

ALBA IBERO

Pintoras expresionistas: cuatro perfiles de mujer.

Con el inicio de este siglo, se desarrollan en Europa las vanguardias artísticas, movimientos en los que la presencia de mujeres artistas fue numerosa. Dadaísmo, Futurismo, Surrealismo y Expresionismo contaron entre sus filas con mujeres que intentaban encontrar un espacio propio en el -ese todavía difícil para ellas- mundo de la creación artística.

Sin embargo, la Historiografía del Arte posterior ha ignorado sus aportaciones personales, relegándolas al olvido. ¹ Ocultas bajo la sombra de los «grandes maestros» del siglo XX, estas artistas están ausentes en la Historia del Arte «al uso», en la que ni siquiera se cuestiona su ausencia, de tal forma que, este hecho se convierte en algo casi «consustancial» a la propia práctica artística. Una visión androcéntrica de la Historia del Arte, cuyo discurso sesgado a fuerza de reiterarse, se ha convertido en prácticamente «universal».

Pero, los logros y aportaciones, tanto personales como profesionales, de estas artistas deben ser recuperados con el objetivo de incorporarlas a una genealogía de mujeres artistas que hasta ahora nos ha sido negada.

Con este objetivo, he querido acercarme a aquellas creadoras vinculadas al foco expresionista alemán, centrándome en las figuras de Käthe Kollwitz, Paula Modersohn-Becker, Gabrielle Münter y Marianne von Werefkin. ² Dada la extensión de este artículo, no se han incluido

referencias a otras artistas alemanas (como Clara Anna-Marie Nauen o Olga Oppenheimer), ni de aquellas que participaron en otros focos expresionistas europeos (como Sigrid Hjertén, Vera Nilsson, Erma Barrera-Bossi o Jacoba van Heemskerck), artistas todavía poco conocidas a las que, sin embargo, no he querido dejar de mencionar.

Käthe Kollwitz³

Procedente de una familia modesta, en la que no existía ningún precedente artístico, Käthe Kollwitz inició sus estudios con Rudolf Mauer -un artista local-, ingresando, más tarde, en la Escuela para Mujeres Artistas de Berlín.

Desde sus primeras obras, mostró una especial sensibilidad por los problemas sociales de Alemania, reflejando en ellas los ambientes más depauperados de la sociedad. La predilección por esta temática no fue ajena a la influencia de Max Klinger,⁴ del realismo de Zola y del poema «The Song of the Shirt» de Tomas Hood.⁵

Así mismo, optó por el grabado y más tarde por el aguafuerte como vehículo predilecto de expresión, ya que, consideraba a la pintura excesivamente descriptiva. Por ello, se trasladó en 1889 a Munich, un centro de larga tradición gráfica, para formarse durante dos años en esta técnica sobre la que fundamentaría gran parte de su producción posterior.

Por otro lado, en 1885 conoció a Karl Kollwitz, entonces un estudiante partidario de la Medicina Social y militante del Partido Democrático Social, con quién compartiría su militancia política y, posteriormente, su vida. Se casaron en 1891 y se establecieron en uno de los suburbios de Berlín, donde residieron hasta 1940. Allí, Käthe Kollwitz estuvo en permanente contacto con la pobreza y la miseria que rodeaban la existencia de las clases trabajadoras, que se convertirían en la fuente de inspiración de su arte.

Dentro de su producción artística, una de sus primeras obras y, sin duda,

la más conocida es el ciclo «La Rebelión de los Tejedores/as» (1893-1898); inspirado en la obra *Die Weber* ⁶ de Gerhart Hauptmann. En este conjunto de seis obras -tres litografías y tres aguafuertes-, las expresiones de dolor y sufrimiento, de gesto contenido, representadas a través de agudas líneas y profundos contrastes fruto de la utilización dramática de luces y sombras, convierten a sus figuras en un claro testimonio de las inhumanas condiciones a que se veían sometidos los trabajadores y las trabajadoras, así como de la dureza con que fue reprimida su huelga. A pesar del crudo realismo descriptivo imperante en el conjunto, la eliminación de referencias históricas o geográficas concretas dotan a este alegato contra la opresión de un carácter mucho más intemporal y...universal.



KÄTHE KOLLWITZ. *Campesinos*, 1897

Este ciclo gráfico fue galardonado con una medalla; pero, al ser exhibido en 1898, su corrosivo mensaje político provocó que le fuese denegada por el Kaiser. Sin embargo, el reconocimiento oficial a las calidades plásticas de esta obra llegaría en 1900, al serle otorgada a Käthe Kollwitz

una medalla de Oro en Sajonia, ratificada con la entrega del premio Villa-Romana en 1907.

Otro ciclo gráfico destacable dentro de su amplia producción es «La Guerra del Campesinado» (1902-1908). Al igual que en el anterior, el tema procede de un hecho histórico⁷ y, estilísticamente, se mantiene todavía dentro de los parámetros de un naturalismo descriptivo, aunque algunos elementos apuntan ya hacia una deformación expresionista, característica de sus obras posteriores.

A partir de ese momento, la producción de Kollwitz pasaría a inspirarse en su realidad circundante: las condiciones de vida de los obreros y las obreras en las grandes fábricas, sus luchas y reivindicaciones, el paro, la miseria, el dolor, el odio, la enfermedad y la muerte, ... serán los temas de su etapa de madurez, expresados no sólo en su obra gráfica sino también en sus esculturas. En este sentido, Romain Rolland escribía en 1927: «La obra de Käthe Kollwitz es el mayor poema de la Alemania de hoy, un poema que refleja las pruebas y los dolores de los humildes y de las personas sencillas».⁸ Este compromiso entre la artista y los desheredados de la sociedad sería el eje principal de su obra. En 1943, Käthe Kollwitz lo explicaba en su diario: «El artista es hijo de su época, especialmente si el período de su desarrollo coincide con la época del primer socialismo. Precisamente, mi desarrollo tuvo lugar en ese período. Fuí presa de él totalmente».⁹ Al mismo tiempo, su estilo evolucionaría hacia formas cada vez más sintéticas; pero, a la vez, cargadas de una mayor expresividad a nivel plástico.

Paralelamente, se fue acentuando su pacifismo, influida sin duda por los duros acontecimientos personales que tuvo que vivir.¹⁰ Partiendo de sus propias experiencias como mujer y como madre, su visión de la guerra se alejará mucho del patriotismo y el triunfalismo al uso. Kollwitz representará de forma descarnada los horrores de la guerra y el dolor que ésta provoca; enfatizando, de este modo, el lado humano de estos hechos. Esta personal mirada, que parte de una óptica femenina, queda sintetizada en sus numerosas escenas de madres que lloran ante un marido agonizante o un hijo muerto; imágenes cargadas de un fuerte

dramatismo, reforzado por las posibilidades plásticas que le ofrecían técnicas como la litografía o el grabado.^{10 bis}

En realidad, la denuncia del sufrimiento de la Humanidad, expresado a menudo a través de la individualidad, será un rasgo permanente en el conjunto de la obra de Käthe Kollwitz.¹¹



KÄTHE KOLLWITZ. *Not*, 1897

Fruto de su trayectoria profesional, en 1918 Käthe Kollwitz fue admitida como profesora en la Academia de Berlín y, un año más tarde, fue nombrada académica de la Academia Prusiana de las Artes, un rango todavía inusual para una artista. Se inicia así, una etapa de reconocimiento social y prestigio como artista, la cual se verá truncada por la subida al poder del gobierno nazi. Su adscripción política, reiteradamente expresada como mujer y como artista,¹² tuvo graves consecuencias para su carrera: fue expulsada de la Academia, se le impidió exponer y sufrió una campaña de descrédito público.

