

¿CÓMO SE VESTÍAN LAS PINTORAS? INDUMENTARIA Y ORNAMENTACIÓN EN EL AUTORRETRATO FEMENINO (SIGLOS XVI-XX)

Elina Norandi

Universitat de Barcelona

Si se repasan las fotografías publicadas en los manuales y monografías de Historia de la Moda existentes en el mercado, es fácil darse cuenta que, como pasaba hasta hace poco en los tratados de Historia del Arte, no se tienen en cuenta las imágenes producidas por mujeres. No obstante desde el siglo XVI contamos con retratos y autorretratos realizados por pintoras que, al igual que ocurre con las de muchos maestros del pasado, son muy útiles para estudiar los usos del vestir de épocas anteriores.

Las mujeres, debido a multitud de motivos que tienen sus orígenes en aspectos socioculturales, nos hemos relacionado de manera muy especial con nuestro vestuario, concediéndole una gran relevancia o, por el contrario, escatimándole importancia. Esta circunstancia se refleja en el autorretrato femenino, en el cual numerosas autoras han empleado la indumentaria y sus complementos con múltiples significados distintos, ejecutando complejos entramados iconográficos y simbólicos que tienen en faldas y blusas, peinados y sombreros, collares y brazaletes, los signos privilegiados de un lenguaje tan antiguo como femenino.

Aquí me fijo en una selección de autorretratos datados entre el siglo XVI y la primera mitad del siglo XX (ambos períodos incluidos), para desgranar algunos de estos posibles significados, vinculados a la profesión, a la situación social, a alegorías y símbolos tradicionales, a cuestiones políticas, de género, etc.

La libertad de la sencillez: la indumentaria de las *Puellae Doctae*

Es curioso constatar como Sofonisba Anguissola (c. 1535-1625), la gran pintora de Cremona, aparece en los numerosos autorretratos que realizó, arreglada casi siempre de manera muy similar: vestido negro con discretos encajes blancos en cuello y puños, sin ningún tipo de joya ni tocado. Esta vestimenta aún llama más la atención si se la compara con la que llevaban las hermanas de la pintora –muy bellamente ataviadas- en

los muchos retratos que ella les ejecutó. Es pues aparentemente una imagen de mujer modesta, sobria y sencilla la que la artista construyó de sí misma, la imagen que le interesaba proyectar socialmente en su tiempo y la que eligió dejar a la posteridad.

Frances Borzello considera que las pintoras del Renacimiento se representaban vestidas tan discretamente porque seguían de forma estricta los férreos códigos de género impuestos a las mujeres del momento (1998). Esta opinión no sería tan cierta si ponemos el énfasis en el hecho de que Anguissola, y otras artistas, aparecen también pintando acompañadas de todos los instrumentos necesarios, paleta, pinceles, telas... que manejan con soltura, o bien tocando instrumentos musicales o leyendo. A mi juicio, este reivindicarse como artistas y mujeres cultas no tiene tanto que ver con la modestia sino con una vida dedicada al conocimiento y a la valoración de la sabiduría propia del Humanismo. Estas mujeres humanistas, llamadas en su tiempo *puellae doctae*, vivían entregadas al cultivo del intelecto y a la adquisición de diversos saberes, práctica considerada por ellas incompatible con la dedicación al cuerpo y a sus adornos. El usar vestidos llamativos y a la moda, la profusión de joyas y los elaborados peinados se vinculaban más a la necesidad de las mujeres por estar hermosas para lograr conseguir atraer un marido adecuado, pues el matrimonio era el sentido de vida fundamental otorgado socialmente al sexo femenino, algo a lo que las *puellas doctae* se negaron. Como explica la profesora María-Milagros Rivera Garretas “Estas autoras del Humanismo negaron , pues, su cuerpo femenino, intentaron emanciparse, liberarse de él como si fuera un estorbo, y dedicar en cambio toda su energía al trabajo intelectual, que es donde ellas entendieron que estaba la verdadera libertad” (1996: 65).

