

TFG

PINTURA, REPRESENTACIÓN Y DESIGUALDAD.

PROPUESTA DE UNA SERIE PICTÓRICA VERSIONADA

Presentado: Irene Lázaro Aladrén

Tutora: Isabel Domènech Ibáñez

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2019-2020**



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

RESUMEN

El Trabajo Final de Grado reflexiona sobre la representación de la mujer en la pintura de los siglos pasados, en las que se muestran a las mujeres de una manera no muy justa o indigna. Este proyecto surge de ahí, de esos aspectos no igualitarios y discriminatorios que hoy en día deberían estar corregidos, pero que siguen estando presentes en la actualidad.

Proponemos la realización de nuevas versiones de obras de arte ya existentes en las que aparecen personajes femeninos y escenarios haciendo referencia a los antiguos, pero adaptando la imagen de la realidad de la mujer en la actualidad, dotándole de un aspecto igualitario, más cercano y posicionado o cambiando el lugar de la mujer por el hombre demostrando cómo perfectamente pueden desempeñar los mismos papeles, ya sean estéticos o laborales.

El objetivo es comparar diferentes líneas del tiempo y dar a conocer cómo, por mucho que se diga que los tiempos han cambiado y que hemos evolucionado a mentes y pensamientos más abiertos, se siguen cometiendo injusticias y situaciones de menosprecio hacia las mujeres, considerándolas subalternas y objetos de deseo, todo ello sustentado por la conservación de una sociedad patriarcal.

PALABRAS CLAVE

Mujer, arte, sociedad, pintura y feminismo.

RESUM I PARAULES CLAU

RESUM

El Treball Final de Grau reflexiona sobre la representació de la dona en la pintura dels segles passats, en les que es mostren a les dones d'una manera no molt justa o indigna. Este projecte sorgix d'ací, d'eixos aspectes no igualitaris i discriminatoris que hui en dia haurien d'estar corregits, però que continuen estant presents en l'actualitat. Proposem la realització de noves versions d'obres d'art ja existents en les que apareixen personatges femenins i escenaris fent referència als antics, però adaptant la imatge de la realitat de la

dona en l'actualitat, dotant-li d'un aspecte igualitari, més pròxim i posicionat o canviant el lloc de la dona per l'home demostrant com perfectament poden exercir els mateixos papers, ja siguin estètics o laborals.

L'objectiu és comparar diferents línies del temps i donar a conèixer com, per molt que es diga que els temps han canviat i que hem evolucionat a ments i pensaments més oberts, es continuen cometent injustícies i situacions de menyspreu cap a les dones, considerant-les subalternes i objectes de desig, tot això sustentat per la conservació d'una societat patriarcal.

PARAULES CLAU

Dona, art, societat, pintura i feminisme.

ABSTRACT AND KEYWORDS

ABSTRACT

The Final Degree Project reflects on the representation of women in the painting of past centuries, in which women are shown in a way that is not very fair or unworthy. This project arises from there, from those non-egalitarian and discriminatory aspects that today should be corrected, but that are still present today.

We propose the realization of new versions of existing works of art in which female characters and settings appear with reference to the old ones, but adapting the image of the reality of women today, giving it an egalitarian, closer and positioned aspect or changing the place of women for men, demonstrating how they can perfectly play the same roles, be they aesthetic or work.

The objective is to compare different timelines and make known how, no matter how much it is said that times have changed and that we have evolved to more open minds and thoughts, injustices and situations of contempt for women continue to be committed, considering them subordinate and objects of desire, all supported by the preservation of a patriarchal society.

KEYWORDS

Women, art, society, painting and feminism.

AGRADECIMIENTOS

Agradecer a mi tutora Maribel Domènech el esfuerzo y dedicación que han hecho posible que este TFG haya salido adelante. Además de su lucha personal y artística por la reivindicación feminista.

A José Saborit por despertar mi interés por el mundo de la Retórica visual y por sus francos consejos aportados a cada obra realizada.

A mi familia, en especial a mis padres. Que han apoyado cada decisión que he tomado y el camino que decidí emprender hace cuatro años y siempre.

A Jose, quien me ha prestado su mejor ayuda, me ha visto progresar día a día y ha celebrado cada alegría y sufrido cada caída vividas en mi progreso.

A Alazne y Carmen, quienes han hecho mis años universitarios los mejores, siendo testigos de mis comienzos y mis finales y se han adaptado a todos mis cuadros esparcidos por nuestro espacio.

A mis musas que se han puesto en mis manos y han dado vida a mis cuadros, y por su puesto a todos mis compañeros y amigos con los que he estado mano a mano en esto cuatro años de aventuras y aprendizaje.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	7
2.1. Objetivos.....	7
2.1.1. <i>Objetivos generales.....</i>	<i>7</i>
2.1.2. <i>Objetivos específicos</i>	<i>7</i>
2.2. Metodología.....	8
3. MARCO REFERENCIAL	9
3.1. Referentes político/feministas.....	9
3.2. Referentes plásticos/estilísticos	11
4. CUERPO DE LA MEMORIA	14
4.1. La mujer bajo la mirada artística. Análisis histórico/artístico....	14
4.1.1. <i>Renacimiento</i>	<i>14</i>
4.1.2. <i>Barroco.....</i>	<i>17</i>
4.1.3. <i>Prerrafaelismo.....</i>	<i>18</i>
4.1.4. <i>Modernismo</i>	<i>20</i>

4.2.	Feminismos en el arte	21
4.2.1.	<i>Grandes discriminaciones y modelos femeninos</i>	22
4.2.2.	<i>Visualización de artistas</i>	24
5.	OBRA	26
5.1.	Antecedentes	26
5.2.	Medusa y la injusticia	27
5.2.1.	<i>Introducción</i>	27
5.2.2.	<i>Obra referente: "Cabeza de Medusa"</i>	28
5.2.3.	<i>Proceso técnico</i>	28
5.2.4.	<i>Obra final: "Juicio a Medusa"</i>	29
5.2.5.	<i>Aspectos formales y técnicos</i>	29
5.2.6.	<i>Aspectos simbólicos y retóricos</i>	30
5.3.	Lilith y el pecado	30
5.3.1.	<i>Introducción</i>	30
5.3.2.	<i>Obra referente: "Lilith"</i>	31
5.3.3.	<i>Proceso técnico</i>	31
5.3.4.	<i>Obra final: "La verdadera Lilith"</i>	32
5.3.5.	<i>Aspectos formales y técnicos</i>	32
5.3.6.	<i>Aspectos simbólicos y retóricos</i>	33
5.4.	Pandora y la libertad	33
5.4.1.	<i>Introducción</i>	33
5.4.2.	<i>Obra referente: "La caja de Pandora"</i>	34
5.4.3.	<i>Proceso técnico</i>	35
5.4.4.	<i>Obra final: "La jaula de Pandora"</i>	35
5.4.5.	<i>Aspectos formales y técnicos</i>	36
5.4.6.	<i>Aspectos simbólicos y retóricos</i>	36
5.5.	Diana y la accesibilidad	36
5.5.1.	<i>Introducción</i>	36
5.5.2.	<i>Obra referente: "Diana y su ninfa sorprendidas por un sátiro"</i>	37
5.5.3.	<i>Proceso técnico</i>	38
5.5.4.	<i>Obra final: "Sátiro sorprendido frente la accesibilidad de Diana"</i>	38
5.5.5.	<i>Aspectos formales y técnicos</i>	39
5.5.6.	<i>Aspectos simbólicos y retóricos</i>	39
5.6.	Maternidad y vejez	40
5.6.1.	<i>Introducción</i>	40
5.6.2.	<i>Obra referente: "Las tres edades de la mujer"</i>	40
5.6.3.	<i>Proceso técnico</i>	41
5.6.4.	<i>Obra final: "Maternidad actual" y "Vínculo"</i>	41
5.6.5.	<i>Aspectos formales y técnicos</i>	42
5.6.6.	<i>Aspectos simbólicos y retóricos</i>	43
6.	CONCLUSIONES	43
7.	BIBLIOGRAFÍA/WEBGRAFÍA	45
7.1.	Bibliografía	45
7.2.	Referencias webs	45
8.	ÍNDICE DE IMÁGENES	48

1. INTRODUCCIÓN

Este TFG plantea una reflexión sobre la retórica de la pintura desde una perspectiva feminista, por medio de una producción pictórica versionada de obras de arte significativas de distintos periodos de la Historia del Renacimiento, Barroco, Prerrafaelismo y Modernismo que, han captado nuestro interés para contraponer pasado y presente en una vindicación de los cuerpos en la actualidad, en la que todavía persiste esa sociedad patriarcal a pesar de las apariencias.

Antiguamente el papel de la mujer dentro del arte era una simple representación, en la que a menudo se plasmaba como mera provocación sexual. Hombre y mujer siempre ha estado presente en el mundo del arte, pero no han sido representados de la misma manera, el hombre vestido, en cambio la mujer desnuda, cosificada, objeto de deseo, incluso siendo acosada. Esta forma no igualitaria de mostrar los cuerpos visibiliza la desigualdad existente, ya lo expresaron las artistas activistas Guerrilla Girls¹ a mediados de los 80 cuando exclamaron: *¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Metropolitan?* (Menéndez Olozábal, 2019).

En la actualidad, los estudios feministas nos han hecho ver la realidad con otros ojos, y se puede afirmar que el arte de los periodos mencionados, presentan un código de conducta y una realidad histórica que representa de forma desfavorable a la mujer.

Gran parte de la iconografía occidental ha recaído a lo largo de la historia sobre la imagen del cuerpo femenino, y ha estado omnipresente en toda producción artística dominante, la mujer como la imagen más representada de nuestra cultura visual; pero ¿a qué precio y de qué manera?

Por otro lado, las artistas femeninas existentes por aquel entonces eran prácticamente anuladas o visibilizadas, ellas eran hermanas, hijas o esposas de ellos y no firmaban con su nombre las obras, por eso ha sido difícil en algunos casos localizar sus obras, que están siendo recuperadas en su autoría.

El arte parece que ha dado un giro en el que el lugar de la mujer se ha igualado con el del hombre, aunque todavía queda mucho camino por recorrer, solo hay que leer las estadísticas que hace MAV (Mujeres en las

¹ MENÉNDEZ OLOZÁBAL, MARÍA JOSÉ. 2019. *Una mirada feminista a la representación del cuerpo de la mujer en el arte*. Tfg en Bellas Artes Universidad de Sevilla, curso 2018/2019, p31

artes visuales) durante las ferias de arte contemporáneo en Madrid, para darnos cuenta de que los porcentajes de representación todavía son muy pequeños, aunque actualmente aparenta que juegan el mismo papel.

En este trabajo damos a conocer la problemática de períodos artísticos de carácter machista, en contraste al surgimiento de las reivindicaciones femeninas, junto a una serie de obras e historias misóginas plasmadas en las obras de arte que hemos versionado y adaptado a la actualidad.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS

2.1.1. Objetivos generales

- Elaborar un proyecto basado la situación machista y patriarcal reflejada en el arte de diferentes períodos artísticos e históricos, en especial del Renacimiento y del Prerrafaelismo.
- Representar pictóricamente versiones actualizadas y adaptadas a la situación presente, haciendo alusión a obras en las que el simbolismo machista es protagonista.
- Conseguir que quien visualice la obra se sienta identificado o familiarizado con alguna de las situaciones representadas.

2.1.2. Objetivos específicos

- Estudiar y elegir como referencia diferentes pinturas con simbolismo machista, ya sean escenas de la vida cotidiana, mitos grecorromanos, historias medievales o eclesiásticas.
- Estudiar los prototipos de la mujer perfecta y de la mujer fatal en los períodos citados anteriormente y denunciar esa visión, la cual se ha dictado por y para la mirada del hombre.
- Encontrar y explorar artistas feministas y artistas plásticos y pictóricos, a la vez que obras determinadas para sacar provecho de aquellas referencias necesarias para el proyecto.
- Analizar e investigar mediante material bibliográfico y artístico la situación de violencia machista en el arte.
- Contextualizar las obras referentes en los períodos del Renacimiento, el Barroco, el Prerrafaelismo y el Modernismo.
- Poner en común o en contra los simbolismos que discriminan a las mujeres en las obras referentes que se han utilizado en este proyecto.

