

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS

Trabajo final de Máster

Detrás de la mirada: Genio y musa

Cleo de Mérode, Dora Maar y Emilie Flöge

Tipología 4

Valencia, julio, 2014

Autora: Dña. Vanesa Mariño Baudí

Director: Dr. D. Moisés Gil Igual



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Resumen

El presente Trabajo de final de Máster aborda diferentes aspectos referentes al género femenino, la herencia patriarcal occidental y la creación del concepto musa y su repercusión contemporánea. La finalidad de dicho trabajo es la de partir de una documentación teórica para posteriormente realizar una producción artística, que se ha llevado a cabo durante la realización del Máster de Producción artística, así mismo se pretende dar a conocer mediante recursos artísticos a las mujeres que formaron parte de las obras de arte realizadas por los "genios" artistas, así como ofrecer una revisión de la historia.

Hemos realizado un análisis de la evolución de la mujer en la sociedad así como una selección de los estereotipos de talante negativo respecto con la mujer, que nos vienen dados del pasado y que siguen repitiéndose en la actualidad. Para poder fundamentar ésta investigación hemos recurrido a diferentes historiadoras, críticas de arte y artistas que ponen de manifiesto estos patrones establecidos, haciendo una selección en diversos apartados según su relación con la estructura llevada durante la investigación.

Palabras clave: Mujer, genio, musa, género, patriarcado, estereotipos, feminismo

Abstract

This Final Master Work addresses different aspects concerning the female gender, patriarchal western heritage and the creation of the Muse concept and its contemporary impact. The purpose of this work is the theoretical documentation from a later perform artistic production that has taken place during the course of Master of Artistic Production, also aims to raise awareness through art resources to women who were part of the works of art by the "geniuses" artists and provide a review of history.

We conducted an analysis of the evolution of women in society as well as a selection of negative stereotypes regarding the spirit woman that are given to us from the past and continue to be repeated today. To substantiate this research we used different historians, art critics and artists who demonstrate these patterns established by making a selection in various sections according to their relationship with the structure taken during the investigation.

Keywords: woman, genius, muse, gender, patriarchy, stereotyping, feminism

Gracias a todos aquellos que han hecho posible la realización de éste proyecto, que siempre han estado listas para brindarme todo su apoyo, a mi familia, a mis padres,

a mi pareja y amigos.

A mi tutor Moisés.

Y en especial,

a todas las mujeres que han luchado por las mujeres.

*“Memoria selectiva para recordar lo bueno, prudencia lógica para no arruinar el presente, y optimismo
desafiante para encarar el futuro”*

Isabel Allende

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	11
1.1 Presentación.....	13
1.2 Motivación.....	14
1.3 Objetivos e hipótesis.....	16
1.3.1 Objetivos	
1.3.2 Hipótesis	
1.4 Metodología.....	18
2. MARCO TEÓRICO.....	20
2.1. Mujer, arte y herencia.....	22
2.1.1. Mujer una historia heredada.	
2.1.2. Oclusión de la mujer artista.	
2.1.3. Mujer como objeto de representación.	
2.1.4. Un nuevo paradigma.	
2.2. Genio y musa.....	50
2.2.1. Visiones del genio.	
2.2.2. Visiones de la musa.	
2.2.3. Genio y musa en el ámbito artístico- plástico.	

3. REFERENTES.....	62
3.1 Referentes artísticos.....	65
3.1.1. Tracey Emin	
3.1.2. VALIE EXPORT	
3.1.3. Cindy Sherma	
3.2. Referentes formales estéticos.....	70
3.2.1. Louise Bourgeois	
3.2.2. Roy Lichstenstein	
3.2.3. Meret Oppeheim	
3.3. Referentes poético-conceptuales.....	75
3.3.1. Cleo de Merode	
3.3.2. Dora Maar	
3.3.3. Emilie Flöge	
4. PROYECTO Y OBRA, DETRÁS DE LA MIRADA: GENIO Y MUSA.....	82
4.1 Desarrollo teórico-creativo.....	84
4.2 Popuesta personal.....	104
5. CONCLUSIONES.....	141
6. BIBLIOGRAFÍA.....	149
7. LISTADO DE IMÁGENES.....	154
8. ANEXO.....	164

1

Introducción

1.1 Presentación

En la mitología griega las musas (μοῦσαι mousai) eran, según los escritores más antiguos, *“Las Diosas inspiradoras de las artes”*.

En la 4ª acepción de Genio en el diccionario de la Real Academia Española de la lengua (RAE) dice:

4. m. Capacidad mental extraordinaria para crear o inventar cosas nuevas y admirables.

Detrás de la mirada: Genio y musa, se trata de un Trabajo Final de Máster (TFM en adelante) de tipología 4 (producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica), enmarcado dentro del Máster Oficial en Producción Artística, impartido por la Universitat Politècnica de València, dentro de la especialidad en Pensamiento contemporáneo y cultura visual.

Parte del presente trabajo, empezó a gestarse en el curso académico 2010/11 con el Proyecto Final de Carrera de la Licenciatura de Bellas Artes. El trabajo al que se dio como título, *“Detrás de la mirada: aquellas que sufrieron y aquellas que fueron más fuertes”*, fue un primer intento de investigación sobre el argumento tan amplio como la acepción del término, como la repercusión del feminismo y, sobre todo de la mujer artista.

La realización de ésta Tesis de Máster nos brinda la oportunidad de continuar inmersos en la investigación, siguiendo las pautas conceptuales ya tratadas de forma somera y que vamos a desarrollar, ya que en el Máster tenemos la oportunidad de seguir investigando, comenzar un nuevo proyecto o partir de los estudios o investigaciones previas con la posibilidad de aportar nuevos

conocimientos gracias a las enseñanzas teórico-prácticas aprendidas y desarrolladas complementadas con prácticas realizadas durante el periodo formativo en el Máster de Producción Artística.

1.2 Motivación

“Soy yo quien ha hecho de Dora lo que es”¹

Pablo Picasso

Éste atrevimiento de Picasso fue el provocador y el detonante del inicio de esta investigación. No solo es un sentimiento típicamente masculino sino que además no se ajusta a la verdad y podremos comprobarlo en éste proyecto.

El proyecto *Detrás de la mirada: Genio y musa*, surge a raíz de la investigación del pensamiento feminista en el arte y el reiterado debate sobre la mujer artista.

Adentrándonos en cuestiones basadas y fundamentadas en el pensamiento femenino artístico, podemos observar que son en mayoría las mujeres quienes han investigado la invisibilidad de la mujer artista en el pasado, como se puede ver en textos, tales como el libro de Patricia Mayayo *“Historias de mujeres, historias del arte”* donde aborda la problemática de la anulación de la mujer artista en la historia del arte así como el cuestionamiento de las categorías como las de “genio artista”. El monopolio del hombre en el mundo artístico y la mujer como objeto de representación y/o inspiración.

¹ Caws, Mary Ann. 2000. *Dora Maar con y sin Picasso*. Barcelona : Destino, 2000.

Por muchos es conocido los sufrimientos de Camille Claudel a la sombra de Rodin. Pero en las clases recibidas durante la licenciatura, fueron pocas las respuestas que obtuvimos a muchas cuestiones, lo que si nos reafirmaron al llegar a las clases de historia del arte, que, movimiento tras movimiento artístico pocas fueron las mujeres de valía para considerarlas merecedoras de estudio, extraño la verdad.

Pero, después del análisis y la información obtenida sobre las mujeres como objeto de representación, no recibimos respuesta a todas las cuestiones que nos formulábamos y decidimos investigar para poder responder a ellas:

¿Qué sucedía con esas mujeres objetos de representación?

¿Quiénes eran estas mujeres?

¿Es la musa el resultado de una imagen creada y estereotipada por un genio?

¿Qué conlleva ser una musa a manos de un genio?

¿Qué hay detrás de la mirada de esas magníficas obras de arte?

Partiendo de éstas cuestiones que nos inquietan, decidimos realizar un proyecto de investigación sobre la vida de aquellas mujeres que aparecen en las obras de arte de los grandes artistas y que solo sabemos de ellas la visión que el artista quiso mostrarnos de ellas. Ya la artista Cindy Sherman nos hablaba de una mujer atrapada en su propio cuerpo y de la falta de poder ante las representaciones, su papel de la eterna observada y no de observadora, su debilidad y pasividad, la mujer que satisface a los demás², estas palabras no hacen más que recordarnos la situación de la mujer representada en las obras de arte, la anulación de su persona, su ser tras una representación que nos ha venido dada por un Genio.

² Amelia Jones, Amanda Cruz y Cindy Sherman. 2000. *Cindy Sherman. Retrospective*. s.l. : Thames & Hudson, 2000.

1.3 Objetivos e hipótesis.

1.3.1. Objetivos.

La intención de éste proyecto es la de realizar una investigación principalmente dividida en dos grupos, el marco teórico con el que trabajaremos y partiremos para la realización de obra artística y el trabajo relacionado con musas que mayor impacto han proferido en nosotros y mayor atención nos han causado, ya sea por el impacto mediático que les da la sociedad o bien por cuestiones personales solidarias.

Una vez realizado el trabajo teórico otro de los objetivos es el de una serie de obras producto de la investigación teórica centrada en la vida e historia de estas mujeres que formaron parte de las grandes obras de arte y que se han convertido en arte en sí mismas, esas mujeres que los artistas utilizaban como modelos, como medios de inspiración para la creación de sus obras llegándolas a convertir en “musas a su disposición”.

La intención de ésta tesis de máster es la de relacionar la obra de arte del artista con la vida de la musa. En ocasiones, una reinterpretación de la obra misma, o un análisis psicológico de las modelos. Obras que representen las dos partes de la historia, la del genio y la de la musa visto a través de los ojos de nuestra percepción.

El proyecto pretende ir un poco más allá y no solo representar mujeres que han sufrido una vida relegada y sumisa hacia el artista, sino también, aquellas que fueron más fuertes y ofrecer otras visiones.

En definitiva, intentar representar una nueva visión, parte de lo que esconden esos rostros tan conocidos visualmente, pero que desgraciadamente jamás sabremos con exactitud toda la historia.

Ir más allá de la mera representación de una mujer como objeto. Por un lado representar aquello que sufrieron por ser “esclavas” de un artista y lo que supone ser

recordada como una musa. Y por otro lado, aquellas que fueron activas, independientes, desafiantes, creadoras.

Como objetivos específicos pretendemos recopilar la bibliografía posible vinculada al discurso artístico-feminista, evaluarla y analizarla, para así extraer los datos concretos con el fin de desarrollar el marco teórico que apoye tanto la investigación, como la obra artística.

Elaborar un discurso conceptual sobre el trabajo, para poder aportar conclusiones y reflexiones que puedan ser útiles al desarrollo de la obra plástica, y por ende, dejar abierta una línea de investigación desde la que otros puedan partir.

Desarrollar una poética, un lenguaje, un discurso personal, lleno de contenido y que haga sensibilizar al espectador sobre el tema planteado, viéndose estos preceptos materializados en la producción y creación de la obra.

Toda ésta búsqueda y archivo de material tanto teórico como visual, referente a la investigación servirá para abrir camino a la realización de una futura tesis doctoral.

1.3.2. Hipótesis.

La situación de la mujer en el mundo del arte se ha visto directamente afectada por la situación de represión social que se ha vivido en un mundo dirigido por el género masculino.

La inferioridad del género femenino en la sociedad es algo evidente por ello, no es de extrañar que la mayoría de los artistas sean varones y que lo fueran mujeres, era totalmente impensable, extraordinario y fuera de lo común, la mujer durante años ha estado eclipsada por la sociedad y por la comunidad artística e intelectual, no teniendo, en consecuencia, la relevancia y repercusión que debería habérselas considerado.

La mayor parte de la información que recibimos de la mujer en el arte es, como objeto de representación en las obras de los grandes genios varones relegadas al papel de musa o mero modelo.

Es por esta razón que demostraremos a lo largo de éste trabajo que tienen la misma importancia, el genio y la musa, dada la reciprocidad, no exclusivamente sentimental, sino de otros tipos, no podrían existir el uno sin el otro.

1.4 Metodología.

La metodología empleada para la realización de éste proyecto parte de diferentes vías de investigación. Principalmente se ha recurrido a diferentes fuentes bibliográficas siendo cada una de estas imprescindible para abordar el marco teórico y objeto de estudio para el desarrollo de la creación artística.

La metodología de trabajo la podemos desglosar en diversa fases:

Fase 1: Partiendo de los aspectos teóricos y partir de lo general a lo particular, comenzamos con el estudio de los diferentes conceptos con los que se ha trabajado a lo largo de la trayectoria artística personal, y que han sido más relevantes en cuanto a la temática. Partiendo experiencialmente del campo disciplinar del feminismo y la representación del cuerpo de la mujer como vía de continuación para la previa realización del Proyecto Final de Carrera de la Licenciatura de Bellas Artes, y ampliando los referentes artísticos contemporáneos y en la parte conceptual y discursiva gracias a los estudios cursados durante el máster.

Fase 2: Documentarnos mediante una bibliografía previamente seleccionada y propuesta por el profesorado del máster, sin dejar nada cerrado y dispuestos a recibir diferentes conceptos y sugerencias de otros compañeros y profesores.

Fase 3: Centrar los conceptos adquiridos y tratarlos de forma más acotada, para comenzar con el desarrollo del marco teórico del proyecto y de esta manera definir un guión e índice para poder trabajar. Proceder a la organización, selección y clasificación de la fase previa de las lecturas recopiladas, verificando en su análisis y vertebración su utilización y referentes con el fin de apoyarnos en el presente trabajo.

Fase 4: Trabajar partiendo del material bibliográfico seleccionado y estudiado previamente para poder ir enlazando el discurso con la práctica artística, permitiendo un proyecto de investigación acorde con a la línea de trabajo y su inserción en el marco artístico contemporáneo.

2

Marco teórico

2.1 Mujer, arte y herencia

“Todo cuanto han escrito los hombres sobre las mujeres debe ser sospechoso, pues son a un tiempo juez y parte”

Poulain de la Barre³

2.1.1 Mujer una historia heredada

“La Historia la escriben los vencedores”

Wiston Churchill⁴

Es evidente y podemos afirmar, que los géneros de nuestra especie nunca han compartido ni visto el mundo en igualdad de condiciones, incluso, en la actualidad tenemos buen ejemplo de esta situación, que nos ha venido heredada a través del tiempo. Se han producido importantes modificaciones en la conciencia y la conducta de ambos géneros, pero la herencia patriarcal en nuestra cultura occidental sigue patente dado que nuestros actos y representaciones junto con los códigos estéticos y sociales que se repiten desde hace ya siglos, son muestra de ello, códigos que en ocasiones damos como buenos o creemos que son libres, pero, en realidad vienen dirigidos y condicionados en base a creencias del pasado.

Por mucho que nos remontemos en el tiempo, las mujeres siempre han estado subordinadas al género masculino, algunos ejemplos de ello:

³ François Poullain de La Barre,(París,1647-Ginebra,1725) escritor, filósofo cartesiano y feminista.

⁴ 1874 - 1965) político y estadista británico, conocido por su liderazgo del Reino Unido durante la Segunda Guerra Mundial. Extraído de: El peso de la historia: Las frases célebres comentadas por grandes historiadores. Michael Leventhal. Ed.Tiempo de Historia.

*"Es ley natural que la mujer esté sometida al marido."
Confucio (ca. 500 aC)*

"Existe un principio bueno que creó el orden, la luz y el hombre, y un principio malo que creó el caos, la oscuridad y la mujer."

Pitágoras (582-507 aC)

*"Hacia tu marido irá tu apetencia y él te dominará."
Antiguo testamento. Génesis, 3,16 (ca. 900 aC)*

Como podemos apreciar, el hombre ha descrito su experiencia a través de la Historia y, tanto en sus representaciones como en su existencia práctica, ha permanecido sobre todas las cosas el hombre como ser superior en todos los aspectos, es evidente la omisión de referentes femeninos en la historia en general y en la historia del arte en particular hasta llegados a los años más próximos.

Si bien, este y otros muchos aspectos de su prolongada subordinación con los hombres han victimizado a las mujeres, es un craso error el de intentar conceptualizarlas esencialmente como las víctimas, hacerlo oscurece lo que debe asumirse como un hecho de la situación histórica de la mujer: las mujeres son parte esencial y central en la creación de la sociedad.

Las mujeres evidentemente han formado parte de la humanidad, aunque se les haya impedido conocer su Historia e interpretar tanto la suya propia como la de los hombres. Se las ha excluido sistemáticamente de la tarea de elaborar sistemas de símbolos, filosofías, ciencias y leyes, privándolas de la enseñanza hasta entrado el s.XIX-XX. A esta situación Gerda Lerner⁵ lo llamó "*dialéctica de la historia de las mujeres*" el conflicto existente entre la experiencia histórica real de las mujeres y su exclusión a la hora de interpretar dicha experiencia. Lerner propuso seguir las evidencias históricas partiendo del desarrollo de las primeras ideas, símbolos y

⁵ Gerda Lerner (1920-2013) feminista e historiadora estadounidense, profesora emérita de historia en la Universidad de Wisconsin-Madison. Lerner fue una de las fundadoras del campo de la historia de las mujeres, jugó un papel clave en el desarrollo de los planes de estudio de la historia de las mujeres.

metáforas a través de las cuales las relaciones de género patriarcales quedaron incorporadas a la civilización occidental. En su estudio Lerner apunta a que la apropiación de la capacidad sexual y reproductiva de las mujeres por parte de los hombres, ocurrió antes de la creación de la propiedad privada y de la sociedad estamental. Lerner afirma que los estados arcaicos ya se organizaron en base a un patriarcado con intención e interés de mantener el *modus operandi* de familia patriarcal, ella apunta a que la consecución del hombre para lograr la instauración de la dominación vino dada a raíz de la práctica que el hombre había proferido sobre la mujer⁶.

La subordinación sexual de las mujeres así como su marginación quedó instaurada en los primeros códigos jurídicos. Y así se plasmó en la redacción originaria del Código Civil de 1889. Éste evidencia una profunda desigualdad entre los sexos, sustentadas por la presunta debilidad y necesidad de protección de la mujer, equiparable, en muchos casos, a un menor o persona incapacitada. A esto hay que añadir que nuestro Código Civil está inspirado en el antiguo Código Napoleónico de 1804, fiel divulgador de la superioridad del hombre sobre la mujer y transmisor de la desigualdad de sexos. Algunos ejemplos de ello son las leyes tales como la aplicada a la mayoría de edad que sustentaba que cualquier persona, independientemente del sexo, tenía fijada su mayoría de edad en los 23 años. No obstante, las mujeres no podían ejercer este derecho en el mismo grado que los varones, pues las hijas hasta los 25 años no podían abandonar el domicilio de los padres, salvo para casarse, ingresar en una orden religiosa o cuando cualquiera de los padres hubieran contraído nuevas nupcias⁷.

Así, durante su minoría de edad estaba sometida a la potestad exclusiva del padre, él el dueño de la patria potestad. Sí con el matrimonio se aspiraba a conseguir mayor libertad, pocas esperanzas habían una vez contraído el matrimonio, pues la mujer quedaba relegada como persona, y la capacidad de obrar, en muchos sentidos,

⁶ Para más información consultar Lerner, Gerda. 1986. *La creación del patriarcado*. Autria : Crítica.S.A, 1986.

⁷ Años más tarde, la Ley 13 de diciembre de 1943, rebajó la mayoría de edad a 21 años, pero mantuvo la misma limitación respecto a la posibilidad de salir del hogar familiar. Hubo que esperar a la Ley 31/1972, de 22 de julio, para que finalmente se suprimiera esta restricción de la mujer para poder abandonar el domicilio.

anulada. Y así lo plasmó el antiguo artículo 1263 del Código Civil, referido a la disposición de prestar consentimiento en los contratos, que equiparaba a la mujer casada con los menores, los dementes y los sordomudos, analfabetos⁸. Además, el artículo 57 CC sentó las bases de la denominada “*autoridad marital*” al señalar: “*El marido debe proteger a su mujer y ésta obedecer al marido*”, imponiendo un deber de obediencia a la esposa. Se establece, así, una injusta diversidad sexual basada en la supuesta inferioridad de la mujer y en la pretendida superioridad del varón.

La subordinación sexual de la mujer sumada al poder metafísico femenino, el de poder dar vida, siempre venerado por el ser humano, llegando a convertir el papel de la mujer en deidad, un papel que será derrocado evidentemente por un Dios todo poderoso varón, esto sobretodo se da en la mayoría de sociedades del Próximo Oriente en las que se consolidan las monarquías imperialistas.

El monoteísmo hebreo supondrá un ataque hacia el culto de las distintas Diosas de la fertilidad, posiblemente a razón de que según el período, llegaron a considerarse como símbolos de inspiración poética adquiriendo cada vez más importancia en la escala social, y finalmente con el establecimiento entre Dios y la humanidad se da por hecha la subordinación de la mujer y su exclusión.

"Es significativo que la Iglesia autorice, si se da el caso, la muerte de hombres hechos y derechos: en las guerras o cuando se trata de condenados a muerte, pero se reserva para el feto un humanitarismo intransigente"

*Simone de Beauvoir*⁹

⁸ Dice el artículo 1263: “No pueden prestar consentimiento:

1º Los menores no emancipados.

2º Los locos o dementes y los sordomudos que no sepan escribir.

3º Las mujeres casadas, en los casos expresados por la ley.” 3

“(…) existe una potestad de dirección que la naturaleza, la religión y la historia atribuyen al marido”.

Exposición de motivos de la Ley de 24 de abril de 1958.

⁹ escritora, profesora y filósofa francesa. Escribió novelas, ensayos, biografías y monográficos sobre temas políticos, sociales y filosóficos. Su pensamiento se enmarca dentro del existencialismo y algunas obras, como *El segundo sexo*, se consideran elementos fundacionales del feminismo.

Pretendemos tener una perspectiva fidedigna de la devaluación de la mujer y la no permisibilidad en la toma de decisiones, que vienen dadas en relación con lo divino que pasaran a ser una de las bases de la civilización occidental que hoy por hoy aun nos repercute, no hay más que fijarse en el retroceso constitucional que pretende nuestro Gobierno actual con la propuesta de *Ley Orgánica de Protección de la Vida del Concebido y de los Derechos de la Mujer Embarazada*, guiada posiblemente por la fe católica. La filosofía aristotélica ya abogaba que las mujeres son seres incompletos y defectuosos, todos estos factores, serán los que fomenten la base del patriarcado como una realidad e ideología.

La historia según el diccionario de la R.A.E es una narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados, el Conjunto de los sucesos o hechos políticos, sociales, económicos. Evidentemente dado que la inmensa mayoría de los escritores de la historia siempre han sido hombres, los cuales nos han contado su versión considerada una declaración universal y veraz. Produciendo un sistema fundamental basado en las concepciones masculinas, apoyadas en la competencia en la fuerza. Lo que proporciona una serie de desventajas, desigualdad, exclusión, censura: El patriarcado.

Para muchas pensadoras feministas el patriarcado es un sistema histórico pues se inicia con la Historia de la humanidad pero puede acabarse gracias al mismo proceso histórico y su evolución. Tal como hemos podido observar, el patriarcado es algo inventado por el hombre, no es natural y por ello no tiene cabida en las sociedades contemporáneas.

Las mujeres no han tenido la oportunidad de escribir su versión de la Historia, pero pese a esto ellas también cuentan, o, deberían hacerlo, pues son la mitad de la humanidad, y si es necesario habrá que reescribir la Historia.

Gracias a la experiencia y la toma de conciencia las mujeres han avanzado durante el proceso histórico y han tomado conciencia de la situación y gran ejemplo de ello lo tenemos en Gerda Lerner.

2.1.2 Oclusión de la mujer artista.

“Los artistas llevan la vida que más les place sin que nadie diga nada; pero cuando es una mujer quien lo hace, todos se asombran”

Meret Openheim¹⁰

“¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Metropolitan?” de éste modo empieza el primer capítulo de su libro Patricia Mayayo, *“Historias de mujeres historias del arte”*, era de esta forma como se manifestaban en 1989 el famoso grupo de activistas feministas *“Guerrilla Girls”*¹¹ empapelando la ciudad de Nueva York con éste manifiesto.

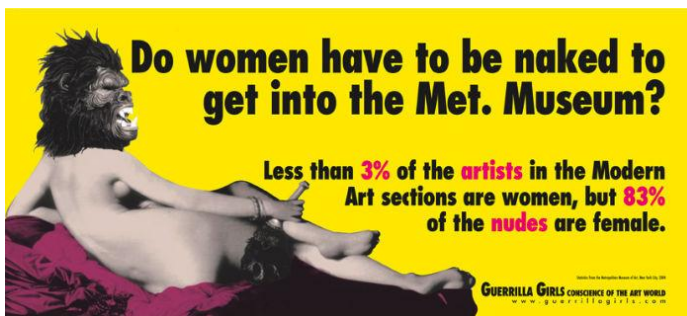


Fig. 1. Guerrilla Girls, Do women have to be naked to get into the Met.Museum 1989

Éste cartel reclamaba mediante estrategias publicitarias la relación que ha presidido entre las mujeres y la creación artística en occidente: la reiterada y abusiva representación de la mujer

como objeto a manos de los hombres y su invisibilidad como sujeto creador.

Éste cartel ya no únicamente nos pone de manifiesto la situación de la mujer artista sino que despertó una de las razones del inicio de ésta Tesis de Máster *“¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Metropolitan?”*, ¿Solo tienen acceso las mujeres al Metropolitan si es cómo espectadoras? ¿Solo tienen acceso las mujeres al Metropolitan como objeto representado? ¿Solo tienen acceso las mujeres al

¹⁰ Extraído de *Aniversario, Taschen 25º. 2003. Mujeres artistas de los siglos XX y XXI.* s.l. : Taschen, 2003.

¹¹ Colectivo de artistas feministas. El grupo nació en Nueva York en 1985 y se denominaron así por usar tácticas de guerrilla para promocionar la presencia de la mujer en el arte. Su primer trabajo fue desplegar posters en las calles de Nueva York para denunciar el desequilibrio de género y racial de los artistas representados en galerías y museos. A lo largo de los años, expandieron su activismo a Hollywood y la industria del cine, la cultura popular, los estereotipos de género y la corrupción en el mundo del arte.

Metropolitan bajo la mirada del “Genio creador”?, ¿Cómo modelos? ¿Cómo musas? . Estas cuestiones nos llevan a plantearnos que sin ellas, las mujeres objeto, la modelos, las musas, estas fantásticas obras de arte dignas de acceder al Metropolitan posiblemente no hubieran sido posibles.

La oclusión de la mujer artista ha sido evidente y el conocimiento de causa en la sociedad, sobre todo, la femenina, ha ido en aumento y en reclamo cada vez con más frecuencia. En 1971 la historiadora norteamericana Linda Nochlin publicaba en la revista *Art News* un artículo, “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, artículo posteriormente considerado como la crítica artística feminista, esencial para explicar los inicios de la revelación feminista en el mundo del arte.

El contexto en que se escribe este artículo es muy particular, pues empiezan a desarrollarse revoluciones de estudiantiles, movimientos contra la guerra de Vietnam, manifestaciones a favor de los derechos civiles etc. Es una década con una gran carga ideológica, algo fundamental para comprender su publicación.

Desafortunadamente este texto no se publicó en España hasta el 2008 y además se tradujo con variaciones inconexas y recortes, vaya: censurado.

Linda Nochlin puso en cuestión los conceptos de “femenino” y “masculino” y su construcción, rechazando la idea afirmada del estilo femenino en el arte entendido como lo delicado, íntimo...

