

TRABALLO DE FIN DE GRAO

**A MALDADE LEVA NOME DE MULLER: DO
REALISMO AO EXPRESIONISMO**

Erea Linares García

**Dirixido por
Ana E. Goy Diz**

Xullo 2016



TRABALLO DE FIN DE GRAO

A MALDADE LEVA NOME DE MULLER: DO REALISMO AO EXPRESIONISMO

Erea Linares García

Dirixido por

Ana E. Goy Diz

Xullo 2016

Índice

1. Introducción.....	3
2. Obxectivos e xustificación do tema.....	3
3. Metodoloxía	4
4. Agradecementos	5
5. A representación da muller no Realismo	7
5.1. O contexto histórico.....	7
5.2. As mulleres proletarias de Daumier e Millet.....	9
5.3. Courbet e os espidos femininos	10
6. A representación da muller durante o Prerrafaelismo	13
6.1. O nacemento do Prerrafaelismo	13
6.2. As mulleres sen voz de Millais, Hunt e Rossetti.....	13
7. A imaxe da muller no Impresionismo	17
7.1. O contexto histórico.....	17
7.2. O <i>flâneur</i> e a perspectiva masculina de Degas, Manet e Renoir	18
7.3. As ideoloxías de xénero do S. XIX.....	24
7.4. A <i>flâneuse</i> e a perspectiva feminina de Mary Cassatt e Berthe Morisot.....	25
8. O postimpresionismo e a representación da muller.....	29
8.1. O xurdimento do Postimpresionismo	29
8.2. A irrupción da violencia de xénero nas obras de Cézanne.....	29
8.3. Gauguin e o binomio muller-natureza	31
8.4. As mulleres campesiñas de Van Gogh.....	33
9. A muller e o expresionismo.....	37
9.1. O contexto histórico.....	37
9.2. O dano da subxectividade masculina e a irrupción da muller no eido público	39
9.3. As mulleres fatais de Munch	40
9.4. A muller prostituta de Roualt, Dix, Kirchner e Grosz	41
9.5. As mulleres agredidas e asasinadas de Kirchner, Grosz e Dix.....	43
9.6. A muller loitadora de Kollwitz	44
10. Conclusión	47
11. Bibliografía	49
11. Webgrafía.....	53
12. Anexos	55

1. Introducción

Na meirande parte das ocasións, a arte adoita ser entendida como unha manifestación do ser humano que conta cunha finalidade estética, mentres que a súa capacidade comunicativa ou crítica acostuma a verse relegada a un segundo plano.

Entendendo que esta concepción se afasta da realidade, queremos poñer de manifesto a importancia da arte, que ao igual que a literatura, nos permite acceder a milleiros de testemuños que reflicten como era o mundo dos nosos antepasados. Substituíndo as verbas polas cores, a arte actúa como unha fiestra cara épocas pasadas.

Por outra parte, non debemos esquecer que tradicionalmente o eido artístico estivo dominado polos varóns e deles nacen as decisións sobre os temas das súas obras e as formas de representalos. Neste senso, ao longo da historia da arte a muller adoptou o rol de musa ou modelo dun pintor varón e a súa representación iría mudando ao longo do tempo. A pesar desta evolución, a tendencia de amosar a muller como obxecto de desexo do home é unha tónica que se mantén ao longo de toda a historia da arte. Porén, a evolución da representación da muller será especialmente rechamante durante a arte contemporánea, un período artístico que se ve afectado polos grandes cambios políticos e sociais como foi a irrupción da muller no ámbito público, despois da I Guerra Mundial que, sen dúbida, tería gran repercusión nas obras destes artistas. A muller deixa de ser retratada baixo os canóns de beleza convencionais e, en tan só un século, pasa de ser representada como muller traballadora, a prostituta e fonte de todos os males.

2. Obxectivos e xustificación do tema

O principal obxectivo é o de analizar a evolución que sofre a representación da muller ao longo dos principais movementos artísticos que compoñen a arte contemporánea. Deixando á marxe os motivos estéticos ou técnicos, entendemos que é fundamental buscar as razóns que levaron aos artistas a realizar as devanditas representacións da figura feminina. As súas obras serán entendidas como testemuños directos da percepción que existía durante este período sobre as mulleres.

Do mesmo xeito, aínda que nos centraremos principalmente nas obras de artistas varóns por ser a eles a quen pertencen a maioría de obras da arte, consideramos interesante atender a certas obras de artistas mulleres para buscar similitudes e diferenzas no que respecta á representación do corpo feminino.

3. Metodoloxía

Este traballo de investigación é froito da revisión bibliográfica de obras do eido da Historia da Arte, Historia e Estudos de Xénero. Como método de traballo intentamos recompilar a información de obras recentes e actualizadas entendendo que nun campo como son os estudos de xénero, aínda que neste caso aplicado á arte, as interpretacións poden estar suxeitas a continuos avances e novas investigacións.

Maioritariamente atopámonos ante obras do ámbito da arte que abordaban esta etapa artística de maneira moi xeral, sen entrar en consideracións no que respecta á representación do corpo feminino. Por outra parte, consultamos obras de carácter historiográfico que nos permitiran coñecer cales foron os principais cambios políticos e sociais da época que tiveran a súa repercusión no terreo da arte. Ademais, tamén foi necesario consultar obras relacionadas cos estudos de xénero para entender como era percibida a muller durante este período e como influíron os ideais existentes sobre ela na súa representación artística.

Tamén cómpre resaltar que non buscamos unha distribución en capítulos de maneira equitativa, senón que abordamos aquelas cuestións que consideramos prioritarias en cada un deles. Do mesmo xeito, entendemos que non sería posible estudar a totalidade de obras nas que se representa a muller durante este período, por iso fixemos unha selección suxeita a un criterio persoal, en función daquelas que consideramos que eran as axeitadas e representativas.

A principal dificultade sería a de englobar nun mesmo discurso a información recompilada de carácter artística, coa información histórica e de xénero, para ofrecer unha visión única que integrara os cambios artísticos perceptibles na representación da figura feminina, as razóns de índole histórica e a percepción que a sociedade tiña das mulleres do século XIX e XX.

Por outra parte, atopámonos ante un número considerable de obras que están en lingua estranxeira, como o inglés, e que foron traducidas ao mesmo tempo que se realizaba a investigación.

Ademais disto, as páxinas web ou aquela información que foi recompilada en internet foi revisada a última semana, antes da entrega de devandito traballo, para asegurarnos da súa dispoñibilidade.

4. Agradecementos

Agradecer o apoio recibido polos meus familiares, amigos e todas aquelas persoas que estiveron ao meu carón, así como a miña titora Ana E. Goy Diz por brindarme a súa axuda e facerme o traballo máis doado.

5. A representación da muller no Realismo

5.1. O contexto histórico

A arte contemporánea, en contra do que habitualmente se considerou, non naceu da evolución da arte do século XIX, senón precisamente da ruptura dos valores decimonónicos. Esta nova arte foi máis alá dunha simple ruptura estética e a súa orixe remite a cuestións de natureza histórica e ideolóxica¹.

A mediados de século comezaron a madurar ideas e sentimentos que atoparan unha vitoriosa afirmación na Revolución Francesa. A causa da esperanza e do descontento comezaría a forxarse un movemento revolucionario burgués que culminaría na Revolución de 1848 e que provocaría que os artistas, mediante as obras e as armas, loitaran polos valores liberais, anarquistas e socialistas.

Ademais das transformacións sociais e culturais da sociedade burguesa deste século, tivo lugar o desenvolvemento da industrialización, a afirmación do liberalismo político e os intentos de Europa de acadar a hexemonía mundial en tempos do imperialismo². Do mesmo xeito, produciuse un avance na difusión da información, grazas aos progresos do telégrafo óptico de Chiappe³.

Ao mesmo tempo, irrompeu o espírito da ciencia e naceu o socialismo científico. Isto tivo unha gran influencia na arte que abandonou temas como a mitoloxía e os canóns convencionais de beleza, para dar paso a unha nova arte que fora un espello da realidade⁴.

Aparecía, entón, o Realismo cuxo principal fin era o de presentar a realidade de maneira obxectiva, baseándose nos aspectos cotiáns da época. Comezaría como un movemento do proletariado artístico, avalado polas teorías de Marx e Engels, que buscaban a representación do pobo sen idealismos e cunha clara mensaxe sociopolítica⁵.

O Realismo daba paso a temas que ata o momento foran ignorados e situaban á xente común como protagonista das súas obras.

¹ Micheli, Mario de, (2002), *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, pp. 13-23.

² Villares, Ramón; Bahamonde, Ángel, (2008), *El mundo contemporáneo: siglos XIX y XX*, Madrid, Taurus, pp. 8-9.

³ Daix, Pierre, (2002), *Historia cultural del arte moderno: de David a Cézanne*, (1) Madrid, Cátedra, pp. 16-19.

⁴ Micheli, Mario de, (2002), *Las vanguardias artísticas...* pp. 13-23.

⁵ Miguel Egea, Pilar de, (1989), *Del realismo al impresionismo*, Madrid, Grupo 16 D. L., pp. 6-12.

Neste contexto, produciríase unha escisión entre un gusto burgués maioritario e o das minorías intelectuais que apostaban por este novo linguaxe. A Monarquía de Xullo, afastándose dos obxectivos democráticos da Revolución, converteuse pouco a pouco nun réxime da burguesía conservadora. O seu rápido auxe fixo que se decantaran pola ostentación e a opulencia, co fin de intentar esquecer as súas orixes porque consideraban esta nova arte como unha verdadeira provocación.

Como consecuencia, mentres que o Realismo ofrecía unha imaxe positiva e enaltecadora da vida rural, os seus pintores recibían críticas nas que os acusaban de recrearse no vulgar, no morboso e no obscuro. Entendían que a representación da xente común era unha protesta, e por ende, un ataque á sociedade do momento⁶.

Entre os temas tratados atopábase os relacionados coa vida familiar e a intimidade, como consecuencia do empuxo dos valores domésticos de clase media desta época. Non obstante, tamén recolleron a figura do «antiheroe» a través de amantes e prostitutas.

Neste senso, non debemos esquecer que este nova arte xurdía a partir de decisións privadas e non de recoñecementos e encargos públicos. Ademais, cómpre resaltar o papel da Igrexa católica francesa, no afianzamento desta nova arte, xa que a diferenza do acontecido no resto de países, deu liberdade ás imaxes, á mitoloxía clásica e a pintura profana. Do mesmo xeito, tamén sería decisiva a inversión por parte do Estado dende a creación do Salón en tempos de Colbert⁷.

O Salón era a fonte de lexitimidade cultural e o lugar de enfrontamento entre a tradición e a innovación. O Instituto e a Escola de Belas Artes, que se atopaban entre os seus membros, daríanlle supremacía aos artistas conservadores. Ante esta situación, en 1884 nacía o Salón dos Independentes, como unha alternativa ao tradicional. Paradoxicamente, o Salón, como último cometido, axudaría a tomar conciencia de que a nova arte non era unha mera diverxencia estética senón unha sinal dunha fractura moito máis profunda no que atinxe á posición social da arte.

⁶ Miguel Egea, Pilar de, (1989), *Del Realismo al...*, pp. 6-12.

⁷ Daix, Pierre (2002), *Historia cultural del...* (1), pp. 16-19.

5.2. As mulleres proletarias de Daumier e Millet

Sumidos nunha época de grandes cambios, a figura da muller e a súa representación na pintura serán un reflexo deste novo mundo, e polo tanto, da visión que a propia sociedade lle confería ao sexo feminino.

Un dos primeiros artistas do Realismo sería Daumier (1808- 1879) e na súa obra podemos atopar a representacións de mulleres. Dentro da súa obra destacaban as caricaturas, de gran difusión na época e moi influentes para a renovación que experimentou a prensa⁸.

A pesar da importancia que tiveron as súas caricaturas cómpre destacar outras obras nas que os corpos femininos xa non se representaban de maneira idealizada, como acontecía no Romanticismo. Isto é visible en obras como *A Lavandeira* (1860), onde amosa a unha muller procedente da clase popular, forte e robusta representada como unha heroína⁹. Ademais, xa non ten cabida o aspecto lúdico e gracioso que si aparecía nas lavadeiras de Boucher, Fragonard ou Hubert Robert do século XVIII¹⁰.



Fig. 1. A lavandeira (1860), Daumier

Neste senso, observamos que comeza a exaltarse o papel da muller como traballadora e nai á vez, como consecuencia da influencia do socialismo da época¹¹.

Esta mensaxe repítese en obras como *O vagón de terceira* (1862-1864) onde aparecen mulleres humildes que se ven obrigadas a acudir a traballar cos seus fillos.



Fig. 2. O vagón de terceira (1862-1864), Daumier

⁸ Eschenburg, Barbara [et.al.], (1996), "From the Romantic Age to the Present Day", en Walther F., Ingo, *Masterpieces of Western Art: a history of art in 900 individual studies*, Köln, Taschen, p. 440.

⁹ Eschenburg, Barbara [et.al.], (1996) "From the Romantinc..." p. 440.

¹⁰ Musée d'Orsay, *Honoré Daumier, La lavandera*, <http://goo.gl/Nv1v34> [consultado o 28 de xuño].

¹¹ Eschenburg, Barbara [et.al.], (1996) From the Romantic... p. 440.



Fig. 3. As debulladoras (1857), Millet

Na obra de *As debulladoras* (1857) de Millet (1814- 1875) tamén nos atopamos coa representación de mulleres do proletariado rural, ás que lles aporta un valor emblemático sen consideralas menos dignas por ser pobres¹². En 1848 iniciaba unha serie de pinturas baseadas no traballo campesiño que culminaría en obras como *Pastora co seu rabaño* (1863)¹³.



