

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

ME DEFINEN O ME DEFINO: EL CAMINO HACIA LA
AUTORREPRESENTACIÓN FEMENINA DURANTE LOS
SIGLOS XIX Y XX.

Autora: Andrea Lanza Fernández

Tutora: Irune Fiz Fuertes

Titulación: Grado en Historia del Arte.

Diciembre de 2022

ÍNDICE

MOTIVACIONES, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	3
1. INTRODUCCIÓN.....	6
1.1. ACLARACIÓN DE CONCEPTOS.....	7
1.1.1. Marco histórico	7
2. LO FEMENINO	9
2.1. EL DESNUDO	9
2.2. BINOMIO BUENO/MALO. ARQUETIPOS.....	10
3. LA MUSA.....	12
3.1. ELIZABETH SIDDAL. MUSA Y ARTISTA.....	14
4. OBSTÁCULOS EN LA INTEGRACIÓN DE LA MUJER COMO ARTISTA DE PLENO DERECHO	17
4.1. CAMILLE CLAUDEL.....	18
4.2. MUJERES IMPRESIONISTAS.....	21
5. AUTORREPRESENTACIÓN	25
5.1. NUEVO LENGUAJE Y LA CONCIENCIA DEL “YO”	25
5.2. LA NECESIDAD DE REPRESENTACIÓN	25
5.3. UN LENGUAJE ADOPTADO	27
5.4. EN UN NUEVO PANORAMA, UN NUEVO LENGUAJE. LA <i>NEW WOMAN</i>	29
5.5. SURREALISMO Y EXPERIMENTACIÓN.	32
5.5.1. <i>La mujer artista surrealista</i>	35
5.5.1.1. Frida Kahlo (1907-1953).....	37
5.5.1.2. Claude Cahun (1894-1954).....	38
EPÍLOGO	42
CONCLUSIONES.....	43
BIBLIOGRAFÍA.....	45

MOTIVACIONES, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.

Desde mi inicio en el estudio de esta carrera de Historia del Arte, uno de mis intereses ha sido la situación de la mujer en el ámbito de creación artística. De esta forma, al plantearme qué tema elegir para desarrollar este Trabajo de Fin de Grado, ese interés se planteó como algo a lo que acercarme de forma más exhaustiva. El tema de la mujer, así como otros temas que tienen que ver con el género o grupos fuera de la normatividad, es algo que cada vez más alumnos tratan en estos trabajos, ya sea por curiosidad o porque quieren verse reflejados en la disciplina que llevan estos años estudiando.

Al desarrollar este tema, mi motivación principal fue el de tratar el tema de la mujer como algo global y no a través de una figura en concreto. Por ello, mi interés tornó en la propia representación de la mujer y cómo la artista se hace con el poder de su propia imagen, tan constante en la Historia del Arte. Esta ambición, finalmente vertebró la forma de abordar el tema teniendo como fondo la autorrepresentación femenina.

A través de indagar en este tema me marqué como objetivos:

- Principalmente, indagar en el mundo femenino a través de una visión global, pero que principalmente se centrara en los siglos XIX y XX
- Ver y analizar si existen otros modos de representar.
- Investigar sobre las formas y lenguajes en los que las mujeres hablan de sí mismas y si estos lenguajes se diferencian.
- Entender si el contexto social e histórico influye y como los cambios de paradigma, especialmente intensos en la Modernidad, se muestran en el arte.
- Si en el lenguaje usado por estas mujeres artistas se puede establecer una continuidad en él hasta hoy en día.

En un primer momento me centré en la representación femenina a través de la figura de la musa, pero al profundizar en el tema, me empecé a interesar por ese cambio de función de algo pasivo a activo, y cómo las mujeres se representan.

Los caminos y maneras de tratar el mundo femenino se abren y cada día surgen nuevos temas sobre los que hablar. Por ello, la bibliografía no es pequeña y hoy en día sigue creciendo¹. Además, en los últimos diez años, son constantes las aproximaciones de los grandes museos al universo femenino del arte desde diferentes perspectivas, con mayor o menor acierto en sus propuestas.

En un primer momento recurrí a libros, pero al ser un campo en expansión se hizo inevitable recurrir a artículos de revistas especializadas. Estos, principalmente encontrados a

¹ Esta se reseña adecuadamente en la bibliografía que acompaña el trabajo.

partir de bases de datos online. Sobre todo en este tipo de temas, son la fuente primordial ya que es donde más se publica y donde la información está más actualizada. También es reseñable que ahora, la cantidad de exposiciones que se hacen sobre la mujer son cada vez más abundantes, por lo que en la medida de lo posible he ido a visitar exposiciones relacionadas con el tema, y si era imposible, he recurrido a los catálogos de las exposiciones o a las páginas web de los museos.

Pese a que se trate de un tema cada vez más estudiado, en España aún se va haciendo hueco poco a poco. Por ello, pese a recurrir a textos en español, se ha hecho de obligado uso la consulta de textos en otros idiomas, especialmente en inglés y alguno en francés. También como consecuencia, la cantidad de información que hay hoy en día y la gran carga ideológica que tiene en muchas ocasiones, ha hecho que tenga que hacer mucho uso del sentido crítico que he ido desarrollando a lo largo de mi formación en estos años en la Universidad.

Al ser un campo bastante nuevo, utilizar una sola metodología habría sido muy limitante, por lo que hemos acudido a varias. Por ejemplo, a la hora de tratar algunas artistas, principalmente en las que cumplen con el papel tradicional de musa, el único instrumento con el que contamos es su biografía. En otras ocasiones, y con el fin de tratar el tema planteado insertado en su contexto histórico-social, de manera que ha sido necesaria la lectura sobre dicho contexto. Y, por supuesto, han sido determinantes la consulta de textos sobre feminismo y género.

También debemos apuntar que estos estudios con perspectiva de género en materia humanística no cuentan con un largo recorrido, sino que inician su desarrollo a mediados del siglo XX, como consecuencia de teorías y reflexiones sobre el género demandadas por parte de grupos no dominantes. En este sentido, uno de los estudios fundacionales, el conocido artículo de Linda Nochlin publicado en 1971: *Why Have There Been No Great Women Artists?*². Plantea por primera vez la necesidad de una revisión sobre el análisis tradicional de la historia. Para dar respuesta a la pregunta planteada en el texto, analiza las condiciones socioeconómicas y desplaza la justificación de lo individual –“porque no es buena”- a lo colectivo –“porque su contexto no se lo ha permitido”.

A partir de aquí, se producirán otros estudios y más autoras, que iremos mencionando a lo largo del texto, que analizarán la situación añadiendo más información y distintos puntos de vista.

Sin embargo, la *gran* pregunta de Nochlin sigue siendo de necesaria mención y uso como punto de partida y herramienta para problematizar la situación de la mujer artista. Como plantea Samara de las Heras (2009, 46):

² Consultado el 22 de abril de 2022: <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/>

“El punto de partida, como han señalado las teóricas feministas, es el redescubrimiento de la historia de las mujeres, de nuestra situación, de nuestras reivindicaciones y de nuestros logros porque para erradicar el sistema de subordinación que nos subyuga, el primer paso es tomar conciencia de cómo se produce y cómo nos afecta para, posteriormente, definir una estrategia de actuación.”



Figura 1 *In the studio* (1881), Marie Bashkirtseff, Dnipropetrovsk art museum.
Fuente: WikimediaCommons



Figura 2 Estudio de Jean-Léon Gérôme en la École des Beaux Arts, París, ca 1882. Fuente: WikimediaCommons

1. INTRODUCCIÓN

Podemos definir la Historia del Arte como una disciplina humanística que estudia la producción artística de una sociedad en un momento concreto. Por ello, cuando estudiamos una obra de arte o un movimiento específico, se hace prácticamente obligatorio el análisis social que nos permita entender las intenciones, pretensiones o razón de ser de muchos de los factores que lo definen. Además, la propia dimensión humanística de esta disciplina conlleva una estrecha relación con la sociedad de la que nace y también un deber de proporcionar respuestas a las demandas de la sociedad contemporánea.

En las dos últimas décadas, gran parte de la sociedad se está cuestionando la visión hegemónica del grupo social dominante hasta ahora, esto es, el del hombre blanco heterosexual. Como consecuencia, esta “ruptura del canon” también se deja sentir en el mundo académico en todos los campos. Esto incluye, por supuesto, a la Historia del Arte, donde se está debatiendo la necesidad de nuevos análisis históricos que incluyan estas realidades.

Una de estas realidades es la de la mujer. Si bien es cierto que los estudios de género han ido tomando cada vez más fuerza en el ámbito académico, el cambio debe adentrarse aún en las instituciones y hasta que este cambio no sea real y tangible, la reivindicación tanto social como académica seguirá siendo necesaria.

Del predominio de la mirada hegemónica masculina nos interesa destacar dos consecuencias. La primera es la más básica: una escasez más que evidente de mujeres artistas en la Historia del Arte debido a la diferencia de oportunidades para desarrollar de forma profesional su habilidad artística. Bien es verdad, que desde mediados del siglo XVIII se incrementa notablemente el número de mujeres artistas, pero, como veremos, su formación y acceso a las altas esferas del arte no se va a dar en igualdad de condiciones con el de sus colegas varones.

La segunda consecuencia de esa mirada hegemónica, toca de lleno el tema de este trabajo, y es que la imagen de la mujer en el arte y todo aquello que concierne a la feminidad y, al fin y al cabo, en nuestro imaginario general, ha sido creada por el hombre. Se generan imágenes de lo que tiene que ser una mujer, que forman parte del inconsciente colectivo, pero en cuya gestación las mujeres no han participado³. Una breve mirada por la Historia del Arte occidental, o mejor, un rápido recorrido por cualquiera de los grandes museos de pintura que aspiran a ser enciclopédicos, nos lleva a la conclusión de la abundancia de temas en los que la mujer es la protagonista del lienzo, su inspiradora, pero no su creadora. Habrá que esperar hasta prácticamente el siglo XX a que, gracias a varios cambios sociales como el feminismo, que analizaremos posteriormente, la

³ Alario 1995, 47

mujer trate de hacerse cargo de su propia imagen y de cómo quiere ser vista y mirada, poniendo también de relieve estas situaciones e impulsando movimientos y protestas⁴.

1.1. Aclaración de conceptos.

Es necesario aclarar que, al referirnos a la “mujer”, estamos generalizando, porque aunque se trata de un amplio espectro de la sociedad, no es homogéneo, existiendo notables diferencias según su etapa vital, la clase social o su grupo étnico⁵. En este trabajo vamos a poner el foco en la mujer blanca occidental, al ser las que principalmente ejercieron el papel de musa y de artista en el marco elegido, pero no está de más recordar que aunque es el espectro más difundido, no es el único ni principal⁶. Al abordar la evolución de la mirada de las mujeres artistas sobre sí mismas y su entorno hay que partir de la base de que nos encontraremos con contradicciones y caminos divergentes, pues estamos englobando bajo un mismo trabajo artistas de diferente condición.

El arco temporal elegido se centrará, sin ánimo de exhaustividad, en los siglos XIX y XX, porque es el momento en el que se crean muchas convenciones de las que aún somos herederos, y las mujeres empiezan a reivindicar, con éxito dispar, sus derechos. Sin embargo, como muchas de las semillas de un nuevo pensamiento se plantaron en el siglo XVIII, retrocederemos a esta centuria para plantear un marco histórico general de la situación de la mujer y sus reivindicaciones, en el que lógicamente se incluyen también las propias de las mujeres artistas. Por ello, vemos necesario plantear un breve contexto a cada periodo antes de abordar la situación de la mujer artista.

1.1.1. Marco histórico

Con la Ilustración encontramos los inicios del feminismo moderno, ya que para algunas teóricas⁷, se plantean los objetivos de lo que caracterizará la Primera Ola feminista, siendo estos la igualdad efectiva de derechos entre hombres y mujeres, y la libertad e individualidad de estas⁸. El triunfo de los valores ilustrados se ve reflejado en la Revolución Francesa, pero su lucha no se

⁴ Podemos hablar por ejemplo de *Guerrilla Girls*, un colectivo de mujeres artistas nacido en 1985 cuya principal y más mediática actuación fue la protesta en el Met Museum en 1989 creando el cartel ya icónico: *Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?* (<https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages>)

⁵ “Las marginalidades son de las más diversas índole y naturaleza, aluden a etnias, nacionalidades, creencias y discapacidades entre otras. Pueden ser minoritarias como en el caso de las discapacidades, o mayoritarias como en el caso de las mujeres o de algunas etnias sometidas a designios de minorías.”. Martínez-Herrera 2007, 85

⁶ En este sentido, en el ámbito anglosajón hay un reciente interés por investigar la historia de las modelos negras que posaron para muchos de los grandes maestros desde el siglo XIX, así como el contexto social en el que se desarrolló su trabajo. Prueba de ello es el trabajo de Denis Murell (2018) *Posing Modernity: The Black Model from Manet and Matisse to Today*. Yale University Press.

⁷ Las Heras Aguilera 2009, 5

⁸ Fraisse apunta que en este momento "se hace posible una reflexión sobre la igualdad". G. Fraisse (1991), *Musa de la razón*, Madrid, Ediciones Cátedra, p. 194. Citado a través de: de Miguel Álvarez 2000, 5

vio evidenciada en ningún avance social⁹. Algunas teóricas como Olympe de Gouges con *Declaración de derechos de la mujer y la ciudadana* (1791) y Mary Wollstonecraft con *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), responden a la situación promoviendo una reivindicación de la igualdad. En el siglo XVII en Francia algunas mujeres comienzan a luchar por ingresar en la recién creada *Académie Royale de peinture et de sculpture*, ya que, aunque no sea un requisito indispensable para ser artista, sí será algo que lo facilite¹⁰. No había una norma explícita que prohibiese su admisión, pero podemos ver que solo admitió a nueve mujeres en los primeros cien años de existencia y a cuatro en los cuarenta años que preceden a la Revolución francesa¹¹. Similar es el panorama en el resto de Europa, en la *British Royal Academy*, pese a que contaba entre sus fundadoras con dos mujeres -Angelica Kauffman y Mary Moser-, tendremos que esperar hasta 1922 para el ingreso de otra mujer¹².

En el siglo XIX las ciudades se convertirán en el nuevo centro vital. Se desarrollan fuertes roles de género que separan los espacios. La óptica masculina se establece como “lo central” y la femenina como “lo marginal”¹³. El contexto económico y social favorece la aparición de movimientos sociales como el obrero o lo que llama Ana de Miguel Álvarez (2008, 8) “feminismo decimonónico”. Este continuará los planteamientos de la Primera Ola, siendo esencial el movimiento Sufragista. París continuará siendo el centro artístico y el Salón una institución fundamental. La participación femenina en él irá aumentando, llegando a ser del 15,1% en 1889¹⁴. Esta situación cambia en las llamadas artes menores, donde su participación siempre será mayor. La formación artística se generaliza como parte de la educación de una buena dama. Sin embargo, de forma profesional, será más fácil acceder a talleres privados con una educación más liberal - como la Académie Julian-, que crecen en número. El aumento progresivo de mujeres en el ámbito público provocó un efecto rebote que se reflejó un momento de gran misoginia y polarización de sentimientos, tanto de fascinación como de aborrecimiento.