“La mujer tiene un sentimiento innato más intenso para todo lo que es bello, lindo y adornado. Ellas tienen sentimientos comprensivos, cordialidad y comprensión, prefieren lo bello a lo útil”

*Immanuel Kant*¹²

¹² (1724 -1804) filósofo prusiano de la Ilustración. Es el primero y más importante representante del criticismo y precursor del idealismo alemán y está considerado como uno de los pensadores más influyentes de la Europa moderna y de la filosofía universal.

Nochlin propone revisar la institución artística y las disciplinas y conceptos asumidos tradicionalmente (genio, esencia femenina, grandes artistas...).

Además, afirma que el atribucionismo ha sido asimilado con dificultad, especialmente cuando la mujer juega un papel activo: como ejemplo sabemos que hay constancia de la existencia de discípulas en el estudio de David, pintor neoclásico de finales del XVIII; muchos cuadros se sabía que no eran de él y sin embargo se tardó hasta dos décadas en cambiar el nombre de las obras por la pérdida de valor que suponía, o el ejemplo de Camille Claudel y Rodin, Claudel (1864-1943) era una fantástica escultora a la que no se le reconoció su valía artística hasta pasada su muerte, sobre todo por la sociedad misógina en la que nació sumado a la sombra de su amante, el también escultor reconocido y genio creador Rodin, que llegó a adjudicarse obras de Claudel como propias¹³.

Históricamente se ha asimilado un modelo de artista: de clase media, burgués, masculino, blanco y heterosexual. Son estereotipos creados por una historia de base patriarcal. En base a esta situación Nochlin se pregunta tanto por la raza y por el género, haciendo un paralelismo entre la poca actividad de artistas mujeres y artistas de otras razas. Por esta razón rechaza el "genio" como algo innato. Pues no se trata sólo de las dificultades evidentes de ellas para acceder a academias o dedicarse a una labor más allá de lo doméstico, sino que la idea de "genio" es una creación cultural, y que a medida que analizamos con mayor detenimiento la historia del arte nos damos cuenta que los grandes relatos comienzan, a resquebrajarse.

Han sido las biografías las que han creado el concepto de "genio", como ocurrió con Vasari, Miguel Ángel o Leonardo entre otros.

¹³ Para más información consultar el Anexo.

Ella planteaba la desigualdad de referentes femeninos artísticos a niveles como los de Leonardo o Picasso en el caso español, “no es porque las mujeres carezcan naturalmente de talento artístico, sino porque a lo largo de la historia todo un conjunto de factores institucionales y sociales han impedido que éste talento se desarrolle libremente”.

¿Qué habría pasado si Picasso fuera una mujer?

Linda Nochlin¹⁴

Posiblemente si Picasso hubiera sido una mujer hoy poco sabríamos de ella y no tendría la importancia y repercusión actual, si Picasso tardó años en poder exponer *Las señoritas de Avignon*, una mujer podría haber sido juzgada por ello o la habrían tratado de enajenada.



Fig.2 Exposición *Women Artists: 1550 – 1950*.

señoritas de Avignon, una mujer podría haber sido juzgada por ello o la habrían tratado de enajenada.

El 21 de diciembre de 1976, en los Angeles County Museum of Art se inauguró, una exposición de gran importancia mediática, comisariada por Ann Sutherland Harris¹⁵ y Linda Nochlin, titulada *Women Artists: 1550 – 1950*. Fue una exposición que reunía

por primera vez en la historia del arte ciento cincuenta obras de arte de ochenta y seis mujeres artistas de diferentes épocas y nacionalidades, todas ellas pintoras profesionales. La exposición pasó a ser itinerante y se exhibió en varias ciudades teniendo una gran acogida por el público.

¹⁴ (1931) historiadora del arte estadounidense, profesora universitaria y escritora. Es considerada como una de las referentes más importantes en la Historia del arte feminista. Extraído de: **Mayayo, Patricia.2003. Historias de mujeres, historias del arte.** Madrid : Ediciones Cátedra, 2003.

¹⁵ Historiadora del arte feminista, y especialista en arte barroco y moderno.

El planteamiento aportado por Sutherland Harris y de Nochlin ha resultado de enorme interés para investigaciones posteriores sobre la mujer artista. Pero pese a los intentos de Harris y Nochlin aun nos podemos preguntar si realmente las mujeres artistas han conseguido los resultados que intentaron conseguir estas mujeres a finales del S.XX con su esfuerzo y dedicación.

Un ejemplo evidente fue el del libro; *La historia del arte* de H.W. Janson, un historiador ruso-estadounidense reconocido mayoritariamente por éste libro de referencia en todas las universidades anglosajonas, y en menos envergadura también en España. Éste manual tenía la ausencia absoluta de mujeres artistas, Janson dio como pretexto que todas carecían de la importancia necesaria para aparecer en su manual. En una edición posterior ya incluyó algún nombre femenino, suponemos que esto fue resultado de los reproches de la crítica.

Otro claro ejemplo puede leerse en *De Claris Mulieribus*:

“He considerado los logros de estas mujeres dignos de alabanza porque el arte es sin duda ajeno a la mente de las mujeres, y estas hazañas no podrían haberse realizado sin una gran dosis de talento, que en las mujeres es normalmente muy escaso”

*Giovanni Boccaccio*¹⁶

La historia de las mujeres artistas podríamos resumirla como un proceso de lucha constante contra la discriminación y la desigualdad.

Tal como hemos podido corroborar a posteriori sí que ha habido grandes mujeres artistas pero no han sido reconocidas como tales ni valoradas por la sociedad ni la crítica artística. Muchas obras de arte fueron atribuidas a varones, lo que nos demuestra y afirma que no se puede diferenciar la calidad del arte según sea realizada por un sexo u otro.

¹⁶ (1313 -1375), fue un escritor y humanista italiano. Es uno de los padres, junto con Dante Petrarca, de la literatura en italiano. Compuso también varias obras en latín. Es recordado sobre todo como autor del *Decamerón*.

2.1.3 Mujer como objeto de representación

“la belleza de las mujeres se debe considerablemente a su debilidad o delicadez”

Edmund Burke¹⁷

“La imagen de la mujer como objeto bello para ser mirado se ha vuelto tan omnipresente en la cultura visual que se ha transformado para nosotros en un fenómeno natural en el que rara vez se nos ocurriría parar a pensar”

Patricia Mayayo

Desde tiempos inmemoriales aunque actualmente esto parece ir cogiendo más fuerza el cuerpo es y ha sido un concepto importante por su relación con el reconocimiento social, sobre todo para los campos epistemológicos como la filosofía o el feminismo. Como afirma Burke la belleza de la mujer se debe a su debilidad y delicadez, entendemos por ello que una mujer fuerte e independiente, ya no es bella y por lo tanto nada deseable.

“Escribir sobre el cuerpo es escribir sobre el poder de la re-presentación” afirma M^a Carmen África Vidal Claramonte¹⁸, la cuestión del cuerpo y sobretodo el de la mujer a preocupado a pensadores tan importantes como Nietzsche, Sigmund Freud, Lacan, Umberto Eco, Baudrillard, entre otros.

¹⁷ (1729 -1797), escritor y político, es considerado el padre del liberalismo-conservadurismo británico, tendencia que él llamaba *old whigs* (viejos liberales), en contraposición con los *new whigs* (liberales progresistas), quienes, al contrario de los *old whigs*, apoyaban la Revolución francesa.

¹⁸ Catedrática de la universidad de Salamanca, especialista en Traducción y Arte Contemporáneo.



Fig.3 *Venus at the mirror* (1615), Peter Paul Rubens



Fig.4 *Venus Borghese*(1804-1808), Antonio Canova

En la Historia del Arte y a través de la representación femenina, ha ido creando y describiendo el arquetipo de mujer y a su vez ha negado la condición de su ser, pues, a través de sus más diversas representaciones se ha asociado a la mujer como objeto sexual o como objeto carente de razón, tal como lo fomentaban hombres como el dramaturgo Oscar Wilde (1854-1900) *“Los hombres pueden ser analizados, las mujeres solo amadas”* o el escritor estadounidense William Faulkner (1897-1962) *“Las mujeres no son más que órganos genitales articulados y dotados de facultad de gastar todo el dinero del hombre”*, y con ello, el arte ha sido testigo y reflejo de una cultura que devalúa, denigra e ignora al conjunto femenino y que lo ha dejado siempre relegado a un segundo plano.

La mayoría de obras de arte existentes han sido realizadas pensando en un supuesto espectador masculino y a manos de un genio varón, siempre desde el punto de vista de la masculinidad, ansiosa y deseosa sobre la mujer. Toda ésta virilidad heterosexual no es más que el reflejo del patriarcado que ha dejado su marca en esta rama cultural,

siendo a día de hoy muestra del legado de la humanidad tanto a nivel de enseñanza como de registro y valor.

El cuerpo de la mujer ha sido interpretado, apropiado y definido según los cánones y preferencias del género masculino dónde han predominado, en diferentes épocas, los gustos preferentes del hombre, ejemplo de ello lo tenemos en Rubens, Rafael, Canova. La noción de cultura viene dada como una estructura paterna resultado de la agrupación de los poderes concretos en un solo género, el masculino. De aquí nació un tipo de sociedad de la que derivaron las leyes y todas las pretensiones ontológicas y morales, dando como resultado un sistema que mantiene a la mujer en un estado de dependencia, provocando que se conozca y elija, no en la medida en que existe para sí, sino tal y como se la define.

Entendemos aquí como patriarcado la noción más extendida defendida por varias historiadoras ya mencionadas, una toma de poder histórica por parte de los hombres



Fig.5 *"Fallen princesses"* (2014) Dina Golstein

sobre las mujeres. Gerda Lerner feminista e historiadora lo ha definido en sentido amplio, como *"la manifestación e institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres y niños/as de la familia y la ampliación de ese dominio sobre las mujeres en la sociedad en general"*.

Sus investigaciones se remontan a la Mesopotamia, entre los años 6.000 y 3.000 A.C. *"En la sociedad mesopotámica, como en otras partes, el dominio patriarcal sobre la familia adoptó multiplicidad de formas: la autoridad absoluta del hombre sobre los niños, la autoridad sobre la esposa y el concubinato"*¹⁹.

¹⁹ Lerner, Gerda. *La creación del patriarcado*. Atria : Crítica.S.A, 1986.

El cuerpo femenino ha sido sin lugar a dudas el epicentro de la mayor parte de los cambios en la mujer del siglo XX. Sobre todo si aceptamos el concepto del cuerpo ligado al concepto de poder y la cuestión de quien tiene autoridad para hablar y escribir sobre él, quién lo representa y quien es representado. El genio y la musa.

Autores reconocidos como Lyotard²⁰, Foucault²¹, coinciden en considerar el cuerpo tanto femenino como masculino, como un objeto fundamentalmente político e histórico en el que actúan las relaciones de poder y de residencia y en ocasiones es relegado a un segundo plano frente a la primacía de la mente y la Razón. Claro ejemplo de ello lo tenemos en varias obras de la Edad Media en las que aparecen mujeres que solo cubren papeles poco representativos socialmente, la idea que se nos ha ido transmitiendo a lo largo de la historia de la mujer es la idea de escasa influencia y poca repercusión social, así como ir excluyéndola del ámbito público para ir encerrándola cada vez más en el privado-doméstico, ésta situación desgraciadamente la podemos encontrar en sociedades culturales como la musulmana y en un menor grado pero aun existente en la sociedad occidental.

Vidal Claramonte, propone el cuerpo de la mujer como un lugar de presiones sociales, de voluntades de poder, de docilidad, de transformaciones.

El pensamiento misógino ha relacionado a la mujer con lo corporal y al hombre con el espíritu y la Razón, ya que partíamos de la base de que la mujer carecía de Razón. Y es que el cuerpo femenino siempre se ha visto como algo imperfecto, frágil, impredecible, manipulable, abyecto.

²⁰ (1924 - 1998) filósofo francés. Reconocido por su introducción al estudio de la postmodernidad a finales de 1970. Fue profesor en la Universidad de París VIII (Vincennes, Saint-Denis), co-fundador del Colegio Internacional de Filosofía y profesor emérito de la Universidad de París.

²¹ Michel Foucault (1926 - 1984) Historiador, psicólogo, teórico social y filósofo francés. Fue profesor en varias universidades francesas y estadounidenses y catedrático de *Historia de los sistemas de pensamiento* en el *Collège de France*

A lo largo de la historia hemos obtenido varias reacciones a esta situación, desde feminismos igualitarios, Beauvoir, Wollstonecraft²², entendido el cuerpo como biológicamente determinado en desventaja al varón y que confían en la ciencia como liberación de la mujer, hasta feminismos de la diferencia, Daily, no desean la igualdad entre hombres y mujeres. Ambas reacciones entienden el cuerpo humano como una entidad dada que no tiene nada que ver con el entorno. Otra respuesta a esta situación es la del feminismo marxista, que diferencian el cuerpo biológico real y el cuerpo como objeto de representación. Entendiendo el cuerpo como una construcción subjetiva socio-política. Otro grupo de feministas era el formado por Cixous²³ y Butler²⁴ entre otras, que consideran el cuerpo como un constructo histórico y cultural, y por esta razón se centran en el estudio del cuerpo representado en las distintas culturas, ligado con los sistemas de significación y representación políticas, económicas, sexuales e intelectuales.

²² Mary Wolstencroft (1759 - 1797) filósofa y escritora inglesa. Una de las grandes figuras del mundo moderno. Escribió novelas, cuentos, ensayos, tratados... En el ámbito anglosajón Mary ha sido minimizada y ridiculizada durante siglo y medio. Resulta asombroso, no sólo por sus méritos sino por su fascinación como mujer del siglo XVIII que fue capaz de establecerse como escritora profesional e independiente en Londres, algo inusual para la época. Uno de sus ensayos *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), en el cual argumenta que las mujeres no son por naturaleza inferiores al hombre, sino que parecen serlo porque no reciben la misma educación, argumenta que hombres y mujeres deberían ser tratados como seres racionales e imagina un orden social basado en la razón. Estableció en él las bases del feminismo moderno y la convirtió en una de las mujeres más populares de Europa de la época.

²³ Helene Cixous (1937) escritora feminista francesa, profesora universitaria, poeta, filósofa, crítica literaria y especialista en retórica.

²⁴ Judith Butler (1956) filósofa post-estructuralista que actualmente ocupa la cátedra Maxine Elliot de Retórica, Literatura comparada y Estudios de la mujer, en la Universidad de California, Berkeley. Esta teórica ha realizado importantes aportaciones en el campo del feminismo, la Teoría Queer, la filosofía política y la ética.



Fig.6 *The dinner party* (1979), Judy Chicago

Uno de los ámbitos de la epistemología en el que las mujeres si han intentado subvertir ésta situación ha sido el del arte. A partir de finales del S.XX, se inició el transcurso de un cambio político y de actitud social, el arte empieza a centrarse en la situación de la mujer y a manifestarse en temas de género, de ésta manera empezó a consolidarse el llamado *arte de mujeres* configurado, no como un nuevo movimiento artístico, sino, como un sistema de valores revolucionario como reacción a la situación de la mujer. En éste momento el arte empezó a plantear estrategias femeninas que hasta entonces habían sido marginadas. Aunque ya anteriormente mujeres artistas como Judy Chicago²⁵ fueron las iniciadoras de éste proceso.

Una de las artistas que nos pondrá de manifiesto esta situación es Cindy Sherman²⁶ que habla de una mujer atrapada en su propio cuerpo y de su falta de poder ante las representaciones, con un papel de observada y no de observadora, su pasividad y su debilidad, su presteza para cumplir las necesidades de los demás, una imagen que los varones han querido retransmitir, la imagen que han dejado plasmadas los grandes genios de sus modelos convertidas en musas. La propia Sherman comenta que busca que la gente se identifique con los roles que puede representar. Ya Rosalind Krauss²⁷ lo advertía que Sherman es la desmitificadora que hurga en nuestras creencias culturales,

²⁵ (1939) es una artista feminista y escritora estadounidense conocida por sus grandes piezas de instalación de arte colaborativo que examinan el papel de la mujer en la historia y la cultura.

²⁶ Para más información consultar el apartado Referentes de éste Trabajo Final de Máster.

²⁷ (1941) crítica de arte, profesora y teórica estadounidense de la Universidad Columbia.

al deconstruir todo aquello que aceptamos como verdadero y exponiéndolo como verdaderamente en historias falsas que ocultan las verdaderas estrategias de nuestra sociedad, el tipo de feminidad que se nos ha enseñado, inseparable a través del cuerpo femenino y siempre bajo el deseo masculino.

Por estas razones Sherman habla de una mujer atrapada en su propio cuerpo y de su falta de poder ante las representaciones, su papel de la eterna observada y no de observadora, su debilidad y pasividad, la mujer que satisface a los demás. La mujer bella según Burke, *"belleza de las mujeres se debe considerablemente a su debilidad o delicadez"*.

La historiadora Linda Nochlin ya nos advertía, que las representaciones de la mujer en el arte han servido para reproducir una serie de exaltaciones aceptadas por todos que muestran la diferencia pero no la igualdad, la esencia pero no la heterogeneidad. Algo lógico si únicamente teníamos hombres detrás de las obras de arte o detrás de cualquier papel importante en la sociedad además de una mirada masculina para traducirlas. Por ésta razón ya lo advertía la historiadora Whitney Chadwick²⁸, la identidad femenina, es múltiple y fragmentaria y se va construyendo a base de constructos culturales que revelan la inestable posición del género. No hay más que ver los mensajes contradictorios que lanza la sociedad actual a la mujer sobretodo mediante la publicidad, pese a el artículo 39 de la Ley para la igualdad efectiva de mujeres y hombres aprobada por el anterior Gobierno *"Todos los medios de comunicación respetarán la igualdad entre mujeres y hombres, evitando cualquier forma de discriminación"*, que promulga la liberación sexual y a una mujer dueña de su cuerpo, pero por otro lado equipara belleza con amor y belleza siempre dentro de unos cánones. La imagen de mujer perfecta que recibimos en la actualidad no es más que la imagen de otra musa idealizada por todos, producto a manos de otra persona, pues, la sociedad pretende y logra desgraciadamente que tomemos y deseemos como real una imagen que no es más que un simulacro.

²⁸ Profesora de Historia del Arte. Trabaja en las áreas del surrealismo, del feminismo y del arte contemporáneo. Es autora del primer estudio integral en inglés de las mujeres artista y del movimiento surrealista, "Artistas y el Movimiento surrealista de las mujeres"(1985).

Como podemos ver en el ámbito cotidiano, en algunos anuncios televisivos lejos de fomentar hábitos igualitarios, siguen dejando a las mujeres como "responsables" de la casa y el cuidado de los hijos o, simplemente, como meros objetos sexuales. Estos *spots* no sólo contradicen lo establecido en la Ley de igualdad sino también la Ley General de Publicidad de 1988, que considera fuera de la legalidad todo anuncio que *"atente contra la dignidad de la persona o vulnere los valores y derechos reconocidos en la Constitución"*. Además, Según el artículo 3 de la Ley General de Publicidad, también son ilegales aquellos anuncios que "presenten a las mujeres de forma vejatoria", bien por servirse de su cuerpo "como un objeto", bien por vincular su imagen a "comportamientos estereotipados". Todas estas leyes que se incumple día a día solo nos apunta a la primacía del poder del dinero, ya que muchas de las compañías que incumple estas leyes están dotadas de un escandaloso capital, compañías como Dolce & Gabbana una firma de moda italiana o BMW una compañía fabricante alemana de automóviles y motocicletas, entre muchas otras.

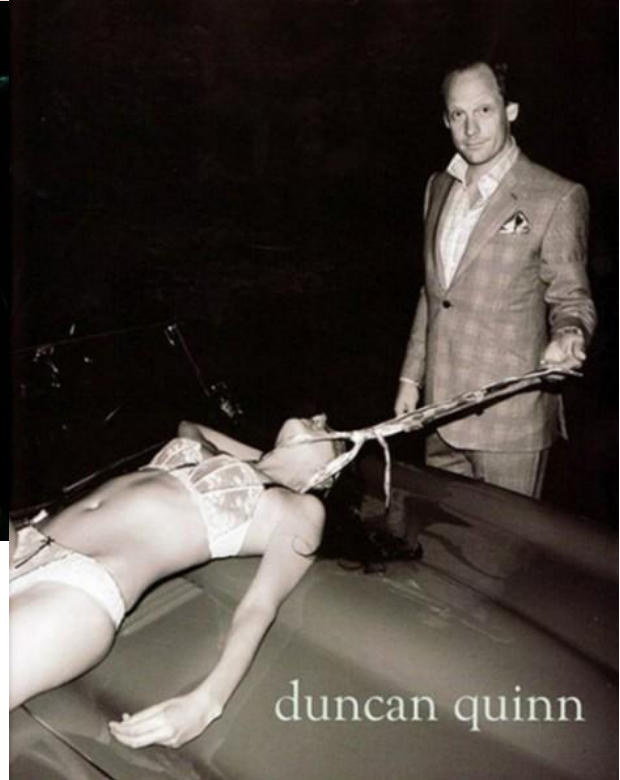


Fig7 Anuncios publicitarios, Tom Ford, BMW, Duncan quinn y Sisley

La historiadora Hilary Radner ya nos explicaba que la feminidad se define a través de una relación especular con una imagen en la que es precisamente la propia mujer quien debe ser dueña de esta imagen, aun cuando tenga que someterse a la rigurosa disciplina de la reconstrucción de su cuerpo o mutilación. Esta paradoja no es algo que suceda únicamente en la actualidad ya la podíamos observar en diferentes tribus, como las mujeres Padaung²⁹, las mujeres de la tribu mursi³⁰ o diversas tribus africanas que realizan la ablación del clítoris a sus mujeres, tradiciones que deberían ser eliminadas , pues son tradiciones que agreden ha los derechos de los seres humanos y de las mujeres.



Fig.8 Mujer Padaung (mujer jirafa) y mujer mursi

²⁹ (mujeres de cuello de jirafa) forman parte del grupo étnico o tribu Kayan, Karen o Karenni, o Albacetensi, una de las minorías étnicas tibeto-birmanas de Birmania que se compone aproximadamente de 7.000 miembros y pertenecen al estado Shan.

³⁰ las mujeres Mursi del Valle del Omo (Etiopía), los platos labiales son un motivo de orgullo y un signo de fortaleza. Cuando una chica cumple los 15 o 16 años, se corta su labio inferior y lo mantiene abierto con un platillo de madera.

“... el dominio y la toma de conciencia del propio cuerpo sólo se pueden adquirir a través del efecto de una investidura de poder en el mismo: la gimnasia, la halterofilia, el nudismo, la glorificación del cuerpo hermoso [...] Descubrimos una nueva forma de inversión que ya no se presenta en la forma de represión sino en la del control mediante el estímulo. “¡Desvístete, pero has de estar delgado, tener buen aspecto y estar bronceado!”

Michel Foucault

Posiblemente la consecución de un cuerpo perfecto, según el canon de belleza del momento, solo aporte felicidad aparente pero la verdadera felicidad surge cuando no dejamos que los cánones impuestos por la sociedad nos dominen.

Esta libertad de la mujer encubierta bajo la imagen de deseo propio no es más que el resultado de toda la historia de mujer y su condición femenina.

Todos éstos aspectos bien los ha reflejado y manifestado VALIE EXPORT³¹ en su obra, las temáticas abordadas por la artista buscan la creación desde una nueva perspectiva, la representación del cuerpo y la identidad de la mujer, una relación diversa de la misma con el espacio y el tiempo, rechazando las construcciones occidentales y haciendo latente el machismo camuflado en las representaciones artísticas. En cada una de sus obras explora los diversos aspectos que dificultan a la mujer recuperar su conciencia de sujeto y liberarse de la dominación masculina, llegando a cuestionar el papel de los medios en la estereotipación de su imagen social. Esto dio lugar a una de sus acciones más conocidas: *Tapp und Tastkino* (Cine para palpar y tocar) 1968, en la que la artista invita a los transeúntes a palpar sus pechos desnudos, que permanecen cubiertos por un caja con dos aberturas y cortinas que impiden ver más allá de la tela que los cubre.

³¹ Para más datos consultar los referentes de éste Trabajo Final de Máster



Fig. 9
Tapp und Tastkino (Cine
para palpar y tocar)
1968, VALIE EXPORT

Sustituyendo la imagen femenina de la pantalla por su propio cuerpo, expone al público la realidad del voyeur que habitualmente permanece protegido por la oscuridad de las salas de cine. Su experimentación con los medios es a la par estrategia y su sello artístico, pero, sin duda, su mayor legado será la brecha que abrió mediante sus acciones, para poner el pincel y la paleta en manos de la mujer.

2.1.4. ¿Un nuevo paradigma?

Tal como ya hemos mencionada y documentado la mujer ha estado relegada a un ámbito oculto en la sociedad y por ello no se le permitía desarrollar otros aspectos que no fueran los relacionados con la vida familiar.



Fig.10 Mujer Pin-up, Gil Elvgren

El hombre era el ser activo productor de toda acción o al menos el que tenía el poder para hacerlo. Era el dueño del discurso y por tanto el productor de los hechos. La función de la mujer quedaba limitada a cumplir roles y funciones que le fueron asignadas, sin contar con su opinión o participación discursiva.

En la actualidad vivimos una constante y excesiva explotación mediática de la imagen, pese a los años transcurridos de aquellas mujeres "pin-up"³² que nos vendían cualquier producto podemos observar sin ir nada más lejos, como ya hemos explicado en el punto anterior, los mecanismos publicitarios actuales siguen proponiendo una imagen de la mujer como mercancía u objeto erótico. No se proponen nuevas lecturas o se cambia la intención, sino que se refuerzan y adaptan a nuestros tiempos.

³² Una **pin-up** es una mujer fotografiada u otro tipo de ilustración de una chica en actitud sugerente o realizando una sonrisa, saludando o mirando a la cámara fotográfica, que suele figurar en las portadas de revistas, cómic-books o calendarios.

Nuestra sociedad pese a los esfuerzos persistentes de muchas mujeres y hombres que hoy se han sumado a la lucha contra la igualdad, podemos observar que aun se sigue realizando las cualidades masculinas como las más intelectuales e importantes, y por el contrario, en el caso femenino, la cultura sigue devaluando, denigrando e ignorando en su mayor parte sus actuaciones y representaciones.

En el panorama artístico la situación siempre viene a ser en mayor o menor cantidad pareja, las mujeres artistas han ido integrándose en el contexto artístico-histórico, tal como hemos ido viendo en el transcurso de éste Trabajo Final de Máster, esto ha venido dado por los esfuerzos de mujeres como Harris o Nochlin. Las mujeres artistas durante mucho tiempo han sido omitidas por completo o aisladas.

Retomando la exposición propuesta por Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin que se realizó con la buena intención de terminar con la necesidad de hacer exposiciones de este tipo.

De un modo reivindicativo fue la primera exposición de mujeres artistas, las comisarias intentaron rescatar los nombres de aquellas artistas que habían marcado hitos importantes en la historia del arte occidental y que los historiadores habían olvidado mencionar. Nos dieron a conocer a varias artistas como; Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi, Mary Cassat, Berthe Morisot, Popova entre muchas otras. Desde cualquier punto de vista esta exposición fruto del artículo de Nochlin abrió paso a futuras revisiones de la historia del arte.

Esta exposición será fundamental para la historia del arte en el panorama femenino pues allí se dejó constancia de la gran proliferación de arte creado por mujeres de igual calidad incuestionable que el creado por los "Genios creadores" varones y que alguien olvido mencionar, las mujeres.

