

EL AUTORRETRATO FEMENINO¹

MERCEDES VALDIVIESO

El primer autorretrato de una mujer del que tenemos noticias es el de Jaia, famosa retratista del siglo I a.C., que vivió en Roma. Plinio el Viejo escribe en el libro XXXV que pintó su imagen con ayuda de un espejo:

"Iaia Cyzicena, perpetua virgo, Marci Varronis iuventa Romae et penicillo pinxit et cestro in ebore imagines mulierum maxime et Neapoli anum in grandi tabula, suam quoque imaginem ad speculum."

En *De claris mulieribus*², una recopilación de biografías de famosas mujeres a través de antiguas fuentes griegas y romanas, convierte Boccaccio a Iaia en Marcia. Una edición ilustrada de este libro muestra a Marcia (Lám. 1), ataviada con vestimentas de estilo gótico, sosteniendo un espejo en su mano izquierda mientras se está pintando.

El autorretrato femenino más antiguo que conocemos hasta ahora se encuentra, sin embargo, en un homiliario alemán de mitad del siglo XII y muestra la imagen de una monja dentro de una inicial y acompañada por la inscripción "Guda peccatrix mulier scripsit et pinxit hunc librum". Otro libro miniado, un salterio de Augsburgo de finales del siglo XII, muestra igualmente un autorretrato femenino (Lám. 2). Formando la vírgula de la inicial iluminada Q se columpia un personaje femenino, cuyo nombre "Claricia" figura al lado de su cabeza. Se trata de dos casos excepcionales ya que, como sabemos por la historiografía feminista, la mayoría de las pintoras de la Edad Media ejercían su oficio de forma anónima desde los conventos.

1. Dado que no disponemos ni del espacio ni de las posibilidades gráficas para analizar todo el material que se estudio en la conferencia que dio lugar a esta publicación, hemos optado por centrarnos sólo en algunos ejemplos.

2. Vid. Schweikhart G. : "Boccaccios 'De claris mulieribus' und die Selbstdarstellungen von Malerinnen im 16. Jahrhundert", en: Wimmers, M. (ed.): Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989, pp. 113-127.

Habrá que esperar hasta la época del Renacimiento, en la que en general los pintores surgen del anonimato de simples artesanos para ser reconocidos como artistas individuales y comienzan a reflejar esa nueva conciencia individual a través del autorretrato, para poder establecer una iconografía del autorretrato femenino. Sofonisba Anguissola³ (1532?-1625) fue una de las primeras pintoras del Renacimiento que alcanzaron fama internacional. Mientras que la mayoría de pintoras que conocemos eran hijas de pintores Anguissola provenía de una familia de la pequeña aristocracia de Cremona y recibí, al igual que sus cinco hermanas⁴, una educación con arreglo a los ideales humanistas del Renacimiento. El hecho de pertenecer a la aristocracia en un principio era un obstáculo añadido al de ser mujer, ya que el ejercicio profesional de la pintura no había logrado emanciparse por completo del oprobio de ser un oficio artesanal. La imposibilidad de proveer a todas sus hijas con una dote pudo ser el motivo de que el padre fomentase el talento de sus hijas para la pintura. Sofonisba, la mayor de las hermanas, alcanzó tal renombre como retratista que fue llamada a la corte de Felipe II como dama de la reina Isabel de Valois donde permaneció unos dieciseis años hasta la muerte de Ana de Austria. Durante toda su vida se representó en numerosos autorretratos de los cuales conocemos trece. El primero, un dibujo, data de 1545 y el último de 1620. La mayoría de estos autorretratos la muestran con un libro en la mano y en dos ocasiones tocando el clavicordio lo cual subraya su condición de dama culta y perteneciente a la aristocracia⁵. En su autorretrato de 1550 (L m. 3) Anguissola crea, sin embargo, un nuevo tipo iconográfico. En una especie de homenaje a su maestro Bernardino Campi, se retrata a sí misma siendo pintada sobre un lienzo por éste, es decir crea un cuadro dentro de un cuadro. Sólo en dos ocasiones, en un autorretrato de 1552 y en otro de fecha desconocida, se retrata a sí misma como pintora con pinceles y paleta. Obviamente Anguissola, al igual que muchos hombres pintores de esta época, elude el ser identificada con el ejercicio de una profesión artesanal y prefiere hacer constar su talento a través de inscripciones en latín como, por ejemplo, en una miniatura de 1552: "Sofonisba Anguissola Vir(go) Ipsum Manu Ex Speculo Depictam Cremona".

3. Caroli, F. : Sofonisba Anguissola e le sue sorelle, Milano 1987; Kusche, M. : Sofonisba Anguissola en España. Retratista en la Corte de Felipe II junto a Alonso Sánchez Coello y Jorge de la R a, en: A. E. A. , 248, 1989, pp. 392-420; Perlingieri, I. : Sofonisba Anguissola, New York 1992.

4. En un retrato de 1555 representa Sofonisba a dos de sus hermanas jugando al ajedrez.

5. Durante su estancia en la corte española pintó numerosos retratos de la familia real pero no actuaba como una profesional. No firmaba sus cuadros ni recibía pago alguno por ellos ya que como dama de la reina tenía sus gajes de dama de honor de la reina.