- Transformar las obras originales en nuevas versiones ajustándolas al presente o de lo contrario, dándoles un nuevo significado y simbolismo.
- Realizar una serie de pinturas utilizando la retórica visual, en especial la cita y alusión. Utilizando como inspiración ciertos escenarios, personajes y demás similitudes que pueda recrear en las obras.
- Realizar pinturas, previamente estenografiadas por fotografías o fotomontajes realizados personalmente y explicar obra por obra, el proceso creativo y artístico, al igual que los recursos retóricos utilizados.

2.2. METODOLOGÍA

En este trabajo fin de grado hemos utilizado varias metodologías de indagación que siguen caminos distintos, siendo la principal utilizada la metodología cualitativa que realiza una aproximación social al tema de estudio, es decir, la representación del cuerpo de la mujer en la pintura de los siglos pasados, en las que se muestran muchas veces a las mujeres desnudas y representadas de una manera no paritaria. Este proyecto surge de ahí, de esos aspectos no igualitarios y discriminatorios que hoy en día deberían estar corregidos, pero que siguen estando presentes en la actualidad en la sociedad patriarcal en la que vivimos.

Esta metodología suele aplicar distintos métodos de obtención de información al mismo tiempo, que nos obliga a recoger datos descriptivos y basar sus explicaciones y descripciones en la observación y análisis de los datos, como el que realizamos de la historia del arte, del estudio de los periodos históricos que han sido de nuestro interés para fundamentar nuestro proyecto creativo, como son el Renacimiento, Barroco, Prerrafaelismo y Modernismo. El historicismo pone de manifiesto un método, que consiste en el estudio de documentos escritos y que en este trabajo académico hemos utilizado para saber las características de los movimientos artísticos mencionados y seleccionar las obras que queríamos versionar.

También de los feminismos, sobre todo a partir de finales de los años sesenta, de la lucha a favor de los derechos civiles, cuando artistas e historiadoras señalan la necesidad de intervenir desde un punto de vista feminista, en el campo de la práctica y la teoría artísticas. Igualmente, para seguir llamando la atención en este trabajo sobre la ausencia de las mujeres artistas en la historia del arte. Este enfoque más feminista ha sido fundamental para la revisión de la iconografía en

la pintura de esos periodos y en relación con el tratamiento de los roles y estereotipos femeninos.

Por otro lado, como creadora he considerado importante también incluir una metodología empírica y experimental, debido a que se ha realizado una obra que ha pasado por un proceso con varias fases creativas, empezando por la fotografía y escenografía, la edición, el fotomontaje y por último la pintura, donde la experiencia creativa y su expresión formal y técnica ha sido fundamental para aprender y comprender lo estudiado.

3. MARCO REFERENCIAL

3.1. REFERENTES POLÍTICO/FEMINISTAS



Fig 1. Artemisia Gentileschi, *Susana y los viejos*, 1610, óleo sobre lienzo, 170 x 120 cm.

La pintora barroca italiana Artemisia Gentileschi (1593-1652/53), que se formó en el taller de su padre Orazio Gentileschi, fue una de las grandes exponentes de la escuela romana de Caravaggio y la primera mujer en hacerse miembro de la *Accademia di Arte del Disegno de Florencia*. Sus pinturas más célebres están protagonizadas por personajes femeninos, pues Artemisia es considerada un símbolo feminista y de reivindicación, plasmando a mujeres empoderadas y sufridas, guerreras, víctimas y personajes provenientes tanto de la Biblia como de la mitología (Wikipedia, 2020). Adoptando una nueva perspectiva: la de una mujer; una mujer que sufrió una violación y además, una indiferencia y rechazo dentro del mundo del arte, siendo reconocida bajo la firma de su padre o su marido (aunque más adelante gozaría de cierta “fama”). Artemisia ha sido una referencia imprescindible para el trabajo debido a las versiones realistas sobre la situación de la mujer (Mayayo Patricia, 2003). Sobre todo, su obra “Susana y los viejos” en la que deja de lado la idealización del abuso sexual que plasmaban artistas anteriormente. Pues únicamente había sido representado por hombres y para hombres, en el que se mostraba a Susana como una mujer frívola que flirtaba abiertamente con los viejos. Pero Artemisia plasmó la verdadera versión de la historia: a una muchacha asustada y vulnerable que era acosada y rechazaba a esos hombres (Hernández Irene, 2017), ante la negativa de la joven los viejos la acusaron de adulterio y en el juicio fue condenada a muerte, siendo salvada finalmente por el testimonio de un niño que presenció los hechos.



Fig 2. Valie Export, *Birth Madonna*, 1976, fotoperformance.



Fig 3. Marina Núñez, *La mujer Barbuda (Carmen)*, 2017, imagen digital sobre papel de algodón, 100 x 130 cm.



Figs 4 y 5. Orlan, fotografías extraída de la performance *Omnipresencia*, 1993.

Siguiendo una línea más conceptual, Valie Export es una artista feminista y de las pioneras en analizar políticas y realidades de género, cuyos temas principales son la identidad, el sexo y el cuerpo como forma de expresión y lenguaje. Sus obras exploran las dificultades que tienen las mujeres al reconocerse como sujeto y liberarse del patriarcado y de la dominación masculina tanto en el arte como en la sociedad, junto a la reflexión acerca del papel que ha desempeñado la mujer a lo largo de la historia.

Una de sus obras más significativas en este trabajo, consta de una serie de fotografías y *foto performances* de mujeres posando con objetos domésticos haciendo alusión a una iconografía religiosa de vírgenes y madres, obras conocidas y determinantes en la historia del arte. (Alfredo, 2009 y Molina Ángela, 2004).

Como Export, la artista contemporánea española Marina Núñez supone un gran peso en la crítica artística actual, cuya obra lucha contra el canon de la feminidad, «Primero, haciendo deconstrucciones de las imágenes que ya existían y, más adelante, proponiendo nuevos modos de subjetividad», además de reflexionar e investigar sobre el género creando su obra en la que plasma «seres diferentes, aberrantes, monstruosos, los que existen al margen o en contra del canon». Lucha por romper con los estereotipos y los roles de lo masculino y lo femenino, de género, además de romper con los estereotipos canónicos impuestos en la sociedad, sobre todo el expuesto hacia las mujeres y la feminidad (Ferté Marina, sin fecha).

Mireille Suzanne Francette Porte, artísticamente conocida como Orlan, es influyente debido a sus obras reivindicativas en las que cuestiona el ideal del cuerpo femenino y la normatividad que conlleva un cuerpo perfecto. La artista sacrifica su cuerpo para el arte y para su reivindicación feminista. Orlan, inventó el término *Carnal Art*, que consiste en la intervención física o quirúrgica en el cuerpo humano, como obra de arte.

La performer se sometió a nueve cirugías para dejar atrás su rostro y convertirse en una mujer híbrida, formada por los rasgos sacados de diferentes pinturas o esculturas, para ser exactos, los rasgos de siete mujeres ideales y representativas de la belleza femenina: la barbilla de la Venus de Botticelli, la frente de la Mona Lisa de Da Vinci, la boca de El rapto de Europa de Boucher, los ojos de Psique de Gérôme y la nariz de una escultura de Diana. Claramente se trata de una similitud y una referencia de la historia de Frankenstein.

Su objetivo era transformar y deformar su rostro cogiendo como referencia la belleza sugerida por grandes artistas, como denuncia por la sumisión y la esclavitud de las mujeres, que están impuestas a ciertos cánones y estándares de belleza, que casualmente, están determinados por y para hombres. (Gamero Alejandro, 2013).



Fig 6. Kiki Smith, *Virgen María*, 1992, cera pigmentada, etamina y madera sobre base de acero, 171,5 x 66 x 38,6 cm.

La artista estadounidense Kiki Smith, relacionada con el movimiento feminista y el Arte Corporal basa su discurso artístico en las desigualdades de género machistas, mostrando de manera visceral, (nunca mejor dicho) la problemática a la que se enfrentan la feminidad, exponiendo los sistemas biológicos femeninos metafóricamente para exteriorizar los problemas y desigualdades ocultas, la fragilidad y mortalidad del cuerpo. (Wikipedia, 2020). Recurre al mito o historias bíblicas, y a personajes los cuales también se representan en este trabajo, como Lilith, Medusa o María Magdalena, mujeres diferentes y de diferente época, pero unidas por su historia, la cual ha sido dictaminada por hombres y su mirada machista. (Vargas Anarela, sin fecha).

3.2. REFERENTES PLÁSTICOS/ESTILÍSTICOS

Estéticamente hablando, la principal referencia e inspiración para este trabajo son las obras de período del Prerrafaelismo, de la mano de grandes artistas como John Collier y John William Waterhouse. Y por supuesto, el trabajo depende notablemente de historias de la mitología grecorromana y tradiciones populares, entre otras, en las que las mujeres seductoras o con destinos trágicos son las principales protagonistas. El arte prerrafaelista se caracteriza por una hermosa estética dotada por el lado más anímico y sentimental de la pintura, por lo poético de sus líneas y la delicadeza y expresión de los rostros de sus figuras. (EcuRed, 2019).



Fig 7. John Willian Waterhouse, *The Soul of the Rose*, 1908, óleo sobre lienzo, 88,3 x 59,1 cm.

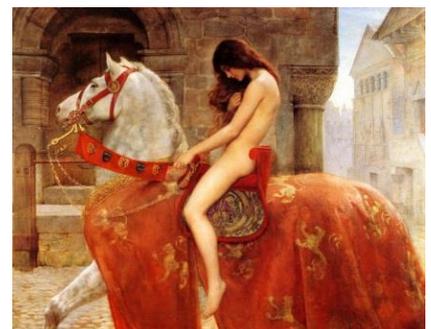


Fig 8. John Collier, *Lady Godiva*, 1897, óleo sobre lienzo, 142 x 183 cm.

Cómo hemos encontrado en la página web *Triartarts*, Dante Gabriel Rossetti y sus retratos a partir de 1860 probablemente sea la referencia más significativa de este proyecto. Las mujeres en primer plano, sobre fondos planos y caracterizados por colores fuertes e intensos, y dotados de un gran simbolismo y decadentismo, además de un refinamiento exagerado. En el trabajo busco ese decadentismo, erotismo y delicadeza que plasma Rossetti en sus pinturas. Por otro lado, las pinturas de aspecto más ilustrativo y con colores, tan vivos que casi se podrían salir del lienzo, de Frederik Sandys, el que podría denominarse como un heredero artístico de Rosetti.



Fig 9. Dante Gabriel Rossetti, *Proserpina*, 1874, óleo sobre lienzo, 126 x 61 cm.



Fig 10. Dante Gabriel Rossetti, *La damisela del Santo Grial*, 1874, óleo sobre lienzo, 36,2 x 27,7 cm.



Fig 11. Anthony Frederick Sandys, *Medea*, 1868, óleo sobre lienzo, 61 x 45cm.



Fig 12. Anthony Frederick Sandys, *Vivien*, 1863, óleo sobre lienzo, 64 x 52,5 cm.



Fig 13. Jenny Saville, *Reverse*, 2003, óleo sobre lienzo, 213,4 x 243,8 cm.

Mirando a la actualidad, una artista referente es Jenny Saville, en específico las obras en las que tonalidades rojizas o anaranjadas y los colores saturados son protagonistas. En cambio, en cuanto manera de tratar la pincelada, nada que ver con Saville. En la gran mayoría, la pintura consta de pinceladas cuidadas y suavizadas, por eso debemos tanta admiración a Vermeer y su pintura tan delicada y detallista. Pero también, parte de las pinceladas de nuestro trabajo evocan o recuerdan a la técnica del Expresionismo, sobre todo a Edvard Munch. Y si hablamos de la paleta cromática, también se ve reflejada algunos de sus tonalidades utilizadas en este proyecto, al igual que algunos de los que utiliza el expresionista italiano Modigliano, admirador de Klimt o Cezanne.



Fig 14.Edvard Much, *Amor y dolor (Vampiresa)*, 1895, óleo sobre lienzo, 91 x 109 cm.



Fig 15.Amedeo Modigliani, *Retrato de una joven mujer*, 1918, óleo sobre lienzo, 61 x 45,7 cm.

Por último, la obra audiovisual *La Liberté Raisonné* de Cristina Lucas. Artista contemporánea española que se preocupa y plasma la actualidad y las problemáticas globales de la sociedad (entre ellas la situación de la mujer). Reflexiona de una manera realista sobre qué le sucedería a la libertad y a la muchacha que corre semidesnuda en 1830. En su obra, lo principal y fundamental es la estética, y lo que consideramos que tiene un mecanismo similar que el de la realización de este proyecto, ya que se trata de una alusión casi perfecta del cuadro *La libertad guiando al pueblo*. Finalmente, la escena llega más allá y desemboca en el final fatal en el que tanto la mujer como la libertad terminan agredidas y dañadas (Lucas cristina, 2009).



