



En casa del fotógrafo: *performances*¹ fotográficas de las escultoras Harriet Hosmer, Edmonia Lewis y Vinnie Ream

Tania Alba-Ríos²; M. Laura Mercader-Amigó³

Recibido: 14 de febrero de 2018 / Aceptado: 15 de julio de 2018

Resumen. Desde las leyes suntuarias romanas el vestido, sobre todo el de las mujeres, ha devenido una cuestión de la política sexual del patriarcado occidental. A mediados del siglo XIX, la época en la que las escultoras norteamericanas Harriet Hosmer, Edmonia Lewis y Vinnie Ream trabajan en Roma y los Estados Unidos de América, la libertad de indumentaria deviene una de las proclamas clave del movimiento sufragista y el motivo primordial de la imagen revolucionaria de la *New Woman* (*nueva mujer*). Este fenómeno corrió en paralelo a la industrialización de la fotografía, y con ella, el éxito del retrato fotográfico como sistema de representación pública, en la doble vertiente de la auto-representación y la auto-promoción.

En este artículo queremos explorar las estrategias promocionales de Hosmer, Lewis y Ream mediante la difusión de su imagen. Formaron parte de la comunidad de norteamericanas que trabajaban en Roma bajo la protección y mecenazgo de la famosa actriz Charlotte Cushman, pero las circunstancias vitales de cada una fueron tan diferentes que tales particularidades se trasladaron en la exhibición de las características de su imagen pública. Todas ellas supieron aprovechar el interés que las fotografías suscitaban entre clientes y turistas, un interés al mismo nivel que sus obras.

Palabras clave: Política artística; política sexual; fotografía; escultura; mascarada.

[en] At the photographer's house: photographic *performances* of the sculptresses Harriet Hosmer, Edmonia Lewis and Vinnie Ream

Abstract. Since Roman sumptuary laws, clothing, especially women's, has become a matter of the sexual politics in Western patriarchy. In the mid-nineteenth century, the time in which the North American sculptors Harriet Hosmer, Edmonia Lewis, and Vinnie Ream worked in Rome and the United States of America, the freedom of clothing becomes one of the suffrage movement's key proclamations, and also the primary motive of the revolutionary image of the *New Woman*. This phenomenon ran parallel to the industrialization of photography and the success of the photographic portrait as a system of public representation, in the double aspect of self-representation and self-promotion.

In this paper, we aim to explore the promotional strategies used by Hosmer, Lewis, and Ream through the images of their selves. Despite their belonging to the American community in Rome under the protection and patronage of the famous actress Charlotte Cushman, the vital circumstances of each one were so different, that such particularities were transferred in the exhibition of their public image. All of them knew how to take advantage of the interest that the photographs aroused among clients and tourists; an interest at the same level as their works.

Keywords: Artistic politics; sexual politics; photography; sculpture; masquerade.

¹ Tal y como desarrollaremos más adelante, utilizamos el término *performance* en el sentido lingüístico de la puesta en escena que deviene, asimismo, en una autorrealización de la imagen.

² Universidad de Barcelona (España)

E-mail: alba@ub.edu

³ Universidad de Barcelona (España)

E-mail: lmercader@ub.edu

Sumario: 1. Las faldas de la modernidad. Signos de modernidad artística femenina. 2. Política femenina de la imagen: la moda y las *cartes-de-visite*. 3. Ser artista, ser mujer. Las *performances* fotográficas de Hosmer, Lewis y Ream. 4. A modo de conclusión. Referencias.

Cómo citar: Alba-Ríos, T.; Mercader-Amigó, L. (2020) En casa del fotógrafo: *performances* fotográficas de las escultoras Harriet Hosmer, Edmonia Lewis y Vinnie Ream. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(1), 59-78.

1. Las faldas de la modernidad. Signos de modernidad artística femenina

En 1971, en su ya clásico artículo sobre feminismo y arte, Linda Nochlin (2007, pp. 17-43) lleva a juicio a la pintora Rosa Bonheur. En el contexto del movimiento norteamericano de mujeres de los años setenta, Nochlin no puede entender las razones que arguye la artista del siglo XIX para negar el uso cotidiano de los pantalones, el signo indumentario de las mujeres emancipadas del siglo XX. El pasaje de *La mística de la feminidad* en el que Betty Friedan (2009, p. 208) se refiere a las mujeres eruditas que visten blusa con puntillas para disimular su pretendida “masculinidad” da más herramientas a Nochlin para sustentar su causa contra Bonheur.

El alegato de Nochlin se apoya en unas palabras de la misma pintora que transcribe Anna Klumpke, su biógrafa y segunda compañera de vida tras la muerte de Nathalie Micas. En una conversación con un periodista, Rosa argumenta su elección indumentaria. Solo usa pantalones para trabajar y estar con sus animales en su retiro en el castillo de By. No encuentra motivos para llevarlos siempre:

Si yo hubiera descubierto que mis pantalones eran apropiados a mi sexo, entonces hubiera desechado mis faldas, pero éste no es el caso [...]. Entonces, si me ven como estoy vestida, no es por el objetivo de hacerme la interesante [...], sino simplemente para facilitar mi trabajo. Recuerden que durante un cierto tiempo pasé días enteros en los mataderos. [...] Pero el atuendo que estoy utilizando es mi vestimenta de trabajo, nada más. Los comentarios de los ignorantes nunca me han molestado. Nathalie se burla de ellos al igual que yo. A ella no le molesta en lo absoluto verme vestida como un hombre, pero si a usted le incomoda en lo más mínimo, estoy completamente preparada para ponerme una falda, ya que, después de todo, lo único que tengo que hacer es abrir el armario para encontrar un surtido completo de atuendos femeninos (citado en Klumpke, 1968, p. 311).

Este párrafo sirve para abrir nuestras reflexiones sobre la elaboración de la imagen pública de tres de las escultoras norteamericanas que trabajaron en Roma durante las décadas de 1850 y 1870, bajo la tutela de la actriz Charlotte Cushman: Harriet Hosmer, Edmonia Lewis y Vinnie Ream Hoxie, las tres contemporáneas de Rosa Bonheur aunque más jóvenes que ella. Sirve porque en él Bonheur se refiere a la artista profesional dedicada a su vocación, cuyas estrategias de trabajo cobran dimensión política cuando entran en colisión con la política sexual patriarcal del vestido y la apariencia femenina. Sirve además porque, como vamos a ver, Harriet se encontrará en la misma situación disyuntiva que Bonheur, entre el uso laboral de pantalones y el de faldas y vestidos para la vida doméstica o de ocio. El fragmento habla también de la mujer no solo emancipada sino libre por importarle lo más mínimo lo que digan de ella, salvo la opinión de su mujer amada. Y habla de la

posibilidad de vivir la experiencia de libertad femenina con los atuendos de lo que años después Joan Rivière denominaría la “mascarada femenina”.

Los prejuicios de las feministas del XX Friedan y Nochlin, atrapadas en la imagen de la feminidad patriarcal, no permiten ver la libertad femenina que encierra la actitud de Bonheur, al igual que la de muchas mujeres emancipadas contemporáneas suyas. El hecho de que ni Harriet, ni Edmonia, ni Vinnie llevaran pantalones (al menos esto es lo que muestran las fotografías y retratos pictóricos que se conservan de ellas) no les quita menos valor a su apuesta por la emancipación y libertad femeninas. Como se verá, el caso de Harriet es paradigmático al respecto porque de joven encarnó la viva imagen de la *tomboy* (mujer poco masculina) y en su madurez formó parte del activismo de la *Dress Reform* (reforma del vestido), el movimiento angloamericano de reforma indumentaria, paralelo e involucrado con el sufragismo.⁴

Las imágenes literarias y fotográficas de estas mujeres nos retan a poner el acento sobre los signos de su modernidad o emancipación en otro sitio. Si olvidamos que ellas son seres políticos que negocian y gestionan su imagen pública y privada, sea a tenor de los acontecimientos particulares, de las circunstancias contextuales o de su gusto y libertad, nos perdemos algo muy valioso de la experiencia femenina libre—libre del patriarcado— y de la política de las mujeres de la conocida como época victoriana. Desaprovechamos una buena ocasión para identificar a aquellas que no van en contra del patriarcado sino que están más allá o en sus márgenes.

