

La mujer como tema en la representación pictórica occidental. Imagen femenina vs masculina. Desde finales del siglo XIX hasta la década de los setenta del siglo XX.

**Autora: M^a Luisa Beneytez Maesa
Director: Antonio Agudo Tercero
Año de realización: 2006/08**

Índice

Introducción	1
Motivaciones	1
Objetivos	4
Metodología	10
Capítulo 1. La imagen de la mujer en la Revolución industrial. Finales del siglo XIX y principios del XX	14
1.1 Situación social y artística en Europa a finales del siglo XIX y principios del XX	14
1.2 La mujer y la Revolución industrial. Los orígenes de las distintas representaciones pictóricas de la feminidad	18
1.3 La imagen de la mujer ofrecida a través de la obra de cuatro artistas masculinos	33
* Gustave Moreau. La expresión del rechazo.....	33
* Gustav Klimt. La mujer como medio de expresión de la parte femenina del hombre.....	41
* El paso intermedio de Paul Gauguin.....	45
* Dante Gabriel Rossetti y su canto a Ella.....	49
1.4 La imagen de la mujer mostrada a través de tres personalidades femeninas.....	53
* Mary Cassatt y Berthe Morisot. En los albores de la emancipación...	53
* Una mirada hacia el interior a través de la obra de María Blanchard.	62
Capítulo 2. La repercusión de la I Guerra Mundial en la imagen de la mujer	65
2.1 Europa social y artísticamente antes, durante y después de la guerra	66
2.2 Consecuencias en la relación entre los sexos	70
2.3 Amedeo Modigliani. La dualidad melancolía/sordidez en el cuerpo femenino.....	74
2.4 Tamara de Lempicka. La expresión rotunda del erotismo femenino	81
Capítulo 3. La segunda Guerra Mundial. París cede el testigo a Nueva York como centro artístico y cultural de Occidente. Visiones y revisiones de la imagen femenina	90
3.1 La sociedad y el arte en Europa y Estados Unidos desde la época de entreguerras hasta la II Guerra Mundial	92
3.2 La trayectoria de la imagen de la mujer en años de transformaciones	97
3.3 Los surrealistas. Dos visiones de la situación del momento.....	102
* Salvador Dalí. La adoración sublime de Gala.....	104
* René Magritte. El misterio y la mujer sin rostro.....	108
3.4 Georgia O'Keeffe y su metáfora de la sensualidad femenina.....	113
3.5 Frida Kahlo. El reflejo de sí misma, el reflejo de Diego, el reflejo de México	117
Capítulo 4. El revolucionario período de los años sesenta y setenta en Estados Unidos	127
4.1 Dos décadas revolucionarias. Hechos artísticos y sociales de estos años	128
4.2 El arte Pop. La imagen de la mujer en un universo consumista.....	133

4.3 El feminismo de los setenta. Explosión creativa, transformación social: la mujer como centro.....	142
Conclusiones.....	164
Bibliografía.....	195

Índice de las imágenes

<i>Edipo y la Esfinge</i> (1884). Gustave Moreau.....	36
<i>Danae</i> (1907-08). Gustav Klimt.....	43
<i>Maternity</i> (1896). Paul Gauguin.....	46
<i>Venus Verticordia</i> (1864-68). Dante Gabriel Rossetti.....	52
<i>Leyendo le Figaro</i> (1883). Mary Cassatt.....	45
<i>Mujer de negro en la ópera</i> (1879). Mary Cassatt.....	58
<i>El palco</i> (1874). Auguste Renoir.....	58
<i>Le berceau</i> (1872). Berthe Morisot.....	59
<i>Maternidad</i> (1925) María Blanchard.....	63
<i>Nude on a cushion</i> (1917-18). Amedeo Modigliani.....	78
<i>Androméde</i> (1929). Tamara de Lempicka.....	69
<i>Mujeres bañándose</i> (1929). Tamara de Lempicka.....	86
<i>El baño turco</i> (1862). Dominique Ingres.....	86
<i>Leda atómica</i> (1949). Salvador Dalí.....	105
<i>Homenaje a Mack Sennett</i> (1947). René Magritte.....	109
<i>Black Iris III</i> (1926). Georgia O'Keeffe.....	114
<i>Autorretrato con pelo corto</i> (1940). Frida Kahlo.....	123
<i>The Twenty-Five Marilyns</i> (1962). Andy Warhol.....	135
<i>Great American Nude n° 54</i> (1964). Tom Wesselmann.....	137
<i>Hippopotamus</i> (1967). Mel Ramos.....	118
<i>Intimacy- Autonomy</i> (1974). Joan Semmel.....	144
<i>Death of the housewife</i> (detail) (1974). Kate Walker.....	147
<i>The Dinner Party</i> (1974-79). Judy Chicago.....	127
<i>Eye Body: 36 Transformative actions</i> (1963). Carolee Schneemann.....	151
<i>Female Bomb</i> (1966). Nancy Spero.....	158

Introducción

*Motivaciones

Las ideas primigenias muchas veces van incubándose sin darnos cuenta a través de experiencias reseñadas con anterioridad y de las que esperamos desarrollar. En nuestro caso, la idea original fue surgiendo poco a poco mediante la experiencia recogida en todo el largo proceso que han significado los cursos de doctorado, cuyos frutos y la propia determinación de saber más se comenzaron a reflejar en el trabajo de investigación que yo misma y mi director de investigación, Don Antonio Agudo, conseguimos finalmente desarrollar. Después de no pocas dudas y deliberaciones, ¿cuál fue el momento o el motivo que desencadenó el proceso que desembocó finalmente, en una idea formada con bastante convicción sobre qué quería realmente investigar y la manera de abordarlo? Creo que comenzó a patir de un denso libro de arqueología que llegó a mis manos a través de una recomendación del que es ahora mi director de tesis, y en aquellos momentos, profesor de un curso de doctorado. Ese libro, que con la ingenuidad propia de los iniciados me leí de la primera a la última palabra (incluyendo los miles de tecnicismos de la materia en cuestión que realmente no entendía), se convirtió en piedra angular por las imágenes ofrecidas de la estatuaria femenina prehistórica; éstas fueron inculcando en mí una curiosidad profunda sobre la representación de la mujer como símbolo de lo femenino individualizado, y del mundo de la mujer en general. A este primer libro se sumaron otros de historia, antropología, simbología y mitología, entre los que puedo destacar por su singularidad en el análisis *Las máscaras de Dios* de Joseph Campbell. Así llegó el momento en el cual tenía que abordar por primera vez en mi vida académica un trabajo de investigación, me surgió la idea de analizar el momento histórico de los finales del siglo XIX y principios del XX, en cuanto a las representaciones de la mujer a través de la pintura, la literatura y el arte en general. En estas representaciones podemos hallar las muy diversas actitudes y conductas acerca de los grandes cambios sociales que arrastra consigo la modernidad; pero sobre todo, acerca de los cambios que se operan principalmente en el ámbito femenino; es decir, en los momentos en los que las mujeres comienzan a cuestionarse su papel en la sociedad hasta allí y cuál es el camino que pueden seguir en adelante.

Alentada por el rumbo que tomó la investigación que abarcaba solamente este período que comprende el final del siglo XIX y principios del XX, quise llegar un poco más lejos en el trabajo definitivo dedicado a la tesis. Mi propuesta era abarcar el ciclo creativo femenino en el que la mujer, convertida en el símbolo que expresaba los deseos y temores de una sociedad occidental conmovida a lo largo del siglo XX por una continua transformación (configurada por dos conflictos bélicos mundiales), y cuyos comienzos se sitúan en la era industrial decimonónica, bien podía haber alcanzado su culminación en la década de los setenta del siglo XX en el arte feminista.

Consciente de que el contexto temporal e histórico que abarca una tesis debe ser delimitado, a fin de que ésta no se convierta en un trabajo “panorámico” (como ya advirtiera Humberto Eco), y dada a su vez, la complejidad y la extensión del período que me vi decidida y también obligada moralmente a abordar, me propuse contar la historia a través de personajes que representan, mediante sus expresiones pictóricas de la mujer, visiones significativas dentro de cada sexo. En su origen, la idea era mantener una postura conciliadora y neutra ante los dos sexos, ejerciendo un poco el papel de árbitro entre las representaciones que ambos muestran de la mujer, para intentar ofrecer una visión clara y transparente sobre lo que los individuos nos estaban contando. Dicho esto, me dediqué a seleccionar pintores que hubieran tratado la imagen de la mujer o su símbolo de forma continuada en su obra y que a la vez, el mensaje que contienen sus pinturas fuera lo bastante fuerte y personal como para mostrar distintos puntos de vista dentro de cada sexo y de cada período, evitando así la generalización del pensamiento y el odioso estereotipo sobre el género. Aunque debo reconocer, que la ingenuidad de esa primera intención, la de mantener una postura neutra, quizás debido a la ignorancia; con el paso del tiempo y a medida que he ido leyendo más y más libros, recabando más información e introduciéndome en un análisis cada vez más crítico, se ha ido convirtiendo en un trabajo con tintes feministas, o más bien defensor del trabajo y el papel de muchas artistas mujeres; la mayoría, no suficientemente valorado y cuya aportación al arte y en este caso concreto a la pintura, le pese a quien le pese, ha sido esencial. Con esto no quiero decir que mi trabajo se haya convertido en un ensalzamiento ciego de la labor de las mujeres artistas a lo largo del siglo XX, porque como se verá más adelante, incluso muchas veces los papeles se intercambian; no, simplemente he colocado las representaciones de la femineidad de estas artistas al mismo

nivel que las de sus coetáneos varones, decantándome por unos u otros en mi discurso, sin omitir las injusticias cometidas y los falsos juicios de valor, que vertidos sobre la imagen de la mujer, han servido durante muchas décadas o incluso siglos, para envilecer la feminidad y así ennoblecer la masculinidad, asegurando la supremacía del sistema patriarcal en la sociedad y en la cultura.

Cuando el conocimiento sobre los acontecimientos y en este caso sobre las expresiones artísticas va aumentando, cuando se retira la fina capa de la apariencia y surgen desnudas las intenciones del artista y todos los influjos del pensamiento de la época, aparcan muchas sorpresas. Para mí, la más grande e incitadora para seguir ahondando en este tema, fue conocer una parte de la historia que desgraciadamente es algunas veces omitida por un gran número de historiadores del arte o simplemente no está lo suficientemente extendida en un nivel general del conocimiento; hablo de los pensamientos reflejados en las opiniones y en el comportamiento social de cada época, que ciertamente ejerce un influjo muy importante en las expresiones artísticas. Para explicarme mejor, voy a poner un ejemplo: por todos es conocido el carácter misógino del pintor Gustave Moreau, pero quizás no lo suficiente. Escarbando en el pensamiento de finales del siglo XIX, descubrí (reconozco lo ignorante que he sido hasta ahora) hasta qué punto llegaron las manifestaciones en contra de la mujer; se aunaron ciencia, arte, literatura y religión para hacer de ella la culpable de todos los males que acechaban a la humanidad; se rescataron del pasado textos religiosos y filosóficos, que convenientemente interpretados, sirvieron para probar que desde el principio de los tiempos el papel de la mujer es el de anexo del hombre, el de la servidumbre, su ámbito para desarrollarse es el hogar y su lugar se halla a los pies del marido, padre, hermano o hijo. Se intentó demostrar también a través de la “ciencia” que biológicamente la mujer es inferior; la literatura aportó su granito de arena a la causa mediante relatos en los que se “veían” las terribles consecuencias para la sociedad y la moralidad, del comportamiento descarriado de aquellas féminas que se negaban a ser consideradas meros trozos de carne; y la pintura tampoco se quedó atrás, rescatando viejas figuras femeninas de relatos mitológicos encarnando toda la bajeza de la que podía estar dotado el ser humano. Por supuesto, aunque esta actitud hacia la mujer tal y como pensamos hoy día nos puede parecer no menos que una aberración y un disparate, debemos situarnos en aquella época e intentar entender no esta forma de pensar, pero sí los

motivos que llevaron a estos feroces defensores de unos valores que la modernidad amenazaba con aplastar, a hacer lo que hicieron. Pues bien, en invierno del año pasado estaba por Madrid, concretamente el 23 de diciembre, y me acerqué a ver una exposición sobre Gustave Moreau que pretendía mostrar el influjo oriental en la obra de este pintor. Admirando los cuadros, de una riqueza visual impresionante, por cierto, y atenta a los textos que pretendían convencernos a los visitantes de la importancia de los rasgos exóticos de sus cuadros, no podía evitar pensar, sabiendo lo que sabía acerca de las verdaderas intenciones del artista a la hora de representar lo que representaba, qué pensarían las otras personas que estaban en la sala si supieran lo mismo que yo. ¿Se mostrarían igual de indiferentes si supieran que aquellos hermosos personajes femeninos representaban para el propio Moreau la decadencia más absoluta, un fin del mundo? Ciertamente pienso que la visión de esos cuadros de las personas que había en la sala de exposiciones se tornaría más amplia, curiosa e incrédula que lo simplemente visto por nuestros ojos.

*** Objetivos**

Como toda tesis doctoral debe plantear un problema y no ser una mera descripción, hemos intentado con este trabajo, levantar esa fina capa de la apariencia y analizar las representaciones estudiando las diferentes causas, ya sean de índole personal, ambiental, cultural o social, que motivaron las representaciones pictóricas de la figura femenina, a partir de la irrupción, paulatina, de las mujeres en todos los ámbitos.

Como objetivo primordial a destacar, la búsqueda de unas capacidades en las mujeres tan óptimas para la creación artística como sus congéneres masculinos. En este apartado, debemos recordar la conceptualización de Averroes sobre el desfase entre los géneros, basado en el destino impuesto a las mujeres:

Nuestro estado social no deja ver lo que de sí pueden dar las mujeres. Parecen destinadas exclusivamente a dar a luz y a amamantar a los hijos, y ese estado de servidumbre ha destruido en ellas la facultad de las grandes cosas... De aquí proviene la miseria que devora nuestras ciudades.

Como segundo objetivo, poner de relieve el papel “desestructurador” de la sociedad industrial, como soporte de la independencia económica y social, dado que en la base del desfase entre los géneros se encuentra la dependencia radical de la mujer. En este apartado abordamos la crítica a la razón patriarcal que sustenta la “división del trabajo”, como explicación y justificación de su “incapacidad” creativa.

El tercer objetivo es desentrañar los mecanismos de la conducta social que se apoyan en el “status” biológico del sexo femenino, para la creación de mitos descalificadores; dicho de otra forma, la “invención” de unas creaciones culturales como verdades naturales.

Y, finalmente, como cuarto objetivo, la relación entre liberación femenina integral (sin división de clase) y aportación burguesa en los apartados de la creación de “cultura” a cargo de las mujeres. Aquí, nos interesa destacar los modelos adoptados por las elites en sus conquistas, que impregnan e ilustran a las clases menos favorecidas por su “status” social y cultural. También podemos decir, del papel liberador de la cultura.

La presencia de la mujer fuera del hogar comienza a hacerse más notoria con la irrupción de la modernidad y la era industrial, aunque, naturalmente, nos referimos a la mujer perteneciente a la burguesía, la clase social que toma las riendas de la nueva sociedad occidental, ya que las mujeres pobres siempre se han visto obligadas a trabajar fuera del hogar para subsistir, como el resto de miembros de la familia, incluidos los niños. El acceso a la pintura de las mujeres burguesas se limita al simple entretenimiento, como en las demás materias culturales, y de las pocas pintoras que llegaron al reconocimiento social, la mayoría eran hijas, hermanas o esposas de artistas. Por esto mismo, el hecho de que algunas de ellas comiencen a tantear el terreno de la pintura de una forma absolutamente profesional, supone poco menos que un atrevimiento, expuestas a la burla y la poca consideración de sus trabajos por parte de sus colegas varones y de las instituciones de todo tipo. Dos grandes pintoras de esta época, Mary Cassatt y Berthe Morisot, se enfrentan a la loca aventura, siendo mujeres, de entrar a formar parte del grupo impresionista, aportando un toque estilístico y temático muy personal, arriesgado y que capta la esencia femenina en toda su magnitud. Las páginas que he dedicado a estas pintoras están cargadas de cariño y de una profunda

admiración, sobre todo hacia Mary Cassatt, una gran artista que no ha sido lo suficientemente valorada por la historia del arte y por las propias artistas feministas, debido quizás a que su obra ha sido analizada desde el punto de vista de épocas posteriores, por lo que sus representaciones del mundo femenino dentro del ámbito doméstico y del teatro, uno de los pocos centros de reunión social al que el acceso de las mujeres no estaba vetado, pueden resultar a simple vista poco valientes e incluso convencionales, siempre, teniendo en cuenta la época y la falta de libertad de movimiento, pensamiento y actuación que las mujeres burguesas tenían entonces: precisamente por ser burguesas tenían que obedecer al modelo diseñado para ellas. En este contexto, Mary Cassatt se convierte en un personaje atípico y realmente interesante. Mary Cassatt es una mujer que conoce mundo, intelectualmente cultivada, llega a París desde Estados Unidos (su país natal) para estudiar pintura y con la ambición de convertirse en una pintora profesional (hay que tener muy en cuenta la educación que recibe de su familia, sobre todo de su madre, que la insta siempre a realizar sus sueños y que es plasmado en algunas obras de Cassatt); traba amistad con Degas, que aunque contrario a considerar que las mujeres pudieran participar de forma relevante en las innovaciones artísticas que en aquellos momentos comenzaban a aflorar, ve en ella a una mujer inteligente y a una colega con la que mantener largas discusiones sobre arte; es una mujer independiente, que aunque trata el tema de la familia y la maternidad continuamente en su obra, nunca llegó a casarse. El hecho de las pocas alternativas ofrecidas para conciliar el trabajo de artista con la maternidad, se convertirá en una profunda preocupación para las mujeres artistas a lo largo del siglo XX, que se verán obligadas a elegir entre ser madres o artistas, pero no ambas cosas, como le ocurrirá por ejemplo a Georgia O'Keeffe, que verá frustrados sus deseos de tener un hijo en aras de una brillante carrera artística. Este problema siempre se les presentará, en cualquiera de los países de nuestro entorno cultural a las mujeres que tienen una fuerte vocación, por las artes o por las ciencias (e incluso en nuestros días, por la dirección y gestión de cualquier empresa creativa, al margen del mundo artístico), para desarrollar su potencial en un mundo controlado por directrices masculinas. Joyce Caroline Oates (autora entre otras obras de la novela *Niágara*), en un relato estremecedor sobre este tema llamado *Amnesia*, llega a escribir que la independencia de la mujer consiste en poder controlar la opinión que se tiene sobre ella.

Con la primera Guerra Mundial, la mujer comienza a cobrar una importancia en la sociedad hasta entonces solamente soñada, o mejor dicho, anhelada; esto es debido a que los trabajos ocupados por los hombres, ahora combatiendo en el frente, se quedan vacíos y los gobiernos se ven obligados a echar mano de la población civil para levantar la economía y así seguir financiando la guerra. Esta toma de independencia no se verá del todo frustrada con el término de la guerra y en los años veinte, la lucha de las mujeres no se limita a la participación social y laboral; el tema de la sexualidad femenina, hasta entonces considerado tabú, cobrará gran importancia y con ello se exhibirán conductas y actitudes sexuales que hasta el momento habían permanecido ocultas. Hablamos del movimiento de las *garçonnes*, que repercute no sólo en el comportamiento, sino en la moda y en la apariencia externa de las mujeres; la ambigüedad sexual se lleva al terreno del cine y sobre todo del arte, por ejemplo con Claude Cahum y Tamara de Lempicka. Cahum se muestra explícita en sus autorretratos fotográficos, su imagen es absolutamente ambigua, con la cabeza rapada, y en sus actitudes también; Tamara de Lempicka crea una ambigüedad muy personal a través de mujeres en apariencia muy femeninas pero con un porte rotundamente masculino y una actitud, en sus conjuntos de desnudos, inequívocamente lésbica y provocadora.

Llega un momento en que las mujeres consiguen cumplir muchos de sus deseos de libertad y emancipación; consiguen el derecho al voto, al trabajo remunerado, a la educación superior, y sin embargo en el mundo artístico la presencia de mujeres sigue siendo precaria. En Estados Unidos, la única artista que disfrutó del reconocimiento público en un mundo de hombres es Georgia O'Keeffe, la pintora norteamericana por excelencia. Aparte de esto, en la sociedad de Estados Unidos después de la segunda Guerra Mundial, se da el hecho poco menos que inquietante de que muchas mujeres vuelven por propia iniciativa a la cárcel del hogar. Parece increíble, pero estas mujeres, nietas de aquellas que tan duramente lucharon por conseguir una serie de derechos que les correspondían, como personas que eran, respaldadas por la “mística de la feminidad” (ese es el nombre que Betty Friedan le da a este fenómeno fomentado por editores de revistas femeninas, educadores, psicoanalistas y demás mecanismos que pretenden lograr que el “gran sueño americano” se lleve a cabo), completan sus estudios en el instituto e incluso se matriculan en la universidad con el único objetivo de “pescar” un

marido y tener hijos, muchos hijos, dejando a un lado sus propias identidades como mujeres (sueños, aspiraciones y realizaciones) para dedicarse de lleno a sus familias.

Coincidiendo con este momento en que muchas mujeres vuelven a encerrarse de nuevo en el hogar, desandando así los pasos de sus antepasadas, surge un movimiento artístico que poco tardan en denominar como el gran movimiento de vanguardia propio del país, hablamos por supuesto del expresionismo abstracto. Después de la segunda Guerra Mundial, cuando Nueva York asume su condición como nuevo centro artístico y cultural de occidente, lo que antes había sido París, hay un afán por encontrar un tipo de arte que definiera y se diferenciara de las vanguardias y la tradición europea por ser, precisamente, estricta y auténticamente norteamericano, y esto lo encarnó a la perfección el expresionismo abstracto; por resultar ser el polo opuesto a lo que los artistas europeos exiliados habían llevado a Estados Unidos, por su opacidad semántica, que borraba todo rastro de alusión a los horrores de la guerra y sus consecuencias y también por la hipervirilidad que emanaba de este grupo. Los expresionistas abstractos eran puros machos americanos y por esto mismo, aunque algunas artistas se adherieron a esta nueva forma de concebir la pintura, aportando obras con la misma calidad y el mismo arrojo a las de sus colegas varones, fueron aceptadas a las discusiones que con expertos en arte se celebraban en los distintos puntos de reunión, pero no para opinar, sino para servir de adorno y por lo tanto repudiadas a un segundo nivel que no se merecían.

Varios factores se aunarán para ensombrecer la presencia de las mujeres con un papel activo tanto en la sociedad como en la pintura, aunque los síntomas de descontento no tardarán en aparecer. La mascarada del bienestar será muy bien representada por los artistas pop, que tras la increíble visión de una sociedad cada vez más consumista y descerebrada, en la que el estereotipo de la perfecta familia americana se ahoga en una realidad que cae por su propio peso (ese sueño de una familia formada por un padre que triunfa en su carrera profesional, una madre-ser-perfecto siempre perfectamente maquillada y peinada mientras pasa el aspirador y encantada con los múltiples nuevos inventos para facilitarle las tareas del hogar; unos niños amparados por la omnipresente sombra de una progenitora hiperprotectora y castradora de los

sueños, aspiraciones y juegos infantiles); es decir, supone casi un hecho imposible el seguir manteniendo la imagen de una sociedad perfecta, en la que cada uno asume el papel que le es asignado con la mayor de las alegrías, dejando a un lado sueños, aspiraciones: la propia identidad, como autómatas en un escenario de cartón-piedra. Una sociedad inmersa en los convencionalismos sexuales absurdos, que transmite el mundo de las estrellas del cine y la publicidad, en el que los sexos se agrupan por cualidades muy definidas y manidas, como la imagen característica de la rubia tonta para las hembras y la del macho dominante y seductor para los hombres.

Esta situación no tardará en explotar; la imagen de esa familia perfecta se hace añicos: estas mujeres se convierten en unas profundas insatisfechas que agobian a sus maridos y castran el desarrollo emocional de sus hijos. La imagen de esa sociedad perfecta, queda anulada con la guerra de Vietnam y las graves carencias que sufren las minorías étnicas, el paro, la pobreza. Ya de nada sirven aquellos mitos de la gran pantalla, ya no consiguen adormecer los sueños de los individuos, porque la fachada del bienestar comienza a caer por su propio peso de forma irreversible. La satisfecha sociedad norteamericana acaba nublándose con la ira de las protestas; el colectivo hace la fuerza y muchas de las causas se unirán a otras para alzar la voz más fuerte. Los colectivos de artistas feministas dotarán al arte de una dimensión de protesta social, que unidos a otros grupos de protesta como el defensor de los derechos de la comunidad afroamericana, mermarán las conciencias como nunca antes lo habían hecho.

La acción de los grupos feministas se extiende por todos los campos y con una base teórica firme y fundamentada, se comienza a atacar a todos los ámbitos en los que la estructura patriarcal había extendido sus redes; surgen así teólogas, historiadoras, filósofas, antropólogas y artistas, que no dudan en protestar por las injusticias cometidas contra las mujeres desde el principio de los tiempos, intentando cambiar el rumbo de una historia escrita por hombres.

En el arte surge un remolino de ideas, grupos y nuevas formas de expresión imparable. Se recurre con especial facilidad a la fotografía, las performances, los

happenings, como forma de innovar y golpear las conciencias de los individuos. El cuerpo de la mujer adquiere unas proporciones insospechadas y lo que antes había servido como forma de escarnio y ataque contra las mujeres, ahora se utiliza como medio de ensalzamiento, investigación y búsqueda de la identidad femenina.

La trayectoria de la imagen de la mujer a través de la pintura, condicionada por los cambios acaecidos en la sociedad y en los pensamientos de los individuos, resulta bastante compleja y no siempre ha sido narrada de una forma justa o por lo menos completa. Por lo tanto, el objetivo unitario de esta tesis supone hacer un recorrido por ambas versiones de la historia, analizando de qué forma afrontaron las sociedades los cambios que iban surgiendo en cuanto a los nuevos papeles que iban cobrando las mujeres. Los cambios en la relación entre los sexos como consecuencia de estos hechos y cómo los plasmaron artistas, hombres y mujeres, mediante la pintura y otras formas de imaginar a la mujer. Es decir, nuestra proposición, en suma, es cambiar las miradas del espectador hacia las obras y los artistas que dieron origen a la “modernidad” pictórica y los que continuaron con su labor a lo largo del siglo XX: abrir nuevos enfoques, con una capacidad mayor de análisis crítico. Este es el objetivo fundamental de la tesis, base de la problematización que la configura.

***Metodología**

El enfoque metodológico utilizado para esta tesis se fundamenta en la interacción de los elementos históricos y sociológicos, que nos permite un análisis general de causas y efectos culturales y sociales, más allá de las formas que se nos presentan ante nuestros ojos. No se trata pues, ni de un estudio sociológico ni antropológico en su sentido más estricto, pero se nutre de los aspectos cuantitativos y cualitativos que nos proporcionan etapas históricas muy concretas y significativas; tampoco pretendemos una Historia feminista del Arte, pero sí un desvelamiento de los procesos creativos, en momentos de cambios radicales y cruciales para el mundo occidental y para toda la sociedad humana en general: una Historia de los avatares femeninos.

Una selección bibliográfica muy cuidada, en materias que abarcan desde la propia Historia, la Historia del Arte, leídas con un enfoque socio/antropológico; escritos de los propios artistas que intervienen en el análisis, e incluso de obras teatrales y literarias ha sido esencial para conseguir una visión extensa y de este modo llegar a elaborar nuestras propias teorías. Entre las distintas materias en las que nos hemos apoyado para informarnos e informar sobre los factores más relevantes que inciden en la consecución de nuestro proyecto, podemos destacar como fundamento el análisis histórico, que nos muestra los hechos acaecidos en las distintas etapas analizadas y las repercusiones que tuvieron estos hechos en el arte durante las mismas. El apoyo de las ciencias sociales modernas completa el análisis histórico mediante el estudio del comportamiento social y de la relación existente entre los sexos, interesándonos en el acontecimiento surgido en las convulsas etapas del crecimiento de la mujer. Naturalmente, la visión de las obras y el conocimiento de las vidas de los artistas, como individuos independientes, y a la vez relacionados entre sí con sus influencias estilísticas y temáticas (y de éstos con el conjunto), lo planteamos como el resultado de la trama de significados que se tejen en cualquier sociedad, para interpretarla, para desvelarla; máxime, en una tan compleja como la nuestra. A través de las puras imágenes que crearon los artistas y de la simbología que contienen, redondeamos el análisis de los pensamientos y conceptos de cada sexo hacia su propia situación y la del contrario. Siendo completado este último punto, como más arriba expresaba, mediante novelas, obras de teatro o poesía, como *Nana* de Emile Zola, *Casa de muñecas* de Ibsen o *Las flores del mal* de Baudelaire, entre otras, ya que la literatura, junto con la pintura, constituyen una fuente muy rica de información “histórica” sobre cómo pensaban los individuos y cómo se comportaban las sociedades en los períodos en los que se hallan inscritos.

Podría resumirse el apartado dedicado al método de forma que se entendiesen las dificultades de una investigación sobre un apartado teórico, que a nuestro entender, quedaba siempre velado por las generalizaciones de las que hemos querido huir. Dicho método consistió en observar las obras producidas en determinados contextos sociales, a través de distintos enfoques que ofrecen las diferentes disciplinas que se encargan “directamente” de las artes. También podríamos decir que las obras las mirábamos indirectamente, a través de las “retículas” que configuran esas diferentes disciplinas, con sus bagajes teóricos. Ha sido, intentar crear una teoría sobre la trastienda de los

artistas, como individuos atrapados en esa trama de significados, a la que ellos contribuyen vigorosamente.

El obligado trabajo de lectura y selección de apartados para organizar un cuerpo de citas a recoger en fichas que resultaran coherentes, no obstante la diversidad de las materias fue, sin duda, lo más arduo; había que buscar, a la vez que el material para conformar las pequeñas ideas, el hilo que no se enredase en el soporte de ellas: en verdad, éstas las proporcionaban las propias obras. Así, que tanto o más, que la bibliografía seleccionada en el transcurso de la investigación, había que seleccionar cada conjunto de fichas como si fueran piezas de un “puzzle”, cuya estructura estaba constituida por las propias obras y sus contenidos simbólicos. En este punto me acuerdo de un concepto leído a un historiador del arte ruso (podría ser Boris Frolov): “para hacer una mejor y más profunda de la historia del arte, además de poseer un sólido cuerpo de conocimientos teóricos, es necesario conocer la práctica del arte”. Ciertamente en el apartado de la dicha historiografía de la música, es más común la aplicación de dicho concepto; pero si rastreamos la teoría del arte desde la Grecia clásica, nos encontramos con dos ejemplos primigenios, a ambos lados de la misma frontera, Platón y Aristóteles. A los dos los podemos considerar los primeros teóricos, con la diferencia de que el primero se abstraía sobre la creación artística, mientras que al segundo lo encontrábamos en los talleres de sus amigos pintores y escultores, aconsejándolos sobre las mejores formas de plasmar el ideal estético. Recordemos su formulación diferencial entre la “Forma” y la “Materia”, utilizando el símil de la fundición en bronce, técnica que conocía sobradamente, por sus visitas interesadas a dichos talleres.

En nuestro caso, y partiendo de mi conocimiento de la práctica de la pintura, con su bagaje de signos y entramados simbólicos, se trataba de adquirir ese saber teórico por medio de la lectura de los textos de las materias o disciplinas antes mencionadas. Ellos nos hablan del proceso histórico de la producción artística, así como de la evolución de los signos y símbolos que sustentan dicha producción, inmersos en las mentalidades de las épocas que ilustran. Hemos tratado de recorrer el espacio entre los hechos históricos y los objetos artísticos en sus relaciones intrínsecas, no evidentes. Hemos tratado, en suma, de revelar los elementos que subyacen en todo el proceso creativo y en cada situación específica. Todo ello en la búsqueda de una visión crítica que nos permitiese mostrar una evolución en el pensamiento en el arte acerca de los géneros, que hasta

ahora sólo había sido tratado separado por sexos, creando una distancia, que además de encerrar este tema en posturas extremas y generalizadoras, limitaba e impedía una expresión más libre que abra nuevos campos de investigación para aquellos que practican el arte.

Capítulo 1. La imagen de la mujer en la Revolución industrial. Finales del siglo XIX y principios del XX

Después de un brevísimo apartado dedicado tanto a la situación social como artística de Europa en el período que comprende el capítulo, como una forma de introducirnos en los acontecimientos que configuran esa sociedad, y así poder explicar por qué aparecen toda esa serie de representaciones en torno a la figura de la mujer, es nuestro deber ahondar con espíritu exhaustivo, en las formas de pensamiento que surgen como consecuencia de los cambios que traerá la nueva era de la industria y el progreso. Cambios, que harán que una sociedad convulsa vea cómo conceptos tan arraigados durante siglos como la familia y el papel tradicional de los sexos se corrompan y desintegren. Comienza así *“la guerra de los sexos”*, en la que cada bando (entendidos como masculino y femenino) mira por sus propios intereses y si las mujeres, en voz de las feministas, reclaman la igualdad de derechos con respecto a los varones; éstos ponen a su servicio la ciencia, el pensamiento, la religión y el arte para demostrar que la superioridad masculina ha existido siempre y seguirá existiendo. Lo que nos interesa verdaderamente de todas estas opiniones, visiones, acerca de la imagen de la mujer en el mundo, en la sociedad, es su plasmación en el arte, concretamente en la pintura; y eso es lo que pretendemos hacer, es decir, a través de la obra de varios artistas que trabajaron y vivieron en estos momentos, tanto hombres como mujeres, ofrecer la posibilidad de conocer de primera mano los pensamientos que surgieron dentro de cada sexo acerca de estos cambios; teniendo en cuenta que las cosas no son blancas o negras, no todo se traduce en extremos, por lo que surgieron algunos “grises” que irían abonando el terreno para que finalmente surgiera nuestra sociedad, la actual.

1.1 Situación social y artística en Europa a finales del siglo XIX y principios del XX

La Revolución industrial supone, entre otras muchas cosas, la aparición de dos grandes grupos enfrentados: la burguesía y la clase obrera. Durante el siglo XIX con la

industrialización, una gran masa campesina emigra de las zonas rurales a la ciudad con la esperanza de encontrar un futuro mejor; ahora, en la ciudad, esos campesinos convertidos en obreros industriales, se hallan inmersos en una situación de miseria total. Dado el aumento considerable de la población obrera, los salarios comienzan a bajar y las condiciones de trabajo son cada vez más duras, por lo que el obrero empieza a sentirse amenazado por los continuos obstáculos a los que debe enfrentarse para subsistir: el paro, la juventud, o mejor dicho niñez, de los trabajadores y las enfermedades, que surgen a raíz de las cada vez más extensas jornadas de trabajo, de la paupérrima alimentación y de las miserables condiciones higiénicas de las viviendas. Pero en cuanto a la burguesía, sucede todo lo contrario, por lo que la situación se plantea de la siguiente forma: el nivel de vida de la nueva clase, la burguesía, asciende como la espuma, mientras que entre la clase obrera se establece una situación de miseria generalizada. La toma de conciencia de los menos favorecidos, será el motor que impulse muchos de los acontecimientos que se irán sucediendo a lo largo de todo el final del siglo XIX y que condicionará el concepto de sociedad que se irá desarrollando a lo largo de todo el siglo XX hasta desembocar en la nuestra.

El dominio de la burguesía se implanta poco a poco a través del liberalismo, el movimiento ideológico que expresa los intereses de la clase social más activa en las ciudades. Lo que parece en un primer momento, es decir, un movimiento subversivo contra el Estado, la Iglesia y las tradiciones aristocráticas, no tardaría en hacerse realidad; la burguesía lo utiliza primero contra la aristocracia, para arrebatárle el poder, y después para conservarlo y contener el ascenso de las capas populares. Ya en 1830, la burguesía dominaba en Francia el nuevo régimen; pero tras este triunfo, se van sucediendo a mitad de siglo una serie de revueltas protagonizadas por los campesinos pobres o asalariados, que luchan contra la incipiente sociedad capitalista. Antes luchaban contra la sociedad feudal, ahora luchan contra la nueva sociedad burguesa; esta batalla se trasladará a los centros industriales, donde se van a desarrollar los conflictos sociales que caracterizan este período, como la Comuna de París y las acciones del grupo anarquista, que a partir de la década de los ochenta, crearon un clima de inseguridad entre los políticos y bajo el lema "*la propaganda por el hecho*", atentan contra todo aquel que ejerza poder político, social o económico, como en 1881 cuando

una acción anarquista acabó con la vida del zar Alejandro II. Pero también el signo del anarquismo conlleva un aspecto positivo, supone un despegue sindical sin precedentes.

Los veinte años anteriores a la mitad del siglo XIX, estuvieron marcados por la transformación de la vida social y económica que trajo consigo la Revolución industrial. El socialismo, asume los mandos del porvenir, el nacimiento de la filosofía positiva elaborada por Auguste Comte, que como veremos más tarde se erige como una de las *ciencias* que aportan argumentos para defender la división sexual de los roles sociales, llama a la razón para afrontar la realidad de una forma directa, dejando a un lado el refugio en ideas o sueños para mejorar una vida, que antes parecía imperturbable al paso del progreso.

Ahora Occidente se sitúa frente a nuevos problemas: por un lado, el progreso imparable de la industria y la ciencia, se convierte en fuente de enormes esperanzas y situaciones desconocidas hasta entonces para el hombre; por otro, la repercusión social de estos avances, se plantea como una amenaza y se reclama una solución inmediata. Europa se ahoga después de haber eliminado el poder de la aristocracia y el culto por los valores ideales; y así es como surge en torno a la década de los treinta, como fruto de la crisis existencial el Romanticismo, que ve en la imaginación la única salida para escapar de la realidad. El Neoclasicismo, contrariamente, es el reflejo del espíritu conservador, que no acepta el nuevo orden y reacciona mediante el endurecimiento, la unión de fuerzas y aboca a un academicismo oficial.

A partir de los años cincuenta de este siglo de transformaciones radicales, la ciencia atraviesa un momento culminante; este hecho se traducirá en la representación absoluta del testimonio del ojo del artista y la supresión evolutiva de las formas artísticas; todo se configura en la pura irradiación luminosa que aparece bajo el signo del Impresionismo. Surgieron también otras corrientes artísticas paralelas, como el Prerrafaelismo en Gran Bretaña, en el que se aplicó el estudio realista de la Naturaleza a composiciones de carácter lírico, sentimental, místico o legendario; y el Simbolismo de 1870 a 1890, con las figuras de Puvis de Chavannes, que introdujo el orden compositivo, la armonía

clásica y la temática mitológica a través de un mundo irreal; y Gustave Moreau, que trató temas legendarios y oníricos mediante un preciosismo orientalizante, ofreciendo una visión muy particular de la mujer de la que hablaremos en su debido momento.

Desde estas grandes corrientes artísticas de mediados de siglo, todo se convirtió en una intrépida carrera que culminó con la explosión creativa de las Vanguardias de principios del siglo XX. El hilo conductor que nos lleva a la locura de comienzos del siglo XX lo encarna el Postimpresionismo con Vincent Van Gogh y Paul Gauguin en la última década del XIX. La pintura de Van Gogh, con sus colores brillantes, empastes sinuosos, su carácter explosivo, nos lleva directamente al Expresionismo; Paul Gauguin, mediante los colores planos (surgidos de su experiencia cloisionista) y el primitivismo que explora en Tahití y por el que reflejó toda la libertad y la pura esencia que buscaba en su pintura, nos conduce a una segunda etapa simbolista, la de 1890; este simbolismo, fundamentalmente lo forman, junto con Gauguin, los Nabis (profetas), con una pintura que resalta un fuerte influjo orientalizante, el uso de colores planos y un gusto por lo curvilíneo. Además, como consecuencia directa de la conciencia estrictamente científica impresionista, surge el puntillismo. A través del esteticismo, con su simplificación, claridad y estilo curvilíneo como ideales esenciales, surgieron varias figuras muy destacadas, como Munch, con un incipiente expresionismo y Toulouse-Lautrec, también con una estética contenedora, además, de una dimensión crítica, representando a los personajes habitantes del submundo marginal parisino, como él mismo; Gustav Klimt, que iba camino del Modernismo y Paul Cézanne, maestro de grandes maestros de la época y posteriores, que creó un constructivismo personalizado, a través de lo puro y lo simple.

Ya en los primeros años del siglo XX, el momento en que las Vanguardias hacen su aparición tras un meteórico proceso de gestación y ruptura con las tradiciones de los últimos cincuenta años del siglo XIX, el espíritu general se caracteriza fundamentalmente por la innovación, y en consecuencia, por el querer romper con todo; se vive una gran aceleración en cuanto a los progresos de la ciencia, la producción industrial, las comunicaciones, el comercio, la forma de vida. Todo esto se traduce a través de una gran explosión artística y en la creación de diversos movimientos, como el

citado Expresionismo, cuya máxima es la exteriorización de lo interior y no la interiorización de lo exterior, como se buscó con el Impresionismo. El primer grupo de este movimiento, *Die Brücke*, fue formado en 1905 en Dresde por Ernst Ludwig Kirchner; el segundo, *Blaue Reiter*, nació en Munich con Wassily Kandinsky a la cabeza, que en 1910 comenzó su andadura hacia la abstracción con sus primeras acuarelas automáticas. También surgieron el Fauvismo, que partiendo del constructivismo de Cézanne y del primitivismo de Gauguin, Henri Matisse lo tradujo, mediante la intensificación de los aspectos formales para hacerlos más expresivos y de la simplificación de la gama de colores, en la “alegría de vivir”, en una forma particular y positiva de ver un mundo al que acechaba ya la presencia inminente de una guerra de orden mundial y que sumiría a Europa, en la más absoluta de las miserias; y el Cubismo, con Pablo Picasso y Braque como sus creadores.

1.2 La mujer y la Revolución industrial. Los orígenes de las distintas representaciones pictóricas de la feminidad

En Europa como consecuencia (o acaso paralelamente) de los cambios sociales y económicos a finales del siglo XIX se produce una expansión colonialista, una relativa estabilidad política, un crecimiento económico, lo cual favorece poderosamente a la emergente clase burguesa. Pero nos encontramos con un fenómeno curioso: existe un omnipresente interés por el ocaso y la decadencia. Esto se explica a través de la aparición de la sociedad de “masas”; el psicólogo social Gustave Le Bon en su obra *The Crowd* (1895), caracteriza la vida urbana con la aparición de “la masa”, que proporciona ese espíritu decadente mediante la credulidad, la irracionalidad y la inestabilidad social que se respiran y las que establece como características fundamentalmente residentes en la naturaleza femenina. Esta opinión se hizo generalizada entre parte del sector masculino, por no decir la gran mayoría, que veía amenazado el dominio patriarcal imperante en la sociedad y en la cultura.

La sociedad de masas se determina con la aparición de ideologías, como el Marxismo, que aboga por la abolición del dominio burgués en el aspecto económico, y

con él el político y cultural sobre otras clases sociales; esta teoría, entiende la lucha del proletariado, oprimido y explotado, como una lucha por la destrucción y consecuente superación de la sociedad burguesa y por la realización, a su vez, de la sociedad proletaria, mediante la total desaparición de la jerarquía de clases existente en las ideas tradicionales, en cuanto a los sistemas basados en la propiedad privada, heredados durante siglos y posteriores a las formas arcaicas de propiedad colectiva. Esta sociedad de masas, se caracteriza también por la sucesión de acontecimientos revolucionarios, como la Comuna de París de 1871, que enfrentó al pueblo obrero de París con el dominio político imperante en Francia, ejercido a través de la Asamblea Nacional y el gobierno presidido por Thiers; a su vez, estas masas se ven inmersas en fenómenos nuevos como huelgas y agitaciones industriales que siguieron a la Comuna y que tuvieron lugar en Francia e Inglaterra durante la década de 1880. Con la emigración a las ciudades, provocada por los cambios políticos y económicos generados por la llegada de la implantación industrial y el consiguiente trabajo en las fábricas; tras la situación de miseria y la explotación que sufrían los obreros en ellas y también tras la toma de conciencia sobre su situación que provocaron las ideas marxistas, se produjo el comienzo de la exigencia de unos derechos políticos y el acceso a unos recursos, que les habían arrebatado todas las formas de dominio existentes hasta entonces.

También se generaron importantes cuestiones relativas al género y la sexualidad; se discutía de forma amplia y generalizada en los sectores científicos y populares por los cambios acarreados en cuanto a la vida familiar, las normas y prácticas sexuales y la situación de las mujeres.

Entre las ideas que circulan en estos momentos, encontramos por ejemplo en el marxismo, una división sexual del trabajo, a través de la división social en el trabajo, en la que las racionalizaciones ideológicas se basan en supuestas particularidades propias de cada sexo; esta asignación de determinadas tareas dependiendo del sexo, implica un sistema de prohibiciones. La división sexual del trabajo, se reduce a la base biológica que determina estas funciones repartidas a través de la reproducción y se define como “*la división original del trabajo*”; según palabras de Engels en “El origen de la familia”:

<<en un antiguo manuscrito inédito descifrado en 1846 por Marx y por mí encuentro esta frase: La primera división del trabajo es la que se hizo entre el hombre y la mujer para la procreación de los hijos. (1)

En el marxismo, al funcionar como teoría de la producción, no se elaboró una teoría rigurosa acerca de la reproducción, por lo que se hizo una relación por correspondencia entre ambas: producción y reproducción. Según Firestone,

el materialismo histórico [...] encuentra la gran fuerza motriz de todos los acontecimientos en la dialéctica del sexo: en la división de la sociedad en dos clases biológicamente diferenciadas con fines reproductivos y en los conflictos de dichas clases entre sí, en las variaciones habidas en los sistemas de matrimonio, reproducción y educación de los hijos creadas por dichos conflictos, en el desarrollo de otras clases físicamente diferenciadas (castas), y en la prístina división del trabajo basada en el sexo y que evolucionó hacia un sistema (económico-cultural) de clases". Además afirma: "Es cierto que Engels captó que la división original del trabajo se daba ya entre hombre y mujer, siendo su objeto la crianza de los hijos; que en el seno de la familia el marido era el patrono, la mujer los medios de producción y los hijos el trabajo, y que la reproducción de la especie humana constituía un importante sistema económico diferenciado de los medios de producción. (2)

De esta manera, las mujeres pasan de ser consideradas clase sexual, a ser entendidas como clase social por su situación análoga con la producción, que reafirma lo que hemos comentado líneas atrás sobre la relación que establece el marxismo (como situaciones similares), entre producción y reproducción. Pero debemos entender, que la división sexual del trabajo no se explica ni por necesidades objetivas de la producción, ni por las limitaciones biológicas que conlleva la reproducción; simplemente se explica, a través de la necesidad de los hombres de mantener el control de la reproducción, que mediante un círculo de dependencia impuesto a las mujeres por la prohibición de realizar tareas que estén relacionadas con la producción, las obliga a insertarse en la estructura de la familia. En esta sociedad capitalista criticada por el marxismo, el trabajo y la familia son exactamente lo mismo para la mujer; Zaretsky comenta al respecto.

Con el crecimiento de la industria, el capitalismo dividió la producción material entre sus formas socializadas (la esfera de la producción de mercancías) y el trabajo privado realizado predominantemente por las mujeres en el seno del hogar. De esta manera la supremacía masculina, que precedió ampliamente al capitalismo, se convirtió en parte institucional del sistema capitalista de producción. (3)

Más allá de las ideas marxistas, la nutrida proliferación de ideologías, “ciencias” y demás formas de manifestación antifeminista, hicieron que la exclusión de la mujer de clase media de la vida práctica se convirtiese en un hecho. Existía la exigencia masculina de que el matrimonio se convirtiera en la continua representación de la relación amo/siervo, satisfaciendo así, a través de la fantasía, la consecución de un poder que en la vida real no era tan fácil de conseguir. Cuando Campbell publicó *Differences in the Nervous Organization of Man and Woman* en 1891, Louis Dumur expresaba en este mismo año en el mes de abril del “*Mercure de France*”: *De la misma manera que un campo fortificado, existen tres formas de tomar a una mujer: el asalto, el engaño o el hambre*; las formas pacíficas no estaban demasiado valoradas en este período; muchas autoridades fomentaban el ejercicio de la fuerza contra las mujeres que mostraban reserva ante las relaciones sexuales que antes les habían obligado a cultivar. Proudhon afirmaba en *La Pornocratie, ou les Femmes dans les temps modernes* (1858): *A la mujer no le disgusta en absoluto ser tratada con un poco de violencia o, incluso, ser violada*; Auguste Florel en *La cuestión sexual* (1906), resaltaba sin ningún tipo de duda. *Es patente que a muchas mujeres les gusta que les peguen sus maridos y que no están satisfechas hasta que éstos lo han hecho*. Otro de los expertos de estas “investigaciones científicas” es Lombroso, que tras expresar una idea parecida a la anterior, se remite para imprimir la seriedad de su teoría a *Nana* de Zola, como una de las pruebas básicas. “Nana” trata sobre una prostituta (Nana), que aun lejos de ser la salvadora de su clase, como es el caso de Étienne en “*Germinal*”, sí que se convirtió en la vengadora de su clase; Nana dejó de ser carne de cañón, como muchas otras mujeres de su clase social, para convertirse en verdugo. Ella, que por momentos logra escapar del mundo donde había sido condenada, lo hace (aunque no hay que olvidar que de manera inconsciente) para arruinar a quienes la habían enajenado y corrompido biológica y socialmente; es decir, a los nobles y burgueses, a esa gente tan “chic”, elegante y decente, que en realidad se hallaban más inmersos en el vicio que aquellos pobres diablos y pordioseros de los arrabales parisinos que tanto despreciaban. Zola había mostrado desde sus comienzos como escritor, un interés casi obsesivo por los temas de la prostitución y de la mujer fatal. En “Nana”, Zola quiso convertir a la puta en el símbolo de la decadencia de las clases poderosas y del propio Napoleón III,

(1) AMOROS, Celia: “Hacia una crítica de la razón patriarcal”. Ed. Anthropos. Barcelona, 1991

(2) Ibid . p. 231-232

(3) Ibid. P.246

asociaba los avatares de la existencia de Nana a las de las clases hegemónicas en un momento histórico concreto (el segundo Imperio). Lombroso alude concretamente a un episodio de esta obra de Zola (escritor naturalista, por lo tanto retrata la realidad de una época), en el que Nana deja por un momento sus ambiciones de conseguir un amante rico que le haga codearse con la alta sociedad, para irse a vivir con un actor que trabaja en el mismo teatro que ella; el actor la maltrataba y ella en vez de rebelarse ante el abuso, lo consiente y se muestra sumisa, incluso se siente totalmente dependiente de ese amor destructivo. En capítulos posteriores, cuando Nana se halla instalada en un palacete, con toda clase de lujos y atenciones dignos de la emperatriz, por obra de su amante el conde Muffat, ella misma utiliza esa actitud abusadora de la que fue víctima tiempo atrás con el conde, llegando a ser frecuentes los cachetes y las humillaciones. Es por tanto esta obra, la historia de una mujer que, descendiente de un padre alcohólico y cornudo y una madre que vende su cuerpo a un *monsieur* elegante y adinerado (e aquí la corrupción biológica a la que alude Zola para argumentar la actitud de Nana), utiliza su sexo y su belleza para aplastar y arruinar brutalmente a los hombres a los que acoge como amantes.

Cuando Darwin publicó *El origen de las especies* (1859), los conceptos básicos sobre los que se asentaba la teoría de la evolución ya eran elementos bastante comprendidos de la teoría científica; la justificación del comportamiento depredador había sido ya fuertemente razonado por Herbert Spencer en *La estática social* (1851) y las conclusiones a las que llega Darwin en su obra, se ajustaban estupendamente a las ambiciones de progreso humano de *El sistema de la política positiva* de Auguste Comte (1851-54); la idea de que a través de la selección natural, el más fuerte conseguía la supervivencia, resultó ser algo bastante sencillo de entender en un mundo que vivía el esplendor de la expansión industrial, los marcados contrastes entre la riqueza de unos pocos y la miseria de la mayoría. Así pues, a través de la obra de pintores, poetas y críticos, se muestra cómo en los últimos treinta años del siglo XIX la misoginia, la “ciencia” y la teoría de la evolución se conjugaron para formar la “santa trinidad” de la masculinidad, contra ese ser en retroceso denominado mujer.

Los hombres del siglo XIX insistían en el peligro que suponía la educación en las mujeres; ésta sólo produciría confusión, pondría a las mujeres en contacto con ideas que

corromperían la “pureza virginal” de sus mentes e interferirían en su papel de “guardianas del alma”. Así, por ejemplo, en el Tratado de Educación *El amigo de las niñas*, escrito por Leopoldo Delgrás en 1895, se citan los siguientes consejos:

... de poco serviría que nos sacrificáramos por educar tu espíritu. Digámoslo así, por instruirte si tu docilidad y sumisión no nos facilitara este trabajo. Generalmente las niñas dependen más á la obediencia que los niños. La razón es sencillísima. Vosotras sois el sexo débil por naturaleza. Cuando estáis en la infancia os amparáis siempre en los cuidados y desvelos de una madre querida. Ella, que no ignora sus deberes, os atiende con más solicitud, y si es posible más que á los niños, porque vuestra misma debilidad la pide no deje de velaros. El niño, por lo común, de naturaleza vigorosa y ánimo fuerte, puede luchar mejor con las enfermedades y salir victorioso á menos esfuerzo. Las niñas, cuando jóvenes, necesitan la inteligencia de sus padres y ver en ellos la norma de las virtudes, porque, como van penetrando en la vida, se hallan expuestas á los riesgos que las proporciona el vicio, la depravación y otros tantos infortunios que arrojó el demonio en el camino de las jóvenes. Como ser débil, se ampara luego en un esposo, en un marido que, conociendo todas las obligaciones que le impone tal estado, vela y defiende en todos los trances á la compañera que Dios le deparó. Y así amparada desde su primer día por los padres, hasta su última hora por un marido, vive la niña, la joven, la esposa y la madre. (4)

Cuando las mujeres comenzaron a luchar para liberarse de la esclavitud obligada a la ignorancia, los hombres utilizaron la “ciencia” estadística para demostrar que eran inferiores. El miedo masculino a la rivalidad potencial de la mujer en el trabajo ayuda a explicar la exhaustiva vigilancia de la que fueron objeto (las mujeres). La mujer se había convertido en la personificación de los pecados carnales, se creía que perseguía con afán la exclusiva capacidad masculina de trascendencia espiritual, se pensaba que haría todo lo que estuviera en su mano para arrastrar al hombre a su reino erótico. Era la creencia generalizada, que aunque la mujer no manifestara abiertamente ninguna intención viciosa, su presunta incapacidad para pensar por sí misma y su ser parásito innato la conducían a interrumpir el desarrollo intelectual del varón.

Todo este gran miedo a la desintegración de la organización familiar establecida, en la que el varón había mantenido hasta entonces el papel soberano, es transmitido como aviso del signo de degeneración; el desvanecimiento de la sociedad patriarcal,

(4) DELGRAS, Leopoldo: “El amigo de las niñas” (1895) Nueva edición. Ed. Maxtor. Valladolid, 2001

significa la ruptura con el dominio masculino histórico, reflejado firmemente en los libros sagrados Biblia y Corán, fuentes de los grandes valores que van a configurar nuestras sociedades. El Corán por ejemplo dice: *Los hombres son superiores a las mujeres en que Dios ha preferido a unos por encima de las otras... Aquellas cuya perversidad vosotros temáis, amonestadlas y apartadlas de los dormitorios y golpeadlas; pero si se someten a vosotros, entonces no hagáis nada contra ellas.* En “nuestra” Biblia, en concreto el Génesis, Dios castiga a toda la humanidad por culpa de Eva, que es la “primera” pecadora que se deja llevar por la tentación y arrastra a Adán a que juntos cometan el pecado original. Todo esto nos conduce a la idea de una condena, que debe llevar la mujer a cuestras a lo largo de toda su existencia como castigo por haber arrastrado al hombre a la perdición. Estas ideas, contempladas en estas dos religiones que hemos tomado como ejemplo, en las que la mujer, además de ser negada como entidad autónoma, es considerada como un “anexo” del hombre, por lo que su falta de sumisión será castigada, ya que si no es así volverá a desencadenar males terribles como ya lo hizo la “Eva primigenia”. ¿Esta forma continua de tratar de contener la feminidad será quizás consecuencia de un gran complejo que arrastra el varón desde los primeros tiempos? Para contestar esta pregunta lo más razonable es que empecemos con un análisis histórico resumido.

En la época cretense, la pérdida de prestigio masculino debido a la fuerte imposición de la idea de un parentesco entre la mujer y la tierra, dio lugar a la aparición del “matriarcado” o mejor dicho, un mito sobre el matriarcado. Estos lejanos recuerdos nos dejan ver lo que fue durante milenios la condición femenina y la idea que se hacía de ésta el hombre: la madre, cuyas fuerzas misteriosas debían estar al servicio de la comunidad; con esto se dibuja el doble signo del destino de la mujer: “sacralidad y servidumbre”, en el que la situación femenina no cesará de oscilar a lo largo del tiempo. La imagen cósmica de la madre, que significó la sacralización de la mujer, se fue desvaneciendo bajo la imposición de otra ideología también muy antigua, la mitología de los dioses celestes.

En el mundo clásico antiguo, supuesta tierra de la racionalidad que dará origen posteriormente a un “humanismo” (decimos supuesta porque la esclavitud ejercida en

esta época resultó brutal, llegándose únicamente a ser considerados ciudadanos los varones griegos y libres; los esclavos que casi duplicaban el número de esos “ciudadanos”, eran tratados como cosas), la mujer jamás llegó a alcanzar un lugar en proporción a su ideal religioso y literario; al contrario, en contra de las ideas que auguraban una condición más digna, se desarrolló un rotundo universo masculinizante. La leyenda acerca de los fundadores de Roma, Rómulo y Remo, de los que se dice que fueron amamantados por una loba (de su madre humana se borró la huella de forma radical), posee un valor simbólico: la ascendencia materna del romano no cuenta; la civilización romana es masculina, sólo el hombre existe jurídicamente (la mujer permanece bajo tutela toda su vida), él aunque comparta con igual e incluso menor importancia el dominio religioso con las vestales, no es obligado, como sí lo eran las elegidas a continuar el culto a la diosa Vesta, a seguir unas normas de conducta extremadamente estrictas y a mantenerse vírgenes mientras se mantuvieran en activo, siendo castigada la pérdida de su virginidad con una muerte cruel (eran encerradas en una habitación hasta que morían de hambre o de sed); en la política la mujer está excluida de todas las funciones políticas.

El cristianismo, que supone en el seno del mundo antiguo una gran revolución moral, rechaza toda distinción de raza, sexo o rango social: *Ya no hay distinción de judío, ni griego, ni siervo, ni libre; ni tampoco de hombre ni mujer. Porque todos sois una misma casa en Jesucristo*, proclama el apóstol Pablo (Gal. 3, 28). Aunque conviene distinguir entre el ideal de un mensaje, es decir la intención, y lo que sucede después al intentar instalar ese “ideal” sobre el terreno social; de la misma forma que un mundo basado en el amor no ha podido establecerse hasta el momento, tampoco fue posible un cambio brusco de la situación femenina. El cristianismo conlleva una promoción de la mujer, pero no su emancipación.

En el Renacimiento italiano no es cierto que las únicas carreras que se ofrecían a las mujeres fueran el convento o el matrimonio, aunque sí eran estas opciones las preferidas para las mujeres de clase alta; las mujeres pobres no podían acceder a ninguna de ellas. Aparte de esta “Historia” ya conocida, existe otra paralela, que nos cuenta la forma en que algunas mujeres, sin romper con los convencionalismos sociales

de su época, consiguieron destacar en muy diversos campos: en el caso de Issotta Nogarola (1418-1466), una vez que había fracasado su andanza humanista y ya que no quiso ser esposa ni monja, la opción fue convertirse en una mujer pía: santa clausura, rodeada de libros y de objetos sagrados a la vez. Con su encierro, aunque se sometía a la exigencia de sus contemporáneos (de ambos sexos) por la que una mujer siempre debía ser alojada por otros (familiares o comunidades religiosas), consiguió eludirlos consagrándose al descubrimiento de la libertad esencial de la mente. Paola Antonia Negri (1508-1555), se encaminó por un vía peligrosa. Además del hecho que supone que una mujer custodiase el mensaje religioso de fray Battista y que heredase su magisterio y el papel carismático en el ámbito de la comunidad paulina, añadió el desprecio que transmitió a su comunidad hacia la tradición y sus normas establecidas y la convicción de que la disciplina y las reglas no eran más que escrúpulos y vínculos sin utilidad alguna. También inculcó la capacidad de pasar ilesos de los asuntos mundanos, materiales; hasta el punto de no tener que asumir ni modificaciones ni penitencias, ni tampoco desafiar a las tentaciones, *con la vana ilusión de poder medir la propia perfección con el metro de la indiferencia por el riesgo de los graves pecados que bajo aquella se ocultaban.* (5)

Ginevra Gozzadini dall'Armi (1520/27-1567), dama de la nobleza boloñesa, el 11 de abril de 1562, escribía de su puño y letra su última voluntad, un documento peculiar por el hecho de haber sido redactado por una mujer y legalizado por el notario. Los acontecimientos cotidianos que se vislumbran a través de los escritos que dirige a su confesor, nos permiten el descubrimiento de un ambiente en el que la autonomía femenina es aún más reducida de lo que dan a conocer los tratados sobre la familia de la época; el poder de la mujer en cuanto a la educación de los hijos y la organización doméstica, halla una serie de limitaciones objetivas por las que sólo se mantiene intacto el derecho femenino en la gestión de la dote o del patrimonio personal.

Durante los siglos XVI y XVII, la situación de las mujeres no cambia. Como destaca Pilar Folguera, las mujeres han sido ignoradas por la Historia porque ésta se

(5) "Paola Antonia Negri, monja angélica". Firpo, Massimo en "La mujer del Renacimiento". Cohen, E.S., Evangelista, C., Firpo (y otros). Edición de O. Niccoli. Ed. Alianza. Madrid, 1993

ocupa normalmente de los colectivos sociales que tienen una relación con lo público y el poder dentro de marcos institucionales; y la acción del colectivo femenino se localiza en el espacio privado y doméstico. Por esta razón, las mujeres sólo aparecerán en la historia que aborda la perspectiva de la vida cotidiana.

Los humanistas, los pensadores que más claramente ofrecían una visión burguesa del mundo, paradójicamente, eran los que defendían con mayor obstinación que la posición de las mujeres se concentrara solamente en el cumplimiento de funciones y representación de papeles dentro del ámbito doméstico. Esta visión de un mundo más libre que había aparecido y que se suponía que debía influir también en las mujeres, tuvo para ellas un sentido inverso; las tensiones que se sucedieron originaron una explosión misógina y la prolífera aparición de teorías moralizantes dirigidas a la subordinación femenina, aunque no es demasiado creíble que algunos aspectos de aquellas teorías se aplicaran de manera generalizada en la realidad.

En el caso de España, la aparición de un reducido grupo de mujeres instruidas, en determinados ámbitos, coincidió con un período en el que el orden social estaba sometido a fuertes tensiones y en el que los españoles eran conscientes de la decadencia que sufría el país. En este contexto las mujeres seguían pautas de comportamiento que no eran las que los moralistas deseaban para ellas, y así, la actitud tanto de las mujeres cultas como de las incultas, era combativa frente a ciertos patrones tradicionales; lo que más molestaba realmente de las mujeres instruidas era más bien su indocilidad, una rebeldía que era más difícil de contener que la resistencia de las ignorantes:

... y la existencia de unas cuantas letradas demostraba que la creencia de Vives y Erasmo, de que una elevada educación era el mejor método de adaptar a las mujeres a las normas sociales, era un poco cándida. Porque entre el poder y el conocimiento hay una cierta relación, y aunque el conocimiento no ha proporcionado generalmente poder a las mujeres, sí ha servido para darles de una mayor capacidad de resistencia ante las presiones sociales, psicológicas, afectivas e ideológicas del poder (en este caso, masculino). (6)

(6) VIRGIL, Mariló: "La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII" Ed. Siglo XXI. Madrid, 1986

Dando un salto en el tiempo, nos situamos ya en pleno siglo XIX, en el que, aunque Johann Bachofen y Lewis Henry Morgan lanzan una teoría, considerada existencialista, que defiende que hubo un momento de la evolución cultural humana en el que gobernaba la mujer, basándose tanto en restos arqueológicos que nos muestran a diosas y reinas mitológicas de antiguas civilizaciones poseedoras de poder. La existencia de sociedades contemporáneas, como por ejemplo la iroquesa (ya hoy desaparecida a consecuencia de las colonizaciones), en la que la mujer ocupa un lugar importante tanto en el ámbito económico, como en la descendencia (a través de la mujer se transmite la sangre que perpetúa la existencia de su pueblo) y en actividades rituales y políticas; constituyen una prueba de que quizás sean este tipo de sociedades las descendientes de otras mucho más antiguas como las que imaginaban Morgan y Bachofen.

El gran miedo masculino hacia la importancia e influencia, cada vez mayor, de la mujer en el ámbito público y la incidencia de rasgos femeninos en los hombres, se traduce a través del sentir de la degeneración social, moral y cultural. Según los psicólogos Le Bon y Nordau, los signos de nerviosismo general, la neurastenia y el exceso de emoción e histeria, integrantes por excelencia de la actitud mental de la sociedad de la época, eran signos pertenecientes a la naturaleza femenina. Este miedo se llevó hasta la literatura y el arte, como sucede con *Germinal* de Emile Zola (1885), en la que el autor destaca “el potencial de violencia de las mujeres” a través de la descripción de una huelga en un pueblo minero, en la que mientras los hombres están destrozando las minas, las mujeres atacan al dueño de una tienda que había acosado e incluso violado a varias de ellas, castrándolo y posteriormente asesinándolo, para marchar por las calles con su pene hincado en una pica a modo de trofeo. Volvemos a la idea de que el aspecto más aterrador de la sociedad de masas es que se comporta de la misma forma que las mujeres, es decir, de forma histérica, irracional y extremista. El terror masculino a la destrucción del sistema patriarcal existente hasta entonces, desembocó en posturas exageradas, tales como la de Lombroso, que sostiene que cuando las mujeres participan en actividades políticas, éstas se *enfurecen terriblemente* (según palabras textuales del propio autor) y culminan en actos de asesinato y canibalismo. Esta es una idea general, compartida tanto por diversos grupos políticos, como por científicos e intelectuales, que llegaron a la conclusión de que este grave declinar social, se debía a los notables

cambios en la jerarquía tradicional de los sexos y a la intervención política de las mujeres (aunque en muchas partes de Europa existían leyes que prohibían a éstas el acceso), e intentaron, con una insistencia atroz, que la mujer volviese a su labor social primordial: la maternidad; argumentando algunos, como Galton y su sucesor inglés Karl Pearson, que para el bien social, era necesario someter a la mujer y reducir sus actividades al hogar y a la crianza de los hijos. Ambos sostienen, que la educación superior en la adolescencia de la mujer podía dañar su capacidad reproductora y su principal preocupación es, que si al buscar ésta la emancipación, redujera su maternidad y con esto se “dañara la raza”.

Me interesa destacar en este contexto de historización del “combate” contra el mundo femenino, que desembocará en la aludida “guerra de los sexos”, dos conceptos radicalmente distintos, producidos por el pensamiento y la pluma de dos varones ilustres; tanto más, por el tiempo y la cultura en que se producen: sin duda la primera, escrito por Averroes, en una obra tardía titulada *Disertaciones y opúsculos* adquiere el carácter de sorpresa; hay que suponer que tal sensación se produciría cuando la leyeran sus coetáneos:

Nuestro estado social no deja ver lo que de sí pueden dar las mujeres. Parecen condenadas exclusivamente a dar a luz y amamantar a los hijos, y ese estado de servidumbre ha destruido en ella la facultad de las grandes cosas... De aquí proviene la miseria que devora nuestras ciudades.

El otro concepto se produce dentro de la proximidad cultural que configura el pensamiento renacentista tardío en Francia: Poulain de la Barre (llamado irónicamente y cariñosamente por Celia Amorós, en nombre de las feministas, San Poulain), a la sazón discípulo de Descartes escribió:

Todos los juicios que los hombres emiten sobre las mujeres han de ser tenidos por sospechosos, por ser los hombres jueces y parte a la vez.

Ya en la década de 1890 y a principios del siglo XX, la “cuestión femenina” comienza a calar realmente, en todos los ámbitos, incluso en el religioso. Existen antecedentes tempranos como el de Antoinette Brown, que en 1849 publicó un artículo sobre los pasajes del Nuevo Testamento (1 Cor 14 y 1 Tim 2), textos en los que, según interpretaciones generalizadas de la época, se prohíbe hablar a las mujeres; Antoinette Brown pretendía demostrar, que esos dos textos bíblicos no podían usarse como argumentos verdaderos para luchar contra las mujeres, ya que textualmente no prohibían

la enseñanza en público de la mujer, sino sólo cierto tipo de enseñanza “comprometedora”. Brown utilizó dos argumentos históricos relacionados entre sí: la humillación y la baja consideración social que sufría la mujer en el judaísmo (incluyendo las grandes religiones que partieron de éste), la antigüedad greco-romana y el infortunio de las mujeres de la Iglesia. Las críticas feministas hacia estos modelos teológicos, se fundaron en el tinte sexista existente en ellos y porque en éstos el liderazgo de las mujeres en las comunidades cristianas primitivas, a menudo rechazado, fueron combatidas a través de la idea de que Jesucristo escogió como sucesores únicamente a apóstoles varones. Igualmente teñidos de género están los esquemas sociológicos, que proclaman la igualdad, la radical entrega y ejercicio de la perfección espiritual itinerante masculina (bajo la figura de Jesucristo) y el honor masculino; que oponen a la institución patriarcal, al patriarcalismo del amor a la familia y al decoro femenino, ya que conservan la visión dualista del sistema de género cultural occidental.

Muchas mujeres de finales del siglo XIX, se sentían psíquica y moralmente estranguladas, atrapadas en las normas de una sociedad que había llegado a considerar la extrema palidez de los rostros tísicos, marchitos, abandonados en las penumbras de los hogares e incluso hasta la locura, como una representación de la devoción femenina al varón. Ya en la década de 1870, mujeres como Claflin y Woolson empezaron a encontrar un público receptivo para sus cuestionamientos sobre la forma en que las mujeres estaban siendo en cierto sentido “vampirizadas” por los varones, y la respuesta cultural e ideológica de artistas y literatos también se hizo más intensa; de esta forma, en los últimos años del siglo, cuando las feministas se habían vuelto lo bastante atrevidas y habían alzado sus voces, proliferaron anti-imágenes ideológicas de mujeres enfermas, moribundas y definitivamente muertas. En 1900, en el mundo real, el culto a la invalidez femenina comenzaba a dejar paso a las airadas protestas de las feministas de todas partes. Poco antes, en 1894, Sarah Grand crea el término “nueva mujer”; bajo estas palabras rechaza los ideales femeninos de la clase media: rechaza el hogar como lugar exclusivamente femenino e insta a la búsqueda de un mundo más amplio para la mujer, en cuanto a una mayor libertad de pensamiento y actividad.

Comienza así “la guerra de los sexos”, con una radical oposición a las demandas de las mujeres en cuanto a autonomía, educación, derechos políticos y empleo. La gran hostilidad creada se representa en literatura y arte, mostrando a la mujer algunas veces indefensa, otras malvada y destructora, pero siempre como signo de amenaza. En términos históricos, una de las primeras formulaciones que encuentra el patriarcalismo, se halla en la distancia que se impone en la Grecia clásica entre el conocimiento abstracto y el práctico o concreto.; por ejemplo en la *Ética a Nicómaco*, Aristóteles separa el saber abstracto, surgido de principios formales y que posee la verdad sobre dichos principios y el saber práctico, que tiene que ser juzgado por los hechos y la vida. El “lugar celeste” del pensamiento frente al “espacio terrenal” de la práctica. De forma incuestionable, el patriarcalismo ha distinguido entre dos tipos de valores, los valores “prometeicos” que inducen al hombre a robar el fuego para instaurar un mundo de violencia, explotación y conquista, todo ello legitimado en razonamientos formales y abstractos; y los valores “relacionales”, vinculados a la mujer y entre los que se encuentran el diálogo, el cuidado o la subjetividad, humillados como lo relacionado a la vida cotidiana, lo concreto. Es éste un reparto social de unos valores, que siendo extraídos ideológicamente de los procesos de división social, sexual, étnica o clasista del trabajo, fueron elevados a la categoría de naturales. Aristóteles abandera los conceptos patriarcales de discriminación y dependencia, basándose en la naturaleza y la razón; aunque su justificación no es la esclavitud, sino la organización del hogar, en el que esposas, hijos, esclavos y demás propiedades, pertenecen al varón griego libre y cabeza de familia, afirma, que esta sumisión y dependencia de mujeres libres y esclavas, encuentra su justificación en sus naturalezas, que no las hacen capaces para gobernar. Estos argumentos en los que se fundamenta la política de sumisión, provocaron no sólo barreras contra el liderazgo de las mujeres, sino también la plena aceptación del sufrimiento de las esclavas; a su vez, facilitó argumentos para apartar a las mujeres aristócratas al ámbito privado, limitando sus actividades a lo que se consideró como “comportamiento femenino apropiado”. Con la filosofía neoaristotélica, el gobierno patriarcal del Imperio romano (reflejo de la pirámide jerárquica de la casa patriarcal incorporando elementos democráticos), impregna la interpretación de las Escrituras cristianas de recomendaciones a la sumisión. La primera carta de Pedro, por ejemplo, anima a los siervos cristianos a ser sumisos a los amos atroces y anima también a las esposas, a que ejerzan el mismo comportamiento con respecto a sus

maridos; del mismo modo, apremia a los cristianos a que honren al emperador y a sus gobernantes.

Ya en nuestra contemporaneidad, desde el final de la primera Guerra Mundial, se comienzan a dar ciertos cambios decisivos, particularmente en lo referente a la entrada en el circuito económico de las mujeres pertenecientes a la clase social declarada más hostil en cuanto al trabajo femenino remunerado: la burguesía. Poco a poco van desapareciendo los corsés y los trajes y el pelo corto harán su aparición. Aunque hay que apuntar, que en lo que se refiere a las mujeres pertenecientes a la clase obrera, la situación no ha cambiado mucho para ellas; siguen siendo carne de cañón para la explotación por parte de la burguesía, tanto laboral como sexual.

En el contexto tanto subyacente como emergente de la sexualidad, la inestabilidad en los matrimonios está directamente relacionada con el clima de erotismo circundante; la primacía básicamente sexual que se tiende a atribuir al amor, termina devorando los otros aspectos más enriquecedores y quebrando los cimientos de la propia sensualidad. Esta hipersexualidad está además, artificialmente sostenida por la publicidad, el cine y los medios de comunicación. El determinante ascenso de la pornografía, convierte a la mujer en un “animal de placer”, ahora más que nunca es objeto, artículo de consumo, su cuerpo es un cebo publicitario. Pero en el verano de 1970, la explosión colérica de las mujeres norteamericanas, el nacimiento de asociaciones feministas, el despertar de una agresividad que se suponía perteneciente a un período ya cerrado, dan muestras de un verdadero malestar; el malestar femenino ante las dificultades de introducirse en estructuras radicalmente patriarcales. Se declara la guerra contra el “star system”, un invento de los hombres para hacer de la mujer un ídolo que sacrificar en el “altar del desnudo” o un fetiche para las fantasías sexuales masculinas. También las teorías de Freud crean discordia; en éstas la virilidad se convierte en modelo biológico de la humanidad y la mujer sólo es considerada a partir del hombre. Si bien Freud rompió los tabúes de su época que limitaban particularmente a la mujer y abrió el camino hacia una gran liberación sexual, preso del materialismo científico, convirtió la sexualidad en un engranaje que volvía a encerrar a la mujer en un estrecho destino.

1.3 La imagen de la mujer ofrecida a través de la obra de cuatro artistas masculinos

Como representantes de las distintas ideas que surgen sobre la representación del mundo femenino a finales del siglo XIX, no podemos pasar por alto la obra de Gustave Moreau, que muestra a la mujer como un ser dotado de una gran capacidad destructiva; o en el caso contrario, Gustav Klimt, que ofrece su visión del mundo a través de la sexualidad femenina. Paul Gauguin ejerce de término medio entre las dos propuestas anteriores y Dante Gabriel Rossetti, se recrea en la adoración de la figura femenina como ser sublime. Todos estos artistas (excepto quizás Klimt), nos ofrecen una visión de la mujer desde una obra pictórica estrictamente masculina, o por lo menos en lo que se refiere a “ser estrictamente masculina” en su época, aunque en el caso de Moreau podríamos afirmar incluso que abanderara la misoginia. Todos ellos nos aportan cuatro formas muy diferentes de entender el mundo femenino y de representarlo.

En los apartados anteriores, nos hemos aventurado a analizar el estado social y artístico de Europa, en estos complicados momentos en los que el sistema social y cultural establecido comienza a desmoronarse debido a la industrialización y las consecuencias que ésta trajo consigo, en todos los campos. Momentos de cambio, en los que la mujer comienza a pronunciarse con identidad propia y lucha por determinar unos derechos y un papel autónomo en la sociedad, no supeditado a la enorme sombra que proyecta el patriarcalismo cultural, extendido sobre todo el territorio que abarca la civilización occidental. Hemos visto, a su vez, las consecuencias, unas veces trágicas, otras liberadoras, que significaron estos cambios en la mentalidad de los individuos; y nos disponemos ahora a exponer e intentar comprender las diversas formas de asimilación de la situación y su proyección en la pintura de estos artistas.

*** Gustave Moreau. La expresión del rechazo**

Hacia mediados del siglo XIX, la promesa de un progreso material y el éxito de la marginación funcional de la mujer, exaltaron la confianza masculina de poder salir victoriosos al transformar a la mujer de carne y hueso, con sus debilidades y defectos,

en la *inolvidable Eva del Paraíso*. Aunque no fue el mundo industrial el que inventó lo que en el siglo XIX se denominó la “batalla de los sexos”; algunas de las más crueles representaciones de la desconfianza masculina hacia las mujeres, pueden encontrarse en los escritos religiosos medievales, citados hasta la saciedad por los autores de finales del XIX, que hurgaron (en su papel de incansables proveedores de cultura) en la profunda fosa de la ciencia antifemenina que se encuentra en la mitología clásica y en la Biblia. Gustave Moreau fue uno de ellos.

Fue un niño de carácter esencialmente sensible, que dejó de acudir a la escuela porque no soportaba más las rudas maneras con que lo trataban sus compañeros. Tuvo la suerte de que sus padres se encontraban en buena situación económica, por lo que pudo elegir a sus profesores; e incluso más tarde tendría la oportunidad de poder elegir a sus maestros en pintura; entre los más conocidos fueron Delacroix y Chassériau. Precisamente fue cuando, por la violencia desatada en el período de la Comuna, se destruyó La Cour des Comptes y con ella los frescos de Chassériau (el más emblemático de los recuerdos de su adorado y ya difunto amigo). Gustave Moreau le da definitivamente la espalda a la sociedad, recluyéndose en su estudio y en su imaginación. Moreau culpa de estos hechos a la mujer, a la sociedad de masas y a la violencia que ambos desencadenan. Para Moreau, si la situación no hubiera cambiado, la decadencia que está haciendo caer en picado la sociedad y la cultura, simplemente no existiría; por eso él mismo se margina en su imaginación, en un pasado mítico e ideal. Y es en este escenario en el cual Moreau se recrea, donde ejecuta su particular venganza hacia el ser que le había arrebatado todo lo que él apreciaba: la mujer.

Esa visión terrible de una mujer bella e inalcanzable pero a la vez letal, que nos muestra a lo largo de toda su obra, nos importa poco si estuvo condicionada por relaciones sentimentales pasadas que lo hubiesen herido hondamente; lo que sí nos importa, es que reflejó el rechazo al cambio; no quiso asimilar que el orden establecido, la situación social y moral que él creía como la única adecuada y aceptable, se estaba desmoronando. Otro dato muy importante es el carácter que les imprime a sus héroes pintados, ya sean niños, adolescentes o maduros (aunque es la figura del adolescente la que más utiliza); estos personajes masculinos son los portadores de la virtud y la verdad

del mundo: ilustrando el nacimiento del “triunfador”, como lo hace en *Moisés arrojado al Nilo*, como portador del alma pura que es capaz de hacerle frente a monstruos con cabeza de mujer (como es el caso de *Edipo y la esfinge*), también como víctima inocente de las oscuras intenciones de una mujer (*Sansón y Dalila*), o incluso en el caso de su *Salomé*, en el que Moreau cambia los rumbos de la historia bíblica y hace de Salomé el verdugo del Bautista.

El final del siglo XIX fue una etapa de intenso puritanismo; ese puritanismo, tiene la tendencia a aparecer de manera espontánea en períodos de profundos cambios sociales y culturales. Los motivos de su aparición, se comprenden en la admisión de que la relación entre hombre y mujer está determinada por un conjunto de normas integradas en la mentalidad de los individuos; cuando estas antiguas formas de comportamiento son sustituidas por otras más *funcionales*, con respecto a la situación vigente, estos individuos se sienten privados de sus puntos de referencia que les son familiares. Esto explicaría la expresión en la pintura simbolista y más concretamente en la obra de Gustave Moreau, de una idealización de la mujer tan extrema, que hace de ella un absurdo. Así pues, las ideas de Moreau sobre la mujer, expresadas plásticamente, se corresponden con el espíritu reinante en la sociedad de aquellos momentos, que no se toma demasiado interés por comprender el mundo femenino y trasciende su papel en mero adorno. Es la naturaleza de la mujer tan incomprensible, es la representación de la mujer en la pintura tan distinta a sus hermanas de carne y hueso, que rompiendo la pasividad de las segundas, las primeras nos llevan a lo inaccesible, lo misterioso, y propician desgracias terribles, provocan el dolor y la muerte; aunque eso sí, esto último aparece siempre velado bajo la imagen de una mujer de belleza tal, que es digna de ser venerada. Aunque existe un cuadro de Moreau, *El Cantar de los Cantares*, fechado en el año 1853, en el que tomando como referencia el poema bíblico que lleva el mismo nombre y que, en general, trata sobre mujeres seductoras; representa de forma brutal a la “amada” entre una horda de soldados y borrachos, que comienza a arrancarle la ropa. Esto significó la total exhibición de los verdaderos sentimientos del artista, de una forma tan feroz y cruda, que jamás volvió a repetirlo; a partir de ese momento, la maldad que integra el ser femenino, vuelve a cubrirse ya por siempre con una imagen exquisita.



La “ciencia” de finales del siglo XIX descubrió, algo muy conveniente para los receptivos artistas e intelectuales masculinizantes; a saber, que aunque se quisiera separar a la mujer de los animales mediante la socialización y aunque se pretendiese adaptarla al intelectual mundo evolucionado del hombre, al final se caería en la cuenta de que es prácticamente imposible eliminar al animal que habita dentro de ella; el simple hecho de coexistir con animales, es más que suficiente para sacar a la bestia que anida en sus entrañas. Gustave Moreau fue uno de los principales creadores de esta clase de imagería, que sería utilizada por las futuras generaciones de psicoanalistas; fue un auténtico maestro de la representación visual sutil, elegante y colorista del interés femenino por las relaciones bestiales. Las hazañas de Zeus con sus más variopintos disfraces, pasaron a formar parte de la larga lista de cuadros que Moreau dedicó a este tema; también las numerosas versiones que hizo de Leda y exploró las relaciones femeninas menos conocidas con animales míticos como unicornios y grifos. Pero le atrajo especialmente la historia de Pasífae, quizás porque la ambición de esta mujer en el ámbito del bestialismo amoroso poseía una intensidad sólo comparable a la inmensidad de su apetito sexual, convirtiéndola en la representación más severa del bestialismo, que entretenía las fantasiosas mentes de los atemorizados intelectuales de finales del XIX. Un ejemplo de todo esto, es la obra de Moreau *Hada con grifos*, en la que se muestra a una joven de incomparable belleza que expone su cuerpo a la contemplación con gracia infinita, rodeada de cascadas de flores que acarician sus tiernos muslos; pero bajo esta apariencia de una escena sosegada, de pureza casi virginal, se esconde el relato de una relación bestial, del momento en que el animal que habita en las entrañas de la mujer despierta para consagrar una unión degenerada. Joris K. Huysmans expresa su visión del cuadro:

Las más diversas escenas suscitan siempre la misma impresión: la de un onanismo espiritual que frecuentemente se reproduce en un cuerpo púdico; la impresión de una doncella cuyo cuerpo ha sido dispuesto con festiva gracia, pero cuya alma ha nacido a instancias de extraviadas ideas y de secretos pensamientos. Una mujer sosegada que augura fórmulas sacramentales, oscuras preces, exhortaciones a la blasfemia, profanación, violación y muerte.
(7)

(7) HOFSTATTER, Hans H.: “Gustave Moreau” Ed. Labor. Barcelona, 1980. p. 83

A los hombres de la segunda mitad del siglo XIX, que se esforzaban por remontarse hacia el imperio de la relevancia intelectual sobre los hombros de sus dóciles, sufrientes y agradecidas esposas, pensaban que los placeres del cuerpo debían pagarse con la muerte. Las cópulas bestiales de la mujer, su tendencia a la regresión ancestral, hacía resurgir el animal que habitaba en el hombre; la unión de la mujer bestializada con los vestigios de la bestia en el hombre, sólo podía engendrar seres humanos animalizados, criaturas arcaicas malvadas que volvían a la vida para atormentar a la civilización, como las esfinges, las quimeras o los vampiros ansiosos de sangre. Moreau también realizó versiones sobre este tema, como su *Edipo y la esfinge*, que causó sensación en el Salón de 1864. En esta obra la esfinge y el hombre miden las fuerzas del otro a través de la mirada, pero es aquí la esfinge la que encarna el papel activo y saltando sobre Edipo, le clava las garras en el cuerpo. Moreau seguramente era conocedor del poema *La Beauté* de Baudelaire, integrante de la obra *Les fleurs du mal*, en el que el poeta compara dos formas de entendimiento de este mismo ser: la fría belleza, falta de sentimientos, con la naturaleza incomprendida del ser híbrido, de la esfinge:

*Has bajado del cielo o eres hija de abismos,
oh, Belleza? Tus ojos, infernales, celestes,
vierten sin distinción las mercedes y el crimen,
y por eso te puedo comparar con el vino.*

*Tu mirada contiene el ocaso y la aurora,
y derramas perfumes como tarde de lluvia;
son tus besos un filtro y tu boca es un ánfora
que acobardan al héroe y dan ánimo al niño.*

*¿Sales de negra sima o descienes de un astro?
como un perro el Destino va pegado a tus faldas;
vas sembrando al azar el desastre y el júbilo,
y gobiernas el mundo y de nada respondes...*

Pocos volcaron el sentimiento de temor, repulsa pero a la vez de fascinación hacia la “mujer castradora” como Baudelaire en su obra “Las flores del mal”. Baudelaire es realmente una figura excéntrica, convulsionada en un mundo tétrico y putrefacto que él mismo creó; obsesionado en la relación con su madre: *...la eterna ingrata porque no le concede la exclusividad de su amor; ingratitud que le haría ver en todas las mujeres ídolos inasequibles, ángeles o monstruos fascinantes, cuando no todo a la vez, amores sublimes y amores canallas...* (8). Seis de los poemas que componen *Las flores del mal* fueron retirados. Baudelaire persiguió el escándalo hasta el fin de sus días y al final,

solo y enfermo, reclamó los cuidados de su madre, esa terrible y adorada mujer que turbó su alma; pero que sin embargo, le veló hasta su muerte. Pocos comprendieron la truculenta provocación del poeta, la mezcla de lo ideal y lo abominable; Baudelaire reclamaba a la vez todo el rugir del infierno y lo sublime, y eso era mucho pedir.

Moreau centró tanto su interés en las figuras míticas y simbólicas, que llegó a aislarse de la realidad de su época. Realiza así un compendio de personajes tales como Salomé, Leda, la Esfinge, Galatea, Dalila, Pasífae, las damas con los unicornios, hasta enumerar la lista más larga de ascendientes de una de las figuras representada hasta la saciedad por los artistas de su tiempo, la “femme fatale”. La figura de Salomé, es el prototipo de mujer portadora intencional de catástrofes y muertes, y que Moreau seguirá representando más tarde en las figuras de Dalila y la quimera. La historia de Salomé se describe brevemente en las Sagradas Escrituras y es transformada por el propio Moreau, que hace de Salomé la verdadera culpable de la muerte del Bautista, es decir, en esta transformación interesada, la idea de pedir la cabeza del Bautista parte de la propia Salomé y no de su madre, como sucede en el relato original. Para Moreau, la figura de Salomé representa la verdadera naturaleza de la mujer y simboliza a su vez, el terrible porvenir que les espera a quienes abandonen sus ideales y se dejen seducir por su potencial sexual. De esta forma expresa:

Cuando quiero plasmar esos matices no los encuentro en el tema sino en la misma naturaleza de la mujer, que busca las emociones malsanas y que, estúpida, ni siquiera comprende el horror de las situaciones más espantosas... (9)

La mujer, que lleva al hombre a la perdición mediante sus encantos, también fue representada por Moreau en el personaje de Dalila en 1882, en una obra que refleja un ambiente de paz y armonía que envuelve a la dichosa pareja tras un encuentro amoroso. La única pista que deja el autor para conocer el fatal desenlace de la historia, es la inscripción “Dalila”, que coloca en la parte inferior izquierda. Una vez más, Moreau reviste el verdadero trasfondo de la historia o del carácter del personaje femenino, bajo una imagen aparentemente rebosante de amor y armonía. Otra imagen simbólica que encarna la voluptuosidad del ser femenino, es para Moreau la quimera. También aquí

(8) PUJOL, Carlos: “Las flores del mal” (introducción). Ed. Planeta. Barcelona, 1984. p. 16

(9) DELEVOY, Robert L.: “Diario del Simbolismo”. Ed. Skira. Gêneve, 1979. p. 42

Moreau transgrede la naturaleza de lo representado; a diferencia de la tradición mitológica, no representa un ser mixto, sino que utiliza el término para mostrar sus propias ideas sobre la fatídica influencia femenina. El propio Moreau comenta al respecto:

Esta isla de sueños fantásticos comprende todas las formas de la pasión, fantasía y capichos femeninos. La mujer en su ser original, la criatura sin conciencia, aficionada a lo desconocido, lo misterioso, enamorada del mal en la figura de perversas y demoníacas seducciones. Sueños infantiles, sueños de los sentidos, sueños terribles, sueños melancólicos, sueños que arrojan el alma y el Espíritu al vacío del espacio cósmico, al misterio de las sombras; en todos se aprecian los efectos de los siete pecados capitales, todo se halla en este círculo demoníaco, en este círculo del vicio y de la concupiscencia pecadora, desde el origen aparentemente inocente hasta la terrible y letal floración de los abismos. Son rasgos eternos de reinas malditas que tiene su origen en la serpiente de seductora charla; son seres sin alma que aguardan a la vera del camino el paso del voluptuoso macho cabrío que cabalga con la adorada lascivia a su grupa. Seres sombríos aislados en un sueño de envidia y orgullo insatisfecho en su soledad animal. Mujeres que cabalgan quimeras que las conducen al lugar donde, asidas por el horror y el vértigo, se precipitan de nuevo... Último fragmento de la vida, último examen salvador, último refugio de los seres que, tras la horrible prueba del sueño quimérico, pueden escapar a vencer al terrible sueño de la decadencia, el dolor y la muerte. (10)

(10) HOFSTATTER, Hans H.: "Gustave Moreau". Ed. Labor. Barcelona, 1980 p. 107-108

* **Gustav Klimt. La mujer como medio de exploración de la parte femenina del hombre**

Tomando como referencia la obra “Ange ou Diablesse”, de Sara F. Matthews Grieco, en la que realiza una recopilación de grabados del siglo XVI que ilustran la imagen que se tenía de la mujer en esa época, podemos observar una enorme variedad de representaciones de la mujer encarnando personajes bíblicos y mitológicos; casi siempre planteando un mismo mensaje: la dualidad mujer/demonio, o bien la sumisión de ésta al hombre que es el que sigue el camino correcto. Indagando en el contenido de esta obra, encontramos un extenso muestrario de imágenes simbólicas que vienen a configurar la doble personificación mujer/demonio; la mujer supeditada al deseo del hombre (representado por ejemplo bajo el símbolo del unicornio); vírgenes guerreras; la representación de los suplicios de santas, tal es el caso de Santa Ágata, en el que dos hombres le están cortando los pechos, símbolos de su feminidad (¿sería éste un intento de masculinización?); encontramos a su vez, grabados moralistas contenedores de mensajes tales como *la mujer crea la discordia con su locura y el hombre reacciona con violencia* (pero es ella la que empieza); *la mujer tiene que ser púdica y ser guiada por el hombre*; *en la naturaleza de la mujer pesa más la banalidad que la concordia de los hombres*, también a la mujer representando a la justicia, pero a través de una imagen cruel, ... Con esto, no queremos hacer una lista de los grabados del siglo XVI que se encuentran en este libro, sino hacer ver, que las representaciones de la mujer en el arte han sido muy abundantes durante muchos siglos y que, sobre todo, abundan las que llevan a convencernos de que en la mujer anida lo irracional y lo absurdo; e incluso, la maldad. Todos hemos oído más de una vez esa conocida sentencia, “... pero los hombres *somos* más nobles”. Es evidente que el común masculino desconoce el concepto que Poulain de la Barre emite sobre los juicios de género vertidos por ese común.

A finales del siglo XIX, esta misma visión de la mujer sigue su curso, y un claro ejemplo, lo encontramos en la obra de Gustave Moreau, que acabamos de ver unas pocas líneas atrás, en la que la mujer es poseedora de terribles intenciones para los

hombres. Esta mujer, encarna el miedo atroz que sentía una gran parte de la sociedad masculina y masculinizante de la época, a perder el dominio social y cultural ejercido durante tanto tiempo atrás; con los cambios surgidos a través de la industrialización, el hombre se da cuenta de que tiene que empezar a compartir su soberanía, cada vez más con la mujer, ya que ésta está comenzando a introducirse con un papel activo en la sociedad y reclamando la igualdad de condiciones. Gustave Moreau, además de recluírse en su estudio y en un mundo imaginario que crea con su pintura, realiza una representación de la mujer que se aleja de las verdaderas mujeres de su época, ya que idealiza de forma tan extrema la belleza de las féminas que imagina y del entorno que las rodea, que las hace inaccesibles y las conduce al absurdo; ve y expresa tanta maldad, tanta frialdad en la naturaleza de la mujer, que en cierto modo estremece. Sus mujeres, encarnadas en una serie de personajes míticos y legendarios, son tan crueles, despiadadas y están dotadas de tal capacidad para odiar y torturar al hombre, que bien podría traducirse por el sentimiento análogo que albergaba el interior del propio Moreau hacia la mujer; es decir, refleja en la actitud negativa de las mujeres que representa, su propia actitud frente al nuevo orden social que se abre paso, y frente a la mujer, en cierta manera causante de estos cambios. En ninguno de los otros tres casos de los artistas que analizaremos a continuación, se advierte tal expresión de rechazo; ni siquiera en Gauguin, que aunque experimente en la última etapa de su vida en Tahití una evolución en su mentalidad acerca de la feminidad y del mundo en general, él mismo expresaría sin pudor alguno, que la función primordial de la mujer era la de *servir al hombre y complacerle sexualmente*.

El lado opuesto de esta forma de interpretar el mundo femenino, lo encontramos en la obra de Gustav Klimt. Klimt significa verdaderamente un caso atípico frente a la mentalidad masculina general de su época, ya que mientras otros luchaban por mantener el dominio patriarcal, él no solamente asume el nuevo orden que se avecina, sino que además crea a través de su pintura un universo femenino que expresa con rotundidad la parte femenina que su propia personalidad contiene. Esta nueva sensibilidad erótica, surge de la misma obsesión que sufren sus contemporáneos al enfrentarse a una grave crisis de la propia masculinidad y aunque Klimt no sea original en cuanto a centrar su obra en la sexualidad femenina, ya que fue un tema muy debatido en los círculos intelectuales y científicos, no se detiene en la dura crítica a la mujer cuando ésta disfruta

o exhibe su sexualidad, sino que supo muy bien ahogar los prejuicios morales de la burguesía y aristocracia vienesas; y a través del lujo de sus fondos dorados y adornos florales, muestra el desnudo femenino como un elemento más en sus composiciones. Con ello pudo *disimular*, en la apariencia, una sexualidad femenina tan atroz que agraviaba al ego masculino de sus contemporáneos.



Con el descubrimiento de la sexualidad femenina en la década de 1870, y sobre todo con la aceptación generalizada por parte de la masculinidad, de la masturbación femenina como un problema imperioso, surge una nueva forma extrañamente “voyerista” de autoafirmación; el hecho de no involucrarse en la sexualidad de la mujer, encontró una vía de expresión en las artes visuales, sobre todo en el arte británico. Esta nueva forma de representar a la mujer la mostraba generalmente como objeto de deseo erótico y como un ser portador de una especial autosuficiencia a la vez: al abandonarse a ella misma no exige la participación del hombre para su complacencia erótica. Este tipo de imágenes, permitieron al hombre de finales del XIX echar un

vistazo (en un sentido vouyerista) al mundo femenino y, aun así, como expresa Bram Dijkstra en su libro *Ídolos de perversidad*, obtener lo que podríamos denominar una *sedante sensación de descansada flacidez*. Klimt, contemporáneo de estos artistas, no dejó a un lado ni este ni otros tipos de representaciones de la feminidad que, por decirlo de alguna manera, estaban de “moda” en su época, aunque sí las dotó de un carácter muy singular. Tal es el ejemplo de su obra *Danae*, en la que mediante el sueño que embarga a la protagonista, puede abandonarse a sus instintos y queda absorta en sí misma, convirtiéndose en imagen del narcisismo femenino y excluyendo cualquier otro elemento erótico ajeno a su propio cuerpo. Pero de una forma,, en la que la mujer se muestra segura de sí misma, de su sexualidad, y aunque aparece dormida, no se halla “postrada”, es decir, no existe ese miedo a que la sexualidad femenina se desate y ya no pueda contenerse. De esta forma se ofrecen imágenes veladas en las que a través del sueño de la mujer los hombres del XIX podían descubrir las formas de autocomplacencia femeninas; en la *Danae*, Klimt, y en general en toda su obra, consigue que el potencial erótico femenino rebose por todos los lados del cuadro sin ningún tipo de complejo; y amparándose en las complejidades formales y decorativas, hacerlo de una forma bastante expresiva.

De ese carácter singular, dota también sus alegorías. Klimt va más allá que muchos otros artistas de su tiempo y además de encarnar alegorías en mujeres, como se dio frecuentemente en el siglo XIX, las presenta como símbolo de símbolos y destaca sus propios atributos femeninos, haciendo de éstos los verdaderos contenedores del mensaje alegórico. Así por ejemplo en su obra *Nuda Veritas*, representa a la mujer como imagen de totalidad, exhibiéndose a sí misma y su propia sexualidad, no encarnando solamente una alegoría. También en sus cuadros de las *Facultades*, representa la tensión latente entre la cultura patriarcal y el nuevo orden femenino que está surgiendo.

Al contrario del gran muestrario de “femme fatale” que encontramos precisamente en este fin de siglo, en el que la decadencia surgida a través de lo profundos cambios sociales y culturales, que se suceden a ritmos vertiginosos y con consecuencias aplastantes para la gran mayoría de la sociedad masculina, Klimt busca una imagen femenina del mundo, una sensibilización erótica que surge de esta misma obsesión del artista masculino que se enfrenta a la grave crisis de su propia masculinidad. Esta feminización fue criticada por teóricos como Otto Wininger, que, declarado

antifeminista, la proclama como un asunto secundado por la masculinización de la mujer, el dandysmo o la homosexualidad; también es el caso de muchos artistas de esta etapa histórica, para y por los que la reinterpretación y transformación del papel social de los sexos, se convierte en un fenómeno cultural, siendo monopolizada de esta forma la pintura por la imagen de la mujer, a costa de ser convertida en un ser perverso, mítico o en un fetiche.

La mujer es para Klimt el reflejo de sí mismo. Se introduce de tal forma en cada mirada, en cada gesto, que representa y encarna en ella la pura esencia de su propio ser. Ofrece una visión del tema femenino, que lo abarca en todas las facetas de su relación con la naturaleza; y esa sensualidad enigmática impregna desde la representación más dulce, hasta la más salvaje, contextualizando, o mejor dicho, configurando así a la mujer a su propia sexualidad que él parece querer compartir. ¿Podríamos decir que representaría un narcisismo dual? Si lo investigáramos a la luz del psicoanálisis tan en boga en su tiempo encontraríamos algunas respuestas interesantes.

*** El paso intermedio de Paul Gauguin**

La obra de Paul Gauguin se asocia al grupo de los simbolistas, en parte porque contiene un rasgo importante que es común a todos aquellos artistas que lo integran: el deseo de evasión de la modernidad que se abre camino con paso firme en todo el territorio europeo. A muchos de ellos les bastó con darle la espalda a la sociedad, como es el caso de Gustave Moreau, y recluirse en un mundo imaginario anclado en el pasado mitificado y por el cual se expresan los resquemores fundados en el desvanecimiento de un orden social y cultural mantenido durante siglos. Pero el distanciamiento de Gauguin va más allá; no se conforma con recluirse en su propia realidad, sino que marcha rumbo hacia un mundo, libre de todo rastro europeo. Él sentía ser un “salvaje”, deseaba serlo, deseaba reinventarse a sí mismo y a su pintura, olvidar todos los sinsabores y miserias de Francia, de su vida. Su promesa de un cambio la encontró en Tahití. Naturalmente, en estos comportamientos de desarraigo podemos hallar un egocentrismo que, diríamos,



caracteriza a los artistas muy singulares; o también podríamos decir, que los rasgos de singularidad de los artistas innovadores están impregnados de egocentrismo.

Cuando llega a Tahití, experimenta una profunda decepción; evidentemente, como colonia francesa, el paraíso anhelado por Gauguin presenta dos realidades: la incipiente y cada vez más extendida colonización, portadora de todos los prejuicios e hipocresías provenientes del mundo del que huía; y la vida y tradiciones propiamente tahitianas, deudoras de una cultura ancestral, que prometía la total libertad sexual y el “primitivismo” que Gauguin andaba buscando.

En primer lugar hay un punto muy importante que debemos aclarar. Gauguin, aun partiendo rumbo a su paraíso personal buscando su libertad plena, en un principio lleva consigo unas ideas (sobre todo en lo referente a la mujer) bastante arraigadas en el ambiente social y cultural europeo; es decir, esa visión de la mujer como objeto decorativo cuyo papel social se centra en el ámbito doméstico y cuya misión primordial es la de complacer y someterse al hombre; no en vano él abandona a toda una familia para perseguir su ideal; pero a medida que se va integrando en la comunidad de nativos tahitianos y degusta la vida que le brindan este paraíso y sus habitantes, dotados de una cultura libre de prejuicios que condenaban la mentalidad de los europeos, comienzan a emanar de su obra, indicios de una evolución conceptual, un cambio en esa mentalidad subyacente que le lleva a comprender la cultura y la feminidad tahitianas, surgiendo una forma diferente a la de su visión anterior.

En su arte tahitiano, temas como la infancia o la inocencia nativa (reflejados en obras como *Te tiare farani* de 1891 o *Los plátanos* fueron frecuentes; pero la representación de jóvenes nativas, fue una constante desde que llegó a esta tierra hasta su muerte, en 1903. Así como representa en los niños la inocencia natural perdida, las mujeres tahitianas, en un primer momento, se asocian con la fecundidad y la benevolencia, como en el deseo de la restauración de la autoridad política y del dominio sexual de los hombres. Éstas son las ideas que Gauguin en los primeros tiempos de su estancia en Tahití, compartía con la mentalidad colonialista; y la continua representación de “vahines” (mujeres jóvenes), era como una forma de compensar la

impotencia que sentía como varón ante la pujante modernidad que se estaba adueñando por completo de Europa; por lo tanto, su conversión en “salvaje”, que no era otra cosa que una reacción de macho voluptuoso, no ocurrió nada más llegar, sino que primero tuvo que ir deshaciéndose poco a poco del lastre eurocéntrico y de sus propios demonios. En *Manao tupapau (El espectro la observa, 1892)* representa a su joven amante Tehura agarrotada de miedo en la cama mirando al espectador, en la parte izquierda del fondo aparece una figura de perfil con capucha. La imagen de la joven aterrorizada a causa de “los espíritus”, desata en Gauguin, tal y como describe en su diario *Noa Noa*, un impulsivo y violento deseo sexual; la asociación del miedo con el deseo sexual, representa el tópico misógino de que las mujeres *desean ser tomadas, violentamente*; del mismo modo, el “espíritu” que aparece en la penumbra, encarna el temor del propio Gauguin a perder el control ante el cuerpo de su joven amante. Para Gauguin, como para otros tantos pintores simbolistas, la mujer era a la vez “virgen bendita” y “femme fatale”, cuya incontenible sensualidad amenazaba la autoridad masculina.

El cambio de mentalidad, comienza con la comprensión de Gauguin de la cultura tahitiana y con su crítica explícita a los abusos que cometía el colonialismo europeo con las culturas no occidentales, contenedoras de una armonía natural y poseedoras de una visión del mundo, en la que los “espíritus” desempeñaban un papel decisivo. En obras como *Mahana no atua (El día del dios, 1894)*, *Faaturuma (Ensueño, 1891)*, *Te faaturumu (Silencio, 1891)*, *Fatata te miti (Cerca del mar, 1892)* y su monumental *¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos?* (1897), además de experimentar una liberación del color, que preparó el camino para tendencias no figurativas del siglo XX, Gauguin expresa profundas incertidumbres hacia su propia herencia cultural y postula la creación de una nueva cultura basada en el mestizaje. En estas obras, la factura occidental, la abstracción y la estética no occidental se yuxtaponen, se mezclan a su vez religión cristiana, oriental o tahitiana; las narraciones occidentales acerca de la salvación, se convierten en historias análogas del libre erotismo y de la abundancia natural. Ahora, el aspecto más interesante lo constituye en estas obras mencionadas, el que las mujeres tahitianas están representadas como seres intelectuales y contemplativos, así como poseedoras de una sexualidad poderosa y autosuficiente; pero esta sexualidad con la que dota a sus mujeres no se expresa de forma totalmente

rotunda, o mejor dicho *visible*, como ocurre por ejemplo en el caso de Gustav Klimt. Gauguin, a pesar de poseer una personalidad impregnada de un poderoso erotismo y a pesar también, de que el sexo constituyese uno de los motores principales que guiaron su existencia, su expresión de la feminidad se acerca más a la representación que realizan Mary Cassatt y Berthe Morisot (sobre todo Mary Cassatt como veremos más tarde), que a la de Klimt, Moreau o incluso Rossetti (que analizaremos a continuación). Al final de su período tahitiano y de su propia vida llegó a la representación de las mujeres tahitianas como seres intelectuales, que es precisamente el aspecto que más interesó a Cassatt y Morisot, como atributos esenciales de la feminidad; también, porque, aunque Gauguin no prive a sus tahitianas de sensualidad, ya que él mismo era poseedor de un erotismo tan poderoso (la emanación de éste en su propia obra es incontenible), no centra su interés en la sexualidad como base para la representación de la feminidad; o mejor dicho, al comprender que los tahitianos tomaban el tema del sexo dentro del contexto de una sexualidad desprejuiciada por la misma “naturalidad” de su existencia, no censurada o “psicoanalizada” –muy al contrario de lo que ocurre en París y en toda la cultura occidental- a él no le hace falta explicitarla, ya que esa sexualidad circula a sus anchas por cualquier parte de sus cuadros, como ocurría en el mundo que hizo libre a su pintura: de nuevo, símbolo de símbolos.

*** Dante Gabriel Rossetti y su canto a Ella**

La obra pictórica suele ser el fiel reflejo de las propias vivencias del artista. Este no es un tema de discusión en el que nos interese profundizar demasiado, o por lo menos en lo que se refiere al análisis de las figuras de Gustave Moreau, Gustav Klimt y Paul Gauguin; pero en el caso de Rossetti sí, porque la representación que llega a hacer de la mujer, es la pura consecuencia de un acontecimiento que marcó por completo su vida y su pintura: la muerte de su esposa, Elizabeth Siddal.

Rossetti se enamoró de Elizabeth y se casó con ella; al principio, aunque ejercía una posesión total sobre ella, también la trataba exquisitamente. Sin embargo, con el

tiempo comenzó a desatenderla, a no serle fiel y la salud, tanto física como mental, de su esposa, comenzó a deteriorarse, hasta el punto que incluso llegó a abortar. En 1862, cuando Rossetti llegó a su casa bien entrada la noche, se la encontró muerta; se había suicidado con laúdano. Así, el tema de recíproca relación entre el artista y la modelo, que se correspondía al del amante y la amada en los comienzos de su relación como pareja, y el interés que sintió Rossetti hacia la figura de Dante y su historia de amor con Beatriz, se fusionan tras la muerte de su esposa, pasando a encarnar ésta a la Beatriz de Dante.

En 1863 pintó *Beata Beatrix*, un compendio de símbolos relacionados con la muerte, monumento de Rossetti a la memoria de su esposa Elizabeth. *Beata Beatrix* expresa un éxtasis, más que religioso, sexual, en el que detrás de Beatriz, Dante y el Amor se miran a los ojos. Entre las manos de ella, el ave de la Anunciación se convierte en el mensajero de la muerte y en el pico porta una amapola, la flor roja de la pasión que simboliza la muerte y que es a la vez la fuente del opio; además, en la zona derecha podemos ver un reloj de sol, símbolo del implacable paso del tiempo. Esta densa atmósfera soñada, que imbuye desde este momento la obra pictórica de Rossetti, constituye una íntima unión entre lo sensual y lo etéreo. También su obra *Ecce Ancilla Domini!*, expresa la combinación del amor espiritual y del amor carnal, así como la relación entre el hombre y la mujer, temas fundamentales de su pintura.

A partir de este momento, del año 1865, y debido a su sentimiento de culpa que hace que Rossetti comience a alejarse lentamente de la realidad y morir en vida, fugitivos vampiros femeninos comienzan a inundar su obra, y adoptan una brillantez y exuberancia tales, que se convierten en ídolos creados para destrozarse la belleza y erotizar su trastornada realidad. Una vez más, la mujer adopta en la pintura el papel de “tentadora de semen”, sedienta de la sangre del hombre, decidida a arrastrarlo a los pecados terrenales y robarle su alma; pero en el caso de Rossetti, estas representaciones más que partir de un sentimiento misógino, es decir, de una voluntad de criticar duramente o intentar mantener a raya a la mujer bajo el signo del dominio masculino, surgen como evidencia de la propia degeneración personal de Rossetti; estas mujeres encarnan el delirio del pintor arrojado al abismo por su culpabilidad. En este aspecto

podemos establecer un cierto matiz de conexión entre la obra de Moreau y la de Dante Gabriel Rossetti, en cuanto a la idealización extrema de la belleza femenina que ambos llevan a cabo. Los dos idealizan de una forma tan desmedida, tan irracional incluso, que en cierto modo puede llegar a crear repulsión; aunque en relación a esto debemos aclarar un aspecto sumamente importante: el fin que persiguen los dos artistas, en cuanto a la representación de la mujer, es totalmente opuesto. Mientras que Moreau utiliza la belleza para encarnar las armas de seducción de las que se valen las mujeres para encandilar a los hombres y más tarde destruirlos; la exaltación de la belleza que utiliza Rossetti para expresar a la mujer, convirtiéndola en un ser totalmente inalcanzable, contiene un sentimiento que no parte del odio, sino de la culpa que sentía por no haberse dado cuenta de su actitud descuidada hacia su esposa, lo cual sumiría a ésta en un estado de deterioro tal, que la condujo al suicidio.

Después de superar la grave crisis que le llevó incluso a intentar acabar con su vida, Rossetti se enamora perdidamente de Jane Morris (la esposa de William Morris, pintor también integrante del grupo prerrafaelista y precursor de la modernidad en el diseño gráfico), y hace de ella su musa y su salvadora; Jane le hace abrir los ojos de nuevo a un mundo que creía haber perdido para siempre, un mundo de una belleza tan viva como extraordinaria. Ha habido pocos artistas tan dependientes de una modelo, y también pocas modelos que encarnasen con tanta plenitud todos los aspectos de la obra de un artista, como lo fue Jane de Rossetti. En Jane Morris se conjugaban lo carnal con lo poético, una apariencia lánguida pero a la vez intensa, tan magníficamente expresada en el torrente emocional que contiene la obra de Rossetti, en esa irrealidad, esa melancolía inserta en un ambiente viciado. Estas “Janes”, acompañadas de las flores, la música, el fulgurante colorido y sobre todo de esos labios semiabiertos y tremendamente eróticos, nos seducen pero a la vez se nos hacen inalcanzables; la abundante cabellera, con su sinuosa línea de sensualidad, la convierte en símbolo del placer, en fetiche erótico. Pero sobre todo, la obra de Rossetti es contenedora de resignada añoranza y tristeza por lo perdido, que como mencionamos antes, es la consecuencia directa de hechos que acontecieron en la vida del artista. Es la imagen que nos ofrece Rossetti de la mujer en la que, la adoración sublime expresada a través de la belleza, fue la única salida que encontró para escapar de sus pesadillas. Así *Astarte*



Syriaca podría considerarse la culminación expresiva de su obra; en ella se fusionan mito, religión, amor y arte, formando un canto a Ella, en cierto modo delirante.

1.4 La imagen de la mujer mostrada a través de tres personalidades femeninas

En la época que comprende el final del siglo XIX y principios del XX, los profundos cambios sociales que alteraban el orden establecido, condujeron a muchos artistas masculinos a plasmar ideas en las que la feminidad surge amenazante, a través de la figura de la “femme fatale”; por el contrario, las representaciones de las artistas femeninas no centran su interés en la lucha con el sexo opuesto, sino en la intimidad del propio mundo femenino, utilizando el progreso como arma de liberación. Cada una de las artistas que componen el apartado, nos interesa por diversos motivos; Mary Cassatt y Berthe Morisot encarnan el espíritu de lucha ante una sociedad que obstaculiza su posición como artistas (mujeres) autónomas, innovadoras (en todos los aspectos de la labor pictórica) e integrantes tan capaces e igualmente revolucionarias, como el resto de artistas masculinos que formaron la corriente impresionista. De María Blanchard nos interesa, además de su cautivadora obra, teñida en cierto momento de la estética y los objetivos cubistas, la exteriorización que hace de su propio interior a través de la pintura, condicionada por la deformidad física con la que nació y aunque viva la experiencia de la primera Guerra Mundial y ésta deje una huella palpable (al igual que a todos los que la sufrieron) en su obra, creemos que el nexo que le une a Rossetti (la experiencia vital marcó profundamente la pintura de ambos) es tan interesante, que preferimos incluirla en este primer grupo.

*** Mary Cassatt y Berthe Morisot. En los albores de la emancipación**

Los ideales impresionistas animaban a los artistas a representar su ambiente tal y como lo veían, lo que en el caso de Mary Cassatt y Berthe Morisot significó pintar aspectos de su vida cotidiana, casi siempre en relación con el hogar, pero de una manera directa e íntima. Ambas pintoras consiguieron expresar su feminidad y abrir una nueva vía en el desarrollo de la expresión artística, con todo lo que esto significaba, debido al contexto social de su época.

Hasta el siglo XIX, pocas fueron las mujeres que triunfaron como artistas, ya que las presiones de las obligaciones sociales como el matrimonio, el hogar y la crianza de los hijos, impedían a las aspirantes, concentrarse en el mundo de la pintura. Aunque hay excepciones, como Sofonisba Anguissola (1532/36-1625), que trabajó durante diez años en la corte de Felipe II como retratista de la reina Isabel de Valois, siendo aclamada en toda Europa; hasta el siglo XIX, la mayoría de las pintoras que pudieron participar en la dirección de un estudio y desarrollar su talento, como Lavinia Fontana (1522-1614), Artemisa Gentileschi (1593-1652/53) y Elisabetta Sirani (1638-1665), eran hijas, hermanas o esposas de artistas. A mediados del siglo XIX, con el imparable proceso de industrialización, la situación comenzó a cambiar lentamente y la posibilidad de hacer de la pintura una carrera profesional fue haciéndose realidad para algunas artistas; pero además de los imperativos económicos, las mujeres que querían dedicarse a la labor artística o intelectual, tenían que luchar contra los prejuicios sociales, que consideraban estas actividades como masculinas, inadecuadas para las mujeres, subversivas e incluso peligrosas, mientras que interesarse superficialmente por el arte estaba permitido como pasatiempo femenino.

Berthe Morisot y Mary Cassatt se conocieron alrededor de 1878, seguramente por mediación de Degas, quien animó a Cassatt a exponer con los impresionistas cuando la pintora le rechazaron un cuadro que envió al Salón. Cassatt llevaba ya más de diez años exponiendo cuando se unió al grupo impresionista y sus temas, al igual que los de Morisot, evolucionaron dentro de los límites de su clase y sexo; cautelosas al no estar bien visto el que pidieran posar a hombres que no fueran de sus familias y limitados sus accesos a la vida pública de los cafés, ambas pintoras se concentraron en facetas de la vida doméstica moderna. Recientes estudios feministas se han centrado en el hecho de que Cassatt y Morisot, como mujeres de clase alta que eran, no tenían acceso a los intercambios de ideas sobre pintura que hacían en los estudios y cafés los artistas varones; aunque hay que destacar que estaban al tanto de las novedades acerca del arte de una forma más sutil: los Morisot no faltaban a las veladas de los jueves de Manet, donde charlaban con otros pintores y críticos, y de igual manera, Cassatt discutía regularmente con Degas sobre pintura. Pero se movían en un ámbito en el que la amenaza de la mujer nunca se silenciaba por completo, por lo que no es extraño que Renoir declarase:

Considero a las mujeres escritoras, juristas y políticas (como George Sand, Mme. Adam y otras pelmas) como monstruos, algo así como una ternera de cinco patas. La mujer artista es meramente ridícula, pero estoy a favor de las cantantes y bailarinas. (11)

La especial aportación tanto de Berthe Morisot como de Mary Cassatt a la nueva forma de entender la pintura, se concreta en la exploración entre aquello que convertía en moderna a la pintura y en modernas a las mujeres. Modernas, en el sentido en que estas mujeres habían recibido una educación, habían conocido mundo y sobre todo, porque eran culturalmente activas, desafiando así a lo que la sociedad esperaba de ellas; es decir, poniendo en práctica su firme propósito de *ser alguien y no algo*. En un modelo cultural estructurado a través de una jerarquía de tipo patriarcal, en el que en último término lo masculino significa la expresión máxima de “lo humano”, toda aportación femenina es eliminada, otorgándole a las mujeres únicamente el papel reproductor (con el que se asocia inevitablemente todo lo que rodea al ámbito doméstico); toda ruptura de esta norma, hace ingresar a la mujer en la categoría de “entretenidas y prostitutas”, en definitiva, una categoría caracterizada por su papel negativo frente a la sociedad. Cassatt y Morisot redefinieron el símbolo que más profundamente representaba esta negatividad y que se asentaba en el estado más degradante para la moralidad cristiana occidental: Eva, la mujer que supuestamente provocó la caída del Paraíso por su deseo de conocimiento y sabiduría, aspectos apartados de la cultura, o mejor dicho, aspectos que sustentan la Cultura, destinados por los Patriarcas a los hombres de manera exclusiva y excluyente. Esta nueva mujer moderna, ya no asume el peso de la condena por haber conducido al primer hombre a la decadencia, por el contrario, lucha por despojarse del lastre que le fue impuesto injustamente y comienza a reclamar su participación en la sociedad con las mismas oportunidades que le son concedidas a los hombres. La obra de ambas pintoras, significa una exploración de las cuestiones más importantes en la pintura moderna de su época: a través de formas valientes y expresivas, intentando que su pintura fuese absolutamente reconocida como obra pictórica y no como ilusión creada, es decir, como puro entretenimiento de señoritas de la alta sociedad. A través de soluciones compositivas también innovadoras, imaginan situaciones contemporáneas que

(11) CHADWICK, Whitney: “Mujer, arte y sociedad”. Ed. Destino. Barcelona, 1999 p. 234

transmitan un encuentro humano (dejando a un lado lo puramente anecdótico), fascinante desde el punto de vista psicológico y sociológico, aunque sin caer, a diferencia de sus colegas masculinos, ni en el sentimentalismo ni en el “vouyerismo”.



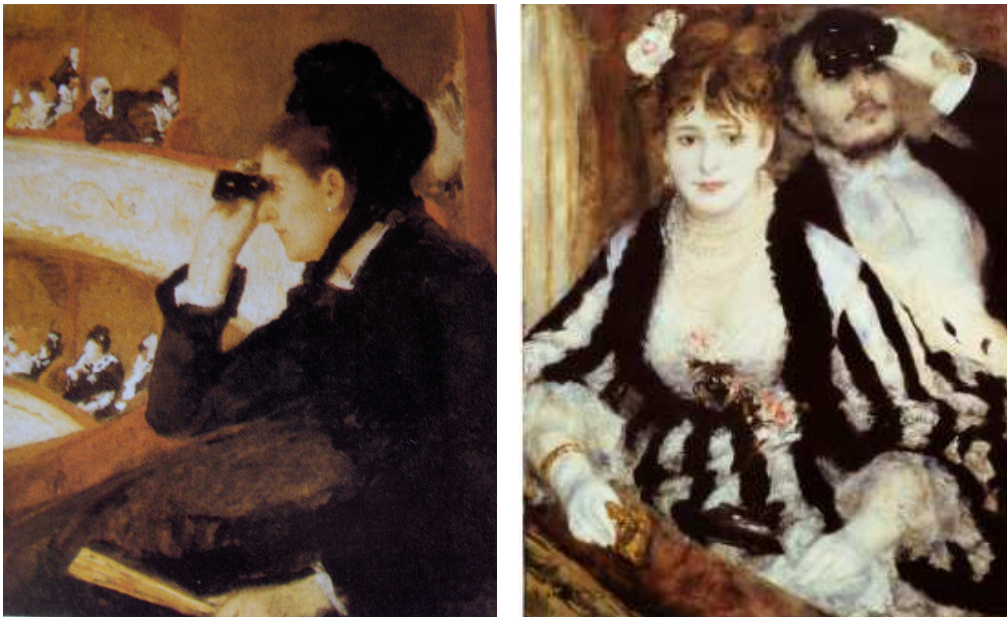
En la obra de Cassatt *Leyendo le Figaro* y en *La Lecture* de Morisot, se representa el hecho de leer, que como señala Janice Radway, tiene por sí mismo para muchas mujeres, un efecto liberador. El acto de leer es una forma de decir a los demás *este es mi tiempo, mi espacio*, es una forma de expresar el derecho de las mujeres a estudiar y leer. En *Leyendo le Figaro*, Cassatt hace un estudio de su madre, mujer de mediana edad, leyendo un periódico del momento. La novedad que introduce Cassatt es la unión de una forma moderna de actividad intelectual con el cuerpo maduro de la madre; rinde homenaje por lo tanto, a la importante influencia ejercida por su madre en su educación y sus ambiciones, aportando un nuevo matiz a la representación de la maternidad.

Podemos establecer ahora la gran diferencia de mentalidad (antagónicas) reflejada en la obra de Moreau y en la de Cassatt y Morisot. En la expresión de la lucha de sexos y de género, mientras Moreau se dedica a devaluar ferozmente a la mujer, convirtiéndola en un ser demoníaco cuyo único objetivo es destruir al hombre, Cassatt y Morisot retratan un mundo en el que la mujer desea integrarse con un papel activo y recibir conocimientos, pero que está exento de violencia y odio hacia el sexo masculino;

es más, simplemente lo que hacen es centrar totalmente su atención temática en la feminidad y los niños, excluyendo al hombre de cualquier interacción relevante con este mundo femenino, ya que realmente en su época, el hombre participaba poco en la rutina doméstica. Otro punto que debemos comentar y que está directamente relacionado con el cuadro *Leyendo le Figaro* de Cassatt, es la gran diferencia que existe entre la mujer que representan Cassatt y Morisot y la idealización tan extrema de la feminidad que expresa Rossetti. Estas pintoras representan a la mujer real –viva- de su época, con todos sus defectos y virtudes; es decir, es tan profundo su afán por retratar el mundo femenino *verdadero*, utilizando sobre todo el intelecto y el amor, como armas para abrirse camino en una sociedad basada fundamentalmente en principios masculinos, que dejan a un lado el interés por la belleza física de la mujer y la retratan tal cual es, no importándoles si es joven o madura, ya que cualquier edad puede llegar a reflejar en su belleza interior un fondo intelectual dotado de autonomía. Mary Cassatt, en *Leyendo le Figaro*, además de representar el hecho de estar una mujer leyendo un periódico del momento, como algo liberador, como una forma moderna de actividad intelectual, retrata a su madre, mujer plenamente madura; no le importa que su madre carezca ya de atractivo físico, presentando el lógico deterioro que nos da la edad: lo que verdaderamente le importa, es la decisiva influencia que ejerció su madre en su educación. De este modo, en vez de idealizar como Rossetti, haciendo de la mujer una diosa siempre joven y bella, Cassatt y Morisot, reflejan la dignidad femenina fundada en su intelecto, que surge tras una apariencia completamente normal y profundamente real.

El teatro y la ópera eran los dos lugares en los que las mujeres podían mostrarse y participar en la vida pública; el teatro era un lugar para ver y dejarse ver. En las décadas de 1860 y 1870, el gas y más tarde la luz eléctrica, iluminaron calles e interiores, aumentando las posibilidades del ocio nocturno y haciendo del teatro uno de los espectáculos más populares, ya que solamente allí podía experimentarse tal despliegue de adornos, lujo, luz y color. Los impresionistas, representaron a menudo escenas en el teatro como forma de retratar la moda de la época; y Mary Cassatt no se quedó atrás. En una época en la que rara vez se reconocía la posesión de la mujer de lo que la teoría psicoanalítica denomina “el poder de la mirada”, Mary Cassatt se lo confiere a su aficionada a la ópera en su obra *Mujer de negro en la ópera* (1880). La protagonista del cuadro sostiene unos prismáticos (instrumento prototípico del poder especulativo

masculino) y se concentra exclusivamente en el espectáculo; Cassatt introduce a un espectador mirando a la joven, pero éste no logra ejercer ningún efecto sobre la automotivación o independencia de ella. Este aspecto destaca como una “rareza” dentro del contexto de la propia pintura impresionista masculina, por ejemplo en *El Palco* (1874) de Renoir, se observa a una joven en la ópera, pero esta vez como objeto mismo de la mirada del espectador masculino y es a su acompañante a quien le corresponde la acción de mirar a través de los prismáticos. En *El Estreno* (1876), de este mismo autor, aparece una joven representada de perfil, pero se sitúa en un segundo plano, en una posición resguardada de la mirada del resto del público que se encuentra en el teatro, más que satisfaciendo sus propios intereses visuales. Se puede pensar que los hombres pintores “pensaban” los temas con afanes deliberados de *propaganda* y de autoafirmación masculina, o bien que la cultura masculinizante que los alimentaba les hacía surgir espontáneamente dichos temas. Lo que sí me podría aventurar a pensar, es que las pintoras estudiadas sí pensaban sus cuadros como contraposición a la mentalidad excluyente de los varones, pintores o no.



Pero la particular representación de la feminidad que contiene tanto la obra de Cassatt, como la de Morisot, se refleja especialmente en la intimidad del hogar. Este mundo, es un mundo de mujeres, hijos, amigos y conocidos; no existe convencionalidad ni restricción en sus representaciones del mismo (por muy limitado que pudiera haber



estado el ámbito doméstico), y menos aún en los medios formales que emplean para encarnarlo. De esta manera, crean una visión totalmente nueva de un tema que podría considerarse como la alternativa femenina al héroe masculino: la maternidad moderna.

La obra de ambas pintoras, se centrará en la representación de momentos íntimos y lúdicos, en los que los protagonistas son los niños con sus madres, o con las personas que los cuidan (*Femme et enfants sur le garçon á Maurecourt*, 1874, de Berthe Morisot); son también los momentos del baño (*El Baño*, 1892, de Mary Cassatt), de las caricias (*Caricia maternal*, 1891, *El beso de la madre*, 1891, ambos de Cassatt), de reflexión y contemplación (*Mélancolie*, 1873 y *Le Berceau*, de Morisot). Cuando trataron escenas de maternidad, Cassatt y Morisot proporcionaron una visión directa y natural; Joris Karl Huysmans, al reseñar los cuadros que Cassatt presentaba en la Exposición Impresionista de 1881, expresó su satisfacción por estas obras, alabando su *delicada ternura totalmente encantadora* y su *profunda sensación de intimidad*. De hecho, los cuadros de Cassatt le hicieron pensar que sólo una mujer podía ser capaz de pintar escenas de infancia de esa manera. En su opinión, los hombres pintores, a menos que fueran *especialmente sensibles, podían estropearlo todo porque sus dedos son demasiado grandes como para no dejar una marca tosca y torpe* (12). La mujer se libera así dentro del mundo donde ha sido confinada para mantener a salvo el dominio cultural masculino, y es en este mundo donde Berthe Morisot y Mary Cassatt expresan con total libertad sus inquietudes intelectuales y dejan claro, a través de la ternura, el amor y la dedicación hacia los niños y hacia su propio mundo femenino, que no desarrollan perversidad alguna por ser mujeres culturalmente preparadas.

Se ha dado por sentado que tanto Cassatt como Morisot, centraron su interés en el tema de la maternidad y todo el ambiente que refleja la intimidad del hogar, simplemente porque eran mujeres, por lo que era normal que estuvieran interesadas en escenas de ese tipo. En este juicio se ha pasado por alto el lugar tan importante que ocupó la infancia en el interés de los escritores simbolistas de finales del siglo XIX, como símbolo de futuro; así como la originalidad formal del espacio, de los gestos y de la mirada curiosa e incierta de los niños, o la figura de la madre trabajadora, en fin, de esa modernidad proyectada en la psique que adquirió tanta resonancia a través de las investigaciones de Sigmund Freud y que inunda la obra de estas dos pintoras. En la primera monografía escrita sobre Mary Cassatt, estando ésta todavía viva y titulada

(12) "Mujeres impresionistas. La otra mirada" (exposición). Museo BBAA Bilbao. 12 nov. 2001/3 feb. 2002. p.26

Mary Cassatt: Un peintre des enfants et des mères (1913), el escritor simbolista Achille Segard afirmó lo siguiente:

Su concepción de la vida es profunda y conmovedora. Uno puede darse cuenta de que la artista tiene una fuerte sensación de que el lugar del niño en la vida humana es de una importancia infinita, ya que representa al mismo tiempo el presente y el futuro, es el indicador de la inmortalidad, el medio necesario para que la especie continúe y se perpetúe. (13)

De las dos, Cassatt fue la más comprometida con la lucha feminista y mantuvo fuertes lazos profesionales con otras artistas mujeres, sobre todo a través de sus contactos americanos. En 1892 rechazó una invitación de Bertha Potter Palmer para participar como jurado en una exposición de mujeres que se estaba organizando en Chicago, aunque aceptó pintar uno de los murales para el Edificio de las Mujeres. Se propuso representar una alegoría moderna sobre el papel desempeñado por las mujeres en la educación de generaciones futuras, a través de tres escenas que se unen por el color: la imagen central, en la que aparecen mujeres jóvenes recogiendo los frutos del conocimiento, estaría flanqueada por otras escenas más pequeñas que muestran a muchachas persiguiendo la fama y el arte, la música y la danza. El objetivo de Cassatt fue representar mujeres realizando actividades totalmente independientes al mundo masculino, como ella misma señala:

Los hombres, no tengo duda, son pintados en todo su vigor en los muros de otros edificios, para nosotras la dulzura de la infancia, el encanto de la feminidad (es importante); si no he transmitido algo de ese encanto, en otras palabras, si no he sido absolutamente femenina, entonces he fallado. (14)

(13) "Mary Cassatt", Griselda Pollock en *Summa Pictorica* Ed, Planeta. Tomo IX p. 276

(14) "Mujeres Impresionistas. La otra mirada" (exposición) Museo BBAA Bilbao. 12 nov 2001/3 feb 2002. p. 29

*** Una mirada hacia el interior a través de la obra de María Blanchard**

En 1881 nace María Gutiérrez Blanchard Cueto, deformada físicamente. Esta deformidad marcará su existencia, en muchos momentos llena de sinsabores; aunque en vez de resentimiento, María Blanchard expresó a través de su pintura el calor humano, el amor, la ternura. Su obra es el fiel reflejo de su propia vida; los niños y mujeres que inundan su obra aparecen sumidos en una profunda melancolía, quizás provocada por el constante recuerdo de una infancia difícil. Será su propio mundo creado, un mundo de mujeres y niños en sus momentos más íntimos y de absoluta soledad, lo que caracterice su obra y donde vuelque de forma más intensa su propio ser.

En sus primeros contactos con la pintura, María gusta plasmar a sus amigos y conocidos, mujeres en su mayor parte. Esta será su etapa de formación, donde a través de tonos sobrios y sombríos, en ciertas ocasiones, de un dibujo firme y seguro, intente captar el interior de sus personajes con una factura fiel a lo representado. Más tarde, con el comienzo de su estancia en París, será cuando se libere finalmente de toda atadura académica y comience a trabajar la materia de forma rica y densa; a distorsionar el color, otorgándole un carácter expresivo e hiriente. Entre 1916 y 1920 se introduce en la estética cubista y entabla una gran amistad con Juan Gris. Quizás la aportación más importante del cubismo a la obra de María Blanchard, fue el cambio en el uso del color, a través del que descubre la facultad de interpretar concretos estados anímicos. Ya en 1920, Blanchard abandona el cubismo, como la mayor parte de sus compañeros, que tras haber experimentado una fuerte evolución artística, sufren una grave crisis de conciencia que se extiende de forma generalizada en todos los campos de la creación; es como si el esteticismo vanguardista al que llegó esta tendencia artística les resultase desfasado en relación con una realidad social dolorosa; la filosofía y las ciencias sociales en general derivan hacia una actitud crítica, propiciada por los movimientos políticos de izquierda. El trágico paso por la primera Guerra Mundial, hizo volver los ojos hacia el arte del pasado como algo sólido e imperecedero. Es este el momento en que María retorna a la figuración y será a partir de entonces cuando su universo pictórico, centre su interés en las mujeres y los niños. María volcará en cada gesto, en

cada mirada, la totalidad de sí misma; llegando a expresar de la forma más sublime sus propias inquietudes existenciales.



En el año 1921, presenta su obra *La Comunianta* en el Salón de los Independientes. En este cuadro pintado años atrás, en 1914, María Blanchard se representa a sí misma en el momento de su primera comunión. El aspecto más interesante y a la vez inquietante, es que a pesar de encarnar el cuerpo de una niña (ataviada con el vestido típico y todos los objetos simbólicos que se usan en una ceremonia religiosa, que tradicionalmente se celebra cuando los iniciados cuentan con la edad de, más o menos, nueve años), la expresión del rostro corresponde a una persona adulta, conocedora de los agrios momentos que muchas veces nos depara la vida. La infancia que María Blanchard nos muestra, no expresa inocencia ni felicidad; ese rictus serio, reflexivo e incluso en cierta manera amargo, es el reflejo del rechazo que tuvo que

soportar María durante toda su vida, de la infancia que le arrebataron quienes no la conocieron, quienes sólo vieron su deformidad y no la persona que realmente era.

Esta misma expresión en el rostro que Blanchard imprime a su “comunianta”, es tal vez una de las características fundamentales que integran su pintura. En las representaciones de madres con sus hijos, como por ejemplo *Maternité* (1925), *Maternidad* (del mismo año), *La mère et l'enfant* (1921-22); en sus representaciones de jóvenes como *La joven campesina* (1923), en los niños (*Jeune fille dormant*, 1929) e incluso en sus obras más incipientes como es el caso de *Gitana* de 1907; ninguno de los personajes que surgen a través de su pintura aparece sonriendo, ni tan siquiera mostrando el menor atisbo de felicidad en el rostro. Es este mundo creado por María Blanchard, un mundo teñido de melancolía.

La obra de María Blanchard, puede ser comparada con la de Rossetti, ya que ambos volcaron su sentimiento de frustración originado por sus propias experiencias vitales, en la representación de la feminidad a través de la pintura; pero mientras que Rossetti se centra en la adoración de la mujer transmutada por su imaginación en ser sublime, Blanchard explora en sus representaciones su propio interior: el autorretrato de su *alma*. Y en lugar de mostrar un resentimiento desea fervientemente expresar el amor, la ternura y, por qué no, la tristeza que llevaba dentro y que en la vida real no pudo demostrar. El tormento de María no fue la responsabilidad ante la muerte de un ser querido, sino su joroba, y la expresión pictórica de su experiencia no se tradujo en la adoración extrema de la mujer a través de unos rasgos tan perfectos que la sustraían de la realidad; tanto, que incluso pueden llegar a resultarnos extraños por la caricaturización de lo sublime. Si las mujeres y el mundo femenino en general que crea María Blanchard nos parecen bellos, es porque su belleza *no visible*, unida al amor incondicional que contienen, emanan a la superficie; su existencia estuvo terriblemente marcada, desde su más tierna infancia, pero en este caso por el rechazo de los demás, que no vieron en la persona de María Blanchard más que a una deformada, pasando por alto a un ser con una capacidad de profundizar en los humanos extraordinaria.

Capítulo 2. La repercusión de la primera Guerra Mundial en la imagen de la mujer

La primera Guerra Mundial provocó graves repercusiones en todos los campos, moviendo los cimientos de la civilización occidental, que si ya se vio afectada con las transgresiones de los órdenes político, social, económico e ideológico que trajo consigo la Revolución industrial, ahora su desintegración se hace palpable con la guerra. Nunca se esperó un combate tan crudo como deshumanizador.

Si bien muchos artistas recibieron la llegada de la guerra como una liberación, una puerta de salida para reconducir el camino del arte y la cultura (como es el caso de los expresionistas alemanes y los futuristas italianos), cuando toman verdadero contacto con la realidad y experimentan la atrocidad del campo de batalla, los que consiguen volver a sus casas lo hacen con la sensación de que ya nada tiene sentido; pero no son los únicos, éste es el sentimiento general compartido de toda una Europa rota y desolada. En este sentimiento es en el que nos vamos a centrar para ver cuál es el ambiente que se vive en un París, que a pesar de la guerra, sigue alumbrando la mayor explosión creativa artística conocida hasta entonces, las enormes consecuencias en la relación entre los sexos debido a la introducción forzosa de la mujer en el mundo laboral para sustituir a los hombres que han sido reclutados para luchar en el frente y la intensidad de vivir el momento como si fuera el último, que se experimenta en los años posteriores al conflicto. Todo esto a través de la imagen de la mujer que nos ofrecen la obra de dos artistas: Amedeo Modigliani y Tamara de Lempicka.

Amedeo Modigliani encarna el lado más oscuro de la bohemia parisina; el de los excesos del alcohol y las drogas, la miseria, la enfermedad y el anhelo reconocimiento artístico que llegó cuando ya no quedaba de Modigliani más que el recuerdo. A este artista (como a muchos otros), la guerra dejó una profunda huella; no por verse obligado a luchar en el campo de batalla, sino por experimentar el ambiente de desolación que reina en París en aquellos años, la precariedad y vivir bajo el signo del “carpe diem”, llevándole a su autodestrucción y a la creación de una pintura en la que la figura femenina desvela tanto el encanto arrebatador y la elegancia de Modigliani, como

su profunda sordidez y la del ambiente en el que se halla inmerso. Si la obra de Modigliani expresa la decadencia de los bajos fondos parisinos y los estragos de la guerra, en la obra de Tamara de Lempicka no hay cabida para la miseria. El ambiente que crea es el del derroche, de las fiestas y el desenfreno; sus mujeres, además de poseer una sexualidad tan poderosa e independiente que muchas veces nos parece ambigua, pertenecen a una élite social encerrada en su propia burbuja y completamente ajena al resto de los mortales.

2.1 Europa social y artísticamente antes, durante y después de la guerra

Lo que fundamentalmente caracteriza este período, es el interludio entre dos guerras terribles y una crisis económica larga, que apenas es interrumpida por varios años de prosperidad; ahora, dirigiremos nuestra atención al comienzo de la situación que tuvo que hacer frente la sociedad occidental de 1914 a 1945: la primera Guerra Mundial.

Lo principal de este oscilante período es que, por encima de la dislocación de los espacios y las relaciones de fuerzas, los conflictos contribuyeron a forzar, ahora más que nunca, el distanciamiento entre dos grandes bloques mundiales y transformaron las economías de guerra en guerras económicas permanentes; la gran crisis capitalista contribuyó a la adopción de un nuevo modelo social occidental basado en el consumo de masas, pero ignorante de la miseria del resto del mundo. La “Gran Guerra”, lejos de ser un breve y ligero conflicto, fue larga, enfrentó directamente a las naciones más modernas e implicó económicamente a bastantes países neutrales; constituyó el primer gran conflicto industrial y agrícola del mundo.

Durante la contienda, los estados se hacen con enormes y variados recursos para compensar tanto las pérdidas económicas, y así poder seguir produciendo armamento a gran escala, como las pérdidas humanas: como por ejemplo el racionamiento; también tuvieron que recurrir al trabajo femenino, a las personas ya mayores y a la mano de obra

extranjera, ya que el reclutamiento militar dejó demasiados puestos de trabajo libres. Las pérdidas humanas significaron la consecuencia más grave: estas muertes dejaron más de cuatro millones de viudas y más de cinco millones de huérfanos en toda Europa, siendo la población campesina la más afectada. A las bajas militares hay que sumar las de la población civil, fustigada por las precarias condiciones de vida. El deseo generalizado de todos los pueblos que habían sufrido los devastadores efectos del conflicto, era el de construir un mundo más justo y mejor, como con el que habían soñado en las trincheras. A partir de este momento, las mujeres reivindicaron el derecho al trabajo femenino remunerado, al igual que disfrutaban los hombres; la urbanización anárquica, que la guerra y la devastación habían acentuado, precisaba de una política con voluntad de construir viviendas sociales unida a la educación de los jóvenes, sobre todo la enseñanza técnica cuya necesidad se había hecho patente durante la movilización económica; estos objetivos se convirtieron en principales para las naciones. Al término de la primera Guerra Mundial, entre los años 1918 y 1919, después de tantas e inútiles desgracias y matanzas y cuando se creía que ésta sería la última contienda, se hace evidente el declive de Europa y el ascenso de Estados Unidos, fenómenos ambos surgidos del conflicto. Aunque emergieron otros y ahora, volviendo la vista atrás, podemos sopesar hasta qué punto los efectos de esta guerra, que comenzó como un conflicto intereuropeo, fueron relevantes; como por ejemplo, el hecho de que en gran medida el mundo en el que ahora vivimos surgiera de aquel conflicto, que la Revolución rusa de 1917 fuera en cierto modo una consecuencia del mismo y que éste a su vez sirviera de caldo de cultivo para el fascismo. La toma de conciencia de la vulnerabilidad del mundo occidental, se consolidó entre 1914 y 1918, antes de reafirmarse con la segunda Guerra Mundial.

Al comienzo de las hostilidades, el patriotismo fervoroso que se vive en estos momentos, había arrastrado a los pacifistas y, con ellos, a la Internacional Socialista; todo el mundo había acudido a luchar contra el enemigo. Hay que decir que, desde luego algunos, en este caso sindicalistas, anarquistas y marxistas, se resistieron a acudir como borregos al frente a matarse; pero su acción pasó casi desapercibida, incluso en Alemania, donde el grupo formado por Rosa Luxemburgo en 1916 (la Liga Espartaquista), tenía al menos un miembro en el Reichstag, Karl Liebknecht.

En ningún país se vivió el cansancio de la guerra, el odio a los dirigentes y la penuria como en la Rusia zarista. Gracias a Lenin, Martov y Cernov, al Manifiesto de Zimmerwald (una llamada contra la guerra de los pacifistas franceses y alemanes a la que pocos respondieron), a las espectaculares huelgas y a los motines, el sentimiento de descontento y el afán de mejorar, pronto se convertirían en una revolución que le ganará el pulso al régimen establecido. Los vencedores de la insurrección de octubre, Lenin y Trotski, firmarán entonces la paz de Brest-Litovsk con las potencias centrales.

La revolución artística en general y la pictórica en especial, empatiza con estos profundos cambios y malestares que se repetirán, agravarán y desarrollarán a lo largo de todo el siglo XX en todos los ámbitos: de Freud al átomo y del átomo a la informática. La ruptura alcanzará su grado máximo y desestabilizará a la generación nacida en 1880 tanto o incluso más, que lo hizo la Revolución industrial con la generación de 1820. La pintura y la música acapararán el primer plano, no por su trasfondo religioso o político, como ocurrió en la época de la Reforma y la Contrarreforma o en la del Romanticismo francés, sino porque la sensación de pérdida de contacto con la realidad vuelve con fuerza, quizás más que en la juventud de Cézanne o Manet. Los pintores sienten que tienen que llegar más lejos, romper las pantallas que la tradición y las convenciones han levantado para distorsionar la verdad del mundo, que tienen que empezar casi de cero y crear una nueva forma de usar los sentidos y los medios de expresión; por eso se arrojan al primitivismo y a la simplificación geométrica de las formas, para poder escribir la historia de ese nuevo arte desde el principio; claro está –podemos decir hoy-, sin la ingenuidad de los orígenes, sin el vigor de todo auténtico comienzo. En los cinco o seis años anteriores a la guerra, se produce toda una transformación artística que fluye por todo el territorio europeo; aunque en su mayor parte la atención la acaparará París, que todavía es el foco de todas las innovaciones.

Como acabamos de decir, la mayor parte de la explosión artística de principios de siglo tiene su centro en París; un barrio, Montparnasse, con sus cafés y talleres, acoge a grandes talentos españoles e italianos, del este de Europa, de todos los rincones del mundo, incluso hasta de Japón. En París se desarrollará el fauvismo; seguido de éste, el cubismo; en 1909 aparece el Manifiesto Literario Futurista; el movimiento holandés

“De Stijl” nace de artistas que frecuentan esta ciudad, así como los movimientos de vanguardia que acompañan a la Revolución rusa. París es el foco de todos los intercambios, encuentros y ebulliciones; en esta sociedad impregnada de ideología laica, se ofrecían unas condiciones inmejorables para que la desacralización de la pintura adquiriera cuerpo.

El arte primitivo sigue aflorando, desde que Picasso retoma el retrato en 1912; el viaje a Marruecos de Matisse, el de August Macke y Paul Klee a Túnez, el desarrollo del “Blaue Reiter” en Berlín, la vuelta a la tradición de Derain, el encuentro de Modigliani con Beatrice Hastings en 1914, que le conduce al retrato y al desnudo y produce en él una liberación poética. La necesidad de producir un mundo paralelo a la realidad a través de la pintura, se convierte en urgencia en una Europa que comienza a ser presa de las tensiones que la conducirán a la guerra. Guerra, que estalla por sorpresa para la mayoría, poniendo fin en poco tiempo a las costumbres del estado de paz. Gran parte de artistas franceses y alemanes son movilizados; la movilización en Francia prácticamente se limitó a aparcar el divorcio de los artistas modernos con las instituciones y la política: Braque, Derain o Léger participaron en la guerra, porque no tenían elección. Por el contrario, los futuristas italianos y bastantes de los expresionistas alemanes, vieron la guerra como una puerta por la que escapar a la crisis cultural que atravesaban, creyéndola incluso como una purificación. La realidad, incluso antes de la derrota, hizo que se les cayeran las vendas de los ojos.

Al final de la “Gran Guerra”, todos los problemas del arte contemporáneo estaban ya planteados; el período de 1914 a 1919, aunque Europa está inmersa en la gran catástrofe bélica, no significó un momento de estancamiento artístico. Durante la guerra Holanda alumbró la revista “De Stijl” con Mondrian y Van Doesburg, los padres de la abstracción geométrica, y en Zurich “Dadá”, cuyo escepticismo nace del desmoronamiento y el rechazo del presente que experimentaron aquellos artistas alemanes que vieron el conflicto en sus comienzos como una especie de salvación; De Chirico pintó sus primeros maniqués que poblarían los espacios soñados de la “pintura metafísica”. París recibirá los bailes rusos de Diáguilev, y el diez de noviembre de 1918 Ozenfant y Le Corbusier mostraron al mundo el Manifiesto del purismo. En Berlín es

donde, sobre un fondo de derrota y penurias, George Grosz y Otto Dix adquieren una dimensión extremadamente ácida y violenta; poco importa que Dadá haya rechazado el expresionismo anterior con desprecio, lo que Dix obtiene de la inyección de violencia en la pintura hasta llegar a lo fantástico, no hubiera podido hacerse sin las transformaciones que se produjeron en el arte antes de 1914. Es este un arte de desfogue, no solamente por el aspecto negro que aporta Dadá, sino por el descubrimiento de la cara oscura de la modernidad que la guerra ha revelado y que además en Alemania, se produjo antes y más crudamente: ello supone un extraordinario presagio de lo que sucederá con Hitler y en el contexto de la segunda Guerra Mundial. Los pintores renuevan sus vínculos con los expresionistas alemanes anteriores a 1914 en preludio de otra catástrofe, superando lo evidente para alcanzar una expresión de alarma que va más allá de las circunstancias.

Comparada con Alemania, en plenos años veinte, se podría decir que Francia pertenece a otro ámbito; tras el espantoso derramamiento de sangre, la sociedad francesa tiende a encerrarse en la celebración de la victoria. En 1920, el espíritu de insurrección y la explosión creativa, encontraron en Montparnasse un lugar de extraordinaria fecundidad. La “Escuela de París”, lejos de ser un grupo, nació de la suerte de encuentros entre artistas de todo el mundo que dirigían su aventura personal de manera independiente. Es asombrosa la peripecia de estos pintores cuya vida inestable y sensibilidad extrema, parece haberlos conducido a un destino trágico; mueren jóvenes y sin haber conocido el éxito. Modigliani exhaló su último aliento en el Hospital de la Caridad en 1920, con las entrañas desgarradas por una meningitis tuberculosa y el alcoholismo, después de haber expresado esa singular mezcla melancólica y sórdida en sus modelos estilizadas y tendentes a curvarse como el tallo de una flor; Pascin se suicida en 1930 y diez años más tarde muere Soutine.

2.2 Consecuencias en la relación entre los sexos

La primera Guerra Mundial tuvo enormes consecuencias en las relaciones entre hombres y mujeres. Los hombres estaban en el frente luchando, por lo que los gobiernos

tuvieron que recurrir a las mujeres para ocupar tantos puestos de trabajo que habían quedado abandonados; el contacto con el ámbito laboral les permitió saborear, por un breve período de tiempo, las mieles de la independencia económica. Estas mujeres que se habían incorporado al trabajo remunerado, introduciéndose de forma visible en el espacio público y exigiendo igualdad de derechos, fueron percibidas por muchos hombres que volvían de la guerra, como una amenaza al poder social y económico que éstos habían liderado con anterioridad; por lo que podemos comprobar que por el momento, la visión que posee la masculinidad del sexo femenino y que hemos contemplado durante el capítulo anterior en torno al siglo XIX y concretamente en sus últimas décadas, no cambia demasiado, manteniendo el colectivo masculino esa actitud defensiva y cautelosa frente a la mujer.

Esta reacción defensiva contra la mujer y los valores de género a ella asociados, sirvieron de germen para la aparición de una serie de representaciones pictóricas llenas de violencia; nos referimos al caso concreto de Otto Dix y George Grosz. Si bien antes de la guerra, o en sus comienzos, una legión de artistas e intelectuales celebraron con entusiasmo los conflictos, (como vimos) hasta el punto de lanzarse a luchar en el frente y acompañando a menudo esta exaltación inicial con un rechazo a lo femenino, ya que lo consideraban blando y falta de energía, la experiencia en el campo de batalla generó todo tipo de traumas. Convalecientes todavía de las heridas, algunos de estos artistas, también soldados, mostraron la cara deshumanizadora de la guerra. Pero a la hora de representar a la mujer, lo hacen mostrando el cuerpo de una furcia, sugerente y repugnante a la vez, cuerpos de mujeres violadas; en la Alemania de la posguerra, la prostituta encarnaba un fantasma famélico, una aparición nocturna, supeditada a la transmisión de enfermedades venéreas.

En la literatura y el arte de finales del siglo XIX y principios del XX, la representación de mujeres fuertes se asoció frecuentemente al grupo de féminas denominadas “castradoras”; la abundancia de imágenes de Circe, Eva, Medusa, Judith, Clitemnestra, Salomé, o mejor dicho, de una serie de personajes míticos, bíblicos, esperpentos diabólicos o femmes fatales, fue rescatada en la pintura masculina. Pero no con la intención de desempolvar célebres figuras femeninas, sino más bien como una estrategia autodefensiva hacia la sexualidad y el potencial femenino presentados como

depredadoras. No hubo término medio y de este modo, la mujer pasaba de ser madre y ama de casa a furcia y asesina.

La denominación de la mujer fuerte mediante ultrajes, fue una de las respuestas al hecho de que la mujer se apartase del papel que el machismo había otorgado al mal llamado “sexo débil”. De modo que la fémica que no es dócil, ni servicial, ni tampoco dulce, merece un castigo mediante el lenguaje que afirma que ha traspasado el límite impuesto, acercándose a una masculinidad que no le corresponde. Este es un fenómeno que surge en los momentos históricos en los que la mujer intenta sacudirse de las clasificaciones y denominaciones interesadas en su devaluación. Los motivos (enfoquémoslos desde el ángulo marxista) son estrictamente económicos; así, los groseros panfletos medievales franceses llamados “fablieux”, surgen en los momentos en los que las mujeres controlan sectores importantes del aparato productivo, industrial y comercial, incluso en las actividades médicas y farmacéuticas: el precipitado al acusarlas de “brujería” es justificar su eliminación por medio del ajusticiamiento en la hoguera. No podemos dejar de traer a colación a una escritora y poetisa de finales de ese medievo en Francia, Cristine de Pisan (a la sazón protegida y amparada en la corte francesa), que en un bello poema intenta contrarrestar, tanto la grosería desautorizadora como sus efectos devastadores: ... *dicen que las mujeres somos perversas, pecadoras y demoníacas, pero nosotras no quemamos las cosechas, no matamos y no engañamos en los tratos comerciales...* A mediados del XIX, el historiador Jules Michelet en una singular y controvertida “Historie de France”, reivindica a la “bruja” como precursora de la ciencia médica y farmacéutica moderna.

En la primera década del siglo XX, momento histórico en que las feministas defendían la “androginia” y diseñadoras como Coco Chanel masculinizaban la moda femenina, esta nueva imagen de la mujer también empezaba a hacerse notar en las artes visuales. Como representa, la obra de Tamara de Lempicka, aunque no tanto en la apariencia como en la actitud que mantienen sus mujeres. Tamara de Lempicka da a entender claramente los cambios en la figuración del cuerpo del hombre y de la mujer y no tuvo ningún reparo en mostrar tanto la sensualidad lésbica en sus grupos de desnudos femeninos, como el carácter masculino que impregna sus figuras, tan fuertes, tan

arrogantes. La ambigüedad sexual también caracterizó la modernidad de Georgia O'Keeffe; en 1918, fue fotografiada por Alfred Stieglitz, con cara pálida y ojos entornados, envueltos por la oscuridad de un bombín negro y un abrigo negro de cuello alto. En Francia, un país que había nutrido a conciencia el mito del eterno femenino, la aparición de mujeres independientes y masculinizadas, aunque sólo fuese en su aspecto, provocaba la aversión de los sectores conservadores, e incluso, aunque sorprenda, de algunas feministas, que atribuían la aparición de las “garçonnes” a un invento propiamente masculino.

