

Las fuentes artísticas del cartel publicitario clásico. Análisis efectuado desde un enfoque de género

Tamara BUENO DORAL
Universidad Complutense de Madrid
trbueno@pdi.ucm.es

INTRODUCCIÓN

El siglo XIX está marcado por una serie de factores sociales, políticos y económicos que suponen un punto de inflexión en la historia, distintas fuentes y formas de manifestación de lo social que construyen la imagen de la mujer. Esta concepción femenina de la época, se expresó mediante distintos modelos de representación y se difundió profusamente en el cartel publicitario, primer medio de comunicación persuasiva de masas.

En cuanto a los criterios de selección de las fuentes documentales, según afirma Miguel Moya¹, los estudios encaminados a comprender la realidad de género, no pueden ser emprendidos únicamente desde una perspectiva psicosocial, sino que se hace necesaria la convergencia con otras áreas, como la economía, la sociología y la historia.

Nosotros realizamos en el presente artículo un análisis descriptivo de las fuentes artísticas de las cuales bebe el cartel clásico que, con sus llamativos reclamos femeninos, inundó en pocos años las calles de las principales capitales europeas, rescatando a la mujer del tradicional espacio privado en el que se hallaba ubicada.

Emplearemos indistintamente los términos de cartel clásico, artístico o cartel Art Nouveau, puesto que existe un consenso científico que les reconoce como válidos para referirnos a la misma propuesta de comunicación publicitaria, la cuál, como indica el especialista en la materia Gutiérrez Espada².

2. LOS MODELOS DE REPRESENTACIÓN FEMENINA

A finales del s. XIX y principios del s. XX, se abrió un abanico de representaciones en torno a la mujer que transmitían mensajes ambiguos: por un lado, de liberación, y por el otro, de sumisión a los condicionamientos del modelo social burgués.

¹ MOYA, M., "Identidad, roles y estereotipos de género". En *Revista de Psicología General y Aplicada*, N°40, 1985.

² GUTIÉRREZ ESPADA, L., *El cartel Art Nouveau*, Madrid: El Drac, 1998.

Se produjo entonces una diversidad en las imágenes muy interesante, que nos permite estudiar, al mismo tiempo, las influencias artísticas que se reflejan en ellas.

Los carteles publicitarios heredaron, entre otras cosas, una representación femenina moderna que ya se estaba dando en el arte que podríamos denominar “de ruptura” puesto que se oponía a los postulados academicistas. Un ejemplo de ello, fue la gran cantidad de imágenes de mujeres de mirada directa (anteriormente considerada como indecorosa) y de gestos desinhibidos. También el concepto de movimiento había quedado fijado como propiamente masculino y se empezó a aplicar al personaje femenino.

Así, nos encontramos ante dos modelos finiseculares muy diferenciados³:

“La mujer que sigue las normas morales impuestas es estática, está envarada por el corsé, no se puede mover. La mujer que transgrede esas normas es dinámica, se mueve y desarrolla acciones. Posee una mirada directa y una sonrisa desenfadada”.

Esta transformación la apreciamos muy bien, por ejemplo, en la *chêrette* (reclamo femenino utilizado por Chéret, considerado el padre del cartel publicitario moderno) a quien se nos muestra como una mujer activa que realiza actividades tradicionalmente masculinas como por ejemplo, fumar o conducir un automóvil, pero también se había ido produciendo anteriormente en las artes plásticas. No obstante, no podemos olvidar que el momento histórico al que nos estamos refiriendo, finales del siglo XIX y principios del siglo XX, fue muy prolífico en el arte, por lo que se dieron grandes divergencias en unas y otras tendencias artísticas en cuanto a la representación femenina.