Una vez logrado el reconocimiento de la pintura como arte liberal en el transcurso del siglo XVI aparecen cada vez con más frecuencia en los autorretratos, tanto en los femeninos como en los masculinos, los atributos de este *arte*, los pinceles y la paleta. En muchas ocasiones incluso se retratan pintando un lienzo como es el caso —por citar sólo algunos ejemplos pertenecientes a diferentes épocas de este tipo iconográfico que se repite hasta el siglo XIX— en el autorretrato en Basel de Catherina van Hemessen (1528-1587), el de Judith Leyster⁶ (1609-1660) (Lám. 4), el de Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) en los Uffizi o el de Rosalinda Sharples (1794-1838) en Bristol. Todas ellas parecen haber interrumpido por un momento su trabajo para volverse hacia el espectador. También Artemisia Gentileschi⁷ (1593-1652), una de las pintoras más famosas del Barroco, se retrata pintando ante un lienzo (Lám. 5). A diferencia de los casos citados, Gentileschi no ha interrumpido su trabajo, sino que más bien parece ignorar a los espectadores de su autorretrato y su mirada está fijada sobre los trazos que ejecuta con enérgico ademán sobre el lienzo. El título de este cuadro es *La pittura*⁸, es decir Gentileschi se representa a sí misma como la alegoría de la pintura, tema central del discurso sobre la teoría del arte en el Renacimiento tardío. Siguiendo las indicaciones de la *Iconologia* de Cesare Ripa, Gentileschi lleva los atributos de la personificación de la pintura: la cadena de oro con una máscara como símbolo de la imitación, los rizos desordenados como imagen del divino frenesí del temperamento artístico y la tela tornasolada de su vestido alude a la destreza del pintor. El hecho de ser una mujer hacen posible que Gentileschi pueda unir en un solo cuadro dos géneros, el del autorretrato y el de la alegoría, que sus colegas masculinos estaban obligados a tratar por separado. Su retrato se identifica así con el acto mismo de pintar.

Durante el siglo XVII, el *siglo de la galantería*, como se le denomina en ocasiones, aparte del hecho de ser mujer, otro de los obstáculos a los que tenían que enfrentarse las pintoras era el de la falta de belleza. Así en el caso de Rosalba Carriera⁹ (1675-1757), que alcanzó gran renombre con sus retratos al pastel, sus coetáneos no podían entender como había podido lograr fama sin ser atractiva, y Denis Diderot opina sobre Anna Dorothea Therbusch (1721- 1782):

"No es el talento lo que le falta para alcanzar en este país un gran éxito, tiene suficiente; es la juventud, la belleza, la modestia, la coquetería."¹⁰

6. Fox Hofrichter, F. : Judith Leyster, Divaco 1989.

7. Garrard, M. : Artemisia Gentileschi, Princenton/Oxford 1989.

8. Vid Garrard, op. cit. capítulo VI.

9. Bernardina, S. : Rosalba Carriera, Torino 1988.

10. Seznec J. , Adhémar, J. (eds.) : Diderot, D. . Salons, Oxford 1963, p. 250.

Esta falta de coquetería que le reprocha Diderot hacen que su autorretrato de 1776 constituya una rara excepción dentro de la iconografía del autorretrato femenino. Therbusch se retrata sentada y de cuerpo entero con un libro en la mano cuya lectura ha interrumpido para dirigirnos su mirada (Lám. 6). Sin intentar ocultar las secuelas de la edad se muestra con un gran antejo sujeto a su tocado.

Tanto Angelika Kaufmann¹¹ (1741-1807) como Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) y Adélaïde Labille Guiard¹² (1749-1803) tuvieron más *suerte* respecto a su físico y fueron admiradas por su belleza y elegancia. A excepción de Kaufmann, quién también cultivó el cuadro de historia, todas ellas se dedicaron casi exclusivamente al género del retrato. En sus autorretratos dedican gran atención a sus atuendos siguiendo siempre los últimos postulados de la moda. En la mayoría de estos retratos se muestran con los atributos de su profesión, pincel y paleta. El autorretrato (Lám. 7) que presenta Adélaïde Labille-Guiard en el Salón de París de 1785 añade, sin embargo, un elemento más a esta iconografía. La pintora se representa en un cuadro de gran formato de cuerpo entero sentada ante un lienzo y acompañada por dos discípulas. La inclusión de las dos discípulas se presta a una doble lectura. Por una parte refleja el orgullo de una mujer que ha alcanzado gran prestigio profesional y cuenta con devotas alumnas, pero también una concesión, o llámémoslo más positivamente, un hábil recurso, para satisfacer a los espectadores masculinos de esta obra. Labille-Guiard se muestra en todo su esplendor femenino, ataviada con un favorecedor sombrero de plumas y un vestido del que ha suprimido el habitual pañuelo con el que se cubrían las mujeres de la burguesía el escote. Al incorporar dos personajes femeninos a su retrato enlaza con el motivo iconográfico de las tres gracias, hecho que corrobora las críticas de la época.

Al parecer, talento y belleza no eran todavía suficientes para satisfacer el ideal de la mujer pintora. Debía ser también una madre perfecta, imagen que nos muestra Elisabeth Vigée-Le Brun en su autorretrato de 1789 (Lám. 8) donde aparece abrazada a su hija de nueve años. Pero la relación entre ambas debió ser muy diferente. Vigée-Le Brun relata en sus memorias¹³, no sin cierto orgullo, su despreocupación ante el nacimiento de su única hija, que la sorprendió sin ningún preparativo, y como el día del parto se encontraba en su taller y seguía pintando en los espacios de tiempo que restaban entre las contracciones. Debido a su

11. Baumgärtel, B. : Angelika Kaufmann (1741-1807). Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhunderts, Weinheim 1990.

12. Passez, A. : Biographie et catalogue raisonné des oeuvres de Mme. Labille-Guiard, Paris 1973.

13. Mengden, L. (ed.): Der Schönheit Malerin... Erinnerungen der Elisabeth Vigée-Le Brun, Darmstadt 1985. (Souvenirs de Madame Vigée Le Brun, 2 vols. , Paris 1869); Russel, J. (ed.): Memoirs of Madame Vigée Le Brun, New York 1989. Carta IV de la parte I.

ritmo de trabajo y sus obligaciones sociales es poco probable que dedicase mucho tiempo al cuidado de su hija como intenta sugerir su autorretrato.

Durante el siglo XIX el número de pintoras que conocemos se hace cada vez más numeroso y muchas de las Academias comenzarán a aceptar a mujeres como alumnas. Hay que constatar, sin embargo, que cuando esto sucede, las Academias se encuentran en estado de decadencia y empiezan a ser rechazadas por las vanguardias artísticas. La mayoría de las artistas siguen retratándose con sus atributos de pintoras sin añadir ningún elemento particular a la iconografía tradicional del retrato de artista. Dentro de este gran número de mujeres artistas que surgen durante el siglo XIX quisiéramos destacar a Suzanne Valadon por lo que tienen de excepcional tanto su persona como sus aportaciones artísticas.