Esta gran proliferación se dio a pesar de que, ya Nochlin lo había afirmado, las circunstancias vitales de las artistas habían dificultado alcanzar el codiciado estatus de

grandes artistas, partiendo desde la imposibilidad de formarse en un taller solo para hombres.

Lucy Lippard historiadora y activista también denunciaba las escasas exposiciones de mujeres que mostraban las galerías neoyorquinas, las escasas menciones de la crítica a esas mujeres y la flagrante falta de apoyo institucional. Y no es que se tratara de artistas marginales o carentes de interés. Entre las olvidadas rescatadas por Lippard en su libro "*From the Center*"³³ aparecieron nombres como Louise Bourgeois, solo reconocida mediados de los ochenta.

Todos estos hechos empezaron a despertar entre las jóvenes artistas la conciencia de una necesidad de crear un territorio femenino.

No se trataba como creen algunos hombres en buscar la esencia del *arte femenino* que argumenta las diferencias a partir de cuestiones biológicas. Entre las jóvenes artistas se empezaban a potenciar los temas negados por la historia del arte tradicional, un buen ejemplo de ello la famosa Judy Chicago.

Está claro que aquellos esfuerzos de años, aquellos rescates, aquellos actos políticos han dado muchos frutos hoy en día.

La historia del arte hoy, sabe, ha aprendido, que su relato funcional y sus categorizaciones son muy objetivas y necesitan ser revisadas. Pero nadie nos garantiza que dejar de recordar la necesidad de revisar el discurso no acabe por imponer de nuevo algunos de los viejos valores patriarcales.

³³ Lippard, Lucy. 1976. *From the Center. Feminist Essays on Women's Art*. Nueva York : Dutton Paperback, 1976.

Pero, ¿Han cambiado las cosas?

Durante el transcurso del S.XX la mujer ha ido subiendo en la escala social así como en la comunidad artística, en ocasiones son muchas las exposiciones o certámenes realizados exclusivamente para mujeres en los que la participación masculina está vetada, buen grado de ello se lo debemos a todos los acontecimientos ya citados anteriormente, todas estas propuestas nacen con la intención de integrar a la mujer en el arte y aportar su reconocimiento social, las obras de éste TFM serán expuestas en una exposición de éste talante y con orgullo, pero en ocasiones deberíamos preguntarnos si verdaderamente nos favorecen o retroalimentamos la diferencia del arte masculino y femenino, estas son cuestiones que nos planteamos para iniciativas futuras que palien estas diferencias aun demostrables:

Si nos centramos en el panorama artístico español actualmente, en muchas de nuestras Facultades de Bellas Artes, las estudiantes superan el 70%.

Del total de licenciados/as en Bellas Artes en el curso 2003-04, el 64% eran mujeres y el 33% hombres.

Esta es una cifra que se viene manteniendo desde 1990 (64%), después de un ascenso imparable: en 1984, el porcentaje alcanzó el 54 %; pero en 1963, 20 años antes, ya eran el 49%, casi un 20% más que en 1953 (30%) (Fuente: INE).

Estas cifras son favorables a vistas del crecimiento de población femenina que ahora recibe formación artística. Pero aun viendo estas cifras es curioso observar que el número de artistas españolas que han recibido el reconocimiento de nuestra sociedad a través de la Administración del Estado es poco menos que inferior, sino, ridículo.

- Premio Nacional de Artes Plásticas, convocado desde 1994 (18 ediciones): Sólo 4 artistas mujeres, Eva Lootz (1994), Cristina Iglesias (1996), Esther Ferrer (2008) y Elena Asins (2011)

- Premio Nacional de Fotografía, convocado desde 1994 (18 ediciones): Sólo 3 fotógrafas, Cristina García Rodero (1996), Barbara Allende (Ouka Lele) (2005) y María Bleda (equipo Bleda y Rosa: María Bleda y José María Rosa) (2008)
- Premio Nacional de Artes Visuales de la Generalitat de Catalunya, convocado desde 1995: entre los 17 premiados, sólo dos, Eulàlia Valldosera (2002) y Eugènia Balcells (2010)
- Premio Velázquez: convocado desde 2002, una mujer, Doris Salcedo (2010), ninguna española.
- Premio Príncipe de Asturias de las Artes, convocado desde 1982: ninguna artista plástica.

Pese al gran número de mujeres formadas en artes, mayor que el de hombres, es curioso observar que hayan tan pocas mujeres que opten a los premios.

Pero por si aun no es evidente la huella de la distinción social, podemos aportar más datos.

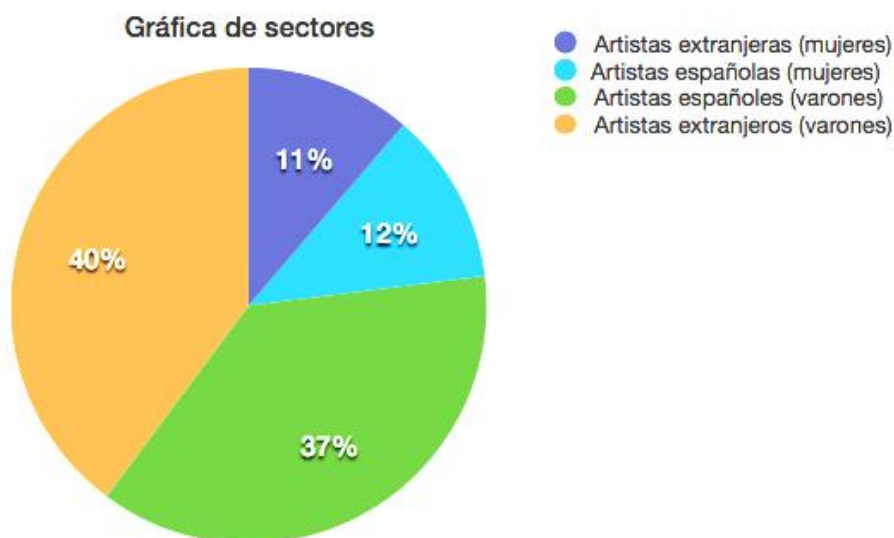
Según el INFORME MAV 6 (2011)³⁴, las artistas españolas solo son el 14'7% de los artistas que trabajan con galerías en España.

El porcentaje de exposiciones de artistas mujeres en galerías agrupadas en artemadrid (octubre-diciembre 2011): 17'5%.

De las 177 exposiciones individuales del Consorcio de Galerías de arte Contemporáneo, que agrupa a las mejores galerías en el Estado Español, sólo 34 fueron de artistas mujeres (datos extraídos del Consorcio: diciembre 2008-febrero 2009)³⁵.

³⁴ Mujeres en las artes visuales, women in the visual arts. Grupo de profesionales en el sector de las artes visuales en España: artistas, críticas, coleccionistas, comisarias...

Finalmente para poder decidir si realmente hemos conseguido un nuevo paradigma, esta es una gráfica en la que podemos ver la cantidad de artistas españolas y la cantidad de artistas extranjeras.



Fig,11 Grafica de sectores mujeres y hombres españoles y extranjeros

Remitiéndonos exclusivamente a los datos aportados, parece ser otro paradigma es posible y habrá que hacer lo posible para que las porciones del queso sean equitativas.

³⁵ Para datos más concretos consultar el anexo 5.

2.2 Genio y musa

2.2.1. Visiones del genio.

“no hay mujeres geniales; las mujeres geniales son hombres”

Edmond Goucourt³⁶

Si buscamos la palabra genio en el diccionario de la RAE estas son algunas de las acepciones que podemos encontrar:

(Del lat. *genius*).

4. m. Capacidad mental extraordinaria para crear o inventar cosas nuevas y admirables.

5. m. Persona dotada de esta facultad.

6. m. Índole o condición peculiar de algunas cosas.

8. m. En la gentilidad, cada una de ciertas deidades menores, tutelares o enemigas.

10. m. En las artes, ángel o figura que se coloca al lado de una divinidad, o para representar una alegoría.

Analizando el término Genio desde una perspectiva histórica ya podemos observar la carga de contenido de género, en occidente la genialidad durante la historia únicamente se ha atribuido al género masculino atribuirlo al género femenino ni se lo planteaban como ahora explicaremos. Ya viendo la definición del término genio, sería complicado haberlo intentado aplicar a una mujer si partimos de la base de que esta se encontraba en un segundo plano subyugada a la obediencia, sumisión y abnegación

³⁶ (1822 - 1896) Escritor francés. Escribió parte de su obra en colaboración con su hermano, Jules de Goncourt. Las obras de los hermanos Goncourt pertenecen a la corriente del naturalismo)

del hombre, sin opción a aprender o a demostrar su valía en ningún caso fuera del ámbito exclusivamente doméstico y alejado de la sociedad masculina.

Ésta información ya nos venía anunciada en el libro de Rozsika Parker y Griselda Pollock; *Old Mistresses*³⁷, en el que se nos pone de manifiesto como el propio lenguaje, asume que el arte es una esfera reservada a los hombres. Analizando el término “*old masters*” (“maestros antiguos”), las connotaciones que aportan son totalmente diferentes al traducir el femenino que nos dice; (“amantes viejas”). Según argumentan Parker y Pollock cuando realmente se consolida la correspondencia entre arte y masculinidad, es en el Romanticismo, donde se fundamenta la visión del artista saturniano: el excéntrico, exótico, original, marginado... de ésta manera en la literatura romántica la connotación masculina se sublima al máximo otorgándole la exclusividad al varón del término artista excluyendo totalmente la figura de la mujer como posibilidad.

La mujer artista era una molestia dentro del discurso de la exclusión, así que para poder serlo o bien renunciaba a su sexualidad, o seguir siendo mujer y no poder optar a ser considerado un genio, éste es el razonamiento que se esconde tras la famosa cita de Goncourt³⁸ : “*no hay mujeres geniales; las mujeres geniales son hombres*”, nos presenta C.Battersby en *Gender and Genius*³⁹.

¿Era esta una de las razones por las que las mujeres elegían
como única vía de conexión permitida con el mundo del arte
acercarse al genio y convertirse en su musa?

Pero éste pensamiento no era exclusivo del Romanticismo, sino que estos reformularon el discurso misógino que ya venía del Renacimiento. Pero es en éste momento; según Battersby: en el Románticismo cuándo por primera vez se le atribuyen al artista características consideradas, hasta el momento, femeninas,

³⁷ *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* . Rozsika Parker, Griselda Pollock. 1982. s.l. : Pandora Press

³⁸ (1822 - 1896) escritor francés, escribió parte de su obra en colaboración con su hermano, Jules de Goncourt. Las obras de los hermanos Goncourt pertenecen a la corriente del naturalismo.

³⁹ **Battersby, Christine.** 1990. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. s.l. : Indiana University Press, 1990.

emoción, intuición... así como se exalta lo femenino al hombre artista, negándose la capacidad de desarrollo artístico-femenina.

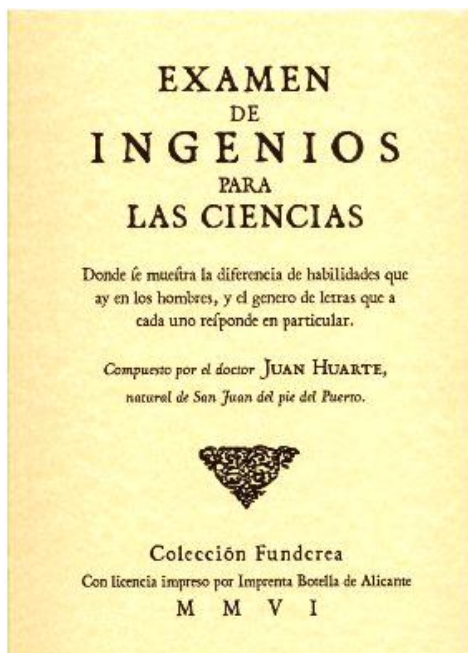


Fig.12 Examen de Ingenios para las ciencias. Juan Huarte.

manera se puede considerar, que la mujer simplemente es un hombre infradesarrollado, que durante su concepción no recibió la suficiente cantidad de calor, y por ello no desarrolla plenamente sus potenciales creativos ni vivenciales.

“El hombre que se forma a partir de la simiente de la mujer no puede ser ingenioso ni heredar habilidad alguna de un sexo tan frío y húmedo”

Juan Huarte⁴⁰

Un cambio de paradigma no se dará hasta la teoría del YO de Jean-Jacques Rousseau⁴¹ en sus *Confesiones (1781)*. Dónde gracias a sus hipótesis, presentan un cambio de actitud, y lo que se empieza a valorar ante todo es la individualidad, el autor es digno de alabanza si demuestra su valía.

⁴⁰ Extraído de **Mayayo, Patricia. 2003. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid : Ediciones Cátedra, 2003.**

⁴¹ **Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)** escritor, filósofo, músico, naturalista franco-helvetico definido como ilustrado. Las ideas políticas de Rousseau influyeron en gran medida en la Revolución francesa, el desarrollo de las teorías republicanas y el crecimiento del nacionalismo.

Según Battersby la ideología Romántica fue extremadamente contraproducente para el género femenino ya no porque despreciaran la feminidad sino porque despreciaban a la mujer.

Todas estas tradiciones de exclusión de la mujer en el ámbito de la creación, en la actualidad nos llevan a situaciones que aun repercuten, en la diferencia de sexos en el arte, como; arte de hombres y arte de mujeres.

Hasta que la sociedad artística no deje de ver a las mujeres como “otros”, y empiecen a considerarse como individuo, la estética feminista tendrá que luchar contra la imagen de la mujer artista.

2.2.2 Visiones de la musa.

*“Feliz aquel a quien aman las musas. Dulce fluye
de su boca la palabra.
¡Salve, hijas de Zeus, y honrad mi canto, que yo me
acordaré de otro canto y de vosotras!”*

(Himno Homérico a las Musas y a Apolo)

El término musa proviene de la mitología griega, donde las musas eran deidades que habitaban en el Parnaso o en el Helicón y protegían las artes y las ciencias.

Pese a que su genealogía varía según la fuente, suele considerarse que las musas eran hijas de Zeus y Mnemósine, nacidas al pie del monte Olimpo, en Pieria.



Fig.13 Diosas Calíope, Clío, Euterpe, Melpómene, Talía, Terpsicore y Urania.

El número de musas no es preciso, aunque existen nueve musas canónicas:

Si realizamos un recorrido a través de la iconografía de Apolo y las Musas, se fueron forjando imágenes paulatinamente en el arte antiguo, desde el arcaísmo griego, y que encontraron sus mejores expresiones plásticas en el arte de la imperial.

Las imágenes de las divinas cantoras sobrevivieron a la Edad Media, como demuestran las miniaturas tardogóticas, y fueron reinterpretadas por el arte italiano del Renacimiento, que las imaginó en el Parnaso como inspiradoras de músicos y poetas.

La «vida» de estas imágenes, su evolución y sus transformaciones formales y simbólicas nos permiten entrever los cambios artísticos, ideológicos y sociales de las culturas que las acuñaron.

Apolo es uno de los grandes dioses de Grecia con un perfil mítico repleto de aspectos que expresan la complejidad de su inmenso poder, el encargado de inspirar las artes. Y cabe destacar que es el dios que preside el pensamiento y las artes, y como tal es el encargado de dirigir el coro de las Musas.

El culto de Apolo se extendió por todo el ámbito griego, tanto en Grecia como en Roma.

Las Musas eran las cantoras divinas del Olimpo cuyos sonos deleitaban a los dioses, y expresaban, simbólicamente, las concepciones filosóficas acerca de la primacía de la música en el Universo. En algunas tradiciones pasan por ser hijas de Zeus y de la Mnemósine⁴². Algunos mitógrafos las presentan como nacidas de Urano y Gea, o bien como hijas de Harmonía.

Las Musas presidieron el pensamiento en todas sus formas, y otorgaban a los hombres los dones de la elocuencia, la sabiduría y dulzura.

Las musas son interpretadas por los mitólogos de tres formas diferentes:

- . En sentido abstracto como imagen simbólica del don profético. Como símbolos de la inspiración, el entusiasmo y la facultad poética.

- . Musas concebidas exclusivamente como imágenes del canto, la poesía y la música.

- . Musas concebidas y consideradas como divinidades.

Esta última acepción de la musa como divinidad parece haber sido el significado más antiguo.

En cualquier caso, el origen del culto de las musas parece estar en relación muy estrecha con la naturaleza; en su forma más primitiva, las musas fueron ninfas de las montañas y de las aguas, concepción muy extendida en textos y fábulas.

De forma paralela, su culto se estableció, principalmente, en dos lugares: Pieria y Beocia. La teoría más aceptada hoy sostiene que el origen de este culto fuera Pieria, bajo los montes Olimpo y Pieros, y sin embargo, fue en Beocia, al lado del Helicón, donde la veneración de las musas revistió mayor significación.

⁴² Traducción: Memoria

Parece probable que el origen de las musas esté en relación con los cursos fluviales y el agua, siendo su más antigua concepción la de “genios de las aguas”.

En los primeros tiempos eran tres, cuyos nombres nos han sido transmitidos por Pausanias⁴³, Meleté⁴⁴, Mnemé⁴⁵ y Aoidé⁴⁶. Desde los tiempos de Hesíodo, prevaleció el número de nueve, aunque en Lesbos eran siete y en otras tradiciones se suponía que las Musas eran cuatro.

Las Musas eran bellas y dulces, danzaban y cantaban en torno a la fuente Hipocrene, también llamada “fuente del caballo”. Alrededor de esta fuente las Musas se reunían para cantar y bailar, y se decía que su agua favorecía la inspiración poética.

Los poetas de la antigüedad creían que las musas les presentaban los sucesos que luego relatarían en sus poemas. Por eso no dudaban en invocar a las musas, ya que consideraban que su poder los inspiraría en sus trabajos literarios.

Con el tiempo, se dejó de creer en las musas como divinidades o seres con real existencia.

A raíz de esto el término de musa y su significado fue evolucionando para llegar a entenderse también la mujer como objeto de representación necesaria para la creación artística. Una mujer puede llegar a ser la musa de un artista sin que esto suponga un origen divino o sobrenatural de la persona en cuestión. Se trata, simplemente, de alguien que despierta pasiones en el artista, quien decide plasmar estas emociones a través de sus creaciones.

⁴³ viajero, geógrafo e historiador griego del siglo II. Escribió una obra importante, la *Descripción de Grecia* (Ἑλλάδος περιήγησις) dividida en diez libros, que da una información muy detallada sobre los monumentos artísticos y algunas de las leyendas relacionadas con ellos. Su obra describe las observaciones hechas durante sus viajes y sus investigaciones personales. Los descubrimientos arqueológicos realizados en épocas actuales han confirmado su exactitud.

⁴⁴ Traducido: Meditación

⁴⁵ Traducido: Memoria

⁴⁶ Traducido: Canto

2.3 Genio y musa en el ámbito artístico-plástico

Muchas son las creencias populares que relacionan a una mujer retratada como la amante del artista, y para algunos biógrafos, el amor es el impulso de la actividad creadora. Los artistas han plasmado a la mujer de la manera en que ellos la han percibido: como un sujeto pasivo, bello y sensual. Han impuesto su dominio masculino, asociando éste con el genio creador.

Toda esta mitificación del término musa ha hecho mella en la sociedad entendiendo el término musa como algo despectivo y peyorativo, relacionado siempre con la promiscuidad y con mujeres no sujetas a las normas sujetas a concepción de mujer aceptada, que ha llevado al miedo a la utilización del término por todas las connotaciones creadas, incluso en la actualidad podemos encontrar buen ejemplo de ello en un cantante español de pop comercial:

<i>“Tocando la guitarra espero a que llegue la musa se ponga en frente mia y se desabroche la blusa hoy se está retrasando, mi ego se esta preocupando quizás esté perdida, o a otro artista visitando.</i>	<i>ella te cobra en arte no vale la cartera</i>
<i>No me preocupare más de la cuenta siempre ha sido muy puta va de pintora y poeta pero en realidad yo no tengo queja dos veces por semana me baja la bragueta.</i>	<i>Está tocando el timbre me está viniendo una idea es una melodía solo me falta la letra no me apetece hablar de los mismos temas de siempre y justo cuando empiezo a funcionar desaparece.</i>
<i>Que dura la vida de la musa todos quieren follarla por eso está confusa. Porque ella no lo hace con cualquiera</i>	<i>No me preocupare más de la cuenta siempre ha sido muy puta va de pintora y poeta pero en realidad yo no tengo queja dos veces por semana me baja la bragueta” Melendi</i>

Parece irrelevante hacer referencia a una canción de un cantante pop, pero al oír la canción hay versos como: “Está tocando el timbre me está viniendo una idea”, “es una melodía solo me falta la letra”, “no me apetece hablar de los mismos temas de siempre”, “y justo cuando empiezo a funcionar desaparece”.

Es curioso que si analizamos estos versos, sean el ejemplo encubierto bajo la letra de un cantante comercial de lo que venimos intentando explicar a lo largo de esta tesis, el problema de ésta canción, es que aquellos que la escuchan solo reciben que las musas eran prostitutas.

Las musas eran mujeres inteligentes capacitadas pese a las presiones y dificultades sociales, ocultas bajo el estigma de musa relacionado a menudo, con el de puta, como nos aporta Melendi con su canción⁴⁷, estas mujeres con un nivel cultural fuera de lo común, capacitadas para tratar temas diversos incluso rebatir en la controvertida política, únicamente perteneciente al género masculino. El problema era que la sociedad no les permitía exhibir esas virtudes pues solo eran premiadas con el reproche social, no es de extrañar, siendo atrevidos en el apunte, que los artistas consiguieran sus mejores ideas al lado de estas mujeres encubiertas bajo su pincel.

En las últimas décadas del siglo XX las mujeres-artistas han abordado las contradicciones entre la manera en que son vistas por los demás y cómo se ven a sí mismas, así se explicaba en *Las Jornadas Abiertas Mujeres en el Ámbito de la Creación y la Comunicación Artística Contemporánea*, impartidas por María Dolores Arroyo⁴⁸ en la Complutense de Madrid. Al igual que en los ámbitos, culturales, sociales, políticos, también en el arte las mujeres han optado por romper los moldes que perpetúan la desigualdad o continúan intentándolo. Han reflexionado en sus obras sobre la manera de construir la identidad femenina, de “cultivar nuevas actitudes, ante sí mismas, ante su cuerpo y ante el lugar que ocupan en la sociedad”. Estas alternativas han roto con siglos de silencio femenino, pues a lo largo de la historia han sido las mujeres, las

⁴⁷ Canción “Que dura es la vida de la musa” Del disco **Volvamos a empezar** 5º disco de estudio de Melendi, y el 1º con Warner Music. En este disco Melendi hace un cambio radical en el género hacia el rock.

⁴⁸ Profesora de departamento Audiovisual y Publicidad II de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.

amoldadas al creador. Ellas han renunciado, muchas veces voluntariamente, a la acción, a la autonomía; sea por amor, por entrega al genio, por acomodación, por las convenciones o costumbres de cada época. Y, a pesar de todo, desde la perspectiva del "Arte", muchas de las grandes obras maestras tienen como protagonista una mujer: la musa.

A lo largo de la Historia muchos artistas se han servido de mujeres como modelo de actividad creativa. Ellas fueron mujeres sometidas "al creador", prácticamente sin condiciones. Significaron su apoyo, su estabilidad física y emocional, su amor, y, a la vez, fueron utilizadas como modelos para sus creaciones y experimentaciones plásticas

Varios son los ejemplos que definen ese doble estatus de mujer/musa del artista⁴⁹, como esposa y como musa, en cumplimiento de unos objetivos específicos, como el de mantener la armonía y el equilibrio del "artista".

Amores, sentimientos, emociones, pensamientos, sobre los que apenas ellas dieron testimonio, salvo el que puede leerse detrás de sus miradas y en el gesto de los cuadros que los artistas decidieron transmitir.

Al analizar todos los datos aportados podríamos concluir, que el genio tiene la capacidad "genial" de extraer todo el jugo de su musa, un jugo mágico convertido en mito que le otorga el vigor y la "genialidad" para la creación.

Las musas, en ocasiones esposas o amantes del artista asumen en su mayoría el papel de la pasividad, o en palabras de Betty Friedan⁵⁰ "*El peor enemigo de las mujeres es su abnegación*", el papel de la mujer ha sido el hacer lo que se esperaba de ella. Y, sin embargo, para otras mujeres no ha sido fácil mantener ese puesto en contra de

⁴⁹ Para obtener varios ejemplos de parejas de genio y musa, consultar el anexo de éste Trabajo de Final de Máster.

⁵⁰ Betty Friedan (1921-2006), teórica y líder del movimiento feminista estadounidense durante las décadas de 1960 y 1970, En 1963 escribió el ensayo *Mística de la feminidad*, en el que critica el rol femenino en la sociedad contemporánea, ya que provoca numerosas formas de alienación. Además, se refirió al llamado "malestar sin nombre" que se daba en las mujeres acomodadas de Estados Unidos, donde existían altas tasas de depresión, suicidios y alcoholismo, paradójicamente, en mujeres que vivían de forma cómoda, sin tener que trabajar: pero con un enorme vacío, sentimiento de inutilidad y aburrimiento. Este ensayo influyó profundamente al movimiento feminista los siguientes años.

su propia personalidad. Cuando algunas han intentado ser "ellas mismas" se han visto la mayoría de las veces obligadas a finalizar relaciones, buen ejemplo de ello es el de Picasso y Dora Maar⁵¹ o en el caso de artistas o escritoras, se han encontrado con la competitividad e incomprensión, despojándolas de su feminidad.

Por todos los argumentos aportados podemos afirmar que uno de los factores más importantes es el de que las mujeres, busquen por sus propia decisiones ellas mismas su propia identidad, sea en el arte, como inspiración para artistas, no considerando la única vía de salida para entrar en éste mundo, la literatura, o en cualquier otra profesión.

"... no parece que adaptarse a las necesidades de los hombres, sean del tipo que sean, convenga a las mujeres, por muy geniales que sean ellos"

Carmen Rábanos Faci⁵²

Y para finalizar con el marco teórico parece imprescindible tratar a una artista que supondrá sin lugar a dudas un gran cambio, Frida Kahlo.

Al realizar un análisis de toda la información recogida para éste TFM observamos que el término musa recoge varias acepciones, está rodeado de mitos, relacionado con connotaciones despectivas, según en el período que nos centremos. Pero ofrecemos que la verdadera musa no llega hasta la aparición de Frida Kahlo.

Muchos son los que la han elegido como la musa de sus obras, desde Diego Rivera muralista mexicano y esposo de la artista, hasta el diseñador de moda Valentino para una de sus colecciones. Pero, sin lugar a ninguna duda y pese al tumulto de biografías

⁵¹ Para más información consultar el apartado 5.1.1 de éste Trabajo final de Máster.

⁵² Profesora de la Universidad de Salamanca, investigadora y crítico de arte.

escritas sobre ella, apuntamos a que la única musa de la historia representada bajo sus propios deseos fue la mismísima Kahlo, ella fue la artista que verdaderamente dio vida a la verdadera musa, una musa capaz, fuerte y que tomaba sus decisiones, la musa cogió el pincel y se retrató bajo su perspectiva.

Son muchas las interpretaciones que se han realizado de su obra, la mayoría defienden a la artista herida, que sufría los efectos de un esposo infiel, pero y posiblemente ella era consciente de lo que estaba creando y de lo que nos daba a conocer, no realizaba meros autorretratos o simplemente reflejaba las tragedias de una dolorosa vida como en algunas biografías quieren mostrarnos, ella era la que decidía qué y cómo.

Posiblemente la propia Kahlo se eligió a ella misma como medio de inspiración para representarse como ella decidió y no como otros lo hubieran hecho por ella, ella decidió la parte que quería enseñarnos y la que no, ella era el genio que nos representaba a su musa elegida bajo su decisión.