El siglo XX es el siglo de cambios sociales y el feminismo continúa con su desarrollo y formando parte de ellos, aunque las Guerras Mundiales marcan la primera parte del siglo. Debemos destacar el texto de Simone de Beauvoir *El Segundo sexo* (1948 y 1949), como clave en el feminismo y en este momento. Tendrá una gran repercusión afirmando que “no se nace

⁹ No se reconocerá su papel fuera del de madre y esposa, de hecho se justificará por una carencia de los supuestos atributos masculinos como racionalidad, juicio o inteligencia. Nash, M., 2004, *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*. Madrid: Alianza Editorial. Citado a través de: Duarte Cruz, y García-Horta 2016, 123

¹⁰ Podemos ver que durante el siglo XVIII en Francia, solo los artistas de la Academia estaban autorizados a exponer y por tanto, tener una visibilidad en el mercado. Trasforini 2009, 73

¹¹ Algunas de ellas son: Catherine Duchemine en 1663 y Labille Guillard y Vigée Le Brun en 1783. Trasforini 2009, 73

¹² Swynnterton como *associate member*, pero hasta 1936 para el ingreso de Laura Knight como *full member*. Trasforini 2009, 73 y 74

¹³ Liaño Bascuñana 2015, 113

¹⁴ Noël 2004, 2

mujer, se llega a serlo”¹⁵. Los años 60 son un momento de gran agitación política que en el feminismo se plasman con la renovación. Surge la Segunda Ola Feminista con sus dos grandes temas de reflexión teórica: la máxima de “lo personal es político” y el análisis de las causas de la opresión de la mujer (de Las Heras Aguilera 2009, 52). Hacia los años 80 encontramos tres ramas feministas -liberal, socialista y radical-, y ya se habla de Tercera Ola. Surgen nuevas preguntas y necesidades, principalmente a nivel teórico. La figura más importante de los últimos años es Judith Butler, siendo su obra principal *El género en disputa: feminismo y la subversión de la identidad* (1990). Plantea la pregunta de qué es ser una mujer, aportando como los géneros se han construido socialmente, además propone la abolición total de la binaridad de los géneros como solución¹⁶. Este es el momento actual y del que tomamos parte, caracterizado por la crítica a ese uso único de la categoría de mujer, valorando la diversidad de situaciones en la que influyen otros factores como la clase, la raza o la preferencia sexual.

La mujer artista del siglo XX acompañará a todo su contexto, siendo más consciente de él. Habrá una mayor experimentación, no solo por la libertad y ruptura que aportan las Vanguardias, sino también por la mayor conciencia de sus reivindicaciones y su situación. Habrá un asentamiento de la figura de la mujer como agente creador y vemos una mayor presencia en todas las artes. Aunque sí tenderán a usar los nuevos soportes y técnicas como la fotografía o la *performance*. A partir de los años 70, el arte de la mujer irá más ligado al movimiento feminista y será también este momento en el aparezcan las primeras Críticas de Arte feministas como la ya mencionada Nochlin.

2. LO FEMENINO

Si, como hemos apuntado más arriba, el punto de vista masculino ha sido el hegemónico a la hora de formar nuestra visión del mundo, esto ha conllevado que aquello que consideramos “lo femenino” emane de esta visión androcéntrica y no de la de las propias mujeres.

Una de las formas más sencillas y tangibles en las que podemos observar este hecho es su reflejo en el Arte. Así, vemos que los temas que tienen que ver con las aspiraciones o la cotidianidad femenina (como por ejemplo el parto) están prácticamente ausentes, al menos para los grandes artistas. Sin embargo, el desnudo femenino, con tintes más o menos eróticos, o las mujeres como acompañantes o encarnaciones de valores morales, es constante y muestra de la estereotipación en la forma de mirar.

2.1. El desnudo

¹⁵ de Beauvoir 1977, 269

¹⁶ López Pardina 2012, 104

Es evidente que el desnudo es el mayor ejemplo de cómo la mujer ha sido concebida como algo a lo que observar. Con la representación de su cuerpo queda relegado a un sujeto pasivo, siendo algo ajeno a la identidad femenina, pudiendo hablar por tanto de una construcción objetual¹⁷.

Aunque este tema sea común y clásico a casi todas las épocas, en el siglo XIX será algo central. Como dice Liaño Bascuñana (2015, 50): “el cuerpo de la mujer es utilizado como objeto de exploración por parte de los hombres burgueses; a las mujeres se las desposee de su feminidad para estar solamente “sexualizadas” en el contexto de las relaciones recíprocas de poder entre sexo y clase”.

Dado que el arte no es algo ajeno a la sociedad, el imaginario cultural que genera es de vital importancia, pues contribuye poderosamente a la transmisión de esta normatividad que condiciona tanto la creación artística como el modo en el que nos acercamos a ciertos temas, como el del desnudo femenino.

2.2. Binomio bueno/malo. Arquetipos.

Existe una tendencia al pensamiento binario, que lleva a definir muchos conceptos a través de oposiciones. Un código binario suele conllevar además un valor y un antivalor. Esto es, que uno de los dos factores sea definido a partir de sus carencias. Desde luego, esto toca de lleno al género, oponiéndose “lo masculino” y “lo femenino”, y definiéndose este último a través de la carencia, ausencia o atrofia¹⁸. Se basaban estas oposiciones y carencias en lo físico y más adelante, sobre todo desde el siglo XIX, las razones esgrimidas pasan por la búsqueda de una justificación naturalista y biológica que la ciencia les aporta¹⁹. Así, Bram Dijkstra (1994)²⁰ dice:

“saturados de la sensación de poder que acompaña inevitablemente a un nuevo conocimiento mal asimilado y parcialmente entendido, los artistas e intelectuales de la segunda mitad del siglo XIX se vieron a sí mismos encabezando la vanguardia de una nueva era de progreso. La ciencia les había probado que la desigualdad entre hombres y mujeres, como entre razas, era una ley de naturaleza, simple e inexorable...”.



Figura 3 *Lilith* (1889), John Corrier Atkinson Art Gallery Collection Fuente: Artuk.org

¹⁷ Martínez Cano 2014, 228

¹⁸ Martínez-Herrera 2007, 88

¹⁹ Por ejemplo, Foucault se refiere en *Historia de la sexualidad a Scientia sexuales* como el conocimiento de las sociedades occidentales modernas, que especialmente a partir del XIX buscan descubrir las verdades científicas sobre la sexualidad. Nead 1998, 157

²⁰ Citado a través de Alario 1995, 48

Llevado este planteamiento al terreno artístico, los arquetipos de lo masculino y lo femenino, y que se van instalando en el inconsciente colectivo, han existido desde el arte grecorromano y según Alario (1995, 47): “se inscriben a partir de lo que el varón deseaba/temía en la mujer, haciendo creer a las mujeres que éstos eran los modelos a los que podía/debía aspirar”.

La oposición de contrarios y la creación de estereotipos no afectan solo a lo masculino/femenino, sino también a la propia definición de la mujer. Será en la tradición judeocristiana cuando la dualidad mujer buena-mujer mala se dibuje de forma más clara, pues la imagen de la Virgen María, como ejemplo máximo de la mujer buena, se opondrá a la de Eva como ejemplo de mujer mala y a María Magdalena como imagen de la pecadora redimida²¹. Quizá en el arte del siglo XIX cambien las protagonistas, pero los arquetipos siguen siendo los mismos. Y es que en esa centuria nos vamos a encontrar con unas posturas mucho más radicalizadas en cuanto a la posición de la mujer, acentuándose la tradicional dualidad. Habrá una mujer virtuosa, dama del hogar, ejemplo del éxito familiar, casta y pura. En contraposición, se dará la imagen de la mujer malvada, perdida, cuya sexualidad produce un temor, cosa que tiene mucha relación con ese aumento de la prostitución, algo que queda en el límite de lo público y privado. Ambos arquetipos existen porque existe el contrario. Simone de Beauvoir dice:

“Uno de los argumentos de los esclavistas norteamericanos a favor de la esclavitud era que los blancos del Sur, al quedar liberados de las tareas serviles, podrían mantener entre ellos relaciones más democráticas; de la misma forma, la existencia de una casta de “mujeres perdidas” permite tratar a la “mujer honrada” con el respeto más caballeresco. La prostituta es un chivo expiatorio; el hombre se libera con ella de sus bajos instintos para renegar de ella a continuación”²²

De esta forma, las mujeres que reciben una adoración pública, en lo privado no resultan tan interesantes. Sin embargo, las otras en lo público son denostadas, pero a su vez son deseadas y buscadas, y por ello también son temidas. Una vez más, los ejemplos que nos proporciona el arte sobre estos arquetipos son muy numerosos, pues a la mujer que transforma su lugar asignado socialmente se la representa de forma grotesca, en comunión con esa naturaleza primitiva e incontrolada²³. El artista Edvard Munch en su diario expone muy bien esta dualidad diciendo: "La mujer, con sus múltiples facetas, es un misterio para el hombre. La mujer es al mismo tiempo una santa, una bruja y un infeliz ser



Figura 4 *Vampiro (o Amor y dolor)* (ca. 1895), Munch Museum. Fuente: Munch Museum

²¹ Vicente de Foronda 2017, 284

²² de Beauvoir 1977, 714

²³ Hidalgo, R. (2003) La Medea de Eurípides. Hacia un psicoanálisis de la agresión femenina y la autonomía, *Subjetividad y Cultura*, 19, 37-56. Citado a través de: Martínez-Herrera 2007, 90

abandonado" (Bornay 1995, 288). Así, aparece la famosa figura de *femme fatale* que mantenemos aún hoy y de la que se desarrollan una gran cantidad de personajes como *Salomé* o *Pandora*. Citando a Marie Anderson (1995, 2):

“[...] la imagen de la femme fatale se utiliza como estratagema política, aparece en el discurso cultural de distintas épocas en un intento de reprimir cualquier cambio que se considere amenazante para la infraestructura patriarcal. Las mejoras notables en la posición social, política y/o económica de las mujeres producen momentos de inflexión en la continuidad histórica que desestabilizan los roles de género claramente definidos, provocando así una respuesta por parte de la ideología dominante a través de sus instituciones (legales, gubernamentales, religiosas) y de sus producciones culturales (mitos, religión, arte, teatro, literatura, cine).”

Las mujeres se encuentran en un paradigma en el que su imagen ha sido definida por unos agentes ajenos a ellas mismas. Pero además se ha jugado con ella a su antojo definiendo lo “bueno” y lo “malo. Será por ello interesante el estudio de las mujeres que han conseguido hacerse cargo de su propia representación.

3. LA MUSA

La primera definición que el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española nos da de *musa* es: “cada una de las nueve deidades que, según el mito, habitaban, presididas por Apolo, en el Parnaso o en el Helicón y protegían las ciencias y las artes liberales.”. Las hijas de Zeus eran invocadas por los poetas griegos, ya que como indica la segunda acepción, *musa*



Figura 5 *Pygmalion y Galatea* (1890), Gérôme, Metropolitan Museum of Art, New York. Fuente: Wikimedia Commons

también es la “inspiración del artista o escritor”. Esto nos da un indicio de que a este concepto se le une un carácter mítico y por tanto a la persona que lo encarna, normalmente una mujer. Se considera el Principio de creación²⁴ de la obra de un artista, y por ello, se va generando una idea idealizada de Musa, una idea de, como dice Rebeca Fulleylove (2020) en su artículo: “una bella jovencita como fuente de revelación creativa para un artista mayor y melancólico”. Aunque es evidente, debemos puntualizar que la labor inspiradora de una musa no es solo ser una bella dama de la que el artista se quede prendado, sino que es más que probable que en muchos casos esta labor de iluminación se diese a través de un trabajo al lado del

²⁴ Término usado en: Porcel García 2012, 495

artista, una colaboración. Al fin y al cabo, si seguimos la definición, la tarea de las musas será el conseguir que el artista, predominantemente masculino, logre “dar a luz” a una gran obra artística.

Sin embargo, esto trae consigo algunas problemáticas que podemos señalar, ya que es una idea que se ha ido perpetuando en el tiempo. La primera es que este término ha sido marcado por el género, ya que normalmente hablamos de artista-hombre y musa-mujer. Siguiendo esta línea, también provoca una idealización de la mujer, anulando cualquiera de sus otras labores mundanas, incluyendo la de ser artista²⁵. Por ello, es necesario hacernos cargo o al menos ser conscientes de lo que conlleva este término y reconocer su problemática, tratando de “no idealizar a una mujer como musa o de rebajar a una artista femenina”²⁶ ya que es una realidad que se mantiene.

Esta problemática sale a relucir cuándo analizamos la situación femenina. La presencia simbólica de la mujer en el arte tiene como máximo exponente el papel de musa, y para algunas autoras²⁷, incluso el mismo acto de posar implicaría un ejercicio de sumisión y la asunción de un papel pasivo frente al rol activo del artista-creador. A pesar de esto, también debemos tener en cuenta que posar era un trabajo, como dice Porcel García (2012, 495): “La modelo es una [sic] peón o “proletaria” del Arte”, es una mujer que trabaja para subsistir ya que también se le restringía el acceso al Arte si no entraba de este modo. La misma autora también apunta:

“Posar era una actividad y un trabajo físico y mental más de los muchos que se han asociado a las mujeres y que se han dado por hecho, sin que se les de mérito por ello (trabajaban gratis, por así decirlo). Estas desde sus silencios y quietud como auténticas estatuas vivientes han realizado a lo largo de la Historia una devastadora tarea de “Musas sin salario” (en desigualdad con el artista), sin que se les haya reconocido a veces por ello.” (2012, 495)

Además, como ya hemos apuntado, debemos reconocer el papel de estas mujeres en torno a la contribución como compañeras de trabajo en la obra de los artistas. Muchas, son artistas en sí mismas.

La romantización de su papel se puede ver de forma evidente en el Renacimiento, el momento de las grandes musas y de las grandes historias trágicas o de amor que las acompañan. Podemos dar el ejemplo de Filippo Lippi que en sus *Madonnas* ponía el rostro de su mujer Lucrezia Buti; o el de Andrea del Sarto, que consideraba el rostro de su mujer Lucrezia, el ideal de la belleza. Pero sin duda, la gran belleza del Renacimiento será Simonetta Vespucci, que debía encarnar la belleza con las virtudes de pudor y modestia²⁸, apreciadas en la Florencia del XV. Es conocida por ser la gran musa de Botticelli -siendo el rostro protagonista de obras como *El nacimiento de Venus* o la *Anunciación*-, pero también lo fue de otros artistas como del poeta

²⁵ Frey 2020a

²⁶ Frey 2020

²⁷ Martínez Cano 2014, 230

²⁸ Parenti, s.f.

Poliziano. A esta figura real, se sumó un factor: su muerte prematura, cosa que favoreció su mitificación. Su belleza se mantuvo como legendaria a través de poemas y obras²⁹. Esta divinización volvió en el siglo XIX, cuando John Ruskin reavivó la historia entre Botticelli y Simonetta. A esto se sumó que Ruskin fue un gran defensor de los prerrafaelitas, artistas que se fijaron en la estética de principios del Renacimiento. No es casual que sea este siglo en el que volvamos a encontrar a esas grandes musas.

En torno a este problema de idealización, no debemos olvidar que se trata de mujeres de carne y hueso. No se trata de personajes salidos de una novela, sino de mujeres que tuvieron su vida, trabajaron y muchas se enfrentaron a aspiraciones frustradas. Por ejemplo, muchas mujeres comenzaron su carrera artística, pero debía ser puesta de lado a la vez que la fama del hombre crecía ya que se exigía que ella se convirtiese en musa, esposa y madre³⁰, desdibujando su individualidad. Su área de acción quedó limitada, aunque gracias a estudios que van saliendo a la luz, vamos conociendo su labor. Se admira a las musas a través de convertirse en iconos de diversas identidades femeninas: diosas, madres, personajes literarios y míticos, prostitutas, esposas, etc.³¹, pero poco a poco las admiramos por lo que son: mujeres trabajadoras.