Fig 16. Cristina Lucas, *La Liberté Raisonné*, 2009, fotograma.

4. CUERPO DE LA MEMORIA

4.1. LA MUJER BAJO LA MIRADA ARTÍSTICA. ANÁLISIS HISTÓRICO Y ARTÍSTICO.

Para poder realizar el trabajo y la obra en cuestión, era necesario analizar e investigar sobre aquellos períodos históricos que más nos convenían, ya que, en gran parte de los casos, el arte es una representación y un reflejo de la sociedad de un momento determinado, por lo que se ha estudiado alguno en el que el machismo es un hecho presente y característico. Claramente queda demostrado cómo ciertos aspectos de épocas anteriores han influenciado en la sociedad actual.

A lo largo de la historia, la violencia machista y la infravaloración hacia las mujeres han estado adornados, idealizados y normalizados, por medio del arte o de la literatura. Y es que aunque en gran parte de textos u obras de la antigüedad, se plasmasen mitos, no dejan de ser un reflejo de los ideales de sociedad de la época, en los que la humillación y la cosificación femenina son representaciones recurrentes (García Andrea, 2018). En este apartado se repasan y exponen cuatro períodos artísticos en los que este tipo de violencia existe. Además, se ha realizado un estudio de cómo, aunque las mujeres mostradas en las obras sean diferentes, como la “mujer perfecta” y la “mujer fatal”, demuestran que el grado de misoginia es el mismo pero tratado de diferente modo.

4.1.1. *Renacimiento*

El Renacimiento surge a partir del siglo XV y es considerado el período de transición entre la Edad Media y la Edad Moderna, del que surge una transformación social y cultural.

El arte deja de girar en torno al teocentrismo, la Iglesia pasa a un segundo plano y surge un renovado interés por la naturaleza y la idealización de la realidad. Aparecen nuevas inquietudes como el antropocentrismo y Humanismo y el redescubrimiento de temas de la cultura grecorromana. La ética se convierte un factor importante, por lo que surgen nuevos valores sociales y se deja de lado el prototipo de caballero experto en armas (Harlan Crystal, 2019). No solo surge una transformación social, sino que la visión del arte cambia radicalmente hacia la sociedad y se reconsidera la posición de los artistas: *considerados hasta entonces como fieles artesanos al servicio de las normas e ideales de su taller, los artistas empiezan a reivindicar a partir del*

*Quattrocento que la pintura, la escultura y la arquitectura dejen de ser vistas como oficios mecánicos para adquirir el estatuto de artes liberales, esto es, de actividades intelectuales dignas de un caballero*².

Artísticamente hablando, hay ciertas cualidades que son características de este período, una de las más importantes es el desnudo. El auge del desnudo y su obsesión por éste son propios del Renacimiento, debido a la admiración por el cuerpo humano y al mismo tiempo, por su representación. Por lo que, en la gran mayoría de sus obras podemos observarlo.

El desnudo se convierte en un recurso de innovación y recurrente en toda modalidad artística debido a la renovación de intereses por la antigüedad clásica, a la vez que por sus mitos. Por eso, el arte cristiano, junto posturas humanísticas y la cultura clásica romana y griega es la base de que el desnudo sirva de inspiración para muchos artistas de la época. Pero trajo grandes controversias en el período, ya que donde unos veían su representación como bello, otros la consideraban una obscenidad. Y esto sucedía, en la mayoría de los casos, en las representaciones de esferas religiosas, ya que consideraban que lo sagrado y secular, estaba rozando lo sensual y erótico, lo que se creía denigrante hacia la religión cristiana (Pérez Brenda, 2019).

La máxima inspiración del canon de belleza, consiste en el atractivo clásico (aunque se cimienta sobre las tendencias de finales del medievo), por eso se pretende recuperar la armonía y perfección de las formas del cuerpo humano. Un ejemplo perfecto de ello, es el artista Leonardo da Vinci, quien estudió cómo las proporciones y la belleza del cuerpo humano, iban de la mano de las matemáticas.

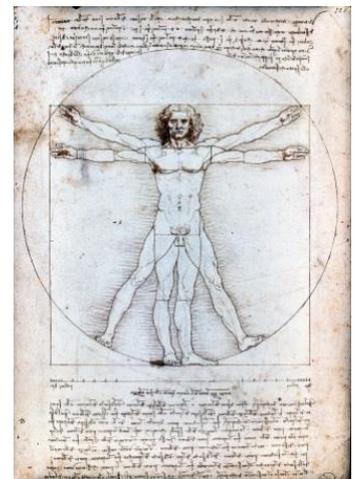


Fig 17. Leonardo Da Vinci,
El hombre Vitruvio, 1490, pluma y
tinta sobre papel, 34,4 x 25,5 cm.

² MAYAYO, PATRICIA. 2003. *Historias de mujeres, historias del arte*. Ensayos de Arte Cátedra. Madrid. Págs 27 y 28.



Fig 18 . Miguel Ángel, *David*, 1501 - 1504, mármol blanco, 5,17 m.



Fig 19 .Leonardo Da Vinci, *Leda y el cisne*, 1515 - 1520, óleo sobre tabla, 112 x 86 cm.

Los hombres lucían cuerpos musculosos, fuertes y altos, en representación de empoderamiento, mandíbulas fuertes y marcadas, el cabello largo en representación de fortaleza, y las cejas pobladas y marcadas. Por lo general, a las mujeres se les representaba con la piel clara, los ojos grandes y claros y el pelo rubio y largo, de fisonomía estrecha con la cadera ligeramente marcada y estómago redondeado, manos pequeñas y delgadas en señal de elegancia y delicadeza, al igual que los pies, los senos eran pequeños y el maquillaje utilizado era sutil y natural (Anónimo, sin fecha).

La mujer perfecta e ideal era la sumisa, la que se somete al hombre y no tiene ningún tipo de autoridad e incluso hacía ella misma o hacia su cuerpo. Los privilegios y obligaciones las dictaban los hombres, de hecho, la principal tarea de la mujer era obedecer ante la mirada masculina. Los moralistas del siglo XVI españoles, se apropiaron de las descripciones misóginas para describir a la mujer perfecta del *“Introducción de la mujer cristiana”* del pedagogo Luis Vives. Vives identificaba *“la virginidad, la belleza, la abstinencia y los deberes matrimoniales”* como la cumbre final y verdadera de las virtudes de la mujer (Pozo Alfonso, 2008).

Meros objetos sexuales, los cuales podían abusar, violentar o violar y no habría ninguna represalia por aquello. Casi se consideraba que una violación era un *“halago”*, y es que todo este tipo de maltrato ejercido contra la mujer se decoraba y romantizaba, era lo *“normal”*, y por supuesto, imposible de denunciar. Incluso como expone Andrea García (2018), *“para algunos maestros como el renacentista veneciano Tintoretto lo importante es reflejar la disponibilidad del cuerpo desnudo femenino a la hora de resultar abusado”*.

Echando la vista atrás, podemos observar cómo la mirada hacia la mujer ha cambiado y lo que más importa, ha avanzado hacia unas libertades más igualatorias con respecto a los hombres, aunque aún quede cierto grado de influencia machista de sociedades pasadas. La mayoría de las obras del Renacimiento en las que aparece una mujer, cae bajo el grado de falocracia que reflejaba esa misma sociedad. Por eso, la mayoría de las obras del Renacimiento muestran historias medievales, mitológicas o escenas cotidianas, todas ellas envueltas en una simbología altamente machista; arte machista basado en una sociedad machista.

4.1.2. Barroco

Si bien el Renacimiento, fue una época de auge económico, de equilibrio y perfección estética, el Barroco es tiempo de crisis, lo que conlleva a un período de notable pesimismo y desengaño, y se extiende desde el siglo XVII hasta la primera mitad del XVIII. Pero no se produce un cambio social únicamente, también el arte también se ve afectado por los acontecimientos (Imaginario Andrea, sin fecha), en cambio, las mujeres siguen en un segundo plano bajo la mirada misógina de la época.

Fueron los iluministas Diderot y Rousseau quienes dotaron al Barroco por su nombre, ya que el término *baroque* es un tipo de perla irregular, por lo que lo consideraban un período estrambótico y confuso. Nuevamente, las influencias medievales reaparecen y se caracteriza por un estilo rico de detalle, claridad y exageración, centrado en interpretar drama tensión, euforia y la grandeza. Tres elementos son fundamentales en su estética: el efectismo, la espectacularidad y la emocionalidad (Imaginario Andrea, sin fecha).



Fig 20 .Pedro Pablo Rubens,
El rapto de las hijas de Leucipo, 1616,
óleo sobre tabla, 222 x 209 cm.

Y aunque lo medieval vuelve a estar en auge, la temática bíblica y mitológica sigue representándose, lo que quiere decir que el machismo característico en estas historias y narrativas siguen presente. Y por supuesto, los raptos, los abusos sexuales, las violaciones, y en general cualquier desprecio hacia la mujer, seguían representándose de forma romántica e idealista. Lo que nos lleva a pensar que, aún por todos los cambios políticos, económicos o sociales que se acontezcan e incluso los cambios estilísticos artísticos, la situación de la mujer siempre es la misma y es amenazada bajo la presencia retrógrada que la persigue durante siglos.



Fig 21.Pedro Pablo Rubens,
Las tres Gracias, 1630-1635,
óleo sobre tabla, 220,5 x 182 cm.

Estereotipadamente hablando, el Barroco es una época caracterizada por la artificialidad y el coqueteo, por lo que en las obras y retratos aparecen los perfumes, lunares postizos, peinados pomposos y pelucas. El desnudo, nuevamente, es un tema representado a menudo, sobre todo el desnudo femenino. El canon de belleza es el de la mujer con curvas y carnalidades voluminosas y piel blanca.

Los teólogos del Barroco dictaminan a la situación de la mujer en el proceso de procreación como pasivo. “La mujer se asemejaba a una vasija”, un recipiente para la semilla del hombre en el proceso de la creación. En el coito lo importante era la procreación, el placer era secundario, de hecho, que la satisfacción fuera buena o mala, dependía de si hubiera servido para procrear o no. Es decir, las mujeres eran objetos sexuales y su máxima aspiración, dar una descendencia al hombre.

Pero también había más calificaciones que describieran a una mujer; no solo engendraba, sino que en ocasiones se le reconocían como astuta, poco fiable e incluso malvada (Pozo Alfonso, 2008).

Por último, para terminar con esta época y destapar todavía más, su alto grado de misoginia, cito algunos de los aforismos de la época relativos a la mujer:

"En la vida de la mujer, tres salidas ha de hacer: bautismo, casamiento y sepultura"

"Al más discreto varón, sola una mujer, le echa a perder"

"De la mar la sal, de la mujer mucho mal"

"Dile que es hermosa y tornarse ha loca"

4.1.3. Prerrafaelismo

Dejando atrás dos movimientos artísticos que se extendieron por la gran mayoría de Europa, en los que la feminidad se plasma prácticamente igual y la mujer tiene los mismos atributos, mi atención se centra en una región más reducida, Inglaterra. La Hermandad Prerrafaelista, se funda el 1848 en Londres por los artistas John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti y William Holman Hunt. Aunque apenas duró cinco años, su influencia siguió persistiendo en Inglaterra hasta el siglo XX. El arte cristiano prerrafaelita se caracteriza por la gran dosis de simbolismo que era utilizado en él y tomó como ejemplo e influencia el estilo de pintores del Renacimiento, y pasajes de la época clásica de Grecia y Roma (Wikipedia, 2020).

Como se cita a lo largo de este trabajo, el arte siempre ha avanzado de forma paralela junto al machismo patriarcal y es que la mujer, sea la época que sea, ha estado atrapada bajo una mirada masculina retrógrada. Pese a la modernidad del Prerrafaelismo, no muestra una ideología diferente.

Si bien en las etapas anteriores a menudo aparecían en las obras de arte la mujer "perfecta", sumisa y esclava de una sociedad patriarcal, en este período reaparece el perfil de la *femme fatal*. Este arquetipo reaparece en 1860 en Inglaterra, Francia y Bélgica, y se tratan de mujeres plagadas de un erotismo fascinante, pero destructivo. Mujeres lujuriosas e insaciables que perturban la religión cristiana y el orden burgués (Helena, 2013). Una figura tan hermosa, como letal.