A pesar de ello, Käthe Kollwitz continuó trabajando individualmente, incluso a lo largo de la II Guerra Mundial, durante la cual fue bombardeada su casa, trasladándose a Nordhausen (Thuringia) y después en Moritzburg (cerca de Dresde), donde fallecería en los últimos días de la guerra.

Käthe Kollwitz ha conseguido ser una de las pocas artistas reconocidas por la Historiografía, aunque con frecuencia ésta la ha incorporado a su discurso como una figura excepcional y, por tanto aislada, dentro del arte alemán. No faltan tampoco quienes, basándose en su temática y en el carácter político que la inspira, califican su obra peyorativamente de «panfletaria», excluyéndola de la historia artística alemana.

Ciertamente, el compromiso político entre la artista y las personas más desfavorecidas fue constante, dando a su obra una evidente función social. Este es el elemento diferenciador más claro entre Käthe Kollwitz y la libertad individual del artista defendida por las vanguardias. Así mismo, en un período caracterizado por la investigación formal, Kollwitz se interesó por describir las realidades humanas más dramáticas. De hecho, a pesar de los puntos de contacto existentes entre su obra gráfica y la del Die Brücke o del Blaue Reiter, Käthe Kollwitz veía al Expresionismo como una muestra de virtuosismo intelectual, a menudo ajeno a la realidad social. «I am convinced that there must be an understanding between the artist and the people such as there always used to be in the best periods in history»,¹³ escribió en 1908.

Este carácter político de su obra y la elección de sus temas han servido a menudo de argumento para excluirla con frecuencia del Expresionismo, mucho menos comprometido. Pero su interés por adentrarse en la psicología de sus personajes, comunicando estados de ánimo extremos como el dolor o la desesperación, es un claro vínculo con esta corriente artística.

Así pues, podemos concluir que su obra posee méritos propios para convertir a Käthe Kollwitz en una de las artistas alemanas más destacadas del período y un punto de referencia obligado para comprender

la evolución del arte alemán del Naturalismo al Expresionismo.

Paula Modersohn-Becker ¹⁴

Paula Becker nació en el seno de una acomodada familia burguesa. Inicialmente, estudió magisterio en Bremen, una opción profesional acorde con los parámetros ideológicos de una sociedad que trataba de canalizar a las mujeres con inquietudes intelectuales hacia sectores preestablecidos. Pero, las expectativas profesionales de Paula se dirigían hacia el mundo de la creación artística. En una época en que poseer ciertos conocimientos artísticos era muy habitual entre las hijas de familias acomodadas y, a la vez, un elemento distintivo de su rango social, su interés entendido como mero entretenimiento contó con el beneplácito familiar y no tuvo especiales dificultades para iniciar su formación.

En un principio, recibió clases privadas de dibujo con el pintor Fritz Mackensen en Worpswede y, más tarde, viajó a París y a Londres para completar su formación. Paulatinamente, el interés de Paula por la pintura se fue consolidando y empezó a plantearse ser una artista profesional. A pesar de la oposición familiar, en 1886, ingresó en la Escuela de Pintura de la Asociación de Artistas Berlinesas, donde estudió hasta 1898.

Por otra parte, en Worpswede, Paula había entrado en contacto con la Colonia de Pintores local. ¹⁵ Este grupo artístico rechazaba el academismo y la pintura de taller, proponiendo un retorno a la naturaleza primigénia, ¹⁶ a la simplicidad de la vida campesina frente a una sociedad urbana e industrial que rechazaban. Por tanto, su producción se centraba en la representación de escenas rurales bucólicas e idealizadas, cargadas de romanticismo. A nivel plástico, frente al post-impresionismo, propugnaban un lenguaje formal dentro del realismo, muy en consonancia con el gusto burgués del momento. Ello explica la buena acogida que los pintores de Worpswede tuvieron en el mercado artístico.

Por otro lado, Paula estaba interesada en conocer las últimas tenden-

cias artísticas y los procesos más novedosos de investigación formal. Estas diferentes concepciones y los prejuicios existentes hacia las mujeres que pretendían desarrollar una carrera artística profesional, hicieron difícil su aceptación y permanencia en este grupo de artistas conservadores como un miembro de pleno derecho. Sin embargo, a pesar de su talante mucho más innovador, decidió permanecer dentro de este colectivo, dado que era la única posibilidad existente en Worspede de relacionarse con otros profesionales y de exponer su obra. Sin duda, debía ser consciente de que crear en soledad es, para cualquier artista, mucho más duro; una soledad a la que fácilmente se veían relegadas las mujeres que se atrevían a ser «diferentes».

Pero, las dificultades que tuvo para participar en la segunda muestra colectiva del grupo en la Bremen Kunsthalle, así como, las duras críticas de que fue objeto su obra, fueron el detonante que la llevaron a abandonar este estrecho círculo local y viajar a París en 1900, donde permanecería durante seis meses.

Esta primera estancia en París tuvo un carácter fundamentalmente formativo: asistió a la Académie Cola Rossi -donde regresaría en 1903-, a la Ecole des Beaux Arts y visitó asiduamente los museos y exposiciones. De hecho, el interés por conocer todas las posibilidades de expresión artística, fue una constante en su breve carrera, que la llevó a estudiar tanto las grandes obras del pasado como las tendencias más novedosas. Así mismo, durante esos meses en París, Paula Becker coincidió con Otto Modersohn (uno de los miembros de la Colonia de Pintores), con quién se casaría en 1901, regresando de nuevo a Worspede.

El matrimonio supuso para Paula el inicio de una etapa de cierta estabilidad económica. Pero, también significó un cambio en su vida personal que iba mucho más allá de firmar sus obras como Modersohn-Becker. Como cualquier otra mujer, se esperaba que asumiese una serie de responsabilidades derivadas de su nueva condición de esposa. Sin embargo, la rutinaria y monótona vida doméstica era un pesado lastre que la asfixiaba. Combinar la vida en pareja, el trabajo

doméstico o la maternidad con la creación artística fue para la pintora -como para muchas otras artistas- un problema al que difícilmente se le podía hallar una solución y que, como se desprende de las anotaciones de su diario, la mantenía sumida en un conflicto personal constante.

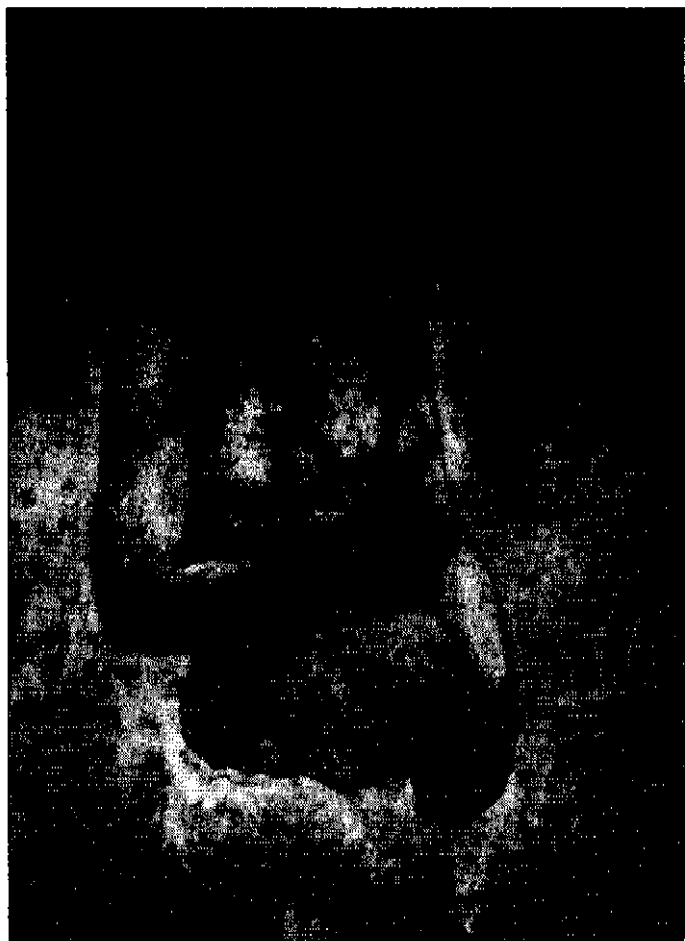
Por otra parte, tras su regreso de París, su pintura -cada vez más alejada del tradicional gusto burgués- mostraba su claro interés por la experimentación formal. Sus composiciones tendieron a la simplificación y el reduccionismo, eliminando al mismo tiempo las referencias espaciales concretas y limitándose a en una gama cromática de tonos terrosos.

Esta novedosa concepción pictórica no tuvo una buena acogida entre el público ni la crítica e, incluso, su propio esposo juzgaba duramente sus cuadros:

«Paula odia lo convencional, y sin embargo comete el error de hacerlo todo anguloso, horrible, estafalario, sin gracia. El color es magnífico pero ¿la forma? ¡la expresión! Manos como cucharas, narices como pistones, bocas como heridas, expresiones de idiotas. Se sobrecarga demasiado. Dos cabezas, cuatro manos en una superficie pequeñísima, nada más ni nada menos, y además niños. Pero uno no puede darle un consejo, como de costumbre». ¹⁷

Su vida personal era cada vez más insatisfactoria, mientras que su horizonte profesional estaba constreñido por el estrecho corsé de un grupo de pintores anclados en la tradición decimonónica que se negaban a toda influencia moderna. Paula ansiaba un espacio más estimulante para desarrollar sus inquietudes. Su deseo se materializaría en 1903 y, más tarde, en 1905, años en los que viajaría a París, entonces una ciudad en plena efervescencia creativa. Sin embargo, cada vez que se alejaba, su marido acudía a buscarla y regresaba de nuevo con él. Finalmente, en Febrero de 1906, regresó por última vez a París, con la intención de romper definitivamente con su matrimonio y con el limitado mundo intelectual de Worpswede. Pero, como en anteriores ocasiones, Modersohn fue a buscarla y la convenció de regresar. En ese momento, Paula estaba embarazada, muriendo el 2 de noviembre, un mes

después de dar a luz a su hija Matilde.



PAULA MODERSOHN-BECKER. *Autoretrato en el día de su sexto aniversario de boda*, 1907

Por lo que se refiere a su producción, esta última estancia en París parece ser la más enriquecedora para la artista. Bajo la influencia de los nabis, de Bonnard, Matisse, Cézanne y, sobre todo, de Gauguin¹⁸, se aclaró su gama cromática y su lenguaje plástico se suavizó, al tiempo que se hizo manifiesto un cierto primitivismo. En su repertorio temático,

siguieron presentes los paisajes, las naturalezas muertas y los autorretratos, un género que practicó a lo largo de toda su trayectoria profesional. Este permanente interés por su propia imagen respondía -además de la facilidad que suponía la permanente disponibilidad del modelo-, a la necesidad de autocuestionamiento de su propia situación como artista y como mujer y a su aislamiento dentro de la colonia de pintores de Worpswede, fundamentalmente.

Estas obras, cuya atmósfera puede variar desde la alegría hasta la melancolía o la tristeza, constituyen una gran fuente de información, tanto de su evolución artística, como de su situación privada y personal. En este conjunto de obras, destaca el «Autorretrato delante de árboles floreciendo» (1902), en el que se nos presenta con una corona de flores alrededor de la cabeza, a la usanza de las *Primaveras nacies*. Su talante tranquilo expresa claramente su estado de ánimo en ese su primer año de un matrimonio, lleno de esperanzas. De ahí que su nuevo apellido aparezca escrito, con grandes letras, en la parte inferior del cuadro.

Pero, sin duda, una obra antológica es su «Autoretrato Desnuda», la primera obra de estas características pintada por una artista. En él, mujer y artista aparecen fundidas en una monumental imagen inmóvil, en la que ha desaparecido cualquier rastro de la sensualidad habitual en este tipo de obras.

Así mismo, en esta obra como en sus numerosos desnudos femeninos, se evidencia su profundo estudio de la anatomía femenina, fruto de los aprendizajes realizados en París. Este tipo de formación, inasequible para la mayoría de artistas de la época, despertó en Paula un gran entusiasmo, como expresó en esta carta: «J'espère apprendre bien des choses, notamment parce qu'il y a un merveilleux cours d'anatomie, dispensé gratuitement à l'Ecole des Beaux-Arts, qui va à compléter mes connaissances insuffisantes en anatomie». ¹⁹

Esta formación le dió una base técnica para desarrollar su personal tratamiento del cuerpo femenino, muy distinto de la impersonal factura

académica o del erotismo implícito. Desde la cotidianidad y espontaneidad, que emana de su propio cuerpo sexuado, los desnudos de Modershon-Becker respiran sencillez y frescura. Un ejemplo significativo es su «Desnudo sentada», en el que gracias a «la simplicidad y la fluidez de la línea, la artista logra comunicar la vulnerabilidad, la humanidad y la dignidad de la modelo con una claridad poco usual en los desnudos femeninos de la pintura del siglo XX». ²⁰ En definitiva, estas obras son la manifestación plástica de una mirada de mujer, que no ve el cuerpo femenino como mero objeto sexual del cual puede apropiarse el artista para recrearlo y constituyen una aportación icónica que rompe con las estereotipadas imágenes que, multiplicadas hasta la saciedad, han educado nuestra mirada desde lo masculino. ²¹

Otro tema iconográfico destacable en su producción es el de las maternidades, el cual desarrolló de forma especialmente intensa en 1906, ²² año en que la artista estaba embarazada. En realidad, algunas de estas obras son realmente autorretratos de la autora, lo que les confiere el valor añadido de ser la plasmación artística de su personal experiencia de la maternidad. Una vez más, por primera vez en la Historia del Arte, tenemos un testimonio icónico de la maternidad, vista desde el prisma intransferible de una mujer que va a ser madre. Mostrar orgullosamente al mundo ese cuerpo inexplorado por una tradición iconográfica que enaltecía la figura de la madre, ignorando cualquier referencia al proceso biológico que ello conllevaba, fue una subversión de los valores morales y estéticos imperantes, al tiempo que, un claro alegato a favor de la diferencia sexual.