Mientras que la mayoría de las mujeres artistas procedían de los ambientes de la burguesía ilustrada y estudiaban en academias privadas, Suzanne Valadon¹⁴ (1865-1938) era hija de una lavandera y su formación puede calificarse de autodidacta. Su contacto con el mundo del arte se produce a través de su trabajo como modelo de artistas; comienza a posar en 1882/83 para Puvis de Chavanne y más tarde lo hará también para Renoir, Henner y Toulouse-Lautrec. En el caso de Valadon al parecer sus *desventajas* sociales *facilitan* su liberación como artista. Valadon no tiene que luchar contra las convenciones sociales que obstaculizaban el desarrollo artístico de las mujeres de su época ya que desde su nacimiento como hija ilegítima se encuentra marginada de esa sociedad. Desde muy joven tiene que valerse por sí sola a través de diversos trabajos como criada y dependienta antes de convertirse en modelo y amante de diversos artistas y *protectores*. A los 18 años da a luz a un hijo, al igual que ella ilegítimo. Los primeros dibujos que se conocen de Valadon datan de 1883, es decir de la época en la que comienza a trabajar como modelo. Entre estos se encuentra un primer autorretrato al pastel en el que se muestra seria y con mirada firme. Valadon ha escogido desde un principio uno de los géneros que suprimen con más radicalidad la relación jerárquica entre pintor y modelo. Ella misma es su modelo y a la vez pintora. En su obra Valadon abarcará uno de los géneros que estaban prácticamente vetados para las mujeres ya que aun cuando eran admitidas en las Academias no se les dejaba participar en las clases del natural, el desnudo. Habituada a moverse fuera de todas las normas morales de la sociedad se *atreve* incluso con el desnudo masculino. En 1909 conoce a André Utter, un joven pintor amigo de su hijo, que le servirá como modelo para sus desnudos masculinos. Una vez

14. Warnod, J. : Suzanne Valadon, Paris 1981; Krininger, D. : Modell-Malerin-Akt. Über Suzanne Valadon und Paula Modersohn-Becker, Darmstadt 1986.

más Valandon invierte los papeles tradicionales tanto de sexo como de edad entre el binomio artista-modelo. En el mismo año de su encuentro Valandon pinta el cuadro *Adan y Eva* (Lám. 9), un tema tradicional donde aparecen reunidos el desnudo femenino y masculino. No se trata aquí, sin embargo, de dos desnudos anónimos sino de los retratos de la propia Valandon que tiene en estas fechas 44 años y su joven amante André Utter¹⁵ de 23 años con quien se casará en 1914. Valandon, Utter y Maurice Utrillo, el hijo de Valandon y también pintor, formarán una inusual simbiosis de convivencia y trabajo y exponen en 1917 en la galería Berthe Weill bajo el rótulo la *Trinité Maudite*.

Valandon realiza numerosos autorretratos a lo largo de su actividad artística. Uno de los últimos la muestra a la edad de 65 años, en 1931, casi de medio cuerpo y desnuda. No es el cuerpo juvenil y atractivo que atraía a los artistas para los que había posado como modelo sino el de una mujer mayor y con los pechos caídos que en un gesto de autoafirmación documenta su decadencia física.

También la pintora alemana Paula Modersohn-Becker¹⁶ (1876-1907) aparece desnuda en varios autorretratos. Su trayectoria es, sin embargo, muy diferente a la de Valandon. Procedente de una familia de la pequeña burguesía ilustrada que la obliga a realizar estudios de Magisterio antes de poderse dedicar a la pintura, se casa con un pintor bastante mayor que ella dedicado a la pintura de paisaje. En la colonia de artistas de Worpswede donde viven ambos no logrará nunca ser aceptada (sólo vende un cuadro durante toda su vida) y la opinión de su marido, que conocemos a través de sus cartas y diarios, vacila entre el reconocimiento y la admiración de un arte que reconoce más innovador que el suyo y los reproches por su falta de dedicación familiar. En un último intento por alcanzar su independencia artística Modersohn-Becker abandona a su marido y se instala en 1906 en París. Los testimonios de Modersohn-Becker sobre este intento de liberación son sobrecogedores. En una carta del 21 de mayo de 1906, poco después de su marcha a París escribe a una amiga:

"(...) Ya veréis ahora, en libertad, podré llegar a ser algo. Casi creo que llegará en este año. (...)"¹⁷

Pocos meses después (17-11-1906) confiesa en una carta a su amiga la escultora Clara Rilke-Westhoff su capitulación:

15. Las hojas de parra que cubren los genitales de Utter tuvieron que ser añadidas para poder exhibir el cuadro en el Salon d'Autome de 1910/11.

16. Busch, G. : Paula Modersohn-Becker, Frankfurt a. M. 1981.

17. Busch, G. , Reinken, L. (eds.): Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern, Frankfurt a. M. 1979 (The Letters and Journals, New York 1983), p. 449.

"Voy a regresar a mi antigua vida con algunos cambios. Yo también he cambiado, soy más independiente y no estoy ya llena de ilusiones. Este verano he descubierto que no soy una mujer que puede valerse por sí sola. Aparte de las preocupaciones monetarias, mi libertad me llevaría a perderme a mí misma. Y yo quiero llegar a crear algo propio. Si mi comportamiento es valiente, lo dirá el futuro. Lo más importante: sosiego para el trabajo, y donde mejor lo encuentro es al lado de Otto Modersohn."¹⁸

Un año más tarde de escribir esta carta da a luz una hija y muere durante el sobreparto.

Entre los 259 cuadros, dedicados en gran parte a la figura femenina, que realiza Modersohn-Becker durante su corta trayectoria artística (1893-1907), se encuentran nada menos que 30 autorretratos. Los primeros autorretratos son principalmente estudios de su rostro. Paulatinamente va ampliando sus autorrepresentaciones, como si fuese tentando el camino de su propio cuerpo, hasta llegar a un desnudo de cuerpo entero (Lám. 10) que realiza durante su estancia en París en 1906.

