

## **Mujer y arte. Del prerrafaelismo al modernismo: Elizabeth Siddal, Georgia O'Keeffe y Frida Kahlo**

**Cristina Elgue-Martini**

UNC

El trabajo analiza a “la mujer como signo” en el arte. Priorizando la pintura, pero considerando también a la fotografía como expresión artística, aspira a mostrar cómo en menos de ochenta años la mujer- “como signo en el arte”- se transforma de objeto de la imaginación y el anhelo del hombre a presencia empoderada -tanto desde la mirada del otro masculino como de la suya propia. Con un enfoque comparativo que considera tanto la dimensión temporal como el espacio geográfico, parte del análisis del caso “Siddal” (Elizabeth Siddal, 1829-1862), y, ya en América, considera el impacto de Georgia O'Keeffe (1887-1986) y de Frida Kahlo (1907-1954).

A pesar de ser el único miembro femenino del grupo prerrafaelita -patrocinada inclusive por John Ruskin desde 1855- Siddal (su marido le quitó la segunda “l” a su apellido) pasó a la historia del arte como modelo de Dante Gabriel Rossetti y de sus colegas prerrafaelitas en pinturas que presentan una imagen estereotipada de mujer hermosa e inasible, fantasía del hombre e ícono del movimiento. En contraposición, en la década de 1920, la estadounidense Georgia O'Keeffe se convirtió, con sus flores magnificadas y sus rascacielos neoyorkinos, en la revelación del momento. Había contribuido a su éxito el juicio experto de su marido, el fotógrafo Alfred Stieglitz, que con sus fotografías de O'Keeffe –no ya estereotipadas sino reveladoras de la fuerte y polifacética personalidad de Georgia- contribuyó a transformarla en una de las figuras más contundentes del arte estadounidense, no sólo de la década del 20, sino de las siguientes. Finalmente, Frida Kahlo tomó a su cargo la plasmación de su identidad en sus célebres autorretratos. La presentación no deja de lado la relación de estas artistas con sus célebres parejas.

Pero como introducción al tema, quisiera considerar algunos antecedentes de “mujeres artistas”. Me ha ayudado en esta tarea el libro de Flavia Frigeri, historiadora del arte, docente en el *University College* de Londres y co-organizadora de importantes muestras, como por ejemplo de la exposición “*The world goes Pop*” en la *Tate Modern*

en 2015. En 2018 Frigeri publicó *Women Artists*, traducido el año siguiente al español como *Mujeres artistas*. En la introducción de su libro expresa:

Las mujeres llevan en activo tanto o más que sus colegas masculinos durante mucho tiempo (*sic*). Su arte, sin embargo, ha sido más difícil de encontrar. Esto resulta especialmente cierto en el período medieval, el renacentista y el barroco, cuando el arte era casi exclusivamente masculino: las mujeres a menudo se veían obligadas a trabajar en el anonimato o a adoptar seudónimos masculinos (6 -7).

Es cierto, sin duda, que hubo mujeres artistas antes del siglo XX, y que a su trabajo se le otorgaba “poco o ningún crédito”, como dice Frigeri, pero si nos referimos a la producción femenina en la Historia de Occidente, coincido más con la postura de Virginia Woolf en el sentido de que las mujeres artistas fueron muy pocas (Woolf se refiere específicamente a escritoras) porque la mujer casi sin excepción dependía del hombre. No tenía ni “un cuarto propio”, ni independencia económica, los dos requisitos indispensables para la creación, según Woolf, afirmación que la autora británica ejemplifica con su historia sobre la supuesta hermana de Shakespeare, Judith, dotada de los mismos atributos que su hermano, cuya vocación por la escritura también la llevó a Londres cuando no tenía aún diecisiete años y quien, después de luchar tanto como su hermano, terminó embarazada y “se mató una noche de invierno y yace enterrada en alguna encrucijada donde ahora se detienen los ómnibus frente al Elefante y la Torre”<sup>1</sup> (Woolf, 1981:48).