La modernidad emergió en el momento en que las mujeres empiezan a cuestionar lo establecido. Esta modernidad que estaba asociada a la libertad, al progreso y la transformación social y que como señala Griselda Pollock en *Vision and Difference* (1988), en realidad sólo beneficiaba a los varones, que seguían haciendo de la mujer un objeto pasivo, provocó que la creatividad masculina siguiese dependiendo de modelos en los que la mujer aparecía representada bien como una diosa, una niña o una prostituta, pero nunca como un sujeto pensante. Las innovaciones formales de un Mondrian, un Braque o un Malevich, basadas en ideas de progreso y avance con las que se relacionaban las nuevas formas, entraron en enfrentamiento con el ansia de realidad que inundó a Europa tras la primera Guerra Mundial, hasta el punto de que algunos artistas reconocidos y cercanos a la abstracción, dieron marcha atrás para recuperar las líneas de lo reconocible. En esta figuración, la diferenciación sexual resultó ser bastante notoria, por lo que era poco probable o casi imposible ver un desnudo masculino en una situación comparable a la de la mujer. El pudor y el sexismo oprimían de tal manera a estos artistas varones, que salvo en aquellos cuadros que eran propiamente retratos de mujeres con nombres y apellidos, la tónica general era establecer como homólogas mujer y prostituta.

Carol Duncan, en su artículo *Domination and Virility in Vanguard Painting*, sigue el rastro de la sexualización posterior de la creatividad en la obra de los expresionistas alemanes, los fauves y los cubistas, llegando a la conclusión de que el mito vanguardista de la libertad individual del artista se construyó desde las desigualdades sociales y

sexuales; de esta manera, el sujeto femenino, reducido a la categoría de “mero trozo de carne”, se representa impotente ante la mirada del artista/espectador:

... el cuerpo de ella contorsionado conforme a los dictados de la voluntad erótica de él. En lugar de ver a la devoradora femme fatale, una ve a un animal obediente. El artista, al reafirmar su propia voluntad sexual, ha aniquilado todo lo que su oponente tiene de humano... Las reivindicaciones radicales de un Vlaminck, un Van Dongen o un Kirchner se contradicen, por lo tanto. Según sus cuadros, la libertad requiere la falta de libertad de los demás. (14)

El análisis que realiza Carol Duncan marca el sendero de una larga historia en la que la representación del cuerpo de la mujer se reorganiza en función del placer visual masculino. En el desnudo convergen discursos de moralidad, representación y sexualidad femenina, pero la continua presentación del desnudo femenino, como blanco de la recreación visual femenina, imagen de cambio comercializada y defensa fetichista contra el miedo a la castración, ha dejado un lugar muy pequeño a las exploraciones sobre la experiencia, la subjetividad y el conocimiento femeninos. La dificultad de distinguir entre la visión claramente sexualizada y otras formas de mirar, la cuestión de la subjetividad femenina, la identificación del cuerpo de la mujer con la naturaleza, la reproducción y la vida instintiva, se han convertido en importantes campos de investigación para el feminismo actual; aunque hay que aclarar, que los orígenes de estas investigaciones provienen de generaciones de mujeres artistas anteriores.

2.3 Amedeo Modigliani. La dualidad melancolía/sordidez en el cuerpo femenino

Modigliani, desde niño, fue amado por las mujeres. Primero por su madre y su tía Laura, mujeres intelectuales y librepensadoras que inculcaron en él el amor y la obsesión en la consecución del arte absoluto; más tarde sería amado por las mujeres de su ciudad natal, Livorno, y por las prostitutas de los suburbios de Venecia; podríamos decir que tales amores admirativos crearon en el pintor un fuerte sentimiento narcisista.

(14) CHADWICK, Whitney: “Mujer, arte y sociedad”. Ed. Destino. Barcelona, 1999. p. 280

En el ambiente artístico dominado por las vanguardias de las dos primeras décadas del siglo XX, Modigliani aparece como una figura excéntrica. Disconforme a la hora de ser encasillado en ningún grupo, demostró que en 1915 se podía ser un artista moderno sin pertenecer a ningún movimiento de vanguardia y sin descartar referentes tomados de la tradición; y así, en su obra que siempre se mantuvo en el ámbito figurativo, confluyen influencias que van desde artistas del Trecento italiano (como Simone Martini y Tino di Camaino), el arte egipcio y el de las culturas primitivas, que en estos momentos comienza a conocerse en Europa, hasta Toulouse-Lautrec, Gauguin, Cézanne y los fauves. Cézanne y el arte negro eran los dos extremos entre los que Picasso situaba el problema histórico del arte moderno; Modigliani se rebeló ante esto. Para él no se trataba de una cuestión de diálogo entre uno y otro arte, sino que lo verdaderamente fantástico o prodigioso era transponer a la desorbitada, distinguida y decadente civilización europea, la extrema, instintiva pero esencial barbarie; Modigliani sitúa aquí el límite con Cézanne: a la clara razón de la verdad no se llega por medio de la mente, sino con el corazón.

Llega a París en 1906, donde alquila un estudio en el barrio de Montmartre. Se inscribe en la Academia Colarossi y comienza a esculpir las piedras que logra robar de las construcciones, aunque pronto se da cuenta de que no puede asumir los gastos que le suponen sus estudios de escultura y la tuberculosis que padece desde los dieciséis años constituyen verdaderos obstáculos; por lo que se dedica a pintar en cuerpo y alma. La ansiedad por pintar se instaló en él como una sombra pesada y opaca; sus modelos fueron las personas que le rodeaban, amigos pintores y compañeros en la miseria, pero sobre todo mujeres, desde sirvientas, lavanderas, prostitutas, estudiantes de la Academia Colarossi, hasta actrices y escritoras (como Beatrice Hastings o Simone Thiroux). Todas le amaron, en todas Modigliani desenmascaró la carne, en todas halló el palpitar de la sangre.

Modigliani era bello, intenso, desmesurado; su atractivo físico y encanto legendario, su exceso en las pasiones y en las adicciones, el desafiante comportamiento, las numerosas amantes, su literaria enfermedad, la miseria en la que estaba sumido y que en parte fue elegida, el escaso reconocimiento artístico en vida; no influyeron del

todo en su obra, en la que las figuras aparecen instaladas en un delicado y frágil mundo, ajeno en cierto modo a los aspectos sórdidos de su vida. Decimos en cierto modo, porque en sus desnudos, tomando muchas veces como modelos a las prostitutas, que en momentos hicieron de madres y enfermeras cuando su estado era realmente lamentable y que en su mayor parte aparecen con una actitud de abandono, que no hace sino aumentar la carga erótica; asoma una sensualidad sin ambages, dócil, pero que conserva ese punto de sordidez del ambiente que rodea a la modelo y al propio artista: las noches de excesos en el parisino barrio de Montmartre. Recuerda un poco a Gauguin, uno bello y delicado, el otro rapaz y salvaje, ambos extremos; los dos vivieron al cien por ciento y exprimieron su alma al máximo al servicio de la pintura, en busca de la poesía de la imagen y la libertad. Modigliani se refugió en la belleza de la carne para escapar de un mundo atrapado en la neurosis, destruido por la guerra; Gauguin encontró su paraíso libre en Tahití, lejos de una cultura que no creía suya, que le hacía sentir como un perro enjaulado; ambos se abandonaron en un sueño, en la consecución de la gran obra maestra y ambos lo consiguieron.

Volviendo un poco la vista atrás, hacia la expresión de la mujer en la obra de los pintores en el último cuarto del siglo XIX, aunque Modigliani no ataque la imagen de la mujer ni intente dominarla con su pintura, inevitablemente su obra encierra la esencia de la dominación masculina, no mediante la violencia o el ultraje, pero sí mediante el sexo. Si lo hemos comparado con Gauguin, en el modo en que ambos buscan el lado más salvaje de la vida, con el que consiguen ser libres en sus pinturas; también debemos hacerlo en su forma de representar a la mujer. Bien es cierto que tras su etapa en Tahití Gauguin llega a cultivar bastante respeto hacia las mujeres tahitianas por su carácter, por su poder para asumir los hechos con aplomo y naturalidad, por su falta de prejuicios sexuales, por llevar en sus venas la sangre de una cultura ancestral (hablamos de la cultura maorí) ampliamente venerada y admirada por él mismo; una cultura que ansiaba explorar y que creía que se hallaba oculta para ser resguardada de las zarpas del colonialismo; una cultura que Gauguin ansiaba conocer y describir sus códigos para llegar al verdadero conocimiento de los misterios de la naturaleza; entonces sí que podría llegar a ser un verdadero salvaje. Y en este punto Modigliani hace algo similar, porque a pesar de partir de un ambiente sórdido, en el que él y sus personajes comparten la miseria, la hambruna, el desfase que provocaban las dogras consumidas en demasía,

los escándalos, la autodestrucción; aunque la mayoría de sus modelos en los cuadros de desnudos fueran prostitutas, buscavidas, existe ese respeto que las convierte en algo más que simples fulanas, las convierte en seres que a través del palpitar de la carne transmiten una dignidad y una sensibilidad que las preserva como una burbuja, a pesar de todo lo que las rodea: la deshumanización. Pero hay que contemplar el hecho, de que a pesar de que realmente existe ese respeto y esa dignidad que ambos pintores transmiten a través de la imagen de esas mujeres, también se imponen en su papel de machos dominantes, un papel asumido e impuesto por una cultura patriarcal, que no hace sino imponer la superioridad biológica en mitos y relatos. Es decir, Gauguin por su parte, por mucho que admirase o le infundara curiosidad el temple de las mujeres tahitianas y su entorno, jamás abandonó el papel de varón occidental; por mucho que, al revisar su vida, se diese cuenta de que realmente hasta casi el final de su etapa en Tahití estuvo dominado por unos prejuicios sociales y sexuales que le hicieron incluso desaprobado y juzgar con dureza la conducta de mujeres, entre las que estaban su madre y su abuela, por no adaptarse a la conducta normalizada en la sociedad de su tiempo; por mucho que se lamentase de su mentalidad positivista, ahora, convertido en un semisalvaje, hechizado por la cultura maorí, no rechazaba la idea de ser confundido con un mahu (hombre-mujer), es más incluso le agradaba y excitaba sexualmente; aun así seguía tratando a las pocas mujeres a las que todavía tenía alcance, todas ellas nativas y todavía muy niñas, como puros objetos sexuales. La misma actitud encontramos en Modigliani. A pesar de envolver a sus personajes femeninos en una burbuja que consigue aislarlas de la sordidez del ambiente que los rodea, a pesar de expresar con tal magnitud la carne en sus desnudos de forma que las vendedoras de sexo se convierten en diosas para los sentidos, ejerce esa dominación mediante una sexualidad voraz.

Si comparamos la imagen que Modigliani representa de la mujer con la que representa por ejemplo Gustave Moreau, nos damos cuenta al momento de que realmente se ha producido un cambio sustancial: ya en la pintura de Modigliani no existen esos reproches, ese intento de dominación alambicada, a fuerza de ultrajes, a fuerza de convertir a la mujer en un monstruo que es necesario neutralizar para preservar la supremacía del hombre. Las mujeres en la obra de Modigliani no son perversas, Modigliani no se siente amenazado por ellas, es más, las *deja* mostrarse en su pintura con total naturalidad, sin necesidad de disfraces; pero sin embargo las domina,

las domina mediante el sexo: lo que ellas traducen en amor. Esto podemos comprobarlo hasta en los trazos de su propia vida, en el hecho tan significativo de que tuviera que poseer carnalmente a sus modelos antes de poseerlas en su pintura, como perpetuación inconsciente de la supremacía masculina. Modigliani no maltrató la imagen de la mujer porque era poseedor de una gran delicadeza pictórica, pero en su vida real sí que ejerció un total dominio sobre sus amantes, que una y otra vez intentaban de alguna manera u otra recuperarlo, por mucho que las humillara, abandonara o despreciara, por mucho que se negase a reconocer a los muchos vástagos bastardos que tuvo; sólo reconoció a una hija, fruto de su relación con Jeanne Hébuterne, la única mujer a la que no quiso retratar desnuda, su fiel compañera hasta su último aliento.



En 1914 estalla la guerra y Modigliani a pesar de que desea alistarse, es rechazado por su mala salud. En estos años retoma la pintura con nuevo ímpetu y debido a las dificultades para pagar modelos y la ausencia de encargos, los protagonistas de sus obras serán sus amigos, como por ejemplo Paul Guillaume, marchante que sustituye a Alexandre cuando éste tiene que marchar a la guerra, Beatrice Hastings, una escritora sudafricana, feminista y sexualmente liberada que a pesar de compartir dos años de su

vida con Modigliani y una relación verdaderamente tormentosa, estuvo a su lado hasta el final; Chaim Soutine, el pintor analfabeto que sentía por Modigliani una admiración infinita y que compartió con él muchos momentos en la miseria, y Léopold Zborowski, un poeta polaco que desde 1917 será su representante además de amigo. 1917 será un año importante para Modigliani (no sabríamos decir si para bien o para mal); en este año, en el mes de diciembre, expone sus desnudos en la galería Berthe Weill. A diferencia de los retratos, en sus desnudos los rostros los resuelve con pocas líneas, dejando toda la atención a los cuerpos, cortados a la mitad del muslo, inundando toda la tela; surgen estas mujeres en una actitud de abandono sin pudor ni censura, tremendamente eróticas. La libertad de Modigliani a la hora de representar una carga sexual tan rotunda en el cuerpo de la mujer, no le pasaría desapercibida a la policía, que procedió, el mismo día de la inauguración, a retirar varios de los cuadros; lo que resultaba intolerablemente inmoral era la plácida exhibición de un cuerpo desnudo sin excusas en forma de alegoría ni ambigüedades formales, cosa que varias décadas antes había hecho Manet con su Olimpia, provocando un escándalo de las mismas dimensiones. Esa noche volvió a caer en el abismo del alcohol y las drogas, ahogó de nuevo su impotencia de sentir ser un gran artista que podía aportar mucho, pero también de ser un gran incomprendido.

Modigliani comienza a ser conocido, pero las dificultades económicas que atraviesa constantemente y el declive físico que ya se hace patente, harán que siga retratando a los personajes que le rodean, sobre todo a Jeanne Hébuterne, una mujer que además de ser muy joven (sólo tenía diecinueve años), lo dejó todo por él. Tuvieron una hija, la única reconocida de entre los vástagos que alumbraron algunas de las muchas amantes que tuvo. Conoció a Jeanne Hébuterne en 1917, ella asistía a clases de pintura en la Academia Colarossi y él tenía el taller justo al lado; Jeanne se enamoró de Modigliani, le enamoró su aspecto elegante, sus gestos coquetos y exquisitos, el dolor que traspasaba sus pupilas; a él ella le pareció dulce, tranquila y melancólica. Se fueron a vivir juntos a pesar de que los padres de Jeanne se negaron. El tiempo que convivieron (hasta la muerte de Modigliani), fue muy dramático; el pintor había tocado fondo y la última semana, antes de que su cuerpo se rindiera definitivamente ante la enfermedad, la pasaron aislados, llamando a mil puertas que nadie abrió (nadie quería soportar sus desajustes corporales y emocionales); sin calefacción, sin más alimentos que un par de

latas de sardinas, el 25 de enero de 1920 Modigliani fallecía en el Hospital de la Caridad. Al día siguiente, Jeanne Hébuterne se precipitaba desde una ventana de la casa de sus padres, dejando huérfana a una niña de dos años y llevándose consigo a un bebé que no le había dado tiempo a alumbrar. No pudo soportar la muerte de Modigliani; ella le había entregado su vida y su alma, pensó que sin él nada tenía sentido. Este pintor no tuvo una existencia fácil, parece como si tuviera prisa por vivir, y en verdad no es de extrañar que la tuviera, porque sabiéndose consciente de su enfermedad pensó que tenía que aprovechar hasta el último minuto porque su cuerpo no resistiría demasiado. Su grito desesperado a la vida se tradujo en pasión y arrojo en su pintura. No tenía miedo a nada y lo demostró, luchando para romper los moldes a través de una vida desordenada, atentando de manera singular contra las convenciones morales burguesas de su época, desnudando, como aquella Nana de Zola, la realidad; dejando asomar la crisis de unos valores y formas que habían quedado anticuados, la realidad de este pintor, que como tantos otros de su tiempo, pasó mucha hambre (sobre todo de reconocimiento), nos legó un canto a la belleza en un mundo terrible, convulsionado, roto.

La delicadeza y la melancolía que rodean a las mujeres que pinta Modigliani, no es un invento masculino para compensar el complejo ante la fuerza que la mujer iba cobrando paulatinamente en la sociedad; pero de algún modo sí perpetúa el ciclo masculino en el arte. Sus mujeres son melancólicas, suaves y tremendamente sensuales, porque él mismo era así y aunque en su vida, precipitado al abismo de las drogas, no siempre llegara a demostrarlo, en su pintura sí. Amó a muchas mujeres, también las destrozó y a pesar de ello todas llevaron a Modigliani grabado a fuego en sus corazones. En su pintura, Modigliani consiguió desnudar a todas las mujeres que pasaron por su estudio, a todas les sacó el interior en los lienzos y las mostró al resto del mundo como eran ellas mismas, naturales, relajadas, seguras, sintiéndose cómplices por haber revelado a este pintor maldito todos los rincones de su ser. En este punto es donde volvemos a reiterar que este pintor expresó una feminidad natural, que mostró por fin a la mujer de su tiempo, sin la necesidad de tener que recurrir al artificio de las mascaradas ni a la encarnación en seres mitológicos y de leyendas, como forma de no reconocer o no querer reconocer el nuevo papel que la mujer estaba intentando conquistar desde hacía tiempo; es decir, el derecho a participar en la sociedad como los hombres, en todos los aspectos, el derecho a no ser considerada como un anexo del hombre, sino como un ser con plena autonomía de acción y pensamiento, el derecho a la

autonomía económica a través de un salario conseguido en un trabajo fuera del hogar. En resumen, la búsqueda de una identidad propia que había sido sustraída por la cultura patriarcal para convertir a la mujer en un ser sumiso y sexualmente complacient. Modigliani no ataca a la mujer ni intenta dominarla, simplemente porque no lo necesita, es como si una superioridad natural o asumida, se desprendiese de su figura, por lo que todas las mujeres que pasan por su vida acaban rindiéndose ante sus encantos, sumisas, dispuestas a ser alienadas por este personaje con un carisma de tal envergadura. Por este motivo insistimos en la idea de que realmente Modigliani, sin quizás pretenderlo, acaba perpetuando el ciclo de creación masculina, por el cual si bien en su obra la mujer no se convierte en una bruja, de algún modo si que encarna el incontenible deseo sexual masculino, ese erotismo complaciente y sumiso que en el fondo resultaba ser lo ideal en una sociedad dominada por hombres.

2.4 Tamara de Lempicka. La expresión rotunda del erotismo femenino

Tamara de Lempicka nos ofrece una imagen de la mujer tremendamente erótica y poderosa, arrogante y a la vez sofisticada en sus maneras. Como ella misma, poseedora de un encanto especial que hacía sus gestos inimitables, imponiendo su distinguida superioridad de forma indiscutible. Su época significó una etapa de lujo y derroche para los ricos y de extrema precariedad para el resto; Tamara de Lempicka centró su mirada en la cara más grata de su época, la del lujo y disfrute de toda clase de libertades. Sus personajes, tanto femeninos como masculinos, no sienten la más mínima preocupación por el mundo que se sitúa más allá de su élite, simplemente viven por y para sí mismos.

La feminidad que expresa Tamara de Lempicka en sus cuadros y en sí misma, con la actitud dominante que tanto la caracterizó, conlleva una fuerte dosis de masculinidad. Así, sus mujeres encarnan el prototipo que gran parte del sector masculino se empeñaba en imponer desde finales del siglo XIX; ese tipo de mujer en cierto modo descerebrada,

o más bien poco interesada por lo intelectual, pero poseedora de un atractivo sexual tal, que fácilmente seduce a los hombres, los utiliza y por último los conduce al más absoluto estado de decadencia moral y espiritual. Esta es la viva imagen de la terrible “femme fatale” que tanto obsesionó a Gustave Moreau, aunque ahora es la propia “femme fatale” la que nos muestra sus entrañas y nos conduce al entendimiento de esa otra forma de feminidad; es por tanto, muy diferente la expresión de este tipo de mujer que surge a partir de la visión masculina, que desde la obra de Tamara de Lempicka. Mientras que algunos artistas, como es por ejemplo el caso de Moreau, realizaron una representación generada por el miedo a perder su autoridad masculina ante esta suerte de mujeres; las creadas por Lempicka, muy similares a ella misma, significan la expresión más rotunda del lado erótico femenino, imponiendo también una actitud dominante que no las hace estar intimidadas por ningún macho que se les acerque. Aunque debemos mencionar un aspecto fundamental: a pesar de todo, no fluye negatividad en ellas, es decir, no creen ser malas con su manera de actuar, simplemente se creen superiores; en cambio, los personajes femeninos que Moreau crea, contienen tanto odio hacia el hombre, que con total conciencia y premeditación, desencadenan trágicas consecuencias a través de sus actos.

Otro aspecto muy interesante de la obra de esta pintora, es que a través del fiel reflejo del espíritu de su época, que muestra por ejemplo en su autorretrato *Tamara en Bugatti verde*, simboliza la emancipación de la mujer; nos ofrece la imagen de una mujer libre, autosuficiente, dotada de una belleza fría que la hace inaccesible; aunque ¡ojo!, la libertad de estas mujeres es una libertad a medias. La mujer que representa Lempicka es libre, porque es totalmente consciente de que es una “mujer objeto”, lo acepta y no sólo eso, sino que además lo utiliza para conseguir poder. Estas féminas de piernas largas y cintura de avispa, no simbolizan ya a esa “Eva moderna”, a través de la que Mary Cassatt quiso encarnar a un nuevo tipo de mujer cultural e intelectualmente preparada para introducirse y competir en un mundo, que hasta entonces había estado dominado esencialmente por hombres; las “Evas” que crea Tamara de Lempicka, poco intelectuales y de mirada vacía, son el tipo de mujer por la que se pelean banqueros y políticos y que se consideran a sí mismas, queridas de lujo. Sus héroes, por el contrario, son los últimos representantes de un mundo decadente, condenado a desaparecer, en el que figuran como sombras que arrastran su aburrimiento y arrogancia. Por lo tanto,



Tamara de Lempicka a través de su representación de la feminidad crea una gran contradicción: la encarnación de una gran revolución sexual que se dio en los años veinte y el mantenimiento por deseo del papel de mujer objeto. Durante la primera

Guerra Mundial cambiaron muchas cosas, y una de ellas fue el papel de la mujer en la sociedad; debido a que la mayoría de los varones se alistaron o fueron reclutados para luchar en el frente, los gobiernos se vieron en la necesidad de recurrir a una mano de obra que antes quizás hubiera sido impensable. Dentro del grupo de los nuevos trabajadores entraban las mujeres y durante el tiempo que duró el conflicto pudieron disfrutar de la autonomía económica y del ejercicio laboral desligado al ámbito doméstico; esto crea una conciencia de resistencia entre las mujeres, por lo que al volver los varones que salvaron la vida en el campo de batalla, no podían pretender que las cosas volvieran al estado en el que ellos las habían dejado, porque el cambio se había iniciado ya. Y las represalias no tardaron en afluir: en la literatura y el arte la representación de mujeres fuertes a través de personajes bíblicos y procedentes de la mitología clásica, o simplemente de *“femmes fatales”* anónimas y ninfómanas insaciables o esperpentos diabólicos, se utilizó como una forma de autodefenderse ante la sexualidad y el arranque de la feminidad. En la vida real, la denominación de la mujer fuerte mediante calificativos humillantes, constituyó una respuesta al hecho de que la mujer se apartase del papel que la sociedad dominada por los hombres había construido para el mal llamado sexo débil. Si además a la transgresora conducta, se le sumaba una indumentaria transgresora, que borraba los límites que los cánones establecían en cuanto a la apariencia de cada sexo y se representaba muy cercana a lo masculino, resultaba un hecho abominable. Y por último si se le añadía una tendencia sexual lésbica, el rechazo era total:

El pánico lésbico, es decir, el miedo a que la heterosexual pueda convertirse en lesbiana, es una de las razones que sustenta la desmedida reacción negativa que el fenómeno de la “garçonne” produjo en distintos países. Los adversarios de la emancipación femenina asimilaban las “garçonnes” a las lesbianas, enarbolando y utilizando así la homofobia contra el conjunto de las mujeres.
(15)

(15) ALIAGA, Juan Vicente: *Arte y Cuestiones de género*. Ed. Nerea. San Sebastián, 2004. p. 18

Aun así, no obstante contando con el rechazo que inspiraba la nueva imagen y conducta ambigua en la mujer, muchas fueron las mujeres que la apoyaron desde diversos campos, como diseñadoras de moda (Coco Chanel) y actrices (Greta Garbo y Marlene Deiltrich); las artistas no se quedaron atrás. Un gran ejemplo es Claude Cahun (1894-1955), que a lo largo de su vida y obra logró romper los grandes estereotipos sexuales que aún prevalecen. La fotografía le permitió jugar con su propia imagen y romper la barrera que separa un sexo de otro:

... Las mascaradas que encarna son tantas y de tan distinto signo que Cahun parece querer decirnos que no hay una imagen que case en realidad con la verdad del ser, pues éste carece de un yo auténtico, único e inamovible... Su rostro pelado al rape desafía las convenciones y también las ideas machistas que fuerzan a la mujer a transformarse en un objeto pintado, un cuerpo cosmético para un ideal de belleza al servicio de lo establecido. (16)

Tamara de Lempicka también expresó esa ambigüedad sexual tan rompedora, no tanto en la apariencia externa (la suya propia y la de las mujeres que pintó) como en la actitud. Así ese porte tan soberbio, que demuestra una fortaleza convencionalmente atribuida a los varones y la actitud lésbica en sus desnudos femeninos, se escapan de lo que la estructura patriarcal social y cultural aceptaba en las mujeres, sumándose como lo hicieron muchas otras artistas a la revolución sexual que se dio en los años veinte. Pero no hay que ignorar que en la obra de Tamara de Lempicka existe otra faceta que compite, de igual a igual, con la que acabamos de comentar y es la del papel que atribuyó a sus mujeres de querida de lujo, y en definitiva, de objeto sexual. Aunque resulte contradictorio, a pesar de la gran libertad sexual que Tamara de Lempicka expresa a través de su obra, no existe, bajo la apariencia rompedora, la búsqueda de la independencia femenina, la lucha por conquistar los derechos de la mujer en la sociedad y en el arte; no, el sexo en la obra de Tamara de Lempicka no sirve para hallar la libertad o la esencia de sí misma, al contrario, es un arma para dominar y subyugar a los varones, un instrumento que se esconde bajo la mascarada del puro erotismo. Por eso ya nada tiene que ver con los ideales de Mary Cassatt y las primeras feministas, ni tan siquiera con las de su tiempo, porque Tamara de Lempicka lo que hace es volver a encerrar a la mujer en el convencionalismo, que tanto utilizaron los varones para argumentar su descontento ante los cambios en las relaciones entre los sexos; proclama

(16) ALIAGA, Juan Vicente: *Arte y Cuestiones de género*. Ed. Nerea. San Sebastián, 2004. p. 23

implícita y explícitamente que la dominación que ejerce la mujer es a través del sexo, poniendo de manifiesto que el dominio económico y social todavía pertenece a los varones; por eso las mujeres que ella crea, se afanan en la seducción para conseguir un status social y económico al que no podrían llegar a poseer a no ser que fueran pertenecientes a los estratos más elevados de la sociedad. Ese es el sueño que encarna la mujer en la obra de Tamara de Lempicka, su misión es la de ubicarse en un ambiente de lujo que por nacimiento no le pertenece y su estrategia es la seducción pura, aunque tenga que renunciar a su identidad como ser.



El desnudo femenino fue un tema frecuente en su obra. En el cuadro *Mujeres*, Tamara de Lempicka vuelca toda su capacidad artística. A estas mujeres no les interesa el amor, les interesa el sexo y con su porte soberbio, advierten al hombre del trágico destino que le espera si muestra el más mínimo indicio de debilidad. Este erotismo que derrocha Tamara en su obra, es comparable al que expresa Ingres. Éste, sinceramente ligado al virtuosismo y a la pureza rafaelesca, se esforzó en extremo por dominar y camuflar la sexualidad que pudiera emanar de las imágenes de sus damas; y aunque Tamara de Lempicka no sienta el menor escrúpulo en evidenciar el más absoluto erotismo (ni siquiera expresa la más mínima noción de pecado), el resultado en ambos es el mismo. Los maravillosos cuerpos desnudos de Ingres parecen ignorar totalmente el deseo que provocan; al igual que las miradas, las partes de los cuerpos expuestas para la contemplación, las ropas tan ajustadas, semejantes a una segunda piel, que en la obra de Tamara, al igual que en la de Ingres, desatan el deseo sin pretenderlo. En ambos se mezcla la carne con la tela; la seda y el terciopelo se convierten en una prolongación de

la piel de hombros y brazos. Tanto en los retratos femeninos de Tamara de Lempicka, como en los de Ingres, no se sabe exactamente dónde comienza la carne y dónde termina el vestido. Las mujeres de Tamara esperan el placer o se recrean en su recuerdo; los cuerpos lascivamente entrelazados que se ofrecen sin el más mínimo pudor, se perfuman, se acarician y muestran sus senos, componen una verdadera antología del desnudo erótico femenino. Si bien el carácter con que Ingres dota a sus mujeres es totalmente diferente al que les imprime Tamara de Lempicka en sus representaciones, ambos concedieron un espacio muy importante a la expresión de la sensualidad en todo su esplendor y a una actitud en las mujeres que integran ambos conjuntos de desnudos con un guiño claramente lésbico; en Ingres velado u oculto bajo el remolino de cuerpos que se relajan en un baño turco, en Tamara explícitamente expuesto en un primer plano que no deja lugar a dudas de lo que pretende; ambos al servicio de la erotización de la mujer. Pero resulta un hecho muy curioso el que a pesar de que Ingres y Tamara de Lempicka tomen un camino opuesto a la hora de la expresión de lo erótico en el cuerpo de la mujer, al final acaben haciendo de ella un objeto para el deleite y la consagración de la fantasía sexual masculina. Aunque también hay que tomar distancias en lo que cada uno pretende en la representación del cuerpo femenino, aun siendo en el caso de ambos reducido al objeto sexual, porque mientras que la expresión de Ingres parte de la mirada exclusivamente masculina, en la obra de Tamara de Lempicka confluyen ambas visiones, es decir, masculina y femenina, dotando a las imágenes de una complejidad de intenciones, carácter y significado que no lo son tanto en la obra de Ingres y que tiene mucho que ver con la situación temporal y social en que ambos desarrollaron sus pinturas. La época que le tocó vivir a Tamara de Lempicka, en lo que al tema de la sexualidad femenina y su plasmación en el arte se refiere, resulta mucho más compleja porque se inicia una revolución femenina, no ya sólo sexual a través del movimiento de las *garçonnes*, sino artística y social. Como comentamos antes, la primera Guerra Mundial movió los cimientos de la civilización occidental, lo que permitió a la mujer hallar un hueco en el que asentarse para no perder los pequeños momentos de independencia que saborearon cuando fueron llamadas para sustituir a sus maridos, hermanos, padres e hijos que se hallaban en el campo de batalla y sustentar la economía de los países en guerra; y una vez vueltos los hombres a sus hogares no estaban dispuestas a encerrarse de nuevo en casa. Todo esto también repercutió en el terreno del arte, porque cada vez más las mujeres reivindicaban su lugar como creadoras dotando sus obras de imágenes totalmente rompedoras, que barrían todo tipo de convenciones

sociales y morales que tenían subyugadas a las mujeres, sobre todo las concenientes a la sexualidad. En la obra de Tamara de Lempicka, confluyen los dos polos opuestos de la situación, porque mientras libera a la mujer de las ataduras sexuales y de la mojigatería, expresando a una mujer segura de sí misma, que se muestra erótica porque ese es su deseo, sin dudar en aventurarse en experiencias que son rechazadas por el grueso de la sociedad, también ofrece esa imagen y esa actitud que se adecuaría perfectamente a los deseos que la cultura misógina tiene para con la mujer. De este modo, la mujer que Tamara de Lempicka muestra a través de su pintura posee una imagen que evoca al mito francés del eterno femenino, es decir, bella, con un cuerpo voluptuoso, pose seductora, ojos ligeramente entornados, labios ligeramente abiertos; pero que a través de su mirada, nos hace darnos cuenta de que la feminidad que pinta Tamara de Lempicka dista mucho de la primera apariencia que nos ofrece. Si bien nos resulta desafiante y poderosa, altiva e incluso en cierto modo inquisidora, es la imagen de una mujer ambigua en todos los aspectos, ambigua en su sexualidad, pero también ambigua en la imagen que pretende dar y lo que pretende realmente con su seducción; y lo más importante, ambigua en el modo en que transgredió los roles sexuales de su época mientras se muestra como objeto sexual por deseo propio.

La feminidad que crea Tamara de Lempicka es muy diferente a la que pinta Modigliani. Si bien ambos proyectaron a nuestros ojos a una mujer muy erótica, los fines que persiguen, los conceptos que utilizan e incluso los ambientes que rodean a estos dos pintores, resultaron ser diametralmente opuestos y esto se refleja claramente en sus obras. Las mujeres de Modigliani son más cercanas, más naturales, más como diríamos “de andar por casa”; no necesitan de artificios para mostrarse sensuales, porque su sensualidad fluye naturalmente, como la sangre misma. Es una sensualidad íntima, que se descubre ante los ojos del pintor/amante que busca con avidez la belleza exterior y lo oculto (o la oculta). La obra de Tamara de Lempicka expresa un tipo de sensualidad totalmente desafiante en su rotundidad, pero también bastante artificial; sus mujeres son bellísimas y voluptuosas, pero sabedoras del efecto que provocan, ofrecen su erotismo como un producto, surgen contorsionándose, casi jadeantes, en posturas demasiado estudiadas, y todo, para conseguir que *el mundo se arrodille a sus pies*. Modigliani y Tamara de Lempicka dan testimonio, desde su obra y su vida, de un momento histórico extremo, desenfrenado, surgido de entre las cenizas de una guerra

terrible, pero también desde “visiones del mundo” muy distanciadas: Modigliani sumido en la miseria y Tamara de Lempicka bajo el amparo de los poderosos. Aunque hay que diferenciar igualmente que, si bien la mujer en la obra de esta pintora conserva una apariencia comprable a la de las chicas “*pin-up*” del artista pop californiano Mel Ramos, no debemos ser inducidos por el error de no reconocer bajo la piel de la apariencia en su obra la influencia del gran despertar sexual femenino que se dio en los años veinte. Si en verdad constituye sólo una parte de lo que las mujeres de su época reivindicaban, no por eso debemos juzgarla como poco importante, porque a través del juego de la ambivalencia sexual y de la mezcla de caracteres convencionalmente atribuidos a ambos sexos por separado, Tamara de Lempicka rompe con normas, roles y tabúes sexuales de su época. Como tampoco debemos olvidar o pasar por alto que la expresión de la mujer en la obra de Modigliani supone, aunque quizás no fuera algo intencionado, una extensión de la hegemonía masculina en el mundo artístico. Este punto debemos aclararlo, porque si bien antes comparábamos la naturalidad y sencillez de las mujeres de Modigliani, que sobreviven por obra y milagro del artista a ese ambiente de sordidez y miseria al que verdaderamente pertenecen, convirtiéndose en unos seres delicados, sensuales, en definitiva, extraordinarios, también es cierto que estas mujeres pintadas por Modigliani no son sino una prolongación de sí mismo. Es decir, Modigliani no pinta a la mujer que le posa, sino que se pinta a sí mismo en su pleno narcisismo, a la visión que parte de la dominación masculina, en la que la mujer es poco más que un trozo de carne; porque sus desnudos, constituyen una llamada a la carne, a la visualización del placer sexual masculino en la contemplación del cuerpo de una mujer, sin asperezas ni artificios; simple y llanamente el placer ante un cuerpo sumiso y dispuesto a ofrecerlo todo; y este es el motivo principal en el que nos apoyamos para afirmar que, por una parte, Modigliani prolongaba el ciclo de creación artística viril; y, por otra, rompía con las convenciones morales burguesas de su tiempo al representar sin ningún tipo de ambigüedad ese deseo masculino encarnado en el cuerpo sumiso y complaciente de la mujer. Un desnudo femenino que se expande por todos los rincones del cuadro y que se presenta de forma tan desinhibida y explícita como una burla hacia el decoro y la decencia; era la llamada de una realidad que los burgueses se afanaban en ignorar y que Modigliani, a través de su papel autoatribuido de dandy canalla y de su esencia de artista apasionado, no pudo sino mostrar y exaltar mediante la mezcla de la crudeza desgarradora de la realidad de toda una época y la delicadeza y fragilidad de su espíritu.

Capítulo 3. La segunda Guerra Mundial. París cede el testigo a Nueva York como centro artístico y cultural de Occidente. Visiones y revisiones de la imagen femenina

Cuando París deja de ser el centro artístico y cultural de Occidente y le cede el testigo a Nueva York, es el momento en que Europa está inmersa en la segunda Guerra Mundial.

Estados Unidos, prácticamente el único país desarrollado que escapa de la destrucción en su territorio, aparece como un gran modelo a seguir; su régimen político democrático, su poder económico y su espíritu “altruista” (que permitirán a Europa deshacerse del nazismo), suponen la garantía de un mundo mejor. También lo es para los artistas e intelectuales, que huyendo de la persecución nazi, ven en esta tierra un campo abierto para desarrollar sus creaciones e instalarse en ella.

La historia del arte de Estados Unidos no se puede dissociar de la del arte europeo; los compradores estadounidenses al margen de las instituciones, ayudaron de forma considerable al desarrollo del arte moderno en Francia; pero pronto vieron la necesidad de informar sobre aquello que habían “descubierto”, fomentando la creación de los primeros museos de arte moderno. De este modo Estados Unidos se armó con el convencimiento de abrir caminos más libres para el arte de los que ofrecía Europa. Mientras que las vanguardias europeas van desapareciendo sin ceder testigo, en Nueva York comienza a constituirse una experiencia de arte moderno que ya no va a la zaga de éstas; por lo tanto, el ambiente dinámico que impera en Estados Unidos comienza a contrastar demasiado con una Europa desgarrada por las guerras, empezando por la española desde 1936.

La conexión más profunda entre el arte de Estados Unidos y el europeo, se produce en el terreno del surrealismo. Los surrealistas formaron parte del flujo de emigración intelectual y artística a Estados Unidos, en unos momentos en que Europa se ve invadida por el nazismo tras el estallido de la segunda Guerra Mundial; y es en el ámbito del pensamiento surrealista donde vamos a detenernos para analizar el enorme contraste que existe entre los dos continentes a través de la obra de dos artistas: Salvador Dalí y René Magritte. Salvador Dalí se mueve continuamente entre Estados Unidos y Europa, ofreciéndonos un valioso testimonio del éxito y el lujo americanos y la España rota por la guerra; Magritte, expresa el ambiente europeo reinante en este período; además en la pintura de ambos, la representación de la mujer nos despierta un interés especial: en Dalí, la adoración sublime de Gala y en Magritte, la imagen enigmática que nos ofrece de la mujer sin rostro.

También entran a formar parte del análisis de este período las artistas Georgia O'Keeffe y Frida Kahlo. Ambas son mujeres liberadas y artistas que conocieron el sabor del éxito en una sociedad, en la que las mujeres siguen encontrando muchos obstáculos para hacerse un hueco en el mundo de la pintura. Georgia O'Keeffe, a través de su representación de motivos florales, crea una metáfora que gira en torno a la sexualidad e identidad femeninas. De la mano de su marido, Alfred Stieglitz, nos abre una ventana por la que podemos explicar con mayor claridad la actividad que rodea a las primeras galerías norteamericanas y el momento en que París cede el testigo a Nueva York como centro artístico y cultural de Occidente.

Frida Kahlo, dada la expansión del movimiento muralista mexicano en tierras estadounidenses, pasa temporadas en varias ciudades de Estados Unidos junto a su marido, Diego Rivera. Pero es a través de André Breton por quien Frida conoce el éxito; habiendo visto su obra, Breton queda completamente encantado y comienza a interesarse por hacer de Frida Kahlo, miembro integrante del movimiento surrealista, por lo que facilitó las cosas para que Frida pudiera tener su primera exposición individual en Nueva York. Frida Kahlo a través de su obra, hace un retrato de sí misma, de sus vivencias, de sus deseos y sus frustraciones como mujer, de un universo que gira fundamentalmente en torno a su adoración por Diego Rivera y por México (Diego es

México y México es Diego) y que le hizo superar las durísimas pruebas que le impuso el destino, entre otras las infidelidades de su admirado Diego; infidelidades, por otra parte, muy características del varón mexicano.

3.1 La sociedad y el arte en Europa y Estados Unidos desde la época de entreguerras hasta la segunda Guerra Mundial

Una vez finalizada la primera Guerra Mundial, parecía que la democratización política había sido uno de sus efectos. El sufragio universal fue adoptado por casi todos los países europeos e incluso se reconoció el derecho al voto de las mujeres, aunque claro, con algunas excepciones: en algunos países de tradición católica y lengua latina, la mujer no logrará la igualdad de derechos políticos hasta después de la segunda Guerra Mundial, como es el caso de Bélgica, Italia, Francia y España (hay que matizar que en España la mujer obtendría el voto en 1931, tras la instauración de la segunda República). Europa atravesará tres períodos entre la primera Guerra Mundial y el ascenso al poder de Hitler en 1933. El primero, que se inscribe entre 1919 y 1924, se caracteriza por la prolongación del clima de violencia y los desórdenes de la guerra. En el segundo, de 1924 a 1929, la reconstrucción económica y la estabilidad política, parecen descansar en el libre acuerdo entre los antiguos vencedores y los vencidos de la “Gran Guerra”, bajo la creación de la Sociedad de Naciones. Desde 1930, se asiste a la desintegración de las relaciones internacionales y a la crisis de la democracia parlamentaria arrastrada por la “Gran Depresión”. Entre 1933 y 1939 Europa está dominada bajo el signo del fascismo; el ascenso del régimen fascista se inscribe durante los años treinta en un violento período social y político: la grave crisis económica que se inicia en 1929 en Estados Unidos, se hace sentir en Europa; las clases media y obrera, sumidas en la calamidad, se volverán contra unas democracias impotentes, sobre todo en los países que se sienten víctimas del tratado de Versalles. De este modo, los movimientos fascistas consiguieron un gran apoyo en los países de la Europa occidental y septentrional. Si en 1933 el ascenso al poder del nazismo en Alemania fue un acontecimiento crucial, hasta 1936 no comenzaría un período en el que una nueva guerra aparecería como una catástrofe imposible de evitar y para la que todos se preparaban.

Al igual que la primera, la segunda Guerra Mundial, nació de un enfrentamiento entre las principales potencias de Europa y se extendió rápidamente a todo el mundo. Pero a diferencia de lo que ocurre con la primera, los historiadores están de acuerdo a la hora de imputar a Hitler la responsabilidad del conflicto. El líder nacional-socialista, arrastró a su país alimentando el rencor contra los vencedores de 1918 y contra el tratado de Versalles, afirmando la necesidad de expansión de un imperio liderado por la raza aria, superior a todas las demás etnias. A finales de 1937, Hitler consideró que Alemania estaba preparada para hacer frente a las democracias, es decir, a Francia e Inglaterra, que se oponían a sus anexiones territoriales de Europa central y oriental y a la repartición de las colonias. La alianza de Alemania con la Italia fascista, parecía asegurar una abrumadora superioridad del eje formado entre Berlín y Roma sobre el de París y Londres.

En el tiempo que duró la segunda Guerra Mundial, el mundo industrializado sufrió un inmenso trauma; todos los pueblos quisieron sacar una lección de justicia, pacifismo y convivencia del desastre. Estados Unidos, como expresé más arriba, (el único país desarrollado que escapó de la destrucción de su territorio), aparece ahora como un gran modelo a seguir: su régimen político democrático, su potencia económica y financiera y su generosidad, que permitió a Europa librarse del nazismo, constituían la garantía de un mundo mejor.

La historia de Estados Unidos en el siglo XX es la del ascenso de una nación, aún reciente en su constitución, hasta llegar al nivel de una superpotencia cargada de responsabilidades a escala mundial, en un universo en plena transformación. Los norteamericanos, tras su exitosa intervención en la primera Guerra Mundial, se plantean pocas cuestiones y reclaman una vuelta a la normalidad. Tras ser desacreditado el presidente Woodrow Wilson, se confía la administración a los republicanos, que extenderán su mandato hasta 1933. Era el momento de la prosperidad, favorecido por una serie de transformaciones materiales: Henry Ford saca al mercado un vehículo accesible a millones de americanos al innovar en la fabricación en cadena; las mujeres liberadas del trabajo doméstico por la creación de los electrodomésticos, buscan compensaciones fuera de casa, bien en el trabajo o en el ámbito del ocio (cine, bailes, etc). Esta liberación se refleja en una apariencia externa que los “mass-media” (medios

de comunicación de masas) hicieron popular a través de estrellas de la pantalla como Mary Pickford o Gloria Swanson. Bien por la influencia de estos medios de comunicación o por la relajación que siguió a la tensión de la guerra, los americanos se volcaron en un excesivo jolgorio, dejando atrás su ancestral puritanismo.

En 1929 se acabó la fiesta con la caída de la bolsa de Wall Street. Estados Unidos se vio inmerso de repente en la crisis económica más dura de su historia, que afectaría irremediablemente a aquellos países europeos que gozaron de la ayuda económica estadounidense para restaurar los estragos que causó la primera Guerra Mundial. De la exaltación se pasó a largos años de desaliento. A partir de 1933 aparece en la escena política Roosevelt, cuyo mandato dura excepcionalmente hasta 1945. Con Roosevelt Estados Unidos conoce dos experiencias fundamentales: el “New Deal” (un programa político a través del que podemos vislumbrar la entrada en la escena artística norteamericana de los muralistas mexicanos) y la victoria militar en el enfrentamiento tanto contra Japón, como en el continente europeo. Los incidentes de una guerra, sumando el que resulte ser larga y cruel, provocan siempre conmociones en los terrenos social, político y cultural, así como en las conciencias; y quizás antes de que los combatientes dejen a un lado sus armas, comienzan a poblar los espíritus la duda y la ira. Cualesquiera que sean el carácter o las convicciones, los artistas sienten rencor hacia un mundo que ha traicionado sus esperanzas, sienten la necesidad de separarse de él. Unos reaccionan mirando hacia delante, sin renegar el pasado, aunque con la certeza de intentar aportar algo nuevo; y otros, ven en la negación del pasado y de las tradiciones la única actitud posible: no creen que se pueda hacer nada con lo antiguo y tampoco están dispuestos a establecer compromisos con unos convencionalismos que “se caen de puro viejo”. Así es como la primera Guerra Mundial originó el dadaísmo, seguido del surrealismo; y cómo, tras la segunda Guerra Mundial, la tendencia a la abstracción cobraría una importante aceptación dentro de la actividad artística.

De un encuentro de refugiados, nacería en 1915, en Zurich, el grupo de negación y subversión conocido como Dada; constantemente en lucha contra la moral, la lógica, la sociedad, el arte, el pasado y también el presente, estos individualistas no tardaron en proliferar. Tristan Tzara y Hans Arp, que muy pronto se asociarán, en 1916, a Marcel

Duchamp, fundador de un movimiento análogo en Nueva York con Picabia y Man Ray, se reúnen en 1919 en París; mientras que Hülsebeck lidera un grupo en Berlín y Max Ernst otro en Colonia (aunque cuando éste llega a París en 1922, será para asistir a la desintegración de Dada). De todos modos las consignas de Dada sobrevivieron al olvido y es el surrealismo, el movimiento que se encarga de rescatarlos, para adaptarlos a su singular búsqueda de un sistema original de conocimiento.

André Breton es su líder y teórico y en torno a él figuran poetas como Aragon, Péret y Char y artistas como Max Ernst, Yves Tanguy, André Masson, Salvador Dalí o Joan Miró, entre otros. Cuando Breton publicara, en 1924, el *Manifiesto del Surrealismo*, el movimiento ya había adquirido una fuerza explosiva. Los surrealistas, en su violento deseo de remontarse a los orígenes mismos de la creación, fueron conducidos con toda naturalidad a explorar el inconsciente y el sueño, a reivindicar para ellos lo maravilloso, los misterios de las magias primitivas; al hacerlo, tuvieron la valía de dar cuerpo a las profundidades de la psique, que durante mucho tiempo había estado dominada por la razón, velada sutilmente por la cultura.

Las relaciones artístico-culturales que entre Europa y Estados Unidos eran muy frecuentes en la primera mitad del siglo XX, se intensificarán con la apertura estadounidense a los artistas que llegan de Europa, atraídos bien por la fascinación de un país joven y libre, o bien porque huyen de la persecución política. En estos momentos el contacto se produce por medio del surrealismo; llegan a Nueva York Miró, Masson, Ernst y Dalí y esto explica la ruptura definitiva del arte de Estados Unidos con las tradiciones académicas y el carácter antisurrealista que tuvo la primera “action painting”. Asistimos a otra influencia, la de Diego Rivera, Orozco y Siqueiros, que a través de los pedidos del Federal Art Project, producto del “New Deal”, introducen el muralismo mexicano en Estados Unidos y con ellos la dimensión de protesta social a través de la pintura.

El período prepara el impulso futuro de lo que llegará a denominarse Escuela de Nueva York. Mientras los movimientos de vanguardia anteriores van desapareciendo

sin dejar descendientes, en Nueva York comienza a constituirse poco a poco, un fondo de experiencias en el arte moderno que adquiere unos contornos propiamente estadounidenses; ya no se trata de una adaptación de la pintura a las vanguardias europeas, sino de la propagación del descubrimiento de que la ausencia de tradición y la fusión de las aportaciones europeas con los recursos culturales propios, constituyen bazas a favor de la creatividad. Asistimos a la concienciación de los estadounidenses de que el futuro del arte moderno está en ellos; en Europa este arte ha servido para liberarse del peso del pasado y en Estados Unidos servirá para liberarse del puritanismo. El cambio se produce cuando Europa está totalmente sumergida en la guerra; se da una transferencia de la gestión de la modernidad hacia un país que no experimentará la destrucción, rebosante de salud, donde la fe en el futuro es incuestionable para ellos. La dejadez de las instituciones, la liquidación de las colecciones alemanas y la admiración por el pasado del mercado del arte, fueron los alicientes para que Nueva York se convirtiera en capital del arte moderno y de *una historia que empieza con ellos*. La guerra y la barbarie del gobierno de Vichy y de la ocupación nazi, no hicieron más que reafirmar el abandono.

André Breton, Max Ernst y André Masson, llegan a Nueva York, creando un grupo en torno a Peggy Guggenheim; Mondrian, que se marchó a Londres en 1938, viaja a Nueva York a finales de 1940 y allí es donde realiza sus últimos cuadros, que testimonian una profunda renovación. La elección de los Estados Unidos por los innovadores europeos, refuerza en los jóvenes pintores neoyorquinos la necesidad de un arte que, en toda esta hecatombe del mundo y de los valores, deje de ser una forma de tiempo detenido. “Art of This Century”, la galería de Peggy Guggenheim, se convertirá en el punto de referencia para el cambio.

Para librarse de antiguos bloqueos, estos jóvenes pintores estadounidenses, repetían sin saberlo el camino primitivista iniciado por Picasso, Matisse o Kirchner en Europa en 1906; aunque con unos mecanismos mentales muy diferentes debido a varias influencias, como por ejemplo la experiencia del surrealismo y la valoración de arte moderno que se expone en la obra fundamental de Robert Goldwater *Primitivism and Modern Art*, publicada en 1938. Pero no son las únicas; Pollock nos conduce también a

otra influencia, la de Diego Rivera, Orozco y Siqueiros, que introducen el muralismo mexicano en Estados Unidos. Quizás las reivindicaciones de los muralistas de su tierra y su cultura, crease en las futuras generaciones de artistas, la necesidad de una pintura propiamente estadounidense.