Otra de las artistas en cuya obra encontramos una notable presencia del autorretrato es Käthe Kollwitz¹⁹ (1867-1945). A diferencia de Modersohn-Becker, cuyos retratos de campesinas acusan una estética derivada del *primitivismo* propagado por Gauguin, la obra de Kollwitz, donde la mujer trabajadora es una de las protagonistas, está sumamente comprometida con el movimiento obrero que surge en Alemania a finales de siglo. En sus autorretratos Kollwitz utilizará todas las técnicas del dibujo y el grabado, así como la escultura. Uno de los primeros autorretratos, un dibujo, muestra a una sonriente mujer de 22 años. Nunca más volverá a representarse de esta manera. Su compromiso con el mundo del proletariado cuya miserable existencia conoce directamente a través del trabajo de su marido que ejerce como médico en un barrio obrero y sus propias experiencias personales —pierde un hijo en la Primera Guerra Mundial y a un nieto en la Segunda, y es expulsada de la Academia de Bellas Artes en 1933 por los nacionalsocialistas— hacen desaparecer esa sonrisa optimista de su primer autorretrato. A lo largo de los años va fijando en sus autorretratos las huellas que la edad y el sufrimiento van marcando en éste. La comisura de sus labios se va haciendo cada vez más descendiente y la expresión de sus ojos oscila entre la mirada perdida y la interrogación. A veces, en un gesto de melancolía, apoya la cabeza sobre su mano;

18. Ebend. pp. 463-464.

19. Kollwitz, H. (ed.): *The Diary and Letters of Käthe Kollwitz*, Chicago 1955; Nagel, O.: *Die Selbstbildnisse der Käthe Kollwitz*, Berlin 1965; Kollwitz, K.: *Die Tagebücher*, Berlin 1989; Prelinger, E.: *Käthe Kollwitz, Cat. Exp. National Gallery*, Washington 1992.

las ocasiones en que se retrata pintando se reducen a escasos ejemplos. En 1938, año en que su obra tienen el *honor* de exhibirse en la exposición de *Arte degenerado* organizada por los socialnacionalistas se representa de medio cuerpo y completamente de perfil (Lám. 11). Su imagen refleja una infinita tristeza. Su rostro se encuentra casi en la penumbra mientras que la luz cae sobre sus cabellos blancos que forman una única línea curva con la espalda.

Dentro de la agrupación artística de *El jinete azul* que surgió en Munich en 1911 las aportaciones artísticas de Gabriele Münter²⁰ y Marianne Werefkin aparecen frecuentemente relegadas a notas a pie de página o a su papel como compañeras sentimentales de Wassily Kandinsky y Alexej Jawlensky. Ambas participaron, sin embargo, activamente en todas las actividades de esta agrupación y dejaron una notable obra pictórica —entre la que se encuentran también varios autorretratos—, si bien cabe decir que ninguna de ellas dio el paso definitivo hacia la abstracción como en el caso de Kandinsky.

El autorretrato de Marianne Werefkin (Tula 1860-1938 Ascona) de 1910 (Lám. 12), cuyo trazo enérgico acusa la influencia de van Gogh y Gauguin y cuyo cromatismo a través de fuertes contrastes entre los colores complementarios enlaza con el más puro expresionismo, *atrapa* al espectador principalmente a través de unos ojos rojos de mirada fija e insistente. Los ojos son el instrumento de que dispone la artista para captar el mundo exterior y a través de ellos establece el diálogo con el espectador. Entre este autorretrato y el que ejecutó en 1893, no sólo tercian diecisiete años sino también una experiencia sumamente dolorosa y decepcionante. Cuando ejecutó el autorretrato de 1893, con los pinceles en la mano derecha como atributo de su profesión, Werefkin se encontraba al comienzo de una carrera artística muy prometedora. Procedente de una familia de la alta sociedad que había fomentado su inclinación por la pintura —su madre fue también pintora— había sido alumna del más famoso de los pintores realistas de Rusia, Ilja Repin, había efectuado numerosas exposiciones y su maestría le había aportado el sobrenombre de *el Rembrandt ruso*. Dos años antes había conocido en Petersburgo a un alférez, cuatro años más joven que ella y sin medios, que asistía a las clases nocturnas de la Academia. Alexej Jawlensky se convierte en el alumno y protegido de la famosa pintora. Tras la muerte del padre de Werefkin en 1896 y con una sustanciosa pensión marchan ambos a Munich para completar la formación de Jawlensky. Werefkin dejará de pintar durante diez años y se consagrará por completo a la creación artística de su protegido a quién cree destinado para realizar esa obra para la que ella misma no se sentía capacitada. Sorprende en un principio esta *inseguridad* en una mujer tan enérgica y culta

20. Kleine, G.: Gabriele Münter - Wassily Kandinsky, Frankfurt 1990; Herborg, A., Friedel, H.: Gabriele Münter 1877-1962, Kat. Exp. München/Frankfurt 1992.

como era Werefkin. Los diarios que escribió durante largos años nos aportan algunas de las claves de esta decisión. Descontenta con las posibilidades de la pintura realista —en sus diarios se anticipa a algunas de las ideas que plasmaría Kandinsky en *Sobre lo espiritual en el arte* (1912)—, se adjudica el papel de portadora de un mensaje, mientras que al hombre —en este caso Jawlensky— le confiere la labor de la creación:

"Soy una mujer, no puedo crear. Puedo entenderlo todo y no puedo crear nada... Me faltan las palabras para expresar mi ideal. Busco a la persona, al hombre que pueda dar forma a este ideal. Como mujer que anhelaba al que pudiese dar forma a su mundo interior conocí a Jawlensky y me dediqué a él... Buscaba la otra mitad de mi ser... En Jawlensky creí poderla crear... . Un deseo puramente divino. No realizable en la tierra."²¹

Esta renuncia voluntaria a la propia creación para ponerse al servicio del *gran arte* será, sin embargo, un arma de doble filo. En sus *Lettres à un Inconnu* que comienza a redactar, a modo de diario, en 1901 escribe:

"Las personas acudían a mí para decirme que yo era su estrella que sin mí no podían avanzar. Y yo, tonta de mí, me puse a su servicio para que supiesen a donde ir y les sostuve la luz del ideal e ilumine su camino y ellos se fueron y no tenían ya miedo. Con mano incansable les sostuve la luz. Después ya no pensaron más en mí e incluso me combatieron."²²

El nacimiento de un hijo ilegítimo de Jawlensky con su criada agudizarán esta crisis como se desprenden de sus anotaciones de este mismo año:

"Soy de una naturaleza enérgica, inteligente y una artista, tengo un alma creativa y he sucumbido a la pereza a la haraganería. No he tenido confianza en mí misma y por eso mi vida se ha ido al demonio. Tengo el infierno en el alma. (...) Me he convertido en puta y criada, en enfermera e institutriz, sólo para servir al gran arte, a un talento que creí digno de crear la nueva obra."²³

21. Marianne Werefkin, *Cat. Exp. Ascona/München/Berlin*, München 1988, pp. 33-34.

22. Weiler, C. (ed.): *Marianne Werefkin. Briefe an einen Unbekannten, 1901-1905*, Köln 1960, p. 21.

23. ebd. p. 23.