Fig. 4. Pastora co seu rabaño (1863), Millet

As mulleres das obras de Millet sempre son robustas e aparecen soas ou ben formando grupos reducidos nos que non hai comunicación. Neste senso, segundo a interpretación dos seus contemporáneos, nas súas obras non había ningunha outra intención política que non fora a de dignificar a vida campesiña. Porén, estudos recentes poñen en dúbida que Millet fora un artista exento de toda preocupación social e política¹⁴.

5.3. Courbet e os espidos femininos

Por outra parte, cómpre atender á representación da muller na obra de Courbet (1819-1877), a quen se lle atribúe a chegada do realismo, xa que consideraba que só debía pintar aquilo que podía experimentar cos seus sentidos¹⁵. Púñase fin á arte artificial de ninfas e efebos asexuados que caracterizaban á pintura académica, o que lle carrexou numerosas críticas polo tamaño o abandono da idealización das súas figuras.

¹² Musée d'Orsay, *Jean-François Millet, Cosechadoras* <http://goo.gl/5XdE7d> [consultado o 28 de xuño].

¹³ Miguel Egea, Pilar de, (1989), *Del Realismo al...* p. 21.

¹⁴ Lapuerta Montoya, Magdalena de, (2008), "Tradición y vanguardia: Millet y Van Gogh", en Aparicio González, María Jesús, (edit.), *Van Gogh: la pintura como razón de vida*, Madrid, CEU Ediciones, pp. 8-9.

¹⁵ Chikiar, Irene, "Gustave Courbet, la realidad al descubierto". El Arca del Nuevo Siglo, Publicación Caja de Ahorro y Seguro S. A. <http://goo.gl/Aia3Hq> [consultado o 28 de xuño].



Fig. 5. As bañistas (1853), Courbet



Fig. 6. Fiandeira durmida (1853), Courbet



Fig. 7. Rapazas ás beiras do Sena (1857), Courbet

A maior mostra de realismo por parte de Courbet vaise a plasmar nos espidos como *As bañistas* e *Fiandeira durmida*, de (1853) e *Rapazas ás beiras do Sena*, (1857)¹⁶.

O tema da muller durmida mantense ao longo da súa obra como símbolo da muller que se ofrece ao seu pesar. Ademais, adoitaba presentar ás mulleres despois do acto sexual. Neste último caso, a presenza masculina adivíñase polo sombreiro que se atopa na barca e a muller durme sobre o vestido que foi quitado¹⁷.

Con esta obra enfrontábase á hipocrisía da época, e mesmo se valora a posible intencionalidade do seu título, posto que «Bords de la Seine» (Beiras do Sena) e «bordel à Seine» (Burdel no Sena) pronúncianse igual.

Nas súas obras apreciase a influencia da fotografía, nada en 1839 de mans de William Henry Fox Talbot. Precisamente, Courbet fotografaba ás modelos nús para as súas pinturas de bañistas¹⁸.

Cómpre recordar que o espido fora expulsado da arte francesa durante 1816-1818 a 1840-1845 como consecuencia dos valores da sociedade vitoriana, moi anteriores á raíña Victoria, apoiaban a represión contra a carne. A represión era tal que o uso do camisón era unha regra e as mulleres recomendaban cerrar os ollos cando se tiveran que secar despois dun baño¹⁹.

¹⁶ Miguel Egea, Pilar de, (1989), *Del Realismo al impresionismo*, pp. 15-16.

¹⁷ Daix, Pierre, (2002), *Historia cultural del...* pp.147-149.

¹⁸ Reynolds, Donald Martin, (1990), *El siglo XIX*, Barcelona, Gustavo Gili, p.90.

¹⁹ Daix, Pierre (2002), *Historia cultural del...* (1), p.109.

Tendo en conta os valores da sociedade do momento, é entendible que a obra fora moi criticada na prensa e se producira unha forte represión e maior impermeabilidade no Salón. Dende este momento as exploracións máis libres de Courbet vense relegadas ao eido privado, mentres que de cara ao terreo público presenta obras en cadea sobre caza ou paisaxes. Entre as obras que continuaron pola liña realista e do erotismo do espido feminino destaca *A orixe do mundo* (1866)²⁰. Amósase unha muller deitada que deixa ver con cru realismo o seu sexo. Apenas se vira unha representación tan directa do sexo feminino antes de 1866, nin tan sequera no terreo da fotografía pornográfica. Debemos ter en conta que o pudor tradicional foi sempre máis reticente co sexo feminino que co masculino²¹.



Fig.8. A orixe do mundo (1866), Courbet

Paradoxicamente, esta representación do sexo feminino incidía máis no seu significado alegórico-simbólico que no excitante-erótico. Porén, os espidos das súas obras eran tan realistas que se consideraban que raiaban o inmoral. Neste senso, podemos observar como a representación da muller toma dous camiños diferentes durante o Realismo. Por unha parte, atopámonos con obras nas que se exalta o papel da muller traballadora, maioritariamente do eido rural. Porén, considero que este tipo de representacións non tiñan como finalidade enaltecer a capacidade de traballo da muller e poñer de manifesto que a súa valía era equiparable a do home, senón que o que se buscaba era exaltar o proletariado, e era inevitable que a muller aparecera nalgunhas destas representacións, posto que formaba parte deste colectivo. Se ben, aínda que nos atopamos con representacións de mulleres traballadoras observamos que predominan as obras nas que a muller é musa ou modelo do pintor, e nas que adoita representarse espida aludindo á súa capacidade de sedución sobre o home. A pesar de que durante esta época non se consegue superar esa mensaxe de muller, como obxecto ao que retratar, non debemos esquecer a importancia que tivo que se comezara a amosar o corpo de mulleres reais, afastándose dos canóns imposibles e irreais da beleza convencional clásica. Nesta liña, o Realismo sería determinante xa que abriría camiño na busca da representación real da muller.

²⁰ Daix, Pierre (2002), *Historia cultural del...* (1), p. 160.

²¹ Calvo Serraller, Francisco, (2014), El Realismo. Gustave Courbet. En *Del Realismo al impresionismo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, pp. 25-27.1

6. A representación da muller durante o Prerrafaelismo

6.1. O nacemento do Prerrafaelismo

O prerrafaelismo xurdía nun momento no que estaba en auge o interese pola pintura primitiva italiana e alemá como contraposición ao ditado pola Academia, xa que consideraban que ese sistema negaba a individualidade. Ante isto, Jonh Ruskin fixo un chamamento reclamando a fidelidade á natureza na arte. Isto provocaría que un pequeno grupo de pintores imitara as brillantes cores e o gusto polo detalle, tan característico na obra dos primitivos²².

O realismo prerrafaelista contaba cunha gran pegada da moral vitoriana, como se pode ver no ambiente embelezador das súas obras, evitando todo aquilo violento, sórdido ou vulgar que si estaba presenta no realismo francés de Courbet, quen mostraba os corpos en toda a súa crueza²³.

6.2. As mulleres sen voz de Millais, Hunt e Rossetti.

Entre as representación de mulleres destaca *Ofelia* (1851- 1852) de Millais (1829-1896), que contén un tema inusual para a época, baseado na literatura de Shakespeare, pero que sería moi repetido ao longo do século.

Amósase unha muller tola afogada, a través da cal Millais pretendía captar a actitude cada todo aquilo carente de graza e equilibrio²⁴. Destaca a meticulosidade na representación da vexetación que axudaba a conferir un efecto de realismo, para que o espectador contemplara o corpo tráxico e inerte de Ofelia no medio dun espazo verde e frondoso²⁵.



Fig.10. O despertar da conciencia (1854)Hunt

²²Reynolds, Donald Martin, (1990), *El siglo XIX...* p. 94.

²³ Miguel Egea, Pilar de, (1989), *Del Realismo al...* pp. 28-31.

²⁴ Hilton, Timothy, (1993), *Los prerrafaelistas*, Barcelona, Destino, pp. 71-72.

²⁵ Reynolds, Donald Martin, (1990), *El siglo XIX...* pp. 98-99.



Fig. 9. Ofelia (1851-1852), Millais

Outra obra na que se representa a figura feminina é *O despertar da conciencia* (1854) de Holman Hunt (1827-1910). Nela vemos unha carga moral que reside no arrepentimento. Móstrásenos a unha muller que, a piques de ser seducida, parece evocar á inocencia da súa infancia ao escoitar as notas dunha canción que acababa de tocar ao piano o seu presunto sedutor²⁶. A obra interpreouse como unha crítica á hipocrísia sexual masculina²⁷.



Fig. 11. Achada (1856), Rossetti

Nesta mesma liña estaba a obra de *Achada* (1856) de Rossetti (1828-1882), onde un campesiño leva o seu gando ao matadoiro e se atopa cunha amiga da xuventude que acabará converténdose en rameira. A muller, tendida no chan, é axudada a levantarse, sen que se atreva a mirar á cara do seu antigo amigo²⁸.

Tanto esta obra coma a de Hunt son un reflexo da moral vitoriana imperante na clase media inglesa. Nunha delas denúnciase ao home explotador que degrada á muller e na outra exáltase ao home modesto, campesiño, que socorre á muller que caeu nesa degradación.

²⁶ Miguel Egea, Pilar de, (1989), *Del Realismo al...* pp. 28-31.

²⁷ Malpas, James, (2000), *Realismo: Movimientos en el Arte Moderno*, Londres, Encuentro, p. 13.

²⁸ Miguel Egea, Pilar de, (1989), *Del Realismo al...* pp. 28-31.

Durante esta etapa observamos como xa non ten cabida a representación da muller traballadora, senón que se opta por amosar a figura feminina sempre en relación ao varón, xa sexa como compañeira sexual ou como vítima de enfermidades ou loucura, froito do amor. Do mesmo xeito, comezamos a ver unha presenza importante do tema da prostitución, neste caso dende unha perspectiva crítica cara o home que recorre a estes servizos. É por iso, polo que podemos dicir que durante o prerrafaelismo a representación da muller sempre está vinculada a figura masculina, ben sexa coa súa presenza directa ou por alusión ao amor ou desexo deste. As mulleres amósanse como un complemento do home, e non como un suxeito activo.

7. A imaxe da muller no Impresionismo

7.1. O contexto histórico

Como consecuencia dos anos da guerra e da revolución comezaba a xurdir un novo movemento, o impresionismo. Esta época estaba afectada polos continuos altibaixos económicos que provocarían o auxe da burguesía e a expansión da industria e o comercio²⁹.

O desenvolvemento da sociedade burguesa do século XIX, tivo máis incidencia en Francia que noutros países. París era a capital da vida artística deste novo século, mentres que Inglaterra era considerada o taller do mundo, debido á súa capacidade financeira e de produción³⁰. En París existía unha gran cultura de cafés e un ambiente nocturno exótico e alegre, onde destacaban a Academia Suíza e o estudo de Charles Gleyre (1806- 1874) como lugares de reunión³¹.

O impresionismo, ao igual que o realismo, naceu en Francia, seno do nacemento do capitalismo moderno. Para Héctor Bernal é entendido como un arte de aceptación da sociedade, como reacción ao inicio do capitalismo que fora liberador do feudalismo. Non sería un movemento crítico e os seus integrantes non serían revolucionarios sociais nin loitadores nas barricadas. Neste senso, os impresionistas, ao igual que xa o fixeran os realistas, optan por representar escenas da vida cotiá en troques de escenas mitolóxicas ou relixiosas³².

As obras dos impresionistas constituían unha reacción contra os pintores recoñecidos polo *establishment*, e foi por isto polo que eran considerados radicais e descarados³³.

Algunhas das súas actitudes, como a aversión cara a pintura demasiado forman ou a idea do artista independente, sempre en guerra coa opinión convencional e en constante innovación, proviñan do Romanticismo³⁴. Precisamente, unha das súas innovacións era a de conseguir unha impresión máis intensa dunha cor ao xuntar na superficie da obra manchas de cores puros, mesturándose nos ollos do observador. O seu interese era experimentar e

²⁹ Pickeral, Tamsin, (2008), *Impresionismo*, Madrid, Edimat, p. 13.

³⁰ Bernal Mora, Héctor, (2012), La explicación de la pintura del impresionismo, *Nómadas. Revista Crítica de las Ciencias Sociales y Jurídicas*, (33), 1-32, p. 6.

³¹ Pickeral, Tamsin, (2008), *Impresionismo...* p. 14.

³² Bernal Mora, Héctor, (2012), La explicación de la... pp. 6-7.

³³ Navarro, Francesc, (dir.), (2005), *El realismo; el impresionismo*, Madrid, Editorial Salvat, p. 117.

³⁴ Pool, Phoebe, (1993), *El impresionismo*, Barcelona, Destino, p. 9.

desenvolver unha nova forma de ver, considerando o tema como algo secundario³⁵. O seu principal fin era captar impresións, a luz e a fugacidade de cada intre³⁶.

Este movemento iríase forxando lentamente e sería en 1874 cando acuñaron o nome de impresionistas a raíz do cadro de Manet (1832-1883) *Impression, Soleil levant*, de 1873.

O termo gardada relación coa valoración despectiva que fixera o crítico Louis Leroy sobre as obras destes artistas. Non deixa de ser irónica que unha dos movementos máis importantes do século XIX adoptase o seu nome a partir dunha crítica destrutiva³⁷.