3. ANÁLISIS DE LA IMAGEN FEMENINA EN LAS FUENTES ARTÍSTICAS DEL CARTEL PUBLICITARIO

En palabras de Kandinski “Cuando el siglo XX estaba ya a la vista y se planteó la cuestión sobre en que momento se podría dar por iniciado, los oídos más sensibles comenzaron a percibir un tumulto subterráneo. Se acercaba la subversión, aunque aparentemente la superficie estaba inmóvil, rígida, quieta”⁴. El artista mantiene, como se observa en esta reflexión, una visión global del arte, bajo la que palpitan todos los condicionantes económicos, políticos, sociales y culturales, que por nuestra parte, también hemos tenido en cuenta en esta investigación. Uno de esos primeros “tumultos” que señalaba Kandinski, fue el Art Nouveau. No obstante, aunque el cartel artístico surgió dentro los postulados estéticos del Art Nouveau, destacamos que también recibió otras influencias importantes como el arte gráfico japonés, el impresionismo, los prerrafaelistas y el movimiento Arts & Crafts.

³ SAURET, T. “La iconografía de la re-catada: un prototipo femenino para un nuevo modelo de mujer”, En *Luchas de Género en la historia a través de la imagen*, Málaga: Sauret y Quiles Eds., 2002.

⁴ BERARDINELLI, A; PICCIOLI, G y GIROLAMO, C.: *La cultura del 900*, Madrid: Siglo Veintiuno, 1985.

3. 1 El movimiento Arts & Crafts

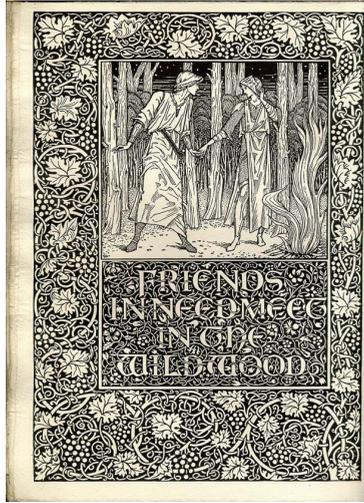
Este movimiento surgió en las últimas décadas del siglo XIX como una fuerte reacción contra el primer estilo industrial desarrollado en Inglaterra. La rebeldía ante esa situación imperante, tenía como fin elevar la calidad estética del diseño y de todas las artes aplicadas, integrándolas en un entorno arquitectónico armonioso y bello. Así, Arts & Crafts es el primer movimiento que toma conciencia tanto de la función del diseñador, como de las consecuencias sociales de la industrialización.

Sus seguidores se basaron en un socialismo utópico⁵, que defendía la artesanía y la organización gremial para dignificar el trabajo. William Morris fue su principal representante, un férreo defensor de los trabajos artesanos dedicado a la arquitectura bajo la influencia de John Ruskin⁶, quien llegaría a vincularse con el prerrafaelismo y a reaccionar contra el materialismo de la era victoriana, denunciando los peligros de la industrialización. Asimismo, propugnaba la vuelta a la artesanía imperante en la Edad Media, para proporcionar al obrero una actividad independiente, que lo librara de la dependencia capitalista.

El movimiento Arts & Crafts, siguiendo estas ideas de Ruskin, pretendía volver a la manufactura artesanal, renegando de la producción industrial de la época, y así hacer llegar la cultura a las áreas menos pudientes de la sociedad. Esto hizo que sus integrantes se aproximaran más a la naturaleza, produciéndose un predominio de las formas orgánicas en sus obras, incluidas las artes aplicadas, estética que heredará el cartel artístico. Véase como ejemplo las similitudes existentes entre la ilustración realizada por William Morris y el cartel diseñado por Grasset.

⁵ ROQUETA, H.: *Product Design*, Londres: Teneues, 2002.

⁶ RUSKIN, J.: *Sésamo y Lirios*, Valencia: Universitat de Valencia, 2003.



The well at the World's End
William Morris
1896
Londres



Jeanne D' Arc
Eugene Grasset
1893
París

Sin embargo, en cuanto a la representación femenina que los integrantes de este movimiento realizaron, hay que señalar que en este sentido no fueron transgresores, ni rompieron con los estereotipos de género imperantes. John Ruskin había afirmado que las funciones de la mujer como ángel del hogar eran complacer, alimentar, vestir, mantener arreglados y enseñar a sentir y a juzgar a quienes viviesen en él. Estas ideas se encontraron muy bien reflejadas en las imágenes femeninas idealizadas que estos artistas difundieron ampliamente.