A finales de 1905 dejará de escribir sus *Lettres à un Inconnu* y en ese mismo año leemos unas frases sumamente reveladora.

"Soy más hombre que mujer. Sólo la necesidad de gustar y la compasión me convierten en mujer. No soy hombre, no soy mujer, soy yo."²⁴

En 1906 vuelve Marianne Werefkin a coger los pinceles.

Donde la mujer tuvo el papel más destacado fue, indudablemente, dentro del movimiento de vanguardia ruso²⁵. Sus aportaciones dentro de este movimiento son tan evidentes que ni siquiera los estudios más *tradicionalistas* pueden obviar la mención de algunas de ellas, como es el caso, por ejemplo, de Natalia Gontcharova (1881-1962), Olga Rozanova (1886-1918), Alexandra Exter (1882-1949), Liobuv Popova (1894-1958) o Warwara Stepanova (1894-1958). Dado, sin embargo, el carácter no figurativo de este movimiento apenas contamos con autorretratos de estas artistas. Así el autorretrato de Warwara Stepanova²⁶ de 1920 (Lám. 13) constituye una rara excepción. La construcción del rostro a través de una esquematización geométrica y falta de cualquier concesión a los tradicionales postulados estéticos sobre belleza femenina podría interpretarse como una muestra del grado de autoestima de esta artista. Poco después de realizar este autorretrato Stepanova abandonará la pintura de caballete y se dedicará exclusivamente a la enseñanza y al diseño gráfico y textil. Junto con Popova es una de las dos mujeres entre los 25 artistas que firman en noviembre de 1921 un manifiesto en el que se proclama el final de la pintura de caballete y se reivindica el papel del arte al servicio de la sociedad.

También en el movimiento surrealista encontramos un gran número de mujeres vinculadas a éste²⁷, pero su papel es muy diferente al de sus compañeras rusas ya que no participan activamente en la formulación intelectual del movimiento. Por lo general eran mucho más jóvenes que sus compañeros y su papel principal sería el de *musa* de sus respectivos compañeros sentimentales que abordaron el tema de la mujer casi exclusivamente desde una perspectiva sexual puramente masculina, obsesiva y re-

24. ebd. p. 50

25. La gran proliferación de artistas rusas nacidas entre 1860 y 1900 ha sido objeto de numerosos estudios sociohistóricos. Vid., p. ej., Stites, R.: *The Women's Liberation Movement in Russia, Feminism, Nihilism and Bolshevism 1860-1930*, Princeton 1978.

26. Lavrentiev, A.: *Varvara Stepanova*, London 1988; Jablonskaja, M.: *Women Artists of Russia's New Age. 1900-1935*, London 1990.

27. La obra de Frida Kahlo está dedicada casi exclusivamente al autorretrato, pero dado el corto espacio de que disponemos y la divulgación que ha tenido su obra hemos renunciado a su análisis en este lugar. Sobre mujer y surrealismo vid. Chadwick, W.: *Women Artists and the Surrealist Movement*, London 1985; Billeter, E., Pierre, J. (eds.): *La femme et le Surréalisme, Cat. Exp. Musée Cantonal des Baeaux-Arts, Lausanne 1988*; Caws, M., Kuenzli, R., Raaberg, G.: *Surrealism and Women*, Cambridge/London 1991.

pleta de esos *prejuicios burgueses* que con tanto afán pretendían combatir²⁸. La mayoría de estas artistas acabarán por desvincularse de este movimiento y realizan su obra más importante tras abandonar los círculos surrealistas y superar profundas crisis personales²⁹ como, por ejemplo, Remedios Varo³⁰ (1913-1963), Leonora Carrington³¹ (1917) o Meret Oppenheim³² (1913-1985).

En el caso de Oppenheim esta transformación de *musa* a *artista*, es decir de *objeto* a *sujeto* puede ilustrarse ejemplarmente a través de la comparación de dos retratos de la artista. El primero es la famosa fotografía de Man Ray (Lám. 14) realizada en 1933, es decir un año después de la llegada de Oppenheim a París. La artista contaba aquí sólo 20 años. Se ajustaba, pues, perfectamente a la imagen de *femme-enfant* que tanto fascinaba a los surrealistas. Oppenheim posa desnuda detrás del enorme volante de una impresora—su brazo izquierdo está ennegrecido con la tinta de imprimir— cuya manivela se encuentra a la altura de su pubis lo cual acentúa la imagen andrógina³³ del desnudo juvenil. No es éste el lugar para un análisis más profundo de esta fotografía. El discurso pronunciado por Oppenheim muchos años más tarde, en 1976 con motivo de la entrega de un premio, podría servir, no obstante, como punto de partida para la interpretación de esta imagen creada por Man Ray de la joven Oppenheim:

"Yo creo que se debe (el que existan hombres que niegan a la mujer el poder de la creación) a que los hombres desde la construcción del patriarcado, es decir desde la pérdida de valor de lo femenino, proyectan en la mujer la parte de feminidad que ellos mismos llevan en sí y que consideran como algo inferior. Esto significa para las mujeres que tienen que vivir su propia feminidad así como también la que proyectan los hombres en ella. Son por lo tanto mujeres elevadas a potencia. Esto es evidentemente demasiado."³⁴

28. Vid. Gauthier, X. : *Surréalisme et Sexualité*, Paris 1971.

29. Varo abandona prácticamente su producción artística tras la separación de Benjamin Péret en 1947 y no vuelve a reanudarla hasta 1953, Carrington es internada en 1939 en un psiquiátrico tras la separación de Max Ernst y Oppenheim destruye entre 1937 y 1954 todas las obras que crea.