7.2. O *flâneur* e a perspectiva masculina de Degas, Manet e Renoir

Nos últimos tempos, os historiadores sociais da arte inciden no feito de que moitas pinturas impresionistas se presentan dende o punto de vista físico e psicolóxico dun tipo social determinado, o *flâneur*, un observador urbano, masculino e casual³⁸.

O *flâneur* parisino foi o rol que adoptaron artistas coma Manet ou Degas (1834-1917). Esta figura xa se definía con claridade na década de 1830 converténdose no personaxe de moda. Caracterizábase polos seus exquisitos modais e vestimenta, así como polo interese na actualidade. Neste senso, era nesta década cando prosperaba por primeira vez en París unha prensa diaria barata. Ademais, o *flâneur* destacaba polo seu enorme poder de observación, que recordaba ao dun policía³⁹. Era por isto que Walter Benjamin explicaba que o *flâneur* «botanizaba o asfalto»⁴⁰.

A perspectiva do *flâneur* aparecía por primeira vez na obra de *O pintor da vida moderna* (1863) de Charles Baudelaire, onde expresaba as súas propias ideas a través do ilustrador Constantin Guys⁴¹.

Neste sentido, só podemos entender moitas obras impresionistas se *asumimos* coa imaxinación a psicoloxía do *flâneur*. Precisamente, o feito de que estas obras foran feitas para homes, foi obxecto de críticas recentes, sobre todo entre escritoras feministas⁴².

³⁵ Smith, Paul, (2006), *El impresionismo: bajo la superficie*, Torrejón de Ardoz, Akal, pp. 8-15.

³⁶ Francesc, Navarro, (dir.), (2005), *El realismo; El...* p. 117.

³⁷ Pickeral, Tamsin, (2008), *Impresionismo...* p. 13.

³⁸ Smith, Paul, (2006), *El impresionismo: bajo...* p. 12.

³⁹ Herbert, Robert, *Impressionism and naturalism*, pp. 2-3. Consultado en <http://goo.gl/cJFXeC> [consultado o 28 de xuño].

⁴⁰ Benjamin, Walter, (1985), *Charles Baudelaire: A lyric poet in the Era of High Capitalism*, London, Verso Editions, p. 36.

⁴¹ Smith, Paul, (2006), *El impresionismo: bajo...* p.34.

⁴² Smith, Paul, (2006) *El impresionismo: bajo...* pp.13-14.

A figura do *flâneur* é perceptible en obras como *Praza da Concordia* (1875) de Degas. Neste caso a través da figura do vizconde Lepic, que camiña impecablemente vestido. A referencia ás súas orixes aristocráticas ven dada pola indiferenza que amosa cara aquilo que chama a atención das súas fillas, en contraposición á atención que si amosa o outro paseante⁴³.



Fig.12. Praza da Condordia (1875), Degas

Este tipo de obras nas que se salienta o casual e fortuíto reforza a diferenza dos impresionistas cos realistas. Agora o foco de atención pasa do tema aos elementos puramente formais e visuais da arte que, precisamente, se converteran no motivo para pintar⁴⁴.

Na obra *Mulleres na terraza dun café, pola noite* (1877) de Degas, observamos como o home da dereita acaba de pasar ante un grupo de prostitutas que se atopan no café para atraer clientela. As mulleres do cadro presentan unhas fisonomías case caricaturescas, revelando así a súa suposta natureza dexenerada. Pódese observar como coas súas fronte fundidas e os seus queixelos prominentes lles outorga un aspecto simiesco que implica a ocupación dun lugar baixo na escala evolutiva⁴⁵.



Fig.13. Mulleres na terraza dun café, pola noite (1877), Degas

vicioso albiscado indirectamente polo ollo do paseante. A temática das prostitutas sería tratada por el en máis de cincuenta ocasións entre 1879-1880, e unha serie de debuxos relacionados de 1876-1877 que aborda o tema dun modo máis humorístico, sen modificar a obscenidade e incidindo na postura e xestos característicos da súa

⁴³ Herbert, Robert, *Impressionism and naturalism...*p.4

⁴⁴ Nochlin, Linda, (1991), *El realismo*, Madrid, Alianza, pp. 140-141.

⁴⁵ Smith, Paul, (2006), *El impresionismo: bajo...* p. 37-39.

profesión, ao igual que o facía con outras profesións femininas⁴⁶.

Durante esta época eran frecuentes as representacións de prostitutas sentadas en cafés en busca de clientes. Moitas destas mulleres tiñan traballos mal pagados e víanse obrigadas a recorrer a prostitución ocasional, pero a súa roupa nunca revelaría o seu oficio⁴⁷.

Isto estaba relacionado coa reconstrución de París na década anterior polo Prefecto do departamento do Sena, o que a convertera nunha cidade de grandes vistas e bulevares que promovía o turismo. Porén, esta reorganización facilitaba que fora controlada polas forzas da lei e a orde e neste senso as prostitutas debían recorrer ao disface para non ser descubertas pola policía. A actitude de *flâneur* cara as mulleres reais podería xulgarse partindo do feito de que en París había unhas 35.000 prostitutas rexistradas e un número descoñecido sen rexistrar na década de 1860, para unha poboación de aproximadamente un millón de persoas, o que significa que os homes deberon xerar unha demanda considerable⁴⁸.

No que se refire a Manet, nas súas obras adoita aparecer tamén a figura do *flâneur*⁴⁹. Se algo tiña en común con Degas era a capacidade de ambos para ilustrar a vida parisiense do momento. Porén, se Degas representaba a beleza da *jolie laide* e estudaba actitudes que adoitaban considerarse impropias, Manet optaría por representar as súas obras con maior elegancia e encanto⁵⁰. Nesta liña, aínda que moitos observadores modernos asociaban as figuras de Manet con prostitutas, debemos resaltar que estas carecían dos signos convencionais que se lles adoita atribuír, como o traxe provocativo, a pose, o xesto ou a mirada⁵¹.

⁴⁶ Nochlin, Linda, (1991), *El realismo...* pp.173-174.

⁴⁷ Herbert, L. Robert, (1988) *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*, Yale University Press, p.72.

⁴⁸ Smith, Paul, (2006), *El impresionismo: bajo...* pp. 46-49.

⁴⁹ Smith, Paul, (2006), *El impresionismo: bajo...*p. 42.

⁵⁰ Pool, Phoebe, (1993), *El impresionismo...* p. 132.

⁵¹ Herbert, L. Robert, (1988) *Impressionism: Art, Leisur...* p. 72.

Ademais, outra diferenza con Degas estaría relacionada coa intencionalidade do *flâneur* das súas obras. Manet convida ao observador masculino a que adopte a posición de *flâneur* para que se sinta incómodo neste papel e reflexione sobre as actitudes que isto conleva. Isto é perceptible en *Almorzo sobre a herba* (1863) onde o observador se cohibe cando a muller á que observa lle devolve a mirada. A muller espida non amosa sorpresa nin vergoña. Este comportamento bohemio así como a vestimenta do home da dereita poden suxerir que se trata dun grupo de artistas e modelos. Porén, unha vez que o espectador masculino tomou posesión da psicoloxía de «espectador no cadro» atópase mirando a unha modelo que está presente e é *real*. Semella que a pintura quere transmitir a mensaxe de que mirar cadros de espidos implicaba unha actitude menos pura e desinteresada do que se cría. Nesta obra evítase a mirada masculina irreflexiva, dominante e avasaladora que si estaba presente en obras como *O nacemento de Venus*, de Chabanel⁵².



Fig. 14. O almorzo sobre a herba (1863), Manet

Para Linda Nochlin nesta obra plásmase a unión da elevación clásica e a trivialidade contemporánea⁵³, e Guillermo Solana interpreta que non existe ningunha preocupación sobre o tema en si, senón que era un mero pretexto para pintar. Para el a muller espida só está aí para poder pintar un corpo nú⁵⁴.

⁵² Smith, Paul, (2006), *El impresionismo: bajo...* p. 46.

⁵³ Nochlin, Linda, (1991), *El realismo...* p. 31.

⁵⁴ Solana, Guillermo, (1997), *El impresionismo: la visión original :antología de la crítica del arte (1867-1895*, Barcelona, Siruela, p. 41.



Fig. 15. Olimpia (1863), Manet

Non obstante, se existe unha obra na que se perciba a súa crítica cara a actitude do *flâneur* esta é *Olimpia* (1863), onde se representa a unha prostituta e sitúa ao espectador como o seu cliente. Coa súa expresión descarada desafiá ao observador cubrindo coa súa man flexionada o seu sexo, nunha especie de contracción impúdica. A

diferenza da meirande parte de obras sobre prostitución, aquí non se pretende dignificar o oficio facéndoo atractivo. Ademais, incide en resaltar o artificial dentro da súa propia técnica para facer que o espectador se sinta incómodo. E énfase no artificio atópase en case todas as súas obras pero o seu efecto é aínda maior naquelas nas que se representan mulleres⁵⁵.

En *Un bar do Folies- Bergère* (1882) o espectador non ten dificultade para saber quen é, xa que se mostra o seu reflexo no espello xunto cunha «vendedora de consolo», é dicir, unha camareira que se vía obrigada a recorrer á prostitución para aumentar os seus ingresos. A obra caracterízase pola súa intención crítica. Mentres que no espello a camareira resulta descarada e obsequiosa, vista de fronte é introvertida e melancólica. As dúas vistas non encaixan e observamos como o reflexo está colocado demasiado á dereita, aludindo a unha metáfora da falsidade da aparencia.



Fig. 16. Un bar do Folies-Bergère (1882), Manet

As obras de mulleres de Manet eran atípicas xa que ofrecían alternativas ou críticas á forma tradicional na que se representaban ás mulleres dos cadros feitos por homes, como obxecto no que proxectar o seu desexo sexual.

Precisamente, na obra de Renoir (1841-1919), *Os paraugas* (1890) o espectador é animado a deleitarse no erotismo ilícito do casual encontro coa muller. Noutros cadros, como

⁵⁵ Smith, Paul, (2006), *El impresionismo: bajo...* pp. 49- 50.

Place Clichy (ca.1880) o espectador fixa a súa atención na cara dunha muller que pasa como para impedir que esta escape. Neste nivel, é posible ver no cadro unha invitación a que o espectador de renda solta a unha fantasía que someta á muller ao seu desexo⁵⁶.



Fig.16. Paraugas (1883), Renoir



Fig. 17. Praza Clichy (ca. 1880), Renoir

Precisamente, o pracer erótico que lle proporciona a obxectivación social da muller forma parte da definición do *flâneur*. O patriarcado presupón que unha muller desexa exhibirse no espazo público ante o home. Ante un transeúnte desconfía de que poida ser un criminal, pero ante unha transeúnte queda seducido e adopta o acoso visual⁵⁷.

Porén, considero que se existe unha obra de Renoir na que se manifesta a figura do *flâneur* é en *Despois do baño* (1888). Nela acentúase a solidez dos corpos, a representación amortiguada da luz e as cores plenas⁵⁸. Este tipo de obras suxiren que os homes miran e as mulleres están para ser miradas polo que nos remiten ás ideoloxías de xénero e as crenzas sobre diferenza entre sexos propias da época⁵⁹.

⁵⁶ Smith, Paul, (2006), *El impresionismo: bajo...* pp. 52-59.

⁵⁷ Cuvardic García, Dorde, (2012), *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*, Paris, Publibook, p. 190-191.

⁵⁸ Novotny, Fritz, (1994), *Pintura y Escultura en Europa: 1780- 1880*, Madrid, Cátedra, p. 356.

⁵⁹ Smith, Paul, (2006), *El impresionismo: bajo...* pp. 62 e 64-65.



Fig. 18. Despois do baño (1888), Renoir

7.3. As ideoloxías de xénero do S. XIX

As ideoloxías de xénero do século XIX tiñan unha idea clara sobre o que era unha muller respectable de clase media, entendida como fiel esposa relegada ao eido doméstico, pero outra contradictoria sobre a «natureza» da muller de clase traballadora, a miúdo vista como un ser lascivo e dispoñible para o sexo. Estas contradicións xustificábanse aludindo ás crenzas relixiosas sobre a natureza «perversa» da muller.

Consideraban que as mulleres, no eido público, podían perder a virtude. Porén, para os homes era o lugar no cal podían despoixarse da autoridade e respectabilidade que se supoñía que encarnaban no fogar como pai e marido. Como proba disto, que unha muller do século XIX comera nun restaurante cun grupo de homes, aínda que estivera o seu marido, causaría sensación pública. Pola contra, se un home casado era visto comendo fóra da súa casa cunha muller de condición social máis baixa era considerado algo normal⁶⁰.

A consideración da muller na época era tal que para Rousseau nin tan sequera podía ser considerada cidadá, xa que o que a definían eran os seus «sentimentos naturais» da esfera privada. Para el o destino da muller era o de ser nai e caracterizábase pola súa falta de dominio sobre as paixóns, o que convertía ao home na súa principal vítima e considera que o home debe protexerse domesticando ao perigoso xénero feminino⁶¹.

⁶⁰ Sennett, Richard, (1978), *El declive del hombre público*, Barcelona, Ediciones Península, pp. 34-35.

⁶¹ Carro Fernández, Susana, (2010), *Mujeres de ojos rojos: Del arte feminista al arte femenino*, Gijón, Ediciones Trea, p. 23.

Por estas razóns, as profesionais con proxección pública eran consideradas usurpadoras da autoridade masculina ou destrutoras da harmonía doméstica⁶² e o mellor eloxio para unha artista era dicirlle que pintaba como un home, é dicir, que non parecía unha muller. Na actualidade persiste esta tendencia simplemente porque os *standars* son masculinos⁶³.

