., *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Madrid, Siruela, 2003.

REYERO, C., *Apariencia e identidad masculina, De la ilustración al decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1999.

REYERO, C., *Desvestidas, El cuerpo y la forma real*, Madrid, Alianza-Forma, 2009.

SAURET, T. (Coord.), *Historia del arte y mujeres*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 1996.

SERRANO DE HARO, A., *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000.

TRASFORINI, M.A., *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007.

TUSQUETS, Ó., *Contra la desnudez*, Barcelona, Anagrama, 2007.

VVAA., *Mujeres Impresionistas. La otra mirada*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2001.