Para Woolf la independencia económica era indispensable a los fines de la creación. Así lo registra en *Un Cuarto propio*, al enterarse de que su tía Mary Benton le ha dejado una herencia gracias a la que ahora su cartera tiene “el poder de engendrar automáticamente billetes de diez chelines” (37) que ella puede utilizar sin pasar por “el veneno de temor y amargura” (37) de tener que vivir con lo ganado en algunos de los pocos trabajos que podían realizar las mujeres en 1918. Para Woolf, la independencia que le da el dinero es incluso más importante que ciertos derechos de la mujer. Dice al respecto:

La noticia de mi herencia me llegó una noche casi al mismo tiempo que se pasaba la ley que otorgaba el voto a las mujeres. La carta de un abogado cayó en el buzón y cuando la abrí me enteré de que me había dejado quinientas libras al año para siempre. De los dos

---

<sup>1</sup> Las traducciones del inglés son propias.

– el voto y el dinero – el dinero, reconozco, me pareció mucho más importante. (Woolf, 1981, 37)

Volviendo al libro de Frigeri, la autora se propone “analizar el trabajo de 50 mujeres artistas activas desde el siglo XVI hasta la actualidad” y ver “cómo las mujeres artistas pasaron de ser objetos de contemplación pasiva a creadoras activas” (7). Frigeri divide su presentación de las artistas en cinco períodos: “Abrir nuevos caminos” (nacidas entre 1550 y 1850); “Pioneras de las vanguardias” (nacidas entre 1860 y 1899), “Triunfos y tribulaciones” (nacidas entre 1900 y 1925), “Desafiar los estereotipos” (nacidas entre 1926 y 1940) y “Perspectivas contemporáneas” (nacidas entre 1942 y 1985).

### **Elizabeth Siddal**

Siddal pertenece al primer grupo. Fue descrita por el hermano de Dante Gabriel Rossetti, William Michael Rossetti, como una de las criaturas más bellas, con aire entre dignidad y dulzura con algo que excedía la modestia y la autoestima y poseía una desdeñosa reserva; alta, finamente formada con un cuello suave y regular, con algunas características poco comunes, ojos verde-azulados y poco brillantes, grandes y perfectos párpados, una tez brillante y un espléndido, grueso y abundante cabello oro-cobrizo (Pollock, 2013:168).

Siddal fue descubierta por Deverell en una sombrerería donde se desempeñaba como empleada e inmediatamente pasó a ser modelo de Dante Gabriel Rossetti, Walter Deverell, William Holman Hunt y John Everett Millais. Después de comprometerse con Rossetti, Elizabeth empezó a estudiar con él. También pintó un autorretrato, que difiere de la belleza idealizada por los prerrafaelitas. Es significativo porque revela cómo se veía a través de sus propios ojos, no sublimada como en los retratos producidos por los miembros de la *Hermandad*, que, por cierto, la muestran estereotipada conforme a sus objetivos pictóricos. Compárese, por ejemplo, las diferencias entre la *Ofelia* (1851-52) de Millais con la *Santa Catalina* (1857) de Rossetti. Existen también al menos dos fotografías de Siddal, que, aunque dan cuenta de una mujer hermosa, no podría ser reconocida como la modelo creada por los prerrafaelitas. La observación de Roland Barthes a propósito de que “el referente se adhiere” (Barthes, 2005:32) a la fotografía, “que la fotografía lleva siempre su referente consigo” (31) ayuda a apoyar la tesis de

que los prerrafaelitas crearon una Elizabeth conforme a sus necesidades temáticas y estilísticas, alejándose, según sus necesidades estéticas, de la Elizabeth que muestran las fotografías<sup>2</sup>.

Continuando con la historia de Lizzie, en 1855, el crítico de arte John Ruskin comenzó a patrocinar su carrera y le pagaba 150 libras al año por todos los dibujos y pinturas que realizara. Ella produjo numerosos bocetos y acuarelas, así como algunos óleos, que presentan los temas propios del prerrafaelismo con ilustraciones de las leyendas de Arturo y otros temas medievales idealizados. En 1857 fue la única mujer en participar en una muestra de la *Hermandad* y vendió su obra *Clark Saunders* (1857) a Charles Eliot Norton, importante coleccionista estadounidense. También comenzó a escribir poesía, que fue bien recibida por la crítica. Sus versos fueron enterrados con ella y solo editados siete años después de su muerte cuando por decisión de Dante Gabriel sus restos fueron exhumados para recuperar la poesía. Por supuesto, mucho de ella había desaparecido.