Este es el punto de partida de una pintura original sin concesiones y absolutamente elitista, lo que provocara que Gottlieb y Rothko fueran criticados por The New York Times por sus obras demasiado abstractas. Bajo la influencia del crítico Clement Greenberg, estos artistas se preocupan por expresar el rechazo por una época en la que el mundo está sumido en la guerra, pero lo hacen desde la distancia física y cultural por un lado y la inmediatez que les aportan las técnicas que utilizan para expresarlo, por otro. Se inicia un período lejos de las ortodoxias (o al menos esa era la pretensión), que conduce a una ruptura de la expresión pictórica, oficiada por el uso de la materia y representada en el “dripping” con el expresionismo abstracto.

3.2 La trayectoria de la imagen de la mujer en años de transformaciones

En el período de entreguerras, nos encontramos con dos formas muy diferentes de representar a la mujer, así como dos mundos, o mejor dicho sociedades, completamente opuestas: la de los países en los que el poder se halla bajo el mandato de los regímenes fascista y nazi, y en los que se ejerce el gobierno democrático.

El desnudo tanto masculino como femenino en el que desembocaría la estatuaría nazi, es casto y recatado, nunca expresa el más mínimo grado de erotismo; las mujeres, representadas como símbolos de belleza, se muestran relajadas en sus posturas y determinadas por sus funciones biológicas de reproducción. La estética del nazismo (muy próxima a la soviética) se rige por un sistema jerárquico, en el que el hombre aparece como un ser explícitamente superior a la mujer, encarnando la figura del

patriarca protector que vela por el bien de su prole. Por el contrario, en Francia, el período de entreguerras alumbró un movimiento literario y artístico en el que la expresión del deseo adquiere una exaltación sublime: el surrealismo. Desde el primer manifiesto surrealista de 1924, emana de las palabras una idea de la sexualidad, en la que se contempla a la mujer como objeto reverenciado; es la representación de la mujer, de la musa que inspira a los artistas y que es desnudada con la mirada y el pensamiento. Aunque como expresara Baudelaire en la revista *La révolution surréaliste* acerca de la mujer: *es el ser que proyecta la mayor sombra y la mayor luz en nuestros sueños*, no debemos confundirnos; este deseo que siente el surrealista hacia la mujer, se realiza mediante la objetualización de la misma.

Desde el siglo XIX, no existió un movimiento artístico que aclamara la idea de la mujer y su creatividad de forma tan apasionada, como lo hizo el surrealismo de 1920 y 1930; ninguno ha contado con tantas mujeres en función de miembros activos (Meret Oppenheim, Dora Maar, Lee Miller, Claude Cahun, Toyen, Carol Rama, Maruja Mallo,...), y tampoco en ningún otro se desarrolló un cometido más complejo para la mujer artista. La romántica visión de André Breton de la perfecta unión con la mujer amada como fuente de un arte que transformaría los atisbos de la consciencia y la experiencia en una superrealidad revolucionaria, se planteó en respuesta a una cultura convulsionada por la guerra; formuló la imagen de una mujer natural e instintiva, en un momento, en el que mientras la mujer reivindicaba el derecho al trabajo y al voto, el gobierno francés instaba al incremento de nacimientos, como forma para repoblar el país, devastado por la guerra.

La imagen de la feminidad etérea y a la vez rompedora, que inundó la poesía de Breton en los años veinte, mucho le debe a la fusión que hizo Apollinaire de la emoción poética con lo erótico y a su remisión a las polaridades simbólicas para expresar la dualidad de la naturaleza femenina; pero la feminidad surrealista también surgió del hecho freudiano de situar a la mujer en el centro de los poderes creativos y perturbadores del instinto amoroso, en sus papeles, tan contrarios, de madre y portadora de vida y a la vez de destructora del hombre.

Durante los años treinta, muchas artistas se sintieron atraídas por el surrealismo, por su postura antiacadémica y por el hecho de que fomentaba un tipo de arte en el que la realidad propia, personal, era lo más importante; pero vieron que el surrealismo era un movimiento, cuya definición corroboraba y completaba un ciclo creador masculino, y que simbólicamente destruía las polaridades sujeto/objeto, a través de violentos ataques a la imagen de la mujer. Imperturbables ante la teorización surrealista sobre el sujeto del deseo erótico y ante los textos de Freud, las mujeres, volviéndose a su propia sexualidad como fuente y sujeto, fueron incapaces de sortear los conflictos engendrados por la liberación de sus papeles femeninos convencionales; la imagen de la mujer madura sexualmente, al mismo tiempo que maternal, apenas tiene cabida en la obra de las artistas surrealistas. Sus conflictos en torno a su sexualidad, plasman las opciones forzadas entre las mujeres de su tiempo, que intentaron conciliar los roles sociales tradicionales femeninos con su profesión artística, en un movimiento que adoraba la inocencia de la mujer-niña, pero que rechazaba las instituciones de la familia y el matrimonio.

Entre las numerosas consecuencias que provocó el derrocamiento del nazismo, quizás la más importante, es el surgimiento de Estados Unidos como principal potencia mundial; en el otro lado, tanto en el aspecto económico como ideológico, se situaba la Unión Soviética. La Guerra Fría y la paulatina estabilidad económica, favorecieron la implantación de un conservadurismo moral. El cine de Hollywood, en el que se había impuesto un código de censura (código Hays) que eliminaba las escenas eróticas y que, en la época macartista impidió la expresión política de izquierdas, dibujó el horizonte de los sueños, en el que se inscribían las fantasías y las relaciones entre los sexos. Dicho esto, y aunque parte de la actividad sexual (lícita o no) que estaba oculta, saliera a la luz, los valores de género seguían envueltos en tradiciones y convenciones machistas.

En lo referente al arte, el surgimiento del expresionismo abstracto y más tarde de la abstracción pospictórica, promovidos en Europa como un estilo libre americano que mostraba los valores de la sociedad victoriosa, dificultó poder ver la evolución del arte que era ajeno al formalismo, y por lo tanto, la evolución de los valores de género en la sociedad de posguerra. Se ha contemplado la idea de una desconfianza hacia la

figuración después de los desastres de la guerra, las imágenes habían perdido su crédito, de tan abominable que resultó ser el Holocausto en particular y de toda la imaginaria fascista en general.

La abstracción, con su gestualidad y su opacidad semántica, se convirtió en la principal e hiperviril escuela. Dicho esto, la presencia de mujeres artistas en galerías y museos de Estados Unidos era muy poco probable (con excepción de Georgia O'Keeffe, que hasta los años cuarenta había ocupado la atención de críticos y público de todo el país). Asociadas con un estilo blando, propio del ámbito doméstico, el arte connotado como femenino era despreciado sin atenuantes.

Los modos en que los significados de la vanguardia norteamericana han sido producidos, consolidados y más tarde cuestionados, están condicionados por unos cambios que se produjeron en la década de los treinta, momento en que los artistas estadounidenses comenzaron a plantear por su cuenta un cometido social para las artes visuales. Durante "la Depresión", los artistas pasaron a ser, bajo el amparo del gobierno, integrantes de la fuerza laboral, y desarrollaron un lenguaje visual socialmente consciente. Los proyectos federales de arte, como la Works Progress Administration (WPA, 1934-39), apoyaron la lucha de las mujeres a favor de su reconocimiento profesional; aunque la política no discriminatoria del New Deal y el número de mujeres artistas profesionalmente activas, sólo son una parte de un panorama más amplio: al mismo tiempo que Marion Greenwood, Doris Lee, Lucienne Bloch, Neel, Bishop, Nevelsol, Krasner y otras, participaban en proyectos de murales en los que exploraron cuestiones sociales como el desempleo y la vida durante "la Depesión", Hollywood comenzaba a producir las primeras películas denominadas popularmente "lacrimógenas", en las que sus protagonistas femeninas afrontaban problemas considerados específicamente "de mujeres", como la vida doméstica, la familia, la maternidad, el autosacrificio y las relaciones amorosas.

Estas artistas que disfrutaron de los programas públicos durante los años treinta, en la década siguiente no sintieron el terreno tan seguro; el patrocinio del gobierno pasó a

las galerías de arte privadas y la ideología social fomentó la diferencia de sexos, con el fin de disminuir el número de mujeres activas en la producción. El Museum of Modern Art de Nueva York (MOMA), que hoy día es la institución cultural que contiene la mayor parte del arte moderno, sólo ayudó gradualmente a la nueva pintura; la consolidación del expresionismo abstracto como estilo dominante en el nuevo arte norteamericano, no sólo desterró a la marginalidad a las mujeres que se dirigían hacia la madurez artística con otros estilos en la décadas de los cuarenta, sin también a muchas otras artistas que creaban otro tipo de arte considerado como figurativo “conservador” o “pasado de moda”.

El lenguaje crítico del expresionismo abstracto, desarrollado junto con los cuadros de Pollock de finales de los años cuarenta con la técnica del “dripping”, aisló y a la vez ensalzó ciertos elementos usando términos que pasaron a formar parte, como señaló el historiador del arte T. J. Clark, de una *metafórica esencial de la masculinidad*. (17)

El lenguaje sexualizado que enfrentaba la lucha individual con una cultura europea debilitada en la época de la posguerra, dejó a la mujer fuera de una nueva forma de subjetividad, entendida como la intervención masculina estructurada a través de la figura del hombre, del varón. A finales de los años cuarenta, el Club, el Eight Street Club y el Ceda Bar, se convirtieron en los puntos de encuentro de los pintores de la Escuela de Nueva York; allí, en las acaloradas discusiones con los críticos y conservadores de museos sobre la nueva vanguardia, se admitía ampliamente a las mujeres como público. Aisladas en los márgenes de un discurso masculinizante, las mujeres cumplieron la función de “elementos decorativos de la bohemia”, sirviendo su presencia, bastante a menudo, para reafirmar la heterosexualidad y “masculinidad” de sus compañeros.

(17) CHADWICK, Whitney: *Mujer, Arte y Sociedad*. Ed. Destino. Barcelona, 1999. p. 320

3.3 Los surrealistas. Dos visiones de la situación del momento

El interés de Breton por la poesía y el desarrollo de la imaginación, comenzó a recorrer un nuevo camino con el descubrimiento de las teorías de Freud sobre el funcionamiento del subconsciente; la posibilidad de interpretar el lado más oscuro y desconocido de la mente, iba a significar una revolución para llegar a la liberación espiritual del individuo. En 1924, Breton publica el “primer Manifiesto Surrealista”, convirtiéndose en el ideólogo y líder de este nuevo movimiento, en un primer momento literario y que después extendería sus redes sobre el terreno pictórico. La manifestación plástica se mostró en 1925, cuando se celebra la primera exposición de pintura surrealista en la Galérie Pierre de París.

En los años posteriores al estallido de la segunda Guerra Mundial y a consecuencia de la invasión nazi por el territorio europeo, muchos artistas escaparon, sobre todo de Francia, para dirigir sus pasos a Nueva York. Además de la labor de Peggy Guggenheim y Pierre Matisse ayudando a los artistas desplazados, Julien Levy cobra también un papel importante, sobre todo para los surrealistas. El surrealismo fue el canto de sirena que hechizó a Levy; en 1931 abrió su galería y durante veinte años deslumbró a Nueva York con exposiciones del arte más interesante de su época; dentro de los artistas que apadrinó figuran, entre tantos otros, Henri Cartier-Berenson, Joseph Cornell, Salvador Dalí, Max Ernst, Alberto Giacometti, Arshile Gorky, Frida Kahlo, Matta, Lee Miller, Man Ray, Dorothea Tanning, Yves Tanguy y Pável Tchelitchew. La Julien Levy Gallery, que en 1943 resurgió en el número 42 de la calle 57, con una exposición de dibujos de Matta, además de volver a ser punto de encuentro para los artistas exiliados, fue testigo del cambio cultural y social que se estaba operando en el panorama artístico neoyorquino de aquellos años. Aparecieron entonces en escena un grupo de jóvenes pintores americanos, enormemente influidos por el estrecho contacto con sus colegas europeos afincados en Nueva York y que se sentían afines a los surrealistas y su exploración del subconsciente; sus pinturas emulaban el automatismo surrealista presente en las obras de Ernst, Gorky y Matta, artistas que Levy había lanzado al mercado del arte. En 1949, Levy cerraría su galería, indiferente al nuevo

camino hacia el que se dirigía el mundo del arte: el expresionismo abstracto no tardaría en hacer sombra al surrealismo.

Hablamos de Levy, porque gran parte del éxito que obtuvo Dalí, como tantos otros pintores surrealistas, en Estados Unidos, se lo debió a él. Julien Levy se consagró en cuerpo y alma a la promoción del surrealismo en su país y cobra gran fuerza como una de las figuras clave en el paso de París a Nueva York como centro artístico y cultural de Occidente. El comienzo de la guerra, supuso la movilización de la mayoría de los surrealistas de nacionalidad francesa, excepto André Masson e Yves Tanguy; Max Ernst y Hans Bellmer, son internados en el campo de concentración de Les Milles (cerca de Aix) y al año siguiente Benjamin Péret es encarcelado. En 1939 Salvador Dalí, Roberto Matta, Yves Tanguy, Wolfgang Paalen y Kurt Seligmann se instalan en Nueva York, seguidos por Man Ray y Gordon Oslow Ford en 1940; en el momento de la hecatombe, Magritte se refugia durante un tiempo en Carcassone. Es evidente que en este momento, el surrealismo se encuentra en una situación muy distinta a la que había supuesto su internacionalización en los años treinta, su naturaleza había evolucionado; pero al avanzar el tiempo, tras el descubrimiento del genocidio nazi y del bombardeo de Hiroshima, se pusieron en tela de juicio los valores morales tradicionales, al mismo tiempo que la guerra fría comenzaba a paralizar al mundo ante la cautela y la angustia de una guerra nuclear; podríamos decir que es el final de la pujanza surrealista.

Los surrealistas que se trasladaron de París a Nueva York entre finales de los años treinta y principios de los cuarenta, desembarcaron en una cultura cada vez más seducida por las teorías del subconsciente. En cuanto a esa fascinación, los surrealistas bien podrían felicitarse por las oportunidades que se les ofrecían en aquel país, pero en el interés del público americano también había ciertos aspectos que deberían de haber frenado un poco su optimismo: el tono serio de los debates públicos chocaba con la exuberante y lúdica defensa de la irracionalidad que hacían los surrealistas. Estos pretendían desarrollar su interés por el subconsciente en el deseo de romper los órdenes establecidos; se deleitaban en el absurdo y en la paradoja, aclamando el flujo de un inconsciente libre de preocupaciones morales o prácticas, como forma de aplastar los conceptos de familia, patria y religión. Para los americanos, que en su mayoría

aplicaban el estudio del subconsciente a una finalidad conservadora, el escandaloso teatro surrealista seguramente les sonaría a frivolidad.

En Nueva York hacia 1940, la versión de C. G. Jung sobre el subconsciente, parecía tener ventajas frente a la de Freud. El carácter de colectividad del subconsciente de Jung, atrajo a muchos de los jóvenes artistas de Nueva York, que en grupo serían conocidos más tarde como expresionistas abstractos. La popularidad que alcanzó la doctrina de Jung, ayuda a entender por qué el surrealismo, a pesar de tener una fuerte presencia y un apoyo importante en Nueva York, nunca llegó a ser un movimiento artístico pujante en los Estados Unidos. El énfasis de Freud (en cuyos escritos los surrealistas basaron su trabajo) en el papel de la sexualidad infantil y la fantasía sexual dentro del inconsciente, resultaba grosero y absurdo para muchos americanos que todavía tenían residuos de puritanismo. En cambio, la teoría del “inconsciente colectivo”, desexualizado y desindividualizado que postulaba Jung, atraía a aquellos que necesitaban una base de comunidad en un mundo dividido y roto.

• **Salvador Dalí. La adoración sublime de Gala**

Dalí tuvo un hermano que murió antes de nacer él; se llamó también Salvador. Su lucha fue, desde pequeño, reconquistar sus derechos, y lo hizo llamando la atención continuamente; por otro lado, su identificación con un muerto, lo aproximó a su obsesión por lo putrefacto. Su estancia en la Residencia de Estudiantes, coincidió con la traducción al castellano, en 1923, de *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud. El descubrimiento de la obra de Freud, cuando contaba con tan sólo diecinueve años, fue un hecho decisivo en su carrera; el libro lo devoraba con ansia y en su pintura, comenzó a intentar unir su visión acerca del sueño y la realidad, sobre lo que en 1930, elaborará su método “paranoico-crítico”. En 1929, Dalí acudió a París, con Luis Buñuel, a filmar *Un chien andalou*. En este momento, el distanciamiento entre Dalí y Lorca, el que fuera uno de sus amigos más próximos de la Residencia de Estudiantes, se fue haciendo cada vez mayor; Buñuel no aceptaba la homosexualidad de Lorca y en la

película, el poeta granadino se sintió ridiculizado. Ese mismo año, Lorca marcha a Nueva York y Dalí comienza una nueva etapa en París.



1929 fue un año decisivo para Salvador Dalí. Después de rodar con Buñuel “Un chien andalou”, vuelve a Cadaqués y en verano van a visitarle Camille Goemans y René

Magritte con sus respectivas esposas, Luis Buñuel, Paul Éluard, Gala y Cécile, la hija de ambos. Ya le habían hablado mucho de Gala y sin conocerla, Dalí “soñaba con ella”; en aquel verano, se conocieron y fue un amor a primera vista. Cuando en septiembre todos vuelven a París, Gala se queda ya con Dalí para el resto de sus días. Ella le ayudó a liberarse de sus tormentos; en ella encontró la diosa que había imaginado nacer en el mar de Port Lligat y que tanto había evocado en su pintura: *Ella, Yo, la Totalidad del mundo. Gala es ella y todas las mujeres, y también el cosmos*. Gala representaba la unión de los dos sexos, era la imagen del andrógino primordial, era la unión del todo.

Dalí, con su método “paranoico-crítico”, hizo una gran aportación al surrealismo de Breton; en el texto publicado en 1930, *La Femme Visible*, que según el propio Dalí nació de su profundo amor a Gala, contrapuso a la pasividad del automatismo el carácter activo de la paranoia y trató de formalizar, de forma concreta, los fenómenos delirantes y las asociaciones hasta conseguir el triunfo de la idea obsesiva. Si bien es cierto que Dalí siente una fuerte inclinación a crear imágenes cargadas de símbolos sexuales de la época y que obras como *La miel es más dulce que la sangre* (1926) o también por ejemplo *El juego lúgubre* (1929), en la que muestra una figura con calzoncillos manchados de heces, provocan el escándalo en Barcelona y hacen que los surrealistas empiecen a fijarse en él; cuando Gala entra en su vida, algo empieza a cambiar. Su amor (¿cabría decir paranoia?) por Gala dominará toda su obra y su deseo (el de Dalí) adquirirá una forma concreta: la de Gala.

El seis de octubre de 1934, se proclama la “declaración del Estado Catalán dentro de la República federal española”; los años previos a la guerra civil fueron difíciles y Dalí huye de Cataluña con Gala. En noviembre se dirigen a Nueva York; en la que había expuesto en 1932, año en que Julien Levy abre su galería, y sigue haciéndolo todos los años desde la apertura de la misma. Dalí fue la estrella de Levy y su nombre se convirtió en sinónimo de surrealismo en Nueva York; los “relojes blandos” de Dalí eran famosos y él también. Las exposiciones de Dalí, íntegramente vendidas, y su estafalaria conducta, no sólo le proporcionaron publicidad, sino también encargos de retratos de sociedad y colaboraciones con diseñadores de moda y joyeros; la exposición en 1937 en la galería de Levy fue un éxito y la crítica lo proclamó como lo más interesante del

surrealismo. Al volver a Europa en el otoño de 1939, Hitler comenzaba su proyecto invasor y cuando Francia es ocupada, Dalí y Gala vuelven a Nueva York; pronto se convertirá en uno de los muchos artistas exiliados en la ciudad.

Aunque todo lo que toca Dalí parece convertirse en oro, su riqueza verdadera siempre fue Gala; ella le sigue a todas partes, lo defiende, lo protege de los demás y de sí mismo; todo, desde un lugar tan discreto, tan antiexhibicionista, que parece protegerse bajo la potente sombra de Salvador Dalí. Para Dalí, la representación de la mujer se reduce única y expresamente a la representación de Gala. La imagen de ésta aparece en su obra en todas las actitudes sublimes imaginables: expresando la glotonería visual de Dalí como por ejemplo en *Retrato de Gala con dos chuletas de cordero en equilibrio sobre su hombro* (1933), como personaje en la representación de la fascinación e inquietud que le provoca *El Angelus* de Millet (*Retrato de Gala o El Angelus de Gala*, 1935; *Gala y El Angelus de Millet precediendo la llegada inminente de anamorfosis cónicas*, 1933). En *La invención de los monstruos* (1937), Dalí se representa a sí mismo y a Gala encarnando el monstruo sentimental; también Gala aparece simbolizada en una cesta de pan en su obra *La cesta de pan* (1945): Gala es su alimento, Dalí asemeja los brazos cruzados de Gala con el borde de la cesta de pan, y su pecho, se parece a la extremidad de la corteza de pan. En la *Madona de Port Lligat* (1949), Gala aparece idealizada a la manera de las madonas de Rafael (para Dalí Gala era lo que Fornarina era para Rafael), aunque todo parece desintegrarse; en esta obra, a través de símbolos como por ejemplo la concha y el huevo, Dalí nos transmite la idea de Gala como origen de la vida, aunque también para Dalí el huevo simboliza lo más parecido a la perfección euclidiana. En *Leda atómica* (1949), Gala está personificada como Leda, junto al cisne en el que se metamorfoseó Zeus para conseguir mantener relaciones sexuales con ella; en este cuadro Dalí no pretende representar las relaciones bestiales que tanto fascinaron a muchos pintores de finales del siglo XIX como excusa para denostar a la mujer, Dalí se centra en el fruto de esta relación, Cástor y Pólux, dos almas gemelas, que para él son Gala y él mismo. Así podemos citar muchas otras obras como *Galatea de las esferas* (1952), *Crucifixión o Corpus Hypercibicus* (1954), *El sueño de Cristóbal Colón o El descubrimiento de América por Cristóbal Colón* (1958-59), *Gala desnuda de espaldas mirando un espejo invisible* (1960) o *Dalí levantando la piel del mar Mediterráneo para enseñar a Gala el nacimiento de Venus* (1977); en ellas,

Gala aparece o bien como total protagonista o como observadora de lo que está sucediendo dentro del mismo cuadro. Dalí la hace plena partícipe de su mundo interior, de sus pensamientos, comparte con ella su espíritu y se lo dedica completamente.

Es fácil llegar a la comparación de la representación que hace Dalí de la mujer, es decir de Gala, con la de Dante Gabriel Rossetti, pero pienso que Dalí va más allá en expresar lo sublime que él encuentra en Gala. Si bien Rossetti hizo de la mujer una diosa, primero diríamos que casi mejor un ser místico cuando se dedica a representar a su esposa muerta, y después cuando se enamora de Jane Morris, a una mujer tan bella, tan carnal, tan erótica, pero a la vez tan sublime, que adquiere con mayúsculas la denominación de diosa; es decir, crea una imagen de la mujer tan tremendamente elevada y poética, que parece como si el pintor se sintiera esclavo voluntario y se dejara conducir mansamente por la bella música que fluye de la piel de su amada. Aunque, teniendo en cuenta el extremo narcisismo que sufre Dalí, el hecho de que sitúe a Gala en el punto más alto de su jerarquía, donde él mismo se encuentra, que la vea como un ser tan extraordinario y superior, como se ve a sí mismo, es un hecho verdaderamente importante. Dalí no se conforma con elevar a Gala a la categoría de diosa; ellos son los dos jefes de estado en el mundo delirante daliniano; son los únicos que pueden atemperar o exaltar su “divina” locura: Gala y Dalí son las dos mitades de un mismo ser; el pintor se apropia de Gala para convertirla en su otra mitad, sin la que Dalí no existiría y tampoco su pintura más delirante.

- **René Magritte. El misterio y la mujer sin rostro.**

Adeline Magritte apareció ahogada en 1912 en el Sambre, cerca de Chatelêt. René Magritte, que entonces contaba con catorce años de vida, encontró el cuerpo junto con sus hermanos; desnudo, cubierto con un camisón mojado y pegado al cuerpo. El suicidio de su madre es un hecho que no debe dejarse al margen, si se quiere intentar

comprender las condiciones psíquicas que alimentaron en Magritte un profundo sentimiento, que transmitido por medio del “misterio”, expresaría a lo largo de toda su obra.



En la obra de Magritte existe una serie de cuadros que nos sugiere pensar, que el recuerdo del cuerpo de su madre no desapareció nunca de su memoria. En este sentido, se pueden mencionar aquellas obras en las que aparecen telas que bien simulan formas humanas o que ocultan situaciones en las que aparecen de forma alusiva. Las pinturas más agresivas en su intensidad son *Homenaje a Mack Sennet* (1937) y *La filosofía en el dormitorio* (1947), que aunque distan diez años en el tiempo, reproducen, con variaciones, el mismo sujeto: un camisón femenino, bien colgado en un armario o en una percha, que deja aparecer blandos senos. En un guache, pintado en 1966, también titulado *La filosofía en el dormitorio*, está señalada de forma aún más explícita el sexo, con un evidente punto erótico. Este mismo erotismo se encuentra en diversas versiones de *La violación*.

De esta forma, aunque el pintor hable poco de erotismo en sus escritos, hay un erotismo que está latente tanto en su vida como en su obra. El cuerpo desnudo de la mujer, representado en muchos de sus cuadros, Magritte lo trata como un objeto más, ya sea vivo o muerto; es tanto objeto del deseo como evidencia plástica. Tal vez le cautivó menos el erotismo en sí que la indicación de complejos misterios que habitan bajo la simple apariencia; y para Magritte la mujer implica esos misterios tan buscados.

Con dieciocho años, en 1916, Magritte ingresó en la Académie des Beaux-Arts de Bruselas, en la que permanecería solamente dos años. Sus profesores en Bruselas fueron los pintores Van Damme, Sylva, Ghisbert Combaz y el simbolista Constant Montald. Es posible que la atracción de Magritte por el realismo en sus representaciones, se remita a aquellos años académicos; allí tuvo que aprender la fidelidad en las imágenes y las diversas técnicas para dominar la creación de ilusión. El pintor tuvo que esperar a 1925 para tener la verdadera revelación de la pintura; y esta revelación la provocó el cuadro *La canción del amor* de Giorgio De Chirico, del que el poeta Marcel Lecomte le había enseñado una reproducción: le cautivó. A partir de este momento Magritte siguió el camino bien definido. En estrecha relación con el surrealismo francés por poco tiempo, a partir de la aparición del manifiesto de Breton, Magritte decide ser un “pintor realista”, en el sentido para quien lo real es el medio para transformar lo convencional en enigma y por tanto, para revelar el misterio contenido hasta donde sea posible. Con

De Chirico y con el dadaísmo, Magritte se había remontado a los años que precedieron al surrealismo; ello lo ponía también en relación con Marcel Duchamp, que era tanto predadaísta como presurrealista. Magritte veía en Duchamp el encanto obtenido por las leves modificaciones de los objetos; él, por el contrario, transformaba sus relaciones por “mutación natural”, esto es, introducía los objetos en el mundo animado. Surge entonces una íntima relación entre las apariencias domésticas de las cosas y las sugerencias que provoca su relación insólita.

El período de ocupación de Bélgica por las fuerzas nazis, fue un período negro de la historia y trágico para todos los pueblos ocupados. En estos momentos nefastos, mientras muchos de sus compañeros surrealistas huyen de Francia y de otras partes de Europa y se dirigen a Estados Unidos, Magritte marcha a Carcassonne con Louis Scutenaire e Irène Hamoir. Es la guerra y sus consecuencias lo que explica en gran parte la reacción de Magritte; sustituir la tragedia con la alegría no era suficiente para desplazar lo evidente en aquel tiempo. Hubo algo de rebeldía, cuando no de revolución, en esa actitud de Magritte, que consistía en hacer prevalecer el sol sobre la noche. Y ello sumado a que no se trataba de negar la realidad, sino de corromperle el sentido y suggestionarla de alguna forma, yendo contracorriente. Se desvela con esto uno de los valores que Magritte imprimió a su pintura con mayor firmeza: la imagen que ésta reproduce contiene un mensaje metafísico según la filosofía de Heidegger; para el filósofo alemán, el misterio es inseparable de la esencia de la verdad; para el pintor belga, el cuadro debe hacer consciente al hombre de cuál es su situación en el mundo real.

Una de las ideas centrales de Magritte era que la pintura debe ser poesía, y que la poesía evoca el misterio; la palabra clave es misterio. La totalidad de su obra está marcada por el intento de sugerir y de no revelar ese misterio. Lo oculto, lo desconocido, aunque son extraños a la mayoría de las personas, pueden ser revelados a todos si al menos uno sugiere a la conciencia, asociaciones suficientes para despertar en el observador ideas inesperadas, pero sin embargo loables; en cierto modo, las claves del misterio residen en la imaginación y en aquello que la alimenta generalmente, es decir, la memoria y los recuerdos.

Teniendo en cuenta esta teoría del propio Magritte, sus representaciones de camiones dotados con los atributos sexuales femeninos, en sus obras antes mencionadas como *La filosofía en el dormitorio* y *Homenaje a Mack Sennet*, surgen de su imaginación a través de la memoria y los recuerdos; por lo que no resultaría descabellado afirmar que estas imágenes derivan de la visión de su madre ahogada y con el camisón pegado al cuerpo, dejando traslucir sus pechos. También son muy significativas las imágenes de personajes cuya cabeza o cuerpo aparecen tapados por una tela, en su gran mayoría mujeres, que añaden al anonimato una profunda sensación de inquietud y nos remite a la visión de un cadáver tapado con una sábana, como por ejemplo en *La invención de la vida* (1927), *La astucia simétrica* (1928), *Los amantes* (1928) y *La historia central* (1928).

Esto no quiere decir que este tipo de representaciones sean una constante en la obra de Magritte; como nos referíamos páginas atrás. Él utilizó la imagen de la mujer, como un elemento más que nos intenta aclarar o nos muestra la pista para poder revelar el misterio contenido en el cuadro. Aunque vuelvo a insistir una vez más, en lo enigmáticas que resultan este tipo de visiones femeninas o alusiones a la feminidad, que aunque no se repitan de forma obsesiva en la obra del pintor, sí que podrían reflejar experiencias que se han grabado en el subconsciente del mismo.

Si Magritte expresó a la mujer en su pintura como un punto concreto de entendimiento para llegar a la resolución de un misterio mayor, objetualizándola, Dalí, por el contrario, centra su universo en Gala, la endiosa, la hace partícipe de todas sus *travesuras* mentales; aquí estriba la gran diferencia entre estos dos pintores y su representación de la mujer. No sabría exactamente decir si la causa de esta gran diferencia, no ya en cuanto a la representación de la mujer sino refiriéndonos a una visión más general del mundo que ambos expresan con su pintura, reside en que Salvador Dalí, en los momentos más adversos de la guerra, se hallaba en Estados Unidos y Magritte se quedó en Europa, o simplemente es fruto de dos personalidades diferentes; pero la verdad es que en la obra de Dalí, aunque no ignore esa horrible visión de un mundo hecho pedazos, Gala aparece como un soplo de aire fresco, con el que intenta aliviar esa amargura que fluye en cada rincón de los países que están viviendo el

conflicto. En cambio, en la obra de Magritte no sucede esto, la imagen de la mujer (que en Dalí se traduce en la imagen de Gala) no borra nada; se convierte en un elemento más, un objeto como cualquier otro de los que Magritte dispone y mueve a su antojo (cuales fichas de ajedrez) en su gran escenario pictórico, para tratar de poner a los hombres los pies en la tierra; hacerles ver, o mejor dicho reflexionar, sobre la situación de pura realidad; aunque todo hay que decirlo, sin ningún valor de género añadido, con la pura y simple preocupación por lo que él mismo observa del mundo real.

3.4 Georgia O'Keeffe y su metáfora de la sensualidad femenina

En 1906, cuando Georgia O'Keeffe entra por la puerta de una pequeña galería situada en el número 291 de la Quinta Avenida, en Nueva York, no se interesa particularmente en el galerista, Alfred Stieglitz, sino en lo que allí muestra, eran unos dibujos de Auguste Rodin. En el otoño de 1915, Anita Pollitzer, una amiga de O'Keeffe, recibe una carpeta con dibujos que Georgia le ha mandado; sin pensarlo, se va corriendo a la galería de Stieglitz para mostrárselos. Cuando Stieglitz por fin los ve, no puede sino expresar una gran sorpresa por encontrar por fin a una artista que plasmaba realmente su propia identidad de mujer en el papel.

En aquella época, la educación de las mujeres estaba condicionada por un fuerte puritanismo: la sexualidad femenina era un tabú. Para Alfred Stieglitz, los códigos morales conservadores de Norteamérica, eran pura mojigatería; lo que él percibía como un clima de restricción era, indudablemente, una razón importante para la llegada de un arte moderno que rompiera necesariamente con ello. En el panorama artístico, los hombres no encontraban tantas dificultades como las mujeres para hacerse un hueco. Las mujeres solían verse atrapadas por las restricciones de la convencionalidad y muchos grandes talentos, fueron ignorados.



Tratándose de artistas célebres, suele suceder bastante a menudo que en la apreciación de su obra, influya la admiración por su vida; las cualidades que definieron el carácter de Georgia O'Keeffe (integridad personal, franqueza y un fuerte individualismo), son las mismas que se han valorado en su obra. Cada pintura suya,

adquiere un significado que sobrepasa la simple representación de flores monumentales y bellos paisajes; son más que eso, son materializaciones del espíritu americano y de Georgia O'Keeffe como la artista norteamericana por excelencia. La fortuita asociación con Alfred Stieglitz, uno de los fotógrafos e impulsores del arte moderno más influyentes en los Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX, situó su carrera en un plano muy elevado desde el principio; a partir de entonces y hasta los años cuarenta, su obra sería recibida con gran interés en las galerías de Nueva York y en las exposiciones tanto retrospectivas como colectivas de todo el país.

Georgia O'Keeffe nació el quince de noviembre de 1887, pasó sus primeros catorce años de vida en la granja que su familia tenía en el Midwest; entonces recibiría algunas clases particulares de dibujo, aunque su formación académica comenzaría cuando ya contaba con dieciocho años, primero en el Art Institute de Chicago y después en la Art Students League de Nueva York. Todo auguraba que, como tantas otras mujeres de su generación, acabaría realizando una carrera en el diseño gráfico o en la enseñanza artística, cosas que practicó entre 1908 y 1918. No sería hasta después de conocer los métodos docentes y las teorías de diseño de Arthur Wesley Dow en la Universidad de Virginia y en la Universidad de Columbia, cuando Georgia O'Keeffe se lanzó a la experimentación personal; la ruptura con las prácticas artísticas convencionales, supuso para ella el planteamiento de dedicarse exclusivamente a la creación. En mayo de 1916, Stieglitz incluyó aquellas pinturas de Georgia O'Keeffe que tanto le habían sorprendido, en una exposición colectiva junto con Charles Duncan y René Lafferty; con ello cambiaría para siempre el lugar de Georgia O'Keeffe en el mundo del arte, aunque en aquel entonces no podía imaginar lo que le reservaba el destino.

Un tiempo después, O'Keeffe comenzó a tratar el tema del desnudo (un breve interludio en su obra, en la que el cuerpo humano raramente aparece); eran desnudos azules y rojos, inspirados en los dibujos de Rodin que había podido ver en la galería de Alfred Stieglitz. Estos desnudos muestran la consciencia que tiene Georgia O'Keeffe sobre su propio cuerpo. Pese al hecho de que su cuerpo fuese exhibido con frecuencia en los eróticos desnudos fotográficos de Stieglitz, y a que en su obra, la alusión al

cuerpo femenino, o mejor dicho a la sexualidad, siempre estuvo presente, Georgia O'Keeffe trató bastante a menudo de escapar de la tentación de los críticos y del público de leer su vida a través de su obra. Su aparición a comienzos de los años veinte como una gran promesa artística, coincidió con un incremento de la asistencia de las mujeres a escuelas de arte; parecía ser que se estaba produciendo una liberalización de la actitud hacia las mujeres. A lo largo de estos años las asociaciones de las formas naturales de la obra de Georgia O'Keeffe con el cuerpo femenino, motivaron lecturas que ella misma reconocería como construcciones ideológicas.

En la publicidad de la exposición que Georgia O'Keeffe tuvo en 1923, decía: "Alfred Stieglitz presenta"; la ideología sexual del momento, que veía a O'Keeffe como la protegida de Stieglitz, acunaba la idea de la autoridad masculina y sucesión del varón; al año siguiente, Stieglitz declaró: *Dicen los científicos que las mujeres sólo pueden crear niños, pero yo digo que también pueden producir arte, y la prueba de ello es Georgia O'Keeffe.* (18)

En una década de descenso de los nacimientos, las mujeres se enfrentaban a duros obstáculos impuestos por los gobiernos, que instaban a la mujer a quedarse en casa, a ejercer el papel de madre y ama de casa, a ser el perfecto objetivo de mercado para una nueva economía de paz basada en el consumo del hogar. Georgia O'Keeffe, como tantas otras muchas mujeres artistas, tuvo que elegir entre seguir su carrera artística o ser madre; al final eligió lo primero. No fue una decisión fácil, pero tampoco fue una decisión enteramente propia; Georgia O'Keeffe, durante años, intentó persuadir a su pareja, Alfred Stieglitz, de que tuvieran un hijo, pero Stieglitz no estuvo dispuesto a que O'Keeffe desperdiciara su talento, no podía permitir que la maternidad la distrajera de su extraordinario don para la creación pictórica. Su deseo insatisfecho, la llevará a realizar composiciones dotadas de una profunda ternura y sensualidad, como *Music, Pink and Blue*. Ya en 1924, Georgia O'Keeffe comenzará a plasmar su personal metáfora, una palpable correspondencia con su propia feminidad, a través de imágenes de flores monumentales, como en las abstracciones, en la manipulación del color y de la forma, en sus flores también introduce cierto grado de emoción subjetiva. Los aspectos

(18) CHADWICK, Whitney: *Mujer, arte y sociedad*. Ed. Destino. Barcelona, 1999. p. 284

alegre, serio, exuberante o ahogado de las flores, quizás nos estén mostrando los oscilantes estados de ánimo de Georgia O'Keeffe. Mostradas de frente, con el centro totalmente a la vista y los pétalos aplanados, estas flores adquieren una monumentalidad que no es la normalmente asociada; unos seres tan pequeños y frágiles en apariencia, pero tan grandiosos, hermosos y sensuales en esencia. Como la propia mujer, a la que la sociedad y la cultura se habían empeñado tantas veces en mostrar como un ser de cristal, que utiliza los firmes pasos del varón como bastón para equilibrar su existencia; y artistas como Georgia O'Keeffe, se encargaron de mostrar al mundo los verdaderos valores femeninos, rompiendo (en el caso de la propia O'Keeffe) con todo tipo de convenciones, no ya con respecto a la percepción, perspectiva, composición, forma y demás elementos que nos ofrece en su obra, sino en su propia vida y sobre todo con respecto a su propia identidad como mujer, demostrando al mundo artístico, esencialmente masculino, que una mujer artista podía competir con el mismo valor, en la cima del arte estadounidense (en el caso de Georgia O'Keeffe se mantuvo en el punto de mira hasta los años cuarenta, con la llegada del expresionismo abstracto y su hipervirilidad). Es más, Georgia O'Keeffe transmitió (aunque quizás no fuera del todo su objetivo), a través de unos motivos tan singulares como son las flores y los paisajes, una idea de la feminidad y la sexualidad femenina tan poética, elegante y sutil, que parece extraordinario el hecho de que el mensaje llegara a todos los rincones de su país, al público, a los críticos, a los otros artistas, sin tener que recurrir a la representación explícita y figurativa del cuerpo femenino para ello.

3.5 Frida Kahlo. El reflejo de sí misma, el reflejo de Diego, el reflejo de México

Todas las desilusiones, los dramas, el intenso sufrimiento, que se mezclan en la vida de Frida Kahlo, están expresados en su pintura; toda su vida está hecha de experiencias difíciles; adversas. Sus cuadros están marcados constantemente por su propia biografía: la relación con su marido Diego Rivera, la forma de sentir su cuerpo, su estado de salud, su incapacidad de tener hijos, así como su filosofía de la naturaleza y de la vida y su

visión del mundo y de su tierra, México. Con sus representaciones, únicas como ella misma, rompió tabúes que afectaban sobre todo al cuerpo y la sexualidad femeninos.

El dolor aparece constantemente en la vida de Frida Kahlo. A los seis años sufre una poliomielitis que le deja la pierna izquierda atrofiada. Con la edad de diecinueve años, sufre un terrible accidente de autobús, una barra le atraviesa la columna para salir por su vagina; este accidente marcaría su existencia, encerrándola en la soledad y el dolor, negándole a su vez el ferviente deseo de ser madre. La pintura y posteriormente su amor por Diego Rivera, serán sus alicientes para poder soportar el dolor y las decepciones, y así poder seguir aferrada a la vida hasta el final de sus días.

La independencia de España en 1821, emancipó a México en nombre de la libertad, pero no de la igualdad. Cambiaron las leyes, pero estas nuevas leyes poco tenían que ver con la realidad de la mayoría: la vida de mestizos e indígenas, en su gran parte campesinos, siguió igual. La diferencia entre unas leyes ideales y la realidad, hizo ingobernable al país, vulnerable ante guerras civiles e invasiones extranjeras; aparece entonces un México desmembrado, mendicante, por siempre arrodillado y humillado ante los acreedores y ejércitos extranjeros.

Con la pérdida de la mitad del territorio a los Estados Unidos en 1848 y la invasión francesa de 1862, la situación de México se hizo intolerable. La nación respondió con una revolución, alentada por el “carácter” de Benito Juárez (hoy muy cuestionado) y con la creación de un Estado nacional, secular y gobernado por el Derecho. Porfirio Díaz tergiversó la república juarista, colocando el desarrollo por encima de la libertad y colocando una máscara que proclamaba ante el mundo que al fin eran una nación moderna, progresista y en la que se podía confiar. Los ejércitos campesinos de Pancho Villa y Emiliano Zapata surgieron de la tierra para contestar: México, en realidad, eran los rostros oscuros y heridos que jamás se habían visto en un espejo; había dos Méxicos, el del papel dorado y el de los pies descalzos. Cuando el pueblo se levantó en 1910, los desheredados recorrieron el país de norte a sur para informar, para ofrecer los invisibles regalos del lenguaje, del color, de la música, del arte popular. A pesar de los fracasos

políticos de la Revolución mexicana, supuso un triunfo de la cultura; supuso la revelación de México por los mexicanos, hizo evidente la pervivencia cultural del país a pesar de sus quiebras políticas, rescató y proyectó a mujeres como Frida Kahlo y a hombres como Diego Rivera, recordándoles todo lo que habían olvidado, todo lo que eran y querían ser.

Nacida con la revolución, Frida Kahlo refleja y trasciende la situación de México en el siglo XX: lo representa en sus imágenes de dolor, sufrimiento, pérdida, mutilación, pero también en el humor y la alegría, la resistencia y la creatividad que iluminan la capacidad de supervivencia que distingue a su pintura. Su biografía consiste en veintinueve años de dolor constante. Desde 1944, se vio obligada a usar ocho corsés distintos; en 1953 sufrió la amputación de una pierna gangrenada. Las secreciones de su espalda herida y torturada por las continuas operaciones, la hacen verse a sí misma como un perro muerto; la cuelgan de la cabeza para fortalecer la columna, pierde a sus fetos en charcos de sangre, la rodean siempre el cloroformo, las agujas, los bisturíes, las vendas. Frida Kahlo, como ningún otro artista de un siglo torturado, tradujo el dolor al arte; recostada desnuda en una cama del hospital de Detroit, sangrante y preñada, Diego Rivera la describe como el símbolo mismo de la verdad, la crueldad y el sufrimiento. Para él, nunca una mujer había pintado tanta poesía agónica: lo que vive es lo que pinta.

A principios de 1928, Guzmán de Campo, uno de sus amigos de la escuela, introdujo a Frida Kahlo en un círculo de gente que se movía en torno al comunista cubano Julio Antonio Mella, que estaba emparejado con una fotógrafa, Tina Modotti, que, a su vez, estaba en contacto con artistas progresistas política y artísticamente; a través de ella Frida conoció a Diego Rivera. El 21 de agosto de 1929, Frida Kahlo y Diego Rivera se casan. Por esta misma época Frida se adhirió a un grupo de artistas e intelectuales que abogaban por un arte autóctono, completamente mexicano. Este movimiento “mexicanista”, se expresaría sobre todo por medio de la pintura mural, especialmente apoyada por el gobierno con el fin de hacer asequible la historia nacional a la gran masa campesina y analfabeta. Los muralistas que adquirieron mayor prestigio fueron Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. En esta época, es en la que Frida Kahlo es revolucionaria hasta lo más profundo de su ser, mientras Diego

alumbra en Chapingo y Cuernavaca imágenes grandiosas, ignora la prohibición de los médicos y queda embarazada; entonces conocerá la decepción más cruel de su existencia.

Desde el año 1924, momento en que Plutarco Elías Calles accediera al poder, la situación de los muralistas comenzó a resentirse de forma considerable. Con esta nueva política, que había dejado de apoyar firmemente el trabajo de los muralistas y que hizo destituir ese mismo año al ministro de cultura Vasconcelos, se rescindieron los contratos con los artistas, disminuyó el número de encargos y algunos frescos incluso se tiraron abajo (como por ejemplo el mural de Rivera “La creación” para el Anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria). El gobierno controlado por Calles, se caracterizó por las represiones que se llevaron a cabo contra los que pensaban diferente al sistema que él representaba: se prohibió el PCM y muchos comunistas fueron encarcelados; debido a esto, se produjo la llamada “invasión mexicana” de los Estados Unidos, por lo que ha de entenderse la marcha de Diego Rivera y Frida Kahlo a territorio “gringo”.

En noviembre de 1930, Rivera y Kahlo llegan a San Francisco, donde Diego ha sido invitado para pintar murales en Estados Unidos. Si San Francisco es para Rivera “la ciudad del mundo” y la puerta para abrirse camino en América; para Frida este momento marca el comienzo de su interiorización, el comienzo de su indagación en lo más profundo del interior, a los símbolos y a los secretos que están al otro lado de la realidad. Tras una breve estancia, y de vuelta en México, marchan de nuevo, esta vez a Nueva York, en 1931; Diego va a pintar un mural en el Instituto de las Artes de Detroit. Si los años treinta son difíciles en un país desolado por una gran depresión económica (me refiero a Estados Unidos), para Frida también; pierde de nuevo un hijo y cuando sale del hospital pinta dos cuadros que marcarán el comienzo de una pintura en la que los acontecimientos cotidianos, sus miedos y sensaciones más íntimas, adoptan formas simbólicas y a la vez reales. A partir de esa fecha, como expresa el propio Rivera:

Ella empezó a trabajar en una serie de obras maestras sin precedentes en la Historia del arte, pinturas que exaltaban las cualidades femeninas de aguante frente a la verdad, la realidad, la crueldad y el sufrimiento. Ninguna mujer ha

sabido poner tanta poesía torturada sobre un lienzo como Frida lo hizo en ese momento, allá en Detroit. (19)

En México reina la incertidumbre. Sin embargo, Diego Rivera cede ante la angustia de Frida por volver a pisar su tierra. Gastado ya el dinero que recibió de la Fundación Rockefeller y perdidas sus ilusiones, embarcan en 1933 destino a Veracruz. En cuanto Frida pone pie en su añorado México, de pronto se encuentra con sus viejos demonios; la soledad, el dolor, la impresión de una fatalidad que la muerte de su madre no ha hecho sino confirmar; además sufre un gran desengaño por parte de su hermana Cristina. Para Frida Kahlo el amor es exclusivo y el engaño de Diego con su hermana, anunciará la ruptura. A partir de 1935, pese a los intentos por reanudar la vida en común, en Frida habitará el recuerdo de la herida sentimental abierta. La muerte, la sangre, la obsesión irreprimible que la rodea, se han vuelto partes de sí misma e inundarán todas sus obras. De este mismo año data la obra *Unos cuantos piquetitos*; la relación con Rivera era en estos momentos tan difícil, que sólo mediante el simbolismo de su pintura lograba un poco de alivio.

Después de meses sola, lejos de Diego, decide volver, aunque el daño es ya irreparable. De este tiempo surgen sus cuadros más violentos, más cerca de un grito de dolor que de pensamientos contruidos, imágenes equiparables a las crudezas de los exvotos.

El 18 de abril de 1938, André Breton y su esposa, Jacqueline Lamba, llegan a México; Breton había sido enviado por el Ministerio de Asuntos Exteriores francés para dar una serie de conferencias. Diego Rivera y Frida Kahlo los acogieron en su casa. Breton pretendía introducir el surrealismo en México, pero al pisar esta tierra el surrealismo le asaltó en donde puso la vista; había entrado en un espacio de transición donde las realidades se funden, transformándose unas en otras. Dos días después de llegar visitó el estudio de Frida Kahlo en Coyoacán (nombre del barrio de intelectuales

(19) LE CLEZIO, J. M. G.: *Diego y Frida. Una historia de amor en tiempos de la Revolución*. Ed. Temas de Hoy. Madrid, 1994

y artistas en la capital mexicana), Frida estaba pintando *Lo que el agua me ha dado*, un cuadro con el que Breton quedó totalmente extasiado ante una imagen de tal sofisticación surrealista. Breton se dio cuenta de que el surrealismo en México existía sin conciencia de sí mismo; mientras los europeos se habían sumado al surrealismo para acceder a otros mundos, otras dimensiones, los mexicanos eran surrealistas natos, entraban y salían de esos otros mundos paralelos sin la menor preocupación, como si tal cosa. Breton descubrió que en este arte, rebosante de humor negro, contrarios como la vida y la muerte convivían tranquilamente. Frida Kahlo tenía lo mejor de ambos mundos, decía no ser surrealista pero pintaba y se comportaba como tal. André Breton respondió a la admiración que le provocó y prologó el catálogo de su primera exposición: las dos exposiciones de Frida Kahlo, en Nueva York y París, tuvieron lugar en galerías conocidas por su dedicación al arte surrealista.

En enero de 1939, Frida se embarcó con destino a París. Breton, que había influido para que Julien Levy organizara una exposición sobre Frida Kahlo, pretendía hacer otra en París a principios de año. Frida Kahlo, tras abandonar Francia sólo dos días después del cierre de la exposición y tras una breve pausa en Nueva York, regresa a México. Cada vez más alejada de Diego Rivera, en el verano de 1939 se retira a Coyoacán (hoy convertida en museo), abandonando la casa que ambos compartían en San Ángel; en el otoño siguiente comenzaron los trámites para el divorcio, consumándose el seis de noviembre del mismo año. La nueva situación de independencia de Frida Kahlo, la plasma en su *Autorretrato con pelo corto*, en el que aparece representada con ropa de hombre; Frida, que se sentía amada gracias a sus atributos femeninos, decide deshacerse de la imagen femenina que de ella se espera. Se corta el pelo, atributo de belleza femenina y voluptuosidad, y renuncia al vestido de Tehuana, tan elogiado por su marido; el único rastro de feminidad que conserva son los pendientes de las orejas.

El ocho de diciembre de 1940, Frida Kahlo y Diego Rivera se casan de nuevo; aunque la relación entre ambos había cambiado: Frida Kahlo ahora tenía más seguridad en sí misma, independencia económica y sexual, y además era una pintora reconocida.