30. Remedios Varo, Cat. Exp. Fund. Banco Ext. , Madrid 1988; Kaplan, J. : *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, Madrid 1988; Varo, B. : *Remedios Varo: En el centro del microcosmos*, México/Madrid 1990.

31. VV. AA. : *Leonora Carrington. The Mexican Years*, Cat. Exp. The Mexican Museum, San Francisco 1991; Carrington L. : *Memorias de abajo*, Madrid 1991; Carrington, L. : *El séptimo sello*, Madrid 1992.

32. Curiger, B. : *Meret Oppenheim*, Zurich 1989 (1982); *Meret Oppenheim*, Cat. Exp. Palau de la Virreina, Barcelona 1990.

33. Vid. Diego, E. : *El andrógino sexuado*, Madrid 1992, pp. 41 ss.

34. Curiger, op. cit. p. 130.

El retrato que Oppenheim realizó de sí misma en 1964 representa una especie de desnudo *elevado a potencia* (Lám. 15). Se trata de una radiografía que muestra el busto de la artista en perfil así como una de sus manos; los grandes pendientes de aro, así como los dos anillos podrían interpretarse como un guiño irónico, cualidad de la que no era carente Oppenheim como demuestra en otras de sus obras. Mientras que en el retrato de Man Ray el cuerpo de Oppenheim está *revestido* con las obsesiones masculinas de su autor, Oppenheim *desnuda* su imagen hasta llegar a lo esencial, a lo que permanece inalterable, a su esqueleto.

Como se puede observar a través de los ejemplos escogidos, durante el siglo XX el autorretrato femenino va abandonando la iconografía tradicional de representación con los instrumentos de trabajo. Este hecho podría interpretarse de forma optimista como que la mujer pintora ya no necesita afirmar su condición como profesional ante la sociedad, las estadísticas —exposiciones individuales y participación en eventos internacionales como, por ejemplo, la *Dokumenta*— demuestran, sin embargo, todo lo contrario.

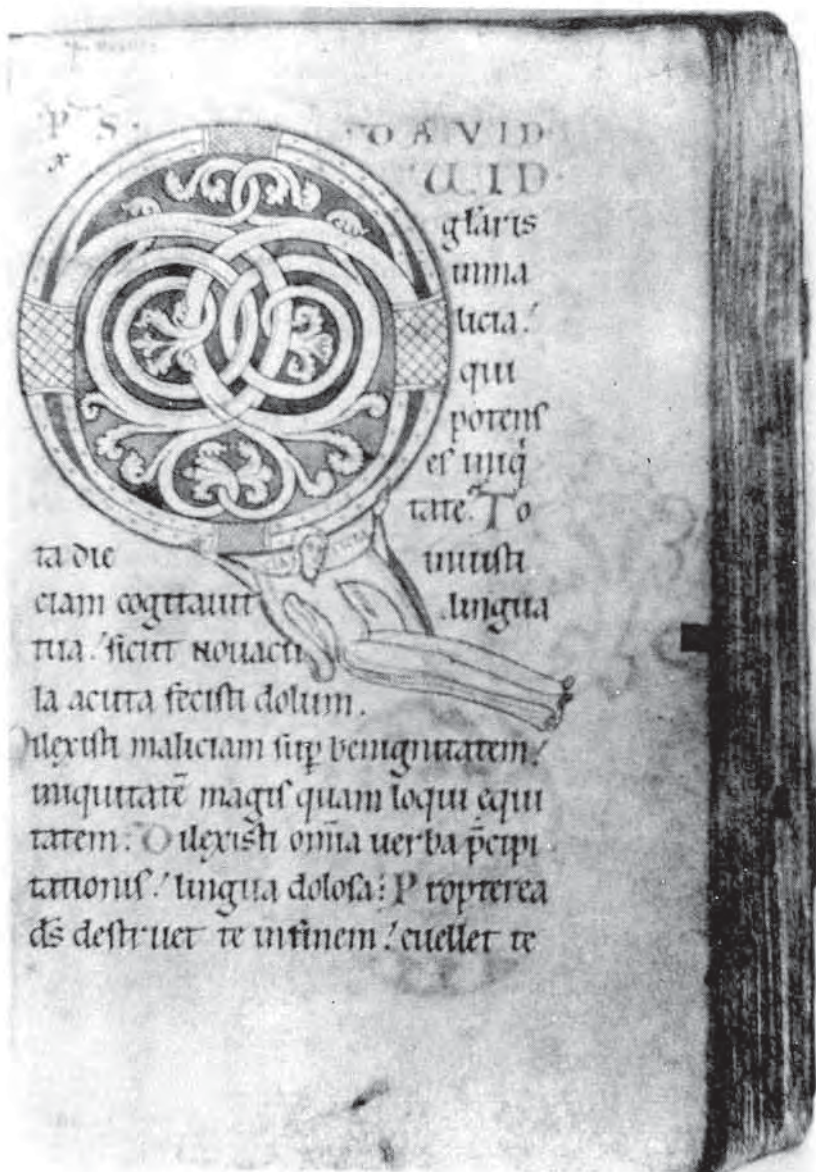
Algunas artistas contemporáneas han dado un paso más allá del autorretrato utilizando la autorrepresentación como forma de expresión artística. Desde finales de los años 70 Cindy Sherman³⁵ (*1954) se retrata exclusivamente a sí misma bajo diferentes *máscaras*. Comenzando con una serie de fotografías en blanco y negro tituladas *Untitled Film Still* donde adopta el disfraz de prototipos femeninos que abarcan desde el ama de casa abnegada, pasando por la mujer objeto hasta llegar a la prostituta de los barrios bajos. Estos seres sacados de la imaginería de la industria del celuloide irán transformándose en su obra hasta adquirir formas monstruosas: mujeres maltratadas y mutiladas, personajes de cuentos, personajes que representan con la ayuda de prótesis famosas obras pictóricas... En una serie de fotografías realizadas a finales de los ochenta y principios de los noventa Sherman muestra en fotografías de gran formato y en color lo que podríamos denominar el reverso del cuerpo femenino, sus sustancias orgánicas, ocultas minuciosamente y relegadas a la más estricta intimidad: flema, sangre, restos de vómitos y otras secreciones corporales (Lam. 16). Según Mulvey Sherman "utiliza el cuerpo femenino como metáfora de una línea divisora entre superficie seductora y decadencia oculta, como si la sustancia que tanto tiempo ha sido proyectada en un espacio místico 'tras' la máscara de lo femenino hubiese irrumpido a través de un fino velo pintado."³⁶