“Todas aquellas musas de carne y hueso no vivían precisamente en el Parnaso, sino que eran mujeres reales de todas las clases sociales” (Porcel García 2012, 495).

3.1. Elizabeth Siddal. Musa y artista.

En este punto, debemos hacer referencia al Prerrafaelismo, momento en el que surgen algunas de las grandes Musas de la Historia del arte. Los artistas van a buscar la ruptura del canon de la Academia, cosa que también se refleja en la búsqueda de mujeres que se encuentran fuera del canon clásico, pero solo para usarlas como objeto ornamental. Es común que estos artistas “descubran” a estas modelos y las saquen de sus entornos y trabajos³², como una especie de salvación. Esto generaba un problema, ya que estas mujeres, al ser mayoritariamente de clases sociales más bajas, terminaban dependiendo del artista. No obstante, estas modelos acabaron por tener un compromiso activo en el arte ya que entraron en contacto con su creación convirtiéndose en compañeras creativas. Esta fue una de las formas de entrar en este mundo del arte, ya que acceder a la educación académica de la *Royal Academy* era algo prácticamente imposible. Así, las modelos tuvieron un papel fundamental y activo en la creación artística.

²⁹ Por ejemplo Piero di Cosimo la pintó como *Cleopatra*, pese a que él tenía siete años cuando murió.

³⁰ Fulleylove 2020

³¹ Porcel García 2012, 496

³² Por ejemplo, Siddal trabajaba de modista y en una sombrerería, Fanny Cornforth era empleada doméstica y Annie Miller trabajaba en un pub. Frey 2020b

En los últimos años, se ha realizado una gran labor para dar valor a estas musas prerrafaelitas debido a que ellas mismas fueron artistas y participaron activamente en el movimiento. Desde hace unas cuatro décadas se comenzó a hablar de *Pre-Raphaelite sisterhood*, para contraponerlo al grupo de hombres y darles una visibilidad como artistas al mismo nivel que la sección masculina. Nunca se constituyeron como tal, pero se trata de una herramienta para la relectura de este fenómeno desde un punto de vista no hegemónico. Por ejemplo, en 2019 se



Figura 6 *Night and Sleep* (1878), Evelyn de Morgan, Wightwick Manor. Fuente: Wikimedia Commons

realizó una exposición en la National Portrait Gallery titulada *Pre-Raphaelites Sisters*. La línea entre realidad y ficción se ha desdibujado en estas mujeres como Evelyn de Morgan (fig.6), Jane Burden Morris, Elizabeth Siddal, Christina Rossetti, Fanny Cornforth o Annie Miller. Por ello su reivindicación como artistas cobra sentido, reconociendo sus ambiciones y su compromiso activo con el grupo.

Si llamamos la atención sobre ellas es porque sirven muy bien como punto de partida y bisagra de la romantización de la musa y el cambio a un agente activo que se dará en el siglo XIX y se materializará de manera más sólida a lo largo del siglo XX. Debido a los límites en la extensión del trabajo, solo nos centraremos en una de las fundamentales: Elizabeth Siddal (1829-1862)

La vida categorizada como “trágica” y el trabajo como musa de Siddal, han favorecido la romantización de su historia, creando una especie de mito. Su vínculo con la Hermandad inició cuando fue descubierta mientras trabajaba en una sombrerería. Gracias a sus rasgos físicos y su habilidad, posó para muchos artistas, siendo el mayor ejemplo la *Ofelia* (ca. 1852) de Millais. Pero sin duda, fue la gran musa de Rossetti, quién fue además su marido³³. Como artista, su trabajo comenzó hacia 1852 gracias al apoyo de Rossetti. Su habilidad artística no solo se limitaba a la pintura, sino que también a la poesía. Ruskin alabó su trabajo y se convirtió en su mecenas.

El trabajo de Siddal no solo se limitaba a ser una mera copia de las obras de sus contemporáneos, sino que tenía su propio criterio y visión, cosa que podemos ver en obras como *Holy Family*, (ca. 1856) o *The Lady of Shalot* (1853) (fig. 7). En esta última, se puede ver de forma enigmática como elige representar un momento que no era común para sus contemporáneos. Ellos elegían enseñar el momento en el que era condenada y se convertía en esa “mujer perdida”, sin embargo como muestra de su propio criterio, elige representar a un personaje

³³ Ejemplo de esta relación son las pinturas de *Regina Cordium* (1860) o *Beata Beatrix* (1870).

lleno de vida realizando una acción creativa, sin saber el destino que le llegará. No podemos decir que ella se reflejase en esta historia porque no lo sabemos, pero sí podemos ver que es una muestra de un criterio artístico que busca diferenciarse de sus coetáneos.

Es interesante apuntar que nuestra imagen de “Lizzie” se ha construido a través de las representaciones pictóricas y comentarios sobre su persona que otros hicieron sobre ella. Sin embargo, lo único que tenemos para saber como se veía a sí misma sería un solo *Autorretrato* (fig.8) realizado hacia 1853, que nos la muestra notablemente diferente de su representación en *Ofelia*, de Millais. Tampoco es la *Beata Beatrix* de su marido, que por otra parte, es un retrato póstumo realizado sobre dibujos y recuerdos no muy fiables.

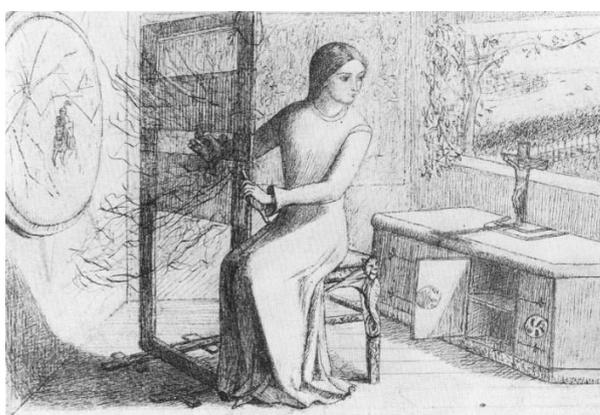


Figura 7 *The Lady of Shallot* (1853), Elizabeth Siddal, The Maas Gallery. Fuente: Wikimedia Commons

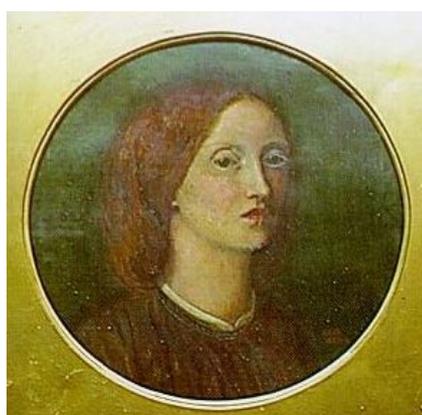


Figura 8 *Autorretrato* (ca. 1853), Elizabeth Siddal. Fuente: Wikimedia Commons

La hermandad favoreció, de forma similar al Renacimiento, un culto a la belleza y romantizando la figura de las musas, casi hasta convertirlas en protagonistas trágicas de novelas. De hecho, ya desde la muerte prematura de Siddal su vida se noveló y se crearon mitos que eclipsaron la realidad. En la sociedad victoriana del momento, hay un gusto por la concepción de mujeres como criaturas débiles, al borde de exhalar su último aliento, debido a una romantización del cadáver femenino³⁴. Esta “erotización” de la muerte se puede ver en otras creaciones artísticas como en la literaria: *Madame Bovary*, *Anna Karenina* o *Naná*³⁵. La imagen de mujeres débiles se fusiona con la realidad, al igual que el resto de los arquetipos, por ello Siddal se concibe desde el principio como una criatura frágil que muere joven. Sin embargo, se convierte en un icono cuya significación varía con el tiempo. En la década de los años 20 del siglo XX evoluciona a una figura hipersexual, “una criatura inestable que causó muchos problemas a Rossetti”³⁶. En la década de 1960, se romantizó ese consumo del láudano, mientras que en los años 70 y 80 se convirtió en icono de la opresión patriarcal. Finalmente, a partir de finales de los 80 ella y sus

³⁴ Pintado Marín 2021, 35

³⁵ Soto Delgado, R. (2020) “La muerte retratada: ninfas acuáticas y bellas durmientes en la pintura victoriana”. In: Revista Eterna, v. 7, p. 185-186. Citado a través de: Pintado Marín 2021, 84

³⁶ Carman, D. “Lizzie Siddal and the Pre-Raphaelite Brotherhood”. In: The journal of Student Leadership, v. 3, n. 1, 2019, p. 43. Citado a través de: Pintado Marín 2021, 99

compañeras, comenzaron a ser reivindicadas como artistas por derecho propio³⁷. El resultado en los últimos años es que en los últimos veinte años ha habido dos exposiciones individuales de su obra³⁸.

4. OBSTÁCULOS EN LA INTEGRACIÓN DE LA MUJER COMO ARTISTA DE PLENO DERECHO

Debemos tener presente esta mitificación e invisibilización de las mujeres que da prioridad a su papel de musa. Por esto, resulta interesante preguntarse a medida que avanzamos en el siglo XIX y XX, con el aumento del número y nombres de mujeres artistas, así como de ciertos avances sociales, si hay una integración real de estas mujeres en la acción artística.

Es revelador el hecho de que la palabra *artista* y la cualidad de *genio* se mantienen como un atributo únicamente masculino. Se considera que solo los hombres tienen la capacidad de crear, que es uno de los atributos inherentes al genio. Por tanto, la feminidad es una cualidad limitante, puesto que desde la óptica decimonónica las mujeres artistas “carecían de poder para determinar el lenguaje del arte más elevado.”³⁹. El desnudo y la Academia ya no son determinantes, sin embargo siguen quedando relegadas a un nivel de *amateurismo*. Por consiguiente, es un error pensar que esa prohibición de entrar a la Academia fue lo que cerró las puertas a que las mujeres fueran artistas, sino que es todo el panorama social, ideológico, político y cultural lo que se lo impidió. En palabras de Nochlin (2007, 28):

“el arte no es una actividad autónoma y libre de un individuo superdotado “influido” por artistas que le anteceden y, más vaga y superficialmente, por “fuerzas sociales”. [...] la situación total de la creación artística, [...] ocurren en una situación social, son elementos integrantes de esta estructura social y están mediados y determinados por instituciones sociales específicas y definidas, sean estas academias de arte, sistemas de patrocinio, mitología de un creador divino, el artista como el hombre o proscrito social.”

Sumado a esto, los espacios de lo que se considera la *Modernidad* son eminentemente masculinos y enfocados a su disfrute y al de su sexualidad. Muestra de esto es la propia asimetría en la representación de los desnudos femeninos hechos por hombres a los prácticamente nulos desnudos masculinos hechos por mujeres. Y, ¿dónde queda la mujer espectadora? Todas estas

³⁷ Frey 2020b

³⁸ Una en 1991 en la Ruskin Gallery de Sheffield y una segunda en 2018, titulada *Beyond Ophelia*, en Wightwick Manor. Fulleylove 2020

³⁹ Pollock y Parker 2021, 134

preguntas y respuestas nos dan una visión de cómo el mundo público y social estaba enfocado en lo masculino⁴⁰.

Resulta interesante realizar un breve análisis de la vida y obra de algunas mujeres artistas del siglo XIX para comprender su situación y a qué problemas o construcciones sociales debían enfrentarse.

4.1. Camille Claudel.

En este contexto, se hace imposible no mencionar a la escultora Camille Claudel (1864-1943), cuya obra se está resignificando⁴¹ más allá de los vínculos que la unieron con el gran escultor Auguste Rodin. En las aproximaciones más antiguas a su obra, la relación personal con Rodin ocupa gran parte de su biografía, que parece completamente condicionada por esa historia de amor. Significativamente, algunas de las biografías consagradas al escultor la relación con Claudel se omite o apenas se menciona. Por ejemplo, en la primera biografía escrita del artista por Judith Cladel, ni siquiera se dice su nombre, solo se refiere a ella como *une grande passion*.⁴²

Este punto de partida es problemático porque limita el análisis de su obra artística, que vista así, carece de autonomía y entidad en sí misma. Lo cierto es que no podemos asegurar rotundamente que su relación con Rodin condicionase absolutamente toda su producción. Por ello, es más interesante analizar esta relación como personificación del lo que nos propone Virginia Woolf en *Una Habitación Propia* (1929), dónde se imagina y pregunta si la vida de una hipotética hermana de Shakespeare con los mismos talentos habría sido igual⁴³.

Tempranamente, Claudel ya mostró intenciones y habilidad para ser escultora. Esto chocó inevitablemente con las expectativas que se esperaban de una mujer burguesa, de la que se esperaba un papel limitado a la esfera privada, con una conducta “pura, modesta, delicada, civilizada, complaciente, reticente, casta, afable y educada”⁴⁴. Sin embargo, la artista luchó por esta independencia y se mudó a París dónde alquiló un estudio junto a otras mujeres artistas en el que además recibían asesoramiento por parte de otros colegas.

⁴⁰ “hay una asimetría histórica, una diferencia social, económica, a la par subjetiva y objetiva, entre ser una mujer o ser un hombre en el París de finales del siglo XIX”. Liaño Bascuñana 2015, 245

⁴¹ Como indican textos como los de Callahan (2015, 2), o Illana Benito (2008, 246), quien opina que la artista “sufrió en primera persona la dictadura de la ideología impuesta por la cultura dominante eminentemente misógina y androcéntrica [...], desdibujando de esta forma la experiencia de las mujeres y sus aportaciones”

⁴² Cladel, J. (1936) *Rodin: Sa vie glorieuse et inconnue*, Paris: Bernard Grasset, 225. Citado a través de: Callahan 2015, 3

⁴³ Lynch 1998, 118

⁴⁴ Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar, (1979) *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP 1979. Citado a través de: Lynch 1998, 119

Claudiel entró al taller de Rodin como ayudante de la obra de *La Porte de L'Enfer* en 1884. Su relación personal, también llevó a la influencia artística entre ellos, pudiendo considerar en ese sentido a Camille una musa de Rodin. Hubo una fusión de estilos, pero la artista siempre mantuvo la intención de ser artista *motu proprio*, cosa que se ve en la obra de *Shakuntala* (fig. 9), comenzada hacia 1886 y expuesta en el Salón de 1888. Demuestra su conocimiento de culturas lejanas⁴⁵ y un gran dominio técnico, realizando una obra de tamaño natural y con gran dominio de las figuras y su anatomía, gracias a su trabajo en el estudio contratando modelos, incluidos hombres, cosa que solo se podía hacer de forma algo clandestina en estudios privados y academias artísticas abiertas de miras. La pasión amorosa expresada a través de los cuerpos desnudos que se funden íntimamente en un abrazo guarda similitud con *El beso*, obra que Rodin crea con posterioridad, en 1888.



Figura 9 *Shakuntala (o Vertumne et Pomone)* (ca.1886), Camille Claudel, Musée Rodin. Fuente: Musée Rodin (Jérôme Manoukian)



Figura 10 Camille Claudel trabajando en la obra *Shakuntala* junto a Jessie Lipscomb. Fuente: Musée Rodin (photo Jean de Calan)

La relación entre los artistas finaliza hacia 1898 y mientras Rodin se iba haciendo más rico, Camille se hundía en la pobreza. Esto es algo esclarecedor en cuanto a la situación de la mujer artista. Rodin tenía varios estudios y ayudantes, pero Claudel:

“necesitaba encontrar modelos y pagarlos, comprar y transportar arcilla, hornear la arcilla y agrandar la maqueta, lo que podía llevar cinco años trabajando sola. Como alternativa, si tuviera el dinero, podría contratar técnicos y pagar a una fundición para que moldeara el modelo en bronce o en forma directamente en piedra o mármol”⁴⁶.