Por último, como aportación a la comunicación publicitaria, en el movimiento Arts & Crafts se dieron unos condicionantes de ruptura con los postulados estéticos antiguos muy favorables al nacimiento del cartel artístico, por un lado, y además, se revalorizó la figura de los ilustradores ensalzándose la valoración artística del diseño.

2.2 Los prerrafaelistas

Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt y John E. Millais, formaron en 1848 la hermandad prerrafaelista, como un movimiento en oposición a la Academia, y aunque contaron con el respaldo del prestigioso crítico John Ruskin, fueron muy desacreditados en su época, e incluso Charles Dickens los ridiculizó en varias ocasiones. Los prerrafaelistas pretendían "volver a los días del pasado de la pintura anteriores a Rafael, sólo en este punto: el de querer representar las cosas tal y como son o suponemos que debían haber sido, pero abandonando toda convención y regla de la pintura. Hemos escogido este nombre, porque los artistas del tiempo de Rafael y posteriores abandonaron esta libertad para sujetarse a reglas y convenciones académicas."⁷ Como vemos, no intentaban volver a lo arcaico por gusto, sino por un sentido de libertad.

La libertad a la que los prerrafaelistas aspiraban en sus obras tuvo una gran importancia en la representación que hicieron de la mujer del s. XIX. La doble moral de la época impuso dos modelos femeninos: el de la mujer-esposa y el de la mujer-peccadora. Los prerrafaelistas se hicieron eco de esta dicotomía, mostrando un especial interés por el segundo modelo, la también denominada "femme fatale", a la que representaron con unas características iconográficas que apuntan a la belleza seductora y destructiva para el hombre, como podemos observar en la obra *Venus Verticordia*, de Rossetti. Asimismo, este modelo femenino fue rescatado por importantes cartelistas, como por ejemplo, Alphonse Mucha.

⁷ MARTÍNEZ, F.: *El viajero y la memoria*, Cali: Universidad del Valle, 2005.



Venus Verticordia
Dante Gabriel Rossetti
1864-68
Russell-Cotes Art Gallery
Bournemouth

Los prerrafaelistas recuperaron también historias y mitos, en su mayoría bíblicos, para representar esta tipología de mujer pecadora. Abundan las pinturas sobre el personaje de Eva, por ejemplo, y también de otras figuras que han tenido un protagonismo en la historia por su carácter fuerte y complejo, como la reina de Saba, Astarté Siriaca, o Salomé⁸. La representación del cabello suelto fue algo común en la mayoría de las pinturas, mostrando así la actitud de seducción por un lado, y la transgresión de las normas establecidas, por el otro.

⁸ ARRIAGA, M.: *En el espejo de la cultura: mujeres e iconos femeninos*, Sevilla: Arcibel, 2004.



The Awakening Conscience
 William Holman Hunt
 1853
 Tate Gallery
 Londres

Más allá de ilustrar la imagen de la mujer pecadora en todo su esplendor, mediante una gran variedad de “femme fatale” a lo largo de la historia, los prerrafaelistas quisieron tomarse la libertad (y cometer la osadía) de narrar a través de sus pinturas el problema de la doble moral existente durante el siglo XIX, especialmente entre la burguesía. Destacamos que fue algo insólito para la época mostrar el tema de las llamadas “mantenidas”, con tanta crudeza como lo hace William Holman Hunt en su obra *El despertar de la conciencia*, con la que escandalizó a toda la sociedad de su tiempo al exponer una relación extramatrimonial.

Rossetti también abordó el tema de la prostitución en un cuadro titulado *Hallada*, que inicia en 1856. La composición tiene como personaje principal a un campesino, que lleva su ganado al matadero y se tropieza con una amiga de juventud, convertida en prostituta. La mujer se encuentra tirada en el suelo y el campesino la ayuda a levantarse. Sin embargo, el realismo prerrafaelista, a pesar de las libertades que se concedía, tuvo al igual que todos los realismos sus límites y en su caso, estuvieron marcados por la moral de la época victoriana. Así pues, aunque reflejan en sus obras este problema, lo hacen con una intención redentora y moralizante hacia la supuesta “pecadora”.