7.4. A *flâneuse* e a perspectiva feminina de Mary Cassatt e Berthe Morisot

Nesta liña, na maioría de estudos realizados da cultura occidental non se contempla a figura do *flâneur* en sentido feminino, é dicir, como *flâneuse* (representación dotada dunha subxectividade propia)⁶⁴. Sería Janet Wolff quen formularía a posibilidade teórica da «*flâneuse*» como contrapartida ao *flâneur*, pero só co fin de salientar a súa imposibilidade.⁶⁵

A pesar disto Iskin sinala a mulleres burguesas que se atopan en carteis da década de 1890 situadas no espazo público sen contar con ningún tipo de presenza masculina. Trátanse de carteis publicitarios dirixidos a estes sectores sociais como posibles consumidores⁶⁶. Isto responde a un fenómeno máis amplo que caracterizaba ao fin de século e que representaba a mulleres modernas en numerosos papeis, incluíndoas como consumidores de produtos culturais, como revistas ou libros e tamén produtos relacionados coa moda, cosmética ou alimentación⁶⁷.

Mary Cassatt (1844-1926) foi unha das artistas que modificarían as convencións masculinas e foi transgresora, como se ve na súa obra *No teatro* (1879) dotando á súa modelo de dignidade e confianza. Representouna relaxada pero erguida, reflectindo que é algo máis que un obxecto pasivo da mirada masculina. É certo que é moi atractiva pero amosa



Fig.19. No teatro (1879), Mary Cassatt

⁶² Chadwick, Whitney, (1999), *Mujer, arte y...* pp. 239-240.

⁶³ Diego Otero, Estrella de, (2009), *La mujer y la pintura del siglo XIX español: cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid, Cátedra, p. 47.

⁶⁴ Cuvardic García, Dorde, (2012), *El flâneur y la flâneuse en la historia de la pintura, el cine, la fotografía y la ilustración*, *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 38 (1), 9-34, p.19.

⁶⁵ Thomas, Greg M., (2006), "Women in public: the display of femininity in the parks of Paris", en *The invisible flâneuse? Gender, public space, and visual culture, in nineteenth-century Paris*, (ed. Aruna D'Souza e Tom McDonough), Manchester University Press, p. 32.

⁶⁶ Cuvardic García, Dorde, (2012), *El flâneur y...* p. 19.

⁶⁷ Iskin, Ruth E., (2014), *The poster: Art, Advertising, Design, and Collecting, 1860s- 1900s*, Hanover, Dartmouth College Press, p. 82.

carácter e individualidade. Está representada para ser vista por unha muller que pensa nela en termos de igualdade. É dicir, non permite ao espectador deleitarse no pracer anónimo de observar a unha muller como faría un *flâneur*⁶⁸.



Fig.20. Muller e neno conducindo unha carruaxe (1879), Cassatt

En *Muller e neno conducindo unha carruaxe* (1879) atopamos probablemente o único vestixio da época onde unha muller suxeita as rendas⁶⁹. A pesar destas obras nas que se nos presenta á muller como suxeito independente e consumidora non se pode comparar a *flâneuse* co *flâneur*, xa que se substitúe o eido do fogar por un espazo público pero «seguro»⁷⁰.

Na mesma liña, aínda que nestas obras se parecen plasmar os sutís cambios sociais que se estaban a producir, Cassatt non recolle de maneira directa na súa obra o relanzamento que tivo o feminismo francés a partir do Congreso Internacional sobre os Dereitos da Muller en 1878⁷¹.

Tamén cómpre destacar a obra de *Nai e filla* (ca.1905) de Cassatt onde se retoma a convencional asociación da muller co espello, entendendo que a vaidade forma parte da natureza da muller. Ademais, co espello fai alusión á idea de que a feminidade é algo inducido por observación⁷².

Podemos ver, polo tanto, que os espazos típicos do impresionismo, como bares ou cafés,



Fig.21. Nai e filla (ca.1905), Cassatt

⁶⁸ Smith, Paul, (2006), *El impresionismo: bajo...* p. 73.

⁶⁹ Espés Cosculluela, M^a Asunción, (2015), *La representación de la mujer en la obra de Mary Cassatt, (Trabajo Fin de Grado)*, Universidad de Zaragoza, p. 20.

⁷⁰ Cuvardic García, Dorde, (2012), *El flâneur y la...* p. 19.

⁷¹ Alario Trigueros, M^a Teresa, (2008), *Arte y Feminismo: your body is a battleground*, Donostia, Editorial NEREA, pp. 22-23.

⁷² Chadwick, Whitney, (1999), *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, pp. 239-240.

apenas teñen presenza nas obras das impresionistas, xa que tiñan denegado o acceso a eles polo feito de ser mulleres⁷³. Na maioría das obras das impresionistas os lugares públicos que aparecen son espazos típicos da sociedade burguesa dos bos modais⁷⁴.

Nalgunhas obras amosará a muller como a muller é un «obxecto» na sociedade patriarcal do momento, reivindicando o seu papel de «suxeito» activo⁷⁵.

Por outra parte, atopamos unha diferenza notable no que atinxe á orde espacial das obras de artistas varóns ou mulleres.



Fig.22. Na terraza (1874), Morisot



Fig.23. O balcón (1872), Morisot

Nas obras de Morisot é común atoparnos ante dous sistemas espaciais que están delimitados por algún elemento como unha balaustrada ou un balcón. En *Na terraza* (1874) a figura feminina está situada nunha esquina e comprimida dentro dun balcón, tras o cal se representa a praia. O mesmo ocorre en *O balcón* (1872) onde a mirada do espectador sobre París se interrompida por dúas figuras que miran dende unha balaustrada. Estes elementos arquitectónicos de Morisot delimitan os espazos da masculinidade e da feminidade, así como o tipo de relacións que homes e mulleres tiñan cos espazos e os seus ocupantes. Este tipo de representación obríganos a experimentar unha dislocación entre o espazo da muller e do mundo máis alá das súas fronteiras⁷⁶.

Aínda que esta característica tamén estaba presente nas obras de Cassatt, adoitaba predominar a disposición dunha muller nun

⁷³ Parker, Rozsika e Pollock, Griselda, (1981), *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London, Routledge & Kegan Paul, p. 38.

⁷⁴ Pollock, Griselda, (2013), *Visión y diferencia: Feminismo, feminidad e historias del arte*, Argentina, Fiordo, p. 117.

⁷⁵ Espés Cosculluela, M^a Asunción, (2015), *La representación de...* p.16.

⁷⁶ Pollock, Griselda, (2013), *Visión y diferencia...* pp. 122-124.

espazo pictórico de pouca profundidade, como en *Retrato dunha señora* (1883). O espectador ve negado o dominio e a familiaridade da muller polo feito de apartar a cabeza e concentrar a atención noutra actividade. Cómpre preguntarnos a que se debe esta falta de distancia convencional.

Na obra desta pintora atópase habitualmente cortes de encadre do personaxe representado ou a súa proximidade a quen mira, dan unha idea de comprensión, reclusión, clausura, incluso cando a escena é ao aire libre⁷⁷.



Fig. 24. Retrato dunha señora (1883), Cassatt

Finalizaba o século XIX e seguía vivo o ideal de muller como boa esposa, nai e ama de casa, responsable do fogar no seu aspecto organizativo, moral e educativo. Xunto a isto, era tamén o elemento de vínculo coa sociedade, pero sempre a través e da man do home⁷⁸.

Neste senso, observamos que a perspectiva coa que se debían interpretar estas obras aludía á visión da muller como un obxecto para ser consumido polo home, entendendo que simplemente polo feito de selo desexaba ser vítima de miradas luxuriosas.

Por outra parte, os ideais da época non só a consideraban como un ser inferior ao home, senón que a hipocrisía masculina relegábaa ao eido privado impedíndolle ter presenza no espazo público, xa non como suxeito independente, senón que tampouco como esposa ou nai.

Algúns autores, coma Manet, ofrecían unha mirada crítica desta crúa realidade. Porén, o feito de que non representara a muller noutras situacións que fixeran alusión ao encontro sexual co home, fomentaron que se continuara vendo a muller como fonte de pracer para o home.

Ademais, non debemos esquecer que o impresionismo buscaba retratar instantes da vida cotiá, polo que o feito de que sexan tan comúns este tipo de representacións de muller-obxecto amosan o integrados que estaban estes ideais durante este período.

⁷⁷ Antonietta Trasforini, María, (2011), *Bajo el signo de las artistas: Mujeres, profesionales de arte y modernidad*, Universidad de Valencia, Servei de Publicacións, p. 164.

⁷⁸ Casas Vives, Francisca, (2006), *La imagen de la mujer a través del arte. El ideal de mujer en los siglos XVIII y XIX, Vasconia*, Leioa, Fac. de Bellas Artes, (35), 103-117, p. 117.

8. O postimpresionismo e a representación da muller

8.1. O xurdimento do Postimpresionismo

En torno a 1885 comezaba a formarse lentamente un novo movemento artístico que nacía como resposta ao impresionismo. Nun primeiro momento, como non existía ningún termo que o designase, os críticos cualificaban aos artistas como «cloisonistas, sintetistas, seguidores da neotradición, ideístas, simbolistas e deformadores»⁷⁹.

En 1910 o conferenciante de arte Roger Fry organizou unha exposición con obras de Manet, Cézanne, Van Gogh e Gauguin, entre outros, a que chamou «Manet e os Post-Impresionistas». Aparecía así por primeira vez o termo que aglutinaría a todas estas novas propostas.

Os postimpresionistas caracterizábanse por poñer énfase nos elementos tradicionais da técnica empregada como medio para expresar unha emoción e Fry consideraba a Cézanne como o precursor.

8.2. A irrupción da violencia de xénero nas obras de Cézanne

Cézanne (1839-1906) desenvolveu un novo método creativo e un novo sistema artístico que contribuíu ao nacemento da arte do século XX. Durante a súa xuventude realizaría obras que eran copias de impresións ou fotografías das revistas de moda da súa nai e da súa irmá, como *Unha moderna Olimpia* (1873)⁸⁰.



Fig.25. Unha moderna Olimpia (1873), Cézanne

⁷⁹ Thomson, Belinda, (1999), *Postimpresionismo*, Madrid, Encuentro, pp. 6-7.

⁸⁰ Brodskaya, Natalia, (2014), *Cézanne*, New York, Parkstone International, Sección 2. <https://goo.gl/wf3X4A> [consultado o 28 de xuño].

Entre as súas pinturas de xénero encontramos *A muller e o loro* (1864), un dos temas favoritos da escola holandesa do século XVIII. Na pintura holandesa era frecuente a representación da relación íntima, e mesmo erótica, entra a muller e a ave, aínda que poucas versións facían representacións explícitas⁸¹.



Fig.26. *A muller e o loro* (1864), Cézanne

Cara os anos setenta atopámonos con representacións de violencia de xénero como como *O rapto* (1867) onde un home de complexión colosal rapta a unha muller nova no medio dun paisaxe frondoso e *Asasinato* (1867-1870) onde un home se dispón a asasinar a unha muller coa axuda dunha cómplice⁸².



Fig. 27. *O rapto* (1867), Cézanne



Fig. 28. *Asasinato* (1867-1870), Cézanne

⁸¹ Tompkins Lewis, (1989), *Cezanne's Early Imagery*, Berkeley, University of California, pp. 133 e 137.

⁸² Aliaga, Juan Vicente, (2008), *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Madrid, Akal, pp. 35-36.

A partir de 1879 destacan os retratos de mulleres, como o da súa nai *Madame Cezanne* (1885). Caracterizábanse pola ausencia de emoción íntima aínda que psicoloxicamente resultaban moi penetrantes⁸³.



Fig. 29. Madame Cézanne (1885),
Cézanne

8.3. Gauguin e o binomio muller-natureza

Nos anos oitenta comeza a emerxer a idea de que non existe un modelo universal da cultura e de cada unha delas ten unha evolución propia, se producen intercambios ou se resisten a eles. Isto aparece vencellado ao desenvolvemento das ciencias humanas e de libros como *A orixe da familia, a propiedade privada e o Estado* (1884) de Friedrich Engels⁸⁴.

Algúns pintores coma Gauguin (1848-1903) decidiron conectar coas fontes primitivas da arte, menos civilizadas e máis capaces de transcender a brutalidade da era das máquinas. Este recurso ao primitivismo cambia profundamente a arte de Europa a fins de século.

⁸³ Cézanne, (1980), *Los genios de la pintura*, Madrid, Gran Biblioteca Sarpe, p. 13-14.

⁸⁴ Daix, Pierre, (2002), *Historia cultural del arte moderno: el siglo XX*, (2), Madrid, Ediciones Cátedra, p. 13.



Fig. 30. A pastora bretona (1886), Gauguin



Fig. 31. Perda da virxitude (1890-1891), Gauguin

Nos seus cadros bretóns predominan as representacións de mulleres campesiñas locais. Gauguin segue un convencionalismo moi establecido na arte posterior á Ilustración europea, xa evidente en Millet, que era a de representar á muller rural, próxima á natureza, como símbolo dunha vida campesiña «natural» como en *A pastora bretona* (1886)⁸⁵ O «bretonismo» de Gauguin estivo asociado frecuentemente co feminino fronte a unha cultura masculina civilizada. Na cultura occidental o concepto de primitivo asociábase á Natureza «feminina» fronte á Cultura «masculina».

A partir de 1889 comeza a represector mulleres espidas que simbolizan a oposición á vida urbana civilizada. Os cadros que realiza durante este período fanse cada vez máis sexuais como *Perda da Virxitude* (1890- 1891), cun gran simbolismo onde se representa un zorro como símbolo de astucia e perversidade, e a flor cortada e murcha como alusión ao tema. Suxire unha imaxe do espido feminino máis pasiva si o comparamos coa *Olimpia* de Manet.