La *femme fatal* es una figura clave en este proyecto, ya que nuestro mi punto de vista se tratan de personificaciones perfectas de lo que se trata el feminismo y un claro ejemplo de lo que el movimiento feminista significa: una lucha por la igualdad de derechos y libertades. Además, parte de la población tiene un

concepto equivocado de lo que el feminismo conlleva, al igual que la población de por aquel entonces, que tomaba como algo amenazante a estas mujeres. Como bien he mencionado anteriormente, esta iconografía se oponía al ideal de lo femenino, a lo que caracterizaban de algo enfermizo, débil, puro. Ser una mujer pura era ser algo sin vida, frágil e inválida. Todo lo contrario a la fatal.

La reaparición de la *mujer fatal* tiene su por qué; la aparición de movimientos feministas, la principal. Además, todo esto coincidió con una profunda crisis económica, por lo que estas reivindicaciones se asociaron con la problemática de la época. Estos feminismos, provocaron una reacción en los hombres del momento: el temor. Toman a las mujeres fuertes y empoderadas que luchan por sus derechos como una amenaza. De ahí que en la mayoría de las ocasiones, se creía a la mujer como la desencadenante de todo problema y caos (Helena, 2013). Un ejemplo claro de esto son historias como el mito de Pandora la liberadora de los males en el mundo, Lilith siendo contraria a la mujer perfecta Eva, Cleopatra, Circe, las irresistibles mujeres sirenas que llevaban a los marineros a la perdición... y un sinfín de mujeres letales. Como explica Helena (2013), el odio hacia las mujeres se incrementó aún más, debido a la extensión de la prostitución, lo que estaba provocando enfermedades venéreas causando un gran impacto negativo en la sociedad.



Fig 22 .Dante Gabriel Rossetti, *Venus Vertidordia*, 1868, óleo sobre lienzo.



Fig 23 .John William Waterhouse, *Circe ofreciendo la copa a Odiseo*, 1891, óleo sobre lienzo.



Fig 24.John William Waterhouse, *Cleopatra*, 1888, óleo sobre lienzo, 65 x 56 cm.



Fig 25.John William Waterhouse, *La Sirena*, 1900, óleo sobre lienzo, 81 x 53 cm.

Todo ello, reforzó la idea del arquetipo de la mujer letal; era retratada como una mujer salvaje y empoderada, destructora y voraz. Físicamente se le imaginaba y representaba con una belleza oscura e inquietante, una cabellera larga y suelta, generalmente de cabello pelirrojo, de tez clara, labios carnosos y senos voluminosos. Todo esto se sumaba el alto grado de sexualidad que desprendía y a una personalidad fuerte e indomable. La mujer fatal transmitía un doble sentimiento; infundía miedo, a la vez que atracción (Helena, 2013).

La realidad es que aunque sean mujeres totalmente opuestas, siguen discriminadas y “creadas” por el hombre. La perfecta es la que acata las normas y no tiene ningún tipo de autoridad, en cambio la mujer segura de sí misma y en la misma posición del hombre es la *femme fatal*; la que provoca tanto dolor, caos y sufrimiento. Pero no es más que una mujer a la que se le ha atribuido una mala connotación por una creencia distorsionada de lo que debe ser una buena mujer.

Podemos apreciar cómo estos dos prototipos de mujer no están tan lejos de nuestra actual sociedad, sobre todo para esa parte machista de la población que sigue catalogando a la mujer ideal como sumisa, y a la fatal como reivindicativa por una igualdad de derechos.

4.1.4. Modernismo

Este movimiento artístico surge a finales del siglo XIX y a principios del XX, fue denominado en España como Modernismo pero recibió otros nombres como Art Nouveau en Italia. Tuvo auge entre 1890 y 1910 y coincidió con una posición de positivismo y un progreso científico industrial, lo que influyó en gran parte de obras publicitarias de la época, como por ejemplo los carteles de propaganda dotados de erotismo. Este período se movería buscando unos ideales estéticos y además, el Modernismo se nutrió de múltiples disciplinas artísticas. La nueva estética reclamaba una relación entre el arte y la vida cotidiana, una fusión entre las bellas artes y los oficios. La relación entre el arte y lo cotidiano es característica por lo que había gran cantidad de obras arquitectónicas, gráficas, de interiorismo o de joyería y de moda. Sin duda la libertad de creación y reinterpretación rompe con lo que el arte tradicional anterior suponía y se adapta a las necesidades humanas, por lo que la pintura también sufre una remodelación. El diseño, la decoración y la artesanía se unen y complementan a las artes plásticas anteriores (Chadwick Whitney, 1992 y Tolana, sin fecha).

Pero por mucho que el arte se reinvente o renueve, siempre existirán unas influencias o referentes. La principal razón por la que he decidido añadir este período artístico a la investigación es la evidente influencia que el Prerrafaelismo causó en el Modernismo y lo que es más, influyó sobre la manera de representar a la mujer.

Heredan en la búsqueda y la representación de imágenes oscuras, lánguidas, sexuales y eróticas de la mujer. Las decoraciones florales, vestidos vaporosos que despiertan la curiosidad masculina, las provocativas poses, las miradas desafiantes pero sensuales, los cabellos largos... en general, mujeres



Fig 26. Gustav Klimt, *Dánae*, 1907, óleo sobre lienzo, 77 x 83 cm.

exuberantes e impresionantes, idealizadas y seductoras... quizás como una *femme fatale* (Tonalac).

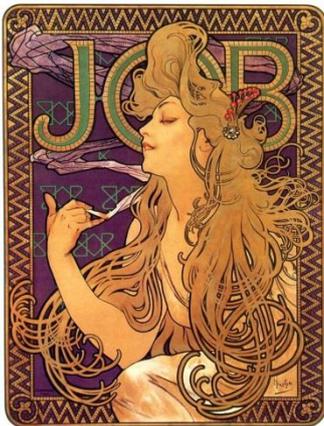


Fig 27.Alfons Mucha,
Job (Cigarettes), 1898,
litografía a color, 66,7 x 46,4 cm.

Uno de los artistas más destacable en este período, debido a sus carteles publicitarios, murales, litografía... fue Alphonse Mucha, quien introdujo las *Arts & Crafts* en las Bellas Artes, y sus figuras decorativas son el paradigma de lo que se conoció como Modernismo. En gran parte de estos carteles decorativos o ilustraciones se utilizaba las representaciones de mujeres como he citado anteriormente (Calvo Miguel, 2016). Lo que me lleva a pensar que la mujer era un simple modo de atracción, un escaparate, un objeto sexual. Y aunque resultó ser una época de independencia para las mujeres en las obras se les seguía exhibiendo como un llamamiento excitante. Al igual que hoy en día, el cuerpo femenino se utilizó para vender estilos de vida y productos a sus consumidores.

Como hemos encontrado en el artículo "*La mujer dentro en el modernismo*", en la página web *Europeana*, los temas más enigmáticos y místicos, con referencias como las teorías de Freud sobre el inconsciente, llevaron a los artistas a representar un mundo más interior y emocional. Y cómo no, la mujer uno de los temas más concurridos; podían representarse como símbolos de pureza, buenas mujeres cuya fin más importante es ser madre o atender las necesidades de los hombres, o todo lo contrario, seres seductores, mortíferos y desobedientes. Y por supuesto, igual que no falta la influencia del Prerrafaelismo, tampoco los desnudos.

Lo que más me sorprende es que, surge una rotura en el pensamiento social hacia un mundo más contemporáneo y liberal, y aunque es cierto que se rompe con la imagen de la mujer como objeto, la vida de las mujeres sigue siendo dictaminada por el mundo masculino, es decir, un mundo dominado por el patriarcado. Los vendedores son los hombres, las vendidas las mujeres.

4.2. FEMINISMOS EN EL ARTE

*La presencia de las mujeres en el arte de todas las épocas y países no siempre significa algo positivo para ellas, pues su imagen es la expresión de estereotipos sobre la condición femenina*³.

En este apartado del trabajo, se hablará sobre por qué ha existido desde tiempos inmemorables una discriminación hacia la mujer dentro del mundo del arte, y se expondrá cómo aunque la mujer haya estado más dentro y reproducida dentro una obra de arte que fuera, existen y siempre han existido

³ CAO, MARIÁN L.F. (Coord.). 2000. *Creación artística y mujeres*. Narcea. Madrid.

mujeres artistas, pero han estado escondidas bajo la mirada de un hombre, una firma o un seudónimo y hasta que han emergido, han estado silenciadas.

4.2.1. *Grandes discriminaciones y modelos femeninos*

En la crítica “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” (Nochlin Linda, 1971) se cuestionó el valor de las mujeres como artistas. A lo que ella afirmaba que no sería porque no hubiese artistas femeninas al mismo nivel que Miguel Ángel o Picasso, ni porque ellas careciesen del mismo nivel artístico, sino porque los factores institucionales y sociales habidos a lo largo de la historia no permitirían que ese nivel artístico se desarrollase. A eso se le sumaba la influencia y el auge de las representaciones de desnudos, ya que los artistas que se formaban utilizaban como referencia y aprendizajes a modelos desnudos, sobre todo femeninos; Los desnudos femeninos al natural estarían prohibidos en muchas instituciones al menos hasta 1850, y para las mujeres estaría vedado hasta finales del XIX, lo que supondría más dificultades para poder desarrollarse artísticamente. Y no solo era una discriminación en el terreno de la práctica profesional, sino también respecto a la sexualización de los cuerpos femeninos (Mayayo Patricia, 2003).



Fig 28. Johann Zoffany, *Los académicos de la Royal Academia*, 1771-1772, óleo sobre lienzo, 100,7 x 147,3 cm.

En el cuadro de Zoffany, se puede apreciar como los miembros de la *Royal Academia de Inglaterra* asisten a una clase de desnudo al natural. La academia pretendía convertir la práctica y la enseñanza artística en actividades profesionales sometidos a estrictas reglas y jerarquías institucionales⁴. Basándose en el refuerzo del dibujo del cuerpo humano desnudo como eje fundamental para la institución.

⁴ G. PERRY. “Women artists, “masculine” art and the Royal Academy of Art”, en *Gender and Art*. 1999. G.Perry. New Haven y Londres, Yale University Press y The Open University. Pág 90.

Pero resulta llamativo que tales aspiraciones, no incluyesen a dos de los miembros fundadoras de la Academia: las pintoras Angélica Kauffman y Mary Moser; todo esto por su condición de mujeres (Mayayo Patricia, 2003).

Cantidad de autores como Pérez (2000) o Mayayo (2003), explican la relación entre artista y modelo en el siglo XX vinculada a la idea del genio. La idea de la genialidad consiste en la capacidad de convertir lo mortal e inmortal: *el pintor se erige en estos casos en Pigmalión, que transforma la materia bruta –la modelo- en arte puro. La modelo en estos casos es exclusivamente un medio de servicio de la obra final, por ello queda desprovista de su personalidad e incluso de su propia identidad*⁵. Término totalmente, discriminatorio: mujeres como meros objetos de servicio. Término del que muchos de los artistas/genios se aprovechaban y utilizaban como una toma de poder hacia las modelos, permitiéndose despreciarlas y desestimarlas.

Las primeras críticas feministas a principio de los setenta surgieron por el análisis de la situación y por las personificaciones de la mujer como modelo: la mujer como musa. Estos estereotipos de la mujer adoctrinaban sobre los roles que debían representar (madres, vírgenes y pulcras, esposas, amante, amas de casa como ángeles del hogar...) y los que deberían rechazar (brujas, prostitutas, la mujer sufragista y protestante, mujer fatal...). En el libro *Historias de mujeres, historias del arte* (Mayayo Patricia, 2003) se enumeran todos estos perfiles.



Fig 29.G.E. Hicks,
*La misión de una mujer:
compañera de los hombres*, 1863,
óleo sobre lienzo, 76 x 64 cm.



Fig 30.Dante Gabriel Rossetti,
estudio para *Encontrada*,
1855, lápiz sobre papel,
18,4 x 15,2 cm.

⁵ PÉREZ GAULI, JUAN CARLOS. CAO MARIÁN L.F. (Coord.). *Creación artística y mujeres*. 2000. Narcea. Madrid. Pág 72.