Este es el caso de estas artistas. De ninguna de ellas (Bonheur, Hosmer, Lewis y Ream) se puede dudar de la apuesta por su profesionalización como artistas independientes en el mundo del arte de su época. Ya sus contemporáneas las tomaron como modelo de modernidad. La sufragista Amelia Bloomer, por ejemplo, toma el referente de Hosmer y Ream como signo de lucha por conseguir el éxito en las carreras profesionales. Bloomer fue una de las integrantes de la convención de los Seneca Falls, responsable de las primeras campañas de la *Dress Reform* y divulgadora de la moda del tipo de pantalón para las mujeres que, pese no haber diseñado, tomó su nombre, los *bloomers*, desde mayo de 1851 en su revista *The Lily*, los bombachos que llevaron su nombre a pesar de que no fueran invención suya.⁵ Este atuendo revolucionó el mundo de la moda femenina de la segunda mitad de siglo XIX y puso imagen a la figura de la *New Woman* decimonónica.⁶

⁴ En particular durante los años ochenta y noventa. Vid. Kate Culkin (2010) y Charles Colbert (1996).

⁵ En 1951, la activista Libby Miller había confeccionado un atuendo de viaje basado en las prendas que usaban las mujeres en los sanatorios suizos mientras se recuperaban de los estragos del corsé. El nuevo traje consistía en unos pantalones estilo turco, sobre los que se llevaba un vestido corto y suelto que llegaba hasta las rodillas. Amelia Bloomer, que nunca negó la autoría de Miller, lanzó a la fama el “vestido racional” para “todas las mujeres con sentido común”. La revista vendía también patrones para que cualquiera los pudiera realizar.

⁶ En un artículo que se recoge en su biografía, Amelia Bloomer pone como ejemplo de mujeres profesionales a Harriet Hosmer y Vinnie Ream:

Harriet Hosmer overleaped the obstacles that stood in her way and went to Rome to undertake the work of a sculptor. The world now rings with her praises and is enriched by her genius. She, too, removed barriers to a hitherto proscribed sphere and proved that the All-Father in committing a talent to woman's trust gave along with it a right to use it. Vinnie Ream and others have followed in the way thus opened, and no one now questions the propriety of women working in plaster or marble (Bloomer, 1895, p. 339). (Harriet Hosmer superó los obstáculos que se interpusieron en su camino y fue a Roma para emprender el trabajo de escultora. El mundo de hoy le profiere alabanzas y se enriquece con su genio. Ella, además, eliminó las barreras de una esfera hasta entonces prohibida y demostró que el Padre Supremo dedicado a la asignación de talento a la mujer le concedió el derecho de usarla. Vinnie Ream y otras han seguido el camino así abierto, y ahora nadie cuestiona la pertinencia de las mujeres que trabajan en yeso o mármol. Traducción de las autoras).

Estas mujeres vivieron en la época en que según Deborah Cherry, historiadora feminista del arte especializada en cultura visual victoriana, coinciden tres fenómenos clave para la historia de las mujeres en general y de las artistas en particular: el nacimiento del movimiento organizado de mujeres (recordemos que la convención de los Seneca Falls data de 1848); la consolidación de la profesionalización de las artistas en el panorama de la nueva sociedad burguesa (Rosa Bonheur y Harriet Hosmer son de las primeras) y el desarrollo de la cultura visual de la modernidad, cuyo despliegue está vinculado a la industria cultural –en términos adornianos– que tiene a la fotografía y a la moda como aliadas imprescindibles (Cherry, 2000, p. 5).

A pesar del estilo neoclásico al que aún están sujetas sus obras escultóricas, estas artistas, sobre todo Harriet, Vinnie y Edmonia,⁷ saben adaptarse a la cultura comercial que se está desarrollando. Como en el caso de Rosa Bonheur, todas ellas desafían los criterios que ha utilizado la historia del arte patriarcal para conceptualizar la modernidad masculina de la segunda mitad del siglo XIX. La imagen del artista moderno que se precia es la que no establece solución de continuidad entre la actitud vital y la artística. Es la del eterno enemistado con el público burgués, ya sea desde el ensimismamiento como desde el compromiso; la del que vive la vida del bohemio, del dandi o del “paseante sin rumbo” (*flâneur*); que convierte el café en su ágora y el taller en su centro de creación; por no hablar de su faceta de prostituidor.

La modernidad de las artistas se debe valorar desde otro lugar. Ya no se trata solo de señalar los espacios del mundo moderno de las mujeres, como hizo Griselda Pollock en los ochenta –con buen criterio, por otro lado–,⁸ sino de utilizar baremos que no estén sujetos al imaginario masculino patriarcal, sean los pantalones o los cafés, por solo aludir a los referidos por Nochlin y Pollock, respectivamente. En este marco, a pesar o al margen del neoclasicismo de sus obras, no se puede dudar de la modernidad de Harriet, Edmonia o Vinnie. Solo que en ellas la modernidad artística se mide con otros parámetros.

En el terreno vital se valora por su implicación en el ejercicio libre de la política sexual, por su reformismo social, sus implicaciones en el movimiento de mujeres y en el abolicionismo primero y antirracismo después. Se evalúa por su sistema de vida en comunidad de mujeres, por sus relaciones de amistad política. Harriet Hosmer fue la primera en llegar a Roma junto a la reputada actriz Charlotte Cushman. Siguiendo su modelo artístico, lo hicieron otras más entre 1850 y 1870: Margaret Foley, Louisa Lander, Florence Freeman, Emma Stebbins, Anne Whitney, Edmonia Lewis y Vinnie Ream. El grupo, que compartió ocasionalmente casa pero no taller, cultivó todos los tipos de las amistades entre mujeres (Vicinus, 2003; Vicinus, 2004; Markus, 2000; Merrill, 2003; Dabakis, 2014). Trazaron fuertes lazos de amistad que conllevaban apoyo afectivo, moral y profesional. Por ejemplo, gracias a Harriet Hosmer, Anne Whitney –ambas originarias de Watertown– se trasladó a trabajar a Roma. Después fue Whitney la que animó a Lewis a lo mismo cuando la conoció en Boston. Hosmer ayudó a Ream durante la polémica acerca de la ejecución del monumento a Lincoln de esta última, publicando un artículo en su defensa.⁹ Cushman, Stebbins y Hosmer defendieron a Lander ante Hawthorne cuando aquella fue acusada de conducta

⁷ Son de las que se conservan un mayor grupo de fotografías, aunque menos en el caso de Edmonia.

⁸ Véase el capítulo de Griselda Pollock (2013) titulado “Modernidad y espacios de la feminidad” (pp. 111-163).

⁹ El artículo lo tituló “Vinnie Vindicated” y se publicó en abril de 1871 en varios periódicos norteamericanos (Lemp, 1985).

libertina. Durante muchos años la relación de Hosmer, Stebbins y Cushman, las llamadas “tres solteronas”, fue de una gran complicidad entre ellas.