A lo largo de su carrera fue muy escaso el reconocimiento que, tanto la crítica como el público, le dispensaron. Como se ha señalado, ni siquiera su esposo valoraba más positivamente su obra. A modo de anécdota, se afirma que sólo consiguió vender tres cuadros en su vida. A pesar de ello, Paula Modershon-Becker desarrolló una intensa actividad como reflejan las cuatrocientas pinturas y estudios, y el millar de dibujos conservados.

A nivel historiográfico, mientras que algunas historiadoras han intentado

rehabilitar y revalorizar la figura de Paula Modersohn-Becker, en general, la crítica sigue ignorando a menudo sus aportaciones, basándose en un aséptico cuestionamiento de su vinculación al Expresionismo, cuyos argumentos principales son la excesiva dependencia de su obra respecto del color y las formas reales.

Sin embargo, hay que considerar que desarrolló su carrera en los primeros años del siglo, durante la génesis expresionista, ajena a los círculos donde ésta se estaba produciendo. Por ello, su pintura es una interpretación personal y subjetiva en la que, si bien el color no es autónomo, aparecen elementos fundamentales en el desarrollo expresionista, como la simplificación formal y ese primitivismo de sus pinturas. Estas características permiten situar la obra de Paula Modersohn entre las primeras manifestaciones de un expresionismo temprano y la convierten en una referencia necesaria para comprender la evolución de este estilo.

Gabrielle Münter²³

Gabriele Münter procedía de una familia burguesa que apoyó su acercamiento inicial a la práctica artística. A los veinte años, sólo aspiraba a convertirse en profesora de dibujo, una actividad secundaria hacia la que eran canalizadas las mujeres con aptitudes artísticas, que gozó del beneplácito familiar al tratarse de una profesión considerada como idónea. En consecuencia, ingresó en 1897 en la Escuela de Arte para Mujeres de Düsseldorf.

Pero, poco a poco, el interés de Gabrielle por el arte superó los límites de una mera afición para convertirse en el objetivo de su carrera profesional. La formación que se impartía en la Escuela no satisfacía sus expectativas y decidió abandonarla, viajando con su hermana a los E.E.U.U. en donde permaneció dos años.

A su regreso a Alemania, en 1901, recibió una herencia que le permitió continuar su formación sin condicionantes económicos. Se estableció en Munich y se matriculó en la Escuela de la Asociación de Mujeres

Artistas. Pero, pronto comprobó que no se impartía la formación seria y rigurosa a que ella aspiraba. Además era consciente que esa educación segregada que recibían las artistas difícilmente permitiría que, tanto sus compañeros varones, como la crítica, la considerasen como una verdadera profesional.

Decidió, entonces, matricularse en la recién inaugurada Academia Phalanx de París, un novedoso centro de aprendizaje mixto donde estudió en 1902. Allí conocería a Kandinsky, uno de sus profesores, con quien pasaría a estar unida sentimentalmente.

A lo largo de este período de formación, su pintura evolucionó rápidamente, desde sus primeras obras de factura impresionista hasta incorporar la estética post-impresionista. Sin embargo, al contrario que Paula Modersohn-Becker, intentaba desarrollar un estilo profundamente personal, evitando cualquier influencia en su pintura.

En 1904, Münter y Kandinsky iniciaron un largo viaje de cuatro años de duración, en el que visitaron Venecia, Túnez, Holanda, Francia y varias veces Rusia. Durante este período, su pintura fue incorporando diversas influencias, como el Fauvismo o la pintura de Gauguin y Van Gogh, que dejarían una huella evidente en su obra. Así, su estilo de madurez se caracterizará por el uso de colores puros, la frecuente utilización de la espátula y una gran libertad compositiva.

Finalmente, tras una estancia en Berlín, se establecieron en Munich. Allí, Gabrielle Münter se incorporó a los círculos artísticos más progresistas del momento: se unió a la Nueva Asociación Artística de Munich y, posteriormente, al Círculo de Amigos del Der Blaue Reiter. Todo ello le permitió estar en contacto con artistas cuyos intereses artísticos eran semejantes y participar en las exposiciones colectivas y debates teóricos que realizaban, un objetivo nada fácil de lograr para una pintora.

Durante el verano de 1908, Münter y Kandinsky, acompañados por Jawlensky y Marianne Von Werefkin, se trasladaron al pueblo de Murnau. Este breve período, lleno de debates teóricos, fue especial-



GABRIELLE MÜNTER. *Máscara negra sobre fondo rosa*, 1912

mente enriquecedor para Gabrielle Münter. A partir de ese momento, se impondrá en su pintura una simplificación formal, renunciando a las escenas estrictamente figurativas y a los efectos de la perspectiva, situándose en un camino intermedio hacia la abstracción.²⁴

En 1909, Gabrielle Münter y Kandinsky dedicieron establecerse defini-

tivamente en Murnau. Allí, Münter se interesó por la pintura sobre cristal, una técnica que empezó a practicar ya que propiciaba el reductivismo formal. Así mismo, se hizo evidente en su pintura del arte popular bávaro, del que se convirtió en una gran coleccionista.

Paralelamente, desarrolló en ese período una gran actividad en los círculos artísticos de vanguardia alemanes: contribuyó activamente en la realización de las exposiciones de la Neue Künstlervereinigung Münche, presentando 21 obras en la exposición de 1909 y 5 obras en la de 1910, ²⁵ participó en las exposiciones de Der Blaue Reiter en 1911 y 1912 y realizó diversas exposiciones individuales en 1913. A pesar de ello, su obra no fue demasiado bien acogida por la crítica que calificaba su pintura peyorativamente de tendencia expresionista.

Al estallar la I Guerra Mundial, Kandinsky y Münter abandonaron Alemania, refugiándose en Suiza. Entonces su relación había entrado ya en crisis y, poco más tarde, se separarían. En 1915, se reencontraron en Estocolmo, con motivo de una exposición conjunta de sus obras. Pero, un año más tarde, Kandinsky le comunicaría su definitiva separación y su próximo matrimonio en Rusia. Este hecho le produjo a Gabrielle una profunda depresión, fruto de la cual abandonó la pintura por más de diez años e inició un período errante, durante el cual residió en Copenhague, Murnau, Suecia y París.

A partir de 1927, fue retomando gradualmente su actividad creadora. Pero las circunstancias políticas en Alemania habían cambiado sustancialmente y sus obras, como las de otros/as artistas, sufrieron la censura nazi. En esa situación, Gabrielle Münter se retiró a Murnau, donde siguió trabajando en soledad.

Finalizada la II Guerra Mundial, se incorporó de nuevo al panorama artístico internacional, realizando exposiciones en Londres y New York, con un considerable éxito de crítica y público.

Lamentablemente, Gabrielle Münter -al igual que otras artistas- ha pasado a la Historia del Arte más por su relación afectiva con Kandinsky

que por su propia obra creativa, que ha permanecido en el anonimato, minimizada -sin duda- por la figura de este pintor. Münter forma parte de esa «pseudo-mitología» de Bellas incombustibles por el tiempo y de Amantes pasionales que habitan en un Parnaso creado por una ideología deseosa de eludir otros aspectos de su personalidad mucho más subversivos con el orden establecido.

