

THE CONSTRUCTION OF THE FIGURE OF THE ARTIST IN
THE 19TH CENTURY: MYTHS, PUBLIC IMAGE AND GENDER

La construcción de la figura del artista en el siglo XIX: mitos, imagen pública y género

Clara Hernández

Universidad Camilo José Cela

clarahernandez.st@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-9744-9351>

Fecha de recepción: 18.05.2020 / Fecha de aceptación: 16.11.2020

Resumen

En este artículo se analiza la construcción de la figura del artista moderno siguiendo tres de sus aspectos claves: el mito del genio, los comportamientos y conductas artísticas y la imagen pública y su relación con el reconocimiento profesional. En todos estos puntos se ha integrado la perspectiva de género con el objetivo de generar un marco teórico general para el análisis de esta figura. Las conclusiones muestran cómo esta, vinculada cada

Abstract

This paper analyses three main facets of the construction of the figure of the artist: the myth of genius, artistic behaviours and public image in relation to professional recognition. A gender perspective has been applied to all three aspects with the aim of constructing a general theoretical framework for analysis of this figure. The conclusions demonstrate that this figure, increasingly inserted in the public space, is shaped according to a mascu-

vez más al espacio público, se forma de acuerdo a la identidad masculina, aun cuando esta idea del artista no cumpla con las pautas de la masculinidad establecida.

Palabras clave

artista, masculinidades, mujeres artistas, espacio público, profesionalización

line identity, even when this idea of the artist does not meet the established standards of masculinity.

Keywords

artist, masculinities, women artists, public space, professionalization

1. Introducción

Hablar de la figura del artista plantea varios problemas, puesto que no existe una imagen única en torno a esta ni tampoco un rol homogéneo. En realidad, lo único que se podría asegurar es la existencia de una miríada de diversos personajes que se identifican o que son identificados como artistas, cuyas vidas y relaciones con el entorno se han entretejido de acuerdo con unas particulares circunstancias históricas. Por ello, solo parece posible acordar que la definición profesional del artista no es unitaria, sino que está vinculada a una serie de factores tales como la autodefinición, las competencias establecidas por la titulación académica o el reconocimiento público¹. Sin embargo, si bien es verdad que el concepto de artista no es ni mucho menos unívoco, y por lo tanto tampoco lo es el rol sociocultural que implica, no es menos cierto que unos determinados modelos, con sus correspondientes imágenes y comportamientos asociados, fueron los que triunfaron como patrones generales y que actuaron como prototipos en detrimento de otros. Son de hecho las transformaciones en la figura del artista lo que le da un lugar especialmente significativo, puesto que, de alguna manera, actúa como muestra de las corrientes sociales, culturales e intelectuales de la época, así como de las inquietudes individuales de aquellos que se identificaron como tales. Por estas mutaciones, Burke explicaba al comienzo de su estudio sobre los artistas italianos la necesidad de renunciar a una perspectiva estática, especificando que, como simplificación útil, se pueden identificar una serie de roles dominantes, por turno, entre los siglos XII y XX, si bien en el mismo período dos o más roles podían haber coexistido, e incluso un artista podía haber interpretado más de uno².

La cuestión relevante parece, pues, no tanto tratar de encontrar un significado definitivo a esta figura y a su rol sociocultural, sino analizar cómo ha llegado a significar una serie de cosas, a identificarse con una serie de imágenes y de comportamientos, a través de qué procesos se han generado estos y qué roles ejecuta en la sociedad en la que desarrolla su actividad personal y profesional; en definitiva, entender cómo se relaciona con el sistema económico,

1. M. Tassarolo, “Il lavoro dell’artista come professione”, *Cambio*, 7 IV, 2014, 78-79.

2. P. Burke, “L’artista: momenti e aspetti” en Giovanni Previtali (ed.), *Storia dell’arte italiana. L’artista e il pubblico*, Torino, 1979, 86-87. Burke divide los artistas en cinco grupos según su relación con el contexto: artista-artesano, artista-cortesano, artista-empresario, artista-burócrata y artista-rebelde.

las pautas sociales y las corrientes culturales, destacando especialmente su vínculo con las ideas sobre los géneros.

Es en el siglo XIX cuando la figura del artista se estructura en su versión moderna y cuando se observan unas pautas que dieron lugar a una determinada representación social, vinculada al romanticismo, que actuó como modelo y que, si bien no puede extrapolarse a todo aquel individuo definido (socialmente o autodefinido) como artista, actuó, sin duda alguna, como referente, ya fuera desde la emulación o desde la crítica. Además, como dice Janet Wolff, aunque el mito del artista romántico se genera a raíz de las características de un período y unas relaciones sociales determinadas, se ha mantenido como idea de un tipo social, pasando de ser una figura histórica a, prácticamente, una definición universal³.

Al integrar en este análisis la perspectiva de género, se revelan una serie de aspectos íntimamente ligados a la construcción de las masculinidades modernas y su conexión con el artista. El modelo de artista moderno es, desde su origen moderno, masculino, al estructurarse sobre fundamentos, tanto antiguos como nuevos, vinculados a la masculinidad. Esto habría generado una identificación entre esta y el artista de gran peso⁴, lo que revela las dificultades de las artistas para integrarse como tales en el medio artístico, tanto profesional como simbólicamente, al entrañar ambas identidades, mujer y artista, una serie de importantes contradicciones debido al sentido que les dio a cada una de ellas en el siglo XIX. Esta cuestión, lejos que quedarse en los márgenes de la época en la que surgió este constructo, ha suscitado un constante debate tanto en la historiografía como en la práctica artística, sobre todo a partir de las críticas del feminismo de los años setenta⁵, un debate que continúa activo hoy en día y que es palpable en las dinámicas generales que se dan actualmente en el medio artístico.

El poder del ideal del artista se basa no tanto en los artistas reales como en sus mitos, representaciones, imágenes y símbolos, más o menos fieles a la realidad, y es a través de estos que llega a ocupar un lugar de gran relevancia en la cultura y la sociedad contemporánea. Por ello, aunque este modelo sea en gran medida un mito o una imagen más literaria que real, como explica Nathalie Heinich, un «estatus», como el estatus de artista, está compuesto precisamente tanto por realidades materiales, estadísticas y positivas, como por representacio-

3. J. Wolff, *La producción social del arte*, Madrid, 1998, 25.

4. C. Soussloff, *The Absolut Artist. History of a Concept*, Minneapolis, 1997, 4.

“By locating the artist in the discourse of history I accept several givens about the subject, the artist: (1) the artist can be separated from other categories of human beings in discourse, (2) the artist is always gendered male unless called “the woman artist,” and (3) the artist is constituted by and constitutive of discourse”.

5. Uno de los textos que abrieron la puerta al debate feminista en la historia del arte fue el ensayo de 1971 de L. Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, en *Art and Sexual Politics*, T. B. Hess and E. Baker (eds.), New York, 1973. Para los debates sobre la crítica feminista en la historia del arte véase P. Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, 2003.

Una de las obras más célebres sobre la falta de representación de las artistas en los museos fue *Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?*, de las Guerrilla Girls, creada 1989. En <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793>

nes, por imágenes mentales, y por aspiraciones a cumplir un ideal⁶. Y por ello, para analizar esta figura, es necesario indagar sobre un conjunto de realidades diversas y complejas, en las que se entremezclan aspectos sociales, económicos y simbólicos, que actúan como medio en el que surgen y se mueven los artistas y que a la vez son producidos por estos.

El objetivo final de este texto es generar un marco teórico a partir de un aparato crítico interdisciplinar y amplio, que pueda servir como herramienta de investigación para el estudio de los artistas (a nivel individual o como grupo) en relación con su medio sociocultural, con especial énfasis en el aspecto del género. Para ello, y a través de una serie de diversos recursos analíticos y de estudios de varias ramas, se ha realizado un análisis de la construcción de esta figura estructurado en torno a tres puntos que se consideran claves para entender su papel en la época moderna, que son: el mito del genio, los comportamientos culturales asociados a los artistas y la relación de los artistas con la imagen pública y el reconocimiento profesional. En todos ellos se ha integrado la perspectiva de género con objeto de generar una visión completa de esta figura y entender cómo este modelo arquetípico ejercía de referencia tanto para hombres como para mujeres que se identificaran con esta profesión y modo de vida. Asimismo, en todos estos aspectos, se ha dado especial importancia a los análisis del papel del espacio público en el desarrollo de esta figura, al considerarse una de las claves de la época moderna y sus relaciones sociales y de género.

2. Mitos del artista romántico: el genio

El mito del genio fue uno de los principales elementos que acompañaron a la figura del artista a lo largo del siglo XIX, convirtiéndose, de hecho, en uno de los aspectos fundamentales de la construcción de su imagen y de la articulación moderna de su significado. Por genio se puede entender aquella «persona excepcionalmente dotada, con una capacidad creadora fuera de lo normal y que se rige por su libertad individual, por criterios propios de moral y conducta, ajenos a los que guían a la gente común»⁷.

Aunque se puede situar el origen de la idea del genio en la Grecia antigua, el significado que tenía en aquel momento difería del actual, que, como tal, se fue configurando en el Renacimiento⁸. Es a partir de este momento cuando comienza a tomar su forma moderna, cuando se vinculan las artes plásticas a las artes liberales y se va creando el verdadero núcleo del concepto. El papel del individuo en el proceso de creación y el nuevo estatus intelectual

6. N. Heinrich, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, 1996, 39.

7. J. Romero, «Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae». El mito del genio y la locura», *Arte, Individuo y Sociedad*, 7, 1995, 124. Para el concepto del genio en el discurso de los filósofos a lo largo de la historia véase G. Moretti, *El genio*, Madrid, 1998. Para los diversos usos del término según las épocas y disciplinas P. Murray (ed.), *Genius. The History of an Idea*, New York, 1989.

8. De gran influencia para la construcción de la imagen y del estatus del artista en aquel momento fue la obra de G. Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, 2013.

que van alcanzando algunos artistas favorece la unión entre genio y artista que, a su vez, genera una serie de mitos y de comportamientos sociales y personales asociados a los artistas, ampliamente analizados por Kris y Kurz⁹ y los Wittkower¹⁰, que tendrán un gran peso en la configuración moderna de la imagen del artista.

Pero es a raíz de las características económicas, sociales y culturales que se dan a lo largo del siglo XIX cuando este ideal alcanza su lugar definitivo. El romanticismo proporcionó a la idea del genio el contexto cultural, social y anímico propicio para que esta se hiciera con el dominio del terreno artístico, pasando a ser la cualidad fundamental del artista, o, mejor dicho, indispensable para ser de verdad artista. Comienza un auténtico «culto al genio»¹¹ que transformará el significado mismo de la palabra artista y que actuará como uno de los mitos más potentes sobre esta figura, condicionando y afectando de forma irremediable cualquiera de sus otras características. El concepto de genio se aplicará no solo a los artistas, pero será en estos en quienes se instituirá como esencia misma de su ser. Así, el artista como genio comenzará a marcar el ejemplo de modelo a seguir, no solo para el resto de los artistas, sino para toda la sociedad¹².

El éxito del concepto del genio está necesariamente ligado al triunfo de la idea de libertad, porque el genio es necesariamente libre; es más, se entiende que es incapaz, casi a nivel físico, de estar sometido bajo ninguna norma. La idea de rebeldía y de oposición a lo establecido, de lucha contra el sistema artístico quedaría enlazada también con el genio, aunque no de manera exclusiva. Como explica Esperanza Guillén,

el triunfo definitivo del genio artístico se asocia a la preponderancia alcanzada entonces, entre los valores de época, por los conceptos de originalidad, autenticidad y libertad, que fueron adquiriendo un enorme peso específico, contribuyendo a afirmar la importancia de lo individual al hilo de las modificaciones experimentadas en la vida social con el poder progresivo de la clase burguesa y el desmantelamiento paulatino del Antiguo Régimen.¹³

Como consecuencia del proceso de asimilación del genio a la figura del artista, este se perfila como prototipo de héroe romántico, encajando, además, con la mitología del héroe en la literatura romántica y su querencia por la idea de un individuo superior o diverso del resto¹⁴. El artista reuniría así las características más apreciadas por este movimiento, tales como la individualidad, el dominio del espíritu sobre la razón, la libertad, si bien es la del genio aquella que ocupa una posición más señalada. Esta vinculación entre el artista genio y

9. E. W. Kris y O. Kurz, *La leyenda del artista*, Madrid, 2007.

10. R. Wittkower y M. Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, 1995.

11. T. Blanning, *The Romantic Revolution*, New York, 2012, 32.

12. *Ib.*

13. E. Guillén, *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Madrid, 2007, 22.

14. J. M. Aguirre, "Héroe y sociedad. El tema del individuo superior en la literatura decimonónica", *Espectulo. Revista de Estudios Literarios*, 3, 1996, 6.

el héroe romántico produce a su vez un culto al artista¹⁵, tanto hacia artistas específicos como, sobre todo, hacia la propia idea de artista y al imaginario que rodea esta figura, que se entremezcla con la del culto al genio mencionada, entretejiéndose de nuevo sus significados. Además, el artista se hermana en gran medida con la figura del poeta romántico¹⁶, compartiendo sus rasgos en cuanto a individuos de genio, situándose a su altura espiritual y participando del mismo «sacerdocio laico» que adquiere el poeta en el XIX¹⁷.

En cuanto al aspecto del género, para Christine Barttersby, se produce, durante el siglo XIX, una reelaboración de la antigua retórica de la exclusión sexual, cuyas raíces se encuentran en las teorías artísticas y de diferencia sexual renacentistas, y que generan una asociación entre genio y la naturaleza masculina. Para esta autora, lo que otorga una característica particular a la aportación de esta época es el hecho de que atributos tenidos tradicionalmente por femeninos, tales como la imaginación, la emoción y la sensibilidad, comienzan a tener un valor positivo a la vez que las mujeres continúan siendo consideradas artísticamente inferiores. Así, a la vez que estos aspectos, anteriormente menospreciados por su carácter «femenino», son ahora valorados positivamente como cualidades artísticas de acuerdo con los cambios en las teorías artísticas y los gustos estéticos, el estatus de las mujeres como creadoras continúa siendo inferior¹⁸.

El concepto del genio incluiría de esta manera un arsenal de asociaciones y comportamientos relacionados tradicionalmente con el carácter femenino pero reestructurados como rasgos de genio masculino. De hecho, cuando se trata el asunto del genio en las mujeres, este

15. F. M. Turner, “The Cult of the Artist”, en R. A. Lofthouse (ed.), *European Intellectual History. From Rousseau to Nietzsche*, New Haven/London, 2014, 136-154.

16. A. Sturgis et al., *Rebels and Martyrs. The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, London, 2006, 31-32.

17. P. Bénichou, *La coronación del escritor. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia Moderna*, México, 1981. Para Bénichou, el poder espiritual tradicionalmente detentado por los representantes de la Iglesia, recae en el siglo XIX sobre la figura del escritor, principalmente sobre el poeta, según se va secularizando la sociedad francesa y nuevas figuras van ocupando el espacio vacío que deja la religión. “La literatura que llevó en sí misma una nueva manera de ver el mundo es también una nueva manera de ver al escritor. A este respecto, los años revolucionarios marcaron igualmente un viraje. La filosofía de las luces había consagrado al Literato, pensador y publicista. El espiritualismo del siglo XIX consagra al Poeta. Este segundo tipo, que supone una inspiración de lo alto, más que el despliegue de luces puramente humanas, y que hace, en algún grado un llamamiento al misterio de las cosas y a su naturaleza inefable, fue celebrado al principio de una manera contrarrevolucionaria, en oposición al Filósofo y para suplantarlo: parecía implicar la supremacía de lo divino, de acuerdo con la tradición religiosa, y favorecer una predicación grave y conservadora. Pero la antítesis del Poeta y del Filósofo no ha resistido al advenimiento de un espiritualismo más amplio, que, en lugar de oponer los dos tipos, y sin dejar de mantener el privilegio de la Poesía, absorbía el uno en el otro. El tipo dominante fue entonces el Poeta-Pensador: un inspirado, portador de luces modernas a la vez que de misterio, que mostraba a los hombres, mientras los acompañaba en su camino, un objeto distante y puro”. p. 436-437.

18. C. Battersby, “Gender and Genius (the clouded mirror)”, en J. J. Tanke and C. McQuillan (eds.), *The Bloomsbury Anthology of Aesthetics*, New York/London, 2012, 559.

se asociaba habitualmente con «anomalías». Lombroso aseveraba que «quando la genialità compare nella donna è sempre associata a grandi anomalie: e la più grande è la somiglianza coi maschi – la virilità. Goncourt aveva scritto giustamente: “Il n’y a pas de femmes de génie: lorsqu’elles sont des génies, elles sont des hommes”»¹⁹. Se entendía que la atribución del genio a las mujeres podía, además, conllevar la confusión de los roles de género establecidos, con la amenaza que esto implicaba para el orden social²⁰.

El genio, en definitiva, contribuyó «a diferenciar la feminidad de la masculinidad mediante el establecimiento de identidades culturales arraigadas en las respectivas sexualidades, fundamentadas a su vez en la diferencia biológica»²¹. Y la asociación del artista genial con la masculinidad será ratificada en gran parte por las vanguardias de finales del XIX y principios del XX²² (y más tarde por las vanguardias americanas de los años cincuenta), que transmitirán este modelo cultural como símbolo de la modernidad.

3. Comportamientos artísticos en el siglo XIX: bohemia y *flânerie*

Las nuevas ideas sobre el ideal de artista generaron una serie de comportamientos, conductas sociales y modos de vida asociados estrechamente con esto. Es decir, ser artista se convirtió, para muchos, en una práctica profesional, vital y artística, que fue a su vez transmitida y popularizada a través de la literatura. Se desarrollaron así unos ideales específicos y concretos asociados con el ser artista. Específicos porque, por un lado, no eran propios de otras profesiones o de otros círculos sociales, y por otro, porque era una característica que se fue haciendo cada vez más natural de los artistas, tanto por cuestiones de lo que se podría denominar «ideología artística» como por cuestiones prácticas, de imagen y de promoción personal, un aspecto relacionado con los cambios en el modelo de mecenazgo, con la relación con el Salón y la academia y, de igual manera, con el público.

La cualidad natural e innata del genio también se enlaza con esta ideología de «vivir artísticamente», ya que la condición esencialista del genio, y por lo tanto del artista, no permitiría otro modo de vida que no fuera el de su propia naturaleza genial y artística. Es decir, de lo que es inherente al «ser artista»²³. Así, mientras la Academia va reduciendo su poder simbólico y la imagen de artista académico va perdiendo peso como referencia sobre qué era un artista y cómo era dentro del imaginario colectivo, van ganando terreno otras imágenes

19. B. Spackman, *Decadent Genealogies. The Rhetoric of Sickness from Baudelaire to D’Annunzio*, Ithaca/London, 1989, 23.

20. L. Brogniez, “Les femmes au Salon : salons de femmes (1830-1870)”, *Texte et image*, 1, 2011. s. p.

21. A. Higonnet, “Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia”, en G. Duby y M. Perrot (eds.), *Historia de las mujeres en Occidente. Volumen IV. El siglo XIX*, Barcelona, 1993, 304.

22. C. Duncan, “Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting”, en N. Brouge and M. D. Garrard (eds.), *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, New York, 1982.

23. J. L. Díaz, “L’artiste romantique en perspective”, *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, 54, n.º Être artiste, 1986, 10.

más acordes con los ideales del romanticismo. Uno de las que más éxito tuvo, debido precisamente a su concordancia con esta y con la mitología del genio, fue la de la bohemia.

Lleguemos ahora a la bohemia de verdad. [...] Quienes la componen son realmente aquellos a quienes llama el arte y tienen la suerte de ser además sus elegidos. Esta bohemia está también repleta de peligros, como las otras; la flanquean dos abismos: la miseria y la duda. Pero, entre estos dos abismos, hay al menos un camino que conduce a una meta que los bohemios pueden divisar mientras esperan poder alcanzarla²⁴.

Si bien dentro del término de bohemia se engloban diversas acepciones, convirtiéndolo en un concepto rico en contradicciones²⁵, el principio general que la bohemia plantea, a lo largo del siglo XIX, es siempre el de un modo de vida opuesto al burgués imperante. Aunque el término de bohemia comienza a utilizarse antes, en la década de los treinta²⁶, la imagen de la bohemia y del artista bohemio, se popularizó a mediados de siglo gracias sobre todo a las *Scènes de la vie bohème* de Henry Murger, publicadas por entregas entre 1846 y 1849, y como novela completa, con algunas partes añadidas, en 1851²⁷. De hecho, según Seigel, Murger no es tanto el difusor de un concepto previo de la bohemia como el que le proporciona su particular atractivo y el carácter evocador al que permanecerá asociado desde entonces²⁸.

A lo largo del siglo se fueron añadiendo más imágenes a esa original de bohemia, por lo que, para finales de siglo, la bohemia era un término complejo en significados e imágenes, y por ello también en cierto modo ambiguo y contradictorio. Una visión trágica de la bohemia tendrá una gran impronta en las interpretaciones posteriores, y el carácter ameno de esta

24. H. Murger, *Escenas de la vida bohemia*, Barcelona, 2007, 26.

25. J. Álvarez Sánchez, "Bohemia, literatura e historia", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 25, 2003, 256.

26. Según Álvarez Sánchez. (p. 257), la primera en utilizar la palabra fue George Sand, en *La dernière Aldini*, publicada entre 1837 y 1838, pero según Wilson en Sturgis et al., *Rebels and Martyrs. The Image of the Artist in the Nineteenth Century*. p. 18 fue el dramaturgo Félix Pyat quien en 1834 lo utilizó por primera explicando que "la manía ordinaria de los jóvenes artistas de desear vivir fuera de su tiempo, con otras ideas y otras costumbres, los aísla del mundo, los vuelve extraños y raros, los coloca fuera de la ley, desterrados de la sociedad; estos son los bohemios de hoy". Según Jerrold Seigel en su obra clásica sobre la bohemia parisina, aunque Sand utiliza el término en la mencionada obra y es también usado por Pyat (sin gran difusión entre sus contemporáneos), la noción de bohemia permaneció indefinida y esporádica hasta finales de la década de los cuarenta, y no fue sino hasta los primeros años de los cincuenta que no se produce una gran difusión del término en multitud de publicaciones. En J. Seigel, *Bohemian Paris. Culture, politics and the boundaries of bourgeois life, 1830-1930*, New York, 1986, 28-29.

27. La bohemia de Murger se popularizó enormemente a través de la ópera de Giacomo Puccini *La Bohème*, estrenada en el Teatro Regio de Turín en 1896 y para cuyo libreto se realizó una adaptación libre de la versión teatral que el propio Murger había hecho, junto con Théodore Barrière, de su obra, y que había sido representada en 1849. Ruggero Leoncavallo también realizó una ópera basada en la obra de Murger, llamada igual que la de Puccini y estrenada un año de después de aquella, pero con mucho menos éxito.

28. Jerrold Seigel, op. cit.

primera versión se verá muchas veces sustituido por otro de corte más dramático²⁹, en el que la imagen del artista será la de mártir de su tiempo.

En cualquier caso, resulta de interés analizar concretamente esta primera irrupción del término, por la medida en la que contribuyó al éxito y a la generalización de una imagen específica del artista y su vida al margen de la sociedad burguesa³⁰. La imagen que transmite Murger del artista bohemio es la de aquel individuo, con elevados ideales y aspiraciones artísticas, que manifiesta un total desprecio por los valores morales de la burguesía y constantemente pasa por encima de ellos en favor de un hedonismo en mayor o menor medida superficial. En general, transmite la imagen del artista como aquel con un alto grado de individualidad, tanto como para no encajar con ningún grupo preestablecido, pero que se hermanaba con otros individuos que, como él, se distancian de esa realidad social. Sin embargo, en la bohemia de Murger no hay un propósito político de destruir las bases sobre las que se asienta la sociedad burguesa, sino que se centra en el rechazo sus códigos y sus pautas sociales, exteriorizándolo a través de una vestimenta distinta o del desdén hacia sus convenciones, con la intención de mantener un espacio de libertad dentro de esta misma sociedad³¹. Por ello, la irreverencia generalizada de los protagonistas de las *Scènes* no implicaba que se plantearan la creación un orden social y político alternativo al burgués. La oposición a sus códigos y la marginalidad que adoptaban con respecto a este sistema no impedía que vivieran, irremediablemente, de este; es más, tal y como transmite el final de la obra, aspiraban a integrarse en él. La bohemia era en realidad «un estilo de vida, a la vez que una situación social»³², en parte elegido por las libertades que proporcionaba y en parte impuesto como situación económica por las características del desarrollo del mercado artístico y por el aumento del número de artistas que se da en aquel momento³³. La condición social de la bohemia significaba, para T. J. Clark, «ocupar un lugar intermedio entre las *classes dangereuses* del proletariado de París y la *intelligentsia*, dos clases en sí inadaptadas a todo sistema clasista, intrincadas y extrañas, y que nunca supieron con certeza a favor de qué bando estaban»³⁴. Para este autor, su fuerza residía, precisamente, en la caricatura que realizaba de esa burguesía, en llevar al paroxismo los ideales de la sociedad moderna:

29. A. Martin-Fugier, *La vie d'artiste au XIXe siècle*, Paris, 2007, 425.

30. Sobre la influencia de la obra de Murger, de su imagen de la bohemia y de este modo de vida asociado al barrio latino de París, y las diferencias de este ambiente y comunidad bohemia con lo que sería el equivalente en Londres, véase P. Brantlinger, "Bohemia Versus Grub Street: Artists' and Writers' Communities in Nineteenth - Century Paris and London", *Mosaic*, 16:4, 1983.

31. J.Y. Mollier, "Du «bohème littéraire» (Henry Murger) au «prolétaire des lettres» (Octave Mirbeau). Les cheminements d'une posture contestataire dans les lettres françaises", en P. Brissette et A. Glinoyer (eds.), *Bohème sans frontière*, Rennes, 2010.

32. T. J. Clark, *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, 1981, 31.

33. Sturgis et al., *op. cit.*, 89.

34. Clark, *op. cit.*, 31.

La fuerza de la bohemia fue la siguiente: en una ciudad que todavía creía a medias en los primeros sueños e ideales del capitalismo, en las fantasías de un mundo de plazas porticadas, exposiciones, bazares, empresarios y sufragio universal, los bohemios caricaturizaron los supuestos progresos de la sociedad burguesa. Tomaron sus lemas al pie de la letra; la ciudad era una feria, bien, ellos jugarían; la libertad individual era sagrada, ellos le rendirían culto durante las veinticuatro horas del día; el *laissez-faire* significaría exactamente lo que implicaba. El bohemio fue como un dandy patas arriba: si el dandy era un burgués que se las daba de aristocrático (de ahí su *pathos*), el bohemio era el burgués jugando a ser burgués, el heroico, absurdo y mítico burgués de 1789.³⁵

La imagen del bohemio quedará incluida en el equipaje de lo que conformaba la identidad del artista, principalmente por su posición de resistencia al modo de vida burgués y por su búsqueda de unos ideales que fueran más allá del utilitarismo de la sociedad moderna. Así, como explica Díaz, el mito del artista actuará, en sus distintas manifestaciones, como un arma contra el «detestado burgués», proporcionando un símbolo alternativo a cualquiera de las manifestaciones de ese modelo de hombre: ante el banquero indiferente, el artista sensible; ante el rentista moderado y prudente, el artista enérgico y aventurero; ante el comerciante egoísta, el artista generoso y redentor; ante el tendero mediocre y maleducado, el artista dandi; y ante la seriedad de las nuevas doctrinas políticas, la impertinencia burlona del pintor pícaro³⁶, del bohemio.

La proyección del artista como rebelde ante el burgués, como bohemio que rechaza las normas sociales y el modo de vida imperantes, goza durante todo el XIX de una gran popularidad, que continúa, se podría decir que intacta, hasta el XX. Así, como dice Nathalie Heinich, aun siendo la bohemia en parte un mito (y lo es en tanto que proporciona un imaginario colectivo y unas representaciones y relatos compartidos) es un mito fundador de un estatus, constructor de vocaciones y creador de realidades³⁷.

Dentro del conjunto de elementos característicos de la vida bohemia y de la vida de artista en general, resalta la denominada *flânerie*, es decir, esa nueva forma de relacionarse con el entorno de la ciudad, con sus espacios públicos y con la masa de transeúntes que la atiborran. La *flânerie* no es una característica exclusiva de los bohemios, pero es en ellos y en personajes similares, principalmente artistas y escritores, propios de las grandes urbes modernas y con un modo de vida diverso, en quienes encuentra su máxima representación. La *flânerie* habría actuado como una nueva manera de vivir el espacio público urbano, una forma particular que combina introspección y sociabilidad, al hacer del paseante un ser solitario pero que necesita de las masas de gente para alcanzar el sentido último de su experiencia como *flâneur*. Walter Benjamin explica de Baudelaire, el *flâneur* por excelencia, que «la masa no le era en absoluto ajena», sino que se veía «atraído y fascinado por ella» a la vez que busca-

35. Clark, *op. cit.*, 31.

36. Díaz, *op. cit.*, 15.

37. N. Heinich, «La bohème en trois dimensions: artiste réel, artiste imaginaire, artiste symbolique», en P. Brissette et A. Glinioer (eds.), *Bohème sans frontière*, Rennes, 2010. s. p.

ba «protegerse y apartarla de sí»³⁸. Benjamin establece un vínculo necesario entre el entorno urbano de París y la figura del *flâneur* Baudelaire, que se encuentra «en el umbral tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa», y comenta: «Ninguna de las dos lo ha dominado. En ninguna de las dos se encuentra como en su casa. Busca asilo en la multitud»³⁹.

Baudelaire, por su parte, atribuyó a esta figura del *flâneur* (que identifica con el dandi), a su manera de estar en el mundo y de percibirlo, las cualidades del artista moderno. Denomina al artista el *héroe de la vida moderna*, una noción que se alimenta de los ideales del romanticismo (encumbramiento del genio, uso de la imagen del héroe, aspiración al infinito, arte y sublimidad) pero que los supera para crear un concepto y una imagen nueva de gran influencia en generaciones posteriores. Es para él un concepto nuevo de artista, a tal punto que para definirlo ni siquiera quiere utilizar la palabra «artista»: frente a esta palabra, que interpreta directamente como artista tradicional y académico, «especialista, hombre atado a su paleta como el siervo a la gleba», Baudelaire contrapone la de «hombre de mundo, es decir, hombre del mundo entero, hombre que comprende el mundo y las razones misteriosas y legítimas de sus costumbres»⁴⁰. Ese es para él el nuevo artista, vinculado necesariamente a la modernidad, capaz de «extraer de la moda lo que esta puede contener de poético en lo histórico, de obtener lo eterno de lo transitorio»⁴¹, porque «la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable»⁴².

Nadie presta oídos al viento que soplará mañana; y, sin embargo, el heroísmo de la vida moderna nos rodea y nos apremia. Nuestros verdaderos sentimientos nos ahogan lo bastante como para que los conozcamos. No son temas ni colores lo que falta a las epopeyas. Será el pintor, el verdadero pintor, el que sabrá arrancarle a la vida su lado épico, y hacernos ver y comprender, con el color o con el dibujo, lo grandes y poéticos que somos con nuestras corbatas y nuestros botines de charol.⁴³

El modelo de artista moderno, que se alimenta de estas representaciones, ficciones y realidades, no escapa al condicionante del género e, igual que sucedía con el mito del genio (y en gran medida alimentado por este), la imagen del bohemio y del *flâneur* se configuran como ejemplos de comportamiento y símbolos masculinos. La distinta interpretación que las actitudes fuera de las normas burguesas tenían según fueran desarrolladas por hombres o por mujeres condiciona el papel que estos ideales de comportamiento artístico podían tener en los distintos géneros. Si en el caso de los hombres el deambular por el espacio público

38. W. Benjamin, *Iluminaciones*, Madrid, 2018. “Sobre Algunos Temas De Baudelaire (1939)”, 281.

39. Benjamin, “París, capital del siglo XIX (1935)” en *op. cit.*, 263.

40. C. Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Murcia, 2007, 83. En este texto se refiere al artista C. Guys, un pintor de segunda fila en su época. El motivo de esta decisión, la de encarnar en este pintor su ideal de artista moderno, no está bien claro, pero parece que una búsqueda de la provocación tuvo su parte en ella. Véase para ello el prólogo a la obra citada.

41. Baudelaire, *El pintor...*, *op. cit.*, 91

42. Baudelaire, *El pintor...*, *op. cit.*, 92.

43. “Salón de 1845”, en C. Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, 1999, 85.

no implicaba necesariamente un elemento negativo, en el caso de las mujeres, esta misma actitud era fácilmente identificable con la prostitución o con la «mujer perdida». Así, si bien a partir de principios del siglo XX y sobre todo en los años 20⁴⁴, con los nuevos modelos de mujer moderna, se populariza una imagen de mujer bohemia, la relación más común de las mujeres con la bohemia en el siglo XIX, con estos grupos de bohemios *à la Murger*, es la de acompañantes, «comparsas de la actividad masculina en el ocio urbano»⁴⁵. Por ello, normalmente las mujeres que tenían una relación estrecha con la bohemia eran mujeres ya sospechosas social y moralmente, como las modelos⁴⁶.

A pesar de las críticas furibundas a la burguesía, la mayoría de los artistas provenían de este estrato social. Y si bien planteaban nuevos modos de vida alternativos a la burguesía, estos no hacían incompatible, por ejemplo, su vuelta a la vida burguesa, o su respetabilidad como hombres. Sin embargo, para una mujer burguesa, al llevar una vida de estas características, su respetabilidad se habría visto cuestionada de tal manera que hacerlo implicaba unas consecuencias sociales mucho mayores. Por ello, la relación entre esta primera bohemia y las mujeres se da principalmente con mujeres de clases sociales trabajadoras con quienes establecen relaciones profesionales desiguales (ellos artistas y ella modelos, normalmente) y personales, utilizando (ellos) este hecho como reacción frente al comportamiento del hombre burgués (quien debía esconder estas relaciones, frente al bohemio, que las muestra públicamente como forma de rechazo a sus convenciones).

Así, se producen no solo diferencias entre el acceso de las mujeres y de los hombres a los instrumentos de legitimación profesional como artistas, sino también a las imágenes y a los símbolos vinculados a este rol, a esos modelos de artista moderno que actuarán como referencia cultural. Como explica Maria Antonietta Trasforini, como consecuencia de esta clausura, las representaciones sociales y las imágenes del nuevo artista se estructurarán conforme al «creador, transgresor y solitario, artista flâneur y bohémien, [que] con su dosis de genio, pobreza, irregularidad, marginalidad social y comportamientos excéntricos, acaba convirtiéndose en una narración declinada en singular y masculino»⁴⁷.

De esta manera, la *flânerie* y las actitudes asociadas se desempeñan también como terrenos de la masculinidad y de su conexión con el espacio público.

Si bien las mujeres de estratos sociales medios y altos siempre habían estado asociadas más al espacio privado que al público⁴⁸, en el siglo XIX esta tendencia se incrementa con el

44. N. Aresti, “La mujer moderna, el tercer sexo y la bohemia en los años veinte”, *Dossiers Feministes*, 10, 2010.

45. J. Luengo, “Arquetipos de género en los márgenes. La bohemia y su génesis conceptual en el viejo Montmartre”, en M. Nash (ed.), *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*, Madrid, 2014, 122.

46. Sturgis et al., *op. cit.*, 165.

47. M. A. Trasforini, *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Valencia, 2009, 77-78.

48. Las mujeres de clase trabajadora, obreras o campesinas, siempre tuvieron una relación diferente con el espacio público, ya que debían, por fuerza, acceder a él, generando como consecuencia dinámicas dis-

triumfo del ideal de mujer burguesa y los valores y comportamientos que llevaba asociados. «Lo nuevo del siglo XIX no fue el ideal de la mujer junto al hogar, *la femme au foyer*, en sí mismo, sino la escala sin precedentes con la que este ideal fue propagado y difundido»⁴⁹. Por eso, como explica Griselda Pollock, «el *flâneur* es un tipo exclusivamente masculino que funciona dentro de la matriz ideológica burguesa», a través de la cual los espacios sociales de la ciudad fueron reconstruidos superponiendo «la doctrina de las esferas separadas a la división entre lo público y lo privado, lo que en consecuencia derivó en una división de género»⁵⁰.

Resultan significativa las quejas de la pintora Marie Bashkirtseff, cuando se lamentaba en su diario, en 1879:

Lo que más envidio es la libertad de pasearme sola, de ir y venir, de sentarme en los bancos del jardín de las Tullerías y, sobre todo, en el Luxemburgo, poderme detener en las vidrieras artísticas, entrar en las iglesias y en los museos, pasearme al atardecer por las viejas calles; he aquí lo que envidio y he ahí la libertad sin la cual no es posible transformarse en un verdadero artista. ¿Creéis que es fácil aprovechar lo que se ve, cuando se va acompañada, o cuando para ir al Louvre hay que esperar su coche, su dama de compañía o su familia? ¡Ah, cosa indignante, entonces rabio de ser mujer! Voy a arreglarme unos vestidos burgueses y una peluca, me afearé tanto, que podré ser libre como un hombre. Esa es la libertad que me falta y sin la cual no se puede llegar a ser seriamente algo.⁵¹

La cuestión de si puede existir o no la *flâneuse* es, sin embargo, compleja, puesto que a los aspectos tradicionales de vida artística se añaden en este momento las nuevas costumbres que genera la expansión del consumo en la ciudad y las actividades relacionadas. Ruth E. Iskin plantea que la *flânerie* femenina sí se daba en el entorno urbano parisino del XIX, al haber un nuevo contexto de consumo que facilitaba a las mujeres el deambular por las calles sin por ello ser sospechosas de «perdición». Para esta autora, la cuestión no es que la actividad de comprar, en sí misma, equivalga a la *flânerie*, sino que ir de compras proporci-

tintas a aquellas de las mujeres de clases sociales más altas en torno no solo al propio espacio público y lo doméstico, sino también a los códigos de conducta, las relaciones sociales y el sentido del propio cuerpo. Sobre este tema, véase: M. Arbaiza, *Mujeres Trabajadoras. Una visión histórica (ss. XIX-XX)*. Conferencia en Jornadas “Mujeres en Álava. Pasado, presente y futuro”, Asociación de Concejos de Álava ACOA-AKE, 2016, y M. Arbaiza, “La «cuestión social» como cuestión de género. Feminidad y trabajo en España (1860-1930)”, *Historia Contemporánea*, 21(2000). También J. W. Scott, “La mujer trabajadora en el siglo XIX” en *Historia de las mujeres en Occidente. Volumen IV. El siglo XIX*, G. Duby y M. Perrot (eds.), Barcelona, 1993, 405-436. Para las primeras décadas del siglo XX, véase R. M. Capel, *El trabajo y la educación de la mujer en España, 1900-1930*, Madrid, 1982.

49. Cita de J. MacMillan, *From Housewife to Harlot, French Nineteenth-Century Women*, Brighton, 1981, 9, en G. Pollock, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, 2013, 131.

50. Pollock. *op. cit.*, 130

51. Citado en E. Povedano, “Mujeres y educación artística en el siglo XIX”, en L. Branciforte y R. Orsi (eds.), *Ritmos contemporáneos. Género, política y sociedad en los siglos XIX y XX*, Madrid, 2012. La traducción es de la propia E. Povedano.

naba el contexto aprobado socialmente para la *flânerie* de las mujeres respetables⁵². Pero para Janet Wolff, una de las claves de la *flânerie* es su falta de rumbo, el vagabundeo sin objetivo definido, lo que la aleja de las dinámicas ligadas a las actividades de consumo, e incide en que el privilegio de pasar inadvertido al deambular por la ciudad hace que el *flâneur* sea, necesariamente, un hombre, puesto que ninguna mujer podría hacer esta misma actividad sin verse asociada a la figura de «perdida» o de prostituta, y, por ello, sin perder el estatus de «mujer respetable»⁵³.

Parece claro que el factor de la masculinidad tiene un papel central en las actitudes y comportamientos sociales de la bohemia y de la *flânerie* (igual que lo tenía en la configuración del genio), algo que tiene mucho que ver con dónde se desarrolla, puesto que el espacio público, codificado como espacio masculino según las normas burguesas, se convierte en este momento en el escenario en el que el artista va a desarrollar su imagen como profesional y como personaje público.

4. Imagen pública y reconocimiento profesional

Las distintas partes del reconocimiento profesional del artista se distribuían durante el siglo XIX entre los ámbitos de la Academia, el Salón, la crítica, y el público. Sin embargo, según fue avanzando el siglo, el estatus de la Academia como directriz de los patrones artísticos se fue desvaneciendo, y el sistema del Salón fue perdiendo su capacidad de actuar como epicentro del arte del momento, pues fracasa en su objetivo de servir a los intereses de los artistas modernos (e incluso de los académicos), que se inclinaron cada vez más hacia las sociedades privadas (*cercles*) y las galerías comerciales⁵⁴.

Estas condiciones facilitaron una nueva libertad para el artista como profesional, al no depender ya de encargos estatales o eclesiásticos como en épocas anteriores y poder elegir la temática y el estilo de sus obras con mayor independencia. Sin embargo, estas mismas libertades implicaron nuevas dependencias y, sobre todo, generó nuevas dificultades para

52. R. Iskin, “The Flâneuse in French Fin-De-Siècle Posters: Advertising Images of Modern Women in Paris”, en A. D’ Souza and T. McDonough (eds.), *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*, Manchester, 2008, 115.

“If we expect all the same traits attributed to the masculine *flâneur* –his degree of unfettered freedom and supreme detachment – in practices and representations of feminine *flânerie*, we might well conclude that feminine *flânerie* was not possible. But if we consider representations of women in the city along with modern women’s increasing active participation in the city, burgeoning mobility, and practices of walking, looking, and enjoying a variety of urban pleasures, then we may well conclude that a feminine *flânerie* became integral to urban modernity by the late nineteenth century”, 125.

53. J. Wolff, “Gender and the Haunting of Cities (or, the Retirement of the Flâneur)”, en A. D’ Souza and T. McDonough (eds.), *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*, Manchester, 2008, 19.

54. P. Mainardi, *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge, 1992, 11.

su legitimación como artista⁵⁵: el artista moderno, convertido en «artista de exposición»⁵⁶, debía ahora adaptarse a las dinámicas de un nuevo modelo de mercado promocionando su obra y su persona ante un público anónimo en el que se encontraban los potenciales clientes. Así, la construcción de su imagen y la obtención de renombre se convierten en tareas fundamentales para alcanzar esta legitimación como artista, lo cual le permite a su vez llegar a más público y, por lo tanto, a más clientes. Incluso los artistas más alejados de las pautas de la vida burguesa participaban en estas dinámicas, ya que, si bien podían vivir en los márgenes de la sociedad, esto no implicaba que quisieran pasarle desapercibidos a esta⁵⁷.

Por ello, esta conjunción del público anónimo, del espacio público y de los medios de masas favorece la aparición de una nueva manera de presencia activa en la sociedad y propicia nuevas vías para ese reconocimiento social de los artistas. Una buena «puesta en escena» (según el término de Goffman⁵⁸) de la propia vida de artista, o la generación de un personaje particular, que aunara las características propias del artista moderno (el genio, principalmente) y que proporcionara un relato coherente y una imagen potente podían convertirse en herramientas de gran rendimiento en la carrera del artista de exposición. La relación con la crítica, con la prensa y con el público se convierten así en elementos centrales en la carrera del artista, una relación que llega a su culmen con el Futurismo, ya a principios del siglo XX: Marinetti estructurará la base de su movimiento a través de este elemento⁵⁹.

Se conforma de este manera una nueva relación entre el artista y el espacio público, un espacio que se convierte, de algún modo, en un escenario para la representación de su rol social, en el que lo profesional y lo personal se entremezclan constantemente.

A las categorías de reputación, fama y gloria, propias de la profesión del artista, se une en este contexto la de celebridad que, según Antoine Lilti, implica algunos rasgos de las anteriores pero que se perfila como una condición propia de las sociedades modernas, ligada a las modificaciones del espacio público y al desarrollo de la comercialización del ocio⁶⁰. Para este autor, el contexto moderno da la oportunidad a los individuos de adquirir un perfil personal y profesional como *celebridad* al tener la posibilidad de alcanzar un nivel de renombre no solo más amplio que los tradicionales círculos de reconocimiento⁶¹, sino de característi-

55. O. Bätschmann, *The Artist in the Modern World. A Conflict between Market and Self-Expression*, New Haven/London, 1997, 58.

56. Ib.

57. J. Lethève, *Daily Life of French Artists in the Nineteenth Century*, London, 1972, 177.

58. E. Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, 2001.

59. C. Hernández, “Marinetti y el modelo de artista moderno”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 28:3, 2016, 601-621.

60. A. Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité. 1780-1850*, Paris, 2014, 15.

61. La teoría de los círculos de reconocimiento, desarrollada por Alan Bowness, establece cuatro círculos vinculados a distintas fases temporales en la trayectoria del artista: los otros profesionales (los pares), los críticos, los marchantes y coleccionistas y el público. En A. Bowness, *The Condition of Success: How the Modern Artist Rises to Fame*, New York, 1990. Para un desarrollo de la teoría de Bowness véase N. Peist, *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*, Madrid, 2012.

cas diversas, al independizarse de los criterios que rigen los de la reputación: surgen figuras públicas que no son solo juzgadas por sus competencias sino por su capacidad de captar y entretener la curiosidad del público⁶².

La presencia de esta posibilidad de la celebridad y la estrecha relación que tiene con el mercado, proporciona a los artistas un nuevo horizonte hacia el que proyectar su figura pública y su trayectoria, cuyo fin sería el ganarse un lugar en el espacio público que garantizara su estatus social, profesional y económico, en un contexto en el que, como se ha visto, se ha generado un culto al artista que favorece la popularidad de estos personajes. Los casos de David o de Courbet son algunos de los ejemplos de cómo los artistas participaron en este fenómeno moderno, ampliamente asentado, ya en el siglo XX, por la vanguardia futurista.

Por su parte, el público mostró un gran interés en las figuras de los artistas, por sus características y su genio, sus personalidades y sus mundos íntimos, tanto psíquicos como espaciales, lo que generó una gran producción de representaciones no solo de los artistas mismos, sino también sus lugares de trabajo y creación, los estudios. En cuanto a los autorretratos, en ningún otro momento de la historia los artistas habían hecho tantos autorretratos como durante el siglo XIX, y si bien se representan a menudo con los útiles que los identifica con su profesión (pinceles, paleta)⁶³, se populariza un nuevo formato que elimina este elemento para alejarse del trabajo manual y presentarse como creador intelectual y miembro de la sociedad⁶⁴. El autorretrato, al no ser una obra hecha por encargo, era entendido por los artistas y por el público general como el verdadero producto de la libertad artística y como la representación de la psique del artista, de manera que satisfacía el deseo del público de conocer su personalidad y su vida⁶⁵. Además, hubo una gran producción de obras que tenían como protagonistas a grandes artistas del pasado, lo cual muestra de nuevo el interés en mostrar la vida y el genio de otros artistas⁶⁶ y la popularidad de estas figuras. A su vez, la representación del estudio actuaba también como una suerte de autorretrato, en tanto que era el lugar en el que el artista creaba sus obras, un espacio que lo personificaba y que, según la literatura del XIX, suponía un reflejo del propio artista⁶⁷. El alto atractivo que despertaban entre el público estos espacios de creación de los artistas se pone de manifiesto en las publicaciones de distintos reportajes sobre visitas a los estudios de artistas, con las imágenes

62. Lilti, *op. cit.*, 14.

63. Guillén, *op. cit.*, 83 y 105.

64. M. V. Alonso Cabezas, "El siglo XIX como campo de estudio de la masculinidad: el artista y su representación en el ámbito español", en R. Casado Mejía et al. (coord.), *Aportaciones a la investigación sobre mujeres y género: V Congreso Universitario Internacional Investigación y Género. Sevilla, 3 y 4 de julio de 2014*, Sevilla, 2015, 33.

65. Bättschmann, *op. cit.*, 115.

66. Sturgis et al., *op. cit.*, 13.

67. R. Esner, "Presence in Absence: The Empty Studio as Self-Portrait", *Zeitschrift für Ästhetik Und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 56:2, 2011, 245.

correspondientes, en la prensa del momento⁶⁸, en donde comienzan además a aparecer biografiados y representados como ejemplos del genio del hombre⁶⁹. Asimismo, el artista se convirtió en personaje recurrente de la literatura, dando lugar a un género propio, la novela del artista (*Künstlerroman*)⁷⁰, que será en muchos casos, además, novela de formación⁷¹. Durante el siglo XIX, de hecho, se forma y asienta una manera específica de representación literaria del artista, que va más allá de la biografía de artistas reales (o basados en artistas reales, sin que esta línea quede del todo excluida), pasando la narrativa sobre este tema de ser «biografía de artistas más o menos noveladas» a «novela inspirada en las romancescas vidas de los artistas»⁷². Estas novelas reflejarán o imaginarán una serie de comportamientos y de visiones del artista que, aun perteneciendo al terreno de la ficción, tendrían efectos en la vida real de los artistas, ya fuera por tomarlos como referentes, por criticarlos o simplemente por el hecho de que es esa la imagen del artista la que, a nivel social, más se populariza.

El artista actuaba así como referente para escritores, quienes se proyectaban a sí mismos en el comportamiento de estas figuras, al utilizar la libertad del artista como recurso para su autorrepresentación, identificándose con estos personajes y, por lo tanto, adquiriendo ante el público características comunes. Así, según explica Bourdieu, Hugo, Vigny o Musset, los grandes románticos, recurrían frecuentemente «a la defensa de los mártires del arte para expresar su desprecio del burgués o su propia autocompasión», puesto que «la propia imagen del artista maldito, que es un elemento central de la nueva visión del mundo, se apoya directamente en el ejemplo de la generosidad y de la abnegación que los pintores dan a la totalidad del mundo intelectual».⁷³

Como se ve, se produce una estrecha relación entre el espacio público y las nuevas formas de presentación del artista en sociedad, en la que su papel se ve cada vez más liga-

68. R. Esner, "In the Artist's Studio with L' Illustration", *RIHA. Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art*, 69, 2013. Sobre los estudios de artistas véase, editado por esta misma autora, R. Esner, S. Kisters, y A. S. Lehmann, (eds.), *Hiding Making. Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam, 2013.

69. M. V. Alonso Cabezas, "La imagen del artista en la prensa periódica del siglo XIX: El Artista y Seminario Pintoresco Español", *Boletín de arte*, 35, 2014, 101-116.

70. La novela del artista, teorizada por Marcuse, implica que "la figura del artista queda definida como «exponente de una forma específica de vida», es decir, no se trata necesariamente de personajes que crean arte, positivamente, ni tan siquiera de personajes que serían capaces de crear, aunque no lo hagan, sino de personajes cuya vida de ficción viene modulada por el arte [...]: es el arte el que, de una u otra manera, rige sus vidas." L. Ogno, "Novelas de artista", en F. J. Martín (ed.), *Las novelas de 1902*, Madrid, 2003, 239.

71. A. Montandon, "Le roman romantique de la formation de l'artiste", *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, 54, n.º Être artiste, 1986, 24-36.

72. F. Calvo Serraller, *La novela del artista. El creador como héroe de la ficción contemporánea*, Madrid, 2013, 41. Véase también: M. Beebe, *Ivory Towers and Sacred Founts. The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*, New York, 1964. Para las novelas de artista inglesas véase el capítulo de R. Christiansen, "Imagining the Artist: Painters and Sculptors in Nineteenth-Century Literature", en Sturgis et al., *Rebels and Martyrs. The Image of the Artist in the Nineteenth Century*.

73. P. Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, 1995, 204.

do a la contemporaneidad y a los acontecimientos del momento, generándose una línea entre el artista y otras figuras del ámbito intelectual. Su posición en el espacio y la vida públicos, su pertenencia al ámbito de las «artes liberales», el estatus cultural y simbólico que alcanza durante este siglo, el ser agente de la libertad creadora y por ello, por esa libertad absoluta, modelo para escritores e intelectuales⁷⁴, otorgan al artista un nuevo rol social de gran relevancia a nivel cultural y social, y que continuará en el siglo siguiente, ratificado por el artista de vanguardia.

De nuevo aquí, la cuestión del género establece una demarcación: el tradicional espacio doméstico que se entiende como el apropiado para las mujeres dificulta el desarrollo, para la gran mayoría de ellas, de un perfil público similar al que pueden desarrollar sus colegas masculinos, por lo que esta faceta así como la potencial celebridad como artistas serán proyectos principalmente masculinos⁷⁵.

La utilización del espacio público como lugar para el desarrollo del «personaje de artista» entrañaba grandes dificultades, como se ha visto, para las artistas, quienes no tenían a su disposición el acceso a estas mismas herramientas. Además, entrar en el mundo y mercado del arte entrañaba grandes dificultades, puesto que la libertad de movimiento en el espacio público eran aspectos necesarios para poder desarrollar los contactos formales e informales que este exigía⁷⁶.

En cuanto a la profesionalización, el tema de los géneros pictóricos también tuvo gran influencia en cómo se percibía el arte creado por hombres y el creado por mujeres, ya que al no tener ellas acceso a los modelos masculinos ni las libertades que podían alcanzar ellos con respecto al espacio público, fueron las pinturas de interiores, los retratos o las escenas domésticas las imágenes más comunes que produjeron. Al ser considerados estos como géneros «menores», sus creadoras también acabaron a menudo encasilladas bajo esa categoría, la de «artistas menores», generando un círculo vicioso: las artistas pintaban géneros menores porque no tenían acceso a otros recursos o modelos y esos géneros se consideraban menores porque eran pintados por mujeres, a las que se achacaba que no tenían el genio suficiente y la capacidad para pintar géneros superiores. Aunque con los cambios en las ideas artísticas el sistema de géneros pictóricos fue perdiendo relevancia (ya que iba de la mano del sistema académico), el estatus de las mujeres como creadoras siguió siendo complicado para la

74. P. Bourdieu, “The Link between Literary and Artistic Struggles”, en P. Collier and R. Lethbridge (eds.), *Artistic Relations: Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, New Haven, 1994, 38. Bourdieu explica que, por ejemplo Zola, igual que otros autores que habían escrito sobre la figura del artista, había proyectado una imagen de este con la que buscaba, a través de la reafirmación del poder del individuo creativo y su derecho a la autodeterminación, despejar el camino para la radical reafirmación de la libertad del escritor, que se encontrará más tarde en el *J'accuse*.

75. Esto para las artistas plásticas. No así para las actrices o las cantantes de ópera, como es el caso de Sarah Bernhardt, Eleonora Duse o Jenny Lind. Para el tema de las mujeres en el ámbito musical y del espectáculo en España, véase: R. Sánchez, *Señoras fuera de casa. Mujeres del XIX: la conquista del espacio público*, Madrid, 2019, 116-142.

76. Trasforini, *op. cit.*, 77.

mayoría de ellas. Como explica Trasforini, en la construcción del campo social artístico durante el siglo XIX, las mujeres soportaban una doble estrategia de clausura (admisión en las escuelas públicas de arte y en asociaciones profesionales de artistas) y de demarcación. Esta última, más sutil pero igual de eficaz, funcionaba delimitando competencias concretas para las artistas, generalmente menos prestigiosas, relegándolas «a las denominadas precisamente artes menores, por ejemplo las decorativas, en las que las mujeres eran más numerosas que los hombres». Haciendo esto, «se invocaba un presunto esencialismo femenino de hacer arte que constituía un estigma no solo para el XIX sino también para gran parte del XX».⁷⁷

Por este motivo, esta autora sostiene que la relación entre profesión, género y arte formada en la segunda mitad del siglo XIX tendrá gran repercusión en la identidad de las artistas del momento, al generarse la dicotomía entre diletante y profesional que legitimaba la posición de *la* diletante y reforzaba la *del* profesional, reproduciendo las prácticas que reafirman la división de género⁷⁸.

Las artistas, por su parte, crearon sus propias herramientas para hacerse un lugar en el terreno profesional y para poder mostrar su valía artística, tales como la pionera *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*⁷⁹, y desarrollaron sus carreras profesionales integrándose, o luchando por ello, en las instituciones artísticas del momento, como los salones⁸⁰ o la propia crítica de arte⁸¹. Como explica Griselda Pollock⁸², las mujeres «negociaban» sus relaciones con un contexto artístico hostil adverso, generando prácticas artísticas propias que podían confirmarlo o cuestionarlo.

Sin embargo, en lo que respecta a la identidad del artista, esta se configuró sobre unas bases masculinas que condicionaron la percepción tanto de los artistas como de las artistas. Como dice esta misma autora, «los conceptos de “artista” y las definiciones sociales de “mujer”, ambos en constante evolución, han seguido caminos históricamente diferentes», estableciendo lo que se ha entendido por creatividad «como un componente ideológico de la

77. Trasforini, *op. cit.*, 112.

78. M. A. Trasforini, “Du génie au talent: quel genre pour l’artiste?”, *Cahiers du Genre*, 43:2, 2007, 113-131.

79. T. Garb, “Revising the Revisionists: The Formation of the Union des Femmes Peintres et Sculpteurs”, *Art Journal*, 48:1, 1989, 63-70.

80. D. Noël, “Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle”, *Clio. Femmes, genre, histoire*, 19, 2004.

81. Brogniez, *op. cit.*

82. “[...] debemos describir las posturas históricamente específicas a partir de las cuales las mujeres intervinieron en las prácticas culturales como totalidad, a veces trabajando para apoyar las ideas sociales dominantes, otras resistiendo de manera crítica, con frecuencia aliadas a otras fuerzas progresistas. Siempre necesitamos hacer un rastreo de las definiciones cambiantes de los términos «artista» y «mujer». Si nos falta ese sentido de los modos en los que las mujeres han negociado heterogéneamente su posición diferencial en las cambiantes relaciones sociales patriarcales y de clase, cualquier descripción histórica de las mujeres, el arte y la ideología que produzcamos carecerá de importancia política. Se quedará en la mera celebración del éxito o fracaso personal y, fatalmente, carecerá de una teoría de la transformación social e ideológica”. En Pollock, *op. cit.*, 73

masculinidad, mientras que la feminidad ha sido construida como el negativo del hombre y, por lo tanto, del artista»⁸³.

Para María Victoria Alonso, las imágenes que los artistas proporcionaban de sí mismos, tanto los autorretratos y como las representaciones de sus talleres, manifestaban una voluntad de mostrarse como ejemplos de masculinidad. En el caso del taller, este se plasmaba como un lugar de trabajo y sociabilidad masculinos, en el que, si aparecían mujeres, era como modelos, alejadas además del carácter asexuado que se daba en la academia y presentadas ahora bajo «una nueva erotización en el acto de posar»⁸⁴.

La propia educación proporcionaba a los futuros artistas un espacio y una trayectoria de socialización en el que se desarrollaban prácticas que fomentaban la identificación del artista con la masculinidad⁸⁵ y con los espacios públicos en los que esta se desarrollaba, preparando a los estudiantes para su futura proyección como artistas, como hombres públicos y como profesionales. Se produce de esta manera la unión entre estos tres aspectos, dando lugar a la visión de la masculinidad como uno de los síntomas de la profesionalización.

Como explica Pollock:

Mientras la feminidad se volvió exclusivamente doméstica y maternal, las nociones burguesas del artista evolucionaron, asociando la creación con todo lo antidoméstico, ya en el ideal romántico de los espacios exteriores y la alianza con la naturaleza sublime o en los modelos de vida bohemia, protagonizados por marginales de gran energía sexual entregados a una vida sin ataduras y alienados de la vida social. Como la feminidad burguesa debía vivirse en el marco rígidamente impuesto de los roles reproductivos y auxiliares, se estableció una profunda contradicción entre las identidades ideológicas del artista y de la mujer⁸⁶.

5. Conclusiones

A través de los tres aspectos analizados de la configuración de la figura del artista (el mito del genio, los comportamientos artísticos y la imagen y reconocimiento públicos del artista), se puede decir que la figura del artista en el siglo XIX se construye sobre una serie de preceptos que implican una íntima relación con el espacio público y con sus particularidades modernas. Pero además, y en estrecha correspondencia con esto, que el artista, como identidad profesional y como símbolo moderno se estructura como figura masculina. Esto no implica que hubiera una incompatibilidad entre el *ser* artista y las mujeres, sino que, como explicaba

83. Pollock, *op. cit.*, 58.

84. M. V. Alonso Cabezas, *op. cit.* (2015), 29.

85. S. Waller, "Académie and fraternité: constructing masculinities in the education of French artists", en L. Morowitz and W. Vaughan (eds.), *Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century*, Burlington, 2000, 137-153.

86. Pollock, *op. cit.*, 108.

Trasforini, a menudo (si bien es importante destacar que no siempre), era un *tipo* de artista distinto, asociado a géneros considerados menores y, por lo tanto, inferior. La vinculación entre el arte y las mujeres fue, de hecho, algo muy popular, y la educación artística era un recurso constante en la educación femenina, al interpretarse el arte como algo acorde al carácter femenino⁸⁷. Pero ¿qué arte? No desde luego la idea de arte propia del romanticismo, libre, indócil y autónomo, sino un arte que respondiera lo que las mujeres eran y debían ser. Por ello, la educación artística proporcionada a las mujeres potenciaba estos elementos del supuesto carácter femenino, convirtiéndose en un «adorno burgués» muy popular.

Así, la estrategia no se basaba tanto en la negación de las aptitudes artísticas a las mujeres, sino de la diferenciación entre estas y las de los hombres, una diferencia que, según el momento se iba a basar en unas justificaciones u otras, pero en las que acabó triunfando la idea de un esencialismo femenino y los argumentos científicos del momento⁸⁸. Mientras el rol del artista se iba vinculando con el del intelectual y con el espacio público, a las mujeres se les proporciona otro sentido del ser artista, adecuado a los requerimientos que una mujer burguesa debía cumplir.

Es cierto que, aun siendo un modelo masculino, y por lo tanto en contradicción con la identidad que se había instituido como femenina, muchas de ellas se vieron en este modelo de artista y se identificaron con ese ideal, defendiendo su capacidad de creación como igual a la de sus pares masculinos, aunque muchas veces a costa de renegar de su condición de mujer⁸⁹.

El modelo del artista moderno, que surgió en el seno de la burguesía implicaba una masculinidad que posibilitaba otro modo de ser hombre (libre, rebelde), se oponía a los paradigmas de la masculinidad burguesa, si bien por burguesa, que no por masculinidad, a pesar de incluir, como se ha visto, cualidades «femeninas». De esta forma, se podría concluir diciendo que la figura del artista se forma sobre fundamentos masculinos, que estructuran los mitos, las imágenes y los comportamientos de esta figura y que, a su vez, proporciona un nuevo modelo de masculinidad alejado de las normas burguesas. Y esta figura, establecida como una suerte de paradigma de lo que era e implicaba el ser artista, actuó como verdadero modelo en el que miles de artistas se miraron y hacia el que orientaron las expectativas sobre su propia profesión.

87. E. de Diego, *La mujer y la pintura del XIX español*, Madrid, 2009, 231.

88. N. Aresti, “Pensamiento científico y género en el primer tercio del siglo XX”, *Vasconia: Cuadernos de Geografía e Historia*, 25, 1998, 53-72.

89. Como en el caso citado anteriormente de Marie Bashkirtseff, explicado por E. Povedano en *op. cit.*