35. Schjeldahl, P. : Cindy Sherman, New York 1984; Danto, A. : Cindy Sherman. History Portraits, München 1991.

36. Citado en: Kubitzka, A. : "Die Macht des Ekels: Zu einer neuen Topographie des Frauenkörpers", en: *Kritische Berichte*, Nr. 1, 1993, p. 48.



Lám. 1. "Marcia", en Boccaccio. *De Claris Mulieribus* (1355-1359).



Lám. 2. Salterio alemán de Augsburg, finales s. XII.



Lám. 3. Sofonisba Anguissola: *Bernardino Campi pintando a Sofonisba Anguissola*, c. 1550.



Lám. 4. Judith Leyster: *Autorretrato*, c. 1635.



Lám. 5. Artemisia Gentileschi: *Autorretrato como Alegoría de la Pintura*, 1630.



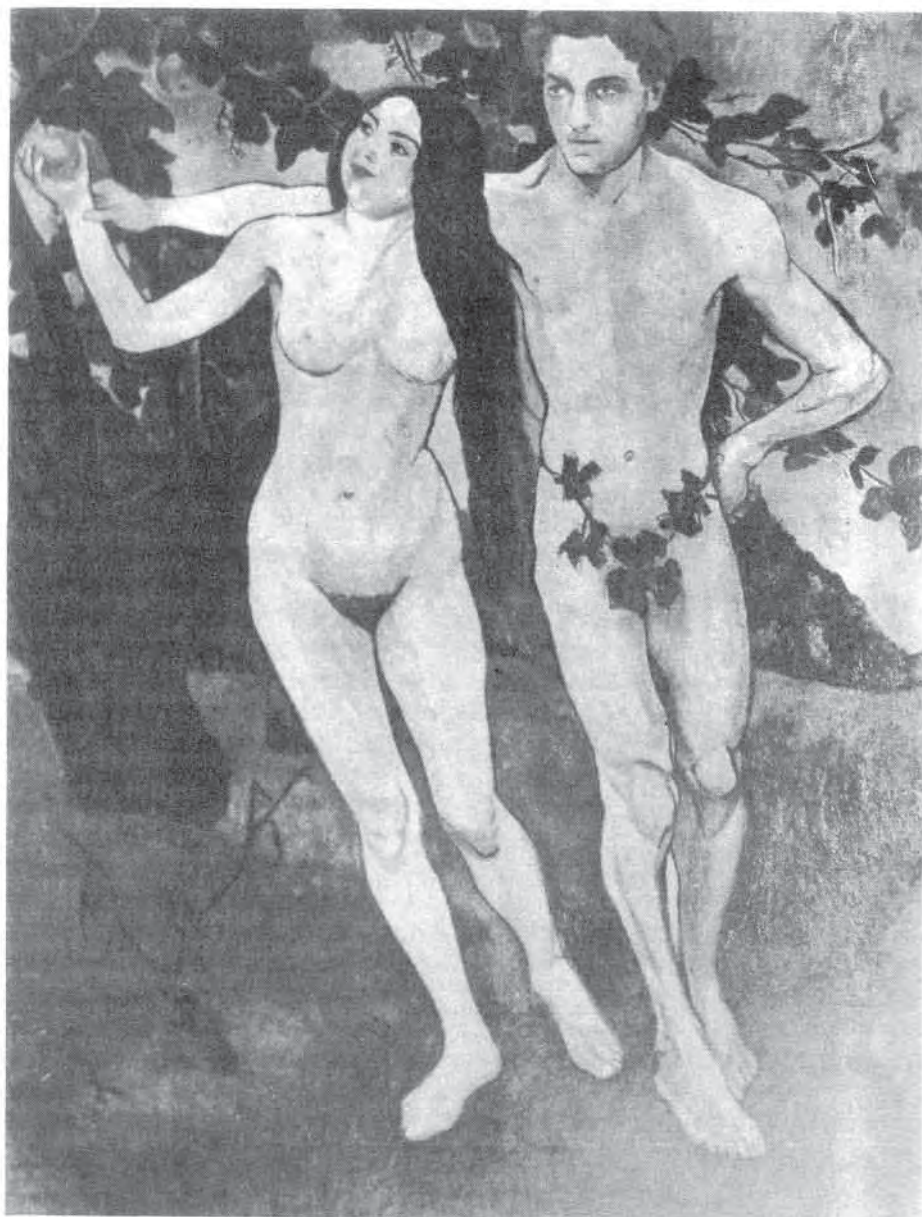
Lám. 6. Anna Dorothea Therbusch: *Autorretrato*, 1779.



Lám. 7. Adélaïde Labille-Guiard: *Autorretrato con discípulas*, 1785.



Lám. 8. Elisabeth Vigée-Le Brun: *Retrato de la artista con su hija*, 1789.



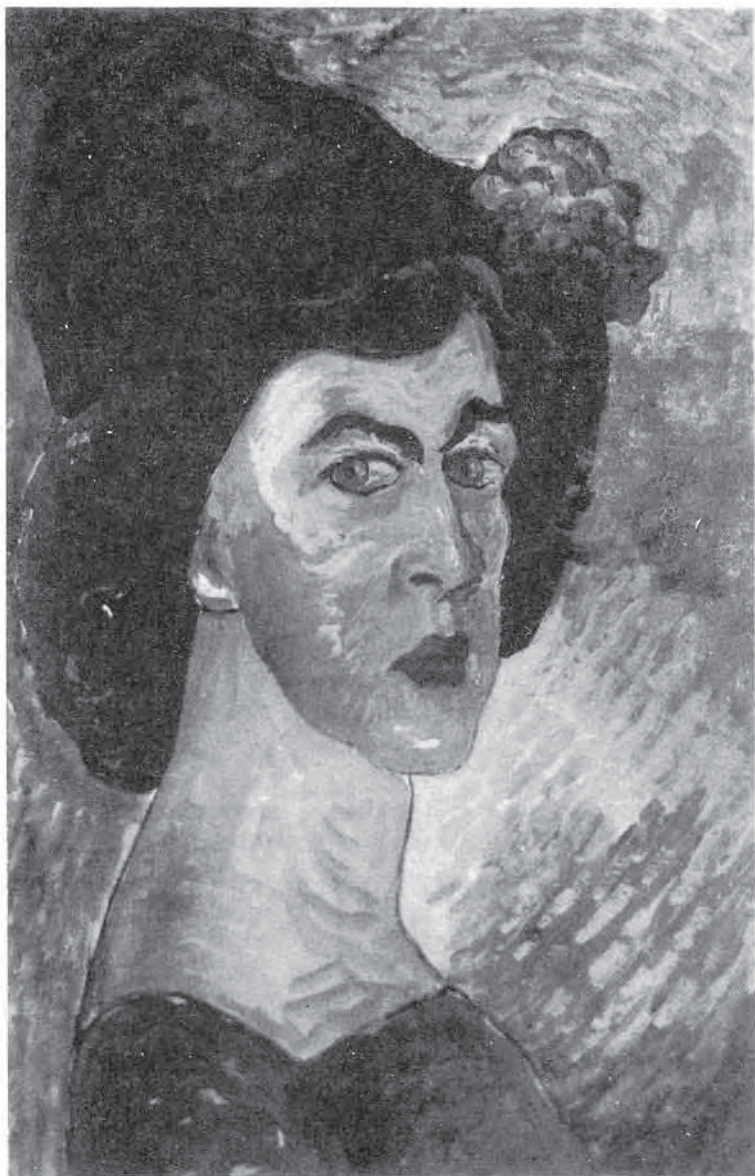
Lám. 9. Suzanne Valadon: *Adán y Eva*, 1909.



Lám. 10. Paula Modersohn-Becker: *Autorretrato*, 1906.



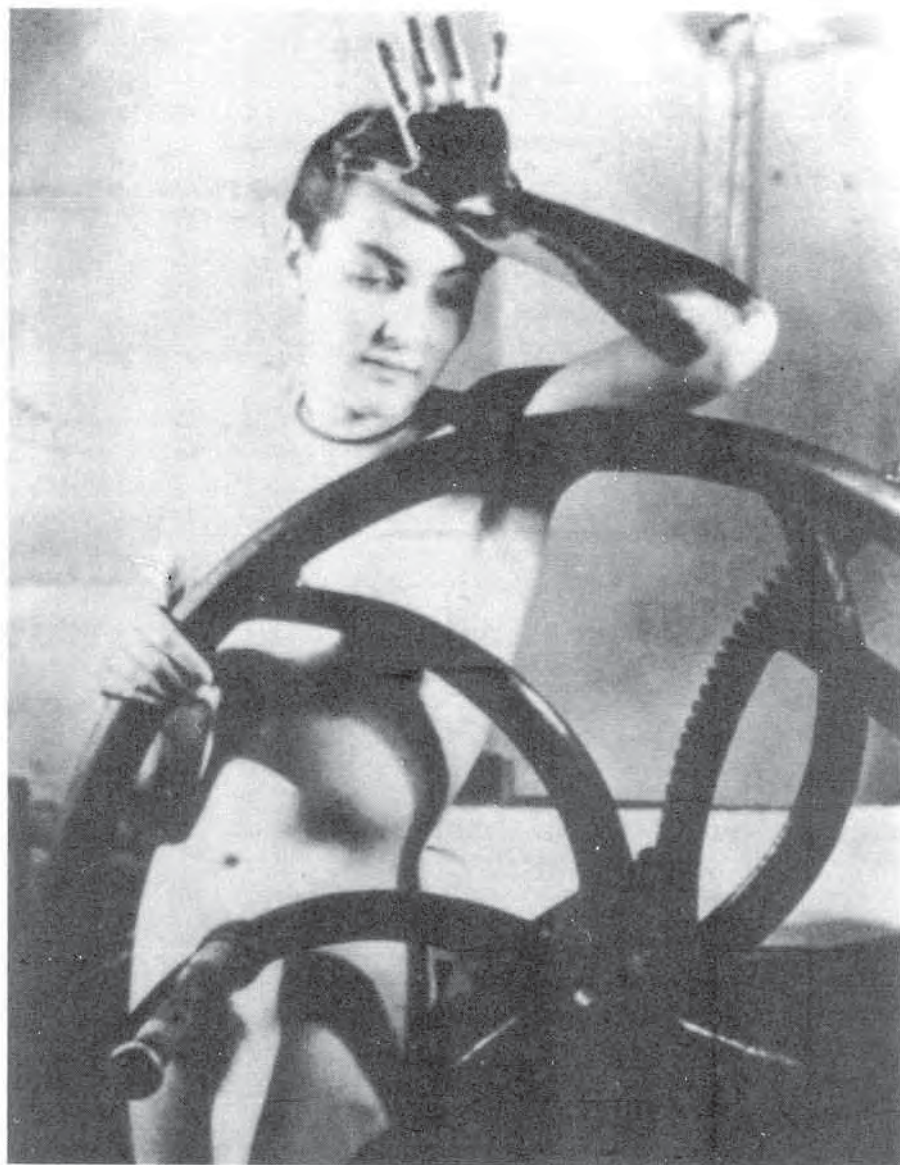
Lám. 11. Käthe Kollwitz: *Autorretrato en perfil*, 1938.



Lám. 12. Marianne Werefkin: *Autorretrato*, 1910.



Lám. 13. Varvara Stepanova: *Autorretrato*, 1920.



Lám. 14. Man Ray: *Erotique-voilée*, 1933.



Lám. 15. Meret Oppenheim: *Radigrafía de mi cráneo*, 1964.



Lám. 16. Cindy Sherman: *Untitled* 237, 1987-91.