“Me pinto a mi misma, porque soy a quien mejor conozco”

“Pinto mi propia realidad”

Frida Kahlo

3

Referentes

Después del estudio realizado en los apartados anteriores sobre la evolución histórico-feminista, en este apartado es el momento de introducirnos para hablar de algunos artistas contemporáneos que han manifestado estos conceptos en su obra y partiendo del análisis estudio y valoración de estas avanzar en nuestro proyecto.

Muchas artistas han tratado de resolver su problemática personal o social mediante experiencia artística insistiendo en repetir y adecuar las representaciones que refuerzan los mitos culturales de poder y posesión. Las artistas han roto con el sistema de significación predominante mediante nuevos códigos de subversión, desafiando la construcción social de la feminidad y consiguiendo con ello expresar libremente su identidad.

Son muchos los referentes que podríamos incluir pero hemos realizado una selección dividida en tres grupos, ya que son diferentes los referentes que influyen en la base fundamental de nuestro proyecto y obra así como las influencias que se pueden observar en nuestra obra artística así como la inspiración de éstas basadas en personajes existentes, como es el caso de Emilie Flöge, Dora Maar o Cleo de Mérode.

3.1 Referentes artísticos

3.1.1 Tracey Emin.

Esta artista, perteneciente al grupo de los llamados *Young British Artists*⁵³. Es conocida por una de sus obras cumbre donde aparecen patentes sus señas de identidad en un contexto de familiaridad y cotidianidad. Su obra *My Bed (1998)* que consiste en su propia cama sin hacer, rodeada de detritus domésticos: condones usados, ropa interior con manchas de sangre... fruto de los efectos producidos por una depresión de la propia artista reflejados en un ambiente de dejadez general.

Tracey Emin hablaba así de este trabajo en una entrevista con su compañero Julian Schnabel: *«Tuve una especie de pequeña crisis nerviosa en mi apartamento y no me levanté de la cama durante cuatro días. Cuando por fin logré levantarme me dirigí a la cocina. Mi piso estaba hecho un verdadero desastre. Al ver mi habitación pensé: «¡Oh, Dios mío! ¿Qué pasa si me muero y me encuentran aquí? ¿Y qué pasaría si todo esto no estuviera aquí, sino en otro lugar? ¿Cómo se vería entonces? Y en ese momento lo vi, me parecía una idea brillante: éste es un hermoso lugar que se mantiene con vida. Convertí mi cama en una instalación».* Emin define su obra como *«un autorretrato, pero no uno al que la gente le gusta ver».*⁵⁴

Serán las instalaciones de Emin las que inspiren a la realización de la instalación de “El vestido de Emilie Flöge” para éste proyecto.

⁵³ **Young British Artists** « Jóvenes artistas británicos» o **YBAs** (véase *Brit artists* o *Britart*) es un grupo de artistas contemporáneos del Reino Unido, provenientes la mayoría del Goldsmith college of arts de Londres.

La expresión «Young British Artist» procede de una serie de exposiciones con este nombre, organizadas en la galería Saatchi a partir de 1992, que lanzó a estos artistas a la fama. Destacaron por su «táctica de choque», el uso de materiales inusuales y de animales. Obtuvieron una amplia cobertura en los medios de comunicación y dominaron el arte británico durante los años noventa del siglo XX. De esta forma, YBA se ha convertido en una expresión histórica, aunque la mayoría de estos artistas alcancen hoy la cincuentena. El artista más emblemático y conocido del grupo es Damien Hirst.

⁵⁴ Extraído del Diario ABC.es “28/05/2014), del apartado de Cultura.



Fig 14 My bed



Fig.15 Everyone I Have Ever Slept With

3.1.2 VALIE EXPORT



Fig.16 VALIE EXPORT

Su trabajo se basa en video instalaciones, performances, cine expandido?, animaciones de ordenador, fotografía, escultura y publicaciones sobre arte contemporáneo. Hasta los 14 años fue educada en un convento y más tarde estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Linz. En 1967 inventa y adopta su nombre artístico "VALIE EXPORT", un concepto y logotipo que le dará nombre durante el resto de su carrera y va escrito con letras mayúsculas como podemos apreciar en la ilustración

de la figura 16, de ésta misma página.

En sus creaciones rechaza el sexismo con el que se construye la imagen de la mujer, y el cuestionamiento del papel de la figura femenina dentro y fuera del contexto artístico, considerada como mera mercancía. Todas sus actuaciones, creaciones... y manifestaciones sobre la representación de la mujer centrarán en gran parte la realización de éste proyecto.

3.1.3 CINDY SHERMAN

Cindy Sherman es la artista que se fotografía a sí misma y deconstruye las imágenes estereotipadas que la sociedad contemporánea ha construido de las mujeres creando así un nuevo subjetivismo.

Sherman adopta todos los papeles desempeñados por la mujer durante generaciones: En cuentos de hadas, durante la historia del arte o en el cine pornográfico. La artista pone así de manifiesto la falsa retórica de la cultura y el lenguaje visual de los medios de comunicación de masas y que va creando un cuadro irreal pero atractivo de quienes queremos ser. Sherman se vale de su propio cuerpo y de los atuendos elegidos a modo de disfraz y de ésta manera plantea al espectador los problemas que incumben a todas la mujeres y a sus relaciones con los hombres.

Las distintas imágenes de mujer que nos presenta Sherman, la ama de casa, la secretaria, aburrida... son constructos que las mujeres creamos a partir de unos estereotipos que nos han enseñado, Sherman centra sus creaciones lo que ya es reproducción, en sus creaciones establece un juego de miradas recíprocas, es a la vez sujeto y objeto, la que mira y la que es mirada.

Sherman nos describe a una mujer atrapada en su propio cuerpo y de su falta de poder ante las representaciones artísticas o de la vida cotidiana, su papel de la eterna observada y no de observadora, su debilidad y pasividad, la mujer que sirve exclusivamente para satisfacer a los demás.

En un intento de dejar de ser la mujer objeto que es, y en ocasiones o civilizaciones, sigue siendo el arquetipo establecido para el sexo femenino por parte del hombre y que muchas mujeres, aún hoy, asumen con sumisión y abnegación.

Cabe destacar las series de autorretratos dentro de los parámetros del arte conceptual, *Complete Untitled Film Stills* (1977-1980), en los que escenifica situaciones con vestuario y utilería para dar a las fotografías la apariencia de un fotograma cinematográfico, usando estética y planos propios del Cine negro. En otra conocida



Fig.17 Cindy Sherman. Sin título No. 193.
History Portraits / Great Masters. 1989

serie "Retratos históricos", Sherman personifica protagonistas masculinos de pinturas clásicas de la historia del arte de Occidente, tales como "Baco enfermo" de Caravaggio, entre otros. Ella jamás considera estas representaciones como autorretratos, pues como ya se ha explicado anteriormente Sherman se usa a sí misma como vehículo transmisor con el fin de exponer su pensamiento y reflexiones sobre el rol de la mujer y el rol del artista, trata de una forma deliberada de intentar revelar la naturaleza interpretativa de la psique femenina, A través de sus diferentes series donde adquiere múltiples y variados rostros, Sherman genera preguntas desafiantes y significativas acerca del estatus y la representación de la mujer en la sociedad, en los medios y sobre la naturaleza de la creación en el arte.

3.2. Referentes formales estéticos.

3.2.1 Louise Bourgeois.

Bourgeois es la constructora del recuerdo mediante el discurso artístico. Escultora clave en el arte de nuestro siglo, su obra abarca grandes temas como el existencialismo y la existencia corpórea. A finales de los sesenta creó una serie de esculturas que evocaban formas simbólicas comprendidas entre lo masculino y lo femenino, pudiéndose observar la mutabilidad entre imágenes fálicas y formas de pechos femeninos.

Bourgeois produjo dos series de trabajos de instalaciones a las que ella se refería como "Celdas". Muchas son pequeños anexos que buscan la provocación del espectador y le incita a que mire dentro de ellos y observe una disposición aleatoria pero con intención simbólica mediante los objetos; otros son pequeñas estancias hacia las cuales el espectador está invitado a entrar. En estas piezas, Bourgeois utiliza formas



Fif. 18

esculpidas con anterioridad, objetos encontrados así como objetos que tenían una gran carga emocional personal para la artista.

Las Celdas guardan estados psicológicos e intelectuales, principalmente sentimientos de miedo y dolor. Bourgeois dijo que las Celdas representan "diferentes tipos de dolor; físico, emocional, psicológico, mental e intelectual... En cada Celda expresa el miedo. El miedo es dolor... Las celdas centran la intención expresiva de la artista con el placer del voyeur, la emoción de mirar y ser mirado. Estas celdas despertaron la creación de una de las obras para éste proyecto.

3.2.2. Roy Lichtenstein



Fig.19 Crack, 1964,Roy Lichtenstein

Lichtenstein comenzó a pintar a finales de los años cincuenta elaborando unas superficies de matriz expresionista pero habitadas por personajes salidos del mundo del cómic. Pero no sería hasta la eliminación de la pincelada

cuando encontraría su estilo, el que todos reconocemos,

una apropiación del mundo de los cómics. Reelaboración de imágenes servidas de un dibujo sintético que rellena de color plano y tramas al más puro estilo de la técnica de la ilustración en el mundo del cómic.

El se centra en fragmentos de imaginería preexistente, la toma y la convierte en cuadro. Roy Linchestein aportará aspectos técnicos en las obras realizadas para éste

proyecto así como la trama tipográfica utilizada en las representaciones y dibujos, así como el uso de las tintas planas y saturadas, imágenes simplificadas reducidas a superficies de puntos acotados por la línea de contorno, despojando escenas trágicas de todo contenido dramático y exaltando, por el contrario, el valor decorativo de las imágenes.

3.2.3 Meret Oppenheim



Fig.20 Taza de desayuno en piel 1936, Meret Oppenheim

La obra de Oppenheim comprende más de cien trabajos realizados pero la más representativa sea, sin lugar a dudas es la creada a partir de un encuentro de Dora Maar y Pablo Picasso en el Café de Flore en París. Oppenheim llevaba un brazalete que ella misma había diseñado forrado de piel de

ocelote. Picasso dijo que cualquier cosa se podía cubrir de piel y Oppenheim estuvo de acuerdo. Picasso cuando se le enfrió el té, llamo al camarero “un poco más de piel”⁵⁵ Oppenheim transformaría esta asociación espontánea en *Taza de té en piel* (1936) será su obra maestra.

Oppenheim obtuvo una pronta fama que le supuso una pesada carga para su identidad como artista, ya que ella no deseaba verse encasillada a un determinado estilo.

Su última colaboración con los surrealistas supuso el final de su relación con ellos, esto sucedía en 1954, donde Oppenheim volvió a presentar la obra *Spring Banquet* (Banquete de primavera) un banquete servido sobre el cuerpo de una mujer desnuda y

⁵⁵ Extraído de *Aniversario, Taschen 25º. 2003. Mujeres artistas de los siglos XX y XXI. s.l. : Taschen, 2003.p.256.*

que los comensales debían comer sin cubiertos. Sin embargo, la versión parisina de ésta obra se transformó según Oppenheim en algo completamente opuesto a lo que ella había considerado originalmente como un festín para hombres Y mujeres.

Oppenheim, con esta obra hizo un llamamiento a las mujeres *“a demostrar con su forma de vida que no van a aceptar más los tabúes que las han mantenido subyugadas durante siglos. La libertad no es algo que te dan sino algo que tienes que conseguir”*⁵⁶.

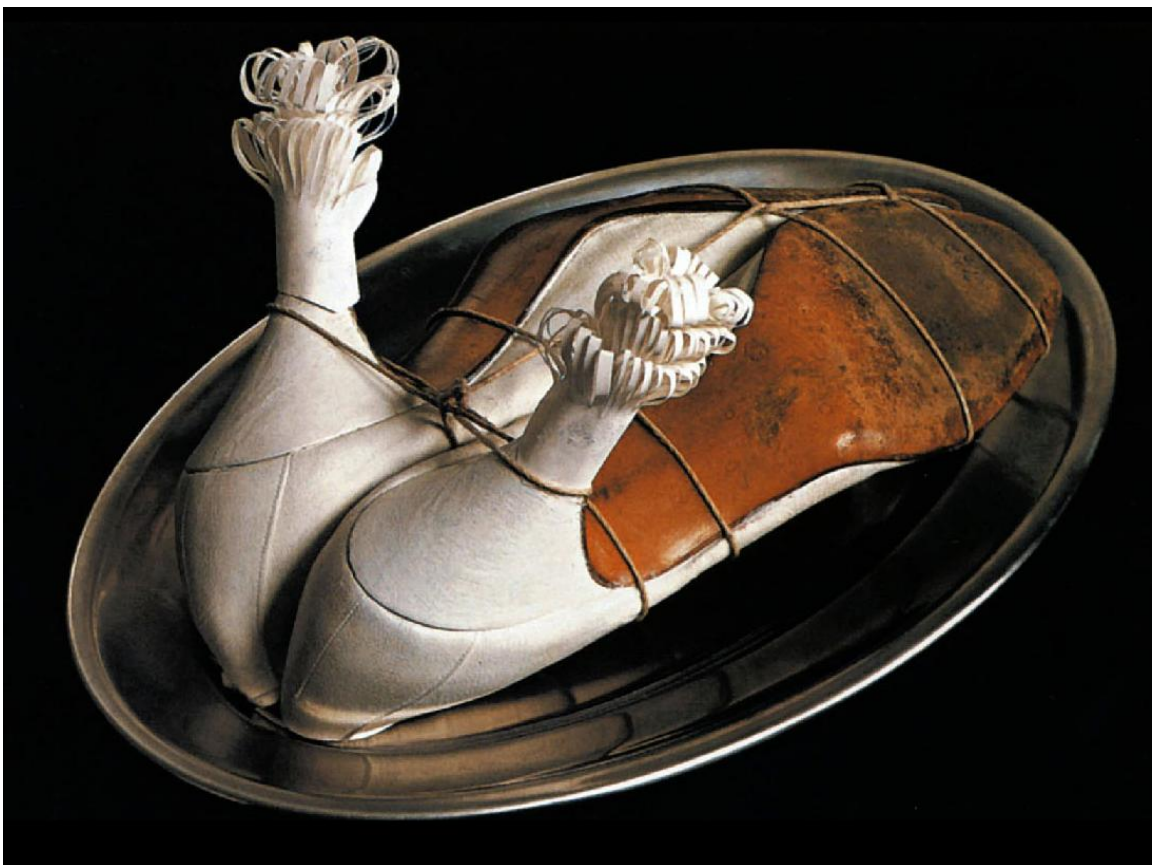


Fig.21 *My nurse* (1936) Meret Oppenheim

⁵⁶ Extraído de *Aniversario, Taschen 25º. 2003. Mujeres artistas de los siglos XX y XXI.* s.l. : Taschen, 2003.p.261.

3.3. Referentes poético-conceptuales.

3.3.1. Cleo de Mérode.



Fif. 22 Cleo de Mèrode

Cleo de Mérode fue una bailarina de reputada fama, la estrella del Cabaret Folies Bergère de París. Continuó bailando hasta casi los cincuenta años y luego se retiró en Biarritz. En 1955 publicó su autobiografía “Le Ballet de ma vie”. En esta biografía Cleo jamás menciona el nombre de Klimt ni que el pintor hubiera estado en su vida en ningún momento. Pero según apuntan diversas fuentes⁵⁷, ella influyó directamente en la obra artística del pintor aunque no lo confirmara.

Cléo de Mérode destacó rápidamente por su destreza como bailarina y su imagen empezó a hacerse pública y a aparecer en postales y

en cartas de juego. Era una mujer de grandes ojos, cintura de avispa, cuello de cisne y una hermosa y larga melena de color negro que llevaba siempre peinada con raya en medio y recogida en un moño bajo, todo éste conjunto provocaba el reclamo de muchos hombres por lo que se creó una esfera de historias a su alrededor.

Varios artistas la retrataron y esculpieron, era una de las mujeres más deseadas de la época pero no accesible para todos, dado que poseía un fuerte temperamento y personalidad lo que le permitió no dejarse pisar por el gran amalgama de rumores que se crearon a su alrededor.

⁵⁷ *La bella Cleo*. Costa, Geòrgia. 2012. 529, s.l. : Mundo Revistas, 2012, Vol. Historia y Vida.

3.3.2 Dora Maar

“Soy la famosa más desconocida del mundo”, decía la escritora Djuna Barnes. “Soy la famosa más desconocida del Surrealismo”, hubiera podido afirmar Dora Maar (1907-1997), que no sólo formó parte de dicho movimiento de pleno derecho sino que, a día de hoy, sigue siendo uno de sus mayores enigmas; principalmente por su condición de mujer poliédrica, es evidente, pero también por su voluntad de parapetarse tras la apariencia hierática de una esfinge, rasgo que acabó convirtiéndola en un ser tan escurridizo como un reptil.”

M^a Ángeles Cabré⁵⁸

Dora Maar murió el 16 de julio de 1997 dejando un halo de enigma sobre su vida y su obra. El estigma el lastre y la responsabilidad subyacente de haber sido la amante de

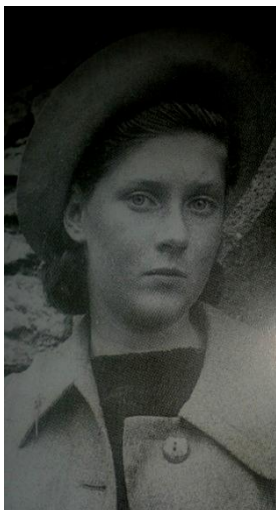


Fig. 23 Dora Maar en su juventud

Picasso entre 1936-1943 la encerró y encumbró como musa y la dio a conocer como la famosa *Mujer llorando*, así como ensombrecer su próspera carrera de fotógrafa iniciada en Francia.

Henriette Theodora Markovitch nació en París, fue educada en el catolicismo y en esta práctica encontró su refugio, pues a ella volvió tras el abandono de Picasso. Su personalidad distante, grave y a veces depresiva se vislumbra ya en sus fotografías de infancia y adolescencia.

Dora Maar inició su carrera de fotógrafa con Pierre Kéfer con quien compartió estudio, al igual que la mayoría de fotógrafos de los años treinta ella alternaba la fotografía creativa con la de encargo. Hizo retratos de fotografía de moda, fotografía de calle y obras surrealistas. Su fotografía de calle, capta la miseria de la gran ciudad, vagabundos, niños, ciegos... En su fotografía abunda lo popular y lo excéntrico.

⁵⁸ Caws, Mary Ann. 2000. *Dora Maar con y sin Picasso*. Barcelona : Destino, 2000.

Durante estos años, principios de los treinta, la vida de Dora dio un fuerte cambio de ser una joven de la alta sociedad pasó a ser una artista comprometida políticamente, resultado de su vínculo con los surrealistas.

Dora Maar creó varias fotografías inspiradas en la visión surrealista tales como, "*El simulador*"(1936), "*Rue d'Astorg*" (1935-1936) y "*Retrato a Ubú*" (1936) sin lugar a dudas su mejor obra, un feto de armadillo tan terrorífico como tierno.

Picasso y Dora se conocieron en 1935, antes del famoso episodio de *Aux Des Magots*. La relación entre ellos fue iniciada el verano de 1936, esta relación tormentosa abonada con una seductora Dora, distante, altiva y melancólica pero sobre todo independiente y con ideas propias, posiblemente uno de los factores que menos le ayudó en su relación con. En las primeras obras que Picasso realizó de ella, él acentuaba sus centelleantes ojos, su manicura perfecta y su inmovilidad de esfinge. Pero al tiempo que su relación se deterioraba las obras se llenaban de aristas, deformaciones... fruto del afán destructor de Picasso como de su capacidad para representar a una Dora como símbolo de la angustia. Dora creó la magnífica serie de fotografías sobre la creación del "*Guernica*" (mayo-junio 1937).

Entre sus fotografías más famosas se encuentran "*Los años os acechan*" (1932-1935), "*Piernas I y II*" (1935), un retrato de su amiga con la tela de araña, Nush Eluard⁵⁹, casualmente todas estas fantásticas obras son anteriores al inicio de su relación con Picasso, pues con ella retomó la pintura que no abandonaría hasta su vejez, puede que para ella fuera una forma de mantener unidos.

⁵⁹ Maria Benz en Mulhouse apodada Nush (1906-1946) artista surrealista francesa, actriz y modelo. Produjo el fotomontaje surrealista y otros trabajos, y es el tema de "Facile", una colección de poesía de Éluard publicado como un libro fotogravado, ilustrado con fotografías de desnudos de Man Ray de ella. Nusch trabajó para la Resistencia francesa durante la ocupación nazi de Francia durante la Segunda Guerra Mundial.



De drch. a izqd, y de bajo a arriba:

Fotografías realizadas por Dora Maar

Fig 24 *Sin Título* (1933)

Fig.25 *Retrato a Ubú* (1936)

Fig.26 *Nush Eluard* (1936)

En 1943 Picasso conoció a Françoise Gilot⁶⁰ y fue abandonando a Dora y en 1945 ella sufrió un arrebato de locura y a instancias de Picasso Dora fue internada en el hospital de Sainte Anne. Su amigo Paul Eluard⁶¹ la sacó de allí y la puso en manos del Dr. Lacan⁶² para recibir terapia de psicoanálisis.

Con el fin de la relación de Picasso, durante los cincuenta años restantes, ella fue recluyéndose en su pintura y soledad dejando un aura de misticismo a su alrededor.

A medida que la figura de Picasso fue creciendo, la de Dora fue quedando en el olvido o simplemente recordada como una musa-amante.

⁶⁰ (1921) Fue estudiante de literatura inglesa en la Universidad de Cambridge y en el Instituto Británico de París y se graduó en la Sorbona con una licenciatura en Filosofía, en 1938. Al año siguiente se graduó en la Universidad de Cambridge, y sacó una licenciatura en inglés. Mientras intentaba convertirse en abogado, Gilot toma clases de arte y descubre su verdadera pasión

⁶¹ Paul Eluard (1895-1952) poeta francés que cultivó de manera significativa el dadaísmo y el surrealismo.

⁶² **Jacques-Marie Émile Lacan** (1901-1981) médico psiquiatra y psicoanalista francés conocido por los aportes teóricos que hiciera al psicoanálisis basándose en la experiencia analítica y en la lectura de Freud, incorporando a su vez elementos del estructuralismo, la lingüística estructural, la matemática y la filosofía.

3.3.3 Emilie Flöge

Emilie Louise Flögë, 1874-1952 Viena; conocida por la estrecha relación que vivió toda su vida con el artista Gustave Klimt.



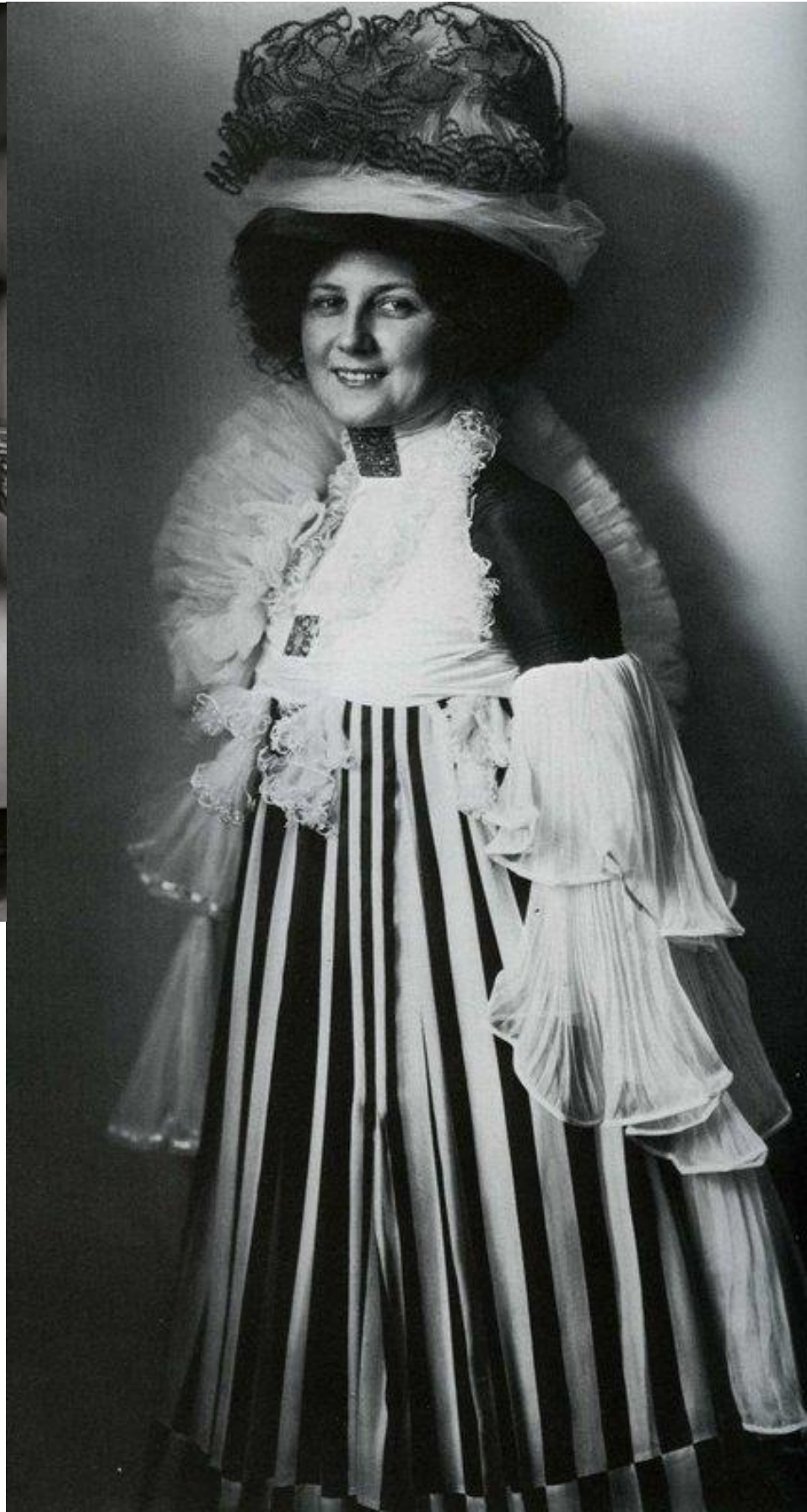
Flöge junto con sus hermanas establecieron una salón de modas en Viena que se convertiría en el epicentro de la moda la clase alta vienesa. Instalándose en la Mariahilfstrasse, una de las principales calles comerciales, Emilie era la más vitalista de las hermanas por lo que se dedicó al diseño. Viajó a París, varias ocasiones al año para la elección de los mejores tejidos en las casas más prestigiosas como Chanel o Rodier. El propio Klimt elaboró algunos diseños para Emilie⁶³.

El salón de las hermanas Flöge fue una auténtica revelación, tanto a nivel de diseño de interiores donde participaron los amigos del círculo de artistas de Klimt, tales como K.Moser o J.Hoffmann, tanto como a nivel de moda que era la verdadera pretensión de las hermanas, su mayor aportación fue el inicio de la eliminación del corsé basándose en los diseños de las túnicas japonesas y una liberación en parte para la mujer. La tienda de las Hermanas Flöge inició su declive hacia 1935, siendo cerrada tres años después ante la falta de clientela. En sus últimos años fue Emilie y su sobrina Helene quienes sacaron adelante el negocio.

⁶³ Información extraída de la exposición “La colección de muestras de tejido de Emilie Flöge”, realizada en El museo de folklore de Viena, coincidiendo con e 150º Aniversario de Klimt



Fig. 27 Vestidos de
Emilie Flöge



4

Desarrollo teórico-creativo

Detrás de la mirada: Genio y musa

Dora Maar, Emilie Flöge y Cleo de Mèrode

4.1. Desarrollo teórico-creativo

4.1.1 Dora Maar

“Cuanto más miro a Dora Maar menos la veo, cuanto más pienso en su destino menos lo entiendo. Quizá es eso lo que ella quería, no dejarse penetrar y pasar a la posteridad como una esfinge. Lo consiguió.

[...]¿Por qué Dora Maar, entre el cúmulo de cosas que poseía de Picasso, no dejó unas cuantas, los retratos sobre todo, para que fuesen reunidos en un museo y perpetuar así sus vínculos con el artista?

Quizá habría sido mostrar una debilidad...

Como sea, en sus fotografías de 1946, su imagen, pese a la dureza de su frente, no puede disimular una profunda tristeza.

Sus garras, que Picasso también subraya, pintándolas de rojo (sangre) o de verde (veneno), no parecen haberle servido de mucho.

Quizá, después de todo, Dora Maar no fue más que una esfinge que se dejó devorar por otra esfinge...”

Josep Palau i Fabre⁶⁴

Dora Maar no estaba ni muerta ni encerrada en una institución psiquiátrica, como muchos creían, ni cómo podemos encontrar en algunas fuentes al buscar en google si hacemos algo de búsqueda, sino, que vivía en el 6 de la *Rue de Savoie* como siempre y

⁶⁴ Extraído de **Caws, Mary Ann. 2000. Dora Maar con y sin Picasso.** Barcelona : Destino, 2000.

así nos lo confirma Victoria Combalía⁶⁵, que, el 14 de febrero de 1994 tuvo el valor de llamar a Dora Maar por teléfono y ésta le respondió⁶⁶.

Durante el transcurso de los años el nombre de Dora Maar siempre ha ido acompañado de "*La Mujer llorando*" de Picasso. Los últimos años de Dora Maar, que vivió en reclusión voluntaria en su casa, no en un psiquiátrico aumentaron esta imagen de víctima. La fama de Dora Maar como fotógrafa se mantuvo en gran medida por las exclusivas fotografías del proceso de realización del "*Guernica*" de Picasso en 1937. Tras ser abandonada por Picasso la tragedia podía leerse en su rostro, se convirtió a los ojos del público en la figura del dolor. El melodrama de su vida y las representaciones que Picasso hizo de ella han eclipsado a una mujer de talento, pasión y convicción, afirma Mary Anne Caws⁶⁷.

Theodora Markovitch así se llamaba originalmente Dora Maar, pasó gran parte de su juventud en Argentina, hija de un matrimonio roto que marco a una niña una personalidad introvertida y soñadora. En el año 1926 su familia volvió a París y es allí donde inicio sus estudios de fotografía en la *Union Centrale des Arts Décoratifs* y en la *École de Photographie* antes de entrar en la *Académie Julian*.

Las fotografías realizadas por Maar a comienzos de los años treinta tienen reminiscencias expresionistas, un gusto por el patetismo y por algo perturbador, el sentido del humor con un lado macabro, claro ejemplo en uno de los primeros autorretratos en el 1927, Dora aparece sosteniendo a una calavera, en la trasera de la fotografía una inscripción "*Hete aquí de nuevo, amor mío! Dora Markovitch*". Esta

⁶⁵ Victoria Combalía (1952) *Cursó Historia del Arte* en la Universidad Autónoma de Barcelona. Su tesis de Licenciatura, en 1974, se convirtió en el pequeño libro, hoy referencia obligada, *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual* (Anagrama, 1975; reeditado por De Bolsillo en 2005). Es especialista en Dora Maar y Joan Miró.

⁶⁶ Extraído de "Dora Maar, Pintora", en *Dora Maar*, Galerie Laura Pecheur, Master Drawings, New York, 2012.

⁶⁷ Mary Anne Caws (1933), escritora estadounidense, historiadora de arte y crítico literario. Experta en el surrealismo, Inglés moderno, literatura francesa, haciendo biografías de Marcel Proust, Virginia Woolf, y Henry James escrita. Trabaja en la interrelación de las artes visuales y textos literarios, ha escrito biografías de Pablo Picasso y Salvador Dalí, editado los diarios, cartas y material original de Joseph Cornell. También ha escrito sobre André Breton, Robert Desnos, René Char, Yves Bonnefoy, Robert Motherwell y Edmond Jabès. Entre los cargos que ha ocupado están el presidenta de la Asociación para el Estudio del dadaísmo y el surrealismo, 1971-1975 y Presidenta de la Modern Language Association of America, 1983, Academia de Estudios Literarios, 1984-1985, y la American comparative Association Literatura, 1989-1991.

confrontación entre vida y muerte, sonrisa y calavera, reúne las cualidades expresionistas y barrocas tan comunes en el surrealismo.

A principios de los años treinta Dora Maar abrió un estudio de fotografía conjuntamente con Pierre Kéfer. En estos años Dora conoció a Emmanuel Sougez, el que siempre consideraría su mentor. En los años treinta fue un destacado portavoz de la Nueva Fotografía en Francia⁶⁸.

En 1920-1930 justo cuando Dora emprendía su carrera, su situación respecto a que camino tomar entre fotografía y pintura era algo incierta, pero Sougez fue uno de los que le aconsejó que continuara como fotógrafa.

En una entrevista realizada con Victoria Combalía Dora recordaba que tras abandonar la escuela de arte se ofreció como ayudante de Man Ray y éste le respondió que nunca acogía a ayudantes. En sus años con Picasso lo conocería de aquí podemos establecer el parecido de algunas obras de Dora y Man Ray.

En España empezó su atracción por lo que podría parecer la antítesis de sus fotografías vanguardistas y de moda: la vida en la calle de gente modesta, pobre. El contraste entre estos dos enfoques denomina la fuerza de atracción constante entre las dos facetas de su carácter, entre su euforia y su autocontrol. Maar tenía una especial inclinación por captar las ironías y los misterios de la calle.

La fascinación de Maar por la vista y su ausencia, lo abierto y lo cerrado, determina lo que ella ve y lo que nos permite ver. Sus fotografías de la pobreza captan la desesperación y desolación de los años de la Depresión. Dora con un profundo sentido de la justicia, sus fotografías sustituyen una fuerte declaración moral, en ocasiones con un toque de humor, también en la ciudad de Londres fotografiará las paradojas de la pobreza y la riqueza.

⁶⁸ Este movimiento internacional rechazaba lo que consideraban fotografía sentimental y pictórica del pasado y abogaban por una estética mucho más severa y realista.

A comienzos de los años treinta Maar se alineó políticamente con la izquierda, ella a diferencia del resto de mujeres surrealistas, estuvo muy comprometida políticamente, formó parte de varios grupos activistas y firmó sus manifiestos. Uno de ellos Octubre, un colectivo radical de actores y escritores de izquierda.

Las fotografías de Dora Maar a mediados de los treinta se podían considerar sensuales, macabras, insólitas.. presentan una creciente sensibilidad surrealista, ejemplo de ello su “Grottesco” de 1935 con la extraordinaria distensión de la boca, se ríe mediante los dientes de todas nuestras absurdidades, Dora tenía un talento especial para reconocer deliberada o inconscientemente, lo peculiar, lo insólito de la vida cotidiana.

Una de las obras más conocidas de Dora Maar y que podemos considerar como un icono del surrealismo es “Retrato a Ubú” 1936(fig.25, en la p. 78 de éste TFM). Representa a un feto de armadillo, supuestamente, pues ella no lo revelo nunca, ni siquiera al final de sus días. Es éste halo de misterio el que expresa la particular aura lírica del surrealismo. Maar le puso Ubú por la obra de teatro de Alfred Jarry Ubú. La particular fascinación por lo horrible y no revelado del *Retrato a Ubú* , Maar ejemplifica con esta obra uno de los objetivos surrealistas proclamado por Breton en el Primer Manifiesto⁶⁹:

“la sistemática iluminación de los lugares escondidos y el progresivo oscurecimiento de los demás lugares, la incursión perceptual en medio del territorio prohibido”

Ubú representa lo amorfo o lo todavía por formar que sobrepasa los límites, desdibuja las diferencias entre lo humano y lo vegetal, heroico y vulgar. Un territorio prohibido, peligroso, erótico...

⁶⁹ André Breton (1896-1966), poeta y crítico francés. Uno de los fundadores del movimiento surrealista y su principal teórico. En 1924 publicó el Primer Manifiesto del surrealismo. Luego los ensayos Los pasos perdidos (1924) y Legítima defensa (1926), el relato Nadja (1928) y los experimentos de escritura automática de La Inmaculada Concepción (1930), junto con Paul Éluard, con quien publicó un segundo Manifiesto (1930). Entre sus libros posteriores figuran Los vasos comunicantes (1932), El amor loco (1937) y Antología del humor negro (1937).

A principios de 1936 se dio “el encuentro” entre Dora Maar y Picasso, no sabemos si fatídico, crucial, pero sí que forma parte de lo que es Dora Maar.

“El rostro bello de la joven, iluminado por unos ojos azules pálido que parecían aún más palidos a causa de sus espesas cejas; un rostro delicado e intranquilo teñido alternativamente de luz y sombra. Tenía entre los dedos una pequeña y afilada navaja con la que no paraba de hacer cortes en la madera de la mesa. A veces no acertaba y aparecía una gota e sangre entre las rosas bordadas de sus guantes negros (...) Picasso le pidió que le regalara los guantes y los guardó bajo llave en la vitrina de sus recuerdos”

Paul Eluard⁷⁰

Los tres ingredientes principales del encuentro, la navaja, los dedos y los guantes toman un valor fetichista, sobre ese encuentro hay varias versiones pero todas con un aura de misterio, de secreto, de observador y observado, de presa y víctima. Picasso se sintió atraído por el acto de automutilación que realizaba Dora tan tranquilamente sin saber que era observada, esto sumado a la atracción que sentía Picasso por lo peligroso que veríamos posteriormente expresado en la imaginería de tortura con que represento algunas de las obras que aparecía Dora. Al igual que Picasso guardó el guante Dora atesoró un rastro de sangre seca de Picasso además de otros talismanes, la fascinación por el derramamiento de sangre era mutua.

Todos estos fetiches que rodearon “el encuentro” han servido en bandeja un drama del que se hablará y especulará siempre.

A raíz de éste acercamiento volvieron a encontrarse en Cannes y ya con el tiempo se consolidaron como nueva pareja. Al inicio de la relación Picasso estaba totalmente fascinado por la imagen de Dora Maar, como le sucedía en cada nueva relación, así lo reafirmo con distintas obras, representándola desde la parte más reflexiva hasta la ms

⁷⁰ Extraído de **Caws, Mary Ann. 2000. Dora Maar con y sin Picasso.** Barcelona : Destino, 2000.

angustiada. En la obra *“Retrato de Dora Maar”* (28 de enero de 1937) nos muestra a una Dora pensativa, tranquila, apoyada sobre su mano.

Picasso a principios del 1937 se mudó a un nuevo taller un ático en el 7 de la rue des Grands Augustins. Dora se mudó a un apartamento en el 6 de la rue de Savoie, a la vuelta de la esquina de la rue des Grands Augustins, pese a la cercanía de uno con el otro, ella nunca fue bien recibida en el estudio de Picasso sin previa invitación. Ella se dedicaba a esperar a que el tomara las decisiones o se presentara en su casa sin avisar.

“En esta casa Dora Maar murió de hastío”

Pablo Picasso

En ésta época la Alemania nazi se estaba rearmando abiertamente. En julio del 1936 el general Franco se alzó directamente contra el gobierno democrático de España lo que le siguió la guerra civil.

El domingo 26 de abril la legión Cóndor alemana bombardeó el indefenso pueblo vasco de Guernica y quedo totalmente destruido. Éste fatídico día sería el que inspiraría a Picasso para inmortalizar el dolor de la guerra y la atrocidad cometida en Guernica.

Dora Maar fue la única que tuvo la oportunidad de inmortalizar con su fotografía cada una de las modificaciones del *Guernica*, estas fotografías cumplían uno de los deseos de Picasso el inmortalizar las metamorfosis de su obra. Durante la guerra civil Española Dora Maar fue la colaboradora fotográfica de Picasso incluso contribuyo en algunas de las pinceladas del caballo.

En ésa época la pintura de Picasso se nutría de la personalidad y el temperamento de Maar. Dora fotografió el rostro iluminado de Picasso por la pasión pictórica que sentía, tomadas desde diferentes ángulos, se subía a escaleras, para captarlo con el pincel, el cigarrillo...



Fig.28 Fotografías de Dora Maar durante la realización de *Guernica* (1937) Picasso



Tras fotografiar el *Guernica*, Dora retomó la pintura, Picasso opinaba que dentro de todo fotógrafo hay un pintor, un verdadero artista que espera el momento de expresarse. Las pinturas que realizó eran claramente influenciadas por la visión que Picasso tenía de ella. Posiblemente su renovado interés por la pintura pudo empezar por aquellas pinceladas en el *Guernica*.

“Yo no fui la amante de Picasso, el solo fue mi amo”⁷¹

Dora Maar

En ésta época la pintura de Picasso se nutria de la inteligencia y del temperamento de Maar y de su buena disposición a participar en el romance dramático y tormentoso, una de las fuentes de alimento para la creación de Picasso.

“Picasso tenía la necesidad de destruir para existir”

Marina Picasso

“Eran relaciones hiper agresivas, maltrataba a sus mujeres para demostrar su pasión hacia ellas”

Marina Picasso⁷²

Esta relación tan intensa, con dosis de maltrato psicológico se estaba deteriorando y en 1946, se dio la ruptura definitiva. Dora empezó a sumarse en un profunda depresión alimentada por la ruptura de su relación con Picasso, dejó buena cuenta de ello en los poemas que escribía.

⁷¹ Extraído de **Valdes, Zoe. 2013. *La mujer que llora*. s.l. : Planeta, 2013**, fruto del encuentro de la escritora con James Lord.

⁷² Extraído de **Palacios, Manuel. 2003. *Picasso y sus mujeres*. Planeta de Arte, 2003.**

“Camino sólo por un vasto paisaje

Hace buen tiempo, pero no hace sol. No hay hora.

Desde hace mucho tiempo ningún amigo transeúnte. Camino sola. Hablo sola”

Dora Maar

Sus amigos ya le advirtieron que se protegiera de Picasso el “genio satánico”, el “amor demonio” de Maar. Ella con su fuerte carácter y orgullo, no hacía caso a nadie.

Pese a su aflicción, Maar continuó exponiendo, parecía querer recuperar la carrera artística que le habían robado, la influencia de Picasso en sus obras fue disminuyendo poco a poco. En ése mismo año del 1946, Maar sufrió otra gran pérdida la de su amiga Nush Eluard, Maar se estaba enfrentando a duras perdida que no le hacían ver un futuro muy alentador.

“Sin Picasso no hay nada. Después de Picasso, sólo queda encontrarse con Dios”⁷³

Dora Maar

Posteriormente, Maar tuvo varios reencuentros con Picasso en el Café, pero éste solo se dedicaba a alardear de su nueva posesión François Gilot, todos estos sucesos combinados provocaron una crisis nerviosa en Dora Maar, que acabo encerrada en un psiquiátrico , llevada por el propio Picasso, durante tres semanas le sometieron a terapia de electrochoque. Su amigo Paul Eluard la saco de allí y la interno en una clínica privada para que mantuviera terapia con Jacques Lacan. Picasso nunca se sintió culpable de la crisis de Maar, él culpaba a los surrealistas.

Finalmente, después del fatídico suceso, Maar durante dos años mantuvo terapia del psicoanálisis con Lacan, y poco a poco fue recobrando la seguridad en sí misma. Maar fue adentrándose y encontrando su refugio en el mundo de la Iglesia católica, pero no

⁷³ Extraído del artículo **Tapia, Luis Mamerto López**. Las mujeres de Picasso. *Diario sur*. Digital.

se entregó de inmediato a la vida retirada. Picasso durante el resto de su vida no dejó nunca de humillar a Maar con diferentes episodios⁷⁴.

Con el tiempo Dora permitió que cada vez menos gente entrara en su vida. Aunque siempre mantuvo conexión con sus verdaderos amigos que siempre le fueron fieles. Pese a su reclusión Maar nunca dejó de producir obras, paisajes, fotogramas.

El historiador y crítico de arte John Richardson fue una de las pocas personas que visitó a Dora hasta el final. Según Richardson, afirma que Dora estaba convencida de la naturaleza divina de Picasso, que es lo mismo que opinaban el resto de mujeres que habían pasado por la vida de este a excepción de Françoise Gilot. Dora estuvo dispuesta a sacrificarse en el altar del arte por y para el genio: Picasso.

Dora Maar fue una devota católica hasta el final, en 1994 sufrió una caída en su apartamento de París y no pudo pedir ayuda, cuando la encontraron la trasladaron a un hospital, a su regreso a casa quedó postrada en una cama, de la que ya no se levantó nunca más, y necesitaría ayuda para su subsistencia por el resto de su vida.

Maar hasta el final de sus días mantuvo en su poder varias obras de arte de Picasso, y muchas otras las vendió por sumas muy elevadas. El valor de las piezas aumentaba por el mero hecho de estar en posesión de Maar y ella era consciente de ello.

“y te diré porqué. Porqué son mías. En las paredes de una galería quizá solo valgan medio millón. En las paredes de la amante de Picasso valen una prima, la prima de la Historia”

*Dora Maar*⁷⁵

Dora Maar falleció el 16 de Julio de 1997 a los 89 años.

⁷⁴ Para más detalles consultar p. 187-195, **Caws, Mary Ann. 2000. Dora Maar con y sin Picasso.** Barcelona : Destino, 2000.

⁷⁵ Extraído de **Lord, James. 1997. Picasso and Dora: A personal memoir.** [Audio Cassette] 1997.

4.1.2. Cleo de Mérode.

Cleopatra Diana de Mérode, nombre de nacimiento, pertenecía a una familia aristocrática austriaca. Nació en París en 1875, y fue una ciudad que lo significó todo para ella. Allí vivió casi toda su vida dedicada a la danza. Igualmente es la ciudad donde terminó sus días, casi un siglo después. Su primera actuación fue en una ópera, de figurante, cuando solamente contaba ocho años de edad. Posteriormente, cuando ya desarrollaba su trabajo como bailarina, actuó en locales de menor prestigio, lo que contribuyó a fomentar toda la rumorología que surgía a su alrededor.

Toda su vida estuvo perseguida por los rumores, ya que se movía en un ambiente donde lo normal, en esta época es que las mujeres fueran cariñosas y receptivas a los gestos de sus acompañantes siendo tachadas de cortesanas aunque aquello fuera falso. Siempre se le consideró dentro del ámbito de las cortesanas de lujo, incluso Simone de Beauvoir la acusó de esto, acto del que obtuvo represalias por parte de Mérode.

La belleza de Cleo era destacada por todo el colectivo masculino, su delgada cintura, que se acentuó con corsés, lo que era habitual en la época. Cléo de Mérode destacó rápidamente por su destreza como bailarina. Era una mujer de grandes ojos, cintura de avispa, cuello de cisne y una hermosa y larga melena de color negro que llevaba siempre peinada con raya en medio y recogida en un moño bajo, tapando con la onda del cabello ambas orejas. Incluso en sus actuaciones en Nueva York, la recibían con el slogan de *“la mujer más bella del mundo”*⁷⁶.

Con el tiempo se convirtió en la mujer más hermosa de su época y se la relacionó con Leopoldo II, rey de Bélgica y el Marajah de

⁷⁶ Extraído de *La bella Cleo*. Costa, Geòrgia. 2012. 529, s.l. : Mundo Revistas, 2012, Vol. Historia y Vida.

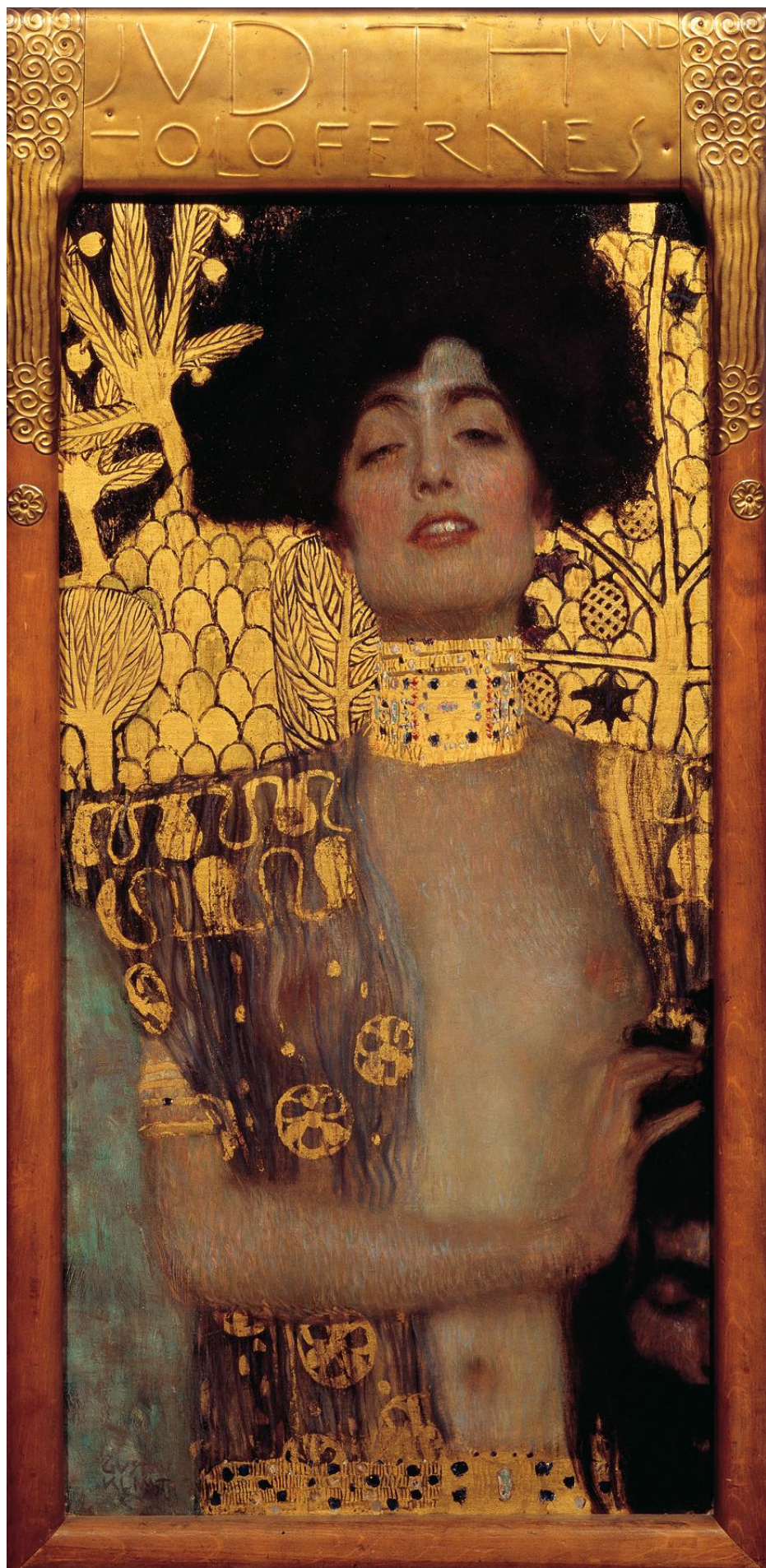


Fig. 29 *Judith con cabeza de Holofernes* (1901) Gustave Klimt



De izqrda. a dcha.

Fig.30 Cleo de Mérode

Fig.31 Cartel para el Foiles Bergere, para la actuación de Cleo de Mérode , Toulouse Lautrec



Kapurtala, pero según las memorias de la bailarina "*Le ballet de ma vie*" 1955 ella no aceptó sus requerimientos.

En 1896, el rey Leopoldo II la descubrió cuando presenciaba el ballet "Phrynee" en la Ópera de Bordeaux. Aunque el monarca ya tenía sesenta y un años quedó inmediatamente enamorado de la jovencita de veintidós, así que los rumores se propagaron. De hecho era público que el rey tenía dos hijos con una conocida cortesana. La supuesta relación con el rey belga la persiguió toda la vida.

La versión oficial es que el rey estaba en aquellos momentos negociando en secreto el destino de sus colonias de África con Francia e Inglaterra, y como la situación requería un alto nivel de secreto, se necesitaba de una excusa creíble para desplazarse, así que se hizo circular el rumor de que el rey Leopoldo II viajaba a París para visitar a Cléo de Mèrode. Incluso para avivar la creencia de ello, le envió un ramo de rosas rojas. El rumor tomó tanta fuerza que la apodaron con el nombre de "Cleopold".

Se llegó a crear una historia sobre su característico peinado, parte de la aristocracia rumoreaba que su peinado era para ocultar que tenía cortadas las orejas, por una supuesta infidelidad al rey Leopoldo II, por supuesto se demostró que no era cierto. Pese a los rumores su peculiar peinado se puso de moda en París y muchas mujeres lo copiaron.

Cléo era una mujer de agudizado carácter, por lo que para acallar todas las historias que se formaban a su costa, decidió ir directamente a palacio para reclamar oficialmente que no había ninguna relación personal entre ella y el rey Leopoldo II, probablemente muy a pesar del rey, como nos da a entender Cleo en sus memorias. Ella afirmó que la única relación que la ligaba al rey era un ramo de rosas rojas.

Nadie de la aristocracia creyó a una jovencita de veintidós años y bailarina, así que se fue de París y continuó bailando en Hamburgo, Berlín, San.Petersburgo, Budapest y Nueva York. Llegó a ser la primera mujer en actuar en el Ballet ruso con un hombre de pareja.

Cléo fue acrecentando su fama con su trabajo, en Austria y Alemania fueron de los lugares que mayor reconocimiento le proferieron, incluso apareció en una película alemana de 1926 *“der Leidenschaft”*. Recibió todas las ofertas imaginables por posar desnuda, pero nunca aceptó, según afirma en sus memorias. Pero esto no es lo afirman otros al ver la escultura “la bailarina” que de ella hizo Alexandre Falguière que se encuentra expuesta en el Musée d'Orsay. Según afirma de Mèrode ella solo poso para el retrato, y para el cuerpo el escultor utilizó otra modelo. Nunca lo sabremos.



**Fig.32 “La bailarina”
Alexandre Falguière**

En 1895, Henri de Toulouse-Lautrec la retrató, al igual que Charles Puyo y Alfredo Muller, Manuel Benedito, Giovanni Boldini. Son célebres las fotos que le hizo Félix Nadar.

De Mèrode cuenta en sus memorias que solamente tuvo dos amores. El primero un conde que murió joven y el segundo un embajador español en París, que no supo serle fiel y al que, por ese motivo, ella abandonó.

Durante sus actuaciones en Viena, Gustav Klimt se encapricho de ella, la historia se reproduce en la película Klimt (2006) en la que John Malkovich interpreta a Gustav Klimt y Saffron Burrows a Cléo de Mérode bajo el nombre de Lea de Michele.

Cléo de Merode, fue una de las pocas mujeres que no acepto al pintor, ella fue su imposible Lilith, ella no le dio la mayor importancia al artista ni en su autobiografía *“El balet de mi vida”*. En cambio, sí que les dio cabida a otros como él ya comentado rey Leopoldo II de Bélgica, escritores como Proust, músicos Massenet, arquitectos como Adolf Loos, marqueses españoles, príncipes rusos, el Shah de Persia o el magnate Randolh Hearst, pero no hay una sola referencia de Klimt, que realizaba obras nacientes de éste amor platónico como su Danaé y su Judith.

Ya con cuarenta y dos años, en 1915, volvió a Paris, pero la poca calidad de las ofertas que recibió la obligaron a retirarse y desde entonces sólo bailó para la Cruz Roja en actos de ayuda a los soldados de la primera guerra mundial.

Como sucede a las mujeres más hermosas, cuando se acercó la vejez dejó de aparecer en público, y permaneció en completo anonimato. Falleció Biarritz el 17 de octubre de 1966 a los noventa y un años, en 1966.

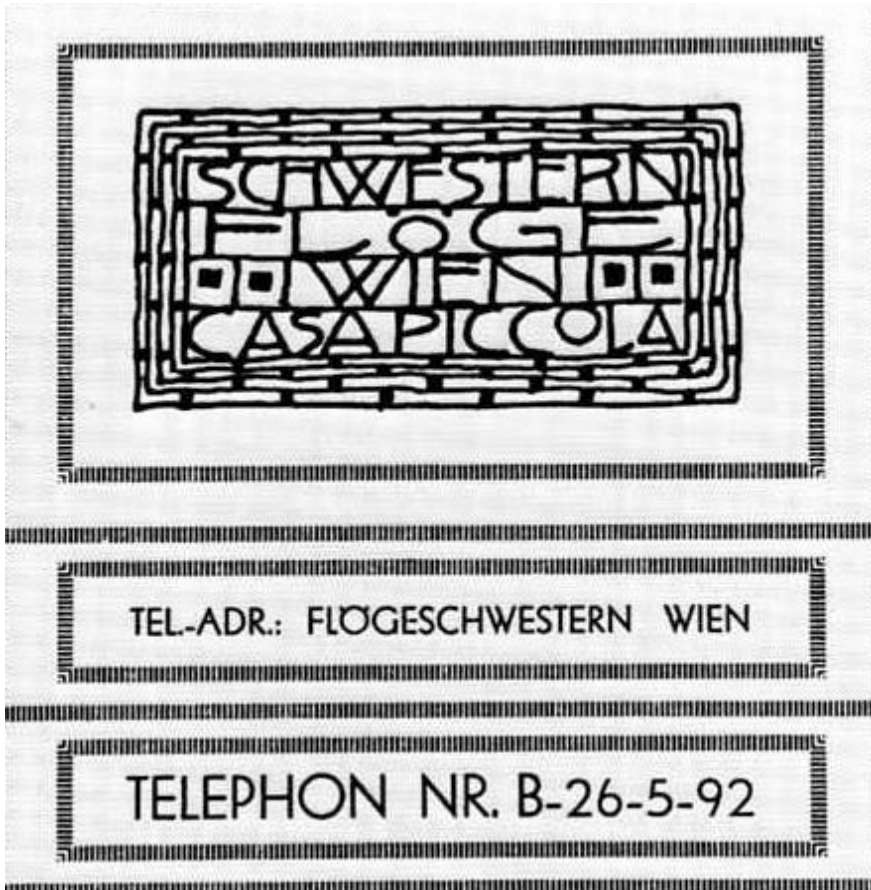
4.1.3. Emilie Flöge

Emilie Flöge fue una dama de la alta sociedad vienesa de principios de siglo que dedicó su vida al diseño de moda. La tienda que abrió con su hermana Helène fue un referente llegando a vestir a las mejores aristócratas de Viena.

Emilie Louise Flöge nació el 30 de agosto de 1874 en Viena. Hija de un ebanista fabricante de pipas de espuma de mar, Hermann Flöge. Emilie no conoció directamente a Klimt hasta alrededor de 1891, cuando una de sus hermanas, Helene, se casó con un hermano del pintor, Ernest Klimt también artista (él y Gustav realizaron varios proyectos conjuntos así como dibujos conjuntos, partiendo de fotografías para subsistir y juntos fundaron 1883 Funda la *Künstlerkompagnie*⁷⁷) la joven pareja tuvo una niña, quien recibió el mismo nombre que su madre. Cuando Helene quedó viuda cuatro años después de su boda, Gustav se convirtió en tutor y protector de su joven sobrina. Así, desde sus diecisiete años, Emilie y su familia introdujeron a Gustav en sus vidas.

Emilie empezó a trabajar como costurera. El mismo año de la muerte de Ernest, su hermana Pauline, abrió una escuela de moda en la que empezó a trabajar Emilie. Al cabo de los años, en 1904, la pequeña de los Flöge creó un salón de moda con la ayuda de su otra hermana Helene. La tienda, conocida Schwestern Flöge (Hermanas Flöge) se convirtió en epicentro de la moda vienesa. Situada en la Mariahilfer Strasse, pleno centro de Viena, la tienda de las hermanas había sido diseñada por el arquitecto Josef Hoffmann y K.Moser. Todo este conjunto hizo que el salón de las hermanas fuera un éxito rotundo entre las damas de la aristocracia Vienesas, además, se sabía de la colaboración de Klimt en algunos de los

⁷⁷ Traducido: Compañía de Artistas



De izqda. a dcha

Fig.32 Logotipo del salón de modas de las hermanas Flöge, diseñado por Gustav Klimt

Fig. 33 Detalle del salón de modas Schwestern Flöge

Fig.34 Detalle del salón de modas Schwestern Flöge



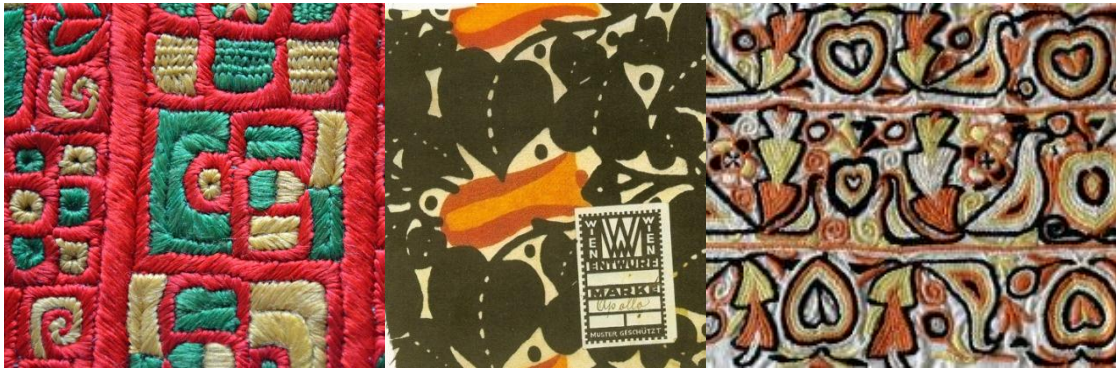


Fig. 35 Detalle de las telas recopiladas por Emilie flöge en sus viejes

diseños de moda del salón así como en la creación de estampados Emilie de ésta manera se convirtió en una mujer empresaria, relacionada con el mundo del arte y la bohemia que rodeaba la sociedad de la última Viena imperial.

Sobre todo fue la más atrevida de las hermanas, realizó viajes a distintos lugares para aprender de los mejores diseñadores de moda, así como obtener telas diferentes, nuevas y de altas calidades. Gracias a sus viajes conoció diferentes firmas como Coco Chanel, Christian Dior o Rodier.

Con toda la documentación obtenida gracias a los viajes realizados creó los llamados “*vestidos reforma*”. Emilie Flöge fue una artista que trabajó por la liberación de la mujer. Empezó coleccionando pequeños retazos de tela que llamaban su atención, la mayoría provenían de los países de Europa del Este⁷⁸. Los colores vivos y los motivos florales o formas geométricas los convertían en las piezas perfectas para completar el rompecabezas del Art Nouveau. Con el salón de modas Flöge inició su pequeña revolución, no se dedicaba exclusivamente a vestidos rompedores y diferentes pues también tenían que vivir de ello, y no todas las mujer de viena estaban dispuestas a realizar un cambio tan drástico no siempre apoyado por todos, por lo que por un lado seguía los patrones de París y Londres, mientras que paralelamente creaba los “*vestidos reforma*”, sus famosas túnicas: una rebelión de forma, la desaparición a la atadura del corsé, vestidos que se plegaban infinitamente y contraponían así a la moda de vestidos ajustados para marcar silueta, así como colores vivos y diversos

⁷⁸ Se puede observar una recopilación en el Museo Austríaco del Folclore de Viena

contrariamente a los trajes oscuros que simbolizaban elegancia, ella usaba todos los tonos imaginables y todo tipo de ornamentación.

Durante este largo período de prosperidad, Flöge se mantuvo siempre al lado de Klimt a lo largo de toda la vida de éste, siempre a caballo entre una amistad y una relación sentimental, a ella jamás se la relacionó con otros hombres ni jamás contrajo matrimonio, algunos afirman que a la espera de la propuesta de quien ella realmente deseaba, Klimt, pero Klimt jamás se lo propuso.

En 1918 Klimt falleció como resultado de un infarto, una neumonía y la llamada gripe española. A su muerte Flöge heredó la mitad de las posesiones del artista y la otra mitad la familia del pintor vienés.

En el 1933 se inicia el Tercer Reich, el Salón de las hermanas Flöge en pleno auge, y plen éxito lucrativo empieza a decaer y finalmente. como consecuencia de ello en 1938 después de la anexión o Anschluss, sus clientas muchas empiezan a abandonar Viena como resultado del miedo por lo que la demanda cayó en picado. Con tristeza, Emilie y Helène tuvieron que cerrar la tienda. Aun mantuvieron durante un tiempo su trabajo desde el apartamento de la Ungargasse donde realizaban algún encargo puntual. Apartamento que también tuvieron que abandonar con el inicio de los bombardeos.

Durante los bombardeos aliados en la Viena nazi, su apartamento en la Ungargasse fue destruido. En él había una amplia colección de ropa de Emilie así como parte de los cuadros y objetos que había heredado de Klimt, además parte de las obras de Klimt quedaron confiscadas por la dictadura Nazi, al avance de las tropas enemigas, y al ver que sus obras se convertirían en botín de guerra, decidieron quemar el castillo donde éstas permanecían confiscadas.

Con el fin de la guerra, ya nada volvió a ser lo mismo Emilie Flöge volvió a Viena y vivió allí hasta el final de sus días, muere en 1952 a los 77 años de edad.

La relación que mantuvieron el pintor y la diseñadora de moda durante casi treinta años continúa hoy siendo un misterio. Relación profesional, idilio, amor eterno, o simplemente amistad. Lo cierto es que algunos historiadores aseguran que, a pesar de haber tenido muchas amantes en su vida y varios hijos de estas, al final de sus días, en 1918, a la persona que pidió ver antes de morir fue a Emilie⁷⁹. Con ella había pasado largos veranos en Attersee, había colaborado en la creación de algunas de sus piezas de moda y había formado parte de su familia.

Oficialmente Emilie Flöge aparece únicamente en cuatro escasos cuadros del pintor. Uno de ellos es un retrato pintado en 1902 *Secesión*⁸⁰. En el lienzo, Emilie aparece con un vestido azul, adornado con elementos modernistas.

Pero Emilie Flöge también podría haber sido la modelo del cuadro más famoso de Klimt, *El beso*, según apuntan algunas fuentes. En el cuadro, en el que aparece un hombre besando a una mujer, algunos expertos ven a Gustav besando a Emilie.

Flöge pasó a la historia como la compañera eterna de uno de los más grandes pintores de finales del siglo XIX y principios del XX.

⁷⁹ Datos extraídos de **Hickey, Elizabeth. 2007. *El beso*. Torrelaguna : Santillana Ediciones Generales, S.L., 2007.**

⁸⁰ Consultar Anexo6

4.2 Propuesta personal

A partir del análisis teórico realizado de la vida de éstas tres mujeres, se han propuesto una serie de obras de carácter artístico a través de diversas técnicas como son la fotografía intervenida, la escultura en bronce fundido, la instalación, el *Object Trouve* o la *offsetgrafía*. Las propuestas reflejan una visión subjetiva personal que pretende acercar al espectador, a conocer al genio y a la musa de un modo diferente al que nos ha presentado la sociedad y la historia.

El motivo por el que se han planteado diferentes formalizaciones de interpretación artística surge según la temática que abarca cada una de las obras o series propuestas, las cuales sugieren distintos procesos de intervención; del mismo modo, es como se ha venido planteando en las asignaturas elegidas para realizar este Máster en Producción Artística.

Podemos afirmar que en su conjunto tanto teórico como práctico se pretende proyectar y materializar el impacto a nivel psíquico, personal y plástico, que profirieron musas a genios y viceversa. Así como las reflexiones propias obtenidas sobre las cuestiones que se generan en el entorno social femenino presente y pasado y siendo una forma de reivindicar un punto de vista crítico personal.

Las obras que vamos a presentar conjuntamente con su fundamentación teórica sugieren al espectador la reformulación de las cuestiones ya planteadas en los objetivos del presente trabajo, tales como:

¿Qué sucedía con esas mujeres objetos de representación?

¿Quiénes eran estas mujeres?

¿Es la musa el resultado de una imagen creada y estereotipada por un genio?

¿Qué conlleva ser una musa a manos de un genio?

¿Qué hay detrás de la mirada de esas magníficas obras de arte?



Fig. 36

A través de las diferentes técnicas empleadas para la realización de las obras, se han realizado diversas series, cada una relacionada con una de las musas planteadas, Emilie Flöge, Dora Mar y Cleo de Mèrode. Creaciones que hacen referencia a momentos, actos, lugares un todo que ha formado el ser de estas mujeres-musas.

Las siguientes obras que se van a presentar surgen a raíz del poco reconocimiento social de estas tres artistas. En las tres series, siempre van relacionadas la vida de la musa con la del artista, apuntes, según la mujer de la que estemos hablando, de resignación, de la eterna espera, la sombra del genio, o en tal caso, el ego del genio herido.

Para ello se utilizaran diferentes medios plásticos que puedan transmitir al espectador lo que la autora desea retransmitir, duda, desconcierto, extrañeza...con la finalidad de aportar una nueva visión. Con objetivo final de desarticular el mito de la mujer y la representación tradicional a la que estamos acostumbrados, en éste caso de éstas tres, pero hay muchas más.

Respecto al marco técnico, son varias las disciplinas utilizadas como medio de expresión, aunque en su mayor parte el proyecto nace y se forma a partir de la fotografía y su posterior intervención, se han utilizado diferentes técnicas tales como:

- La *Offsetgrafía* o *Litooffset*, una derivación más industrializada del grabado litográfico clásico, que sustituye las piedras por planchas de aluminio. Dentro de sus propiedades, encontramos dos tipos de planchas: graneadas y emulsionadas. En nuestro caso, hemos utilizado estas últimas, elaboradas con una emulsión sensible a la luz que permite plasmar por medio de focos ultravioleta aquello que se desea conseguir con la imagen. La forma de actuar para realizar el diseño de las planchas es diferente a la intervención directa de la piedra. Debido a que la superficie es fotosensible, se ha compuesto la imagen a partir de otro soporte traslúcido que llamamos fotolito. En el caso del trabajo propuesto, se han realizado a través de impresiones en blanco y negro tratadas con *tonner*, que posteriormente se han recortado e intervenido a modo de

fotomontaje para formar la composición. Una vez terminada la composición, las hemos montado sobre un astralón transparente, que servirá de guía para colocar los elementos encima de la plancha. Para fijar estas imágenes recurrimos al insolado de las planchas: la totalidad de las imágenes propuestas han estado expuestas entre 100 y 85 unidades. Una vez terminado este tiempo, se ha llevado a cabo el revelado inmediato de la misma, el secado y el engomado. Y ya está la plancha lista para su futura tirada.

- La fundición artística es el proceso de fabricación de piezas, comúnmente metálicas que consiste en fundir un material e introducirlo en un molde, donde se solidifica. El proceso tradicional es la fundición en arena, por ser ésta un



Fig.37 Rellenado de moldes de moloquita con bronce fundido

material refractario muy abundante en la naturaleza y que, mezclada con arcilla, adquiere cohesión y moldeabilidad. Existen otras técnicas, como la cascarilla cerámica y éste es el sistema que vamos a utilizar para las obras de éste proyecto.

La cáscara o cascarilla cerámica con molde perdido. Partiendo de nuestra pieza ya realizada en cera, hemos de realizar un molde perdido de cascarilla cerámica para reproducir nuestra pieza en metal, en éste caso bronce. La cascarilla es un material compuesto, generalmente, por sílice coloidal, partículas de sílice suspendidas en una sustancia acuosa, y caolín cocido y triturado (cuya denominación comercial es la de Moloquita). No obstante, existen otras variaciones posibles en cuanto al uso de productos y materiales substitutivos o complementarios que también permiten obtener este tipo de material.

El producto inicial, en estado líquido, se obtiene como resultado de la mezcla de los componentes mencionados y se acostumbra a aplicar como un

recubrimiento estratificado por capas sucesivas, constituyendo una especie de caparazón o cáscara, de ahí su nombre, y a cocer con posterioridad. En escultura, y también en la industria, se utiliza tradicionalmente para la elaboración de moldes de fundición, pues aporta al proceso numerosas ventajas, entre ellas, permite reproducir de manera fiel un objeto o modelo original y gracias a su porosidad permite la liberación de gases.

- El *objet trouvé* (*objeto encontrado*), el arte realizado mediante el uso de objetos que normalmente no se consideran artísticos, a menudo porque tienen una función no artística, sin ocultar su origen, pero a menudo modificados. Marcel Duchamp fue su creador a principios del siglo XX.
- Transferencias de papel con latex sobre tela. Imágenes previamente editadas, se procede a su impresión y posteriormente le damos una capa de latex y dejamos secar, después la adherimos por la cara de la tinta a la zona deseada con más latex, dejándola perfectamente sin burbujas de aire, una vez seco con agua y la ayuda de una gamuza, quitaremos poco a poco toda la fibra del papel hasta que consigamos ver toda la imagen.
- Patronaje, corte y confección. Diseño de patrones para un vestido que posteriormente darán forma a las piezas para la creación de un vestido en éste caso.

Visiones de Dora Maar

Para la artista Dora Maar hemos preparado una serie de piezas que representen la afección que creó Picasso a Dora Maar tanto a nivel artístico, como físico y personal, como si de enfermedad degenerativa se tratara. Por ello hemos intentado dividir a Maar en partes, estados de ánimo. El rostro dividido, la parte sana que aun yace y la parte enmohecida que va deteriorándose, deshaciéndose, la que Picasso va destruyendo con sus armas de Genio creador. La intención es causar en el espectador un efecto contrapuesto de sensaciones, y transmisión del dolor mediante el rostro con la ayuda de la expresión plástica.

Serie

La marca Picasso: Alma dividida

La superficie de esta pieza ha sido tratada mediante policromía realizada con diferentes ácidos para dotarla de una pátina que destaque las zonas deseadas. Esta pátina a parte de dotarle de color y ser una alusión a la pintura de Picasso constituye una marca, la marca que dejó Picasso. Se han empleado diversos ácidos lo que le ha conferido diferentes coloraciones.

Autora: Vanesa Mariño

Título: Serie la marca Picasso: Alma dividida.

Medidas: 280 x 230 x 60 mm

Material: Bronce fundido

Año de realización: 2014



De drcha a izqd, y de arriba abajo, Fig 38, Fig.39 Fig.40



Fig. 41



Fig. 42

Serie

La marca Picasso: Fases

Esta serie de fotografías refleja los períodos por los que pasó los, sus inicios como artista relacionados con la utilización del *photocollage*, con el que experimento en diversas ocasiones como podemos ver en varias de sus obras (apartado 3.3.2 de la p. 78 de éste TFM). Esta serie de fotografías, representan las fases de transformación mental, por las que fue pasando Maar, a medida que mayor tiempo pasaba al lado de Picasso mayor es el punto e deformación de las fotografías, relacionado con el periodo de los últimos años de relación

Autora: Vanesa Mariño

Título: Serie la marca Picasso: Fases

Medidas: Variables

Material: Fotografía intervenida

Año de realización: 2014



Fanesa Mariño

Detrás de la mirada:
Genio y musa



Vanesa Mariño

Detrás de la mirada:
Genio y musa



Vanesa Mariño

Detrás de la mirada:
Genio y musa



Vanesa Mariño

Detrás de la mirada
Genio y musa

Serie

La marca Picasso: El inicio

En ésta instalación se busca la participación del espectador, donde él solo ve una caja negra, de la que sobresale una tela blanca, un mantel, o aquello que el espectador cree que ve, inmediatamente el *voyeur* no puede evitar mirar en el interior de la caja, y es allí donde encontrará el inicio de la historia que eclipsó a ésta artista. El encuentro entre Dora Maar y Picasso. (Consultar apartado 4.1.1 de la p.119)

Autora: Vanesa Mariño

Título: Serie la marca Picasso: El inicio

Medidas: 330 x 380 x 330 mm

Material: Object trouve dentro de una caja negra

Año de realización: 2014



Fig.47

Visiones de Cleo de Mérode

En relación a la bailarina Cleo de Mérode queremos centrarnos en la negativa que profirió al artista Gustave Klimt (apartado 4.1.2 en la p. 98 de éste TFM), que el plasmó realizando su famosa obra Judith con la cabeza de Holofernes. Judith era una bella dama bíblica, que cuentan que rescató a la ciudad de Betulia de ser destruida y asediada por Holofernes, general del Rey. Lo consiguió seduciendo y decapitando a Holofernes, tras una cena en la que acabó ebrio, llevando después a sus conciudadanos. Klimt retrató a Judith como la femme fatale, la destructora. Partiendo de unas fotografías previas, y esbozos vamos a realizar una nueva propuesta de femme fatale, encubierta bajos los vivos colores del pop, consiguiendo de ésta manera una ironía visual.

Serie

Bailarina Cleo de Mérode

Ésta serie de fotografías realizadas con anterioridad al inicio del Máster, serán el punto de partida para una nueva obra que veremos en las páginas siguientes, sin la aportación de éstas fotografías la obra final no hubiera sido posible.

Autora: Vanesa Mariño

Título: Serie: Bailarina Cleo de Mérode

Medidas: 297 x 420 mm

Material: Papel fotográfico

Año de realización: 2014



Fig.48

Fig. 49

Fig. 50

Cleo con cabeza de Klimt

En relación a la bailarina Cleo de Mérode queremos centrarnos en la negativa que profirió al artista Gustave Klimt .

Klimt retrato a Judith como la femme fatale, la destructora. Partiendo de las fotografías previas vistas anteriormente y de los esbozos vamos a realizar una nueva propuesta de femme fatale, que nos sirve en bandeja la cabeza de su genio creador, dolido por un desaire amoroso.

Autora: Vanesa Mariño

Título: Cleo con cabeza de Klimt

Medidas: 770 x 662 mm

Material: Offssetgrafía sobre papel super Alfa.

Año de realización: 2014

Dibujos para las planchas

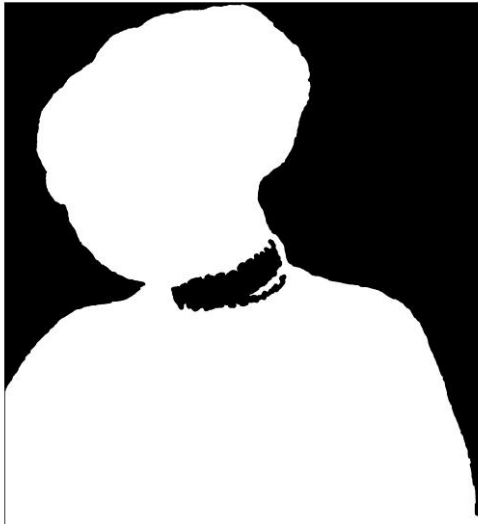




Fig. 54

Visiones Emilie Flöge

En relación a la diseñadora de moda Emilie Flöge queremos acercarnos a ella mediante su metodología de expresión, la moda. Por ésta razón nos hemos puesto en el papel de un diseñador de moda y hemos realizado patrones, cortado tela y confeccionado un vestido, que posteriormente utilizaremos como si de un lienzo se tratara para convertirlo en una instalación.

Además con la creación de éste vestido realizaremos otra serie de fotografías intervenidas.

Todas estas piezas en su conjunto, nos acercaran y nos proporcionara una nueva visión de Emilie Flöge siempre con la intención de causar incertidumbre en el espectador y duda, que le lleven a preguntarse qué, quién, cómo...

El colgante de Emilie Flöge

En la gran mayoría de imágenes que podemos encontrar de Emilie Flöge es curioso observar que en muchas de ellas se repite siempre un patrón y es la aparición de un colgante en forma de corazón, investigando descubrimos que el llamativo colgante es un regalo que Gustave Klimt le hizo a Emilie Flöge, previamente encargado a su buen amigo Josef Hoffmann el cual creó el diseño y lo mando hacer a la Wiener Werkstätten⁸¹. Por ésta razón hemos creído que si vamos a realizar obras que traten de la vida de Emilie Flöge, no podemos dejarnos su colgante. Para su realización, hemos decidido dejar a la vista las marcas de las herramientas utilizadas para su creación, para así, como si de armas se trataran, dejar las huellas y las marcas que puede tener un corazón con el transcurso de los años de la espera.

Autora: Vanesa Mariño

Título: El colgante de Emilie Flöge

Medidas: 70 x 50 mm

Material: Microfusión en bronce para joyería.

Año de realización: 2014

⁸¹ La **Wiener Werkstätte** fue una agrupación constituida por artistas visuales, arquitectos y diseñadores, establecida en Viena en 1903 con la finalidad de formar a gente en diferentes disciplinas artísticas.

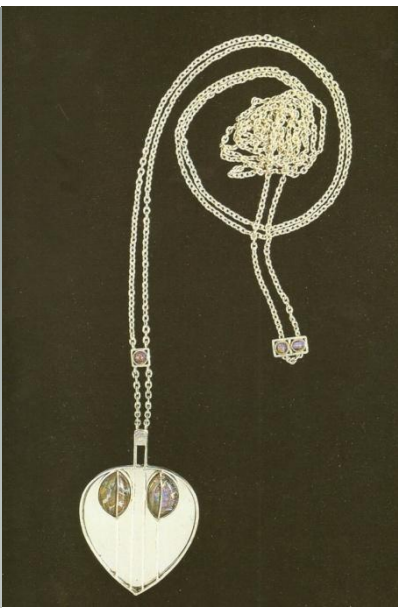


Fig . 54

Fig55

Serie

El vestido de Emilie Flöge

Partiendo de un vestido que Gustave Klimt diseñó para Emilie Flöge y que ella realizó en su salón de modas, queremos acercar al espectador visualmente con imágenes extraídas de la realidad, a todos aquellos momentos retratados de su vida, dentro del símbolo que más le representa, la creación de moda. El vestido lo hemos realizado con la intención de efectuarle una intervención, transferencias de fotografías, actuación pictórica para la realización de nuevos símbolos, partiendo de los siempre utilizados triángulos de los que se servía Klimt para la representación de la mujer.