Gauguin estaba influenciado polas ideas wagnerianas sobre as mulleres e entendía que a muller só acadaba a individualidade plena no momento no que se entregaba ante o home. A muller chegaría a realizarse no seu estado máis «natural» e sumiso.

A finais de século, o crecente escepticismo da sociedade moderna desatou un irrefreable desexo de recuperar a inocencia, de reencontrarse co propio eu deixando á marxe os convencionalismos occidentais e espertou o desexo de viaxar aos confíns máis afastados da terra en busca de atopar paraísos non contaminados por estes ideais⁸⁶.

⁸⁵ Harrison, Charles, [et. al], (1998), *Primitivismo, cubismo y abstracción: los primeros años del siglo XX*, Madrid, Ediciones Akal, pp. 24-30.

⁸⁶ Alarcó, Paloma, (2012), *Gauguin y el viaje a lo exótico*, Museo Thyssen-Bornemisza <http://goo.gl/aF9JyW> [consultado o 28 de xuño].

Para Gauguin a civilización convertérase en amor á morte e a muller europea no seu símbolo, polo que emprendeu a marcha a Tahití para recuperar o amor á vida⁸⁷.

Estes ideais plasmáronse en obras como *Orana María* (1891), onde a muller funciona como un eixe simbólico entre o primitivismo a relixión, é ao mesmo tempo a Virxe e a «nai natural». Reflicte a súa proximidade á natureza mediante o seu semiespido e as faccións simplificadas⁸⁸.

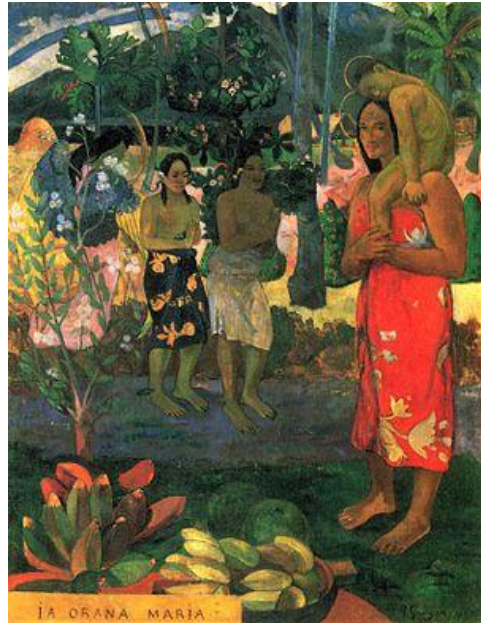


Fig. 32. Orana María (1891), Gauguin

8.4. As mulleres campesiñas de Van Gogh

No que atinxe ás representacións de mulleres na obra de Van Gogh (1853-1890) cómpre destacar unha serie de retratos, froito dun traballo intenso que comezaba en 1881, como *Muller no Café du Tambourin* (1887) ou *Marguerite Gachet al piano* (1890)⁸⁹.

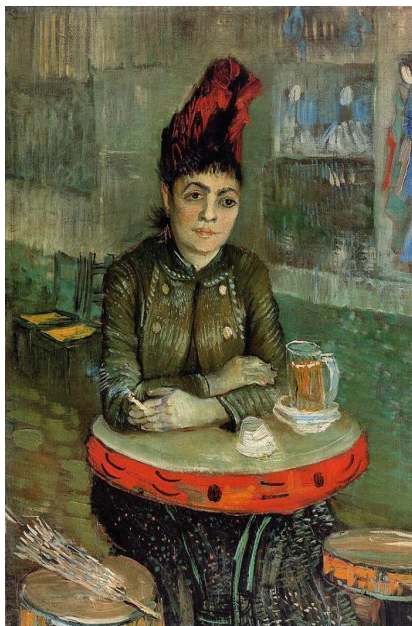


Fig. 34. Muller no Café du Tambourin (1887), Van Gogh

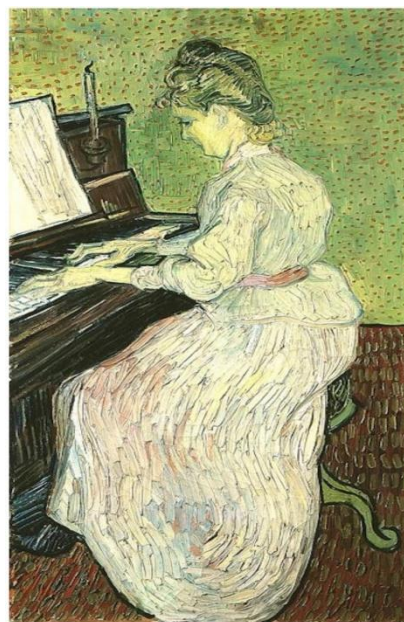


Fig. 35. Marguerite Gachet al piano (1890), Van Gogh

⁸⁷ Kuspit, Donald, (2003), *Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno*, Madrid, Akal, pp. 24 e 30.

⁸⁸ Harrison, Charles, [et. al], (1998), *Primitivismo, cubismo y...* p. 34.

⁸⁹ Gogh, Vicent van (1980), *Los genios de la pintura*, Madrid, Sarpe, p. 10.

Un dos seus famosos retratos é o de madame Augustine Roulin, ao que chamou *A Nana* (1889), onde observamos a unha muller sentada. O seu corpo e mirada oriéntase cara a esquerda, mentres as partes voluminosas do seu corpo ocupan a parte inferior dereita. Ademais, aparece unha corda atada a un berce que non se amosa, o que lle confire o título, e atopamos as flores como parte importante da decoración⁹⁰.

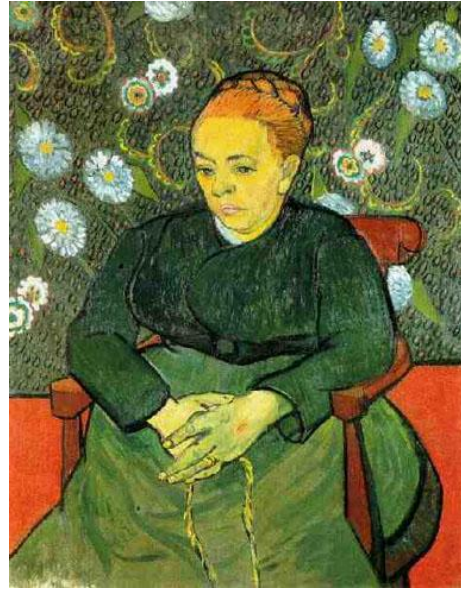


Fig. 36. *A Nana* (1889), Van Gogh

Da súa estancia en La Haya adicouse a observar de cerca a xente traballadora e anciáns, formulando así moitas das súas principais aspiracións artísticas⁹¹.

Neste senso, aínda que os elementos propios de interiores como floreiros ou cadeiras seguían sendo temas recorrentes dentro da súa obra⁹², a partir de 1883 comeza a centrarse en temas campesiños. Desta época datan obras como *Cabeza de campesiña* (1885). Tamén se fixaría nas figuras curvadas das mulleres traballando a terra como en *Campesiña inclinada, vista desde atrás* (1885)⁹³.



Fig. 37. *Cabeza de campesiña* (1885), Van Gogh



Fig. 38. *Campesiña inclinada, vista desde atrás* (1885), Van Gogh

⁹⁰ Eisenman, Stephen F., [et. al], (2001), *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Madrid, Akal, p. 303.

⁹¹ McQuillan, Melissa, (1992), *Van Gogh*, Barcelona, Destino, pp. 34- 36

⁹² Levey, Michael, (1992), *De Giotto a Cézanne: breve historia de la pintura*, Barcelona, Destino, p. 541.

⁹³ McQuillan, Melissa, (1992), *Van Gogh...* pp. 38-40.

Durante o postimpresionismo observamos que as representacións da muller continúan tendo un marcado compoñente erótico-sexual, porén, comezan a aparecer obras nas que a muller é vítima da violencia de xénero. Non debemos esquecer que a arte non é máis que un testemuño da cultura dunha época, e o feito de que isto fose elixido como tema central dunha obra amosa a naturalidade coa que debía ser vista esta vexación.

Ademais disto, cómpre resaltar a tendencia que se retoma de representar a muller como símbolo de natureza, e por ende, deixando patente que non se trata dun ser humano civilizado, senón que se rexe por instintos naturais.

Por outra parte, se non optan por este binomio de muller-natureza adoitan representar á muller no seu papel de nai, é dicir, de novo reflectindo que a valía da muller reside na súa capacidade de ser fonte de pracer do home ou na procreación.

9. A muller e o expresionismo

9.1. O contexto histórico

A comezos do século XX nacía en Alemaña unha nova corrente artística de vangarda, que buscaba expresar o mundo interior do artista e non a realidade exterior. De aí o seu nome, posto que o que buscaba era expresar os sentimentos do artista⁹⁴.

O expresionismo caracterizábase por ser un movemento subxectivista. Tiñan fe no suxeito como consecuencia do derrubo da realidade exterior. Opúñase a todos os valores vixentes ata o momento e animados polas ideas de Nietzsche decantaríanse por un rexeitamento á sociedade e a cultura burguesa⁹⁵. Cómpre resaltar que o expresionismo non constituíu un movemento ou estilo aglutinante, senón que os artistas e grupos se atopaban dispersos e diferían tanto na orixe como na formación⁹⁶.

Recibía influencias do gótico, das vangardas contemporáneas e dos atavismos máis racionais do romanticismo alemán. Nas súas obras predominaban os temas fantásticos e terroríficos vinculados á morte e ao escuro, que lles permitían xogar coa deformación externa. Entre as súas características principais destacamos: a libre interpretación da realidade para así poder expresar o mundo interior, a desproporción e distorsión das formas, cores e trazos como símbolos do seu estado de ánimo, a destrución do espazo tridimensional e a preferencia por formas simples, planas e con pouco volume, o amontoamento de figuras con cores fortes e contrastados, e a predilección por espidos, escenas urbanas atafegantes ou representacións harmónicas da natureza⁹⁷.

Precisamente, en 1911 Paul Cassirer, un comerciante berlinés de obxectos de arte, empregaría o termo de expresionista para referirse ás expresivas obras de Munch e distinguilo dos impresionistas, dando así orixe ao termo que denominaría á vangarda europea do novo século⁹⁸.

⁹⁴ Fraga, Eugenia, (2014), “¡El futuro será de los artistas! Un análisis discursivo del manifiesto expresionista”, *Athenea Digital, Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 14(2): 39-69, pp. 40- 42.

⁹⁵ Chaparro Domínguez, María Ángeles, (2012), *El expresionismo y el desnudo: análisis de la pintura de Egon Schiele y la poesía de Gottfried Benn*, Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, p. 2.

⁹⁶ Behr, Shulamith, (2000), *Expresionismo*, Madrid, Encuentro, p. 6.

⁹⁷ Barreto, Raquel, (2006), “El nacimiento del expresionismo alemán: contexto socio- económico” en Echevarría, Bárbada (Dir.) *Creación y producción en diseño y comunicación. Trabajo de estudiantes egresados*, Buenos Aires, Universidad de Palermo, p. 15. <http://goo.gl/jlN9g5> [consultado o 28 de xuño].

⁹⁸ Chaparro Domínguez, María Ángeles, (2012), *El expresionismo y el...* p. 2.

O concepto de vangarda aparecería despois da obra de Courbet, posto que el entendía que as regras tiñan un carácter provisional e adoptouse este termo para referirse a aqueles artistas para os cales era máis importante o modo de pintar que o suxeito pictórico en si⁹⁹.

O movemento, que abarcaría dende 1910 ata 1925, pasaría por tres etapas condicionadas polo estalido da I Guerra Mundial¹⁰⁰.

O expresionismo tivo diferentes tendencias. De feito, os autores nos que nos fixamos de maneira preferentes, Munch e Dix, pertencen, respectivamente aos seus períodos inicial e final, momentos nos que se formula, de forma máis exacerbada, a crise dunha sociedade agónica¹⁰¹.

En 1910 xurdiu en Dresde o *Die Brücke* (A Ponte) que abarcaría ata 1913. Os seus membros eran ex-arquitectos que abandonaron o oficio para adicarse á pintura. Orixinalmente era: Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl SchmidtRottluff e Fritz Bleyl. Logo uniríanse Max Pechstein, Otto Müller e Emil Nolde¹⁰². A súa pintura non era case nunca agradable, senón estridente, groseira e incluso híbrida¹⁰³.

Máis tarde, entre 1911-1913 forxouse en Berlín o *Der Blaue Reiter* (Xinete Azul) de mans de Kandinsky e Franz Marc, e logo se uniron Jawlensky ou Klee, entre outros.

O nome, segundo explicaron de maneira non moi convincente, proviña do gusto de Kandinsky e F. Marc pola cor azul e polos xinetes¹⁰⁴.

Ao igual que o *Die Brücke*, opúñanse ao impresionismo, ao positivismo e á sociedade da época. Porén, eles non buscaban un contacto fisiolóxico co primordial, senón máis ben un modo de captar a esencia espiritual da realidade. Tiñan unha marcada orientación especulativa, non adoptaban actitudes bárbaras, senón refinadas e case aristocráticas¹⁰⁵.

Despois da guerra de 1914, os problemas sociais e políticos que invadiran o período posbélico, levaron ao artista a reflexionar sobre a experiencia pasada. Xurdía así un arte enraizado nesa realidade contraditoria e accidentada, un arte duro e despiadado como a

⁹⁹ Malpas, James, (2000), *Realismo: Movimientos en el Arte moderno*, Londres, Encuentro, pp. 9-11.