Los prerrafaelitas construyeron la imagen y la personalidad de Siddal en sus cuadros. Como ya mencioné, su marido incluso le quitó la “l” final a su apellido. Siddal es todavía para el gran público la esposa enferma de Rossetti y la modelo más hermosa de la *Hermandad*. Languidez, pasividad y fragilidad aparecen como los atributos más notables de Siddal, Incluso la tuberculosis está “representada como una debilidad del cuerpo femenino, una representación determinada por la sutura ideológica entre mortalidad femenina por causa de tuberculosis y la feminidad como tipo de cuerpo inferior, corrompido” (Pollock, 2013:188).

John Gere, en su estudio sobre Dante Gabriel escribe, por ejemplo: "Bajo la influencia de Rossetti, ella dibujó y escribió versos, pero no parece haber tenido un poder creativo original: era la luna de su sol, que sólo reflejaba la luz de él" (Pollock, 176). Posiblemente fuera cierto, ya que Siddal provenía de una familia de clase media baja, que debió trabajar desde joven, aunque se sabe que había leído y admirado a Tennyson. O tal vez, habría que considerar, como dice Griselda Pollock, que

La producción de verdad está unida a los sistemas de poder que operan en la sociedad, los cuales mantienen el régimen de verdad. Las verdades que circulan sobre las artistas mujeres y la feminidad son producidas en favor de “verdades” sobre los artistas varones y la masculinidad, que aquellas mantienen simultáneamente. (181)

---

<sup>2</sup> Las fotografías de Siddal pueden encontrarse en <https://www.pinterest.com.mx/veesinspiration/lizzie-siddal/>

Sin duda la Lizzie que conocemos es un producto de la creación masculina y de los sistemas de poder que han operado en la sociedad durante siglos. Pasaron muchos años antes de que las mujeres de la *Hermandad* recibieran algún reconocimiento. Es una feliz coincidencia, para esta presentación, que entre el 17 de octubre de 2019 y el 26 de enero de 2020 la *National Portrait Gallery* de Londres organizara la exposición *Pre-Raphaelite Sisters*. A 160 años de la primera exposición de la *Hermandad* en 1849, *Pre-Raphaelite Sisters* explora la contribución de doce mujeres al movimiento, entre ellas la de Elizabeth Siddal.

### **Georgia O’Keeffe**

Pasemos ahora a Georgia O’Keeffe<sup>3</sup>, perteneciente al segundo grupo de la clasificación de Frigeri. El lugar que ocupa O’Keeffe en la historia del arte y de la cultura estadounidense se debe no sólo a la originalidad de su pintura sino a su personalidad casi legendaria, que comenzó primero a construirle su compañero, el afamado fotógrafo Alfred Stieglitz -quien la transformó en figura pública desde su núcleo artístico e intelectual de Nueva York a través de más de quinientos retratos- y que, después de la muerte de Stieglitz, continuó forjándose ella misma en el desierto de Nuevo Méjico, ese tercer espacio que eligió habitar y hacer suyo, y donde creó su propio mito.

Había nacido en una granja del *Midwest*, donde, junto a la experiencia de la naturaleza, fue iniciada en el dibujo y en la música. A los doce años, Georgia O’Keeffe ya tenía la certeza de que iba a ser pintora y a los diecisiete estudiaba en el *Art Institute* de Chicago. Instalada muy pronto en Nueva York, a través de la *Galería 291* que conducía Alfred Stieglitz, conoce a la vanguardia europea -Matisse, Cézanne, Braque, Picasso, Rodin, Brancusi, Rousseau- aun antes del legendario *Armory Show* de 1913. Más tarde, después de una estadía en Chicago estudia, nuevamente en Nueva York, con Arthur W. Dow, de quien aprende los principios decorativos del Arte Oriental y del *Art Nouveau*, y lee a Wassily Kandinsky y a Henry Bergson. Pero quizás la referencia más importante en la formación de O’Keeffe fue su frecuentación de la fotografía. Stieglitz,

---

<sup>3</sup> Para una introducción a la obra de O’Keeffe se puede consultar mi artículo “Georgia O’Keeffe. Paisajes de la experiencia”. En *Estados Unidos y el Modernismo. Revisiones contemporáneas*. Rolando Costa Picazo y Armando Capalbo, eds. Buenos Aires: Fundación Williams y bmpress, 2009, capítulo de libro del que he extraído algunos de los conceptos desarrollados en este trabajo.

cuyas “fotografías a menudo reflejaban los modos experimentales de la abstracción, captando de manera similar la belleza de forma y *mood*” (*Time-Life Library of Art*, 40) descubrió y alentó a O’Keeffe y expuso sus primeras carbonillas; fue además su compañero –aunque en una conflictiva relación- hasta la muerte del fotógrafo en 1946. La artista fue obsesivamente fotografiada por Stieglitz y en esas fotografías se encontró a sí misma. De esta experiencia diría “Puedo verme a mí misma (en las fotografías de Stieglitz) y eso me ha ayudado a decir lo que quiero decir en pintura” (citado por Benke, 20). Cabría aquí recordar nuevamente la observación de Roland Barthes a propósito de que “el referente se adhiere” (32) a la fotografía. Pero el impacto de la fotografía, además de ayudarle a descubrirse a sí misma, tuvo en O’ Keeffe una dimensión más amplia, a través de Paul Strand. Los *close-ups* de Strand, influenciados por el cubismo, disolvían las formas realistas por efecto de la magnificación, y fueron, precisamente, los efectos de magnificación aplicados a las flores los que contribuirían a hacer de Georgia una de las artistas más reconocidas de los años veinte. O’ Keeffe escribía a Strand por esa época:

Creo que he estado mirando las cosas y viéndolas como pienso que usted podría fotografiarlas –no es divertido- haciendo las fotografías de Strand para mí misma en mi cabeza [...] Creo que ustedes [los fotógrafos] me han hecho ver –o quizás debería decir sentir- nuevos colores- No se los puedo decir pero pienso que los voy a hacer (citado por Benke, 23-25)

La artista comenzó a producir las flores que iniciarían su fama en 1924, con la intención de impresionar a los neoyorkinos: “Voy a hacer que los ocupados neoyorkinos se tomen tiempo para ver lo que yo veo de las flores” (citado por Benke, 31). Su apropiación de la naturaleza en las pinturas de calas y lirios con la técnica del *close-up* ha sido caracterizada como romántica, comparada con la de Walt Whitman en *Leaves of Grass* –“*I believe a leaf of grass is no less than the journey-work of the stars*”- y definida como perteneciente a la tradición estadounidense: una aproximación inmediata a los fenómenos de la naturaleza, una estilización de su belleza, literalmente “meter la nariz dentro de las cosas” (Benke, 37). Si bien el impacto de las teorías freudianas hizo que a las enormes flores con detalles ampliados de su anatomía se les atribuyera implicaciones eróticas, O’Keeffe siempre rechazó esta interpretación. No obstante, la misma pudo haber sido inducida también por los desnudos de la artista fotografiados por su marido. Por otra parte, la inusual ampliación de los detalles realistas –una sola

flor puede ocupar una tela de un metro de lado- produce el efecto de alejar la representación de la estética realista y acercarla, por ejemplo, al realismo mágico, término acuñado por ese entonces en Europa con un contenido análogo al desarrollado por O'Keeffe para caracterizar su propia pintura y afín a las ideas aprendidas de Bergson<sup>4</sup>.

Pero en la década de 1920, la obra de la artista está también dominada por los rascacielos neoyorkinos<sup>5</sup>. Dijo O'Keeffe de Nueva York: "No se la puede pintar como es, sino como se la siente" (citado por Benke, 40), y, en efecto, sus visiones de la gran metrópolis, como la de tantos otros artistas a lo largo del Siglo XX, son visiones de un mito. El mito se expresa a través de la nueva tipología arquitectónica: el rascacielos neoyorkino, que tenía una historia muy corta cuando la pintora contribuyó con sus óleos a la construcción del modelo, pero que tanto a través del escalonamiento que se estrechaba en la cúspide como de la fenestración, constituía un signo arquitectónico vertical. En esta tradición, O'Keeffe pintó varias versiones del *Shelton Hotel* –una, por ejemplo, donde el resplandor del sol borra parte de su coronamiento- y una impactante vista nocturna del *Radiador Building*. Fiel a su tradición de moverse hacia la abstracción partiendo de una forma real, algunas de sus versiones nocturnas de los rascacielos de Nueva York tienen un grado de abstracción que sólo la presencia de la luna, por ejemplo, logra anclarlos en las dimensiones de espacio y tiempo. En la segunda mitad de la década de 1920, estas formas verticales planas transmitían el ímpetu progresista del momento histórico y parecían desafiar a las catedrales góticas medievales, tanto en su aspiración de altura infinita como en su fe -ya no, sin embargo, en el Ser Divino sino en el mágico progreso de la tecnología y de la industria. En sus distintas versiones de los rascacielos, cambiantes conforme a las diferentes horas del día y condiciones atmosféricas, la artista emulaba la tarea que por esa época habían realizado fotógrafos como Stieglitz y Charles Sheeler.

---

<sup>4</sup> Recordemos que el término "realismo mágico" fue utilizado en 1925 por Franz Roth en su libro sobre pintura post-expresionista europea. En este libro Roth usa el oxímoron "realismo mágico" para describir un arte que había sido calificado como "nuevo realismo" o "realismo ideal". Este nuevo realismo aspiraba, según Roth, a penetrar en una capa mucho más honda de la realidad; contra los excesos del Sujeto que había propiciado el expresionismo, proponía la restauración del Objeto, pero no del objeto material del realismo decimonónico sino de un objeto espiritualizado. En la concepción de Roth, "mágico" alude a una cualidad del objeto real que le permite referirse al espíritu. Hacia 1926, las expresiones "realismo mágico" o "realismo místico" fueron aplicadas por Massimo Bontempelli a las letras italianas -específicamente para caracterizar el arte *novecentista*- con un significado similar al de Roth.

<sup>5</sup> Charles Sheeler y Paul Strand produjeron un corto metraje titulado, precisamente, *Mannahata*, que debió, sin duda, constituir parte del acervo de O'Keeffe.

Hacia fines de la década de 1920, Georgia O’Keeffe viajó a Nuevo Méjico. Había estado allí durante una corta visita más de diez años antes, pero ahora el paisaje desértico, que había producido en ella una honda impresión - “es absurdo el modo en que amo a este país”, había escrito a su amiga Anita Pollitzer en 1916 (Miller y Kenedi, 16)- ya no la abandonaría. Sería el contexto y la temática de la mayor parte de su producción futura. En palabras de Miller y Kenedi, “En 1929, la artista estaba escalando las sierras escarpadas al norte de Abiquiu, Nuevo Méjico, cuando descubrió un rancho abandonado. Esas construcciones en ruinas, conocidas como *Ghost Ranch*, pronto se convertirían en su hogar –y en su inspiración” (12). Los huesos blancos de los animales que encontraba en el desierto se immortalizaron en pinturas, que, lo mismo que sus flores, tuvieron difusión internacional. *Cow’s Skull with Calico Roses*, 1932, *Summer Days*, 1936, *From the Faraway Nearby*, 1937, figuran entre las más reproducidas. A propósito del significado profundo que los huesos de animales tuvieron para ella desde un principio escribía en 1948 a su amiga Anita Pollitzer: “Los huesos parecen cortar filosamente hacia el centro de algo que está agudamente vivo en el desierto, a pesar de que es vasto y vacío e intocable –y no conoce de bondad con toda su belleza” (citado por Miller y Kennedy, 18). En esta época continuó experimentando con los *close-ups* en óleos donde el tema es la tierra: las montañas ocre, pardas, marrones. También en Abiquiu, empezó a introducir efectos de alejamiento, en paisajes que se incorporan como fondo de sus cráneos de animales.

Georgia O’Keeffe murió el 6 de marzo de 1986, en Santa Fe, a la edad de 98 años. Durante sus últimos años viajó a India, Grecia, Egipto, Medio Oriente, Marruecos, Hawai y el Caribe. Produjo también vasijas de cerámica y coleccionó piedras y rocas. En pintura, continuó recorriendo el camino personal de su abstracción.

## **Frida Kahlo**

Frida Kahlo pertenece al tercer grupo de artistas mujeres conforme a la clasificación de Frigeri. Sería redundante referirse al accidente que Frida Kahlo tuvo cuando muy joven<sup>6</sup> y que fue un factor determinante en su vida y en su carrera artística. Frida ya había comenzado a estudiar pintura, pero durante su larga convalecencia lo hizo de manera

---

<sup>6</sup> Rita Eder afirma que sufrió el accidente que “la dejó inválida a la edad de 16 años” (p. 17), mientras que Flavia Frigeri ubica el accidente a los dieciocho años (p. 82).

más constante y concentrándose en su imagen<sup>7</sup>. En septiembre de 1926 habría pintado su primer autorretrato al óleo. Sería esta una práctica que nunca dejaría: en efecto en su producción prevalecen los autorretratos. Como expresa Rita Eder “El tema central de su obra es ella misma y su tragedia” (Eder, 1999:27). Lejos de inspirarse en sus sueños, su obra expresa su vida y, en cuanto a la técnica, la del retrato fotográfico aprendido de su padre, Guillermo Kahlo, parece haber sido muy influyente.

Kahlo se casó con Diego Rivera en 1929. Su conflictiva relación los llevó al divorcio en 1939, pero volvieron a casarse en 1940. Uno de sus autorretratos -*Diego y yo*- da cuenta de la importancia de Rivera en la vida de Kahlo y el sufrimiento que le causaron sus infidelidades. Como escribe Flavia Frigeri:

Si bien sus primeras autorrepresentaciones toman como punto de partida el retrato del Renacimiento italiano, en las posteriores se fusionan a la perfección el realismo y la invención. En sus retratos, Kahlo entrevera su yo público con el yo íntimo. Al hacerlo, llama la atención sobre varios temas –su papel como mujer, su vulnerabilidad física y su identidad mexicana- a la vez que cuestiona su lugar en el mundo. (Frigeri, 2019: 82)

La identidad mejicana aparece sobre todo en sus vestidos coloridos, típicos del Coyaoacán, en las cintas que a menudo adornan sus cabellos, en los animales y frutos que indefectiblemente la rodean: fondo del que surge su rostro delgado, de pómulos marcados, ojos profundos y altivos; sus labios rojos y tupidas cejas, quizás su rasgo más inconfundible.

Pero dije que sus autorretratos dan también cuenta del dolor físico que marcó su vida. El más significativo en este sentido quizás sea *La columna rota* (1944), donde Frida refiere a su columna vertebral –rota en el accidente- a través de un recurso arquitectónico: una columna jónica -el orden femenino en la tradición clásica. En la obra se ve a Frida con un corsé de acero -que tuvo que utilizar durante meses después del desafortunado evento. Los clavos que hieren su rostro y cuerpo son significantes del dolor. El clavo más grande, a la altura de su corazón, puede representar el dolor no ya físico, sino el dolor infligido por las constantes infidelidades de Diego Rivera.

*Las dos Fridas*, por su parte, es un autorretrato doble, pintado en óleo y terminado en 1939, año en que la artista se divorciaba de Diego Rivera. En *Las dos Fridas* podemos encontrar dos imágenes de la artista: el que la de la derecha pareciera

---

<sup>7</sup> Se cuenta que su padre le habría fabricado una pequeña estructura para que ella pudiera pintar reclinada en la cama, a la vez que observaba su rostro a través de un espejo.

un doble a manera de espejo, pero con importantes diferencias. Ambas Fridas están sentadas en un banco tomadas de la mano. La Frida del lado derecho está vestida con un traje mejicano mientras que la del lado izquierdo lleva un clásico vestido blanco de estilo europeo. Ambas tienen el corazón expuesto, con la diferencia de que la arteria del corazón de la Frida mejicana acaba en un pequeño retrato del artista Diego Rivera, y la arteria del corazón de la Frida de blanco, cortada adrede con una tijera quirúrgica, acaba derramando sangre en la zona púbica. Las alusiones son muchas: algunas, las más fuertes, son personales: el dolor infligido por el amor traicionado, por la enfermedad, por la negada maternidad. Pero en el retrato no está ausente la problemática de la hibridez americana, expresada en la vestimenta.

Conforme informa su biógrafa, Hilda Trujillo,

Al final de su vida, la salud de la artista decayó. De 1950 al 51, permaneció internada en el Hospital Inglés. En 1953, ante la amenaza de gangrena, se le amputó la pierna derecha. Frida Kahlo murió en la Casa Azul en la Ciudad de México el 13 de julio de 1954, cuando el Instituto Nacional de Bellas Artes le preparaba, como Homenaje Nacional, una muestra retrospectiva. ([museofridakahlo.org.mx](http://museofridakahlo.org.mx))

### **A manera de conclusión**

Las tres mujeres artistas que he tratado tuvieron que enfrentar la circunstancia adversa que en su momento histórico significaba ser mujer, y, en sus vidas privadas, la no disimulada infidelidad de sus maridos. Siddal y Kahlo lucharon además contra la enfermedad. Elizabeth Siddal, en el Siglo XIX, víctima de la tuberculosis y adicta al láudano, aparentemente se suicidó o murió a causa de una sobredosis. Hoy se la recuerda como la modelo más importante, musa inspiradora de la *Hermandad*. Por contraposición, Kahlo, se sobrepuso a las infidelidades de su marido, haciendo de la controvertida relación y de su enfermedad el tema casi excluyente de sus retratos -junto a la mejicanidad, siempre presente en sus telas. Dicen sus críticos que su realismo estuvo influenciado por las fotografías de su padre. En este punto la mejicana se encuentra con la estadounidense, si bien las flores magnificadas y, más tarde, ya en el desierto, los efectos de alejamiento que plasma O'Keeffe en sus composiciones fueron su respuesta al contacto de la fotografía, no ya realista, sino experimental de Stieglitz, Sheeler y Strand. Aunque Kahlo respondió a las aventuras amorosas de Diego Rivera

con sus propias infidelidades, el amor por su esposo y la turbulenta relación la acompañaron toda su vida. O’Keeffe, en cambio, se alejó de Stieglitz, estableciéndose en el desierto de Nuevo México. Volvió para cuidarlo antes de su muerte, pero luego eligió el desierto como su lugar en el mundo. Tanto O’Keeffe como Kahlo son reconocidas mundialmente y su vida y su arte han sido afianzados por sus museos personales. El *Georgia O’Keeffe Museum* está dedicado al legado artístico de O’Keeffe, a su vida y al modernismo estadounidense. Se inauguró el 17 de julio de 1997 e incluye distintas sedes, tanto en Santa Fe como en Abiquiu, Nuevo Méjico. Por otra parte, el *Museo Frida Kahlo* -la famosa *Casa Azul*- está ubicado en Coyoacán, uno de los barrios más antiguos y hermosos de la ciudad de México. La casa perteneció a la familia de Frida y después de la muerte de la artista fue convertido en museo. Es hoy uno de los lugares culturales y turísticos más visitados de la ciudad de México.

Si, como dice Griselda Pollock, “las verdades que circulan sobre las artistas mujeres y la feminidad son producidas en favor de “verdades” sobre los artistas varones y la masculinidad, que aquellas mantienen simultáneamente” (181), los casos O’Keeffe y Kahlo mostrarían que el Siglo XX vio el comienzo de un cambio esperanzador.

## **Bibliografía**

- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires, Barcelona, México, 2008.
- Benke, Britta. *Georgia O'Keeffe. 1887-1986. Flowers in the Desert*. London:Taschen, 2000.
- Eder, Rita. “La pintura mejicana: vertientes y variables”. *Pintura Latinoamericana*. Buenos Aires: Ediciones Banco Velox, 1999, pp. 16-29.
- Editors of Time-Life Library of Art. *Modern American Painting*. Time-Life Books: Alexandria, Virginia, 1970.
- Frigeri, Flavia. *Mujeres artistas*. Barcelona: Blume, 2019.
- Miller, John y Aaron Kenedi. “Abiquiú. Georgia O'keeffe” *where inspiration lives. Writers, artists and their creative places*. Novato. California: New World Library, 2003.
- Pollock, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013.
- Trujillo, Hilda. “Introducción a la biografía de Frida Kahlo”. *Museo Frida Kahlo*.  
<https://www.museofridakahlo.org.mx/es/frida-kahlo/>