Marianne Von Werefkin ²⁶

Marianne Von Werefkin pertenecía a una familia de militares de la nobleza rusa. Desde sus comienzos como artista, contó con el apoyo de su madre, quien también pintaba. Inició su formación artística a través de clases privadas de dibujo y pintura, ingresando en 1883 en la Escuela de Artes de Moscú.

En 1886, la familia se estableció en San Petersburgo y allí pasó a ser alumna privada de Ilya Repin, entonces famoso pintor de escenas históricas. A diferencia de las pintoras anteriores, Marianne von Werefkin tuvo, desde sus inicios, una buena acogida por la crítica, ganó diversos premios y gozó del reconocimiento social. ²⁷

En pleno éxito, se hirió en una cacería su mano derecha, la cual -a causa de su deformidad- le ocasionaría molestias al pintar; aunque no por ello abandonó la pintura.

En 1891, conoció a Jawlensky con quien estableció una relación profesional y, más tarde, personal. De tal modo que, en 1896, se establecieron en Munich; en gran parte gracias al privilegiado estatus económico de Marianne.

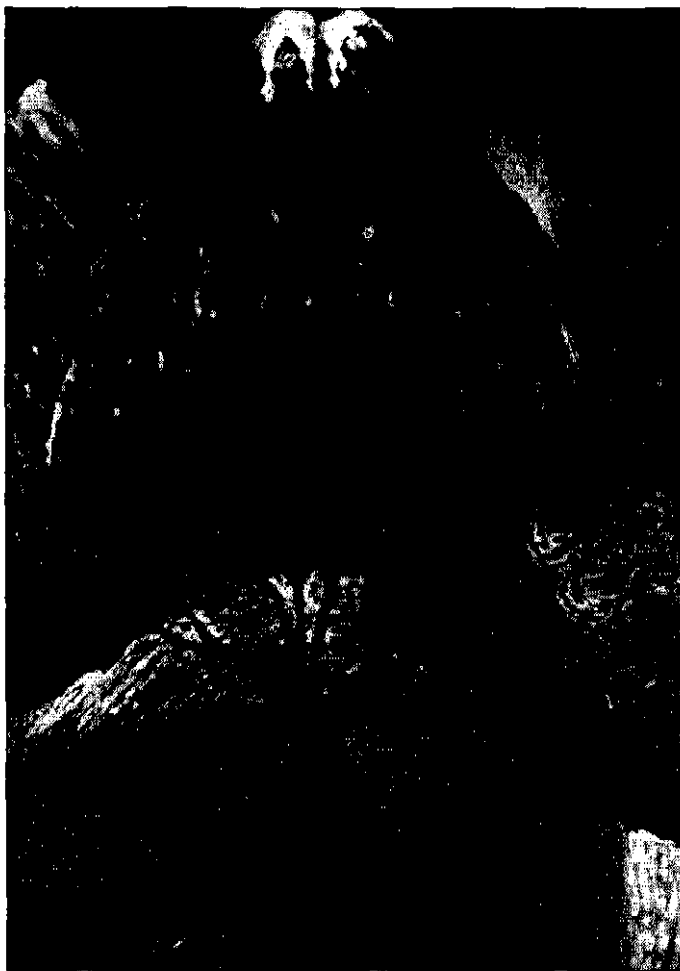
Sus relaciones personales fueron difíciles y complejas. Desde un principio, Marianne von Werefkin renunció a su propia carrera para dedicarse a la promoción artística de Jawlensky. Los motivos que se han apuntado para explicar esta decisión son diversos, así como son diversas sus significaciones.

Algunos autores han argumentado que la pintora era consciente de la superior calidad artística de Jawlensky. Otros, por su parte, opinan que se debió al temor de no encontrar el suficiente reconocimiento artístico por el hecho de ser mujer. Ninguno de estos autores menciona, en cambio, que ambos fenómenos serían perfectamente comprensibles como consecuencia de la inseguridad inculcada a las mujeres y que -entre otras cosas- las situaba de partida, en una situación de inferioridad respecto a los artistas, para desarrollar una carrera profesional y en una posición más inestable, para asumir una presencia en la esfera pública y enfrentarse a la crítica a su obra. No faltan -¿cómo no?- versiones de tintes más misóginos que, introduciendo sutilmente una imagen de Marianne como mujer dominante y castradora, afirman que no sólo trataba de apoyar y financiar la carrera de Jawlensky, sino que, quería convertirlo en la «mano ejecutora» de sus propias ideas artísticas. Finalmente, otros consideran que la causa está en la deformidad de su mano derecha que le dificultaba poder pintar. Este argumento, en apariencia más aséptico, puede parecer convincente; pero tampoco es concluyente pues, a partir de 1905, cuando empezaron a existir profundas diferencias personales y artísticas entre ellos, von Werefkin reanudó su carrera.

Sin embargo, su autonegación como artista no la apartó totalmente del mundo artístico. Durante este período de inactividad pictórica, desarrolló un destacado papel como dinamizadora del mundo intelectual y promotora de los artistas de vanguardia a nivel público. Su casa se convirtió en foro de debate, donde se reunían artistas e intelectuales para discutir las más innovadoras teorías artísticas. Así mismo, la creación de la Nueva Asociación Artística de Munich nació de una idea de Marianne von Werefkin, quien, dando un impulso a la carrera de Jawlensky, le propuso como director ²⁸.

Por otro lado, Marianne von Werefkin, también hizo su aportación en el campo de la Estética. Durante esta época, escribió diversos ensayos teóricos, en los que evidenciaba su profundo conocimiento de las teorías de vanguardia. Entre ellos destaca *Lettres á un Inconnu* (1901-1905), obra en la que incluyó una definición del Expresionismo, expresada en

los siguientes términos: «Art is a world-philosophy which finds its expression in those forms, which inspires its technical means: sound, colour, form, line, word». ²⁹



MARIANNE VON WEREFKIN. *El árbol rojo*, 1910

A partir de 1905 reanudó paulatinamente su actividad como pintora; realizando, en un principio, sólo dibujos hasta 1907, en que empezó a pintar de nuevo. En esta nueva etapa, participaría en la exposición del

Der Blaue Reiter de 1912 y en el Primer Salón de Otoño Alemán de Berlín, en 1915.

En conjunto, su pintura posee una fuerte carga expresiva, basada en la utilización de colores primarios, fuertemente contrastados. Su repertorio lo constituyen fundamentalmente paisajes y figuras, bañados siempre de un cierto aire místico y/o de misterio, fruto de la influencia simbolista. Pero, no subordina las formas al color, perviviendo en sus obras cierto efecto de profundidad espacial que la diferencia del resto de expresionistas.

Al estallar la I Guerra Mundial, Von Werefkin y Jawlensky emigraron a Suiza y, en 1919, se trasladaron a Ascona. Su crisis como pareja se vio agravada por las dificultades económicas, ya que la Revolución Rusa había afectado seriamente al patrimonio de Marianne. Finalmente, en 1920, se produjo la separación definitiva que fue seguida de la boda de Jawlensky con Helena Nesnakomoot, una joven de buena familia. Por su parte, Marianne permaneció en Ascona, en contacto con los grupos artísticos, especialmente, con los Dadaístas.