4.2.2. Visualización de artistas femeninas

Como se ha mencionado anteriormente, en el Renacimiento se individualiza la figura del artista, además las tareas “típicamente femeninas” quedan dentro del campo de la artesanía denominado como Artes Menores, mientras que la pintura o la escultura alcanzan el estatus de Bellas Artes. Lo que hace pensar en la evidencia que todo aquello relacionado con la productividad de una mujer, queda en un segundo plano (Ibiza Vicent, 2006).

No es que las artistas femeninas no plasmen a mujeres en sus obras, sino que muestran una realidad diferente de la que hace un artista varón: su realidad como mujer. Enseñan de una manera explícita y no idealizada o adornada sus desigualdades, el machismo, la violencia ejercida hacia el género femenino, la sociedad patriarcal en la que se encuentran y todas las injusticias que ello conlleva. Un ejemplo de esto fue Artemisia Gentileschi, pintora cuya vida y obra fueron un reto a las prescripciones humanistas sobre la educación y el comportamiento de las mujeres (Chadwick, 1992), o la pintora Sofonisba Anguissola, que provenía de familia noble y había aprendido latín, música, dibujo y pintura, aunque tuvo que dejar la pintura histórica o religiosa debido a carecer de la formación técnica de los talleres, dedicándose así al retrato. Ésta última consiguió cierto prestigio social, aunque no se reconociese como pintora profesional (Mayayo Patricia, 2003).



Fig 31. Artemisia Gentileschi, *Autorretrato como alegría de la pintura*, 1638-1639, óleo sobre lienzo, 98,6 x 75,2 cm.



Fig 32. Sofonisba Anguissola, *Autorretrato*, 1563, óleo sobre lienzo, 88,9 x 81,3 cm.

Hacia finales del siglo XVII y principio del XVIII comenzaron a fundarse academias artísticas que consolidaba aún más la profesión de artista. Respecto la actitud hacia las mujeres fue contradictoria, ya que al principio algunas mujeres con cierto estatus social fueron aceptadas (aunque no gozaban de los mismos derechos). Un ejemplo de esto es *L'Académie Royale de París*, que tenía la política de albergar a cualquier artista independientemente de su sexo.



Fig 33. Vigée-Lebrum, *Autoretrato con sombrero de paja*, 1782, óleo sobre lienzo, 97,8 x 70,5 cm.

Finalmente, en 1706 la Academia se opuso a la admisión de mujeres, pero es cierto que unas pocas consiguieron acceder: como es el caso de Vigée-Lebrum. En cambio, como se ha recolectado a lo largo de este trabajo, siempre había un pero: Vigée-Lebrum también estaba privada de ciertos privilegios, como acceder a las clases de desnudos y además, atribuían su destreza a su juventud y belleza, lo que “atraía a los miembros más destacados de la corte” (Mayayo, 2013).

Que no se conociese su existencia, no quiere decir que no existiesen grandes mentes artísticas femeninas. Como hemos citado, no es hasta los años setenta que no surgen las reivindicaciones y la lucha por la visibilidad de mujeres artistas, y es ahí cuando salen a la luz muchas de ellas. Surge una lucha feminista que muchas artistas llevan a su terreno, cantidad de nuevos pensamientos y maneras de plantearse la feminidad y todo lo que conlleva ser mujer.

Algo que hemos encontrado oportuno enseñar son dos programas de educación artística feminista. Para muchas artistas de los setentas, representar el cuerpo femenino no supone únicamente representar unos estereotipos normativos, sino una oportunidad para revalorizar algunos aspectos del cuerpo humano que el patriarcado había desvalorizado. Judy Chicago funda en 1970 el *Fresno State College* (más tarde, junto a Miriam Shcapiro trasladarían el programa feminista al campus *CalArts*), cuya finalidad era que sus alumnas desarrollaran su identidad lejos de los estereotipos de lo que era la “feminidad” y utilizaran el arte como reivindicación, tratando temas como la violencia sexual o el machismo (Mamaya Patricia, 2013).



Fig 34. Judy Chicago y Miriam Shapiro en *The Feminist Art Program* del Instituto de Arte de California, 1971.

En general, fue tiempo de cambio y de rotura en el pensamiento social. Nuevas inquietudes, el surgimiento de muchas artistas implicadas con la causa feminista y el destape de artistas anteriores. Igualmente, había un claro aprovechamiento de esta reivindicación por parte de artistas varones, y es que la publicidad y los medios de comunicación seguirían utilizando la imagen de la mujer de manera estereotipada y tipificada bajo un discurso oportunista

“feminista” y progresivo (por ejemplo, el caso del Art-Nouveau).

5. OBRA

En este apartado se explica de dónde y cómo surge el tema y la idea artística de este TFG, y se realiza un análisis de las mujeres protagonistas de mitos e historias antiguas, protagonistas en el proyecto. También se expone la crítica y opinión personal, las semejanzas y los contrastes entre la obra original y la realizada, y la explicación de por qué a cada mujer representada la atribuyo a una palabra o un término determinado.

Y por supuesto, la descripción técnica y la retórica utilizada como recurso estilístico, al igual que el simbolismo determinante de las obras referentes y de mis originales. El arte simbolista ha sido bastante representativo para este proyecto; cuyos elementos visuales habían sido transformados más bien que representados, y pasan de ser elementos explícitos a elementos sutiles y disfrazados (Hamilton George, 2003).

5.1. ANTECEDENTES

Este proyecto surge tras el descubrimiento de la Retórica visual y tras cursar la asignatura de Retórica de la Pintura en la facultad. En ella aprendí la importancia de ciertos elementos en las imágenes para la transmisión de emociones o sensaciones. La idea de versionar obras ya existentes surge del aprendizaje de la cita y la alusión retóricas, y de la realización de dos autorretratos en los que estos recursos estaban presentes y eran los principales. Este trabajo predecesor despertó en nosotras un interés por estos recursos y creímos buena idea poder aprovecharlos para utilizarlos como crítica de la situación machista social.



Fig 35. Frederick Sandys, *María Magdalena*, 1858-1860, óleo sobre tabla, 38 x 28 cm.



Fig 36. Hugues Merle, *María Magdalena en la cueva*, 1868, óleo sobre tabla.



Fig 37. Irene Lázaro, *Café*, 2020, óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm.



Fig 38. Irene Lázaro, *Drama*, 2020, óleo sobre tabla, 65 x 81 cm.

Las citas en cuestión hacían referencia a dos representaciones de María Magdalena. En la María Magdalena del prerrafaelita Sandys, se intercambió al Santo Grial que posee en las manos por una taza de café, con la misma intencionalidad y devoción hacia ambos objetos. En la de Merle, se intercambia a María Magdalena penitente y arrepentida, por el dramatismo de una joven.

5.2. MEDUSA Y LA INJUSTICIA

5.2.1. Introducción



Fig 39. Benvenuto Cellini, *Perseo con la cabeza de Medusa*, 1545-1554, bronce, 3,20 m.

La historia de Medusa se remonta a la antigüedad grecorromana. Era una doncella mortal que tenía la más hermosa belleza, por lo que era considerada la máxima tentación. Tan grande era su belleza, que Poseidón, dios del mar, no resiste a sus encantos hasta que finalmente satisface sus deseos sexuales, violándola. Por esto, Atenea, mujer de Poseidón y diosa de la pureza y castidad, se ve completamente ofendida y castiga a Medusa, transformándola en monstruo. Sus cabellos se habían transformado en serpientes y sus ojos convertían en piedra a todo aquel que los mirase. Todo esto no fue suficiente para Atenea, ya que seguía siendo bella y sensual, por lo que manda a Perseo matarla cortándole la cabeza (EL NACIONAL, 2010).

La maldición de Medusa fue un castigo debido a la lujuria que simbolizaba, lo que está alejado de la realidad. Pues Medusa es una víctima de violación, siendo juzgada ella y no su violador. Es por lo que asemejamos a este mito con la injusticia de una realidad distorsionada y equívoca.

5.2.2. Obra referente: "La cabeza de Medusa"

Autor	Caravaggio
Título	<i>Medusa</i>
Año de realización	1597
Técnica/Material/Soporte	Óleo sobre lienzo, 60 x 55 cm



Fig 40.

5.2.3. Proceso técnico



Fig 41.



Fig 42.

5.2.4. Obra final: "Juicio a Medusa"



Fig 43.

5.2.5. Aspectos formales / técnicos

Autor	Irene Lázaro Aladrén
Título	<i>Jucio a Medusa</i>
Año de realización	2020
Técnica/Material/Soporte	Óleo sobre lienzo, 40x40 cm

Esta obra, de formato circular, está tratada cromáticamente de manera similar a la obra Medusa de Caravaggio, ya que se han intentado respetar las luces y sombras y los claroscuros. Se trata de un autorretrato en el lugar del rostro de Medusa, intentando reproducir la misma expresión que ella. Es un retrato de frente, ligeramente inclinado a tres cuartos, con la mirada lateral. Las serpientes que ocupan el lugar del cabello, rodean y cubren la cabeza de la muchacha e incluso algunas de ellas enfocan su atención hacia ella, igual que

en el cuadro referente. La pincelada es relamida y detallada, para captar el más mínimo detalle y expresión.

5.2.6. Aspectos simbólicos / retóricos

Nos ponemos en la piel de Medusa y de todas las mujeres que no pueden hablar y denunciar situaciones de injusticia, ya que en ocasiones se le juzgan a las dañadas y no a los dañinos, cuando ellas no cometen el crimen. Y es que, no sería la primera vez que cualquier abuso machista actual se justifique o rebata por el resto de la sociedad.

Unos de los elementos retóricos evidentes es el viñetaje que suprime completamente el fondo, con un color plano dejando como protagonista a la figura y por supuesto, una cita a Medusa de Caravaggio. Simbólicamente, encontramos las serpientes que cubren la cabeza de Medusa: la mayoría de ellas dirigen su mirada directamente hacia la mujer, lo que puede tener una doble representación: por un lado sienten compasión por ella, pero por otro la están juzgando como el resto de la población, a lo que las podemos comparar con esas injusticias que han sometido sobre ella que al salir a la luz en vez de ser juzgadas, se volverían en su contra.

5.3. LILITH Y EL PECADO

5.3.1. Introducción



Fig 44. Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, 1866, óleo sobre lienzo, 96,5 x 85,1 cm.

Erika Bornay en *Las hijas de Lilith*, junto a las tradiciones mesopotámicas y el judaísmo, explican como Lilith es la personificación del pecado ligado al erotismo femenino, y además, la mujer por la que surge el arquetipo de *femme fatal* (Millá, 2017).

Dios había creado a Adán y a Lilith del mismo barro que a Adán e independientemente, deseando que la mujer fuera sumisa frente al hombre. En cambio ella se revelaba por la lucha de una igualdad de condiciones, entre ellas la satisfacción de su deseo sexual y no únicamente el del hombre; *¿Por qué he de yacer debajo de ti? Yo también fui hecha con polvo y por tanto, soy tu igual*⁶. Por ello, es expulsada al inframundo. Tras esto, Dios crea a Eva a partir de una costilla de Adán, por lo que “ella le pertenece” y es sumisa ante él: la mujer ideal (Cervera, 2015).

⁶ BEN SIRA. *Alfabeto del Eclesiástico*. Entre los siglos VIII y XI.

Es tachada de lujuriosa y pecadora por desear satisfacer sus deseos de la misma manera que lo hacía el hombre. Es símbolo de placer, independencia, inconformismo y poder, todo por lo que hoy en día determina la lucha feminista.

5.3.2. Obra referente: *Lilith*

Autor	John Collier
Título	<i>Lilith</i>
Año de realización	1892
Técnica/Material/Soporte	Óleo sobre lienzo
	

Fig 45.

5.3.3. Proceso técnico



Fig 46.



Fig 47.



Fig 48.



Fig 49.

5.3.4. Obra final: "La verdadera Lilith"



Fig 50.



Fig 51.



Fig 52.



Fig 53.

3.1.1. Aspectos formales / técnicos

Autor	Irene Lázaro Aladrén
Título	<i>La verdadera Lilith</i>
Año de realización	2020
Técnica/Material/Soporte	Óleo sobre tela, 150x75 cm

Esta obra de formato vertical y tamaño casi a escala, se realizó con la intención de resaltar directamente el cuerpo desnudo de la protagonista, además los únicos elementos son ella y un látigo enrollado en su cuerpo.