⁴⁵ Ya que se basa en un poema de amor sánscrito del siglo V, traducido por primera vez por el orientalista Sir William Jones. Callahan 2015, 12

⁴⁶ Lynch 1998, 119

Como dice la propia artista en una carta hablando de *Shakuntala* en 1886 dirigida a Florence Jeans:

"[...] Ahora estoy trabajando en mis dos grandes figuras de tamaño más que natural y tengo dos modelos al día: mujer por la mañana, hombre por la tarde. Puedes imaginar lo cansada que estoy: trabajo regularmente 12 horas al día, de 7 de la mañana a 7 de la tarde. Cuando vuelvo, me resulta imposible mantenerme en pie y me acuesto enseguida."⁴⁷.

Pese a esto, sus ambiciones continúan, cosa que demuestra en *Persée et la Gorgone* (1899) (fig.11), donde demuestra su conocimiento de la tradición clásica, así como de las nuevas tendencias como el Art Nouveau⁴⁸. En algunas ocasiones, esta obra es analizada por algunos autores, como Ayral-Clause⁴⁹, como un reflejo del autodeterioro de la artista, ya que la Medusa podría ser un autorretrato de la artista. Podríamos hacer múltiples conjeturas, pero también debemos pensar que es posible que Claudel usase su propio rostro porque no tenía dinero para contratar a una modelo. Hacia 1911 su salud mental y física se ve deteriorada, por lo que en 1913 su madre solicita su ingreso por psicosis delirante en un asilo en contra de su voluntad. Finalmente la artista morirá con 78 años en 1943 y será enterrada en una fosa común.



Figura 11 *Persée et la Gorgone* (1899), Camille Claudel, Musée Camille Claudel. Fuente: Musée Camille Claudel

Debemos destacar que tuvo reconocimiento por sus coetáneos, con varias exposiciones dedicadas a ella realizadas por Eugène Blot, quién adquirió también parte de su obra, así como tras su muerte. Por ejemplo, hacia 1949 el hermano de la artista -irónicamente, uno de los responsables de que Camille permaneciera encerrada los últimos treinta años de su vida- pidió al Museo Rodin realizar una exposición sobre la artista. Se inauguró en 1951 y Paul Claudel y Cecile Goldscheider realizaron un estudio de la obra de la artista titulándolo "*Ma sœur Camille*". Sumado a esto, su hermano donó al museo Rodin algunas de sus obras⁵⁰. Sin embargo, como hemos mencionado, ella nunca conseguirá una autonomía real e independiente. No pudo vivir plenamente de su arte y, pese a su ruptura como pareja, Rodin la apoyó económicamente a lo largo de prácticamente toda su vida.

⁴⁷ Citado a través de: Camille Claudel: Biography, 2022

⁴⁸ Algunos autores como Shannon R. Callahan (2015, 25) también hablan de algún posible paralelismo con la obra de Wilde *Salomé*, ilustrada por Beardsley, aunque es algo en lo que no se suele profundizar.

⁴⁹ Ayral-Clause, O. (2002). *Camille Claudel: A life*. New York: Harry N. Abrams. Citado a través de: Callahan 2015, 32

⁵⁰ La primera versión de *L'Âge mûr* en yeso, la segunda en bronce, *Vertumne et Pomone* en mármol y *Clotho* en yeso.

Además, se encontró con esas barreras sociales que la cuestionan. Por ejemplo, debemos señalar que en este momento la mayoría de los reclusos en hospitales psiquiátricos eran mujeres. Así, “el deseo de independencia de las mujeres y el libre ejercicio de su propia sexualidad se consideraron una locura durante ese período”⁵¹. La negación de sacar a Camille de este lugar pese a protestas por parte de la comunidad artística e incluso de propios doctores de la institución es uno de los ejemplos de cómo la mujer que salía de cánones establecidos como normativos se enfrentaba a consecuencias negativas, no solo manifestados con dificultades económicas, sino también incluso con el escarnio social, cosa que impedía la independencia.

4.2. Mujeres impresionistas.

Para tratar de entender el contexto en el que se movieron algunas mujeres que vinculamos al impresionismo y que trabajaron en las mismas coordenadas espacio-temporales que sus colegas masculinos, hemos de volver a señalar la distancia entre las esferas masculina y femenina que se había acentuado en el siglo XIX. La mujer respetable es “guardiana de la pureza moral”⁵² y que preserve la institución de la familia. Algunas autoras como Erika Bornay también han usado el término de *dolce far niente* para identificar esa pasividad ociosa en la que la mujer burguesa estaba exenta de cualquier oficio, pero también del ocio de carácter mundano fuera del ámbito doméstico si no era acompañada de un varón.

En este contexto, son de obligada mención las pintoras Berthe Morisot (1841-1895) y Mary Cassatt (1844-1929). Siempre se destaca que ambas pertenecieron a una clase social elevada, lo cual les permitió pintar libremente, esto es, sin someterse a los dictados estilísticos académicos, pero su propia condición social de mujeres respetables condicionó los temas tratados. Si bien el autorretrato no estuvo en el centro de sus intereses, los temas que llevan a sus lienzos están en relación con la esfera femenina y privada en la que discurría su día a día. Las interpretaciones sobre los mismos están abiertas a debate, pues apenas dejaron testimonios escritos. Sin embargo, contamos con el impagable testimonio Marie Bashkirtseff, una artista coetánea que desarrolló su profesión en los mismos ambientes, quien escribió un sincero diario que permite entrever qué significaba ser mujer artista en París en las últimas décadas del siglo XIX.

En la creación artística de finales del XIX, y especialmente del Impresionismo, es esencial el reflejo de los espacios de la modernidad. Son aquellos que Baudelaire define en *El pintor de la Vida Moderna* (1859-1860) y que tienen que ver con la libertad de pasearse y moverse por el espacio público, por las calles y bulevares recién trazados del París del Segundo Imperio. Para este héroe moderno acuña el término de *flâneur*, que debía encontrar su inspiración en la

⁵¹ Showalter, E. (1985). *The Female Malady: Women, Madness and English Culture*. New York: Arcade Publishing, p. 132. Citado a través de: Lynch 1998, 119

⁵² Pollock y Parker 2021, 125

bulliciosa urbe, en sus cafés, en su paseo sin rumbo definido... pero todo esto le estaba negado a las mujeres de su misma condición social.

Marie Bashkirtseff, lo expresó de este modo en sus diarios:

“Lo que deseo es la libertad de pasear sola, de ir y venir, de sentarme en los bancos de las Tullerías, y especialmente en el Luxemburgo, de pararme a mirar las galerías de arte, de entrar a las iglesias y a los museos, de vagabundear por viejas callejuelas al caer la noche; eso es lo que quiero, esa libertad sin la cual no se puede ser un auténtico artista. ¿Alguien cree que puedo extraer los frutos de lo que observo, vigilada siempre por mi carabina? ¿Alguien se imagina lo que es que, cuando quiero ir al Louvre, deba siempre esperar a mi carro, a una acompañante, a mis familiares?”⁵³

Así, quizá debemos reflexionar sobre la elección de unos determinados temas por parte de muchas artistas, pues en parte se debe a que los espacios de la modernidad estaban vedados para ellas y por ello se inclinan hacia el reflejo en sus pinturas de los espacios y acciones domésticas y cotidianas. Como apuntan Rozsika Parker y Griselda Pollock, las mujeres impresionistas pondrán en el centro del debate artístico las pinturas costumbristas que se habían convertido en algo completamente menor⁵⁴. Estas mujeres retratan lo que ellas mejor conocen y pertenece a su normalidad, rutina y espacio de recreación.



Figura 12 *La dama del sombrero negro* (1872), Manet, Museo de Orsay. Fuente: Wikimedia Commons

Cassatt era una pintora estadounidense de clase acomodada que pudo viajar a Europa. En París conoció al que será su íntimo amigo: Degas. Este la ayudó artísticamente y la introdujo en el círculo impresionista. A su vez, Morisot coincidió en su educación artística con Manet, con quién mantuvo relación familiar, ya que se casó con su hermano Eugène. Es importante señalar esta relación, ya que Morisot posó para alguna de las pinturas de Manet, por ejemplo *El Balcón* (1868), o *La dama del sombrero negro* (1872) (fig.12). Esta relación, al igual que la de Cassatt con Degas, ayudó a su integración en determinados grupos artísticos, pero ello no supuso una dependencia de gran magnitud, como sí hemos visto en casos anteriores.

Si analizamos su obra, los espacios que ambas retratan de forma más amplia son los eminentemente domésticos. Se convierten en temas centrales de su pintura, mientras que otras esferas se muestran ausentes. Pero es importante subrayar que por muy vinculados a la condición

⁵³ The journal of Bashkirtseff, Marie (1890). Citado a través de: Liaño Bascañana 2015, 258

⁵⁴ Pollock y Parker 2021, 65

femenina que estén estos espacios, no reflejan la sexualidad femenina y sus deseos más íntimos, en consonancia con la consideración de la mujer “respetable” como un ser asexuado. Estos espacios más bien reflejan su represión, pero nunca sus anhelos sexuales, anhelos que sin embargo aparecen de manera recurrente en la obra de sus colegas masculinos.

Así, la condición de mujer de Cassatt y Morisot, permiten mostrar esos espacios femeninos desde una cercanía, siendo algo que los propios artistas masculinos desconocían⁵⁵. Ejemplo de esto es la obra *La Lecture* (ca. 1869/1870) (fig. 12) de Morisot, dónde se refleja un espacio íntimo y privado femenino. Es una muestra del



Figura 13 *La Lecture* (ca. 1869/1870), Berthe Morisot, National Gallery of Art. Fuente: National Gallery of Art.

ocio cotidiano de la mujer que se producía en lo doméstico, algo no mostrado por sus coetáneos hombres, que mostraban mayoritariamente a mujeres en ambientes públicos. Es una escena privada entre la madre y la hermana de la artista, tratada desde el conocimiento de estos lugares de recreación.

Pensamos que en la elección de estos temas puede haber algo de forzada resignación, incluso de autocensura. Volvemos a recurrir a Marie Bashkirtseff a la hora de justificar esta afirmación. Describe un cuadro que quiere pintar, para acto seguido afirmar que no lo llevará a cabo al parecerle “poco femenino”:

“Mi cuadro es un cartel electoral delante del cual hay un mozo de almacén con su cesta, un trabajador que se ríe de un señor con un maletín bajo el brazo; un vagabundo de aspecto muy tonto y un gran y enorme sombrero bonapartista del que sólo se ve... el sombrero” (Bashkirtseff 1890, 192)

En definitiva, al elegir o desechar ciertos temas parece pesar en las mujeres su educación y códigos morales.

Otro aspecto en el que nos podemos detener es en el modo de retratar las fases de la vida de la mujer, desde la niñez a la vejez, viendo esa adquisición de los estereotipos asociados a la feminidad. Por ejemplo, Mary Cassatt retrata de forma muy rotunda distintas edades. En este sentido, es importante subrayar que fue una persona culta consciente de su situación. Apoyó la emancipación femenina, y aunque sus obras no las debemos leer en clave de protesta, nos sirven de ejemplo de la situación de estas mujeres. También Morisot retrata la pubertad femenina. El tránsito de niña a mujer conlleva también el despertar de la sexualidad. En palabras de Pollock y

⁵⁵ Liaño Bascuñana 2015, 266

Parker (2021, 65): “para las mujeres, [...] marcaba el inicio de la esclavitud, mientras que, para los hombres, daba paso al misterio de la feminidad”. La artista retrata en *El espejo psíquico* (1875) (fig. 14) a una niña mirándose en un espejo, dentro de una ensoñación completamente privada y parte de una cotidianeidad propia de la esfera femenina, sin subrayar el componente erótico al que podría haber dado lugar el tratamiento del tránsito a la pubertad.

También debemos apuntar la representación de la maternidad, sujeto casi omitido en lo artístico desde la perspectiva masculina. La maternidad, en la clase burguesa a la que ambas pintoras pertenecían, era la única muestra aceptable de la sexualidad femenina, y era de hecho la gran finalidad de la mujer, donde debía alcanzar su realización como persona. Vinculado a esto, es esencial la esfera de los cuidados y la crianza de los hijos, que le hacen ser a la mujer “buena madre”. Esto se ve reflejado en la obra de Cassatt, quién representa de forma ejemplar el modelo de familia tradicional burguesa, así como ese vínculo materno filial. Lo podemos ver en obras como *The Child's Bath* (1893) o *Maternity* (ca. 1890) (fig.14).

También es de interesante mención su retrato de mujeres sirvientas a través de la cotidianeidad, tales como escenas de baño. Esta diferencia de mirada, en palabras de Liaño Bascuñana (2015, 267) entre, por ejemplo, la obra de Cassatt y la de Degas, “reside en que la de la artista no implica voyeurismo alguno” además “el cuerpo de la mujer está sujeto a las desigualdades de la sociedad de clases, pero no a la cosificación sexual” y “no las hace caer en la categoría de *mujeres de mala vida*”. Ejemplo de esto es la obra de Cassatt *Mujer tomando un baño* (ca. 1890) (fig. 16).



Figura 14 *El espejo psíquico* (1875), Berthe Morisot, Museo Thyssen. Fuente: Museo Thyssen.



Figura 15 *Maternity* (ca. 1890), Mary Cassatt. Fuente: Wikimedia Commons.



Figura 16 *Woman bathing* (ca. 1890), Mary Cassatt, Art Institute Chicago. Fuente: Art Institute Chicago

Este distinto tratamiento de algunos temas o el reflejo de otros no representados por sus colegas masculinos no les sirvió para ser consideradas artistas a la altura de sus colegas masculinos. El tratamiento por parte de los críticos solía ser, en el mejor de los casos, condescendiente y su condición femenina podía incluso servir para devaluar su arte. Por ejemplo el crítico George Moore, autor de *Sex in Arts* (1890) buscando elogiar a Morisot dice:

“El trazo de Madame Morisot es bastante poco relevante, como el de un principiante, pero, con todo, es un signo único e individual. Ha creado un estilo, y lo ha hecho confiriendo a su arte toda su feminidad; su arte no es una triste parodia del nuestro; tiene dentro toda su feminidad: dulce y graciosa, feminidad tierna y soñadora”⁵⁶.

5. AUTORREPRESENTACIÓN

5.1. Nuevo lenguaje y la conciencia del “yo”.

Dado que desde el siglo XX la mujer cada vez tiene un mayor acceso a la cultura, no solo como creadora, sino también como espectadora, ha ido adquiriendo una toma de conciencia acerca de cómo ha sido representada y sobre la necesidad de identificarse con esa representación⁵⁷.

Esa conciencia de sí mismas requiere que se externalice fuera de los estereotipos y del lenguaje tradicional condicionado por los paradigmas sociales. Al fin y al cabo, el lenguaje no es un instrumento neutro, sino que es muestra de la sociedad. Por ello, el primer lugar en el que deben pugnar las mujeres es en cómo se refieren a ellas.

Como expresa Foucault: “Los vencidos son aquellos a los que, por definición, se ha retirado la palabra. Y, si decidieran ponerse a hablar, no lo harían en su propia lengua, porque se les ha impuesto una lengua extranjera”⁵⁸.

A su vez, surgen las inevitables preguntas de: ¿quién soy?, ¿qué es ser una mujer?, y que se irán respondiendo con el paso de los años. Debemos aclarar que no nos referimos a la existencia de una esencia femenina o feminista impregnada en el arte de las mujeres, sino que hablamos desde una necesidad de buscar un lenguaje que las represente, una necesidad, en definitiva, de contarse a sí mismas.