En el ámbito laboral su modernidad se dirime por lograr hacerse un sitio en el mundo de los talleres escultóricos de la Roma vaticana; por convertir la escultura en su práctica de vida, en buscarse patronazgos y madrinazgos, en participar de los certámenes expositivos y encargos públicos más importantes de su época. Se trata de las primeras artistas occidentales que se profesionalizaron como escultoras y las primeras norteamericanas en emprender el “Grand Tour” (gran viaje) para formarse en los talleres romanos. Finalmente, su modernidad se juzga también en el uso político que hicieron del nuevo sistema de signos visuales que aportaron a su tiempo la fotografía y la moda.¹⁰

2. Política femenina de la imagen: la moda y las *cartes-de-visite*¹¹

Una de las consecuencias de la incorporación de la fotografía al sistema de reproducción industrial fue su bajada de precio y por ende la democratización del aparato de la retratística en el que se especializaron la mayoría de los primeros fotógrafos y fotógrafas. El formato conocido como las *cartes-de-visite* (*tarjeta de visita*), patentado por el francés André Disdéri en 1854, abrió la posibilidad del retrato a un gran abanico de público, inauguró un nuevo coleccionismo y con él el fenómeno de la cartulino-manía. Hasta finales de siglo las tarjetas de visita son el formato fotográfico más popular en Occidente. Se trata de imágenes de tamaño reducido, montadas en cartulinas, a menudo presentadas en lujosos álbumes, y que tienen la misma función que las antiguas divisas nobiliarias: como tarjetas de presentación, como gesto de amor y/o amistad o como imágenes de promoción pública (Landsell, 1992).

El auge de las *cartes-de-visite* se produce, tanto en Europa como en los USA, justamente durante las décadas en las que la hermandad femenina de escultoras se encuentra principalmente en Roma, y caen en declive a finales del siglo.¹² Este tipo de imagen fotográfica juega un papel importante en la construcción y la transmisión de la imagen que muchas personalidades crearon y utilizaron como estrategia promocional. Su éxito se debe a la nueva posición del observador descrita por Jonathan Crary (2008) en su obra *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. La fotografía permitía tanto una cierta democratización y nivelación social (la circulación de imágenes, así como su producción, no será ya únicamente patrimonio de las altas esferas) como la práctica del coleccionismo y del análisis

¹⁰ Harriet Hosmer también utilizará su pluma incisiva en la prensa.

¹¹ En castellano, tarjetas de visita. Se refiere a un tipo de fotografía cuyas características y usos expondremos a continuación. Emplearemos en ocasiones la voz francesa por utilizarse también en idioma inglés.

¹² La producción entra en decrecimiento a partir de 1880, según el análisis de William C. Darrah, principalmente a causa de tres factores: el desplazamiento de la fotografía en las publicaciones periódicas por el fotograbado; la invención de la cámara de cajón y la película fotográfica en carrete, que hace innecesaria la intervención del estudio fotográfico para las tomas informales, y, por último, la introducción en el mercado de la postal pictórica en la década de 1880 (Darrah, 1981, p. 10).

de las realidades más allá del ámbito restringido del diletantismo.¹³ Todo tipo de temas fotográficos (paisajes, desastres naturales, animales, reproducción de obras de arte, retratos de celebridades, oficios, diferentes etnias, etc.) eran comercializados y pasaban a formar parte de los populares álbumes particulares. En el caso de las celebridades, estas incluso acordaban con el estudio fotográfico el porcentaje de las ganancias a repartir. El mismo Cray se refiere a la fotografía como uno de los componentes cruciales de la nueva economía cultural de valor e intercambio. La fotografía, junto con el dinero, se convierten “en formas mágicas que establecen un conjunto nuevo de relaciones abstractas entre individuos y cosas e imponen esas relaciones como lo real” (Cray, 2008, p. 31).

Esta democratización y conversión de la imagen en el territorio de lo real provoca que por primera vez en la historia de la cultura visual occidental la imagen inconsciente del cuerpo, aquella que no depende del esquema corporal sino de los efectos de las miradas ajenas (Dolto, 2015), entre en diálogo constante con la imagen material de una misma o de uno mismo. Las técnicas visuales de la modernidad, la fotografía entre ellas, refuerzan la dimensión especular del cuerpo, el cuerpo como el lugar privilegiado de la manifestación de la psique. En la imagen fotográfica, la puesta en escena del cuerpo funciona como una coreografía del mundo interior (Rabain, 2008, pp. 33-34).

La reproducción técnica no solo garantiza mil imágenes duplicadas del original sino que convierte el original en una posible versión de las otras mil imágenes. El público femenino aprendió muy rápido a explorar estas posibilidades de la imagen fotográfica.¹⁴ En un daguerrotipo fechado alrededor de 1855-1860, la retratada, Mary Ann Scrimmes Graham, añadió una nota manuscrita en la que indicaba que “I’m not myself at all”.¹⁵ Scrimmes Graham no se reconocía como ella misma sino como esa a la que la fotografía presentaba al mundo (Boutlier, Bruce, 2015, p. 17). Puede que el ejemplo más emblemático sobre la exploración de las múltiples caras de la feminidad y la inestabilidad de la imagen proyectada sean las cerca de 700 fotografías que Virginia Oldoni, condesa de Castiglione, mandó tomar a Pierre-Louis Pierson para desarrollar sus teatralizaciones del yo.

En este contexto performativo de la imagen, en el sentido lingüístico del término, se sitúan las *cartes-de-visite* de Harriet Hosmer, Vinnie Ream y Edmonia Lewis. Ellas también orquestan, junto al fotógrafo de turno, su forma de presentarse al mundo. Tal como se verá a continuación, cada una manipula a su modo los códigos de la tradición iconográfica de la representación del escultor, mezclándolos con el *atrezzo* (atrezo) de moda en los estudios fotográficos de los años 60, 70 y 80 del siglo XIX. Cualquier retrato fotográfico es el resultado de una acción/actuación ante la cámara en la que, en este caso particular, las escultoras se presentan y representan a ellas mismas. El uso de la noción de *performance* en relación a los retratos fotográficos de Harriet, Vinnie y Edmonia debe leerse en este marco de la performatividad del yo.

¹³ Las cartas de visita, en concreto, suponen toda una revolución: sostiene el editor del *American Journal of Photography*, en 1862, que “The year 1861 is memorable for a revolution in pictures... the card photograph has swept everything before it, and it is the style to endure” (“El año 1861 es memorable por una revolución en las imágenes... las tarjetas fotográficas han arrasado con todo, y es un estilo que ha de perdurar”. Traducción de las autoras). Citado en Darrah, 1981, p. 4.

¹⁴ Para Freud el ego se proyecta en el cuerpo (Silverman, 2009).

¹⁵ “No soy en absoluto yo misma”.

Junto con la fotografía, a partir de la década de 1850 la indumentaria también entra a formar parte de la industria y se convierte asimismo en un fenómeno de masas. La moda es un producto de la movilidad de la sociedad de clases, no existe en las estructuras de castas donde todo el mundo tiene asignado su lugar. El fenómeno de la moda abre el vestido a nuevos significados políticos y sexuales. Desde las leyes suntuarias romanas que la indumentaria, sobre todo la femenina, se convierte en uno de los objetivos cruciales de la política del poder patriarcal occidental. Se trata de un mecanismo de control estamental y sexual. En Francia, la última ordenanza relativa a la indumentaria data el reinado de Luís XVI. Por eso las francesas acogen con clamor la ley de libertad indumentaria decretada el 29 de octubre de 1793 por el gobierno de la Convención Nacional. La alegría, sin embargo, les dura poco. El siglo XIX francés se inaugura con la ley (7 de noviembre de 1800) que prohíbe el travestismo; las mujeres no pueden llevar ropa masculina sin permiso policial previo. El patriarcado del estado burgués moderno sabe que el vestido modula el cuerpo y con él la subjetividad. En palabras de Katja Silverman: “Dress is one of the most important cultural implements for articulating and territorializing human corporeality –for mapping its erotogenic zones and for affixing a sexual identity”¹⁶ (1986, p. 146). La ley se aplicó con especial rigor a partir de la segunda mitad de siglo, coincidiendo con el desarrollo del movimiento de mujeres. Como hemos apuntado más arriba, la reforma del vestido femenino se convierte en una de las primeras proclamas del programa político del feminismo decimonónico. El vestido apela a la vida práctica, a la vida activa, y a la dimensión visual de la experiencia del cuerpo. La manipulación libre del sistema de signos de la moda va a ser uno de los principales cometidos de las mujeres modernas, entre ellas las artistas, conscientes de que la política sexual y la política visual van de la mano.

En un estudio sobre autorretratos femeninos, Whitney Chadwick (2002, p. 8) distingue entre los “retratos de mujeres” y los “retratos de mujeres artistas”. Desde un punto de vista semántico no es lo mismo hacerse retratar como una mujer sin más que como una artista mujer. Pero en ambos casos la imagen es una elaboración, un artificio, de los atributos identificados con lo que cada una interpreta que significa ser artista o ser mujer. La primera carta de visita fechada que se ha conservado es una de Harriet Hosmer datada en 1855 en Nueva York (Fig. 1), un año después de que el invento de Disdéri se hiciese célebre gracias a la intervención de Napoleón III. Harriet Hosmer inventó la imagen de la escultora del siglo XIX al ser la primera en hacerse retratar como escultora, sentada, de medio cuerpo, mirando firme a cámara, con el sombrero típico de los talleres, un chaleco con reloj de cadena, a la masculina, y los cinceles de escultora en mano. Al cabo de diez años (1866), Vinnie (Fig. 2) lo hace erguida, de blanco puro, con una mirada más dulce, al lado de su célebre busto de Abraham Lincoln. El uso de los atributos instrumentales e indumentarios es propio de la iconografía tradicional del artista al que nos referiremos más adelante. Su combinación con el mencionado uso de la moda y el acento en los rasgos definitorios de la personalidad y modos de proceder, todo ello en el nuevo medio de la *cartes-de-visite*, es lo que resulta en ellas novedoso.

¹⁶ “El vestido es una de las herramientas culturales más importantes a la hora de articular y territorializar la corporalidad humana –de mapear sus zonas erógenas y de asignar una identidad sexual” (traducción de las autoras).



Figura 1. Fotografía de Harriet Hosmer, c. 1855. (Procedencia: National Portrait Gallery, Smithsonian Institution).



Figura 2. Fotografía de Vinnie Ream en su estudio con el busto del presidente Lincoln, 1866. (Procedencia: Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington, D.C.).

Todos estos retratos fotográficos, tanto los que elaboran la imagen de la escultora como los que enseñan su cara más acorde a la imagen de la feminidad patriarcal, sugieren e invitan a varias preguntas. ¿A qué responden? ¿A quién van dirigidas? ¿Se presentan tal como quieren ser vistas, como fantasías femeninas de sí mismas o como lo que se espera de ellas? ¿Son sus imágenes de mujer un ejemplo de la mascarada femenina de Joan Rivière? Esto es, la exageración de los atributos de la feminidad patriarcal en aquellas mujeres que ocupan profesiones de tradición masculina como estrategia para no ser juzgadas (Amigot, 2007). El análisis pormenorizado de la relación entre fotografía y moda puede arrojar luz a alguna de estas cuestiones.

3. Ser artista, ser mujer. Las *performances* fotográficas de Hosmer, Lewis y Ream

Es bien conocido que el yo se configura a partir de la mirada que los demás nos devuelven (Lacan, 1966). Si bien el acto de reconocimiento de esa imagen que se nos retorna implicaría, a priori, pasividad, en el caso de las escultoras que aquí analizamos, por el contrario, observamos cómo no se trata de una mera asimilación de la mirada del otro, sino de una actitud activa, una mascarada conscientemente elaborada por las artistas con la cual construyen las respectivas identidades personales y artísticas.

Si bien el grupo de artistas expatriadas en Roma era diverso tanto en estilos como en personalidades, nos centramos en esta ocasión en los casos de Hosmer, Lewis y Ream, entre otros motivos por el gran contraste que hallamos entre las tres.

Comenzamos con Hosmer, la más célebre del grupo y la que abrió el camino a las demás. Le dedicaremos una mayor atención. Como podemos observar, Hosmer alterna un inicial atuendo que desde su adolescencia le valió la denominación de *tomboy* (Fig. 1) con trajes más sobrios y prácticos, similares a los de su círculo artístico e intelectual, pero también con vestidos de visita, paseo o tarde, a la moda, adornados con pliegues, botones y en algunos casos, lazos y volantes (Fig. 3).¹⁷ A este respecto, la historiadora del arte Margo Louis Beggs, que dedicó su tesis doctoral a la compleja relación entre escultura y fotografía en la carrera artística de Harriet Hosmer y su entorno (Beggs, 2013), considera que la artista asume progresivamente una imagen más acorde con la idea de feminidad patriarcal del siglo XIX, pasando por una fase en la que adopta el estilo de sus coetáneas Rosa Bonheur, Charlotte Cushman y Matilda Hays, quienes toman prestadas prendas del armario masculino como camisas, chalecos y chaquetas, para acabar adoptando una pose menos transgresora con el fin de acomodarse a la mirada de clientes y mecenas. Las fotografías en las que se muestra con el atuendo juvenil y andrógino con el que la describen sus amistades cuando la visitaban en su domicilio y estudio en Massachusetts (Fig. 1), subraya Beggs, son escasísimas en comparación con las que la muestran con un atuendo más acorde con la moda burguesa, elegida como hemos dicho, según Beggs, para evitar el posible rechazo de sus benefactores.¹⁸ Es cierto

¹⁷ La preocupación por el vestido era tal en la Norteamérica de mediados del siglo XIX que, para seguir las convenciones que las revistas de moda dictaban, y según las cuales era necesario el cambio de vestuario según el momento del día (mañana, tarde y noche) y la ocasión (recepción de visitas, paseo, reuniones sociales), en una suerte de ritual que requería gran dedicación material y temporal, tal y como concluye Beverly Gordon (1992).

¹⁸ Beggs discute y argumenta todo ello mediante el análisis y contextualización de una amplia selección en el tercer capítulo de su tesis (2013, pp. 115-168).

que, por ejemplo, Nathaniel Hawthorne expresa en una carta la impresión que le causaba el aspecto y los modos masculinizados de Hosmer, pero acaba la misiva con una valoración no solo de aprobación, sino positiva, del carácter y la persona de Hosmer:

We found Miss Hosmer in a little up-stairs room. She is a small, brisk, wide-awake figure, of queer and funny aspect, yet not ungraceful (...) She had on a male shirt, collar, and cravat, with a brooch of Etruscan gold, and on her curly head was a picturesque little cap of black velvet; and her face was as bright and funny, and as small of feature, as a child's (citado en Beggs, 2013, p. 119)¹⁹



Figura 3. A la izquierda: Fotografía de Harriet Goodhue Hosmer realizada por Mathew B. Brady & Studio en 1857. (Procedencia: Harvard Art Museums/Fogg Museum, Transfer from Special Collections, Fine Arts Library, Harvard College Library, Bequest of Evert Jansen Wendell).

A la derecha: Fotografía de Harriet Goodhue Hosmer por Jeremiah Gurney & Son, ca. 1875. (Procedencia: National Portrait Gallery, Smithsonian Institution).