La gama cromática es casi complementaria ya que los colores cálidos rojizos contrastan con los oscuros azulados del fondo, que hacen destacar la figura. El punto de luz está proyectada en la totalidad de la modelo y las carnalidades están tratadas con una pincelada controlada y comedida, aunque hay excepciones y puntos en los que se deja ver un notable contraste con el resto: el cabello tratado de manera más libre o zonas de la piel más compactas como la rodilla.

3.1.2. Aspectos simbólicos / retóricos

Podría definirse a Lilith como la primera mujer feminista, defensora de sus derechos frente a la dominancia patriarcal.

Encontramos viñetaje y elipsis fuera de campo ya que su mirada sale del cuadro. En esta cita, la represento de manera similar que a la Lilith de Collier pero de manera actual y contemporánea: en lugar la serpiente de la tentación que representa la lujuria y el pecado, encontramos un látigo: un objeto utilizado en prácticas de dominio sexual que engloba el BDSM. Pues uno de los derechos que reclamaba era el sexual y poder dominar al hombre de la misma manera que Adán le dominaba a ella. Esto me recuerda a una mujer *dominatrix* fuerte y empoderada. Por otro lado, luce cabellos largos y sueltos, símbolo de la libertad, y con tonos pelirrojos que evade a la pasión.

3.2. PANDORA Y LA LIBERTAD

3.2.1. Introducción

Pandora no es más que otra *femme fatal*, la liberadora de los males en el mundo. Nos volvemos a retomar a un mito grecorromano, el cual la considera como la primera mujer. Hefesto la modeló a imagen y semejanza de los mortales con ayuda de Palas Atenea, diosa de la sabiduría. Fue una orden de Zeus, como castigo para Prometeo, ya que había intentado robar el fuego divino para entregárselo a los humanos.

Para no variar, Pandora había sido dotada del don de la belleza y sensualidad, para poder persuadir e impresionar y que todo hombre cayese rendido a sus encantos (no sería la primera vez que la única utilidad de una mujer estuviese determinada por su belleza). Tras esto, Zeus le entrega una caja poseedora de todos los males del universo a Pandora, para que ésta se la entreguase a



Fig 54. John William Waterhouse, *Pandora*, 1896, óleo sobre lienzo, 152 x 91 cm.

Prometeo, tenía prohibido abrirla. Finalmente, Pandora no puede resistir su curiosidad y decide abrir la caja, liberando los males sobre el mundo. Por esto es considerada la máxima representante de la perdición humana (Ferrando, 2015).

Una vez más, encontramos como la responsabilidad tras cometer ciertas equivocaciones de una sociedad patriarcal, recae encima de la mujer. Al fin y al cabo, las desencadenante de mal siempre son las mujeres, sea cual sea el motivo, siempre habrá una mínima razón que determine cómo la agonía y el desastre va ligado a ella.

3.2.2. Obra referente: La caja de Pandora

Autor	Dante Gabriel Rossetti
Título	La caja de Pandora
Año de realización	1878
Técnica/Material/Soporte	Cretas de colores sobre papel, 100,8 x 66,7 cm



Fig 55.

3.2.3. Proceso técnico



Fig 56.



Fig 57.



Fig 58.



Fig 59.

3.2.4. Obra final: "La jaula de Pandora"



Fig 60.



Fig 61.



Fig 62.

3.2.5. Aspectos formales / técnicos

Autor	Irene Lázaro Aladrén
Título	<i>La jaula de Pandora</i>
Año de realización	2020
Técnica/Material/Soporte	Óleo sobre tabla, 72x55 cm

En este autorretrato de formato vertical, se observa como la figura principal y única es una mujer mirando al frente, sosteniendo una jaula. No hay una estancia, sino más bien un espacio atmosférico y vaporoso, en el que el humo que surge de la jaula se unifica con el que rodea a la protagonista (aunque anteriormente se encontraba de manera más compacta y comedida). La luz es frontal, directa hacia ella, mientras que el fondo oscuro hace resaltar la figura. La gama cromática que intercala ocre y verdes, está inspirada en la de Rossetti, aunque sometiéndola a tonalidades más ilustrativas y llamativas. Los rasgos del rostro agudo y marcado, también ha sido un elemento referente de Rossetti.

3.2.6. Aspectos simbólicos / retóricos

Para esta obra, realizamos un símil entre los males que desata Pandora con los derechos de la mujer. Ya que cuando éstos últimos se desatan, parece ser una amenaza para aquellas miradas retrogradadas y machistas.

Se ha realizado una comparación entre la caja de Pandora y una jaula que representa ese encarcelamiento de la mujer, de la cual surge esa lucha igualatoria. Esta lucha y estos derechos, está representado por el vapor que surge de la jaula y se unifican con la protagonista, dotándola de una atmósfera de color violeta, como símbolo de la fuerza feminista.

3.3. DIANA Y LA ACCESIBILIDAD

3.3.1. Introducción

En la mitología romana, Diana era la diosa virgen de la caza, de la fertilidad, protectora de la naturaleza y de la Luna. Era hija de Júpiter y Latona, y hermana gemela de Apolo. Al ser testigo de los dolores de parto de su madre, rechazó ese deseo de contraer matrimonio y obtuvo el consentimiento de su padre para conservar su virginidad perpetua, además esto era algo que sus ninfas y ayudantas deberían tener en común.



Fig 63. Pedro Pablo Rubens, *Diana y sus ninfas sorprendidas por sátiros*, 1639-1640, óleo sobre lienzo, 129,5 x 315,2

Diana era severa y vengativa, y actuaba sin piedad contra aquellos que la desobedecían o retaban, como a su ninfa Calisto, a la que transformó en osa y expulsó de su cortejo por haber quedado embarazada (Márquez, sin fecha).

En la obra referente, se muestra a Diana y su ninfa descansando tras una cacería. Mientras duermen, un sátiro las descubre y queda impresionado por la desnudez de Diana, por lo que procede a aprovecharse de ella y satisfacer sus deseos sexuales (Museo del Prado, 2020). Y es que no es la primera vez que se compara a la desnudez con la accesibilidad y esto se entienda como un derecho por el que el personaje masculino abusa del femenino.

3.3.2. *Obra referente: “Diana y una ninfa sorprendidas por un sátiro”*

Autor	Anthony van Dyck
Título	<i>Diana y una ninfa sorprendidas por un sátiro</i>
Año de realización	1622-1627
Técnica/Material/Soporte	Óleo sobre lienzo, 144 x 163 cm



Fig 64.

3.3.3. Proceso técnico



Fig 65.



Fig 66.



Fig 67.



Fig 68.

3.3.4. Obra final: "Sátiro sorprendido frente la accesibilidad de Diana"



Fig 69.



Fig 70.



Fig 71.

3.3.5. Aspectos formales / técnicos

Autor	Irene Lázaro Aladrén
Título	<i>Sátiro sorprendido por la "accesibilidad" de Diana</i>
Año de realización	2020
Técnica/Material/Soporte	Óleo sobre tabla, 70x95 cm

La escena se trata de una estancia, un escenario cotidiano en el que aparecen tres personas, un sofá, una mesa saliendo de plano (junto a uno de los personajes) y unas cuantas botellas de cerveza. La composición cromática es similar a la del cuadro referente, respetando los colores de los vestidos de las componentes femeninas, al igual que los puntos de luz que provienen de la parte superior izquierda, destacando así a la figura del vestido rojo. La mano del personaje masculino se encuentra en la parte central y más iluminada que el resto de su cuerpo, casi convirtiéndose en protagonista. La pincelada es compacta en partes como las rodillas o la camisa del hombre, intercalándose con pinceladas más sueltas como los cabellos.

3.3.6. Aspectos simbólicos / retóricos

La pintura de Van Dyck, nos recuerda a la actual y vergonzosa escena que se repite muy a menudo en cualquier evento, fiesta o escenario de ocio en el que haya sustancias estupefacientes o alcohol... Cuando una mujer está drogada o inconsciente, algunas veces por desgracia, ciertos sujetos lo interpretan como "accesible" y lo toman como un derecho para beneficiarse o cometer un abuso hacia su persona, sobre todo sexual.

Por eso decidimos adaptar esa escena de abuso sexual a una actual. Encontramos a una chica inconsciente en lugar de Diana, a su amiga también dormida en lugar de la ninfa y a un varón, que deja ver cómo quiere satisfacer sus deseos sexuales, en lugar del sátiro. Encontramos una repetición y símil de posturas y un intercambio de los siguientes elementos: los elementos de cacería por el bodegón de las botellas de las bebidas alcohólicas.

3.4. MATERNIDAD Y VEJEZ

3.4.1. Introducción

A lo largo de la historia del arte, la vida, la muerte y el paso del tiempo han sido temas muy solicitados y representados. Klimt retrata la esencia femenina desde todas sus perspectivas: el nacimiento, la madurez y la decadencia (Ruiz, 2009). Se opone a la desvalorización de la maternidad desde siempre en el patriarcado y considera que ser madre es el punto cumbre de ser mujer, el objetivo de una mujer es engendrar un hijo. Lo que hace preguntarnos por qué a una mujer no-madre se le considera menos mujer. Y por qué a una mujer siempre se le impone lo que debe hacer y cómo debe hacerlo, y que haga lo que haga libremente, siempre se le cuestionará, como si su identidad fuera propiedad de otros.

Por otro lado, encontramos la representación de la vejez. Una figura casi siempre representada como algo marginal o abandonada. Klimt en numerosas ocasiones alude a la muerte y al paso del tiempo y en aunque en esta obra, esta figura no aparezca expresamente, podemos suponer que la figura de la anciana alude y deja paso a la muerte.

3.4.2. Obra referente: *Las tres edades de la mujer*

Autor	Gustav Klimt
Título	<i>Las tres edades de la mujer</i>
Año de realización	1905
Técnica/Material/Soporte	Óleo sobre lienzo, 180 x 180 cm



Fig 72.

3.4.3. Proceso técnico



Fig 73.



Fig 74.



Fig 75.



Fig 76.

3.4.4. Obra final: "Maternidad actual" y "Vínculo"



Fig 77.



Fig 78.



Fig 79.



Fig 80.



Fig 81.



Fig 82.

3.4.5. Aspectos formales / técnicos

Autor	Irene Lázaro Aladrén
Título	<i>Nueva maternidad</i>
Año de realización	2020
Técnica/Material/Soporte	Óleo sobre lienzo, 81x56 cm

En esta primera obra, encontramos a una joven sujetando entre sus brazos a un gato, los cuales son los componentes principales. Aunque el fondo juega un papel importante, ya que alude al fondo de la obra Klimt, pero con unas tonalidades más cálidas y menos elementos. El principal contraste de color se encuentra entre cálidos que invaden el cuadro con el intenso azul del cabello. Por otro lado, existe un contraste de tratamiento de la pintura entre la parte derecha baja del fondo, la manera delicada de tratar la piel y el pelaje más suelto del gato.

Autor	Irene Lázaro Aladrén
Título	<i>Vínculo</i>
Año de realización	2020
Técnica/Material/Soporte	Óleo sobre lienzo, 60x50 cm

En esta segunda obra encontramos a una mujer en la parte superior apoyándose en otra mujer de la parte inferior, mientras que esta le agarra una mano a la otra. La de arriba dirige su mirada hacia la otra, mientras que ésta se encuentra a tres cuartos con la mirada al frente. Ambas obras se encuentran en armonía, sobre todo por el tratamiento del fondo. La gama cromática de las carnalidades es esta vez algo más cálida, oscilando más a amarillo. Volvemos a encontrar una luz frontal y una pincelada detallada, dejando marcados puntos clave como las manos.

3.4.6. Aspectos simbólicos / retóricos

Nos preguntamos por qué a una mujer no-madre se le considera menos mujer. Y por otro lado, el por qué a una etapa de la vida como la vejez, no se le representa tan dignamente como a otras, por qué se le desprestigia y resta importancia a una persona anciana y a su existencia.

Por eso presentamos a una mujer actual que trata como a un hijo a su mascota, por no querer hijos carnales. La sensación de maternidad y cariño es la misma que la madre con su bebé en la obra original, por eso se cambia a la figura del bebé por el gato.

Por otro lado, quisimos dejar atrás esa simbología negativa que la vejez ha adquirido en el arte durante siglos, cambiando esa escena oscura por una de complicidad. Por eso esta obra no es una cita a la de Klimt, sino a *Nueva maternidad*. Se trata de una similitud de la maternidad entre Juventud y Niñez, y entre Vejez y Maternidad. Además, las manos están agarradas como símbolo de ese vínculo que actualmente tienen las relaciones madre-hija, ya que la “vejez” contemporánea es mucho menos apartada y deteriorada que la que plasma Klimt, por lo que resulta una antítesis entre ambos cuadros.

4. CONCLUSIONES

Tras el análisis artístico de varios períodos históricos y de la posición en la que se sitúa a la mujer en éstos, sacamos en claro varias conclusiones:

En primer lugar, el arte siempre resultará ser un reflejo de la sociedad y por lo tanto, las obras estudiadas de los períodos artísticos explicados durante este Trabajo Final de Grado, muestra escenarios masculinos-dominante y masculinos-opresor hacia el género femenino, en el que las únicas ovaciones y

aplausos hacia las mujeres ha sido por su labor como amas de casa, madres o por un cuerpo desnudo cautivador y sensual. La feminidad ha estado en segundo plano y cuando ha sido protagonista se ha encontrado representada como un objeto sexual o bien, con la representación del imaginario de *femme fatal*. Aunque una mujer se encontrase manejando el pincel, siempre se le infravaloraría o cuestionaría su calidad de trabajo.

Por otro lado, tras el análisis de los elementos de ciertas obras pictóricas de los períodos citados, de los simbolismos que aluden a apariencia machista presentes en ellas, y gracias al empleo y al estudio de la retórica visual, creamos una obra constatada por varios elementos y procedimientos: el empleo y la modificación del arquetipo de la *femme fatal* frente a la de mujer perfecta (como puede ser Lilith o Diana en la obra de Van Dyck), escenarios de historias grecorromanas adaptadas a la vida actual, al igual que los temas y mitos o historias (como puede ser la historia de Pandora).

Con respecto a los referentes, hemos conseguido que aquellas artistas feministas seleccionadas hayan servido de inspiración en cada uno de las obras a realizar, al igual que aquellos referentes plásticos. Es importante mencionar, que el período del Prerrafaelismo ha jugado un doble papel e este trabajo. Por un lado, ha sido el período más contrastado y criticado ya que gran parte de sus obras e historias representadas en ellas, ha sido a nuestro parecer las más favorables (por su grado de machismo) para realizar el proyecto, por lo que varias de ellas se han modificado o revalorizado. En cambio, su apariencia estética ha sido la que más nos ha inspirado, así que respeto a ésta ha sido el período más acertado y manifestado.

Por lo general, confiamos entonces en que nuestro último objetivo general se haya cumplido y hayamos conseguido que aquellos espectadores que visualicen nuestra obra, sientan que aquello que observen les resulte familiar o se identifiquen con alguna de las situaciones plasmadas. Ya que como hemos nombrado anteriormente, no son más que representaciones de escenarios de la vida cotidiana que, tristemente, a día de hoy persisten aunque parezca que la gravedad esté camuflada por factores sociales actuales como medios de telecomunicaciones o políticos. Con esto pretendemos concienciar aquellos que sean testigos de este proyecto y sean conscientes de que aunque estas obras representen temas pasados o estén basadas en períodos anteriores, no están alejadas de la actualidad. Se pregunten el porqué de que en pleno siglo XXI, estas situaciones discriminatorias siguen existiendo y lo que es más importante, por qué se siguen permitiendo.

Como conclusión final y valoración del proyecto final, ha sido imposible compactar la cantidad de información que hemos recopilado a cerca del apartado de *Feminismos en el Arte*, ya que hay cantidad de artistas feministas

que han reivindicado esta lucha a lo largo del tiempo hasta hoy. En cambio, a la hora de analizar y exponer aquellos aspectos machistas opresores de los períodos del Renacimiento, Barroco, Prerrafaelismo y Modernismo, hemos encontrado dificultades ya que existe un gran adorno y encubrimiento de estos aspectos, porque mayoritariamente encontramos una idealización inmensa por los avances de las épocas y por la destreza de los artistas representativos masculinos de éstas. Por eso, nos hemos encargado de destapar la situación de infravaloración y abuso hacia lo femenino, tanto socialmente como artísticamente.

5. BIBLIOGRAFÍA / WEBGRAFÍA

5.1. BIBLIOGRAFÍA

MAYAYO, PATRICIA. *Historias de mujeres, historias de arte*. 2003. Ensayos de cátedra. Madrid.

CHADWICK, WHITNEY. *Mujer, arte y sociedad*. 1992. Ediciones Destino. Londres.

CAO, MARIÁN L.F (Coord.). *Creación artística y mujeres*. 2000. Narcea. Madrid.

IBIZA I OSCA, VICENT. *Obra de mujeres artistas en los museos españoles*. 2006. Colección interciencias. UNED Alzira-Valencia.

HAMILTON, GEORGE HEARD. *Pintura y escultura en Europa 1880 – 2940*. 1997. Ediciones Cátedra. Madrid.

5.2. REFERENCIAS WEBS

Foro de internet. En: *Wikipedia: Artemisia Gentileschi*, última edición 21 mayo 2020, [consulta: 8 abril 2020]. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Artemisia_Gentileschi

HERNÁNDEZ, Irene. Ediciones BBC. En: *Artemisia Gentileschi, la pintora que fue violada y que se vengó haciendo arte feminista en el siglo XVII*, 8 enero 2017, [consulta: 8 abril 2020]. Disponible: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-38391897>

MOLINA, Ángela. Ediciones El País. En: *Reportaje: Valie Export; la mirada resistente*, 17 enero 2004, [consulta: 8 abril 2020]. Disponible en: https://elpais.com/diario/2004/01/17/babelia/1074297967_850215.html

Alfredo. La vida no imita al arte. En: *Valie Export (Linz, Austria, 1940)*, 19 agosto 2009, [consulta: 8 abril 2020]. Disponible en: <http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com/2009/08/>

FERTÉ, Marina. Mujeres mirando mujeres. En: *Entrevista: Marina Nuñez, en lucha contra el canon*, sin fecha, [consulta: 8 abril 2020]. Disponible en: <http://mujeresmirandomujeres.com/marina-nunez-marina-fertre/>

GAMERO, Alejandro. La piedra de Sísifo. En: *Orlan, la mujer que sacrificó su cuerpo al arte*, 8 marzo 2013, [consulta: 8 abril 2020]. Disponible en: <https://lapiedradesisifo.com/2013/03/08/orlan-la-mujer-que-sacrific%C3%B3-su-cuerpo-al-arte/>

Foro de Internet. En: *Wikipedia: Kiki Smith*, última edición 1 mayo 2020, [consulta: 8 abril 2020] https://es.wikipedia.org/wiki/Kiki_Smith

VARGAS, Anarela. Amura. En: *The Bodies-house of Kiki Smith*, sin fecha, [consulta: 8 abril 2020]. Disponible en: <https://amuraworld.com/topics/history-art-and-culture/articles/2091-los-cuerpos-casa-de-kiki-smith>

Página web Trianarts. En: *Dante Gabriel Rossetti: Simbolismo Prerrafaelita*, 9 abril 2020, [consulta: 25 mayo] Disponible en: <https://trianarts.com/dante-gabriel-rossetti-simbolismo-prerrafaelita/#sthash.nbQb5olf.fooxUWy6.dpbs>

LUCAS, Cristina. En: *La Liberte Raisonée / Ejercicios de empatía / Do disturb!* [vídeo-performance], producción de: Matadero Madrid, 2009, [consulta: 8 abril 2020]. Disponible en: <https://vimeo.com/128297065>

GARCÍA, Andrea. Principia. En: *Violencia machista en la historia del arte*, 8 junio 2018, [consulta: 6 abril 2018]. Disponible en: <https://principia.io/2018/06/08/violencia-machista-en-la-historia-del-arte.ljc3MCI/>

HARLAN, Crystal. About español. En: *El Renacimiento*, 1 noviembre 2019, [consulta: 6 abril 2020]. Disponible en: <https://www.aboutespanol.com/que-es-el-renacimiento-2206950>

PÉREZ, Brenda. El Diario. En: *La controversia del desnudo en el arte del Renacimiento se exhibe en Londres*, 28 febrero 2019, [consulta: 6 abril 2020]. Disponible en: https://www.eldiario.es/cultura/controversia-desnudo-renacimiento-exhibe-londres_1_1673423.html

Renacimiento. En: *El canon de belleza*, sin fecha, [consulta: 6 abril 2020]. Disponible en: <http://renacimientoitaliano.weebly.com/el-canon-de-belleza.html>

POZO, Alfonso. Alma mater hispalense. En: *El ideal de la mujer en el Renacimiento español*, última edición 31 julio 2008, [consulta: 6 abril 2020]. Disponible en: https://personal.us.es/alporu/histsevilla/mujer_ideal.htm

IMAGINARIO, Andrea. Cultura Genial. En: *Barroco*, sin fecha, [Consulta: 6 abril 2020]. Disponible en: <https://www.culturagenial.com/es/barroco/>

EcuRed contributors. EcuRed. En: *Prerrafaelismo*, 31 agosto 2019, [consulta: 25 mayo 2020]. Disponible en: <https://www.ecured.cu/Prerrafaelismo>

Foro de Internet. En: *Wikipedia: Hermandad Prerrafaelita*, última edición 14 mayo 2020, [consulta: 25 mayo 2020]. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Hermandad_Prerrafaelita#:~:text=Se%20utiliza%20el%20t%C3%A9rmino%20prerrafaelismo,se%20estaba%20desarrollando%20en%20Francia.

Helena. Cultura Colectiva. En: *Quiénes son las "femme fatale" y por qué los hombres le temen a estas mujeres*, 29 octubre 2013, [consulta: 25 mayo]. Disponible en: <https://culturacolectiva.com/historia/quien-es-la-femme-fatale>

CALVO, Miguel. HA! En: *Alfons Mucha*, 27 septiembre 2016, [consulta: 25 mayo 2020]. Disponible en: <https://historia-arte.com/artistas/alfons-mucha>

TONALAC. Arte AC. En: *Modernismo o Art Nouveau*, sin fecha, [consulta: 25 mayo 2020]. Disponible en: <https://arteac.es/modernismo-o-art-nouveau/>

EL NACIONAL. El Nacional. En: *El mito de Medusa y su hermosura real*, 25 septiembre 2010, [consulta: 10 junio 2020]. Disponible en: <https://elnacional.com.do/el-mito-de-medusa-y-su-hermosura-real/>

MILLÁ, Sara. Zero Grados. En: *De Lilith a María: la visión del patriarcado en el prerrafaelismo y en el simbolismo*, 19 abril 2017, [consulta: 10 junio 2020]. Disponible en: <http://www.zgrados.com/lilith-maria-la-vision-del-patriarcado-prerrafaelismo-simbolismo/>

CERVERA, César. ABC. En: *Lilith, la demoniaca primera mujer que abandonó a Adán según la tradición judía*, 25 septiembre 2015, [consulta: 10 junio 2020]. Disponible en: <https://www.abc.es/cultura/20150914/abci-lilith-mujer-adan-tradicion-201509132022.html>

FERRANDO, Marcelo. Red Historia. En: *Mitología Griega: El mito de la caja de Pandora*, 1 septiembre 2015, [consulta: 11 junio 2020]. Disponible en: <https://redhistoria.com/mitologia-griega-el-mito-de-pandora/>

MÁRQUEZ, Jaime. Sobre Italia. En: *Diana en la mitología romana*, sin fecha, [consulta: 11 junio 2020]. Disponible en: <https://sobreitalia.com/2012/12/05/diana-en-la-mitologia-romana/>

Museo del Prado, En: *Diana y su ninfa sorprendidas por un Sátiro*, actualización 23 mayo 2020, [consulta: 11 junio 2020]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/diana-y-una-ninfa-sorprendidas-por-un-satiro/733aa0d1-fc68-478e-80dd-c16bfc3ddf2c>

RUIZ, Gonzalo. Sobrehistoria. En: *“Las tres edades de la mujer”, más allá de la obra*, 2 marzo 2009, [consulta: 11 junio 2020]. Disponible en: <https://sobrehistoria.com/las-tres-edades-de-la-mujer-ms-all-de-la-obra/>

6. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig 1. GENTILESCHI, Artemisia. *Susana y los viejos*, 1610. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Susana_y_los_viejos_\(Gentileschi,_Pommersfelden\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Susana_y_los_viejos_(Gentileschi,_Pommersfelden))

Fig 2. EXPORT, Valie. *Nacimiento de Madonna*, 1976. Disponible en: <http://leedor.com/2018/06/11/valie-export-investigacion-archivo-obra/>

Fig 3. NUÑEZ, Marina. *La mujer Barbuda (Carmen)*, 2017. Disponible en: <http://mujeresmirandomujeres.com/marina-nunez-marina-fertre/>

Fig 4. Orlan. *Omnipresencia*, 1993. Disponible en: <https://www.pinterest.co.uk/pin/473089135827040628/?autologin=true>

Fig 5. Orlan. *Omnipresencia*, 1993. Disponible en: <https://medusataksback.wordpress.com/category/medusa-2/>

Fig 6. SMITH, Kiki. *Virgen María*, 1992. Disponible en: <https://aficionadaalarte.blogspot.com/2019/07/kiki-smith-cuerpos-animales-y-religion.html>

Fig 7. WATERHOUSE, John William. *The Soul of the Rose*, 1908. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:John_William_Waterhouse_-_The_Soul_of_the_Rose,_1903.jpg

Fig 8. COLLIER, John. *Lady Godiva*, 1897. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Lady_Godiva_\(Collier\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Lady_Godiva_(Collier))

Fig 9. ROSSETTI, Dante Gabriel. *Proserpina*, 1874. Disponible en: <https://leitersblues.com/proserpina-dante-gabriel-rossetti>

Fig 10. ROSSETTI, Dante Gabriel. *La damisela del Santo Grial*, 1874. Disponible en: [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Dante_Gabriel_Rossetti_-_The_Damsel_of_the_Sanct_Grael_\(1874\).jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Dante_Gabriel_Rossetti_-_The_Damsel_of_the_Sanct_Grael_(1874).jpg)

Fig 11. SANDYS, Anthony Frederick. *Medea*, 1868. Disponible en: <https://www.elcuadrodeldia.com/post/90345726148/anthony-frederick-sandys-medea-1868-%C3%B3leo>

Fig 12. SANDYS, Anthony Frederick. *Vivien*, 1863. Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anthony_Frederick_Augustus_Sandys_-_Vivien_-_1863.jpeg

Fig 13. SAVILLE, Jenny. *Reverse*, 2003. Disponible en: <https://www.boumbang.com/jenny-saville/>

Fig 14. MUNCH, Edvard. *Amor y dolor (Vampiresa)*, 1895. Disponible en: <https://historia-arte.com/obras/amor-y-dolor-vampiresa>

Fig 15. MODIGLIANI, Amedeo. *Retrato de una joven mujer*, 1918. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Amedeo_Modigliani,_1918,_Portrait_of_a_Young_Woman,_oil_on_canvas,_61_x_45.7_cm,_New_Orleans_Museum_of_Art.jpg

Fig 16. LUCAS, Cristina. *La Liberté Raisonnée*, 2009. Disponible en: https://www.researchgate.net/figure/Figura-5-Cristina-Lucas-La-Liberte-Raisonnee-2009-fotograma_fig5_308519890

Fig 17. DA VINCI, Leonardo. *El hombre Vitruvio*, 1490. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Hombre_de_Vitruvio

Fig 18. MIGUEL ÁNGEL. *David*, 1501 – 1504. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/David_\(Miguel_%C3%81ngel\)](https://es.wikipedia.org/wiki/David_(Miguel_%C3%81ngel))

Fig 19. DA VINCI, Leonardo. *Leda y el cisne*, 1515 – 1520. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Leda_y_el_cisne_\(Leonardo\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Leda_y_el_cisne_(Leonardo))

Fig 20. RUBENS, Pedro Pablo. *El rapto de las hijas de Leucipo*, 1630 – 1635. <https://www.culturagenial.com/es/barroco/>

Fig 21. RUBENS, Pedro Pablo. *Las tres Gracias*, 1630 – 1635. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-tres-gracias/145eadd9-0b54-4b2d-affe-09af370b6932>

Fig 22. ROSSETI, Dante Gabriel. *Venus Verticordia*, 1868. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Venus_Verticordia_\(diosa_romana\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Venus_Verticordia_(diosa_romana))

Fig 23. WATERHOUSE, John William. *Circe ofreciendo la copa a Odiseo*, 1891. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Circe_ofreciendo_la_copa_a_Odisseo

Fig 24. WATERHOUSE, John William. *Cleopatra*, 1888. Disponible en: <https://historia-arte.com/obras/cleopatra-de-waterhouse>

Fig 25. WATERHOUSE, John William. *La Sirena*, 1900. Disponible en: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Siren_\(Waterhouse_painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Siren_(Waterhouse_painting))

Fig 26. KLIMT, Gustav. *Dánae*, 1907. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/D%C3%A1nae_\(Klimt\)](https://es.wikipedia.org/wiki/D%C3%A1nae_(Klimt))

Fig 27. MUCHA, Alfons. *Job (Cigarettes)*, 1898. Disponible en: <https://www.myddoa.com/job-cigarettes-alfonse-mucha/>

Fig 28. ZOFFANY, Johann. *Los académicos de la Royal Academy*, 1771-1772. Disponible en: <https://www.royalacademy.org.uk/article/ra-magazine-summer-2016-hidden-from-history>

Fig 29. HICKS, G.E. *La misión de la mujer: compañera de los hombres*, 1863. Disponible en: <https://www.facebook.com/civilwarwomen/photos/a.1366947576674086/1259148740787304/?type=1&theater>

Fig 30. ROSSETTI, Dante Gabriel. Estudio para el óleo *Encontrada*, 1855. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Encontrada#/media/Archivo:Dante_Gabriel_Rossetti_Study_for_Found_1853.png

Fig 31. GENTILESCHI, Artemisia. *Autorretrato como alegoría de la pintura*, 1638 – 1639, Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Artemisia_Gentileschi

Fig 32. Anaguissola Sofonisba. *Autorretrato*, 1563. Disponible en: <https://www.cromacultura.com/sofonisba-mujer-artista-renacimiento/>

Fig 33. VIGÉÉ-LEBRUM, Marie-Louise-Élisabeth. *Autorretrato con sombrero de paja*, 1782. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Marie-Louise-%C3%89lisabeth_Vig%C3%A9e-Lebrun

Fig 34. Judy Chicago y Miriam Shapiro en *The Feminist Art Program* del Instituto de Arte de California, 1971. Disponible en: <https://judychicago.arted.psu.edu/about/onsite-archive/teaching-projects/womanhouse/>

Fig 35. SANDYS, Anthony Augustus Frederick. *María Magdalena*, 1858-1860. Disponible en: [https://en.wikipedia.org/wiki/Mary_Magdalene_\(Sandys\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Mary_Magdalene_(Sandys))

Fig 36. MERLE, Hugues. *María Magdalena en la cueva*, 1868. Disponible en: <https://lo-bueno-si-breve.blogspot.com/2015/04/hugues-merle-maria-magdalena-en-la.html>

Fig 37. LÁZARO, Irene. *Café*, 2020.

Fig 38. LÁZARO, Irene. *Drama*, 2020.

Fig 39. CELLINI, Benvenuto. *Perseo con la cabeza de Medusa*, 1545 – 1554. Disponible en: [https://www.ecured.cu/Perseo con la cabeza de Medusa](https://www.ecured.cu/Perseo_con_la_cabeza_de_Medusa)

Fig 40. CARAVAGGIO. *Medusa*, 1597. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/La cabeza de Medusa](https://es.wikipedia.org/wiki/La_cabeza_de_Medusa)

Fig 41. LÁZARO, Irene. *Juicio a Medusa* (fotografía), 2020.

Fig 42. LÁZARO, Irene. *Juicio a Medusa* (proceso), 2020.

Fig 43. LÁZARO, Irene. *Juicio a Medusa* (final), 2020.

Fig 44. ROSSETTI, Dante Gabriel. *Lady Lilith*, 1866. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Lady Lilith](https://es.wikipedia.org/wiki/Lady_Lilith)

Fig 45. COLLIER, John. *Lilith*, 1892. Disponible en: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/John Collier - Lilith.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/John_Collier_-_Lilith.JPG)

Fig 46. LÁZARO, Irene. *La verdadera Lilith* (fotografía), 2020.

Fig 47. LÁZARO, Irene. *La verdadera Lilith* (proceso), 2020.

Fig 48. LÁZARO, Irene. *La verdadera Lilith* (detalle proceso), 2020.

Fig 49. LÁZARO, Irene. *La verdadera Lilith* (proceso), 2020.

Fig 50. LÁZARO, Irene. *La verdadera Lilith* (detalle final), 2020.

Fig 51. LÁZARO, Irene. *La verdadera Lilith* (detalle final), 2020.

Fig 52. LÁZARO, Irene. *La verdadera Lilith* (detalle final), 2020.

Fig 53. LÁZARO, Irene. *La verdadera Lilith* (final), 2020.

Fig 54. WATERHOUSE, John William. *Pandora*, 1896. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pandora \(Waterhouse\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Pandora_(Waterhouse))

Fig 55. ROSSETTI, Dante Gabriel. *Pandora*, 1878. Disponible en: <https://detodaslasartes.wordpress.com/2014/03/17/del-arte-de-la-pintura-la-mitologia-de-dante-gabriel-rossetti-pandora/>

Fig 56. LÁZARO, Irene. *La jaula de Pandora* (fotografía), 2020.

Fig 57. LÁZARO, Irene. *La jaula de Pandora* (fotomontaje), 2020.

Fig 58. LÁZARO, Irene. *La jaula de Pandora* (proceso), 2020.

Fig 59. LÁZARO, Irene. *La jaula de Pandora* (detalle proceso), 2020.

Fig 60. LÁZARO, Irene. *La jaula de Pandora* (detalle final), 2020.

Fig 61. LÁZARO, Irene. *La jaula de Pandora* (detalle final), 2020.

Fig 62. LÁZARO, Irene. *La jaula de Pandora* (final), 2020.

Fig 63. RUBENS, Pedro Pablo. *Diana y sus ninfas sorprendidas por sátiros*, 1639 – 1640. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/diana-y-sus-ninfas-sorprendidas-por-satiros/030098df-2bf5-4e2b-a457-e214560af51c>

Fig 64. VAN VYCK, Anthony. *Diana y una ninfa sorprendidas por un sátiro*, 1622 – 1627. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/diana-y-una-ninfa-sorprendidas-por-un-satiro/733aa0d1-fc68-478e-80dd-c16bfc3ddf2c>

Fig 65. LÁZARO, Irene. *Sátiro sorprendido frente la accesibilidad de Diana* (fotomontaje), 2020.

Fig 66. LÁZARO, Irene. *Sátiro sorprendido frente la accesibilidad de Diana* (esbozo), 2020.

Fig 67. LÁZARO, Irene. *Sátiro sorprendido frente la accesibilidad de Diana* (proceso), 2020.

Fig 68. LÁZARO, Irene. *Sátiro sorprendido frente la accesibilidad de Diana* (proceso), 2020.

Fig 69. LÁZARO, Irene. *Sátiro sorprendido frente a la accesibilidad de Diana* (detalle final), 2020.

Fig 70. LÁZARO, Irene. *Sátiro sorprendido frente la accesibilidad de Diana* (detalle final), 2020.

Fig 71. LÁZARO, Irene. *Sátiro sorprendido frente la accesibilidad de Diana* (final), 2020.

Fig 72. KLIMT, Gustav. *Las tres edades de la mujer*, 1905. Disponible en: <https://historia-arte.com/obras/las-tres-edades-de-la-mujer>

Fig 73. LÁZARO, Irene. *Maternidad actual* (fotografía), 2020.

Fig 74. LÁZARO, Irene. *Maternidad actual* (fotomontaje), 2020.

Fig 75. LÁZARO, Irene. *Vínculo* (fotografía), 2020.

Fig 76. LÁZARO, Irene. *Vínculo* (proceso), 2020.

Fig 77. LÁZARO, Irene. *Maternidad actual* (detalle final), 2020.

Fig 78. LÁZARO, Irene. *Maternidad actual* (detalle final), 2020.

Fig 79. LÁZARO, Irene. *Maternidad actual* (final), 2020.

Fig 80. LÁZARO, Irene. *Vínculo* (detalle final), 2020.

Fig 81. LÁZARO, Irene. *Vínculo* (detalle final), 2020.

Fig 82. LÁZARO, Irene. *Vínculo* (final), 2020.