5.2. La necesidad de representación

El inicio del siglo XX, con las primeras Vanguardias, será el momento en el que se rompa con los códigos de representación tradicionales, abriendo un nuevo paradigma para experimentar con el lenguaje y la propia representación, alcanzando su máximo exponente a finales del XX.

⁵⁶ Citado a través de: Trasforini 2009, 33

⁵⁷ Porcel García 2012, 496

⁵⁸ Citado a través de: Vicente 2014

Sin embargo, la necesidad de autorrepresentarse es una constante en la historia del arte y en muchas culturas. El autorretrato tradicionalmente se entiende como una representación física del artista, aunque a partir de las vanguardias, esta representación se hace de forma más simbólica, aunque ambas comparten las finalidades.

Un breve recorrido por la historia de la retratística nos muestra cómo ha sido uno de los géneros preferidos desde la Antigüedad. Ya en los *Retratos del Fayum*, se evidencia que una de las finalidades principales es la de la búsqueda de la perdurabilidad, así como la de la identificación y el reconocimiento⁵⁹. Según la cultura y el momento histórico, a estas funciones se pueden añadir otras -como la esencia del espíritu-, pero las mencionadas siempre se mantienen. A medida que avanzamos y la individualidad se hace más importante, los artistas comienzan a realizar autorretratos. Estos, buscan dignificar su propia posición, tanto artística como social, haciéndose cada vez más popular entre ellos -podemos mencionar a Durero, Rubens, El Greco o Rafael-. Esto se mantendrá hasta nuestros tiempos y se irá adaptando a las técnicas y contexto -por ejemplo Picasso o Lucian Freud-. Es interesante mencionar que la fotografía supone un momento clave en los retratos. Debido a su facilidad de ejecución y rapidez, contribuyó poderosamente a democratizar la acción de retratar y de ser retratado.

Desde luego, el autorretrato no es un género exclusivamente femenino, pero en el caso de las mujeres, toma un cariz diferente, puesto que se intensifica su uso como una herramienta para construir su imagen y reivindicar su propia condición de artista⁶⁰.

“Históricamente la mujer se ve despojada de su capacidad de autorepresentación durante muchos siglos. El arte, exclusivamente en manos masculinas, no ha podido reflejar la mirada de las mujeres, sus deseos, su subjetividad, por lo que durante largo tiempo la identidad femenina viene determinada por el cuerpo social, compuesto esencialmente por los hombres”. (Serrano De Haro, A. (2000). *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*. Barcelona: Plaza Janés., p.176)⁶¹

Debemos aludir a figuras que han buscado esa reivindicación mostrándose como artistas. Siendo algunas Sofonisba Anguisola, Lavinia Fontana o Artemisa Gentileschi. A colación de esto, en la Ilustración, se producirá una eclosión de este género. Entre 1770 y 1804, se exponen más de 60 autorretratos de pintoras en los Salones⁶². A través de ellos, las artistas reflexionaban sobre su propia identidad. Pese a estar en clara desventaja -por ejemplo, la cuota máxima en 1770 era de cuatro mujeres sobre setenta miembros de la Academia⁶³-, se mostraron a sí mismas como pintoras de pleno derecho. Podemos nombrar a Élisabeth Vigée-Lebrun o Adelaïde Labille-

⁵⁹ Báscones Reina 2018, 113

⁶⁰ Valdivieso, Mercedes. (1994). El autorretrato femenino. En Mercedes Vilanova (Comp.), *Pensar las diferencias*. Barcelona: PPU. Citado a través de: Báscones Reina 2018, 115

⁶¹ Citado a través de: Vicente de Foronda 2017, 290

⁶² Bonnet 2002, 141

⁶³ Bonnet 2002, 143

Guiard como las más conocidas, pero hay muchas más: Anne Vallayer-Coster, Marie-Suzanne Giroust-Roslin, Rose Ducreux, Gabrielle Capet o Aimée Duvivier⁶⁴.

A lo largo del XIX aumenta el número de mujeres pintoras y por tanto también de autorretratos. La mayoría se inscribe en el mismo tipo de retrato clásico que las anteriores, principalmente mostrando los atributos de su profesión. Podemos nombrar a artistas como Milly Childers, Anna Bilinska, Thérèse Schwartz, o la ya mencionada Marie Bashkirtseff⁶⁵. Aún no hay un lenguaje propio desarrollado, sino que su objetivo continúa siendo el de la aceptación de ellas como pintoras.

Será en el siglo XX cuando comencemos a ver unos atisbos de lenguaje propio, por lo que vamos a desarrollar algunos ejemplos que permitan ver de una manera sintética los pasos dados por la mujer artista en esta búsqueda.



Figura 17 *Autorretrato* (1790), Élisabeth Louise Vigée Le Brun. Galleria degli Uffizi. Fuente: Wikimedia Commons



Figura 18 *Autoportrait à la palette* (1883), Marie Bashkirtseff, Musée des Beaux-Arts Jules-Chéret, Nice. Fuente: Wikimedia Commons

5.3. Un lenguaje adoptado

El problema de la autorrepresentación es que en esta se asumen y replican códigos de representación y simbolismos masculinos. Las prácticas de ruptura con los lenguajes tradicionales académicos no siempre han supuesto una ruptura con estas convenciones. En muchos casos estas se asumieron y se diluyeron dentro de los movimientos -cosa que veremos de forma más desarrollada más adelante con el Surrealismo-. Para explicitarlo, podemos recurrir a ejemplos de autorrepresentación de algunas artistas⁶⁶:

⁶⁴ Estas mujeres son algunas autoras de las 56 obras firmadas por mujeres que expusieron en 1791 en el primer Salón sin distinción de estatus, con 900 obras en total. Noël 2004, 2

⁶⁵ Norandi 2008, 8

⁶⁶ Citados en Roszika Parker y Griselda Pollock en el libro *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología* (2021).

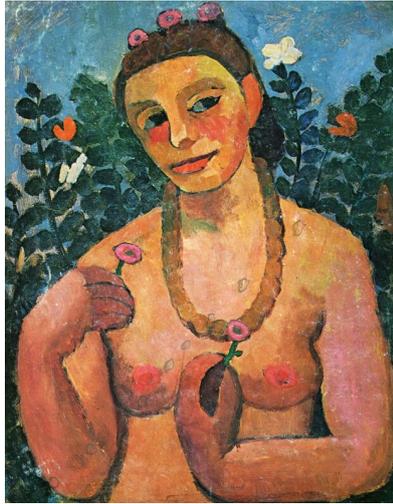


Figura 19 *Autorretrato* (1906), Paula Modersohn-Becker. Fuente: Wikimedia Commons



Figura 20 *Autorretrato* (1927), Suzanne Valadon, Musée de Montmatre. Fuente: © 2021 Artist Rights Society (ARS), New York. Image by Stéphane Pons

Paula Modersohn-Becker (1876-1909), es una artista alemana que practicó frecuentemente el autorretrato. En uno de ellos, realizado hacia 1906 (fig. 19), la artista se muestra desnuda sobre un fondo natural, con flores en sus manos y cabeza. Se puede hacer una comparación clara con la obra de Gauguin, especialmente la realizada en Tahití, y que la artista había podido admirar. Normalmente se asocia esa naturaleza a un carácter sexual de la mujer, con ese paisaje completamente idealizado y primitivo. Si bien es cierto que el resultado no es el mismo, se pueden ver ciertos conflictos. Gauguin retrata a las mujeres de Tahití como algo primitivo y sexual, sin embargo la mujer de Modersohn-Becker es una madre terrenal. Pese a que la imagen de la artista represente esa fecundidad relacionada con la naturaleza, las connotaciones heredadas de la iconografía tradicional debilitan este mensaje haciendo que pierda eficacia.

Suzanne Valadon (1865-1938) pertenecía a la clase obrera y se ganaba la vida posando para los artistas. Fue musa de Toulouse-Lautrec, Puvis de Chavannes o Renoir entre otros. Consiguió desarrollar una carrera artística propia, cambiando ese papel de objeto pasivo a sujeto activo. De su obra, debemos mencionar *El lanzamiento de red* (ca. 1914), donde retrata a tres hombres desnudos, algo fuera de lo normal en la época, poniéndose al nivel de sus colegas masculinos de profesión. También debemos mencionar un *Autorretrato* de 1883 y el de 1927 (fig.20). En ellos se muestra vestida y se centra en el rostro, es una representación que nos resulta más real. Esta vinculación con lo mundano es lo que lo diferencia de los retratos de Modersohn-Becker. También es interesante mencionar el cartel que realiza en 1927 titulado “*L’Aide Amicale des Artistes*” (fig.21). En él representa a una



Figura 21 *L’Aide Amicale des Artistes* (1927), Suzanne Valadon. Fuente: Bibliothèque nationale de France.

mujer desnuda, habitual en su obra, que sujeta una paleta de pintura y por tanto ejerciendo su profesión de pintora. Sin embargo, ella, al igual que su compañera, lo representa con un lenguaje que no permite aún ver claramente lo que busca. Aún está vinculada a una forma de representar a la mujer y su cuerpo que viene del lenguaje tradicional, la muestra pintando pero aún está absorta en sus pensamientos y está ahí para que la observemos.

En definitiva, estos ejemplos muestran unos inicios en la búsqueda de un lenguaje que refleje su realidad, pero todavía se perciben tan solo atisbos de ese cambio.

5.4. En un nuevo panorama, un nuevo lenguaje. La *new woman*

A finales del siglo XIX e inicios del XX, en consonancia con el auge del movimiento sufragista, nace un nuevo tipo de mujer, conocida historiográficamente como *new woman* y que por supuesto tuvo su influencia sobre el arte. Estas, tenían un proyecto de independencia que desafiaba las estructuras dominantes, allanando el espacio público y ampliando sus fronteras. Hay una confrontación entre lo viejo y lo nuevo, y esto funciona como gran fuente de creatividad⁶⁷.

Esto se manifiesta en la obra artística tanto de hombres como mujeres, replanteándose su lugar en el mundo, así como su identidad. Ejemplo de esto son los autorretratos de Egon Schiele, dónde se ve una experimentación sobre su imagen y su lugar en el mundo. También en *Ohne Titel* de 1930 (fig. 22) de Hannah Höch dónde también vemos una experimentación en la técnica.



Figura 22 *Untitled (From an Ethnographic Museum)*, 1930 Hannah Höch, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg Fuente: ©VG BILD-KUNST Bonn, 2016

Esta imagen de *new woman*, contradice a la tradicional visión estática y pasiva de la mujer. El cambio de percepción también es interesante verlo a través de la transformación de su propia estética. Son interesantes figuras como Josephine Baker (1906-1975) o Kiki de Montparnasse (1901-1953) que encarnan estéticamente estos cambios, convirtiéndose en musas de una época.



Figura 23 Fotografía de Josephine Baker, Fuente: MICHAEL OCHS ARCHIVES (GETTY IMAGES).



Figura 24 *Noire et blanche* (1926), Man Ray, Museo Reina Sofía. Fuente: Museo Reina Sofía.

⁶⁷ Trasforini 2009, 170

Kiki de Montparnasse, o su nombre real, Alice Prin, se convirtió en el icono de mujer que muchos artistas y escritores quisieron retratar -entre ellos Pablo Gargallo, Hemingway o Calder. Fue la musa por excelencia de Man Ray (fig. 24 y 25), cuya pose en *El violín de Ingres* (1924), pasará a la historia. Alice fue además artista, cantante y actriz, resultando una figura clave que encarnaba la modernidad. Era activa artísticamente, aunque se repite ese recuerdo únicamente como musa. Uno de los elementos que conforman su imaginario es el corte de pelo *à la garçonne*. No es algo anecdótico, sino que en la década de los 20, suponía una gran ruptura con los códigos de conducta tradicionales. La mujer acostumbraba a llevar el pelo largo toda su vida⁶⁸, pues era uno de los atributos inseparables de su feminidad. El cabello corto femenino era un gesto de rebeldía e inconformismo completamente visible, muestra de esos cambios que venían con los llamados *Felices años 20*.



Figura 25 *Kiki de Montparnasse* (1923), Man Ray, Collection of Michael Mattis and Judith Hochberg. Fuente: artblart.com

De igual forma, hay cambios en la vestimenta. Se apostó por el abandono del corsé, dejando más libertad de movimiento. Así como el largo de la falda, que se fue acortando. Resulta fundamental la labor de modistas como Coco Chanel (1883-1971) en este cambio de silueta. También el uso de ropa masculina se fue convirtiendo en cada vez algo más habitual entre las mujeres, consecuencia de la incorporación al mundo laboral y necesidad de mayor movimiento, buscando prendas más cómodas.

En este momento la mujer consume a la par que produce. Las nuevas necesidades de este público femenino se deben cubrir materialmente, como hemos visto ejemplificado en la nueva silueta en la moda. Esto también hace que sean productoras y continúen con una tradición artesanal de diseño, en muchos casos identificada con lo femenino, la diferencia es que ahora se podrá hacer de forma masificada e incluso artística. Ejemplo de esto es la diseñadora Elsa Schiaparelli (1890-1973), que con su *atelier* en París experimentó con las formas tanto en prendas como en joyas (fig.26). También Emilie Flöge (1874-1952) que fue influyente no solo en el ambiente vienés, sino también en Europa. Experimentó con las formas, sin definir la silueta y con trajes andróginos. Era compañera de Klimt, a quién influyó y al que vemos en algunas fotografías vistiendo los diseños de la artista (fig.27).

⁶⁸ Rodríguez Samaniego 2009



Figura 26 Diseño apodado "House of Cards" de Elsa Schiaparelli, presentado en 1949, con una estructura cuadrada. Fuente: Vogue.es



Figura 27 Emilie Flöge y Gustav Klimt hacia 1905 vestidos con los diseños de la artista. Fuente: Wikimedia Commons

Así, la mujer consume más e invade ese espacio público, democratizando tanto la moda como la cultura⁶⁹. En consecuencia, la incipiente industria cultural de masas se identifica con la mujer y por tanto con lo inferior. Por ejemplo, Nietzsche decía que Wagner era un “«artista decadente y grandísimo comediante», por haber feminizado la música y haberla entregado a las masas”⁷⁰. De esta manera, hay una cierta disociación entre la Alta Cultura, masculina, y la Baja Cultura, femenina y de masas. Como consecuencia, se juzga inferior y se rechaza lo femenino por no considerarlo “a la altura”.

Estos nuevos planteamientos influirán en el desarrollo tanto social como artístico, siendo nociones que aún conservamos. Se dará una búsqueda de un nuevo lenguaje en el arte, ejemplificado en las Vanguardias y las mujeres formarán parte de este proceso, buscando a la vez el suyo propio. Podemos ilustrarlo con mujeres como Hilma af Klint (1862-1944), pionera de la abstracción; Maria Blanchard (1881-1932), española que se introdujo en los círculos del cubismo en París; Natalia Goncharova (1881-1962) que desarrolló el rayonismo junto a su pareja Mijaíl Lariónov; Sonia Delaunay (1885-1979) con el orfismo, desarrollado también junto a su pareja Robert Delaunay; Marianne Brandt (1893-1983), diseñadora del ámbito de la Bauhaus; y por último Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927), artista multidisciplinar que impulsó el dadaísmo. Aunque es evidente, hubo muchas más, y cada una con sus propios intereses y formación, sí que se percibe el camino hacia algo nuevo.

⁶⁹ Por ejemplo, van al cine y aparece la prensa dedicada a las mujeres. Trasforini 2009, 181

⁷⁰ Trasforini 2009, 181

5.5. Surrealismo y experimentación.

Las Vanguardias desafiarán en el siglo XX las ideas, estructuras y códigos de representación tradicionales. El análisis del Surrealismo nos sirve para ver cómo estos cambios se materializan, así como la dicotomía que surge en torno a la mujer. No ejemplifica toda una sociedad, pero es de resaltar como uno de los movimientos que más ha trascendido y que sigue presente hoy día⁷¹.