Take your son, sir
 Madox Brown
 1851
 Tate Gallery
 Londres

La excepción la vamos a encontrar en esta obra del prerrafaelista Madox Brown, titulada *Take your son, sir*. Una obra fantástica, desde el punto de vista de la representación de la mujer, en la que se evidencia el problema que había en la época con los hijos bastardos de los señores burgueses. Al contrario que en las otras obras que hemos visto, en ésta no hay una intención moralizante respecto al personaje. La imagen femenina no aparece aquí relacionada con el pecado, más bien se sitúa próxima a la idea de la pureza, mientras sostiene al hijo ilegítimo en brazos con una actitud firme y una mirada desafiante.

2.3 El arte gráfico japonés

Existía una sensibilidad común entre el grupo de artistas que cuestionaron los postulados artísticos academicistas, que se incrementó a partir de la exposición de grabados japoneses, celebrada en el París de 1867. Es importante hacer referencia a esta influencia japonizante, porque repercutió en numerosos artistas, y aportó algunas de las características más importantes del cartel artístico francés.

En Japón se desarrollaba en el siglo XIX un arte principalmente decorativo y oficial, que satisfacía las necesidades de la aristocracia. Como reacción a este academicismo y en consonancia con el florecimiento de una clase media formada por artesanos y comerciantes, surgieron diferentes escuelas alejadas de la rigidez cortesana, que tuvieron mucho éxito. Significaron el triunfo de la nueva cultura y de la que fue su máxima expresión: los grabados denominados UKIYO-E.

Es curioso el paralelismo que encontramos en este punto, entre dos culturas tan lejanas como lo son la de Europa Occidental y Japón. Hasta la primera exposición en París de grabados japoneses, el intercambio es prácticamente nulo, debido a la política aislacionista del gobierno japonés. Sin embargo, el desarrollo artístico es bastante parecido en dos vertientes: su necesidad de reacción ante el arte academicista y su vínculo con la cultura urbana.

Esta apertura de Japón permitió el inicio de la influencia de la estética japonesa en Europa, que afectó a todos los campos de la artesanía y el diseño, impulsó nuevas tendencias e irrumpió como una revelación en la pintura moderna, influyendo de forma muy evidente en pintores como Edouard Manet, Edgar Degas, Van Gogh, Paul Gauguin y Henri Toulouse-Lautrec, entre otros.

Los UKIYO-E se caracterizaron por su novedosa temática, que pretendía mostrar “el mundo que fluye”⁹: el mundo fugaz y efímero, la vida cotidiana, figuras femeninas, escenas eróticas, hechos históricos, espectáculos, fiestas paisajes, etc. Su gran difusión estuvo ligada, como en el caso del cartel artístico, a las clases medias, que los compraban sueltos o en libros. Transgredían enormemente las convenciones sociales, mostrando mundos que no se representaban en el arte academicista japonés: el mundo del teatro, el *kabuki*, los baños, las prostitutas, y en general los barrios de placer de las grandes ciudades. Por ejemplo, el erotismo en Utamaro, tiene una gran importancia y encontramos numerosas obras de carácter sexual bastante explícito entre su producción, obras que a menudo eran encargadas expresamente desde palacio.

El motivo preferido del grabado japonés era la mujer. Esta preferencia por una representación costumbrista de la mujer, fue cultivada también por importantes cartelistas. Las representaciones de personajes femeninos abundaron en estos grabados, circunscritos a escenas cotidianas, como podemos observar en este grabado de Utamaro, en el que aparecen retocándose el peinado:

⁹ MING-JU, S.: *Women of the Ukiyo-E*, Londres: Courier Dover Publications, 2004.



The Oiran Yoso-oi seated at her toilet
Kitagawa Utamaro
1804
Tsuru gallery
Nueva York

Además de Utamaro, destacan dentro de este grupo de grabadores japoneses, que dejaron huella en los impresionistas, Hokusai e Hiroshige. El primero, por su audacia en la combinación de los colores, las perspectivas y los detalles, así como por la naturalidad de la representación que a veces presenta un realismo drástico. Hiroshige, cuya obra comprende más de 5.400 xilografías, influyó mucho en los artistas impresionistas por su tratamiento del color, sobre todo en lo que se refiere a las representaciones de la naturaleza.

Las características más importantes de los grabados japoneses son:

- Falta de sombras y de perspectivas profundas.
- Obras de composición sencilla.
- Colores puros y gran calidad de impresión.
- Libertad para la elección de motivos.

Las características estéticas de los grabados japoneses influyeron en los artistas impresionistas, y también en importantes cartelistas, principalmente en los llamados

Nabis: Pierre Bonnard, Henri Ibels y Maurice Denis. Otro pintor en cuyos carteles y obra pictórica también se observa esta influencia es el famoso Toulouse-Lautrec.

3.4 El impresionismo

El impresionismo surgió también como una reacción al arte academicista¹⁰. De este movimiento artístico, provienen algunas aportaciones que fueron de gran utilidad al cartel. En consecuencia, es interesante la representación de la mujer que se propuso en la obra de los autores impresionistas, y los paralelismos existentes con la imagen de la mujer que se difundió en el cartel artístico.

Edouard Manet, aunque no se consideraba a sí mismo impresionista, encabezó un grupo de pintores formado por Claude Monet, Camille Pissarro, Pierre Auguste Renoir, Alfred Sisley, Paul Cézanne, Frédéric Bazille y Edgar Degas, que solían reunirse en la tertulia del Café Guerbois, para discutir sus opiniones sobre el arte y la sociedad. El año 1863 habían expuesto en el *Salon des Refusés*, donde estuvieron todos los cuadros rechazados en el salón oficial de ese mismo año.

El término “impresionista” surgió a partir de un artículo del crítico Louis Leroy de la revista *Charivari*, que aplicó el término debido al título de una obra de Monet *Impression, soleil levant*, que se exhibió en la primera exposición colectiva del grupo. Los impresionistas se propusieron dar, de la forma más inmediata y con una técnica rápida y sin retoques, la impresión luminosa y la transparencia de la atmósfera y del agua. Sin duda, las grandes contribuciones de los impresionistas al cartel, fueron el protagonismo que otorgaron a la forma, y ya en el postimpresionismo, la línea como elemento primordial.

Con relación a los contenidos, una gran aportación impresionista consistió en ocasiones, en la novedosa representación de la mujer. La imagen de ésta y su relación con la naturaleza, constituyeron uno de los principales motivos para las obras de los impresionistas.

3.4.1 Los artistas impresionistas

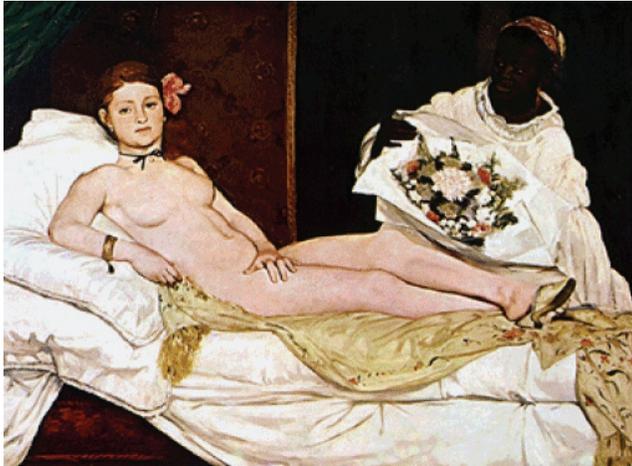
Todo un repertorio femenino se abrió paso como inspiración de importantes artistas y como ejemplo del cambio de mentalidad que se estaba produciendo en la sociedad. Destacaron por su modernidad en estas representaciones Manet, Cezanne y Degas. También resultó muy interesante la obra pictórica de Paul Gauguin, quien llegaría a definir “el erotismo de la mujer como la única forma de escapar al tánatos”¹¹. Por su parte, Degas pintó con profusión bailarinas, planchadoras, cantantes de cafés, etc. Así mismo, describió con minuciosidad en varios de sus cuadros escenas costumbristas, como por ejemplo, la higiene íntima femenina.

¹⁰ COMELLAS, J.: *Historia breve del mundo contemporáneo (1776-1945)*, Madrid: Rialp, 2000.

¹¹ SWEETMAN, D.: *Paul Gauguin: biografía de un salvaje*, Barcelona: Paidós, 1998.

Resaltamos brevemente en este punto a Gustave Courbet, un artista que aunque no pertenece al impresionismo, sí que influyó en éste, sobre todo en lo que se refiere a imagen femenina. Las mujeres son uno de los principales motivos de representación para Gustave Courbet, quien las mostrará en actitudes hasta ahora nunca vistas. Basta mencionar como el ejemplo más conocido la obra *L'origine du monde* (1866), en la que el artista pintó en primer plano y de forma detallada, el sexo femenino. Incluso avanzado el siglo XX, la obra ha resultado controvertida y en 1977 los comisarios de una exposición retrospectiva del artista realizada en París, no se atrevieron a exponerla.

Por su parte, Manet y Cezanne escandalizaron a la sociedad de la época con sus obras sobre la mujer. Un ejemplo de ello es la *Olimpia*, de Manet, que mostramos a continuación. En ella, podemos ver a una prostituta desnuda, como motivo central de la composición.



Olimpia
E. Manet
1863
Museo de Orsay
París

Cezanne continuó con este motivo en *La nueva Olimpia*. Sin embargo, el refinado público del momento, no estaba preparado para aceptar una revolución como la que ellos proponían en la representación femenina, y ambos artistas fueron sometidos a burlas y duras críticas por parte de sus contemporáneos.

Por otro lado, a finales del siglo XIX, el impresionismo pictórico influyó también en la escultura, donde algunos maestros supieron introducir juegos lumínicos, mediante la renovación de las técnicas tradicionales. En escultura, destacamos a Auguste

Rodin, un artista que consiguió revolucionar la obsoleta concepción de la escultura pública, transgrediendo las normas estéticas del momento. Al igual que los impresionistas, Rodin se interesó por expresar el movimiento, dotando a sus obras de un gran dinamismo y emoción, transformando poses clásicas en nuevas formas de vitalidad.

Este artista se decanta por una imagen de la mujer que la muestra en todos sus estados de ánimo. Para ello, utiliza durante su trabajo modelos. La atracción de lo erótico en el cuerpo, le llevó a consagrarse por entero a la figura humana, encontrando en el cuerpo femenino una de sus mayores fuente de inspiración. En las últimas décadas de su vida, Auguste Rodin realizó pequeños dibujos eróticos de sus modelos, exhibiéndolas en posturas desinhibidas. Utilizando sólo el lápiz y la acuarela, consiguió expresar en unos pocos trazos la fuerza expresiva y el erotismo de bailarinas como Duncan, Fuller o Nijinsky. Aunque calificados por sus contemporáneos como obscenos e inmorales, estos bocetos ilustran, al igual que sucederá en el cartel artístico, la presencia de mujeres que se atrevieron a infringir las estrictas normas morales de su tiempo.

Así mismo, Rodin sorprendió a sus contemporáneos con una representación de la mujer muy diferente a las que abundaban en la época: una escultura que muestra solamente la cabeza de una mujer, atribuyéndole la cualidad intelectual, nombrándola *El Pensamiento* (1895).

El artista también realizó estudios sobre las catedrales y cuenta Rilke en una de sus cartas, que el escultor reconoció en un ángel de la catedral de Chartres, los gestos de unas bailarinas:

“¡Eran ellas, las Ápsaras divinas de los templos del Oriente, las bailarinas sagradas que fueron arrancadas fuera de sus altares, rechazadas de las plazas delante de las iglesias!”¹²

2.4.2 Las artistas impresionistas

Las normas burguesas de una Francia decimonónica, que se enorgullecía de su desarrollo intelectual y artístico, aún no veían con buenos ojos que la mujer participara en ese mundo creativo hecho por y para los hombres. Por ello, la aspiración máxima de toda dama bien educada, no podía ir más allá de cultivar sus talentos artísticos, sin otro propósito que convertirse en una preparada candidata para el matrimonio. Sin embargo, algunos impresionistas, sí aceptaron contar con alumnas en sus talleres, aunque como veremos a continuación, todas quedarán ensombrecidas por sus compañeros masculinos.

El impresionismo atrajo a algunas artistas como Berthe Morisot y Mary Cassatt, alumnas de Manet y Degas respectivamente. Debido al objeto de esta investigación,

¹² BEHAR, R. "Rilke y Rodin o el volver del infinito". Adaptación hecha por Rebeca Behar de la conferencia dada en el Museo de Bellas Artes de Nantes en Febrero, y el 18 de Agosto para el Festival de Sierre en Suiza.

nos interesa estudiar cómo es la representación femenina que realizaron las propias mujeres.

Otras artistas relevantes fueron Marie Bracquemond y Eva Gonzales, así como la hermana de Morisot, Edma. No obstante, fue especialmente importante la figura de Berthe Morisot, que formó parte de la determinante exposición independiente del año 1874 y de las siete que siguieron, siendo también participante de discusiones y reuniones, así como organizadora de importantes eventos.

Berthe Morisot, aunque bajo la doctrina impresionista, pintó principalmente escenas domésticas y una amplia gama de mujeres y niños, ya que a pesar del avance que había conquistado como mujer artista, el mundo masculino le estaba vetado. Ella aceptó esta dificultad con la que se encontraba y la reflejó en distintas declaraciones:

“No creo que exista un hombre que haya tratado a una mujer como su igual y es todo lo que pedí; sin embargo, estoy segura que valgo tanto como ellos”¹³.



La Cuna
Berthe Morisot
1872
Museo de Orsay
París

Las figuras femeninas de Morisot destacaron por su aire melancólico y, a pesar de ser representadas en escenas costumbristas propias de la mujer burguesa, poseen una cierta modernidad que se refleja en sus posturas y gestos. Un ejemplo de lo comentado es esta obra de la artista que mostramos a continuación:

¹³ RUSSEL, T., *The women impressionists: a sourcebook*, Westport: Greenwood Press, 2000.

Rodin aceptó también alumnas en su taller. Entre ellas destacó la figura de Camille Claudel, escultora con quien mantuvo una relación sentimental y quien ejerció una gran influencia en su obra. Camille posaba para él y también colaboró en la realización de las figuras de la monumental *Puerta del Infierno*. Camille revolucionó la expresión escultórica al ser una de las pocas mujeres escultoras de su época. Además tuvo acceso a modelos desnudos, algo que escandalizó a la sociedad de su tiempo. Su representación de la mujer es enormemente moderna y expresiva, sobre todo en su obra *Sakountala* (1888-1905)

Un caso muy peculiar de mujer artista es el de Suzanne Valadon, así como lo es la representación femenina que realizó. No se encuentra encuadrada en el impresionismo, pero sí está relacionada con los artistas impresionistas. Hasta ahora, todas las mujeres a las que nos hemos referido provienen de la alta sociedad. Sin embargo, el caso de Valadon es muy diferente. Hija de una lavandera no casada, Valadon comenzó trabajando como modelo. Su belleza atraía a muchos artistas de los que fue modelo y de los que aprendió técnicas pictóricas: Degas, Toulouse-Lautrec, Renoir y Puvis de Chavannes. Asidua a los bares de mala reputación de Montmartre, Toulouse-Lautrec hizo de ella un motivo de retrato recurrente.

Sus primeros dibujos se los presentó a Degas, quien tenía fama de apoyar a los jóvenes artistas, y éste los valoró, se los comentó y le dio consejos, añadiendo que era una artista y debía proseguir en su empeño de ser pintora. En 1894, conseguiría ser la primera mujer que administrara la *Société Nationale des Beaux -Arts*. En 1915 realizó su primera exposición individual.

A diferencia de otras artistas, reflejó en su obra una visión de la mujer mucho más moderna, y también más desgarradora. Un ejemplo de ello es el dibujo que mostramos en nuestro trabajo. Sin embargo, aún demostrando ser una gran pintora, se halló siempre a la sombra de Toulouse-Lautrec y de otros artistas famosos con los que convivió.



Jeune fille agenouillée dans un tub
Suzanne Valadon
Hacia 1910
Georges-Pompidou
París

3.5 El Art Nouveau

En los cuatro apartados anteriores hemos repasado las aportaciones que, desde diferentes corrientes artísticas, se transfirieron y aplicaron posteriormente a la representación femenina que se difundió en el cartel publicitario.

Defendemos en este artículo al cartel Art Nouveau, como medio que hace posible la incorporación de la imagen de la mujer “moderna” en el imaginario colectivo de la época, mediante la ruptura de algunos estereotipos de género.

Cronológicamente el Art Nouveau, abarca los años de finales del s. XIX y principios del s. XX. La expresión “Art Nouveau” fue empleada por primera vez por Edmond Picard en 1894, en la revista belga *L'Art moderne*, para calificar la producción artística de Henry van de Velde, aunque le vino dada a raíz de una exposición de Munch en París, el año 1896, en la galería del mismo nombre.

El Art Nouveau recibió diferentes denominaciones en cada país europeo: Jugendstil en Alemania, Modern Style en Inglaterra, Modernismo en España, Floreale o Liberty en Italia y Seccesion en el Imperio Austro-Húngaro.

Más allá de las conexiones estilísticas que ya hemos señalado con el movimiento Arts & Crafts, los prerrafaelistas, el arte gráfico japonés y los impresionistas, podemos decir que el Art Nouveau es un movimiento ecléctico que se desprende casi por completo de la imitación de estilos anteriores, en busca de la identidad con lo urbano

y la modernidad. Se adaptó perfectamente a las circunstancias de la vida moderna, por lo que se hallaba íntimamente ligado a la producción industrial, desarrollándose en dos vertientes: la arquitectura y el diseño gráfico. Las principales características, señaladas por Gutiérrez Espada¹⁴, y que posteriormente veremos plasmadas en el cartel artístico son:

- La ornamentación como elemento diferenciador a base sobre todo de formas vegetales
- La silueta femenina como tema principal, al menos en sus inicios, presentada siempre en formas muy estilizadas.
- La pasión por lo espiritual, como influencia del estilo gótico.
- Dominio de la línea.

La mujer fue mostrada por los artistas del Art Nouveau en todas sus facetas, aunque predominaba una imagen femenina joven, en la plenitud de su belleza. Esta clara preferencia se trasladó al cartel artístico. Contenidos en estas líneas estilizadas de la figura femenina, se encuentran dos modelos tradicionales de representación, los que hemos denominado en nuestra investigación “mujer-ángel” y “femme fatale”. Las características estéticas de éstos son muy repetidas por los autores del Art Nouveau, y responden a los patrones estereotipados de las dicotomías: buena/mala, celestial/terrenal, ángel/demonio, pureza/erotismo, etc. Sin embargo, en el seno del cartel Art Nouveau, también se desarrolló un nuevo modelo: la “mujer moderna”, superándose algunos de los citados estereotipos.

4. CONCLUSIONES

1. Mediante el análisis de las fuentes efectuado hemos comprobado que el cartel publicitario, como creación sujeta a un momento histórico concreto, recogió la estética propuesta por los movimientos artísticos mencionados.
2. Los carteles artísticos asumieron una representación femenina moderna que ya se estaba dando en el arte que denominamos “de ruptura” puesto que se oponía a los postulados academicistas.
3. En las fuentes artísticas estudiadas hemos hallado profusamente representados dos modelos femeninos: “la mujer ángel” y la denominada “femme fatale”. No obstante, el modelo femenino moderno que difundió el cartel publicitario no tiene una presencia significativa.

¹⁴ GUTIERREZ ESPADA, óp. cit.