¹⁰⁰ Chaparro Domínguez, María Ángeles, (2012), *El expresionismo y el...* p. 2.

¹⁰¹ Torrent Escaplés, Rosalía, (1996), *Mujeres e imágenes de mujeres en la vanguardia histórica*, Asparkia, Investigación feminista, p. 155.

¹⁰² Fraga, Eugenia, (2014), *¡El futuro será...* pp. 40-42.

¹⁰³ Micheli de, Mario, (2002), *Las vanguardias artísticas...* p. 94-123.

¹⁰⁴ Rodríguez, Llera, Ramón, (2009), *El arte en el siglo XX*, Madrid, Creaciones Vincent Gabrielle, p. 66.

¹⁰⁵ Micheli de, Mario, (2002), *Las vanguardias artísticas...* p. 94-123.

realidade pero que, ao mesmo tempo, era útil ao home. En resumo, un arte máis revolucionario no contido que na forma.

Esta era a visión de Käthe Kollwitz, Barlach, Otto Dix, Grosz, etc. Lentamente formaríase unha nova corrente chamada *Neue Sachlichkeit* (Nova obxectividade) na que tivo moita influencia a experiencia da morte, da miseria e da hipocrisía burguesa marcada pola ostentación da riqueza e as consecuencias da derrota. Todo o que o expresionismo xa intuían converteuse nunha realidade moito máis trágica. Caracterizábase por deixar atrás a subxectividade típica dos expresionistas e apostar por a representación do mundo de maneira obxectiva, é dicir, retratar obxectivamente o desgarrado que vivía a sociedade¹⁰⁶.

9.2. O dano da subxectividade masculina e a irrupción da muller no eido público

Neste senso, as relacións entre sexos tamén se viron alteradas. Mentres que os homes se atopaban na guerra, moitas mulleres ocuparon os seus postos de traballo, e foi así como moitas delas pasaron a ser economicamente independentes por primeira vez¹⁰⁷.

A superioridade do macho comezaba a agretarse coa irrupción das sufraxistas no espazo público. Nova Zelandia conseguía o voto feminino en 1883 despois de folgas de fame e mesmo incendios. A Francia de Simone de Beauvoir tería que esperar ata o 1945. Esta época de campañas políticas a favor da igualdade e da participación, apunta a un anhelo que persigue borrar as diferenzas femininas e abrazar o corpo do único, e por ende, masculino.

Entre as secuelas psíquicas que deixara a guerra estaba o dano da subxectividade masculina ante a derrota militar e pola percepción do corpo vulnerable, fragmentado e ferido. Un duro golpe para a invencible masculinidade. Ao mesmo tempo, as mulleres que se fixeran visibles no eido público, esixiron igualdade de dereitos e foron percibidas por moitos homes como unha ameaza ao poder social e económico que, ata entón, capitaneara o sexo masculino.

Neste senso, o expresionismo aínda que carecía dunha reflexión teórica sobre a muller, converteuse no eixe central das súas obras de forma obsesiva e obsesionante¹⁰⁸. A reacción defensiva contra a muller e os valores de xénero a ela asociados serviu de caldo de cultivo para a aparición dun conxunto de imaxes e representacións violentas.

¹⁰⁶ Torrent Escaplés, Rosalía, (1996), *Mujeres e imáxenes...* p. 154.

¹⁰⁷ Aliaga, Juan Vicente, (2010), *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*, San Sebastián, Nerea, pp. 15-16.

¹⁰⁸ Torrent Escaplés, Rosalía, (1996), *Mujeres e imáxenes...* p. 152.

Quizás nunca ao longo de toda a historia da arte, a súa figura foi tan analizada e descortizada e maltratada. A historia da muller dentro do expresionismo é tamén a do expresionismo en xeral, a convicción dun mundo que se vive dende o desgarrado e a impotencia. Pero, a ira por ese desgarrado diríxese ás mulleres antes que aos varóns.

9.3. As mulleres fatais de Munch

Como consecuencia comezaron a proliferar imaxes de personaxes bíblicos ou mitolóxicos que aludían a mulleres fortes cun papel de castradoras. A intención non era a de rescatar célebres figuras femininas senón amosar *femmes fatais*, ninfómanas ou esperpentos diabólicos, como moitas das mulleres presentes nas obras de Edvard Munch (1863-1944). O fin era o de defenderse ante a sexualidade e a puxanza feminina, presentada inxustamente como homicida.

O contexto era tal que os artistas modernos vincularon a sífilis, como enfermidade incurable do século XIX, co prototipo de muller fatal¹⁰⁹. En liñas xerais, non había un termo medio: a muller pasaba de ser nai e ama de casa a prostituta e asasina¹¹⁰.

Agora xa non se dilucidaban os prototipos de mulleres tan diferenciados anteriormente como *femme fatale* ou muller elegante da aristocrática ou da alta burguesía. Isto viña motivado polo feito de que os homes descubriron atónitos que as mulleres tiñan instintos sexuais, e pensaron que estes instintos dominaban por completo a natureza da anterior muller elegante que agora era convertida noutro tipo de *fatale*¹¹¹.

Edvard Munch foi considerado un dos precursores deste movemento e adoitaba expresar os seus estados de ánimo morbosos e perturbadores¹¹². Nas súas obras a muller plásmase a súa misoxinia amosándoa como un ser totalmente separado do home, portadora de incompreensión e desgrazas¹¹³.

Habitualmente, nas revisións historiográficas sobre a imaxe da muller das obras de Munch, céntranse en aspectos biográficos e, aínda que é acertado ter en conta a súa

¹⁰⁹ Val Cubero, Alejandra, (2003), *La percepción social del desnudo femenino en el arte: (siglo XVI Y XIX): pintura, mujer y sociedad*, Madrid, Minerva, p. 355.

¹¹⁰ Aliaga, Juan Vicente, (2010), *Arte y cuestiones de...*, p. 17.

¹¹¹ Rodríguez Díaz, Nuria, (2012), *Las mujeres y un pintor. La imagen de la femme fatale y la mujer española de principios de siglo XX, (Trabajo Fin de Máster)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1-41, p. 36-37.

¹¹² Barreto, Raquel, (2006), *El nacimiento del...* p. 15.

¹¹³ Torrent Escaplés, Rosalía, (1996), *Mujeres e imágenes...* p. 152.

experiencia vital á hora de xulgar a súa obra, en xeral os feitos da súa vida sobrevaloráronse por encima dos factores sociais, culturais e artísticos da súa época¹¹⁴.

Nas súas obras a muller domina ao home emanando unha forza maligna que o devora. Ante o poder dominante e amoral da muller o home aparece atormentado e desconcertado. Por iso, aínda que a muller apareza como vencedora a súa vitoria será producida a través de malas artes e artimañas, provocando celos, estados de prostración e tristeza. En calquera acercamento íntimo, como pode ser un sinxelo bico, converterase nun vampiro obsceno que quero apoderarse da vontade do home¹¹⁵.

Isto é visible en *O bico* (1891), obra a que describe Strindberg no seu poema como «a fusión de dous seres,/ un dos cales parece disposto a devorar ao

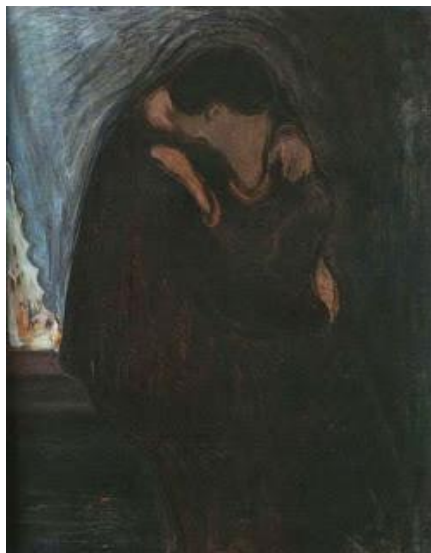


Fig. 38. O bico (1891), Munch

máis grande/ como o fan os parásitos, os micróbios, os vampiros/ e as mulleres»¹¹⁶.

A inferioridade do home na confrontación sexual coa muller chega a súa máxima expresión en *Vampiresa* (1895), ao ser devorado polo abrazo letal da muller.



Fig. 39. Vampiresa (1895), Munch

9.4. A muller prostituta de Roualt, Dix, Kirchner e Grosz

Ante esta situación as mulleres intentaron romper co estereotipo existente e intentaron asumir características propias do estereotipo masculino. Obras como as de van Dongen (1877-1968) amósannos a mulleres peiteadas ao *garçonne*, que tras a experiencia da I Guerra Mundial xa demostrou a súa capacidade para substituír ao varón nos medios de produción e

¹¹⁴ Alarcó, Paloma, (2014), “Edvard Munch, visiones y símbolos” en, *Del Realismo al Impresionismo*, p. 298- 301.

¹¹⁵ Torrent Escaplés, Rosalía, (1996), *Mujeres e imágenes...* p. 152-153.

¹¹⁶ Alarcó, Paloma, (2014), “Edvard Munch, visiones...”, pp. 299-301.



Fig. 40. Muller fumando (1922-1924), van Dongen

quere deixar constancia da súa conquista. As mulleres despréndense da melena que era sinónimo de ferramenta de sedución¹¹⁷.

Neste senso, aquelas mulleres que non se repregaban docilmente eran consideradas como prostitutas.

O tema da prostitución converteuse nunha tónica xeral e aparecía vinculado ás enfermidades venéreas. Un exemplo disto serán as mulleres de Rouault que non teñen ningún punto de afectividade, e teñen rostros acoitelados pola cor negra, e carnes acabadas de saír do cemiterio¹¹⁸.



Fig. 41. Ante o espello (1906), Roualt

Os intelectuais da época realizaron experimentos «científicos» e afirmaban que existían diferenzas biolóxicas entre as mulleres honradas e as prostitutas. Segundo estes estudos, a prostituta tiña un cranio menos desenvolvido, mandíbula maior, rostro asimétrico, cadeiras máis curtas e nádegas máis grandes, dentadura peor formada, membros superiores máis curtos, pes máis pequenos, maior cantidade de pelo en todo o corpo, voz máis viril e un comportamento menos feminino. Incluso pensaban que a falta de pudor da que facían gala se debía a que a súa intelixencia era menor á media¹¹⁹.

As representación da muller prostituta máis ávidas atopámolos nas obras de Otto Dix (1891-1969). A moso a mulleres absolutamente obscenas, que non ocultan o seu corpo fronte a homes que amosan luxuria e pasividade, pero nunca unha degradación semellante. Endexamais na historia da arte a muller apareceu con tinturas tan abxectas, explícito amasillo de carne desconxuntada. Podemos concluír, pois, que existe unha maneira diferente de acercarse aos sexos e esta é unha pintura de mirada masculina, nesgada. Ademais, a prostituta é representada en moitas ocasións cunha vellez desprovista de dignidade. En obras como *Rapaza ante o espello* (1921), onde ademais de representar á muller como bela de

¹¹⁷ Aumente Rivas, M^a del Pilar, (2010), "La imagen de las mujeres a través de su propia pintura", *Revista Creatividad y Sociedad*, UCM, N^o15, 1-28, pp. 5-6.

¹¹⁸ Torrent Escaplés, Rosalía, (1996), *Mujeres e imáxenes...* p. 153.

¹¹⁹ Val Cubero, Alejandra, (2003), *La percepción social...* pp. 371-372.



**Fig. 42. Rapaza ante o espello (1921),
Otto Dix**

costas pero fea e terrible no seu reflexo frontal ao espello, amósaa como un ser animalizado¹²⁰. Deixa visible a súa zona xenital e anal a través dunhas aberturas do tecido. Nesta obra, atopámonos ante a estrañeza que nos propón ver a busca da beleza e a manifestación do desexo fronte a realidade dunha imaxe grotesca, na que a vexación, non permite ser albiscada nin asimilada¹²¹.

9.5. As mulleres agredidas e asasinadas de Kirchner, Grosz e Dix

Por outra parte, neste contexto de crise viviuse unha histeria colectiva en Alemaña pola gran presenza de asasinatos en serie de cuxos crimes se nutría a prensa. A fascinación por estes asasinatos levou a pensar que, en certo modo, se lles condonaba a brutal violencia, que entendían que era froito da convivencia con nais posesivas e castradoras. Era por isto que se vingaban ensanándose nos corpos de mulleres e sobre todo, nos seus xenitais. O feito de que a maioría de vítimas fosen mulleres, xa fosen adultas ou nenas, ou tamén varóns homosexuais, permitiu avalar a teoría de que se trataba dun castigo contra a crecente rebeldía do que aínda era percibido, paradoxicamente, como o sexo débil¹²².

O tema da agresión sexual sería moi recorrido por Kirchner (1880-1938) e Grosz (1893-1959). Non podemos comprender, que levou a Dix a representar estes temas e menos aínda autoretratarse como autor dun estupro con homicidio. Intentouse ver nas múltiples violacións e asasinatos un matiz humorístico, un modo de defenderse ante o horror. Pero, como di Rosalía Torrent, tamén considero que hai horrores que non admiten nunha un sorriso¹²³.

¹²⁰ Torrent Escaplés, Rosalía, (1996), *Mujeres e imáxenes...* p. 154.

¹²¹ Lenaers Cases, Sylvia, (2013), "El espejo como reflejo de los mundos de la enajenación en el arte", *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, (1), 139-149, pp. 145-146.

¹²² Aliaga, Juan Vicente, (2010), *Arte y cuestiones de...* pp. 16-17.

¹²³ Torrent Escaplés, Rosalía, (1996), *Mujeres e imáxenes...* p. 154.

A representación do descortizamento e morte da muller é visible na serie de augafortes de Dix na que amosa asasinatos de mulleres¹²⁴.



Fig. 43. Asasino de mulleres (1922), Otto Dix

Tamén destaca a obra de A noite (1914) de Max Beckmann (1884-1950). A escena ten lugar nunha habitación onde un home sobre unha cama é maltratado por tres agresores: dúas mulleres, unha das cales contempla inactiva a escena, e un home que ten a cabeza cuberta¹²⁵.



Fig. 44. A noite (1914), Max Beckmann

9.6. A muller loitadora de Kollwitz

Käthe Kollwitz (1867-1945) non se deixa atrapar polos contidos e formas dos seus compañeiros varóns. Posto que é muller non contempla con horror a maternidade senón que opta por amosar a unha muller proletaria que ve con horror como lle falta a leite para alimentar ao seu fillo, como vemos en *Morte, muller e neno* (1910) Para ela a muller formaba parte dun entramado social que vivía na

marxinación da pobreza.¹²⁶ A morte do seu fillo na I Guerra Mundial marcaría para sempre a súa obra¹²⁷.

Baixo o paradigma da masculinidade patriarcal, os varóns débense enfrontar ao longo da súa vida, a unha batalla inconclusa para demostrar permanentemente que son homes de verdade, porque a certeza da masculinidade é fráxil e transitoria no tempo. A identidade masculina orienta unha

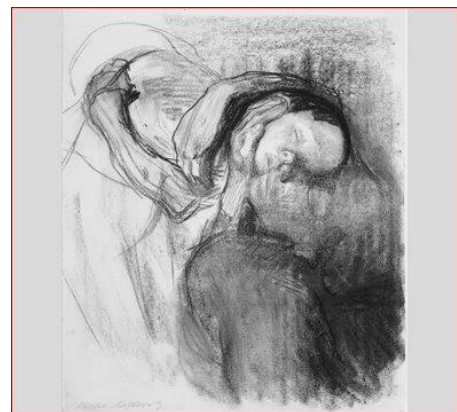


Fig. 45. Morte, muller e neno (1910), Kate Kollwitz

¹²⁴ Barroso Villar, Julia, (1989), *Nuevas iconografías: el verismo alemán de los años 20*, Oviedo, Universidad de Oviedo, p.34.

¹²⁵ Barroso Villar, Julia, (1989), *Nuevas iconografías: el...* p. 34.

¹²⁶ Torrent Escaplés, Rosalía, (1996), *Mujeres e imágenes...* p. 155.

¹²⁷ Ferrer, Sara, "Expresionismo reivindicativo, Käthe Kollwitz". *Mujeres en la Historia*, <http://goo.gl/M7RCHM> [consultado o 28 de xuño].

experiencia de vida que oculta historias de conflito e de violencia¹²⁸.

Como xa dixemos, podemos ver que durante o expresionismo se amosan as representacións máis crúas do corpo feminino, que non se converte nun campo de batalla no cal os homes proxectaron a frustración, o odio e o rancor froito da guerra. Debemos ter presente que á derrota na guerra uníase a irrupción da muller no espazo público, o que foi interpretado por eles como unha dobre derrota. Non só se vira resquebraxado o seu suposto podería como varóns que eran, senón que agora vían ameazado o seu rol na sociedade pola intromisión da muller nun terreo que ata agora lle estivera blindado.

O tema da prostitución segue a ser o prioritario durante esta corrente. Porén, xa non só se amosa a muller como obxecto sexual senón que se relaciona con enfermidades e naturezas perversas. Isto non é máis que unha contradición e mostra de hipocrisía, posto que se a prostitución aumentara durante a época era como consecuencia do aumento da demanda por parte dos homes.

Ademais, cómpre resaltar que o feito de que o expresionismo tivera como fin amosar o interior de cada artista permítenos observar que estas ideas formaban parte de toda unha sociedade, e non só dun artista a título persoal. Os artistas varóns non só amosan á muller como prostituta senón que se erixen eles mesmos como asasinados de mulleres dentro das súas propias obras.

Ademais, agora non só se aludía ao papel de nai como o fin principal e único na vida dunha muller, senón que se amosaba a maternidade como algo monstruoso e terrorífico. Xa non só se reducía o papel da muller como creadora de vida, senón que agora incluso isto era desprestixiado e mirado con odio.

¹²⁸ Palacio Valencia, María Cristina; Valencia Hoyos, Ana Judith, (2001), *La identidad masculina: un mundo de inclusiones y exclusiones*, Colombia, Universidad de Caldas, p. 234.

10. Conclusión

Observamos que a representación da muller está suxeita a moitas variantes ao longo dos principais movementos artísticos da arte contemporánea, pero que a tendencia de amosala como un obxecto ao servizo do home mantense en todos eles.

Nun primeiro momento, durante o Realismo, víamos un intento de exaltar a súa labor na sociedade como membro do proletariado, e mesmo se representaron por primeira vez na historia da arte corpos femininos reais e imperfectos. A pesar disto, a imaxe da muller como musa, e maioritariamente espida, mantíñase como un dos temas principais. Nesta liña, apunta Sardá que o 70% de obras nas que hai espidos corresponden a mulleres¹²⁹.

Porén, coa chegada do prerrafaelismo observamos que a representación da muller como traballadora xa non tiña cabida, e optábase por amosar á muller en constante vinculación ao home, ben fora contando coa súa presenza ou amosándonos as consecuencias sufridas pola súa relación con el.

Se esta imaxe de muller traballadora xa quedara superada no prerrafaelismo, no impresionismo viamos como a tendencia se mantiña. A representación da muller adoitaba estar ligada ao tema da prostitución, amosando a mulleres que deben recorrer a este oficio para poder sobrevivir. Ben sexa dende unha perspectiva crítica ou non, non se contemplaba outro fin para a muller que non fora a súa capacidade para ofrecer pracer ao home.

Neste senso, as representacións da muller que atopabamos no eido público estaban ligadas ao seu oficio de prostitutas ou ben mulleres elegantes que acudían a lugares que eran considerados dignos. A imposibilidade de acceder ao eido público quedará patente na obra das artistas mulleres que amosaban con frustración o seu confinamento no fogar.

Na mesma liña, se non se amosaba a muller como prostituta era amosada como nai. O corpo da muller era a súa única valía, ben fose para satisfacer os desexos sexuais do home ou para procrear.

A representación das mulleres como obxecto intensifícase máis durante o postimpresionismo. As mulleres non só aparecen plasmadas como prostitutas senón que non dubidan en amosar a muller como vítima de violencia de xénero. Ademais, a vinculación que se da durante este período da muller coa natureza pon de manifesto a concepción da muller como un ser non civilizado.

Se ben, onde atopamos a representación máis crúa e trágica da muller será durante o expresionismo. A derrota na guerra e a incorporación da muller ao eido público fixo que os artistas varóns empregaran o corpo feminino como un campo de batalla. A súa rabia e frustración era plasmada nos corpos de mulleres que eran violadas, asasinadas ou enaxenadas. A muller era concibida como símbolo do mal e ela era a culpable de todas as atrocidades do mundo. Esta reacción por parte dos homes nacía como unha defensa ante o temor de perder o

¹²⁹ Sardá Yantén, Tatiana, (2006), *Mujer-Artista, Objeto-Sujeto. La problemática de la representación femenina*, Universidad de Chile, (1-56), p. 12. <http://goo.gl/xa8oQX> [consultado o 28 de xuño].

seu papel da sociedade ao percibir que o que ata entón era considerado como o sexo débil podía realizar as mesmas funcións na sociedade có varón.

Neste senso, como di Braidotti, o corpo da muller, o feminino, aparece hiperrepresentado, porén, permanece profundamente ausente¹³⁰.

Como conclusión, a tendencia xeral durante a arte contemporánea é a de amosar á muller como un obxecto sexual que desexa ser consumido polo home negándolle a posibilidade de ser un suxeito activo, representación que se volverá máis crúa e trágica no momento no que a muller irrompa no eido público e o varón vexa perigar o seu papel na sociedade.

¹³⁰ Gaubeca Vidorreta, Itxasné, (2005), *Representaciones de las mujeres en obras paradigmáticas del arte de vanguardia del siglo XX, (Tesis)*, Chile, Univesidad de Chile. <http://goo.gl/XDntQV> [consultado o 28 de xuño].

11. Bibliografía

- Alarcó, Paloma, (2014), "Edvard Munch, visiones y símbolos" en Calvo Serraller, Francisco (Coord.) *Del Realismo al Impresionismo. Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.*
- Alario Trigueros, M^a Teresa, (2008), *Arte y Feminismo: your body is a battleground*, Donostia, Editorial Nerea.
- Aliaga, Juan Vicente, (2008), *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Madrid, Akal.
- Aliaga, Juan Vicente, (2010), *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*, San Sebastián, Nerea.
- Antonietta Trasforini, María, (2011), *Bajo el signo de las artistas: Mujeres, profesionales de arte y modernidad*, Universidad de Valencia, Servei de Publicacions.
- Aumente Rivas, M^a del Pilar, (2010), "La imagen de las mujeres a través de su propia pintura", *Revista Creatividad y Sociedad*, UCM, N^o15, 1-28.
- Barroso Villar, Julia, (1989), *Nuevas iconografías: el verismo alemán de los años 20*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- Behr, Shulamith, (2000), *Expresionismo*, Madrid, Encuentro.
- Benjamin, Walter, (1985), *Charles Baudelaire: A lyric poet in the Era of High Capitalism*, London, Verso Editions.
- Bernal Mora, Héctor, (2012), "La explicación de la pintura del impresionismo, *Nómadas*". *Revista Crítica de las Ciencias Sociales y Jurídicas*, (33), 1-32.
- Calvo Serraller, Francisco, (2014), "El Realismo. Gustave Courbet", en Calvo Serraller, Francisco (Coord.) *Del Realismo al impresionismo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- Carro Fernández, Susana, (2010), *Mujeres de ojos rojos: Del arte feminista al arte femenino*, Gijón, Ediciones Trea.

Casas Vives, Francisca, (2006), "La imagen de la mujer a través del arte. El ideal de mujer en los siglos XVIII y XIX", *Vasconia*, Leioa, Fac. de Bellas Artes, (35), 103-117.

Cézanne, Paul (1980), *Los genios de la pintura*, Madrid, Sarpe.

Chadwick, Whitney, (1999), *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino.

Cuvardic García, Dorde, (2012), "El flâneur y la flaneuse en la historia de la pintura, el cine, la fotografía y la ilustración" *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 38 (1), 9-34.

Cuvardic García, Dorde, (2012), *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*, Paris, Publibook.

Daix, Pierre, (2002), *Historia cultural del arte moderno: de David a Cézanne*, Madrid, Cátedra.

Daix, Pierre, (2002), *Historia cultural del arte moderno: el siglo XX*, Madrid, Cátedra.

Diego Otero, Estrella de, (2009), *La mujer y la pintura del siglo XIX español: cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid, Cátedra.

Eisenman, Stephen F., [et. al], (2001), *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Madrid, Ediciones Akal.

Eschenburg, Barbara [et.al.], (1996), "From the Romantic Age to the Present Day", en Walther F., Ingo, *Masterpieces of Western Art: a history of art in 900 individual studies*, Köln, Taschen.

Espés Cosculluela, M^a Asunción, (2015), *La representación de la mujer en la obra de Mary Cassatt, (Trabajo Fin de Grado)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Fraga, Eugenia, (2014), "¡El futuro será de los artistas! Un análisis discursivo del manifiesto expresionista", *Athenea Digital, Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 14(2): 39-69.

Harrison, Charles, [et. al], (1998), *Primitivismo, cubismo y abstracción: los primeros años del siglo XX*, Madrid, Ediciones Akal.

Hilton, Timothy, (1993), *Los prerrafaelistas*, Barcelona, Destino.

- Iskin, Ruth E., (2014), *The poster: Art, Advertising, Design, and Collecting, 1860s- 1900s*, Hanover, Dartmouth College Press.
- Kuspit, Donald, (2003), *Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno*, Madrid, Ediciones Akal.
- Lapuerta Montoya, Magdalena De, (2008), "Tradición y vanguardia: Millet y Van Gogh" en Aparicio González, María Jesús, (edit.), *Van Gogh: la pintura como razón de vida*, Madrid, CEU Ediciones.
- Lenaers Cases, Sylvia, (2013), "El espejo como reflejo de los mundos de la enajenación en el arte", *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, (1), 139-149.
- Levey, Michael, (1992), *De Giotto a Cézanne: breve historia de la pintura*, Barcelona, Destino.
- Malpas, James, (2000), *Realismo: Movimientos en el Arte Moderno*, Londres, Encuentro.
- McQuillan, Melissa, (1992), *Van Gogh*, Barcelona, Destino.
- Micheli, Mario de, (2002), *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza.
- Miguel Egea, Pilar de, (1989), *Del realismo al impresionismo*, Madrid, Grupo 16 D. L.
- Navarro, Francesc, (dir.), (2005), *El realismo; el impresionismo*, Madrid, Editorial Salvat.
- Nochlin, Linda (1991), *El realismo*, Madrid, Alianza.
- Novotny, Fritz (1994), *Pintura y Escultura en Europa: 1780- 1880*, Madrid, Cátedra.
- Palacio Valencia, María Cristina; Valencia Hoyos, Ana Judith, (2001), *La identidad masculina: un mundo de inclusiones y exclusiones*, Colombia, Universidad de Caldas.
- Parker, Rozsika e Pollock, Griselda, (1981), *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London, Routledge & Kegan Paul.
- Pickeral, Tamsin, (2008), *Impresionismo*, Madrid, Edimat.
- Pollock, Griselda, (2013), *Visión y diferencia: Feminismo, feminidad e historias del arte*, Argentina, Fiordo.

- Pool, Phoebe, (1993), *El impresionismo*, Barcelona, Destino.
- Reynolds, Donald Martin, (1990), *El siglo XIX*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Rodríguez Díaz, Nuria, (2012), *Las mujeres y un pintor. La imagen de la femme fatale y la mujer española de principios de siglo XX, (Trabajo Fin de Máster)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Rodríguez, Llera, Ramón, (2009), *El arte en el siglo XX*, Madrid, Creaciones Vincent Gabrielle.
- Sennett, Richard, (1978), *El declive del hombre público*, Barcelona, Ediciones Península.
- Smith, Paul, (2006), *El impresionismo: bajo la superficie*, Torrejón de Ardoz, Akal.
- Solana, Guillermo (1997), *El impresionismo: la visión original :antología de la crítica del arte (1867- 1895*, Siruela.
- Thomas, Greg M., (2006),” Women in public: the display of femininity in the parks of Paris”, en D’Sousa, Aruna; McDonough, Tom (ed.), *The invisible flâneuse? Gender, public space, and visual culture, in nineteenth- century Paris*. Manchester University Press.
- Thomson, Belinda, (1999), *Postimpresionismo*, Madrid, Encuentro.
- Tompkins Lewis, (1989), *Cezanne’s Early Imagery*, Berkeley, University of California.
- Torrent Escaplés, Rosalía, (1996), *Mujeres e imágenes de mujeres en la vanguardia histórica*, Asparkia: Investigació feminista.
- Val Cubero, Alejandra, (2003), *La percepción social del desnudo femenino en el arte: (siglo XVI Y XIX): pintura, mujer y sociedad*, Madrid, Minerva.
- Van Gogh, Vicent (1980), *Los genios de la pintura*, Madrid, Sarpe.
- Villares, Ramón; Bahamonde, Ángel, (2008), *El Mundo contemporáneo: siglos XIX y XX*, Madrid, Taurus.

11. Webgrafía

- Alarcó, Paloma ,(2012), *Gauguin y el viaje a lo exótico*, <http://goo.gl/aF9JyW> [consultado o 28 de xuño].
- Barreto, Raquel, (2006), *El nacimiento del expresionismo alemán: contexto socio- económico*, [Trabajo de estudiantes egresados], Buenos Aires, Universidad de Palermo, p. 15. <http://goo.gl/iIN9g5> [consultado o 28 de xuño].
- Brodskaya, Natalia, (2014), *Cézanne*, New York, Parkstone International, Sección 2. <https://goo.gl/wf3X4A> [consultado o 28 de xuño].
- Chikiar, Irene, "Gustave Courbet, la realidad al descubierto". *El Arca del Nuevo Siglo*, *Publicación Caja de Ahorro y Seguro S. A.* <http://goo.gl/Aia3Hq> [consultado o 28 de xuño].
- Gaubeca Vidorreta, Ixtasné, (2005), *Representaciones de las mujeres en obras paradigmáticas del arte de vanguardia del siglo XX*, (Tesis), Chile, Univesidad de Chile. <http://goo.gl/XDntQV> [consultado o 28 de xuño].
- Herbert, Robert, *Impressionism and Naturalism*. <http://goo.gl/cJFXeC> [consultado o 28 de xuño].
- Ferrer, Sara, "Expresionismo reivindicativo, Käthe Kollwitz". *Mujeres en la Historia*, <http://goo.gl/M7RCHM> [consultado o 28 de xuño].
- Musée d'Orsay, *Daumier*, <http://goo.gl/fqaEMF> [consultado o 28 de xuño].
- Musée d'Orsay, *Honoré Daumier, La lavandera*, <http://goo.gl/NvIv34> [consultado o 28 de xuño].
- Musée d'Orsay, *Jean-François Millet, Cosechadoras*, <http://goo.gl/5XdE7d> [consultado o 28 de maio].
- Sardá Yantén, Tatiana, (2006), *Mujer-Artista, Objeto-Sujeto. La problemática de la representación femenina*, Universidad de Chile, (1-56), p. 12. <http://goo.gl/xa8oQX> [consultado o 28 de xuño].

12. Anexos

- Fig.1. A lavandeira, (1860), Daumier. Museo de Orsay, París.
<http://www.plasticayarte.com/2013/02/honore-daumier-realismo-frances.html>
[consultado o 28 de xuño].
- Fig.2. Vagón de terceira, (1862-1864), Daumier, Museo Metropolitano, Nueva York.
<http://arte.laguia2000.com/pintura/el-vagon-de-tercera-de-daumier> [consultado o 28 de xuño].
- Fig.3. As debulladores, (1857), Millet. Museo de Orsay, París.
<https://www.thinglink.com/scene/732205527970349058> [consultado o 28 de xuño].
- Fig.4. Pastora co seu rabaño, (1863), Millet. Museo de Orsay, París.
<http://es.art-gallery-painting.com/jean-francois-millet/jean-francois-millet-shepherdess-with-her-flock.html> [consultado o 28 de xuño].
- Fig.5. As bañistas, (1853), Courbet. Museo Fabre, Montpellier.
<http://www.aparences.net/es/periodos/realisme-periodes/gustave-courbet/>
[consultado o 28 de xuño].
- Fig.6. Fiandeira durmida, (1853), Courbet. Museo Fabre, Montpellier.
<http://pintores.vtrbandaancha.net/Courbet/images/Hilander%20dormida-1853-Museo%20Fabre.jpg> [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 7. Rapazas ás beiras do Sena, (1857), Courbet. Museo de Petit-Palais, París.
<http://goo.gl/CDF17N> [consultado o 28 de xuño].
- Fig.8. A orixe do mundo, (1866), Courbet. Museo de Orsay, París. <http://www.musee-orsay.fr/typo3temp/pics/7d9ac14a0a.jpg> [consultado o 28 de xuño].
- Fig.9. Ofelia, (1851-1852), Millais. Galería Tate Britain, Londres. <https://historia-arte.com/2016/03/29/ofelia-de-millais/> [consultado o 28 de xuño].
- Fig.10. O espertar da conciencia, (1854), Holman Hunt. Galería Tate Britain, Londres.
<http://arte.laguia2000.com/pintura/el-despertar-de-la-conciencia-Huntt> [consultado o 28 de xuño].
- Fig.11. Achada, (1856), Rossetti. Museo de Arte de Delaware, Wilmington.
http://1.bp.blogspot.com/-43rUAX0U_3Y/Torz_IWBfUI/AAAAAAAAA31o/MEsA0eiU-88/s640/ro-10encontrada.jpg [consultado o 28 de xuño].
- Fig.12. Praza da Concordia, (1856), Degas. Museo do Hermitage, San Petesburgo.
<http://www.aparences.net/wp-content/uploads/degas-place-concorde.jpg>
[consultado o 28 de xuño].
- Fig. 13. Mulleres na terraza dun café, pola noite, (1877), Degas. Museo de Orsay, París.
<https://musicadecomedie.wordpress.com/mujeres-en-un-cafe-terrazza-por-la-noche-edgar-degas-1877/> [consultado o 28 de xuño].

- Fig. 14. Olimpia, Manet, (1882). Museo de Orsay, París. <https://goo.gl/nG9IMg> [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 15. Un bar no Folies- Bergère, (1882), Degas. Instituto de Arte Courtlaud, Londres. <https://goo.gl/iyaGLo> [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 16. Os paraugas, (1890), Renoir. Galería Nacional, Londres. <http://www.arteespana.com/imagenes/reinor3.jpg> [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 17. Praza Clichy, (1880), Renoir. Museo Fitzwilliam, Cambridge. <http://www.reinorgallery.com/painting.asp?id=111> [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 18. Despois do baño (1888), Renoir. Colección Particular. <https://jenofont.wordpress.com/2014/12/04/pierre-auguste-reinor/> [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 19. No teatro, (1879), Mary Cassatt. Museo de Arte Nelson-Atkins, Cansas. <http://www.arteygalerias.com/mary-cassatt/mary-cassatt-obra-el-palco-del-teatro/> [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 20. Muller e nena conducindo un carruaxe, (1879), Mary Cassatt. Museo de Arte de Filadelfia. <http://www.artehistoria.com/v2/obras/2223.htm> [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 21. Nai e filla, (1879), Mary Cassatt. Museo de Arte de Brooklyn. <http://el-arte-de-ser-madre.blogspot.com.es/2012/06/madre-peinando-su-hija-cassatt.html> [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 22. Na terraza, (1874), Berthe Morisot. Museo de Arte de Fuji. <http://en.wahooart.com/@/8EWCTX-Berthe-Morisot-On-the-Terrace> [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 23. O balcón, (1872), Berthe Morisot. Colección particular. <http://www.artehistoria.com/v2/obras/4111.htm> [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 24. Retrato dunha señora (1883), Mary Cassatt. Galería Nacional de Arte, Washington. <http://es.wahooart.com/@/8YDNMQ-Mary-Stevenson-Cassatt-Retrato-de-una-se%C3%B1ora-mayor> [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 25. Unha moderna Olimpia, (1873), Cézanne. Museo de Orsay, París. <http://www.artehistoria.com/v2/jpg/CEM02188.jpg> [consultado o 28 de xuño].
- Fig.26. A muller e o loro (1864), Cézanne. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. <http://es.wahooart.com/@/8EWP78-Paul-Cezanne-mujer-con-loro> [consultado o 28 de xuño].
- Fig.27. O rapto, (1867), Cézanne. Museo Fitzwilliam, Cambridge. <https://es.pinterest.com/pin/360991726358499814/> [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 28. Asasinato, (1867- 1870), Cézanne. Galería de Arte Walker, Liverpool. http://estaticos01.elmundo.es/elmundo/imagenes/2006/10/03/1159874918_1.jpg [consultado o 28 de xuño].

- Fig. 29. Madame Cézanne, (1885), Cézanne. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. <http://www.paulcezanne.org/images/paintings/portrait-of-madame-cezanne.jpg> [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 30. A pastora bretona, (1886), Gauguin. Galería de Arte Laing, Newcastle. http://xlart.com/750-thickbox_default/a.jpg [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 31. Perda da virxindade, (1891), Gauguin. Museo de Arte Chrysler, Virginia. <http://es.wahooart.com/A55A04/w.nsf/O/BRUE-8EWPHT> [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 32. Orana María, (1891), Gauguin. Museo de Arte Metropolitano, Nueva York. https://es.wikipedia.org/wiki/la_Orana_Maria [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 33. Muller no Café du Tambourin, (1887), Van Gogh. Museo de Orsay, París. <http://es.wahooart.com/@/8XZ54B-Vincent-Van-Gogh-Mujer-en-el-Cafe-Tambourin> [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 34. Margerite Gachet ao piano, (1890), Van Gogh. Museo de Belas Artes, Basilea. <http://www.vangoghgallery.com/es/catalogo/pinturas/314/Marguerite-Gachet-al-piano.html> [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 35. A nana, (1889), Van Gogh. Museo Stedelijk, Amsterdam. <https://juancarlosboverimuseos.wordpress.com/category/pinturas-del-museo-stedelijk/> [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 36. Cabeza de campesiña, (1885), Van Gogh. Fundación E. F. Bührle, Zúrich. <http://www.vangoghgallery.com/es/catalogo/pinturas/217/Cabeza-de-una-mujer-campesina-con-gorra-blanca.html> [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 37. Campesina inclinada, vista desde atrás, (1885), Van Gogh. Museo Van Gogh, Amsterdam. <http://www.vangoghgallery.com/catalog/image/1269/Mujer-campesina-se-inclinada.jpg> [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 38. O bico, (1897), Munch. Museo Munch, Oslo. http://3.bp.blogspot.com/_v6tvijwqeOA/VVhJWIEmJGI/AAAAAALpQ/hNOs2VLFk6E/s320/1897.jpg [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 39. Vampiresa, (1895), Munch. Museo Munch, Oslo. <http://arte.laguia2000.com/pintura/amor-y-dolor-edard-munch> [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 40. Retrato de muller fumando, (1922-1924), van Donguen. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. <https://es.pinterest.com/pin/107734616062888125/> [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 41. Ante o espello, (1906), Roualt. Museo de Arte Moderno da vila de París. http://olga-totumrevolutum.blogspot.com.es/2011_09_01_archive.html [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 42. Rapaza ante o espello, (1921), Otto Dix. Museo de Arte de Stuttgart, Stuttgart. <https://blocdejavier.wordpress.com/2014/07/28/sin-objetivo/> [consultado o 28 de xuño].

- Fig. 43. Asasino sexual, (1922), Otto Dix. Museo de Arte de Stuttgart, Stuttgart.
<http://www.thelightingmind.com/arte-e-historia-banados-en-sangre/> [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 44. A noite, (1914), Max Beckmann. Colección de arte de Renania do Norte-Westfalia, Düsseldorf. <http://es.wahooart.com/@/8LSVXF-Max-Beckmann-La-Noche> [consultado o 28 de xuño].
- Fig. 45. Morte, muller e neno, (1910), Käthe Kollwitz. Museo Käthe Kollwitz, Alemaña.
<http://www.annarossell.com/blog/kathe-kollwitz-0> [consultado o 28 de xuño].