Los primeros manifiestos del Surrealismo surgieron a raíz de la Primera Guerra Mundial. Estaba influido de movimientos anteriores, especialmente del Dadaísmo, muy crítico con la burguesía que había conducido a una guerra a Europa. Podemos fechar el inicio oficial el 1924, cuando André Breton firmó el Primer Manifiesto Surrealista⁷². Se puede mencionar el automatismo psíquico como principio de expresión y la subversión ante los sistemas tradicionales. De esta manera, a través de herramientas como el psicoanálisis pretendían “atacar el orden simbólico de su cultura, de liberar la fantasía y el material reprimido o censurado para ampliar la experiencia y el concepto de humanidad”⁷³. Al parecer, esta subversión se trataba de una cualidad únicamente masculina. Los hombres, “«señores de las mujeres y del amor», son los soñadores descontentos de su sino que emprenderán el camino hacia lo nuevo.”⁷⁴. Sin embargo, las mujeres serán citadas únicamente por su “arreatadora belleza”. Pese a la oposición férrea ante los valores tradicionales, parece que dejan fuera lo que estos suponen para la mujer.

Si analizamos la primera Exposición Surrealista de 1925, en la Galería Pierre, vemos que participaron muchos artistas -de Chirico, Arp, Man Ray o Picasso-, pero ninguna era mujer. Hay numerosos nombres de artistas mujeres que trabajaban de forma activa -Leonora Carrington, Dora Maar (fig. 28), Remedios Varo, Lee Miller, Jacqueline Lamba o Leonor Fini-, sin embargo ninguna estuvo presente en la fase inicial del movimiento, ni en los grupos que tomaban las decisiones⁷⁵. Eran minoritarias en dos ámbitos fundamentales, hay una exclusión en el poder de participación sobre los lenguajes, significados e ideologías⁷⁶. Estas mujeres, tuvieron que esperar para



Figura 28 *Sans titre* (1935), Dora Maar, Centre Pompidou. Fuente: Centre Pompidou

⁷¹ Cuando se cumple un siglo del inicio de este influyente movimiento, su historia se sigue reescribiendo, como ejemplifica la reciente muestra (verano de 2022) en la Tate Modern titulada “Surrealismo beyond borders” que defiende una extensión global y un amplio arco cronológico. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/surrealism-beyond-borders>

⁷² Caballero Guiral 1995, 72

⁷³ Parker y Pollock 2021, 154

⁷⁴ Caballero Guiral 1995, 72

⁷⁵ Caballero Guiral 1995, 72

⁷⁶ Parker y Pollock 2021, 152

introducirse en los grupos surrealistas. Y para entonces, los hombres asumieron la definición de lo femenino, de “lo otro”. Identificaron la masculinidad con el orden a destruir, sin embargo, lo intentaron subsanar apropiándose de lo femenino y definiéndolo, pero al revés era inconcebible⁷⁷.

Así, el surrealismo nos sirve de ejemplo del uso del cuerpo femenino como “espejo de los deseos y de las representaciones masculinas”⁷⁸. A través de este movimiento, se jugó con el cuerpo femenino, recomponiéndole, alterándolo o incluso añadiendo nuevos simbolismos. Los artistas surrealistas tenían la certeza de que la mujer debía ser descubierta. La mujer es el enigma, y a través de “encuentros casuales”, definidos por Breton, donde entra en juego el azar, tiene que ser descubierta por el hombre. Ese aspecto enigmático provoca una cierta obsesión por su figura, haciendo que esta sea: “una fuente de inspiración, un complemento de la creatividad masculina y objeto erótico”⁷⁹. Esto provoca que se generen una serie de concepciones completamente idealistas y unilaterales, lejos de la realidad de la mujer. Así, se fortalecen los estereotipos de mujer como naturaleza; enigma; esfinge y niña⁸⁰. Esto trae consigo una no aceptación al nuevo papel de la mujer y a que esta tenga una actitud activa. En palabras de Xaviere Gauthier: “querer que la mujer siga siendo niña es querer que la mujer permanezca dependiente.”⁸¹.

Esta concepción como objeto erótico trata a la mujer de una manera completamente pasiva. Podemos mencionar como aliciente parte de las teorías psicoanalíticas de Freud que llevaron a esa construcción estereotipada. Freud defendía una situación de dominación sobre la mujer, fundamentada por ejemplo en la “ausencia de pene” que hacía que la mujer estuviese en un estado de castración y envidia permanente. Así, los artistas consideraban a la mujer como un ente orgánico, sin tener en cuenta los condicionantes sociales que la influían⁸². Otro de estos alicientes es el Marqués de Sade. Este imaginario y mentalidad *sadiana*, difundida desde el XIX, genera la idea de la mujer con un papel sexualmente activo, pero además, capaz de realizar cualquier perversión⁸³. Al fin y al cabo, son combustibles a una visión misógina idealizada de la mujer.

Para justificarlo, podemos mencionar el caso de la obra de Hans Bellmer (1902-1975) y sus fotografías de muñecas⁸⁴ (fig. 29). Estas aparecen como cuerpos desmembrados y sin ninguna identidad. Además, estas se muestran vestidas con complementos infantiles, muestra del fetichismo y perversión que hay en estas imágenes. Es evidente la influencia de la imaginería del

⁷⁷ Parker y Pollock 2021, 155

⁷⁸ Alario 1997, 101

⁷⁹ Caballero Guiral 1995, 75

⁸⁰ Parker y Pollock 2021, 155

⁸¹ Gauthier, X. (1976). *Surrealismo y sexualidad*. Corregidor. Citado a través de: Cendán Caaveiro 2022, 51

⁸² Cendán Caaveiro 2022, 46

⁸³ Cendán Caaveiro 2022, 48

⁸⁴ Cendán Caaveiro 2022, 48

Marqués de Sade. De hecho, Bellmer, usó también a su pareja, la artista Unica Zürn (1916-1970), como protagonista de estas visiones. A través de cuerdas que rodean su cuerpo, provoca su percepción como una mezcla de formas (fig.30). De hecho, esta artista también es un caso de mujer olvidada y más recordada por esta serie de polémicas imágenes. Así, el cuerpo femenino se convierte en central a través de ser concebido como objeto erótico, siendo simplemente un conjunto de partes sin identidad. Dalí dice: “la mujer devendrá espectral por la desarticulación y la deformación de su anatomía”⁸⁵.



Figura 29 *La Poupée* (s.f.), Hans Bellmer, International Center of Photography, Fuente: International Center of Photography

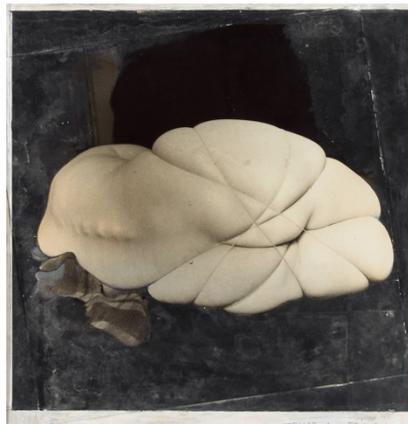


Figura 30 *Tenir au frais* [“Keep Cool”] (1958), Hans Bellmer. Fuente: Ubu Gallery, New York & Galerie Berinson, Berlin. © ADAGP, Paris

En *El violín de Ingres* (1924) de Man Ray, ya mencionada a colación de la protagonista de la obra, se puede observar esa continuación de el uso del cuerpo femenino como simplemente de adorno y siendo literalmente un objeto. También podemos mencionar el cuadro de Magritte titulado *La violación* (1934) (fig. 31) dónde se nos muestra una amalgama de partes en la que los sentidos se sustituyen por sentidos sexuales. Es la muestra del cuerpo femenino objetivado, puesto a disposición del deseo masculino y en muchos casos hipersexualizándolo. Citando a Estrella de Diego:

“los surrealistas reinventan el cuerpo femenino como síntoma (...), lo inmovilizan como maniquí, lo cadaverizan, lo someten a un proceso de fetichización que como dice años mas tarde Laura Mulvey, no habla de su placer sino de su miedo”⁸⁶.

Por último, debemos mencionar *La Calle de los Maniqués*. Fue expuesta en 1938 en la Galería *Beux-Arts* de París, a propósito de la Exposición Internacional del Surrealismo. Se trató



Figura 31. *Le viol* (1934) René Magritte, The Menil Collection. Fuente: © C. Herscovici / Artists Rights Society (ARS), New York

⁸⁵ *Les nouvelles couleurs du sex appel spectral* (1934), Mitioraure, nº5, p. 22. Citado a través de: Alario 1997, 101

⁸⁶ *Los cuerpos perdidos* (1995), p. 14. Citado a través de: Alario 1997, 101

de una instalación con 16 maniqués, cada uno vestido por un artista surrealista⁸⁷. Los artistas fueron: André Masson, Yves Tanguy, Marcel Duchamp, Oscar Domínguez, Max Ernst, Salvador Dalí, Man Ray, Joan Miró y Sonia Mossé -una única mujer, muestra de la participación real-. El uso de los maniqués ya nos indica una imagen completamente pasiva y manipulable a su antojo. El maniqué de Duchamp (fig. 32), encarnaba a su *alter ego*: Rose Sélavy. Jugó con la ambigüedad sexual vistiéndola con ropa masculina, pero la dejó desnuda de cintura hacia abajo. La mujer en la obra del artista siempre aparece de forma chistosa y de esta forma se esta riendo de la ambigüedad de género y de su sexualidad, dejando a ese maniqué desprotegido y expuesto.

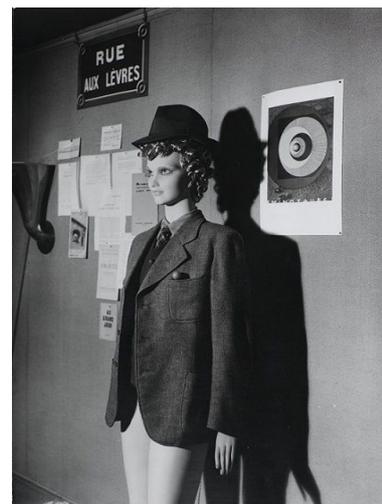


Figura 32. Maniqué de Duchamp en la instalación *La Calle de los Maniqués* (1938). Fotografía de Man Ray. Fuente: Koregos.org

Como resumen, citamos las palabras de Paloma Rodríguez Escudero⁸⁸:

“...la mujer como tema, la mujer como signo, la mujer como forma, la mujer como símbolo, inunda la cultura visual en la misma medida en que la mujer como género o la mujer como realidad existencial diversa del hombre está ausente. La imagen femenina ha sido formada por el hombre, como realidad que adquiere consistencia y entidad en función de él. El mundo femenino aparece traducido por el hombre, considerado como una estructura vacía susceptible de acoger lo que se quiera imponer, en la que nada existe -o se ignora su existencia- como propio y privativo”

5.5.1. La mujer artista surrealista.

De nuevo, debemos preguntarnos ¿dónde queda la mujer artista en todo esto? Estos planteamientos condicionarán su obra, quién seguirá teniendo que enfrentarse a que artista solo fuese algo masculino. Como consecuencia, nos encontraremos con que muchas mujeres acaban por desentenderse de un movimiento que no las permitía progresar autónomamente, desarrollando una obra más personal⁸⁹. Al fin y al cabo, sus reivindicaciones sociales -por ejemplo, el derecho al voto, que en Francia llegó en 1945-, su nueva posición social y económica tras la guerra, y la propia visión de sí mismas, no entran dentro de las cuestiones que el surrealismo más ortodoxo y cercano a Breton trataba. Simplemente las veía como algo poético, estaban condenadas al papel pasivo de musa.

⁸⁷ Cendán Caaveiro 2022, 44

⁸⁸ *Idea y representación de la mujer en el Surrealismo* (1989), Cuadernos de Arte e Iconografía, tomo II, IV, p. 419. Citado a través de: Caballero Guiral 1995, 74

⁸⁹ Cendán Caaveiro 2022, 50

Las artistas dieron una respuesta contundente ante estos arquetipos y su papel pasivo de musa. Muestra de esto son las palabras de Leonora Carrington, quién le expresa a Whitney Chadwick su frustración cuando la escritora le pregunta sobre su relación con Max Ernst “¡Solo fueron tres años de mi vida! ¿Por qué nadie me pregunta otra cosa?” (Chadwick 2017, 126). También reveladoras son las palabras que le dice Roland Penrose a la escritora sobre su antigua pareja Lee Miller “No deberías escribir un libro sobre las mujeres. Ellas no fueron artistas”⁹⁰. Así, vemos que en muchas de las creaciones de estas mujeres, sus intereses no son los mismos que los de sus homólogos masculinos. Por ejemplo, estas tenderán más al mundo de la magia y fantasía⁹¹, así como a reflexionar sobre su propia imagen.



Figura 33 *The Giantess (The Guardian of the Egg)* (1947), Leonora Carrington. Private collection of Miguel S. Escobedo in México. Fuente: Wikimedia Commons

A final, las vanguardias y el surrealismo abrieron un camino a las mujeres para que buscaran su imagen. Las nuevas técnicas y la ruptura con los valores tradicionales permitieron que por primera vez, este grupo de mujeres pudiese explorar la subjetividad femenina y tratar de dar forma a un imaginario propiamente femenino⁹².

De esta forma, llegamos a una nueva concepción de autorretrato, basado más en algo experimental dejando atrás los valores tradicionales. La experimentación, al fin y al cabo, es muestra de una inquietud y una voluntad de cambio que estaba presente. Durante el siglo XX nos encontramos ante una búsqueda de la identidad femenina a través del autorretrato que nos indica la “creación de una genealogía” (Alario 2000, 66). Hay una necesidad de mostrar orgullo y su validez como creadoras fuera de las fantasías masculinas.

La clasificación será muy compleja, porque en el siglo XX las técnicas son variadas, así como su experimentación con y entre ellas. Así, por la extensión del trabajo, nos centraremos en dos artistas que centraron gran parte de su producción en el autorretrato: Frida Kahlo y Claude Cahun, que nos sirven para ejemplificar todas estas demandas y búsquedas. Pese a sus notables diferencias estilísticas y técnicas, entre ambas artistas podemos encontrar similitudes. Se afiliaron al Surrealismo alrededor de la década de los 30 y se centran en el autorretrato. Lo usan como medio para explorar su propia identidad, que sale de la normatividad, reflejando su propia imagen y ampliando los límites de la representación. Además, ninguna mantuvo ningún tipo de relación sentimental con ningún miembro del grupo. Sus figuras fueron redescubiertas gracias a la publicación de *Biografías: Frida: una biografía de Frida Kahlo* (1983) de Hayden Herrera y

⁹⁰ Chadwick 2017, 9

⁹¹ Cendán Caaveiro 2022, 52

⁹² Josten 2006, 24

Claude Cahun. *L'écart et la métamorphose* (1992) de François Leperlier, cosa que las ha situado en el mapa y las ha convertido en iconos.

5.5.1.1. Frida Kahlo (1907-1953)

Kahlo nació en 1907 en México. Fue una figura activa políticamente, se implicó en la Revolución mexicana (1910-1917) y desde la década de los 20 participó en el Partido Comunista Mexicano. Allí conoció a Diego de Rivera, con el que inició una relación turbulenta que duró toda su vida. Se casaron por primera vez en 1929. Frida ya realizaba pinturas desde niña, pero su pasión se acrecentó cuando sufrió un grave accidente en 1925 que la condicionará por el resto de su vida.

En 1938, Breton y su esposa Jacqueline Lamba viajan a México donde conocerán a Frida Kahlo. Breton vio su obra *Lo que el agua me dio* (1934) (fig. 34) y le propuso realizar una exposición en Nueva York para la que escribiría un ensayo sobre ella. En este ensayo, califica a la artista de Surrealista. Breton no cayó bien a la artista, porque según ella, lo veía con unas teorizaciones demasiado pretenciosas⁹³, aun así, aceptó que su obra participase en una exposición que organizó el escritor en París. Sin embargo, la artista se sintió defraudada ya que su obra se encontraba entremezclada con objetos cotidianos de más interés antropológico y fotografías de México. Breton valoraba la obra de Frida -de hecho, fue la única mujer que incluyó en su libro *Le surréalisme et la peinture* (1965)-, pero lo hacía desde el paternalismo y la exotización. Para él México era como un paraíso surrealista, calificado de forma literaria y romantizando su visión. Breton introdujo el Surrealismo en México, de hecho Frida dirá:

“Nunca supe que era surrealista hasta que André Breton vino a México y me lo dijo. Yo misma aún no sé qué soy”⁹⁴. Pese a que ella misma no supiese si era Surrealista, la adhesión de algún modo de ciertas consignas de este movimiento, permiten ver una intención de experimentación. Además su actitud activa, permite ver como ella misma se consideraba una artista independiente, comercializando incluso sus obras.

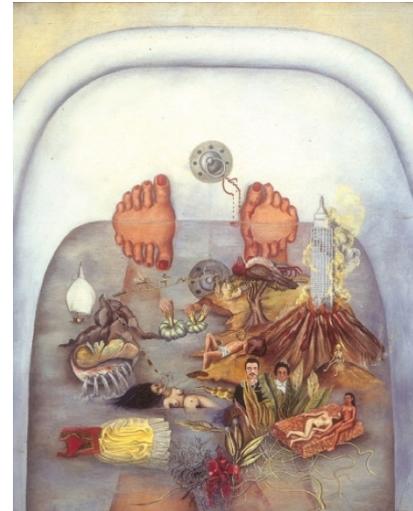


Figura 34 *Lo que el agua me dio* (1934), Frida Kahlo, Colección de Daniel Filipacchi. Fuente: Wikimedia Commons



Figura 35 Jacqueline Lamba y Frida Kahlo en 1938. Fuente: Association André Breton

⁹³ Josten 2006, 30

⁹⁴ Reproducido en el comunicado de prensa de la muestra de Frida Kahlo en la Jupen Levy Gallery el martes 1 de noviembre de 1938. Citado a través de: Grimberg, 2017



Figura 36 *Las dos fridas* (1939) Frida Kahlo, Museo de Arte Moderno de México. Fuente: Wikimedia Commons

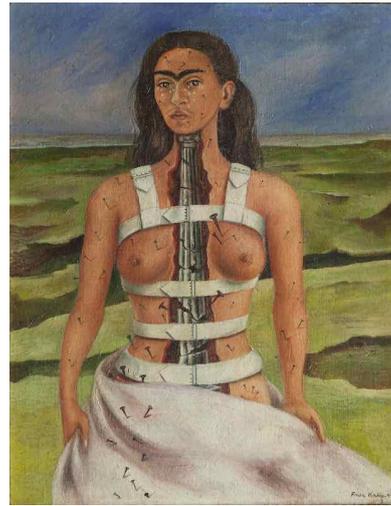


Figura 37 *La columna rota* (1944), Frida Kahlo, Museo Dolores Olmedo. Fuente: Casa México

Podemos mencionar la obra de *Las dos Fridas* (fig.36) como una de las más simbólicas de la artista. Fue realizada en 1939 tras su divorcio con Diego de Rivera y en ella podemos ver esos vínculos con el Surrealismo. Esta obra acoge multitud de interpretaciones, hay autores como Juncal Caballero Guiral (1995, 78), que lo identifican como la parte europea de Frida y la parte mexicana que conquistó a Diego Rivera. Sin embargo, otros como Margaret Lindauer⁹⁵, lo identifican como las dos partes de la mexicanidad, la parte colonial en la izquierda y la parte postrevolucionaria que abraza la tradición propia. Sea cual fuera la interpretación, que ni siquiera Frida dejó clara⁹⁶, lo que nos interesa es esa plasmación de la identidad y con vinculación a la sociedad.

Tras las exposiciones que Frida realiza, llegará el reconocimiento internacional y se posicionará como artista independiente. Esto supondrá una amenaza para la concepción tradicional de mujer, pero la artista continuará experimentando y desarrollándose como tal. Hacia 1944 pinta *La columna rota* (fig.37), donde muestra una mirada del cuerpo femenino fuera del lenguaje tradicional. Se muestra débil, enferma y triste, cosa que contrasta con la imagen de musa. Pese a que este desarrollo no fuese con un afán de ruptura o de reivindicación social, al final se muestra como la mujer tiene una necesidad de búsqueda y de reflejar su propia realidad. La figura de Frida Kahlo se convierte en algo tan potente, que ha conseguido integrarse en la cultura popular mostrándose como icono.

5.5.1.2. Claude Cahun (1894-1954)

La artista Claude Cahun nace en Nantes en 1894, en el seno de una familia humanista y de artistas judía. Su nombre de nacimiento era Lucy Schwob, pero en 1917 lo cambió a su

⁹⁵ Citado a través de: Josten 2006, 27

⁹⁶ La artista dice: "Empecé a pintarlo hace tres meses y lo terminé ayer. Eso es todo lo que puedo decir". Citado a través de: Josten 2006, 27

pseudónimo artístico que usaría a partir de ese momento, para ello eligió dos nombres de género ambiguo. Hacia 1920 se trasladó con su pareja, que la acompañará durante toda su vida: Suzanne Malherbe, que a veces aparece con el pseudónimo de Marcel Moore. Allí se desarrolló artísticamente en distintos círculos de intelectuales y miembros de la subcultura lésbica de París como Adrienne Mannier y Sylvia Beach. Entró en contacto con artistas del Surrealismo y comenzó a exponer algunas de sus fotografías.

Pese a que se desarrolla también como escritora, la fotografía será su principal soporte. Esto no es algo casual, la fotografía emergerá como una técnica novedosa y se convertirá en principal durante el siglo XX. Esta técnica va a permitir la posibilidad de experimentar a través de la distorsión y el fotomontaje. Además la fotografía creó una serie de inquietudes, fundamentalmente relacionadas con el autorretrato. Se generalizará socialmente la necesidad e importancia de trascender, partiendo de un enfoque más filosófico⁹⁷, dando pie a que se multipliquen los retratos y autorretratos. Además, es significativo mencionar como la fotografía será una de las técnicas favoritas para muchas mujeres artistas a partir de ahora y sus posibles causas son interesantes de analizar. La primera es que su coste es barato y no se necesita tener un espacio dedicado para su uso exclusivo, además no se necesita una gran preparación técnica. También, se desarrolla como una nueva profesión, y por tanto un nuevo espacio que no estará completamente asignado a un género⁹⁸ y que permite que sea un lugar que permita cierta experimentación.



Figura 38 *Autorretrato* (1927), Claude Cahun.
Fuente: Saldaña Alfonso, 2002



Figura 39 *Autorretrato* (1927), Claude Cahun.
Fuente: Saldaña Alfonso, 2002

La obra de Cahun no tendrá un valor solo por ser pionera de la fotografía o del fotomontaje, sino que esto recae más en los planteamientos novedosos que realiza sobre su imagen. Su obra se trata prácticamente en su totalidad de autorretratos. Ya desde los primeros en 1919, encontramos una estética andrógina, pero será a partir de 1927 cuando encontremos un

⁹⁷ Báscones Reina 2018, 113

⁹⁸ Trasforini 2009, 145

planteamiento desarrollado sobre el cuestionamiento de su identidad y de los estereotipos de género. Son interesantes las imágenes de 1927 en las que Cahun se presenta como un levantador de pesas. Estas las podemos dividir en dos grupos⁹⁹. En el primero (fig. 38), se caracteriza por el pelo engominado, corazones como colorete y labial. Sigue una estética más femenina, reflejada también en las poses. En el segundo grupo (fig. 39) sin embargo, adopta una estética más masculina, sin maquillaje y sin peinar. Vemos cómo se presenta una reflexión sobre la identidad de género y una exploración en torno a ello. Está planteando un lugar de debate.

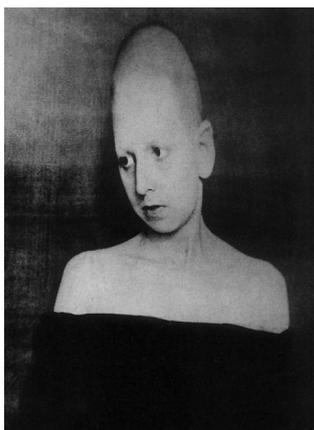


Figura 40 *Autorretrato* (1930). Fuente: Saldaña Alfonso, 2002.



Figura 41 *Frontiere humaine* (1930), Claude Cahun. Fuente: Wikimedia Commons

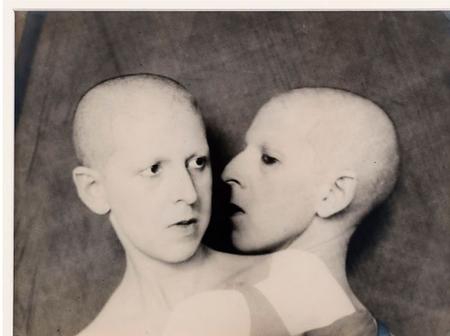


Figura 42 *Que me veux-tu?* (1928), Claude Cahun. Fuente: Saldaña Alfonso, 2002.

1930 será un año importante, es la primera y única vez en la que Cahun difunda públicamente sus autorretratos realizados en los años anteriores. En estos la podemos ver con el cabello rapado, cosa que causaría un gran impacto en el París de los años 30, y explorando los límites de la realidad. En uno de ellos, la podemos ver con la cabeza modificada en forma ovalada (fig.40); en otro llamado *Frontiere humaine* (1930) (fig.41) sobre un fondo negro siendo como una aparición sobrenatural; y por último en *Que me veux-tu?* (1928) (fig.42) donde desdobra su propia imagen como si fuera parte de una conversación. Esta última imagen como parte de un fotomontaje, forma parte del libro que publicó en 1930: *Aveux non avenues*. En él combina texto y fotografía con ayuda de Suzanne Malherbe y explora la androginia y la identidad. Uno de los fotomontajes (fig.43) que nos presenta es muy interesante porque

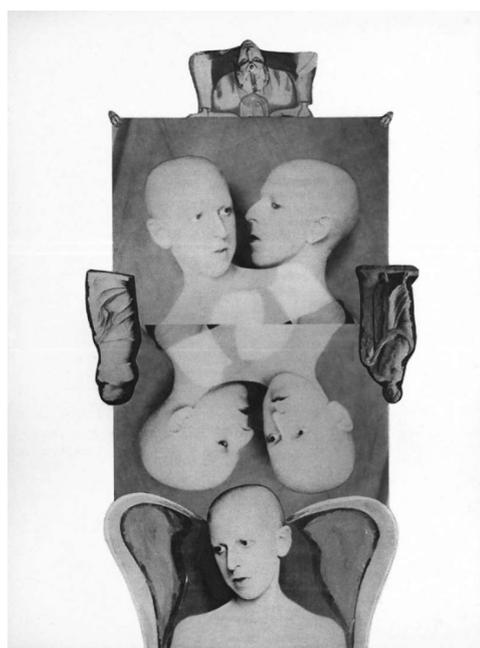


Figura 43 *Aveux non avenues*, Claude Cahun et Moore, *planche IV*. Fuente: Auction.com

⁹⁹ Saldaña Alfonso 2002, 202

nos refleja todos esos pensamientos sobre la androginia e identidad. Pone su imagen desdoblada en el centro, a cada lado de ella nos pone una escultura clásica masculina y femenina dadas la vuelta, mientras que en la parte baja su imagen andrógina emerge de unas formas extrañas como si se tratasen de alas. Al fin y al cabo de lo que nos habla esta composición es de la formación del yo, así como esa dualidad entre lo femenino y lo masculino. Esta rechazando los estereotipos tradicionales presentándonos una imagen andrógina.

Durante toda su vida continuará en constante evolución en la fotografía, pero no lo expondrá de forma pública. Hacia 1932, comenzó a participar activamente en actividades políticas organizadas por compañeros surrealistas. pese a que ella no se adscribiese oficialmente al movimiento, se muestra cercano a él. En ese mismo año, se unió a *la Association des écrivains et arcotes révolutionnaires* (AEAR), una organización controlada por el Partido Comunista Francés y de la que formaban parte artistas como Breton. En 1935 se une también a Breton, Georges Bataille, Paul Eluard y otros más artistas al grupo *Contre-Attaque*, siendo la única mujer en firmar la primera resolución del grupo. Cahun y Moore se trasladaron a la Isla de Jersey desde dónde formarán parte activa de la resistencia a la ocupación alemana. En 1944 serán arrestadas por la Gestapo aunque consiguieron escapar. Finalmente, Claude Cahun morirá en la isla en 1954.

Cahun, experimenta durante toda su vida con su propia imagen, llegando hacia 1939 a lo que podemos ver como una asunción más integral de sí misma. Los autorretratos reflejan una mayor normalidad y unidad¹⁰⁰, como si fuese una consecuencia de toda esa búsqueda de su identidad. Nos muestra una serie de interrogantes y experimentaciones que tienen que ver con el contexto público en el que se desarrolló la artista. La androginia no es algo que plantee de forma primigenia Claude Cahun, sino que lleva siendo parte de un debate durante siglos. Sí es cierto que en los cafés y ambientes de París era algo que estaba a la orden del día, pero ya en el siglo XIX en Londres se puede hablar del *cross-dressing*, es decir, mujeres vestidas de hombres para poder saborear ciertos privilegios. También hablamos de travestismo, difundido en Francia desde finales del XIX. De hecho, ya hemos mencionado el caso del artista Duchamp con su *alter ego* Rose Selavy. Al fin y al cabo, Cahun simplemente nos aporta una visión de todas estas experimentaciones que se están dando en la sociedad.

En los últimos años se ha optado por reconsiderar la propia figura de Claude Cahun, dándole un valor nuevo. Se asocia tanto su estética como su ideología y tendencia a la experimentación con el Surrealismo, pero también por sus propias representaciones sobre la androginia y los lugares fuera de la normatividad. Se presenta a sí misma en la propia búsqueda de una identidad o incluso de un tercer género criticando el binomio por el que se rige la sociedad. Al fin y al cabo, nos presenta unos planteamientos que casan muy bien con el pensamiento

¹⁰⁰ Saldaña Alfonso 2002, 211

posmoderno y nos sirven también como forma de expresar nuestra propia realidad. Cahun consigue mostrar una experimentación completa y fuera de los sistemas tradicionales sobre su identidad y mostrando las propias contradicciones e identidades fuera del margen.

EPÍLOGO

La objetualización del cuerpo femenino no llegará a su fin con el Surrealismo, sino que se mantendrá porque el sistema también lo hace. Encontramos cómo arquetipos surgidos del lenguaje androcéntrico, como el de la *femme fatale*, se siguen replicando y formando parte de nuestra cultura visual más *mainstream*. Por ejemplo, en el cine negro se convierte de nuevo en una figura esencial¹⁰¹. Laura Mulvey describió en 1975 en su ensayo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* el concepto de *the male gaze* para referirse a esta perpetuación de la mirada masculina. Podemos ejemplificarlo con el personaje de Sharon Stone en *Instinto Básico* (1992), Amy Dunne en *Gone Girl* (2014) o el personaje de Catwoman en *Batman* (2017); pero también se replica en la publicidad, por ejemplo en la campaña *pre-fall* de 2009 de Valentino (fig. 44).