En sus últimas obras, se aprecia una exageración expresiva de los rasgos característicos de su pintura, destacando las -cada vez más habituales- referencias místicas y las espectaculares e insólitas perspectivas que deforman y alargan las figuras y los objetos. Así mismo, intentó reanudar sus actividades como promotora del mundo artístico, fundando en 1924 el grupo artístico La Osa Mayor; el cual, realizaría una única exposición en 1928, junto con Karl Schmidt-Rottluff y Rohlfis en la Galería Nierendorf de Berlín. Poco después, se retiraría a Ascona, donde fallecería diez años más tarde.

Ignorada por la Historia del Arte, las referencias a esta pintora -cuando existen- se limitan a definirla como la "compañera" de Jawlensky. Carente de identidad propia como artista, su obra es todavía hoy poco conocida.

Creando otra mirada

Desarrollar una carrera verdaderamente profesional en cualquier disciplina artística implicaba un grado de dificultad mayor para las mujeres. Por el hecho de serlo tuvieron una serie de limitaciones, que se consideraban inherentes a su género biológico, impuestas por la sociedad en la que les tocó vivir. Ser esposa y madre era el rol para el cual estaban predestinadas. Durante siglos se consideró que el Arte estaba muy lejos de sus capacidades, a pesar de que, desde Eude, numerosas artistas habían demostrado todo lo contrario.

Este panorama sufriría un cambio significativo a principios del siglo XIX, cuando se generalizó la moda de incorporar a la formación de las jovencitas de buena familia ciertas nociones de alguna disciplina artística, un aprendizaje que, a menudo no iba más allá de la trivialidad. Ello provocó que, a lo largo del siglo, aumentase paulatinamente la participación de las mujeres en el Arte. A pesar de que esta iniciación se caracterizó, en general, por una falta absoluta de rigurosidad, no es de extrañar que fuera desde las filas de la burguesía desde donde surgiese un colectivo cada vez más numeroso de artistas que buscaban un lugar propio en el Arte. Tanto Paula Modersohn-Becker, como Gabrielle Münter o Marianne von Werefkin provenían de familias acomodadas, cuya privilegiada posición económica suavizaba -en parte- las dificultades inherentes a su sexo para acceder a la profesión artística. Así mismo, sólo teniendo en cuenta estas circunstancias podremos valorar en su justa medida figuras como Käthe Kollwitz, para quienes su origen más modesto supuso dificultades añadidas.

Como señaló Germaine Greer en su día, convertirse en una profesional era para las artistas una verdadera «carrera de obstáculos». El primero de ellos era el acceso a una formación sistemática y rigurosa. La práctica artística exige -a grandes rasgos- un período de aprendizaje largo y económicamente costoso, con una dedicación constante; así como estar en contacto con otras corrientes y centros artísticos. Por ello, sólo las hijas de las clases burguesas gozaban de un estatus que les permitía -en parte- desarrollar sus dotes creativas, favorecido además por esa

tendencia a dotar a sus hijas con un cierto grado de conocimientos artísticos. Pertenecientes a este estrato social, las expresionistas en su mayoría no tuvieron especiales dificultades para iniciar sus estudios artísticos. Pero, como hemos visto, intentar convertir esa afición en profesión suponía enfrentarse con la oposición familiar y con la mentalidad de una sociedad que consideraba el Arte como algo fundamentalmente masculino. Por eso, el deseo de estas mujeres por convertirse en verdaderas profesionales supuso -voluntaria o involuntariamente- un compromiso personal que favorecía la supresión de los prejuicios existentes en el mundo del Arte.

Con respecto a la educación artística de las mujeres, las opciones formativas que se les ofrecían para conseguir una verdadera cualificación profesional eran bastante limitadas. En primer lugar, podían ingresar en alguna de las muchas academias privadas femeninas, que se crearon en Europa a lo largo del siglo XIX a causa del aumento la demanda; las cuales, en general, se caracterizaban por la falta de seriedad y el bajo nivel de los contenidos, impartidos con frecuencia en aulas demasiado masificadas. A pesar de que estos centros eran la vía de formación más accesible, esta situación provocó el rechazo de algunas artistas que, al igual que Gabrielle Münter, eran conscientes de que una educación segregada difícilmente les serviría de acreditación profesional en el acotado círculo masculino del arte.

Otra posibilidad era disfrutar de clases particulares con algún artista más o menos reputado, opción accesible sólo para las más privilegiadas económicamente.

Por su parte, en el siglo XIX, la mayoría de las Academias estatales continuaban estando vetadas para las mujeres, a pesar de no existir en muchos casos una prohibición expresa.³⁰ Esta situación había cambiado muy poco a finales de siglo y, concretamente, las pintoras expresionistas no pudieron acceder a las academias oficiales de arte de Munich y Düsseldorf,³¹ ni participar en las exposiciones estatales.

A pesar de ello, hubo intentos de dar una respuesta oficial a esta

demanda formativa y en Alemania, como en otros países europeos, se crearon Academias de Arte sólo para Mujeres. A estos centros acudieron mujeres como Käthe Kollwitz o Gabrielle Münter quienes, a pesar de no hallar en ellos una respuesta adecuada a sus expectativas formativas, encontraron en ellos la posibilidad de reunirse con otras artistas, debatir problemas comunes y, tal vez, establecer vínculos de solidaridad. No en vano muchas de las primeras asociaciones que crearon las artistas, se gestaron en alguna de estas academias.

Finalmente, aquellas que por encima de estas dificultades insistían en ver el arte como profesión y, por tanto, como medio de ganarse la vida, descubrían idénticas barreras para introducirse en el comercio artístico. Si tenemos en cuenta que, tanto los marchands como las galerías confiaban muy poco en la obra de unas artistas que no dejaban de ser -desde su punto de vista- meras aficionadas, comprenderemos entonces lo árduo de esta tarea. Además, la mayoría de las artistas se abstuvieron de entrar en el juego de la competencia que implicaba la comercialización de su producción artística. Por ello, estas artistas se movieron básicamente en la marginalidad de los grupos de vanguardia, los cuales sólo les permitían darse a conocer en círculos muy restringidos.

Otro aspecto a considerar es la incidencia que las relaciones afectivas tienen en la trayectoria profesional de las artistas. A lo largo de la Historia del Arte de Mujeres, resulta bastante usual que las artistas estén vinculadas a compañeros de profesión. Si bien, en épocas anteriores, este hecho estaba condicionado, en cierto modo, por la adquisición de conocimientos artísticos (discípula que se enamora de su maestro, artista novel que ve en este tipo de matrimonio un modo de continuar su carrera sin dificultad, ...); este fenómeno no desapareció con el acceso de las mujeres a la formación artística y, a principios del siglo XX, eran todavía muchas las artistas que estaban relacionadas con hombres que también lo eran. Concretamente, tres de las cuatro pintoras que nos ocupan (Gabrielle Münter, Paula Modersohn-Becker y Marianne von Werefkin) estuvieron unidas a compañeros pintores.

En su mayoría, estas relaciones fueron complejas, evidenciando la

dificultad de compatibilizar la carrera artística con la vida doméstica. En general, parece que los artistas ansiaban una vida matrimonial al uso, mucho más cómoda para ellos, en la que la esposa se ocupase de dar una respuesta adecuada a las necesidades cotidianas.³² Pero, cayendo en la contradicción, les fascinaban aquellas mujeres con quienes, además, podían compartir sus inquietudes profesionales. Esta situación resultaba absolutamente traumática para las artistas, atrapadas en un conflicto entre un vínculo emocional basado con frecuencia en la *dependencia* y *unas inquietudes que se alejaban bastante del modelo de mujer socialmente predeterminado*. Este conflicto se transformaría, a menudo, en un obstáculo más para las artistas, ante la imposibilidad de poder dedicarse plenamente a su carrera como sus homólogos masculinos. La propia Historia del Arte de las Mujeres nos demuestra que, a nivel profesional, el abandono de la pintura ha estado con frecuencia muy ligado con la vida personal de las artistas; aunque habría que precisar hasta qué punto se trataba de una decisión personal o de una opción en cierto modo impuesta por un entorno hostil.

¿Cómo se entremezclaron las cuestiones formativas y afectivas?, ¿Hasta qué punto influyeron estas relaciones en las respectivas carreras?, ¿Hubo apropiación de la creatividad de las artistas?, ¿Porqué fueron, en general, uniones breves y difíciles?, ¿Qué papel jugaron la rivalidad y celos profesionales?,... éstas son muchas de las preguntas que sugiere este interesante tema, en el que las sutiles relaciones de poder que se establecen requerirían un estudio posterior en profundidad; aunque no deja de ser significativo que Käthe Kollwitz, la única de las cuatro pintoras que no vinculada a un artista, fuera así mismo la única que consiguió una estabilidad afectiva.

Centrándome en aspectos creativos, las artistas expresionistas fueron fundamentalmente pintoras, una actividad de gran tradición en el Arte de las mujeres.³³ Entre las mencionadas, sólo la polifacética Käthe Kollwitz se internó en las entonces poco usuales técnicas de la escultura o la xilografía.

Así mismo, estas artistas también quisieron hacer una contribución a la

secular genealogía de escritoras con sus propios escritos: sus diarios, cartas, ensayos,...; ³⁴ que constituyen una fuente ineludible para comprender su vida y su obra.

Por lo que se refiere a los géneros practicados, su producción continuó en gran parte dentro de los cánones de la tradición iconográfica femenina: paisajes, retratos y autorretratos. No entraré a detallar las razones, en muchos casos, obvias de este hecho. Sin embargo, sí quisiera detenerme en el autorretrato como género pictórico, ya que la obra de Paula Modersohn-Becker es, en gran parte, una visión de sí misma; sin olvidar tampoco, los impresionantés autorretratos de Käthe Kollwitz.

La realización de este tipo de obras implicaba para las autoras iniciar un proceso de autoreconocimiento íntimo y de reflexión personal e intelectual sobre la propia existencia, para plasmarse a sí mismas, saliendo del anonimato.³⁵ Fundamentales para la Historia del Arte de las Artistas, muchos de ellos son auténticas autobiografías en donde podemos intuir su personalidad, sus estados de ánimo, sus acontecimientos vitales, ... Trasgrediendo la moral de una sociedad empeñada en mantenerlas en la esfera privada, se muestran al mundo y autolegitiman su propio cuerpo sexuado como asunto principal de la obra. No son ya bellas ninfas o musas inspiradoras, sino mujeres de carne y hueso que, a través de su propio proceso de reafirmación -consciente o no-, quieren subvertir los cánones de una belleza ideal formulados por la sociedad patriarcal y, por tanto, que les son ajenos. Considerando que posiblemente en ningún otro género pictórico se manifieste tan claramente la subjetividad del autor/a como en el autorretrato, estas obras -como tantas otras precedentes y posteriores- se convierten en el más personal vehículo icónico del propio arte y en una de las aportaciones más interesantes de las artistas. Por ello, el autorretrato es una pieza fundamental en el estudio de la globalidad de las imágenes de mujeres en el arte, ya que se trata de un acercamiento distinto, formulado desde una mirada femenina.

Finalmente, quisiera valorar el tratamiento historiográfico que la obra de

estas artistas ha tenido. En conjunto, como ya se ha ido apuntando, se ha concedido muy poco reconocimiento a estas artistas que, sin embargo, desarrollaron una intensa actividad participando en la mayoría de las exposiciones expresionistas y difundiendo de esta tendencia. Pero la tradición crítica las ha ignorado o las ha relegado a pequeñas notas a pie de página.

Esta visión sesgada responde a un conjunto amplio de razones, entre las que hay que considerar el estatus de las artistas, limitado por la pervivencia de ciertos convencionalismos sociales que limitaban su rol en la sociedad, en general, y en el mundo artístico, en particular. Cuestionando esta mentalidad burguesa, así como, los valores del arte oficial -cuyos juicios y valoraciones no estaban exentos de prejuicios-, estas pintoras consiguieron un lugar en un espacio en esencia masculino. Para ello, debieron formarse en una estética que les era ajena y adquirir un grado de competencia profesional que les permitiera ser aceptadas en alguno de los grupos existentes. En este contexto, no resulta sorprendente que, a pesar de conocerse algunas entre sí, no logaran -o no pudieran- crear un grupo de vanguardia propio. Contrariamente, sí ejercieron un destacado papel como promotoras y «relaciones públicas» entre sus compañeros.

Todavía hoy se discute su presencia en la Historia del Expresionismo, alegando que no asumieron totalmente el canon expresionista, manteniéndolas en la categoría de «artistas menores». Sin embargo, utilizar este argumento carece de fundamento cuando, a falta de una definición concluyente, *este calificativo ha sido utilizado profusamente dentro de la Historia del Arte y no siempre de manera precisa.* Una falta de concreción que no representa ninguna dificultad cuando se trata de los pintores expresionistas.

En segundo lugar, si bien, en un sentido estricto, las artistas citadas no asumieron totalmente alguno de los elementos que definen el Expresionismo, todas ellas desarrollaron en su obra características que las vinculan directamente con la concepción estética de este estilo. Y, en cualquier caso, la interpretación personal que hace un artista de las

características formales de una tendencia artística es uno de los elementos utilizados tradicionalmente en la valoración de una obra de arte. Estas diferencias formales, nacidas de la visión subjetiva del autor, son justamente la objeción que se pone a estas artistas. En otras palabras, en vez de desarrollar su propia subjetividad creativa, debían haber intensificado en su arte cualidades más apreciables y, por tanto, «objetivables»; o lo que es lo mismo, adecuarse en mayor medida a los parámetros creativos de la subjetividad creativa masculina. Aunque, en el fondo, el problema no es otro que intentar adecuar su modo de ver y hacer pintura con las tendencias, grupos o corrientes que se han establecido para la Historia del Arte del siglo XX. Pero, en ese momento, ellas miraban para otro lado.

notas:

1. Actualmente, la invisibilidad de las mujeres en la Historia del Arte sigue siendo evidente. En este sentido y de acuerdo con el tema, la exposición «Obra Gráfica de l'Expressionisme alemany», celebrada en el Centre Cultural de la Caixa de Terrassa (15 de setembre-9 de novembre de 1990) es un ejemplo significativo. En esta variada muestra, se pudieron contemplar obras de representantes del Die Brücke (Kirchner, Schmidt-Rottluff, Heckel, Pechstein, Nolde y Müller), del Der Blaue Reiter (Kandinsky, Marc, Campendonk y Klee); así como obras del período expresionista de Feininger, Rohlf, Kokoschka, Beckman, Grosz y Dix. Sin embargo, no se mencionaba a ninguna de las artistas que participaron activamente en el desarrollo del Expresionismo. Ellas todavía siguen siendo ignoradas.
2. Si bien, Marianne von Werefkin nació en Rusia, desarrolló la mayor parte de su obra en Alemania y estuvo profundamente ligada al Expresionismo alemán.
3. [8-7-1867, Königsberg (Prusia)- 22-4-1945, Moritzburg (Dresde)].
4. No sólo la influyeron las obras de Klinger, sino también sus escritos y su teoría artística.
5. Un canto en favor de las clases trabajadoras.
6. Este libro, publicado en Berlín, en 1893, narra los acontecimientos sucedidos durante una huelga de los trabajadores/as de Silesia en 1844 y que

fue sofocada con una brutal represión.

7. Esta serie está inspirada en un relato de Zimmermann sobre una revuelta del campesinado alemán contra un príncipe feudal, la cual tendría un dramático final.

8. Cit. en DE MICHELI, Mario. *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1982. Pág.121.

9. DE MICHELI, Mario. *Op.Cit.* Pág. 426.

10. En 1914, durante la I Guerra Mundial, falleció su hijo Peter. Su personal expresión de dolor por este hecho quedó plasmada en su grupo escultórico «Los Padres», ubicado en el Cementerio Belga de Soldados de Roggevelde. Años más tarde, la guerra volvería a dejar huella en su vida: en 1942, moriría su nieto Peter la II Guerra Mundial.

10 bis. Después de la II Guerra Mundial, se introduciría en la xilografía que pasaría a ser una técnica habitual en su producción.

11. Así mismo, esta característica es la que de modo más claro la vincula con la obra de Munch, Ensor y, posteriormente, del Expresionismo alemán.

12. Quisiera apuntar que, aunque no militó en ninguna organización feminista como tal, parece claro que Käthe Kollwitz era consciente de la situación discriminatoria en que se hallaban las mujeres, en general, y las artistas, en particular. No en vano fue una de las fundadoras de la Frauen Kuntsverband (Unión de Mujeres Artistas), creada en Berlín en 1913.

13. CHADWICK, Whitney. *Women, Art and Society*. London: Thames and Hudson Ltd, 1990. Pág. 274.

14. (Dresde, 1876- Worspwede, 1907)

15. Fundada en 1889 por Otto Modersohn, FritzMackensen, Hans am Ende, Johann Friedrich Overbeck, Heinrich Vogeler y Carl Vinnen.

16. El retorno a la naturaleza fue un concepto que, en el tránsito del siglo XIX al XX, gozó de cierta aceptación en el mundo artístico, como consecuencia del resurgir de algunos valores románticos que favorecieron una visión idealizada de la sociedad pre-industrial. Sin duda, el ejemplo más conocido de esta «búsqueda del paraíso perdido» son las obras del período tahitiano de Gauguin.

17. ELGER, Dietmar. *Expresionismo. Una revolución artística alemana*. Colonia: Ed. Benedickt Taschen, 1990. Pág. 120-121.

18. Como homenaje póstumo, se estaba realizando en París una amplia exposición retrospectiva de la obra de este pintor.

19. Sauer, Marina. *L'Entrée des femmes à l'Ecole des Beaux-Arts. 1880-1923*. París: ènsda, 1990. Pág.28.

20. En: *National Museum of Women in The Arts*. New York: Harry N. Abrams, 1987. Pág. 128.

21. En este sentido, Elisabeth Lenk señaló: «El carácter deshumanizador del arte podrá desaparecer solamente cuando la mujer deje de ser el ser extraño y alienado que puede quedar circunscrito por la mirada», una mirada obviamente masculina. En: Ecker, Gisela (Ed.). *Estética Feminista*. Barcelona: Icaria, 1986. Pág.62.

22. De hecho, a lo largo de toda su obra, hizo frecuentes alusiones a la génesis de la vida, generalmente expresadas metafóricamente por medio de árboles florecidos, flores, frutos, ...

23. (Berlín, 19-02-1877 - Murnau (Baviera), 19-05-1962).

24. Como ya se ha apuntado, Gabriele Münter intentó mantener siempre su creatividad al margen de cualquier influencia. Ni siquiera su relación personal con Kandinsky la persuadió de imitarle en su evolución hacia la pintura abstracta.

25. En 1911, Kandinsky dimitiría de esta asociación por las diferencias existentes en sus concepciones estéticas. Münter, Marc y Kubin, en apoyo a esta decisión, también abandonarían este grupo.

26. (Tula (Rusia), 11.09.1860-Ascona, 6.02.1938).

27. Durante esa época, Marianne von Werefkin era conocida como el «Rembrandt ruso». De hecho, la mejor crítica que podía recibir una pintora era ser calificada con referencia a un gran genio masculino. Ello implicaba la consideración de que pintaba como un hombre o, en otras palabras, que su pintura no parecía ser obra de una mujer. De este modo, se acreditaba a la pintora, pero sólo en función de su excepcionalidad.

28. Al negarse Jawlensky a aceptar el cargo, la dirección sería asumida por

Kandinsky.

29. BEHR, Shumalith. *Women Expressionists*. Oxford: Phaidon Press Limited, 1988. Pág. 13.

30. Si bien, con anterioridad algunas artistas habían conseguido ingresar en las Academias, su acceso había sido un «premio» más en su trayectoria profesional; de tal modo que, no había servido para normalizar esta situación y hacerla generalizable al resto de mujeres artistas. Incluso, ya en este siglo, el nombramiento como académica de Kollwitz lo fue como culminación a su carrera.

31. De todos modos, las Academias habían entrado en crisis, en favor de otras vías alternativas que permitían desarrollar una trayectoria profesional al margen de estas instituciones. Ello favoreció el acceso de las mujeres al panorama artístico.

32. A pesar del talante más progresista que se les supone «a priori», parece que los artistas de vanguardia, no lo eran tanto en su vida personal. Picasso es un ejemplo bien conocido de un tema sobre el que valdría la pena profundizar.

33. No se trata de que estas actividades sean «más propias de su sexo»; sino que, otras disciplinas (como la escultura o la arquitectura), por su propia naturaleza, exigían una serie de condiciones (accesibilidad a un modelo, disponibilidad de espacios, elevado coste de los materiales, disfrutar de mecenazgo o de a los encargos oficiales, ...), a las que difícilmente podían acceder las mujeres. Por ello, tuvieron que adecuar su creatividad a los medios de que disponían. De ahí que, la pintura, literatura o las llamadas «Artes Menores» tuvieran un mayor desarrollo.

34. KOLLWITZ, K. *Aus Tagebrüchen und Briefen*. Berlín: 1964; KOLLWITZ, H. (ed.). *Diaries and letters of Käthe Kollwitz*: Chicago: 1955; Modersohn-Becker, P.: *Briefe und Tagebuchblätter*. Hannover: Gallwitz, S.D. (ed.), 1917; Busch, G. und Reinken, L. v. (eds.): *Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern*. Frankfurt: 1980; Werefkin, M.v.: *Briefe an einen Unbekannten 1901-1905*. Colonia: C. Weiler Ed., 1960.

35. Este tema fue tratado con mayor profundidad en: Ibero, A. y Segarra, R. «*El autorretrato de pintoras, la legitimación de la profesionalidad*». Comunicación presentada en el «II Encuentro Interdisciplinar de Estudios de la Mujer en Andalucía, organizado por Asociación Estudios Históricos sobre la Mujer. Universidad de Málaga. Junio, 1992.