Autora: Vanesa Mariño

Título: En Vestido de Emilie Flöge

Medidas: 1850 x 380 x 970 mm

Material: Técnica mixta

Año de realización: 2014

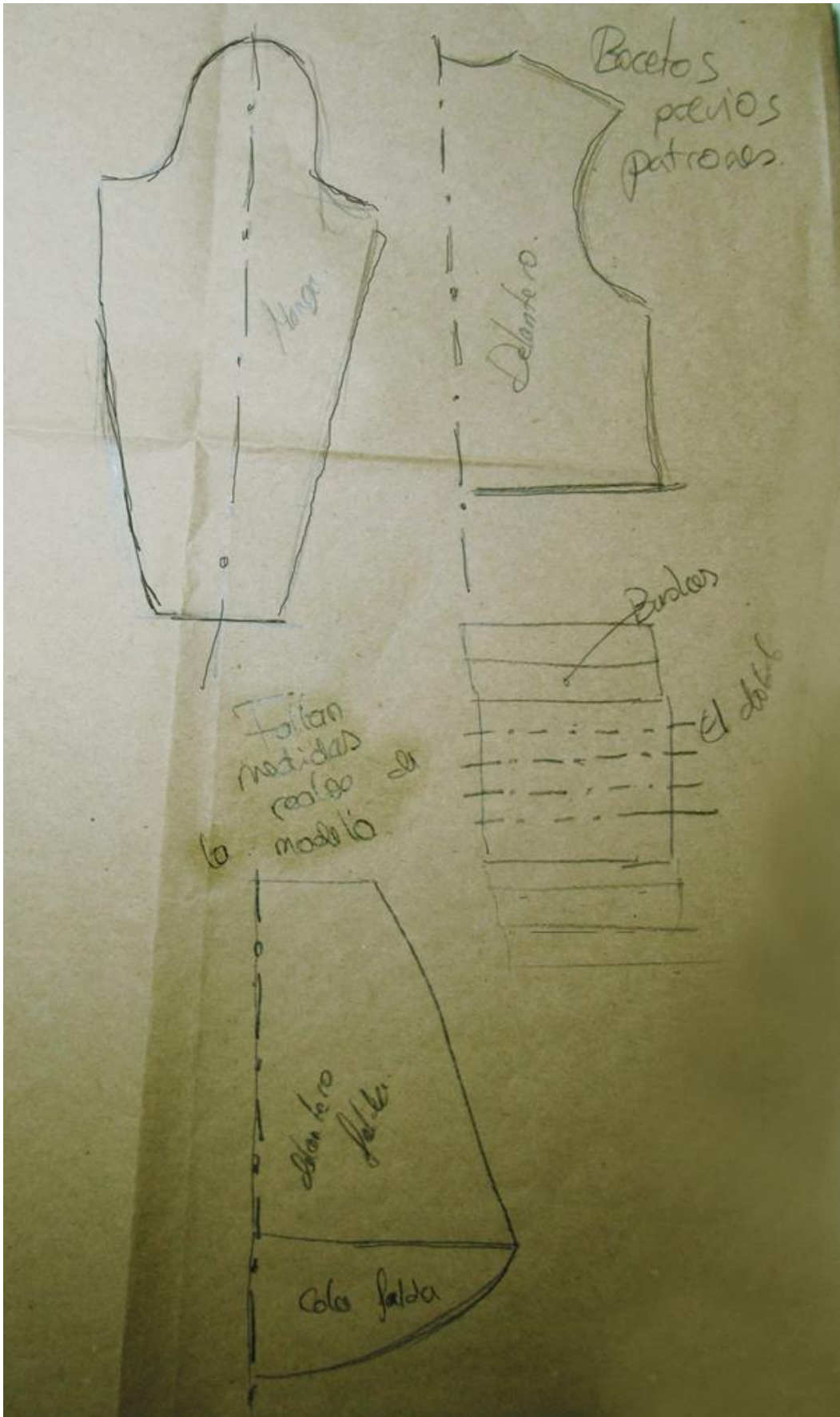


Fig.36



Vanesa Mariño

Detrás de la mirada:
Genio y musa

Fig.57



Vanesa Mariño

Detrás de la mirada:
Genio y musa

Fig.58

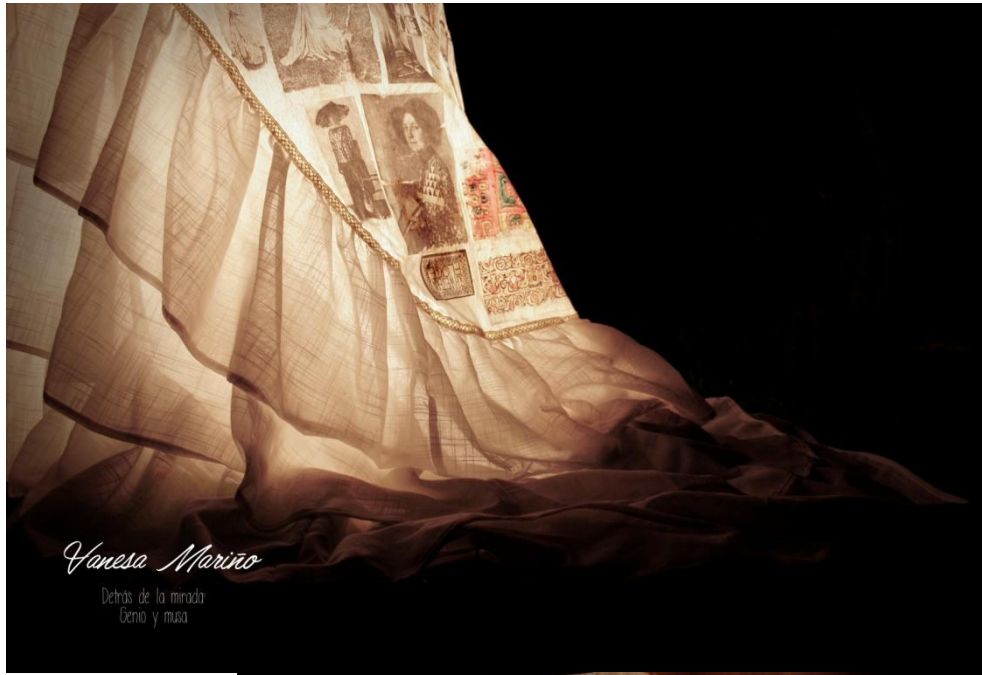


Fig.59

Fig.60

Serie

El vestido de Emilie Flöge:

Una obra dentro de otra

Partiendo de la realización del Vestido de Emilie Flöge, queremos realizar una serie de fotografías intervenidas, al igual que Gustave Klimt pintó a Emilie uno de sus vestidos, o utilizaba sus vestidos para algunos de sus cuadros, vamos a introducir la obra de arte dentro de otra obra.

Esta serie de fotografías, estarán repletas de símbolos que el espectador intentará descifrar al igual que sucede con las obras de Klimt.

Algunas fotografías reflejarán la interpretación personal propia que queremos transmitir y otras mediante la utilización de símbolos, produciremos la incertidumbre y la duda del espectador, tratando de encontrar el interés más allá del mero estigma de musa.

Autora: Vanesa Mariño

Título: En Vestido de Emilie Flöge

Medidas: Variables

Material: Fotografía intervenida

Año de realización: 2014



Fig.61



Fig.62



Fig. 54

5

Conclusiones

La inquietud por la cual se inicio el desarrollo de éste Trabajo final de Máster vino dada por la motivación personal de investigar el pensamiento artístico feminista y su quehacer artístico. Partiendo de la base de la oclusión de la mujer artista, observamos que una de las vías que podían tomar las mujeres para adentrarse al panorama artístico, era convertirse en modelo del artista, en su musa.

Al final de éste trabajo nos hemos decantado por tres mujeres, artistas y musas, al centrarnos en la investigación hemos descubierto que la cantidad de mujeres en ésta situación es desbordante⁸² y sería imposible abarcar a todas las que han vivido esta situación en un proyecto de estas dimensiones y por ello en ésta ocasión hemos tenido que centrar la investigación, en las tres elegidas.

A continuación daremos paso a la exposición de los resultados y consecuencias que han surgido a partir de la elaboración de esta investigación. Consideramos oportuno señalar que el presente trabajo se halla dirigido a suscitar una reflexión teórica de la creación del Genio y la Musa por ello hemos planteado, diferentes cuestiones, como el propio quehacer femenino y quehacer artístico, así como la representación del cuerpo y el sistema patriarcal heredado.

Con ésta investigación hemos desarrollado un proyecto que gira en torno a los problemas de género tanto en el ámbito social como artístico, resultado de la Historia heredada relatada por hombres.

Entre los diferentes bloques desarrollados, hemos conceptualizado la cultura patriarcal, su nacimiento y las consecuencias que ha proferido a lo largo de la Historia en el género femenino.

Partiendo de éste contexto hemos seleccionado diferentes estereotipos masculinos que consideramos relevantes, sobre de la situación de desequilibrio entre géneros

⁸² Algunos ejemplos en el Anexo.

que aun hacen mella en la sociedad contemporánea, y, a modo de ejemplo hemos justificado la situación con imágenes de *spots* publicitarios actuales de dudosa legitimidad no sancionados por la ley así como datos del panorama artístico contemporáneo español.

Por tanto a la cuestión que se planteaba acerca de la posibilidad de que la musa fuera el resultado de una imagen creada y estereotipada por un genio se ha revelado como cierta, ya que el genio creador solo es aplicable al género masculino, según los argumentos investigados. Y los hombres han sido los encargados de transferirnos los datos históricos que conocemos.

En cuanto a otra de las preguntas que se formulaban al comienzo del proyecto, el conocer el nombre de éstas mujeres, la vida de éstas modelos, musas de los artistas, podemos apuntar que, según la mujer investigada no siempre conseguimos las fuentes y la información suficientes que nos gustaría y quedan vertientes abiertas para investigaciones en futuros proyectos.

Para concluir dicho proyecto podemos afirmar que, sin lugar a dudas, toda la investigación nos ha servido para la creación de obra artística como medio de reclamo y crítica, pero sobretodo, a la aparición de más dudas, ya que, de las mujeres artistas estudiadas, aquellas de las cuales hemos obtenido información suficiente, en muchos de los casos su quehacer artístico a quedado ensombrecido bajo el aura del genio creador, es por ello que éste apunte nos lleva a la conclusión, que éste hecho posiblemente se da en muchas otras mujeres artistas, por lo que esta situación nos incita a la continuación de la investigación en una futura Tesis Doctoral.

6

Bibliografía

Libros

- Amara, Fadela. 2004.** *Ni putas ni sumisas*. Madrid : Cátedra, 2004.
- Amelia Jones, Amanda Cruz y Cindy Sherman. 2000.** *Cindy Sherman. Retrospective*. s.l. : Thames & Hudson, 2000.
- Amorós, Celia. 1997.** *El tiempo de feminismo. Sobre femnismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Madrid : Cátedra, 1997.
- Aniversario, Taschen 25º. 2003.** *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. s.l. : Taschen, 2003.
- B.Friedan. 1974.** *La mística de la feminidad*. Madrid : Cátedra, 1974.
- Battersby, Christine. 1990.** *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. s.l. : Indiana University Press, 1990.
- Beauvoir, Simone de. 1949-2005.** *El segundo sexo*. s.l. : Cátedra, 1949-2005.
- Boccaccio, Giovanni. 1487.** *De Claris mulieribus*. [Reproducción digital] Salamanca : Fondo Antiguo de la ciudad de Salamanca, 1487.
- CAO, MARIAN L.F. 2000.** *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid : Narcea, 2000.
- Caws, Mary Ann. 2000.** *Dora Maar con y sin Picasso*. Barcelona : Destino, 2000.
- Chadwick, Whitney. 1999.** *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona : Ediciones Destino, 1999.
- Claramonte, M^a Carmen África Vidal. 2003.** *La magia de lo efímero: Representaciones de la mujer en el arte y literatura actuales*. Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I, 2003.
- Clézio, J. M. G. Le. 1993.** *Diego y Frida. Una gran historia de amor en tiempo de la revolución*. Madrid : Temas de hoy, 1993.
- Combalía, Victoria. 2007.** Lee Miller y Dora Maar. *El país*. 26 de agosto, 2007.
- . **2008.** *Amazonas con la cámara*. Madrid : Fundación Cultural Mapfre, 2008.
- . **2006.** *Amazonas con pincel*. Barcelona : Destino, 2006.
- . **2013.** *Dora Maar*. Barcelona : Circe Ediciones, 2013.
- Comini, Alessandra. 2001.** *Gustave Klimt*. s.l. : George Braziller, 2001.
- Courtrivon, Whitney Chadwick e Isabelle de. 1994.** *Los otros importantes: Creatividad y relaciones íntimas*. s.l. : Cátedra, 1994.

- Danto, Arthur C. 2003.** *El abuso de la belleza.* Barcelona : Paidós Estética 37, 2003.
- Ewan, Wolfgang G. Fisher with Dorothea H. 1997.** *Gustav Klimt and Emilie Flogé: An Artist and His Muse.* s.l. : Woman's Art Journal , 1997.
- Guillen, Esperanza. 2007.** *Retratos del genio: El culto a la personalidad artística en el siglo XIX.* s.l. : Catedra, 2007.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. 2003.** *Metodología de la Investigación.* México : Mc Graw Hill, 2003.
- Herrera, Hayden. 2006.** *Frida.* Barcelona : Editoria Planeta, S.L., 2006.
- Heslewood, Juliet. 2010.** *40 grandes artistas retratan a sus amantes.* s.l. : Art Blume, S.L., 2010.
- Hickey, Elizabeth. 2007.** *El beso.* Torrelaguna : Santillana Ediciones Generales, S.L., 2007.
- Jones, Amanda Elizabeth A.T y Amelia Cruz Smith. 2001.** *Cindy Sherman: retrospective.* London : Thames&Hudson, 2001.
- León, O. y Montero, I. 2003.** *Métodos de Investigación en Psicología y Educación.* Caracas : McGraw Hill, 2003.
- Lerner, Gerda. 1986.** *La creación del patriarcado.* Austria : Crítica.S.A, 1986.
- Lippard, Lucy. 1976.** *From the Center.Feminist Essays on Women's Art.* Nueva York : Dutton Paperback, 1976.
- Lippard, Lucy R. 1976.** *From the Center.* s.l. : feminist essays on woman's art, 1976.
- Lord, James. 1997.** *Picasso and Dora: A personal memoir.* [Audio Cassette] 1997.
- Lourdes Munch, E.Ángeles. 1993.** *Métodos y técnicas de investigación.* Trillas : Código L/4, 1993.
- Mayayo, Patricia. 2008.** *Frida Kahlo Contra el Mito.* Madrid : Ediciones Cátedra, 2008.
- . **2003.** *Historias de mujeres, historias del arte.* Madrid : Ediciones Cátedra, 2003.
- Moi, Toril. 1995.** *Teoría literaria feminista.* Madrid : Cátedra, 1995.
- Neret, Gilles. 2011.** *Klimt.* s.l. : Taschen, 2011.
- Nochlin, Linda. 1988.** *Women, art, and Power, and Other Essays.* Nueva York : Harper and Row, 1988.
- Pollock, Griselda. 1987.** *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art.* London Routledge and New York Methuen : Routledge Classics, 1987.

R.Richmond. 1994. *Frida Kahlo in Mexico*. San Francisco : Pomegranate Art books, 1994.

Rozsika Parker, Griselda Pollock. 1982. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. s.l. : Pandora Press, 1982.

Sabino, Carlos. 1992. *El proceso de investigación*. Caracas : El Cid Editor, 1992.

Tamayo, Mario Tamayo y. 1998. *Diccionario de la investigación científica*. Limusa : Mayayo, 1998.

Tapia, Luis Mamerto López. Las mujeres de Picasso. *Diario sur*. Digital.

The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work. **Greer, Germanine. 2001.** New York : Farrar Straus Giroux, 2001.

Torrelles, Ángela Torralbo Ruíz y Esther. 2001. *El rol de la mujer en el código civil*. Salamanca : Trabajo final de Máster, 2001.

Valcárcel, Amelia. 1997. *La política de las mujeres*. Madrid : Cátedra, 1997.

Valdes, Zoe. 2013. *La mujer que llora*. s.l. : Planeta, 2013.

Vicente, Esteban. 2005. *Miradas de mujer; 20 fotografías españolas*. Valladolid : Museo Patio Herreriano, 2005.

Artículos de revistas

La bella Cleo. **Costa, Geòrgia. 2012.** 529, s.l. : Mundo Revistas, 2012, Vol. Historia y Vida.

Tossa de Mar, Dora Maar y Bataille, La tranquil·litat perduda. **Combalía, Victoria. 2007.** Girona : La tranquil·litat perduda, 2007.

Artículos de periódicos

Pulido, Natividad. 2002. "Picasso tenía la necesidad de destruir para existir" dice su nieta Marina. *ABC*. 2002.

Actas de conferencia

Musa y esposa: la inspiración del artista. **Fernández, María Dolores Arroyo. 2012.** Madrid : Complutense de Madrid, 2012.

Películas

Palacios, Manuel. 2003. *Picasso y sus mujeres.* Planeta de Arte, 2003.

Ruiz, Raoul. 2006. *Klimt.* Coproducción GB-Austria-Francia-Alemania, 2006.

Taymor, Julie. 2002. *Frida.* Miramax, 2002.

Trueba, Fernando. 2012. *El artista y la modelo.* Fernando Trueba Producciones Cinematográficas S.A. / Bonne Pioche, 2012.

Grabación de sonido

Melendi. 2010. Que dura es la vida de la musa. *Volvamos a empezar.* [CD] s.l. : Warner Music, 2010.

Ugidos, Gonzalo. 2014. Cleo de Mèrode. *Vidas Contadas.* [Digital] s.l. : RTVE, 2014.

7

Listado de imágenes

- Fig.1 Guerrilla Girls, Do women have to be naked to get into the Met.Museum 1989
- Fig.2 Exposición *Women Artists: 1550 – 1950*. fuente extraída de
- Fig.3 *Venus at the mirror* (1615), Peter Paul Rubens
- Fig.4 *Venus Borghese*(1804-1808), Antonio Canova
- Fig.5 “*Fallen princesses*” (2014) Dina Golstein
- Fig.6 *The dinner party* (1979), Judy Chicago
- Fig.7 Anuncios publicitarios, Tom Ford, BMW, Duncan quinn y Sisley
- Fig.8 Mujer Padaung (mujer jirafa) y mujer mursi
- Fig. 9 *Tapp und Tastkino* (Cine para palpar y tocar) 1968, VALIE EXPORT
- Fig.10 Mujer Pin-up, Gil Elvgren
- Fig,11 Grafica de sectores mujeres y hombres españoles y extranjeros
- Fig.12 Examen de Ingenios para las ciencias. Juan Huarte.
- Fig.13 Diosas Calíope, Clío, Euterpe, Melpómene, Talía, Terpsicore y Urania.
- Fig 14 *My bed*, 1963-1995
- Fig.15 *Everyone I Have Ever Slept With*
- Fig.16 VALIE EXPORT
- Fig.17 Cindy Sherman. Sin título No. 193. History Portraits / Great Masters. 1989
- Fif. 18 Diferentes obras, *Sin título y Celdas* Louise Bourgeois
- Fig.19 *Crack*, 1964,Roy Lichtenstein
- Fig.20 *Taza de desayuno en piel* 1936, Meret Oppenheim
- Fig.21 *My nurse* (1936) Meret Oppenheim
- Fif. 22 Cleo de Mèrode
- Fig. 23 Dora Maar en su juventud
- Fig 24 *Sin Título* (1933)
- Fig.25 *Retrato a Ubú* (1936)
- Fig.26 Nush Eluard (1936)
- Fig. 27 Vestidos de Emilie Flöge
- Fig.28 Fotografías de Dora Maar durante la realización de *Guernica* (1937) Picasso

- Fig. 29 Cleo de Mérode
- Fig.30 Cleo de Mérode
- Fig.31 Cartel para el Foiles Bergere, para la actuación de Cleo de Mérode , Toulouse Lautrec
- Fig.32 *“La bailarina”* Alexandre Falguière
- Fig.32 Logotipo del salón de modas de las hermanas Flöge, diseñado por Gustav Klimt
- Fig. 33 Detalle del salón de modas Schwestern Flöge
- Fig.34 Detalle del salón de modas Schwestern Flöge
- Fig. 35 Detalle de las telas recopiladas por Emilie flöge en sus viajes Flöge
- Fig.36 Patinando (2014) Vanesa Mariño
- Fig.37 Rellenado de moldes de moloquita con bronce fundido, Vanesa Mariño
- Fig 38 Vanesa Mariño modelando el retrato de Dora Maar
- Fig.39 Positivo de cera, copa y bebederos , para realización del árbol de colada
- Fig.40 Detalle del modelado, del retrato de Dora Maar
- Fig.41 Alma dividida de la serie La marca Picasso (2014) Vanesa Mariño
- Fig.42 Alma dividida de la serie La marca Picasso (2014) Vanesa Mariño
- Fig.43 Fase 1 de la serie La marca Picasso (2014) Vanesa Mariño
- Fig.44 Fase 2de la serie La marca Picasso (2014) Vanesa Mariño
- Fig.45 La disolución de Dora de la serie La marca Picasso (2014) Vanesa Mariño
- Fig.46 Fase 3 de la serie La marca Picasso (2014) Vanesa Mariño
- Fig.47 El inicio de la marca Picasso (2014) Vanesa Mariño
- Fig.48 Bailarina Cleo de Mérode 1 (2013) Vanesa Mariño
- Fig. 49 Bailarina Cleo de Mérode 2 (2013) Vanesa Mariño
- Fig. 50 Bailarina Cleo de Mérode 3 (2013) Vanesa Mariño
- Fig.51 Dibujo para plancha de Offset (2014) Vanesa Mariño
- Fig. 52 Dibujo para plancha de Offset (2014) Vanesa Mariño
- Fig. 53 Dibujo para plancha de Offset (2014) Vanesa Mariño
- Fig. 54 Colgante diseñado por Josef Hoffman

- Fig. 55 El colgante de Emilie Flöge, (2014) Vanesa Mariño
- Fig. 56 Esbozos previos a los patrones (2014) Vanesa Mariño
- Fig. 57 El vestido de Emilie Flöge (2014) Vanesa Mariño
- Fig.58 El vestido de Emilie Flöge (2014) Vanesa Mariño
- Fig.59 El vestido de Emilie Flöge (2014) Vanesa Mariño
- Fig.60 El vestido de Emilie Flöge (2014) Vanesa Mariño
- Fig.61 El vestido de Emilie Flöge: Una obra dentro de otra (2014) Vanesa Mariño
- Fig. 62 El vestido de Emilie Flöge: Una obra dentro de otra (2014) Vanesa Mariño
- Fig.63 El vestido de Emilie Flöge: Una obra dentro de otra (2014) Vanesa Mariño
- Fig.64 El vestido de Emilie Flöge: Una obra dentro de otra (2014) Vanesa Mariño

Webs de las imágenes

<http://cesartaibo.blogspot.com.es/2010/10/arte-y-moda-en-los-vestidos-reforma.html>

<http://womhist.alexanderstreet.com/ggirls/doc13.htm>

http://olga-totumrevolutum.blogspot.com.es/2013_06_01_archive.html

<http://www.public-domain-photos.org/peter-paul-rubens-venus-at-a-mirror.html>

http://figure-drawings.blogspot.com.es/2012_03_01_archive.html

http://figure-drawings.blogspot.com.es/2012_03_01_archive.html

<http://www.dejavuteam.com/2013/07/24/icone-di-moda-cleo-de-merode/>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Ci%C3%A9n de M%C3%A9rode>

<http://enateneo.blogspot.com.es/2012/08/el-museo-del-folklore-de-viena-dentro.html>

<http://buenvestir.wordpress.com/page/9/>

8

Anexo

Anexo 1. Dios Apolo:

Apolo es uno de los grandes dioses de Grecia con un perfil mítico repleto de aspectos que expresan la complejidad de su inmenso poder. Es un dios de origen solar que maneja el arco. Además es el dios encargado de transmitir su poder oracular a poetas y adivinos, civilizador y defensor del orden, aunque en ocasiones pueda tornarse colérico y vengativo. Apolo es el dios inspirador de las artes, el más bello de los inmortales, que representa en sí mismo el ideal clásico de belleza formal, claridad, juventud, moderación y medida, símbolo eterno de lo clásico, unido indisolublemente a él en el concepto de lo apolíneo.

En su personalidad mítica confluyen diferentes caracteres que, de forma muy sucinta, y sólo a modo de introducción, señalamos a continuación. Es el dios de la enfermedad y de las plagas en todas sus vertientes, dios sanador y purificador (*apotropaïos, catarsios*), dios arquero y vengador (*tilios*), dios guerrero y protector (*boedromia*), dios conductor de las Moiras o Parcas (*moiragetas*).

Es también la divinidad que personifica los diversos estados de las sociedades nacientes: cazador (*agrainyus*), pastor (*nomios, karneios*), guía de los caminos (*agyeus*), colonizador (*delphinus*), y entre sus funciones más significativas destacan la de ser dios solar por antonomasia, dios de la luz y de la agricultura (*licio*), dios oracular que posee el don de la adivinación y de la antigua medicina (*parnopios*), y dios que preside el pensamiento y las artes, y como tal es el encargado de dirigir el coro de las Musas (*musagetas*).

Siendo tantas y tan significativas sus funciones, el culto de Apolo se extendió por todo el ámbito griego bajo el manto múltiple de las advocaciones locales que daban respuesta a tan versátil deidad. Como han señalado diferentes autores¹, el culto de Apolo es uno de los más antiguos y de los más importantes del mundo griego; ya en la época homérica estaba extendido por toda la costa de Asia Menor, acaso porque fuera un culto de origen asiático, como el de Afrodita².

Sin embargo, el más importante santuario de Apolo fue Delfos, el *centro de la tierra*, el oráculo más prestigioso de la época clásica que entraría en decadencia en el período helenístico, al desplazarse hasta el Oriente el centro de gravedad de la civilización griega. El culto de Apolo fue desconocido para los primeros romanos y su introducción en Roma se relaciona con las primeras colonias de los griegos establecidas en la parte meridional de Italia, donde fue reconocido como un dios en relación con la medicina y la sanación. Tras la epidemia del 433 a.C., los romanos levantaron en su honor un templo extramuros (como correspondía a un dios extranjero) en un lugar cercano al Capitolio, el *Apollinare*, aunque su reconocimiento oficial no tuvo lugar hasta el *Lectisternium* del año 399 a.C.³. Desde entonces, se instituyeron juegos en su honor, los *ludi Apollinares*, semejantes a los juegos píticos griegos. Durante el Imperio, Apolo fue uno de los dioses romanos más importantes, cuyo rango era equiparable al del mismo Júpiter. Sin embargo, y a pesar de la importancia que revistió dicho culto, los romanos redujeron

de algún modo la complejidad de su personalidad religiosa, centrándola fundamentalmente en los aspectos de la sanación (*Apollo Medicus*) y la música (*Apollo Paeon*), aunque en determinadas ocasiones no olvidaron otras facetas arcanas de su carácter. En las siguientes líneas centraremos nuestra atención en el dios Apolo como músico, conocido tanto en Grecia como en Roma, y en sus representaciones plásticas como director del coro de las Musas, por ello llamado *usagetas*.

Por su parte, las Musas son las cantoras divinas del Olimpo cuyos sonos deleitan a los dioses, y expresan, simbólicamente, las concepciones filosóficas acerca de la primacía de la música en el Universo. En algunas tradiciones pasan por ser hijas de Zeus y de la Memoria (Mnemósine); otras veces, los mitógrafos las presentan como nacidas de Urano y Gea, o bien como hijas de Harmonía.

Sea como fuere, las Musas presiden el pensamiento en todas sus formas, y otorgan a los hombres los dones de la elocuencia, sabiduría y dulzura.

Anexo2. Parejas de Genio y Musa o artista y su modelo:

- **Henri Matisse** no solía componer retratos, y cuando lo hacía siempre eran decorativos, su esposa Amélie fue varias veces retratada por el pintor en distintas etapas de su trayectoria. Matisse se casó con **Amélie-Niémie-Alexandrine Parayre**, modista y originaria de Toulouse, en 1898. Con ella tuvo dos hijos, Pierre y Jean. Juntos gozaron de una vida plácida y de un amor tranquilo como se refleja en los distintos retratos que de ella realizó.

Matisse pinta a su esposa como mujer elegante, a la moda de primeros de siglo, tocada con sombrero de plumas - "Mujer con sombrero" (1905), y más tarde, "Mme. Matisse" (1913).

- **Marc Chagall**, ruso y judío establecido en París, en sus cuadros autobiográficos, llenos de obsesiones y de fantasía, aparece reflejada una y otra vez **Bella Rosenfeld**, su musa y fiel esposa desde 1915. La había conocido antes de marchar a París en 1910 y de ella realizó un primer cuadro, "Mi novia con los guantes negros" (1909) . Aquí Bella se encuentra posando de frente, con las manos en la cintura, rostro de perfil y como mirando al infinito. Era la mujer adecuada para el artista, y así se convirtió en la esposa ideal, en perfecta compañera e inspiradora de sus obras hasta que falleció repentinamente en 1944, cuando ambos residían en Nueva York.
- **Francisco de Goya** tampoco fue pródigo en alabanzas a su mujer **Josefa Bayeu**, hermana de Francisco y Ramón Bayeu. Y, sin embargo, aunque en un plano secundario jugó un papel

importante en la vida del artista. En la correspondencia a su amigo Martín Zabater, el aragonés se refería a su esposa como "mi costumbre", pero son mínimas las referencias a su persona. Y, cuando lo hacía aludía siempre a cuestiones de maternidad, partos o abortos, que fueron los más. Habiendo tenido con ella una relación prolongada, y con la que compartió penas y alegrías, jamás la retrató. José Luis Morales y Marín en "La mujer en Goya" nos refiere la poca delicadeza de Goya al referirse a su mujer cuando escribió en 1870: "Que rico pastel dengila, excelente, Josefa Bayeu", texto que aparece junto a un dibujo en el que ella está arrodillada y de espaldas mostrando sus cuartos traseros.

- El eterno femenino ha estado siempre presente en la obra de **Dante Gabriel Rossetti**. Consagró su vida a cultivar la belleza ideal encarnada por su musa, una mujer que asombra por su belleza, que domina con su presencia y que reina con su solo estar. Varias fueron las modelos del pintor inglés pero de todas destacó **Elizabeth Siddal - Lizzy** - el centro de su corazón y la musa que inspiró su pintura y su poesía. Enamorado ante todo de su belleza física, se casó en 1860 sin convicción alguna, y después de una larga y complicada convivencia de diez años. La contradictoria personalidad de Rossetti fluctuaba entre el vitalismo, extroversión, liderazgo, y una tendencia a la soledad y desequilibrio emocional.
- **Gala** (Elena Dimitrievna Diakonova, Kazán, 1894), la esposa de **Salvador Dalí**, había sido antes la mujer y musa de Paul Éluard, la musa y amante de Max Ernst, y, sin embargo, desde 1929 en que Dalí la conoció, ella estaría destinada a ser la eterna inspiradora del pintor catalán, al que inyectaría la energía de la creación. Gala, para el poeta Éluard "La mitad de mi mismo", seducida por Dalí, dedicará toda su vida al artista e irá tejiendo un vaporoso velo sobre su propio pasado. La musa de la poesía de Éluard se convirtió en la musa de la pintura de Dalí, y bajo su apoyo incondicional éste creará las mejores pinturas según el método surrealista por él inventado: *Método Crítico-Paranoico*.
- El caso de **Pablo Picasso** y sus mujeres merece capítulo aparte. Pero se hace necesario recordar la repercusión que tuvieron esas mujeres sobre la vida y la creatividad del artista malagueño. Excepto François Gilot, que convivió con Pablo Picasso durante diez años y al que abandonó, todas las demás mujeres se sometieron al genio, y su efecto sobre ellas fue devastador. La rusa **Olga Khoklova**, la modelo de los "desnudos" de los años 20, dejó la danza para entregarse al artista, su final fue la neurosis. **Marie Thérèse Walter** y la fotógrafa **Dora Maar**, retratadas por Picasso en su etapa neocubista de los años 30, acabó la primera ahorcada tras la muerte de Picasso y la segunda en un manicomio. **Jacqueline Roqué**, el verdadero amor de Picasso, mujer celosa, vigilante, absolutamente entregada, cuya imagen aparece una y otra vez en las últimas obras de Picasso - "Retrato de J.R. con rosas" - se suicidó después de años de no superar la muerte de su esposo.

- La historia ha dado muchos casos de relación destructiva musa-artista, pero entre los existentes entresacamos uno especialmente llamativo por su dramatismo: el amor surgido entre **Amadée Modigliani** y la joven de 19 años **Jeanne Hebuterne** cuando ambos estudiaban en la Académie Colarossi en París. El fechozo mutuo fue instantáneo. Ella dejó el domicilio paterno para ir a vivir con el artista. Entonces nada le importaba, ni la bohemia, ni la vida de miseria que le esperaba junto a un creador enfermo y desconocido. Jeanne, dotada para la pintura, dulce y sumisa decidió dedicar su vida al hombre que amaba. Cuando falleció el artista en 1920, al día siguiente ella, que estaba embarazada, se suicida. En esos escasos pero intensos años de amor desgarrado, Modigliani dejó para la historia maravillosos retratos de su joven amada. La pintó y dibujó diariamente, esbelta, sentada, con el cuerpo de frente y su pálido rostro inclinado

Anexo3. Extraído de reportaje El Mundo:



CAMILE CLAUDEL:

Tras apoderarse de la obra realizada a lo largo de toda mi vida, me obligan a cumplir los años de prisión que tanto merecían ellos...". Estas palabras fueron escritas por Camille Claudel al cumplirse el séptimo año de lo que ella misma calificaba como "penitencia", su internamiento en un manicomio.

Lo que desconocía entonces es que el final de sus días, 23 años después, la encontraría en el mismo lugar, el sanatorio mental de Montdevergues, y del mismo modo, encerrada.

La suya es una historia donde se entremezcla el talento con el amor y la locura con el arte. El nombre de Camille Claudel (Villeneuve-sur-Fère, 1864) ha trascendido al tiempo, muy a su pesar, más por ser musa y amante del escultor Auguste Rodin que por su talento artístico. Pero a diferencia de otros dúos musa-artista (Gala y Dalí, Modigliani y Jeanne Hébuterne), éste contaba con un ingrediente que lo hacía más apasionado si cabe: ambos eran creadores.

Hasta no hace mucho las sombras oscurecían las razones por las que Camille, tiempo después de romper con el gran amor de su vida y tras un periodo de enfermedad y encierro, pasó los últimos 30 años de su existencia internada y aislada del mundo a petición de su propia madre.

Recientemente han salido a la luz unos documentos que, aunque encontrados en el sótano de un asilo de París en 1995 por Philippe Versapuech, investigador en historia psiquiátrica, no se han hecho públicos hasta resolverse la batalla legal desencadenada por su propiedad. En ellos consta el diagnóstico realizado en su día por los doctores que observaron en la paciente delirios paranoicos. Pero entre esos papeles también se encuentran cartas de la propia Claudel que denuncian con extraordinaria lucidez la dureza de su confinamiento, su soledad y el odio creciente hacia quien fue su maestro y amante.

Auguste y Camille se encontraron por primera vez en 1883 cuando el escultor, entonces con 43 años, visitó el taller donde ella, de 19, trabajaba. A la joven le había costado mucho esfuerzo que sus padres, de origen modesto, aceptaran su vocación en un tiempo en que las cosas no eran fáciles para una mujer, menos si pretendía ser artista y aún peor si se decantaba por la escultura. Rodin (París, 1840) era un escultor de cierto renombre que ya había parido El pensador y tenía el encargo de crear Las puertas del infierno, inspiradas en la Divina comedia de Dante, para un museo de artes decorativas que nunca se llegó a abrir. El realismo de su trabajo contrastaba hasta tal punto con lo que críticos y artistas estaban acostumbrados que incluso le acusaron de haber moldeado la figura de una de sus obras, La edad de bronce, directamente sobre el cuerpo del soldado que había posado para él.

Su devoción por el arte le llevó a matricularse a los 14 años en la Petite École, una escuela pública donde estudió Dibujo y Matemáticas. En tres ocasiones pidió ser admitido en la Escuela de Bellas Artes y otras tantas fue rechazado. Destrozado por la muerte de su hermana mayor, Marie, había decidido en 1862 ingresar en la orden de los Padres del Santísimo Sacramento, fundada por el padre Eymard. Fue éste quien alentó su vena artística y pronto su falsa vocación le devolvió a la vida laica. Poco después, en 1864, el mismo año del nacimiento de Camille, conocería a Rose Beuret, una costurera que se convertiría en su compañera para toda la vida, madre de su único hijo y vértice de un triángulo donde Camille Claudel era quien más tenía que perder.

Almas gemelas. Aquel primer encuentro en el taller, rodeada de figuras a medio terminar, el polvo flotando en el aire, vestida con el amplio jubón que utilizaba para esculpir, fue impactante para el ya maduro artista de barba rojiza y ojos miopes. Camille le deslumbró. "Una frente espléndida sobre unos magníficos ojos de un azul tan extraño que difícilmente se encuentra fuera de las portadas de las novelas", diría de ella su hermano, el escritor Paul Claudel, en 1951. Pero no sólo fue su belleza, le fascinó su obra. Nada más ver sus yesos descubrió en ella un alma gemela, alguien que como él vivía por y para los perfiles. Alguien que, como él, se zafaba del academicismo para liberar las figuras, dotarlas de movimiento y emoción, transformando poses clásicas en nuevas formas de poderosa vitalidad.

No pasó mucho tiempo antes de que Rodin le propusiera trabajar en su taller. La única mujer entre sus alumnos, rápidamente convertida en objeto de guiños y sonrisas, desde que se hizo evidente el magnetismo que ejercía sobre el maestro. Su rostro, su talle, sus formas, pronto fueron reconocibles en sus esculturas, para escándalo de su familia. Antes musa que modelo y amante.

"Mi muy querida, caído sobre ambas rodillas ante tu precioso cuerpo que abrazo", le escribió Rodin a finales de 1884, principios de 1885. La pasión por el arte y por sus propios cuerpos les unió e inspiró obras como El eterno ídolo, El beso, La aurora y El pensamiento, firmadas por él, y Sakountala o el abandono, La edad madura y los bustos de Rodin, por ella. Robaban tiempo a sus vidas, quedándose un poco más tarde que los demás en el taller para poder estar solos hasta que en 1886 Rodin alquiló la casa conocida como Le Clos Payen o La Folie Neubourg. Allí establecieron un taller privado que, sin embargo, no fue un hogar común. Él nunca abandonó, quién sabe si obedeciendo a la ternura, al amor o a la culpabilidad, a quien fue su paciente y fiel compañera, Rose.

En su primer día de ingreso, el doctor truelle le diagnosticó "manía persecutoria" y "delirios de grandeza". se creía víctima de "los ataques criminales de un famoso escultor", como consta en los documentos recientemente hechos públicos

En su pequeño reducto de creación, ambos trabajaban de igual a igual. Pero fuera de esas cuatro paredes, ella era sólo la alumna de Rodin, o peor, su amante. Cada vez que exponía llegaban a sus oídos los comentarios de quienes veían detrás de esos desnudos la mano del maestro, no la creían capaz de crear por sí misma, pese a las palabras del artista: "Le he enseñado dónde encontrar oro, pero el oro que encuentre le pertenece a ella". En general, las críticas fueron positivas pero no vendía, no recibía

encargos. Todo lo contrario que Rodin: en su taller los cinceles de sus ayudantes no descansan, es nombrado caballero de la Legión de Honor, expone junto a Monet, le piden un monumento a Victor Hugo y otro a Balzac...

Camille se sentía humillada, oscurecida por el genio de su mentor; quería demostrarse a sí misma y a los demás que era una mujer, sí, pero también una gran escultora. En 1894 se inicia un progresivo distanciamiento de la pareja que se convierte en una ruptura definitiva a finales de 1898. Ella era presa de los celos, artísticos y amorosos. Era consciente de que Rose siempre se interpondría entre ellos porque Rodin ni siquiera se planteó dejarla cuando estuvo embarazada de un hijo que nunca llegó a nacer.

Se estableció por su cuenta. "Se me reprocha (¡espantoso crimen!) haber vivido sola", escribiría en 1917. Pasó así unos años de febril dedicación a la escultura en los que apenas salía de casa, abandonada de sí misma y sufriendo penurias económicas. Finalmente cayó enferma, tanto que en diciembre de 1905 se organizó en París una última gran exposición con 13 de sus esculturas. Pero la muerte se volvió esquiva. Comenzó a sentir miedo, apenas comía por temor a ser envenenada y destruyó a martillazos sus propias obras. Eran los primeros síntomas de una demencia que tenía como eje de sus iras a Auguste Rodin, al que tanto amara.

El 3 de marzo de 1913 moría su padre, Louis-Prosper Claudel, la única persona de su familia en la que Camille encontró algo de comprensión. Una semana después, el 10 de marzo, fue arrastrada fuera de su apartamento e introducida en una ambulancia. Su madre, Louise, había firmado los papeles para su internamiento en el sanatorio de Ville-Evrard ante la opinión médica de que sufría severos trastornos mentales que la hacían peligrosa para sí misma y para los demás. "Triste sorpresa para una artista; eso fue lo que obtuve en lugar de una recompensa, suelen ocurrirme semejantes cosas", escribiría ella después.

Hoy se sabe que, en su primer día de ingreso, el doctor Truelle le diagnosticó "una sistemática manía persecutoria" y "delirios de grandeza" por los que se creía víctima de "los ataques criminales de un famoso escultor", como consta en los documentos recientemente hechos públicos, desmintiendo así la idea, en cierto modo romántica, de que su encierro fue ordenado por su familia para evitar el escándalo. "En el fondo, todo eso surge del cerebro diabólico de Rodin. Tenía una sola obsesión: que, una vez muerto, yo progresara como artista y lo superara; necesitaba creer que, después de muerto, seguiría teniéndome entre sus garras igual que hizo en vida", llegó a escribir, en un ejemplo de cómo la pasión se tornó en odio.

Rodin continuó con su labor creativa y cedió gran parte de su obra al Estado, donación con la que se creó el Museo Rodin que abriría sus puertas en 1919 y que en la actualidad conserva la mayor colección de las obras de Camille Claudel, 15 esculturas. El 29 de enero de 1917, Rose y Rodin se casaban después de compartir 53 años de sus vidas. Ella murió 16 días después de la boda y él, en noviembre de ese mismo año. Reposan juntos en Meudon (Francia), coronada su tumba por El pensador.

Camille vivió en la más extrema soledad ("Necesito ver a alguna persona que sea amiga"), ya que su madre solicitó que no se le permitiera recibir visitas ni mantener correspondencia. Así, en total abandono, con la mayor parte de su obra destruida por sus propias manos, olvidada por todos, murió en el sanatorio de Montdevergues (al que había sido trasladada en 1914) el 19 de octubre de 1943. "No he hecho todo lo que he hecho para terminar mi vida engrosando el número de reclusos en un sanatorio, merecía algo más".

Anexo 4. Muestra de obra in intervención: Maquillaje realizado con pintura de aguacolors para el rostro. Y cera previamente derretida adherida.



Anexo 5. Situación museística hombres y mujeres artistas.

Tras la publicación de la Ley orgánica de Igualdad en 2007 solo se ha mejorado el porcentaje en apenas un 3%: del 9'4% en el periodo 2000-2009 al 12% en el periodo 2010-2013. Si contemplamos el hecho de que una representación inferior al 40% es considerada discriminación, nuestro país suspende con creces en igualdad.

Sin embargo, como en el Informe anterior, y en pos de corroborar que es posible llevar a cabo acciones positivas, debemos destacar la labor de centros como: CAAC de Sevilla, Koldo Mitxelena en San Sebastián, Laboral en Gijón o EACC en Castellón, con porcentajes de exposiciones individuales de artistas mujeres entre el 40% y el 50%, demostrando que se pueden implementar políticas artísticas en beneficio de un equilibrio justo entre mujeres y hombres en el panorama artístico y cultural español.

*Los datos de este informe se han obtenido de las páginas webs de los 21 centros analizados. Las salas EAV y EAV Sala Verónicas permanecieron clausuradas durante el periodo analizado.

DATOS:

ARTIUM, Vitoria, 2010-2013.

8 artistas mujeres de 32 artistas en total: 8/32 (25%)

2 artistas españolas de 21 artistas españoles total: 2/21

RELACIÓN ESPAÑOLES/ NO ESPAÑOLES: 21/32

ARTISTAS ESPAÑOLAS/ TOTAL: 2/32

Itziar Barrio (2011), Jenny Marketou (2011), Esther Ferrer (2011), Regina José Galindo (2012), Beatriz Olabarrieta (2012), Katarina Zdjelar (2013), Aitzkoa Reinoso (2013), Tania Candiani (2013).

KOLDO MITXELENA, San Sebastián, 2010-2013. 2 artistas mujeres de 4 artistas en total: 2/4 (50%) 1 artista española de 2 artistas en total: 1/2 RELACIÓN ESPAÑOLES/ NO ESPAÑOLES: 3/4 ARTISTAS ESPAÑOLAS/ TOTAL: 1/4

Elena Asins (2012), Fiona Tan (2012).

KOLDO MITXELENA – sala Ganbara, 2010-2013.

1 artista mujer de 13 artistas en total: 1/13

1 artista española de 12 artistas españoles total: 1/12 RELACIÓN ESPAÑOLES/ NO ESPAÑOLES: 12/13 ARTISTAS ESPAÑOLAS/ TOTAL: 1/13 Dora Salazar (2013).

LABORAL, Gijón, 2010-2013.

6 artistas mujeres de 15 en total: 6/15 (40%)

6 artistas españolas de 12 artistas españoles en total: 6/12

RELACIÓN ESPAÑOLES/ NO ESPAÑOLES: 12/15

ARTISTAS ESPAÑOLAS/ TOTAL: 6/15

Alicia Jiménez (2010), Alicia Framis (2010), La Ribot (2011), Lorena Lozano (2012), Helena Torres (2012), Cristina Busto (2012).

MARCO, Vigo, 2010-2013.

5 artistas mujeres de 15 artistas en total: 5/15 (33,3%)

4 artistas españolas de 11 artistas españoles total: 4/11

RELACIÓN ESPAÑOLES/ NO ESPAÑOLES: 11/15

ARTISTAS ESPAÑOLAS/ TOTAL: 4/15

Candida Höfer (2010), Almudena Fernández Fariña (2010), Loreto Martínez (2011), Amaya González Reyes (2011), Patricia Esquivias (2013).

CAAC, Sevilla, 2010-2013.

17 artistas mujeres de 34 artistas en total: 17/34 (50%)

6 artistas españolas de 17 artistas españoles en total: 6/17

RELACION ESPAÑOLES/ NO ESPAÑOLES: 17/34

ARTISTAS ESPAÑOLAS/ TOTAL: 6/34

Carrie Mae Weems (2010), Candida Höfer (2010), Marta Minujín (2010), Inmaculada Salinas (2011), Jessica Diamond (2011), Annika Ström (2011), Ruth Ewan (2011), Lara Almarcegui (2011), Julie Rivera (2011), Catarina Simão (2012), Maryam Jafri (2012), Fiona Tan (2012), Ruth Morán (2012), Paloma Gámez (2012), Lotty Rosenfeld (2013), Sylvia Sleigh (2013), Maria José Gallardo (2013)

CAC, Málaga, 2010-2013.

7 artistas mujeres de 39 artistas en total: 7/39 (17,9%)

2 artistas españolas de 11 artistas españoles en total: 2/11

RELACIÓN ESPAÑOLES/ NO ESPAÑOLES: 11/39

ARTISTAS ESPAÑOLAS/ TOTAL: 2/39

Victoria Civera (2010), Sylvie Fleury (2011), Monica Bonvicini (2011), Marina Abramovic (2013), Rosa Brun (2013), Lida Abdul (2013), Kati Heck (2013).

EACC, Castellón, 2010-2013.

2 artistas mujeres de 5 artistas en total: 2/5 (40%)

0 artistas españolas de 1 artista español: 0/1

RELACIÓN ESPAÑOLES/ NO ESPAÑOLES: 1/5

ARTISTAS ESPAÑOLAS/ TOTAL: 0/5 Atsuko Tanaka (2011), Sharon Lockhart (2012).

IVAM, Valencia, 2010-2013.

* Ignacio Pinazo expone 6 veces.

9 mujeres artistas de 68 artistas en total: 9/68 (13,23%)

8 artistas españolas de 34 artistas españoles total: 8/34

RELACIÓN ESPAÑOLES/ NO ESPAÑOLES: 34/68

ARTISTAS ESPAÑOLAS/ TOTAL: 8/68

Victoria Civera (2011), Isabel Muñoz (2011), Liliane Tomasko (2011), Menchu Gal (2012), Ana Peters (2012), Mar Solís (2012), Monica Ridruejo (2013), Ágatha Ruiz de la Prada (2013), Presen Rodríguez (2013)

ES BALUARD, Palma de Mallorca, 2010-2013.

3 artistas mujeres de 17 artistas en total: 3/17 (17,64%)

3 artistas españolas de 11 artistas españoles total: 3/11

RELACIÓN ESPAÑOLES/ NO ESPAÑOLES: 11/17

ARTISTAS ESPAÑOLAS/ TOTAL: 3/17

Joana Vasconcelos (2010), Esther Ferrer (2012), Amparo Sard (2013)

FUNDACIO TÀPIES, Barcelona, 2010-2013.

3 artistas mujeres de 22 artistas en total: 3/22 (13,63%)

2 artistas españolas de 5 artistas españoles total: 2/5

RELACIÓN ESPAÑOLES/ NO ESPAÑOLES: 5/22

ARTISTAS ESPAÑOLAS/ TOTAL: 2/22

Anna Maria Maiolino (2010), Eva Hesse (2010), Andrea Corachán Camús (2011).

MACBA, Barcelona, 2010-2013.

4 artistas mujeres de 21 artistas en total: 4/21 (19%)

1 artista española de 6 artistas españoles total: 1/6

RELACIÓN ESPAÑOLES/ NO ESPAÑOLES: 6/21

ARTISTAS ESPAÑOLAS/ TOTAL: 1/21

Latifa Echakhch (2010), Natascha Sadr Haghghian (2011), Rita McBride (2012), Eulàlia Grau (2013).

Centre d'art La Panera, Lleida, 2010-2013.

*3 artistas repiten exposición.

1 artista mujer de 21 artistas en total: 1/21

1 artista española de 16 artistas españoles total: 1/16

RELACIÓN ESPAÑOLES/ NO ESPAÑOLES: 16/21

ARTISTAS ESPAÑOLAS/ TOTAL: 1/21 Mery Cuesta (2010)

Tecla Sala, l'Hospitalet, 2010-2013.

0 artistas mujeres de 7 artistas en total: 0/7

0 artistas españolas de 5 artistas españoles total: 0/5

RELACIÓN ESPAÑOLES/ NO ESPAÑOLES: 5/7

ARTISTAS ESPAÑOLAS/ TOTAL: 0/7

MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), Madrid, 2010-2013.

14 artistas mujeres de 51 artistas en total: 15/51 (29,41%)

9 artistas españolas de 18 artistas españoles total: 9/18

RELACIÓN ESPAÑOLES/ NO ESPAÑOLES: 18/51

ARTISTAS ESPAÑOLAS/ TOTAL: 9/51

Jessica Stockholder (2010), Lygia Pape (2011), Maja Bajevic (2011), Leonor Antunes (2011), Lili Dujourie (2011), Elena Asins (2011), Soledad Sevilla (2011), Dorit Margreiter (2011), Sharon Hayes (2012), María Blanchard (2012), Paloma Polo (2012), Cristina Iglesias (2013), Azucena Vieites (2013), María Loboda (2013)

CA2 Móstoles, 2010-2013.

1 artista mujer de 7 artistas en total: 1/7

0 artistas españolas de 0 artistas españoles total: 0/0

RELACIÓN ESPAÑOLES/ NO ESPAÑOLES: 0/7

ARTISTAS ESPAÑOLAS/ TOTAL: 0/7

Lara Almarcegui (2012).

MEIAC, Badajoz 2010-2013.

0 artistas mujeres de 5 artistas en total: 0/5
0 artistas españolas de 3 artistas españoles total: 0/3
RELACIÓN ESPAÑOLES/ NO ESPAÑOLES: 3/5
ARTISTAS ESPAÑOLAS/ TOTAL: 0/5

Da2, Salamanca 2010-2013.

9 artistas mujeres de 30 artistas en total: 9/30 (30%)
7 artistas españolas de 21 artistas españoles total: 7/21
RELACIÓN ESPAÑOLES/ NO ESPAÑOLES: 21/30
ARTISTAS ESPAÑOLAS/ TOTAL: 7/30
Sol Martínez (2010), Marta Serna (2010), Viveka Goyanes (2012), Laura Ramis (2012), Ester Partegàs (2013), Silvia Bermejo (2013), Almut Linde (2013).

CAB, Burgos, 2010-2013.

3 artistas mujeres de 22 artistas en total: 3/22 (13,63%)
2 artistas españolas de 14 artistas españoles total: 2/14
RELACIÓN ESPAÑOLES/ NO ESPAÑOLES: 14/22
ARTISTAS ESPAÑOLAS/ TOTAL: 2/22
Eva Lootz (2012), Arancha Goyeneche (2012), Cristina Lucas (2013)

Patio Herreriano, Valladolid, 2010-2013.

4 artistas mujeres de 14 artistas en total: 4/14 (28,57%)
3 artistas españolas de 12 artistas españoles total: 3/12
RELACIÓN ESPAÑOLES/ NO ESPAÑOLES: 12/14
ARTISTAS ESPAÑOLAS/ TOTAL: 3/14
Rebecca Dautremer (2010), Isabel Muñoz (2010), Marina Nuñez (2012), Françoise Vanneraud (2013)

Museo Esteban Vicente, Segovia 2010-2013.

*Esteban Vicente expone 6 veces
0 artistas mujeres de 8 artistas en total: 0/8
0 artistas españolas de 3 artistas españoles total: 0/3
RELACIÓN ESPAÑOLES/ NO ESPAÑOLES: 3/5
ARTISTAS ESPAÑOLAS/ TOTAL: 0/5

MUSAC, León 2010-2013.

8 artistas mujeres de 21 artistas en total: 8/21 (38%)

3 artistas españolas de 8 artistas españoles total: 3/8

RELACIÓN ESPAÑOLES/ NO ESPAÑOLES: 8/21

ARTISTAS ESPAÑOLAS/ TOTAL: 3/21

Dora García (2010), Yona Friedman (2011), Azucena Vieites (2012), Itziar Okariz (2013), Geta Bratescu (2013), Lara Almarcegui (2013), Rosa Barba (2013) Apolonija Šušteršič (2013).

MUSAC Laboratorio 987, León 2010-2013.

1 artista mujer de 4 artistas en total: 1/4 (25%)

0 artistas españolas de 0 artistas españoles total: 0/0

RELACIÓN ESPAÑOLES/ NO ESPAÑOLES: 0/4

ARTISTAS ESPAÑOLAS/ TOTAL: 0/4

Alejandra Riera (2013).



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS

Trabajo final de Máster

Detrás de la mirada: Genio y musa

Cleo de Mérode, Dora Maar y Emilie Flöge

Tipología 4

Valencia, julio, 2014

Autora: Dña. Vanesa Mariño Baudí

Director: Dr. D. Moisés Gil Igual



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