Esto no significa que no existan autorrepresentaciones en las que se pueden apreciar pintoras que seguían los dictados de la moda y, aún tocando el clavicordio o acompañadas de paletas y pinceles, portaban enormes verdugados y *cuerpos* rígidos rematados en complicados cuellos de puntillas, como lo demuestra la boloñesa Lavinia Fontana (1552-1614) en sus autorretratos. Estas pinturas renacentistas nos hablarían, a mi parecer, de que siempre han existido mujeres que se han sentido libres como para construir y promover la imagen de sí mismas que deseaban transmitir, al margen de lo demandado por las normas y modas del contexto en que crearon sus obras.

Simbología y vestimenta en la época barroca

Con frecuencia las pintoras han utilizado el vestuario para insertarse en la tradiciones artísticas fijadas mayoritariamente desde el orden masculino, es decir que

han utilizado el vivir en un cuerpo sexuado en femenino para vincularse a ciertas alegorías, diosas, santas, personajes femeninos históricos... para imbricarse en las iconografías canónicas y así autorizarse públicamente como mujeres y como artistas. Sería ésta, una inteligente estrategia de autorización en un mundo artístico aún muy hostil a la incursión de las mujeres. Para ilustrar esta suposición estudiaré los dos ejemplos siguientes:

En primer lugar hablaré de la obra *Autorretrato como alegoría de la pintura* (1637) de Artemisia Gentileschi (1593-c. 1651), una artista sobre la que tenemos varios estudios biográficos, en los que se nos explica cómo, a pesar de las muchas dificultades y obstáculos a los que hubo de enfrentar, esta mujer logró siempre pintar y vivir de su oficio. En esta imagen su cuerpo de perfil ocupa casi la totalidad del lienzo, Artemisia sujeta paleta y pincel en el acto de pintar una tela cuya temática no alcanzamos a ver. Su vestido, peinado y adornos adquieren aquí un remarcado aspecto simbólico: siguiendo la descripción de Cesare Ripa de la imagen de la Pintura, Gentileschi se otorgó los atributos de la personificación femenina de alegoría de la Pintura “la cadena de oro, la máscara colgante que representa la imitación, los rizos revueltos que significan el divino frenesí de la creación artística y su vestido de colorido cambiante que alude a la destreza del pintor” (Chadwick, 1992:103), es decir que aquí los atavíos femeninos son también los atavíos de la esencia de la Pintura. Artemisia-autorretrato, Artemisia-alegoría, Artemisia-pintando, Artemisia-Pintura, binomios que vertebran un entramado simbólico en el que la mujer pintora ha transformado su propio cuerpo en la Pintura misma para hablar de cómo en su vida, ser mujer y ser pintora no podían separarse.

Clara Peeters (1594-c. 1657) fue una artista flamenca especialista en la pintura de naturalezas muertas y aunque no tenemos apenas datos sobre ella, a juzgar por el número de obras conocidas y por la destreza técnica demostrada, seguramente tuvo una trayectoria artística plena y exitosa. En la obra que me interesa analizar, *Autorretrato Vanitas* (1610-20), observamos a la artista sentada a una mesa en la que se desarrolla un rico bodegón, compuesto de un jarrón de flores, algunas ya marchitas, dos objetos de minuciosa orfebrería, un par de dados, algunas monedas de oro y de plata y una cuantas joyas áureas entre las que destacan una bella aguja, un par de arracadas y dos brazaletes de filigrana; el conjunto se completa con una pompa de jabón que se encuentra flotando sobre el florero. Como se puede ver los elementos no difieren de los tradicionalmente incluidos en las *vanitas*, objetos alusivos al correr del tiempo y a la superficialidad de los placeres terrenales. No obstante, la particularidad de la imagen viene dada por la

decisión de Peeters de incluir su propio cuerpo como un elemento más del bodegón, cuerpo que ha indumentado ricamente para la ocasión. Con una falda roja y un corpiño verde, la artista luce un escote muy pronunciado que deja ver gran parte de sus senos sobre los que pende un collar de perlas, lleva cubierto los hombros por una capa corta de enorme cuello y sendos idénticos brazaletes en las muñecas, el cabello recogido y adornado con una diadema de gemas y perlas. De esta manera, alhajas y ropajes son elementos tan simbólicos de este bodegón como las monedas y la burbuja de jabón. Hay que añadir que Peeters sostiene un pequeño espejo doble en su mano izquierda pero curiosamente no se está contemplando en él. Como nos recuerda Erika Bornay en la pintura de la época moderna “se representó a la Vanidad, uno de los vicios secundarios, en forma de mujer desnuda que se arregla el pelo con un peine y un espejo. (...) Este motivo a veces se mezcla o se confunde con otro no alegórico: el de Venus que, en este caso, aparece generalmente acompañada por uno o dos pequeños *putti* que le sostienen un espejo” (1994: 125). Obviamente la artista no se representa como una alegoría de la vanidad ni una Venus, pero sí aprovecha su cuerpo sexuado en femenino para aludir e insertarse en esta tradición pictórica, al mismo tiempo que lo convierte, apoyándose en ropas y joyas, en un elemento más del bodegón, tan bello y frágil como las flores que también nos recuerdan lo efímero de la vida humana. Estamos, pues, ante una pintora de bodegones que transforma su propio cuerpo en un elemento simbólico más de la naturaleza muerta, elaborando otro discurso sobre la indisolubilidad del arte y la vida de una mujer pintora del siglo XVII.

Moda rococó y libertad clásica

Cuando contemplamos los autorretratos de pintoras del siglo XVIII no podemos dejar de preguntarnos cómo podían pintar con semejante cantidad de ropas encima, pues de este modo es como se nos presentan artistas como, por ejemplo, Rosalba Carriera o Elisabeth Vigée-Lebrun, pertrechadas con paleta y pinceles pero sin olvidar *paniers*, vestidos sacos con multitud de lazos y hasta enormes sombreros decorados con plumas sobre los cabellos empolvados.

En este sentido el ejemplo más destacado sería el *Autorretrato con dos alumnas* (1785) de Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803), la pintora predilecta de las mujeres de la familia del rey Luis XVI y una de las primeras mujeres en ingresar como miembro en la Real Academia de su país. La artista se representa sentada, lujosamente vestida, pintando una tela cuyo lado frontal no podemos ver, las muchachas permanecen de pie,

detrás de su maestra observando respetuosamente el trabajo de ésta. Llama muchísimo la atención la indumentaria de Labille-Guiard, quien ha escogido retratarse con un amplio y escotado vestido de seda de tonos verdosos, modesta y puños de fino encaje blanco y adornados con lazos del mismo color. La artista luce el peinado de moda en ese año “época en la que el pelo se arreglaba hacia los lados y se ensortijaba en vez de peinarse hacia arriba con rizos más suaves” (Laver: 1992,145), y sobre los cabellos empolvados de color gris, un enorme sombrero de paja decorado con lazos del mismo color que el vestido y plumas de avestruz. El resultado es una imagen personal verdaderamente bellísima y espectacular, que aún resalta más por el contraste producido con la vestimenta de las jóvenes, considerablemente más sencilla y recatada.

Resulta obvio que, por miles de motivos prácticos, la artista no trabajaba vestida de esta guisa, por mucho que, ya lo sabemos, Leonardo da Vinci hubiera esgrimido como uno de los argumentos de la superioridad de la pintura sobre la escultura, el hecho de que un pintor podía trabajar con su mejores galas mientras que los escultores no (Serrano de Haro, 2000: 60); por lo que inmediatamente surge la pregunta de cuáles serían los motivos para autorrepresentarse así. Creo que las respuestas pueden ser múltiples y de muy diversa índole: para comenzar es interesante recordar que el padre de Labille-Guiard, se dedicaba al comercio de la mercería, vendiendo telas y utensilios de costura, justamente al fondo de la imagen se observa un busto suyo, la única presencia masculina del cuadro y a la que la hija rinde homenaje mediante el uso de estos símbolos. Por otro lado, hacía ya tiempo que la artista se había separado de su marido Louis-Nicolas Guiard, con quien se había casado en 1769, y hacía dos años que había ingresado en la *Académie Royal de Peinture et de Sculpture*, hechos ambos que demuestran una elección de vida nada convencional para una mujer de su tiempo; era necesario, pues, mostrarse como una auténtica dama capaz de mantenerse económicamente con su oficio, al mismo tiempo que esa cómoda posición económica – simbolizada con la abundancia de telas y adornos- resultaba una manera de dar a entender a posibles futuros clientes que ella era una pintora de valía y éxito profesional.

Del mismo modo que los atavíos rococó fueron utilizados por estas artistas para proyectar la imagen social que les interesaba y así promocionar su carrera creativa, las pintoras del período posterior emplearon la moda inspirada en la cultura grecorromana para transmitir ideas vinculadas al pensamiento revolucionario y a la estética neoclásica.

Son frecuentes los autorretratos en que vemos a las artistas mostrando vestidos-camisa que solían ser de tejidos ligeros como batista, muselina o calicó y la mayoría de

las veces de color blanco, este modelo se completaba calzando sandalias y luciendo un sencillo peinado. Como se explica en los manuales de historia del traje, nunca antes las mujeres habían gozado de unas ropas que les permitieran tanta soltura de movimientos, sin trabas ni constricciones; los aires revolucionarios también llegaron al vestido que, inspirado en las culturas clásicas, otorgó a la mujer una libertad antes no conocida. Incluso el credo ilustrado se ocupó de esta cuestión, como se aprecia en este párrafo del *Emilio* de Jean Jaques Rousseau, escrito en 1792: “Todo cuanto perjudica y constriñe a la naturaleza es de mal gusto, esto es tan cierto respecto a los adornos del cuerpo como a los ornamentos del alma. La vida, la salud, la razón, el bienestar, deben primar ante todo; la gracia no camina sin la comodidad; la delicadeza no es la languidez, y no se precisa estar enferma para complacer” (VV.AA, 1983: 102).

Esta parece ser la imagen que le interesaba promocionar a Angelica Kauffman en sus varios autorretratos de adulta, que contrastan muy significativamente con las vestimentas rococó de su *Autorretrato a los trece años* (1754). También Elisabeth Vigée-Lebrun se pintó a sí misma numerosas veces luciendo ropajes neoclásicos, una vez que la situación política se había tornado muy complicada para una mujer que había sido durante años la pintora de cámara de la reina María Antonieta; la imagen rococó, en su caso, la hubiese seguido vinculando a la idiosincrasia de la nobleza lo cual podía llegar a resultar altamente peligroso. Asimismo es de destacar el cuadro de Constance Mayer, *Autorretrato con su padre* (c. 1801), quien vestida de manera muy similar al modelo de mujer ejemplificado por Madame Recamier, observa como su padre, distinguido sansimoniano a favor de la educación femenina, la instruye en el arte del pasado. Padre e hija van ataviados para diferenciarse categóricamente de los gustos de la aristocracia y, por lo tanto, representaban una nueva manera de entender el mundo, un mundo en el que se comenzaba a promulgar la educación para todos, incluidas las mujeres.

El siglo XIX: burguesas y emancipadas

Resulta muy sorprendente que, después de haber probado el vivir en un cuerpo libre de corsés y de otras estructuras semejantes, las mujeres volvieran a emplear este tipo de piezas nuevamente, y que ya no las dejaran de incluir en sus armarios hasta pasada la Primera Guerra Mundial. Pero esta sorpresa no es, ni mucho menos, algo que nos ocurra ahora, con el transcurso del tiempo, sino que son muchas las viñetas e ilustraciones humorísticas de la prensa decimonónica que se hacían eco de este tema.

El establecimiento de la sociedad capitalista y de los valores morales de la burguesía con su drástica división de esferas (pública-masculina, privada-femenina) tuvo en los designios de la moda a su aliado más efectivo: aparatosas crinolinas, abultados polisonos y corsés de hasta 16 centímetros de contorno en la cintura servían de base a decenas de metros de telas, cintas, lazos, moños, encajes y puntillas; las mujeres parecían quedar literalmente inmovilizadas bajo tal cantidad de atavíos, sin olvidarnos de la proliferación de complementos: manguitos, pieles, sombrillas, chales, sombreros, plumas, flores, guantes, abanicos y todo tipo de joyas. Ya se ha hablado mucho de cómo estas vestimentas simbolizaban la reclusión e inactividad femenina en los hogares burgueses del siglo XIX, todo lo cual, al mismo tiempo, se convertía en un símbolo del poder económico y estatus social de los hombres, quienes vestían ya ropas muy similares a las actuales, que les permitían la comodidad necesaria para incursionar en la vida pública. Las pintoras impresionistas, por ejemplo, en sus autorretratos demuestran mediante las ropas elegidas que, aún dedicándose plenamente a una actividad creativa, habían de seguir las convenciones sociales impuestas a todas las mujeres burguesas. Así vemos a Mary Cassatt rígidamente sostenida por un estrechísimo corsé y luciendo polisón bajo un vestido blanco muy de moda en su *Autorretrato* realizado en el año 1878.

Pero no se ha de olvidar que este siglo también vio nacer el movimiento de emancipación de las mujeres, el cual además de vindicar derechos igualitarios fundamentales, también se ocupó de cuestionar las imposiciones de la moda femenina. Fueron muchos los hombres y mujeres que abogaron en sus charlas y textos por una vestimenta más sana, cómoda e higiénica, surgiendo grupos de intelectuales que planteaban modas alternativas como “El Movimiento Estético” o el “Movimiento del Traje Racional”, los cuales levantaron controvertidas polémicas y el escarnio público. Pero quizás el intento de reforma del vestuario femenino más destacable sea el de Amelia Bloomer, la primera en diseñar unos pantalones para mujeres, y quien recogió una auténtica oleada de burlas, hostilidad y sarcasmo por parte de la sociedad victoriana. Los llamados *bloomers* tardarían unos cincuenta años en ser masivamente adoptados, cuando las mujeres comenzaron a montar en bicicleta.

No he encontrado ningún autorretrato femenino en el que veamos una artista que escogiera el “vestido estético” o los *bloomers*, lo cual no significa que en su vida privada no hayan optado alguna vez por estos trajes, pero sí que esta carencia corrobora

la nula aceptación social de estas propuestas, lo que no hubiese resultado conveniente para una mujer que deseara hacerse un lugar en el mundo artístico del siglo XIX. Ahora bien, son varias las mujeres que se plasman a sí mismas junto a los sempiternos símbolos de la pintura (paleta y pinceles) y usando prendas que, sin contradecir los cánones sociales, demuestran estar más de acorde con la actividad realizada: llevan batas o delantales sobre vestidos sobrios, generalmente negros, y cabellos despeinados o recogidos con descuido. Estas características son constatables en los autorretratos ejecutados por Marie Bashkirtseff (c. 1880), Milly Childers (1889), Anna Bilinska (1887) y Thérèse Schwartze (1888), entre otras. Son éstos, cuadros que parecen estar próximos a las imágenes de las mujeres sabias del Renacimiento en la medida que se identifica austeridad y sencillez con la seriedad y eficacia profesional, si bien aquí hay un cierto desaliño que podría identificarse con los deseos de contravenir los principios burgueses pero sin llegar a enfrentarse directamente a éstos. Pareciera que la elaboración de esta autoimagen necesitaba mostrar la elección de un modo de vivir y un oficio, aún considerados impropios para el sexo femenino, con todas las consecuencias que esto conllevaba, pero sin todavía querer representarse explícitamente como mujeres emancipadas.

La Nueva Mujer y los sentidos libres del vestido femenino

Los hechos políticos ocurridos en las primeras décadas del siglo XX comportaron un cambio radical en la indumentaria femenina, así la Primera Guerra Mundial, con su necesidad de apertura hacia el trabajo femenino pero, sobre todo, el triunfo del primer movimiento de emancipación de las mujeres, desembocaron en la ruptura con las prendas apretadas, incómodas y recargadas que impedían desenvolverse cómodamente en las modernas urbes y en los espacios laborales. Como cuenta Clara Obligado “podría decirse que la caída del corsé marca el inicio de la emancipación femenina, aparece como su causa o su efecto. Resultaba difícil liberarse en otros terrenos si una no se podía mover” (2000: 38). Poco a poco, con el correr del siglo y paralelamente a la conquista de espacios públicos se van produciendo otros cambios en la imagen de la mujer: faldas y cabellos más cortos, presencia generalizada del pantalón, uso de menos prendas interiores y el considerable descenso del número de complementos utilizados.

Si la mujer emancipada, la “Nueva Mujer” como fue comúnmente denominada, tiene una imagen plástica por excelencia, esta es sin duda la de Tamara de Lempicka en su *Autorretrato en Bugatti verde* (1925), donde la indumentaria, el maquillaje y el

peinado la identifican como tal. La artista al manejar el coche exhibiendo cabellos cortos bajo un casco de automovilista, un enrevesado chal y guantes largos está en realidad conduciendo, con gesto decidido y mirada desafiante, su propia vida.

Al igual que Tamara de Lempicka, durante la primera mitad del siglo XX muchas pintoras utilizaron el atuendo para elaborar y transmitir muy diversos significados, generalmente muy ligados a los lenguajes de las distintas vanguardias. Son varias las mujeres que se nos muestran engalanadas con ropas extravagantes y sofisticadas, lejos de las modas burguesas, precisamente para hablarnos de una elección de vida muy alejada, a menudo enfrentada, a los valores de la clase dominante. Bajo mi parecer, a estas intenciones corresponderían los llamativos maquillajes y peinados que acicalan a la mexicana Nahui Olin, los vistosos sombreros con los que se presentan las expresionistas Gabriele Münter y Marianne Von Werefkin o el multicolor tocado floral de Olga Sacharoff en su *Autorretrato de la jaula* (1924).

Por otro lado, durante las primeras vanguardias son frecuentes las imágenes producidas por mujeres en las que se plasman a sí mismas en su estudio pintando pero, al contrario que pasaba con las artistas de siglos anteriores, no dudan en mostrarse con ropas de trabajo, sueltas, desgastadas o manchadas de pintura, demostrando no tener en cuenta los formalismos sociales y apostando por una imagen de artista comprometida intensamente con su trabajo; como sucede en las obras de Charlotte Berend-Corinth (*Autorretrato con modelo*, 1931), Lotte Laserstein (*En mi estudio*, 1928) o de Gabriele Münter (*Autorretrato*, 1909).

Tal vez sean las artistas pertenecientes al movimiento surrealista las que más emplearon los atavíos para generar un sinfín de significados, muchas veces ligados al erotismo y la sexualidad; siendo remarcable la presencia, además, de intrincados disfraces y máscaras inventados en sintonía con la poética de este movimiento. El *Autorretrato* de Leonora Carrington (1938), el de Leonor Fini (1942-43) o el de Dorotea Tanning llamado *Cumpleaños* (1942) ejemplifican esta opinión.

En otros casos la elección de las prendas portadas en el autorretrato adquiere significados estrechamente ligados a una situación política concreta, me refiero por ejemplo, a las pintoras de la vanguardia mexicana que en sus pinturas, y también en su realidad cotidiana, vestían los trajes tradicionales de las diferentes culturas indígenas como una vía más de sumarse al intenso movimiento nacionalista que se produjo en México después de la Revolución. Los artistas e intelectuales de la época reivindicaron el arte prehispánico y las manifestaciones plásticas indígenas como una manera más de

construir una identidad propiamente mexicana, lejos de la supervaloración de las modas y gustos europeos, a los que entendían como representativos del dominio económico que muchos países del antiguo continente todavía ejercían sobre el país americano.

En este sentido es muy conocida la obra de Frida Kahlo (1907-1954) quien en sus famosos autorretratos configuró un auténtico universo iconográfico en torno a los ropajes y sus complementos. En estas pinturas, huipiles, rebozos y torzales le sirvieron a Kahlo para elaborarse una identidad extremadamente compleja y atractiva como mujer, como artista y como mexicana. La importancia otorgada por Kahlo a las vestimentas como productoras de sentido es tanta, que hasta convierte a un traje suyo en protagonista absoluto del espacio pictórico, como ocurre en *Allá cuelga mi vestido* (1933), donde éste ha sustituido al cuerpo de la artista, aludiendo a su presencia pero sin mostrarlo explícitamente, tal como continúan haciendo muchas artistas en la actualidad, las cuales utilizan estrategias similares para aludir al cuerpo femenino sin hacerlo presente.

Pero María Izquierdo (1902-1955) y otras pintoras también escogieron la indumentaria indígena para plasmarse en sus autorretratos, lo cual no significa que este gesto estuviera influenciado por Frida Kahlo sino que, como he dicho antes, el amor por las tradiciones autóctonas formaba parte de la atmósfera política del México postrevolucionario y esta predilección se observa también en la realidad cotidiana de las artistas de esta generación, quienes aparecen vestidas de acuerdo a la sensibilidad nacionalista en las muchas fotografías que de ellas se conservan.

Por otro lado, muchas artistas han empleado la vestimenta para remarcar las diferencias existentes entre los sexos, fabricando discursos que cuestionan el sistema de géneros y exploran en sus fronteras, al tiempo que indagan en el papel que la ropa adquiere dentro de dicho sistema. En palabras de Gertrud Lehnert con la moda “el abismo que separa ambos sexos no se ha salvado. Por el contrario, la puesta en escena de la moda sirve para ponerlo aún más de manifiesto de manera recurrente. (...) La moda vive de la diferencia entre los sexos, en la que radican su interés y su potencial para los cambios”(2000: 9). Este cuestionamiento es el que se encuentra en el *Autorretrato de pelona* (1940) de Frida Kahlo quien combina prendas típicamente femeninas (pendientes y tacones) con un traje de hombre, o en los autorretratos de Gluck y los de Romaine Brooks quienes se pintaban ostentando ropas masculinas. Estas artistas indagaron en la ambigüedad de géneros, no sólo en sus obras sino también en sus vidas, asumiendo lugares y actitudes que estaban destinados únicamente a los

hombres y en sus autorretratos reflejaron esta circunstancia otorgando simbolismo a los ropajes. Actualmente tenemos un corpus teórico sobre este tema que comienza a ser muy amplio y son muchas las artistas que a través de las prendas de vestir investigan en los terrenos *queer*, sin embargo en el ámbito de la moda aún se está muy lejos de que esta indagación conlleve resultados generalizados ya que, más allá de algunos diseñadores concretos, las diferencias de género siguen presentando unos límites muy marcados.

Si bien actualmente son muchas las artistas que siguen impregnando la representación de los atuendos de múltiples significados, a partir de las segundas vanguardias y debido al devenir del lenguaje pictórico, el estudio se hace más dificultoso e incierto, tal vez a partir de esta época se deberían buscar las imágenes en el ámbito de la fotografía, medio artístico muy vinculado al mundo de la moda y que muchas mujeres han escogido como lugar de autorrepresentación.

BIBLIOGRAFÍA

- BORNAY, E. (1994), *La cabellera femenina*, Madrid.
- BORZELLO, F. (1998), *Seeing ourselves. Women's self-portraits*, Londres.
- CHADWICK, W. (1992), *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona.
- LAVER, J. (1992), *Breve Historia del traje y de la moda*, Madrid.
- LEHNERT, G. (2000), *Historia de la moda del siglo XX*, Colonia.
- OBLIGADO, C. (2000), *Qué me pongo. Mujeres ante la moda*, Barcelona.
- RIVERA GARRETAS, M. M. (1996), *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*, Madrid.
- SERRANO DE HARO, A. (2000), *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*, Barcelona.
- VV.AA. (1983), *Cómo vestía Europa (1450-1850)*, Barcelona.