Figura 44 Campaña pre-fall Valentino 2009. Fuente: Vogue.es

Pese a esto, no es una batalla perdida. La obra de las artistas que hemos mencionado a lo largo del trabajo, así como la acción de la teoría feminista, permiten que, principalmente a partir de los años 70, se desarrollen obras en las que las mujeres reflexionen sobre su propia identidad, y no únicamente a través de autorretratos.

Por mencionar alguna de las artistas más importantes, podemos hablar Cindy Sherman (1954), que a través de una serie de fotografías denuncia los atributos que se identifican como lo femenino a través del retrato a otras mujeres. También en la *performance* con artistas como Marina Abramović (1946) o Carolee Schneemann (1939-2019) con su impactante obra *Interior Scroll* (1975). Otras como Ana Mendieta (1948-1985), Louise Bourgeois (1911-2010), Judy Chicago (1939), reflexionando sobre el lenguaje androcéntrico o Jenny Saville (1970) como representante más actual, mostrando en sus obras a mujeres que se salen de la normatividad.



Figura 45 UNTITLED FILM STILL #30 (ca. 1977-1980), Cindy Sherman. Fuente: MMoCA



Figura 46 Strategy (South Face/Front Face/North Face), (1993-1994), Jenny Saville. Fuente: Saatchi Gallery

¹⁰¹ Bornay 1995, 295

CONCLUSIONES

A través del texto de este trabajo, se puede vislumbrar cómo existe la necesidad por parte de las mujeres artistas de encontrar un lenguaje propio que hable de sí mismas y su situación. No existe una uniformidad en el lenguaje, por ello los grupos, especialmente los que se encuentran fuera de la normatividad, necesitan encontrarlo. Así, el arte es un medio para mostrar su mundo y su realidad. Y mostrarlo significa que existen y que tienen un valor.

De esta manera, podemos decir que existe una necesidad de las mujeres por verse reflejadas en la producción cultural, necesidad que incluso podemos percibir ahora. Hay una necesidad de mostrarse y ser mostradas, no cómo algo a descubrir, exótico o divinizado, sino desde una cotidianeidad. Esto debe ir siempre ligado a su papel activo, que también debe ser explicitado. En los textos académicos se debe valorar esta actividad, reivindicando una postura no solo de inspiración.

A su vez, el estudio sobre la evolución del arte femenino, y sus reflexiones permite ver cómo el lenguaje de estas artistas femeninas se va haciendo cada vez más autónomo. Simplemente poniendo como ejemplo Elizabeth Siddal, la primera mujer mencionada en el texto, y Claude Cahun, la última, vemos cómo su lenguaje se va desligando de lo tradicional, hallando nuevas fórmulas y formas de plasmar su realidad. No estamos haciendo, ni debemos hacer un juicio de valor sobre si una es mejor que la otra, sino que simplemente analizamos como las formas evolucionan a la par que lo hace su contexto.

A colación de esto, ha sido indispensable a lo largo de este trabajo el estudio del contexto histórico. Es prácticamente imposible entender el lenguaje de las mujeres, sin entender qué buscaban estas a nivel social y qué planteamientos teóricos las influían. A la par de que cosas las estaban limitando. Como hemos visto, sin entender en qué espacios podía desarrollarse la mujer, no comprenderemos por qué muchos de los cuadros de las mujeres artistas de la Francia de mediados del XIX están ambientados en un espacio doméstico. De esta manera, podemos concluir que nuestro contexto nos influye sobre la forma en la que nos relacionamos y pensamos a la par que lo hace sobre las posibilidades que tenemos de desarrollo. Por ello, en los grupos históricamente discriminados, el estudio del contexto se hace aún más imprescindible.

También he de apuntar que, bajo mi punto de vista, los planteamientos que diferencian la “alta cultura” de la “baja” y que por tanto condicionan los estudios académicos, poco ayudan a la disciplina. Al fin y al cabo solo analizar una parte de la cultura nos condiciona e impide establecer una visión global. De esta manera, ampliar los estudios a esta baja cultura o a estos grupos nos permite enriquecer los estudios académicos. Actualmente creo que esta diferenciación no tiene sentido, ya que nosotros, como historiadores -o futuros- historiadores del arte, debemos interesarnos por la producción cultural, siendo esta cualquiera. En consecuencia, no tendremos

una visión parcial, sino que se compondrá un mosaico a través de experiencias y producciones artísticas variadas, sin establecer una clasificación que nos limite. También es importante que desde los medios tradicionales y académicos se traten este tipo de temas, ya que esto da legitimidad a una realidad. La historia del arte no es algo estático, así como tampoco debe serlo su estudio.

Por último, debemos apuntar que el camino no es solo de evolución hacia una situación favorable, sino que todo esto es fruto de un esfuerzo por parte de muchas personas, que aún se debe continuar. No ha desaparecido el lenguaje androcéntrico sobre la mujer, así como tampoco los arquetipos de mujer buena contra mujer mala, aún sigue presente. De esta manera se hace aún más importante la labor divulgativa y educativa. Se debe favorecer este tipo de estudios, pero también que estos se plasmen en las instituciones educativas, incluyendo en estas los museos de arte que los ciudadanos visitan. Esto aún está por asumirse, por ello, seguirán siendo necesarios los textos que reivindiquen el papel de las mujeres u otros grupos para incorporarlos a una narrativa más equitativa.

“Porque las obras maestras no son realizaciones individuales y solitarias; son el resultado de muchos años de pensamiento común, de modo que a través de la voz individual habla la experiencia de la masa.” (Woolf 2008, 48)

BIBLIOGRAFÍA

- Alario, M. T. (1995). La mujer creada: lo femenino en el arte occidental. *Arte, Individuo y Sociedad*, 7, 45
- Alario, M. T. (1997). La imagen: un espejo distorsionador. En T. García Colmenares (coor.) y M. Alario, *Persona, género y educación* (pp. 87-112). Salamanca: Amarú.
- Alario, M. T. (2000). «Nos miran, nos miramos (sobre género, identidad, imagen y educación)» en *Tabanque*, No 15, pp. 59-77.
- Anderson, L. (1995) *The femme fatale: A recurrent Manifestation of patriarchal fears* [tesis doctoral]. The University of British Columbia.
- Báscones Reina, N. (2018). Mujer, autorretrato y discurso autobiográfico. Revisión del autorretrato fotográfico en la obra de mujeres artistas, en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual publicitaria*, 18 (1), 111-130.
- Bashkirtseff, M. (1890). *The Journal of Marie Bashkirtseff*. Harvard University
- Bornay, E. (1995). *Las hijas de Lilith / Erika Bornay* (2a ed.). Cátedra.
- Bonnet, M.J. (2002). Femmes peintres à leur travail: de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIIIe-XIXe siècles), en *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 49 (3), 140-167. DOI 10.3917/rhmc.493.0140
- Burguillos Capel, M., (2018). Reescribir lo simbólico. La representación de las mujeres y las imágenes de lo femenino a través de la crítica feminista. *La universidad con perspectiva de género, aquilafuente*, 254, pp.73-84.
- Butler, J. (2019) *El Género en disputa: El Feminismo y La Subversión de la Identidad*. Madrid: Paidós.
- Caballero Guiral, J. (1995). Mujer y surrealismo. *Asparkia. Investigación Feminista*, (5), 71-81.
- Callahan, Shannon R. (2015). Beyond Rodin: Revisiting the Legacy of Camille Claudel". Student Publications. 327. https://cupola.gettysburg.edu/student_scholarship/327
- Cendán Caaveiro, M. S. (2022). Releyendo el surrealismo desde una perspectiva feminista. *Feminismo/s*, 39, 39-57.
- Chadwick, W. (2017). *The militant Muse: Love, War and the Women of Surrealism*. Thames and Hudson
- Chatfield, S. (2022) *Women of the Pre-Raphaelite Circle*, Pre-Raphaelite SisterHood. <http://preraphaelitesisterhood.com/> Acceso: 19 octubre 2022.

- Clark, K. (1996) *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Madrid: Alianza.
- Combalia Dexeus, V., Casamartina i Parassols, J (dir.), Jiménez Burillo, P. (dir.), Arroyo Arce, N. (coord.). (2008) “Amazonas con la cámara,” en *Amazonas del arte nuevo*. Madrid: Fundación MAPFRE, pp. 46–59.
- de Beauvoir, S. (1977). *El segundo sexo. 2, La experiencia vivida*. Madrid: Cátedra.
- de Miguel Álvarez, A. (2000). Feminismos. En C. Amorós, *Diez palabras clave sobre mujer* (pp. 217-256).
- Dijkstra, B. (1994). *Idolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo.* Madrid: Debate.
- Duarte Cruz, J. M. y García-Horta, J. B. (2016). Igualdad, Equidad de Género y Feminismo, una mirada histórica a la conquista de los derechos de las mujeres. *Revista CS*, no. 18, pp. 107-158. Cali, Colombia: Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Icesi. Doi: 10.18046/recs.i18.1960
- Ferrando Mateu, R. A. (2016). El feminismo como revolución cultural. La vanguardia feminista en el arte de los años setenta. *Fòrum de recerca*, 2016, núm. 21, p. 27-38.
- Frey, A. (2020a). The Problem with the Muse in Art History. <https://www.artandobject.com/articles/problem-muse-art-history> Acceso 15 mayo 2022
- Frey, A. (2020b). The Women of Pre-Raphaelite Art. <https://www.artandobject.com/articles/women-pre-raphaelite-art> Acceso 16 mayo 2022
- Fulleylove, R. (2020). Does the Artist’s Muse Have a Place in Our Modern World? <https://elephant.art/artist-muse-gender-katie-mccabe-28052020/> Acceso: 15 mayo 2022
- García Ramón, Ma. D. (1989) “Género, espacio y entorno: hacia una renovación conceptual de la geografía? Una introducción. Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Geografia. *Documents D’Anàlisi Geogràfica* (14), 7-13.
- Greer, G. (2022). The role of the artist's muse. <https://www.theguardian.com/artanddesign/artblog/2008/jun/02/theroleoftheartistsmuse> Acceso: 16 mayo 2022
- Grimberg, S. (2017) *André Breton y Frida Kahl*. Fundación MALBA. Available at: <https://www.malba.org.ar/andre-breton-y-frida-kahlo/> (4 noviembre 2022).
- Hernández, C. (2021). La construcción de la figura del artista en el siglo XIX: mitos, imagen pública y género. *REVISTA DE HISTORIOGRAFÍA (RevHisto)*, (35), 131-152.

- Illana Benito, S. (2008). Camille Claudel en Sí Misma. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 3, 245 - 246. Recuperado 28 de junio de 2022, de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/ARTE0808110245A>
- Jiménez Arenas, M.I., (2006), La expresión plástica de Louise Bourgeois. Estrategias feministas para una praxis terapéutica. Universitat de València
- Josten, J. (2006), Reconsidering Self-Portraits by Women Surrealists: A Case Study of Claude Cahun and Frida Kahlo, *Atlantis*, 30.2, pp. 22-35
- Las Heras Aguilera, Samara. (2009). Una aproximación a las teorías feministas. *Universitas: Revista de Filosofía, Derecho y Política*.
- Liaño Bascuñana, M. F. (2015), Mary Cassatt y Los Espacios de la Feminidad. (Doctorado). Universidad de Murcia.
- López Pardina, T. (2012). De Simone de Beauvoir a Judith Butler: el género y el sujeto. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, (37), 101-107.
- Lynch, J. D. (1998). Camille Claudel: Biography constructed as melodrama. *Literature/Film Quarterly*, 26(2), 117-123.
- Martínez Cano, S. (2014). Las mujeres desde el marco. La doble visión de las mujeres en la imagen artística y la cultura visual. *Dossiers Feministes*, 18, 227-243.
- Martínez-Herrera, M. (2007). La construcción de la feminidad: la mujer como sujeto de la historia y como sujeto de deseo. *Actualidades en psicología*, 21(108), 79-95.
- Mariëlle Ekkelenkamp (2020), exhibition review of “Pre-Raphaelite Sisters,” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 19, no. 1
- Mayayo, P. (2020) *Historias de Mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Mulvey, L (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16 (3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Musée Camille Claudel. *Camille Claudel: Biography*. <http://www.museecamilleclaudel.fr/en/collections/camille-claudel> Acceso: 4 septiembre 2022.
- Nead, Lynda. (1998) El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad. Madrid: Tecnos.
- Nochlin, L., (2007). ¿POR QUÉ NO HAN EXISTIDO GRANDES ARTISTAS MUJERES?. En: K. CORDERO REIMAN and I. SÁENZ, ed., *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Mexico: Universidad Iberoamericana, pp.17-43.

- Noël, D. (2004) “Les Femmes peintres dans la seconde moitié du xixe Siècle,” *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 19. Available at: <https://doi.org/10.4000/clio.646>.
- Norandi, E. (2008) *¿Cómo se vestían las pintoras?: indumentaria y ornamentación en el autorretrato femenino (siglos XVI-XX)* [Acta de congreso]. Congreso Internacional Imagen y Apariencia. Universidad de Murcia
- Ocampo, E. (2016): Primitivismo y Feminismo en el arte contemporáneo. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(2) 311-324
- Parenti, D. Ritratto femminile | Opere | Le Gallerie degli Uffizi. <https://www.uffizi.it/opere/sandro-botticelli-firenze-1445-1510> Acceso: 17 mayo 2022.
- Parker, R., y Pollock, G. (2021). *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*. Madrid: Akal.
- Pintado Marín, L. (2021). Elizabeth Siddal, modelo y artista prerrafaelita. In *Mirabilia Ars* (14), pp. 70–130.
- Porcel García, M.I. (2012). Las mujeres de...: musas y modelos en las sombras en las artes. En *Más igualdad, redes para la igualdad: Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres* (493-505), Sevilla: Alciber.
- Robinson, T. (1999). Sobre la areté y las diferencias de género en Sócrates/Platón y Aristóteles. *Areté: revista de filosofía*, 11(1), 83-93.
- Rodríguez Samaniego, C., Peña Velasco, M. C. de la (dir. Congr., Pérez Sánchez, M. (dir. Congr., Albero Muñoz, M. del M. (dir. Congr., Marín Torres, M. T. (dir. Congr., & González Martínez, J. M. (dir. Congr. (2009). Las dos caras de Kiki: retratos de una musa de Montparnasse. En *Congreso Internacional Imagen y Apariencia: Universidad de Murcia, 19 – 21 noviembre 2008*.
- Saldaña Alfonso, D. (2002). Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa. *Arte, Individuo y Sociedad*, 14, 197-215. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0202220197A>
- Saxe, F. (2015). La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler: queerness, precariedad y sus proyecciones. *Memoria Académica. Estudios avanzados* (24), 1-14.
- Silcock, J. (2018). Genius and gender: Women artists and the female nude 1870–1920. *The British Art Journal*, 19(3), 20–30.
- Trasforini, M. (2009). *Bajo el signo de las artistas: Mujeres, profesiones de arte y modernidad*. Universitat de València.

- Vicente, Á. (2014) “El lenguaje nuevo de las fotografías insurrectas,” *El País*, 19 August.
Available at: https://elpais.com/cultura/2014/08/11/babelia/1407769469_309341.html
Acceso: 26 octubre 2022
- Vicente de Foronda, P. (2017). La mujer como objeto de representación hasta principios del Siglo XX. *Atlánticas*. Revista Internacional de Estudios Feministas, 2 (1), 271-296.
- Woolf, V. (2008). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral