

LAS DOS CARAS DE KIKI. RETRATOS DE UNA MUSA DE MONTPARNASSE *

Cristina Rodríguez Samaniego
Université Paris IV-Sorbonne

« Alice Prin – Kiki, la signature qui vole comme une mouche, prête à taquiner plus loin. Kiki, mouche moqueuse comme une mouche, fleur candide comme une fleur. Ainsi d'ingénue en ingénue, l'ingénue est toujours fraîche. Suis-je à vrai dire plus certaine de l'authenticité de cette naïveté-là que celle de Sauvage, le dernier en date ? On sait bien que le regard le plus candide est celui que l'on se fait sur la scène. Le mieux pourtant est que nous soyons dupe, puisqu'il y va de notre plaisir et qu'un vrai charme agit ici. » (Les souvenirs de Kiki, 1929: 21)

La Pinacothèque de París inauguró, el 5 de marzo de 2008, una exposición dedicada al artista estadounidense Man Ray, en la que, por encima de su célebre labor como fotógrafo, se buscaba poner de manifiesto su menos conocida producción pictórica, de grabados y dibujos. No obstante, el cartel de dicha exposición – visible por toda la ciudad – no presentaba ningún óleo, ni tan siquiera al propio autor; sino que apostaba por una reproducción a gran escala de un cliché de la serie *Noire et Blanche* de 1926, en el que, sobre un fondo de tono neutro, destaca la cabeza yacente de una mujer caucásica que sostiene una máscara ritual africana. Más allá del universo de significaciones inherentes a la imagen en cuestión, me parece muy significativa la selección de esta fotografía para publicitar una exposición centrada en las otras disciplinas artísticas que conreó su autor. La mujer de *Noire et Blanche* es Alice Ernestine Prin, más conocida como Kiki de Montparnasse, modelo de artistas en el París de entreguerras, y entonces compañera sentimental de Man Ray. Alice posó también para la archiconocida *Le Violon d'Ingres* de 1924 (no presente entre las obras exhibidas en la Pinacothèque), en la que su dorso desnudo se convierte en la caja de un violín, gracias a dos marcas de tinta negra dibujadas por Ray en ambos flancos de su espalda. Y, si bien ella aparece en las creaciones del fotógrafo realizadas principalmente durante su intermitente relación amorosa (1922-1929), un retrato suyo ilustra el cartel de una

exposición consagrada a las otras facetas creativas del estadounidense. El magnetismo de Kiki sigue estando de actualidad, pruebas de ello son también la reciente publicación de un cómic sobre su vida (Catel, Boquet, 2007) y la reedición de su libro de memorias, en el que profundizaremos más adelante (*Souvenirs retrouvés*, 2005).

Alice Prin inspiró los que, probablemente, sean los mejores trabajos de Man Ray. Sin embargo, Ray no fue el único artista para el que ella posó. Desde Maurice Mendjisky hasta Alexander Calder, pasando por Moïse Kisling, Leonard-Tsuguharu Foujita o Pablo Gargallo, los rasgos característicos de Alice son reconocibles en multitud de creaciones de la mal llamada Escuela de París. Incluso se ha sugerido que Alice podría haber trabajado como modelo para Amedeo Modigliani, Kees Van Dongen o Chaïm Soutine (Gossmann, 1997: 61). Asimismo, Prin apareció en gran cantidad de películas del cine experimental francés de los años 1920 y 1930, en títulos tan significativos como *Le Retour à la raison* (1923), *Ballet mécanique* (1924), *Emak-Bakia* (1926), *L'Étoile de mer* (1928), *Cette vieille canaille* (1933) o *La Galerie des monstres* (1924), rodado en España y recientemente incluido en el ciclo “Le cinéma français des années 20: Corps et Décors”, proyectado en el auditorio del Musée de Orsay.

Si bien la variedad de las obras en las que se retrata a Alice Prin es más que notable, pueden distinguirse dos líneas diferenciadas. Por una parte, la representación de Alice como musa de la modernidad, mujer libre e independiente, compañera y casi par de los artistas de vanguardia que la inmortalizaron; y por la otra, una Alice relacionada iconográficamente con una Venus, representada a modo de belleza clásica: pura e impresionante en la plenitud de su perfección corpórea. Esta comunicación pretende ahondar en dicha dualidad a través del análisis de una selección de retratos de Alice realizados por distintos artistas durante la década de 1920 y principios de la de 1930. Criterios históricos y socioculturales hilvanarán nuestro discurso, atendiendo a su particular importancia en la Francia de entreguerras. En definitiva, trataremos de explorar los universos iconográficos de las dos caras de la modelo, de dibujar los márgenes que las separan y los nexos que las unen.

Alice Prin nació en la localidad de Châtillon-sur-Seine, en plena Borgoña francesa, en octubre de 1901. Hija ilegítima, Alice se crió con su abuela materna, quien cuidaba, además, a otros cuatro nietos huérfanos. Alice vivió en Châtillon de forma extremadamente humilde hasta 1913, fecha en la que se trasladó a París con su madre para finalizar su educación. Alice pronto voló por su cuenta, frecuentado los cafés y

relacionándose con los artistas establecidos en el barrio de Montparnasse. Aunque el proceso se había iniciado justo antes, después de la Primera Guerra Mundial Montparnasse desplazó definitivamente a Montmartre como barrio preferido por los artistas de vanguardia de la capital francesa (Crespelle, 1976: 41-42). Mucho se ha escrito sobre estos hombres y mujeres - principalmente venidos de los países del Este europeo- que conformaban la nueva bohemia artística de la ciudad, atraídos por la existencia de las *cités d'artistes* (edificios con alojamientos y estudios para creadores plásticos, generalmente de precios módicos); así como sobre su estilo de vida poco convencional y, en la mayoría de los casos, rozando la miseria más absoluta (Émile-Bayard, 1926). Alice fue una de los personajes más célebres del Montparnasse de entre guerras. Allí nació su pseudónimo, “Kiki”, por el que era habitualmente conocida. Modelo, musa, actriz, cantante y pintora aficionada, ella presenció y protagonizó el proceso de renovación artística que se desarrolló en dicho barrio parisino durante la primera mitad de siglo XX. Su periplo vital fue desordenado, disoluto, lleno de excesos, inmerso en una búsqueda constante de felicidad que la dejaba siempre insatisfecha. Murió, gravemente enferma, a los cincuenta y dos años.

Alice empezó su carrera de modelo artístico posando para un escultor de poco renombre, como ella misma recordaría años más tarde, en el segundo de una serie de artículos en los que repasaba su agitada vida (*Ici-Paris*, 1950, No.266: 12). Poco después, conoció a Maurice Mendjisky, pintor de origen polaco con quien mantuvo una breve relación sentimental. Mendjisky realizó en 1919 el único retrato de Alice con el pelo largo y el primero del que tengamos noticia. En esta obra, poco conocida y escasamente referenciada, una jovencísima Alice nos presenta su característico perfil recortándose sobre un fondo oscuro. De corte sencillo y factura clásica, esta pieza responde a unos criterios formales basados en la tradición pictórica occidental de raíz figurativa. En una composición cercana a ciertos retratos renacentistas, Alice desprende dulzura y tranquilidad, su mirada apacible y sosegada parece reposar en la lejanía. Ciertamente desprovista de la fuerza sexual que sí se le atorgará en otros retratos, en esta creación de Mendjisky, Alice podría confundirse con una joven de la burguesía provinciana (Gossmann, 1997: 61), acorde con el tono y las referencias iconográficas que le corresponderían en tal caso. Este retrato convencional constituye uno de los ejemplos más claros de representación tradicional de la protagonista de nuestro artículo, aunque debe tenerse en cuenta la fecha temprana de su elaboración, que explicaría el

carácter recatado de una Alice todavía poco inmersa en el absorbente torbellino de Montparnasse.

Poco después de posar para Mendjiski, Alice se cortó el pelo *à la garçonne*, peinado que habría de conservar durante largo tiempo, e inició su romance con un entonces casi desconocido Man Ray. El cambio de peinado de Alice no está desprovisto de trascendencia. Vale la pena recordar que hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial, las mujeres francesas de “buena reputación” llevaban el cabello largo, recogido o suelto, pero siempre largo. Christine Bard ha analizado de forma precisa la ruptura que supuso la irrupción de dicho tipo de peinado en la sociedad gala de la inmediata posguerra, y el universo de novedades que éste supuso respecto a los códigos de comportamiento y los roles genéricos tradicionales (Bard, 1998: 37-42). Cortarse el pelo *à la garçonne* suponía, para la mayor parte de los franceses de principios de la década de 1920, un gesto de rebeldía demasiado ostentoso, propio de las mujeres caídas en el vicio y el desenfreno sexual. Por otra parte, incluso las feministas burguesas del momento denostaron y condenaron a las que osaban optar por el peinado *à la garçonne* (Bard, 1998: 11). Estas ideas fueron desapareciendo de forma gradual, hasta que, ya durante la segunda mitad de la década, la melena era considerada retrógrada y ciertamente pasada de moda, como puede observarse en las fotografías de la época (Müller, 1989).

La novela de Victor Margueritte que dio nombre a dicho corte de pelo, fue publicada por primera vez en 1922 y causó un verdadero escándalo, con su relato de la vida de Monique, una mujer inconformista que vive una vida libre de inhibiciones después de la infidelidad de su marido. La obra fue severamente condenada por la Iglesia católica, pero esto no impidió que se convirtiera en un éxito de ventas, con 20000 copias vendidas en los cuatro primeros días después de su aparición (Roberts, 1992: 55). En un momento de grave crisis demográfica como consecuencia de la guerra, muchas voces se alzaron en defensa del “sentido común”, que defendía lo imperativo de un retorno de la mujer al hogar y a su labor procreadora, después de la relativa liberación que había supuesto su acceso al trabajo durante el conflicto armado (Thébaud, 1986: 13-26). Las afirmaciones de un reputado médico higienista de la época a este respecto son ciertamente reveladoras:

« *Les droits de le femme augmentent. Mais quel est son grand devoir :
enfanter, encore enfanter, toujours enfanter... que la femme se refuse à la*

maternité et elle ne mérite plus ses droits. La femme n'est plus rien... elle devient débitrice insolvable de la société... le prix de la femme, c'est l'enfant ; volontairement stérile, elle retombe au rang de la prostituée, de la fille de joie dont les organes ne sont plus que des instruments, des jouets obscènes au lieu de rester le moule auguste et vénérable de tous les siècles futurs » (Doléris, Bouscatel, 1918)

Un proceso similar fue el protagonizado por la ropa de las mujeres y el largo de las faldas. Con el advenimiento de la Primera Guerra Mundial, modistos innovadores del calibre de Paul Poiret, Gabrielle Chanel o Jeanne-Marie Lanvin apostaron por el abandono del corsé y por una progresiva bajada del talle de los vestidos por debajo del pecho, para ajustarse más a la cadera (Müller, 1991: 855-871). El largo de la falda se vio también modificado, llegando a su punto más corto entre 1924 y 1927. La delgadez, el bronceado y el uso de complementos se asimilaron como tendencias propias de las mujeres modernas; a la par que se iniciaba la democratización del acceso a la moda, democratización que se consolidó en la década siguiente (Roberts, 1996). Apuntaremos también que el uso de ropa masculina comenzó a hacerse más habitual entre las mujeres de los años 1920 que en tiempos anteriores, si bien a menudo quedaba restringido a ambientes homosexuales y de travestismo. Por razones de espacio, no podemos aquí extendernos demasiado en el aspecto externo y las obligaciones que imperaban sobre la vida de las mujeres francesas de entre guerras. Sí añadiremos que, afortunadamente, la bibliografía publicada al respecto se ha visto incrementada y enriquecida de forma notable durante los últimos años.

Volvamos a Alice Prin. Aparte del referido retrato de Mendjisky y de una acuarela y un dibujo del japonés Foujita (Buisson, 2001: 553, 278), en los que aparece con el cabello largo y sin flequillo, la imagen de Alice quedó inmortalizada para la posteridad con su peinado *à la garçonne*. Sin embargo, no por el hecho de haberse cortado el pelo se la empezó a representar de acuerdo con el estereotipo de la mujer moderna o inconformista que se suponía debía ser *la garçonne*. Moïse Kisling, en los varios retratos para los que ella posó, optó por plasmarla de acuerdo con los patrones más tradicionales de representación de la feminidad: pura, melancólica, soñadora, voluptuosa – aunque sin carga erótica alguna – (todos los retratos son desnudos, a excepción de *Kiki con vestido rojo* de 1933), siempre dulce e inocente, de mirada perdida y glauca. En los retratos que el pintor de Cracovia hizo de ella, sin embargo,

sus rasgos faciales tan característicos se difuminan notablemente, para conformar una imagen femenina neutra, liberada de las connotaciones transgresoras que en el retrato de una mujer de pelo corto e indumentaria moderna podrían leerse. El propio Kisling afirmó al respecto:

«No hago retratos psicológicos, pero intento que a través del ambiente, la ropa, el aspecto exterior del cuerpo, la vida intensa de la mirada o las manos, situar a mis personajes en su existencia corriente. Por ejemplo, pretendo llegar un día a poder sugerir delante de un desnudo la idea del cuerpo de una cortesana, de una modelo o de una mujer de mundo.»
(Kessel, 1971: 36).

El cuerpo de Alice fue convertido, a través del pincel de Kisling, en el vehículo de transmisión de una idea. Su rostro, transformado en algo accesorio, se diluye, en beneficio de la plasmación de una realidad carnal, grávida, material. Alice deviene una idea; y su cuerpo, el medio de expresión de ésta. Dichas obras de Kisling se sitúan en el grupo de representaciones de raíz tradicional de Kiki, enlazando así con el anteriormente citado retrato de su compatriota Mendjisky, si bien el lenguaje formal de Kisling es mucho más moderno y ciertamente menos convencional y naturalista. El protagonismo lo tiene aquí el cuerpo de la modelo, un cuerpo falto de accesorios, un cuerpo no contextualizado, sin caracteres definitorios. Un cuerpo femenino cercano al ideal clásico: inofensivo y bello, frágil y a la vez poderoso.

Es un hecho incontestable que en la sociedad occidental contemporánea, la apariencia física, es decir, el aspecto externo de nuestro cuerpo, viene siendo un elemento de fundamental importancia. Y, tal como teorizó Luce Irigaray, la primacía de lo visual es especialmente relevante en cuanto a la percepción de la mujer, por encima de los otros sentidos y mucho más que en el caso del hombre (Hans, Lapouge, 1978: 50). El cuerpo de Alice, único tema de la composición, es equiparado por Kisling al de una diosa, una Venus absente y neutra. La fascinación por su cuerpo fue un lugar común entre los artistas con los que trató, convirtiéndose en un sujeto artístico con entidad suficiente como para sugerir al creador una obra de arte concreta. En palabras de Man Ray:

« *Her body would have inspired any academic painter* » (1963: 144)

De hecho, no solamente inspiró su cuerpo a pintores académicos, sino también a escultores como Alexander Calder o Pablo Gargallo, cuyos retratos de Alice están en los límites de la figuración. Calder realizó dos retratos de la modelo en 1929 para una película de Keystone (Calder, 1966: 99). Ambos están concebidos a partir del modelado de alambre, aunque las diferencias entre ellos son notables. En *Kiki de Montparnasse II* el alambre se modula para sugerir un retrato frontal de la cara de Alice, con sus ojos separados, su nariz reducida a un punto que da paso a su boca, expresiva y entreabierta. En *Kiki de Montparnasse I*, los rasgos diferenciales del rostro de Alice se han visto reducidos a una nariz proyectada en el aire en forma triangular, dos puntos para los orificios nasales, y un espiral concéntrico que concentra su mirada. El retrato de Gargallo, por otra parte, es una preciosa escultura de bronce dorado de 1928, cuya superficie bruñida refleja maravillosamente la luz. En ella, el escultor reprodujo el óvalo de la cara de Alice, enmarcado en un peinado *à la garçonne*, y optó por añadir al conjunto tan sólo un ojo, media nariz y un fragmento de boca. El juego de vacíos y llenos, de materia y aire es aquí la clave de la obra: en éste reside su enigmática belleza.

Asimismo, vale la pena apuntar que también sugestionó a artistas no occidentales, como fue el caso del japonés Foujita. Leonard-Tsuguharu Foujita era un pintor originario de Tokio y establecido en el barrio de Montparnasse en 1913. De entre los distintos retratos que de Alice hizo Foujita, destaca sin lugar a dudas *Nu à la toile de Jouy* de 1922, obra que causó sensación en el Salon d'Automne de aquel año, y que fue adquirida por un coleccionista privado por la nada despreciable suma de 8000 francos (*Les souvenirs de Kiki*, 1929: 12). El óleo, de grades dimensiones, se centra en la anatomía desnuda de la modelo, cuya piel blanquecina parece fundirse con la cama en la que está recostada. Sus formas tan sólo se sugieren a través de una fina línea oscura que las delimita, contrastando con un fondo negro enmarcado por una cortina, cuyo colorido imita el estampado típico de la tela de Jouy que da nombre a la obra.

Esta obra me parece extremadamente interesante, ya que abre la puerta a varias consideraciones relevantes en relación a la comunicación que nos ocupa. Por una parte, redundante en el poder casi místico que los artistas otorgaban al cuerpo de Alice. Foujita no escondía su confusión al darse cuenta que los autores de *Nu à la toile de Jouy* eran, en realidad, tanto él mismo como su modelo (*Les souvenirs de Kiki*, 1929: 13). De hecho, el japonés llegó a dar una parte del dinero que había ganado con su venta a Alice, quien inmediatamente se lo gastó en la compra de un bello sombrero, un abrigo, un vestido y cosméticos (*Les souvenirs de Kiki*, 1929: 13-14). Por otra parte, la pieza

nos invita a reflexionar sobre el concepto de modernidad en la representación de Alice. Hagamos un pequeño viaje en el tiempo y trasladémonos a 1863, fecha en la que Édouard Manet pintó su célebre *Olympia*. No se nos pueden escapar los paralelismos entre ambas obras, especialmente patentes en la organización de la composición, la paleta cromática, la distribución tonal, etc. ¿Y el tema? Ambos óleos muestran a una mujer desnuda, recostada en una cama, mirando de forma abierta al espectador. Victorine Meurent, modelo habitual de Manet, protagoniza la historia contada desde dicha pintura, al igual que Alice Prin lo hace desde la de Foujita. Si sus contemporáneos juzgaron indecentes, demasiado provocativos y hasta lascivos la mirada y el cuerpo desnudo no idealizado de *Olympia*, los sesenta años que se interponen entre ambas obras y la consiguiente evolución en la mentalidad de la sociedad francesa – al menos en cuanto a arte se refiere-, posibilitaron el éxito del retrato de Alice. Tanto ella como Victorine se desvelan ante el espectador de forma franca y directa, sin máscara. Así, aunque la distancia temporal que las separa permite la ausencia del recurso a la anécdota en la obra del japonés (que hubiera resultado impensable en la época de Manet), ambas mujeres se presentan a nuestros ojos como paradigmas de modernidad femenina. Musas independientes, ambas pintoras aficionadas, de espíritu libre, vitales, a veces excesivas... Victorine Meurent y Alice Prin podrían ser la encarnación de la “Eva moderna” de la que habló F. J. Pérez Rojas (2003: 65-82).

Sin embargo, como en casi todo lo que rodea a Alice, debemos matizar estas afirmaciones, poniéndolas en relación con su momento histórico y cultural. De la misma forma en que el movimiento sufragista femenino convivió con el punto álgido de las teorías higienistas en pro de la maternidad, en el foro interno de Alice se agitaban tendencias contradictorias. Una dualidad que, a su vez, podría ponerse en paralelo a la existente en el corpus de sus retratos. Ni en sus *Les souvenirs de Kiki*, ni tampoco en las declaraciones que hizo para ciertos artículos de prensa de carácter biográfico, expresó sus ideas sobre el feminismo, o sobre el rol de la mujer en la sociedad. Alice se cortó el pelo, hizo uso de su libertad sexual y habló de ello sin reparo alguno, manifestó su atracción hacia los hombres desde muy temprana edad... Un comportamiento, en definitiva, que distaba mucho del de las llamadas “mujeres honestas” de su generación. Sin necesidad de participar en la lucha activa o de vincular sus opciones vitales con la política, Alice puso su granito de arena en el proceso, desde la plataforma que era su trabajo como modelo y cantante en Montparnasse, donde era tratada casi como una

igual entre sus compañeros hombres (a pesar de las consabidas limitaciones socioculturales ineludibles en ese momento). No obstante, según el testimonio de Man Ray, sus facetas pública y privada eran distintas, como recalcó –probablemente con una pizca de orgullo masculino- en sus memorias:

«When she returned home she became again the simple country girl, in love with me and the domestic setup.» (Ray, 1963: 150)

En la vida de Alice, al igual que en la de Joan Miró, puede percibirse una fractura entre su día a día en la gran ciudad y sus estancias en sus pueblos natales o de adopción. Si en la obra de Miró se ha afirmado que existe una tensión entre las pinturas realizadas en París y las concebidas en Montroig, Alice se transformaba notablemente al salir de Montparnasse. Conocido es el episodio de Vilefranche-sur-Mer en 1925, que le valió una estancia en prisión, debido a los altercados que había iniciado en un bar de la localidad (Catel, Bouquet, 2007: 241-272). Sin embargo, para recobrar sus fuerzas, no recorría a su querido barrio parisino, sino que se refugiaba en su población natal, Châtillon-sur-Seine. ¿Sería Alice de verdad la sencilla “chica de campo” que afirmaba Man Ray que era? En el tercero de la serie de los mencionados artículos biográficos que publicó poco tiempo antes de morir, Alice resumía su vida adulta de la siguiente manera:

«J'ai fait, par la suite, de grosses bêtises. J'ai senti ma santé disparaître peu à peu, mais toujours, l'idée du pays m'a sauvée au dernier moment ; il m'a toujours suffi de quelques journées d'air pur dans mon pays natal pour me retrouver.» (Ici-Paris, 1950, No. 267, p.12)

Así fue Alice Prin: profundamente compleja y dual. En ella se subliman conceptos contradictorios, como contradictoria fue la situación de la mujer en la Francia de los años 1920. Ella fue Alice y también Kiki, musa inspiradora a la vez que desinhibida *garçonne*, mujer hogareña y asimismo protagonista activa de la bohemia montparnassiana, independiente y rompedora sin ser militante feminista, Venus clásica y fémina de perfil vanguardista, neutra y también desafiante...

Ciertos artistas supieron captar y plasmar con claridad dicha dualidad, como es el caso del pintor polaco Gustaw Gwozdecki, quien realizó varios retratos de Alice

entorno al año 1920. Gwozdecki, quien en su día fue compañero y amigo de André Salmon y Guillaume Apollinaire, permanece hoy enterrado en un profundo olvido, y sin apenas bibliografía para la consulta de su obra. Nos centraremos en uno de los retratos que hizo de Alice, una magnífica representación en semi-perfil de la cara de la modelo, desvelándose, brillante y vaporosa, ante un fondo negro. El cabello corto y el flequillo parecen querer enmarcar el óvalo de su rostro, mientras sus ojos cerrados atrapan al espectador con un magnetismo perturbador. Decorativa, dramática y lírica, esta pintura responde a las características que Apollinaire leyó en la producción del polaco (1912, s.p.). Esta obra, oscura y enigmática, desprende no obstante cierta sensualidad. La dulce sensación de sosiego que refleja el retrato contrasta con lo inquietante de la escena, resultando de esta aparente dicotomía una poderosa mezcla.

Por su parte, el pintor noruego Per Krohg, residente durante muchos años en Montparnasse, es también responsable de otro retrato que parece querer sublimar las dos caras de Alice, y a través del análisis del cual concluiremos este artículo. *Kiki*, de 1928, es un óleo de grandes dimensiones que, si bien no es el único retrato que realizó de ella, sí es el más interesante en lo tocante al tema que os ocupa. Krohg, a través de una paleta en tonos pastel y trazos vigorosos, sitúa a Alice en un espacio cerrado, apoyando su cuerpo en una columna baja, cuyo fuste es en realidad la escultura de un Cupido con un arco y flecha en mano, clara alusión al poder de seducción de la modelo. Al fondo, una puerta abierta nos permite ver a un hombre, presumiblemente un criado, avanzando hacia Alice con un ramo de flores. La escena, más allá de la interesante simbología de la representación de mujeres en un ámbito doméstico cerrado – el *hortus conclusus* femenino- (López Fernández, 2003: 35), permite una lectura muy particular del uso del cuerpo de Alice como receptáculo capaz de conciliar ideas contrarias. La mirada desafiante de la modelo, cuya actitud provocadora se ve reforzada por lo despreocupado de su posición física (brazo y pierna izquierdos descansando en la columna), su pelo corto y su llamativo escote nos hablan de su lado más liberado, salvaje y activamente seductor. Por otra parte, el decorado de estilo renacentista, el toque mitológico del Cupido, así como lo generoso y rotundo de las proporciones de Alice nos trasladan a un universo de regusto clásico, acorde con ciertos cánones tradicionales de representación de la figura femenina. Krohg condensó, así, los dos tipos de representación de la modelo con los que iniciábamos nuestro artículo, disolviendo los contornos de dichos paradigmas y elaborado una imagen nueva en la que encarnar ambas vertientes. De esta forma, y a través de un retrato tan rico en referencias como su

Kiki, Per Krohg consiguió conjugar a la perfección las dos facetas de nuestra musa y hacer de Alice Prin, por fin, una sola persona, una sola mirada.

Traducción al castellano de las citas

«Alice Prin – Kiki, la firma que vuela como una mosca, preparada para molestarte más lejos. Kiki, mosca burleta como una mosca, flor cándida como una flor. Así de ingenua en ingenua, lo ingenuo es siempre fresco. ¿De veras estoy más seguro de la autenticidad de esta inocencia que de la de Sauvage, más reciente? Sabemos bien que la mirada más cándida es la que nos construimos en escena. Sin embargo, lo mejor es que seamos inocentes, porque de ello depende nuestra felicidad y, aquí, actúa un encanto verdadero.» (*Les souvenirs de Kiki*, 1929: 21) .

«Los derechos de la mujer aumentan. Pero cuál es su gran deber: engendrar, engendrar todavía, siempre engendrar... si la mujer rechaza la maternidad deja de merecer sus derechos... La mujer ya no es nada... ella se convierte en deudora insolvente respecto la sociedad... el precio de la mujer, es el hijo; voluntariamente estéril, cae al nivel de la prostituta, al de la mujer alegre cuyos órganos no son nada más que instrumentos, juguetes obscenos, en lugar de seguir siendo el molde augusto y venerable de todos los siglos venideros.» (Dr. Doleris, Bouscatel, 1918).

«Su cuerpo hubiera inspirado a cualquier pintor académico.» (Ray, 1998: 196)

«Después de eso, hice grandes tonterías. Sentí que mi salud desaparecía poco a poco, pero siempre, la idea de mi tierra me ha salvado en el último momento; siempre me bastaron algunos días de aire puro en mi tierra natal para reencontrarme» (*Ici-Paris*, 1950, No. 267, p.12).

* Esta comunicación ha sido realizada en el marco de una investigación posdoctoral financiada por el programa de becas Beatriu de Pinós - otorgadas por la Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca (AGAUR)-, estando vinculada al Grupo de Investigación ERCO, perteneciente al Centre André Chastel de la Université de Sorbonne – Paris IV.

BIBLIOGRAFÍA

- APOLLINAIRE, G. (1912), “La vie artistique. Gustaw Gwozdecki”, *L’Intransigeant*, 3 de julio, citado en (1913) *Exposition d’œuvres récentes (1912-1913) de Gustaw Gwozdecki*, París
- BARD, C. (1998) *Les Garçonnes. Modes et fantasmes des Années folles*, París
- BRUS-MALINOWSKA, B., MALINOWSKI, J. (1996) *Kisling i jego przyjaciele = and his friends*, Varsovia
- BUISSON, S. (2001) *Léonard-Tsuguharu Foujita*, París
- DOLERIS, J. A. ; BOUSCATEL, J. (1918), *Hygiène et morale sociales. Néomalthusianisme, maternité et féminisme, education sexuelle*, París. Citado en THÉBAUD, F. (1994), *La femme au temps de la guerre de 1914*, París, p.282
- CALDER, A. (1966), *Calder. An Autobiography with Pictures*. Nueva York
- CATEL; BOQUET, J.L. (2007), *Kiki de Montparnasse*, s.l.
- CRESPILLE, J. P. (1976) *La vie quotidienne à Montparnasse à la grande époque, 1905-1930*. París
- CHADWICK, W. (1995), “Fetishizing Fashion/Fetishizing Culture: Man Ray's «Noire et blanche»”, *Oxford Art Journal*, Vol. 18, No. 2, pp. 3-17
- ÉMILE-BAYARD, J (1927), *Montparnasse, hier et aujourd’hui: ses artistes et écrivains, étrangers et français, les plus célèbres*, París
- GOSSMANN, M. (1997), *Le mythe de Kiki de Montparnasse. Mémoire de Maîtrise sous la direction d’A. Turowski. Université de Bourgogne. Faculté de Sciences Humaines – Section d’Histoire de l’Art*, s.l.
- HANS, M.F., LAPOUGE, G. (eds.) (1978), *Les femmes, la pornographie et l’érotisme*, París
- KESSEL, J. (1971), *Kisling*, París
- KIKI DE MONTPARNASSE (1929), *Souvenirs*, París
- KIKI DE MONTPARNASSE (2005), *Souvenirs retrouvés*, París
- KLÜVER, B.; MARTIN, J. (1989), *Kiki et Montparnasse 1900-1930*, París
- KOHNER, F. (1968), *Kiki de Montparnasse*, París
- Kunstnerne Hus Oslo (1966), *Per Krohg*, Oslo
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, M. (2003), “Mujeres pintadas: la imagen femenina en el arte español de fin de siglo (1890-1914)”, en *Mujeres pintas. La imagen de la mujer en España 1890-1914*, Madrid, pp.14-57

MARGUERITTE, V. (1922), *La Garçonne*, Paris

MOLLGAARD, L. (1988), *Kiki. Reine de Montparnasse*, Paris

MÜLLER, F. :

“Mode”, en BONY, A. (ed.) (1989), *Les Années 20*, Vol.2, Paris, pp.1047-1167

“Mode”, en BONY, A. (ed.) (1991), *Les Années 10*, Vol.2, Paris, pp.855-961

PÉREZ ROJAS, F. J. (2003), “Modernas y cosmopolitas. La Eva Art Decó en las revistas ilustradas”, en *Imágenes de mujer en la plástica española del siglo XX*, Zaragoza, pp.65-82

RAY, M. (1963), *Selfportrait*, Michigan

ROBERTS, M. L. :

(1992) “«This Civilisation No Longer Has Sexes»: La Garçonne and Cultural Crisis in France After World War I”, *Gender and History*, Vol.IV, No.1, pp.49-69

(1996), “Prêt-à-déchiffrer: la mode de l’après-guerre et la «nouvelle histoire culturelle»”, *Le mouvement sociale*, No.174, pp.57-73

THÉBAUD, F. (1986), *Quand nos grand-mères donnaient la vie. La maternité en France dans l’entre-deux-guerres*, Lyon

ZDATNY, A. (1996), “La mode à la garçonne 1900-1925: une histoire sociale des coupes de cheveux”, *Le mouvement sociale*, No.174, pp.23-56

(1950) “Parisienne à 12 ans je vends des fleurs et suis déjà coquette avec les hommes dit la future reine des modèles”. *Ici-Paris*, No.266, p.12

(1950) “Les peintres m’avaient adopté: J’avais retrouvé ma gaîté... sans toujours contenter mon appétit”. *Ici-Paris*, No. 267, p.12