Durante el período que sigue al drama de la ruptura con Diego y después su nuevo casamiento, Frida Kahlo encuentra su equilibrio en la pintura. En sus autorretratos,

aunque aparezca en su papel de sacerdotisa, el dolor interior sigue siendo legible en su rostro: la arruga amarga de la boca, las ojeras, la mirada distante, febril, aunque siempre provocadora, a pesar de los reveses de la existencia, a pesar del dolor y de las dosis de morfina, cada vez más altas, que Frida tiene que inyectarse. Para Frida, la pintura es el único medio para ser ella misma, para existir, para sobrevivir a la ruina del cuerpo y los sentimientos. El arte es su sola integridad y por eso rehúsa a lo que limite su libertad y desnaturalice sus sentidos; rechaza la tutela de los surrealistas, como también negará para su arte la interpretación política y las facilidades de una finalidad. Tras veinte años, Frida sigue siendo la misma: aún conserva el recuerdo de todos los que pasaron por su vida, se aferra a todo en lo que había creído, a todo aquello por lo que combatían. La pintura de Frida no es “revolucionaria”, no al menos en el sentido de los muralistas; su revolución es interna; su combate habla de lo cotidiano, de la soledad, del sufrimiento, de las heridas de su amor propio, de lo difícil de ser mujer en una sociedad mexicana esencialmente masculina; en fin, de su vida. Su revolución es también la mirada de amor, pero también de miedo, que lanza sobre lo que la rodea, la compasión que siente por todo aquello que es débil, el sueño de un abrazo de todo ese universo que gira en torno a su casa, a sus animales; es también la explosión del sufrimiento sobre su cuerpo, y las drogas que la ayudan para lograr breves momentos de irrealidad y olvido.

En una de sus últimas obras *El Marxismo dará salud a los enfermos* (1954), Frida representa un milagro a la manera de los exvotos, en el que, sostenida por las manos de la ideología y bajo la mirada de Marx, Frida de pie, tira sus muletas lejos, con la cara iluminada por la alegría y la paz interior. El milagro sin embargo no se produjo, y a principios de 1953, su estado es tal, que incluso Diego Rivera decide adelantar los preparativos para la exposición retrospectiva prevista por el Instituto de Bellas Artes y una fiesta, que será la última. Pocos meses después, su pierna derecha es alcanzada por la gangrena y tienen que amputársela; Frida hace frente a la situación como siempre, con tremendo coraje, liberando su angustia con un dibujo en su diario que representa su pierna derecha seccionada y junto a él un comentario: *Pies, para qué los quiero, si tengo alas pa' volar*. Finalmente, Frida muere el trece de julio, una semana después de haber cumplido 47 años.

Frida Kahlo y Georgia O'Keeffe, compartieron el deseo de querer ser madres y no poder; aunque hay una diferencia que repercutirá en la representación que cada una hace, de forma consciente o no, de su deseo insatisfecho: para Frida Kahlo el obstáculo es su cuerpo, su columna y su pelvis fracturadas que impedirán que albergue un ser en su vientre, a pesar de la insistencia de Frida de llevar la contraria al destino, por lo que su representación es la expresión explícita y contundente del dolor, de la esperanza deshecha, de la sangre, del sufrimiento interno de no poder responder a la llamada que la naturaleza reclama y a la vez impide. Georgia O'Keeffe sin embargo, el obstáculo que encuentra no es de tipo físico, sino cultural, profesional; el peso de convertirse en una de las artistas más importantes de la historia de su país, al final pudo más que su deseo de ser madre. Su obsesión, reflejada en su obra, al final acaba siendo olvidada, por lo que la expresión de ese hijo no fecundado, no contiene esa forma tan dramática y traumática que sí se halla en la obra de Frida Kahlo.

En contraste con lo expresado en la obra de estas dos artistas americanas en la representación de la mujer, en las obras de Magritte y Salvador Dalí (como venimos observando en relación a los otros artistas masculinos analizados anteriormente obviando relativamente a Gustav Klimt), no contemplan a la mujer en un intento de introducirse en ella y comprenderla, sino que en el caso de Salvador Dalí, Gala se convierte en una parte de sí mismo, la adapta a la visión de su propio mundo y de sus deseos como varón; y Magritte, directamente la objetualiza y la convierte en evocadora de profundos misterios; aunque siempre como un elemento más, es decir, sin identidad propia, al servicio de los objetivos conceptuales, filosóficos y metafísicos que aborda su pintura. Ninguno de los dos expresa a la mujer como madre, un hecho tan básico y primordial tanto para Georgia O'Keeffe y Frida Kahlo, como para otras artistas analizadas como Mary Cassatt, Berthe Morisot e incluso María Blanchard, y que, exceptuando a Berthe Morisot, no fue culminado. Esta maternidad poco tiene que ver con el concepto social y cultural que se tenía en los distintos períodos históricos que hemos estado estudiando, en los que la maternidad iba unida a la reclusión de la mujer en el ámbito doméstico y a la dedicación exclusiva a las tareas que en éste desempeñan, tanto los quehaceres del hogar como la crianza de los niños; la idea de maternidad que estas artistas reflejan, va mucho más allá que eso, o mejor dicho, no tiene nada que ver

con esto: es simple y llanamente instinto, un hecho natural que escapa de toda atadura o convención social y cultural, es el *abrazo de la naturaleza primigenia*.

Mary Cassatt y Berthe Morisot, revolucionaron la imagen de la maternidad; si bien la mostraron dentro del ámbito doméstico, que quizás a nuestros ojos, me refiero a la visión que tenemos hoy día, podría resultar convencional el hecho de representar a la mujer dentro del mundo que la sociedad y la cultura patriarcales tenían preparado para ella, lo hicieron mostrando una intimidad tan llana y sincera, tan falta de todo tipo de contención, que realmente ni en su momento ni siquiera ahora mismo podrían tacharse sus representaciones de la maternidad ni de convencionales, ni mucho menos de manidas. Lo mismo ocurre con Frida Kahlo y Georgia O'Keeffe; ambas mujeres libres de las censuras sociales y culturales, expresaron la maternidad y por lo tanto la feminidad, como cada una la sentía. Frida Kahlo a través de la expresión tan abruptamente sincera de sí misma que representó en su pintura; y Georgia O'Keeffe mediante la abstracción y los motivos alegóricos que le brindaba la naturaleza. Ambas revolucionarias en el modo en que muestran sus *interiores* desnudos, reivindican su identidad como mujer y su deseo de ser madres.

Capítulo 4. El revolucionario período de los años sesenta y setenta en Estados Unidos

En Estados Unidos, lo que más profundamente marcará a las jóvenes generaciones de este período, artistas o no, y que quebrará los cimientos del gran *sueño americano*, son las movilizaciones generadas por movimientos de protesta contra la guerra de Vietnam y las desigualdades sociales, raciales y de género.

Al igual que en el resto de los capítulos, trataremos mostrar las diferentes expresiones artísticas que se establecen en el período que comprende estas dos décadas, para así poder realizar una visión lo más completa posible; aunque en este caso, en vez de centrarnos en el análisis de individuos, dirigiremos nuestra mirada al estudio de dos movimientos en general: el arte Pop y el Feminismo de los setenta; contenedores de personajes que nos aportan, en su conjunto, visiones más claras y coherentes para llegar a un nivel de comparación satisfactorio.

En el terreno del arte nos encontramos pues ante dos corrientes muy diferentes que se establecerán como opuestas. El arte Pop, que vive su esplendor en los años sesenta, establece una conexión entre el arte y la vida; se nutre de la información que le brinda la sociedad de consumo y ofrece unas imágenes que no se dirigen exclusivamente hacia un grupo social específico, sino a la masa en general, sin distinciones. Se trata de una forma de expresión artística en la que los objetos de consumo y las imágenes procedentes de la publicidad, se magnifican para establecer un diálogo de integración y reflexión sobre la propia sociedad consumista. A fin de que los niveles de comprensión fueran mayores para todo tipo de público, la incorporación de objetos o figuras reconocibles, se convertiría en una prioridad; asimismo, en una sociedad que recibe alegremente la llegada de productos y objetos de consumo, la mujer llegaría a convertirse en uno de los más destacados, no sólo como destinataria y usuaria de los artículos del hogar, sino como epicentro de la belleza y su cuidado, al que contribuyen esos artículos.

Con la irrupción del feminismo en el arte de los años setenta, ocurre todo lo contrario. Acompañadas de los otros movimientos de protesta que alzan la voz para criticar las injusticias y flaquezas del Sistema, estas artistas feministas, nos hacen asistir a una gran revolución que cuestionará la jerarquía de poder establecida, la sexualidad, la religión; centrarán su investigación artística fundamentalmente en el cuerpo de la mujer, para ahondar en todo tipo de cuestiones acerca de su propia feminidad, pero también en los problemas raciales y políticos.

4.1 Dos décadas revolucionarias. Hechos artísticos y sociales de estos años

La fascinación que ejercía Estados Unidos sobre Europa venía de mucho tiempo atrás, y al acabar la guerra, no pudo más que acentuarse. Entre los últimos años de la década de los cuarenta y durante los años cincuenta, se desarrolló una amplia variedad de nuevas técnicas que desatarían fuertes consecuencias en la civilización occidental: la utilización racional y pacífica del átomo, el empleo del petróleo en todas sus formas, el nylon, las materias plásticas, los avances en medicina, ... Se estaba produciendo toda una revolución de la energía, la automoción, la comunicación, la medicina y las materias primas. Las estructuras industriales estadounidenses estaban cambiando rápidamente; no sólo se trataba de la dimensión de las grandes sociedades empresariales, sino de su dirección y administración. Henry Ford, se convirtió en el símbolo indiscutible para aquellas empresas familiares que en estos momentos comienzan a convertirse en empresas gestionadas por una legión anónima de “managers”, gente formada en grandes escuelas de comercio. Pero a pesar de todo, el gran modelo americano distaba mucho de ser perfecto; los riesgos de inflación estaban al igual que el paro, las dificultades permanentes en la agricultura y las grandes bolsas de pobreza, sobre todo entre la comunidad afroamericana.

Lejos de resultar aislada, la rebelión de las minorías étnicas pronto se sumó a la de la juventud estadounidense, que adquirió formas diversas. La más espectacular fue la

agitación en los centros universitarios, comenzando en 1964 en Berkeley con el “Movimiento de la Libertad de Expresión” y que más tarde se propagaría por todas las grandes universidades, como la de Chicago, Cornell, Harvard y Yale. Los estudiantes, que en un principio se alzaron contra la organización universitaria, ahora con el apoyo a las minorías y sobre todo con la oposición a la guerra de Vietnam, el movimiento se desbordó; se rechazaba la civilización material, y grupos como por ejemplo los denominados *hippies* abogaban por un retorno a la simplicidad de la naturaleza, en las comunas. Esta lucha también adoptó la forma de la liberación sexual, con el reconocimiento de la homosexualidad y las relaciones heterosexuales extramatrimoniales; se cuestionaron los valores tradicionales empezando por la familia y siguiendo con el trabajo, la religión y la patria. El trabajo de reproducción había quedado asegurado, hasta estos momentos, por tres instituciones (la Familia, la Iglesia y la Escuela), que objetiva y conjuntamente organizadas, tenían la misión de actuar juntas sobre las estructuras inconscientes. La Familia es la que asume el papel principal en la perpetuación del patriarcado, en su dominación y en el establecimiento de su visión propiamente masculina; en la Familia se imponen las experiencias más tempranas en la división sexual del trabajo y de la representación legítima de esa división, asegurada por el derecho e inscrita en el lenguaje. La Iglesia, alimentada por las arraigadas ideas antifeministas de un clero que no duda en condenar todas las transgresiones femeninas a la decencia, inculcadora explícita de una moral pro familiar completamente dominada por los valores patriarcales, especialmente por el dogma de la inferioridad natural de las mujeres. Ya finalmente, la Escuela, que incluso en el momento en el que llega a liberarse del dominio de la Iglesia, sigue transmitiendo las convenciones de la representación patriarcal, inscritos en sus propias estructuras jerárquicas. El cuestionamiento de las evidencias, acompañado de las profundas transformaciones, hará que la mujer comience a conseguir en este momento lo que tanto tiempo llevaba reclamando, sobre todo en las categorías sociales más favorecidas: un mayor acceso a la enseñanza secundaria y superior, al trabajo asalariado y a partir de ahí, a la esfera pública; también el distanciamiento de las labores domésticas y las funciones de reproducción, sobre todo con el retraso en la edad de contraer matrimonio y de procrear, la disminución de la interrupción de la actividad profesional por nacimientos, así como el aumento del número de divorcios y la disminución de matrimonios.

Pero aunque pueda parecer contradictorio, nunca antes, salvo en la época del *New Deal* de Roosevelt, el gobierno había intentado luchar de tal manera contra la miseria y las desigualdades como durante los mandatos de Kennedy y Johnson, con sus programas *Nueva Frontera* y *Gran Sociedad*. Por primera vez desde la guerra de Secesión se votaron medidas para el ejercicio consecuente de los derechos civiles por parte de la comunidad negra, los ancianos recibieron asistencia médica gratuita, las regiones más pobres tuvieron derecho a subvenciones con vistas a acrecentar la actividad económica, los más necesitados pudieron acceder con mayor facilidad a la vivienda y además se estableció un salario mínimo; en total, toda una serie de reformas sociales en los más diversos campos, con la preocupación de que todos los estadounidenses pudieran participar de la riqueza nacional. Al mismo tiempo se realizaron toda una serie de proezas que ensalzaban el prestigio y el espíritu americanos. En la lucha por coronar la conquista del espacio, fue Kennedy quien proyectó un amplio programa para llevar al hombre a la luna; tras varios vuelos en el espacio sin tripulación, Neil Amstrong y Edwin Aldrin dieron los primeros pasos en la luna el 20 de julio de 1969. A este viaje siguieron otros, abrigados por el entusiasmo de toda una nación; los norteamericanos habían realizado una gran proeza, que sin embargo, quedaba empañada por los acontecimientos de Vietnam. Una de las razones de la agitación social y de la ineficacia en los grandiosos programas de Kennedy y Johnson, hay que buscarla precisamente en la guerra de Vietnam, en la confusión y la profunda corrosión que experimentó el seno de la sociedad estadounidense. La guerra de Corea, acabó como un *empate* entre Estados Unidos y las potencias comunistas, pero la guerra de Vietnam supuso una humillante derrota, la primera e inolvidable en la historia de este país.

En lugar de encontrar un período de tranquilidad y reconciliación, que era lo que realmente Estados Unidos necesitaba, los estadounidenses se vieron de pronto inmersos en una crisis política y constitucional, estando incluso a punto de conducir a un proceso judicial al presidente Richard Nixon por el escándalo del *Watergate*, poco antes del comienzo de la campaña electoral a la presidencia en 1972. Los Estados Unidos de los años sesenta se habían debatido en una crisis social asociada, en parte, a los acontecimientos internacionales; en los años setenta, se debatían en una crisis moral que parecía ser más grave y más profunda. La presidencia de Carter debía haber templado los ánimos, en la medida en que se trataba de un presidente independiente de los

aparatos políticos; pero las circunstancias actuaron contra él, con la acentuación de la inflación, el aumento del paro, las dificultades económicas en el interior y con la crisis iraní y la ruina de la credibilidad estadounidense frente al resto de naciones.

La mitad del siglo XX está marcada por el inicio de la guerra de Corea en junio de 1950; la conferencia de Bandung en abril de 1955 inicia la entrada en la escena internacional del tercer mundo; en las dos décadas siguientes se vivirán cambios hasta entonces inimaginables: económicos, tecnológicos (con la conquista del espacio, la informática), políticos (en el mundo comunista con la revolución húngara y el cisma chino-soviético; y en el mundo occidental con el resurgimiento de Europa y la era Kennedy en Estados Unidos). En 1962 la confrontación entre los dos grandes bloques ideológicos (nos referimos al comunismo y el capitalismo), hace temer una tercera Guerra Mundial.

Estados Unidos se sitúa en estos momentos en el centro de la innovación en el arte. Nos situamos en los años sesenta para ver cómo la nueva generación de artistas estadounidenses rechaza los códigos y convenciones de la generación anterior, la de los expresionistas abstractos, volviendo a la representación de las imágenes de la cultura de mercado americana, ya fuera en complicidad e identificación o en oscuros intentos de proporcionar una forma de crítica. Las latas de sopa de Andy Warhol, las hamburguesas gigantes de Claes Oldenburg, los aviones de guerra de Roy Lichtenstein, la bandera de barras y estrellas de Jasper Johns, describen y procesan las formas de este imperio capitalista que es ahora Estados Unidos.

Muchos artistas se vieron seducidos por las oportunidades que proporcionaba el medio televisivo en los años sesenta y setenta. Los artistas pop comenzaron a mostrar un especial interés por la circulación de imágenes dentro la cultura estadounidense; en parte, estos artistas, entre los que se encuentran Andy Warhol y Roy Lichtenstein, pretendían conectar los intereses tradicionales del arte con la cultura popular de imágenes, extendida por todo el país debido a la saturación que proporcionaban la televisión y el cine. Desde este punto de vista, el regreso a la preocupación de la pintura

como actividad autosuficiente se convierte en una tarea imposible. En 1968, con la vuelta a la radicalización de los artistas ante la crisis de la guerra de Vietnam y con el nacimiento del movimiento a favor de los derechos de la comunidad negra y la *nueva izquierda*, comienzan a surgir grupos de artistas extremadamente críticos y nada ambiguos, preocupados en el análisis de la naturaleza y la diversidad del poder en la sociedad estadounidense. Se desatará la polémica en torno a las formas visuales y la expresión de las relaciones de poder en la cultura global, como por ejemplo lo muestra el examen feminista de la representación pornográfica de las mujeres, o del sexismo en general; también con la crítica de las representaciones generales del “tercer mundo”. Estas cuestiones están relacionadas con otras más amplias sobre las relaciones capitalistas de poder en general y las relaciones entre política y arte en particular. Uno de los focos de cuestionamiento fue el movimiento feminista, caracterizado por proclamas como *Lo personal es político* y por colectivos como la *Women Artists and Revolution (WAR)* desde 1969 o el *Ad Hoc Women Artists’ Comitee* a partir de 1970. *Lo personal es político* configuró el rechazo de lo que las mujeres sentían como marginación y represión de lo personal, que en la política patriarcal había sido ampliamente denostado con lo “femenino”.

Estas acciones y argumentos, englobaban un intento de dar un valor a las artes y experiencias tradicionalmente femeninas que el feminismo veía anuladas por la tradición oficialmente apoyada por un sistema masculinizante, representado por los museos y las galerías; las feministas consideraban esa tradición esencialmente masculina y circunscrita a un particular sentido sexista de la importancia pública. La experiencia social del movimiento que se manifestó en contra de la guerra de Vietnam, llevó a la formación de contra-ideologías, sobre todo dentro del feminismo. Martha Rosler nos muestra esa experiencia a través de su obra, desde la pintura abstracta en los años sesenta, pasando por los fotomontajes antibélicos de 1969 a 1971, hasta las piezas de vídeo y fotografía con texto sobre temas sociales como la anorexia y los *sin techo* ya en plenos años setenta.

Los artistas comprometidos con los derechos civiles y el movimiento contra la guerra de Vietnam, se opusieron activamente a esa fascinación de los críticos y las

instituciones hacia el arte elevado, y por consecuencia elitista; una de las estrategias que utilizaron fue el empleo de la fotografía, acompañada bastante a menudo de textos e instalaciones. Los fotomontajes políticos de Heartfield, fueron un modelo, y los textos de Benjamin, como por ejemplo *The work of art in the age of mechanical reproduction*, publicado en inglés en 1968, supusieron el soporte teórico básico. La “política” desde el punto de vista del movimiento feminista, giraba alrededor de experiencias y temas tradicionalmente considerados como improductivos o demasiado envueltos en los diálogos interiores del sueño, el deseo o la fantasía. Muchas de las muestras, sugieren que se produjo una ruptura a finales de los años sesenta, que permitió la expansión expresiva de muchas experiencias y comunidades marginales.

4.2 El arte Pop. La imagen de la mujer en un universo consumista

Tras surgir a mediados de los años cincuenta, primero en Londres y después en Nueva York, ya en los años sesenta, el arte Pop aparece en el primer plano de la escena artística neoyorquina. El arte Pop centra su atención en el objeto y la representación del mismo como elementos principales de la labor artística, es decir, busca volver a entablar una relación más estrecha entre vida y arte, una relación para la que la abstracción americana de los años cuarenta y cincuenta no parecía ser un medio adecuado. Pero lo que realmente caracteriza a esta corriente o movimiento artístico, es su interés centrado en las imágenes y los objetos producidos por los medios de comunicación y la sociedad de consumo; de este modo, el arte Pop significará un fenómeno tan americano como el medio social y cultural consolidado en Estados Unidos durante los años de posguerra y del que toma referencias. Es la muestra más visible de un profundo cambio en el discurso artístico contemporáneo; si las vanguardias del período de entreguerras quisieron crear un arte que cabalgara al paso de la era de la máquina, el arte Pop es el intento de conectar el arte a la era consumista.

Cinco artistas que inician su carrera en Nueva York en los años cincuenta y que alcanzan su consagración en los sesenta, definen la esencia del Pop: Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Tom Wesselmann y James Rosenquist; además de otros

artistas que actúan en esa misma época en California, como Ed Ruscha, Mel Ramos y Wayne Thiebaud. El procedimiento de condensar imágenes originadas por la publicidad lo utiliza Hamilton en su conocido collage de 1956 *¿Qué es lo que hace tan diferentes, tan atractivos a los hogares de hoy?*, concebido como portada para el catálogo de “This is Tomorrow” y que, con el tiempo, se ha convertido en una de las imágenes iniciadoras y prototípicas del arte Pop. No parece que la expresión de belleza constituyese el móvil fundamental para estos artistas, sino más bien el deseo de ampliar los límites de un arte que la generación anterior había replegado en sí mismo, un arte que se había vuelto inmune hacia todo lo procedente de la sociedad que rodea al artista. Aunque el expresionismo abstracto se considere como la primera aportación específicamente americana del arte contemporáneo, también cabe la opinión de que el expresionismo abstracto es, a fin de cuentas, un movimiento deudor e intelectualizado de las vanguardias históricas europeas. Sin embargo, el arte Pop venía conectado directamente con una gran tradición figurativa americana, que se inició en el siglo XIX y culminaría en el XX, con artistas tales como Ben Sahn, Stuart Davis, pero sobre todo, con Edward Hopper.

El arte Pop es una manifestación cultural totalmente occidental, que fue creciendo bajo las influencias del capitalismo y la tecnología de la sociedad industrial. Los hábitos de conducta y consumo de la sociedad de masas, fueron estudiados por sociólogos y puestos para la utilización en un sistema de marketing; para aprovechar, comercialmente, los deseos de los clientes, el creador o promotor del producto, aparte de perseguir el éxito, sólo tenía que adecuarse a las modas y las actitudes de la masa popular. Este acercamiento a los consumidores supuso, para la demanda de productos de consumo y los programas de los medios de comunicación, una reestructuración profunda que también influyó en los comportamientos individuales y en las relaciones interpersonales; lo trivial fue admitido con el mismo interés por todos los estratos sociales. Como consecuencia también se cuestionaron los conceptos que en la cultura y el arte habían sido valorados en las décadas precedentes; el arte elitista del expresionismo abstracto, se vio enfrentado a una exigencia “popular” de cultura.



Pero los “mitos de la vida diaria” que se manifiestan en la cultura de consumo, los medios de comunicación de masas y la euforia tecnológica, tenían también una doble cara: sueño y trauma, lujo y miseria. La disponibilidad total de los productos da lugar al

problema de los desechos de una sociedad derrochadora en la que los deseos individuales se ven ensombrecidos por la masa. El idealismo de Kennedy, la *New Wave*, se ajustan a unas expectativas que chocarían fuertemente con la realidad; el asesinato de John F. Kennedy en 1963 en Dallas, el comienzo de la guerra de Vietnam en 1964, los conflictos raciales y otros problemas como la toxicomanía en este país, reflejan el frágil equilibrio de una perspectiva del bienestar totalmente controlada y calculada en apariencia, pero llena de vacíos y contradicciones en la realidad.

El culto a las estrellas del cine es otro de los símbolos que muestran el sufrimiento de la época: esos rostros bellos y maquillados que proporcionaron los iconos de los años sesenta, compensaban la frustración y la timidez del consumidor, que se asfixia en el anonimato de la masa. La imagen que se ofrece de estas estrellas del celuloide, ocultaba la fragilidad de personas que en realidad eran como cualquier otra; las depresiones de Liz Taylor, el suicidio de Marilyn Monroe en 1962 o simplemente la decadencia de Elvis Presley, ponían de nuevo de manifiesto la esencia de una época, que chocaba continuamente con la imagen deseada y los límites de la realidad.

La mujer se convertiría, en los años del Pop, en un producto de consumo empaquetado con un diseño modelo como cualquier otro. Los ejemplos del arte Pop sobre la comercialización de la mujer, o mejor dicho de su imagen, indican claramente el tradicionalismo de los medios de masas en cuanto a los roles sociales. Richard Hamilton, en su obra *She*, subraya la comercialización del ama de casa, la normalización de las formas de conducta de la mujer, la adaptación de determinados ideales de belleza y la tipificación de los deseos femeninos; en su collage de 1956 *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, formula las proyecciones masculinas de los papeles sociales: los hombres proyectan a través de la publicidad y los clichés de Hollywood, una visión, o versión, de la mujer como un ídolo sexual que es posible comercializar.

Los labios rojo carmín y los pezones rosados y tiesos, son un signo de un erotismo convencionalizado que se repite a lo largo de toda la serie *El Gran Desnudo Americano*

de Tom Wesselmann. En estas obras, Wesselmann reduce la personalidad de la mujer corriente a la nada, la convierte en un objeto de placer, convirtiendo a su vez al espectador en un *voyeur* que mira por el ojo de una cerradura. En escenarios planos y cotidianos, como un dormitorio como cualquier otro, o también un cuarto de baño, Wesselmann introduce a sus maniquíes, mujeres desprovistas de toda identidad, con poses totalmente vulgares, transmitiendo un erotismo nada fino. Se dejaron ya atrás la representación de aquellas diosas carnales, voluptuosas, únicas; en la obra de Wesselmann, la representación del desnudo femenino se integra en la masa, en el anonimato, ya no está inmerso en cascadas de flores ni mística; al contrario, son mujeres estándar en escenarios estándar, artificiales, como la sociedad de consumo misma. Ocurre lo mismo con las serigrafías de Andy Warhol sobre Marilyn Monroe y otros personajes de la vida pública americana, como por ejemplo Jackie Kennedy. Marilyn, icono sexual de la época, se convierte un poco en un mito “desmitificado” al ser su imagen reproducida en serie, al igual que cualquier objeto de consumo; al ofrecer una imagen apetecible, creando el mismo deseo en el espectador o consumidor que una golosina ante los ojos de un niño.



Tanto Andy Warhol como Roy Lichtenstein utilizan lo masculino y lo femenino como clichés sexuales en sus obras. Los sensuales labios de Marilyn Monroe o Liz Taylor, se corresponden con la pose agresiva y vigorosa de un Elvis Presley representado como un héroe del Oeste americano; el tamaño de la obra, semejante a una pantalla de cine, monumentaliza la postura masculina, y sin embargo, la seriación provoca un desinflado de la estrella que la sume en el anonimato. Roy Lichtenstein, utiliza las tiras de comics para representar la relación o diálogos entre personas con un papel social concreto y en un entorno trivial o convencional; es decir, representa el comportamiento que se espera de cada sexo. Por ejemplo, *Sweet Dreams, Baby*, al igual que las imágenes bélicas, es un icono de agresión que representa la convención de ese golpe de nudillos que todo hombre desea propinar como respuesta a un insulto, a modo de conquistar o para proteger a una “indefensa” muchacha; se trata del ideal masculino americano de diferentes formas: el puño es un símbolo fálico, de lo masculino, pero teniendo en cuenta el título *Dulces sueños, muñeca*, también podría estar dirigido a una mujer, por lo que el símbolo adquiriría una dimensión erótica.



El arte Pop cruzó de este a oeste el país. El fantástico mundo de Los Ángeles, con sus ritos juveniles, los recargados diseños automovilísticos, pero sobre todo con sus tradicionales normas de técnica pictórica decorativa, que floreció en el sur de California a partir de los años cuarenta; si las imágenes, no cobraron demasiada trascendencia, sí lo hicieron las técnicas de pintura con pistola. La parte norte de California, fue escenario de la poesía “Beat” de los cincuenta, cuyas ambiguas y antinostálgicas perspectivas se hallan en los ensamblajes del importante y prototípico artista pop de Los Ángeles Edward Kienholz, quien, desde mediados de los cincuenta, comenzó a transformar temas del folklore urbano norteamericano (desde la pasión por el automóvil o el modelo típico de familia americana, a los abortos clandestinos o el patriotismo llevado a elemento decorativo en los hogares), en alegorías de decadencia, contaminación humana o desórdenes psicológicos, que sirven de base a la futilidad.

Edward Ruscha, con su tendencia a combinar imágenes propias basadas en rótulos y letreros luminosos con productos comerciales con impecables letreros, y mediante su técnica de diseño tomada de modelos publicitarios, se sitúa más cerca de los artistas pop neoyorquinos que de los que van surgiendo en California; aunque Ruscha, como los demás californianos, se inclina poco a la reproducción implacable de imágenes prefabricadas, prefiriendo inventar su propia iconografía irónica y comercial. También Wayne Thiebaud, que es el artista californiano que más interés despertó con sus naturalezas muertas que representan objetos de cafetería mecanizada y pastelería industrial, iluminados por luces de neón, en ambientes insustancialmente higiénicos y asépticos. Pero el artista de la costa oeste cuya representación de la mujer como icono mediático del deseo es totalmente evidente y comparable a la que realizan sus colegas de Nueva York, es Mel Ramos. Mel Ramos, que estudió en la Universidad Estatal de Sacramento, después de una fase temprana, entre los años 1962 y 1963, pintando héroes y heroínas de historietas de comics, encontró su propia iconografía personal en los desnudos de chicas “pin up”; heroínas sin nombre ni ropa de los eróticos y a la par vulgares calendarios de los talleres mecánicos. La imagen de una mujer joven y totalmente apetecible, Ramos la expone acompañada de apropiadas formas fálicas de productos comerciales como botellas de Coca-Cola, cigarrillos, zuros de mazorca de maíz, etc, ... siempre en situaciones sexuales lo bastante explícitas; también la representa con animales, simbólicamente fálicos, como comadreja o pelícanos, o

representativos de la fuerza masculina, como en sus representaciones de jóvenes con pumas y otros felinos, donde se extiende el abanico de sensaciones eróticas al introducir un elemento de perversión refinada.

Aunque en la obra de Mel Ramos, el erotismo se convierte en pornografía suave, esa representación de mujeres poco o nada intelectuales, de mirada vacía, largas piernas y cintura de avispa, pero poseedoras de una tremenda fuerza erótica (muy conforme con los deseos masculinos de la época) y además, en cierto modo, conscientes de su poder de sugestión, tienen mucho que ver con las que pintó Tamara de Lempicka en su momento. Si bien es cierto que, de las mujeres que integran la obra de Tamara de Lempicka emana una identidad y fuerza femeninas muy poderosas (dejando a un lado el hecho de que en bastantes momentos la sexualidad se halle representada en un plano totalmente ambiguo), y que en la obra de Mel Ramos las mujeres sean simplemente muñequitas de plástico puestas en el soporte para alegrar la vista del público masculino. También es cierto que en ambas representaciones, la imagen de la mujer, totalmente erotizada, persigue un mismo fin: la seducción. Aunque a las chicas de Mel Ramos, les sobra candidez, inocencia, parece que no se dan cuenta del efecto que producen, surgen desnudas y voluptuosas y nada más; y a las mujeres de Tamara de Lempicka les falta toda noción de inocencia: fingen no saber el deseo que desatan, pero en realidad lo saben muy bien; son perfectas “femmes fatales”, son lobos disfrazados con piel de cordero, que utilizan su erotismo para manipular a los hombres. En algunas obras de Mel Ramos las mujeres aparecen junto a felinos salvajes, símbolos de potencia sexual, de embriagadora seducción; en la obra de Tamara de Lempicka los felinos son las propias mujeres, con las uñas escondidas, con la cautivadora y tranquila apariencia de una pantera que en cualquier momento salta sobre su víctima para hacerla pedazos.

Las distintas imágenes de la mujer que se proyectaron a través de la obra de los artistas pop, levantaron muchas ampollas en el sentir feminista que comenzó a surgir por aquellos años. Como veremos cuando lleguemos al análisis del arte feminista de los setenta, se creó una gran oposición y una dura crítica por parte de las artistas feministas hacia esta forma de representar la feminidad. La representación de lo femenino que surgió del universo pop, se considera entonces como una evidencia de la total

hegemonía masculina en la sociedad norteamericana y se trata a los artistas pop como potenciadores de ese ciclo masculino irreductible. El hecho de lanzar la imagen de la mujer, a través del arte y en este caso concreto de la pintura, como un objeto sexual dentro de la amplia gama de productos comerciales, no es extraño que provocara indignación e incluso humillación, no sólo dentro del colectivo feminista, sino en cualquier mujer que defendiese sus derechos y su identidad femenina. Aunque también hay que tener en cuenta que estos artistas no fueron defensores a ultranza de la supremacía masculina y que simplemente retrataran, con cruda fidelidad, la realidad, con sus convenciones, de una sociedad norteamericana que exportaba la imagen de una nación libre y moderna, pero que sin embargo estaba anclada en la más absoluta represión social, racial y sexual; es decir, no creo que los artistas pop se asignaran a sí mismos, y por propias convicciones, el papel de defensor del “macho blanco norteamericano”, sino de reporteros gráficos de la normalidad en las clases populares. No son como el grupo de los expresionistas abstractos, artistas hiperviriles y artífices de un arte estrictamente americano y también masculino; ni tampoco como aquellos artistas de finales del siglo XIX, entre los que destaca Moreau, que a través de una imagen de la mujer, algunas veces dulce, inocente, otras veces erótica y sensual, lanzaban mensajes al mundo que prevenían contra un ser totalmente maligno y viciado, que surge de las tinieblas para destruir todo indicio de masculinidad.

Es cierto, que los artistas pop se atrevieron a comercializar con la imagen de la mujer, la equipararon a una lata de sopa y la convirtieron en objeto sexual, pero ¿es que acaso no era esto justamente lo que ocurría en la sociedad norteamericana? ¿Acaso no constituiría una crítica contra el Sistema? En las serigrafías de Warhol aparecen los rostros de los personajes que el sistema político, social y económico, a través de la cinematografía hecha en Hollywood, había creado para ofrecer la imagen del país, para encarnar las fantasías del pueblo estadounidense; son las estrellas del gran sueño americano, los bellos rostros que encienden los sueños del pueblo. Pero Warhol nos muestra que también son seres dotados de debilidades como cualquiera; nos muestra que esa imagen de Marilyn Monroe constituye un poderoso ícono sexual de la época, pero también una máscara, una invención. Roy Lichtenstein se acerca al pueblo utilizando un medio tan popular y extendido como son los comics, reflejando en ellos las convenciones en cuanto al papel de los sexos, que extrae de la propia esencia de la

sociedad norteamericana. Tom Wesselmann, a través de su serie de *El Gran Desnudo Americano*, expresa un erotismo vulgar y anónimo; las mujeres aparecen desprovistas de identidad, integradas de tal manera en el mobiliario de las escenas, que se convierten en maniqués sexuales expuestos en un escaparate; expresó su imagen (la de la mujer) como la de un animal sexual y doméstico, que es precisamente lo que la economía de consumo pretendía para afianzar la distribución de productos del hogar y hacer de la mujer el principal consumidor: al igual que Mel Ramos cuando representa a sus “chicas de calendario” junto a productos de consumo o junto a animales salvajes, dotando a la mujer de un erotismo vulgar y desposeyéndola de toda personalidad. Imágenes muy extendidas a través de los típicos calendarios con tintes pornográficos que se encontraban frecuentemente en locales comerciales entonces restringidos al ámbito masculino, como eran por ejemplo los talleres mecánicos o también las cabinas de los camiones; es decir, una vez más el artista pop se dedica a retratar lo que observa en la vida cotidiana de los ciudadanos norteamericanos, gustase o no.

4.3 El feminismo de los setenta. Explosión creativa, transformación social: la mujer como centro.

El período que surge tras la segunda Guerra Mundial, momento en el que el Expresionismo abstracto se alzó como la tendencia insignia en los Estados Unidos, Pollock y el crítico Clement Greenberg se convirtieron en los precursores de un nuevo lenguaje pictórico, tanto visual como conceptual. Es cierto, aunque surgieran opiniones distintas acerca del valor que contenían las innovaciones de los expresionistas abstractos, que esta forma de trabajar abrió posibilidades a muchos artistas para la práctica artística en Estados Unidos. Aunque también hay que tener en cuenta que el Expresionismo abstracto no dominó al instante y tampoco fue el único; en 1946, el Museum of Modern Art de Nueva York expuso por primera vez la obra de una mujer: Georgia O’Keeffe. La obra de O’Keeffe, aunque en cierto grado abstracta, contiene un gran peso figurativo; sus interpretaciones de flores, más entendidas como una exploración de las emociones que como simples formas florales, y la búsqueda de la artista del color para expresar los distintos estados anímicos, contrasta bruscamente con

la lucha hermética de los expresionistas abstractos, como Pollock o De Kooning. Mientras las pinturas de éstos son densas e hirientes, las obras de Georgia O'Keeffe nos transmiten la expansión, el aliento y la musicalidad de la naturaleza; y algunas de estas cualidades líricas que contiene la obra de O'Keeffe, también conforman la obra de artistas como Grace Hartigan, Elaine De Kooning, Helen Frankenthaler, Joan Mitchell o Lee Krasner, calificadas a menudo como la “segunda generación” de expresionistas abstractos/as; lo que en términos cronológicos no sería acertado, pero sí en el trato de *segundonas* que recibieron sus obras.

El hecho de que la obra de artistas mujeres no haya obtenido el reconocimiento que en realidad merecía, es un hecho constante a lo largo de toda la historia del arte, hasta los años setenta, a pesar de la gran cantidad de artistas mujeres que han aportado una valiosa contribución a la creación artística en todas las épocas; si bien es cierto que ha habido excepciones, y un escaso grupo de mujeres ha conseguido ocupar un lugar en la historia del arte, casi con la misma importancia que sus colegas varones. Dentro del período que comprende nuestro análisis (desde finales del siglo XIX hasta la década de los setenta del siglo XX), podemos citar algunos nombres, aunque verdaderamente, la artista que consiguió despuntar en lo más alto de la escena artística norteamericana, fue sin duda Georgia O'Keeffe, así como Frida Kahlo; y aunque al ser mexicana, no cobró un reconocimiento tan importante a nivel nacional, sí que constituyó un punto de referencia para las artistas feministas de los años setenta. Tanto O'Keeffe como Kahlo, además de aportar una pintura radicalmente personal, basada en su propio universo femenino, fueron mujeres independientes, valientes luchadoras en un mundo de hombres que constituirán una importante base para la reivindicación de la identidad femenina, que se hará notable en los años setenta.

La década de los setenta trajo una nueva generación de artistas con el mensaje liberador del feminismo profundamente arraigado. A diferencia de las feministas de las dos décadas anteriores, su experiencia como mujeres adquirió una dimensión social, merecedora de una lucha específica y una forma de organización propia. Esta inclinación a la colectividad, llevará a algunas artistas como Eleanor Antin y Adrian

Piper a centrar en el cuerpo femenino su investigación artística, abarcando también el problema racial; así como otras, volvieron la mirada hacia los mitos ancestrales: la Tierra se identificaba con el cuerpo de la madre generadora de vida. En este contexto, nace en 1972 el proyecto de la *Womanhouse* en Los Ángeles, en el que se implicaron de lleno Judy Chicago, Miriam Schapiro y veintiún estudiantes del centro educativo Cal Arts; el proyecto consistió en un conjunto de performances e instalaciones en las habitaciones de una casa abandonada, que hacían referencia a las tareas que una mujer realiza tradicionalmente en el hogar.



Hasta este momento, los artistas europeos y norteamericanos, desde los cubistas a los minimalistas, desde los surrealistas a los del arte Pop, expresaban la idea de que hombres y mujeres eran diferentes, tanto física como psicológica y emocionalmente. Pero igual que las relaciones sociales cambian y los sujetos pueden llegar a desarrollar nuevas prácticas a medida que las condiciones sociales se van transformando, así, a finales de los años sesenta, la ideología sexual en torno a las mujeres recibirá un duro golpe. Los movimientos feministas harán posible que muchas mujeres tomen conciencia del carácter de las relaciones entre los sexos. La acumulación de hechos que se fueron sucediendo hasta este momento y la lucha y teorizaciones feministas, nos ayudan a comprender por qué algunas artistas occidentales, desde finales de los sesenta, comienzan un proceso de creación en el que el cuerpo sexuado ocupará el centro de interés.

Betty Friedan, en su libro *La mística de la feminidad* del año 1963, expone extensamente el problema que acecha a las mujeres norteamericanas, atrapadas en esa mística, por la que en los años cincuenta y sesenta se vuelve a glorificar la ocupación de la mujer como ama de casa y madre; y es precisamente la gran maquinaria publicitaria de los medios de comunicación de masas, la encargada de proyectar no sólo la imagen de la mujer como perfecta ama de casa y madre, consagrada su vida a su marido y sus hijos, sino también como animal sexual, utilizada como cebo para la comercialización de una interminable lista de productos del hogar y de belleza. Los artistas pop bebieron de esta clase de imágenes publicitarias en las que se muestra la imagen convencional que se quiere dar de la perfecta familia norteamericana, cuya madre se convierte en la perfecta ama de casa, en una perfecta autómatas, que únicamente vela por el bienestar de su marido y sus hijos; siempre bella, bien arreglada y maquillada, que además, utiliza esos modernos productos que la sociedad de consumo le brinda para “hacerle la vida más fácil”. Pero la realidad de estas mujeres, como puso de manifiesto Betty Friedan en su libro, es muy diferente. La mística de la feminidad apremia a las mujeres a que renuncien a sus propias vocaciones, a su educación, para consagrarse en cuerpo y alma a un fin mucho más elevado: la familia. Todas estas mujeres amas de casa quieren ser rubias, atractivas, estar siempre listas para complacer, ayudar a sus maridos para que se realicen como individuos a través de sus carreras. Todas ellas se involucran en las tareas de la comunidad, en colaborar en la asociación de padres, llevar a los niños al colegio, leer revistas que publican trucos de belleza, las mejores recetas, los mejores consejos de psicoanalistas para hacer felices a sus maridos y seguir creyendo que con ser amas de casa tienen sus vidas completas; es decir, se realizan plenamente como mujeres. Pero la realidad es bien distinta. Betty Friedan se dio cuenta que entre estas amas de casa consagradas a una mística impuesta existía un problema que no tiene nombre; muchas de ellas sentían una angustia, un vacío, un cansancio continuo que no sabían explicar, ¡ya que sus vidas eran tan perfectas! Acudían a los psicoanalistas para que les dieran una explicación a ese sentimiento, a lo que éstos respondían con nuevos métodos para avivar las relaciones sexuales con sus maridos, aconsejaban descanso y algunos ratos de ocio, diversión fuera del hogar. Pero el problema no podía solucionarse por ninguno de estos medios ya que estas amas de casa seguían sintiendo ese mismo vacío, y al intentar cubrirlo con la sexualidad, el ocio o el descanso, se convirtieron en *devoradoras* sexuales insaciables, en alcohólicas, en mujeres obsesionadas con la limpieza; se afanaban en hacer el pan ellas mismas, en no perder ni un segundo a sus hijos de vista,

agobiándolos continuamente, en seguir trayendo niños al mundo con la esperanza de mantenerse ocupadas, en hacer trabajos para la comunidad que no requerían ningún tipo de compromiso a largo plazo porque, de lo contrario se sentirían culpables por no dedicarse más que exclusivamente a sus labores de ama de casa.

Los artistas pop muestran esa cara que la sociedad de consumo con sus proyectos, pretendiendo mostrar al resto del mundo los argumentos positivos de esa mística. Estados Unidos aparece entonces como un paraíso, con una industria emergente que hace posible que todos los norteamericanos puedan adquirir toda clase de productos, con familias perfectas en las que cada miembro ejerce su función, convencionalmente entendido, felizmente; con los grandes mitos eróticos de Hollywood, que hacen tan placentera la vida, ... Pero a través de la banalidad que desprenden las imágenes, y que no es más que otra característica de la sociedad de consumo, surge la sospecha de que la imagen del bienestar que pretendían ofrecer, no es tan placentera; en verdad, la sociedad estadounidense sufre graves carencias, y una de ellas es la situación de muchas mujeres que acabamos de plantear; pero no es la única, también existen la marginalidad y la pobreza. La familia norteamericana no se reduce exclusivamente a la familia de nivel económico medio-alto, que reside en una urbanización en las afueras de las ciudades, de raza blanca, preferiblemente rubia, con muchos niños: mientras el marido trabaja en la ciudad la mujer esposa perfecta mantiene la casa impecable como si estuviera preparada para una fiesta... Desde las contradicciones y anacronismos vistos desde una perspectiva actual, esa mujer se mostraba pasando el aspirador por la casa, totalmente maquillada y peinada, para que todos esbozaran la sonrisa por el papel que la sociedad del bienestar tenía preparado para todos sus componentes.

Pero la realidad se resiste a aceptar la imaginaria impuesta, ni siquiera en el tipo de familia modelo que muestran todos los anuncios. La mayoría de amas de casa sienten ese vacío existencial; la sensación de que sus vidas, programadas en su plenitud para desempeñar la misión de consagrarse al modelo de bienestar, resulta ser una impostura: los hijos acaban resultando ser unos inútiles porque tienen madres que no les dejan madurar y experimentar por sí mismos, los maridos acaban hastiados de una esposas que nunca se ven satisfechas en ninguno de los planos que rodean la vida conyugal, sobre todo en el sexual. Pero también existen las minorías étnicas, las mujeres que

decidieron seguir una carrera por sí mismas, y que a ojos de los seguidores de la mística de la feminidad adquirieron el calificativo de “solteras amargadas”, los pobres, las madres solteras... Estos son los grandes olvidados en la proyección de la imagen del bienestar; y esta discriminación que sufren los que no cumplen con el perfil del perfecto ciudadano norteamericano, pero que sin embargo aspiraban a disfrutar de los mismos derechos que los ciudadanos modelo, acabarán constituyendo una importante razón para el levantamiento contra esta gran pantomima, que ya a finales de los sesenta acaba por desmoronarse.



Mediante obras que surgen de variadísimos procedimientos artísticos, las artistas ahondarán en la exploración del propio cuerpo, en la denuncia de la opresión masculina, en las lecturas sobre la sexualidad femenina y de su apropiación por parte de los hombres, o en la crítica y cuestionamiento de los estereotipos sexuales y su proyección en la sociedad. Todo este conjunto de temas relacionados con el cuerpo y con la situación de las mujeres, constituían también piezas clave en la reflexión teórica del

feminismo y estaban relacionadas con algunas de las principales reivindicaciones como el derecho al aborto o el uso de medios anticonceptivos.

Las representaciones de las mujeres “Pin up”, que surgieron en las obras de algunos artistas pop como Mel Ramos o Tom Wesselmann, y que fascinaron en la década anterior, levantarán ampollas entre las feministas cuando vuelven a ser expuestas a finales de los setenta; denunciarán que la mujer, por obra y gracia de estas re-visiones, vuelve a convertirse en puro objeto sexual. La conciencia de que las representaciones de los artistas varones sobre lo femenino a través del cuerpo, tiene grandes repercusiones en la sociedad y acrecentará la posición masculina de poder, hará que se acabe creando una iconografía específicamente feminista.

En el terreno de la creación individual, el feminismo contó con la aportación esencial de artistas como Judy Chicago y Miriam Schapiro, quienes rescataron la experiencia personal de la mujer y su representación a través del sexo y del cuerpo, para una nueva interpretación de la sensibilidad y estética no sólo contemplativa, sino reivindicativamente feminista. Judy Chicago, formada en el ambiente pop californiano de los sesenta, junto a artistas como Billy Al Bengston o Ed Ruscha, y desde una postura ampliamente crítica y cuestionadora de los roles patriarcales, en sus obras de principios de los setenta, se propuso mezclar un lenguaje formal sofisticado con los temas femeninos, en los que es inevitable no echar la vista atrás hacia la sensibilidad de Georgia O’Keeffe. Así las formas bulbosas de sus pinturas en esta época, como *Peeling Black* (1974), se han interpretado como el deseo de la artista de transformar el sexo femenino, visto hasta entonces como algo pasivo, en activo, mediante una composición dinámica y centrada en el núcleo mismo del sexo femenino, es decir en la vulva; y que nos lleva *al latido del orgasmo y a la experiencia clitorica que definen a las mujeres como objetos deseantes en vez de objetos de deseo* (20). Pero una de las obras más significativas de Judy Chicago, es su instalación *Dinner Party*, que presentó por vez primera en el Museum of Modern Art de San Francisco en 1979, levantando no poca polémica. Esta instalación consistió en una mesa con forma de triángulo equilátero, en la que la artista expuso de forma crítica uno de los roles históricamente asociados a la mujer, como era el de preparar la comida y servir la mesa, e intentó reconvertirlo. La

obra, a pesar de ser objeto de duras críticas, fue valorada por historiadoras y críticas de arte relacionadas con el feminismo, como Lucy R. Lippard, que la apreció como <<un acto político, de rechazo de las iconografías catalogadas peyorativamente de “femeninas”>> y como <<reivindicación de una sensibilidad o mejor biología femenina frente a los formalismos universalistas que proclamaban el arte como neutral e independiente de lo político y social>> (21).



Los acontecimientos que se sucedieron entre los últimos años de la década de los sesenta y el comienzo de los setenta, condujeron a las primeras protestas contra el racismo y el sexismo en el mundo artístico norteamericano; además de estas intervenciones y del “Movimiento de Liberación de la Mujer”, también tuvieron lugar otras actividades artísticas feministas durante los setenta. A finales del año 1969, en la exposición anual del New York’s Whitney Museum, de los ciento cuarenta y tres participantes sólo ocho fueron mujeres, lo que provocó una serie de manifestaciones

(20)GUASCH, Ana M.:”El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Ed. Alianza. Madrid, 2000. p. 534

(21) Ibid p. 535

contra el museo y culminaron con la creación del “Women Artists in Revolution” (WAR), integrado en la “Art Workers Coalition”; a su vez, Faith Ringgold organizó el “Women Students and Artists for Black Art Liberation” (WASABAL) y la “Huelga del Arte” de Nueva York contra la guerra, el racismo, el fascismo, el sexismo y la represión. Organizada por la “Art Workers Coalition”, mantuvo cerradas las puertas de los museos de la ciudad por un día en el mes de mayo del año 1970. El eco que gozaron algunas de las reivindicaciones feministas que se sucedieron a lo largo de esta década, debe entenderse dentro de una situación de grandes cambios políticos y sociales, en la que verdaderamente tuvieron mucho que ver las protestas que suscitó la guerra de Vietnam, las manifestaciones estudiantiles, la lucha del “Civil Rights Movements” y el nacimiento del “Black Power”.

Todavía en los años sesenta, animadas por todos los movimientos de protesta que alzaron la voz como el “Movimiento de los Derechos Civiles” y los movimientos contra la guerra en Estados Unidos, la revuelta estudiantil en Europa y las acciones estéticas e intelectuales de lo que se denominaría postestructuralismo y postmodernismo, las mujeres aparecieron con una fuerte incidencia social. Inspiradas por el mensaje contenido en *El Segundo Sexo* (traducido al inglés en 1953) de Simone de Beauvoir, de que la mujer no nace sino que se “hace”; y por el análisis de Betty Friedan del problema de no tener nombre en su *Mística de la Femenidad* (1963), muchas de ellas comenzaron a agruparse y a compartir charlas en las que empezó a despuntar de forma general el sentimiento de la discriminación.

Ante la posibilidad de poder por fin librarse de sus cargas personales, las mujeres comenzaron a trabajar unidas para protestar contra la forma en que los sistemas políticos condenaban la vida de las mujeres, haciéndoles apartarse de sus sueños y aspiraciones. La lucha de las feministas pronto cobró forma para intentar derribar la opresión que ejercían las instituciones e intentar crear mundos en los que sus vidas como mujeres fueran realmente contempladas; en 1966, se fundó la “National Organization of Women”, que contribuyó a la consecución, por parte del movimiento de liberación de las mujeres, de la legalidad política en Estados Unidos. Las artistas feministas se inspiraron especialmente en el análisis de Simone de Beauvoir: si la vida de las mujeres no constituía verdaderamente el resultado de una inamovible ley natural,

entonces se tenía que crear de nuevo, tenía que ser revisada, cambiada y mejorada; cada transformación requiere imaginación, determinación y voluntad, y las artistas encontraron en la liberación de su sexo racionalidad e inspiración para una nueva práctica artística.



Sulamith Firestone y Kate Millet, dos teóricas feministas norteamericanas de los setenta, se encargarían de dar continuidad y nuevos desarrollos a uno de los factores de los que señala Beauvoir en su texto como causa de la opresión de la mujer: el factor biológico. En su *Dialéctica de la sexualidad*, Firestone propone que la diferencia sexual se encuentra en la base de las demás diferencias, como la división sexual del trabajo o la división sexual de la sociedad. S. Firestone a través de un feminismo materialista apoyado en el materialismo histórico como concepción adecuada de la sociedad y de la historia, aboga por una revolución sexual paralela a la revolución proletaria; es decir, si en la reproducción se encuentra el origen de la represión de la mujeres, es preciso que éstas controlen los medios de reproducción, de la misma forma y al mismo tiempo que los proletarios controlan los medios de producción. Firestone sostiene, que los avances en la ciencia y la tecnología, permitirían que las mujeres consiguieran liberarse de las servidumbres de la maternidad natural, una de las trabas (idea compartida con Beauvoir) para alcanzar la liberación.

Por su parte, Kate Millet, en su libro *Política sexual*, explora la relación de los sexos como política, dentro del contexto de relaciones de poder en el que se desenvuelven las relaciones humanas (una de las ideas centrales del pensamiento de M. Foucault); por eso su célebre frase *Lo personal es político*, alumbra la idea de que las relaciones personales contienen elementos de poder y dominación. Simone de Beauvoir habla del patriarcado como la base en la que se origina y permanece la opresión de la mujer; Kate Millet ve el patriarcado como el sistema de dominación sobre el que se sustentan el resto de sistemas de dominación, como podría ser el social o el racial, y además consigue adaptarse a todos los sistemas económico-políticos, como el feudalismo, el capitalismo, el socialismo o la democracia.

En *El Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir, analiza la condición femenina, que se halla inmersa y determinada por un mundo masculinizado. Con referencia a Freud, Beauvoir critica que estableció el destino de la mujer a partir de el del hombre, nunca la estudió con autonomía, sino que la supuso un “hombre mutilado”:

Sin rechazar en bloque las aportaciones del psicoanálisis, algunos de cuyos planteamientos son fecundos, rechazamos su método. En primer

lugar, no nos limitaremos a considerar la sexualidad como un hecho: se trata de una actitud limitada; salta a la vista en la pobreza de las descripciones relativas a la libido femenina; ya he dicho que los psicoanalistas nunca la estudiaron de frente, sino a partir de la libido masculina; parecen ignorar la ambivalencia fundamental de la atracción que ejerce el varón sobre la mujer. Freudianos y adlerianos explican la angustia que siente la mujer ante el sexo masculino como la inversión de un deseo frustrado. (22)

Simone de Beauvoir profundiza en la concepción del papel que la sociedad propone a la mujer como “objeto” y la reivindicación de su propia libertad. Ella define a la mujer como un ser humano en busca de valores en el seno de un mundo de valores, un mundo, cuya estructura social y económica es imprescindible conocer. Para Beauvoir, la explicación de por qué el mundo siempre perteneció a los varones y por qué se estableció la jerarquía de los sexos, se encuentra analizando bajo el enfoque de la filosofía existencialista, los datos de la prehistoria y la etnografía. El sexo masculino tomó la delantera, se impuso sobre el sexo femenino y trata de mantenerlo en la opresión; si no, si ambos hubieran estado en condiciones de sostener la reivindicación de su soberanía, se hubiera creado entre ellos, bien con hostilidad o amistad, aunque siempre con tensión, una relación recíproca, de igualdad.

... De esta forma, el triunfo del patriarcado no fue casual, ni el resultado de una revolución violenta. Desde el origen de la humanidad, su privilegio biológico permitió a los varones afirmarse solos como sujetos soberanos; nunca renunciaron a este privilegio, alienaron en parte su existencia en la Naturaleza y en la Mujer, pero después la reconquistaron; condenada a desempeñar el papel de Alteridad, la mujer también estaba condenada a poseer sólo un poder precario: esclava o ídolo, nunca elige su destino. (23)

Simone de Beauvoir prosigue con el momento en que la humanidad llega a la redacción de sus mitologías y leyes, en el que el patriarcado se instala definitivamente, ya que son los varones quienes crean y dictaminan los códigos; a la mujer le es asignada una posición subalterna, aunque no es considerada con la misma benevolencia que a los niños o al ganado; no, es adornada de virtudes de doble cara, que advierten del aspecto negativo, pasando a ser de sagrada a impura: Eva, creada para Adán para convertirse en su compañera, hace decaer al género humano; los dioses paganos, en su acción de venganza hacia los hombres, crean a la primera criatura femenina, Pandora, que

(22)BEAUVOIR DE, Simone: *El Segundo Sexo*. Ed. Cátedra. Madrid, 1999. p. 112

(23)Ibid. p. 141

desencadena todos los males que sufre la humanidad. De esta forma la mujer es consagrada al Mal, pero para la existencia del Bien, el Mal es necesario, igual que para la luz lo es la oscuridad; por esto mismo, el hombre, sabedor de que para perpetuar su existencia la mujer es imprescindible, tiene que integrarla en la sociedad y mientras ésta se someta al orden que él ha establecido, quedará purificada de su pecado original:

La ideología cristiana contribuyó considerablemente a la opresión de la mujer. Si bien el matrimonio se consideraba una institución que exigía fidelidad recíproca, parece evidente que la esposa debe estar totalmente subordinada al esposo: a través de San Pablo se afirma la tradición judía, fuertemente antifeminista. (24)

Una breve mirada retrospectiva (para enlazar con el inicio del revulsivo que tiene en la “guerra de los sexos” los orígenes de la modernidad artística y social), nos lleva a la era industrial, provocadora o desencadenante de la emancipación de la clase obrera, y por consiguiente, la de la mujer. Con el socialismo utópico de Saint-Simon y Fourier, nace la utopía de la “mujer libre”; la idea sansimoniana de una asociación universal necesita la abolición de todo tipo de esclavitud, donde también entra la de la mujer. En general, el movimiento reformista del siglo XIX que busca la justicia en la igualdad, resulta favorable al feminismo, aunque nos encontramos con un importante adversario: Proudhon, que reacciona de forma violenta contra la utopía sansimoniana y, no sólo condena a la mujer al hogar, sino que para ello, no duda en hacerla acreedora y “apetecedora” de la violencia física y la violación, como ya expusimos más arriba.

Simone de Beauvoir, recorre la condición femenina a través de los tiempos:

Siempre es difícil describir un mito; no se deja atrapar ni delimitar; ronda las conciencias sin afirmarse nunca frente a ellas como un objeto definitivo. Es tan ondulante, tan contradictorio, que a primera vista nunca se capta su unidad: Dalila, Judit, Aspasia y Lucrecia, Pandora y Atenea: las mujeres a un tiempo Eva y la Virgen María. Es un ídolo, una criada, la fuente de la vida, una potencia de las tinieblas, es el silencio elemental de la verdad, es artificio, charloteo y mentiras, es la sanadora y la bruja; es todo lo que no es y desea tener, su negación y su razón de ser. (25)

(24) Ibid p. 162

(25) Ibid p. 229

Muchas feministas tendieron a pensar que, la cultura, mucho más que la naturaleza o la biología, había contribuido en gran medida a atribuir a la mujer un papel secundario en la sociedad. Tras las críticas que Simone de Beauvoir realizó sobre las valoraciones sexuales de Freud, Betty Friedan, en *La Mística de la Feminidad*, continuó cuestionándolo, al advertir que en realidad era prisionero de su propia cultura. En la época de Freud, la hipocresía sociocultural forzaba a la represión; por lo que no ha de extrañarnos que Freud creyese ver un origen sexual en todos los tipos de neurosis. Freud fue hijo de una mujer dócil, cuyo marido, mayor que ella, gobernaba la familia con la tiránica autoridad tradicional en las familias judías y por esto mismo, Freud heredó y asimiló la concepción por la cual la naturaleza de la mujer necesita ser gobernada por el hombre a la vez que lo envidia, lo que él mismo denominaría “ansiedad fálica”. Como expresa la propia Friedan:

Si interpretamos la “ansiedad fálica” de la misma manera que han sido interpretados los demás conceptos freudianos, a la luz de nuestro conocimiento de que aquello que Freud creía ser de tipo biológico era frecuentemente una reacción de tipo cultural, vemos sencillamente que la cultura victoriana dio a las mujeres muchos motivos de envidiar a los hombres; las mismas situaciones contra las que lucharon las feministas. Si a una mujer a la que se le ha negado la libertad, la situación en la sociedad y los placeres de que los hombres disfrutaban, desea secretamente tener todas estas cosas, es probable que en la transposición subconsciente de sus sueños desease ser un hombre, y se viese provista de esa cosa que hace a los hombres inconfundiblemente diferentes: el falo. (26)

Aunque lo que en la realidad, funciona como un simple símbolo de una forma de vida (la patriarcal), fue interpretado por Freud literalmente, como la envidia del falo, el sentimiento de ser un “hombre lisiado”; Betty Friedan expresa que es como si al deseo masculino de ser progenitor, se le hubiese llamado, en una cultura matriarcal, “ansiedad vaginal”. Entonces, el psicoanálisis clásico, no es otra cosa (desde este punto de vista) que la extrapolación sexista de una situación cultural totalmente determinada.

Nadie puede discutir la genialidad fundamental de los descubrimientos de Freud, ni la aportación que éste ha hecho a nuestra cultura. Tampoco yo discuto la efectividad del psicoanálisis tal como lo practican hoy los freudianos o los antifreudianos. Pero sí discuto, por mi propia experiencia como mujer y por mi conocimiento como periodista de otras mujeres, la aplicación actual de la teoría freudiana de la feminidad a las mujeres. Discuto su utilización, no como terapia, sino en la forma en que se ha infiltrado en las vidas de las mujeres norteamericanas a través de revistas

populares y de opiniones e interpretaciones de unos pseudoexpertos. Creo sinceramente que la teoría freudiana sobre las mujeres está anticuada, que es un gran obstáculo para que las mujeres norteamericanas de hoy encuentren la verdad y que es una de las causas principales de ese agudo problema que no tiene nombre. (27)

Aunque Betty Friedan no desdeña el valor de los descubrimientos de Freud, simplemente destaca que si bien, los hallazgos de Freud estuvieron influenciados por la sociedad en la que estaba inmerso, no resulta lógico trasladar estos pensamientos, sin siquiera revisarlos y adaptarlos a la sociedad de los años cincuenta y sesenta en Norteamérica. Los tiempos habían cambiado, y el hecho de aplicar el psicoanálisis al pie de la letra, mucho tiempo después, inmersos en los diversos avatares que configuraron la “modernidad”, volvía a rodear a las mujeres de las convenciones sexuales que habían sido superadas con creces por las mujeres norteamericanas de décadas anteriores. Betty Friedan no hace responsable al psicoanálisis del hecho de que las mujeres norteamericanas de las décadas de los cincuenta y sesenta volvieran de nuevo al hogar y olvidaran sus carreras; pero sí a los escritores y directores de las revistas para las masas, a los promotores de temas y slogans publicitarios y a los divulgadores del pensamiento freudiano en las universidades.

La mística de la feminidad, elevada a la religión científica por la teoría freudiana, hizo sonar para las mujeres una sola nota, induciéndolas a dejarse proteger por el hombre, a restringir su vida al hogar, a renunciar al futuro: A las muchachas que crecían jugando al béisbol, haciendo de niñeras por horas, dominando la geometría—casi lo bastante independientes, casi lo bastante dispuestas a enfrentarse con los problemas de la era nuclear—, se les dijo, por boca de los más avanzados pensadores de nuestro tiempo, que debían volver a vivir sus vidas como si fueran Noras encerradas en la casa de muñecas por los prejuicios de la era victoriana. Y el propio respeto y el temor reverencial que les inspiraba la autoridad de la ciencia— la antropología, la sociología y la psicología comparten esta autoridad— hizo que no se atrevieran a discutir la mística de la feminidad. (28)

(26) ARANGUREN, J.L.: *EROTISMO Y LIBERACIÓN DE LA MUJER*. Ed. Ariel. Barcelona, 1972

(27) FRIEDAN, Betty: *La mística de la feminidad*. Ed. Júcar. Gijón, 1974. p. 145

(28) FRIEDAN, Betty: *La mística de la feminidad*. Ed. Júcar. Gijón, 1974. p. 171

Desde las protestas por la escasísima inclusión de mujeres artistas en el sistema de galerías y museos, a la reubicación del maltratado lenguaje de las artes decorativas, la primera forma de acción del arte feminista fue el activismo apasionado y especialmente decidido a cambiar el rumbo de la historia del arte. El “Feminist Art Program” de Judy Chicago, primero en Fresno y después en California, en 1970 y un año más tarde en el Cal Arts en Valencia, con la colaboración de Miriam Schapiro, constituía una parte de las primeras hazañas; el programa estuvo dedicado al arte hecho por y sobre mujeres y produjo en 1972, una exposición muy bien promocionada titulada *Womanhouse*. Organizada por Faith Wilding, Miriam Schapiro y Judy Chicago, y contando con el trabajo de estudiantes del “Feminist Art Program”, incluida la pintora y teórica Mira Schor; veinticuatro mujeres, revisaron de forma radical la línea que separa el ámbito doméstico o privado del público y rechazaron en sus representaciones las convenciones sobre lo que las mujeres deben representar, utilizando objetos comunes en la vida cotidiana de las mujeres como cosméticos, tampones, sábanas, toallas, ropa interior, etc, convirtiéndolos en material para el “arte elevado”.

En 1972, la inauguración de la AIR (Artists-in-Residence) en Nueva York, aportó un lugar para la exposición de mujeres artistas. La “AIR” también presentó una serie de charlas para intentar forjar y reforzar un lenguaje adecuado para el arte feminista que reflejase la influencia de la academia, el mercado y el estudio. En la unión de todos los esfuerzos por parte de estas instituciones, se logró crear un nuevo espacio para el desarrollo del feminismo y del arte. La “National Organization for Women”, comenzó a palpar las brechas abiertas en los debates sobre la sexualidad, que anteriormente a los años setenta se habían estado maquillando. El estudio de Shere Kite, publicado en 1976, sobre las prácticas sexuales femeninas en Estados Unidos, desempolvó otros aspectos sobre la sexualidad femenina que a menudo habían resultado mal interpretados; descrito con frecuencia como un debate sobre lesbianismo y heterosexualidad, en realidad los debates sobre sexualidad fueron mucho más complicados, y no constituyendo sólo esa imagen creada para simplificar el verdadero problema que se estaba exponiendo.

Siguiendo la idea de Rosenberg de que la pintura se había convertido en un campo para la acción, artistas como Yves Klein, Alan Kaprow y otros miembros del colectivo “Fluxus”, emplearon los happenings como un medio de ensalzar las dimensiones

interpretativas de la pintura. En los años setenta, los happenings y las performances constituyeron una importante vía de expresión en la obra de mujeres artistas, en su investigación de la línea que se cruza entre lo personal y lo político; las primeras manifestaciones de happenings estuvieron marcadas por la temática sexista.



En 1970, Adrian Piper, artista conceptual profundamente involucrada en la lucha contra la guerra de Vietnam, comenzó una serie de acciones o performances callejeras que tituló “Catalysis”. En el mismo año, Martha Wilson, Linda Montano, Hannah Wilke, Carolee Schneemann y otras artistas, se internaron en la exploración de la performance como un medio para remover la estructura metafórica o expresiva del arte y hacerlo más directo. El suplemento fotográfico, unido a la performance, permitió dramatizar las dimensiones expresivas de la fotografía, sobre todo en torno al retrato fotográfico. La fotógrafa Francesca Woodman se introduce en la exploración del erotismo y la espiritualidad en su serie *On Being an Angel* (1977); en él, explota las posibilidades que ofrece la fotografía para capturar el espacio que se expande entre lo documental y lo fantástico, la historia y el sueño. Nan Goldin transfirió sus fotografías, en las que explora el registro documental y su diario personal en una proyección, bajo el título *The Ballad of Sexual Dependency*, en las que unió música y exposición, las cuales ha mostrado desde el año 1981 hasta entrados los 2000 en lugares tan dispares como inusuales: bares o galerías y museos. Las series de Cindy Sherman *Untitled* (1977-80) y *History Portraits* (1989-90), nos conducen a la idea de que la memoria puede convertirse en el instrumento preparatorio para una pintura que no ha llegado a hacerse; a través de imágenes conocidas, tanto procedentes del cine como de la pintura, las performances fotográficas de Cindy Sherman, distorsionantes y teatrales, centran la mirada en acontecimientos, que aunque no sucedieron en la historia real o en la experiencia de la misma, sí poseen la carga de los recuerdos, de la memoria de aquellas vivencias.

Conocido como el movimiento del “Pattern and Decoration”, este grupo de artistas se sumergió a través de la pintura, el diseño y el tejido en la problematización que planteaba la cultura feminista. Kim MacConnel, Amy Goldin, Miriam Schapiro, Valerie Jourdain y Joyce Kozloff fueron las artistas más destacadas dentro de este campo en los años setenta y principio de los ochenta. En su afán por explorar la compleja trama que se desarrollaba a través de este tipo de trabajo, muchas artistas de los setenta se vieron fascinadas por las conexiones entre la mujer y la naturaleza; Ana Mendieta, realizó una serie de acciones llamadas “trabajos de tierra”, en las que expresaba la idea de la profunda conexión existente entre el cuerpo femenino y la eterna grandeza de la tierra.

Las artistas feministas de los años setenta exploraron muchos medios de expresión; necesitaban la reinención de un arte que hasta entonces se había hallado sujeto bajo el

dominio del masculino; así combinaron la pintura con otras técnicas y procedimientos adentrándose en la exploración de las posibilidades que ofrecía la fotografía, los happenings, las performances, las instalaciones; exploraron el arte corporal, el arte de la tierra. Necesitaban cambiar y “hacerse” a sí mismas, imponer sus vivencias como mujeres, hasta ese momento contenidas: necesitaban reafirmar y valorar su sexualidad. Por esto, igual que las sociedades cambian para cubrir las nuevas necesidades que van surgiendo, los medios de expresión artísticos y los conceptos del propio arte también; y aunque este análisis ahonde en la imagen de la mujer que han ofrecido artistas de ambos sexos, desde el final del siglo XIX hasta ahora, la década de los setenta, a través de la pintura, no hemos podido ignorar (aunque la pintura no constituyese ya un medio exclusivo) lo que sucedió en estos años, porque nunca hasta entonces hubo una exploración mayor a la que se dio con el enfoque feminista sobre la imagen de la mujer.

Pero esta evolución cultural que llega hasta las afirmaciones feministas de nuestra época, con rupturas conceptuales y de procedimientos, no pueden hacernos olvidar y desdeñar por “antiguas” o “tradicionales” lo realizado con esfuerzos por ir en contra de la corriente que han ofrecido otras artistas pioneras. Así los trabajos de Mary Cassatt, Berthe Morisot o María Blanchard, contienen una exploración sobre la femineidad que engarza con lo más extremo de la vanguardia; o dicho de otra forma: la vanguardia, dominio masculino, se ve “feminizada”; sobre todo en el caso de Mary Cassatt, que además de ser una reconocida feminista de su tiempo, logró, además de introducirse en un mundo, el del arte, totalmente limitado a los varones, ser apreciada por su talento; incluso, por declarados antifeministas como Degas, con el que intercambió con frecuencia bastantes conocimientos sobre pintura. Ella representó pictóricamente a una mujer integrada en la sociedad: la mostró ante el mundo con total naturalidad en su más absoluta intimidad. Desde nuestra visión ahora, en nuestro tiempo, quizás no nos parezcan nada rompedoras las aportaciones de Cassatt en cuanto a su visión de la mujer, o incluso tal vez, puedan parecernos bastante convencionales; pero en su época sí logró, sin quizás corromper del todo los roles sociales establecidos, mostrar a la mujer en facetas tan reservadas entonces a la masculinidad como la intelectual; rompió los moldes masculinos de la representación de una mujer siempre bella, joven y tonta, expresando a la mujer madura en su plenitud, en su madurez y experiencia; exploró la total importancia de la madre en su papel de generadora de vida y a la vez de educadora;

mostró a la mujer en su intimidad, con libertad y sobre todo naturalidad, sin artificios. En fin, toda una serie de aspectos, que demuestran la importancia de la representación de la feminidad en la obra de artistas mujeres, en este caso Mary Cassatt, que siendo observadas desde el punto de vista de hoy día, su labor ha sido poco valorada y poco reconocida por muchos historiadores del arte y por la sociedad en general.

También tenemos que mencionar a Tamara de Lempicka. Aunque anteriormente la hayamos comparado con artistas como Gustave Moreau, por representar a una mujer que encaja perfectamente con el papel de “devoradora de hombres” o “femme fatale”; incluso con Mel Ramos, por ofrecernos la imagen de una mujer, cuyo cuerpo totalmente erotizado, se presta a la simple gratificación visual de los varones o a la seducción. Aquí debemos reconocer el atrevimiento de Tamara de Lempicka al evidenciar la sexualidad femenina y mostrar así mismo rasgos de ambigüedad sexual. En los años veinte, muchas mujeres reivindicaron la libertad sexual, y el fenómeno de las “garçonnes” ayudó bastante a destapar inclinaciones y prácticas sexuales femeninas que hasta entonces se habían mantenido ocultas debido al rechazo social. En estos años surgieron locales en los que se daba rienda suelta a este tipo de tendencia, tanto visual como sexual, y muchas artistas reflejaron la ambigüedad sexual en sus obras. Así como Claude Cahun se muestra en diversos autorretratos con una imagen absolutamente andrógina y desinhibida; también Tamara juega con la ambigüedad e inventa un tercer sexo en su pintura, a través de mujeres con una apariencia que cabalga entre lo femenino y lo masculino y con una disposición erótica que invita tanto a hombres como a mujeres a su particular orgía, sobre todo es notable en sus grupos de desnudos femeninos.

Por último, es preciso recordar aquí a Georgia O’Keeffe y Frida Kahlo. Muchas artistas feministas las tomaron como ejemplo. Ambas expresaron una identidad femenina arrolladora, fueron rompedoras en la manera de expresarse a sí mismas en la pintura y sobre todo, fueron dueñas de sí mismas. Georgia O’Keeffe, la artista norteamericana por excelencia, tuvo una existencia fuera de toda convención social; el que sería su marido, Alfred Stieglitz, fotógrafo y figura imprescindible dentro del fenómeno del arte moderno en Estados Unidos, en cuanto conoció su obra, quiso convertirla en estrella; y lo consiguió. Aunque Georgia O’Keeffe, en su camino a la

cima del panorama artístico estadounidense, tuvo que dejar atrás un deseo esencial para sí como mujer: ser madre; y lejos de perjudicar su creación artística, ese deseo insatisfecho hizo que Georgia O'Keeffe volcara absolutamente toda su feminidad en la pintura, de una forma tan honesta y natural, que se convertiría en un gran ejemplo para las artistas feministas de los setenta que reivindicaban eso precisamente, su identidad como mujeres, tanto dentro como fuera de la creación artística.

Encontramos un paralelismo entre Frida Kahlo y Georgia O'Keeffe. Su deseo insatisfecho de ser madre, sumado a su tormentosa relación con Diego Rivera y al dolor que sufrió toda su vida por su columna fracturada, le hicieron volcar con tan extraordinaria crudeza su experiencia sobre la pintura, que la convirtieron en una importante base para artistas posteriores en su investigación sobre la feminidad. La obra de Frida Kahlo contiene el desgarrador relato de una mujer cuya increíble voluntad y esperanza por vivir y superar al destino, nos hace identificarnos con ella: es como si ella quisiera dirigirse a cada uno de los espectadores de sus obras, invitándonos a compartir esa experiencia vital que nos resulta tan cercana y mágica a la vez.

Igualmente ambas, tanto Georgia O'Keeffe como Frida Kahlo, en ciertos momentos de su vida mostraron una imagen ambigua. Georgia O'Keeffe, sobre todo en algunos retratos que le hizo Alfred Stieglitz, nos muestra su lado más andrógino, rompiendo los moldes de lo que debía ser la imagen femenina de la época. Frida Kahlo, en diferentes momentos, tanto en su juventud como cuando su relación con Diego Rivera llega a romperse, acaba renunciando a su propia feminidad; se corta el pelo y aparece vestida como un hombre, masculinizándose en su *Autorretrato con pelo corto*, en el que el único rasgo formal de feminidad que conserva son los pendientes que cuelgan de sus orejas. Es significativo el hecho de que renuncie a su apariencia como mujer cuando se siente herida por un amor que le corroe interiormente... y por el despecho. Aunque también sus desengaños con Diego Rivera le hicieron, en los momentos en que todo lo creía perdido, volar y desinhibirse totalmente, sobre todo en cuanto a su sexualidad; de esta época se le conocieron relaciones con mujeres, y desde este momento, Frida Kahlo consigue pasar de lo femenino a lo masculino con total

despreocupación, no exenta de una fuerte carga de agresividad, elevándose por encima de cualquier convención social o moral.

Conclusiones

Desde que los mitos del matriarcado fueron sustituidos por los de los dioses celestes, la situación femenina se perfilará oscilante entre una dualidad a lo largo del tiempo: la sacralizada y la servidumbre. Son numerosos los ejemplos en los que la mujer aparecerá relegada a un segundo plano, como en el mundo clásico antiguo o en Roma (a excepción de las vestales), en los que la mujer será apartada al ámbito privado, siendo excluida de la participación social, política o económica; ciertamente, en el apartado cultural la encontramos *disfrazada* con todo tipo de ropajes esencialistas. Con la irrupción del cristianismo, que supone una gran revolución moral en el seno del mundo antiguo, ideológicamente se rechazará cualquier distinción de raza, sexo o categoría social, aunque en la realidad no sucederá tal cosa y la situación de las mujeres permanecerá en la práctica como hasta entonces; del mismo modo que todavía hoy, en nuestros días, no ha podido establecerse un mundo basado en el amor, en aquellos momentos tampoco fue posible un cambio brusco en la situación de las mujeres. En el Renacimiento, aunque no sea cierto que las únicas carreras que se ofrecían a las mujeres fueran el convento o el matrimonio, sí eran estas dos opciones de las más aceptadas entre las mujeres de la clase alta (a las mujeres pobres les era negada cualquier tipo de elección).

Ya en pleno siglo XIX con la revolución industrial, se desarrollarán toda una serie de transformaciones, que pasando por varias etapas a lo largo del siglo XX (siglo atravesado por revoluciones y cataclismos de todo tipo), culminarán en los años setenta y en la sociedad con la que vivimos ahora. Con la revolución industrial, desde la segunda mitad del siglo XIX, las mujeres comienzan a reclamar cambios en los ámbitos que configuran el poder; esta forma de rebeldía ante el sistema patriarcal establecido hasta el momento se sentirá, en el seno de la masculinidad, como un signo de amenaza, por lo que surgirán toda una serie de hostilidades en todos los sectores y a través de la ciencia, la literatura y el arte, se intentará reconducir el camino de la mujer de nuevo a la servidumbre del varón; naturalmente, que la causa es la amenaza con la pérdida de poder, largamente atesorado por los creadores de los mitos que estructuraban su supremacía. Estos defensores de la moralidad y la virtud patriarcal volvieron su mirada

hacia Aristóteles, la Biblia, los relatos mitológicos, crearon teorías bajo la luz de la ciencia, la estadística, etc.; todo ello para demostrar que la mujer, por mucho que intentase demostrar lo contrario, era inferior al hombre y debía obedecer su mandato, es decir, debía quedarse en casa y criar a los hijos, argumentando en muchos casos que si no era así se ponía en peligro la perpetuación de la especie: la biología sirvió de excusa para establecer normas inamovibles.

El extremo caricaturesco de esta visión decimonónica, se estableció, más que una dualidad una dicotomía, en la imagen que *debía* ofrecer la mujer burguesa: por una parte, en la vida real, se *apetecía* la imagen de una mujer extremadamente delicada, de tez pálida, encerrada entre las cuatro paredes del hogar, totalmente dependiente de la voluntad del varón; mientras en la pintura, se ofrecía una imagen de la mujer encarnando las grandes y desafiantes figuras de la mitología (terribles) en las que bajo una apariencia a menudo extraordinariamente bella y encantadora, se escondían seres terroríficos dispuestos a derrumbar el preciado trono de la virtud patriarcal. Lo mismo ocurrió con el tema de la sexualidad femenina; el hecho de que la mujer reclamase una sexualidad que pasara por encima de los muros y estrecheces que la censura de la virtud había impuesto, se percibió no ya como escándalo, sino como corrupción plena. Y surgieron respuestas; comenzaron a proliferar las representaciones del bestialismo, en las que la mujer mantenía depravantes relaciones sexuales con diversos animales, siempre amparadas estas representaciones bajo los relatos mitológicos, con los que se pretendía demostrar la bajeza de la verdadera esencia femenina, que una vez desatado su deseo de carne, su sed de semen, poco le importaba con qué satisfacerlo. En fin, todo lo relacionado con la sexualidad de la mujer aparecía representado bajo el signo de la decadencia.

La primera Guerra Mundial, supuso una transformación de la estructura social, al transferirse a las mujeres el aparato productivo que hasta entonces habían monopolizado los hombres; empezaron a ser libres, en la medida en la que obtenían un salario por un trabajo regular. Los gobiernos, nada proclives a la emancipación femenina, se vieron en la necesidad de mantener a flote las economías de los países intervinientes en el conflicto, apoyando la contratación de mano de obra femenina: efectivamente, los

conflictos son los motores de los cambios sociales. En este caso supuso una gran oportunidad para las mujeres, que accedieron a la ansiada independencia económica; aunque no duró mucho. Cuando acabó la guerra y los hombres que sobrevivieron regresaron a sus hogares, notaron los cambios levemente revolucionarios, pero lo suficiente como para sentirse fuera de su ámbito “natural”; sintieron, que las labores que habían desempeñado hasta entonces les habían sido usurpadas, por lo que las represalias no tardaron en aparecer. El arte, en su forma más cruda y desgarradora nos ofrece las representaciones que Otto Dix y George Grosz pintan en esta época de pérdidas. Además de retratar los desastres de la guerra, sumieron la imagen de la mujer en la fatalidad, recurriendo sin ambages a la representación de mujeres violadas, prostitutas decrepitas y portadoras de enfermedades. Por su extraordinario y novedoso valor plástico, ahondaron más en las consciencias amenazadas, por la guerra y por las mujeres. No hubo concesión alguna ni término medio, y la mujer pasaba, como ya había ocurrido tantas otras veces, a ser vista como santa madre o bien como puta o asesina. También podríamos decir: los varones convierten en mitos sus propios fantasmas personales, para entregárselos a la comunidad en formas esperpénticas.

Dejando a un lado las expresiones más violentas y descarnadas, después de la primera Guerra Mundial, muchos artistas de los que se habían embarcado en un viaje hacia los campos de experimentación artística, sienten que tienen que volver a poner los pies en la tierra, a mirar una vez más hacia el pasado, porque esta guerra dejó una profunda huella en la producción simbólica. La figuración vuelve con fuerza y la diferenciación sexual también; el pudor y el sexismo oprimen de tal manera, que salvo en los retratos, en los que las mujeres tienen nombre y apellidos, mujer y prostituta acaban adquiriendo el mismo significado; la representación del cuerpo femenino se sigue reorganizando en función del placer visual masculino, bajo el anonimato de la carne sin nombre.

Durante la primera década del siglo XX comienza a surgir la estética andrógina. Siempre habían existido mujeres con un porte un tanto masculino, pero el fenómeno de las “garçonnes” provocó el escándalo tanto en las mentes conservadoras como en algunas feministas, que lo atribuían a un invento masculino. Sea como fuere, esta

tendencia estética y sexual, plasmó los deseos de muchas mujeres de la ansiada liberación sexual. Muchas fueron las artistas que mostraron una imagen andrógina plasmada en su obra o en sí mismas, como Georgia O'Keeffe, que de los retratos que le hizo su marido, Alfred Stieglitz, destaca uno de 1918 en el que aparece cubierta de pies a cabeza con un sombrero y abrigo negros, en el que muestra libremente una imagen totalmente andrógina; también son notables los autorretratos de Claude Cahum en los que deja bastante claro no ya una imagen, sino una ambivalencia sexual. También podemos tomar como ejemplo el caso de Tamara de Lempicka, que a través de su obra nos da a entender los cambios que comienzan a experimentar, desde esta época, la figuración del cuerpo del hombre y de la mujer; además de la sexualidad lésbica y el carácter masculino que impregna en las mujeres que pinta.

En el período que transcurre entre las dos guerras mundiales, nos encontramos con dos formas de representar el cuerpo femenino, directamente relacionadas con los dos grandes regímenes sociales y políticos enfrentados de este período: el totalitarismo y el democrático. En los países amparados bajo el signo del nazismo, el fascismo y el colectivismo soviético, los desnudos tanto masculinos como femeninos, son castos, mostrando una especie de unión religiosa laica; al hombre se le representa siempre como un ser superior, portador de la virtud y el honor, que siempre vela por la protección de su prole. Con respecto a la mujer, siempre pudorosa, su representación quedaría determinada por sus funciones biológicas de reproducción y cuidado de esa misma prole que protege el varón comprometido con las causas ideológicas. Por el contrario, entre los países en los que impera un régimen democrático, Francia alumbrará el movimiento artístico, primero literario y más tarde también pictórico, que contará con la mayor participación de artistas mujeres hasta entonces conocida y también la mayor idealización de la imagen de la mujer: el surrealismo.

Si bien la romántica visión de Breton de la unión perfecta con la mujer amada como base de un arte que transformaría los atisbos de la conciencia y la experiencia en una superrealidad revolucionaria; una imagen de feminidad a la vez etérea y rompedora, musa arquetípica que inundó la poesía de Breton desde los años veinte, que marcaría el destino de la feminidad surrealista, no hay que olvidar que paralelamente nació del

hecho freudiano de situar a la mujer en el centro de los poderes creativos y perturbadores del instinto amoroso, en sus papeles, tan opuestos, de madre y generadora de vida y a la vez de destructora del hombre. Por lo que en los años treinta, muchas de las artistas que ya habían alcanzado la madurez artística y personal y que se habían sentido atraídas por el surrealismo, porque era esta una forma de expresión simbólica en la que la realidad propia, personal, era lo más importante, se dieron cuenta de que el surrealismo en realidad era un movimiento, cuya definición corroboraba y completaba un ciclo de creación masculina: adoraban a la mujer-niña, pero aborrecían a la mujer madura y maternal. Esto chocaba profundamente con la necesidad de estas artistas, una vez llegada ya la hora de su madurez personal, de complementar el arte con su deseo de ser madres. Muchas artistas hasta los años setenta, se vieron obligadas a elegir entre continuar su carrera artística o atender la llamada de la naturaleza; Georgia O'Keeffe fue una de ellas, e influenciada tal vez por su marido, Alfred Stieglitz, al final optó por dedicarse en cuerpo y alma a la pintura.

Al derrocamiento del nazismo y el triunfo de las democracias occidentales, a cuya cabeza se situaron pujantes los Estados Unidos como primera fuerza mundial, surgió una potencia que aspiraba a disputarle la hegemonía desde el ángulo opuesto, ideológico, político, económico: la Unión Soviética. La Guerra Fría, que comenzaría en el año 1947, y la paulatina estabilidad económica, favorecerán la implantación de un conservadurismo moral. Como vimos, el cine de Hollywood, en el que se había impuesto un código de censura (código Hays) que eliminaba las escenas eróticas y que, en la época macartista, persiguió la expresión política de izquierdas, dibujó el horizonte de los sueños, en los que se inscribían las fantasías y las relaciones entre los sexos. Los valores de género seguían envueltos en tradiciones y convenciones masculinas, por lo que la aparición de las llamadas “películas lacrimógenas”, que trataban sobre romances y otros temas que convencionalmente se pensaba que interesaba y a la vez formaba parte del sentir general femenino, presentaron a la mujer en su papel más convencional dentro de lo que las estructuras patriarcales esperaban de ella. La industria cinematográfica norteamericana se erigió en la más poderosa estructura propagandista de una cultura, jamás conocida.

La llegada del Expresionismo abstracto en los años cincuenta supone la creación de la primera vanguardia artística estrictamente estadounidense y también un movimiento hipermasculino. Antes de la década de los cincuenta, la presencia de mujeres en los circuitos de galerías y museos, es decir en las estructuras del comercio artístico, era prácticamente nula (con excepción de la retrospectiva que el MOMA dedica a Georgia O'Keeffe en 1946); ahora también. Si bien es cierto que se aceptaba la presencia de mujeres en los lugares de reunión de los expresionistas abstractos, en los que mantenían discusiones sobre arte con críticos y galeristas, también es cierto que las mujeres cercanas a este círculo sirvieron más como objetos decorativos que reforzaban la heterosexualidad y masculinidad de estos artistas, que como iguales. Así la obra de Grace Hartigan, Elaine De Kooning, Helen Frankenthaler, Joan Mitchel o Lee Krasner, pasaron a formar parte de la “segunda generación” de expresionistas abstractos, no tanto por motivos cronológicos, porque sería erróneo, como por el trato que se les dio de segundas y la infravaloración que recibieron sus obras.

En los años sesenta se vive una hipersexualidad artificialmente sostenida por el cine, la publicidad y los medios de comunicación. El ascenso de un erotismo banalizado, próximo a una pornografía retocada por el arte, convierte a la mujer en un animal de placer; ahora más que nunca es objeto, artículo de consumo, convirtiéndose su cuerpo en cebo publicitario. El “Star system”, la maquinaria publicitaria y cinematográfica encargada de crear ídolos eróticos está en plena forma; se perfila el mundo de los sueños y fantasías americanos a través de grandes ídolos cinematográficos y sociales como Marilyn Monroe, Liz Taylor, Elvis Presley o Jackie Kennedy. Personajes que por la sensualidad estereotipada que emanan, la elegancia o la fama, hacen olvidar a los simples ciudadanos norteamericanos (y por extensión a los de *todo* el mundo) su anonimato dentro de la gran máquina-drama social; personajes que en conjunto forman una gran pantalla ellos mismos, una gran máscara que intenta velar una realidad que los contradice. La película de Woody Allen “La rosa púrpura del Cairo” juega con la doble realidad de los personajes de ficción y la vida misma, reflejada en la figura de una mujer de clase media baja que desea trascender su pobreza material y la miseria espiritual y moral “fugándose” con el protagonista del filme.

Los artistas pop, en su afán por representar de forma fidedigna la sociedad de consumo que se había originado en los Estados Unidos, también dejaron al descubierto las debilidades de la maquinaria del bienestar. Así como Andy Warhol consigue desmitificar a los mitos representándolos en serie como cualquier otro producto de consumo; Roy Lichtenstein mediante la imagen tan popular de los comics retrata las convenciones sociales en cuanto al papel de los sexos en la sociedad norteamericana; Tom Wesselmann y Mel Ramos dan forma, mediante el desnudo femenino, a las fantasías sexuales de los varones norteamericanos, cosifican a la mujer hasta tal punto que la convierten en puro objeto sexual, en carne de una pornografía suave y vulgar muy bien aceptada entre los círculos masculinos del momento.

El cúmulo de acontecimientos que se suceden durante los años sesenta, como la guerra de Vietnam, las discriminaciones que sufren las minorías étnicas y las mujeres, harán que a las masivas protestas que inician los estudiantes de varias universidades norteamericanas, se sumen las reivindicaciones de otros colectivos que luchan en pro de los derechos civiles; así es como nacerán las distintas asociaciones feministas que se establecen ya plenamente en los años setenta. La explosión colérica de las mujeres norteamericanas en esta década, el despertar de una agresividad que se atribuía a un período ya cerrado, es decir, a las primeras reivindicaciones feministas de finales del siglo XIX, indican un malestar femenino que se viene sucediendo desde entonces. Un malestar femenino ante la dificultad de introducirse en una estructura social, política y artística radicalmente masculina; ante el “Star system”, que consideraban un invento masculino para convertir a la mujer en un ídolo que sacrificar en el “altar del desnudo”, para convertirla en un fetiche que satisface las fantasías sexuales de los hombres; ante Freud, que volvía a encerrar “científicamente” a la mujer en un estrecho destino mientras refrendaba la virilidad como modelo biológico, comprobaron que en todos estos fenómenos culturales, la mujer simplemente se limitaba a existir a partir de éste. Todo ello configuró un clima de desaliento entre las mujeres tanto artistas como pertenecientes a otros ámbitos, que las animaría a asociarse contra las estructuras patriarcales: en definitiva se convirtió en una cuestión de supervivencia. Así, desde distintos frentes lucharán por conseguir una presencia en todos los ámbitos sociales y culturales, reivindicando, no ya la participación en la política o cualquiera otra actividad

que implique decisión y poder, sino también su sexualidad, su cuerpo, su vivencia como mujeres.

Precisamente el planteamiento de su propia experiencia como mujeres es fundamental, porque las norteamericanas habían permanecido dos décadas encerradas en esa “mística de la feminidad” puesta al descubierto por Betty Friedan. Es muy significativo que tras un siglo de lucha para conseguir sus derechos, tras casi un siglo de agravios por intentar ser tratadas como seres humanos en su plenitud, las mujeres norteamericanas se dejaron *engañar* por la bonita fantasía que les planteaba dicha mística, respaldada por la imagen del bienestar y la sociedad de consumo (estructuras consagradas a la hegemonía masculina), y volvieron al hogar, desestimando no sólo sus propias aspiraciones como personas en un mundo en el que ya habían logrado hacerse un hueco, sino desestimando el camino que sus antecesoras habían logrado recorrer con tanto esfuerzo y sufrimiento.

El feminismo no era un chiste de mal gusto. La revolución feminista tenía que luchar, simplemente, porque las mujeres habían sido detenidas en un nivel de evolución inferior al de su capacidad humana. “La función doméstica de la mujer no agota sus energías”, predicó en Boston el reverendo Theodore Parker en 1853. <<Pretender que la mitad de la raza humana consume sus energías desempeñando las funciones de ama de casa, esposa y madre, es un desperdicio monstruoso del material más precioso jamás creado por Dios>>. Y a través de la historia del movimiento feminista, como una línea brillante y a veces peligrosa, corría también la idea de que la igualdad era necesaria para la mujer a fin de liberar a ambos, hombre y mujer, para una verdadera realización sexual. Porque la degradación de la mujer también degradaba el matrimonio, el amor y todas las cosas relativas al hombre y a la mujer. Tras la revolución sexual, dijo Robert Dale Owen, <<El monopolio del sexo desaparecería, como muchos otros monopolios injustos; y las mujeres no se verían limitadas a una sola virtud, a una pasión y a una ocupación>>. (29)

Las ilusiones de muchas mujeres desde la segunda mitad del siglo XIX, momento en que comienzan las primeras manifestaciones feministas, de verse por fin libres de las ataduras de una vida que no les prometía más que el confinamiento entre las cuatro paredes del hogar, se borraron de golpe en estas dos décadas, la de los cincuenta y la de los sesenta del siglo XX. Las mujeres norteamericanas, imbuidas del espíritu de libertad que alentó la independencia, creen y luchan por un ideal que, no obstante y precisamente por perseguirlo, las volverá a encerrar en una ratonera. Podría decirse que

no reparan en el puritanismo que cimentó tanto la independencia como la estructura social sobre la que se levantó la “cultura” norteamericana, sustentadora del mito de una felicidad prometida en esa “mística de la feminidad”. Encontramos un paralelismo en la obra de Henrik Ibsen *Casa de muñecas* (1879), expresando el deseo de una mujer, Nora, de ser sencillamente un ser humano. Tanto este personaje como las mujeres norteamericanas de la burguesía ascendente, reparan en la manipulación protectora de maridos y esposos, aislándolas en sus respectivas casas. Ciertamente, las Pin-up equivaldrían a las muñequitas atesoradas en las casas decimonónicas; claro está, que la manipulación publicitaria de la sociedad consumista le daría un sesgo público extraordinario, que al cabo produciría una indignación moral y una reacción, dentro siempre (no hay que olvidarlo) de la concepción puritana estadounidense.

En 1960, muchas amas de casa norteamericanas, casi un siglo más tarde de la obra teatral, se volvieron a ver encarnadas en Nora de nuevo.

... Lo que la terminología sexual oculta es el hecho de que el movimiento feminista fue una revolución. Hubo excesos, naturalmente, como en toda revolución, pero los excesos en las feministas fueron en sí mismos una desmotivación de la necesidad de la revolución. Fueron provocados por una repulsa apasionada de las degradantes realidades de la vida de una mujer –una irrevocable esclavitud disimulada tras un suave respecto, que hacía a las mujeres objeto de un desprecio, tan ligeramente velado de los hombres que incluso ellas mismas se despreciaban. (30)

El hecho de que las mujeres norteamericanas volvieran a creer en las virtudes que configuraban las amas de casa, resulta sorprendente después de casi un siglo de lucha continuada; aunque bien se puede llegar a explicar, ya que tras la fervorosa batalla feminista, tras haber conseguido no pocos de los derechos reclamados por las mujeres, el feminismo quedó olvidado; en los años treinta y cuarenta, la mujer que luchaba por sus derechos, se preocupa más bien por los derechos humanos y la libertad en general. Las feministas habían conseguido derrocar los roles sexuales tradicionales, pero sin embargo, las hostilidades, los prejuicios y las discriminaciones seguían existiendo; no habían conseguido una cosa: derrumbar el mito de la devoradora de hombres; como

(29) FRIEDAN, Betty: *La mística de la feminidad*. Ed. Júcar. Gijón, 1974. pp. 122-123

(30) FRIEDAN, Betty: *La mística de la feminidad*. Ed. Júcar. Gijón, 1974. pp.124-125

tampoco podían vislumbrar en lo que llegaría a convertirse la mujer cuando su entorno favoreciera la igualdad con el hombre: una independencia que la incapacitaba para decidir o pensar por sí misma, al carecer de mecanismos habituales para ello. Las mujeres jóvenes que crecieron por fin con la posibilidad de poder elegir qué querían ser y qué querían hacer, es decir, con el pleno disfrute de los derechos que anteriormente habían conquistado sus antecesoras, se encontraron en la encrucijada de convertirse o bien en la “solterona sin amor”, en mujer de carrera, o en la perfecta esposa y madre, amada y amparada por su marido y sus hijos. Aunque muchas llegaran a hacer la elección de continuar en el camino que iniciaron sus abuelas, la mayoría se convirtieron en víctimas de la mística de la feminidad, volvieron al papel del que las mujeres habían estado casi un siglo intentando librarse.

La verdadera broma que la historia ha gastado a la mujer norteamericana no es la que hace reírse a la gente, con un ligero barniz de conocimientos freudianos, de las desaparecidas feministas. Es la broma que el pensamiento freudiano gastó a las mujeres actuales, envolviendo el recuerdo de las feministas en el fantasma “traga-hombres” de la mística de la feminidad, temblando ante la nueva idea de ser algo más que esposa y madre. Envalentonadas por tal mística para esquivar su crisis de personalidad, autorizadas a regir totalmente su personalidad en nombre del cumplimiento de la misión de su sexo, las mujeres, una vez más, están andando con los pies vendados el viejo modelo de la exaltación de lo femenino. (31)

Comenzamos pues al final del siglo XIX, en el que a través de los cambios que genera la revolución industrial a nivel general, y en este nivel se incluye una actitud distinta de las mujeres ante la vida, o mejor dicho, un mayor número de mujeres que protestan ante su situación social y personal, surge una respuesta muy contundente por parte de la gran mayoría de los varones de la época, que rechazan abiertamente la osadía de la mujer de luchar por unos derechos que piensan que no le pertenecen e intentan reconducirla por el camino correcto: el de la sumisión. De esta forma la ciencia, el arte y la literatura, suman sus fuerzas para intentar convencer al mundo de que a la mujer es mejor mantenerla amansada en el hogar, porque si no la virtud se apagará para siempre para dejar paso a la civilización de lo oscuro y lo decadente. Gustave Moreau será un gran defensor de la causa de los varones y a través de su pintura lanzará duros ataques a

(31) FRIEDAN, Betty: *La mística de la feminidad*. Ed. Júcar. Gijón, 1974. p. 143

la mujer; aunque sus duras críticas nunca las expresa de forma explícita y esto tiene su explicación: además de cultivar un exquisito gusto estético, Gustave Moreau compartía la creencia con muchos otros artistas de su época de que la mujer es un ser con una naturaleza perversa, fría y calculadora, que utiliza la belleza de su cuerpo y su sexualidad para utilizar al hombre y corromperlo; como la serpiente, se acerca sigilosa e hipnótica, seduce primero y cuando ya tiene a su presa emborrachada de tanta belleza, entonces es cuando inyecta el veneno mortal.

Dentro de este círculo masculinizante, en apoyo simbólico a la *conjura antifemenina*, también existieron formas simbólicas, que podríamos llamar “matizadas”, como por ejemplo las que aparecen en las obras de Paul Gauguin. Aunque en ocasiones no dudó en aprobar la servidumbre de la mujer ante el hombre, quizás consecuencia de la mojigatería de su esposa frente a la sexualidad y a su decisión de dejar su trabajo en la Bolsa de París para convertirse en artista; al resentimiento interno, al enterarse de que su madre era la querida del que fue su tutor a la muerte de ésta, Gustave Arosa (sus prejuicios burgueses de entonces le impidieron ver más allá, comprender la durísima existencia de su madre); al escaso éxito que consiguió en Francia con su pintura y, acaso, a un temperamento compulsivo de artista, muy en boga en la época impresionista; temperamento, fuertemente androcéntrico. En fin, un cúmulo de insatisfacciones que le harían buscar una nueva patria en Tahití, donde su condición de macho y los prejuicios, sociales y morales, que le fueron inculcados en la sociedad de la que huía, irán dejando paso poco a poco al encuentro de una libertad sexual y moral con la que soñaba, a la llamada de los genes, los de su abuela Flora Tristán, defensora al extremo de sus derechos y de su libertad; pero sobre todo a la recapitulación de su vida y al enfrentamiento con los viejos fantasmas de su niñez y juventud que le harían comprender la vida de una forma totalmente diferente y plasmarlo en la pintura. En ese mundo pagano, el de Tahití, el de la ancestral cultura maorí, Gauguin llega a vislumbrar el carácter de estas mujeres y de esta cultura, que ante las adversidades no se rebelan, ni lloran, ni tan siquiera protestan, sino que las enfrentan con lucidez y resignación, sabedoras de su impotencia ante las fuerzas secretas y crueles que se ciernen sobre los seres humanos para destruirlos. Es en este mundo donde Gauguin descubre la libertad y la sexualidad plena, sin tabúes; aunque no deje de ver a las mujeres casi como objetos sexuales, las tahitianas infunden en Gauguin un poderoso respeto por la sabiduría de

una cultura ancestral que llevan grabada a fuego. Se deja arrastrar por la magia de los ritos que él está convencido que los nativos siguen cultivando en secreto, en la profundidad del bosque. Estas mujeres que se atienen a los hechos naturales con total tranquilidad, que se rinden a la sexualidad plenamente, oficiaron en Gauguin un cambio que le hizo repasar los distintos momentos de su vida para darse cuenta de los prejuicios que llevaba arrastrando desde niño; ya no se contentaba con la sumisión servil de las mujeres, no, necesitaba el brillo inteligente en la mirada. La mística primitiva que Gauguin reinventó para sí mismo porque los nativos tahitianos la habían olvidado a fuerza de serles impuestas las costumbres y la fe de los colonizadores, también contenía la admiración por la ambigüedad sexual de los *taata vahine* (hombre-mujer), el único rasgo de esa cultura primitiva que el colonialismo, con sus censuras morales y sexuales traídas de occidente, no había conseguido borrar. A él mismo, cuando llegó a Tahití, los mismos nativos lo habían confundido con un *taata vahine*, por su pelo largo y su sombrero; y avergonzado y molesto porque siempre había demostrado con creces su virilidad, entonces se cortó el pelo y cambió de sombrero. Antes de dejar Tahití para marchar a las Marquesas, tras haber hecho un repaso de su vida entre el delirio de la droga, el alcohol y de su enfermedad, se sintió orgulloso de haber sido confundido con un *taata vahine*.

Otras dos posiciones ante la imagen de la mujer nada extremas e incluso conciliadoras, son las de Dante Gabriel Rossetti y Gustav Klimt. La imagen de la mujer que proyecta Rossetti, que por un tiempo, acosado por las pesadillas que tras la muerte de su esposa le hacen perder la razón e intentar incluso acabar con su vida, se resume en el carácter místico y sensual que impregna a los personajes femeninos que prácticamente componen al completo su obra. Es Rossetti un artista entregado a la expresión del amor, la belleza y la sensualidad; si al morir su esposa el personaje femenino en su obra se convierte en un personaje extático sumido en un ambiente onírico u opiáceo, que anticipa la llegada de las pesadillas con personajes femeninos vampirizados, en sus momentos de mayor decadencia anímica y mental, cuando entra Jane Morris en su vida, entra de nuevo la poesía cautivada de vida, música y color en su obra, surge Rossetti de nuevo en su papel de poeta-pintor enamorado del amor. Su obra compone un canto a la belleza, en el que la mujer se convierte en diosa y musa inspiradora; una diosa tan etérea y religiosa como carnal y sensual. Rossetti es un

pintor, que lejos de atacar la imagen de la mujer, hace todo lo contrario, se arrodilla ante ella, sumiso, cegado por la belleza. Esta representación de la mujer, aunque la convierta en una diosa, aunque haga de la mujer un deleite para los sentidos, también es cierto que sólo podría partir de una visión masculina.

Revisando las representaciones que todas las artistas que integran este análisis hacen de su propio sexo, nos damos cuenta al momento de que ninguna pretende imbuir a la imagen de la feminidad de una mística tan religiosa ni de una belleza tan sobrenatural, ni tan siquiera aquellas feministas de los años setenta del siglo XX que aludieron tanto a los mitos de la diosa madre, generadora de vida, que tiene que ver más con un asunto de la tierra, de la propia identidad de la mujer remontándonos a los ancestros; es decir, quizás hastiadas de tanto personaje mítico, del empeño de ser convertidas en diosas y musas, de fetiches eróticos, aunque fuera de una forma de tan poética y sublime como en efecto hizo Rossetti en su tiempo, las mujeres buscaron la realidad de sí mismas, reivindicaron ser bajadas del trono de la belleza para mostrar sus inquietudes personales en un mundo que a través del arte y la literatura a veces se la adoraba, pero que en realidad se les coartaba su libertad estereotipando sus cualidades.

La propuesta artística y social de Gustav Klimt, configura un caso bastante singular dado la tónica general de su época. Klimt, en plena efervescencia antifemenina: es la característica reacción ante una revolución. Lejos de condenar a la mujer, como sí hicieron muchos otros artistas, lo que lleva a cabo es una feminización; es decir, además de abundar en la representación de la mujer, no la enfoca desde el punto de vista masculino, sino introducirse en ella psíquicamente, de comprenderla. Un tema fundamental en sus pinturas es la sexualidad femenina; si bien supo arroparla mediante los extraordinarios adornos que acompañan a los personajes de sus cuadros, dados los prejuicios morales de la aristocracia y burguesía vienesas desaprobadoras de la libre manifestación sexual de las mujeres, también logró la representación de una sexualidad femenina que escapó a las convenciones de su época. La sexualidad que expresa Klimt fluye natural y desinhibida y se sitúa muy próxima a la representación de la sexualidad de la mujer que buscaban las artistas feministas (en cuanto a concepto) en los años setenta del siglo XX, que reivindicaron la autonomía de las mujeres en muchas facetas y una de ellas era ésta, que llevaba un largo recorrido sirviendo de herramienta de

dominación de los sistemas patriarcales; hay otros ejemplos en los que la sexualidad de la mujer fluye natural y desinhibida, como en la pintura de Modigliani, pero en este caso es el pintor el que desnuda primero los cuerpos y después las almas consiguiendo un efecto de total relajación frente a las normas de conducta sexual de su época: es como una *posesión pintada*; una posesión publicitada por medio del arte. Klimt no necesita poseer a la mujer para descubrir su alma, que a fin de cuentas la convierte en objetivo sexual para cubrir un objetivo; lo que hace Klimt es como un intento de autofeminización, no partiendo desde una visión masculina sino neutra, un intento de retratar a la mujer en su total intimidad pero partiendo de lo que podrían ser los deseos y las inquietudes de las propias mujeres; aunque como veremos, en la época de Klimt el hecho de volcar su mirada en la sexualidad era en general muy característico de la masculinidad: un tema tabú propicio para la exploración voyerista de los varones. Las artistas de esta época, o por lo menos las que integran este análisis comparativo (centro del propio trabajo de investigación), no sabríamos decir si por pudor o por escapar de las convenciones sociales, no muestran demasiado interés por este tema, en cuanto a la sexualidad propiamente dicha; si lo hacemos desde el ángulo de las contravenciones. Su dedicación se encamina a la reivindicación de las libertades en los aspectos intelectual, educativo, social y político; es decir, podríamos ver en ello el sesgo de una “modernidad” socializante.

Entre las artistas que corresponden al análisis comparativo de esta época, Mary Cassatt, Berthe Morisot y María Blanchard (hay que aclarar que María Blanchard aunque cronológicamente es algo posterior, sus representaciones se corresponden más con Cassatt y Morisot, y por esto mismo la hemos incluido en este apartado, lo más destacado en sus representaciones del mundo femenino, es su afán de mostrar a la mujer, con total naturalidad, en sus facetas más íntimas., aunque lo hagan desde los espacios en los que ha sido confinada por la sociedad patriarcal. De esta manera, y sobre todo en la obra de Mary Cassatt, la maternidad, el hogar, el teatro (en cuanto espacio de exhibición de la mujer como “adorno” del marido o amante), adquieren nuevos significados; estas artistas, reflejan su propia realidad, y no por representar en su pintura sus ambientes habituales deben ser denominadas como pintoras de la mojigatería (como podemos encontrar a menudo); representaron lo cotidiano para ellas porque eran pintoras impresionistas y dentro de su confinamiento expresaron inquietudes y deseos

que sentían como mujeres sin la menor censura: su derecho a la educación, a ser consideradas como artistas con plena autonomía y, sobre todo, valía, como ocurría con sus colegas varones y no como burguesas entretenidas. Este ambiente de intimidad que rodea al personaje femenino, en la obra de María Blanchard adquiere una especial resonancia. Si bien antes aclaramos que en realidad cronológicamente Blanchard es posterior a Cassatt y Morisot, es muy próxima en su forma de mostrar a la mujer como madre en sus representaciones con niños; aunque a la ternura que inunda la obra de Blanchard hay que sumarle un matiz de melancolía que fluye por todos sus cuadros. La biografía de María Blanchard, a pesar de sus logros en la pintura, desde el principio estuvo llena de sinsabores y desprecios, todo ello debido a la deformación que sufre desde su nacimiento. Es muy sorprendente lo que se llega a descubrir en la obra de esta artista, la “deformada” de la que los niños se reían, a la que muchos despreciaron por su aspecto, porque vuelca a la vez toda su ternura y todo su pesar, sin resentimientos, dotando a sus maternidades y a sus niños de una belleza, no física sino anhelada, y de una madurez obtenida a base de sinsabores, que no puede sino conmovernos y hacernos sentir, a través de sus cuadros, la verdadera grandeza humana.

Comprobamos que desde el inicio del siglo XX, asistimos además de a una gran revolución social que precipita una gran revolución artística que cambia por completo el mundo del arte de occidente; pero nuestro interés se centra en el cambio que se opera en la imagen de la mujer, como consecuencia de su incorporación a ambas revoluciones. En los años veinte de ese siglo, tales revoluciones entrelazadas propician el surgimiento de la estética andrógina. El movimiento de las “*garçonnes*” lo convierte en una tendencia no sólo estética, también artística, social y sexual; comienzan la aparición de locales en los que se da rienda suelta a la ambigüedad y estos ambientes son frecuentados por muchas artistas que vuelcan toda su ambivalencia sexual en sus obras. Tamara de Lempicka es un vivo ejemplo, y en sus obras *retrata* la ambivalencia como pocos lo han hecho. En sus cuadros se observan los cambios que se van operando en la imagen y la conciencia de las mujeres burguesas; como ella misma, los personajes femeninos de sus representaciones son mujeres seguras de su estatus dominador; son más sensuales y arrogantes, e incluso están dotadas de una belleza frívola que las pone a salvo de cualquier contingencia: son “las reinas del baile”, las reinas de un baile en el que representan el papel de la masculinidad; a la vez imágenes del lado femenino más

“*chic*” de la sociedad. Sin duda Tamara de Lempicka fue una mujer ambiciosa que no se contentó con la vida común, sino que quiso trepar hasta el escalón más alto, el que está guardado sólo a los dominadores: lo consiguió y lo plasmó en su pintura. En sus mujeres convergen los dos sexos en sus estereotipos de dominación: el poder económico, político y social, las principales fuentes de dominación masculina y el poder erótico, la principal baza de dominación femenina. Sus desnudos femeninos *invitan* por igual a ambos sexos a participar en su particular orgía.

Tamara de Lempicka muestra los cambios en la sexualidad y actitud de las mujeres a través de la ambigüedad, recluyéndose en el lado más grato de la vida de aquellos años, el del lujo y el derroche; Amedeo Modigliani, por el contrario representa la cara más pobre, la de la bohemia parisina. Aunque no sea de los ejemplos más extremos en cuanto a la representación de la imagen de la mujer, surgidos sobre todo tras la guerra, y en los que se muestra el recelo de los varones hacia los cambios que había experimentado la mujer en los años que duró el conflicto y en las que normalmente son representadas como vampiros nocturnos, la obra de Modigliani expresa la visión masculina bastante generalizada que considera a la mujer objeto sexual. No obstante, Modigliani expresa en sus representaciones femeninas una naturalidad y delicadeza, que poco tienen que ver con su alocada, corta y sórdida existencia; Amedeo eligió el camino más duro y extremo, dentro de la crudeza de la época, pero supo aislar su obra y trasladar en ella lo que le hizo inolvidable, y sobre todo amado por las numerosas mujeres que se cruzaron en su vida y su alcoba: la fina seducción y el encanto, las exquisitas maneras, la sombra de gravedad que se instaló en sus pupilas, en contraste con el gusto por el lado más salvaje de la vida. Modigliani, en sus desnudos femeninos, transmite una sensualidad y una naturalidad que nos puede hacer llegar la idea de que son mujeres que se sienten muy cómodas con su sexualidad y que no intentan reprimirla, al contrario, la expresan con placidez y serenidad; y teniendo en cuenta que la mayoría de sus modelos de desnudos eran prostitutas, añadía al escándalo de mostrarse una mujer tan cómoda y sensual en su desnudez sin excusas en forma de alegoría ni ambigüedades formales. El brillo de picardía, de clara morbidez en el saber mostrarse ante la mirada ajena con tanta suficiencia, es lo que provocó que la policía procediera a retirar inmediatamente los cuadros que exhibía en la galería Berthe Weill. Todo ello teniendo en cuenta que Modigliani, aparte de toda la sensualidad y

delicadeza que expresa mediante la pintura, volvía a cerrar ese círculo de visión artística masculina por el cual la mujer al fin y al cabo se reducía a objeto de deseo. Modigliani *no* retrata la esencia femenina, sino que se retrata a sí mismo y su pasión a través del cuerpo de la mujer, volcando toda la excelencia de su ser que en la realidad no pudo o no quiso sino corromper y destruir.

Venimos comprobando a través de la imagen de la mujer que nos ofrecen los artistas por ahora analizados, tales conceptos, que podemos concluir que en cuanto a los artistas varones que su expresión de lo femenino no conlleva una gran transformación que vaya a la par de los profundos cambios que sufrió no sólo la estética en el arte durante estas décadas, sino también el concepto general de la obra de arte, los referentes, la forma de ejecución e incluso el mercado artístico; si bien hubo excepciones, como por ejemplo es el caso citado de Klimt, la idea general del dominio patriarcal insertado profundamente en la sociedad occidental, provocaba que fuera aceptada con naturalidad y no sufriera grandes cambios. Pasamos de la representación terrible de la *femme fatale*, en la que la mujer adquiere el papel de castradora, a los desnudos de Modigliani, en los que aunque la mujer no sea condenada directamente al infierno, al convertirse en objeto sexual, sumiso a los deseos del pintor, pierde su identidad y se reduce a un mero trozo de carne en su funcionalidad sexual.

En cuanto a la representación de las artistas mujeres de la propia feminidad (por lo menos a través de las artistas que elegimos para el análisis), si que podemos observar un profundo cambio, sobre todo en lo referente al discurso de la sexualidad. Así mientras artistas como María Blanchard, Mary Cassatt o Berthe Morisot, intentan realmente ser reconocidas en un mundo de hombres, potenciando las cualidades intelectuales y afectivas de la mujer, Tamara de Lempicka muestra la liberación de su sexo otorgándole a la mujer características masculinas que al final acaban encerrándola de nuevo en el estrecho destino en el que hasta entonces había estado sumida. Si bien la expresión que contiene su obra de la sexualidad femenina, supone un atrevimiento, cuando no una revolución, dentro de los atrevimientos de una época convulsa por el mayor enfrentamiento bélico sufrido hasta entonces, también supone la aceptación de unos convencionalismos sexuales y sociales, que presuponen la dominación masculina

mediante el poder económico, el social o el político y una dominación femenina mediante el poder de la seducción erótica, mediante su sexualidad. Por ello a pesar de la osadía de Tamara mostrando a la mujer segura de su sexo, ambigua incluso, también la vuelve a encerrar en un estrecho espacio, en el que la mujer se condena a sí misma porque utiliza su sexo para alcanzar el poder que nunca logrará en su plena autonomía femenina, sino mediante la masculinización o la sumisión. Es muy complicado el papel que ejerce la mujer en la obra de Tamara de Lempicka, porque encarna a la *femme fatale* creada a sí misma, que satisface a los hombres pero en pro de su propia satisfacción como mujer; es decir, Tamara de Lempicka se muestra ambivalente a la hora de encarnar los deseos y fantasías de ambos sexos.

En 1924 sale a la luz el primer manifiesto surrealista; no existió un movimiento artístico que aclamara de igual manera la idea de la mujer y su creatividad como lo hizo el surrealismo de entre 1920 y 1930, que contara con tantas mujeres entre sus filas (Meret Oppenheim, Dora Maar, Lee Miller, Claude Cahum, Toyen, Carol Rama, Maruja Mallo,...), ni tampoco que desarrollara un cometido tan complejo para la mujer artista. Durante los años treinta, muchas artistas se sintieron atraídas por este movimiento, por su postura antiacadémica y por el hecho de que fomentaba un tipo de arte en el que la realidad personal jugaba un papel esencial; aunque pronto se darían cuenta que con el surrealismo era imposible conciliar los conflictos que se originaban con la liberación de los roles sociales convencionales femeninos: la imagen de la mujer madura sexualmente, al mismo tiempo que maternal, no tenía cabida en el mundo surrealista, en el que se adoraba la inocencia de la mujer-niña, pero se rechazaban las instituciones que configuraban el ámbito femenino: la familia y el matrimonio.

Muchos artistas surrealistas dejaron atrás su tierra en busca de un nuevo mundo que les prometía la libertad y les mantenía a salvo del segundo conflicto mundial, que por aquel entonces ya asolaba Europa. Nueva York comenzaba a ser el nuevo centro de arte moderno y los surrealistas participaron en el traslado de las últimas innovaciones que habían deslumbrado desde Francia a este nuevo país, ayudados por importantes galeristas norteamericanos como Peggy Guggenheim o Julien Levy, que significaron un

gran apoyo para estos artistas, no sólo para establecerse, sino para abrirles un espacio en el mercado artístico estadounidense.

Si del primer manifiesto de Breton, emana una idea de la sexualidad, en la que se contempla a la mujer como objeto reverenciado, como musa que inspira a los artistas y que es desnudada con la mirada y el pensamiento, esta idea en la obra de Dalí cobró forma en un nombre concreto: Gala; Gala lo es todo para Dalí, el universo, él mismo. Pero no debemos equivocarnos, aunque Gala sea para Dalí su media naranja, su otro yo, aunque la adore como a una diosa, no la llega a contemplar como un ser autónomo, sino como parte de sí mismo, acaso sea una pantomima de sí mismo conociendo la personalidad que el pintor *dejaba* ver de sí mismo, en sus representaciones histriónicas. Colocó a Gala en el lugar más elevado teniendo en cuenta el profundo narcisismo de Dalí, compartiendo con ella su vida y también su pintura; sus obsesiones se van diluyendo en la figura de Gala en hermosas y siempre inquietantes escenas en las que Gala encarna todo tipo de personajes o situaciones. Dalí muestra a Gala todo su mundo, la hace partícipe y esta intensidad en la admiración y devoción por el ser femenino en carnes de Gala, es comparable a la que expresó Rossetti en Jane Morris, aunque Rossetti se postra ante ella y Dalí no: ve a Gala como igual. Para poder ver más fácilmente que la imagen que Dalí proyecta en su pintura de la mujer, es decir de Gala, parte de una visión estrictamente masculina que la contempla como un objeto de deseo, aunque Dalí no vea a Gala como objeto estrictamente sexual sino que su deseo abarca todos los confines del universo creador por y para sí mismo, (como ¿diría él mismo? de una *homosexualidad cósmica*). Nos basta con echar una ojeada comparativa a las representaciones de la feminidad en la obra de Frida Kahlo y Georgia O'Keeffe, para observar cómo en las obras de estas pintoras sí que se muestran con total rotundidad y sinceridad los deseos y la personalidad de dos mujeres que se muestran desnudas ante el mundo. Dalí nunca logró (¿no pudo?) separar la representación de Gala de la de sí mismo; es cierto que expresa una visión de esta mujer extraordinariamente bella, llena de una profunda admiración, pero no deja de ser una posesión o (acaso invención) suya. Nunca parece Gala como ella misma, con sus propios sueños y aspiraciones, es decir, como una mujer en la posesión de su plena autonomía, por el contrario, siempre aparece a través de los ojos y la mente de Dalí, inserta en su mundo como una parte de sí mismo. Volviendo un poco a la alusión que hemos hecho antes de Georgia O'Keeffe y

Frida Kahlo, como ejemplo de artistas que sí plasmaron la feminidad en toda su plenitud, también podríamos referirnos a las restantes artistas que han ocupado el análisis hasta ahora (Mary Cassatt, Berthe Morisot, María Blanchard y Tamara de Lempicka) en cuanto que de una forma u otra representaron a la mujer con todas sus ambiciones y deseos y en todas sus facetas: la maternal, la reivindicación de la educación femenina, la social, la sexual, el desgarrador relato de su existencia... Por esto mismo, cuando nos referimos a que el surrealismo, aunque se planteara como un movimiento artístico que reverenciaba a la mujer, en realidad lo que hacía era completar un ciclo de creación masculina, en el que se reverenciaba a la mujer pero en la faceta en la que a los varones surrealistas les satisfacía. Y Dalí no fue una excepción.

El estudio de la personalidad y la obra, en la cual se refleja dicha personalidad, en René Magritte todo resulta mucho más complejo. Más allá de que Magritte profesara en su pintura un profundo interés por el misterio, que la totalidad de su obra esté marcada por el intento de sugerir y de no revelar los misterios cuyas claves residen en la imaginación y en aquello que la alimenta generalmente, es decir, la memoria y los recuerdos; su representación de la mujer se reduce a la representación de un objeto, como otro más, de los que Magritte dispone y mueve a su antojo en el gran escenario pictórico creado por él mismo; aunque todo hay que decirlo, sin ningún tipo de valor de género añadido, por lo que en vez de estar relacionadas sus representaciones con aquello que aluden formalmente, creemos que tienen más que ver con la condición humana en general y no con la condición femenina en particular. Sin embargo, no deja de resultarnos enigmáticas, cuando menos subversivas, sus representaciones de mujeres, que o bien aparecen con la cabeza tapada con una tela, o bien reducidas a sus atributos sexuales que surgen asombrosamente dentro de camisones colgados en armarios. Teniendo en cuenta su teoría de que la clave de los misterios que plantea el propio Magritte con su pintura, reside en la memoria, bien podríamos concluir que estas imágenes de mujeres que contienen un aura de misterio y también una violencia contenida detrás de una imagen casi descabellada, podrían partir de los recuerdos de Magritte del cuerpo de su madre ahogada, con el camisón pegado: esa primera percepción la muerte inesperada mezclada con los razonamientos de su propia madurez. Por esto mismo, aunque estas imágenes puedan sugerirnos que podría existir un mensaje proyectado directamente sobre la imagen de la mujer, aunque nos parezcan subversivas,

las representaciones de Magritte se refieren a una subversión mucho más general, centrada en la misión de poner al ser humano en contacto directo con la realidad que le rodea, una revolución hacia los hechos y los acontecimientos que deben ser revisados y sobre los que se debe reflexionar; es decir, para Magritte la mujer es fuente de profundos misterios, por lo que la objetualiza y utiliza su imagen para la evocación de misterios que trascienden más allá de la cuestión femenina, relacionándose más estrechamente con planteamientos filosóficos sobre la condición humana, teniendo en cuenta la convulsión de una época horrorizada por un segundo conflicto mundial que derrumbó ya del todo los cimientos de la civilización occidental y que puso en entredicho los valores sobre la verdadera naturaleza humana.

Con Georgia O'Keeffe y Frida Kahlo sí que nos podemos encontrar ante dos muestras de la expresión femenina en toda su magnitud. Aunque su forma de expresión sea diferente, existen muchos lazos que las unen y que convertirán sus obras en dos testimonios totalmente sinceros de dos mujeres que se caracterizan por vivir libremente sus vidas rompiendo las convenciones sociales y sexuales de toda una época. El ejemplo de Georgia O'Keeffe es muy ilustrativo, porque incluso consiguió ser considerada la pintora norteamericana por excelencia, siéndole dedicada una muestra retrospectiva en el MOMA en 1946, un hecho verdaderamente extraordinario teniendo en cuenta que hasta prácticamente los años setenta (cuando ya las protestas feministas consiguen influenciar para el cambio), la presencia de artistas mujeres en galerías y museos era nula y más en el momento en que Georgia O'Keeffe comienza sus estudios de arte, en el que la profesión de artista no estaba concebida para las mujeres; su destino se reducía a la docencia. Aunque dedicar su vida a la creación artística le supuso también tener que renunciar a algo que es sumamente importante para la mayoría de las mujeres y que precisamente define la representación de la feminidad en casi todas las artistas que integran este análisis (la gran excepción es Tamara de Lempicka) y lo cual las diferencia enormemente de la imagen de la mujer que expresan los artistas varones: la maternidad.

Los deseos de ser madre ocuparon por un tiempo el tema en sus representaciones, abstractas, en las que a través de las formas y los colores, lo que más destaca es la expresión de una gran ternura. A pesar de que la obra de Georgia O'Keeffe no representa la imagen de la mujer a través de su cuerpo, sí que lo hace a través de la metáfora y por este motivo la obra de O'Keeffe ha sido sometida a múltiples

interpretaciones, aunque la más extendida es la identificación de los motivos florales con la sexualidad femenina, representada de una forma tan hermosa, delicada, sencilla y sutil, que ha servido de ejemplo para muchas generaciones posteriores de artistas mujeres; sobre todo las feministas de los años setenta, que vieron en la obra de Georgia O'Keeffe una expresión tan rotunda de la esencia femenina que andaban buscando.

La representación de lo femenino en la obra de Frida Kahlo es también muy significativa y extremadamente personal. La obra de Frida Kahlo es quizás una de las muestras más crudas del dolor y de la propia experiencia personal; sus cuadros, a modo de diario nos van narrando las inquietudes, miedos, vivencias y también amor y esperanza de una mujer a la que el destino deparó una existencia llena de obstáculos que consiguió superar gracias a sus dos grandes amores: Diego Rivera y la pintura.

A la edad de diecinueve años, Frida sufre un accidente de autobús que le provocó profundas lesiones en la columna y la pelvis, lo que la incapacitará para albergar un ser en su vientre. La obstinación de Frida en desafiar a un destino ya escrito, le hará sufrir varios abortos y el golpe más duro de su vida; si Georgia O'Keeffe tampoco tuvo hijos y expresó su anhelada maternidad a través de la ternura y la delicadeza, Frida Kahlo es mucho más dramática y cruda: se representa a sí misma sangrante y preñada, recostada desnuda en una cama del hospital de Detroit; aunque hay que tener en cuenta principalmente las condiciones de cada una, Georgia O'Keeffe eligió su carrera como artista a ser madre y Frida Kahlo simplemente no pudo elegir, aunque decidiera luchar hasta que no le quedaran fuerzas.

A partir de este momento inicia su verdadero viaje hacia el interior de sí misma, donde alterna sus demonios y miedos, con el profundo amor a su tierra, México, y los altibajos de su relación con Diego Rivera que le hacen redescubrirse a sí misma, vivir de forma distinta su cuerpo y su sexualidad. Cuando Frida descubre la relación de Diego con su hermana, Cristina, se abre en su interior una herida que no cerrará jamás y que le impulsa a un cambio definitivo; el doloroso recuerdo de este engaño lo plasma en una serie de cuadros de gran dramatismo en los que muestra el abandono que siente y el

gran daño emocional sufrido. La consecuencia de este hecho es la separación matrimonial; en estos meses de soledad, Frida Kahlo llega a desprenderse de los atributos femeninos que tanto gustaban a Diego Rivera: se corta el pelo, viste trajes de hombre, lo único que llega a conservar son los adornos en las orejas, aunque también experimenta una liberación sexual y el triunfo como artista; ya Frida no volverá a ser la misma y cuando regresa, y ya hasta el fin de sus días a los brazos de Diego Rivera, se mostrará más segura y vivirá el amor de una forma menos dependiente.

Frida Kahlo y Georgia O'Keeffe suponen el comienzo de una verdadera transformación que cobrará peso ya en los años setenta a través del arte feminista. Tanto Georgia O'Keeffe como Frida Kahlo rompen con los convencionalismos al expresar su experiencia como mujeres sin ningún tipo de censura, que en el caso de Frida Kahlo sus cuadros reflejan continuamente sus vivencias e incluso sus ideas acerca de la política y la situación de México; ya en los años setenta, debido sobre todo al momento, en el que se están produciendo grandes cambios y sobre todo contestaciones al sistema establecido, el arte feminista toca todos los temas no ya sólo relacionados con la reivindicación de una identidad propiamente femenina alejada de las redes del patriarcado, de la sexualidad, sino también de la situación social y política de Estados Unidos, de las injusticias y el abandono que sufren las minorías étnicas, los desastres de la guerra de Vietnam. Es decir, pintoras como la estadounidense y la mexicana sembraron la semilla para que en décadas posteriores las artistas lograran establecerse en un mundo que hasta entonces había estado dominado por hombres; o por lo menos, sirvieron de ejemplo para alentar a las artistas de las décadas siguientes de que había llegado el momento del cambio, el momento de dejar *amarras y volar*.

Por supuesto, uno de los alicientes para la superación de las viejas convenciones fueron los acontecimientos de los años sesenta. Si en los años cincuenta imperó en Estados Unidos una corriente artística hiperviril que despreciaba el trabajo de las artistas, bajo el nombre de expresionismo abstracto, ya en los años sesenta el gobierno quiso extender la imagen del bienestar a través de los grandes mitos eróticos de Hollywood, como Marilyn Monroe, e instaba a la promoción de una nueva era consumista con la que la mujer se convertía en objetivo principal en el papel de

consumidora de productos del hogar; todo ello chocó fuertemente con una realidad que era radicalmente opuesta: no obstante, durante los mandatos de Kennedy y Johnson se intentó luchar contra la miseria y las desigualdades sociales, se realizaron grandes proezas como la conquista del espacio, que sin embargo, quedaron empañadas por la guerra de Vietnam, que sumió al país, ya en los setenta, en una profunda crisis política y constitucional y dejó al descubierto las grandes grietas que existían rompiendo la máscara del bienestar.

El arte Pop de los sesenta, significa una revolución en el concepto artístico hasta entonces existente; los expresionistas abstractos crearon un arte elitista, casi excluyente, cuya opacidad semántica no permitía el acercamiento a todos los estratos de la sociedad estadounidense, lo que terminó encerrándolo en sí mismo, y aunque se proclamara como la primera vanguardia estrictamente norteamericana, resultó ser la vanguardia restringida. Con el arte Pop se subvierte esta relación restrictiva con lo real; la representación de la sociedad de consumo mediante objetos y símbolos que son cercanos a todos, aproximó el arte a viejos y jóvenes, a ricos y pobres; todos se podían sentir identificados con este nuevo arte, porque representaba lo que todos conocían y de lo que todos participaban, a través de un lenguaje común y cercano a todos los norteamericanos. Los artistas pop eligieron representar los productos de consumo que significaban y simbolizaban una sociedad consumista, utilizando un lenguaje y una técnica simplificadoras, asequibles a todos, como la estética del comic por ejemplo, o la serigrafía, que llevaba la obra de arte al mismo nivel que un producto de consumo, ya que su reproducción en serie además de desmitificar la imagen, posibilitaban la adquisición ilimitada.

La sociedad de consumo convirtió a la mujer no sólo en la destinataria principal de artículos de consumo del hogar, sino también en epicentro de la belleza; y los artistas pop no dudaron en representar dicho ideal. Igual que utilizaron productos tan comunes como latas de sopa, banderas, hamburguesas, también representaron a las estrellas del celuloide y de la crónica social como Marilyn Monroe, Liz Taylor, Elvis Presley o Jackie Kennedy, cuya imagen lanzada por Hollywood perfiló el horizonte del sueño americano. Pero la mujer no se quedó atrás; del mismo modo que la publicidad utilizaba

su imagen como cebo en los anuncios para la compra masiva de productos de diversa índole, los artistas pop, tomando referencias del mundo publicitario y de los medios de comunicación de masas, proyectaron la imagen de la mujer como un objeto más dentro de la larga lista de objetos de consumo disponibles en el mercado. Tom Wesselmann y Mel Ramos son los artistas más representativos dentro del arte Pop estadounidense en cuanto a representar a la mujer como objeto, sobre todo en el aspecto erótico. Los labios rojo carmín y los pezones rosados y tiesos simbolizan el erotismo convencionalizado que Wesselmann repite a lo largo de toda la serie *El Gran Desnudo Americano*; en la obra de Wesselmann la representación del desnudo femenino se integra en el anonimato, dejando ya atrás la expresión de aquellas diosas carnales y voluptuosas que representaban las fantasías masculinas a través de la obra de los artistas de finales del siglo XIX, Wesselmann introduce a sus personajes femeninos, desprovistos de toda identidad, en escenarios estándar como lo podría ser por ejemplo el dormitorio de un motel de carretera, transmitiendo un erotismo banal y artificial que promueve precisamente eso: la banalidad alegre y aparentemente despreocupada. Warhol hace lo mismo con sus serigrafías sobre Marilyn Monroe y otros personajes de la vida pública americana; al repetir su imagen una y otra vez, los mitos se desmitifican en cierta manera, al mismo tiempo que, por ejemplo en el caso de Marilyn, nos está ofreciendo una imagen apetecible, introduciendo un deseo de consumo, el mismo que podría surgir ante cualquier producto mediante un anuncio de televisión.

En cuanto a Mel Ramos, sus representaciones de heroínas sin nombre ni ropa, acompañando a productos comerciales con apropiadas formas fálicas y de animales salvajes, nos aportan la imagen de un erotismo, o mejor dicho pornografía suave, muñequitas expuestas para alegrar la vista del público masculino y que en verdad encarnaban las fantasías sexuales masculinas comunes de la época.

En resumen, si los artistas pop se propusieron representar la era de consumo norteamericana acercándose a los individuos sumidos en el anonimato de la gran masa social, lo consiguieron mediante la elección de iconos conocidos por todos que van desde una simple lata de sopa o una botella de refresco, hasta los mitos eróticos de Hollywood y la vida pública; aunque no se quedaron ahí, también reflejaron las

convenciones sexuales de toda una época, las relaciones entre los sexos e incluso el lado decadente que los bellos rostros maquillados y el optimismo de una sociedad que brindaba el poder disponer de todo tipo de productos como forma de bienestar intentaban camuflar. En verdad, el sueño americano no era ni tan perfecto ni tan bello, porque detrás de todo el festín de colores y productos, existían graves problemas de desigualdades sociales, que con la guerra de Vietnam saldrán a la luz en forma de reivindicaciones radicales que convulsionarán el país y apostarán por el cambio, ya próximos a los años setenta. Las reivindicaciones feministas se sumaron a la lucha contra la guerra de Vietnam y la de la comunidad afroamericana, y no es de extrañar porque si bien acabamos de decir que los artistas pop dejaron ver también las graves carencias existentes en la gran era del consumo norteamericana, una de esas carencias concernía gravemente a las mujeres, ya que en esta sociedad del bienestar norteamericana la mujer era encerrada de nuevo en el hogar a través de la mística de la feminidad. Muchos medios, siguiendo como doctrina el psicoanálisis, se pusieron manos a la obra para hacer ver a la mujer que la opción de estudiar una carrera y conquistar el derecho de ser alguien con la personalidad formada y las aspiraciones cumplidas, realmente no era la mejor; en cambio, convertirse en ama de casa, rodearse con los brazos protectores del marido y criar muchos hijos, completaba todos los deseos que una mujer puede tener. Los medios de comunicación de masas (los publicitarios y las revistas), lanzaron la imagen de la perfecta familia norteamericana, compuesta por un marido que se realiza como persona profesionalmente, cuatro o más vástagos y una mujer perfecta ama de casa, perfecta cocinera, que se ocupa de llevar a los niños al colegio, que se involucra en las labores de la asociación de padres y de la comunidad de su perfecto barrio residencial, que no lee libros sino revistas, que es rubia oxigenada, que cuida su imagen hasta el mínimo detalle (incluso pasa el aspirador perfectamente maquillada y peinada),... Un sueño que dura pocas horas al día, porque cuando ya ha dejado a sus hijos en el colegio y realizado todas sus labores, comienza a sentir una gran angustia, un vacío que los médicos y psicoanalistas a los que recurre con frecuencia no saben dar nombre ni causa. Esta era la realidad de la mujer norteamericana en la década de los cincuenta y sesenta, y no la imagen que quisieron dar aquellos que estaban interesados en mantenerla bajo el control de la mística de la feminidad. La mujer norteamericana que se rindió a los encantos de la mística de convirtió en una infeliz, algunas reaccionaron y se dieron cuenta de que lo que realmente les faltaba era lo que habían abandonado para convertirse en esposas y madres: sus carreras; y otras

simplemente siguieron refugiadas en sus vidas rutinarias, auto engañadas, reprimidas ante el temor de saltar los cánones que la mística de la feminidad les había impuesto. Por eso existía la necesidad de un cambio; después de las grandes batallas que las feministas habían lidiado desde la segunda mitad del siglo XIX para conseguir sus derechos, no ya como mujeres, sino como personas, debían romperse por fin los prejuicios que las habían vuelto a conducir al hogar, debía borrarse por fin la imagen de la “traga-hombres” para llegar a la imagen de la mujer a secas, que busca su lugar en el mundo, cuya feminidad no es restringida a sus funciones biológicas de reproducción, sino que es el instrumento para hacerla una persona completa, igual a los hombres. Estos serían los pensamientos de las próximas generaciones de mujeres, que en los años setenta, intentarán conquistar por fin sus plenos derechos como mujeres y borrar de la faz de la tierra los prejuicios que durante las dos décadas anteriores consiguieron deshacer el camino por el que las feministas llevaban un siglo luchando.

A diferencia de las feministas de décadas anteriores, la experiencia como mujeres de las feministas de los años setenta adquirió una dimensión social, merecedora de una lucha específica y una forma de organización propia. Las artistas feministas, como forma de romper con lo establecido y también como forma de bajar al arte de su trono elitista y masculinizante, emplearán medios de expresión muy variados, desde happenings y performances, hasta instalaciones, vídeos, fotografías pintadas o no, “collages”, “body art”, “land art”, etc; y ahondarán en múltiples temáticas relacionadas con la mujer, desde la política, la religión, la sociedad, la mística ancestral de la madre tierra, la sexualidad, la experiencia personal, hasta la investigación de su propio cuerpo como medio de expresión. En el terreno de la creación individual, el feminismo contó con la aportación esencial de artistas como Judy Chicago y Miriam Schapiro, quienes rescataron la experiencia personal de la mujer y su representación a través del sexo y del cuerpo, para una nueva interpretación de la sensibilidad y estética, no sólo contemplativa, sino reivindicativamente feminista. Judy Chicago y Miriam Schapiro no serán las únicas, podemos citar muchos nombres de artistas que se lanzarán en una frenética búsqueda de su propia identidad, en la reivindicación de unos derechos que llevaban demasiado tiempo presos de la dominación masculina, en la creación de un arte que sólo ha existido a través de contados ejemplos, porque hasta este momento no se había dado esta afluencia masiva de mujeres artistas con algo que contar

específicamente sobre sí mismas y su experiencia, a través de una iconografía creada por y para sí mismas, hasta ahora las artistas no habían sido dueñas de su propio destino. Es muy notorio el vuelco que se operó, de verse las artistas cohibidas e ignoradas sus obras, a adquirir el eco de sus protestas una resonancia social tan importante, decididas a acabar con todo y reinventarlo de nuevo.

Así como todos los asuntos que habían ido creando un malestar generalizado entre los más desfavorecidos de la sociedad estadounidense no se dejaron en el tintero, tampoco ocurrió con las representaciones de los artistas pop de la sociedad de consumo, en las que se incluía a la mujer y se lanzaba su imagen como la de un objeto sexual. Las cosas habían dado un giro radical y ya no había espacio para las banalidades, por lo que la expresión de la frivolidad pop hirió profundamente al sentir feminista y abogaron por la no exhibición de estas imágenes humillantes para ellas. Sin desestimar la valía de las manifestaciones artísticas feministas que comenzaron en los años setenta y teniendo en cuenta también la virulencia del período, en el que todo el montaje del sueño americano cayó por su propio peso dejando al descubierto las graves carencias de la sociedad norteamericana, el feminismo desembocó en algunos casos en el extremo. En un intento por innovar y derrumbar el trono masculino en el que tanto tiempo había estado elevada la pintura, también se derrumbó una tradición y unos referentes, que si bien habían constituido en algunos casos fuente de exclusión para las mujeres artistas y herramienta de dominación, también bebieron de ella muchas artistas que aunque no alcanzaron la fama como sus colegas varones, hicieron aportaciones valiosísimas y en sus obras, dieron testimonio de su experiencia como mujeres; quizás no a través de imágenes tan agresivas, porque las manifestaciones artísticas permanecen supeditadas a las condiciones sociales de cada período, pero igual de valiosas. De este modo, artistas como por ejemplo Mary Cassatt fueron desterradas en el olvido, incluso sigue siendo hoy día, sin tener en cuenta que pintoras como ella sembraron la semilla para obtener lo que sucedió después, ya en la década de los setenta del siglo XX. Miriam Schapiro es unas de las pocas artistas que se acordaron de sus antecesoras, combinando en algunas de sus obras trabajos como los de Mary Cassatt con los suyos propios, mostrando de esta forma la evolución de la representación femenina. De igual manera, artistas de la talla de Frida Kahlo y Georgia O'Keeffe, sin pretenderlo, narraron en sus pinturas su sentir como mujeres de una forma tan especial y sincera, sin tener que recurrir a

artificios de ningún tipo, mostrándose desnudas ante cada una de las telas, que suponen verdaderos pilares para la lucha feminista y valiosos ejemplos de que las expresiones individuales pueden alterar y conmover las conciencias, pero para conseguir derribar unos pilares fuertemente sujetos por siglos de tradición, era necesaria la unión y la lucha colectiva.

Si antes aludíamos a que en cierto modo, se perdió una tradición pictórica y con ella la fuente de la que muchas artistas del pasado extrajeron las riquezas de la cultura y de los grandes maestros para adaptarla a su propia visión de la vida, de la sociedad, de sí mismas; tampoco debemos despreciar o rebajar el valor de las innovaciones de las artistas feministas de los años setenta, porque verdaderamente supusieron una evolución, un romper con todo y una revaloración del papel de la mujer en la sociedad y en el arte. Se pasó de la presencia casi inadvertida de artistas mujeres en el panorama artístico estadounidense a una situación en la que el eco de las reivindicaciones feministas se propagó por todos los rincones del país y abarcó todos los campos; aunaron sus fuerzas no sólo artistas, también antropólogas, escritoras, filósofas, historiadoras y teólogas que proporcionaron el soporte teórico y los argumentos que eran necesarios para que esta gran revolución, que no se redujo sólo al arte, sino que implicó a todos los ámbitos y medios que habían servido para la opresión, cobrara consistencia y sobrepasara lo puramente anecdótico.

Contemplando de nuevo el pasado, podemos concluir que desde finales del siglo XIX hasta la década de los setenta del siglo XX, la representación de la imagen de la mujer en la obra de los artistas y la propia condición de la mujer como creadora plástica, ha ido experimentando un lento cambio a lo largo del siglo XX, que no se hizo notar demasiado hasta que en los años setenta, la irrupción en la escena artística estadounidense y las reivindicaciones de las artistas feministas, provocó una alteración evidente de las convenciones que hasta entonces se habían conservado sobre el papel de la mujer en la sociedad y su consecuente plasmación en la pintura; así, como la presencia de mujeres en el mercado artístico y la creación de una temática específicamente feminista, en la que resaltaban valores femeninos que hasta el momento habían sido menospreciados o utilizados por la dominación masculina. Si la

representación femenina de la imagen de la mujer fue cambiando progresivamente hasta conseguir una autonomía por la llevaban un siglo luchando, la representación de la imagen de la mujer procedente de los artistas varones no cambió demasiado, al contrario, conforme la condición de la mujer iba adquiriendo más puntos en su escalada hacia el reconocimiento social y artístico, se iban repitiendo las mismas respuestas por parte de los artistas (no todos), proyectando a través de la imagen femenina duras críticas que no pueden hacer pensar otra cosa que constituía en realidad la proyección del miedo masculino a perder el control social y con esto su hegemonía. De esta forma, la representación de la imagen de la mujer que comenzó a finales del siglo XIX a través de artistas como Gustave Moreau, en la que se destacaban el vicio y la corrupción como principales conductores de la naturaleza femenina, teoría además apoyada por la ciencia y también planteada en la literatura; culminó en los años sesenta con la mayor proyección hasta entonces conocida en el siglo XX de la mujer como objeto comercial y también sexual, y en este caso apoyada por la sociedad de consumo; aunque hay que diferenciar asimismo la intención o los motivos que llevaron a estos artistas (tanto a los del siglo XIX como a los pop) a utilizar este tipo de representaciones. Los motivos que impulsaron a los artistas de finales del XIX a plasmar estas ideas sobre la mujer en sus obras, hay que contemplarlos teniendo en cuenta la situación de su época; la revolución industrial, propulsó unos cambios tan profundos en todos los campos, que no fueron acogidos por todos de forma positiva, por lo que de este modo surgieron respuestas desde las visiones más conservadoras, que veían peligrar un régimen que había estado establecido durante mucho tiempo y que les favorecía; en los cambios, que también afectaron a la actitud de las mujeres, vieron el origen de la decadencia. Estas posturas que adoptaron los varones, en muchos casos extremas, representaban casi una cuestión personal en disconformidad con una nueva situación que hacía peligrar la permanencia de unos valores o formas de poder; pero este no era el caso de las representaciones del arte Pop. Es cierto que muestran a la mujer como un objeto, además de una forma bastante festiva, despreocupada o distendida, aunque también hay que destacar que los artistas pop no se autoproclamaron defensores de ninguna causa. La imagen que representan de la mujer como un producto, está apoyada por la cada vez más creciente sociedad de consumo estadounidense; pero fue su intención, dejando a un lado la cuestión de si realmente constituía una forma de crítica o no, representar la sociedad en sí misma, tanto con su festividad de colores alegremente frívola como con sus convencionalismos sociales y sexuales. Es la forma de mostrar mediante unas imágenes

que se convierten en iconos, las dos caras de una sociedad que por un lado se caracteriza por la celebración y la banalidad y por el otro por las graves contradicciones sociales y unas convenciones en cuanto a los sexos y la relación entre ellos, que transmitían la sensación de que la fachada del gran sueño americano era efímera.

Bibliografía

- ALIAGA, Juan Vicente: *Arte y cuestiones de género*. Ed. Nerea. San Sebastián, 2004.
- AMOROS, Celia: *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Ed. Anthropos. Barcelona, 1991.
- ARANGUREN, José Luis: *Erotismo y liberación de la mujer*. Ed. Ariel. Barcelona, 1972.
- ARGAN, Giulio Carlo: *El arte moderno, 1790-1970*. Ed. Akal. Madrid, 1998.
- BARROSO VILLAR, Julia: “Aportación femenina de las vanguardias pictóricas vs. Imagen de la mujer en la pintura de vanguardia” EN *Género y sexo en el discurso artístico*, José Luis Camarés y Santiago González. Universidad de Oviedo, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles: *Las flores del mal*. Introducción, traducción en verso y notas de Carlos Pujol. Ed. Planeta. Barcelona, 1984.
- BEAUVOIR, Simona: *El Segundo Sexo*. Volumen I. Los hechos y los mitos. Tercera edición. Ed. Cátedra. Madrid, 1999.
- BOURDIEU, Pierre: *La dominación masculina*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2000.
- CAINE, Barbara y SLUGA, Glenda: *Género e Historia. Mujeres en el cambio sociocultural europeo de 1870 a 1920*. Ed. Nancea. Madrid, 2000.
- CHADWICK, Whitney: *Mujer, arte y sociedad*. Ed. Destino. Barcelona, 1999.
- COHEN, E. S., EVANGELISTI, C., FIRPO, M., KING, M. L., MARTINI, S., MUZZARELLI, G., ZARRI, G.: *La mujer del Renacimiento*. Edición de O. Niccoli. Ed. Alianza. Madrid, 1993.
- DAIX, Pierre: *Historia cultural del arte moderno. El siglo XX*. Ed. Cátedra. Madrid, 2000.
- DELEVOY, Robert L.: *Diario del Simbolismo*. Ed. Skira. Génève, 1979.
- DIJKSTRA, Bram: *Idolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Ed. Debate. Madrid, 1994.

- EISENMAN, Stephen F.: *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Ed. Akal. Madrid, 2001.
- FAERNA GARCIA-BERMEJO, José María: *Pop Art*. Ed. Polígrafa. Barcelona, 1998.
- FLIEDL, Gottfried: *Gustav Klimt (1862-1918) El mundo con forma de mujer*. Ed. Taschen, 1991.
- FLORISOONE, Michel: *Impresionismo y simbolismo en El arte y el hombre*. Ed. Planeta. Volumen III. 1975
- FOHLEN, Claude: “Estados Unidos, de la prosperidad a la gran depresión” en *Historia Universal. Europa y Norteamérica siglo XX*. Ed. Salvat. Volumen IX. Barcelona, 1987.
- FRIEDAN, Betty: *La Mística de la Femenidad*. Ed. Júcar. Gijón, 1974.
- FUENTES, Carlos: *El diario de Frida Kahlo*. (Introducción). Ed. Debate. Madrid, 1995.
- O'KEEFFE, Georgia: *Naturalezas íntimas*. (Exposición). Fundación Juan March. 8 febrero-2 junio 2002.
- GIBSON, Michael: *El Simbolismo*. Ed. Taschen. 1999.
- GUASCH, Ana María: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Ed. Alianza Forma. Madrid, 2000.
- HERRERA FLORES, Joaquín: *De habitaciones propias y otros espacios negados. Una teoría de las opresiones patriarcales*. Universidad de Deusto. Bilbao, 2005.
- HILTON, Timothy: *Los Prerrafaelitas*. Ed. Destino. Barcelona, 1993.
- HOFMANN, Werner: *Los fundamentos del arte moderno. Una introducción a sus formas simbólicas*. Ed. Península. Barcelona, 1995.
- HOFMANN, Werner: *Nana, mito y realidad*. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1991.
- HOFSTÄTTER, Hans H.: *Gustave Moreau*. Ed. Labor. Barcelona, 1980.
- HUYGHE, René: *El Arte y el Hombre*. Octava edición. Volumen III. Ed. Planeta. Barcelona, 1975.
- IBSEN, Henrik: *Casa de muñecas*. Ed. Cátedra. V edición. Madrid, 2005.

- KETTENMANN, Andrea: *Frida Kahlo: 1907-1954. Dolor y pasión*. Ed. Taschen, 1992.
- KORSCH, Karl: *Karl Marx*. Ed. Ariel. 1975.
- LE CLEZIO, J. M. G.: *Diego y Frida. Una historia de amor en tiempos de la revolución*. Ed. Temas de Hoy. Madrid, 1994.
- LIPPARD, Lucy R.: *El Pop Art*. Ed. Destino. Barcelona, 1993.
- LOPEZ BLAZQUEZ, Manuel: *Amedeo Modigliani*. Ed. Polígrafa. Barcelona, 1997.
- MARIA BLANCHARD: 1881-1932. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. Madrid, 1982.
- MENDEZ, Lourdes: *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, reconstrucciones feministas y artes visuales*. Instituto Andaluz de la Mujer. 2004.
- MEURIS, Jacques: *René Magritte 1898-1967*. Ed. Taschen. 1998.
- METKEN, Günter: *Los prerrafaelistas*. Ed. Blume. Barcelona, 1981.
- MOORE, Henrietta L.: *Antropología y feminismo*. Ed. Cátedra. Madrid, 1996.
- MUJERES IMPRESIONISTAS. LA OTRA MIRADA. (Exposición). Museo de Bellas Artes de Bilbao. 12 noviembre 2001- 3 febrero 2002.
- NERET, Gilles: *Tamara de Lempicka*. Ed. Taschen. 2001.
- NERET, Gilles: *Salvador Dalí*. Ed. Taschen. 1994.
- OSTERWOLD, Tilman: *Pop Art*. Ed. Taschen. 1992.
- PERERA RODRIGUEZ, Margarita: *Dalí*. Ed. Susaeta. 2000.
- PIETTRE, Monique A.: *La condición femenina a través de los tiempos*. Ed. Rialp. Madrid, 1977.
- POLLOCK, Griselda: "Mary Cassatt" en *Summa Pictórica. Historia Universal de la Pintura*. Ed. Planeta. Tomo IX.
- RECKITT, Helena y PHELAN, Peggy: *Art and Feminism*. Ed. Phaidon. London, 2001.
- REEVES SANDAY, Peggy: *Poder femenino y dominio masculino*. Ed. Mitre. 1981.

- RICHTER, Peter C.: *Georgia O'Keeffe and Alfred Stieglitz*. Ed. Prestel. Munich, London, New York. 2001.
- ROUART, Louis: *Berthe Morisot*. Librairie Plon. París, 1941.
- SCHÜSSLER FIORENZA, Elisabeth: *Pero ella dijo*. Ed. Trotta. Madrid, 1996.
- SEIDLER, Víctor J.: *La sinrazón masculina: masculinidad y teoría social*. Ed. Paidós. México, 2000.
- SOLE ROMEO, Gloria: *Historia del feminismo. Siglos XIX y XX*. Universidad de Navarra. 1995.
- SURREALISTAS EN EL EXILIO Y LOS INICIOS DE LA ESCUELA DE NUEVA YORK. (Exposición). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 21 diciembre 1999- 27 febrero 2000.
- VARGAS LLOSA, Mario: *El Paraíso en la otra esquina*. Santillana Ediciones Generales. Madrid, 2003.
- VIRGIL, Mariló: *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 1986.
- WILSON, Simon: *El Arte Pop*. Ed. Labor. Barcelona, 1975.
- WOOD, Paul y otros: *La modernidad a debate. El arte desde los 40*. Ed. Akal. Madrid, 1999.
- ZOLA, Emile: *Nana*. Edición de Francisco Caudet. Ed. Cátedra. Madrid, 1988.