Beggs se refiere también a la carta de agradecimiento que la escultora dirigió, en 1860, al comité que eligió su proyecto para el monumento al Coronel Benton en Missouri, carta en la que Hosmer alude directamente a la caballerosidad de los miembros del comité, con un deje más femenino. Pero si leemos el resto de la carta encontramos matices que nos hacen llegar bastante más allá: la gratitud en primer

¹⁹ “Encontramos a la señorita Hosmer en una pequeña habitación de arriba. Es una figura pequeña, enérgica y despierta, de aspecto extraño y divertido, pero no desagradable (...) Llevaba una camisa, un cuello y una corbata masculinos, con un broche de oro etrusco, y en su cabeza rizada era tenía pintoresca gorra pequeña de terciopelo negro; y su rostro era tan brillante y divertido, y de rasgos tan pequeños, como el de un niño” (traducción de las autoras).

lugar la refiere como artista joven. En segundo lugar, expresa su agradecimiento como mujer. Es aquí donde Beggs observa una adaptación a la mirada patriarcal. No obstante, Hosmer no busca condescendencia, sino que destaca las barreras que conlleva ser mujer y cómo es consciente de haber sido juzgada en varias ocasiones de manera indulgente:

But I have also reason to be grateful to you, because I am a woman, and knowing what barriers must in the outset oppose all womanly efforts, I am indebted to the chivlry of the West, which has first overleaped them. I am not unmindful of the kind indulgence with which my works have been received, but I have sometimes thought that the critics might be more courteous than just, remembering from what hand they proceeded. (Carr, 1913, p. 362).²⁰

Todo ello, en definitiva, según finaliza la carta, para demostrar que es consciente de lo que conlleva el encargo y que cumplirá con las expectativas del mismo. En resumen, contra los prejuicios de género, el mérito artístico es lo que debe prevalecer y reconoce que así lo ha hecho el comité. La caballerosidad y amabilidad que refiere a sus miembros alude precisamente al hecho de no haber respondido ante ella como ante el modelo contemporáneo de “auténtica feminidad” que Hosmer y otras muchas intelectuales y artistas estaban contestando activamente. Prueba de ello es la comparación de los elementos mencionados de esta carta con el poema satírico del “Café Grecco”, de solo cuatro años más tarde. Se publicó en el *New York Evening Post*, y fue una de las respuestas al denominado “escándalo Zenobia”, consistente en la acusación, como reacción al éxito y aclamación que estaba recibiendo su reciente obra *Zenobia, reina de Palmira* (1857), por parte de algunos colegas y críticos masculinos que la inculpaban de no elaborar su propia obra. En el poema dos mujeres observan en el romano café de artistas llamado Grecco, la conversación entre un grupo masculino de artistas que se lamentan de las dificultades de conseguir el éxito profesional, ahora acrecentadas por la presencia de mujeres artistas. Añoran de manera melodramática los felices tiempos en los que no existía dicha rivalidad. Con este poema, Hosmer expone los roles de género del momento, pero lo hace para burlarse de la insegura masculinidad de esos artistas, un tipo de masculinidad nada acorde con la caballerosidad y amabilidad del comité que la eligió para la erección del monumento a Benton. De repente un miembro del grupo masculino rompe con la solemnidad y con una sonrisa burlona recrimina los lamentos de sus compañeros con esta frase: “And then, again, my brothers, / One point attention claims, / Is it a very manly thing / To battle with these dames?”²¹ (Carr, 1913, p. 197). Podrían –prosigue– emprender otra estrategia: concederles a sus compañeras el crédito que merecen, hablar honesta y amablemente, lo cual demostraría, por fin, su hombría: “Would prove what seems a doubtful point / You could, at least, be men”²² (Carr, 1913, p. 197).

²⁰ “Pero también tengo motivos para estarles agradecida, porque soy una mujer, y conociendo las barreras que de entrada se oponen a todos los esfuerzos femeninos, estoy en deuda con la caballerosidad del oeste, la primera que las ha superado. No ignoro la clase de indulgencia con la que se han recibido mis obras, pero a veces he pensado que la crítica podía ser más amable que justa, si recordamos de qué mano procedía”. Traducción de las autoras.

²¹ “Así pues, de nuevo, hermanos, / Un aspecto reclama atención, / ¿Es acaso masculino / pelear con estas damas?”. Traducción de las autoras.

²² “Demostraría algo que es dudoso / Podría, al menos, ser hombres”. Traducción de las autoras.

Pueden ser escasas, como afirma Beggs, las fotografías de Hosmer con su ropa de trabajo, pero a ellas hay que añadir otras imágenes: las ilustraciones en las publicaciones periódicas que testifican el éxito de la difusión de su imagen pública. Una de ellas, probablemente de inicios de la década de 1860, la muestra en su estudio ante un público que, situado tras una cortina y mostrando gran curiosidad, la observa trabajar. Con pantalones *bloomers*, camisa y boina, su atuendo parece tomado de una fotografía contemporánea que ella misma difundió y comentaremos a continuación. Otra ilustración de Hosmer apareció en *Harper's Weekly* en mayo de 1859. En esta ocasión, aunque también con estilo sobrio, delantal, boina y los atributos de su oficio, viste falda larga, más acorde con la ocasión: la visita a su taller por parte del príncipe de Gales, guiado por el mentor de la joven: el reputado escultor galés John Gibson²³. A la izquierda y en primer plano se yergue la figura de la escultora al lado y tras la cual observamos algunas de sus obras. Frente a ellas, ocupando a la derecha dos tercios de la ilustración, el noble recibe las explicaciones del escultor con el mismo interés que también muestra un pequeño grupo de elegantes observadores situado tras ellos.

Comentábamos que una fotografía, al menos en el atuendo, probablemente había nutrido la representación gráfica de Hosmer. Se trata del retrato grupal de Hosmer en su estudio en una pose no exenta de sentido del humor, según reconoce ante su protector, Wayman Crow.²⁴ La artista, erguida, de brazos cruzados, ocupa el centro de la composición. Mira con seguridad a la cámara y está rodeada por sus trabajadores. Son veintitrés en total, y de pie o sentados, todos apuntan con su pose hacia ella. Si bien la fotografía de 1855 (Fig. 1) había sido producida para que su padre y amistades íntimas, en otro continente, la recordaran tal y como la conocían (de manera que no se trataría tanto de una imagen promocional, pero inicia su autorrepresentación), el retrato grupal constituye una respuesta firme y contundente a las falsas acusaciones de fraude. La misma razón de ser tiene otra imagen que la muestra trabajando en la monumental escultura del coronel Benton que contrasta con su escasa estatura, donde presenta un atuendo al estilo zuavo preparado por ella misma para poder trabajar cómodamente y no “partirse el cuello en el andamio”, como dice en una carta a su mejor amiga Cornelia Carr (Carr, 1913, p. 122). Su imagen pública, pues, coincide con esas otras imágenes en principio más personales. Lo cual nos lleva a considerar que las fotografías en las que viste a la moda no tendrían necesariamente una intención aduladora o implicarían un cambio de estrategia, sino que simplemente mostrarían otras facetas de su persona: la pertenencia al perfil de las *New Women*, cuando emula el estilo de Bonheur y Hays, y su actividad social fuera del taller.²⁵

²³ Imagen que aludiría al tema tradicional de la “visita de los grandes” tal y como lo formularían Piere Georget y Anne-Marie Lecoq en *La peinture dans la peinture* (“La pintura dentro de la pintura”, citada en Furió, p. 245), popular en el siglo XIX y que en el género del autorretrato serviría para constatar el prestigio del artista.

²⁴ “I am glad you like “Hosmer and her men.” I did it by way of a joke, but it has had a great success, and I don’t know how many photographs I might have given away if I had had them” (“Me alegro de que te gustara “Hosmer y sus hombres”. La hice como una broma, pero ha tendido un gran éxito, y no sé cuántas fotografías habría podido repartir si las hubiese tenido”. Traducción de las autoras. Carr, 1913, p. 250).

²⁵ Todavía podríamos vincular los cambios en la manera de vestir de Hosmer con la progresión de su edad, como sugiere Martha Vicinus:

Hosmer had repeatedly been called a boy-woman (...) But in her mid-thirties could she continue to play the boy? A decade earlier Hawthorne had astutely remarked in his diary, “I don’t quite see, however, what she is to do when she grows old; for the decorum of age will not be consistent with a costume that looks pretty and excusable enough in a young woman”. Hosmer’s dilemma came to a head when she fell seriously in love with her

Algunas de sus poses en este último sentido, con algún gesto más coqueta (Fig. 3, derecha), no están exentas de la ironía de la que en tantas ocasiones hace gala. Si además tenemos en cuenta cómo los fotógrafos de las tarjetas de visita conferían suma importancia a la expresión del modelo, al que aconsejaban qué complementos, gestos y poses les eran más favorecedores, comprendemos el contraste entre ciertos dejes de Hosmer en fotografías tomadas en una misma sesión.²⁶ Salvo alguna excepción, las fotografías de Hosmer tienen en común una postura erguida, segura de sí misma, que mira directamente al espectador sin intentar seducirlo, sino más bien con un cierto desafío.

De Edmonia Lewis únicamente son conocidas una serie de siete fotografías realizadas durante la misma sesión en el estudio de Henry Rocher en Chicago, en 1870, y una única fotografía recientemente descubierta tomada en Roma unos cuatro años después. La escasez de unidades conlleva una uniformidad que no comparte con sus compañeras. Y si Hosmer se caracteriza por la firmeza y la seguridad, y Ream, como veremos, por una combinación de delicadeza, elegancia y joven prodigio, Lewis evoca serenidad, modestia y sencillez (Fig. 4).



Figura 4. Fotografía de Edmonia Lewis por Henry Rocher, c. 1870. (Procedencia: Harvard Art Museums/Fogg Museum, Transfer from Special Collections, Fine Arts Library, Harvard College Library, Bequest of Evert Jansen Wendell).

patron, Louisa, Lady Ashburton” (“Hosmer ha sido llamada constantemente mujer-chico (...) Pero, ¿podía a sus treintaytantos seguir jugando a ser un chico? Una década antes Hawthorne había anotado de manera astute en su diario, “No veo de ningún modo, sin embargo, qué hará cuando envejezca; por el decoro de la edad no estará coherente con un traje que queda bonito y puede excusarse en una mujer joven”. El dilema de Hosmer alcanzó un punto crítico cuando cayó perdidamente enamorada de su mecenas, Louisa, Lady Ashburton”. Traducción de las autoras. Vicinus, 2003, p. 358).

²⁶ La *carte de visite* de la figura número 3 fue tomada en el estudio neoyorkino de Jeremiah Gurney & Sons La firma produjo otras fotografías con el mismo vestido y complementos, pero diferentes poses, fondo y mobiliario, durante la misma sesión; esta práctica era bastante habitual.



Figura 5. Fotografía de Edmonia Lewis por Fratelli d’Alessandri, ca. 1874-1876.
(Procedencia: The Walters Art Museum).

A diferencia de Hosmer y Ream, no mira hacia el espectador, sino fuera de plano (lo cual, por otra parte, también era habitual en los retratos fotográficos de la época). En la sesión de Chicago (Fig. 4) se muestra de hombros encogidos y una leve sonrisa. Viste de manera sencilla, con un traje de día al que en las diferentes tomas le son añadidos complementos –pañuelo, chaqueta, boina o mantón– que cambian al mismo tiempo que el mobiliario decorativo. Se mantiene un fondo plano que recorta y destaca su silueta. Observamos también un anillo de oro que, según uno de los estudios monográficos más recientes centrado sobre todo en su biografía, de Albert y Harry Henderson (2012), le daría mayor respetabilidad a la mirada de turistas o serviría para disuadir a posibles pretendientes, pues no se le conocen vínculos sentimentales. El anillo es la única pieza de joyería que ostenta. Los Henderson inciden en la integridad y pureza como características de su persona, en tanto que modelo femenino que seguiría. No en vano, una nota que le dedica la prensa de la época cita sus palabras de simpatía por la figura de la Virgen María.²⁷ Lewis era abiertamente católica y esta sería una de las lecturas clave de su aspecto según Henderson. Es plausible, por otra parte, que comenzara a adoptar esta imagen que roza la candidez a raíz de algunas vivencias durante su época de estudiante en el Oberlin College, donde fue acusada de envenenar a unos compañeros y de robar material artístico. A pesar de haber sido demostrada su inocencia, fue brutalmente

²⁷ En el número 7 de 1871 de la revista *Revolution*, Lewis sostiene que “I have a strong sympathy for all women who have struggled and suffered. For this reason, the Virgin Mary is very dear to me” (“Tengo fuerte simpatía por todas las mujeres que han luchador y sufrido. Por este motivo, la Virgen María es muy querida para mí”). Traducción de las autoras. Citado en Buick, 1995, p. 11).

agredida y acabó abandonando el Oberlin para trasladarse a Boston. Allí encontraría el apoyo, entre otras personalidades, de la abolicionista Lydia Maria Child, quien de manera evidente la utilizaría para su causa política, lo cual no ignoraba Lewis, y supo aprovechar. Aunque en ocasiones Child habla sobre Lewis de manera condescendiente, y mostrando hacia ella prejuicios similares a los que Hosmer y las demás recibían por el hecho de ser escultoras mujeres,²⁸ cuando cita sus palabras observamos – en el recibimiento de las críticas, por ejemplo –, una buena acogida y seguridad.²⁹

Lewis era hija de una nativa Chippewa y de un afroamericano procedente de Haití. La cuestión de su mestizaje la acompañaba en las observaciones de mecenas, partidarios y la prensa; las descripciones y conclusiones son a veces contradictorias. Child incluso le preguntó en una ocasión, al observar algunos rasgos de su carácter, acerca de posibles trazos de sangre blanca. A lo que respondió con una negativa rotunda.³⁰ Sin embargo, tal y como los estudios sobre Lewis han observado de manera insistente, en las fotografías evita a toda costa el exotismo o vincular su identidad con su herencia racial, de manera paralela a las representaciones femeninas en sus obras, que siempre siguen el ideal neoclásico. Según Kirsten Pai Buick, en *Child of the Fire: Mary Edmonia Lewis and the Problem of Art History (Hija del fuego: Mary Edmonia Lewis y el problema de la historia del arte)*, al eliminar la identidad étnica lo que conseguiría es también eliminar los estereotipos; es lo que le permitiría encontrar una voz autoritaria y autónoma. No hemos de olvidar, podemos añadir, su educación católica, y su formación en una escuela que, aunque progresista, era de raíces europeas. Ello también formaba parte de su identidad, y sus rasgos raciales son perfectamente reconocibles sin necesidad de subrayarlos.

El ejemplar fotográfico procedente de una sesión en Roma (Fig. 5) la muestra más exultante y con una pose de mayor confianza que en las tomas de Chicago. Como en varias de las cartas de visita de Hosmer, en esta ocasión cruza los brazos y se inclina ligeramente hacia atrás. Su sonrisa es más marcada y aunque su vestido es también blanco y sencillo, está más claramente acorde con la moda de la década. La libertad vital y las posibilidades laborales, con el consecuente bienestar que las escultoras

²⁸ Como, por ejemplo, la falta de “genio” o “clase”. En una carta dirigida a Sarah Shaw el 8 de abril de 1866, Lydia Maria Child escribe sobre Lewis: “I do not think she has any genius, but I think she has a good deal of imitative talent (...) Brought up among the Chippewas, how can she know anything of the delicate properties of refined life” (“No creo que tenga genio alguno, pero creo que tiene mucho talent imitative (...) Criada entre los Chippewas, cómo podría saber algo de las delicadas propiedades de la vida refinada”. Traducción de las autoras. Citado en Quarles, 1945, pp. 82-84).

²⁹ “I sawed off a large portion of the long, awkward-looking chest, and set the head on the pedestal again, in a way that made it look much more erect and alert. When she saw it, she did not seem displeased, but said, “why didn't you tell me of that, before I finished it? How much you have improved it!” (“Seré una gran porción del busto largo y difícil de mirar, y puse la cabeza de nuevo en el pedestal, de un modo que le daba un aspecto más erecto y alerta. Cuando lo vio, no pareció disgustada, pero dijo, “¿por qué no me lo habías dicho antes de que lo acabara? ¡Cuánto lo has mejorado!”). Traducción de las autoras. Lydia Maria Child, citada en Quarles, 1945, p. 83).

³⁰ “No; I have not a single drop of what is called white blood in my veins”. (“No; no tengo una sola gota de sante de la llamada sangre blanca en mis venas”. Traducción de las autoras. Citado en Buick, 2010, p. 138).

irían encontrando al llegar paulatinamente a Roma³¹ es plenamente palpable en esta imagen.



Figura 6. Izquierda: Carta de visita coloreada de Vinnie Ream, por G. Della Valle, ca. 1870. (Procedencia: The State Historical Society of Missouri).
Derecha: Retrato de Vinnie Ream por Henry Ulke, s/f. (Procedencia: The State Historical Society of Missouri).

Vinnie Ream es la que más variedades presenta en su imagen artística y personal, siempre jugando con su belleza y un cierto candor (Fig. 6). Si los fotógrafos se distinguían por las escenografías que utilizaban para retratar a sus clientes, Ream creaba las suyas propias no solo por el atuendo elegido sino por los elementos de los que se acompañaba.

Persistente y teatral, Ream es entre las tres la que más partido saca de las *cartes-de-visite*, la que más expone su imagen. Tal y como expresa Dabakis en su monografía sobre la hermandad de escultoras, Ream registraba y vendía fotografías como estrategia de relaciones públicas (Dabakis, 2014, p. 187). Era una buena planificadora, y atendía varios frentes a la vez. Con ello conseguiría importantes encargos siendo aún muy joven y que se hablara de ella, pero al abrirse camino tan rápido muchos atacarían su reputación, y como Hosmer, sería acusada de no realizar su propia obra.

³¹ Ya hemos notado cómo Hosmer abrió el camino a las demás, y cómo pese a los apoyos recibidos por las redes culturales y políticas norteamericanas, fue en Roma donde tuvieron mayores posibilidades tanto vital como profesionalmente: el también escultor William Wetmore Story escribe a J. R. Lowell cómo “Hatty takes a high hand here with Rome, and would have the Romans know that a Yankee girl can do anything she pleases, walk alone, ride her horse alone, and laugh at their rules” (“Hatty se toma una gran libertad aquí en Roma, y hace saber a los romanos que una chica yanqui puede hacer lo que le apetezca, pasear sola, cabalgar su caballo sola, y reír a su antojo”. Traducción de las autoras. Citado en James, 1903, p. 255).

La prensa se hace eco de su aspecto y de sus actitudes más que de su obra, y la describe como una joven y frágil figura que se muestra pálida y nerviosa ante la inauguración de su primera gran obra, el monumento público dedicado a Lincoln (The Ream Statue, 1871; Vinnie Ream: The Lincoln Statue, 1871). Está claro en sus fotografías cómo Ream se apropia de esta imagen y la utiliza en su propio beneficio. En lugar de negar las características que le achacaban, y que podrían restar credibilidad a su trabajo, las yuxtapone a sus obras y las adorna con los atributos de la escultora. Una imagen de su taller la manifiesta como trabajadora incansable, por la cantidad de obra dispuesta en paredes y pedestales y por su presencia durmiendo al cobijo de sus creaciones, vestida con su ropa de trabajo. Sin duda una pose teatral y de una cierta candidez infantil, pero que precisamente por contraste resalta su gran dedicación.

Se hace retratar, como lo hizo Hosmer, trabajando en una obra monumental (la del Almirante David Farragut), también vestida con el uniforme de trabajo, para disuadir al público de su supuesta falta de participación en el arduo trabajo de la escultura. Pero en esta ocasión remata la escena con una gran bandera norteamericana como telón de fondo, resaltando así su patriotismo como valor añadido.

En Roma posa también vestida de campesina tradicional italiana (Fig. 6, izquierda). Con ello, interpreta Dabakis (2014, p. 194), adquiere un carácter atemporal que la aleja de las vicisitudes políticas del momento. Estas fotografías son coloreadas e incluso recreadas por la pintura no sin un cierto idealismo. En las representaciones pictóricas estos disfraces la muestran como una alegoría a la manera un tanto clásica, lo cual queda favorecido por otras actividades que también fueron de gran importancia en su vida: la música y el canto³², que abrían en ocasiones su aparición en el taller cuando recibía visitantes.

Los complementos y las joyas son habituales en sus retratos, resaltan su belleza pero en alguna ocasión también le sirven para mostrar su orgullo ante el reconocimiento de las autoridades religiosas de las que se rodeaba (en varios retratos de distintas etapas de su vida presenta el camafeo que recibió como regalo por un cardenal del Vaticano).

La misma figura de Ream, así como los escenarios de los que se rodea, es una obra de arte que si bien en alguna ocasión le valió el apelativo de “farsante”,³³ llama también la atención hacia su obra escultórica, no para enmascararla con su propia figura, sino precisamente para poner en evidencia su talento.

³² La iconografía musical en los retratos, tanto fotográficos como pictóricos, de Ream, merece sin duda un estudio aparte. Por un lado, da cuenta de su dedicación a la música y a su reconocido talento para la misma, a pesar del cual prefirió definirse profesionalmente como escultora. Supo, sin embargo, utilizarla para realzar sus habilidades artísticas. Pero además el instrumento musical asociado a su persona (en este caso, mayoritariamente, el arpa, instrumento de moda entre la aristocracia desde el siglo XVIII) remite a los autorretratos de pintoras en los que aquel era un signo de su pertenencia a la nobleza y de su educación humanística, como en el caso de Sofonisba Anguissola con el clavicordio, el de Lavinia Fontana con la espineta, o el *Autorretrato con arpa* de Rose Adélaïde Ducreux, de 1791, con la que guardaría una mayor relación.

³³ Un amigo y mecenas le escribió en una ocasión: “Vinnie, you are, as I have often told you, the biggest and most delightful fraud I ever met. Your methods are a most amusing study, and I have laughed a thousand times to see your ingenious tactics and maneuvers, your wiles and stratagems to achieve your ends” (citado en Dabakis, 2014, p. 208).

4. A modo de conclusión

Las estrategias visuales de las escultoras fueron, pues, diversas. Las diferencias responden mayoritariamente al carácter y personalidad de cada una de ellas: al candor y la perseverancia en Ream, el empuje creativo en Hosmer, la modestia y voluntad de superación en Lewis. Pero también son fruto de una cuidada política de su imagen pública como consecuencia de la política sexual patriarcal. En Hosmer y Ream se convierten en demostración de autoría, tras sus respectivas denuncias de fraude. En Lewis impugnan las falsas acusaciones y la violencia ejercida contra ella.

En general, en sus cartas de visita la modernidad del formato y de los nuevos modos de percepción y consumo de la imagen que generan se combina con la tradición de algunos motivos y tipos iconográficos procedentes de la cultura artística occidental con los que el público estaba también familiarizado. En relación con el caso de los retratos, un tipo habitual desde el siglo XV, por ejemplo, es el que muestra la figura de pie con el vestido y complementos que muestran la condición social de las retratadas, rodeadas de cortinas y mobiliario diverso en el que se apoyan.³⁴ Por lo que respecta a la representación de la figura del artista, habitual sobre todo en los autorretratos desde el siglo XV en el contexto de la reivindicación social del oficio,³⁵ las escultoras recrearán en ocasiones las poses habituales en las que ostentan, sea trabajando o simplemente sosteniéndolas, las herramientas de su trabajo, vistiendo además si se las representa en acción, algunas prendas adecuadas para su labor.³⁶

En los tres casos, las escultoras muestran saber jugar con las nuevas herramientas que la tecnología y el sistema económico han puesto a su alcance, a la vez que utilizan algunos códigos visuales heredados de la tradición occidental relativos a la representación del artista. Invariablemente, combinan estos elementos con las mencionadas particularidades de su personalidad y de las propias experiencias vitales. También en los tres casos, sus fotografías son respuestas subversivas a la imagen que el patriarcado da públicamente de ellas como mujeres y artistas. Utilizan aquello que saben atrae a la mirada para capturarla y dirigirla hacia su persona, hacia su obra. Con ello ponen en entredicho el simbólico femenino patriarcal con nuevos códigos visuales, a la vez que configuran imágenes de la subjetividad autoral que abre un amplio abanico de posibilidades a sus sucesoras.

³⁴ Desde la década de 1860, los estudios utilizaban para los retratos cortinas, mesas, escritorios, etc., llegando incluso a distinguirse por los propios diseños y manufacturas (Darrah, 1981, pp. 132-133).

³⁵ Si bien hay diversos ejemplos desde la Baja Edad Media, aunque se tratase de autorretratos en su mayoría anónimos, y en el contexto de la representación de los oficios, reflejando de este modo la vida gremial y el nacimiento de la pequeña burguesía en las ciudades. Wittkower (1997, pp. 47-56) ofrece diferentes ejemplos de la representación del escultor trabajando. Se trata de imágenes elaboradas entre los siglos XII y XIV que muestran con bastante detalle los procedimientos y herramientas típicas de canteros, masones y escultores que lo llevan a sostener, sobre todo para los siglos XII y XIV, un orgullo y nivel de conciencia del propio oficio habitualmente asociado a los artistas renacentistas –con una exageración romántica, cabe decir, causada por el juicio retrospectivo de un moderno sistema del arte inexistente aún en esa época, al parecer de Shiner (2010, pp. 73-80).

³⁶ Es preciso añadir (en relación con la mencionada síntesis de tradición y modernidad) que, para los álbumes de las colecciones fotográficas, uno de los temas más enérgicamente buscados era, según Darrah (1981, p. 150), el de los oficios, tradicionales y modernos, en los que los modelos, en ocasiones mostrándose sorprendidos en su labor, solían vestir el uniforme correspondiente y sostener atributos identificativos de la profesión.

Referencias

- Amigot, P. (2007). Joan Rivière, la mascarada y la disolución de la esencia femenina. *Athenea Digital* (11), pp. 209-218. Recuperado de <http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/373/334>.
- Beggs, M. L. (2013). *Harriet Hosmer (1830-1908): Fame, Photography, and the American Sculptress*, (tesis Doctoral, Department of Art University of Toronto). Recuperado de https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/68927/1/Beggs_Margo_L_201306_PhD_thesis.pdf.
- Bloomer, D. C. (1895). *Life and writings of Amelia Bloomer*. Boston: Arena Publishing Company.
- Boutlier, A., Bruce, T. (2015). The Artists Herself. *The Artist Herself. Self-Portraits by Canadian Historical Women Artists. L'artiste elle-même: autoportraits de femmes artistes au Canada*. Kingston, ON: Agnes Etherington Art Centre; Hamilton, ON: Art Gallery of Hamilton, pp. 17-32.
- Buick, K. (1995). The Ideal Works of Edmonia Lewis: Invoking and Inverting Autobiography. *American Art*, 9(2), 5-19.
- Buick, K. (2010). *Child of the Fire: Mary Edmonia Lewis and the Problem of Art History's Black and Indian Subject*. Durham: Duke University Press.
- Carr, C. (Ed.) (1913). *Harriet Hosmer: Letters and Memories*. Londres: John Lane The Bodley Head.
- Chadwick, W. (2002). How Do I Look?. En L. Rideal, W. Chadwick y F. Borzello (Eds.) *Mirror mirror. Self-portraits by women artists* (pp. 8-21). Nueva York: Watson-Guption Publications.
- Cherry, D. (2000). *Beyond the Frame: Feminism and Visual Culture, Britain 1850-1900*. Londres: Routledge.
- Colbert, Ch. (1996). Harriet Hosmer and Spiritualism. *American Art*, 10 (3), 28-49. doi: <http://dx.doi.org/10.1086/424272>.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC (1ª ed. 1990).
- Culkin, K. (2010). *Harriet Hosmer. A Cultural Biography*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Dabakis, M. (2014). *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University.
- Darrah, W. C. (1981). *Cartes de visite in nineteenth Century Photography*. Gettysburg, Pennsylvania: W.C. Darrah.
- Dolto, F. (2015). *La imagen inconsciente del cuerpo*. Barcelona: Paidós.
- Friedan, B. (2009). *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra (1ª ed. 1963).
- Furió, V. (1995). *Sociología de l'art*. Barcelona: Barcanova.
- Gordon, B. (1992). Meanings in Mid-Nineteenth Century Dress: Images from New England Women's Writings. *Clothing and Textiles Research Journal*, 10 (3), 44-53. doi: <http://dx.doi.org/10.1177/0887302X9201000307>.
- Henderson, H., Henderson, A. (2012). *The Indomitable Spirit of Edmonia Lewis: A Narrative Biography*. Milford, CT: Esquiline Hill Press.
- James, H. (1903). *William Wetmore Story and His Friends: from Letters, Diaries, and Recollections*. Boston: Houghton, Mifflin & co.
- Klumpke, A. (1908). *Rosa Bonheur: sa vie, son œuvre*. París: Flammarion.

- Lacan, J. (1966). Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. En *Écrits* (pp. 93-100). Paris: Séuil.
- Lansdell, A. (1992). *Fashion à la carte, 1860-1900: a study of fashion through cartes-de-visite*. Prince Risborough: Shire Publications.
- Lemp, J. A. (1985). Vinnie Ream and "Abraham Lincoln". *Woman's Art Journal*, 6 (2), 24-29. doi: <http://dx.doi.org/10.2307/1357995>
- Markus, J. (2000). *Across an Untried Sea: Discovering Lives Hidden in the Shadow of Convention and Time*. New York: Knopf.
- Merrill, L. (2003). *When Romeo Was a Woman: Charlotte Cushman and her Circle of Female Spectators*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?. En K. Cordero y I. Sáenz (Ed.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-43). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Quarles, B. (1945). A Sidelight on Edmonia Lewis. *The Journal of Negro History*, 30(1), 82-84. doi:10.2307/2715271
- Rabain, J. F. (2008). L'écriture du corps chez Claude Cahun. *Mélusine*, (33), 32-44.
- Silverman, K. (1986). Fragments of a fashionable discourse. En T. Modleski (Ed.), *Studies in entertainment: critical approaches to mass culture* (pp. 139-152). Bloomington: Indiana University Press.
- Shiner, L. (2010). *La invención del arte. Una historia cultural*. Madrid: Paidós.
- Silverman, K. (2009). *El umbral del mundo visible*. Madrid: Akal.
- The Ream Statue of Lincoln. The Ceremonies of unveiling. Interesting and impressive affair (1871). *The Evening Star*. Washington, D.C., 26 de enero, 37(5575).
- Vicinus, M. (2003). Laocoöning in Rome: Harriet Hosmer and romantic friendship. *Women's Writing*, 10 (2), 353-366. doi: <http://dx.doi.org/10.1080/09699080300200264>.
- Vicinus, M. (2004). *Intimate Friends: Women Who Loved Women, 1778-1928*. Chicago: University of Chicago Press.
- Vinnie Ream: The Lincoln Statue. The official view to-day. Her Career Abroad. Artist life in Europe (1871). *The Evening Star*. Washington, D.C., 7 de enero, 37(5559).
- Wittkower, R. (1997): *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza.