



UNIVERSIDAD GABRIELA MISTRAL

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

MAGISTER EN HUMANIDADES Y ARTES

MUJERES QUE PINTAN MUJERES: CONSTRUCCION Y
QUIEBRE DE LA IMAGEN FEMENINA EN LA OBRA DE MARY
CASSATT Y PAULA MODERSOHN BECKER

ALUMNO: Jessica Arenas Paredes

PROFESORA GUÍA: María de los Angeles Nacher M.

Octubre, 2014

SANTIAGO DE CHILE

ME. MAGHA
(8)
2014

27684

e.o

col 5014



UNIVERSIDAD GABRIELA MISTRAL
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
MAGISTER EN HUMANIDADES Y ARTE

**MUJERES QUE PINTAN MUJERES: CONSTRUCCIÓN Y
QUIEBRE DE LA IMAGEN FEMENINA EN LA OBRA DE MARY
CASSATT Y PAULA MODERSOHN BECKER**

4767

ALUMNO: Jessica Arenas Paredes
PROFESORA GUÍA: María de los Ángeles Nachar M.

Octubre, 2014
SANTIAGO DE CHILE

“La necesidad interna de un artista de hacerse artista está internamente relacionada con el género y la sexualidad. La frustración de una mujer artista y su ausencia de papel inmediato como artista en la sociedad es una consecuencia de esa necesidad y su impotencia (incluso si tiene éxito) es una consecuencia de esa vocación necesaria”¹

Louise Bourgeois

¹ Mayayo, P. *Louise Bourgeois*. 2002. Editorial Nerea. Guipúzcoa.

DEDICATORIA

A mi madre y mi abuela, por preparar mi camino de mujer.

A mi hija que aún de mi mano, empieza a caminar.

AGRADECIMIENTOS

A María de los Ángeles Nachar, profesora, guía y por sobre todo amiga, por su invaluable apoyo en mi proceso de comprensión y definición, por el respeto a mi ideario feminista, que me dio la libertad necesaria para explorar las complejas relaciones que han conceptualizado la feminidad y como ella está presente en las historias de “mis mujeres”.

A Ricardo, mi compañero, por su continuo interés en mi trabajo, por cada libro elegido y pensado para motivarme y complacerme, por las largas conversaciones en las que complejicé conceptos y profundicé la mirada, por acompañarme en las horas de desvelo con mis libros y buena música.

A Diego y Eloísa, mis hijos, personitas capaces de centrar y anclar mi humanidad, por todo el tiempo que me han regalado, por hacer dulces mis horas de lectura, de traducciones y de redacción.

A las historias de las mujeres que dan sustento a mi trabajo diario, sus destinos han motivado mi estudio y mi reflexión acerca de la diferencia y, particularmente, me han enseñado que no hay realidad que pueda ser vista desde solo un ángulo y que una mirada que no logra ser integral, discrimina y vulnera.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN: Aproximación y contraste ampliado que signa el tránsito del siglo XIX _____	1
MARCO TEÓRICO _____	8
I. Reflexiones y acercamientos en torno al contexto histórico-político vigente en la infancia y juventud de Mary Cassatt y Paula Modersohn Becker. _____	8
1.- Francia, Alemania y Estados Unidos _____	9
2.- El rol de la mujer en una historia de hombres _____	11
II.- Panorama artístico de la segunda mitad del siglo XIX: sobre conceptos, definiciones y alcances estéticos en la obra de arte. _____	17
1.- Nuevos aires en el pensamiento y el arte. _____	18
2.- El arte de las mujeres. _____	21
3.- Mary Cassatt y Paula Modersohn Becker, una aproximación a sus vidas y obras. _____	25
PRIMERA PARTE: Paula Modersohn Becker y Mary Cassatt, dos mujeres del siglo XIX _____	31
I.- Mary Cassatt. _____	31
1.- Cronología. _____	31
2.- Figuras y relaciones significativas en su vida. _____	37
A) Familia. _____	37

B) Su amigo Edgar Degas. _____	46
C) Su amiga Louisine (Elder) Havemeyer. _____	56
II.- Paula Modersohn Becker. _____	60
1.- Cronología _____	60
2.- Relaciones y figuras significativas _____	63
A) Su padre: Carl Woldemar Becker _____	64
B) Su marido: Otto Modersohn _____	66
C) Sus amigos: Clara Westhoff y Reiner María Rilke _____	78
D) Su amante: Gustav Szathmáry _____	84
SEGUNDA PARTE: Mary Cassatt y Paula Modersohn, el arte de las mujeres _____	93
I. El arte de la segunda mitad del siglo XIX: el tránsito del impresionismo hacia las primeras vanguardias _____	93
1) París haussmannizado y el surgimiento del impresionismo _____	94
2) El post impresionismo, sala de espera de las vanguardias _____	100
3) El expresionismo alemán _____	103
II. Consideraciones generales acerca de la obra de Mary Cassatt y Paula Modersohn Becker _____	107
1.- Mary Cassatt y el impresionismo _____	108
a) Independencia artística _____	109
b) Técnicas _____	111
c) La mirada femenina, feminidad y ciclos etarios _____	116
d) Definición de espacios _____	125

2. Paula Modersohn Becker el post impresionismo con gusto a expresionismo	127
a) Subjetividad artística, el arte como búsqueda personal	127
b) Textura, óleo y color	129
c) Simplificación de formas	131
d) Simbolismo y primitivismo	135
e) Autorretrato, autoconocimiento y experimentación	145

TERCERA PARTE: La mujer en la obra de Mary Cassatt y Paula Modersohn

Becker	151
I. Mary Cassatt y la mujer moderna	151
1.- Un acercamiento a lo moderno	151
2.- La mujer moderna	153
3.- Exposición de obras	158
A) The Modern Woman (1892)	158
B) Los espacios públicos	165
1° At the Opera (or at the francais, a sketch). 1880.	166
2° At the Theatre (1879).	171
3° The Women in Loge (1882).	173
C) Espacios privados y ciclos etarios	175
1° Niños y madres	176
a) Mother about to Wash and her Sleepy Child (1880).	178
b) Mother's Kiss. 1891.	181
c) The Childs Bath (1893).	183

d) The Mirror (1905). _____	186
e) Little Girl in a Blue Armchair (1878). _____	189
2° Juventud y madurez _____	191
a) The Tea (1880). _____	192
3° Vejez _____	194
a) Mrs. Cassatt Reading to her Grandchildren (1880). _____	195
b) Portrait of Katherine Kelso Cassatt (1889). _____	197
II. La mujer desnuda como símbolo en la iconografía de Paula Modersohn	
Becker _____	199
1) Acercamiento al desnudo en la pintura _____	199
2) El desnudo femenino en la obra de Paula Modersohn Becker _____	203
3.- Exposición de obras _____	206
a) Liegender Weiblicher Akt, [Desnudo femenino reclinado] 1905. _____	206
b) Mutter und Kind--Liegende Akte [Madre y niño recostado] 1906. _____	210
c) Knieende Mutter mit Kind an der Brust. [Madre arrodillada con niño] 1906. _	216
d) Selbstporträt mit Bernsteinkette (Autorretrato con collar de ámbar) 1906. ____	219
e) Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag [Autorretrato en mi sexto aniversario de bodas] 1906. _____	223
f) Selbstbildnis als stehender Akt mit Hut/ Selbstbildnis als stehender Akt [Autorretrato desnuda con sombrero/ autorretrato desnuda de cuerpo entero]. 1906. _____	232
CONCLUSIONES _____	237

BIBLIOGRAFÍA _____ 245

INDICE DE ILUSTRACIONES _____ 255

INTRODUCCIÓN

APROXIMACIÓN Y CONTRASTE AMPLIADO QUE SIGNA EL TRÁNSITO DEL SIGLO XIX

El siglo XIX es un siglo dinámico, en el que se suceden una serie de cambios que se acentúan a partir de la segunda mitad del siglo, dividiéndose el período en dos grandes etapas en las que se aprecia una sustancial diferencia, lo que resulta contradictorio con su proximidad temporal.

Desde el punto de vista político, la segunda mitad del siglo importa una reestructuración y simplificación del mapa europeo, rompiéndose el equilibrio sustentado en la antigua hegemonía de Francia e Inglaterra, mediante la inclusión de nuevos y poderosos actores como lo eran Alemania e Italia tras sus respectivos procesos de unificación. Estados Unidos por su parte, también vive un quiebre, esta vez de carácter interno con la guerra de secesión, a lo que le sigue un proceso de reestructuración y reconstrucción, en búsqueda de un equilibrio entre las economías y los medios de producción en las zonas en conflicto.

Este período coincide además con la denominada *Segunda Revolución Industrial*, que supuso un aprovechamiento de la tecnología en la explotación de los medios de producción, el ferrocarril facilitó el transporte de los insumos y la distribución de los productos manufacturados a gran escala, la máquina sustituyó los procesos artesanales y el volumen de producción de artículos en serie se incrementó sustancialmente. Este nuevo sistema productivo fue de la mano con la segregación social, así enriqueció a los dueños de los medios

productivos y en menor medida a los profesionales que sin serlo gestionaban la comercialización y distribución de estos productos, constituyéndose de este modo una burguesía² que vivía y circulaba en las ciudades, en tanto que el proletariado, esto es, la mano de obra masculina, femenina e infantil trabajaba en las fábricas e industrias, vivía en los suburbios, cercanos a sus fuentes de trabajo.

Conforme a esto, en un par de décadas buena parte de Europa y Norteamérica comenzó a vivir de una forma distinta, lo que necesariamente se tradujo en pensar y reflexionar esos cambios desde otra perspectiva, la que resultaba más conforme con las corrientes filosóficas materialistas. En este contexto, al concebirse al artista como sujeto inserto en una realidad vital, era lógico pensar que el arte debía experimentar algunos cambios, recogiendo la nueva dinámica política, económica, social y cultural. Sin embargo, las Academias que tenían el monopolio de la formación artística, continuaron con los mismos métodos de instrucción, parámetros de evaluación y de acceso a las exhibiciones, lo que originó la reacción de aquellos artistas que siendo parte de una nueva realidad, sentían que la Academia era insuficiente para canalizar sus inquietudes, reflexiones y temores frente al mundo industrializado que estaba frente a sus ojos. En este contexto novedoso, rupturista, moderno, surgen los primeros movimientos anti academicistas que enarbolan la bandera de la independencia, a fin de conseguir una sintonía entre arte y realidad. París, como ciudad reconstruida bajo la óptica moderna, es el centro de este cambio, en tanto que los impresionistas son los artistas que dan el primer paso.

² Según la doctora Erika Mornay, lo que distingue con mayor fuerza al siglo XIX (y por ende al periodo que abarca el Realismo) es el ascenso, pujanza, situación de provenir e ideario de la clase social llamada Burguesía, la cual reemplazaría el poder de la antigua nobleza de sangre.

En este tráfago de cambios y nuevas ideas, coinciden en París, dos mujeres extranjeras, una nacida en Estados Unidos y que desde 1872 hizo de esta ciudad su residencia permanente y otra nacida en Alemania que desde 1900 viajó con frecuencia a esta ciudad cultural que encarna los cambios que propician este momento histórico, precisamente para absorber y aprehender las nuevas ideas. Ellas son Mary Cassatt y Paula Modersohn Becker, las mujeres sujetos de mi estudio.

En cuanto artistas, además de esta condición (que ya era difícil de concebir en el siglo XIX) tienen en común, el hecho de hacer de la mujer el sujeto principal de sus obras, *“mujeres que pintan mujeres”*. Si bien, la figura femenina había sido una constante en el arte, la concepción de la mujer venía dada por la mirada de un varón, la que a su vez, depositaria de todas las valoraciones transgeneracionales asociadas a la división sexual de roles y que relegaba a la mujer al espacio doméstico, en tanto que reservaba el espacio público al varón. En este orden de cosas, la mirada de Mary y Paula a la mujer, viene desde los mismos espacios en los que se desenvuelve el sujeto de sus obras, ellas no son observadoras ajenas a esos ámbitos, por el contrario, los conocen y vivieron sus cargas y limitaciones, por esta razón en el primer capítulo de este estudio enunciaré a título de cronología los hitos importantes en la vida de ambas artistas, profundizando en las relaciones con personas significativas que sostuvieron durante su vida, ya que esta metodología permite develar el carácter de estas artistas, el modo en que se desarrollaron en la intimidad y en los escasos espacios que les eran abiertos, elemento que posteriormente ayudará a explicar el abordaje y la representación de la figura femenina en sus obras.

El segundo capítulo de este trabajo, estará destinado a delinear el panorama artístico de las últimas tres décadas del siglo XX en el que se desarrolló la carrera de estas artistas, particularmente marcado por la impronta de los impresionistas y los artistas que con posterioridad intentaron reformular los principios tradicionales del arte, como preámbulo al surgimiento de las vanguardias. Este escenario es el propicio para analizar las particularidades de sus obras en relación a los movimientos con los que usualmente se les relaciona. En efecto, se ha afirmado que Mary Cassatt fue una artista impresionista, lo que se explica más por sus relaciones personales con el movimiento que por su obra o la identificación que la propia artista pudo haber manifestado. De hecho, Mary Cassatt siempre afirmó su independencia artística “*no premios, no jurados*”, razón por la cual la invitación de Degas a participar de las exhibiciones independientes causó en ella tanta complacencia, y si bien se observa la influencia del Impresionismo en su obra, un análisis más profundo permite reconocer la autenticidad de las palabras de Mary en cuanto a su independencia, la que se evidencia particularmente en la composición de sus obras, la mujer vista por otra mujer, la descripción de los espacios femeninos privativos del género, de un modo tal que su exposición en caso alguno permite al público masculino participar de la co-construcción del significado de la obra, muy por el contrario los relega al rol de mero espectador a la vez que introduce elementos que dejan entrever una aguda crítica a la división sexual de roles imperante en la época.

Paula Modersohn Becker, por su parte, se formó artísticamente al interior de la comunidad alemana de Worpswede, una suerte de post románticos que tenían una devoción cuasi religiosa a la naturaleza, lo que Paula compartía en cierta medida, sin embargo, el ostracismo de la comunidad le impedía satisfacer su interés por experimentar y aprender, lo

que solo consiguió en París. En estricto rigor, ella se sitúa cronológicamente en el Post Impresionismo, el que se concibe más como un período, que un movimiento con rasgos comunes, sin embargo la evolución que experimenta su obra la acerca a lo que posteriormente se entendería como *Expresionismo*, llegando a ser calificada como una pre expresionista, denominación que intentaré delimitar en su contexto, atendido particularmente el hecho que, según las fuentes, la obra de Paula no fue conocida por los expresionistas, de modo que malamente pudo haber influido en ellos, más allá de los elementos comunes que puedan advertirse en sus obras.

En el tercer y último capítulo, analizaré el concepto o la imagen de mujer que a mi juicio resulta más representativa de la obra de cada una de estas artistas, delineando el contenido que comprende la tipología elegida, para luego hacer una breve exposición y explicación de sus obras. En el caso de Mary Cassatt, se observará como su obra representa lo que en el contexto histórico podemos entender como *Mujer Moderna*, concepto complejo que intentaré aprehender sustantivamente, tomando en parte la impresión del artista contemporáneo que aludió expresamente al concepto (Charles Baudelaire³), y los elementos históricos que permiten contextualizar la experiencia de la modernidad en la época del desarrollo artístico de Mary Cassatt. En este orden de ideas, la mujer moderna es un concepto que puede representarse a través de diversas imágenes. Mary tuvo la oportunidad única de expresarlo en el mural de la Exposición Universal de Chicago titulado precisamente *La mujer*

³ El escritor y poeta Arthur Rimbaud, propone la idea de que *hay que ser absolutamente moderno*. El traductor, crítico de arte y también poeta Charles Baudelaire para explicitar este modo de ser y de ver, propone que el pintor debe ser “moderno” o sea postromántico. Debe estar al margen de las masas (un dandy, solitario y no comprometido), con visión clara, sin prejuicios. Sus temas deben inspirarse en la vida y costumbres contemporáneas, y los medios a utilizar deben ser rápidos, ágiles; reflejo de impresiones inmediatas y con amplia circulación.

moderna, en ella la artista toma como elemento esencial de la mujer moderna el conocimiento y como complemento o consecuencia el arte y la fama, esa es la mujer moderna que Mary Cassatt desea transmitir a la posteridad y es precisamente ese concepto el que se desglosa en su obra, una feminidad sin discriminación etaria, que se desenvuelve en sus espacios privados y los escasos espacios públicos que les eran permitidos, conscientes de su rol social, sin representar el objeto del deseo sexual masculino, pero a la vez sin asumir una postura transgresora evidente, circunstancia que facilita la aceptación y divulgación de su obra, lo que no obsta a que efectivamente un análisis más profundo permita develar la disconformidad y la crítica social subyacente en sus obras. A diferencia de la obra de Mary Cassatt, en la que un concepto es el que mejor identifica la imagen femenina que ella representa contenida en sus obras; la obra de Paula Modersohn Becker es reveladora de una imagen casi simbólica de sus procesos de introspección reflejados en sus lienzos: la *Mujer Desnuda*. Si bien la desnudez del cuerpo femenino ha sido una constante en el arte, Paula lo circunscribió exclusivamente al ámbito femenino, incluso en el autorretrato, inaugurando una nueva categoría de autorretrato de cuerpo entero y de manera frontal. Paula ve en el cuerpo desnudo la satisfacción de su interés en orden a descubrir la simpleza y la esencia de las cosas, y lo representa de manera monumental asociado a diversos elementos que refuerzan el significado de la obra en particular, rompiendo los parámetros de lo que hasta ese momento constituía el desnudo femenino, más aún si era pintado por mujeres.

Finalmente, en las conclusiones me haré cargo del modo en que el contexto histórico-relacional influyó en la vida y obra de estas artistas, cómo ellas sin renunciar a su feminidad y al rol social que les correspondía, rompieron los parámetros tradicionales de convivencia e inserción social, haciendo del arte una carrera profesional para mujeres, al igual que los

varones y como en definitiva su obra no se limitó a reproducir el arte masculino, sino que fue capaz de rescatar la mirada femenina, de los espacios reservados a la mujer, utilizando su rol y su imagen como un medio para cuestionar y replantear la inveterada división sexual de roles y expresar el subjetivismo como camino de introspección, al que se ve obligado el ser humano ante la imposibilidad de canalizar sus más profundas inquietudes existenciales.

MARCO TEÓRICO

I. REFLEXIONES Y ACERCAMIENTOS EN TORNO AL CONTEXTO HISTÓRICO-POLÍTICO VIGENTE EN LA INFANCIA Y JUVENTUD DE MARY CASSATT Y PAULA MODERSOHN BECKER.

El siglo XIX es un siglo dinámico, en el que se suceden una serie de acontecimientos históricos que van de la mano con transformaciones estéticas, sociales y filosóficas, que se acentúan en la segunda mitad de siglo, apareciendo ambas etapas diferenciadas y autónomas, siendo la última fracción el objeto de este estudio, ya que corresponde al nacimiento, juventud y parte de la madurez de Mary Cassatt y Paula Modersohn Becker. El análisis abordará sucintamente el contexto histórico-político de los países en los que se desarrolló la vida de estas artistas, con especial énfasis en la consideración de la mujer en el ámbito público de la época, atendido precisamente el hecho que estas artistas al desarrollar profesionalmente sus carreras incursionaron en dicho ámbito.

1.- FRANCIA, ALEMANIA Y ESTADOS UNIDOS

La comprensión del íter vital de Mary Cassatt y Paula Modersohn Becker, necesariamente conduce a sus países de origen -Estados Unidos y Alemania respectivamente- y a París, la ciudad en la que sus carreras se desarrollaron. Sobre este punto, es interesante observar como en ambos lados del atlántico, suceden acontecimientos que dividen el siglo XIX y reestructuran las unidades políticas existentes.

En términos generales, en Europa el equilibrio político de la primera mitad de siglo, se vio alterado durante la segunda mitad debido a una serie de acontecimientos políticos que simplificaron el mapa europeo, surgiendo la necesidad de encontrar un nuevo equilibrio en el que las potencias afianzaran su poder en el contexto de la segunda revolución industrial. En Estados Unidos por su parte, la conquista de la independencia hizo de los primeros años un periodo de consolidación de las nuevas instituciones, sin embargo, el dispar desarrollo de las regiones y las causas que llevaron a ello, facilitaron las condiciones para la incubación del conflicto que sacudió al país en la segunda mitad del siglo XIX y que marcaría definitivamente su destino. Francia, que luego de la sangrienta revolución de fines del siglo XVIII, aún no alcanzaba el ideal republicano, en 1848 vive su tercera revolución a partir de la cual el proletariado se incorpora en política, avalado por el socialismo y el comunismo, entrando en pugna con la burguesía y el capitalismo, todo ello en el marco de la revolución industrial que hace del desarrollo económico, la puerta hacia las grandes desigualdades sociales. Lo anterior, importó la elección -por sufragio universal masculino- del primer Presidente de la República francesa: Luis Napoleón Bonaparte, quien ante la imposibilidad de reelegirse por medios constitucionales, prepara un golpe de Estado que termina con la instauración del Segundo Imperio y con la designación del otrora Presidente como Emperador. El gobierno de Napoleón III instauró un régimen conservador de gusto de la alta burguesía, con una apariencia popular alcanzó una estabilidad política que facilitó el desarrollo económico y el apoyo al régimen, ideando un plan tendiente a restaurar la grandeza del Imperio que incluía incursiones en el extranjero y una ambiciosa remodelación de París. Hasta 1870 la capital francesa, seguía siendo en muchos aspectos una ciudad medieval, calles estrechas, casas de madera y alcantarillado deficiente, infraestructura precaria para albergar a una población que crecía de un modo explosivo, sin una regulación urbana que impidiera

que las nuevas construcciones invadieran el espacio público, lo que dificultaba el tránsito de personas y el comercio. El rediseño de la ciudad se encomendó al barón Georges Haussmann, se reconstruyó el sistema de abastecimiento de agua y alcantarillado, se abrieron nuevos bulevares, se ensancharon y enderezaron los antiguos, se les dotó de iluminación pública y se crearon parques y ejes de transporte, lo que tuvo repercusiones sociales de importancia, toda vez que se dio empleo a miles de personas en época de escasez – consiguiendo apoyo popular al régimen- y se desintegró los núcleos disidentes de las comunidades radicales de la Cité y el Faubour Saint- Antoine.

En cuanto a la política exterior, si bien Francia junto a Inglaterra venció a Rusia en la Guerra de Crimea, fue derrotada en la guerra franco prusiana, lo que importó la pérdida de su hegemonía como potencia europea, las tropas enemigas ingresaron a territorio francés, el Emperador abdicó y en medio del desorden político se instaura la Comuna de París, una experiencia revolucionaria que fue duramente reprimida y lleva finalmente a la instauración de la Tercera República que culminó en 1940. Alemania, por su parte hasta mediados del siglo XIX no existía como una nación unificada, sino que como una Confederación Germánica de casi cuarenta Estados independientes, que luego de la victoria sobre Francia en la Guerra Franco-Prusiana, comenzó su proceso de unificación. Es relevante considerar que la unificación alemana no obedece a un movimiento nacionalista espontáneo, desde las masas, sino que a una decisión política, que tiene por objeto centrar en Prusia y en el mando del líder Otto von Bismarck a los diferentes Estados alemanes, con exclusión de Austria. La unificación política estuvo precedida por iniciativas de unificación económica que estimularon la construcción de ferrocarriles y nuevas vías de comunicación; aprovechando la red fluvial natural del norte y por supuesto, el Rhin, lo que facilitó el desplazamiento de

las personas, la emigración de la población rural a los centros urbanos industrializados y el surgimiento de una nueva categoría de profesionales que debían hacerse cargo de las innovaciones tecnológicas.

Centrado en sus propios conflictos, Estados Unidos una vez alcanzada su independencia, comenzó un período de rápida expansión económica, que iba de la mano con la colonización y expansión hacia el Oeste, todo ello favorecido por una red nacional de ferrocarriles, carreteras y canales que recorrían el país y buques de vapor surcaban los ríos. Los decenios de 1840 a 1860 se caracterizaron por un tenso equilibrio entre el Norte y el Sur, a fuerza de compromisos se intentó evitar un conflicto, sin embargo ello no fue posible y en 1861 comenzó un sangriento enfrentamiento que se prolongó por cuatro años, entre los Estados del Norte, industrializados y superiores en recursos humanos y materiales y los del Sur, dependientes de la agricultura, escasamente desarrollados y ostensiblemente inferiores en población. En el ámbito económico, la guerra importó un incremento en el desarrollo de la capacidad industrial, el surgimiento de los grupos económicos y la concentración del poder, acentuando la diferencia entre el norte y el sur, obligando a éste a reestructurar su estructura económica centrada en la esclavitud como mano de obra.

2.- EL ROL DE LA MUJER EN UNA HISTORIA DE HOMBRES

En el contexto histórico descrito precedentemente, se observa un quiebre de la estructura tradicional de la sociedad organizada en función de las clases sociales, donde la nobleza es desplazada por la burguesía y el proletariado como fuerza social adquiere cada vez mayor importancia. Lo anterior, también influyó en la división social de roles en función del género,

cuestionándose directa e indirectamente la organización tradicional de la sociedad patriarcal, que importaba la atribución masculina de una serie de derechos asociados al ámbito público, relegando a la mujer al ámbito doméstico en el que los derechos civiles, políticos, económicos, sociales y culturales, no tenían ningún sentido. La mantención de esta estructura social se explica únicamente por el esfuerzo masculino en justificarla, toda vez que los varones eran los únicos quienes teniendo derecho a ser educados, se encontraban en posición de explicar las razones que legitimaban el desconocimiento de la atribución y ejercicio de derechos a las mujeres, en iguales términos que a los varones. En efecto, desde muy antiguo se formulan algunas teorías basadas en la biología, que asocian la diferencia a inferioridad en perjuicio del género femenino, así en el ámbito de la medicina Galeno afirma que *las mujeres eran hombres imperfectos que carecían del calor y de la energía propios del hombre*⁴, otros como Michelet estiman que la mujer es un ser enfermo, que sus ciclos de fertilidad desde la primera menstruación a la menopausia son una especie de enfermedad que requería control médico⁵ y el craniólogo Karl Vogt, concluye que *las mujeres y los niños poseían los cerebros más pequeños y, por lo tanto, menos complejos*⁶. Especial atención nos merece la opinión de Frank Barron, psicólogo pionero en los estudios sobre la creatividad fallecido en pleno siglo XXI, quien a fines de los sesenta fue capaz de concluir: *se puede afirmar que la naturaleza ha determinado una división del trabajo. Los hombres paren ideas, cuadros, composiciones literarias y musicales, organizaciones políticas, inventos, nuevas estructuras materiales; mientras que las mujeres paren la nueva generación*⁷. Finalmente,

⁴ Val Cubero, A. *La percepción social del desnudo femenino en el arte*. Madrid. 2003. Minerva Ediciones. p.189

⁵ Ibid p. 197

⁶ Ibid p. 342

⁷ Citado por: Alario, M. *La mujer creada: lo femenino en el arte occidental*. En: *Arte, Individuo y Sociedad*. N° 7. Servicio de Publicaciones. Universidad Complutense. Madrid.1993. p. 40.

aún los pensadores de corte más liberal como Karl Kraus, Möbius y Lombroso entre otros, afirmaban *que el femenino eterno y esencial excluía el intelecto, de lo que se deriva que la competencia de las mujeres en campos considerados hasta entonces como esencialmente masculinos era, en el mejor de los casos inútil; y en el peor, un desastre para ambos sexos*⁸. La fuerza de estas argumentaciones, imposibles de ser controvertidas por mujeres que no tenían acceso a ser educadas ni oídas en ámbitos públicos, perdieron coherencia en la medida que la burguesía –al menos la primera mitad del siglo XIX- se constituye en una fuerza social y en uno de los pilares básicos de la sociedad e incluso del Estado. En efecto se sostenía que la familia burguesa era *el fundamento del Estado, existiendo una relación entre el amor de la familia y el de la patria*⁹, sin embargo la perpetuación del modelo existente importaba que la mujer burguesa continuara ejerciendo su rol doméstico, preocupándose del cuidado y la educación de los hijos y ser la portavoz de los valores morales y sociales, lo que no era viable si a esa mujer se le limitaba el acceso a la educación, presupuesto de la cultura.

En este orden de ideas, se desarrolla el proceso de reconocimiento paulatino de los derechos femeninos, que comienza con el derecho a la educación, el cual abrió las puertas a las demandas reivindicativas de acceso a otros derechos y libertades. Este debate habría sido estéril sin la contribución de John Stuart Mill que en su libro *The Subjection of Women (La esclavitud de la mujer)* de 1869, define la situación de ésta como aún más gravosa que la esclavitud racial, precisamente porque en ella se involucran los afectos y una conciencia de

⁸ Val Cubero, A. Op Cit. p. 106

⁹ Hegel en su obra *Principios de la Filosofía del Derecho* (1821) analizó las relaciones entre individuo, sociedad civil y Estado, e hizo especial hincapié en el papel de la familia, fundada en el matrimonio monógamo, como garantía de la “moralidad natural”. Para este filósofo alemán, la división sexual de los roles respondía a caracteres naturales, se basaba en la oposición entre lo pasivo y lo activo, lo femenino y lo masculino.

rol, impuesto desde la más tierna infancia, toda vez que se le enseña que *su ideal de carácter es absolutamente contrario al del hombre, se la enseña a no tener iniciativa, a no conducirse según su voluntad consciente, sino a someterse y ceder a la voluntad de su dueño*¹⁰.

El discurso de Stuart Mill se vio reforzado de manera indirecta por la reacción doctrinaria frente a la llamada segunda revolución industrial, que puso de manifiesto la precariedad de las condiciones de vida de la clase trabajadora, de modo que además de la intelectualidad centrada en un discurso netamente femenino, surgió una serie de movimientos socialistas y anarquistas que, defendiendo el modelo abolicionista de privilegios por clase, necesariamente extendieron sus planteamientos al tema género, provocando una serie de cambios en la estructura misma de la burguesía, que hizo de la cultura un rasgo definitorio de su clase, disponiendo de las condiciones para que la mujer pudiera ejercer el rol que, al menos retóricamente, se le había atribuido dentro del contexto familiar.

Conforme a esto, la reformulación del rol de la mujer vino dado en cierta medida, por la necesidad de cultura en el contexto de una burguesía consolidada, la que aún sin el impulso de las mujeres, veía en éstas un estrato adinerado ocioso que vivía de rentas del capital o ganadas por un tercero, poniéndolas en el centro de la vida cultural¹¹, con lo que el discurso de la inferioridad o la división sexual de roles asociada a la exclusión de la educación, perdía

¹⁰ Mill, John Stuart. *Esclavitud de la mujer*. Madrid. 2005. Editorial Edaf Sa. p 55

¹¹ Hobsbawm refiere que la burguesía de la época ya se encontraba establecida, de modo que más que acumular dinero quería gastarlo, generando un sector de entretenimiento a cargo de mujeres y un estilo de vida en el que la adquisición de arte para alhajar las residencias –a elección de las mujeres–, constituía una señal de pertenencia a una clase social, al igual que lo era la educación, sea de los hijos de los nuevos ricos para convertirse en burguesía asentada o bien como peldaño en la escala social, facilitando la incorporación de quienes sin esa instrucción, eran excluidos. (Hobsbawm, Eric. *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*. 2013. Editorial Crítica. Barcelona.)

coherencia, facilitando así, el camino a nuevos cambios enfocados a la mujer en abstracto, más que a la mujer como símbolo de una clase. Si a la mujer como ser humano adulto, era privada de la mayoría de lo que ahora entendemos como derechos fundamentales, resulta fácil imaginar cual era la situación de los niños de la época. Durante el siglo XIX, el abandono de niños era una práctica legitimada¹² y sus razones en la Europa moderna aludían a la ilegitimidad de éstos, la falta de recursos para mantenerlos, deficiencias físicas o mentales o el simple deseo de no asumir sus cuidados. Los niños que no eran llevados a estas casas, usualmente eran criados por nodrizas o amas de cría¹³, quienes los cuidaban durante sus primeros años y posteriormente eran educados externamente a la familia o bien eran obligados a trabajar, según fuera su clase social. La mortalidad infantil era altísima, en las casas de expósito la esperanza de vida no superaba los cinco años¹⁴ y en los no institucionalizados, la situación no era mucho mejor, además de las enfermedades, la pobreza, el maltrato y los cuidados deficientes, era el infanticidio una de las primeras causas de mortalidad, que en número era casi tan alto como el abandono.

La industrialización al requerir mano de obra infantil¹⁵, consiguió por una parte una mejoría de los cuidados de los niños para que pudieran trabajar y una disminución de infanticidios, y por otra, la protección indirecta de los niños con el surgimiento de los

¹² El origen está en la tradición romana, que permitía desvincularse de los hijos incluso los legítimos, lo que llevó a la creación de las casas de expósito que recibían a estos niños cuyo deber de crianza era responsabilidad del Estado

¹³ La lactancia era visto como algo impuro y por tanto las madres no amamantaban a sus hijos, las que tenían los recursos buscaban nodrizas en el campo y los llevaban a vivir allá hasta el destete, las con menores recursos contrataban una nodriza compartida o bien viajaban aún más lejos a buscarlas y las más pobres les preparaban fórmulas artesanales o incluso los hacían alimentarse directamente de los animales

¹⁴ Durante las primeras décadas del siglo XX la mortalidad llegó al noventa por ciento

¹⁵ La minería fue el área productiva que privilegió el trabajo infantil, precisamente por la necesidad de contar con cuerpos pequeños y ágiles que se deslizaran por los pequeños túneles subterráneos.

movimientos reaccionarios frente a las pésimas condiciones de vida de los trabajadores. Lo anterior, se vio complementado o sustentado con las teorías de Jean Jacques Rousseau vertidas en *El Emilio*, quien plantea que el niño era bueno por naturaleza y por tanto debía tener cierta libertad para desarrollarse y ser guiado u orientado por los adultos a su cargo¹⁶. De este modo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX dieron en Europa las condiciones que facilitaron la consideración jurídica de la figura del niño, se evitaba el abandono - aunque la práctica de las nodrizas se mantuvo en Francia hasta fines de siglo-, los castigos físicos de padres y maestros eran menos severos o se sustituían por otros psicológicos, no menos terribles como el encierro en alacenas o cuartos oscuros.

La situación al otro lado del atlántico fue un tanto diferente, aunque también estuvo marcado por la educación como rasgo distintivo. En efecto, las primitivas condiciones sociales y culturales en EEUU fueron especialmente favorables para la educación y la extensión de los movimientos femeninos, toda vez que los inmigrantes europeos arribados para la colonización del nuevo territorio, sintieron la necesidad de conservar y preservar su herencia cultural, en la que la religión era fundamental y bien es sabido que el protestantismo que profesaban los colonos promovía la lectura e interpretación individual de los textos sagrados, con lo que se hizo una necesidad la fundación de escuelas en las que se educaran niños y niñas¹⁷ y, ante la imposibilidad material de implementar establecimientos diferenciados, los educaban conjuntamente. Lo anterior, se tradujo a comienzos del siglo

¹⁶ Esto resultaba al menos contradictorio con la actitud de vida del autor quien reconoció e incluso alardeó – aunque posteriormente se victimizó- de haber entregado sus cinco hijos a casas de expósito, desligándose de su crianza y morir sin saber sus destinos.

¹⁷ La exigencia de instrucción religiosa era transversal al género y en ella era fundamental la lectura, así el protestantismo fue conocido como la “religión del libro” y en Europa era notable la distinción de las tasas de analfabetismo entre los países protestantes y católicos.

XIX, en mínimas tasas de analfabetismo femenino en mujeres norteamericanas en comparación a las europeas, y un concepto de coeducación (enseñanza conjunta de niños y niñas) que si bien fue materia de arduos debates pedagógicos muy posteriores, claramente favoreció a la consideración de la mujer con criterios de cierta igualdad, al menos en su infancia.

Conforme a lo expuesto, se colige que la juventud de Estados Unidos como nación favoreció además de las mujeres, a la infancia. En efecto, en esas tierras el abandono no era una práctica institucionalizada, de modo que se explicaba casi exclusivamente por razones económicas, por otra parte, el puritanismo americano llevaba a concebir a los hijos como la continuación de sus progenitores, “sus semillas”, lo que con un dejo de egoísmo se convirtió en un factor protector de la infancia, además se fomentó la práctica religiosa familiar, la madre como portadora de los valores morales era la responsable de darle a la joven nación hombres de bien y así estaban más involucradas con la crianza ejerciendo per se menor violencia física que los varones. Lo anterior, unido al acceso igualitario a la educación permitía situar a la infancia norteamericana en una innegable mejor posición que la europea.

II.- PANORAMA ARTÍSTICO DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX: SOBRE CONCEPTOS, DEFINICIONES Y ALCANCES ESTÉTICOS EN LA OBRA DE ARTE.

Lo expresado en torno a la política y la economía, en orden a tener la medianía del siglo XIX como frontera divisoria de dos períodos diferenciados y autónomos, es extrapolable al ámbito artístico, esto porque al igual que en ellos, el arte se ve influida por las corrientes

materialistas, circunstancia que favorece el surgimiento de nuevos movimientos, los que sin importar un quiebre definitivo con el arte tradicional, son una suerte de etapa de transición hasta el advenimiento de las vanguardias.

1.- NUEVOS AIRES EN EL PENSAMIENTO Y EL ARTE

Durante las primeras décadas del siglo XIX, el arte se desarrolló bajo el alero de un idealismo hegeliano, que apartaba los principios de la ciencia y el método científico, en el cuál, la belleza se instalaba y era concebida como una exaltación del espíritu. Sin embargo, avanzado ya el siglo, la filosofía del arte se ve influenciada por las corrientes materialistas del positivismo y el marxismo, de modo que, la supremacía del método científico propiciada por el positivismo, orienta al arte hacia un realismo absoluto –favorecido por los avances científicos- y el desarrollo del socialismo lo impulsa a representar la existencia humana en toda su crudeza, incluyendo en ella las vicisitudes del proletariado.

La pintura realista se caracterizó por su gran verismo y detalle, en cuanto a la temática: conservó su importancia la pintura histórica y el retrato, continuó su desarrollo el paisaje y la pintura religiosa casi desapareció. En general todas estas obras si bien eran de buena calidad y estéticamente bellas -según el canon de la época-, no significaron una mayor innovación, remontándose más bien al realismo planteado por el modo y gusto barroco del siglo XVII. En Francia la pintura realista tiene su momento cumbre durante el Segundo Imperio, distinguiéndose dos grandes tendencias; la *pintura figurativa* con predominio del cuerpo humano -Courbet, Millet y Daumier- y la *pintura paisajística*, entre los que se distingue Corot y la Escuela de Barbizon. En Alemania por su parte, el romanticismo había

sido un movimiento de tal importancia que el Realismo, adquirió la forma de un tardío post romanticismo, que seguía el modelo francés de Courbet, y al mismo tiempo componía una factura pre impresionista de paleta clara y luminosa.

La verdadera revolución en cuanto a la técnica y la aplicación del método científico en el arte vino dado por el Impresionismo, que se constituye en la primera corriente verdaderamente innovadora del siglo XIX. Las aportaciones científicas acerca de los colores complementarios, la ley del contraste simultáneo y la fotografía, contribuyeron al establecimiento de técnicas revolucionarias basadas en la ciencia, que a pesar de ello les permitían hacer del arte un fenómeno intuitivo que, siendo continuador del Realismo, se aleja de la representación fotográfica para intentar plasmar el movimiento incesante de la naturaleza, las impresiones que ésta producía en el artista, prevaleciendo por sobre la temática, el modo en que el artista plasma esas impresiones. El Impresionismo supone también un notable avance en el tema de género, si bien es un movimiento que se gesta y desarrolla en contextos netamente masculinos como el café y las calles, su carácter extra académico permitió la integración de artistas que *per se* eran excluidas de este ámbito: las mujeres, así vinculadas en mayor o menor medida con algún pintor del movimiento¹⁸, lograron integrarse, exponer junto a ellos y alcanzar cierto reconocimiento. Luego de ocho exposiciones el movimiento se disgregó, y aunque algunos continuaron trabajando sobre el Impresionismo a fin de dotarlo de una base científica, consiguieron sin embargo, un efecto completamente opuesto al de la pincelada fugaz y espontánea que capta la impresión del

¹⁸ Manet fue Maestro de Eva Gonzales y cuñado de Berthe Morisot, Marie Bracquemond estaba casada con el pintor Felix Bracquemond y Mary Cassatt expuso con los impresionistas invitada por Degas con quien la unió una amistad por más de cuarenta años.

momento, llegando a concebir una obra intelectual y disciplinada, destacando en este ámbito la obra de Seurat y Signac.

El período que media entre el Impresionismo y las nuevas vanguardias de comienzos de siglo XX, suele llamarse Post Impresionismo, sin embargo el concepto no debe ser entendido como un estilo o un movimiento, sino que como la simple denominación de un período histórico de un par de décadas, en el que se intenta desligar de la idea de arte como una expresión meramente sensorial y transitoria, desde la naturaleza y hacia el artista, para entender el arte como una forma de expresión individualizada y subjetiva, desde el interior del artista, sustituyendo la idea de reproducir o imitar la naturaleza, por la de la expresión del ánimo, los anhelos y las decepciones del artista, para lo cual resultaba indiferente si esto se hacía por la vía de la figuración o la abstracción. En este contexto post impresionista, el materialismo filosófico, el progreso científico e industrial y el desarrollo artístico realista entendido como mimesis del mundo sensible, despertó en la juventud parisina una nostalgia por la espiritualidad, encontrando en la literatura un arma de reivindicación y particularmente, en Charles Baudelaire el representante de sus más íntimas aspiraciones. Este fue el contexto que dio origen al Simbolismo, un movimiento de factura post impresionista, que exalta lo metafísico, postulando que el arte se extiende más allá de lo visible, pintando lo que se ve y lo que se siente, de modo que el símbolo pasa a ser el elemento que representa una realidad ideal o del mundo sensible, recuperando importancia la temática por sobre la técnica, no obstante recoger y serles de gran utilidad los descubrimientos de sus materialistas contemporáneos sobre las teorías del color local.

En Alemania, esta evolución tuvo sus particularidades, principalmente por la influencia y los ecos del romanticismo. En efecto, el capitalismo moderno, la creciente industrialización y urbanización y la moral tradicional de las instituciones, habían generado quiebres en el tejido social que no se asimilaron rápidamente, surgiendo movimientos que llamaban a buscar un estilo de vida reformista mediante el retorno a la vida rural, lo que sirvió de nicho para el arte de vanguardia y algunas formas más tradicionales de la vida artística. Cualquiera fuera la tendencia, lo cierto es que ellas tienen en común el culto a la naturaleza o al *volk* –la comunidad campesina-, distinguiéndose numerosas comunidades artísticas entre ellas Worpswede y Neu Dachau. Conforme a esto, la huida de la sociedad industrial hacia el ámbito rural, en busca de un arte más auténtico, fue un fenómeno que si bien se dio desde fines del siglo XIX, solo en el contexto de comienzos del siglo XX, encontró las condiciones para hacer de algunas de estas agrupaciones un movimiento, y así conseguir su trascendencia a través de lo que posteriormente sería conocido como expresionismo alemán. Los jóvenes de la época se mostraron muy receptivos de esta crítica social, en principio como natural reacción frente a un gobierno autoritario, pero fundamentalmente por la creencia en ideas como las de Nietzsche, que veían en la resistencia a la cultura burguesa, la única vía para conseguir un rejuvenecimiento artístico, siendo la vitalidad del ser humano la que debía imperar por sobre la monotonía e impersonalidad de la sociedad industrial.

2.- EL ARTE DE LAS MUJERES

El contexto histórico y artístico esbozado precedentemente, en términos generales constituía un ámbito ajeno a las mujeres, ya que eran los varones quienes participaron de estos procesos, realidad cuyo reconocimiento lleva a Linda Nochlin a plantear a comienzos de los setenta la

pregunta ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?¹⁹, explicando que más que profundizar en la respuesta, en general se opta por controvertir la afirmación contenida en la pregunta, sea por la vía de buscar e intentar encontrar en la historia grandes mujeres artistas o bien postular que en el arte de las mujeres hay una grandeza distinta que en el arte de los varones, con lo que la lucha feminista pierde sentido, ya que no hay nada que conseguir si las “grandezas” de hombres y mujeres se consiguen en sus propios ámbitos.

John Stuart Mill que tanto contribuyó a la lucha de género, afirma que hasta el siglo XIX no ha habido grandes mujeres artistas y que ello se debe a su falta de originalidad, no entendida como carecer de ideas propias sino que *no han producido aún esas ideas grandes y luminosas que marcan una época en la historia del pensamiento, ni esas concepciones esencialmente nuevas en el arte, que abren una perspectiva de efectos posibles aún no imaginados, y fundan una nueva escuela*²⁰. Las razones de esta falta de originalidad, según Stuart Mill se centran en el hecho que en las artes particularmente se hace evidente la diferencia entre el aficionado y el profesional, de modo que de juzgarse o compararse la obra en función del género, debería hacerse entre la obra de la mujer y la de un varón aficionado²¹.

Un siglo después de *Subjection of the Woman*, Linda Nochlin, recogiendo y profundizando las ideas de Stuart Mill, manifiesta que *La falta no está en nuestros astros, en*

¹⁹ Nochlin, Linda. *Why Have There Been No Great Women Artists?*”, en *Women, Art and Power and Other Essays*, Nueva York: Harper & Row Publishers, 1988, Pp. 145-178. (publicado originalmente en *Art News*, vol. 69, núm. 9, enero de 1971.)

²⁰ Mill, J. Op. Cit. p 55.

²¹ Las mujeres ilustradas eran incentivadas a estudiar y practicar disciplinas artísticas –nociones de dibujo, pintura, música y artes decorativas-, sin embargo dicha motivación no tenía una orientación profesional y aún si la mujer lo hubiera decidido, debía conciliarlo con las labores de hogar o la dirección del hogar –si es que contaba con los recursos para costear ayuda doméstica-, lo que a juicio de Mill le restaba tranquilidad espiritual y le impedía dedicarse del mismo modo que el varón.

*nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales y tampoco en nuestros vacuos espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación. Educación, considerada ésta como todo lo que nos sucede desde el momento que entramos a este mundo*²², señalando que lo extraño es que tantas mujeres y negros hayan logrado excelencia en aquellas áreas donde predominan las prerrogativas de género y raza. Estas ideas en torno al arte, no hacen sino refrendar lo expuesto en orden a que la consideración de la mujer como sujeto de derechos, comienza con el derecho a la educación y, coincidiendo dicho proceso histórico con la juventud de las artistas en estudio, resulta indispensable analizar la educación artística a la que Mary Cassatt y Paula Modersohn Becker podían acceder en su condición de mujeres.

Hasta mediados del siglo XIX, las Academias tenían el monopolio de la educación artística y estaban reservadas exclusivamente a los varones, en tanto que las mujeres debían conformarse con las enseñanzas impartidas en los estudios y talleres de pintores experimentados, siendo en su momento los más famosos en Europa el de Julian y el de Tony Robert-Fleury. No obstante ello, aún la enseñanza privada de las mujeres las ponía en una posición de inferioridad respecto del varón, ello por dos razones fundamentales: las convenciones sociales que impedían que las mujeres pudieran circular y reunirse libremente y la privación de las clases del natural. En este sentido, es necesario recordar que las mujeres no podían andar solas en las calles, ni menos aún ir sola a un café o a un bar -sin arriesgarse al cuestionamiento de su reputación-, con lo que de hecho se impedía que las jóvenes participaran de las reuniones en lugares públicos, que precisamente eran instancias de debate y discusión artística, que facilitaron el surgimiento de las nuevas corrientes estéticas y

²² Nochlin Linda. Op Cit. p. 21

movimientos artísticos de fines de siglo. Por otra parte, las mujeres no podían trabajar con modelos al natural, y desde el Renacimiento que el estudio acabado del modelo desnudo era esencial para el entrenamiento del artista²³, solo en la última década del siglo XIX se comenzó a admitir a las mujeres en los cursos al natural de las Academias, con diversas matices, modelos semi vestidos, clases solo de mujeres, etc. Lo anterior, importó que la educación y práctica de las jóvenes fuera incompleta, al decir de Nochlin, como si a una estudiante de medicina se le privara de disectar o auscultar un cuerpo humano²⁴, con lo que adecuándose a las condiciones de la enseñanza, muchas de ellas optaban por no trabajar el cuerpo humano y dedicarse a otros géneros como el paisaje o la naturaleza muerta.

En Estados Unidos por su parte, no hubo un desarrollo cultural homogéneo, lo que se explica más por las condiciones particulares propias de la región que a una consideración especial del género, de hecho el norte se constituyó en un polo cultural que sin tradición artística y lejano a las grandes obras de arte, permitió un mejor y mayor acceso de la mujer de lo que podía esperarse en Europa. En efecto, el carácter industrial y comercial del norte y la necesidad de contar con profesionales favoreció el surgimiento temprano de universidades y establecimientos educacionales especializados, así Pennsylvania que fue la segunda ciudad norteamericana en fundar una universidad y en el siglo XVIII ya era un centro cultural presidido por la gran biblioteca que Benjamín Franklin había donado a la ciudad y contaba con su primera Academia de Artes, la que contraria a las tendencias europeas dio una inusual

²³ El desnudo en general era masculino, aunque también en el siglo XIX se fue generalizando el femenino, en algunos casos con máscaras para ocultar la identidad de la modelo ello sin perjuicio que en los estudios privados los estudiantes varones utilizaban exhaustivamente el modelo femenino.

²⁴ Nochlin, Linda. Op. Cit. p. 30

cabida a las mujeres²⁵, sin embargo el uso de modelos al natural al mantenerse restringido, hizo que las estudiantes posaran unas para otras, consiguiendo en 1868 precipitar la decisión de contratar una mujer para posar en la clase del natural de las señoritas, incluyéndose posteriormente, esta asignatura en la malla curricular.

En este contexto, el mayor obstáculo en la formación artística femenina en Estados Unidos no vino dado por el género, sin embargo la formación recibida en base a copias y figuras de yeso, era insuficiente para concebir profesionalmente una carrera, siendo imprescindible que los estudiantes viajaran a Europa para completar su formación, lo que no era usual por su costo y en particular en el caso de las mujeres, por el hecho que sus padres difícilmente las autorizaban a viajar solas y no disponían de los recursos necesarios para trasladar a todo el grupo familiar.

3.- MARY CASSATT Y PAULA MODERSOHN BECKER, UNA APROXIMACIÓN A SUS VIDAS Y OBRAS

Mary Cassatt y Paula Modersohn Becker son mujeres de la segunda mitad del siglo XIX, consideración suficiente para estimar que el solo relato de sus vidas, no basta para comprender el modo en que ellas convivieron con las valoraciones sociales atribuidas a la diferencia sexual, el ejercicio y sumisión al poder masculino y el desconocimiento de buena parte de sus derechos fundamentales, que en definitiva eran los temas de la feminidad del

²⁵ En la exposición de 1811 varias mujeres exhibieron su obra, en 1824 dos mujeres eran elegidas académicas, en 1844 las mujeres podían participar de la vida académica como miembros de pleno derecho y en 1860 asistían a clases de anatomía.

siglo XIX y que influían directamente en la producción y consumo cultural de la época. Por esta razón, resulta de mayor interés explicar sus biografías en función de las relaciones que establecieron con personajes relevantes en su vida, ya que de este modo no solo se exponen hechos, sino que también se puede conocer el carácter y el comportamiento de la artista en su medio, consideración que también facilita la aprehensión de su obra.

La vida de Mary Cassatt estuvo sujeta a las convenciones morales y sociales de la época, si bien ellas se fundaban en la diferencia sexual, no se aprecia una influencia masculina relevante que importara una limitación en su desarrollo artístico, nunca se casó y siempre mantuvo firme su carácter independiente, en su vida y en su obra. En efecto, pese a su crianza tradicional, Mary concibió profesionalmente sus estudios de arte, primero en la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania y luego en talleres privados en París, si bien era una mujer distinguida que provenía de una familia acomodada, ella concebía su carrera profesionalmente y el dinero que obtenía con su trabajo, fue el que terminó siendo su sustento y el de sus padres, dado los malos negocios que afectaron la fortuna de su paterna. Asimismo, se desempeñó como agente en una especie de “corretaje de arte”, asesorando a acaudalados empresarios en la compra de obras, así buena parte de la colección impresionista del Metropolitan Museum de Nueva York corresponde a obra adquirida por la familia Havemeyers con la asesoría de Mary y posteriormente donada al museo.

El desarrollo de la carrera de Mary Cassatt en París no puede comprenderse sin su vínculo con Degas, quizá el más permanente y estable que tuvo en su vida. Entre ellos –más allá de las especulaciones sobre un romance- se produjo un diálogo artístico en el que se influenciaron recíprocamente, y si bien Degas llevó a Mary a las exposiciones impresionistas,

ambos afirmaban su independencia del movimiento y continuaron la amistad y el trabajo más allá de las exhibiciones.

La vida de Paula Modersohn Becker fue un tanto distinta, de origen burgués contó con el apoyo paterno para dedicarse profesionalmente al arte, sin embargo antes de ir a París vivió en Worpswede, una localidad al Norte de Bremen en la que se había establecido una colonia artística de corte postromántico y en la que conoció al que sería su marido. Las cartas y el diario de Paula la definen como una mujer en constante búsqueda, con temores e inseguridades que limitaron e hicieron rectificar muchas de sus decisiones vitales, lo que vendría a explicar el vínculo que tenía con su marido, quien en por su prestigio y poder económico, se constituyó en principio en la garantía de su carrera artística, pero en unos pocos años devino en una relación que para ella se tornó asfixiante y que mantuvo solo por la imposibilidad de creer que podría vivir de su arte, convicción en la que su marido también había influido.

En este devenir de angustias existenciales de Paula, transitan una serie de personajes, su familia más cercana, sus amigos principalmente Reiner María Rilke, Clara Westhoff y Bernard Hoetger y su amante Gustav Szátsmary, todos ellos con una opinión y un consejo que dificultan aún más las decisiones de la artista, que en medio de la confusión no es capaz de visualizar que estaba haciendo arte de un modo que hasta ese momento no era conocido, adelantándose a las vanguardias y a las nueva intelectualidad de comienzos de siglo.

En cuanto a la obra de estas artistas es importante señalar que ambas siendo mujeres, trabajaron fundamentalmente con el cuerpo femenino, evitando la tentación de desfeminizar

su obra a fin de favorecer su carrera y asumiendo el riesgo de la minusvaloración –en el caso de Cassatt- o de la incompreensión artística, en el caso de Paula. La obra de Mary Cassatt ejemplifica con claridad lo expuesto en el sentido que constituye un *discurso sobre la posición social de la feminidad burguesa*²⁶, que comprende todas las etapas de la vida de las mujeres, en un contexto de modernidad, el que se caracteriza por la paulatina apertura de espacios públicos y en el que hay un cuestionamiento doctrinario del rol de la mujer. Así Mary reversiona la iconografía clásica –particularmente en sus escenas de maternidad-, hace casi una parodia de algunas obras de sus colegas varones –especialmente las escenas de teatro en que se aprecia una lectura femenina de obras de Renoir o Degas²⁷- o bien se vale de su ingenio para, a través de pinturas estéticamente conservadoras hacer crítica social²⁸ o bien augurar el destino de la mujer moderna²⁹. Llama particularmente la atención que a Mary se la relacione tan directamente con las escenas de maternidad, en circunstancias que solo una cuarta parte de su obra versa sobre esta temática, la razón probablemente puede encontrarse en el hecho que no aborda la maternidad desde la perspectiva clásica de la pintura religiosa, sino que pone en relación a dos sujetos que en ese contexto histórico, no podían tener protagonismo sino en la pintura, y al ponerlos en esa relación es capaz de plasmar el sentimiento que los une. Distinto es el caso de Paula, que si bien incursionó en el paisaje y las naturalezas muertas, hizo del cuerpo femenino desnudo el objeto de su interés, lo que importó un quiebre con los parámetros estéticos vigentes, el que viene dado no tanto por el desnudo en sí mismo, sino que por su factura femenina, composición rupturista, dimensiones

²⁶ Pollock, Griselda. *Historia y Política. ¿Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo?*. Publicado originalmente en *Feminisme, art et historie de l'art*. Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris. Espaces de l'art, Yvez Michaud (Editor). p 4. Disponible en internet http://www.cratividadfeminista.org/galeria200/textos/historia_arte.htm . 20/02/2014 a las 22:15 hrs

²⁷ Ver Fig.47 y su explicación.

²⁸ Ver Fig. 46 y su explicación.

²⁹ Ver Fig. 42 y su explicación.

monumentales y particularmente, un hecho inédito en la historia del arte hasta ese momento: la autorrepresentación de la artista desnuda. Esta inclinación por el desnudo, no obedece sino a su afán de búsqueda y de simplificación de las formas, que la llevó a entender el arte como un modo de progreso y maduración personal; a mayor simplificación, más belleza y más artista se sentía.

Si bien Mary y Paula coincidieron algunos años en París, las fuentes permiten afirmar que no se conocieron, aunque es probable que Paula por su juventud y sus constantes visitas a galerías y exposiciones haya tenido acceso a la obra de Mary, la que difícilmente pudo haber llamado su atención atendido el desinterés de la artista en las obras que se asociaran al Impresionismo. Mary por su parte, a partir del cambio de siglo mostró desinterés en las novedades artísticas y solo guardaba respeto por Cézanne, lo que permite conjeturar que no conoció las obras de Paula y de hacerlo no habrían sido de su gusto. Lo anterior, resulta relevante solo para enfatizar que la elección de estas artistas pasa por la especificidad de su pintura, esto es, que siendo mujeres ambas hicieron de la mujer el sujeto central de su obra, circunstancia que las hace distintas y les permite sobresalir en el panorama artístico de fin de siglo XIX y en ese contexto se enfocará su estudio, razón por la cual deliberadamente no haré un estudio comparativo de su obra conforme a parámetros pre establecidos, toda vez que dicha metodología impide profundizar en la especificidad de la obra de cada una y termina por empañar en vez de rescatar la grandeza, que en su ámbito alcanzó cada una de ellas.

**PRIMERA PARTE: PAULA MODERSOHN BECKER Y MARY CASSATT, DOS
MUJERES DEL SIGLO XIX**

I.- MARY CASSATT

1.- CRONOLOGÍA

1844: El 22 de mayo nace en la ciudad de Allegheny (actual Pittsburgh) Mary Stevenson Cassatt, la quinta hija del matrimonio formado por Robert Simpson Cassatt y Katherine Kelso Johnston, quienes gozaron de una acomodada posición económica³⁰. El matrimonio tuvo siete hijos: Katherine (muere al nacer), Lydia, Alexander, Robert, Mary, George (muere al mes de vida) y Joseph Gardner.

1851-1855: La familia se traslada a Europa, primero se asientan en París y luego en búsqueda de una educación más especializada para su hijo Alexander viaja a Heidelberg y Darmstad³¹, en esta última ciudad muere y es enterrado su hermano Robert. La familia visita la Exposición Universal de 1855 en París. Ese mismo año regresan a América a vivir a la ciudad de Philadelphia.

³⁰ Su padre tenía ascendencia francesa, los Cossarts, quienes llegaron a Estados Unidos en la primera mitad del siglo XVIII como prósperos constructores y contratistas. Robert Simpson Cassatt se dedicó al corretaje de la bolsa y diversos negocios con un éxito relativo que, en conjunto con las herencias familiares, le permitieron mantener una buena posición económica. Su madre, Katherine Kelso Johnston, tenía ascendencia irlandesa y escocesa, recibió una educación privilegiada, hablaba con fluidez el francés y era una muy buena lectora.

³¹ Alexander tenía un particular talento para la ingeniería y en París no habían buenas escuelas para estudiar, por esta razón viajan a Alemania, en Heidelberg sus buenas calificaciones le permiten ingresar a la Technische Hochschule, una de las mejores universidades técnicas de Alemania, donde estudia ingeniería.

1860- 1870: Ingresa a la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania. En 1865, su padre la autoriza a viajar a Europa acompañada por su madre quien regresa pronto a Estados Unidos. Estudia en el taller de Charles Chaplin³², luego viaja a Ecouen en búsqueda de las enseñanzas de Pierre Edouard Frère y Paul Constant Soyer³³, siendo bajo la dirección de éste que realiza *The Mandolin Player*, la que fue aceptada en el Salón de 1868, exponiendo bajo el nombre de Mary Stevenson. Posteriormente toma lecciones con Thomas Couture³⁴ y en 1870 viaja con su madre a Roma, estudia con Charles-Alphonse-Paul Bellay³⁵ cuya enseñanza le permite realizar *Young Peasant Girl*, la que fue aceptada en el salón de 1870. Ese mismo año, retorna a Philadelphia con ocasión de la Guerra Franco Prusiana.

1872-1873: Regresa a Europa³⁶, permanece ocho meses en Parma, instala su propio taller donde estudia a Correggio³⁷ y asiste a clases de técnicas gráficas bajo la dirección de Carlo Raimondi³⁸. Al año siguiente Viaja a España, concentra sus estudios en el Prado y Sevilla,

³² Chaplin, era un hombre serio y respetable, lo que hacía de él un maestro ideal para mujeres, en su taller además de Mary estudiaron Louise Joplin y Eva Gonzáles, destacó en el grabado, retratos y trabajos de mujeres y niños, siendo la primera aproximación de Mary a esta temática.

³³ Ciudad cercana a Barbizon, donde permanece un año aproximadamente, optando por estudiar con Soyer quien era un destacado grabador y la animó a pintar de un modo mas realista, realizando en su taller *The Mandolin Player*, aceptada en el Salón de París de 1868.

³⁴ Couture fue profesor de Manet, procuraba dar a sus alumnos libertad en la elección del motivo y la técnica, flexibilizando las exigencias del dibujo en función del realismo y el naturalismo. Bajo su guía preparó un trabajo –desconocido- para el Salón de 1869, el que no fue aceptado.

³⁵ Bellay era pintor acuarelista y grabador, que destacó por sus copias de las obras de los grandes maestros renacentistas, de quien Mary aprendió a conocer y trabajar con el colorido del Renacimiento,

³⁶ El Obispo de Pittsburg le encarga dos copias de obras de Correggio, concluyendo solo una de ellas –*La Coronación de la Virgen*- la que sin embargo fue destruida por un incendio en el año 1877.

³⁷ Mary quedó fascinada con los frescos de Correggio, los que en cierta medida podrían haberla animado en la ejecución del mural de 1892, el color de los renacentistas influyó fuertemente en su obra, alejándola de la frialdad de la paleta academicista y acercándola en este aspecto al incipiente movimiento impresionista.

³⁸ Pintor y grabador, cabeza del departamento de grabado de la Academia de Arte. Si bien, Mary buscaba un profesor de pintura, su aprendizaje con Raimondi se centró en la profundización de las técnicas del grabado. En esta época comienza a firmar sus obras como Mary Stevenson Cassatt y en el Salón de 1874 definitivamente como Mary Cassatt.

particularmente la obra de Velásquez, Murillo, Rubens y Goya³⁹. Exhibe en el Salon de París de 1872 *On the Balcony during the Carnival* y de 1873 *Offering the Panal to the Bullfighter*⁴⁰. Continúa viajando por Bélgica y Holanda, hasta que regresa a París donde permanente de un modo más definitivo.

1874- 1876: En Abril de 1874 se llevó a cabo la primera exhibición de la *Société Anonyme des Artistes, Peintres, Sculpteurs et Graveurs*⁴¹. En mayo, de 1874 Mary nuevamente exhibe en el Salón Oficial, impresionando a Degas quien veía por primera vez su obra⁴². En 1875 presenta dos obras al Salón de París, una fue aceptada y el retrato de su hermana Lydia fue rechazado⁴³. Ese mismo año viaja a Philadelphia por el verano. En abril de 1876 se realizó la segunda exhibición de los ya conocidos como Impresionistas.

1877-1878: Conoce a Degas quien la visita e invita a participar de las exposiciones impresionistas. Sus padres y su hermana Lydia viajan a París a vivir con ella. Su lienzo *Bacchante* es exhibido en la Pennsylvania Academy of Fine Arts. Al año siguiente exhibe en la sección americana de la Exposición Universal *Portrait of a Little Girl*. Su obra *Reading*

³⁹ Le fascinó el realismo de la obra de Velásquez escribiendo que *se podía caminar por su pintura* (Webster, S. *Eve's Daughter/Modern Woman. A Mural by Mary Cassatt*. 2004. University of Illinois Press. EEUU, pp 21), realizando una copia de *El Principe Baltazar Carlos*, de Rubens extrajo el colorido, de Murillo el carácter devocional y de Goya quedó prendada de sus grabados. Madrid fue el sustento de su aprendizaje español, en tanto que Sevilla fue su inspiración, realizando una serie de obras que recuerdan su paso por España *The Bacchante* (1872), *The Musical Party* (1874), *Toreador Smoking* (1873), entre otras.

⁴⁰ En 1874 ambas obras fueron exhibidas en la National Academy of Design de New York.

⁴¹ En 1874 Monet, Renoir, Sisley, Pissarro, Degas y Morisoth fundan esta sociedad anónima que tenía por objeto organizar exposiciones colectivas paralelas al Salón Oficial de París, sin jurados ni premios y que albergó las obras de artistas formados fuera de la Academia, o bien academicistas rechazados por el Salón Oficial sea que adhirieran o no formalmente a los postulados del incipiente Impresionismo. La primera exposición se realizó en abril de 1874 paralelamente al Salón Oficial.

⁴² Recientemente se ha logrado determinar que Degas aludía al retrato Idda, mas detalles en cita 68.

⁴³ En 1876 vuelve a presentar al Salón el retrato de su hermana Lydia, aunque retocado con colores más tenues y con otro nombre, siendo aceptado, hecho que desilusionó a Mary del sistema tradicional de jurados y premios, uniéndola al menos espiritualmente al sustrato del movimiento independiente.

“*Le Fígaro*” es exhibida en París antes de ser enviada a Philadelphia. *Toreador Smoking* fue exhibido en la Pennsylvania Academy of Fine Arts y *At the Opera* en Boston.

1879: Participa en la cuarta exhibición impresionista, re denominada *Un Groupe des Artistes Independants, Réalistes et Impresionistes*, con doce trabajos incluyendo *Woman in a Loge y Tea*. Envía dos pinturas a la segunda exhibición de *The Society of American Artists*. Visita el Norte de Italia con su padre y comienza a hacer grabados. Degas planifica una publicación llamada *Le Jour et La Nuit*, en la que Mary contribuye con una aguatinta.

1880: En la quinta exposición impresionista, exhibe ocho óleos y pasteles y ocho grabados, entre ellos un pastel *Women in a Loge with a Fan*, que después perteneció a Paul Gaugin. Su hermano Alexander y su familia la visitan, todos van de vacaciones a Marly – le – Roi una villa cercana de Edouard Manet.

1881-1882: Exhibe once óleos y pasteles en la Sexta exhibición Impresionista, incluyendo *The Garden*. Exhibe *At the Opera* en la Society of American Artist de New York. Al año siguiente Degas y Cassatt se abstienen de participar de la Séptima exhibición impresionista⁴⁴. Su hermana Lydia muere. La visita Louisine Elder en París.

1883-1890: Exhibe pinturas en la Society of American Artist de New York y la primera exhibición impresionista de Dowdeswell en Londres. Su trabajo se ve interrumpido por los

⁴⁴ Degas entra en conflicto con el núcleo rígido del Impresionismo, optando por abstenerse, Mary y varios más le siguen, de hecho es la exposición con menor número de representantes –solo nueve- en circunstancias que hasta ese momento habían expuesto en promedio 18 artistas. Más detalles cita 76.

cuidados que demandaba su madre⁴⁵. En 1886 Exhibe seis pinturas en la octava y última exhibición impresionista incluyendo *Study*, algunos de sus trabajos fueron incluidos en la exhibición impresionista de Durand – Ruel en New York. En 1887 la visita su familia de EEUU. *Mrs Cassatt Reading to her Grandchildren* fue exhibida en Londres y Pittsburg. En 1890 junto a Berthe Morisot y Degas visita la exhibición de estampas japonesas en la École des Beaux – Arts en París. Arrienda el *Château Bachvilliers* donde estableció una prensa para grabados y comenzó su serie de diez impresiones en color, particularmente agua tinta.

1891-1895: Exhibe sus impresiones en la Galería de Durand – Ruel, con muy buena recepción. Su padre muere en diciembre. En 1892 Comienza a trabajar en el mural *Modern Woman* para la *Woman's Building at the World's Columbian Exposition* en Chicago, el cual fue exhibido el año siguiente. En noviembre y diciembre de 1893, se realiza una larga y completa retrospectiva de su obra en la Galería Durand – Ruel, comprensiva de 98 trabajos. En 1894 se traslada al Château de Beaufresne en Mesnil Théribus, al Norte de París. En abril de 1895 Durand – Ruel organiza una exhibición en New York. En octubre muere su madre.

1898-1901: Realiza su primer viaje a su país natal desde 1875, regresando a París el mismo año. En 1901 viaja a Italia con los Havemeyers, para asesorarlos en la compra de pinturas.

1903-1907: Durand-Ruel organiza una exhibición exclusiva de Cassatt en New York y luego en París. Al año siguiente, fue instituida Caballero de la Legión de Honor por el gobierno

⁴⁵ Su madre sufría problemas articulares, entre otros padecimientos, siendo el frío de París muy perjudicial para su salud, por esta razón frecuentemente Mary debía viajar con ella a zonas más cálidas, lo que impedía dar regularidad su trabajo.

francés. *The American Art New de New York*, comentó al respecto: *Esto no es una sorpresa en vista del hecho que el Ministro de Bellas Artes y el Director de Bellas Artes, son entusiastas admiradores de la obra de Cassatt*⁴⁶. En 1906 muere su hermano Alexander Cassatt. En 1907 se realiza en la Ambrosie Vollard's Gallery una exposición exclusiva de su obra y algunos de sus trabajos también fueron expuestos en una exhibición impresionista en Manchester, Inglaterra.

1910-1911: Hace un largo viaje junto a su familia a Oriente y Egipto. Su hermano Gardner muere, lo que la afecta profundamente, a la vez que su estado general se resiente, se le diagnostica diabetes y sus ojos comienzan a debilitarse, deja de hacer grabados.

1915-1921: Expone con Degas en New York, en una exhibición a beneficio del sufragio femenino. Se somete a la primera operación de cataratas. En 1917 muere Degas. En 1921, se somete a una nueva operación de cataratas, sin resultados positivos, está prácticamente ciega, hace varios años que no trabaja y el contacto con su familia se reduce a visitas eventuales y correspondencia, siendo su mucama quien lee y escribe sus cartas.

1926: Muere el 14 de junio en el Château de Beaufresne a la edad de 82 años.

⁴⁶ Sweet, F. *Miss Mary Cassatt. Impressionist from Pennsylvania*. 1966. University of Oklahoma Press. Segunda Edición. Norman Oklahoma. p. 170

2.- FIGURAS Y RELACIONES SIGNIFICATIVAS EN SU VIDA

Mary, fue una mujer de familia, sentimiento que fue alimentado por la distancia que desde muy joven decidió asumir como un costo para conseguir el mayor objetivo en su vida: desarrollar una carrera artística profesional. Cuando se habla de familia se entiende a los Cassatts, ya que Mary nunca se casó, no tuvo hijos y no se le conocieron novios ni amantes, varones ni mujeres, únicamente la amistad con Degas que sirvió de base a más de alguna especulación. La única noticia sobre la vida amorosa de Mary alude a un hecho acaecido en sus primeros años en París, cuando el hermano de una compañera norteamericana, Carsten, viajó de visita; la madre de ellos escribió: *Él dice que Mary y el están comprometidos (...) vimos en una tienda de bodas un velo de novia que era demasiado precioso para describir y costaría unos 1.000 dólares. Mary dijo que iba a casarse si Carsten le daba el velo de regalo (...) No necesito decir que el velo aún no se compra*⁴⁷. Esto, puede entenderse como una broma o un juego, el hecho es que pareciera ser lo más cercano a un rumor sobre la existencia de una relación amorosa aún en su juventud más temprana. Además de su familia, dos amigos ocuparon un lugar fundamental y precedero en su vida, Degas y Louisine Havemeyer, con ambos formó una comunidad artística y de vida y que la acompañaron hasta sus últimos días.

A) FAMILIA (fig.1)

Uno de los rasgos más relevantes de los Cassatts fue la defensa del estilo de vida norteamericano, aunque buena parte de la familia vivió más años en Europa que en su tierra

⁴⁷ Dillon, M. *After Egypt: Isadora Duncan & Mary Cassatt. A dual biography*. 1990. William Abrahams Book. New York. p. 101

de origen. De este modo, si bien prefirieron la educación europea para sus hijos, se resistieron a adoptar costumbres foráneas, mientras las familias acomodadas delegaban los cuidados de los hijos en los sirvientes, los educaban fuera de casa, viajaban sin ellos y usaban el castigo físico como forma de corregirlos, los Cassatts eran padres amorosos y preocupados, que se ocupaban personalmente de sus hijos, compartían tiempo con ellos y viajaban juntos, por esta razón Robert Cassatt no quería autorizar a Mary a viajar sola a París y una vez allí, la familia la visitó con frecuencia hasta que se fueron a vivir con ella definitivamente.

La figura paterna fue fundamental en su vida, Robert Cassatt *amaba viajar, él enseñó eso a Mary. Todo indica que como niña y después como adulta, lo idolatraba (...)* Él fue un hombre adicto a la rectitud o al menos eso ostentaba: terco, irascible, insistente en su autoridad familiar y seguro de la justicia de sus decisiones⁴⁸. Su padre en 1851 se traslada con toda su familia a Europa, animado por su gusto por los viajes, la posibilidad de brindar a sus hijos una educación como la que recibió su esposa, que aprendieran idiomas y tratar la enfermedad de la rodilla de su hijo Robbie. Su amor por la familia, explica como este hombre parco, escribe formal y luego sentidamente acerca de la muerte de su hijo Robbie de doce años, *Robert Kelso Cassatt murió en Darmstadt en Alemania el viernes 25 de mayo de 1855 a las 5 pm. Está enterrado en el cementerio cercano a la corporación de Darmstadt*⁴⁹ (...) *Fuiste un modelo de fortaleza y paciencia. Querido, mi querido niño! Cuan gentil y bueno fuiste*⁵⁰. La muerte de Robert, llevó consigo la promesa paterna de repatriar sus restos, la imposibilidad de hacerlo fue una herida familiar que nunca cerró, ni él ni Alex consiguieron

⁴⁸ *Ibíd.* p. 27

⁴⁹ *Ibíd.* p. 29

⁵⁰ *Ibíd.* p. 30

hacerlo y solo Mary cuarenta años después⁵¹, salvó todas las dificultades y trajo consigo los restos de su hermano como parte de su equipaje, lo enterró en Beaufresne junto a su padre, *la familia estaba unida en la muerte como en otro tiempo había sido en vida*⁵².

La figura de su padre fue fundamental en su carrera, a él le complacía la decisión de Mary de estudiar arte y su negativa inicial se justificaba únicamente en la necesidad de residir en París, para desarrollar una carrera profesional de alto nivel. Finalmente, en 1865 la autoriza a viajar, su madre la acompaña para instalarla en el seno de una conservadora familia amiga, quienes la acogieron durante sus primeros estudios. En 1877 su madre, su padre y su hermana Lydia se trasladan a vivir a París junto a Mary, lo que significó para ella una serie de costos personales y económicos. En efecto, sus padres no eran tan fuertes ni saludables como antes y su hermana Lydia aquejada de una enfermedad renal crónica tenía crisis frecuentes, de modo que parte importante del tiempo que Mary estaba destinado a cuidar de su familia. Por otra parte, su padre había perdido mucho dinero en malos negocios, teniendo a fines de 1870 apenas lo suficiente para vivir modestamente y el patrimonio de Mary no era suficiente para mantener el nivel de vida que habían llevado hasta entonces, haciéndose imprescindible entonces vender su obra a buen precio. Sobre este punto a fines de 1878 su padre escribe a Alex: *Mame está trabajando intensamente pero no ha vendido ni un solo cuadro (...) Esto hace que Mame se sienta muy incómoda o vende las pinturas que tiene hechas o hacer pinturas "por boilers" como dicen los artistas, algo que hasta ahora no ha hecho y no soporta la idea de sentirse obligada a hacerlo*⁵³.

⁵¹ Mary tenía 10 años cuando murió su hermano

⁵² Dillon, M. Op. Cit. p. 31.

⁵³ Sweet, F. Op. Cit. p. 36

Su hermano Alexander en cambio, gozaba de una posición inmejorable, tenía un alto cargo en la industria del ferrocarril y se había casado en 1868 con Lois Buchanan, la sobrina del Presidente Buchanan, de modo que contaba con lo suficiente para contribuir al sustento de sus padres mientras vivían en París, de ello da cuenta una carta escrita por Robert Cassatt a su hijo en 1879: *Tu madre, querido hijo, está muy emocionada con tus buenas intenciones de darle un fideicomiso (...) Ella me manda a decir que realmente no necesita nada salvo un carruaje, ya que sus crecientes debilidades le hacen difícil moverse a veces*⁵⁴.

En 1880 Alex, su esposa y sus cuatro hijos fueron por un par de meses a Europa, junto a los Cassatts viajan por diversas ciudades, oportunidad que Mary aprovechó para hacer el famoso retrato de su hermano con su hijo y de su madre leyendo a sus nietos, con lo que también logró encantar a su hermano con la pintura, quien a partir de entonces comenzó a coleccionar obras de arte. Lois, si bien acompañaba a su marido, se mantenía distante, Mary no era de su simpatía, lo que se evidencia en una carta que escribe desde París a su hermana, en la que describe y alude a la relación entre Mary y su padre: *Todo va muy bien con los Cassatts (...) pero la verdad es que no puedo soportar a Mary y nunca lo haré (...) hay algo que me es absolutamente repugnante de esa chica (...) Ella es muy presumida (...) El único ser que para ella parece pensar es su padre. Ella en todo caso, trata de ser amable conmigo y así nos llevamos bastante bien. Es extraño decirlo, pero los niños parecen preferirla sobre los demás*⁵⁵.

Fig.2

Fig.57

⁵⁴ Íbid. p. 44

⁵⁵ Íbid. p. 56.



Robert Cassatt and his Children. Pieter Baumgaertner. 1854. (1)

En la representación el adulto es Robert Simpson Cassatt con sus hijos: Robert (jugando ajedrez), Lydia (izquierda de Robert) y Mary (entre su hermano y su padre). En esa época la familia vivía en Alemania, Al año siguiente de la ejecución de la obra, Robert hijo murió en Darmstad.



Portrait of Alexander J. Cassatt and his Son Robert Kelso Cassatt. Mary Cassatt. 1884 (2)

Esta obra realizada durante la visita de su hermano Alexander junto a su familia a París, en la que éste aparece compartiendo con su hijo una lectura, tal y como treinta años antes su padre compartía un ajedrez con su hijo Robert.

Lois no gustaba del temperamento abierto y determinado de su cuñada, aunque también es dable pensar que pudo sentirse excluida de la complicidad entre Alex y Mary, vínculo que también se estaba haciendo extensivo a los niños y que Lois trató de obstaculizar, consiguiéndolo luego de la muerte de su esposo, de modo que sus hijos, salvo Robert, se mantuvieron alejados de su tía en su período de ancianidad.

En el año 1882, la muerte se instala en la familia Cassatt y en poco más de diez años Mary vuelve a estar sola. En efecto, la primera en partir fue su hermana Lydia, la compañera de viajes, modelo y confidente de Mary, murió luego de una larga enfermedad que desde muy joven significó limitaciones físicas, nunca se casó y siempre vivió con sus padres y hermana, quienes sintieron fuertemente su pérdida, hecho que incluso trajo a Alex y sus hijos de regreso a París. El segundo en partir fue su padre, quien fallece en 1891, días después de su muerte Mary escribe a Alex: *Ni mi madre ni yo nos hemos sentido capaces de escribirte después de la muerte de papá (...) Nos iremos al sur por un corto tiempo. Pienso que le hará bien a mamá y a mí, me siento muy deprimida en todos los sentidos*⁵⁶. Sin embargo, Mary no tuvo tiempo para el duelo, las reparaciones del *Château de Beaufresne* que había comprado recientemente, el mural que le había sido encargado para la *World's Columbian Exposition* de 1892 y las necesidades de su madre y a inválida, la tenían sobre exigida.

En 1895, muere su madre, acabando con cerca de veinte años en los que Mary había estado *limitada por las demandas y necesidades de una familia semi-inválida (...) meses de su tiempo en Divonne, España o la Isla de Wight en interés de la salud de su familia, períodos*

⁵⁶ Dillon, M. Op. Cit. p. 197.

*en los que no podía trabajar y semanas de búsqueda de villas de veraneo para llevar a su familia, buscando las mejores condiciones climáticas para la salud de su madre y Lydia*⁵⁷.

La muerte de su madre, permitió el reencuentro de Mary y su hermano Gardner quien junto a su familia viajó por primera vez a París, permaneciendo dos años, temporada que los acercó fraternalmente y dio a Mary la posibilidad de conocer y encantarse con sus sobrinos a quienes además retrato en varias oportunidades.

La libertad que le daba a una mujer de cincuenta años no tener que cuidar de su familia enferma, le permitió a Mary dedicarse más profesionalmente a la asesoría a coleccionistas en la compra de obras de arte. Su alta calificación le permitió conseguir para sus compradores obras de gran calidad, no siendo casualidad que los Havemeyers y su hermano Alex, poseyeran las dos más grandes colecciones de arte privadas de EEUU⁵⁸. De este modo, la muerte de su madre permitió a Mary desarrollar muchas de las cualidades que aquella tanto admiraba de sus hijos varones: la capacidad de trabajar, ser una mujer de negocios y en definitiva, ganar de un modo que hasta ese entonces no había hecho ningún artista, lo que para Mary tenía una relevancia más emocional que económica, ya que siempre sintió que a pesar de su dedicación, sus padres habían preferido a sus hijos varones, cobrando sentido así las líneas que escribió a su amiga Louisine en 1907: *Eres la única madre que he conocido que no ha hecho marcadas preferencias por sus hijos varones por sobre las mujeres, el orgullo de mi madre fueron sus hijos. A veces creo que el primer deber de una chica es ser hermosa y los padres lo sienten cuando ella no lo es. Estoy segura que mi padre lo hizo, no*

⁵⁷ Sweet, F. Op. Cit. p. 149.

⁵⁸ Otro de sus clientes fue Potter Palmers, un millonario de Chicago que promovió el desarrollo de la ciudad y la organización de la Columbian Exposition de 1893.

*fue mi culpa*⁵⁹. Durante este período también empleó buena parte de su tiempo en viajar, sea por motivos de trabajo o bien por placer. De los viajes familiares resulta relevante el que hizo en 1898 a EEUU, el primero y el último desde 1870, en el que visitó a su familia y recibió algunos encargos, la duración del viaje y el mareo en el barco la persuadieron a no volver, no obstante la nostalgia de su familia. Resulta interesante reproducir la nota del *Philadelphia Ledger*, una vez que se conoció la noticia que Mary había regresado y que en definitiva revela el escaso conocimiento que se tenía de ella como artista, no obstante haber presentado un mural en la exhibición de Chicago y expuesto en varias oportunidades junto a otras obras impresionistas: *Mary Cassatt la hermana de Mr. Cassatt presidente del Ferrocarril de Pennsylvania, regresó ayer desde Europa. Ella ha estado estudiando pintura en Francia y tiene el perro pekinés más pequeño del mundo*⁶⁰.

En 1906 nuevamente la muerte la golpea, esta vez fue su hermano Alexander, el más querido y más cercano durante toda su vida y, al año siguiente, fue el turno del marido de su mejor amiga, que a esas alturas era también su amigo personal: Henry Havemeyer quien fallecía pocos meses después del último viaje que había hecho con su esposa y Mary por Europa adquiriendo obras de arte. En este contexto, el círculo cercano de Mary se concentró en su amiga Louie, algunos de sus sobrinos y su hermano Gardner. Sin embargo, éste también partiría pronto, en 1910 Gardner y su familia la acompañaron en su viaje a Egipto y a Oriente, el último que harían juntos, ya que él muere antes de regresar a EEUU. Con esto, en unos cuantos años Mary pasó a ser la única sobreviviente del originario clan Cassatt, en su soledad

⁵⁹ Dillon, M. Op. Cit. p. 85.

⁶⁰ Sweet, F. Op. Cit. p. 150.

fue acompañada por los descendientes de Gardner, quienes la visitaron con cierta regularidad durante los últimos años de su vida.

Durante los primeros años del siglo XX Mary se aleja de la vida artística, pinta ocasionalmente y ve arte en la medida que viaja al extranjero. El nuevo escenario artístico no le era cómodo, salvo su admiración por Cézanne, manifestaba su desinterés y abierto desdén por las vanguardias y, como tampoco le atraía entrar en una discusión abierta con los jóvenes, optó por retirarse a Beaufresne, de modo que cuando su salud comenzó a resentirse ella ya estaba formalmente retirada. Al igual que sus contemporáneos -entre ellos Degas- sufrió de cataratas, que impidieron que continuara trabajando siquiera ocasionalmente, primero con el grabado y luego con la pintura y, aunque se sometió a varias operaciones, nunca recuperó la visión. La ceguera afectó emocionalmente a Mary, no tanto por la pérdida de su capacidad de trabajo, sino por la dependencia de sus sirvientes a quienes debía confiarle incluso el contenido de sus cartas, esto unido a los duelos familiares, la muerte de Degas, la soledad y su siempre difícil carácter, la sumieron en una depresión que la acompañó los últimos años de su vida y que se revela en un par de cartas escritas a su sobrina Mary Gardner Smith poco tiempo antes de morir: *Si supieras lo que ha sido mi vida, no tendrías ninguna expectativa. Desde la muerte de mi madre, treinta años atrás, he estado sola, llevando este lugar y trabajando en mi arte. Seguro que seré más conocida como artista en Francia que en EEUU. Si quieres escribirme algo que piensas, que te gusta, yo estaría muy contenta, pero has de saber que soy una persona muy ocupada. La mayor parte de mi correspondencia*

*se hace en francés a través de mi mucama, ella lleva con nosotros 43 años y es un miembro de la familia*⁶¹.

Este silencio fue interrumpido con su participación en la exposición organizada por su amiga Louie para apoyar el derecho a sufragio femenino, oportunidad en que Cassatt manifestó públicamente su adhesión al movimiento, aunque posteriormente se retractó luego de la discusión que llevó al término de su amistad con Louie. Mary murió el 14 de junio de 1926 a las ocho de la mañana en brazos de su chofer Armand Delaporte y acompañada por su fiel compañera en los últimos cuarenta y cuatro años Mathilde, su cocinera y su mucama. Delaporte describe su muerte y funeral: *Mlle dejó instrucciones que en caso de morir se abriera un vino, esto fue cumplido por el Dr. Gillet (...) Fue enterrada en Mesnil-Théribus en la bóveda familiar, la que cuidaré en agradecimiento, el tiempo que me quede de vida (...) Miss Cassatt tuvo la mas imponente ceremonia con honores militares atendida su Legión de Honor y fue acompañada por la banda de Mesnil – Théribus. Hubo una enorme concurrencia y cantidades de amorosas rosas*⁶².

B) SU AMIGO EDGAR DEGAS

Mary y Degas se conocieron primero por su obra y tiempo después personalmente. La amistad que surgió entre ambos, dio pie para todo tipo de especulaciones respecto a una relación amorosa, las que nunca fueron desechadas dado que ambos quemaron toda su correspondencia común antes de sus respectivas muertes, lo que alimenta la idea que habrían

⁶¹ *Ibíd.* p. 207.

⁶² *Ibíd.* p. 209.

intentado mantener hasta el final la privacidad de su relación. Sobre estas especulaciones algunos académicos han escrito:

*Su amor simplemente se convirtió en una parte de la vida artística de París*⁶³.

*Su relación fue bastante cálida, incluso en muchos aspectos romántica... pero no lo suficientemente romántica para tentar a cualquiera de ellos a consumarla*⁶⁴.

*Y si Degas estaba enamorado de ella, que bien podría haber sido, ella no podía reconciliarse con esa relación, ya que su estilo de vida bohemio era ofensivo a su modo de vida estrictamente convencional*⁶⁵.

Según refiere Nancy Hale, ya en las postrimerías de su vida, se le preguntó a Mary si había tenido un romance con Degas, contestando: *¿Que? ¿ Con ese hombrecito común? Es una idea repulsiva*⁶⁶. Por su parte, también a Degas en sus últimos días se le hizo una pregunta similar por el editor Forbes Watson, respondiendo: *Podría haberme casado con ella, pero nunca podría haber hecho el amor*⁶⁷, con lo que algunos reafirmaron la idea del romance y de los rumores de la impotencia que afectaba al pintor. Dejando a un lado las especulaciones, el hecho es que Degas fue quien primero conoció la obra de Mary en el Salón de 1874⁶⁸,

⁶³ Dillon, M. Op. Cit. p. 102.

⁶⁴ *Ibíd.*

⁶⁵ *Ibíd.*

⁶⁶ *Ibíd.* p. 101.

⁶⁷ Webster, Sally. *Eve's Daughter/Modern Woman: A mural by Mary Cassatt*. 2008. University of Illinois Press. Illinois. p. 23.

⁶⁸ En cuanto a la obra que vio Degas, no había unanimidad entre las fuentes, era un retrato de mujer realizado en 1874 en Roma, firmado como Mary Cassatt, y en este contexto habían dos obras *Portrait Mme Cordier e Idda*. Hasta hace pocos años solo se tenía la descripción de Idda pero la obra no podía ser identificada, luego de conseguirlo, se estima que es esta obra la que impresionó a Degas, toda vez que la propia Mary en entrevista con Achille Segard (Segard, Achille, *Peintre des enfants et des mères*, Mary Cassatt. 1913. Ollendorff, París), su primer biógrafo al hablar del episodio describe esta obra sin nombrarla, además el contexto histórico y la impresión causada en Degas, resultan más coherentes con Idda que con el retrato de Cordier, esto porque el colorido y la pincelada parecen más acorde a lo que Degas estaba planteando, lo mismo en cuanto a la

quedando impresionado y exclamando: *C'est vrai. Voilà quelqu'un qui sent comme moi [Por fin alguien piensa como yo]*⁶⁹. Por su parte, Mary al año siguiente ve un pastel de Degas en la vitrina de una galería del Boulevard Haussmann⁷⁰, la impresión fue tal que cuarenta años después la describe en una carta a su amiga Louisine Havemeyer; *Solía aplastar mi nariz contra las ventanas para absorber todo lo que podía de su arte... Cambió mi vida. Desde entonces pude ver al arte del modo que siempre quise verlo*⁷¹.

Fig.3

Fig.4

composición y el tratamiento de la luz, no así en el retrato de Cordier en que si bien hay un juego importante con la luz, este evoca más a la obra de Rembrandt, que también influyó en Mary cuya obra conoció tanto en París como en Roma.

⁶⁹ Witzling, Mara R. *Mary Cassatt. A Private World*. 1991. Universe. New York. p. 11.

⁷⁰ En cuanto a este episodio, se ha fijado en 1873, Mary tenía 28 años y va con Louie a una Galería en la que se exponían algunos pasteles de Degas y allí Mary la convenció para que comprara en 500 francos el primer Degas adquirido por una norteamericana *La Répétition de Ballet (Ballet Rehearsal)* -vendido por su nieto en 1965 a la Galería Parke-Bernet en US\$ 410.000- (Ver Fig. 4), lo mas probable que sea ésta la obra que más llamó la atención de Mary, dado que el valor de las otras seguramente era similar.

⁷¹ Dillon, M. Op. Cit. p. 177.



Idda. Mary Cassatt. 1874 (3 a)).

Recién en las últimas décadas se ha logrado afirmar que fue esta obra presentada en el Salón de 1874 cuando Mary aún era una desconocida en el medio, y que Degas al verla exclamó: “Por fin alguien piensa como yo”



Ballet Rehearsal. Edgar Degas. 1875. (4)

Esta fue la primera obra de Degas que Mary ve en 1875 en una galería del Boulevard Haussmann, expresando “Cambio mi vida. Desde entonces pude ver el arte del modo que siempre quise verlo”. Igualmente, convenció a Louisine Elder, en ese entonces una jovencita, para que lo adquiriera en 500 francos, comenzando así su colección de arte.



Portrait Mme. Cordier. 1874. Óleo sobre tela. (3 b))

Esta fue la obra que hasta hace algunos años se afirmaba que era la que Degas había visto en la exposición de 1874, la que compositiva y técnicamente parece más cercana al barroco que al impresionismo que se insinúa en Idda.

En 1877 Joseph Tourny, amigo de Degas y que había conocido a Mary en Amberes, lo acompaña a invitarla a participar de la cuarta exhibición impresionista, a lo que Mary accedió: *Acepté con gusto. Yo podía trabajar con absoluta independencia sin pensar en la opinión del jurado. ¡Yo sabía quienes eran mis verdaderos maestros!. Admiré a Manet, Courbet y Degas. Odiaba el arte convencional. Comencé a vivir...*⁷² A partir de entonces, Mary dejó de enviar obras al Salón.

Degas provenía de una familia aristocrática de la antigua gran sociedad francesa, de aguda inteligencia y gusto, no guardaba gran simpatía por las mujeres, sin embargo con Mary fue distinto, además de su raigambre aristocrática admiraba profundamente su obra, particularmente porque era una muy buena dibujante en circunstancias que en reiteradas ocasiones él había dicho: *No admitiré que una mujer pueda dibujar bien*⁷³ y refiriéndose a Berthe Morisot señaló en una ocasión *Ella dibuja del modo en que uno podría hacer sombreros*⁷⁴. Mary por su parte, encontraba que Degas era *absolutamente fascinante, en contraste con Monet a quien consideraba un estúpido y Renoir que le parecía demasiado sensual*⁷⁵. Esta admiración recíproca, se explica además por la forma común de ver y hacer arte, basado en la maestría de la línea y la solidez del dibujo, el que se centraba en la figura humana en movimiento o en actividades cotidianas, valiéndose del grabado y en menor medida el pastel y el óleo. Estas características los apartaron del movimiento impresionista, Mary participaba de las exposiciones atraída por su carácter independiente y su rechazo hacia los jurados y los premios, no existiendo una comunión artística entre ella y los que se

⁷² Witzling, Mara R. Op. Cit. p. 11.

⁷³ Sweet, F. Op. Cit. p. 33.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁵ *Ibid.*

denominaban impresionistas, siendo conocida en la época su distancia o mas bien enemistad con Monet, uno de los fundadores del movimiento y a quien se le atribuye su denominación⁷⁶.

Otro aspecto en el que Mary y Degas se encontraban artísticamente muy unidos era su destreza y gusto por el grabado, técnica que ambos manejaban con destreza y coincidían en la necesidad de promoverla, aprovechando particularmente el interés que suscitaba en esa época el arte japonés. Por esta razón, Degas compró una gran prensa que instaló en su taller e intentó editar una revista *Le Jour et la Nuit*, la que organizó con Pissarro y Bracquemond y que si bien nunca se editó, permitió fomentar el desarrollo de la técnica. Mary aportó a la publicación un grabado en aguatinta *In the Opera Box*, motivo que posteriormente reprodujo en óleo y pastel. Degas por su parte, hizo un grabado en aguatinta *Au Louvre: Musée des Antiques*, en el que retrató a la propia Mary de espaldas al espectador con un paraguas mirando una tumba etrusca, acompañada al parecer de su hermana Lydia que está sentada con un catálogo, posteriormente hace un grabado similar *Au Louvre: La Peinture (Mary Cassatt)*, en la que puede observarse a Mary de espaldas apoyada en su paraguas mirando esta vez una galería de pinturas.

Fig. 5

Fig. 6

⁷⁶ Mary y Degas se abstuvieron de participar de la séptima exhibición en 1882 precisamente porque se quería restringir ésta solo a los impresionistas, excluyendo a los independientes que hasta ese entonces habían expuesto junto al movimiento.



Au Louvre: la peinture (Mary Cassatt). Edgar Degas. 1879-1880. (6)

Este fue el grabado que Degas hizo de Mary, acompañada al parecer de su hermana Lydia, para la publicación *Le jour et la Nuit*.



In the Opera Box N° 3. Mary Cassatt. 1879-1880. (5)

Este fue un grabado en aguatinta que Mary aportó a la publicación *Le jour et la Nuit* que Degas intentó editar sin éxito.

En 1884 Degas vuelve a retratar a Mary esta vez en óleo, sentada inclinada hacia adelante mirando unas fotografías o cartas que sostiene en la mano, con un vestido oscuro y un llamativo sombrero⁷⁷. Ella conservó este retrato, sin embargo a fines de 1912 le escribe a Joseph Durand – Ruel para encomendarle su venta: *Tiene cualidades artísticas, pero es tan penoso y me muestra como una persona repugnante, no me gustaría que nadie supiera que posé para eso ... Si crees que mi retrato se puede vender, querría que lo vendieras a un extranjero y especialmente que mi nombre no sea asociado a él (...) en cuanto al precio de la obra, te dejo eso a ti, no puedo hacer una estimación de su valor – es un penoso y muy extraño sentimiento. Eso si, parece un auténtico Degas*⁷⁸. Las razones para vender el retrato claramente no eran económicas, pero era la única alternativa para una artista -incapaz de esconder o dañar un Degas- para deshacerse de una obra con la que no podía convivir, la misma Mary no sabía explicar que había detrás de ese extraño sentimiento que sobrevino con los años, pero es probable que la obra la haya enfrentado a su vida treinta años antes, generando sentimientos ambivalentes acentuados por la experiencia de la madurez, al punto de ser incapaz de convivir con esa imagen, recuerdo de su juventud brillando en la capital del arte, muy distinta a su vejez solitaria, alejada voluntariamente del ámbito artístico y con una incipiente ceguera. Finalmente, se cumplió el objetivo y ambos murieron sin volver a ver el retrato, del cual no se tuvo noticia hasta 1951, cuarenta años después de la venta, cuando una galería de New York la adquiere a la Colección del Barón Matsukata en Japón.

⁷⁷ En 1878 Mary realizó un autorretrato de cuerpo entero, que visualmente es opuesto a la obra de Degas, lo que podría inducir a creer que ésta sería casi una humorada de aquél, sin embargo, el autorretrato fue vendido en 1879 a su amiga Louie, de modo que Degas podría haberlo conocido, pero claramente no lo tuvo a la vista al momento de hacer su obra. Ver Fig. 7

⁷⁸ Dillon, M. Op. Cit. p. 78.

Además de estos retratos de Mary, también es sabido que ella posaba para Degas aunque en el resultado fuera imposible reconocerla, lo que Mary explica a su amiga Louisine Havemeyer en el sentido que posaba para él *solo cuando se encuentra con la dificultad del movimiento y la modelo parece que no es capaz de captar la idea*⁷⁹. Una de las obras en la que consta que Mary habría posado para Degas es *At the Milliners* en la que se observa una mujer probándose un sombrero al espejo, que en nada recuerda a Cassatt. Durante los cuarenta años de amistad que los unieron, hubo períodos de mayor cercanía y otros en los que prácticamente no se veían, ello debido fundamentalmente al fuerte carácter de ambos, lo que más que resentir fortalecía su vínculo. Mary nunca dejó de interesarse en él, incluso en los últimos años en el que Degas estaba casi casi ciego⁸⁰ y se dedicaba a deambular por París, al punto que cuando se enteró que su salud estaba muy delicada, contactó a la sobrina del pintor y consiguió que le contratara una enfermera para que lo cuidara en sus últimos días lecho de muerte. Finalmente, en el mes de septiembre de 1917 Degas muere, Mary a pesar de su delicada salud, asiste a su funeral en Saint Jean de Montmartre el que describe a su amiga Louie días después: *Lo enterramos el sábado, una hermoso sol, una pequeña multitud de amigos y admiradores, todo tranquilo y en paz en medio de una conmoción terrible, de la que él no estaba consciente*⁸¹.

Fig. 8

⁷⁹ Sweet, F. Op. Cit. p. 68.

⁸⁰ Degas a diferencia de Mary se mantuvo activo hasta poco antes de su muerte, a pesar de su ceguera continuó trabajando en la escultura, retirándose en 1912 cuando se mudó al Boulevard de Clichy –ya estaba prácticamente ciego-, sin embargo su soledad y el hecho de haber pasado una vida en las calles de París, no le permitían encontrar sosiego ni protección en su casa, dedicándose a vagar, deteriorándose aún más.

⁸¹ Dillon, M. Op. Cit. p. 175.



Portrait of Miss Cassatt. Edgar Degas. 1880-1884. (7 a))

Mary conservó este retrato hasta 1912, año en que se lo entrega a Durand Ruel para su venta ojalá a un extranjero y que su nombre no se asocie a él. Finalmente consigue su objetivo y pintor y modelo mueren sin volver a ver el cuadro, el que es recuperado en 1951 y adquirido por una Galería en Nueva York.



Autorretrato. Portrait of the Artist. Mary Cassatt. 1878. (7 b))

Este autorretrato parece opuesto incluso en colorido al retrato de Degas y si bien la precede en un par de años, lo mas probable es que Degas no haya tenido la intención en hacer un "revés" de este autorretrato, ya que apenas fue realizado lo adquirió Louie Havemeyers.



At the Milliner's. Edgar Degas. 1882. (8)

Esta es una de las obras de Degas en la que Mary posó porque la modelo no lograba satisfacer la idea del artista, así el objetivo era representar una actitud, una postura, no la identidad de la modelo, razón por la cual resulta irreconocible.

Mary admiraba a Degas más que a cualquier otro artista, su amistad junto a Louie Havemeyer, fueron los vínculos más precederos de su vida, de modo que resulta fácil comprender la tristeza y la soledad que importó su partida, más aún si se tiene en cuenta que su incipiente ceguera la tenía muy deprimida. Así un día después de la muerte de Degas escribe a George Biddle un expresivo lamento por su pérdida: *Degas murió a la medianoche sin que él supiera la gravedad de su estado. Su muerte es una liberación pero estoy triste, él fue mi viejo amigo aquí y el último gran artista del siglo XIX. Sé que nadie podrá reemplazarlo*⁸².

C) SU AMIGA LOUISINE (ELDER) HAVEMEYER (Fig.9)

Louisine Elder era una joven norteamericana proveniente de una familia adinerada, quien siendo una quinceañera estudió en París en un Colegio de señoritas y luego junto a su marido se transformaron en los mayores coleccionistas de arte de EEUU, alimentando con posterioridad los inventarios del Metropolitan Museum de New York⁸³. Louie, como la llamaban cariñosamente, recuerda en sus memorias como conoció a Mary en 1873: *Recuerdo cuando era una adolescente (...) una señorita venía a visitar a Madame Del Sarte, donde yo era "pensionnaire" y escuché como ella le decía que no podía quedarse a tomar el té porque debía ir al estudio de Courbet a ver una pintura que acababa de terminar y luego habló de él como un pintor con mucha capacidad, con lo que sentí gran curiosidad por ver sus obras*⁸⁴.

⁸² Sweet, F. Op. Cit. p. 193.

⁸³ La familia Havemeyers donó al MET cerca de 4500 obras, de la amplia colección, Mary intervino en la adquisición de las obras impresionistas y buena parte de las obras del barroco europeo. De modo ejemplar pueden enunciarse entre las obras de Degas *Bailarinas practicando en la barra* (1877), *Bailarina con abanico* (1890), de Courbet *Desnuda con ramo de flores* (1863), de Manet *La muerte de Cristo con ángeles* (1864), de Monet *Crisantemos* (1882), algunos retratos de Rembrandt y varias obras de Cezanne.

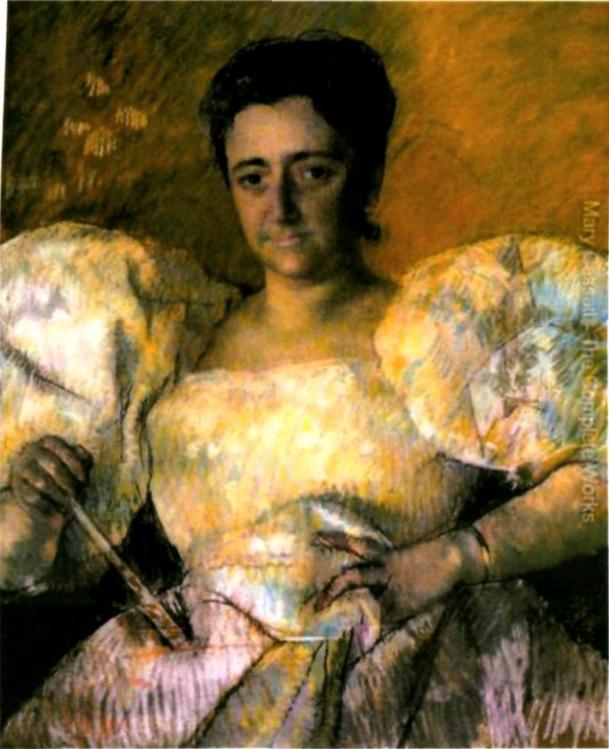
⁸⁴ Sweet, F. Op. Cit. p. 29.

En ese contexto Mary y Louisine se conocieron comenzando una larga amistad en la que el arte jugaba un papel protagónico. En efecto, Mary la asesoró en la compra de obras de arte animándola a comprar su primer Degas, actividad que continuó desempeñando después del matrimonio de Louisine con Henry Havemeyer, conocido como el *Rey del Azúcar de EEUU*. Mary los acompañó en varios de sus viajes para adquirir obras, el más relevante quizá fue el de 1901 por Italia y España, en el que compraron obras de Goya, El Greco, varias obras impresionistas, siendo persuadidos por Mary a no comprar un Goya en una subasta porque pensaba que era una copia y en efecto lo era. Sobre este punto Louisine comentó: *Como dice un francés, Miss Cassatt tiene el "estilo" de un viejo cazador y su experiencia le ha hecho tan paciente como trabajadora y tan sabia en materia de arte como Salomón*⁸⁵.

Por su parte, Louisine Havemeyer fue la única mujer que Cassatt realmente admiró, sus años de amistad y negocios habían hecho que Mary se integrara a la familia como un miembro más, así lo sentían y percibían los hijos de Louisine, quien además logró entusiasmar a Mary en cruzadas por las que ella hasta ahora no había manifestado mayor interés, como lo era el feminismo. En efecto, Louisine fue presidenta de la National Women's Party, organizando en 1915 una exhibición de arte en la Knoedler Gallery de New York, a favor del sufragio femenino, a la que Mary decidió contribuir enviando una obra y en la que además se exhibieron otras obras de Cassatt de propiedad de Louie y algunas de Degas.

Fig. 10

⁸⁵ *Ibíd.* p. 159.



Louisine W. Havemeyer. Mary Cassatt. 1896. (9)

La amistad entre Lousine (Elder) Havemeyers comenzó en su juventud y se prolongó por mas de cincuenta años. Este fue una de los tantos retratos que Mary hizo de su amiga



Young Mother Sewing. Mary Cassatt. 1900. (10).

Esta obra fue enviada por Mary a la exhibición de arte en 1915 a favor del sufragio femenino, organizada por su amiga Louie Havemeyers quien además aportó con otras obras de Mary que eran de su propiedad.

La unión entre las amigas se evidencia por su copiosa correspondencia y dado que Mary no llevó un diario, estas cartas son el testimonio más fiel de los acontecimientos de comienzos de siglo que ella vivió y percibió, tanto en su esfera personal, como en su percepción del arte y del mundo de ese entonces. Sin embargo, en 1923, un infortunado evento provocó el quiebre de cincuenta años de amistad, lo que a su vez significó que Mary en sus tres últimos años de vida se viera privada de la compañía y afecto que había sido más permanente en su vida. En efecto, ese año su mucama de confianza Mathilde, limpiando su departamento de París encontró unas placas de grabados en punta seca, los llevó a pulir al impresor Delâtre quien opinó que eran magníficos y que nunca se habían impreso. Mary envió dos sets a Louisine y le pidió que se los mostrara al curador del Metropolitan Museum de New York, quien los estudió y opinó que en su mayoría se trataba de placas gastadas y que algunas de las buenas pruebas correspondían a obras ya impresas que estaban en el MET. Louie se lo comunicó a Mary sugiriéndole que Mathilde o el grabador la estaban engañando y que ella no lo había notado por la debilidad de su vista.

Mary no le creyó a su amiga, escribió sendas cartas a Havemeyer y a otros sobre el tema, nunca la perdonó y su relación se quebró para siempre. En una de estas cartas se retracta de su participación en el movimiento feminista: *En caso que Ud. Escuchara que soy una loca sufragista, por favor no lo crea. He permitido que Mrs. Havemeyer usara mi nombre demasiado libremente, pero tan pronto como supe lo que su partido estaba haciendo lo retiré*⁸⁶. Louie por su parte, no le guardó ningún rencor y en 1928 un par de años después de la muerte de Mary y antes de su propia muerte fue a su tumba a dejarle unas rosas.

⁸⁶ Ibid. p. 202.

II.- PAULA MODERSOHN BECKER

1.- CRONOLOGÍA

1876 (8 de febrero): Nace Minna Hermine Paula Becker en la ciudad de Dresde, la tercera hija del matrimonio conformado por Mathilde von Bültzingslöwen, una aristocrática joven proveniente de la nobleza de Turingia y Carl Woldemar Becker, un ingeniero nacido en Rusia y que trabajaba en el ferrocarril Berlin-Dresden⁸⁷.

1888: Junto a su familia se traslada a vivir a Bremen, su padre desempeña en esa ciudad un trabajo muy similar al que hacía en Dresde, sin embargo en un par de años fue ascendido a un cargo directivo, mejorando la condición económica de su familia.

1892: Toma sus primeras clases particulares de dibujo y pintura con un artista alemán Bernhard Wiegandt, de dicha época se conservan una serie de retratos de sus hermanos y su primer autorretrato de 1893. Ese mismo año viaja a Inglaterra con el objeto de aprender el idioma, viviendo en casa de una media hermana del padre "Tía Mary Hill", quien además facilitó que tomara cursos de dibujo en Londres.

1893: Cursa el seminario para obtener el título de profesora, el que aprueba en 1895 con buenos resultados, ésta fue la condición impuesta por sus padres para dedicarse

⁸⁷ Las únicas fuentes para conocer la vida de Paula son sus diarios y las cartas que ella escribió y las que sobre ella escribieron sus amigos, por esta razón, los antecedentes que se disponen de su infancia son muy escasos.

profesionalmente a la pintura, no siendo un oficio que le atrajera particularmente, así como tampoco influyó en su carrera artística⁸⁸.

1896: Ingres a la *Vereins der Berliner Künstlerinnen* (Asociación de Artistas Berlinesas). Especial influencia ejerció su profesora Jeanna Bauck quien canalizó su talento en el dibujo y la pintura de la figura humana, motivándola a proseguir sus estudios en París. Conoce la obra de los antiguos maestros, se impresiona con la obra de Holbein y Rembrandt.

1897: En el mes de junio con motivo del vigésimo quinto aniversario de matrimonio de sus padres, los acompaña a una excursión a Worpswede. Durante el verano toma clases de pintura con Fritz Mackensen.

1898: Concluye sus estudios en Berlín. En el otoño de ese año regresa a Worpswede, oportunidad en la que conoce a la que sería su gran amiga Clara Westhoff.

1899: En diciembre con los artistas de Worpswede expone en la Kunsthalle de Bremen, presentó una serie de estudios y dos óleos, siendo junto a Clara Westhoff y Mary Bock, las únicas mujeres del grupo que participaron de la exhibición, las tres recibieron fuertes críticas alusivas a su *miserable falta de habilidad*⁸⁹, calificándolas como *ingenuas principiantes*.

⁸⁸Como explicaré, su padre siempre pensó que sus hijas debían estar preparadas para valerse por sí mismas en el caso que no consiguieran marido y pensando que el arte no se lo permitiría, le exige estudiar, siendo el seminario de pedagogía una carrera corta y usual para mujeres de la época.

⁸⁹ Periódico Weser, 20 de diciembre de 1899, citado por: Perry Gillian, *Paula Modersohn Becker*. London. The Women's Press Limited. 1979. p. 20

1900: El 31 de diciembre viaja a París, donde se reúne con Clara Westhoff que estudiaba con Rodin. Frecuenta museos y galerías y toma contacto con la obra de Cézanne. Asiste a clases en la Académie Cola Rossi en el Barrio Latino de París, que aceptaba mujeres y tomó clases de anatomía en la École des Beaux Arts. En el verano, Henry Vogeler, Otto Modersohn, Overbeck y Mary Bock viajan a París, pero a pocos días de su llegada Otto Modersohn se entera de la muerte de su esposa Helene y la comitiva regresa a Worpswede. Unos días después lo hacen Paula y Clara. En Worpswede conoce e inicia su amistad con Reiner María Rilke⁹⁰. A fin de año anuncia su compromiso con Otto Modersohn.

1902: Motivada por su padre, regresa a Berlín a hacer un curso de cocina en preparación de su matrimonio, allí junto a Rilke aprovecha de visitar museos y galerías. En abril de 1902 Rilke y Clara se casan, en tanto que el 25 de mayo, lo hace ella con Otto Modersohn.

1903: Viaja sola a París (febrero a Marzo), regresa a la Academia Cola Rossi. Visita la exposición de estampas japonesas junto a Rilke, conoce las acuarelas de Rodin y frecuenta las salas de arte antiguo del Louvre.

1905: Viaja nuevamente a París, su hermana se encontraba allí estudiando francés. Estudia en la Acedémie Julian. Acude al taller de Bernard Hoetger atraída por su obra que había conocido en el Salón de los Independientes, éste a su vez, elogia la obra de Paula y le presenta a su amigo Gustav Szathmáry con quien inicia una relación sentimental.

⁹⁰ Rilke, fue una figura fundamental del arte europeo de fines del siglo XIX y primera décadas del siglo XX, se movió entre Alemania y Francia, si bien era escritor estaba inserto en los círculos de pintores y músicos de la época.

1906: En febrero, viaja nuevamente a París, esta vez con la intención de mantenerse separada de su marido e iniciar una nueva vida. Toma clases de anatomía en la Ecole des Beaux Arts. Se reencuentra con Szathmáry. Frecuenta el taller del escultor alemán Bernhard Hoetger. Vende una naturaleza muerta a Vogeler. Otto viaja a comienzos de junio a París. En julio pasa unos días en el campo cerca de París con Hoetger y aparentemente con Szathmáry, pudiendo datar de esta época la única película que se tiene de Paula. En el mes de diciembre expone por segunda vez en la Kunsthalle de Bremen, junto a otros artistas de Worpswede, recibiendo muy buenas críticas.

1907: Regresa a Worpswede en el mes de abril, está embarazada. Días después de su partida Szathmáry llega a París, al no encontrarla regresa a Budapest. El día 2 de noviembre nace su hija Mathilde. El 21 de noviembre, Paula muere de una embolia pulmonar. El 29 de noviembre llega Szathmáry a Worpswede, enfermo muere de neumonía el 7 de diciembre.

2.- RELACIONES Y FIGURAS SIGNIFICATIVAS

Paula desde que tenía dieciséis años orientó su vida al arte, hecho que explica la relevancia de las relaciones con aquellas personas que la apoyaron en su carrera atendiendo principalmente la dificultad para las mujeres de esa época de desarrollar una actividad en forma independiente. Lo anterior, permite comprender que las figuras más relevantes en su vida fueran hombres, esto porque eran precisamente ellos quienes podían impulsar o apoyar su carrera, sea por sus influencias o bien por el poder económico.

En este contexto, me referiré a su padre, luego su marido quien impulsó su carrera, sus amigos Clara Westhoff y Reiner María Rilke y su amante Gustav Szathmáry.

A) SU PADRE: CARL WOLDEMAR BECKER

Paula nació en el seno de una familia burguesa, en la que la instrucción de sus hijos era concebido como una necesidad, lo que en esa época podía no resultar extraño respecto de los hijos varones, pero sí respecto de las mujeres. Sobre este punto, el padre de Paula, un ingeniero de origen ruso y de extracción más o menos modesta, parecía tener una visión adelantada a sus tiempos. En efecto, él creía que las mujeres debían contar con una instrucción que les permitiera valerse por sí mismas en el caso que no contrajeran matrimonio, por esa razón si bien no se opuso a la inclinación artística de Paula, le exigió que previamente hiciera el Seminario para titularse de profesora, a fin de garantizarle una independencia económica futura. Igualmente, cuando terminó sus estudios de arte en Berlín quiso presionarla para que buscara un trabajo y fuera autosuficiente, en circunstancias que lo usual habría sido que buscara un marido, así le escribe en una carta en Octubre de 1897: *Como pronto tu curso de pintura finalizara en próximo año, tú debes ser independiente (...)* Naturalmente, es un poco pronto para que tú des pasos en esa dirección, pero no pierdas de vista el hecho que tú debes conseguir un trabajo en Junio⁹¹. Sin embargo, días después su madre la tranquiliza señalando que debe tomar las cosas con calma, insinuándole que debe pensar en París: *En tu vida nunca renunciarás a tu arte, y compartirás tu lucha por sobre los obstáculos materiales con aquellos que luchan junto a ti (...)* Creo que debemos pensar primero que todo, en una posición en Francia.⁹²

Fig. 11

⁹¹ Modersohn Becker, Paula. *Letters and Journal*. 1990. Northwestern Press. Evanston Illinois. p. 87.

⁹² *Ibid.* p. 8.



Fotografía de la familia Becker en el jardín de su casa. Paula es la segunda de izquierda a derecha, al centro están sus padres. (11)

En este contexto, su padre fue fundamental para hacer de ella una mujer culta e instruida, apoyándola espiritual y económicamente, lo que se valora de mejor manera si se considera que el buen pasar familiar provenía exclusivamente del trabajo asalariado de su padre, de modo que, invertir en la educación de las hijas era absolutamente prescindible. Sin embargo él fue capaz de comprender y aceptar lo que Paula quería hacer de su vida, brindándole las mejores condiciones que sus recursos le permitían para que lo consiguiera y ella lo comprendió, creándose entre ellos una complicidad que le daba a Paula la seguridad para continuar con su proyecto. En este contexto, su padre disfrutó y apoyó sus progresos, fue su primer crítico y aunque no tenía conocimientos acabados, su opinión siempre fue relevante para Paula, sin embargo le inquietaba particularmente el hecho que ella no fuera independiente económicamente, por esta razón el matrimonio con Otto resultó tan tranquilizador, ya que de este modo su marido debería preocuparse de su sustento y además podría facilitar su carrera artística. Meses después del matrimonio, su padre falleció, hecho que sorprendió a Paula en una muy buena etapa, en la que sus ilusiones y nuevos proyectos le dieron la fortaleza para enfrentar su pérdida.

B) SU MARIDO: OTTO MODERSOHN

Paula sentía una gran admiración por la obra de Otto Modersohn desde que visitó la exposición conjunta de los artistas de Worpswede en la Kunsthalle de Bremen, luego en el año 1897 lo conoció personalmente cuando fue a la Colonia, primero de visita y posteriormente a estudiar con Fritz Mackensen. En ese entonces ella era una estudiante de 23 años y él un pintor de 32, casado y con una hija, no habiendo entre ellos algo más que una amistad formal y distante que se mantenía gracias a una correspondencia en la que

principalmente hablaban de arte. En 1901 Paula y Clara Westhoff estudiaban en París y Otto junto a otros artistas de Worpswede fueron de visita con ocasión de la exposición universal de 1901, apenas llevaban unos días en la ciudad reciben la noticia de la muerte imprevista de Helene –la esposa de Otto- hecho que determina el regreso inmediato de la comitiva y luego el de Paula y Clara. Apenas conocida la noticia de la viudez de Otto Paula escribe a sus padres: *Frau Modersohn ha muerto repentinamente. El pobre hombre ha vuelto a casa junto a los otros. Después de tantos años de cuidar de ella con la devoción más desinteresada, el cielo fue tan cruel como para llevársela cuando él estaba ausente*⁹³.

Al reinstalarse en Worpswede, la amistad entre Paula y Otto se hace más cercana y tres meses después de la muerte de Helene anuncian su compromiso, a pesar de la conveniencia del matrimonio para ambos, era un hecho que estaban profundamente enamorados, En efecto, Paula en una mezcla de amor y admiración artística, describe en sus cartas a su novio de un modo idílico, así refiere a su tía Mary: *Él tiene sentimientos muy intensos. Su personalidad se basa en eso. Arte y amor, esas son las dos pequeñas melodías que suenan en su violín. Tiene una naturaleza seria, casi triste, combinada con una gran capacidad Para la alegría y el amor a la luz del sol.*⁹⁴. Por su parte, Otto dedica varias páginas de su diario a Paula describiéndola como una gran fortuna que no puede ser suficientemente atesorada, *Paula es madura, rebosante de juventud, con cientos de intereses, con reales y verdaderas aspiraciones, con una mente fresca y vibrante.*⁹⁵.

Fig. 12

⁹³ Ibid. p. 193.

⁹⁴ Ibid. p. 204.

⁹⁵ Ibid. p. 210.



Fotografía de Paula, Otto y la hija de éste Elsbeth. (12 b))



Fotografía de Paula y Otto al poco tiempo de haber contraído matrimonio. (12 a))



Fotografía de Paula y su hija Mathilde (Tillie) recién nacida. (12 c))

Otto al reflexionar sobre su primer año de matrimonio escribe en su diario *Nuestra relación en muy hermosa; más hermosa de lo que siempre pensé que podía ser; Soy realmente feliz.*⁹⁶. Paula por su parte refiere: *En este primer año de matrimonio he llorado mucho y mis lágrimas vienen a menudo, como las grandes lágrimas de la infancia (...) Seguramente estoy tan sola como cuando era una niña.*⁹⁷ (...) *Mi experiencia me dice que el matrimonio no hace más feliz. Se acaba la ilusión, la profunda creencia en la posibilidad de una alma gemela.*⁹⁸.

Lo anterior, refleja como ambos estaban viviendo una realidad casi paralela. Paula con una rutina diaria de trabajo de diez horas, intentaba cumplir sus labores de esposa y madre, su padre había muerto recientemente, su amiga Clara se había ido del pueblo, su amistad con Rilke se había quebrado y el estilo de Worpswede le era completamente insatisfactorio⁹⁹. Otto por su parte, continuó con su vida de siempre, solo que en vez de su esposa Helene, tenía en casa a su esposa Paula de quien estaba enamorado, bastándole el poco tiempo que compartía con ella para sentirse feliz. Otro aspecto relevante que se hace evidente en este primer año de matrimonio es la maternidad, a la edad de Paula las mujeres casadas ya habían tenido al menos un par de hijos, presión social a la que se unió su familia y el mismo Otto quien le había pedido que tuvieran un hijo, aspecto sobre el que Paula no cedió, escribiendo en su diario: *No estoy lista para eso. Tengo que esperar un poco más para estar segura que voy a dar frutos gloriosos*¹⁰⁰. Sobre este punto, hay que considerar que

⁹⁶ Ibid. p 280.

⁹⁷ Ibid. p. 274.

⁹⁸ Ibid. p. 274.

⁹⁹ La tranquilidad económica que le dio el matrimonio le permitió a Paula concentrarse en el concepto de arte que ella buscaba, apartándose del estilo de Worpswede, generando distancia también con quienes habían sido sus maestros y con su propio marido.

¹⁰⁰ Modersohn Becker, P. Op. Cit. p. 265.

aunque ella lo hubiera querido, la maternidad no era viable, toda vez que los esposos no tenían vida marital, y si bien Paula insistía en ello, Otto se resistió durante los primeros años de matrimonio, las razones son desconocidas, Paula nunca se refirió a ello en su diario o en sus cartas¹⁰¹.

Los sentimientos de Paula en relación a su matrimonio, se contrastan con el apoyo de su marido en el desarrollo de su carrera artística, lo que implicaba apoyo doméstico que le permitía trabajar en su taller diez horas diarias y un rol materno con Elsbeth en la medida que no impidiera cumplir su jornada de trabajo, sin embargo, Paula se sentía abrumada e inquieta al no poder apartar de su mente la responsabilidad que le imponía su rol de esposa y madre, aunque en el hecho no lo ejerciera como se esperaba de una mujer de la época. Otto por su parte, consciente de las expectativas artísticas de su esposa, decidió apoyarla, consintiendo y costeando sus estancias en París. La primera de ellas en 1903, se prolongó por un poco más de mes y medio y si bien regresó a Worpswede antes de lo esperado ansiosa por reunirse con su familia, su ánimo decayó al poco tiempo, lo que fue percibido por Otto quien escribe en su diario: *La familia también está en muy buenas manos - es sólo que sus sentimientos por la familia y su relación con la casa son muy escasos. Espero que mejore*¹⁰².

En 1905 Paula viaja nuevamente a París, oportunidad en que conoce a Bernhard Hoetger y por su intermedio a Gustav Szathmáry, quien sería su amante. Esta relación constituyó una amenaza a la estabilidad emocional y económica de la artista, toda vez que

¹⁰¹ Este hecho es conocido porque Paula se lo confidenció a su amiga Clara y ella se lo contó en una carta a su marido Rilke. Esta carta aún se conserva y evidencia como Paula que nos revela su vida a través de su diario, reserva sus aspectos más íntimos solo para el contacto personal con sus cercanos.

¹⁰² Modersohn Becker, P. Op. Cit. p. 324.

las condiciones que Otto le ofrecía para desarrollar su trabajo, eran inmejorables y Szathmáry, carecía de patrimonio, madurez y voluntad de compromiso. Esta dualidad de ilusión y amenaza que significaba Szathmáry, motivó a Paula a intentar reencantarse con su marido, hecho que explicaría las cartas que ella le escribe, inusualmente apasionadas en las que le pide que la visite y de las que se desprende que incluso quería tener un hijo. Paula estaba empeñada en romper el frágil encantamiento que suponía la relación con Szathmáry, y si bien Otto la complace viajando a París, se encontraba muy decaído y triste por la muerte de su madre, sin interés de divertirse, de modo que las expectativas e ilusiones que Paula tenía en su reencuentro fueron insatisfechas.

Paula regresó junto a Otto a Worpswede, si bien no escribe en su diario acerca de la desilusión de su encuentro en París, si refiere en una carta a su madre en abril de 1905: *Pienso que estos viajes a París como un término de mi vida incompleta aquí. Se con certeza que después de diez meses tranquilos en Worpswede, escapar a una ciudad enteramente distinta, se está haciendo ahora para mí, una necesidad de vida.*¹⁰³. De este modo, la permanencia de Paula en Worpswede era vivida por ella como un tiempo de espera para su nuevo viaje a París, lo que no era desconocido por Otto, quien si bien intenta darle un nuevo aliento a su relación organizando un viaje de vacaciones, lo cierto es que la experiencia de su última estadía en París, su relación con Szathmáry y la actitud crítica que Otto había asumido respecto de su trabajo, los había distanciado irreversiblemente. La permanencia de Paula en Worpswede durante los restantes meses de 1905 se hizo más llevadera por la compañía de su amiga Clara y su marido quienes regresan en diciembre de ese año para celebrar Navidad,

¹⁰³ Ibid. p. 366.

oportunidad en la que Rilke visita por primera vez el taller de Paula, quedando sobrecogido con su obra, este hecho fue tan significativo que supuso una renovación de la amistad entre ellos, esta vez en un plano muy superior. En efecto, Rilke había sido testigo y cómplice de la relación entre Paula y Szathmáry y ahora conocía íntegramente la obra de su amiga, comprendiendo que ella estaba muy lejos de lo que Worpswede significaba, desde un punto de vista emocional y artístico. En esa época Paula estaba tan segura acerca del rumbo que había tomado su obra, que las críticas de Otto la hicieron replantearse su matrimonio más que su trabajo, en este proceso la compañía de los Rilke -Westhoff fue fundamental, con ellos como confidentes, Paula discutió sus planes de viajar a París por una larga temporada, incluso separarse de Otto, lo que Rilke entendía como necesario e imprescindible, ofreciéndole su asistencia en París así como ayudarla comprando inmediatamente una de sus pinturas.

El 22 de febrero de 1906 Otto celebró sus 41 años, al día siguiente Paula le comunica su viaje a París, fecha que eligió aprovechando que su madre y hermano se encontraban de viaje por Italia, lo que explica que su hermana Herma ignorando lo que ocurría haya escrito a su madre: *Hoy es el cumpleaños de mi cuñado Otto. El buen hombre será feliz de tener a su esposa con él este tiempo y no ir a París como lo hizo el año pasado. Eso lo hirió profundamente. Paula parece haber renunciado a eso por ahora*¹⁰⁴. El 24 de febrero comienza la nueva vida de Paula en París, esta vez con la intención de mantenerse separada de su marido, escribiendo en su diario: *Ahora he dejado a Otto Modersohn y estoy de pie entre mi vieja vida y mi nueva vida. Me pregunto lo que habrá de nuevo. Y me pregunto ¿qué pasará conmigo en mi nueva vida? Ahora lo que deba ser será.*¹⁰⁵.

Fig. 13

¹⁰⁴ Ibid. p. 384.

¹⁰⁵ Ibid.



Otto Modersohn schlafend (Otto Modersohn durmiendo). Paula Modersohn Becker. 1906. (13)

En París Paula se reencuentra con Szathmáry, sin embargo hasta ese momento no le había comunicado a Otto su decisión de separarse, asumiendo una actitud ambivalente, motivada principalmente por su dependencia económica y su inseguridad en la relación con su amante, de modo que respondía ambiguamente a la insistencia de Otto, pidiéndole tiempo más para planificar su vida como mujer independiente, que para regresar a su lado, así le escribió en una de sus tantas cartas: *Yo misma me siento insegura, pues abandoné todo lo que era seguro en mí y a mi alrededor (...) ¿Querías darme por algún tiempo mensualmente 120 marcos, a fin de poder mantenerme?*¹⁰⁶.

Otto por su parte, se valió de su poder económico y del cariño de la familia de Paula para manipularlos, planteándose como una víctima del egoísmo de su mujer y proporcionándole el dinero que esta necesitaba a fin de evidenciar la dependencia económica de ésta hacia aquél. Esta actitud fue duramente criticada por Rilke en su *Réquiem para una amiga*, aludiendo principalmente al egoísmo del marido que en aras de su propio interés y de un amor no correspondido había restringido la libertad y el futuro artístico de su esposa: *Pero yo ahora acuso: // no a Uno que te retrajo de ti // Acuso a todos en él (el varón) (...) Dónde el varón tiene derecho de poseer?// Quién puede poseer lo que en sí mismo no se sostiene (...) Porque la culpa es eso, si es que de algún modo la culpa existe: // no acrecentar la libertad del ser al que se ama //por la libertad que de uno mismo surge.*¹⁰⁷.

Este poder económico que Otto ejercía sobre Paula también comprendía su obra, esto porque al quedarse solo en Worpswede recogió toda la obra de su mujer y se la lleva a su

¹⁰⁶ <http://www.pmb-stiftung.de/biographie.html> 15/06/2013, 16:05 hrs.

¹⁰⁷ <http://rainer-maria-rilke.de/070079requiem.html> 15/06/2013. 16:05 hrs.

taller, hecho del que Paula se entera por una carta de su madre en la que también le cuenta que su marido rehusó la oferta de cien marcos que Vogeler le ofreció por una de sus naturalezas muertas titulada “Manzanas”, sólo porque no quería desprenderse de esta obra, no está claro si finalmente si concretó esta venta, el hecho es que esta negativa y otras que pueden haber sido ignoradas, le daba a Otto el control de una relación que se mantenía por el monopolio económico que detentaba, privando incluso a su mujer de un dinero que legítimamente le pertenecía y que significaba casi un mes de independencia y por cierto una seguridad en sí misma que habría facilitado el camino de su auto sustento.

La insistencia de Otto era tal, que en una de las cartas que Paula responde se revela que incluso la estaba presionando para tener un hijo, señalándole: *No puedo ir contigo ahora: No puedo hacerlo. Y tampoco quiero encontrarte en ningún otro lugar. No quiero ningún hijo contigo, en absoluto, no ahora.*¹⁰⁸. En el mismo sentido escribe en su diario: *Cuando leo las cartas de Otto son como una voz de la tierra. Y me parece a mí misma como si fuera alguien que ha muerto y ahora vive en los Campos Elíseos, y oye este llanto de la tierra*¹⁰⁹. En junio de 1906 Otto viaja a París a visitar a Paula, visita que en vez de animarla a echar pie atrás a su decisión de separarse, aparentemente la reforzó, así en julio de 1906 escribe a su amigo Rilke firmando *Tu Paula - - - ?*¹¹⁰, en circunstancias que a todos sus demás cercanos les escribía usando su apellido de casada, con lo que evidenciaba a su amigo una decisión quizá ya conocida por él y que se concretaría un mes después, al pedirle a Otto el divorcio: *No te quiero como mi marido*¹¹¹. Además, señala que una suma única de 500 marcos era

¹⁰⁸ Modersohn Becker, P. Op. Cit. p. 389.

¹⁰⁹ Ibid. p. 401.

¹¹⁰ Ibid. p. 406.

¹¹¹ Ibid. p. 408.

suficiente para que ella pudiera empezar, permitiéndole que eligiera las pinturas que quisiera conservar.

Paula le había pedido el divorcio a su marido, decisión que agobió a su amante quien no estaba preparado para asumir la estabilidad de una relación, al punto que huyó de París con rumbo a Budapest en busca de consejo y tranquilidad para decidir; Paula por su parte, sola y sin el apoyo de Szathmáry, fue incapaz de mantener su decisión y optó por retractarse e intentar una nueva vida con Otto. Hasta el descubrimiento de Szathmáry, se especulaba que Hoetger había convencido a Paula de regresar con su marido, por una razón principalmente económica, sin embargo la exhumación del cadáver de su amante y las pertenencias con las que fue enterrado, nos revela una historia oculta que viene a dar coherencia a la retractación de Paula respecto de su petición de divorcio a Otto. De este modo, el 9 de septiembre de 1906 a seis días de haberle pedido el divorcio, Paula escribe a su marido diciéndole que siente mucho su carta anterior y que si aún no ha renunciado a ella *Entonces ven aquí pronto y trataremos de encontrarnos el uno al otro de nuevo.*¹¹². La decisión de continuar con su marido no importaba una renuncia a París, ella quería establecerse allí con Otto y Elsbeth, pero él no tenía ningún interés en aquello y consigue exponer cuatro óleos de Paula en la Kunsthalle de Bremen, esta vez con muy buena crítica, lo que disminuye su resistencia a regresar, convenciéndola definitivamente a comienzos de 1907, así escribe a su amiga Clara: *Voy a retornar a mi vida anterior con algunos cambios. Yo también he cambiado; me he vuelto algo más independiente y no estoy llena de tantas ilusiones. Comprendí este verano*

¹¹² Ibid. p. 409.

*que no soy una mujer que pueda estar sola. Si no fuera por los eternos problemas de dinero, precisamente mi libertad me tentaría a renunciar a mí misma*¹¹³.

El 8 de febrero de 1907 Paula cumplía 31 años, estaba en París acompañada de Otto, planeando regresar a Worpswede, días después se entera que está embarazada: *Mi querida madre. Quizás en Octubre seas abuela otra vez.*¹¹⁴. Rilke, que no estaba en París cuando Paula regresó a Worpswede, no pudo hablar con ella sobre su decisión, así como tampoco de su embarazo, circunstancias a las que alude en el Réquiem que le escribió una vez fallecida: *Entonces te derribaste y cavaste desde tu corazón // atemperado terruño nocturno que haría germinar // las semillas aún verdes de tu muerte, tuya, // tu muerte propia con tu propia vida, // y las comiste, granos de tu muerte.*¹¹⁵.

El 2 de noviembre de 1907 luego de un parto difícil, Paula dio a luz a una niña, Mathilde (Tillie) Modersohn. El médico le recomendó guardar reposo en cama durante varios días, el 20 de noviembre fue autorizada a levantarse por primera vez, se peinó, se puso unas flores rojas en el pelo, fue a ver a su hija en la cuna y sufrió una embolia que le causó la muerte de inmediato. *Así te has muerto tú, como antaño morían las mujeres, //te moriste a la moda antigua, en la casa caliente, // tal como se mueren las parturientas // que quieren cerrarse y ya no lo logran, //porque aquello oscuro que coparieron // retorna una vez más, empuja y entra.*¹¹⁶.

¹¹³ <http://www.pmb-stiftung.de/biographie.html> 20/05/2013 08:13 a.m.

¹¹⁴ Modersohn Becker, Paula. Op. Cit. p. 417

¹¹⁵ Claramente se aprecia como Rilke una causalmente la desilusión amorosa con el regreso a Worpswede “te derribaste”, a raíz de eso explica su embarazo como “semillas de su muerte” <http://rainer-maria-rilke.de/070079requiem.html> 15/06/2013. 16:05 hrs.

¹¹⁶ Modersohn Becker, P. Op. Cit. p. 417.

Su muerte prematura y repentina recuerda las palabras que escribió en su diario en 1900 *Sé que no viviré muy mucho tiempo. Pero me pregunto, ¿Es eso triste? ¿Una celebración es más hermosa porque dura más tiempo? Y si sólo ahora el amor florece para mí, antes que yo me marche; y si puedo pintar tres cuadros buenos, entonces iré con mucho gusto, con flores en mi pelo*¹¹⁷. Por su parte, en su última carta escrita a Fellner y que revela su madre, Paula alude a la muerte *No temo a nada, todo estará bien, excepto la muerte, es el único fantasma que me da miedo, es la única desgracia*¹¹⁸.

C) SUS AMIGOS: CLARA WESTHOFF Y REINER MARIA RILKE

Desde los 16 años, a causa de sus estudios, Paula debió vivir en distintas ciudades lejos de sus padres, razón que explica que sus amigos hayan jugado un papel tan relevante en su vida, incluso más que sus hermanos, quienes salvo Herma y Milly se mantuvieron más bien distantes.

En este contexto, Clara Westhoff y Reiner María Rilke ocupan un lugar destacado, ellos no obstante estar vinculados a Worpswede, logran desprenderse de la figura de Otto Modersohn y los demás fundadores de la colonia, formando un círculo de confianza e intimidad con Paula, el que se mantiene hasta su muerte.

En efecto, la amistad comenzó primero entre las mujeres en Worpswede, Clara estudiaba escultura y Paula dibujo y pintura, ambas expusieron al año siguiente en la

¹¹⁷ Ibid. p. 195.

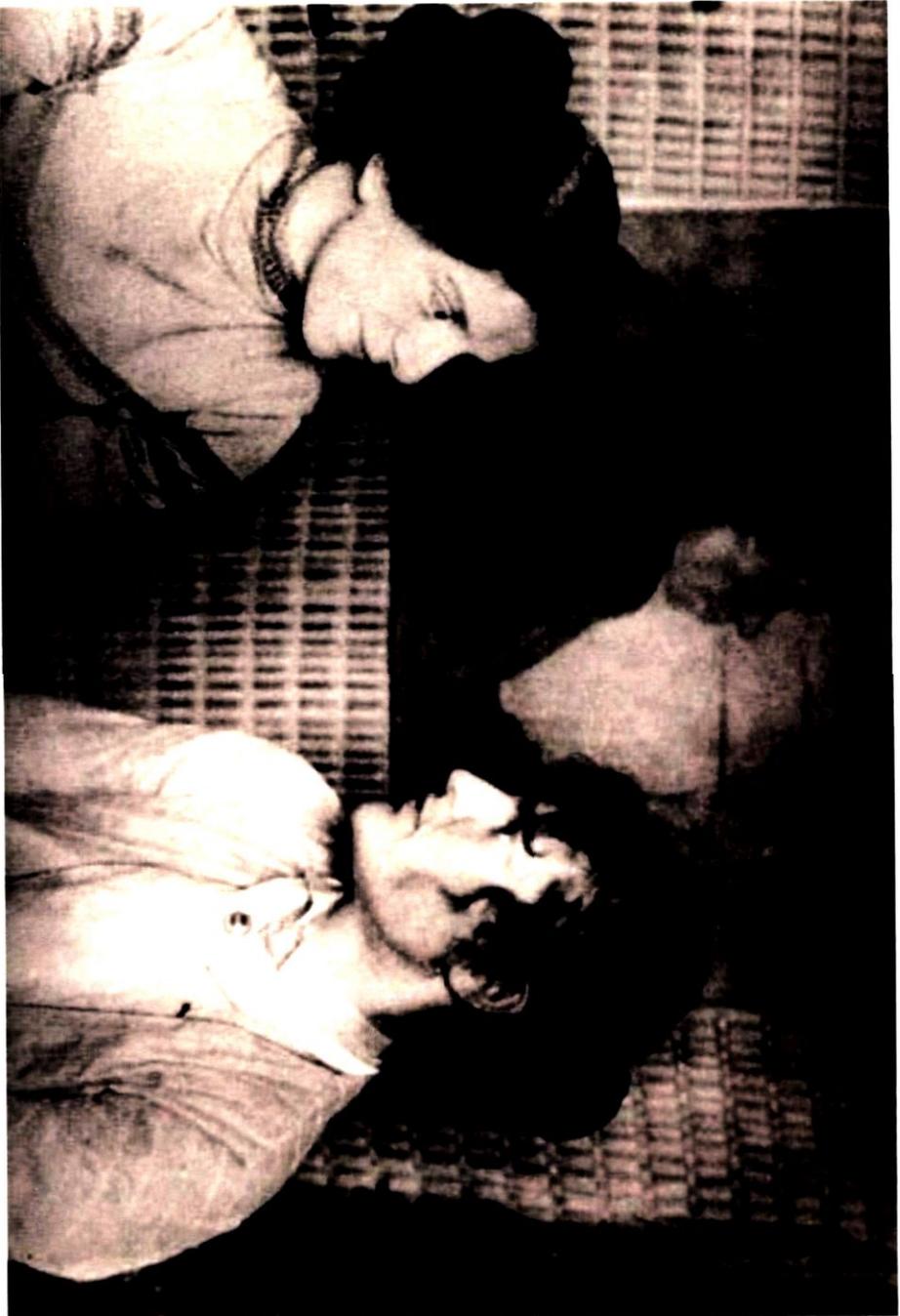
¹¹⁸ Ibid. p. 428.

Kunsthalle de Bremen. En 1900 Clara viajó a París a estudiar escultura con Rodin, alcanzándola Paula al año siguiente y regresando a los pocos meses por la falta de dinero y por la muerte de la esposa de Otto Modersohn. En este momento aparece la figura del escritor Reiner María Rilke, quien se casa con Clara el 2 abril de 1902, en tanto que Paula lo hace con Otto el 25 de mayo de ese año.

Clara estableció un vínculo tan fuerte con Paula que la distancia física que les impuso a ambas el matrimonio fue muy sentida por ésta, siendo una de las razones que contribuyeron a la desilusión de Paula en su primer año de matrimonio, así escribió en su diario: *Clara Westhoff tiene ahora un marido. No parezco pertenecer más a su vida. Tendré que acostumbrarme a eso.*¹¹⁹(...) *Mi corazón ha estado anhelando cierta alma cuyo nombre es Clara Westhoff. Pienso que nunca volveré a encontrar otra completamente*¹²⁰.

¹¹⁹ Ibid. p. 265.

¹²⁰ Ibid. p. 274.



Fotografía de Paula y Clara en su taller en Worpswede.

Si bien no está datada, por la juventud de ambas y la obra de fondo, debería corresponder a

El reencuentro entre las amigas se produce en 1905 en Worpswede cuando Paula regresa de París, oportunidad que ésta aprovecha para hacer el famoso retrato de la escultora. En la Navidad de ese año Clara y Rilke se reúnen en Worpswede, apoyando a Paula en el proceso de discernimiento de su futuro personal y artístico, animándola a planear lo que sería su última estancia en París.

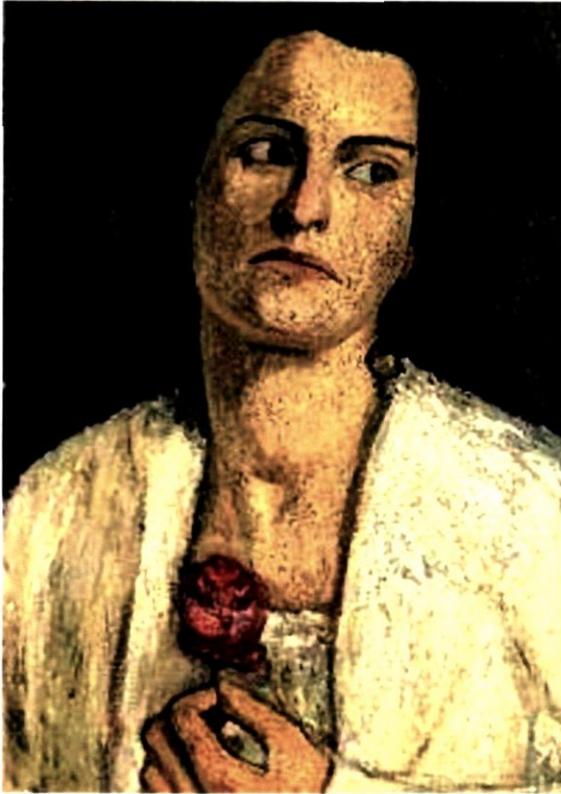
Fig. 15

Se ha especulado que Rilke estaba enamorado de Paula, pero ante el anuncio del compromiso entre ésta y Otto, opta por proponer matrimonio a Clara, lo que no impide que hayan sido amantes. Sin embargo, un estudio de las fuentes me permite afirmar que lo anterior era al menos improbable, esto porque al comienzo de sus respectivos matrimonios Paula estaba enamorada de Otto y su noviazgo coincidió con el noviazgo de Rilke con su mejor amiga, posteriormente Rilke y Paula se distancian, encontrándose en París, donde si bien él juega un papel decisivo para animarla a continuar con su trabajo y sobre todo dejar a su marido, ahora sabemos que ella ya mantenía una relación amorosa con Gustav Szathmáry, quien además era amigo de Rilke. Lo cierto es que entre Paula y Rilke hubo un diálogo afectivo y artístico íntimo y comprometido, que se quebró por algún tiempo a comienzos del matrimonio cuando Rilke y Clara dejan Worpswede, lo que fue sentido por Paula como una traición a la comunidad de vida y de arte que habían comulgado. Por otra parte, Paula estaba muy preocupada por Clara, al estimar que Rilke era incapaz de asumir las obligaciones que le exigía la familia, no dando a su esposa e hija recién nacidas el apoyo económico y afectivo que requerían, lo que manifestó a Clara en una carta, la que fue respondida por el propio Rilke en términos muy duros, produciéndose un quiebre entre ellos, que sólo fue superado con el reencuentro en el año 1905 en Worpswede.

Como he señalado, fue Rilke quien animó y ayudó económicamente a Paula a separarse de Otto y aunque no hay registro que haya habido entre ellos alguna discusión sobre el tema, lo cierto es que particularmente en el último período, Rilke no soportaba la presencia de Otto, así se encontraba posando para Paula en su taller de París cuando llegó Otto buscando la reconciliación, hecho que molestó tanto a Rilke, que no regresó al taller y Paula debió terminar el retrato sin el modelo, el que no alcanzó a verlo terminado en vida de su autora, él se marchó de París antes que Paula, así que tampoco pudo despedirse. La muerte de Paula provocó una profunda depresión en Rilke, la que intentó superar escribiéndole el famoso *Réquiem para una amiga*, un bellissimo poema en el que lamenta sentir que Paula aún no se ha ido:

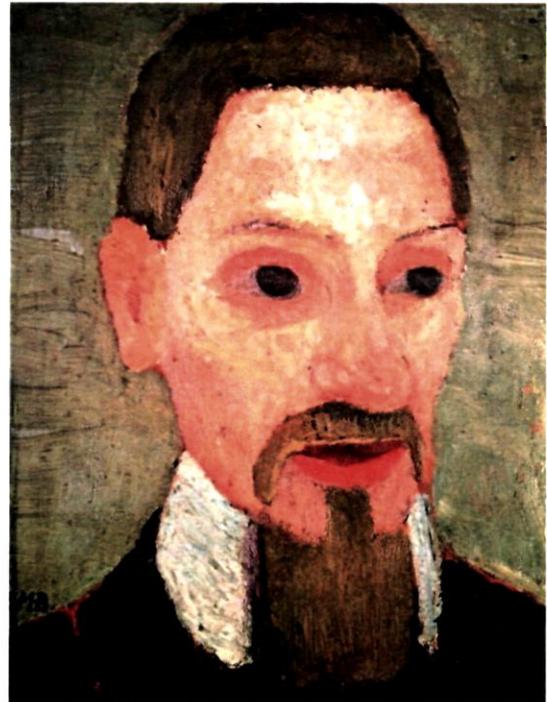
Tengo muertos y los dejé partir (...) Tan sólo tú regresas, // me rozas, me rondas, quieres topar con algo // que a ti suene y te delate.// Yo te creía mucho más lejana. Me perturbaba // el que ahora te extravíes y vuelvas¹²¹.

¹²¹ Rilke, R. Op. Cit. <http://rainer-maria-rilke.de/070079requiem.html> 15/06/2013. 16:05 hrs.



15) Porträt des Clara Westhoff. Paula Modersohn Becker. 1905.

Esta obra fue ejecutada en el año 1905, época que marca el reencuentro de las amigas artistas



16) Porträt des Reiner Maria Rilke, Paula Modersohn Becker. 1906

Esta obra fue realizada en 1906, Paula estaba en París y Rilke posaba para ella en su taller, momentos en los que llega Otto a tratar de convencerla para que regresara junto a él, hecho que molestó tanto a Rilke que se va del taller no volviendo a posar para ella.

D) SU AMANTE: GUSTAV SZATHMÁRY

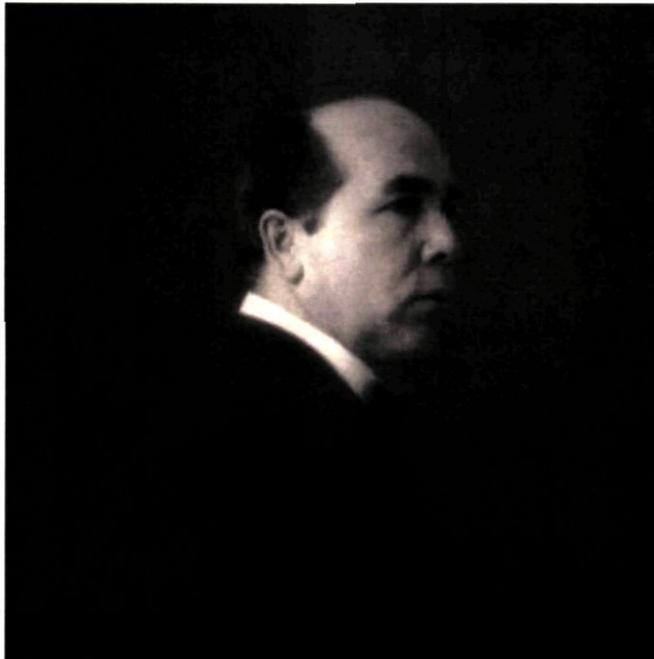
Hasta el año 2003 en la biografía de Paula Modersohn nada se sabía de Gustav Szathmáry, un destacado músico y fotógrafo húngaro nacido en 1867 y desaparecido a comienzos de siglo. A mediados del siglo XX en una feria de las pulgas de Bratislava se vendió un lote de cartas, entre ellas la última que Szathmáry escribió a su médico y amigo István Ihász con un croquis del lugar en que estaría enterrado, la que abrió la puerta de una historia ignorada y en la que Paula había sido la protagonista. En efecto, esa carta permitió en 2003 exhumar el cadáver de Szathmáry enterrado en el cementerio Worpswede, hallando junto a él entre otras cosas su diario y fotografías que revelan su vida y su relación amorosa con Paula y la única película que se tiene de ésta, las que fueron expuestas al público en Bremen en 2005 con colaboración del Museo Paula Modersohn Becker.

Szathmáry se relaciona con dos personajes muy cercanos a Paula: Reiner María Rilke y Bernhard Hoetger. Conoce a Rilke en 1896 en Múnich, época de la que data “Heiliger Frühling” un poema escrito por Rilke cuyo protagonista Vicente Víctor Karsky fue inspirado por Szathmáry, definiéndolo como un triunfador que fue capaz de sobrecogerse ante la inocencia de una joven enferma que posteriormente muere y sobre esto en el poema, casi en una suerte de profecía, dice a sus amigos: *Creedme, todo depende de esto: haber tenido, una vez en la vida, una primavera sagrada que colme el corazón de tanta luz que baste para transfigurar todos los días venideros...*¹²²

¹²² http://perso.wanadoo.es/dergoldenevogel/uebersetzungen/rilke_erzaehlungen/rilke_heiligerfruehling.html
04/06/2013, 15:00 hrs.



Reiner María Rilke. (17 a))



Bernardt Höetger. (17 b))

Ambas fotografías fueron hechas por Gustav Szathmáry en 1906, ambos fueron sus amigos y a la vez de Paula, siendo Höetger quien los presenta. Estas fotografías fueron encontradas recién en el siglo XXI junto a los restos exhumados de Szathmáry

Por otra parte, Bernhard Hoetger era amigo de Szathmáry y le presenta a Paula en París en 1905, si bien el tiempo que compartieron no sobrepasó los dos meses que ella permaneció en la ciudad, él quedó fascinado, se conmovió inmediatamente con su fuerza y talento, la que percibía como una fuente de juventud, un aliciente para crear nuevas composiciones, ordenar y asentar la que hasta ahora había sido su inestable vida, tal y como consta en su diario: *esta fuerza, este deseo, esta alegría ... ¿Cómo funciona el amor?, cuantas maravillas hace, es la primera vez en mi vida que estoy en un punto en el que puedo quedarme donde me quiero quedar ...*¹²³. Por su parte, Paula debió haber sentido algo similar, ya que era usual que en su diario o en sus cartas hablara de las personas que conocía o visitaba, omitiendo por completo la persona de Szathmáry, lo que induce a pensar que desde un comienzo se dio entre ellos al menos una atracción sobre la que Paula estimó no era conveniente dejar testimonio, particularmente porque en esos momentos aún tenía esperanzas en su relación con Otto.

Del diario de Szathmáry consta también que estuvieron juntos en la última estadía de Paula en París, antes y después del viaje que hizo Otto en junio de 1906 con el objeto de convencerla para que regresara, sin embargo ella estaba haciendo planes con Szathmáry, lo que se evidencia en el diario de éste escrito el 20 de agosto de ese año: *Yo estoy en el umbral de una nueva vida, donde voy a estar no es importante, importante es que puedo estar con ella...*¹²⁴. Sin embargo, al igual que Paula está inseguro y días después, el 23 de agosto escribe: *Siento que no tengo el poder de decidir. Yo, que nunca he estado dispuesto a la*

¹²³ Heinisch Dietmar. *Gustav Szathmáry. Ein Leben für Paula Modersohn Becker.* s/año. Cupere Verlag. p. 11.

¹²⁴ *Ibid.*

*unión. Y sin embargo, el temor de perderla, es mayor que el miedo a tomar una decisión equivocada...*¹²⁵

La indecisión de Szathmáry se hacía más evidente en la medida que Paula se sentía más segura de su necesidad de independizarse, de modo que la determinación de pedirle el divorcio a Otto Modersohn el día 3 de septiembre, agobió a Szathmáry a tal punto que opta por viajar a Budapest a pedir consejo a su amigo István Ihász, dejando a Paula sola frente a la petición de divorcio a su marido. Luego de unos meses de depresión y decenas de cartas que Paula no contesta, regresa a París en abril de 1907, época en que Paula estaba embarazada y de regreso en Worpswede junto a Otto.

Al regresar con su marido, Paula intentó infructuosamente retomar su ritmo de trabajo y concentrarse en su maternidad, no tenía interés en remover la historia de Szathmáry, por esa razón tampoco respondió sus cartas, silencio que enloqueció a su amante quien decide ir a buscarla a Worpswede, llegando un 29 de noviembre de 1907, nueve días después de su muerte. La noticia lo destrozó, visita su tumba atormentado por la culpa y permanece junto a ella en la intemperie varias horas, hacía frío y estaba débil, a las pocas horas comienzan los primeros síntomas de neumonía. Enfermo y en un constante estado febril le escribe a su amigo István Ihász: *Me fui porque pensé que por fin soy capaz de encontrar después de tantos años de búsqueda (...). Pero lo que encuentro aquí, mi amigo, donde hace tanto frío, es que ella ha muerto. Ella dio la vida a una niña, y murió en el parto (...) ¿Cómo puede la*

¹²⁵ *Ibid.* p. 12.

*vida, cómo puede Dios ser tan cruel? Era tan joven, tan talentoso, tan lleno de energía, tan feliz.*¹²⁶.

En la misma carta le dice que sabe que morirá y que quiere ser enterrado con Paula:
*La vida no me hace más feliz (...) Usted sabe acerca de mi falta de vivienda, por lo que finalmente decidí descansar, aquí donde está mi corazón enterrado. No voy a salir de este lugar. Me quedaré con ella. Estimado unidos en la muerte, en la misma tierra como una vida sin ella, en el vacío y el sinsentido.*¹²⁷.

El 6 de diciembre de 1907 muere Gustav Szathmáry. Su amigo siguiendo sus instrucciones lo entierra en Worpswede a 70 metros de la tumba de Paula. Su cuerpo fue envuelto en arpillera y tratado previamente con una especie de resina de árbol, lo que unido a las condiciones geológicas del suelo y la profundidad a la que había sido enterrado, actuó como un proceso de momificación encontrándose el cuerpo y los objetos que lo acompañaban en muy buenas condiciones, entre estos objetos se encontró su cámara fotográfica, negativos de fotografías, su álbum con recuerdos de Paula incluso un mechón de su pelo y un retrato de Szathmáry que si bien no está firmado por Paula, su autoría es evidente.

¹²⁶ *Ibíd.* Pp. 18.

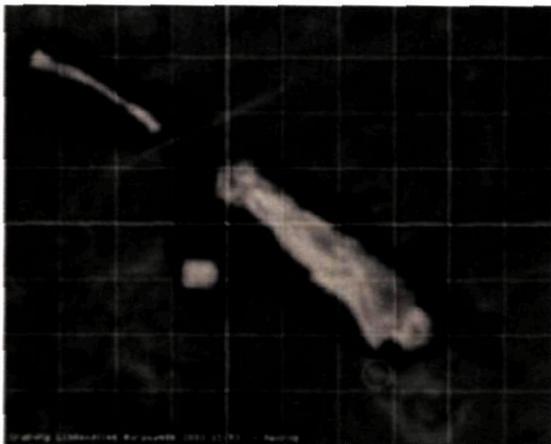
¹²⁷ *Ibíd.*



Croquis hecho por el propio Szathmáry con las indicaciones donde debería ser enterrado y que fue encontrado sesenta años después junto a la carta dirigida a su amigo en la que le pedía que lo enterrara allí. (18 a))



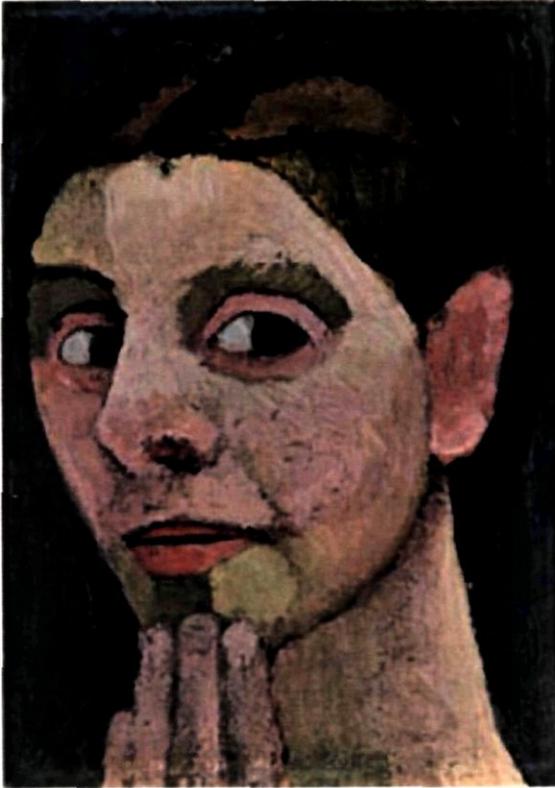
Dibujo que ilustra la posición en la que fue enterrado el cuerpo de Szathmáry la fotografía muestra los restos exhumados de su cadáver. (18d))



Fotografía en la que se muestra la ubicación del cuerpo de Szathmáry y sus objetos personales. (18 b))



Fotografía de la excavación de 2003 en la que se exhumó el cadáver de Szathmáry y los objetos. (18 c))



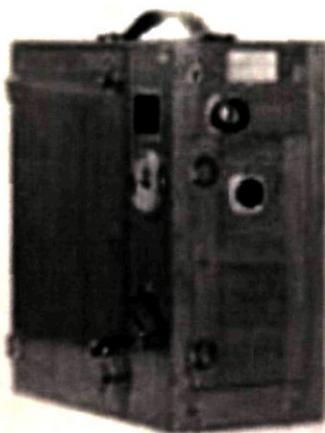
Paula Modersohn-Becker, Selbstbildnis mit Hand am Kinn. 1906. (19 a))



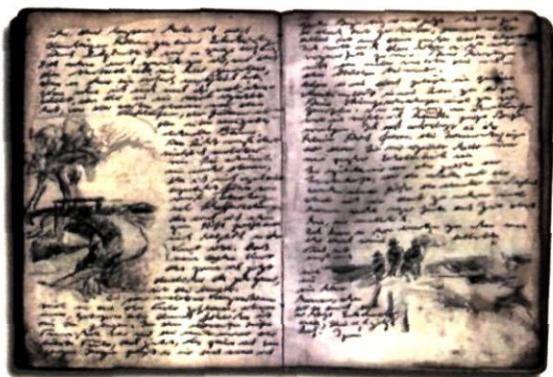
Retrato encontrado con el cadáver exhumado de Gustav Szathmáry, no tiene firma ni fecha, pero de una simple mirada al autorretrato expuesto en 19) b), la autoría de Paula resulta, aparentemente, incuestionable. (19 b))



Fotografía de Paula y Szathmáry hecha con su cámara y encontrada en el álbum fotográfico exhumado junto a su cadáver. (19 c))



Cámara de fotos fabricada por el propio Gustav Szathmáry. (20 a)



Diario de Gustav Szathmáry. (20 b))



Mechón de pelo de Paula que Gustav Szathmáry guardaba en su álbum. (20 c))

SEGUNDA PARTE: MARY CASSATT Y PAULA MODERSOHN, EL ARTE DE LAS MUJERES

I. EL ARTE DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX: EL TRANSITO DEL IMPRESIONISMO HACIA LAS PRIMERAS VANGUARDIAS

El último cuarto del siglo XIX fue el período en el que Mary Cassatt y Paula Modersohn Becker desarrollaron sus carreras, en esta época París era el centro artístico de Europa, el lugar con el que toda artista soñaba. Mary, hizo de París su ciudad, su familia viajó desde Estados Unidos, murieron y fueron enterrados allí. Paula en cambio, solo permaneció transitoriamente, aunque los períodos en Worpswede eran concebidos por la artista como la antesala a su próximo viaje¹²⁸.

El período que Mary y Paula vivieron en París coincide con el surgimiento y desarrollo del Impresionismo y la gestación de las primeras vanguardias, en particular el Expresionismo, corriente a la que Paula estéticamente, parece haberse adelantado. Estos dos movimientos artísticos son los que usualmente sirven de marco para contextualizar el trabajo de estas artistas, aunque en el caso de Mary Cassatt su adscripción al Impresionismo es una afirmación generalizada, que solo ha sido discutida en algunos estudios más acabados de su obra.

¹²⁸ Ver cita 103

Con el objeto de comprender el valor y la diferencia de la obra de estas artistas, en relación al contexto artístico en el que se desarrollaron, haré un breve de análisis éste, con especial énfasis en aquellos movimientos a los que usualmente se les relaciona, para posteriormente centrarme en aquellos aspectos de las obras de cada una, en los que se hace evidente este valor y esta diferencia.

1) PARÍS HAUSSMANNIZADO Y EL SURGIMIENTO DEL IMPRESIONISMO

Las consecuencias sociales y culturales de la reconstrucción o Haussmannización de París, fueron impensadas: en una generación la ciudad se convirtió en el lugar que hoy conocemos, la homogeneidad arquitectónica fue de la mano de la segregación social y los pobres fueron desplazados a la periferia, mientras la clase media entre la burguesía y el proletariado se vio fortalecida, ya que el limitado acceso que tenían a los bienes y servicios -entre ellos la ropa en serie vendida en almacenes-, dio a la población cierta homogeneidad, dejando de ser la apariencia el rasgo más evidente e indiciario de la clase social.

Esta cara más homogénea del nuevo París, en el que la identidad no era algo evidente, facilita el surgimiento del *Flâneur*, palabra que más que definir a un sujeto, define la actitud o la postura que podría decirse subcultural de algunos individuos del París haussmannizado, tendiente a procurarse *una identidad en un entorno cada vez más desprovisto de indicadores sociales (...)* era el eterno ocioso, curioso o mirón de escaparates que veía a la ciudad de París como un espectáculo creado para su entretenimiento y consideraba los bienes de

*consumo como íconos hechos para su veneración*¹²⁹. El flâneur encarnaba el individualismo moderno, deambulaba por las calles observando todo lo que veía en busca de algún detalle para descubrir la identidad en una ciudad de extraños, labor que se evidencia tempranamente en la obra de Manet, en *Música en las Tullerías*, considerado el primer ejemplo de pintura moderna tanto por el tema como por la técnica¹³⁰, en ella el pintor dispersa a muchos amigos y conocidos elegantes en medio de una amplia selección de la alta sociedad, en la que el mismo Manet; el flâneur se retrata, siendo así el mismo objeto de examen.

Fig. 21

Las ideas que surgen del nuevo comportamiento social de los Parísinos, no se habrían desarrollado mayormente de no haber sido por el espacio que ofrecía el Café, lugar de reunión en el que se produce el intercambio de ideas más importante del siglo XIX. Eran frecuentados por políticos y artistas, algunos de ellos se hicieron famosos por los grupos que en ellos se reunían, así Courbet y sus amigos lo hacían en la *Brasserie des Martyrs* y en *Andler Keller*, en tanto que Manet y los suyos en el café de *Bade* y luego en el *Guerbois*. A estas reuniones también asistían artistas jóvenes que se nutrían con la discusión, y se relacionaban con los más experimentados en un ámbito distinto a la instrucción formal que recibían en los talleres, teniendo así este espacio un carácter complementario a la instrucción académica o de taller.

¹²⁹ Eisenman, S. *Historia Crítica del Arte del Siglo XIX*. 2001. Ediciones Akal S.A. Madrid. España. p. 253

¹³⁰ Ibid.



La Musique aux Tuileries. Edouard Manet. 1862. (21)

Esta obra es considerada por Einseman como el primer ejemplo de pintura moderna tanto por el tema como por la técnica, en la que él mismo como flâneur, se retrata al costado izquierdo de la pintura, pasando de observador a ser sujeto de observación.

El contexto descrito, establece los parámetros que facilita el surgimiento del Impresionismo, como un fenómeno que se fue gestando en el marco de la nueva vida Parísina, así quienes crearon la *Société Anonyme des Artistes, Peintres, Sculpteurs, Graveurs* y se reunieron en la primera exposición de 1874, eran los mismos que concurrían a los cafés, que aprendían de la retórica de Manet y que asistían al taller de Charles Gleyre –Bazille, Sisley, Monet y Renoir- o a la Académie Suisse –Pissarro y Cézanne-, además de otros artistas allegados al movimiento, principalmente por la cercanía con sus fundadores, mereciendo especial atención la inclusión de mujeres, como Berthe Morisot y Mary Cassatt, quien además de ser extranjera, exponía en los Salones Oficiales. Lo anterior, se explica en primer lugar por el hecho que las exposiciones impresionistas acogieron a los rechazados por los Salones Oficiales y revaloraron la temática doméstica más cercana a las mujeres, con lo que sentó parámetros mínimos de inclusión¹³¹, ello sin perjuicio que las convenciones sociales restringieron el acceso a la práctica artística del modo en que era ejercida por los varones, toda vez que ellas carecían de la libertad masculina para circular en los ámbitos públicos.

En cuanto a la terminología, si bien se atribuye el término impresionista a la *Impresión del sol naciente* exhibida por Monet en la primera exposición, lo más probable es que aún sin ella, el grupo fuera denominado del mismo modo, esto porque los mismos artistas habían utilizado el concepto de modo general y concreto al hablar de sus obras¹³² y además porque fue el modo preferido por los críticos para referirse a su calidad abocetada e inacabada, aspecto en el que estas obras desafiaban la tradición académica en cuanto a las

¹³¹ En el grupo impresionista habían artistas como Renoir que no fue partidario de la mujer artista, Degas fue catalogado de misógono, sin embargo encontró y valoró en Mary Cassatt la versión femenina de su forma de ver y hacer arte.

¹³² Varias de las exhibidas en la primera exposición llevaban por título *impresión*.

convenciones de dibujo, formas y correctos acabados. En este último aspecto, resulta de particular interés para este estudio observar como esta crítica en principio plástica, es interferida por consideraciones de género, basadas precisamente en la participación de mujeres en el movimiento y así, el carácter inacabado que se criticaba en las obras de los varones, era elogiado por su encanto, delicadeza y sensibilidad en la obra ejecutada por mujeres, dado que la impulsividad y ligereza del trazo, se consideraba inherente a la naturaleza femenina y por tanto, coherente con obras que ellas pudieran ejecutar, salvando así a Morisot y en cierta medida a Cassatt de las duras críticas al movimiento.

La relevancia histórica del Impresionismo radica en una nueva forma de situar al individuo frente al arte y con ello, la obsolescencia de las formas y medios de trabajar empleados hasta esa época, que eran enseñados en la Academia y exigidos para exponer en los grandes Salones. Esta ruptura con el academicismo y sus temáticas, importó un cambio estructural en la estética tradicional que permitió más allá del movimiento mismo, abrir las puertas para legitimar la búsqueda y la libertad de concebir otras formas de ver y hacer arte, anticipando las nuevas corrientes del siglo XX.

Los impresionistas parten su trabajo de una aguda observación de la naturaleza, les interesa como la luz natural modifica la apariencia de los objetos, en sus estudios tendrá una influencia notable la teoría de los colores complementarios y la ley de contraste simultáneo de Eugène Chevreul, la implementación de la luz artificial y el surgimiento de la fotografía. Estos avances influyeron en las técnicas impresionistas, que estaban orientadas a reproducir el esplendor de la luz, utilizando los colores prismáticos de que estaba compuesta, de modo que fuera la retina del espectador la que reconstruyera el efecto lumínico mezclando estos

colores, pasando así de un arte mimético a uno óptico. Para conseguir este efecto, aplican el color directamente sobre el lienzo, mediante cortas y ágiles pinceladas, más concentrada en segundos planos y más transparente en los primeros, utilizan los colores primarios puros, los secundarios y por últimos los complementarios, para conseguirlo prefieren el óleo y las acuarelas, aunque también los lápices y el pastel como hará Degas. Al igual que la luz sobre los objetos, estudiaron las sombras que estos objetos proyectaban, descubrieron que no estaban compuesta de un solo matiz sino que de muchos y que los colores de la sombra incluyen los complementarios del objeto que la proyecta.

Enfocados en el color y la luz, los impresionistas desprecian el dibujo y el contorno delineado porque introduce artificiosidad en las composiciones, prefieren lo plástico por sobre lo temático, revalorizan los temas banales, ya que cualquier lugar es bueno para encontrar una mezcla de luz y color que amerite ser reproducida, su afán es representar no solo espacios concretos sino que momentos concretos, la fugacidad de las atmósferas que envuelven los objetos, razón por la cual prefieren la ciudad cuyo ritmo de vida es más agitado que el campo. Conforme a esto, es un “arte por el arte” despojado de todo mensaje o significación histórica, literaria, simbólica o espiritual, es un fenómeno intuitivo que va desde el exterior al interior del artista, el que capta las impresiones momentáneas de lo representado y las reproduce en el lienzo. Para estos efectos, resulta fundamental el “plein air” o pintura al aire libre, ya que ello permitía captar los efectos cambiantes de la luz natural y sus consecuencias, sin embargo algunos artistas particularmente Degas lograron trabajar con la luz haciendo pintura de estudio.

Luego de ocho exposiciones, la misma libertad e independencia que varios de sus artistas profesaban, facilitaron las condiciones para la disgregación del movimiento, la mayoría de ellos no abandonó del todo los principios que en su momento les unieron, otros continuaron explorando la naturaleza de un modo más intelectual y científico y continuaron trabajando sobre el Impresionismo a fin de dotarlo de una base científica, así los llamados neo impresionistas trabajaron una obra intelectual y disciplinada, con efectos completamente opuestos a la pincelada fugaz y espontánea de sus antecesores, destacando particularmente la obra de Seurat y Signac.

2) EL POST IMPRESIONISMO, SALA DE ESPERA DE LAS VANGUARDIAS

Post Impresionismo es un término que suele identificarse con un movimiento artístico, sin embargo, de un mayor análisis es posible observar que sus obras representativas, más que corresponder a una comunión de principios y afirmaciones en orden a entender el arte, representan en su conjunto, un período histórico de transición caracterizado por la sustitución de la idea de arte como una expresión sensorial desde la naturaleza y hacia el artista, por la de arte como expresión subjetiva del artista y hacia el entorno, siendo en este contexto, indiferente una representación figurativa o abstracta.

Lo anterior se vio favorecido por los avances científicos, la fotografía y el cine como medios idóneos para reproducir la realidad, motivaron a los artistas a la búsqueda de nuevos medios expresivos, interesándose por expresiones artísticas más exóticas como el arte africano y polinésico, o teorías científicas como la vertiente onírica de la teoría del psicoanálisis de Freud que influenció directamente el Surrealismo, el Simbolismo y los dadá

o bien la teoría de la relatividad de Einstein que importó el abandono de la concepción euclidiana tridimensional que hasta entonces había servido de base para la representación tradicional. Es del caso, que todos estos estímulos y condiciones volcaron al artista hacia su propia individualidad, cada uno buscaba su estilo, su forma de hacer arte, a menudo trabajaban en grupos a fin de desarrollar un determinado enfoque, hablaban y escribían sus teorías, sus principios fundacionales y se autodenominaban, convirtiéndose así en movimiento, lo que no impidió la supervivencia de la figura del artista independiente.

En este período merecen especial consideración cuatro pintores independientes, que partiendo del Impresionismo, consiguen encontrar la forma, el dibujo y el volumen que este había perdido, cada uno de ellos trabaja individualmente, con peculiaridades propias y sin la coherencia estilística impresionista. Cézanne, Van Gogh, Gauguin y Toulouse-Lautrec son las figuras que lo perfilan, y tienen como mérito fundamental el servir de enlace y de avance en la pintura contemporánea.

Van Gogh desarrolla tardíamente su vocación, conoce a los impresionistas a escasos años de la última exhibición, siendo el Neo Impresionismo el que influye mayormente en su técnica, particularmente en el divisionismo y puntillismo de la pincelada, aunque en Van Gogh esta siempre será muy larga. Su pintura más que en la forma se centra en el color y la tortuosidad de su dibujo y pincelada, sus obras poseen tal fuerza vital, rotundidad, energía, colorido y expresividad, que influyen directamente en los fauvistas y expresionistas.

Cézanne por su parte, se preocupó de recomponer la forma y el dibujo que el Impresionismo había perdido, estructurando la realidad con simplicidad, unidad, geometría

y forma, utilizó tres figuras geométricas primordiales para reencontrar la forma y el volumen, lo que en su última etapa lo llevaría a un máximo de rigor en la simplificación y geometrización del lienzo. Su técnica es lisa y fina, con pinceladas planas, anchas, a veces de espátula, con líneas horizontales y verticales, con el color modela, realza los elementos y destaca la forma y sus temas comprenden el paisaje, figuras y bodegones, se le ha reconocido como un adelantado al fauvismo, cubismo y constructivismo.

A diferencia de Cézanne que extrajo la esencia de las cosas reconstruyendo la forma y el volumen, Gauguin remodela la forma y el volumen con una síntesis del color, en su obra destaca la línea curva y sinuosa, con ella delimita las formas y las figuras y en el interior de ellas emplea grandes zonas de color, planas, sin gradaciones, colores vivos, fuertes e irreales. Sus estancias en el extranjero adornan con exotismo sus composiciones simplificadas, nativas sensuales pintadas con colores irreales, situadas en paisajes simples sin perspectiva ni profundidad, que adquiere mayor fuerza expresiva al simplificar más la composición y agrandar su escala. Al igual que Van Gogh, el color es una de las características más notable de su pintura, sin embargo en éste primaba el sentimiento orientado a encontrar en la pintura la expresión de la vida y Gauguin, por su parte, era mucho más racional y consideraba la obra como un poema simbólico que le permitía crear una mística propia.

Finalmente, Henri de Toulouse Lautrec posee una visión expresionista de la vida, manifestada en pinturas que pinta en ágil movimiento, distorsión y viveza captando con destreza las acciones de los sujetos, por esta razón su factura es desenvuelta y abocetada, captando lo esencial de la realidad en breves y diestros trazos, Consagrándose a la vida nocturna de París, con sus cabarets, bailarinas, prostitutas y mujeres de los bajos fondos.

3) EL EXPRESIONISMO ALEMÁN

El Expresionismo como movimiento artístico cronológicamente se sitúa en los primeros años del siglo XX, esto es, contemporáneo a la muerte de Paula Modersohn Becker, sin embargo su gestación se explica por una serie de acontecimientos sociales, políticos y económicos que se sucedieron en el período comprendido por el Post Impresionismo y que coincide con el florecimiento artístico de Paula, quien como artista esta más cercana al Expresionismo que a las tendencias vigentes a la época de su formación.

La realidad alemana de fines de siglo XIX, al igual que buena parte de Europa, estaba inmersa en el capitalismo moderno, donde la creciente industrialización, la urbanización y la moral tradicional de las instituciones, habían generado quiebres en el tejido social que no se asimilaban rápidamente, surgiendo así movimientos que llamaban a buscar un estilo de vida reformista mediante el retorno a la vida rural, la que acogió tanto el arte de vanguardia, como algunas formas más tradicionales de la vida artística. Cualquiera fuera la tendencia, lo cierto es que ellas tienen en común el culto a la naturaleza o al *volk*— la comunidad campesina—, distinguiéndose numerosas comunidades artísticas entre ellas Worpswede y Neu Dachau. Conforme a esto, la huida de la sociedad industrial hacia el ámbito rural, en busca de un arte más auténtico, fue un fenómeno que se venía dando desde fines del siglo XIX, sin embargo, el contexto histórico artístico de comienzos del siglo XX procuró las condiciones para que algunas de estas agrupaciones constituyera un movimiento y, de este modo, trascender sentando las bases de lo que sería el Expresionismo Alemán.

En cuanto a la terminología hay que precisar que en el Salón de los Independientes de París de 1901, el pintor francés Julien-Auguste Hervé utilizó el término *expressionisme* en contraposición al Impresionismo, para designar una serie de obras exhibidas ese año, un concepto utilizado posteriormente para aludir al carácter reaccionario de las vanguardias de comienzo del siglo XX, frente al arte decimonónico y que posteriormente se fue circunscribiendo al arte alemán, distinguiéndose en el período previo a la guerra, dos grandes grupos: Die Brücke (El puente) y Der Blaue Reiter (El jinete azul). Ahora, en alemán si bien el término debería ser *Ausdruck*, se adaptó el francés y así se utilizó *expressionismus* por primera vez en el catálogo de la XXII Exposición de la Secesión de Berlín de 1911, que comprendía tanto obras alemanas como francesas.

En Alemania, los jóvenes de la época se mostraron muy receptivos de esta crítica social, en principio como natural reacción frente a un gobierno autoritario, pero fundamentalmente por la creencia en ideas como las de Nietzsche, que veían en la destrucción de los valores que sustentaban la clase media, la única vía para conseguir un rejuvenecimiento artístico y creativo, siendo la vitalidad del ser humano la que debía imperar por sobre la monotonía e impersonalidad de la sociedad industrial.

En el Expresionismo Alemán, particularmente Die Brücke, la rebelión contra las instituciones vigentes importa por una parte, una revalorización de las fuentes primitivas – presentes en las colecciones etnográficas de Dresde– como formas artísticas incorruptas por la cultura burguesa, donde las deformaciones y simplificaciones eran asimiladas a la autenticidad y por otra, el cuestionamiento de la moralidad decimonónica y de las tradiciones sexuales burguesas. De este modo, la revalorización de lo primitivo y las ideas

contemporáneas de la sexualidad fueron el centro del debate cultural y político alemán del momento.

La juventud del movimiento no es una casualidad, era precisamente esa condición la que legitimaba sus cuestionamientos sociales y políticos, toda vez que aunque habían sido formados, no habían contribuido activamente a la consolidación de la sociedad contra la que se rebelaban¹³³, el arte era una forma de reflejar sus emociones más íntimas, la angustia existencial de un individuo alienado por la sociedad industrial pre bélica, que deforma emocionalmente la realidad a través de los medios plásticos para acentuar su expresividad y su autenticidad, la que radicaba precisamente en la subjetividad del artista, consiguiendo así llegar al lado más emotivo del espectador. En este camino de búsqueda de autenticidad, los primeros expresionistas utilizaron técnicas gráficas de reproducción como la xilografía y el grabado en madera, que por una parte significaba un retorno al uso de técnicas artesanales y por otra facilitaban la expresividad mediante el contraste blanco/negro de la xilografía y las líneas angulosas y cerradas del grabado en madera. Sin perjuicio de ello, también utilizaron el óleo para reproducir siluetas intensas y muy deformadas, los colores eran brillantes y saturados, con predominio de los tonos oscuros y el negro, desprendidos del colorido local y pintados superficialmente en pinceladas gruesas e irregulares, a modo de zarpazos, usualmente incrustados dentro de un fuerte contorno.

¹³³ Manifiesto Die Brücke: *Con la fe puesta en el desarrollo y en una nueva generación de creadores y consumidores, hacemos un llamamiento a la juventud, y como juventud portadora del futuro, queremos procurarnos la libertad de vivir y actuar frente a las fuerzas tradicionales. Todo aquel que refleje en sus obras espontánea y verídicamente toda su fuerza creadora, es de los nuestros.* <http://www.slideshare.net/literatura.vanguardia/expresionismo-aleman> Consultado: 16/04/2014 a las 22:00 hrs

En cuanto a la temática, destaca el desnudo, especialmente el femenino. En la cultura y arte occidental se ha relacionado el desnudo femenino con lo primitivo, con la naturaleza, Die Brücke no estuvo ajeno a esa relación, sin embargo le confirió al desnudo una carga simbólica comprensiva de intereses más amplios, entre ellos *las reivindicaciones del grupo a favor de un radicalismo técnico, de una liberación sexual, de unas actividades antiburguesas y de unas formas de expresión artísticas y sociales más "auténticas"*¹³⁴. Usualmente, el desnudo se representaba con colores no naturales, contribuyendo a crear una sensación de deformidad e incomodidad, en las obras también se incorporaban objetos primitivos y exóticos, generalmente de carácter decorativo, pero que contribuían a reflejar una expresión más auténtica al provenir de un mundo incivilizado, generando así el contraste naturaleza-cultura. Sin embargo, particularmente en la obra de Kirchner se aprecia como el desnudo adquiere una dimensión distinta, por ejemplo al plantear a bañistas en espacios interiores, artificiales, o bien entornos primitivos con desnudos de naturaleza urbana, así mujeres desnudas pero con joyas y sombreros elegantes o la representación de prostitutas y bailarinas, que siendo un desafío a la moralidad sexual imperante y una manifestación de la libertad sexual del artista – la novia de Kirchner modelo de sus obras era una bailarina, a la vez eran planteados de un modo que presentaba ambivalencias, o al menos inducían a confusión y que incluso importaba un replanteamiento de los convencionalismos pictóricos relacionados con la representación de la mujer en la naturaleza.

¹³⁴ Harrison, C.; Frascina, F. y Perry, G. *Primitivismo, Cubismo y Abstracción. Los primeros años del siglo XX*. 1998. Ediciones Akal S.A. Madrid. España. p. 74.

II. CONSIDERACIONES GENERALES ACERCA DE LA OBRA DE MARY CASSATT Y PAULA MODERSOHN BECKER

Mary Cassatt se hizo conocida en París por exponer junto a los impresionistas y ser amiga de Degas, siendo esta circunstancia uno de los argumentos para calificar de impresionista su obra, con lo que partiendo de la base de dicha afirmación, su obra es evaluada y enjuiciada conforme a esa mirada, privándose de otras perspectivas de análisis que permiten vislumbrar que la cercanía con el movimiento no se traduce en una identificación, hecho del que Mary estaba completamente consciente, propugnando reiteradamente su independencia de cualquier corriente artística, lo que como analizaré no solo era una afirmación, sino que resulta evidente del análisis de su obra.

Paula Modersohn Becker por su parte, llega a París en las postrimerías del post Impresionismo, su origen alemán y el carácter que va adquiriendo su obra en sus últimos años de vida -el que en cierta medida es recogido por el Expresionismo- lleva a calificarla como una pre expresionista o una adelantada al Expresionismo. Sin embargo, es importante dejar en claro que entre Paula y los artistas expresionistas alemanes no hay ningún tipo de vínculo, el movimiento se desarrolló con prescindencia de su obra, la que si bien tiene rasgos que son replicados por los expresionistas, no puede ser considerada una influencia porque no fue conocida por ellos, por esa razón prefiero utilizar el término “adelantada o precursora del Expresionismo” que alude a la idea de anticipación que “pre expresionista” que supone la existencia de un vínculo o una condición en la ocurrencia cronológica de dos o más hechos. De este modo, habiendo hecho un barrido general del panorama artístico vigente en la época de desarrollo de estas artistas y las referencias que se hacen en cuanto a su inclusión o relación

con determinados movimientos, corresponderá analizar las particularidades de la obra de cada una que permiten diferenciarlas de los contextos descritos.

1.- MARY CASSATT Y EL IMPRESIONISMO

Una pintora norteamericana en el París haussmannizado, difícilmente tenía buen pronóstico, sin embargo Mary Cassatt consiguió el reconocimiento incluso de sus contemporáneos, al punto que su primera biografía se hizo en vida, quince años antes de morir.

Cassatt desde muy joven, quiso dedicarse profesionalmente al arte en el ámbito más exigente y pudiendo hacerlo en Estados Unidos gozando de fama y dinero, optó por un ámbito mucho más competitivo y exigente como París, donde llevó la vida de una mujer distinguida y conservadora, misma impresión que provocaba su pintura a primera vista, de modo que sin desafiar aparentemente los convencionalismos pictóricos, logró hacer algo completamente transgresor para una mujer de la época: desarrollar con éxito una carrera artística profesional y valerse de su obra para exponer su mirada de mujer a una sociedad diversa a la de su crianza norteamericana, de la que participaba en la medida que su rol y posición social le permitían, pero que no tiene ningún inconveniente en criticar.

Como he señalado, no obstante la adscripción tradicional que se hace de la obra de Mary al movimiento impresionista, un análisis profundo permite advertir las especificidades de su trabajo en relación con la obra impresionista, no solo en cuanto a la técnica, sino que en cuanto a superar la idea del “arte por el arte” de los impresionistas y valerse de las formas

y la composición para mostrar el mundo femenino, más cercano a la crítica que a la complacencia.

A continuación examinaré los rasgos de la pintura de Cassatt que explicitan la especificidad de su obra en relación al Impresionismo y el panorama artístico vigente en su época.

a) INDEPENDENCIA ARTÍSTICA

Mary fue amiga de Degas, él la llevó a exponer con los impresionistas, aunque su vínculo con el movimiento fue también de carácter comercial, toda vez que adquirió varias obras para su colección privada y también para terceros en una suerte de corretaje de obras de arte. No obstante lo anterior, Mary siempre afirmó su independencia del Impresionismo, lo que justificaba en el originario carácter independiente de las exhibiciones: *Pertenezco a los fundadores de la Exhibición independiente, debiendo a ella mis principios (...) no jurados, no medallas, no premios*¹³⁵, con esta explicación Mary en 1904 rechazó el premio que quería otorgarle la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania. Ese mismo año ya había rechazado la invitación a ser jurado en la exhibición con motivo de los cien años de la misma Academia *No sería capaz de perdonarme si por mi medio un cuadro fuera rechazado (...) Abomino el sistema y pienso que el único camino es la entera libertad*¹³⁶. Los únicos reconocimientos que aceptó en su trayectoria fueron la medalla de oro de honor de la Academia Bellas Artes

¹³⁵ Sweet, F. Op. Cit. p. 165

¹³⁶ Ibid

de Pennsylvania y la Legión de honor otorgada por el gobierno francés, ambas porque no importaban dinero y se asociaban su condición de artista y no a una obra en particular.

En cuanto a la obra de Mary y su asociación al Impresionismo, ya he explicado que Mary se acercó al movimiento gracias a la invitación de Degas, a las que adhirió en cuanto proclamaban *los derechos de los artistas individuales de cambiar el tema y la presión y exhibir libre de las restricciones impuestas por la Academia Francesa*¹³⁷, asimismo compartió algunas de sus innovaciones, sin embargo tanto Mary como Degas se movían un tanto lejos del núcleo impresionista clásico, al punto que, cuando intentó restringirse a éstos la Séptima Exhibición Impresionista, Degas primero y Mary después optaron por no participar.

Esta misma independencia, la llevó a trabajar alejada de las tendencias que sobrevinieron, no se sentía a gusto con las vanguardias y en su momento vertió ácidas críticas al trabajo de Matisse y su círculo a quienes califica como *pintores extravagantes cuyo trabajo no podría durar*¹³⁸, puesto que sus obras eran *extremadamente débil en la ejecución y muy común en la visión*¹³⁹. Lo anterior, si bien podía tener algo de resistencia antojadiza a los nuevos tiempos, también se explica por el agudo y exigente ojo de Mary, quien afirmó públicamente su simpatía por otros pintores vanguardistas o pre vanguardistas, particularmente Cézanne, quien también pasó a formar parte de su colección privada.

¹³⁷ Fillin Yeh, S. *Mary Cassatt's images of Women*. *Art Journal*. Vol. 35. N° 4 (Summer 1976). p. 359-363. College Art Association. New York. p. 359

¹³⁸ Sweet, F. Op. Cit. p. 195

¹³⁹ Ibid. p. 196.

b) TÉCNICAS

Mary utilizaba igualmente el óleo y el pastel, siendo usual que una misma escena la representara con ambas técnicas, particularmente en sus obras de la ópera, no así con los retratos en los que optaba indistintamente por cualquiera de ellas. Sin embargo, es su experticia en el grabado -técnica que aprendió en Italia-, la que en este aspecto la distingue de sus contemporáneos. En efecto, Mary le dio al grabado una relevancia similar que al óleo y el pastel, a diferencia de otros artistas que solo eran grabadores o bien eran pintores que usaban el grabado con un carácter preparatorio de la obra definitiva y aunque su gusto por esta técnica era compartida entre otros por Manet, Degas y Bracquemond, lo cierto es que marcaba diferencias con el núcleo impresionista más radical, ya que la técnica por su naturaleza no era idónea para plasmar la inmediatez y los efectos evanescentes de la luz, a la vez que importaba trabajar sin el color, elemento fundamental en la obra impresionista.

Los primeros grabados de Mary eran en punta seca, agua tinta y agua fuerte. El grabado en punta seca era una técnica renacentista similar al grabado al buril, en el que el artista trabaja con la punta adiamantada o el objeto punzante, directamente sobre la plancha y al marcar va levantando una rebaba (cresta) a uno o ambos lados del surco que retiene la tinta, dependiendo la intensidad o grosor de la línea de la presión ejercida y el ángulo que se trabaja, sin embargo el desgaste de las rebabas limitaba la vida útil de la plancha, con lo que el tiraje se limitaba a unas 20 a 30 copias por cada una. El aguafuerte por su parte, ha sido la técnica más tradicionalmente usada por los grabadores, se trabaja sobre una lámina de aleación metálica que se cubre con un barniz resistente a los ácidos, el dibujo se realiza con una punta afilada sobre el barniz pero sin penetrar en la lámina, posteriormente se sumerge

en el aguafuerte (solución de agua y ácido nítrico), de modo que la solución corroe la lámina en aquellos surcos no protegidos por el barniz- a mayor tiempo de inmersión y concentración del aguafuerte, mayor es la profundidad de la línea-, luego se retira el barniz, se impregna la superficie con tinta y se coloca sobre la prensa, la ventaja de esta técnica por sobre la de punta seca es que permite la corrección de los errores mediante el recubrimiento del surco con barniz y una vez seco volver a marcar el trazo. El aguainta por su parte, es una técnica que funciona bajo los mismos principios que el aguafuerte, pero que ofrece un aspecto completamente distinto, toda vez que más que líneas el color se difumina en zonas como la acuarela, para conseguirlo la lámina se rocía en ciertas zonas con resina y se calienta para adherirla, a diferencia de las otras técnicas permite trabajar las variaciones tonales mediante la exposición más prolongada al ácido, proceso que en todo caso resulta difícil de controlar y usualmente se complementa con otras técnicas de grabado.

La exposición de grabados japoneses de 1890 en París, fue de una relevancia inusitada entre los artistas europeos de la época, muchos de ellos tomaron motivos japoneses o bien aludieron en sus obras a la simplicidad de las formas, carencia de profundidad espacial y colores planos, otros como Mary Cassatt comenzaron a utilizar la técnica del grabado a color. En efecto, ella trabaja en una serie de grabados a color, lo que constituía una innovación en la época y además exigía una experticia mayor que los tradicionales, ya que cada color requería una placa debiendo hacerse una placa por cada color, lo que hacía más complejo el trabajo, en todo caso es sabido que Mary no usaba más de tres placas.

Los grabados a color de Mary si bien no son equivalentes en número a sus obras en óleo y pastel, recogen toda la temática contenida en ellas: niños, mujeres en ámbito público,

en escenas sociales privadas, maternidad, incluso utiliza el grabado para tratar temas que no comprende en sus trabajos de óleo y pastel, como los son las escenas íntimas de mujeres de clase más humilde. En efecto, la pintura de Mary es estéticamente conservadora, en ella representa a las mujeres del mismo modo en que eran vistas en los diversos ámbitos que retrataba, por esta razón las escenas más íntimas estaban fuera del catálogo de su obra¹⁴⁰, sin embargo a través del grabado se animó a representarlas, guardando en todo caso ciertas prevenciones en cuanto al recato de la mujer burguesa, toda vez que el entorno de la figura es expuesto con detalle a fin de evidenciar su condición más modesta.

Lo expuesto plantea al menos dos interrogantes, la primera alude a por qué opta por el grabado como medio de representar motivos estéticamente más transgresores y la segunda es al valor expresivo de esta obra en relación a la de sus colegas varones, particularmente uno muy cercano: Degas.

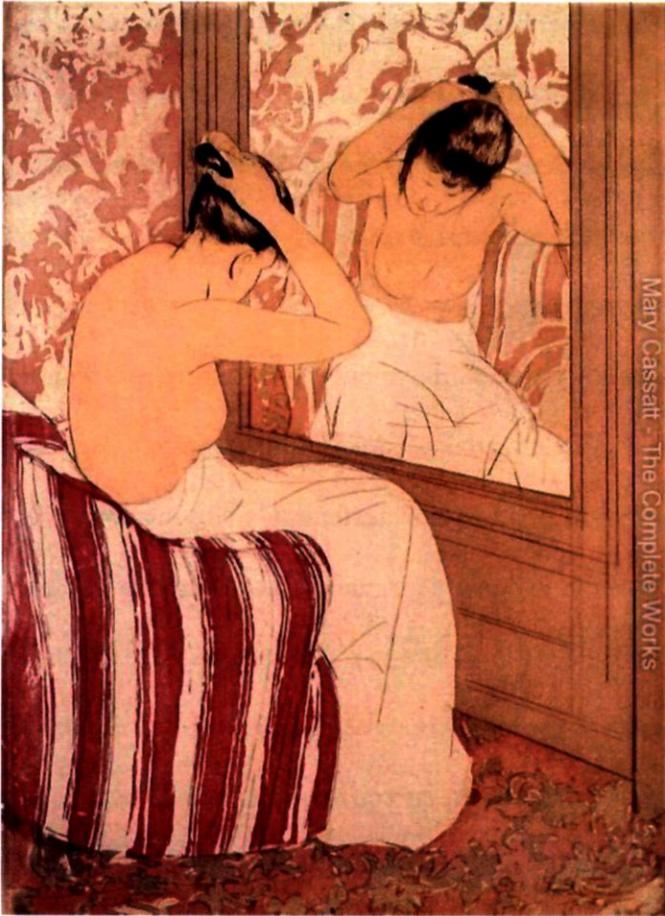
En el desarrollo de este trabajo he procurado dar cuenta del aparente conservadurismo de la obra de Mary, razón por la cual es tan interesante que dibujara mujeres semidesnudas a través del grabado, lo que en principio se explica por la técnica, toda vez que el grabado permitía definir o insinuar una forma más fácilmente, con lo que el trazado en zonas más pudorosas del cuerpo se limitaba a un par de líneas y no a un trabajo de color y detalle como lo exigía el óleo y el pastel, el que además era bastante más llamativo que las tonalidades de estos grabados. Ahora, en cuanto al valor expresivo de sus grabados en relación al de sus

Fig. 22

¹⁴⁰ Sus mujeres nunca están desvestidas o con ropa de dormir, siempre están sentadas o de pie, nunca acostadas sobre un sofá o una cama, siendo su obra *Breakfast in Bed*, una de las pocas excepciones a la regla donde la mujer en la cama no es sino la excusa para un exhaustivo trabajo del color, en el que un par de figuras (madre e hijo) asoman sus cabezas y brazos en una mezcla de sábanas y ropas blancas.

colegas, su autoría femenina resulta evidente, toda vez que Mary al compartir el género y carecer de una curiosidad lasciva respecto de la figura femenina semidesnuda, participa del entorno doméstico y retrata a mujeres que no se sorprenden ni desconocen la presencia de la artista, solo comparten el espacio en el cual son representadas pudorosamente de espaldas o de costado, de pie o sentadas desarrollando una acción y en caso alguno posando, de modo que el desnudo parece necesario y natural y salvo el reflejo en un espejo, no es presentado frontalmente. Degas por su parte, intentando representar una escena doméstica, no logra integrar su mirada en la escena y con ello tampoco representa a la mujer dentro de los parámetros de su clase como lo hace Mary, sino que su cuerpo se expone como el objeto de una contemplación casi voyerista, un “mirón” que se introduce en la intimidad femenina, lo que es ignorado por la mujer y que en definitiva refleja la mirada erótica del flâneur.

Fig. 23



The Coiffure. Mary Cassatt.
1890-1891. (22)

Este es un grabado en color en el que Mary plantea semi desnuda a su modelo, algo tan excepcional que solo aborda a través del grabado e indirectamente al completar la imagen con el espejo.



Después del baño. Edgar Degas.
1891-1892. (23).

Este grabado representa una escena doméstica en la que el artista no se integra sino que es observador de un espacio, en el que se acentúa la carga erótica de la representación

c) LA MIRADA FEMENINA, FEMINIDAD Y CICLOS ETARIOS

Para pintar se debe mirar y hasta el siglo XIX la mirada estaba intrínsecamente relacionada con la división sexual de roles al interior de la sociedad, explicando las diferentes formas, en que como seres humanos –hombres y mujeres- se nos ha enseñado a vivir dentro de una sociedad, así a la identidad sexual masculina se le atribuye el don de mirar y a la identidad sexual femenina el rol de ser mirada, de modo el varón artista que mira, representa a la mujer y a su espacio que es objeto de la mirada, con lo que la feminidad es supeditada a la creatividad masculina, que no aparece en la imagen, pero que define y controla el espacio que recrea.

En este contexto irrumpe Mary Cassatt, quien en vez de pintar flores, bodegones o paisajes, pinta mujeres, lo que importa un quiebre en la atribución sexual de los roles asociados a la mirada: una mujer mira a otra mujer y el varón queda relegado al carácter de mero espectador de la representación femenina de un espacio de feminidad. Así, el espacio de feminidad es definido y delimitado por una mujer, el objeto de su mirada es otra mujer, pero no una pasiva que se exhibe o expone al deseo masculino¹⁴¹, sino que una que ejecuta una acción, que también mira y que no tiene ningún interés en buscar la complicidad del hombre espectador. Lo anterior, es quizá el elemento más significativo en la construcción de las obras de Cassatt, porque en su calidad de mujer artista no solo reclama la mirada para sí, sino que también para sus modelos femeninas, lo que deja a entrever su disconformidad y su postura crítica de los roles sociales atribuidos a la sexualidad, siendo sus obras una

¹⁴¹ Mary se preocupa que nada en su obra permita al varón, aún en carácter de espectador, reclamar alguna prerrogativa tendiente a participar con su mirada en la co construcción del significado de la obra

declaración de principios, una negación a concebir la mujer como objeto del deseo masculino, sea evidentemente o de un modo más bien velado, donde la negación puede venir incluso por la sola mirada comprometida, activa y llena de deseo de su modelo.

De este modo, Mary se aparta del Impresionismo en cuanto a concebir un “arte por el arte”, asumiendo las limitaciones que le imponía su género y el desacuerdo con algunos aspectos del estilo de vida Parísino, para representarlos en su obra y poner en conocimiento del público su mirada femenina crítica, siendo este el punto en que cobra particular interés su ingenio compositivo, ya que logra insertar su disconformidad en un contexto formal y aparentemente conservador, lo que facilitó la difusión y aceptación de su obra, al punto que difícilmente sus contemporáneos podría haberla calificado como propaganda feminista.

Mary Cassatt fue definida por Griselda Pollock como *A woman painter and a painter of woman [una mujer pintora y una pintora de mujeres]*¹⁴², así como artista, transita por los espacios femeninos como el flâneur por las calles de París, construyendo un cuerpo de trabajos en los que hace una introspección al mundo de la mujer en todas sus edades y etapas, el que es entendido por la misma Pollock como *las edades de la mujer: primeros años, infancia, adolescencia, juventud, madurez y vejez, un ciclo que comienza nuevamente con la maternidad, la que así tiene un lugar central en esta secuencia*¹⁴³. Cada edad o etapa de la mujer es definida por Mary en función de un espacio o un rol, el que significa la relevancia que la artista confiere a la persona de la mujer, siendo la edad un elemento secundario que en nada altera la individualidad del sujeto representado, lo que constituía toda una

¹⁴² Pollok, G. *Mary Cassatt*. 2005. Chaucer Press. London. p 13.

¹⁴³ Pollock, G. Op. Cit. p. 37.

transgresión en la época, toda vez que niños y mujeres no serán concebidos como sujetos autónomos, sino que sus derechos se explicaban en función del varón del que dependían. *La Sala Azul*, es justamente una interesante pintura que da cuenta de los aspectos que establecemos como factura, tema y contenido-contenedor característico y auténtico en la obra visual de Mary; así, en este óleo sobre lienzo vemos una niña que ocupa el espacio de un primer plano de costado, mostrándose *desde sí misma* –la pose, la expresión en la mirada, la disposición de ambos brazos, las piernas que cuelgan en significado- absorta en sus pensamientos, pero con una mirada y actitud, que nos conducen a imaginar en nuestra situación de espectadores, la autonomía de su propia persona, la forja de su carácter.

Los primeros años e infancia son representados por Mary en forma individual o bien en relación con la edad más madura de la mujer madre. En el primer caso se pone de relevancia la individualidad del niño quien deja de ser concebido como una prolongación de sus progenitores –objeto de derechos de sus padres- para ser considerado como un ser humano –sujeto de derechos- con una autonomía restringida por su inmadurez, con emociones y reacciones propias que no necesariamente son las más convenientes, pero sobre todo, niños acariciados, que conforme a las convenciones parecen desarrollarse libremente en un ámbito protector, cuestiones que en la actualidad no revisten ninguna novedad, pero que fue la bandera de lucha de la minoridad por décadas. En el caso de los bebés, los representa asexuados, desnudos si están en compañía de adultos, si están solos los presenta vestidos, sin fajas que aten sus cuerpos, en cambio en la infancia los distingue no solo por la apariencia, sino que por los roles, niños y niñas participan de actividades de ocio, pero las niñas particularmente aparecen acompañando a sus madres en actividades domésticas, como si la feminidad fuera una cosa aprendida en la que las niñas debían ser adiestradas.

Fig. 24

Fig. 25



Margot. 1902.(24)

Mary estilaba presentar vestidos a los niños sin adultos, aunque fueran pequeños como Margot, además al momento de situarlos en la escena trata de rescatar su propia personalidad, así la niña simplemente está sentada, no parece posar ni tiene mayor interés de hacer contacto visual con el espectador.



Mother Sara and the Baby. Mary Cassatt.1901.(25)

En esta obra se evidencia como Mary presenta a los bebés asexuados y desnudos y a las niñas que acompañan a sus madres aprendiendo del ejercicio del rol materno.

La hipótesis de bebés o niños en relación con sus madres, es quizá el contexto donde el quiebre compositivo provocado con el cambio de mirada resulta aún más evidente. En las escenas madre e hijo de Cassatt puede observarse como la forma en que dispone los cuerpos de ambos y como la unión de sus miradas genera una atmósfera de intimidad compartida que los abstrae del entorno y relega al espectador a un rol de mero observador de la escena, privándolo de la posibilidad de hacer de esa madre objeto de deseo erótico. Para explicar lo expuesto me remitiré a comparar la obra de Mary con la de Renoir, quizá el artista con el que el contraste es más evidente. En la obra de Renoir *Maternité (1885)* representa a una mujer amamantando a su hijo con indumentaria burguesa de la época sentada en una silla en medio de la naturaleza, los puntos centrales del cuadro son el pecho de la mujer que es cogido por la mano del bebé, haciéndolo más evidente, y la exposición de los genitales masculinos de éste, la madre no está consciente de la acción, la expresión de su rostro y el giro de su cabeza al espectador, la ponen en contacto con éste, situando una escena de maternidad dentro de los límites convencionales de una representación con una fuerte carga erótica en el que una madre vuelve a ser el objeto del deseo masculino. Mary Cassatt por su parte en *Motherhood 2 (1890)* esta es quizá la escena de maternidad de espacio interior, donde la artista descubre mayormente el pecho de la mujer que también está sentada en el mismo ángulo que la de Renoir, aunque en vez de estar erguida, curva su espalda para acercarse al bebé, el que está vestido y juega con sus pies, en tanto que la madre está absorta y concentrada en su labor de amamantar, y aunque la escena es muy cercana al espectador, lo excluye por completo de ella, la mujer mira y el poder de su mirada es el de una mujer colocada en el papel convencional de madre, lo que le resta toda carga erótica y la convierte en una mirada legítima y socialmente admitida.

Fig. 26

Fig. 27



Motherhood 2. Mary Cassatt. 1890. (27)

Esta es una de las escenas en las que Mary descubre mayormente el cuerpo de la mujer, siendo cercana al espectador, lo excluye, la mujer mira y el poder de su mirada es el de una mujer colocada en el papel convencional de madre, lo que le resta toda carga erótica.



Maternité. Pierre Auguste Renoir. 1886. (26)

Si bien esta obra nombra y trata la maternidad, sitúa la escena dentro de los límites convencionales de una representación con una fuerte carga erótica, en el que la madre vuelve a ser el objeto del deseo masculino.

Otra lectura de estas obras de madres e hijos, dice relación a la visión crítica que suponen, toda vez que las escenas representadas no se condecían con la realidad Parísina. En efecto, si la mujer como ser humano adulto no era considerada en el siglo XIX como un sujeto de derechos al igual que su similar varón, es predecible el tratamiento que desde la perspectiva de los derechos se daba familiar, social y jurídicamente a la infancia. Sin embargo, Mary se crió conforme a las normas del puritanismo norteamericano, en un contexto burgués previo a la industrialización, con una madre extremadamente culta y un padre que pudiendo ser todo lo autoritario que podría esperarse a esa época, no adoptaba decisiones sin el consentimiento de su esposa, siendo esta experiencia lo que Mary no encontró en París en la década de los setenta: la industrialización despojaba de la infancia a la clase trabajadora, en tanto que la burguesa aún conservaba la costumbre de las nodrizas o bien de las sirvientas al interior del hogar, en las que delegaban los cuidados de los hijos.

Estas representaciones tan distantes de la realidad Parísina, difícilmente tenían por objeto enaltecer el estilo de vida americano, toda vez que sin negar su origen, tampoco tuvo mayor interés en hacer una defensa pública de él o afanarse en la moralización social, más bien me parece que muestra una imagen idealizada de la maternidad, cercana a las escenas de su infancia e indiciarias de los nuevos tiempos que se venían para la niñez europea, lo que no dejaba de ser al menos paradójico toda vez que como artista veía como el público burgués se conmovía y apreciaba la belleza de escenas domésticas que ella retrataba y que sin embargo, como sociedad, eran incapaces de replicar, siendo del todo opuestas a las pautas de crianza francesa sostenidas inveteradamente en el tiempo, haciendo de este modo una fuerte crítica a los valores asociados a la belle époque Parísina.

Las mujeres jóvenes por su parte son presentadas en los espacios de feminidad: el privado que podía ser interior – advirtiéndose un particular talento en la precisión de los detalles, el juego de líneas y el gusto por el decorado- o exterior como jardines, siendo en este aspecto menos minuciosa en los detalles para centrarse en los personajes, lo que resulta coherente con la totalidad de la obra en la que no hay pinturas de paisajes, siendo muy mínimo el porcentaje de ellas que se sitúa en exteriores. En cuanto al rol que las mujeres desempeñan en estos espacios, puede observarse como las presenta absortas en labores de lectura, bordado, ganchillo o bien en actividades sociales como tomar el té. Asimismo, también estas mujeres jóvenes son presentadas en espacios públicos, usualmente la ópera, en la que como explicaré se da un interesante juego entre la joven representada -objeto de la mirada masculina- que aparece como dueña de la escena, sin vincularse con el espectador ni con el medio.

Fig. 28

Fig. 29

Finalmente, Mary se ocupa de representar a la mujer en la última etapa del íter vital, asociando los años a la dignidad y al vigor más que al agobio, sea que la presente activa o simplemente en una posición cómoda, pero siempre ejerciendo el control de su posición social, familiar y pictórica, siendo su madre su modelo preferida.



Lydia Crocheting in the Garden at Marly. Mary Cassatt. 1880. (28)

Aquí Mary representa otro espacio de feminidad, exterior aunque privado, en el que la modelo -su hermana Lydia- está absorta en su labor de ganchillo, no vinculándose con el espectador ni con el medio.



Reading Le Figaro. Mary Cassatt. 1878. (29)

Mary representa a la mujer en todo su íter vital, asociando los años a la dignidad y al vigor, así toma a su madre como modelo y la presenta activa o pasivamente, pero siempre ejerciendo el control de su posición social y familiar.

d) DEFINICIÓN DE ESPACIOS

Griselda Pollock¹⁴⁴ realiza un interesante estudio en el que aborda la obra de Mary en función del espacio, análisis que permite comprender las particularidades de su trabajo en relación al de sus contemporáneos. El primer espacio es el más evidente y alude al que se representa en la obra, en el que no se aprecian mayores diferencias de género en la autoría, toda vez que el Impresionismo desarrollado por los varones también se *enfocaba en asuntos relacionados con la vida doméstica que hasta entonces habían sido relegados a la pintura de género y que finalmente fueron legitimados como elementos centrales de la práctica artística*¹⁴⁵, así encontramos en las obras de Mary áreas privadas como comedores, habitaciones, etc. y el ámbito público orientada a la recreación de la familia burguesa, como parques, paseos, teatros, etc., excluyéndose temáticas aún privativas de sus colegas varones como bares, cafés, etc.

Una segunda dimensión viene dada por el orden espacial dentro de la composición, es decir el manejo de las estructuras espaciales, así como el uso de la planimetría por Manet o los agudos ángulos de visión de Degas. Este espacio, no se ve condicionado por el género, siendo relevante en el caso de Mary analizar dos tópicos de su pintura que la distinguen respecto de sus contemporáneos varones y mujeres: la proximidad y la prescindencia de la perspectiva geométrica. En cuanto al primero, es usual en la obra de Mary distinguir un espacio pictórico superficial ocupado por la figura principal, dominando la escena,

¹⁴⁴ Pollock, G. *Modernity and the spaces of femininity*. Vision & Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art. 1988. Routledge. London.

¹⁴⁵ Parker, R y Pollock, G. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Citado por Pollock, G. Ibid. p 257.

enfrentándose al espectador, quien de este modo se ve casi obligado a dialogar con una figura que, la más de las veces, ignora, rehúye o rechaza la presencia de otro, creando una suerte de ilusión en la co construcción de la obra que en definitiva, no se materializa. En cuanto a la perspectiva, en algunas de sus obras Mary Cassatt al igual que Van Gogh y Cézanne dispuso sistemáticamente los espacios, en función de jerarquías subjetivas, prescindiendo intencionalmente de la perspectiva a fin de conseguir el efecto pictórico deseado. Una de las obras más representativas y que analizaré con detalle es *Girl in the Blue Armchair*, en la que no le basta con pintar a una niña pequeña sentada desgarbadamente en sillón, sino que evoca la sensación que esa niña tiene del espacio, representando la habitación desde un punto de vista en el que los sillones parecen enormes, como si efectivamente fueran vistos por una niña y no por el espectador adulto.

Fig. 56

Fig. 55

Finalmente, como último espacio se encuentran *los espacios sociales, desde los cuales se construye la representación y su impacto recíproco*¹⁴⁶, con lo que se alude a la figura de la artista como un sujeto inserto en un espacio social e histórico, que condiciona su estructura valórica, su desarrollo emocional y social, en definitiva el espacio en el que se gesta la mirada que determinará en definitiva, la mirada del espectador. Así, en Mary se observa como el espacio representado y el espacio social están regidos por la feminidad, entendida de este modo como condición y como efecto de la representación, donde el solo hecho de pintar es en sí misma una oportunidad para inscribir la diferencia sexual.

¹⁴⁶ Pollock, G. *Modernity and the spaces of femininity*. Op. Cit. p. 262.

2. PAULA MODERSOHN BECKER EL POST IMPRESIONISMO CON GUSTO A EXPRESIONISMO

La carrera de Paula Modersohn Becker se desarrolla en el período de incubación de las primeras vanguardias y como ya he explicado, usualmente se la ha relacionado con el Expresionismo, pero la suerte impredecible de la interrumpida obra de Paula hace necesario analizarla a partir de aquellas particularidades que la distinguían de sus contemporáneos y, que en cierta medida fueron los elementos que, sin ser conocidos por el movimiento expresionista fueron replicados por éste, siendo el redescubrimiento de la figura y la obra de Paula, la que permite el análisis doctrinario muy posterior, en orden a cotejar su obra y la obra expresionista y de ese modo calificarla como precursora del movimiento.

Antes de analizar la figura de la mujer en la obra de Paula, resulta conveniente ilustrar los aspectos de su obra que en cierta medida será replicado por los expresionistas, que configuran la especialidad de su pintura en relación a sus contemporáneos:

a) SUBJETIVIDAD ARTÍSTICA, EL ARTE COMO BÚSQUEDA PERSONAL

Si hay alguna palabra que permita caracterizar a Paula Modersohn Becker es precisamente “búsqueda”, su proceso de maduración personal significaba un replanteamiento y cuestionamiento sobre ella como ser humano y su concepción de arte. Lo anterior, si bien puede apreciarse del conjunto de su obra, queda más claramente en evidencia de sus escritos, así antes de su primer viaje a París en 1899 escribe en su diario: *Hoy, mientras me bañaba se me ocurrió algo: Aquí en la soledad del ser humano, el bienestar se reduce a sí mismo*

(...) Estoy trabajando en mi misma. Estoy relaborándome (...) Mackensen dice que la fuerza es la mejor de las cosas. En un principio fue fuerza. Y sin embargo, sé que la fuerza no será lo fundamental en mi propio arte. La sensación que tengo en mi es de un suave tejido, una vibración, un batir de alas, temblando en reposo, la celebración de la respiración. Cuando sea realmente capaz de pintarlo, voy a hacerlo¹⁴⁷.

El desarrollo personal necesariamente se relaciona con el profesional, en el sentido que las particulares inclinaciones del individuo determinan su vocación y los cambios que experimente de uno u otro modo inciden en el modo de enfrentar y desarrollar su trabajo, así Cassatt es una artista que explora nuevas técnicas, trabaja recurrentemente ciertas temáticas, con lo que su obra parece “madurar naturalmente”, lo que no importa obviar su proceso de maduración personal, sino que éste no resulta una condición que por sí misma explique la evolución de su obra. En Paula en cambio, no se advierte una división y relación de roles, sino que una identidad, de modo que su introspección, su constante replanteamiento en cuanto ser humano, es la condición necesaria para hacer obra, lo que puede apreciarse en sus escritos en los que se da cuenta como los períodos de mayor riqueza artística – particularmente sus últimos años- coinciden con los períodos de mayor incertidumbre personal en cuanto a mujer alemana, casada con pintor alemán, que vivía sola en París, que tenía un amante húngaro y que se sentía incapaz de cargar con su historia, sin el apoyo de su marido y de su amante.

¹⁴⁷ Modersohn Becker, Paula. Op. Cit. Pp 122-123.

Profundizando en lo anterior, resulta interesante precisar, que esta necesidad de búsqueda en el caso de Paula es algo más que una necesidad gatillada por circunstancias familiares o sociales determinadas, es una actitud de vida, una forma de enfrentarse a sí misma, desde muy joven ella plantea esta necesidad de búsqueda personal como medio para encontrar además su idea de arte, lo que se refuerza en su primera estancia en París en la que le comenta a su hermana lo interesante que resulta ver como su juicio se está formando gradualmente y al cuestionarse cuando este proceso terminará refiere *¿Qué es listo? ¿Cuándo uno está preparado? Espero que nunca*¹⁴⁸.

b) TEXTURA, ÓLEO Y COLOR

Paula gustaba del óleo como de ningún otro material, así escribe a su padre desde la Academia de Berlín: *Amo los óleos. Son ricos y poderosos, tan maravillosos para trabajar con ellos, después del tímido pastel*¹⁴⁹. La riqueza del óleo viene dada por el hecho que es un material que puede ser manipulado por el artista según su interés, la gradación del aceite influye en la densidad de la pincelada, así como también en el brillo, además permite la mezcla con otros elementos a fin de aumentar su densidad o intensificar el color, su lento secado que permite trabajar en correcciones y el comportamiento del pigmento determinado por la superficie -más opaco en la tela, más brillante en la madera-, le daba mucho más libertad para experimentar, considerando que las superficies preferidas por Paula eran el lienzo y la madera y que el boceto previo al original era precisamente en óleo, generalmente sobre cartón.

¹⁴⁸ *Ibíd.* p. 190.

¹⁴⁹ *Ibíd.* p. 75.

La textura en las obras de Paula fue fuertemente influenciada por Rembrandt cuyas obras conoció en el Louvre en 1903, impresionándole la textura de grano grueso, arenisca, rugosa de la que refiere tiene mucho que aprender, según expresa en su diario: *Tengo que aprender a expresar la suave vibración de las cosas, (...) la "complejidad rugosa de las cosas": esa es la cualidad que me parece tan agradable de mármol antiguo o esculturas de piedra arenisca que han estado expuestas a la intemperie. Me gusta, esta superficie rugosa con vida*¹⁵⁰. Esta textura se vuelve cada vez más relevante a partir de este momento, optando por dar a la superficie pintada un aspecto crudo inacabado, en el que se aprecian claramente las pinceladas, buscando el grosor que combinaba con la forma, para ello solía aplastar el mango del pincel en la tela o bien presionar la superficie de pintura fresca con un papel y repintar, también solía hacer una mezcla de óleo y tempera para aumentar la densidad y opacar la brillantez del óleo.

En cuanto al color, la escuela de Worpswede fue un legado del que Paula no pudo desprenderse fácilmente, la paleta terrosa tradicional de la colonia, requirió de un par de estancias en París para ser aclarada, particularmente la influencia de Cézanne, Gauguin y Van Gogh contribuyeron al uso de los colores saturados que se observan en sus últimas obras, respecto de las cuales Paula cree que aún debe trabajar, así refiere en su última carta a Hoetger que sus últimas obras de París son frías, solitarias y vacías y quiere hacer algo atractivo *un entusiasmo y embriaguez del color, algo poderoso*¹⁵¹. Ahora, me parece que esta última observación de Paula en cuanto al color de sus pinturas, necesariamente se relaciona con su historia personal y lo frío, solitario y vacío alude más a los momentos que definieron el

¹⁵⁰ Ibid. p. 297. Carta dirigida a Otto Modersohn el 19 de febrero de 1903.

¹⁵¹ Ibid. p. 422.

contexto en que las obras fueron hechas que a las obras en sí, ya que con prescindencia de este elemento es fácil observar como estos cuadros evidencian una notable evolución en el color.

c) SIMPLIFICACIÓN DE FORMAS

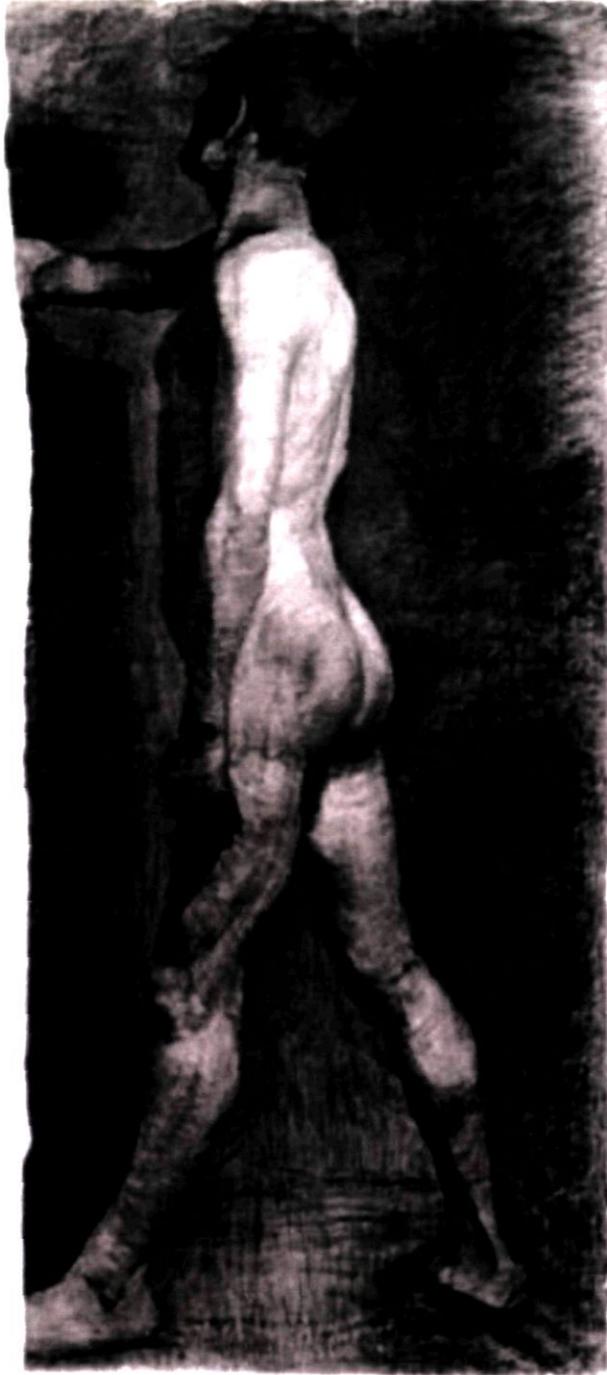
En términos generales, podemos entender la forma como la apariencia externa de las cosas, a través de las cuales somos capaces de aprehender su contenido, su identidad, así el artista representa la forma que quiere comunicar al espectador. Hasta el siglo XIX el arte occidental europeo se preocupaba de traspasar una imagen al soporte con el mayor realismo y fidelidad que fuera posible, tal y como era vista por el ojo del artista, valiéndose de una serie de recursos como la geometrización del espacio, al perspectiva, luces y sombras, gradación de colores, etc. Sin embargo, la simplificación de formas, alude a un proceso inverso al descrito y que viene dado por la decisión del artista de renunciar a la descripción completa del objeto, escogiendo los elementos que más pueden aportar a la expresión de belleza que ha encontrado y que quiere comunicar, así al despojar a los objetos de los rasgos descriptivos no esenciales puede conseguir formas más puras y con mayor significado.

La formación académica que Paula recibió en Berlín fue la tradicional, esto es, la exigencia de una gran precisión y detalle en sus dibujos particularmente del cuerpo humano y si bien la formación de Worpswede difería en cuanto a la relación que el artista tenía con el objeto representado y su significado, igualmente le exigía una estricta observación y representación de la naturaleza, siendo este aspecto el que siempre generó disconformidad en Paula y la llevó paulatinamente a buscar su propio camino. En efecto, si bien en Berlín

Fig.30

era muy inexperta para desentrañar su particular modo de entender la labor del artista, en su primera etapa de Worpswede con Mackensen como maestro, ya contaba con mayores elementos para definir aquellos aspectos que la distanciaban de él y que aludían precisamente a la rigurosidad en la representación, toda vez que compartiendo la necesidad de una acuciosa observación de la naturaleza, estimaba que no solo se la podía representar con fidelidad prescindiendo de algunos detalles, sino que además, la mayor fidelidad y belleza era aquella que se podía plasmar con los mínimos elementos que determinaba el propio artista, subjetividad a la que su maestro se oponía y a la que ella irónicamente alude en su diario *Debería sentirme pequeña ante la inmensidad de la naturaleza (...) Mackensen (...) dice que debo aprender a hacer una representación más devota de la naturaleza. Parece que dejé en un excesivo primer plano mi insignificante persona*¹⁵².

¹⁵² Modersohn Becker, P. Op. Cit. p. 120. Diario de 16 de diciembre de 1898.



Stehender männlicher Akt nach links. Paula Modersohn Becker. 1899. (30)

En la Academia de Berlín Paula recibió una formación académica tradicional, particularmente en el dibujo del cuerpo humano, siendo éste uno de sus dibujos de estudiante.

Como he explicado, la simplicidad de formas que Paula defiende no importa simplificar su significado, sino que acentuarlo y para conseguirlo se vale entre otros de los siguientes recursos:

a) La línea como medio de expresión o bien a los empastes gruesos que la sugieran, así un par de trazos terminan insinuando o definiendo una figura.

b) Evitar las referencias temporales, así los momentos del día son irrelevantes en el proceso de aprehensión del significado del objeto, razón por la cual se prescinde de la gradación de colores y de las sombras

c) Evitar las referencias espaciales, dado que se prescinde de la perspectiva geométrica, el tamaño o distancia entre los objetos pierde relevancia, no hay un punto de vista único de modo que la distribución del espacio es organizada por el propio artista.

Lo anterior, lejos de ser una idea de una aprendiz, se fue acentuando con la maduración personal y artística de Paula, al punto de identificar la simplificación con la belleza y con la finalidad última del arte que ella concebía, esto se ejemplifica en su diario unos años antes de morir: *Tengo que luchar por la simplicidad máxima unido con el poder más íntimo de observación. Ahí es donde radica la grandeza*¹⁵³. *Una gran simplicidad de la forma es algo maravilloso*¹⁵⁴.

¹⁵³ *Ibíd.* p. 299. Diario de 20 de febrero de 1903.

¹⁵⁴ *Ibíd.* p. 400.

D) SIMBOLISMO Y PRIMITIVISMO

Las discusiones en orden a explicar el primitivismo en un contexto moderno, han sido arduas y complejas, y su análisis en este ámbito de estudio no tiene otro objetivo que contextualizar este concepto en Alemania, toda vez que en este país la tendencia a lo primitivo adquirió características propias que le dan un sentido especial y que incide de forma radical en la formación de Paula.

En general, la idea básica con la que se relaciona el primitivismo, viene dada por la incorporación en el arte europeo de formas visuales tomadas de los pueblos no occidentales de origen remoto. Ese fenómeno en cierta medida se da en Alemania, donde la industrialización de los medios de producción y la reestructuración de la vida familiar y social en torno a la urbe moderna, desplaza las formas de vida originarias de los pueblos germanos, los que se concentran en pequeñas comunidades alejadas de las ciudades que vivían en una economía de subsistencia y en comunión con la naturaleza, surgiendo el concepto de “Volk”, que literalmente significa pueblo, aunque su empleo alude más bien al individuo, al campesino que se había resistido a la forma de vida impuesta por la segunda revolución industrial. Lo anterior, cobra más fuerza dado que el proceso de industrialización coincide con el de la unificación alemana, en la que se hizo necesario encontrar una identidad nacional que uniera la herencia cultural de los diversos pueblos germanos, siendo el culto al *Volk* una de las manifestaciones más destacadas de este movimiento.

En este contexto, fue usual que en Alemania los artistas que se resistían a las reglas imperantes en la nueva sociedad industrializada, escaparan de la ciudad y formaran

Fig.31

comunidades o colonias artísticas en la que pudieran trabajar en armonía con la naturaleza y ajenos al tráfago de la urbe. De este modo, se formó la comunidad de Worpswede, al Norte de Bremen, calificada por los críticos de la época como originales, novedosos y primitivos¹⁵⁵, en tanto que otros derechamente hablaban de neorrománticos, *porque a través de su arte, buscaban una perfección cuasirreligiosa. “La naturaleza indomada” se convirtió en el símbolo y origen de su expresión artística*¹⁵⁶. Reiner María Rilke que vivió un tiempo en la comunidad, escribió una monografía al respecto¹⁵⁷, en la que les atribuye *una creencia en la “ley universal de la Naturaleza”*. *Su joven primitivismo antiacadémico se combina con un tipo de búsqueda espiritual; cree que tienen que cumplir una misión espiritual: restablecer la relación rota con la Naturaleza*¹⁵⁸.

Este primitivismo al que aluden los críticos, tal como lo enuncié en un principio podría ser entendido casi como un primitivismo a escala, en el sentido que evidencia una misma actitud, esto es un grupo de artistas que en el contexto de la urbe moderna, optan por dar a su arte un carácter distinto al que ordenaba la academia de la época, rescatando los valores y las imágenes asociadas a modos de vida originarios, que en este caso no provenían de otros continentes, sino que importaban el rescate de las tradiciones y estilos de vida previos a la industrialización y unificación alemana.

¹⁵⁵ Kölnische Zeitung. 1895. Citado por: Harrison, C.; Frascina, F. y Perry, G. Op. Cit. p 40.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Rilke, R. *Worpswede – Monographie Einer Landschaft und Iherer Maler*. 1975. Schünemann. Bremen.

¹⁵⁸ Harrison, C, Frascina, F y Perry, G. Op. Cit. p. 41.



Sommerabend. Henrich Vogeler. 1905. (31)

Esta obra representa una tarde en la comunidad artística de Worpswede, las familias de artistas reunidos, Paula se ubica en el costado izquierdo del lienzo y su marido Otto de pie al mismo costado al fondo.

Este concepto amplio en el que he tratado de entender el primitivismo con el que se califica a la colonia de Worpswede, se veía interferido por el nacionalismo de sus fundadores, quienes restringían el concepto a las imágenes provenientes de culturas no occidentales, así en 1905 Otto Modersohn en su diario critica la obra de su mujer señalando *Admira imágenes primitivas, cosa que está muy mal por ella, debería estar admirando pinturas artísticas*¹⁵⁹. Paula formó parte de esta comunidad, primero como alumna de Fritz Mackensen y luego como esposa de Otto Modersohn, ambos fundadores y los mejores representantes del movimiento, influencias que por su entidad ameritan un cuestionamiento en orden a como la obra de Paula recoge esta relación entre hombre y naturaleza, en el contexto de la Alemania de fin de siglo XIX. Ella al igual que sus maestros sentía una fascinación por el entorno bucólico de Worpswede y el modo en que los campesinos se relacionaban con la naturaleza, la madre tierra era el sustento de sus habitantes y las madres eran el sustento de sus hijos, hecho que llamaba particularmente la atención de Paula, dado que en los contextos urbanos la lactancia y el cuidado de los hijos eran funciones que se delegaban o derechamente no se ejercían atendida la clase social.

Lo anterior, si bien causó en Paula una fascinación inicial, la resistencia de la colonia a las nuevas tendencias no resultaba coherente con su juventud y su necesidad de experimentar, Worpswede desde un principio fue insuficiente para ella y más aún después de su primera estancia en París. De este modo, si bien comulgaba con la colonia en el hecho que el proceso creativo se debía desentrañar *las esenciales, eternas, primitivas verdades de los*

¹⁵⁹ Modersohn Becker, P. Op. Cit. p. 377.

*campesinos locales y la tierra germana*¹⁶⁰, ponía su énfasis en el sustrato más básico de las relaciones, sentimientos y conductas humanas que subyacían en los modos de vida, que en la forma en que dichos estilos de vida se relacionaban con la naturaleza que les rodeaba.

A fin de clarificar lo expuesto, Mackensen en 1892 hizo la que sería conocida como *Worpsweder Madonna*, una obra en la que una campesina de Worpswede está sentada sobre una turbera¹⁶¹ amamantando a su hijo, obra que al estar orientada desde abajo, impresiona como una madre en un altar renacentista, lo que podría entenderse como un intento de representar en forma sencilla un tema religioso: la Virgen se ha encarnado en una campesina que amamanta a su hijo en medio de la naturaleza, dándole a la mujer un significado primitivo y religioso, como protagonista del ciclo natural. Paula por su parte, en 1903 hizo *Mujer campesina y su hijo*, en la que en una escasa superficie del lienzo insinúa los páramos de Worpswede, destinado gran parte de la tela para representar a una mujer de medio cuerpo, amamantando a su hijo, figuras que por la superficie que ocupan y carencia de ángulo en la composición, parecen enfrentarse al espectador.

Fig.32

Fig.33

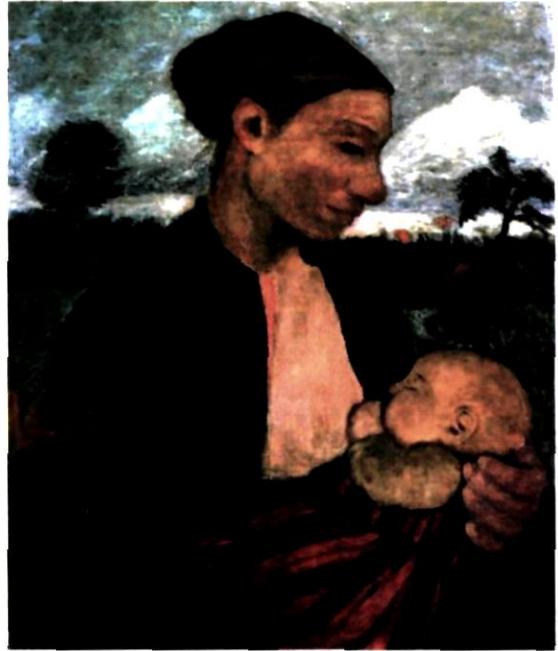
¹⁶⁰ Higonet, Anne. Making Babies, Painting Bodies: Women, Art, and Paula Modersohn-Becker's Productivity. *Woman's Art Journal*. Vol. 30, No. 2 (FALL / WINTER 2009), Pp. 15-21. Publicado por: Old City Publishing, Inc. p. 17.

¹⁶¹ Símbolo de la industria local, una especie de carreta en la que se transportaba la turba, que no era otra cosa que residuos vegetales que podían servir de abono o incluso combustible.



Mutter and Kind. Fritz Mackensen. 1892.
(32)

Esta fue la llamada Worpweder Madonna, una campesina amamantando a su hijo en medio de la naturaleza, dándole un significado primitivo como protagonista del ciclo natural, está sentada en una turbera como si fuera un altar renacentista, con lo cual también puede atribuírsele un significado religioso.



Mutter und Kind. Paula Modersohn Becker.
1903. (33)

A diferencia de su maestro Mackensen, Paula opta por centrarse en la figura dejando un escaso espacio en la tela para insinuar los páramos de Worpswede, no hay alusión a elementos religiosos, los rostros carecen del realismo de Mackensen, reduciendo así la lactancia a un simple acto de alimentar y dar sustento a un ser indefenso, sin sentimientos de ternura o placer asociados.

La mirada de Paula se centra en la maternidad como experiencia femenina: el principio y sustento de la existencia, lo que también comulga con la naturaleza entendida como ciclo vital, presentado la imagen como una realidad cercana, que se mira de frente en el día a día y desprovista de elementos que le atribuyan un carácter religioso, sus figuras carecen del realismo de Mackensen y parecen más bien toscas y rígidas, los rostros no son bellos ni angelicales y el niño dista mucho de ser presentado como un bebé divino objeto de adoración, con lo que reduce la lactancia a un simple acto de alimentar y dar sustento vital a un ser indefenso, sin sentimientos de ternura o placer asociados.

Lo anterior, también puede ser analizado recurriendo a un factor de género, conforme al cual Friederichmayer afirma que, *el ciclo del nacimiento era tradicionalmente visto como feo (...) Los ideales estéticos que hacían atractivas las mujeres a los hombres no incluían vientres preñados, sin hablar del desastre y la flacidez de la carne en el post parto*¹⁶², lo que podría contribuir a explicar cómo los varones encargados de la producción artística, optaran por una iconografía de carácter religioso de la maternidad, en vez de una naturalista como lo hizo Paula, a quien el género la sitúa frente a la maternidad, como una experiencia para ser vivida más que una escena para ser observada.

Otra dimensión del primitivismo en la obra de Paula -particularmente criticado por su esposo- es el que usualmente se entiende como tal y que alude a la incorporación de formas provenientes de culturas exóticas, así en sus obras más tardías puede observarse como sus rostros son representados esquemáticamente, ojos grandes, labios gruesos, nariz recta,

¹⁶² Higonnet, A. Op. Cit. p.17.

pintados por capas muchas veces con colores no naturales, como insinuando máscaras tribales. Paula acostumbra a destacar los rasgos primitivos de los rostros de mujeres particularmente en los desnudos, en los que además la disposición y composición del cuerpo es tal, que priva a la imagen de una connotación erótica o disponibilidad sexual, realizando el significado que ella quería darle, por ejemplo en *Kniende Mutter mit Kind an der Brust*, la forma pesada, monumental de la madre y su rostro primitivizado, le restan un carácter sensual, llevando al espectador a centrarse en el concepto de maternidad y fecundidad que Paula explota. Sin embargo, su primitivismo se reduce en este aspecto, solo a los rostros y forma de los cuerpos, sino que a las acciones ejecutadas por ellos y al contexto de la obra, así suele pintar círculos en el piso, figuras arrodilladas, que sostienen en sus manos o cabezas platos con frutas como ofrendas, algunas en una especie de danza, aludiendo así a escenas rituales de origen remoto.

Fig.69

Fig.34

Los símbolos son recurrentes en la obra de Paula, pudiendo establecerse una relación directa entre madurez personal, madurez artística, uso de símbolos y simplificación de formas.

La revisión de la obra de Paula, permite afirmar que ella no intenta proyectar un espacio, recrear una escena o contar una historia, sino que presentar figuras que en cierta medida recogen sus reflexiones de sus particulares procesos de introspección, cuyo significado es complementado o reforzado mediante el uso de símbolos. Las flores y los frutos son los elementos preferidos por Paula, los que aludiendo a la fecundidad o fertilidad son usuales en sus autorretratos sea que los tenga en sus manos, esparcidos en el suelo, en fuentes en sus manos o cabeza, en macetas o como fondo de sus figuras. Mención especial

Fig.35

Fig.70

merece la corona de flores de algunos de sus autorretratos, las que al estar por sobre su cabeza simboliza, *en el sentido más amplio y profundo, la propia idea de superación (...) es el signo visible de un logro, de un coronamiento que pasa del acto al sujeto creador de la acción*¹⁶³.

Finalmente, hay un elemento que en principio parece más ornamental que simbólico: el collar de ámbar de sus autorretratos, dispuesto en una o dos vueltas, rodeando su cuello y cayendo entre o sobre sus pechos. Los testimonios indican que ella lo usaba con frecuencia y, si bien debe haber sido conocido por la artista, las propiedades curativas y de “espanta demonios” que se le atribúan a la piedra, no existen antecedentes ni testimonios que nos lleven a concluir que Paula era mujer supersticiosa o que creyera en cosas sobrenaturales, de hecho, su formación religiosa en el protestantismo parece no haber influido sustancialmente ni en su vida, ni en su obra.

Fig.36

¹⁶³ Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 2006. Editorial Siruela. Décima edición. Madrid. p. 151



Selbstbildnis mit rotem Blütenkranz und Kette. Paula Modersohn Becker. 1906. (36)

El collar de ámbar es un elemento usual en los autorretratos de Paula con un carácter más ornamental que simbólico, a pesar de las propiedades curativas o espantademonios que se le atribuían



Selbstbildnis mit zwei Blumen in der erhobenen linken Hand. Paula Modersohn Becker. 1907. (35)

Las flores o los frutos son elementos preferidos en los retratos de Paula, sea esparcidos por el suelo o en sus manos.



Kinderrakt mit Goldfischglas. 1906. (34)

Esta es una de las obras de su último periodo en que se accentúan los rasgos primitivos en los rostros, rigidez de los cuerpos, las acciones que ejecutan y los objetos simbólicos que la acompañan, como círculos en el piso, frutos, etc.

e) AUTORRETRATO, AUTOCONOCIMIENTO Y EXPERIMENTACIÓN

En el autorretrato se produce una identificación entre modelo y artista, una obra que por su contenido tiene un comercio muy restringido en vida del autor, pudiendo convertirse en pieza histórica solo después de su muerte. El autorretrato comenzó a ser reconocido como tal en el siglo XV y en general no presenta mayor evolución hasta el surgimiento de las vanguardias, así estaban ambientados en un entorno familiar, con fondos neutros, generalmente un personaje único, varón, vestido, con predominio del busto o el medio cuerpo, con inclinación de tres cuartos, raramente de frente o perfil y la mirada usualmente enfocada al espectador. Los autorretratos de Paula fueron una constante en su obra, intensificándose en su última estancia en París, con ellos provoca un quiebre en la iconografía tradicional, un gesto de “audacia” que no será replicado sino décadas después. Los aspectos más relevantes que constituyen el quiebre al que he aludido dicen relación con:

a) Autoría femenina, el autorretrato era más usual en los varones y si bien otras artistas se habían pintado a sí mismas, ninguna con la frecuencia y del modo en que lo hacía Paula.

b) Contexto, sus autorretratos serían de los que Gallego¹⁶⁴ ha denominado confidentes, es decir, aquellos en los que se presenta a sí misma sin relación a otro, *como ser humano que se ofrece sencillamente a la contemplación de los demás*¹⁶⁵, lo que si bien no era algo

¹⁶⁴ Cid Priego, C. *Algunas reflexiones sobre el autorretrato*. Liño, Revista Anual de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo. N° 5. 1985. Oviedo, España. p. 185.

¹⁶⁵ Ibid.

excepcional, usualmente las mujeres artistas se pintaban a sí mismas con los instrumentos de su oficio.

c) Presentación de la artista, desde sus inicios Paula aborda el autorretrato desde la frontalidad, lo que he señalado constituía una excepción a los parámetros generales de la composición de este tipo de obras. Las únicas obras en las que Paula abandona esta frontalidad son aquellas en que gira un poco su cuerpo sin llegar a la pose de perfil, para centrar la atención en su vientre embarazado. Paula se valía de espejos para sus autorretratos, lo que genera un juego de miradas muy interesante, toda vez que los grandes ojos de Paula plasmados en el soporte parecen estar mirando al espectador, pero en realidad miran hacia sí misma en el espejo, aunque con la intención de comunicarse a través de él con aquel público que desconoce y que probablemente ni siquiera había nacido al momento de la composición. Si bien en más de alguna oportunidad trabajó con fotografías, éstas eran más bien complementarias y no sustitutivas del espejo, principalmente por la carencia de color y volumetría.

d) El desnudo, sobre este punto me parece de interés recoger las palabras de Mercedes Valdivieso quien de un modo muy preclaro describe este proceso de Paula *Los primeros autorretratos son principalmente estudios de su rostro. Paulatinamente va ampliando sus autorrepresentaciones, como si fuese tentando el camino de su propio cuerpo, hasta llegar a un desnudo de cuerpo entero que realiza en su estancia en París en 1906*¹⁶⁶, obras en las que ella misma asume las monumentales proporciones de sus heroicas madres

¹⁶⁶ Vilanova, M. (compiladora). *Pensar las diferencias*. Edición del Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad, Barcelona, 1994. p. 103.

*campesinas*¹⁶⁷. En efecto, Paula fue la primera artista que se autorretrata desnuda de cuerpo entero y frontalmente¹⁶⁸, eligió pintarse *a sí misma confiada, de un modo no convencional e irónicamente consciente de sí misma, sin temor por los dictados de la sociedad imperante, esto se evidenciaría por su pose frontal, quizá queriendo enfatizar su deseo de una expresión honesta*¹⁶⁹. Este par de obras las realiza en su última estancia en París y claramente evidencia que es un eslabón en su proceso creativo y no un acto de audacia tendiente a desafiar las convenciones morales y sociales de la época, a las que si bien les otorgaba un valor limitado, *las tenía tan internalizadas, que cualquier desafío resultaba extremadamente doloroso*¹⁷⁰. Llama la atención, que una vez que Paula regresa definitivamente a Worpswede embarazada, solo vuelve a pintar su rostro, no su cuerpo, lo que podría explicarse por su estado de gravidez o bien porque el regreso con su marido importó un quiebre en la evolución personal y artística que había experimentado en París, un cambio de rumbo, lamentablemente la escasez de obras de ese período y su muerte prematura, impiden contar con los elementos para hacer un juicio al respecto.

Habiendo examinado las características generales del autorretrato y como ellas son sobrepasadas por la obra de Paula, parece conveniente abordar las razones que llevan a un artista -en particular a esta artista- a reproducir su propia imagen. La principal dice relación con el irreprimible deseo de autoconocimiento, así Carlos Cid Priego¹⁷¹ refiere que toda

¹⁶⁷ Perry, Gillian. Op. Cit. p. 136.

¹⁶⁸ En desnudos masculinos solo Durero y en cierta medida Munch tienen autorretratos de estas características, previos a la obra de Paula.

¹⁶⁹ Friedrichsmeyer, Sara. *Paula Modersohn-Becker and the Fictions of Artistic Self-Representation. German Studies Review*. Vol. 14, No. 3 (Oct., 1991), Pp. 489-510. Publicado por: The Johns Hopkins University Press. p. 506 [Citado 09-08-2013, 20:05 hrs]. Disponible en internet: <http://www.jstor.org/stable/1430966>.

¹⁷⁰ Friedrichsmeyer, S. Op. Cit. p. 506.

¹⁷¹ Cid Priego, C. Op. Cit. p. 179.

persona tiene una natural curiosidad por conocerse a sí mismo sea corporal o interiormente, para ello puede recurrir a espejos, la reflexión o la meditación, pero si además tiene cierto dominio de alguna técnica gráfica, el autorrepresentarse es una fuerte tentación. Lo cierto es que el autorretrato exige al artista ponerse en contacto consigo mismo, siendo el quien decide el contenido y el modo de comunicar al espectador el resultado de ese encuentro. De este modo, hay autorretratos en los que solo se exaltan las cualidades físicas del retratado¹⁷² y otros que obedecen a una genuina necesidad de autoconocimiento interior, es decir, obras en las que el artista se enfrenta consigo mismo, ignorando los cánones de la belleza formal, aceptando la vejez, la enfermedad y el dolor, como ocurre en los últimos autorretratos de Rembrandt o Goya, los de Munch y Van Gogh.

Algunos autores han intentado explicar el autorretrato en la obra de Paula:

a) Tatiana Ahlers-Hestermann, justifica el autorretrato en la obra de Paula por una carencia de recursos económicos que impedía acceder a los modelos de pago, lo que si bien es plausible, resulta insuficiente al menos para entender por qué si tenía que recurrir a su imagen para trabajar la representaba de ese modo tan transgresor¹⁷³.

¹⁷² Este tipo de obra si bien permite inducir algunos elementos característicos de la personalidad del artista, no tiene una finalidad mayor que la de exhibir y ser contemplado, así el autorretrato que introdujo Boticelli en *La Adoración de los Magos*, o el de Durero en el Museo del Louvre a los 22 años como un efebo con la flor de cardo que se daba a las novias.

¹⁷³ Esta explicación además no se hace cargo de la concentración de este tipo de obras en su época tardía, en circunstancias que con anterioridad sus recursos eran igualmente escasos. Asimismo, el solo hecho que ella posara para sí misma no exigía per sé que en sus obras pudiera identificarse su rostro y presentarlo derechamente como un autorretrato, así merece la pena recordar las innumerables veces que no encontrando una modelo calificada, Mary Cassatt posara para Degas, sin que ello fuera evidente en la obra concluida.

b) Gillian Perry, por su parte complejiza la explicación, situando el autorretrato de Paula en el contexto de la introspección, refiriendo que era *un vehículo para la continua autoexploración y para la experimentación formal*¹⁷⁴

c) En el mismo sentido que Perry, Liselotte von Reiken explica: *cada autorretrato responde a la pregunta ¿Quién soy?'' La pregunta a la que Paula Modersohn Becker ha proporcionado, frecuentemente una respuesta radical*¹⁷⁵, en otras palabras, *retratarse es autoenjuiciarse para sí y para los demás; de la veracidad de esta confesión surgirá una gran verdad o una enorme mentira*¹⁷⁶.

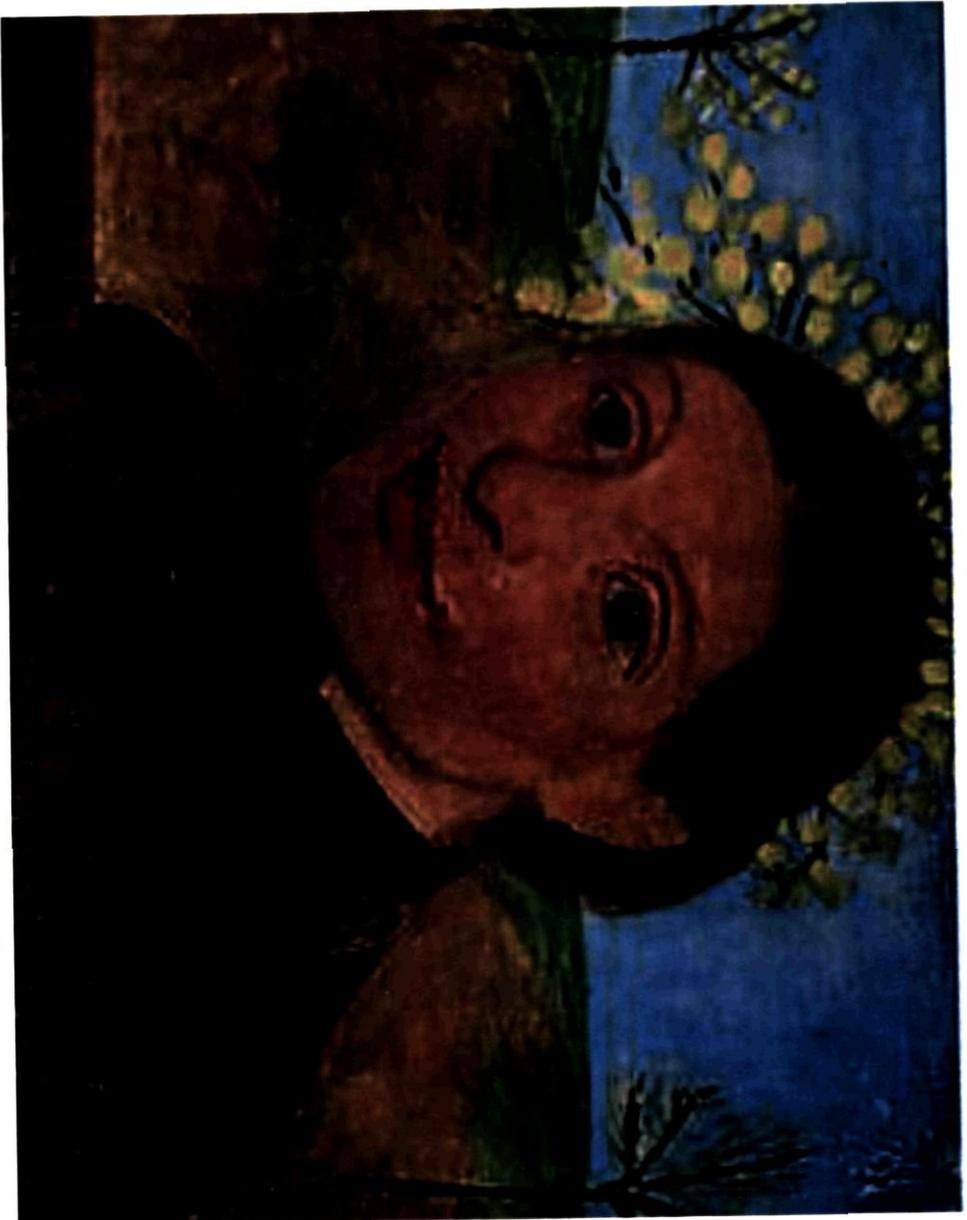
Fig.37

Lo afirmado por estas autoras, es coherente con el continuo proceso de reflexión e introspección de Paula y la relación indisoluble entre este proceso personal y su proceso creativo, razón por la cual no resulta extraño que sucesos importantes en su vida sean conmemorados en autorretratos, como su matrimonio, su aniversario de bodas, la liberación de su marido o bien que éstos hayan sido más abundantes en su última estancia en París, por lo que ella significó en su vida y en su arte.

¹⁷⁴ Perry, Gillian. Op. Cit. p. 136.

¹⁷⁵ Friedrichsmeyer, S. Op. Cit. p. 506.

¹⁷⁶ Cid Priego, C. Op. Cit. p. 187.



Selbstbildnis vor blühenden Bäumen. Paula Modersohn Becker. 1902. (37)

Paula en sus autorretratos, solía representar momentos importantes de su vida, éste fue hecho para conmemorar su matrimonio, así se representa con una corona de flores y en la parte inferior con su

TERCERA PARTE: LA MUJER EN LA OBRA DE MARY CASSATT Y PAULA MODERSOHN BECKER

I. MARY CASSATT Y LA MUJER MODERNA

1.- UN ACERCAMIENTO A LO MODERNO

Usualmente se utiliza el término moderno, para referirse a lo actual en contraposición a lo pasado o anticuado, en el arte sirve para definir un período histórico y los distintos estilos que conviven en ese período, toda vez que no todo el arte que se produce en esa época es necesariamente moderno. Briony Fer, parte de la base que la pintura moderna solo puede desarrollarse a partir de una conciencia clara de “diferencia” que supone una relación especial entre un tema moderno y una manera moderna de pintar¹⁷⁷.

En este mismo sentido, Charles Baudelaire en su ensayo *El pintor en la vida moderna*, publicado en *Le Figaro* en 1863, utiliza el término *modernité* con el que no solo se refiere a lo presente, sino que a una determinada actitud -una experiencia-, hacia lo presente, la que estaba asociada al cambio, a lo variable, a lo fugaz y que podía aludir al tema, la técnica o el contexto de la obra, resultando interesante como se determinaba esa actitud del artista frente a la modernidad. Una consideración fundamental pasa por la formación en las Academias las que en uno de los períodos de mayor cambio social, político y económico de Europa, mantuvieron su inveterado sistema de enseñanza, continuando con las copias repetitivas y

¹⁷⁷ Frascina, F.; Blake, N.; Fer, B.; Garb, T. y Harrison, C. *La Modernidad y lo Moderno*. 1998. Ediciones Akal S.A. Madrid. España. p. 15.

exactas de los grandes maestros, que impedían a sus alumnos canalizar los estímulos de una sociedad sujeta a un cambio acelerado. Lo anterior, permitió que los talleres o escuelas privadas de arte se constituyeran en una legítima alternativa para los nuevos artistas que no pudieran o quisieran entrar a la Academia y aquellos que desertaban¹⁷⁸, rompiendo así una tradición clásica y apropiándose de una libertad que les llevó incluso a crear asociaciones y sindicatos de artistas, entre otras, *La société des Arts-Unis*, *Le cercle de l'union artistique*, *L'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs* y *La Société Nationale des Beaux Arts*.

La superación de la enseñanza tradicional del arte, centrada en la reproducción y la técnica, pone el énfasis en una cualidad del artista hasta ese momento no reconocida y que dice relación con la creación y el genio, así Egon Shiele, entendía al “artista moderno” como creador: *el artista moderno es y tiene que ser necesariamente él mismo, tiene que ser creador sin utilizar todo lo pasado y heredado*¹⁷⁹. Hegel por su parte, en su *Introducción a la estética* señaló que la obra de arte *era producto de un espíritu especialmente dotado y no de una actividad reglada (...) la obra de arte es la creación de un genio*¹⁸⁰. En el mismo sentido Kant refiere que “el genio” es *la capacidad espiritual innata mediante la cual la naturaleza da regla al arte, por lo que el arte bello sólo es posible como producto del “genio”*¹⁸¹.

¹⁷⁸ Las mujeres por razón de género no podían ingresar a la Academia, en tanto que los artistas varones ya avanzado el siglo XIX dejaron de ver a la Academia como única alternativa de formación y derechamente optaron por otra formación o desertaron como Monet, Degas, Manet, Pissarro, Casas, Millas, etc.

¹⁷⁹ Citado por: Val Cubero, A. Op. Cit. p. 83.

¹⁸⁰ Citado por: Val Cubero, A. Op. Cit. p. 84.

¹⁸¹ Citado por: Val Cubero, A. Op. Cit. p. 85

La idea de genialidad estaba asociada al artista, pero únicamente al artista varón. Los románticos, habían establecido una estrecha relación entre lo masculino y el poder creativo, señalando que *el genio era siempre un hombre, aunque, eso sí, un hombre con la sensibilidad de una mujer*¹⁸² y a las mujeres en cuyo trabajo se *podía percibir el genio del que tanto se hablaba y escribía, se las calificaba de anormales o asexuadas*¹⁸³, ello porque los atributos de la feminidad se oponían a los de genialidad: *Mientras una mujer no se priva de su sexo (no se desfeminiza), no puede ejercer el arte más que como amateur. La mujer genio no existe; cuando existe es un hombre*¹⁸⁴. De este modo, el artista moderno es percibido como un ser especial dotado de un genio y un talento, que lo hacía sensible, individualista, inconformista, independiente y transgresor, rasgos que de por sí chocaban con la mentalidad burguesa imperante y que se exacerbaban de hipotetizarlos encarnados en una mujer.

2.- LA MUJER MODERNA

En una época en que las deficiencias en la educación artística de la mujer, las relegaba usualmente a pintar flores y bodegones, Mary Cassatt opta por pintar mujeres. Pocas artistas han sido tan radicalmente coherentes en la temática de sus obras como ella, así al pasar por su pincel todo el ciclo etario y todos los espacios de la feminidad, el conjunto de su obra constituye un testimonio, de lo que significaba ser mujer en aquel período del siglo XIX en el que la tecnología y los cambios acelerados, se traducen en una nueva visión del mundo y

¹⁸² Ibid. p. 89.

¹⁸³ Ibid. p. 253.

¹⁸⁴ Pollock, G. *Historia y Política. ¿Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo?*. Op. Cit. Disponible en internet http://www.creatividadfeminista.org/galeria200/textos/historia_arte.htm .Consultado el 20/02/2014 a las 22:15 hrs.

de las relaciones, en el que surgen nuevos actores sociales en desmedro de la pérdida de poder de otros y que *progresivamente abre espacios a las mujeres*.

En este contexto, me parece que el mérito de la obra de Mary Cassatt es la redefinición de la mujer, conforme a estos nuevos tiempos, mujer que como concepto no se asocia a una imagen o a un rol determinado como podría serlo la mujer madre, mujer esposa, mujer desnuda etc., sino que una mujer que adjetivaré como moderna, calificación omnicomprensiva de la mujer y sus espacios en el último tercio del siglo XIX y que es precisamente aquella que Cassatt recoge en su obra.

Afirmar la modernidad de las mujeres de la obra de Cassatt, supone -al menos por razones de coherencia- reconocer que ella misma fue una mujer y una artista moderna, para ello ha de tenerse en cuenta que *temporalmente, Mary es una hija del modernismo, nació y se desarrolló en la época de la segunda revolución industrial y se radicó en el París, post guerra francoprusiana, lo que -siguiendo a Baudelaire- no es suficiente per sé para entender que es una mujer moderna si no se advierte en la artista una actitud moderna, la que en el caso de Mary, queda a mi juicio corroborada por los siguientes elementos: a) Su educación era muy superior a la de cualquier varón burgués europeo; b) Su emigración a París no fue entendida como parte de su formación de señorita de la alta sociedad norteamericana, sino que en cumplimiento de su deseo de hacer una carrera profesional en el arte; c) Sus esfuerzos se centraron en conseguir una independencia que, entre otras cosas, le permitieran subsistir económicamente de forma autónoma, lo que ya era difícil para un artista varón y d) Su innovadora forma de plantear el rol del artista y su sustento económico, ya que además de *pintar, vio en el coleccionismo de oportunidad y en el asesoramiento o corretaje de arte, un**

medio de subsistencia, el que habría sido inviable, sin el manejo de idiomas, relaciones sociales, conocimiento de arte y la agudeza de su mirada que le permitía descubrir las falsificaciones de obras, comunes en esa época e intuir el valor de la obra de algunos artistas emergentes o desconocidos. Conforme a lo expuesto, la figura de Mary Cassatt en París de la década de los setenta constituyó toda una curiosidad e innovación en una sociedad estructurada en función del varón, toda vez que optando por salir del espacio privado al que le relegaba la división sexual de roles, no lo hizo asexuándose ni renunciando a su feminidad, sino utilizando sus recursos personales y aquellos limitados espacios que abría la modernidad para cumplir esas expectativas, es decir, una conducta intencionada hacia un fin no tradicional para una mujer, en abierto desafío a las estructuras sociales imperantes, lo que constituye inequívocamente manifestación de una actitud moderna.

Mary al no renunciar a su feminidad, le fue vedado el acceso a los espacios públicos de la calle, los bares y cafés, los que eran considerados esenciales en la formación del artista moderno que, al decir de Baudelaire, se identificaba con el flâneur. En este contexto, surge la legítima interrogante de cómo ser un artista moderno sin ser un flâneur y en este punto es donde me parece que aflora la inteligencia, el talento, en definitiva el “genio” de Mary Cassatt, esa que se entendía como una cualidad masculina intrínseca al artista creador, toda vez que es capaz de tomar los escasos espacios públicos que le eran abiertos y aquellos privados que conocía a mayor cabalidad que sus contemporáneos y construir una mujer que se constituyera en un ícono, una heroína del modernismo.

La feminidad en el lienzo que Mary conoció y estudió se basaba en estándares masculinos, donde la imagen de la mujer se definía solo en su relación con los hombres,

relación en la que hombre y mujer no estaban en posición de igualdad, de modo que la continuación de la forma tradicional de representación de la mujer en la obra de Mary, importaba una renuncia a su feminidad y la asunción de un rol masculino, en síntesis: perseverar en el canon le exigía pintar como hombre y no hacerlo suponía plantear una nueva forma de ver la mujer. Nada en la obra Cassatt ni aún la más temprana nos hace dudar de su elección, claramente ella tenía una postura crítica respecto de la estructura social y la división social de roles y a través de sus obras define la mujer en función de su propia individualidad: *como publico independiente, mujeres persiguiendo intereses que no dicen relación con las necesidades de otros*¹⁸⁵, o bien como sujetos en relación con otras mujeres o con sus hijos y en ambos casos, rescata su individualidad al punto que aún en las escenas con niños, no es la maternidad la que se representa, sino que dos sujetos en relación.

De este modo, la imagen moderna de la mujer en la obra de Cassatt, es aquella que la artista reconstruye, en base a los roles y los espacios que conocía y en los que transitaba con la misma libertad e independencia que el flâneur deambulaba por las calles de París. En esta exploración de los espacios de la feminidad y su representación de la mujer en roles convencionales, según he explicado, se prescinde de la connotación y valoración asociada a la mirada masculina tradicional, omisión compositiva que se perpetúa en la co construcción del significado de la obra, ignorándose y a veces rechazándose en forma abierta la participación del público masculino, lo que en principio resulta inadvertido por la aparente estructura conservadora y tradicional de la obra.

¹⁸⁵ Fillin Yeh, S. Op. Cit. p. 362

Estas reflexiones, si bien han surgido del análisis integrado de una visión feminista de la historia del arte de carácter reciente, en cierta medida ya era intuido por las mujeres contemporáneas a Mary, lo que explica que a más de veinte años de haber emigrado de su país natal se le encargara por la comisión organizadora del pabellón femenino de la Exposición Universal de Chicago de 1892, la elaboración de uno de los dos murales del pabellón, precisamente el destinado a la mujer moderna, siendo esta la oportunidad que Mary aprovechó para expresar su concepción de mujer moderna, en contraposición al primitivismo del mural encargado a Mary MacMonnies. De este modo, el análisis que he planteado en orden a que el carácter moderno de las mujeres representadas por Mary, no alude a una imagen ni a una edad, sino que a la reformulación del rol tradicional asignado a las mujeres en los espacios tradicionalmente concebidos como espacios de feminidad, no es sino la concreción de las propias ideas de Mary planteadas en su mural y que pueden sintetizarse en los siguientes aspectos que ya he explicado como rasgos definitorios de su obras:

a) Espacios, hay una conservación de los tradicionales espacios privados atribuidos a las mujeres y una apertura hacia los espacios públicos que eran convencionalmente aceptados, como la ópera.

b) Composición, las figuras son presentadas de modo cercano al espectador, pero absortas en su labor, sin intención de hacer contacto visual o invitar al público masculino a participar de la acción, intencionalmente prescinde de la perspectiva bien la distorsiona a fin de manejar los espacios y las figuras y lograr el efecto deseado.

c) Mujer como individuo independiente de su edad, con lo cual valora y representa a la mujer en todo su ciclo etario, los bebés aparecen como sujetos en relación con sus madres, los niños en su individualidad y con conductas y reacciones acordes a su edad, mujeres jóvenes en actividades sociales públicas como la ópera o privadas como tomar el té, mujeres maduras ejerciendo roles maternos y dignas ancianas compartiendo con sus nietos o reflexionando.

d) Mujeres representadas con técnicas no convencionales de grabado, pastel y óleo del modo impresionista.

3.- EXPOSICIÓN DE OBRAS

A) THE MODERN WOMAN (1892)

En el año 1893 se llevó a efecto en la ciudad de Chicago la World's Columbian Exposition, el tema central fue el cuarto centenario del descubrimiento de América, participaron 19 países, recibió 27.500.000 visitantes y contó con 12 pabellones, uno de ellos –el de más bajo presupuesto- destinado a la mujer. Bertha Honoré Palmer, presidenta de la Board of Lady Managers junto a la curadora de arte de Chicago Sara Tyson Hallowell se encargaron de disponer la ejecución de dos murales, uno en cada ala del pabellón y en el que pretendían *mostrar a las mujeres en su primitiva condición, en labores de servidumbre ya sea en una escena india o una clásica al estilo de Puvis, y como contraste, la mujer en la posición que ocupa hoy*¹⁸⁶. El mural de la mujer primitiva se encomendó a Mary MacMonnies y el de la

Fig.38

Fig.39

Fig.40

¹⁸⁶ Pollock, G. *Mary Cassatt. Painter of a Modern Woman*. 2010. Thames & Hudson World of art. London. p. 39.

mujer moderna a Mary Cassatt, quien le comentó a su amiga Louie: *Cuando la Comisión me lo ofreció primero estaba horrorizada, pero gradualmente he comenzado a pensar que podría ser una gran oportunidad para hacer algo. Nunca he hecho algo así, y como la sola idea encoleriza a Degas, el no escatimó en ninguna crítica (...), sin embargo desperté mi espíritu y le dije que no dejaría la idea por nada*¹⁸⁷.

En cuanto a la idea que la animó Mary refiere: *He tratado de expresar la mujer moderna a la moda con la mayor precisión y tan detalladamente como sea posible*¹⁸⁸, así la obra pretende ser una alegoría de la mujer moderna, que tiene por centro el conocimiento, a través del cual puede desarrollarse el arte y perseguir la fama, representada por una mujer volando alto. En cuanto a la composición, ésta es de carácter rectangular con los costados superiores redondeados para ajustarse a la arquitectura del pabellón, sus dimensiones eran de 19,5 x 4,5 mt, Mary divide su espacio con motivos decorativos de hojas y cupidos, quedando en definitiva tres escenarios, uno rectangular central y dos pequeños a cada costado, a diferencia del mural de Mac Monnies en el que se utilizó todo el espacio para una sola representación.

¹⁸⁷ Webster, S. Op. Cit. p. 64.

¹⁸⁸ Sweet, F. Op. Cit. p. 131.



Mural de la Mujer Primitiva y la Mujer Moderna. 1893. (39)

Mary Cassatt y Mary Mac Monnies contaron con la misma superficie para realizar su mural. A diferencia de Mac Monnies, Cassatt optó por dividir el espacio en tres escenas completamente diferenciadas aunque relacionadas entre si



Mural *The Modern Woman*. Mary Cassatt. 1893. (40)

En esta vista se aprecia el mural ya instalado en el pabellón.



Pabellón de la Mujer en la Exposición Universal de Chicago. 1893. (38)

Al fondo de esta vista general se visualiza el mural realizado por Mary Cassatt

a) Panel central *Young women plucking the fruits of knowledge or science [Jóvenes mujeres cogiendo los frutos del conocimiento y la ciencia]:* Tomé para el tema del centro (...) mujeres más jóvenes que desplumaban los frutos de la ciencia y el conocimiento. Me permitió poner mis figuras en el exterior y dar brillantez al color (...) es una ocasión de regocijo, una gran fiesta nacional¹⁸⁹.

Fig.41

Se observa una mujer joven que sostiene una escalera, sobre ésta otra mujer cosecha manzanas y las entrega a una niña, simbolizando de este modo, la transmisión del conocimiento entre generaciones. Al costado de esta trilogía de mujeres se observa a una mujer mayor que recibe los frutos cosechados por las nuevas generaciones. En el otro costado se observa dos chicas jóvenes y una mayor detrás de ellas que llevan cestas con frutos.

Fig.42

Según Sally Webster, Cassatt ha transformado su patio trasero en un moderno jardín del Edén, sin Adán ni serpiente, en el que Eva y las mujeres que la acompañan recogen unos frutos nuevos, de la ciencia y el conocimiento para su propio beneficio, *siendo considerado por muchos como frutos prohibidos para las mujeres y las niñas en una época en que la opinión médica experta sostuvo que la educación y el esfuerzo intelectual podrían hacerlos infértiles o incluso conducir a la locura*¹⁹⁰, reinterpretándose por la artista las transgresiones de Eva como *una precursora de la emancipación de la mujer*¹⁹¹. Conforme a esto, Mary sustenta su reivindicación de género en la educación de la mujer como única vía para alcanzar los “*frutos de la ciencia y el conocimiento*”, educación concebida como un derecho y no como una prerrogativa masculina o una concesión asociada a una clase, de modo que de ser negado su acceso se impedía el acceso al arte y a la persecución de la fama.

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Broude, N. *Mary Cassatt, Modern Woman or the Cult of the True Womanhood?*. Vol. 21. N° 2 (Autumn 2000 – Winter 2001). Pp.36-43. Woman’s Art Inc. New Brunswick. p.36.

¹⁹¹ Webster, S. Op. Cit. p. 74.



Panel Central del Mural *Young women plucking the fruits of knowledge or science* [Mujeres jóvenes cogiendo los frutos del conocimiento y la ciencia]. Mary Cassatt. 1893. (41)

Este es el panel en el que Mary centra el concepto de la mujer moderna, no solo por su ubicación central, sino que por sus dimensiones y proporción.



Detalle de Panel Central del Mural *Young women plucking the fruits of knowledge or science* [Mujeres jóvenes cogiendo los frutos del conocimiento y la ciencia]. Mary Cassatt. 1893. (42).

Aquí puede observarse como todas las generaciones trabajan en conjunto por cosechar los frutos del conocimiento y transmitirlos a las más jóvenes, los frutos son manzanas, quizá intentando reescribir el simbolismo de fruto prohibido con el que tradicionalmente se asocia a la manzana y la mujer.

b) Panel lateral derecho *Art, music, dancing*: Representa *las artes, música (nada de Santa Cecilia), danza, todos tratados del modo más moderno*¹⁹², esto es, tres mujeres situadas en el centro de un paisaje estéril, un árbol en una especie de macetero cuadrado a un extremo y unas flores en el otro. Cada mujer representa precisamente una de las virtudes señaladas en el título, una baila al estilo de Letty Lind, la otra toca el banjo –Cassatt y a había pintado una *Lección de banjo*- y finalmente la que representa al arte, que podría ser la propia Mary, contemplando la actuación de sus compañeras, de espaldas al espectador.

Fig.43

c) Panel lateral izquierdo *Young Girls Pursuing Fame [Jóvenes mujeres persiguiendo la fama]*. *Esto parece ser muy moderno y me dará la oportunidad de vestir algunas figuras con ropajes drapeados*¹⁹³, así representa tres chicas que corren perseguidas por una bandada de gansos, en su dirección se observa en el aire una silueta que vuela, cuya figura se confunde con el cielo, ésta es la personificación de la fama, *que se muestra como un niño desnudo femenino, que los lleva hacia arriba y hacia adelante, mientras vuela libremente por el cielo*¹⁹⁴. Ahora, en un contexto que la mujer estaba constreñida a un espacio doméstico, la fama significaba que la mujer saliera de ese espacio y fuera reconocida en el ámbito público, *lograr hazañas que la harían inmortal sigue siendo una idea impresionante*¹⁹⁵, así la fama era un ideal que debía ser perseguido, lo que iba en franca contradicción con los ideales victorianos predominantes respecto del rol de la mujer.

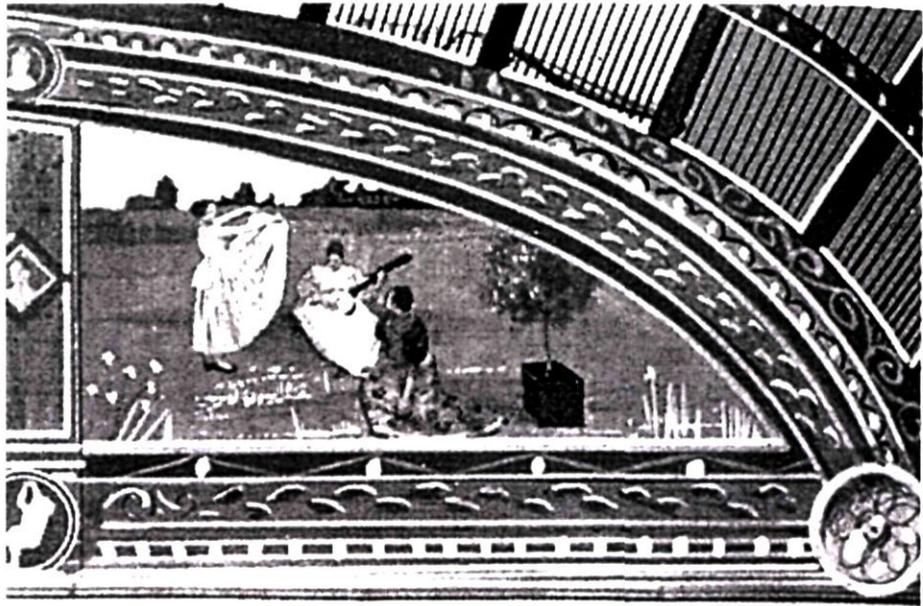
Fig.44

¹⁹² Sweet, F. Op. Cit. p. 131.

¹⁹³ Ibid.

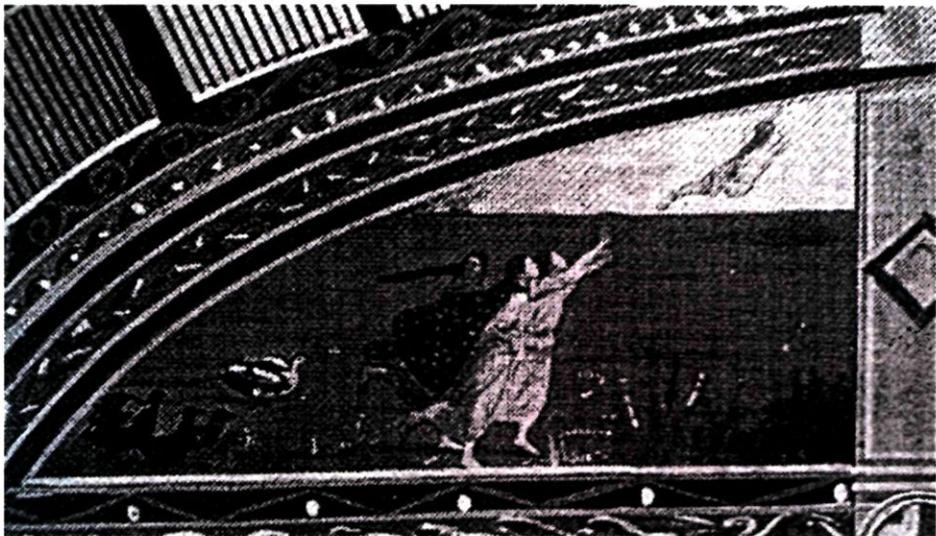
¹⁹⁴ Broude, N. p. 36.

¹⁹⁵ Webster, S. Op. Cit. p. 85.



Panel lateral derecho: *Art, Music, Dancing (Arte, Música y Danza)*. Mary Cassatt. 1893. (43)

Cada mujer representa un talento, la única que no mira al espectador es la que representa el arte, la que podría ser la propia Mary



Panel lateral izquierdo: *Young girls pursuing fame [Jóvenes mujeres persiguiendo la fama]*. Mary Cassatt. 1893. (44)

La fama es una niña desnuda que vuela guiando a las mujeres que intentan alcanzarla, como un ideal que debía ser perseguido.

B) LOS ESPACIOS PÚBLICOS

Hasta la primera mitad del siglo XIX el teatro importaba un compromiso de la reputación de una mujer cualquiera fuera su clase, en los trabajos de Manet y Degas puede observarse como *una mujer, un palco en el teatro, un par de prismáticos, inequívocamente significaba el inicio en el comercio sexual entre señores de sombrero de copa y mujeres de sobremanera arregladas o cortesanas*¹⁹⁶. En 1869 París abrió el teatro a las mujeres en una función dominical a la hora de la matinée, con lo que se les permitió -manteniendo su honor a resguardo- compartir con los hombres un lugar público que era de dominio masculino, introduciéndose en este ámbito y en cierta medida usurpando *la prerrogativa de los hombres a mirar a las mujeres en público*¹⁹⁷.

Mary vivía en París cuando se permitió el ingreso de las mujeres al teatro, pero recién casi diez años después se atrevió a hacer su primera obra relativa al tema, aunque lo era más por el título que por la representación, ya que *Vestida para la matinée* de 1878 retrataba a una mujer en los instantes previos a ir al teatro. En la época en que Mary comenzó a pintar estos espacios públicos femeninos, conocía la obra de Degas y al igual que éste utilizó el espacio del teatro como ejercicio para trabajar los distintos ángulos de visión, la profundidad, las escalas, etc., ejecutando complejas y estudiadas composiciones, a diferencia de sus colegas que trataban este espacio como cualquier otro, plasmando a través de la pincelada rápida impresiones transitorias.

Fig.45

¹⁹⁶ Pollock, G. *Mary Cassatt, Painter of Modern Woman*. Op. Cit. p. 147.

¹⁹⁷ *Ibid.* p. 141.



Portrait Of Madame X Dressed For The Matinee. Mary Cassatt. 1878. (45)

Esta fue la primera obra en la que Mary sitúa la figura femenina en un espacio público: la matinée de la ópera, aunque en realidad insinúa la inserción de la mujer en estos espacios, al retratarla en un espacio interior en los momentos previos a la salida.

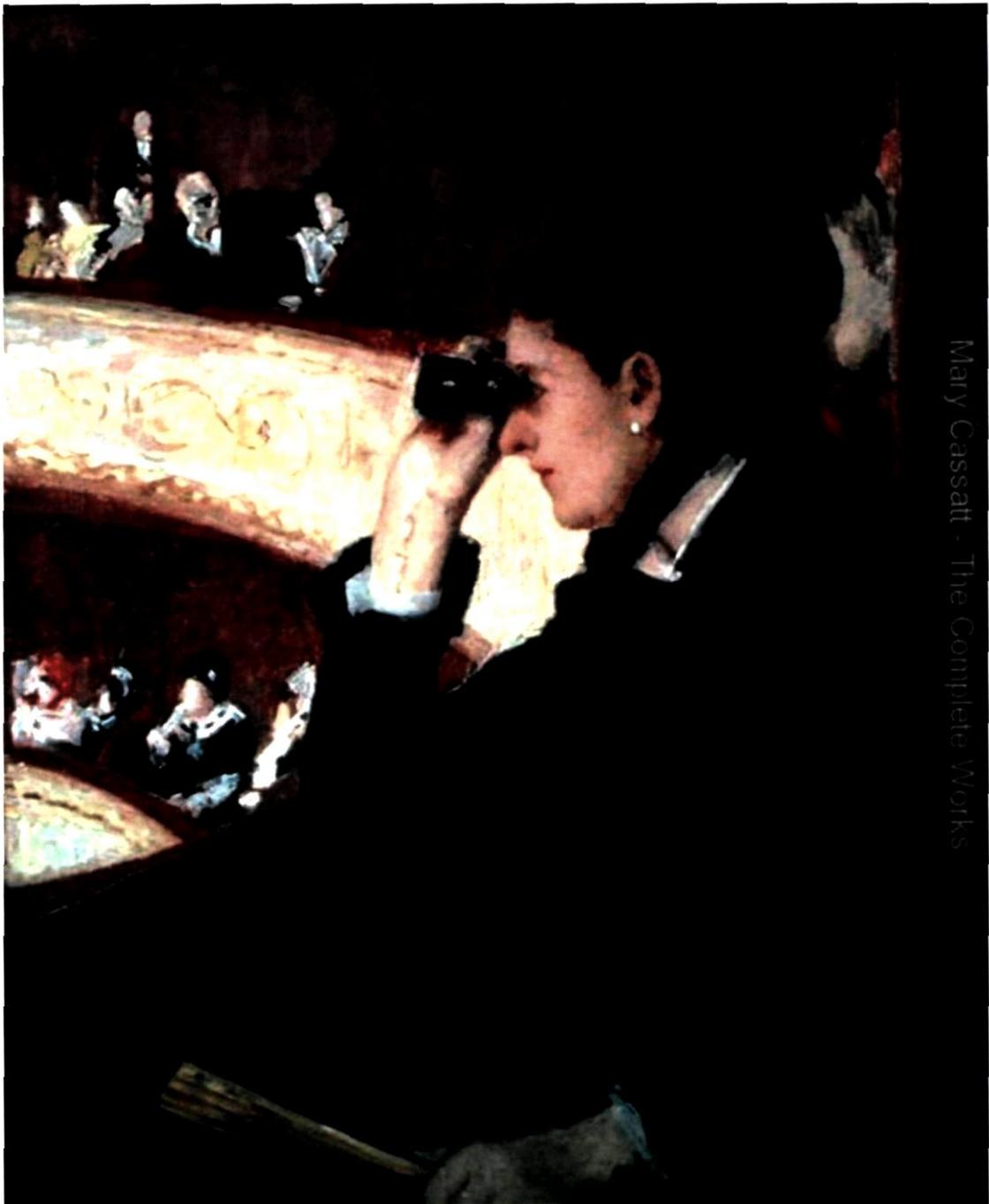
1º AT THE OPERA (OR AT THE FRANCAIS, A SKETCH). 1880. (Fig.46)

Esta es la primera obra de Mary situada propiamente en el teatro, en el costado derecho casi ocupando toda la superficie se presenta a la protagonista y en el otro costado el teatro. El espectador se mantiene del otro lado de la tela, mientras que la modelo enfundada en un elegante vestido negro con sombrero, sostiene con una mano un abanico y con la otra unos prismáticos con los que mira al centro del teatro, supuestamente al escenario. Los palcos del teatro aparecen dispuestos en su estructura oval, los demás espectadores, entre ellos mujeres, visten de negro y miran al escenario, salvo un varón que dirige sus prismáticos en dirección hacia la protagonista para observarla.

En esta obra Mary nuevamente se vale de su ingenio para presentar de forma casi anecdótica aunque con un dejo de ironía, las rasgos característicos de la visión de la mujer de fin de siglo, en los que *la mujer como espectáculo sigue dominando gran parte de la cultura visual de la época*¹⁹⁸, lo que Griselda Pollock denomina *la alternancia entre "ser visto" y "ver"*¹⁹⁹, idea que al menos en la forma –difícilmente en el fondo- estaba insinuada en trabajos de sus contemporáneos varones como en *El Palco* de Renoir, obra que nos aporta *interesantes* elementos para hacer un paralelismo con el trabajo de Cassatt.

¹⁹⁸ Chadwick, W. *Women, Art and Society*. 1996. Segunda Edición. Thames and Hudson Inc. New York. p. 241

¹⁹⁹ Pollock, G. *Mary Cassatt, Painter of Modern Woman*. Op. Cit. p. 147.



Mary Cassatt - The Complete Works

At the Francais, a Sketch (or At the Opera). Mary Cassatt. 1880. (46)

Esta es la primera obra de Mary situada propiamente en el teatro, en la que la mirada y la inversión de los roles en función del género es un tema central, reversionando en cierta medida la obra de su colega Renoir *La Loge*.

El palco de Renoir ha sido considerada un ejemplo de virtuosismo y constituye un fiel reflejo de la distribución de roles de la época, así se aprecia una mujer finamente vestida, frente al espectador, con un abanico en una mano y prismáticos dorados en la otra, la mujer no actúa se “muestra”, en tanto que el varón de la obra esta “actuando”, se sitúa detrás de ella, enfundado en un discreto traje, con unos prismáticos se dedica a mirar a los otros palcos. La mujer está concebida para ser vista, los prismáticos como instrumentos que potencian el mirar son en sus manos un elemento decorativo, en tanto que el hombre es dueño de la mirada, la que evidencia y proyecta usando los prismáticos.

Fig.47

Mary Cassatt por su parte, subvierte los roles tradicionales en *At the Opera*, ya que la mujer con prismáticos es dueña de la mirada y tanto lo es, que la dirige con los prismáticos orientados a un espacio oculto al espectador, en actitud desafiante, se niega a ocupar el lugar convencional de mujer espectáculo y en su lugar, mira atentamente por sí misma. Hasta aquí, la obra parece una declaración de principios en orden a la reformulación del rol de la mujer, sin embargo el varón con prismáticos del fondo, representa la realidad del momento, es decir, la voluntad del hombre en orden a mantener las prerrogativas masculinas, sometiendo al canon tradicional a una mujer que evidentemente no se presenta como objeto de deseo.

Esta obra también permite hacer un cruce interesante con la célebre *En el bar de Folies-Bergere* (1881-1882) de Manet, toda vez que en ellas se sintetizan y solucionan varias de las ideas planteadas por Cassatt en sus obras de ópera, incluso Pollock afirma que Manet en esta obra “cita” *At the Opera* de Mary, al reflejar en el espejo de su obra -en primera fila de los palcos- una mujer vestida elegantemente de negro, con sombrero, mirando con unos prismáticos.

Fig.48



Un bar aux Folies Bergère. Edouard Manet. 1882. (48)

En esta obra Manet (amigo de Cassatt y muy admirado por ella), resuelve muchas de las ideas planteadas por Mary en sus obras de teatro, incluso hace una especie de "cita" a *At the Opera*, al representar en el espejo, en la primera fila de los palcos, una mujer vestida de negro mirando con prismáticos al igual que la protagonista de la obra de Mary.



La Loge. Pierre Auguste Renoir. 1874. (47)

Esta obra representa la distribución social de roles en función del género vigente en la época, la mujer situada para ser vista y un varón que la acompaña, dueño de la mirada que prolonga a través de los prismáticos con los que observa los palcos

2º AT THE THEATRE (1879). Fig.49

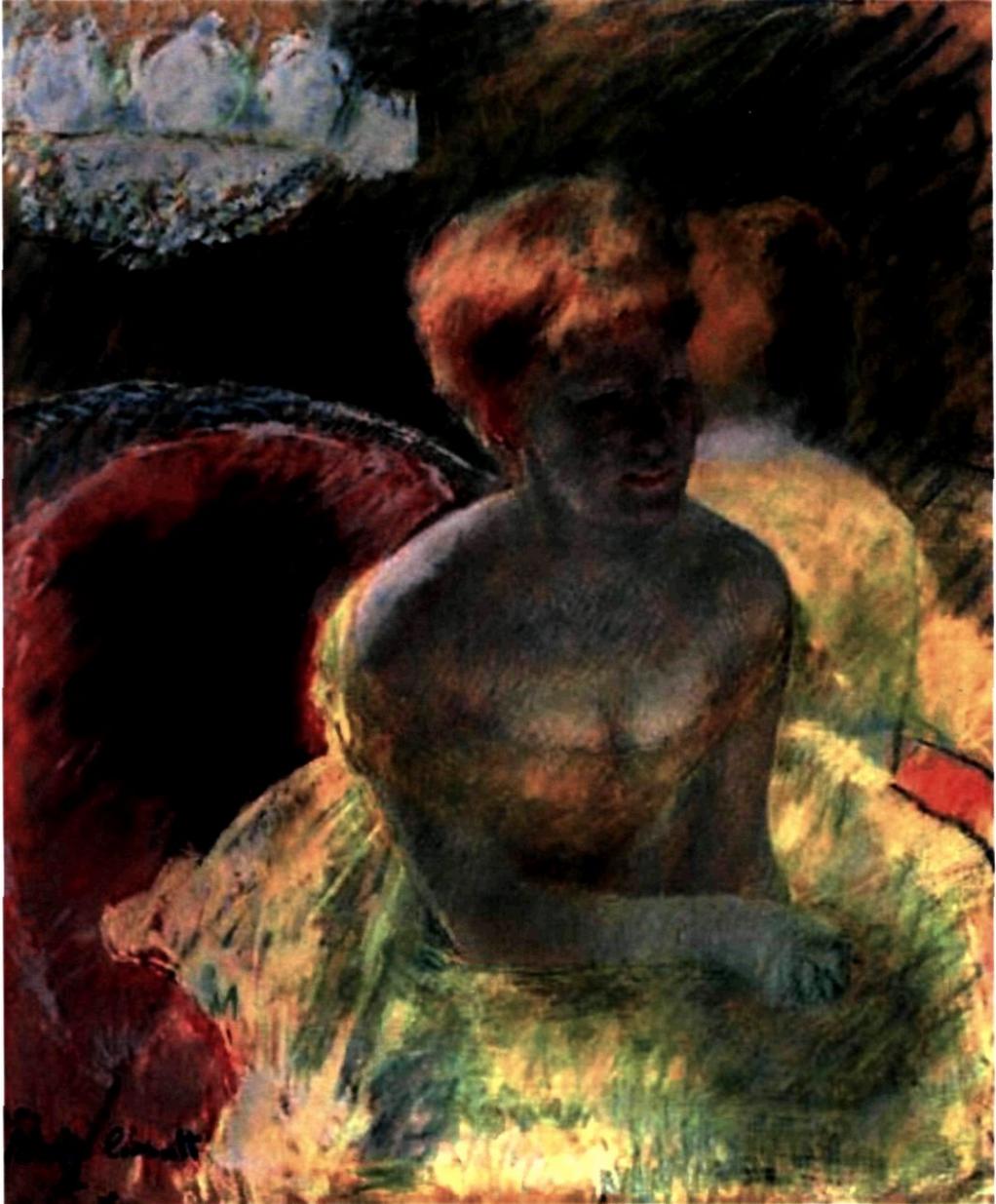
Esta es una obra ejecutada en pastel, expuesta en la Quinta Exhibición Impresionista de 1880 y en la que la artista configura el espacio teatral con un sillón, un espejo, una lámpara y una modelo elegantemente vestida²⁰⁰. La joven está sentada, inclinada hacia adelante sobre sus brazos, con sus manos juntas, vestida con un luminoso vestido amarillo que parece brillar con la luz que llega por su espalda, *el color es aplicado en capas con gran soltura y hay una calidad sumamente sensual en la piel de la modelo, a la altura de los hombros y el pecho que se hincha encima del borde del vestido, la piel es luminosa y transparente*²⁰¹. Su mirada excluye al espectador y se dirige fuera del cuadro, pensativa, como si hubiera sido sorprendida en ese momento.

Millicet Dillon, refiere que esta obra trata de *una mujer que está buscando ser mirada*²⁰², lo que implicaría retornar a la visión masculina tradicional, de la mujer objeto de la obra. Sin embargo, me parece la actitud de la modelo, con una mirada activa, que dirige toda la escena y que como espectadores nos excluye de su verdadero interés, que se proyecta fuera del cuadro, constituye el centro de la representación, siendo el vestido y la exposición íntegra gracias al uso de espejos, circunstancias accesorias que en nada interfieren con la consistencia y la coherencia de la obra de Mary tendiente a subvertir la distribución social de roles en función del género.

²⁰⁰ Esta obra se suele titular citando a su hermana Lydia como protagonista, lo que aún es discutido, toda vez que podría tratarse de una modelo sueca que usualmente posaba para Mary y que tenía rasgos similares.

²⁰¹ Dillon, M. Op. Cit. p. 189.

²⁰² Ibid.



At the Theatre. Mary Cassatt. 1879. (49)

En esta obra Mary nuevamente juega con el espejo a fin de trabajar los espacios y las figuras, representando una mujer en un espacio netamente masculino, pero que no tiene ningún interés de establecer contacto visual con el espectador a pesar que se encuentra expuesta al público en primer plano.

3º THE WOMEN IN LOGE (1882). Fig.50

El óleo fue el medio elegido por Cassatt para representar a estas modelos, conocidas y estimadas por la artista: Mary Ellison que había retratado en 1880 y la joven hija de Stéphane Mallarmé, las que sitúa en un ángulo que parece no fueran contenidas por los bordes de la tela, ocupando gran parte de la superficie, sus ojos no miran al espectador y una de ellas cubre su rostro con un abanico, evocando la taza que oculta el rostro de la visita en la obra *The Tea*. Al igual que en *At the Theatre*, el espejo del fondo, es el único elemento real de la obra y presenta al espectador lo que está frente a los ojos de las mujeres.

Fig.55

En la composición hay un interesante juego de líneas verticales dada por la posición de las figuras, con la curvatura de los balcones que se estabilizan a la altura de sus cabezas y que a la vez se equilibran con la curvatura del abanico abierto, cuyo efecto se amplifica al considerar la existencia de este espejo que refleja los balcones y que lleva al espectador a cuestionarse la imagen que se le presenta. En cuanto al carácter de las modelos, Mary es capaz de reflejar la tensión, la rigidez y la emoción contenida de estas jóvenes que probablemente asistían por primera vez a la ópera, lo que le permite a su vez explorar uno de sus temas favoritos: la intimidad entre mujeres y aunque *no se están mirando una a la otra, ellas constituyen una sola forma monumental – sus cabezas están apoyadas y sus cuerpos superpuestos*²⁰³.

²⁰³ Witzling, M. Op. Cit. p. 30



The Women in the loge. Mary Cassatt. 1882. (50)

Aquí Mary nuevamente juega con el espejo, creando una ilusión del espacio teatral, en el que sitúa a estas dos jóvenes que parecieran constituir una forma única, con sus cabezas juntas y sus cuerpos superpuestos.

Cassatt utiliza en esta obra una paleta clara y contrastante, el blanco para los vestidos, sus accesorios y la lámpara, el blanco y amarillo en los balcones y tonalidades oscuras para insinuar profundidades y vacíos. No obstante la independencia que Mary postuló respecto del impresionismo, resulta claro que el tratamiento al menos del color blanco, era muy al estilo de sus colegas impresionistas, pinceladas cortas, en distintas direcciones en las que las superficies pintadas operan casi como prismas de luz como se observa en el abanico, los guantes, el papel que envuelve las flores y algunos de los pliegues de los vestidos.

B) ESPACIOS PRIVADOS Y CICLOS ETARIOS

El espacio público del teatro y la ópera descrito, permitió a Mary retratar mujeres jóvenes y algo maduras en una actividad que usualmente no era la atribuida a su género, siendo este contexto un indicador más bien de la posición social que del rol que la mujer desempeñaba al interior de su familia. Conforme a esto, fueron los espacios privados -aquellos en los que se desenvolvían las mujeres mientras el hombre estaba en la calle-, los que Mary recogió a fin de explicar el mundo femenino más íntimo, en los que se representa a la mujer sola o en relación a otros -usualmente parientes o amigos y en menor medida dependientes-, generalmente absorta en una labor o actividad propia de su género y coherente con su edad.

En el caso de los bebés y niños, he explicado la visión integral de la mujer en la obra de Cassatt, concibiéndolos como individuos con una personalidad y un carácter propio desde el nacimiento hasta la vejez período en el que se rescatan aquellas cualidades de la juventud que, aunque disminuidas, contribuyen a definir el carácter de sus personajes.

1º NIÑOS Y MADRES

La primera biografía de Mary se hizo en 1913: *Mary Cassatt: Un Peintre des Enfants et des Mères (Mary Cassatt: painter of Children and of Mother)*, su autor: Achille Segard, fue un crítico de arte de tendencia simbolista quien, al tomar esta temática de la obra de Mary para titular su biografía, opta por no usar el término maternidad, sino que niños y madres. Lo anterior, lejos de ser un detalle semántico implica un conocimiento de la obra de Mary, que se centra en relación que existe entre dos sujetos individuales: una madre y un niño, más que el hecho mismo de la maternidad. En efecto, el mérito de Cassatt fue la de llevar la atención del espectador a los niños como seres humanos con una individualidad propia, afectos y emociones, a veces muy tiernos y correctos y en otras desgarrados y displicentes, cuya personalidad no se adquiere con la adultez, sino que la tienen per sé aunque evoluciona y madura conforme a su edad. Por otra parte, estas escenas eran las más idóneas para transmitir emociones y evidenciar la individualidad psicológica de la mujer y los niños, lo que hasta ese momento no era de interés en el ámbito doctrinario y artístico.

Las madres e hijos son para Mary lo que las bailarinas eran para Degas, cobrando sentido la creencia de éste, en orden a que un artista podía tomar años en resolver un tema, el que podía llegar a ser *Un medio para pensar artísticamente*²⁰⁴. Sin embargo, el foco de atención de los trabajos de ambos es distinto, Degas se esfuerza en resolver problemas formales de movimiento del cuerpo y Mary busca desentrañar la psicología subyacente en las relaciones madre e hijo. En la profundización de la temática, comienza además a

²⁰⁴ Pollock, G. *Mary Cassatt. Painter a Modern woman*. Op. Cit. p. 163.

experimentar con nuevos medios gráficos, particularmente los grabados en color en 1891, siendo la diversidad y dominio de diversas técnicas y materiales la que le permitió *explorar la intensidad de la materia de un modo completamente moderno*²⁰⁵.

Usualmente se ha afirmado que estas obras evidencian el deseo frustrado de la autora de ser madre, afirmación que se sustenta en el diálogo que Mary sostuvo con Adolphe Borie, un artista norteamericano que la visitó en sus últimos años: *Mi error fue dedicarme al arte, en lugar de tener hijos*²⁰⁶. Sin embargo, creo que estas palabras no deben ser tomadas literalmente, sino que en el contexto de un amargo lamento por su ceguera y soledad, dado que del estudio de su vida y obra, nada nos induce a suponer que ella hubiera pensado en el matrimonio o los hijos como una opción, por el contrario orientó su vida a su vocación artística, lo que fue incluso reconocido por su madre que, en una carta a su hijo Alex refiere: *Después de todo una mujer que no se casó es afortunada si decide amar el trabajo, de cualquier tipo y mientras más absorbente sea ese amor mejor*²⁰⁷. Por otra parte, aunque popularmente se identifique a Mary con estas escenas maternas, es un hecho, corroborado por la investigación de Adelyn Breeskin²⁰⁸ que en su obra hay más retratos y estudios de figuras que maternidades.

En las obras madre e hijo, Mary según expondré, tuvo el mérito de quebrar la figura de la Madonna como una representación religiosa de las escenas madre e hijo, en la que los sujetos están exhibidos y no en relación, lo que no implica tomar esas Madonnas y ponerlas

²⁰⁵ Ibid. p. 164.

²⁰⁶ Dillon, M. Op. Cit. p. 277

²⁰⁷ Pollock, G. *Mary Cassatt*. Op. Cit. Carta de 23 de Julio de 1891. p. 7.

²⁰⁸ Witzling, M. Op. Cit. p 18.

en el lienzo con una forma más actual, su labor fue más profunda puesto que superó el concepto de madre sacra y la identificó con la mujer de carne y hueso que trabaja, lava y alimenta a sus hijos. *Ella plantea la diferencia entre una representación sin alma de lo que subyace en hechos obvios y el asumir una profunda mirada comprensiva de las almas dentro de los cuerpos*²⁰⁹

En cuanto a la representación de la infancia, ya he señalado que Mary fue capaz de concebir y creer que el niño tiene una personalidad y un carácter propio e independiente de los deseos o las normas impuestas por sus progenitores, siendo estas las características que más gustaba de representar en los niños, aquellos espacios en los que los niños se desenvolvían libremente sin sujeción a las convenciones sociales o paternas. A continuación expondré una serie de obras que reflejan lo expuesto

a) MOTHER ABOUT TO WASH AND HER SLEEPY CHILD (1880). Fig.51

Adelyn Breeskin refiere que esta obra habría sido expuesta en la Quinta Exhibición impresionista, lo que ha sido cuestionado por su ausencia en los registros de la exposición, sin embargo hay certeza que fue presentada en la retrospectiva de 1895 en New York.

Las figuras se ubican en primer plano ocupando gran parte de la superficie de la tela, se muestra parte del sillón en el que la madre está sentada, la mesa que sostiene la fuente con agua para lavar al niño y el papel mural con líneas verticales muy similar al plasmado en *The*

²⁰⁹ Pollock, G. *Mary Cassatt. Painter of a Modern Woman*. Op, Cit. p. 165.

Tea. La madre sostiene en sus brazos a un niño somnoliento cuyo cuerpo forma una diagonal contenida por el rectángulo que dibuja la silla y que concluye en la base de la tela, su actitud desgarbada, recuerda la figura de una odalisca oriental, la mujer fija su mirada en él, mientras introduce su mano derecha en el agua para humedecerla y despertarlo.

La escena es parte de la rutina cotidiana del cuidado de un niño, sin embargo llama la atención como Mary es capaz de captar la natural desproporción del cuerpo de éste, su actitud somnolienta y placentera al estar reclinado en brazos de su madre que lo abraza por la cintura. En lo que concierne al espectador, nuevamente se le invita a observar sin participar de la intimidad de la escena, toda vez que la madre hace contacto visual con el niño quien se mantiene dentro de su mirada, su cuerpo curvo en relación al cuerpo de su progenitora que lo acoge, forma un espacio de intimidad, cerrado y privado, en el que se reitera la interacción entre madre y niño y éste como entidad psicológica autónoma, que es capaz de responder a estímulos, no como una relación causa efecto, sino que de acuerdo a las sensaciones asociadas a la interacción con su madre.

En el colorido se evidencia la influencia impresionista, el juego de blancos con matices rosas, amarillos y azules de los vestidos de la madre y el niño y la fuente de agua, las que captan toda la luminosidad de la obra y que contrasta con el fondo oscuro del sillón representado por el sillón, sin embargo, el papel mural más claro del fondo da a la obra una sensación de profundidad, como si hubiera un espacio entre el sofá y la pared.



Mother about to wash an her sleepy child. Mary Cassatt. 1889. (51)

La madre y su hijo ocupan gran parte de la superficie de la tela, la madre mira al niño, el cuerpo de éste queda contenido en el cuerpo de la progenitora creando un espacio de intimidad en el que prima la interacción entre madre e hijo como una entidad psicológica autónoma, distinta de su madre.

b) MOTHER'S KISS. (1891). Fig. 52

Este grabado fue realizado en el año 1891, en el centro de esta placa se observa a una madre que coge en brazos a su hijo desnudo, con un cuerpo de formas redondas como si no tuviera huesos, su brazo derecho pasa entre sus piernas y con el codo izquierdo rodea su nuca y su espalda, levantado la cabeza para acercarse y besarlo. De sus rostros, solo se aprecia un ojo de cada uno, la nariz de la madre y la boca del niño. Las figuras están situadas en el costado inferior izquierdo del grabado, con un fondo claro y neutro que equilibra el contenido de la obra, esta vez no utilizó ningún elemento para definir el espacio a fin de centrar el interés del espectador en las figuras. En cuanto a las armonías, optó por colores claros: en los que la definición de las figuras viene dada por líneas, algunas sombras y el diseño del vestido de la madre.

El análisis de la postura del niño, su rodilla anclada en el brazo flectado de su madre, la posición de su mano izquierda en el vestido de ésta, pero sobre todo su cabeza girada y el ojo abierto que busca al espectador, da la impresión que en vez de satisfacción, el niño está rechazando la caricia de su madre que, con su cuerpo, parece absorber al niño y sus movimientos. Esta escena nuevamente refleja el habilidad de Mary para mostrarnos a dos seres humanos en relación, el niño no es un muñeco al que se abraza y besa, sino que una entidad psicológica en formación, que se comporta y responde acorde a sus emociones, siendo usual que rechace una caricia, que quiera seguir sus impulsos sin mayor reflexión, el niño se comporta de un modo u otro, los objetos simplemente están.



Mother's kiss. Mary Cassatt. 1891. (52)

Este grabado en color refleja la habilidad de Mary para mostrarnos dos seres humanos en relación, particularmente el niño como una entidad psicológica en formación, que se comporta y responde acorde a sus emociones, en este caso rechazando la caricia de su madre.

c) THE CHILDS BATH (1893). Fig. 53

En este óleo, Mary recrea una escena cotidiana de cuidado como es el baño. En la composición se observan distintos elementos, en el fondo una pared clara con diseño de flores y un mueble con cajones puesto en forma diagonal, una alfombra con diseños geométricos, una fuente con agua y un jarrón, todos ellos puestos intencionalmente en un juego de diagonales, cuyo efecto se amplifica por las posiciones diagonales de los cuerpos y el vestido a rayas de la mujer. El ángulo de visión es superior, utilizando la perspectiva inclinada propia de las obras de Degas y que generaban el efecto de mirar a través de la cerradura, sin embargo la intención de Mary no parece ser la de espiar, sino que concentrar la atención en las figuras, cuyas miradas dirigen la mirada del espectador, hacia la actividad que están realizando. A diferencia de otras obras, en esta Mary no tiene mayor interés en enfatizar las relaciones entre mujer y niño, sino que la acción que ejecutan.

Ella está sentada en el suelo cruzando la tela en diagonal desde el centro izquierdo al costado inferior derecho, su vestido a rayas no tiene otra finalidad que acentuar el juego de líneas que se da en la obra, carece de cualquier tipo de detalles y mas parece un atuendo de trabajo, lo que unido a lo ya expresado en orden a las emociones de la obra, permiten colegir que la mujer sería una empleada y no la madre de la niña. Sobre las piernas de la mujer está sentada la niña, su cabeza junto a la de la mujer, su cuerpo levemente en diagonal está cubierto en parte por una blanca toalla, la mano de la mujer rodea su cintura y la niña con su brazo izquierdo intenta apoyarse en una pierna de la mujer, en tanto que las piernas rectas y gruesas de la niña llevan al espectador en dirección al lugar donde se desarrolla la acción, en la que puede observarse sus pies cuadrados sumergidos en el agua. Mary en esta obra

nuevamente se vale de los detalles para la definición de este espacio privado, los hilos dorados y el color de la fuente de agua y el jarro, la alfombra y su diseño, el mueble en diagonal con sus cajones con asa dorada y el papel mural en el mismo tono, nos da cuenta de un entorno acomodado. La luminosidad de la obra se centra en la parte inferior del cuadro, donde ella nos quiere llevar y ahí puede observarse la destreza en el uso del color blanco presentado puramente en la toalla, el jarro y la fuente, en la que Mary no solo puede transmitir que esa fuente contiene agua, sino que el movimiento de ésta y como humedece la mano de la mujer y los pies de la niña. Por otra parte, el cuerpo de la niña se representa naturalmente desproporcionado, de piel muy blanca, de modo que su color resulta acorde con el efecto visual que Mary busca en la obra, ya que desde un ángulo superior, la visión del espectador es atraída por la luminosidad del cuerpo que invita a continuar hacia abajo donde la luminosidad es mayor hasta llegar al título y centro de la obra que es el baño.



The Child's Bath. Mary Cassatt. 1892. (53)

En esta escena cotidiana de baño, los personajes parecen una excusa para trabajar el color en los detalles del agua, el jarrón y los vestidos, el juego de líneas en el vestido de la mujer y la alfombra y particularmente un enfoque escénico inusual en la obra de Mary.

d) THE MIRROR (1905). Fig. 54

Mary tenía 61 años al momento de ejecutar esta obra, la que evidencia su plena madurez artística, *como mujer pintora y como pintora de mujeres, en el modo en el que ella cuestiona y luego transforma la ideológicamente parcial imagen de la mujer, que se inscribió en el lenguaje del arte*²¹⁰. Esta es una pintura compleja en la que se sintetizan las formas y recursos que Mary había madurado a lo largo de su carrera. Lo más evidente es la oposición entre la madre finamente vestida y su hija desnuda, la que en general, ha sido interpretada como la representación de la brecha generacional en la que más que la naturaleza fugaz de la juventud, se muestra a una madre bondadosa que acompaña a su hija en el proceso de convertirse en mujer. Pollock por su parte, refiere que este contraste explicita la inocencia y libertad de una niña que se desenvuelve en el medio protegido de su madre y las restricciones y convenciones sociales a las que esta madre está sujeta atendida su condición de adulta y que algún día le serán también aplicables a su hija. En ambos casos, la madre simboliza el futuro de la niña, el cual se le presenta a ésta mediante el reflejo de aquella en el espejo de mayores dimensiones, imagen que aunque aparece en un segundo plano necesariamente es vista por ella cuya mirada está enfocada en esa dirección, siendo su campo visual lo suficientemente amplio para ver las imágenes del primer y del segundo plano, es decir su presente de niña y su futuro de mujer.

Lo anterior, resulta además coherente con el rostro reflexivo de la niña que intenta comprender esta superposición de imágenes, más aún si se considera que los niños de corta

²¹⁰ Pollock, G. *Mary Cassatt*. p. 126.

edad no son capaces de identificar ni asociar su imagen reflejada en un espejo con su propia persona, lo que nuevamente demuestra el conocimiento, la habilidad y la destreza de Mary para captar momentos significativos en el desarrollo de los niños y plasmarlos en la tela, entre ellos el enfrentamiento con el espejo. En este contexto, me parece que Mary conociendo la alusión a la vanidad, a la Venus que contempla su belleza ante el espejo, nuevamente juega con esa imagen, la quiebra restándole su connotación sexual y le atribuye una inocente perplejidad propia del desarrollo vital de la figura representada.

Los espejos juegan acá un doble papel, el espejo pequeño que la madre sostiene a su hija, es el punto de encuentro de sus miradas, nos permite completar y conocer el rostro de la niña, permite que sus ojos se fijen en el espectador, en tanto que el espejo de mayores dimensiones, permite al espectador la visión íntegra de la escena y a la niña la visión de su madre, aunque sea de costado. Las imágenes reflejadas en los espejos no son consistentes con las imágenes que deberían reflejar, un recurso utilizado en las estampas japonesas conocidas por Cassatt y que permitía presentar aquella parte de la imagen que resulta significativa, en este caso el rostro de la niña y el campo visual de ésta.

La dimensión de las figuras deja muy poco espacio a elementos que contribuyan a definir el espacio interior, es más bien la actitud de intimidad y naturalidad de las figuras las que se encargan de hacerlo, solo la silla y los espejos, ambas en un verde que contrasta con la paleta cálida y dorada con la que Cassatt viste a sus figuras.



The Mirror. Mary Cassatt. 1905. (54)

Esta es una obra compleja en ejecución y en contenido expresivo, quizá la última de su trayectoria, ejecutada con una visión debilitada, en la que alude a la brecha generacional y a la madre como guía en el proceso evolutivo de su hija quien mira al espejo buscando su reflejo encontrando además el de su madre, casi como una visión de su futuro

e) LITTLE GIRL IN A BLUE ARMCHAIR (1878). Fig. 55

Esta obra fue hecha y presentada en la exhibición de 1879 un año después que Mary conociera a Degas, distinguiéndose en ella dos aspectos de interés: el tratamiento del espacio y la figura de la niña que era hija de un amigo de Degas.

El espacio se encuadra en una tela con proporciones inusualmente rectangulares (89,5 cm x 129,8 cm) y en él se *ofrece una imagen asombrosamente recortada y captada desde arriba de un rico interior de París en el que una niña pequeña, elegantemente vestida de blanco con una llamativa banda y unos calcetines de cuadros escoceses, aparece tumbada, en una postura de abandono casi sensual que rompe con cualquier persistente connotación de sensiblería asociada con la representación de los niños. Para aumentar esta ingeniosa franqueza, su pequeño cachorro también se relaja, en una mullida butaca a la izquierda, resaltando la peculiar confusión de escala que crea una sala llena de mobiliario, confortablemente tapizado, pero ocupada temporalmente por una niña y su perro, demasiado pequeños.*²¹¹.

²¹¹ Rosemblum, Robert y Janson, H.W. *El Arte del Siglo XIX*, Editorial Akal, Colección Akal y Estética, 1992. Madrid, España. p. 451-452.



Little Girl in Blue Armchair. Mary Cassatt. 1879. (55)

El interés de esta obra radica en el tratamiento del espacio y la expresión de la niña. No hay perspectiva ni escala, el ángulo de visión oblicuo y con un audaz recorte de imagen que recuerda los encuadres fotográficos de Degas quien también cooperó en el trabajo del fondo. Asimismo, la postura y expresión de la niña ha inducido a efectuar una lectura más bien erótica de la obra, la que no resulta del todo coherente con el carácter activo y de posesión de la Mirada de la niña

Si se examina con detalle, puede observarse una analogía visual entre la curva del cuerpo del animal y la forma en que la falda de la niña se sitúa sobre sus caderas, ambas en color oscuro que contrastan con el azul de los sillones. La pequeña ocupa casi toda la altura del lienzo y sin embargo permite visualizar toda la habitación, esto por el trabajo del espacio, sin perspectiva ni escala, el ángulo de visión oblicuo desde el que es compuesta la obra y un audaz recorte de la imagen, que recuerda los encuadres fotográficos de Degas. Estos mismos elementos evidencian la opción de plasmar el espacio en cuanto refleja la percepción de la niña en relación a él, prefiriendo así la construcción de un espacio psicológico por sobre uno realista, así los sillones y la habitación tienen una dimensión y una profundidad inusual que no corresponde a la realidad. Este fondo compositivo es único en las obras de Cassatt y evidencia la influencia de Degas, quien no solo aconsejó, sino que trabajó en él, según lo revela la propia Mary en una carta a Ambrosie Vollard: *Había hecho a la niña en el sillón y lo encontró bien y me aconsejó sobre el fondo e incluso trabajó en él. Lo envié a la Sección Americana de la Exposición (1878) ellos lo rechazaron... estaba furiosa, y más aún ya que él había trabajado en él*²¹².

2º JUVENTUD Y MADUREZ

Bajo esta denominación enmarco las obras de Mary Cassatt en las que representa a mujeres en relación con otras, en espacios usualmente de carácter privado, interiores o exteriores como jardines. En estas escenas, Mary explota las relaciones sociales de las mujeres en el

²¹² Witzling, M. Op. Cit. p. 35.

ámbito burgués, las que delimitan un espacio de feminidad en el que habitualmente no participan hombres, quienes por su rol, usualmente están fuera de casa.

a) THE TEA (1880). Fig.56

Esta obra fue presentada en la Quinta Exhibición Impresionista de 1880 y en ella se sintetizan los aspectos más característicos de su obra. Una descripción general, permite dividir verticalmente la tela en la que en un costado y en segundo plano se concentran las dos figuras femeninas y en el otro, en primer plano la mesa con una vajilla y, en segundo plano una chimenea con un jarrón y un cuadro sobre ella, observándose al fondo el diseño del papel mural. Es el Salón de Mary, sobre la mesita en primer plano pinta con maestría la vajilla de plata, el fino decorado de la pared está en armonía con las flores del sillón y la mesa, así como también la chimenea, con el dorado del jarrón de porcelana y el marco de la pintura.

En la composición, nuevamente se advierte un juego de líneas verticales del papel mural, diagonales por el costado de la mesa, el respaldo del sofá y los brazos de las mujeres, al igual que las líneas que se trazan entre la bandeja, la taza y el platillo que opera como punto medio y anclaje de la composición. Mary sitúa al espectador del otro lado de la mesa, aunque cercanos para apreciar los detalles que va develando a través de pinceladas multidireccionales, con las que configura los volúmenes que cuidadosamente planificó, así se observa el dedo meñique alzado de la mano de la elegante visita y la taza de té que oculta su rostro, a su lado está su hermana Lydia, en una actitud pensativa con una mano en la barbilla y el brazo derecho cruzando su cintura, en el que resulta evidente la pincelada direccional que transmite la fina textura de las mangas ajustadas comprimiendo los brazos.



The Tea. Mary Cassatt. 1880. (56 a))

Esta obra fue presentada en la Quinta Exhibición Impresionista y en ella se sintetizan los aspectos más característicos de su obra, en la que se aprecia un juego de líneas verticales en el fondo, diagonales con los mesa y las figuras representativas de la elite francesa de la época, finamente vestidas y fijando su atención en un punto o una persona que se encuentra fuera del cuadro.



Fotografía hecha en 1905, una tarde cotidiana de té en casa de Mary Cassatt en Chateau Beaufresne, ella se sitúa a la izquierda. (56 b))

Las dimensiones de la tela son acotadas y la presión de las *figuras contra los objetos en la pintura y la superficie de los bordes de la tela, da una sensación casi claustrofóbica*²¹³, en la que el espectador no tiene dominio de las escena ni es invitado a participar de ella, de hecho ambas mujeres están visualmente comprometidas con un interlocutor desconocido y que pareciera dirigir la acción en el anonimato. De este modo, Mary plantea una obra en la que mantiene un dominio completo desde su espacio de creadora, relegando al espectador a su lugar y a las mujeres en su rutina de té interactuando con un tercero, en una dirección en la que resulta imposible abordar la obra desde otro ángulo y, en consecuencia nos debemos conformar con ver los detalles que Mary ofrece y que según Griselda Pollock tienen una finalidad específica, cual es la definición de un espacio interior, *un momento histórico concreto, un medio social específico dentro del carácter supuestamente ahistórico del ámbito doméstico femenino*²¹⁴.

3º VEJEZ

Mary Cassatt asumió el cuidado de sus padres en la ancianidad, con lo que tenía acabado conocimiento de lo que significaba la figura de un adulto mayor en casa. De este modo, pictóricamente da un tratamiento especial al anciano, al que no maquilla ni intenta dar una apariencia artificial, sin perjuicio de ello se observa como enaltece las cualidades que más admira la propia artista, así a pesar de la enfermedad su madre es retratada evidenciando el rol preferencial que tenía en la familia, destacando su intelectualidad, cultura y reflexión,

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Einseman, S. Op. Cit. p. 274.

a) MRS. CASSATT READING TO HER GRANDCHILDREN (1880). Fig.57

La pintura fue presentada en la sexta exhibición en 1881, en el centro de la composición se sitúa el libro, el elemento en torno al cual giran las figuras de esta obra: la abuela que lee y los tres nietos que la observan con mucho interés, la luz que ilumina los curiosos rostros proviene de una ventana que realza la luminosidad del vestido de quien dirige la acción y los rostros de quienes la acompañan, cuyas miradas no invitan al espectador, pero tampoco se cruzan entre sí. El espacio interior se encuentra únicamente definido por la ventana y las figuras, sin perjuicio el casi inadvertido espejo en la esquina superior derecha, en el que se refleja parte de la cabeza de la abuela Cassatt.

En el tratamiento del color y la pincelada se observa la influencia del movimiento impresionista que la invitaba a exponer, el vestido blanco de Mrs. Cassatt concentra la luminosidad de la obra a la vez que destaca al personaje principal de la composición, absorto en la lectura a sus nietos. Esta escena cotidiana, simboliza el respeto a la sabiduría de los años y la transmisión intergeneracional, no como un deber, sino como una actitud amorosa, que es percibida igualmente por los niños cuya atención se concentra en su abuela.



Mrs. Cassatt Reading to his Grandson. Mary Cassatt. 1880.(57)

Esta obra fue presentada en la Sexta Exhibición impresionista de 1881. En el centro de la composición está el libro, objeto en torno al cual giran todas las figuras, la abuela quien sostiene en sus manos el poder de la sabiduría y los nietos atentos y pendientes no del libro, sino que de su abuela quien actúa como depositaria de la sabiduría y encargada de la transmisión intergeneracional.

b) PORTRAIT OF KATHERINE KELSO CASSATT (1889). Fig. 58

Este fue el último retrato que Mary efectuó de su madre en la que a pesar de conservar en su rostro la dulzura que le era característica, se la observa cansada y exhausta luego de haber sobrevivido a una enfermedad casi fatal, esta imagen dista mucho de la anterior, ejecutada diez años antes, en la que se observa a su madre radiante, luminosa con su vestido blanco, siendo el centro de atención de toda la escena y de sus nietos. Acá su vestido es enteramente negro y solo se quiebra con la claridad del camafeo en su cuello y el chal sobre sus hombros, en tanto que su mano situada en la pierna agarra con fuerza un pañuelo –también blanco– como signo de encontrarse aferrada a la vida.

Sin mayor ornamentación ni detalles, la figura de su madre aún en enfermedad aparece dominando la escena de un modo monumental y aunque no está leyendo, igualmente alude a su intelectualidad, situándola en una postura de pensador, que iconográficamente podemos vincular con la melancolía y la muerte. Sin embargo, esta condición no se asocia a una idea de derrota o entrega, sino que a una dignidad y entereza que descansa en la sinceridad frente al paso de los años, la muestra dueña de su historia, mirando su futuro, como ser mortal y no un personaje maquillado, una caricatura de un glorioso pasado.

Una vez ejecutada la pintura, Mary hizo un grabado a color que es una imagen reversa del óleo, con algunas modificaciones irrelevantes en el fondo, siendo interesante observar como a pesar de la dificultad que imponía la técnica, Cassatt es capaz de transmitir los mismos aspectos psicológicos que explora en la pintura, la actitud frente al paso de los años, la reflexión, la sabiduría y la dulzura.

Fig.59



Katherine Kelso Cassatt. Mary Cassatt. 1889.(58)

Este fue el último retrato que Mary hizo de su madre, cuyo rostro de cansado dista mucho del vigor con el que leía a sus nietos diez años atrás, el vestido blanco de antaño es sustituido por uno negro que se quiebra con el camafeo, el chal y el pañuelo que sostiene en sus manos como quien se aferra a sus últimos días de vida.



Katherine Kelso Cassatt. Mary Cassatt. 1889. (59)

Este es el grabado a color que Mary hizo con posterioridad a la realización del último retrato de su madre, reafirmando lo expuesto en orden a la autonomía del grabado en la obra de Cassatt en relación al uso de otras técnicas.

II. LA MUJER DESNUDA COMO SÍMBOLO EN LA ICONOGRAFÍA DE PAULA MODERSOHN BECKER

1) ACERCAMIENTO AL DESNUDO EN LA PINTURA

El desnudo, al menos desde el Renacimiento, ha sido una constante en la historia del arte, sin embargo el siglo XIX marca un punto de inflexión en cuanto a la concepción del desnudo, toda vez que en unas cuantas décadas se suceden o incluso coexisten distintas formas de plantear el desnudo femenino.

En la pintura académica, que con mayor o menor adhesión, se practica durante todo el siglo XIX, el desnudo es bien considerado en la medida que se justifica por el tema, siendo usual que no se representen mujeres corrientes sino que mas bien personajes. El realismo, sin embargo, viene a cambiar las cosas, en el sentido que por primera vez el tema no justifica la desnudez, superándose la concepción del desnudo como un simple estudio de modelos, o representaciones heroicas o alegóricas²¹⁵, para *ofrecer una visión directa del cuerpo, donde el desnudo se concebía como algo inherente a la descripción de un asunto real, que es el que lo justificaba*²¹⁶, con el consecuente escándalo de la sociedad burguesa.

²¹⁵ Sobre este punto hay que considerar que *Es evidente que los desnudos alegóricos o mitológicos exigían lo que ha dado en denominarse "el pudor de la abstracción; el sexo se esconde profundamente bajo un velo de convenciones, códigos estéticos y morales, que justifican la ausencia sexual sin poner en cuestión la representación del desnudo.* (Reyero, C. *Desvestidas. El cuerpo y la forma real.* 2009. Alianza Editorial. Madrid. España).

²¹⁶ Reyero, C. *Desvestidas. El cuerpo y la forma real.* 2009. Alianza Editorial. Madrid. España. p. 29.

En estas representaciones, no se idealiza la belleza de la mujer, sino que se la presenta como de carne y hueso, siendo la casualidad la forma más usual de mostrar el cuerpo desnudo, toda vez que con ello se hacía más creíble la escena, circunstancia que no impidió que también se trabajara el desnudo en el taller o la academia, lo que por cierto importaba evidenciar su intencionalidad.

En el Impresionismo y Postimpresionismo, los desnudos siguen, en general, las pautas del realismo, no hay motivo alguno para que las mujeres estén desnudas, han sido deliberadamente desnudadas con la finalidad de satisfacer con su contemplación, y el espectador las sorprende en su desnudez, como si fuera un “mirón”, el cuerpo femenino se plantea explícitamente como objeto de deseo sexual. Así, el cuerpo está desvestido con una finalidad determinada, lo que es recogido por Carlos Reyero, quien distingue entre mujer desnuda y desvestida, entendiendo que ésta última ha *prescindido intencionada y circunstancialmente del vestido, un elemento consustancial al ser humano en su contexto social y cultural (...) frente a la plenitud del desnudo se revela la intencionalidad de quien se encuentra desvestida (...) el término desvestida fue utilizado originariamente para subrayar el carácter realista y provocador de la representación del cuerpo (...) Frente al carácter sustantivo del término desnudo, desvestidas es un adjetivo, un atributo. Solo quiere precisar la situación del cuerpo*²¹⁷.

Aunque el siglo ha avanzado la sociedad burguesa sigue considerando inaceptable los rotundos desnudos de los impresionistas, que no están amparados bajo temas mitológicos o

²¹⁷ Ibid. p. 30.

religiosos, lo que no impide que artistas como Renoir, Cézanne o Degas tomen el cuerpo de la mujer desnuda y lo representen desde los más diversos puntos de vista. Gauguin y Toulouse-Lautrec, también comparten esta tendencia centrándose el primero en las exóticas isleñas desnudas que se muestran en armonía con la naturaleza, en tanto que el segundo dirige su mirada hacia las bailarinas, el cabaret y los espectáculos.

Fig.61

Fig.62

En el simbolismo, el cuerpo desnudo es el gran protagonista, así la pintura simbolista usa el cuerpo femenino para atraer al espectador y proyectarle reflexiones premeditadas, *el cuerpo de la mujer deja de responder a una narración para convertirse en un mero instrumento evocador*²¹⁸. Estas evocaciones aluden a la clásica dicotomía bien-mal, pecado-virtud, representándose a la “femme fatale”, una mujer tentadora, perversa y hermosa que encarna el dominio de las pasiones corporales sobre la razón, con una elevada connotación sexual y a su vez se recurre a la “mujer mitificada”, una mujer pura, dotada de una belleza y dulzura angelical e idealizada, que aparece desnuda solo cuando se justifica por el tema representado.

Fig.63

²¹⁸ Val Cubero, P. Op. Cit. p.135.



Mujer subiéndose las medias. Henri de Toulouse Lautrec. 1894. (61)

El desnudo en las obras de Toulouse Lautrec comparte las características generales del desnudo impresionista no justificado por el contexto, sin embargo, este artista se centra en las bailarinas y mujeres de cabaret.



Torse, effet de soleil. Pierre Auguste Renoir. 1875-1876. (62)

Esta obra es un ejemplo del desnudo impresionista, que simplemente expone el cuerpo femenino desde los mas diversos puntos de vista, no justificándolo en temas mitológicos o religiosos.



Echo and Narcissus, John Williams Waterhouse. 1903.(63)

En el simbolismo, el cuerpo desnudo es el gran protagonista, en una suerte de dicotomía “pecado-virtud”, la “femme fatale” y la “mujer mitificada”



Mujer Durmiendo. Frances Gimeno. 1898. (60)

En esta pintura realista no se idealiza la belleza de la mujer y se utiliza la casualidad para mostrar el cuerpo desnudo, a fin de dar mas credibilidad a la escena

2) EL DESNUDO FEMENINO EN LA OBRA DE PAULA MODERSOHN BECKER

Este panorama acerca del desnudo pictórico en el siglo XIX, tiene por premisa la relación entre géneros, un varón artista que mira y una mujer modelo que es mirada, por esta razón la inversión de alguno de los roles, constituye una circunstancia que le da a la obra un carácter excepcional. Así el solo hecho que Paula fuera mujer, la pone frente al desnudo en una posición diversa a la del artista varón, más aún en el caso de la identificación de artista y modelo, como ocurre en sus autorretratos desnudos.

Desde sus primeros estudios de arte, Paula se interesó particularmente en el trabajo con el cuerpo humano, al igual que Rodin pensaba que cada parte del cuerpo era una viva expresión del carácter del sujeto, no habiendo una parte más importante que la otra, sin embargo *no compartió la preocupación de Rodin por la expresión del movimiento corporal, ella le dio realmente una importancia simbólica al cuerpo desnudo, lo que iba más allá de su interés académico en la representación anatómica exacta*²¹⁹. En efecto, en su época de estudiante en Berlín, Paula realizó numerosos estudios a carbón del cuerpo humano desnudo masculino y femenino, bocetos realistas y detallados que cumplían con las exigencias académicas de la época, sin embargo, desde los inicios de su carrera profesional, el desnudo fue un tema recurrente en su obra –pintó más de cincuenta- siendo un desnudo de taller con óleo, del todo diverso a sus proyectos de estudiante.

Fig.30

²¹⁹ Perry, Gillian. Op. Cit. p. 54.

En cuanto al trabajo en taller, hay que considerar que éste constituye el personal ámbito de creación del artista, donde todo se le somete y todo le pertenece, de modo que *el cuerpo en el espacio de trabajo se convierte en un extraño instrumento de la creación. Y también es la creación misma. Sugiere el arte y la realidad al mismo tiempo*²²⁰. El artista vestido dirige la mirada hacia el cuerpo femenino desnudo que cumple sus instrucciones y sus deseos, dándose así una suerte de posesión de la mujer modelo, situación que se plantea naturalmente por la división sexual de roles inveteradamente vigente. El hecho que el artista y la modelo sean mujeres o que se dé una identificación entre el rol de artista y de modelo, quiebra por completo este modelo tradicional, sea porque la mirada de la artista hacia la modelo femenina es una mirada carente de las prerrogativas asociadas a la masculinidad o bien porque la mirada de la artista que se proyecta en el lienzo no importa más que un auto reconocimiento y, en ambos casos, el cuerpo femenino desde el momento que es visto y representado por una mujer, deja de ser presentado como objeto del deseo sexual del varón.

Los desnudos de Paula pueden explicarse por los rasgos definatorios de su obra, particularmente las ideas de naturaleza, primitivismo y simplicidad de formas. En efecto, el desnudo alude al estado natural originario, *nacemos desnudos, luego todo vestido que cubre el cuerpo es un elemento cultural. El vestido representa, de algún modo, la dimensión civilizadora del ser humano, frente a la barbarie*²²¹, el desnudo al presentar el cuerpo en su dimensión humana y natural más auténtica, reduce la diferencia sexual a un hecho biológico, sin valoraciones sociales ni elementos culturales que interfieran en las naturales relaciones de los géneros. Lo anterior, es precisamente lo que Paula recoge en sus desnudos, ella toma

²²⁰ Reyero, C. Op. Cit. p. 97.

²²¹ Ibid. p. 330.

la diferencia sexual, la representa de modo frontal acentuando los rasgos sexuales a fin de hacer evidente la feminidad, una feminidad que a su vez es simbólica y que deja traslucir la subjetividad de la artista. Expuesto de este modo ante el público masculino, estas obras deberían haber revestido una elevada connotación sexual, sin embargo Paula logra presentar *el cuerpo femenino –de cualquier edad- resistiendo la pornografía y el erotismo y la timidez*²²², preservando así su mirada de artista, esto lo consigue mediante la representación de figuras monumentales, de gruesas dimensiones, rostros primitivos y pintadas con colores poco naturales, con lo que enfatiza su poderosa dignidad, una suerte de diosas de la fertilidad que más que sugerir un deseo sexual explícito, resultan casi amenazantes. Asimismo, la simpleza de sus composiciones impide dar al cuerpo un contexto sugestivo, generalmente el cuerpo abarca toda la tela y en los casos que se aprecian otros elementos, son de carácter simbólico tendientes precisamente a reforzar el contenido de su obra y preservar su mirada femenina.

De este modo, Paula con una pintura figurativa, se aparta del realismo que subyacía en las representaciones de la época y al igual que el simbolismo toma el cuerpo femenino desnudo como un símbolo, pero no en función de categorías predeterminadas, ni con una connotación sexual explícita, sino que en función de su proceso de introspección y búsqueda personal, lo que le confiere a ella como artista y a su obra un carácter excepcional, ella *remueve el desnudo proveniente del Renacimiento y sus posteriores convenciones académicas y encuentra en el modernismo un desnudo que refleja de un modo simbólico su experiencia del mundo que vive (...) el desnudo es una representación fundamental y*

²²² Ibid.

*existencial de su ser (...) no es el final de una tradición sagrada del siglo XIX, ella es el comienzo de una radical imaginería femenina del siglo XX. Ella es la pionera del cuerpo de la mujer de irrumpir en temas de fecundidad, la maternidad*²²³.

Conforme a lo expuesto, la mujer desnuda sea o no autorretrato es el símbolo iconografía de Paula, ella significa su búsqueda personal, la más pura encarnación de la forma, el medio más idóneo y más auténtico de expresión, con lo que su obra importa un quiebre en la concepción tradicional del desnudo, lo que posteriormente sería en cierta medida replicado por los movimientos de vanguardia, particularmente el expresionismo que, difícilmente pudo conocer y considerar la obra de Paula como una influencia directa, lo que lleva a estimarla como un adelanto a los movimientos de reforma, no obstante su muerte prematura impide visualizar el destino de su arte en circunstancias que fue truncado cuando apenas sobrepasaba los treinta años.

3.- EXPOSICIÓN DE OBRAS

a) LIEGENDER WEIBLICHER AKT, [DESNUDO FEMENINO RECLINADO] 1905. Fig.64

Esta obra por sus dimensiones y composición constituye toda una innovación en la forma en que el tema había sido abordado al menos entre sus contemporáneos, los que por cierto, eran en su mayoría varones. La descripción de *Mujer desnuda reclinada* nos ofrece a una mujer

²²³ Radycki, Diane. "Pictures of Flesh": Modersohn Becker and the Nude. *Woman's Art Journal*, Vol.30, N° 2 (Fall/Winter 2009). p 112.

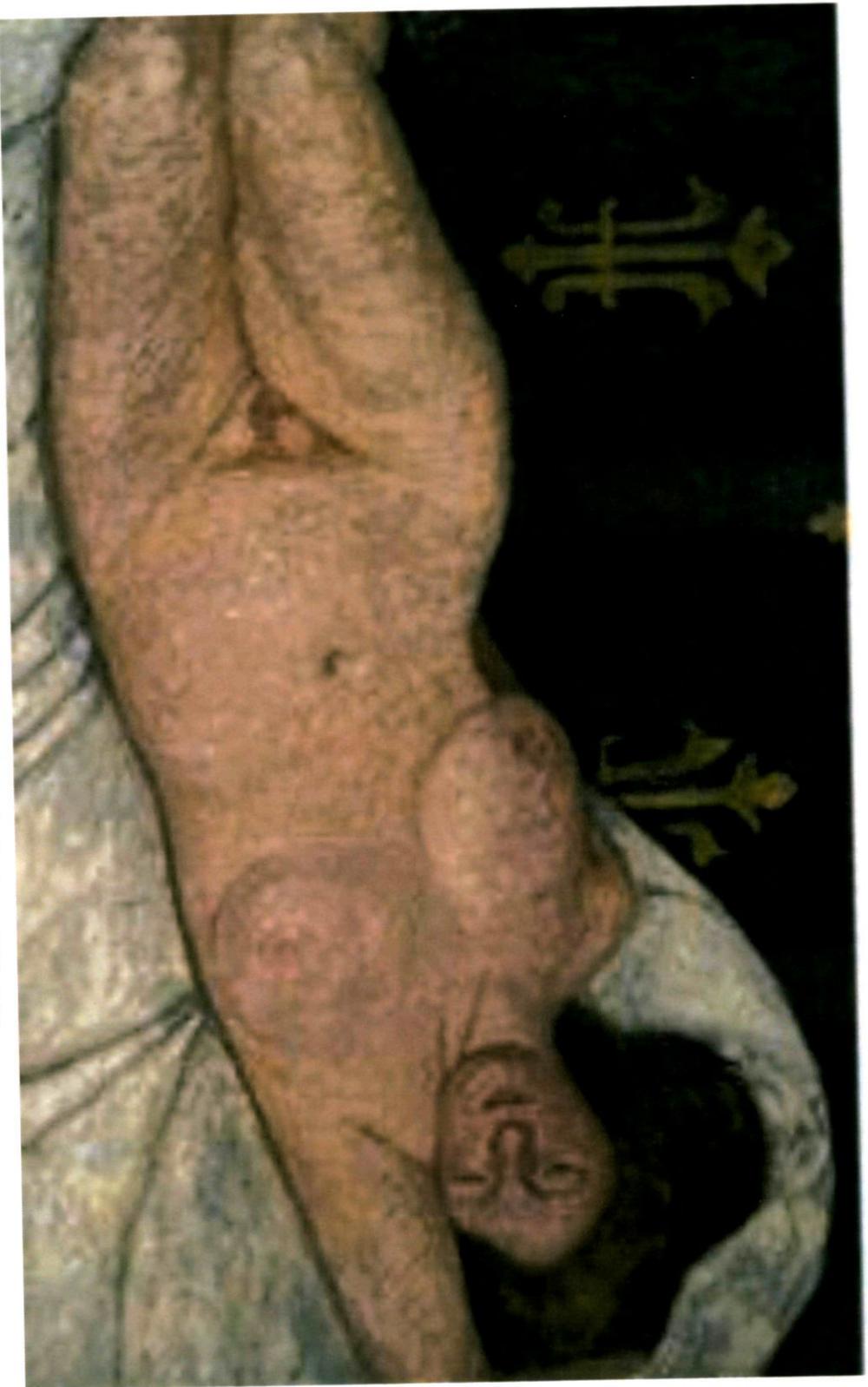
tendida con sus ojos abiertos, un largo pelo que se mantiene fuera de su cuerpo, exponiendo sus pechos y el pubis, encima de una cama con una blanca sábana levemente drapeada y de fondo un decorado con enormes *fleur de lis*. En esta obra hay varios aspectos que marcan la evolución de Paula, en el sentido que son recogidos o bien omitidos en sus obras posteriores, entre ellos los siguientes:

a) El fondo decorado y la cama como elementos ornamentales no simbólicos, que constituyen toda una innovación en su pintura, ya que hasta esta obra no se había interesado en la introducción de elementos decorativos tendientes a dar una sensación de ambiente interior, experiencia que sin embargo no replicó en sus otras obras.

b) Exposición completa, frontal y realista del cuerpo desnudo reclinado, *desde Giotto y Tiziano a Cabanel y Manet, el desnudo femenino reclinado para su exhibición pública tenía una mano estratégicamente puesta en el pubis o bien se exponía según la idea clásica sin pelo. Como confirmaba la práctica de Courbet, el vello púbico era de vista privada*²²⁴. Paula, traspasó estos límites y fue la primera artista mujer en hacerlo, tomando esta obra como base para continuar con esta forma de representar el cuerpo de un modelo, hasta llegar a su propia autorrepresentación desnuda, frontal, de pie y cuerpo entero.

Fig.65

²²⁴ Ibid. p. 116.



Liegender Weiblicher Akt. Paula Modersohn Becker. 1905. (64)

Esta es la primera exposición completa, frontal y realista del cuerpo femenino desnudo efectuado por una mujer, siendo este el primer paso en su evolución en el desnudo hasta concluir en el autorretrato

courtesy of www.manetedouard.org



Olympia. Edouard Manet. 1863.(65)

Manet en esta obra presenta un desnudo transgresor que simboliza la ruptura con la pintura tradicional, sin embargo aún así toma ciertas prevenciones y sitúa la mano de la mujer en la zona púbica a fin de no exponerla completamente

**b) MUTTER UND KIND--LIEGENDE AKTE [MADRE Y NIÑO
RECOSTADO] 1906. Fig. 66**

La presentación frontal de una mujer desnuda con la innovación que ello importaba, no era suficiente para Paula en su camino de experimentar con el cuerpo humano desnudo, de este modo trabajando sobre esa imagen decide añadir un elemento más: un niño, pero no el clásico *putto* ornamental del Renacimiento y el Barroco, sino que un niño de carne y hueso que descansaría desnudo junto a su madre, transformando *una materia tradicional en algo revolucionario. Era una ruptura y ella lo sabía*²²⁵, de hecho, en la época que estaba trabajando en esta obra escribe a su hermana: *Me estoy convirtiendo en algo*²²⁶.

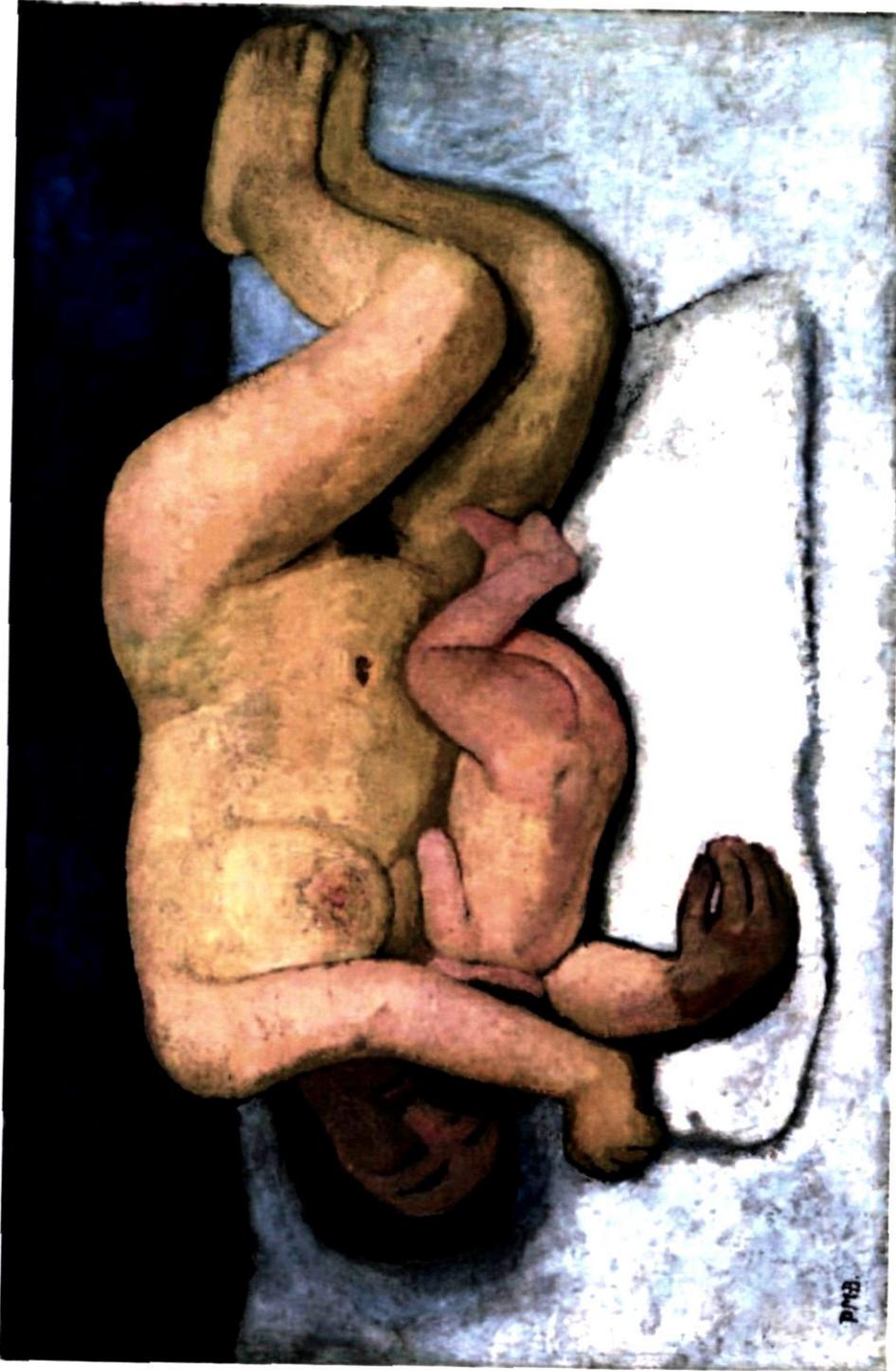
Madre e Hijo recostados, es una pintura ambiciosa y cuidadosamente estudiada, docenas de dibujos previos, pruebas de color, dos estudios en óleo ahora perdidos permiten reconstruir el proceso creativo y compositivo que precedió a la tela y que puede ser sintetizado del siguiente modo:

Fig.67

a) Elección temprana en orden a presentar ambas figuras desnudas: Solo uno de los dibujos previos no presenta a ambas figuras completamente desnudas, lo que evidencia que la opción por el desnudo total fue una de las primeras decisiones que adoptó.

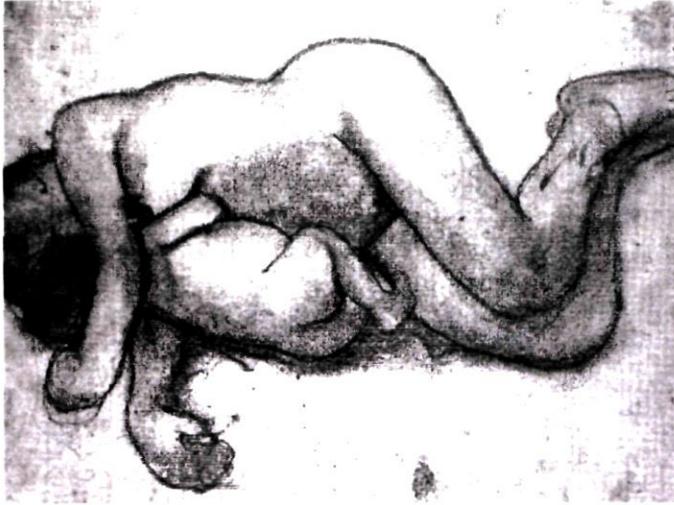
²²⁵ Ibid.

²²⁶ Modersohn Becker, P. Op. Cit. p. 397.



Mutter und Kind Liegende Akte. Paula Modersohn Becker. 1906. (66)

En este trabajo Paula además de la desnudez de la madre incorpora la figura del niño desnudo, realizando una serie de estudios preparatorios en los que sitúa al niño y a la madre en distintas posiciones hasta llegar a esta.



Trabajo preparatorio de Mutter und Kind Liegende Akte. Paula Modersohn Becker. 1906. (67 a))

La desnudez de la figura y la madre tendida son los elementos que Paula fijó más tempranamente, la posición del niño y el grado de exposición del cuerpo de la madre, los trabajó en los bocetos preparatorios, así en éste no expone íntegramente el cuerpo y rostro de la madre.



Trabajo preparatorio de Mutter und Kind Liegende Akte. Paula Modersohn Becker. 1906. (67 b))

Aquí ya expone mayormente el cuerpo de la madre en perjuicio de las dimensiones del bebé.



Trabajo preparatorio de Mutter und Kind Liegende Akte. Paula Modersohn Becker. 1906. (67 c))

Esta es el único boceto en que Paula opta por sentar al niño a fin de exponer frontalmente, sin embargo con ello oculta el pubis de la madre, con lo cual decide desechar el proyecto.

b) Determinación de la postura de la mujer: La mujer es el centro de la obra y su disposición determina a su vez la del niño, cuatro bocetos cercanos a la pintura acabada muestran a la mujer tendida, siendo la pose que elegiría en definitiva.

c) Postura del niño: Una vez fijada la mujer Paula trabaja sobre el niño, lo ubica sentado frente al pubis de su madre o bien tendido frente a ella, siendo ésta la disposición elegida, probablemente porque así podría exponer completamente el cuerpo de la madre.

d) Preeminencia del cuerpo de la mujer con acentuación de los rasgos sexuales: No solo la superficie que el cuerpo de la mujer ocupa en la pintura insinúan su relevancia, también lo hace la disposición del mismo. Los bocetos indican que además de exponer el cuerpo completo de la mujer. Paula quería acentuar sus rasgos sexuales, optando por reclinar al niño para que no ocultara el pubis de la madre, una vez tendido los pies del niño nuevamente cubren parte de la zona púbica, lo que modifica orientando sus pies a la pierna de la madre, dejando el pubis expuesto. Lo anterior significó desplazar la figura del niño acercando su rostro y sus brazos al rostro y a los pechos de la madre, lo que tampoco era del gusto de Paula, razón por la cual en uno de sus estudios finales en óleo sobre cartón, reduce las dimensiones del niño para que sus pies no toquen el pubis de su madre, deja su cabeza a la altura de su pecho, el rostro de la madre queda libre, con cejas y labios redondeados, que unido al drapeado de la sábana y la tela que cubre sus pies, parece una escena más cercana a *Desnudo femenino reclinado*, que a una pintura de maternidad.

Esta falta de coherencia, es solucionada en el siguiente boceto y la obra definitiva en la que el cuerpo se expone sin amamantar, la nuca del niño sobre el brazo derecho y cubierta

por el brazo izquierdo de la madre, exponiendo completamente su pecho izquierdo y parcialmente el derecho. *Ahora el gran cuerpo es bifurcado en bloques de dos grandes montañas de carne, desde el hombro a la cintura y la cintura a la cadera*²²⁷.

e) Elementos ornamentales: En esta obra Paula no utilizó elementos simbólicos y los elementos ornamentales son usados en la superficie de descanso de los cuerpos, así sustituye las sábanas drapeadas por una superficie blanca y lisa, en principio dura, la que es suavizada por la especie de cojín o manta doblada que está bajo el bebé.

Esta obra con solo dos cuerpos humanos, una superficie blanca y un fondo oscuro, se retrata uno de los motivos más recurrentes de la pintura occidental el que, contrario a toda la tradición, sirve de pretexto para el desnudo, dotando a la imagen de una originalidad y primitivismo nunca antes visto. La disposición de la madre claramente nos evoca a Gauguin y su *Day of God* que Paula conoció con certeza en la retrospectiva organizada en París en 1906, sin embargo la simplificación con la que ella aborda la representación, la forma y disposición de los cuerpos, su dimensión y proporción en la tela, dan a la representación un carácter monumental y rupturista. Esto es explicado por Gustav Pauli, en las primeras décadas del siglo XIX, en función de *la sencillez y monumentalidad bíblica de la hembra*²²⁸, en tanto que Linda Nochlin a fines del siglo XX, alude al contexto de la campesina *prevista como un principio natural de generación y crianza*²²⁹, ello principalmente por la formación naturalista que Paula había adquirido en Worpswede.

Fig.68

²²⁷ Radycki, D. Op. Cit. p 117.

²²⁸ Ibid.

²²⁹ Ibid.



Day of God. Paul Gauguin. 1894. (68)

La disposición del cuerpo de la madre en Mutter und Kind Liegende Akte de Paula Modersohn Becker, claramente evoca a las mujeres tendidas de esta obra de Gauguin, la cual seguramente conoció en la retrospectiva del pintor que se hizo en París en 1906.

a) KNEIENDE MUTTER MIT KIND AN DER BRUST. [MADRE ARRODILLADA CON NIÑO] 1906. Fig.69

Siguiendo su proceso de experimentación, luego de haber logrado nuevamente tender a una mujer desnuda, esta vez en una escena de maternidad como la analizada anteriormente, Paula decide dar un paso más, alzando a esta madre y uniéndola a su hijo por el acto de amamantar, surgiendo de este modo la que denominó *Madre arrodillada con niño*, obra que también fue precedida al menos por un estudio en óleo, que muestra un medio desnudo con joyas y flores, pintada con una suave paleta y pequeñas pinceladas, la que fue trabajando en los bocetos posteriores simplificando la composición hasta la definitiva, en la que se aprecia a una mujer desnuda arrodillada, despojada de flores y joyas, amamantando a su hijo también desnudo, sobre una especie de alfombra circular rodeada de seis frutos, detrás de las figuras dos plantas en maceteros una en cada lado y un fondo neutro verde.

Al representar a la mujer en el acto de amamantar, Paula alude al significado más básico y primitivo de la maternidad, el que acentúa al situar sus figuras en una especie de círculo ritual formado por la alfombra rodeada de frutos que simbolizan la fertilidad, iluminándolas desde la parte superior, como si quisiera consagrar la maternidad, entendiéndola no solo como dación de frutos, sino que también un modo de preservarlos. Esta idea de consagración de esta maternidad amplia resulta complementaria a la visión de Gustav Pauli quien entiende que los frutos y la alfombra forman una especie de aro de fertilidad en la que se construye más bien una *metáfora del crecimiento*.



Knieende Mutter mit Kind an Der Brust. Paula Modersohn Becker. 1906. (69)

Madre e hijo protagonizan esta inusual escena de lactancia, en la que están situados sobre una especie de círculo ritual, rodeada de frutos y a la vez iluminada por una luz superior, como si fuera un acto de consagración de la maternidad, entendida como dación y preservación de frutos.

Paula organiza los elementos de su obra con el objetivo de realzar su significado, aún a expensas del naturalismo: *es una posición que ninguna mujer ha asumido para amamantar*²³⁰, crítica acertada y respecto de la cual ella estaba consciente y probablemente ni siquiera visualizó como un costo, toda vez que una de las razones que la habían distanciado artísticamente de la Escuela de Mackensen, era precisamente, las limitaciones que le imponía el apego al naturalismo.

Su juventud puede explicar la fascinación que le provocó aquellas escenas maternas de las campesinas de Worpswede, las que idealizó asimilándolas al heroísmo, así en 1898 relata en su diario que tenía muchas ganas de pintar a una joven mujer que estaba amamantando a su hijo, un niño fuerte cercano al año y luego se acercó su hija mayor de unos cuatro años que también exigió alimento, terminando la pobre mujer con un niño en cada pecho, escena que la conmueve y la lleva a reflexionar: *Y la mujer fue dando su vida, su juventud y su fuerza a su hijo, con toda sencillez, sin darse cuenta que era una heroína*²³¹.

En cuanto al color, como refiere Gillian es indudable la influencia de Gauguin y los Nabis en la distribución de ricos colores por áreas, usando armonías en colores cálidos con lo que a juicio de Gustav Pauli dotó a su obra de una *calidad visionaria*²³² identificando la luminosidad *como la luz de luna velada que envuelve la escena*²³³, y que se acentúa en la figura de la madre, destacándola.

²³⁰ Ibid. p. 118

²³¹ Modersohn Becker, P. Op. Cit. p. 112.

²³² Radycki, D. Op. Cit. p. 119.

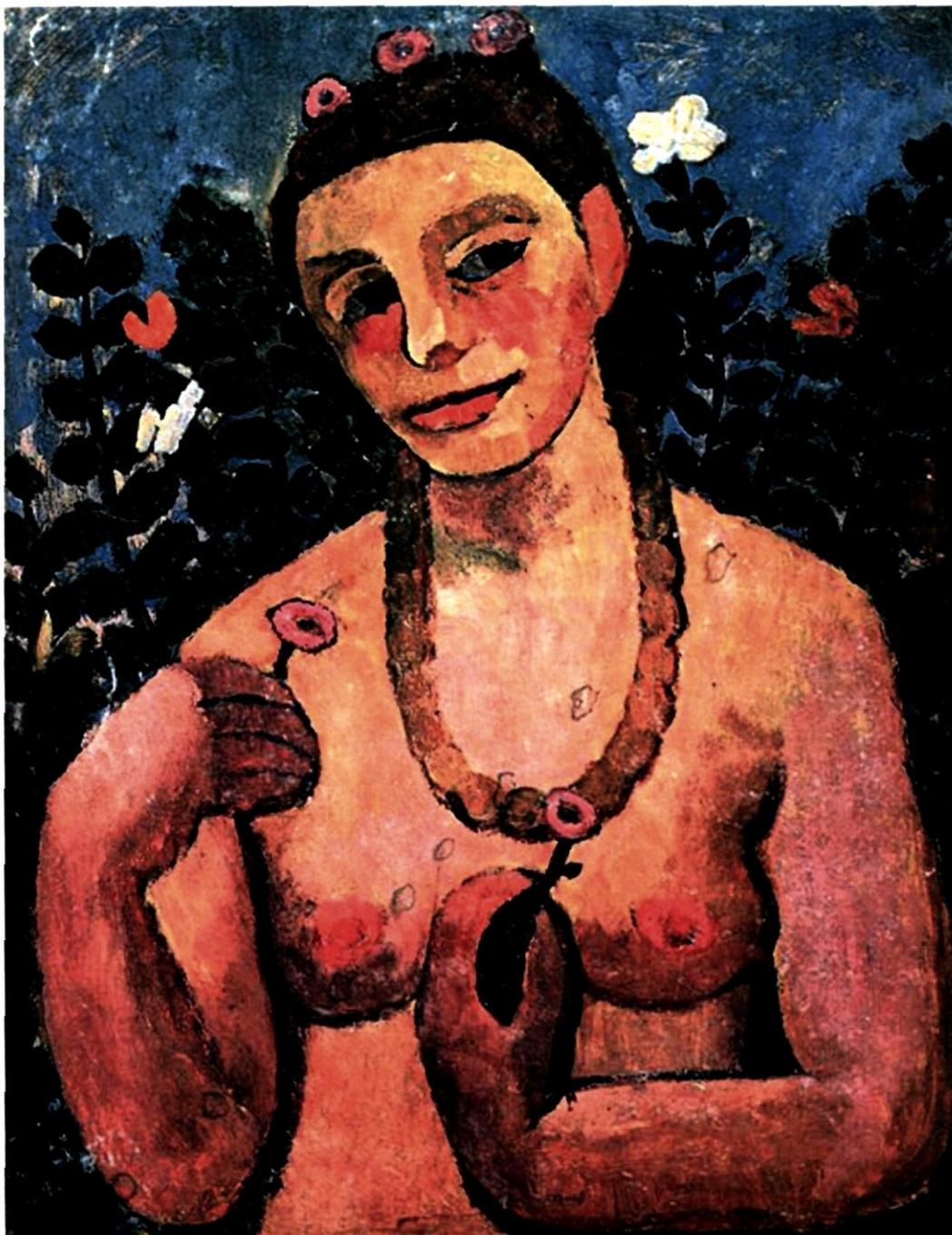
²³³ Ibid.

Esta obra también recoge las ideas de sus desnudos anteriores en el sentido de las grandes dimensiones del cuerpo materno y la acentuación de sus rasgos sexuales, trasladando el énfasis a los pechos de la madre en desmedro de la forma del cuerpo y la exposición del pubis, con lo que se refuerza la idea central de maternidad que sostiene la obra. Por esta razón, creo que además optó por arrodillar a la madre ya que la exposición completa del cuerpo resultaba irrelevante y al haberla presentado de medio cuerpo habría perdido la posibilidad de añadir a esta pintura, los elementos simbólicos situados en el suelo, como una especie de círculo de fertilidad. El rostro de la madre también es una innovación, lo presenta de perfil muy similar a los perfiles egipcios que admiraba en el Louvre, aunque según Gillian *los ojos en forma de pastilla y los labios gruesos sugieren fuentes africanas primitivas que comenzaron a aparecer en la obra de Picasso de 1906*²³⁴.

d) SELBSTPORTRÄT MIT BERNSTEINKETTE (AUTORRETRATO CON COLLAR DE ÁMBAR) 1906. Fig. 70

Esta obra realizada en París en el año 1906 es el primer paso que Paula da en el camino del autorretrato desnudo de carácter monumental y que solo es posible por su evolución artística en el ámbito del autorretrato y del desnudo femenino. Al ser su primera obra de esta naturaleza y la primera también en su género, Paula toma ciertas precauciones en el sentido de presentarse frontalmente, pero de medio cuerpo y en unas dimensiones más bien acotadas (62x48 cm), siendo esta la base a partir de la cual comienza a experimentar en el autorretrato desnudo hasta llegar a presentarse frontalmente, de cuerpo entero y en tamaño natural.

²³⁴ Perry, Gillian. Op. Cit. p. 58.



Selbstporträt mit Bernsteinkette. Paula Modersohn Becker. 1906.(70)

Este es el primer autorretrato de Paula desnuda, si bien la tela no es de grandes dimensiones como acostumbraba, si se evidencia como si figura ocupa gran parte de la superficie. A diferencia de la mayoría de sus autorretratos, fue ejecutado primordialmente en base a fotografías

Para la ejecución de esta obra, Paula no posó en un espejo, al menos exclusivamente, sino que lo hizo a través de fotografías, de modo que el espectador viene a ser un ojo secundario de una imagen que primeramente fue revelada ante un tercero y sobre cuya base posteriormente la artista compuso la pintura.

Fig.71

A pesar que no se trata de una pintura en tamaño natural, el cuerpo de Paula ocupa toda la superficie de la tela, al punto que sus brazos apenas si alcanzan a ser comprendidos, su torso se muestra hasta el nivel de la cintura y su cabeza resulta desproporcionada en relación al cuerpo, lo que probablemente puede obedecer a la necesidad de equilibrar la atención del espectador y destacar la cabeza de Paula coronada por tres flores, las que como explique podrían evidenciar la sensación de superación, la consecución de un logro, un paso más en su carrera y evidentemente era así. Sus ojos aunque anguladamente, están muy abiertos, fijos en el espectador, su boca quizá un poco más grande de lo habitual, pareciera esbozar una sonrisa y sus manos una a la altura de su hombro y otra ligeramente sobre su pecho, sostienen una flor como sacadas de su corona, tal vez como señalando que precisamente su evolución, sus logros estaban en sus manos. La idea es reforzada con las flores del fondo, distintas de las de la corona y el collar de ámbar que rodea su cuello, esta vez un poco por sobre sus pechos.

Fig.72

En cuanto al color, hay un claro contraste en los colores naturalistas del fondo y el cuerpo de Paula en el que se advierten áreas de color, las que particularmente son más compactas en aquellas zonas que no define como oreja y manos, dándole al cuerpo una armonía cálida, pero a la vez muy viva, con el rubor del rostro y el color de los labios.



Foto de Paula Modersohn Becker. 1906.(71)



Fotografía del collar de ámbar de Paula. (72)

Esta sería al menos una de las fotografías en las que Paula se apoyó para realizar *Selbstporträt mit Bernsteinkette*. 1906.

e) SELBSTBILDNIS AM 6. HOCHZEITSTAG [AUTORRETRATO EN MI SEXTO ANIVERSARIO DE BODAS] 1906. Fig.73

Esta obra tiene una inscripción en el costado inferior derecho que hace las veces de título: *Lo pinté a la edad de treinta años en mi sexto aniversario de bodas*. Lo anterior, desde ya evidencia la complejidad de esta obra, toda vez que sin examinarla en profundidad surgen de inmediato algunas incoherencias, en el sentido que celebra su aniversario de bodas firmando con su nombre de soltera (PB), era su quinto y no su sexto aniversario y al hacerlo no estaba embarazada, más bien rechazaba la idea de tener un hijo con su marido.

En efecto, este trabajo corresponde a la época de su última estancia en París en el mes de mayo de 1906, vivía sola aunque tenía un amante y su marido insistía en tener un hijo, idea que ella rechazó abiertamente semanas antes del quinto aniversario de bodas *No quiero tener un hijo tuyo, no ahora*²³⁵. En cuanto a su obra, se encontraba en su primavera artística, acababa de terminar *Madre e hijo tendidos*, y antes de alzar esta madre en *Madre arrodillada con niño*, decide pintar un cuerpo embarazado, no cualquiera, sino que el propio, justo en este quinto aniversario de bodas, cuando lo único que la unía a su marido era el dinero que le enviaba mensualmente.

²³⁵ Ver cita 106.



Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag. Paula Modersohn Becker. 1906. (73)

En este autorretrato Paula hace una inscripción en la parte inferior “lo pinté a la edad de treinta años en mi sexto aniversario de bodas”, en circunstancias que era su quinto aniversario y que no estaba embarazada

Paula acostumbraba a titular como “autorretratos” aquellas obras en que se pintaba a sí misma, salvo en esta en la que opta por decir *Lo pinté*, reafirmando con ello su identidad como artista, no Paula Becker estudiante de arte que se casó con Otto Modersohn, ni Paula Modersohn Becker esposa de Otto Modersohn que además pintaba, sino que la mujer nacida como Paula Becker, artista de profesión, con una identidad propia e independiente y que se encontraba casada con el también pintor Otto Modersohn, lo que es corroborado por su firma: *PB (Paula Becker)*. El uso de su nombre de soltera sólo se encuentra en esta época en las cartas que escribe a Rilke, su confidente, de modo que al hacerlo por única vez en esta obra autorreferencial, le da un carácter especial, sabemos que es ella por su rostro inconfundible, se nos muestra del modo que ella quiere: semidesnuda y embarazada, nos dice que ella lo pintó y que es Paula Becker, ahora queda por saber qué es lo que quería transmitir al unir en una obra la reafirmación de su autoría, su nombre de soltera, su aniversario de bodas y su imagen semidesnuda y embarazada.

Para comprender un poco el significado de esta obra recurriré a Reiner María Rilke que en su *Réquiem por una amiga*, nos habla de los autorretratos de Paula. *Pues tú comprendiste esto: frutos plenos. (...) Y al fin te veías a ti misma como un fruto // Te hurtabas de tus ropas y posabas delante del espejo, te metías en él, en su interior, // excepto tu mirada. Tu enorme mirada quedaba fuera // y no decía: eso soy yo; no, sino tan sólo: eso es*²³⁶. Consta que Paula se pintaba a sí misma con fotografías o bien posando ante el espejo, según Radycki esta obra fue pintada de este último modo y en este contexto creo que deben tomarse las palabras de Rilke, ya que al posar frente a una cámara, se hace frente al ojo de un tercero,

²³⁶ Rilke, R. Op. Cit. <http://rainer-maria-rilke.de/070079requiem.html> 15/06/2013. 16:05 hrs.

pero al posar frente a un espejo la artista introduce su imagen dentro de él para ser vista no por un tercero sino que por ella misma, con el objeto de plasmar en el soporte, en el caso de Modersohn Becker, lo que Rilke llama *frutos*, es decir, “eso que es” en Paula más que lo que “Paula es”. En este mismo sentido, Friederichmayer refiere *a menudo se retrata a sí misma como si confrontara directamente su imagen en el espejo y también a su espectador; incluso cuando la mirada fija ligeramente fue aludida, ella desafiaba al espectador a reconocerla y entrar en su mundo*²³⁷.

En este orden de ideas, si bien Paula no es una mujer embarazada en esa época, “*lo que es en ella*” si es un embarazo y así lo plantea en la tela, surgiendo la interrogante del significado de este embarazo no biológico. Respecto a ello se han dado variadas interpretaciones:

a) Embarazo como anhelo personal de su propia maternidad: La tela no vendría más que a expresar el deseo de la artista de ser madre próximamente, ojalá en el que sería su sexto aniversario, como de hecho ocurrió. Así Perry Gillian afirma que esta obra era *una proyección de sus más íntimas fantasías*²³⁸ Esta interpretación puede surgir de un simple examen de la obra de Paula y el conocimiento de algunos hitos relevantes de su vida, sin embargo el estudio de las fuentes no es concluyente y persuade más bien hacia una ambivalencia que a un deseo, toda vez que durante su matrimonio manifestó la necesidad de estar preparada para dar frutos gloriosos, poco antes de su separación le expresa a su amiga Clara su deseo de asumir sola una maternidad, rechazó abiertamente a su marido cuando

²³⁷ Friederichmayer, S. Op. Cit. p. 507.

²³⁸ Perry, G. Op. Cit. p. 54.

intentaba presionarla para tener un hijo, la relación con su amante, la alegría de saberse embarazada luego del abandono de éste y el pesar por no poder trabajar del modo que quería a causa de su embarazo.

b) Embarazo como proyección artística: Anne Higonnet también identifica el embarazo como un anhelo personal pero en el ámbito artístico *ella estaba imaginando cómo todas sus ambiciones creativas podrían convertirse en algo*²³⁹. Para explicarlo, alude a que tal como Cézanne nos hacía ver la materia de las cosas como nunca antes había sido vista, Paula hace lo mismo pero con cosas más importantes, señala que Paula *nos ayuda a sentir la presencia de un cuerpo dentro de otro, el milagro de una vida creciendo dentro de otra (...) representa intelectualmente la representación física*²⁴⁰. Para ser coherente con la idea de representación intelectual y presencia o vida germinando, me parece que no se puede identificar el embarazo con una construcción más bien sensorial como sería imaginar que su ambición se concretaría en algo, ahora si se quisiera referir derechamente a la ambición creativa, podría resultar un poco más coherente con la Paula de esa época, no obstante aún resulta discutible si ésta era una etapa de ambiciones creativas o de afianzamiento de hallazgos creativos.

c) Embarazo como fecundidad artística: Diane Radycki refiere el embarazo de Paula representa a la artista como una diosa y creadora: *la encarnación inmediata del talento y la encarnación inmemorial de la progenie*²⁴¹, es decir, talento y progenie, una artista que encarnando el talento es capaz de crear criaturas, conectando *la natural creación de un bebé*

²³⁹ Higonnet, A. Op. Cit. p. 18.

²⁴⁰ Ibid.

²⁴¹ Radycki, D. Op. Cit. p. 121.

con la creación artística de pinturas²⁴². Esta interpretación me parece más acorde con las fuentes, en el sentido esta obra fue hecha luego de haber concluido *Madre e hijo reclinado*, la que constituye un hito en su carrera toda vez que rompió con la representación tradicional de las escenas de maternidad, algo de lo que la artista estaba muy consciente adquiriendo con ello una confianza que le permitió seguir avanzando artística y personalmente lejos de su marido, comenzando la que Radycki define como su *primavera de fecundidad artística y renovación personal*²⁴³. Por otra parte, me parece que también resulta más acorde con la idea plasmada por Rilke en el sentido que Paula buscaba desentrañar algo: *los frutos*, que guarda más relación con una sustancia, una idea, un concepto que con la impresión, sensación o sentimiento que ello pueda provocar en el artista. Finalmente, esta idea parece ser reforzada en su *Composición con tres figuras femeninas*, siendo la principal esta Paula embarazada que sostiene en su mano un bowl con dos frutos, que podrían aludir al talento y la progenie insinuada en esta obra.

Una vez planteadas las diversas interpretaciones que se han dado al estado de gravidez de Paula en la obra, queda tratar de comprender porque ella lo relaciona con su aniversario y como incide en ello firmar con su nombre de soltera, para ello resulta necesario entrar directamente al examen de la obra. Como ya señalé esta obra fue pintada posando frente al espejo, el retrato es de tamaño natural, Paula está de pie, con el torso desnudo, sus brazos en forma de “S” uno por sobre su vientre y el otro por debajo sujetándolo, el cabello recogido como acostumbraba, el rostro levemente de perfil y grandes ojos al nivel del espectador, mirándolo, de su cuello cuelga su clásico collar de ámbar que cae entre sus pechos, que

²⁴² *Ibíd.*

²⁴³ *Ibíd.*

parecen no corresponder en tamaño a su estado de gravidez. Resulta interesante como esta vez Paula decide poner una falda a la altura de las caderas con el objeto de mostrar enteramente el vientre y no desviar su atención de él, misma razón por la que seguramente optó por retratarse un poco más que de medio cuerpo. La obra, carece de otros elementos que no sea el cuerpo de Paula, de hecho el fondo tiene un carácter más bien ornamental, sin elementos simbólicos, llamando particularmente la atención la armonía cálida y luminosa de su paleta, como en pocas de sus obras casi no hay contraste de tonos, incluso su cuerpo con leves tintes más oscuros, sin angulosidades, tiene un delineado marrón más suave que el acostumbrado, el color de su falda también es excepcional y atrae la mirada a la parte inferior del cuadro, en la que el abultado abdomen captura la atención del espectador.

En general, los autorretratos de Paula son de rostro y los de medio cuerpo o cuerpo entero normalmente son frontales, sin embargo en éste por la necesidad de evidenciar el embarazo, Paula se retrata medio de costado en la que se observa sus grandes ojos mirando directamente al público, coincidiendo con Radycki en el hecho que la mirada y la suerte de sonrisa que esboza le dan al rostro un carácter mas bien irónico, el que permite dar coherencia a las contradicciones entre representación e inscripción en la obra. En efecto, la momentánea seguridad y confianza de Paula en el ámbito artístico –que simbólicamente se representa en su embarazo-, unido a su determinación de no continuar al lado de su marido, lo que le lleva a firmar como soltera, le dan la confianza necesaria para ironizar respecto de su actual situación, en el sentido que, sabiendo que está casada, tanto que es su aniversario de matrimonio, ello resulta tan irrelevante como para establecer si son cinco o seis años, toda vez que su principal preocupación es lo que está gestándose en su interior.

En base a esta obra, Paula realiza otra denominada *Composición con tres figuras femeninas*, un óleo sobre cartón destruido durante la Segunda Guerra Mundial y que ha conocido por el catálogo de Gustav Pauli. En esta composición Paula parece haber trasladado su figura del *Autorretrato en su sexto aniversario* con leves modificaciones, reorganiza sus manos, en lugar de rodear su vientre, una de ellas se eleva entre sus pechos sosteniendo un bowl con dos frutos, que según Radycki podrían ser talento y progenie, la otra mano está por debajo del vientre sostiene otro fruto. El rostro de Paula pierde la ironía de su obra anterior, sus labios ya no insinúan una mueca de sonrisa, aunque sus ojos siguen fijos, su cabeza vuelve a ser coronada con flores y en vez del collar de ámbar entre sus pechos, este da una doble vuelta por su cuello permitiendo exponer los frutos que sostiene en la mano. Las figuras que le acompañan sostienen una fruta y una flor respectivamente y alzan sus brazos libre en gestos rituales. La figura de la izquierda eleva ansiosa sus ojos suplicantes al cielo, la de la derecha, de perfil mira la flor que sostiene en la mano.

Esta obra está planteada como una suerte de alegoría a la fecundidad, en la que por la adición de estas dos figuras femeninas en una suerte de ritual y los demás elementos que aluden a la fertilidad como frutos y flores, inducen a pensar que efectivamente sabía de su embarazo al momento de realizarla y con ella quiere en cierta medida consagrar también su propia fertilidad.



Composición con tres figuras. 1907. (74)

Pintura destruida en la Segunda Guerra Mundial, no conservándose registros en color de ella.

f) SELBSTBILDNIS ALS STEHENDER AKT MIT HUT/ SELBSTBILDNIS ALS STEHENDER AKT [AUTORRETRATO DESNUDA CON SOMBRERO/ AUTORRETRATO DESNUDA DE CUERPO ENTERO]. 1906. Fig. 75 y 76

Estas dos obras, son los únicos autorretratos conocidos en que Paula se presenta de cuerpo entero, frontal y desnuda, ambos datan de las postrimerías de 1906. Si bien no hay certeza de cual hizo primero, de lo expuesto en orden al autorretrato como experimentación, es probable que primero haya ejecutado el *Autorretrato con sombrero* y posteriormente el *Autorretrato de pie*, por los elementos adicionales que tiene el segundo en relación al primero, siendo ambos realizados en base a una fotografía, aunque eventualmente también puede haber posado ante el espejo.

Fig.77

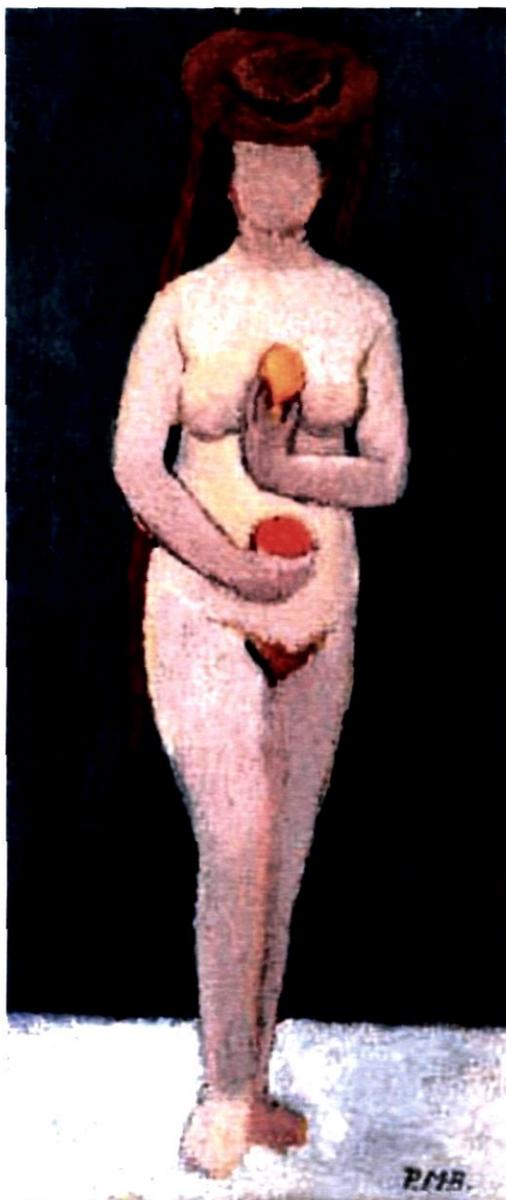
1º *Autorretrato con sombrero* es una obra muy particular, realizada en tamaño natural no tiene más elementos que el cuerpo de Paula con un extraño sombrero y un fruto en cada mano. El fondo de la obra muestra claramente la división con la superficie por el uso de dos tonalidades planas y contrastantes, un azul cobalto para el fondo y un color blanco para el piso, con un carácter netamente funcional tendiente a destacar el cuerpo exhibido. El cuerpo de Paula es presentado con un tono muy claro, casi blanco, sin trabajar otras tonalidades y apenas insinuando sombras para diferencias las extremidades, sin embargo el pubis es pintado del mismo color de la naranja que sostiene con el brazo derecho a la altura del ombligo, destacando por sobre la palidez de la piel, al igual que el limón amarillo que sostiene con la mano izquierda entre sus pechos, elementos que parecen irradiar su color por sobre la blanca superficie de la piel, particularmente en el costado derechos del cuerpo. Sobre la cabeza de Paula, se observa un elemento extraño, que introduce solamente en esta obra y

que denomina sombrero, aunque en realidad parece más una especie de tocado hecho de pelo, con dos grandes mechones colgando casi como tentáculos que llegan hasta las rodillas, el volumen de este elemento, ensombrece el rostro en el que no hay ningún rasgo facial, por primera vez Paula denomina autorretrato a un cuerpo sin rostro. Las razones que pudo haber motivado esta decisión pictórica son desconocidas, de hecho poco y nada han hablado los académicos de estos trabajos, podría especularse que al ser su primer autorretrato de cuerpo entero desnuda, no se sintió tan confiada ni segura como para poner su rostro en él, o bien que su interés era meramente mostrar, exhibir su cuerpo con estos signos de fecundidad en sus manos, siendo completamente irrelevante el contacto visual con el espectador.

2º *Autorretrato de pie*, es una obra que parece ser ejecutada en base a la anterior, conservando las dimensiones y la postura, Paula se despoja del extraño sombrero, lo que evidencia su cabeza un tanto pequeña en proporción al cuerpo, vuelve a tener el rostro conocido por sus otros autorretratos, su cuerpo adquiere un color natural que esta vez tiene variados matices, muchos más cálidos que en la obra anterior, su pubis aunque con tonalidades anaranjadas también se plantea más natural, el fondo es vestido con colores complementarios oscuros y terrosos, con ciertos matices de luminosidad. A diferencia de la obra anterior, el brazo derecho sostiene una naranja entre los pechos y el brazo izquierdo un fruto más pequeño y alargado pero del mismo color por sobre el ombligo, de su cuello cuelga el tradicional collar de ámbar a la altura de sus pechos.

Si bien esta obra resulta ser el punto más alto en la evolución de Paula, el más rupturista y que marca una nueva etapa en la autorrepresentación, llama la atención que la paleta elegida se distanciara de las armonías cálidas y claras que venían reproduciéndose en

sus últimas obras y retornara a los colores terrosos de Worpswede, hecho que me permite especular –sin más fuentes que la historia de Paula vertida en sus cartas y diario- que al momento de ejecutar esta obra ya había tomado la decisión de regresar con su marido a Worpswede y ella importara un símbolo, casi como una despedida de su última estancia en París en la que se conjugara su evolución artística y el color propio de la aldea.



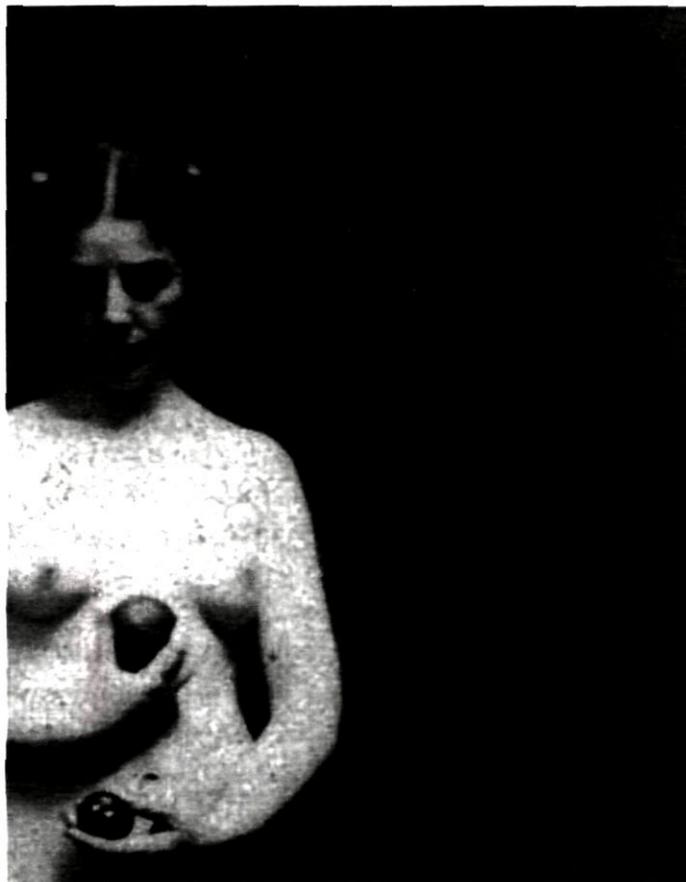
Selbstbildnis als stehender Akt mit Hut.
Paula Modersohn Becker. 1906. (75)

Paula se presenta de cuerpo entero frontal y desnuda, realizada en tamaño natural muestra a Paula con un extraño sombrero y un fruto en cada mano. Si bien ella misma lo titula autorretrato, la obra no tiene rostro, no encontrándose en las fuentes las razones que justifiquen esta decisión pictórica.



Selbstbildnis als stehender Akt. 1906. (76)

En esta obra que puede haber sido ejecutada en base a Selbstbildnis als stehender Akt mit Hut, Paula se desprende del sombrero, pinta su rostro y su cuerpo adquiere un color más natural.



Fotografía de Paula. 1906. (77)

Esta sería la fotografía en la que Paula podría haberse apoyado para realizar sus autorretratos desnuda.

CONCLUSIONES

Tenía la impresión que la escena artística pertenecía a los hombres y de que de algún modo estaba invadiendo su terreno. Así que hacía el trabajo y luego lo escondía²⁴⁴.

La segunda mitad del siglo XIX fue el periodo histórico, en el que confluyen una serie de factores transversales a todos los ámbitos del desarrollo humano, que importan un quiebre del modo de vivir y pensar la existencia vigente hasta ese entonces, comenzando un período de “novedad”, en el poder político, en la estructura económica, en los actores sociales, en la cultura y en el arte. En el ámbito artístico la novedad vino dada, entre otras, por la pérdida del monopolio de las Academias, el surgimiento de movimientos artísticos que intentan recoger la nueva sociedad que se devela ante sus ojos, la insuficiencia de la técnica tradicional frente a los desafíos de la tecnología y la inclusión de artistas desertores o rechazados por la instrucción tradicional, siendo la mujer el ejemplo más representativo del rechazo de las Academias y el Salón.

En el contexto descrito, la mujer artista solía tener una instrucción general muy pobre -la educación de las niñas no era obligatoria- y aunque contara con los recursos familiares para costear un taller privado que, aunque brindándole nociones mas o menos avanzadas de teoría y técnica, no tenía por objetivo proyectarla profesionalmente, lo que explica que en las últimas décadas del siglo XIX la mujer artista en sentido propio, fuera una excepción. Lo anterior, lleva a concluir sin mayor análisis que en la vida de Mary Cassatt y Paula

²⁴⁴ Mayayo, P. Op. Cit. p. 45

Modersohn Becker hubo una conjunción de variados elementos disruptores del contexto general, que hicieron que ellas proyectaran sus inquietudes artísticas más allá de lo que el medio les permitía.

En el caso de Mary, su crianza norteamericana la favoreció en el sentido que el colonialismo, las condiciones geográficas y el protestantismo, hizo que en Estados Unidos las niñas recibieran una educación igualitaria a la de los niños, al punto que en el ámbito artístico la Academia de Pennsylvania desde muy temprano permitió el ingreso de mujeres aún en cargos académicos o directivos, lo que unido al particular compromiso de los Cassatts con la educación de sus hijos, permitió que Mary no solo estudiara arte en Pennsylvania, sino que sus padres la apoyaran y acompañaran –con el costo de dejar su país natal y el resto de su familia extensa- en su decisión de convertirse en artista profesional. Sobre este punto, destaco la idea de profesionalismo, ya que Mary perfectamente podría haber viajado por un tiempo corto o incluso permanecer en su país y alcanzar fama y fortuna allí, sin embargo, ella decide hacerlo en París, la ciudad más competitiva y exigente del momento. Por otra parte, Mary además de visualizar la carrera artística como la producción de obra, aprovechó su educación privilegiada, sus contactos y el manejo de idiomas para asesorar a gente adinerada, en la adquisición de obra de talentos desconocidos, como en su momento lo fueron los impresionistas, o bien de los grandes maestros, siendo capaz de reconocer las obras originales en una época en la que las copias abundaban; así trabajó para los Havemeyers en la adquisición de la colección de arte más rica de los Estados Unidos y que nutre actualmente las paredes del Metropolitan Museum de Nueva York, su hermano Alexander, también se convirtió en un coleccionista y ella misma solía adquirir buenas obras particularmente de sus colegas de la época y algunos nuevos talentos como lo fue en su momento Cézanne.

Paula por su parte, también fue educada en condiciones muy favorables, sus padres contaban con los recursos económicos y familiares para costearle viajes y estudios, su padre además tenía una visión muy adelantada a sus tiempos, ya que era de la idea que sus hijas debían contar con los recursos para autosustentarse en el caso que no se casaran, por esta razón condiciona los estudios de arte de Paula a que previamente concluya el Seminario para titularse de profesora. Si bien los Modersohn apoyaron el proyecto de su hija, nunca dejaron su vida cotidiana por acompañarla, con lo que Paula debió viajar y vivir sola desde muy joven, adquiriendo los vínculos con pares de un valor extraordinario, apreciándose una dependencia e incluso ciertos rasgos obsesivos en sus relaciones, particularmente con su amiga Clara, su marido Otto y su amante Gustav. En este sentido, su marido -uno de los artistas fundadores de la comunidad de Worpswede- promovió y a la vez coartó su carrera, así le daba dinero para costear sus estancias en París, criticaba negativamente su obra y se negaba a su venta, ambivalencia que influyó negativamente en la consideración que Paula tenía de sí misma como artista, creyendo que era incapaz de vivir de forma autónoma, viéndose en consecuencia, obligada a mantener su matrimonio.

El solo hecho que estas mujeres tuvieran interés por desarrollar una carrera profesional en el ámbito del arte, las aparta de los parámetros impuestos por la división sexual de roles connatural a la sociedad patriarcal de la época, lo que necesariamente influyó en el sentido que ellas le daban a su trabajo, la forma y el contenido de éste. Ambas hicieron de la mujer el motivo principal de su obra; lo que importaba era abordar el trabajo del cuerpo humano –algo vedado a las mujeres decimonónicas- y por sobre todo dar una forma y un contenido a una imagen que hasta ese momento solo había sido definida por el varón, y por su manera de configurar el cuerpo femenino en la obra de arte –una manera que también se

relacionaba con la educación del ojo estético del hombre en el contexto de época; educación que quedaba ausente de la mirada femenina-, así, la figura de la mujer solo era conocida desde la óptica de los varones, para ser presentada a los varones -el único público que tenía acceso al arte-, con lo que el trabajo de Mary y Paula, contribuyó, e indudablemente abrió puertas para propiciar el cambio en el ángulo de la visión: la mujer vista por la mujer para ser presentada a un público en el que el varón era relegado al carácter de mero espectador.

El impresionismo dio a Mary el contexto para desarrollar la independencia artística que desde muy joven profesó, su cercanía con Degas le permitió llegar a las exhibiciones abandonando los Salones que hasta ese momento eran la única vitrina para un artista y si bien su condición de mujer impuso algunas resistencias, el hecho que ella atrajera compradores extranjeros o que ella misma les comprara obra, la convirtió en un personaje atractivo, al que nadie enfrentó, al menos directamente. Si bien el discurso y el manejo de las relaciones sociales de Mary, se orientaba a enaltecer sus competencias mas que evidenciar las dificultades que debió superar en su condición de mujer extranjera y artista, ella estaba plenamente consciente y tenía un juicio muy crítico de la arbitrariedad de la división sexual de roles, sus consecuencias y el particular modo en que esto se reflejaba en la sociedad europea de la época, consideraciones que resultan evidentes al momento de hacer un análisis en profundidad de su obra centrada en la figura de la mujer. En efecto, Mary Cassatt consciente que la imagen de la mujer había sido definida por siglos por una mirada exclusivamente varonil, que la observaba no en su dimensión de sujeto de relaciones sino que objetual y la mayoría de las veces lascivamente, se vale de su posición de artista para invertir los roles y asumir ella la función activa de la mirada, definiendo a la mujer como sujeto en relación, en espacios de feminidad que le son privativos, relegando al varón al rol

pasivo de espectador, coartándole toda posibilidad de participar de la escena y con ella co construir su significado. De este modo, Mary reafirmando su independencia del movimiento impresionista, supera la idea de éstos de un “arte por el arte”, no se convierte en una retratista de mujeres, sino que la imagen de la mujer le interesa solo en la medida que es una expresión de un contenido, que alude precisamente al concepto de feminidad y el rol que en la sociedad de la época estaba llamada a cumplir, lo que explica el abordaje de la figura femenina en todos sus ciclos etarios y en todos los espacios que le eran permitidos.

El contenido de la imagen de mujer definida por Mary, dice relación con la mujer del modernismo, una mujer contemporánea a la artista y que ella reconstruye en base a los roles y espacios que conocía y en los que transitaba con la misma libertad que el Flâneur por las calles de París, con lo que redefine esos roles, presentando a mujeres como sujetos individuales en situación de relación y no sumisión a otro, individualidad que incluso rescata en la figura de los niños, quienes también son planteados en interacción con sus madres y no como prolongación de ellas.

Lo anterior si bien no era comprendido a cabalidad por sus contemporáneos, al menos era intuido por algunos, así el Comité Organizador de la Exposición Universal de Chicago eligió a Mary para hacer el Mural del Pabellón de la Mujer dedicado a la Mujer Moderna, brindándole así la oportunidad única de explicar el rol femenino en los nuevos tiempos. Un simple análisis del mural es suficiente para comprender la coherencia de la obra con su autora. Ella define tres aspectos fundamentales en la configuración de la mujer moderna: el pensar, el hacer y el soñar. El central es el pensar, una mujer que es capaz de aprehender, transmitir y heredar el conocimiento, con lo que además se valora la transmisión intergeneracional,

dándole a cada edad una individualidad y un rol social, luego y teniendo por base el conocimiento, la mujer tiene la libertad necesaria para hacer, lo que Mary entiende como actividades tendientes a desarrollar los talentos personales y que representa a través del arte, la música y la danza y finalmente un soñar, que ella ejemplifica en la persecución de la fama: una silueta femenina que vuela y que es perseguida por unas chicas que corren, que no es más que la búsqueda de las propias aspiraciones, que no son definidas social ni culturalmente, sino que surgen desde lo más profundo del deseo humano.

Cuando Mary Cassatt sentaba su concepto de mujer moderna, Paula Modersohn se iniciaba en la pintura, una formación de Academia femenina tradicional en Berlín y luego la experiencia de los post románticos de Worpswede, formación diversa que no satisfacía sus inquietudes artísticas, toda vez que vivía el proceso creativo como una experiencia personalísima ligada a las mas profundas interrogantes vitales, que si bien podía verse condicionada por el contexto histórico, social y familiar, no tenía por objeto expresar su visión de dicho entorno, sino que mas bien éste era recogido a través de las emociones y sensaciones que ellos provocaban en la artista y que ella reflejaba en su obra.

En este orden de ideas, el subjetivismo en la obra de Paula implica que sus imágenes no vienen a expresar contenidos, sino que en sí mismas contienen la expresión de las emociones y los procesos de maduración de su autora, en los que su condición de mujer juega un rol fundamental, particularmente porque nunca logró disociar la relación afectiva con un varón de la dependencia económica, así primero con su padre y luego con su marido, con lo que el cumplimiento de su rol de hija y esposa garantizaba los recursos necesarios para que ella pudiera desarrollar su obra. Conforme a esto, la mujer en la obra de Paula es la imagen

de la que ella se vale para plasmar sus procesos introspectivos íntimamente ligados a su feminidad, siendo la mujer desnuda la que resulta más representativa de su obra.

La elección de la mujer desnuda como ícono de la obra de Paula, importa el enfrentamiento de la artista al cuerpo de la mujer, adueñándose de esa imagen y dándole un contenido netamente femenino y personal, cuya connotación sexual se ve anulada por la forma en que Paula presenta el cuerpo desnudo: grandes dimensiones, rostros primitivos, colores no naturales y particularmente la simpleza y rigidez de sus composiciones que le restan sugestividad y lascividad. En efecto, la mirada de Paula se dirigía a sí misma en la búsqueda de las verdades existenciales, las que intuía como ideas esenciales despojadas de otros elementos, por eso sus obras no buscan recrear contextos ni situaciones, un cuerpo y un par de elementos simbólicos es suficiente para acercarse a la idea de belleza perseguida por la artista.

En este contexto, Paula se desligó de los convencionalismos de la época y presentó sus desnudos monumentales como ningún artista varón lo había hecho, de carácter frontal, sin aparentar casualidad, con una modelo que no intenta cubrirse, por el contrario, ella se esmera en despejar toda duda acerca de la sexualidad de ellas, intencionalidad que alude más bien al primitivismo y simpleza de formas que a la atribución de una carga erótica a la imagen. En forma paralela al desnudo de sus modelos, Paula también comenzó a desnudarse, pasando de sus numerosos autorretratos de rostro a autorretratos de medio cuerpo y cuerpo entero desnuda, lo que marcó un hito y un quiebre en la iconografía tradicional, siendo la primera mujer que se autorretrata desnuda, frontal y de cuerpo entero.

El subjetivismo, el reduccionismo y el primitivismo en la obra de Paula resulta coherente con la elección del cuerpo femenino como medio de expresión, en la medida que se concibe como un elemento figurativo fundamental al servicio de los procesos introspectivos de la artista, así sus desnudos cada vez más monumentales van dando cuenta de un proceso de maduración que la va preparando para la adopción de decisiones radicales y que ella en su momento identifica con la ruptura definitiva con su marido, que finalmente no se concretó, por el contrario regresa con él a Worpswede abandonando el autorretrato y el desnudo y falleciendo a los pocos meses a consecuencia del parto de su hija.

Finalmente, solo queda reflexionar en orden a que Mary y Paula fueron mujeres de su época, que encarnaron los obstáculos impuestos por una sociedad estructurada en base a la división sexual de roles, pero que a pesar de ello consiguieron hacer lo que las mujeres de esa época difícilmente siquiera se planteaban como objetivo: desarrollar una carrera profesional, en el caso de ellas, en el arte, lo que ambas hicieron sin ocultar ni transar su feminidad, por el contrario hicieron de la mujer el símbolo de su iconografía y en esa imagen convergieron la visión del rol femenino enraizado en su tiempo que planteaba Mary y la construcción del cuerpo femenino como la figura más idónea para reflejar y expresar los procesos introspectivos en los que el rol de la mujer jugaba un papel relevante, como ocurría con Paula.

BIBLIOGRAFÍA

1. LIBROS Y TEXTOS

1. Bassie, A. *Expresionismo*. 2006. Numen. London.
2. Baudelaire, Charles. *El Pintor de la Vida Moderna*. 1994. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Tecnic. Murcia.
3. Beauvoir de, S. *El segundo sexo*. 2013. De bolsillo. Novena Edición. Buenos Aires. Argentina.
4. Benedetti, M. *Simbolismo*. 1997. Giunti Gruppo Editoriale. Firenze. Italia.
5. Bruun, G. *La Europa del Siglo XIX (1815-1914)*. 1993. Fondo de Cultura Económica. Santiago. Chile.
6. Carter, Curtis L. *Children in Art. A Century of Change*. 1999. Haggerty Museum of Art. Marquette University, Milwaukee. Wisconsin. USA.
7. Chadwick, W. *Women, Art, and Society*. 2002. Thames & Hudson world of Art. Third Edition. Singapore.
8. Chordá, F. *De lo visible a lo virtual*, 2004. Editorial Anthropos, Madrid, España.
9. Corbin, A; Courtine, J y Vigarello, G. *Historia del Cuerpo. Del Renacimiento a la Ilustración*. 2005. Taurus Historia. Bogotá. Colombia.
10. Cordero, K. y Saen, I. (compiladoras). *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*. 2007. Universidad Iberoamericana AC. México DF.
11. Dallenbach, Lucien. *El relato especular*, 1991. Edita Visor, Madrid, España.
12. *Daring Methods. The Prints of Mary Cassatt*. March 2- June 23. 2013. The New York Public Library. New York.

13. De la Casa, L. y otros. *El Barroco*. 2008. Producciones Cantabria S.A.C. Madrid. España.
14. Decker, Kerstín. (2009): *Del Romanticismo al Modernismo*. 2009. Producciones Cantabria S. A.C. Lima. Perú.
15. Diego, de E. *La Mujer y la Pintura del Siglo XIX Español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. 2009. Ediciones Cátedra. Madrid. España.
16. Elger, D. *Expresionismo*. 2007. Taschen. Berlín. Alemania.
17. Eisenman, S. *Historia Crítica del Arte del Siglo XIX*. 2001. Ediciones Akal S.A. Madrid. España.
18. Fahr-Becker, G. *El Modernismo*. 2006. Loc Team, S. L. Barcelona. España.
20. Frascina, F.; Blake, N.; Fer, B.; Garb, T. y Harrison, C. *La Modernidad y lo Moderno*. 1998. Ediciones Akal S.A. Madrid. España.
21. Guerrero Yoacham, C, y Guerrero Lira, c. *Breve Historia de los Estados Unidos de América*. 1998. Editorial Universitaria. Santiago. Chile.
22. Harrison, C.; Frascina, F. y Perry, G. *Primitivismo, Cubismo y Abstracción. Los primeros años del siglo XX*. 1998. Ediciones Akal S.A. Madrid. España.
23. Heinisch, D. *Gustav Szathsmáry. Ein Leben für Paula Modersohn-Becker*. Cupere Verlag. Ebook.
24. Hobsbawm, E. *Un Tiempo de Rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*. 2013. Crítica. Barcelona. España.
25. Jauss, H. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre la etapa de la modernidad estética*. 1995. La Balsa de la Medusa. Madrid. España.
26. Lambert, R. *Introducción a la Historia del Arte. El siglo XX*. 1994. Universidad de Cambridge. Cuarta Edición. Barcelona. España.

27. Lorenz, U. *Brücke*. 2008. Taschen. Berlín. Alemania.
28. Luzuriaga, L. *Historia de la Educación y la Pedagogía*. 1980. Editorial Losada SA. Buenos Aires. Argentina.
29. Nochlin, L. *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth – Century Art And Society*. 1991. Thames and Hudson. London.
30. Perniola, Mario. *La Estética del Siglo XX*. 2001. La Balsa de La Medusa. Madrid. España.
31. Pollock, G. *Vision & Difference. Feminity, Feminism and the Histories of Art*. 1998. Routledge. London.
32. Preckler, A. *Historia del Arte Universal de los Siglos XIX y XX*. Tomo I. 2003. Editorial Complutense. Madrid. España.
33. Reyero, C. *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*. 2009. Alianza Editorial. Madrid. España.
34. Reynolds, D. *Introducción a la Historia del Arte. El siglo XX*. 1996. Universidad de Cambridge. Cuarta Edición. Barcelona. España.
35. Ricart, Joan (Coordinador). *Gauguin. Grandes Maestros de la Pintura*. Editorial Sol 90. Barcelona. España.
36. Rilke, R. *Réquiem*. 2008. Hiperion. Madrid. España.
37. Rodríguez, N. *Archivo y Memoria Femenina. Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias*. 2007. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia. España.
38. Ross, A. *El Ruido Eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. 2010. Seix Barral. Décima Edición. Madrid. España.
39. Schmutzler, R. *El Modernismo*. Alianza Editorial. 2007. Madrid. España.
40. Stuart Mill, J. *La esclavitud Femenina*. 2005. Editorial Edaf Sa. Madrid. España.

41. V.V.A.A. *Arte del Siglo XX. De principios de siglo a la II Guerra Mundial*. 2009. Producciones Cantabria S. A.C. Lima. Perú.
42. V.V.A.A. *Women, Art and Power and Other Essays*. 1988. Nueva York: Harper & Row Publishers, 145-178.
43. Val Cubero, A. *La percepción social del desnudo femenino en el arte*. 2003. Minerva Ediciones. Madrid. España.
44. Vercellon, F. *Estética del Siglo XIX*. 2004. La Balsa de la Medusa. Madrid. España.

2. MONOGRAFÍAS

1. Decker, Kerstin. *Paula Modersohn Becker*. 2009. List. Berlin. Alemania
2. Decker, Kerstin. (2009): *Degas. Grandes Maestros de la Pintura*. Editorial Sol 90. Barcelona. España.
3. Dillon, M. *After Egypt: Isadora Duncan & Mary Cassatt*. 1990. Dutton. New York.
4. Growe, B. *Degas*. 2005. Taschen. Berlin. Alemania.
5. Huang, Yi-Tsun. *Paula Modersohn Becker im Umfeld des Symbolismus*. 2010. Universidad de Freiburg. Alemania.
6. Mayayo, P. *Louise Bourgeois*. 2002. Editorial Nerea. Guipúzcoa.
7. Modersohn-Becker, P. *Letters and Journals*. 1990. Northwestern University Press, Evanston. Illinois. EEUU.
8. Pauli, G. *Paula Modersohn Becker*. 1922. Segunda Edición. Kurt Wolff Verlag. Leipzig. Alemania.
9. Perry, G. *Paula Modersohn Becker*. 1979. The Women's Press Limited. London.
10. Pollock, G. *Mary Cassatt*. 2005. Chaucer Press. London.

11. Pollock, G. *Mary Cassatt. Painter of Modern Woman*. 2010. Thames & Hudson World of art. London.
12. Sweet, F. *Miss Mary Cassatt. Impressionist from Pennsylvania*. 1966. University of Oklahoma Press. Segunda Edición. EEUU.
13. Thornton, M. *The impression of humor: Mary Cassatt and her rendering of wit. Meghan Thornton*. 2009. Tesis para la obtención del título de Magíster en Arte. Universidad de Missouri. Columbia. USA.
14. Webster, S. *Eve's Daughter/Modern Woman. A Mural by Mary Cassatt*. 2004. University of Illinois Press. EEUU.
15. Witzling, M. *Mary Cassatt. A Private World*. 1991. National Gallery of Art. Washington. EEUU.

3. DICCIONARIOS

1. Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 2006. Editorial Siruela. Décima edición. Madrid. España.
2. De Azúa, Félix. *Diccionario de las Artes*, 2002. Edita Anagrama, S.A., Barcelona, España.
3. Souriau, E. *Diccionario de Estética*, 1998. Ed. Akal, Madrid, España.

4. REVISTAS IMPRESAS

1. Alario, Ma. *La Mujer Creada: Lo Femenino en el Arte Occidental*. Arte, Individuo y Sociedad. 1995. N° 7. Servicio de Publicaciones. Universidad Complutense. Madrid.
2. Altieri, A. *Filosofía y Arte*. Dialéctica, Vol 10, pp.-, (V).

3. Alzate, M. *El descubrimiento de la infancia (I): Historia de un sentimiento*. Revista de Ciencias Humanas. N° 30. Febrero de 2002. Colombia
4. Broude, N. Mary Cassatt, *Modern Woman or the Cult of the True Womanhood?*. *Woman's Art Inc* .Vol. 21. N° 2 (Autumn 2000 – Winter 2001). Pp.36-43.
5. Cabañas, P. *Simplificación de la Forma en el Arte Japonés*. Homenaje al Profesor Hernández Pereda. 19992. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. Pp. 805-811.
6. Camarero, G. *La imagen de la familia en la pintura y la fotografía*. En *Cuartas Jornadas Imagen y Cultura*. Universidad Carlos III de Madrid.
7. Cid Priego, C. *Algunas reflexiones sobre el autorretrato*. Liño, Revista Anual de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo. N° 5. 1985. Oviedo, España
8. Domínguez, G. y González, M. *Arte femenino: Una excentricidad en la educación* 264. En: *Congreso XXV años de estudios de género. Mujeres sabias: entre la Teoría y la Práctica*. 2004. Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions, Castelló de la Plana. España.
9. Duncan, Carol. *Virility and Domination in Early 20th Century Avant-Garde Painting*. *Artforum* Vol.12. N°4. (December 1973).
10. Fillin, S. *Mary Cassatt's images of Women*. *Art Journal*. Vol. 35. N° 4 (Summer 1976). Pp. 359-363. College Art Association. New York.
11. Higonnet, Anne. *Making Babies, Painting Bodies: Women, Art, and Paula Modersohn-Becker's Productivity*. *Woman's Art Journal*. Vol. 30, No. 2 (FALL / WINTER 2009), pp. 15-21.
12. Ibero, Alba. *Pintoras Expresionistas: cuatro perfiles de mujer*. *Revista d'Estudie Feministes*. N°3. 1992. Universidad de Barcelona. Barcelona. España.

13. Oppler, E. *Paula Modersohn-Becker: Some Facts and Legends*. Art Journal. XXXV. Summer 1976. Pp. 364-369.
14. Radicky, Diane. "Pictures of flesh": *Modersohn-Becker and the nude*. *Women, Art, and Paula Modersohn-Becker's Productivity*. Woman's Art Journal. Vol. 30, No. 2 (Fall/Winter 2009), pp. 3- 14.
15. Senabre, C. *Reinventar la diferencia*. Asparkía, Investigación feminista. 1992. Volumen I. N°1. Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género de la Universidad Jaume. Valencia. España.
16. Sosa, R. *Modelos de Practicas Artísticas en Torno a la Sociología Feminista*. Asparkía, Investigación feminista. 2010. N°21. Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género de la Universidad Jaume. Valencia. España. Pp. 65-73.
17. Veloso, I. *El viaje hacia la Modernidad: la Francia del siglo XIX*. Cauce: revista de Filología y su Didáctica. N° 29. 2006. Pp. 425-445. Universidad de Sevilla.
18. Vilanova, M. (Compiladora). *Pensar las Diferencias*. Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad. 1994. Barcelona.

5. REVISTAS DIGITALES¹

1. Denker E. *Mary Cassatt: Celebrating Everiday Life. teacher's. guide. school arts*. National Gallery of Art. Washington DC. 1998. En: www.opendoar.org .
2. Friedrichsmeyer, Sara. *Paula Modersohn-Becker and the Fictions of Artistic Self-Representation*. German Studies Review. Vol. 14, No. 3 (Oct., 1991), pp. 489-510. Publicado

¹ Todas las referencias web revisadas el 15/04/2014 a las 21:15 hrs.

por: The Johns Hopkins University Press. Disponible en internet:
<http://www.jstor.org/stable/1430966>

3. Giné Santamaría, M. *Espais femenins en l'obra de Paul Gauguin*.. Universitat Oberta de Catalunya. s/ año. En: www.accesoabierto.net/repositorios/

4. Matas Fernández Rafael y Luque Rodrigo Laura. *La mujer en el espacio pintado: De la edad Moderna a la contemporánea*. Asparkía: Investigación Feminista. 2010. N° 21. Pp. 47-64. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4275827>

5. Mercier Noemi. *Conflict as a woman artist: Paula Modersohn Becker's self-portraits*. CUJAH, Concordia Undergraduate Journal of Art History. June 2005. Disponible en: <http://cujah.org/past-volumes/volume-i/essay7-volume1/>

6. Parreño, E. *Una Mirada sobre la Educación Femenina durante el Siglo XIX*. III. Congreso Virtual sobre Historia de la Mujeres. 15-31 de Octubre de 2011. Jaen. Disponible en internet:
http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/iii_congreso_mujeres/comunicaciones/Educacion_y_mujer.pdf

7. Pollock, Griselda. *Historia y Política. ¿Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo?*. Publicado originalmente en *Feminisme, art et historie de l'art*. Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris. Espaces de l'art, Yvez Michaud (ed). Pp 4. Disponible en internet http://www.cratividadfeminista.org/galeria200/textos/historia_arte.htm

8. Serrano de Haro, Amparo. *Imágenes de lo Femenino en el Arte: Atisbos y Atavismos*. Polis. Arte y Realidad. N° 17. 2007. Disponible <http://polis.revues.org/4254>

9. Torrent Rosalia. *Mujeres e imágenes en la vanguardia histórica*. En: Asparkía VI: Dona dones : art i cultura. 1996. En: www.accesoabierto.net/repositorios/

10. Torres López Matilde. *La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga. Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte. Málaga, 2007. En: www.accesoabierto.net/repositorios/
11. Van Reuwyk Jo-Ann. *Feminim's response to the art world and art education*. Tesis para la obtención del título de Magíster en Arte (educación). Simon Fraser University. 1990
En: www.opendoar.org

6. PÁGINAS WEB

1. Fundación Paula Modersohn Becker <http://www.pmb-stiftung.de>
2. Reiner María Rilke, página oficial <http://www.rainer-maria-rilke.de/>
3. Heiliger Frühling / Primavera sagrada (Rainer Maria Rilke)
http://perso.wanadoo.es/dergoldenevogel/uebersetzungen/rilke_erzaehlungen/rilke_heiliger_fruehling.html
4. Manifiesto expresionista,
<http://www.slideshare.net/literatura.vanguardia/expresionismo-aleman>
5. Mary Cassatt, página oficial, www.marycassatt.org
6. Edgar Degas, página oficial, www.edgar-degas.org

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES²⁴⁵

- 1) *Robert Cassatt and his children*. Pieter Baumgaertner. 1854. Fotografía tomada de Pollock, G. *Mary Cassatt a Modern Woman*. Op.cit. p. 70.
- 2) *Portrait of Alexander J. Cassatt and his Son Robert Kelso Cassatt*. Mary Cassatt 1884. 100,3 x 81,3 cm Óleo sobre tela. Philadelphia Museum of Art the Philadelphia. www.philamuseum.org.
- 3a) *Idda*. Mary Cassatt. 1874. 57.78 X 44.75 cm. Óleo sobre tela .Colección particular. www.wikigallery.org.
- 3b) *Portrait Mme. Cordier*. 1874. Óleo sobre tela, Colección particular. www.wikipaintings.org.
- 4) *Ballet Rehearsal*. Edgar Degas. 1875. 70,5 x 55 cm. Gouache y pastel sobre tela. George G. Frelinghuysen Collection, N.Y. www.edgar-degas.cl.
- 5) *In the Opera Box N° 3*. Mary Cassatt. 1879-1880. Placa: 20,8 x 17,9 cm. Hoja 35,9 x 26,8 cm. Grabado en aguatinta. Philadelphia Museum of Art the Philadelphia. www.philamuseum.org.
- 6) *Au Louvre: la peinture (Mary Cassatt)*. Edgar Degas. 1879-1880. Placa 30,3 x 12,5 cm. Hoja 32 x 18,5 cm. Grabado en aguatinta y punta seca. Philadelphia Museum of Art the Philadelphia. www.philamuseum.org.
- 7 a) *Portrait of Miss Cassatt*. Edgar Degas. 1880-1884. 60 x 74 cm. Óleo sobre tela. National Portrait Gallery, Smithsonian Institution. Washington. www.marycassatt.org.

²⁴⁵ Imágenes revisadas 30 de septiembre de 2014 a las 23:00 hrs

- 7 b) *Portrait of the Artist*. Mary Cassatt. 1878. 60 x 41.1 cm. Acuarela, gouache sobre papel. Metropolitan Museum of Art. New York. www.metmuseum.org.
- 8) *At the Milliner's*. Edgar Degas. 1882. 76.2 x 86.4 cm. Pastel sobre papel vitela gris pálido (papel de embalaje industrial). Metropolitan Museum of Art. New York. www.metmuseum.org.
- 9) *Louisine W. Havemeyer*. Mary Cassatt. 1896. 61 x 73,7 cm. Pastel sobre papel. Colección particular. www.marycassatt.org.
- 10) *Young Mother Sewing*. Mary Cassatt. 1900. 92.4 x 73.7 cm. Óleo sobre tela. Metropolitan Museum of Art. New York. www.marycassatt.org.
- 11) Fotografía, la familia Becker en el jardín de su casa. http://www.museen-boettcherstrasse.de/assets/Seiten/paula-modersohn-becker/_resampled/SetWidth1500-Die-Familie-Becker-im-Garten-des-Hauses-Schwachhauser-Chaussee-29-web2.jpg .
- 12 a) Paula y Otto. <http://www.radiobremen.de/kultur/portraits/modersohn-becker/paris118.html> .
- 12 b) Paula, Otto y Elsbeth <http://www.radiobremen.de/kultur/portraits/modersohn-becker/paris118.html> .
- 12 c) Paula y su hija Mathilde (Tillie) Modersohn. <http://vacioesformaformaesvacio.blogspot.com/2012/12/paula-modersohn-becker.html> .
- 13) *Otto Modersohn schlafend (Otto Modersohn durmiendo)*. Paula Modersohn Becker. 1906-1907. 40 x 46,5 cm. Óleo sobre tela. Museo Paula Modersohn Becker. www.wikimedia.org.
- 14) Paula Modersohn Becker y Clara Westhoff en el taller de Paula. <http://vacioesformaformaesvacio.blogspot.com/2012/12/paula-modersohn-becker.html>.

15) *Porträt des Clara Westhoff*. Paula Modersohn Becker. 1905. 52 x 36.8 cm. Óleo sobre tela. Kunsthalle Hamburg. www.wikimedia.org.

16) *Porträt des Reiner Maria Rilke*. Paula Modersohn Becker. 1906. 32.3 × 25.4 cm. Óleo sobre cartón. Colección Ludwig Roselius, Bremen. www.wikimedia.org.

17 a) Fotografía Reiner María Rilke. Imágenes tomadas de libro digital: Heinisch, D. Op. Cit. *Gustav Szathsmáry. Ein Leben für Paula Modersohn-Becker*. Cupere Verlag, el 15 de abril de 2014.

17 b) Fotografía Berdnardt Höetger. Imágenes tomadas de libro digital: Heinisch, D. *Gustav Szathsmáry. Ein Leben für Paula Modersohn-Becker*. Cupere Verlag, el 15 de abril de 2014

18 a) Croquis hecho por el propio Szathmáry con las indicaciones donde debería ser enterrado y que fue encontrado sesenta años después junto a la carta dirigida a su amigo en la que le pedía que lo enterrara allí. Imágen tomadas del libro digital: Heinisch, D. *Gustav Szathsmáry. Ein Leben für Paula Modersohn-Becker*. Cupere Verlag, el 15 de abril de 2014.

18 b) Fotografía en la que se muestra la ubicación del cuerpo de Szthmáry y sus objetos personales. Imágen tomadas del libro digital: Heinisch, D. *Gustav Szathsmáry. Ein Leben für Paula Modersohn-Becker*. Cupere Verlag, el 15 de abril de 2014.

18 c) Fotografía de la excavación de 2003 en la que se exhumó el cadáver de Szthmáry y los objetos conforme al croquis que el dibujó. Imágen tomadas del libro digital: Heinisch, D. *Gustav Szathsmáry. Ein Leben für Paula Modersohn-Becker*. Cupere Verlag, el 15 de abril de 2014.

18 d) Dibujo que ilustra la posición en la que fue enterrado el cuerpo de Szathmáry la fotografía muestra los restos exhumados de su cadáver. Imágen tomadas del libro digital: Heinisch, D. *Gustav Szathsmáry. Ein Leben für Paula Modersohn-Becker*. Cupere Verlag, el 15 de abril de 2014.

- 19 a) *Selbstbildnis mit Hand am Kinn*. Paula Modersohn-Becker. 1906. 49x26,5. Óleo sobre tela. Colección Ludwig Roselius, Bremen. Imagen tomada del libro digital: Heinisch, D. *Gustav Szathsmáry. Ein Leben für Paula Modersohn-Becker*. Cupere Verlag, el 15 de abril de 2014.
- 19 b) Retrato encontrado con el cadáver exhumado de Gustav Szathmáry. Imagen tomada del libro digital: Heinisch, D. *Gustav Szathsmáry. Ein Leben für Paula Modersohn-Becker*. Cupere Verlag, el 15 de abril de 2014.
- 19 c) Fotografía de Paula y Szathmáry hecha con su cámara y encontrada en el álbum fotográfico exhumado junto al cadáver de Szathmáry. Imagen tomada del libro digital: Heinisch, D. *Gustav Szathsmáry. Ein Leben für Paula Modersohn-Becker*. Cupere Verlag, el 15 de abril de 2014.
- 20) a) y c) Objetos exhumados junto al cadáver de Szthmáry y que corresponden a su álbum de fotos en el que guardaba un mechón de pelo de Paula, su diario y la cámara que el mismo fabricó. Imagen tomada del libro digital: Heinisch, D. *Gustav Szathsmáry. Ein Leben für Paula Modersohn-Becker*. Cupere Verlag, el 15 de abril de 2014.
- 21) *Music In The Tuileries Gardens*. Edouard Manet. 1862. 76 cm × 116 cm. Óleo sobre tela. www.manetedouard.org .
- 22) *The Coiffure*. Mary Cassatt. 1890-1891. Placa 36.2 x 26.7 cm, hoja 43.5 x 29.5 cm. Punta seca y aguatinta impreso en color, quinta impresión de cinco. . Metropolitan Museum of Art. New York. www.metmuseum.org.
- 23) *Después del baño*. Edgar Degas. 31'7 x 44'6 cm. 1891-1892. Grabado. Chicago Art Institute. <http://www.artehistoria.jcyl.es> .
- 24) *Margot*. Mary Cassatt. 1902. 53,98 x 64,77 cm. Pastel sobre papel. Colección Particular. www.wikipaintings.com .

- 25) *Mother Sara And The Baby*. Mary Cassatt. 1901. Pastel sobre papel. Colección Particular. www.marycassatt.org .
- 26) *Maternité*. Pierre Auguste Renoir. 1886. 74 x 54 cm. Óleo sobre tela. Museum of Fine Arts St. Petersburg, Florida. www.pierre-auguste-renoir.org .
- 27) *Motherhood 2*. Mary Cassatt. 1890. 44,4 x 68,6 cm. Pastel sobre papel. Colección Particular. www.marycassatt.org .
- 28) *Lydia Crocheting in the Garden at Marly*. Mary Cassatt. 1880. 65.6 x 92.6 cm. Óleo sobre tela. Metropolitan Museum of Art, New York. www.marycassatt.org .
- 29) *Reading Le Figaro*. Mary Cassatt. 1878. 80 x 99.4 cm. Óleo sobre tela. www.marycassatt.org .
- 30) *Stehender männlicher Akt nach links*. Paula Modersohn Becker. 1899. 189,5 x 84,5 cm. Carbón. Fundación Paula Modersohn Becker. www.wikimedia.org .
- 31) *Sommerabend*. Henrich Vogeler. 1905. 175 x 310 cm. Óleo sobre tela. G. Ludwig-Roselius, Bremen. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heinrich_Vogeler_Sommerabend.jpg.
- 32) *Mutter und Kind*. Fritz Mackensen. 1892. 180 x 140 cm. Óleo sobre tela. Kunsthalle, Bremen. <http://museumslyrik.wordpress.com/2013/04/11/fritz-mackensen-der-saugling/> .
- 33) *Mutter und Kind*. Paula Modersohn Becker. 1903. 69 x 58 cm. Óleo sobre tela. Kunsthalle, Hamburg. www.reproarte.com .
- 34) *Kinderakt mit Goldfischglas*. Paula Modersohn Becker. 1906. 105 x 46 cm. Óleo sobre cartón. Haus der Kunst, München. www.wikimedia.org.
- 35) *Selbstbildnis mit zwei Blumen in der erhobenen linken Hand*. Paula Modersohn Becker. 1907. 55 x 25 cm. Colección Particular. www.wikimedia.org
- 36) *Selbstbildnis mit rotem Blütenkranz und Kette*. Paula Modersohn Becker. 1906-1907. Colección particular de Dr. Clara Hahn, Stuttgart. www.wikipaintings.org

- 37) *Self portrait in front of flowering trees*. Paula Modersohn Becker. 1902. 33 x 45.5 cm. Óleo sobre papel. Museum on the East Wall. Berlin. www.wikipaintings.org.
- 38) Pabellón de la Mujer. Exposición Universal . 1893. Fotografía tomada de libro: Webster, S. *Eve's Daughter/Modern Woman. A Mural by Mary Cassatt*. 2004. University of Illinois Press. EEUU.
- 39) Mural Mujer primitiva y Mujer Moderna. Pabellón de la Mujer. Exposición Universal . 1893. Fotografía tomada de libro: Webster, S. *Eve's Daughter/Modern Woman. A Mural by Mary Cassatt*. 2004. University of Illinois Press. EEUU.
- 40) Mural Mujer Moderna. Exposición Universal . 1893. Fotografía tomada de libro: Webster, S. *Eve's Daughter/Modern Woman. A Mural by Mary Cassatt*. 2004. University of Illinois Press. EEUU.
- 41) Panel Central Mural. 40) Pabellón de la Mujer. Exposición Universal . 1893. Fotografía tomada de libro: Webster, S. *Eve's Daughter/Modern Woman. A Mural by Mary Cassatt*. 2004. University of Illinois Press. EEUU.
- 42) Detalle. Panel Central . Pabellón de la Mujer. Exposición Universal . 1893. Fotografía tomada de libro: Webster, S. *Eve's Daughter/Modern Woman. A Mural by Mary Cassatt*. 2004. University of Illinois Press. EEUU.
- 43) Pabellón Lateral. Exposición Universal . 1893. Fotografía tomada de libro: Webster, S. *Eve's Daughter/Modern Woman. A Mural by Mary Cassatt*. 2004. University of Illinois Press. EEUU.
- 44) Panel Lateral Pabellón de la Mujer. Exposición Universal . 1893. Fotografía tomada de libro: Webster, S. *Eve's Daughter/Modern Woman. A Mural by Mary Cassatt*. 2004. University of Illinois Press. EEUU.

- 45) *Portrait Of Madame X Dressed For The Matinee*. Mary Cassatt. 1878. www.marycassatt.org .
- 46) *At the Francais, a Sketch (or At the Opera)*. Mary Cassatt. 1878. 64,8 x 80 cm. Óleo sobre tela. Museum of Fine Arts. Boston. www.marycassatt.org .
- 47) *La Loge*. Pierre Auguste Renoir. 1874. 80 × 63.5 cm. Óleo sobre tela. Courtauld Gallery. London. www.pierre-auguste-renoir.org .
- 48) *Un bar aux Folies Bergère*. Edouard Manet. 1882. 90 x 130 cm. Óleo sobre tela. Courtauld Institute of Art, London, UK.
- 49) *At the Theatre*. Mary Cassatt. 1879. 55,4 x 46, 1 cm. Pastel sobre papel. Nelson Gallery Atkis Museum. Kansas. www.wikipedia.org .
- 50) *The women in loge*. Mary Cassatt. 1882. 79,9 x 63,9 cm. Chester Dale Collection, National Gallery. Washington DC. www.marycassatt.org .
- 51) *Mother about to wash and her sleepy child*. Mary Cassatt. 1889. Óleo sobre tela. 89,9 x 64,5 cm. Wichita Art Museum Wichita. Kansas. www.marycassatt.org .
- 52) *Mother's Kiss*. Mary Cassatt. 1891. Placa: 34.6 x 22.7 cm. Grabado en punta seca, impreso en color, quinta impresión de cinco. Metropolitan Museum of Art. New York. www.metmuseum.org .
- 53) *The Childs Bath*. Mary Cassatt. 1892. Óleo sobre tela. 100,4 x 66 cm. Art Institute of Chicago. Chicago. www.marycassatt.org .
- 54) *The Mirror*. Mary Cassatt. 1905. 92,1 x 73,7 cm. Óleo sobre tela. Chester Dale Collection, National Gallery of Art. Washington DC. www.marycassatt.org .
- 55) *Little Girl in Blue Amchair*. Mary Cassatt. 1878. Óleo sobre tela. 89, 5 x 129,8 cm. Chester Dale Collection, National Gallery of Art. Washington DC. www.marycassatt.org .

- 56 a) *The Tea*. Mary Cassatt. 1880. Óleo sobre tela. 64,8 x 92,7 cm. Museum of Fine Arts (Maria Hopkins Fund.) Boston. www.marycassatt.org.
- 56) Fotografía. 1905. Tomada de Pollock, G. Mary Cassatt a Modern Woman. Op. Cit. Pp. 131.
- 57) *Mrs. Cassatt Reading to his Grandson*. Mary Cassatt. 1880. 55,9 x 100. Óleo sobre tela. Colección particular. www.marycassatt.org .
- 58) *Retrato Katherine Kelso Cassatt*. Mary Cassatt. 1889. Óleo sobre tela. www.marycassatt.org.
- 59) *Katherine. Kelso Cassatt*. Mary Cassatt. 1889. Grabado a color. Fotografía tomada de: Pollock, Griselda. *Mary Cassatt*. Op. Cit. Pp. 55.
- 60) *Mujer durmiendo*. Frances Gimeno. 1898. Museu Nacional d'Art de Catalunya. http://www.mnac.es/colleccio/col_modern.jsp?lan=002&ambit=79.
- 61) *Study: Torso, Sunlight Effect*. Pierre Auguste Renoir. 1875-1876. 81 x 65 cm. Óleo sobre tela. Musée D'Orsay. www.pierre-auguste-renoir-org .
- 62) *Mujer subiéndose las medias*. Henry de Toulouse Lautrec. 1894. 58 x 46 cm. Óleo sobre cartón. Museo de Orsay. <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/6548.htm> .
- 63) *Echo and Narcissus*. John Williams Waterhouse. 1903. 189 x 109 cm. Óleo sobre tela. Walker Art Gallery. Liverpool. <http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid=16>.
- 64) *Mujer tendida*. Paula Modersohn Becker. 1905. 70 x 112 cm. Óleo sobre tela. Colección Particular. <http://fineartamerica.com/>.
- 65) *Olympia*. Edouard Manet. 1863. 190 x 130 cm. Óleo sobre tela. Musée d'Orsay. www.manetedouard.org .

- 66) *Madre y niño recostado*. Paula Modersohn Becker. 1906. 82 x 124,7 cm. Óleo sobre tela. Colección Ludwig Roselius. Bremen. Fotografía tomada de: Gillian Perry. Op. Cit. p. XVIII
- 67) a) b) y c) Trabajos preparatorios de *Madre y niño recostado*. 1906. Fotografía tomada de: Radicky, D. Op. Cit. p 10.
- 68) *Day of God*. Paul Gauguin. 1894. 68.3 x 91.5 cm. Óleo sobre tela. Art Institute of Chicago, Chicago. www.wikipaintings.org .
- 69) *Kniende Mutter mit Kind*. Paula Modersohn Becker. 1907. 113 x 74 cm. Óleo sobre tela. Colección Ludwig Roselius. Bremen. www.commons.wikimedia.org
- 70) *Selbstporträt mit Bernsteinkette*. 1906. Paula Modersohn Becker. 62.2 × 48.2 cm. Óleo sobre cartón. Galería Ludwig Roselius. www.wikimedia.org
- 71) Foto de Paula para autorretrato con collar. 1906. http://www.kinokalender.com/film6731_paula-modersohn-becker.html .
- 72) Foto del collar de ámbar de Paula. <http://www.dw.de/100-a%C3%B1os-de-la-muerte-de-paula-modersohn-becker/a-2958520> .
- 73) *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag*. Paula Modersohn Becker. 1906. 101,8 x 70,2 cm. Óleo sobre cartón. www.wikimedia.org .
- 74) *Composición con tres figuras*. 1906. Paula Modersohn Becker. Óleo sobre cartón. Destruído en la Segunda Guerra Mundial. Fotografía tomada de Pauli, G. Op. Cit. Pp. 76.
- 75) *Selbstbildnis als stehender Akt mit Hut*. Paula Modersohn Becker. 1906. Óleo sobre cartón. <http://www.kunst-fuer-alle.de> .
- 76) *Selbstbildnis als stehender Akt*. Paula Modersohn Becker. 1906. 70 x 170 cm. www.reproarte.com .
- 77) Fotografía de Paula hecha para autorretratos de pie. Tomada de Radicky, D. Op.Cit.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
Universidad Gabriela Mistral

