



Universidad de Oviedo

LES FLÂNEUSES OUBLIÉES

**Gerda Taro, Dora Maar y Lee Miller: historias de fotografías
ocultadas por la popularidad de sus parejas.**

Trabajo de Fin de Grado en Historia del Arte

Autora: Noemi Díaz Rodríguez

Tutora: María del Mar Díaz González

Facultad de Filosofía y Letras

4º Curso

Junio, 2020

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1. Elección del tema.....	1
1.2. Estado de la cuestión.....	2
1.3. Metodología.....	2
2. CONTEXTO: LA FOTOGRAFÍA COMO TÉCNICA EN SU EVOLUCIÓN HISTÓRICA.....	4
3. LA MUJER EN LA FOTOGRAFÍA: DE MUSA A FOTÓGRAFA.....	8
4. GERDA TARO.....	11
4.1. El fotoperiodismo.....	11
4.2. La mujer en el fotoperiodismo.....	13
4.3. El papel de las agencias fotográficas.....	15
4.4. Gerda Taro.....	16
4.5. La maleta mexicana.....	24
5. DORA MAAR.....	26
5.1. Contexto artístico.....	26
5.2. Biografía de Dora Maar.....	30
5.3. Arte y destrucción.....	38
6. LEE MILLER.....	46
7. CONCLUSIONES.....	52
8. BIBLIOGRAFÍA.....	56
9. FUENTES WEB.....	59
10. ANEXO FOTOGRÁFICO.....	59

1. INTRODUCCIÓN.

El objetivo principal de este trabajo es abordar la representación de algunas fotografías importantes a lo largo de la historia y los problemas a los que hacen frente. A partir de aquí, hemos elegido a Gerda Taro, Dora Maar y Lee Miller, porque permiten tratar el tema desde la distinción que existe en su propia manera de entender la fotografía, es decir el plano fotoperiodista: Taro; el plano artístico: Maar; y una mezcla de ambos: Miller. Por otro lado, se puede observar otro denominador común entre todas ellas y es como su relación (tanto profesional como personal) con un hombre (André Friedmann, Picasso y Man Ray, respectivamente) les afecta hasta tal punto que su vida, su obra y su propia aportación queden veladas completamente, en favor de sus respectivos compañeros. Por si fuera poco, en muchos casos, gran parte de los hallazgos se logran gracias a ellas. Dentro del mismo esquema, sus parejas llegan a apropiarse de un mérito que les corresponde más bien a ellas.

1.1. Elección del tema.

La elección de este trabajo surge del deseo y necesidad de colocar en escena los nombres de aquellas mujeres silenciadas artísticamente, lo que hace de este trabajo un intento de hacer justicia. Si bien es cierto que nos hemos centrado en el mundo de la fotografía, esta situación presenta unas causas aplicables a cualquier otro campo profesional, ya no solo artístico, relacionadas con la imposición de una mentalidad y actitud patriarcales.

¿Por qué se han seleccionado estos casos y no otros, que desgraciadamente también existen? El hecho de que las protagonistas tengan nexos de unión más allá de su apellido, como “la amante de”, ha sido un detalle que considero un buen hilo conductor a lo largo de toda la lectura. Todas ellas, han sufrido por lo mismo y, todas ellas, son recordadas del mismo modo, en lugar de por la gravedad de tal situación. Por ello, a lo largo de mi texto expongo reiteradamente testimonios en primera persona de estas mujeres (o de algún ser cercano en su defecto) para acercarlas más aún al lector, porque sus vivencias son consecuencia de una situación degradante para las artistas femeninas y que persiste todavía a día de hoy.

1.2. Estado de cuestión.

La valoración actual de la fotografía como arte, en comparación con las primeras décadas del siglo XX, es infinitamente mayor, mucho más aceptada y con más vertientes. De igual modo, la situación laboral de las mujeres se encuentra ahora en una mejor posición. No obstante, a raíz de las distintas lecturas se aprecian resquicios de esa presión patriarcal que, con mayor o menor fuerza, afecta a las mujeres ya no solo en su trabajo sino también en su cotidianidad, algo que sin duda debe trabajarse y corregirse.

Para adecuarnos a la distribución de los capítulos, en primer lugar, dentro del fotoperiodismo se vislumbra una clara diferencia entre la menor nómina de mujeres por agencia y el mayor número de hombres, tal y como nos aporta María Peralta Barrios¹. En el resto de campos fotográficos la situación fluctúa, pero normalmente las posibilidades, accesos y ayudas son cada vez más favorables. De todas formas, esto no exime para que, aún a día de hoy, encontremos artistas poco reseñadas. La diferencia con el pasado es que ya no sentimos tanta “necesidad” de pertenecer al que, durante siglos, se ha denominado el “sexo fuerte”, beneficiado en todos los sentidos.

1.3. Metodología.

La metodología empleada parte del estudio tanto del contexto a tratar como de la figura individual de cada una de estas grandes fotógrafas. En primer lugar, se recurre a lecturas de tesis doctorales, libros, artículos publicados y otros documentos que estudian aquellos aspectos que enmarcan este trabajo, como son la teoría de género, el contexto social y datos históricos y técnicos sobre la fotografía.

Así, es fundamental comprender el arte fotográfico desde sus inicios, información que se encuentra especialmente detallada, por un lado, en la obra de Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, y por otro lado en dos manuales fotográficos al uso, como son

¹ PERALTA BARRIOS, María, “El desafío de las fotoperiodistas. Una aproximación a la presencia de mujeres en las agencias fotográficas” en *Área abierta, Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, nº18 (1), pp. 39-54. Disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/57056> [20/03/2020 11:40]

Historia de la fotografía, de Beaumont Newhall, e *Historia general de la fotografía*, con la coordinación de Marie-Loup Souguez.

A estas lecturas, se añaden distintos estudios sobre la vida y obra de cada fotógrafa, a destacar como esenciales *Gerda Taro, la sombra de una fotógrafa*, de François Maspero; *Dora Maar. Más allá de Picasso*, de Victoria Combalía y, finalmente, *Lee Miller. El ojo del silencio*, de Marc Lambron. A partir de aquí, el procedimiento de estudio tiene en cuenta diversos parámetros:

Primero, en la manera de abordar cada lectura, debido a la necesidad de trabajar estas obras con un sesgo crítico, pues cada autor, desde su mirada personal nos presenta a cada artista de una forma particular. En este sentido, pese a la fascinación que se advierte en todas las obras, la mayor cercanía e incluso objetividad es sin duda aportada por una mujer, Victoria Combalía. Por otro lado, las relaciones entre estas mujeres provocan diversidad de veredictos sobre ellas. Por ejemplo, a raíz de la conexión existente entre Lee Miller y Dora Maar, la imagen de la primera en la obra de Combalía dista bastante de la que nos aporta Lambron, dado que cada uno pone su foco de atención en una artista u otra. De igual modo, hay que reseñar que, en muchos casos, estos tres autores seleccionan las opiniones de algunos conocidos de estas mujeres, para configurar la imagen que ellos mismos albergan.

Segundo aspecto importante, el hecho de querer analizar los tres casos desde un mismo punto de vista, que sumado a los nexos ya citados entre las artistas, permite entablar relaciones entre los distintos capítulos del trabajo. El marco temporal priorizado es el de las décadas de 1920 a 1950 principalmente, pues es cuando elaboran la mayor parte de su producción. A esta información se añaden: apuntes biográficos previos para contextualizarlas, un análisis del devenir de cada una de estas vidas y su reconocimiento como artistas hasta el día de hoy. También se aportan datos bastante desconocidos (en general, a causa de una mirada patriarcal), se añade igualmente un análisis pormenorizado de algunas obras para divulgarlas mejor y argumentos que sustentan la deuda con estas mujeres y que no es otra que la de reivindicar sus nombres hasta igualarlos, en el reconocimiento, con los de las figuras masculinas que las eclipsan.

2. CONTEXTO: LA FOTOGRAFÍA COMO TÉCNICA EN SU EVOLUCIÓN HISTÓRICA.

La fotografía se erige en la nueva creación artística del S. XIX, vinculada al contexto en el que surge. Es un periodo de desarrollo científico que unido a los cambios sociales (las ansias por la representación de la cotidianeidad y de lo inmediato y su parangón pictórico con el Realismo e Impresionismo) formula el deseo de dejar patente la realidad de una manera más fidedigna, en comparación con la pintura de aquel momento. De hecho, ese deseo inicial de conseguir una mayor fidelidad a la realidad objetiva, alcanzado gracias a la fotografía es precisamente el argumento peyorativo para denigrarla, reprochándole ser un instrumento puramente mecánico y no artístico, que solo requiere pulsar un botón. En definitiva, la fotografía está relacionada con el campo artístico, pero le cuesta varias décadas ser aceptada como un arte más.

La fotografía aparece mucho antes de lo que genéricamente se cree, ya que Aristóteles investiga la cámara oscura, del mismo modo que siglos antes de su desarrollo científico y mecánico es empleada por los pintores flamencos para conseguir vistas completamente topográficas de paisajes urbanos. Pasa posteriormente al Renacimiento italiano, siendo un método útil para el dibujo².

En el contexto general, se entiende la fotografía como una técnica artística que aparece en 1826, tras la exposición de una placa de plata durante varias horas por parte de Nicéphore Niépce, en la que capta las vistas desde una ventana a un patio interior, una imagen completamente banal. Hasta ese momento sólo se obtienen experimentos, siluetas en placas de plata por Wedgwood y Davy³, a partir de la aplicación de luz sobre un soporte emulsionada en nitrato de plata y que, por efecto de la misma luz, se desvanece la imagen. Niépce fue el primero en fijarla, aunque el proceso duraba horas y, a partir del betún, consigue positivos en soportes de metal o vidrio⁴.

No obstante, la persona que acerca la fotografía al público es Louis Daguerre, comercializando algo parecido a una primera cámara de la época. La relación con Niépce ya se detecta desde el año 1828, cuando firman un contrato al año siguiente para

² NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona, 2002, p.9.

³ NEWHALL, Beaumont, *Op. Cit.*, p.13.

⁴ NEWHALL, Beaumont, *Op. Cit.*, p.15.

colaborar juntos⁵. A la muerte de Niépce, Daguerre sigue perfeccionando el modelo de cámara hasta lograr el daguerrotipo, que facilita una imagen sobre plata yodada y reduce la duración de exposición a 3 minutos⁶. Hablamos de 1837 y, al año siguiente, el producto sale a la venta muy mejorado⁷. Se perfeccionó la lente, alcanzó una imagen más brillante, la sensibilidad de las placas aumentó y se logró mayor gama de tonos en el daguerrotipo dorando la placa.

A partir de aquí, las noticias sobre el invento viajan de Francia a Inglaterra, y llegan a oídos de Henry Fox Talbot, que finalmente progresa en el avance al facilitar la multiplicación de la imagen obtenida (ya que hasta ese momento contábamos únicamente con placas emulsionadas). El *calotipo* es un negativo a partir del cual se pueden realizar más copias de la misma imagen (aunque al inicio en un número reducido, por el desgaste del propio negativo) y también se reproducen ya sobre papel⁸. Para conseguir el negativo, Talbot bañó el soporte de papel en nitrato de plata y yoduro de potasio, después se expone a la luz para introducirlo de nuevo en esa solución, que funciona como revelador y deja ver la imagen⁹.

Cabe citar otros nombres, como es el caso de Hippolyte Bayard que descubre un proceso de positivado directo (no requiere revelado), Hércules Florence o François Arago como señala Marie-Loup Sougez¹⁰.

El desarrollo de la fotografía científica, de sus técnicas y soportes se produce durante la primera mitad del siglo XX. Tras ello, llegamos a su profesionalización en la figura del fotógrafo como tal, siendo el retrato el género más popular desde su inicio. Es un procedimiento accesible al público en general en cuanto a su práctica, pasando paulatinamente a cierto elitismo en cuanto a la obtención de una imagen tan real de uno mismo que da lugar a las denominadas *cartas de visita* de Disdéri¹¹.

Con la apertura de los primeros estudios fotográficos (véase Nadar, Étienne Carjat, Disdéri) comienza la pugna entre el pintor y el fotógrafo, debido al intrusismo

⁵ SOUGUEZ, Marie-Loup (coord.), *Historia general de la fotografía*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 2007, pp.47-50.

⁶ NEWHALL, Beaumont, *Op. Cit.*, p.18.

⁷ NEWHALL, Beaumont, *Op. Cit.*, p.29.

⁸ NEWHALL, Beaumont, *Op. Cit.*, pp.19-20.

⁹ NEWHALL, Beaumont, *Op. Cit.*, p.43.

¹⁰ SOUGUEZ, Marie-Loup (coord.), *Op. Cit.*, pp.55-58.

¹¹ NEWHALL, Beaumont, *Op. Cit.*, p.65.

profesional entre unos y otros. Aparecen críticas hacia la figura del fotógrafo en aras de quitarle mérito: los fotógrafos pintan con la luz y no con el pincel, emplean un instrumento mecánico y no tienen la habilidad manual de los pintores. Se insiste en el hecho de que la práctica fotográfica no podía ser considerada como artística. Ya desde los primeros inicios, mujeres (e incluso niños) trabajan en los estudios como aprendices del oficio, en la oscuridad y en aquellos procesos que no requerían de fuerza física, como podría ser el montaje de fotografías.

El inicio de la fotografía documental se puede rastrear en las *cartas de visita* anteriormente citadas. Suponían la confección de varias imágenes de la misma persona, dispuestas con el paspartú. Esto trae consigo la confección de álbumes fotográficos, pasando más adelante al *archivo* y al deseo de almacenar fotografías en soportes fácilmente transportables. De aquí, surge el interés por conservar no sólo imágenes de nosotros mismos o de seres queridos reproducidos en un mismo soporte, sino también de almacenar otro tipo de recuerdos: paisajes y, finalmente; viajes. Evidentemente, la posibilidad de lograr esto está totalmente unida a la mejora de las técnicas, con tiempos de exposición cada vez más cortos y soportes más fotosensibles. La llegada del colodión húmedo se aplica tanto a esta fotografía de viajes como a la fotografía bélica¹² y el fotoperiodismo (Guerra de Secesión Americana o de Crimea), de ahí su relación con la fotografía documental. Facilita el trabajo en un estudio fotográfico o un cuarto oscuro inserto en una especie de carruaje para revelar los negativos *in situ*. La siguiente mejora llegaría con el papel a la albúmina, aunque altamente inestable¹³. Del mismo modo, la fotografía sigue empleándose para estudios científicos e inclusive anatómicos, véanse los trabajos de Muybridge y Marey¹⁴, centrándose en captar la fragmentación del tiempo y en la descomposición del movimiento (algo que sin duda influencia a los posteriores futuristas italianos).

Mientras aparece esta fotografía se observan otros avances dentro de un campo mucho más artístico. Es decir, las funciones de la fotografía van a la par de las necesidades surgidas en su mismo contexto: la fotografía de viajes y los nuevos descubrimientos arqueológicos, los retratos y la mayor accesibilidad a ser fotografiado,

¹² NEWHALL, Beaumont, *Op. Cit.*, p.85.

¹³ NEWHALL, Beaumont, *Op. Cit.*, p.60.

¹⁴ NEWHALL, Beaumont, *Op. Cit.*, p.117.

el primitivo fotoperiodismo y los conflictos bélicos en EEUU. Recordando la pugna entre pintores y fotógrafos, éstos últimos quieren ser artistas, quieren eliminar esa connotación negativa que les acecha y para eso trabajan sobre ella en su propio proceso de revelado y jugando con distintos focos u objetivos. Durante el periodo de los prerrafaelitas su correlato fotográfico es el pictorialismo británico¹⁵, que privilegia la importancia de la imagen sobre la pintura desde su propio nombre, *picture*, que en inglés significa imagen.

Con ellos, los retratos se comienzan a presentar no solo de manera objetiva sino también subjetiva. Las técnicas son las mismas, pero se experimenta con ellas, porque los fotógrafos quieren expresarse. Las recreaciones teatrales en fotografías de Henry Peach Robinson o los evocadores retratos de Julia Margaret Cameron (ambos fotógrafos pictorialistas son un buen ejemplo de ello). Estamos ya en la década de 1860 y llaman la atención esos casos en los que algunas mujeres son protagonistas de la fotografía, no solo como musas.

Llegamos al S. XX y los acontecimientos sociales de sus primeras décadas traen consigo un auge de la fotografía documental. No olvidemos que en pintura también se produce una vuelta al orden por medio de los artistas. Eugène Atget es un nexo de unión entre la fotografía documental y la artística en estos primeros momentos del nuevo siglo. Para conseguir imágenes sobre la ciudad de París, carga a sus espaldas su pesada cámara de placas cuando ya se empleaban los carretes de negativos.

En las siguientes décadas del S. XX surge la Farm Security Administration (o FSA americana) que pretende plasmar las consecuencias del crack de 1929. Con la misma motivación social, apuntamos los inicios de la mayor agencia fotográfica todavía a día de hoy: *Magnum*. André Friedmann, Henry Cartier Bresson y David Seymour son miembros fundadores.

La relación con las vanguardias pictóricas se establece a partir de la amistad de los fotógrafos con los artistas plásticos, lo que propicia la vuelta definitiva a la fotografía artística como tal. Podemos advertirlo en autores como Man Ray, Brassai, Lee Miller o Dora Maar, dentro del surrealismo.

¹⁵ NEWHALL, Beaumont, *Op. Cit.*, p.73.

A partir de aquí, se podría decir que la fotografía se introduce paulatinamente en el mundo del arte cada vez de manera más aceptada, hasta nuestros días. En el contexto de la historia de la fotografía a nivel técnico y social, nos interesa desarrollar el papel de la mujer y su transformación de la mujer-musa a la mujer-fotógrafa.

Toda creación artística está acompañada de una figura, un creador que casi siempre es masculino. También los hombres configuraron y desarrollaron su técnica, estilos y géneros. Si bien es cierto que el ámbito de la fotografía no integra única y exclusivamente a los hombres, el contexto social en el que está inserto no deja de ser patriarcal, con trabas desde el inicio a la mujer que se aventura en su práctica profesional. Esto generó pseudónimos masculinos, carreras frustradas y, genéricamente, que la mayor parte de los nombres que pasan a la historia sean masculinos.

3. LA MUJER EN LA FOTOGRAFÍA: DE MUSA A FOTÓGRAFA.

El papel asignado a la mujer a lo largo de la historia del arte es el mismo que en la fotografía. Desde el inicio, es un ornamento para ser captado por “el” artista.

Tanto la simbología como los ideales de belleza son resultado del contexto y de lo que se quiere decir con la obra. Esto provoca que se asocien nociones al cuerpo femenino insertas en una sociedad patriarcal: lo femenino, lo voluptuoso, la fertilidad, las Venus. Se imponen criterios de “belleza” y “perfección” creados por el imaginario masculino, y siempre son representados por un *tipo* de cuerpo femenino que no es real sino ideal. Este *tipo* cambia según la época, pero se mantiene el mecanismo que crea una serie de códigos físicos y de conducta.

Todo depende del contexto¹⁶. El feminismo ideológico aflora en el S. XIX y se abre la puerta para poder hablar de la mujer y de sus derechos, pero aun así hay exclusiones por parte de organismos profesionales, hasta el punto de crear agrupaciones de artistas femeninas para poder trabajar¹⁷. Como movimiento, el feminismo se desarrolla fundamentalmente en la década de 1920, pero con unas bases poco cohesionadas, lo que provoca una pérdida de fuerza. La segunda oleada feminista de

¹⁶ SOLE ROMERO, Gloria, *Historia del feminismo (siglos XIX y XX)*, EUNSA, Navarra, 1995, pp.35-40.

¹⁷ MAYAYO, Patricia, *Historia de mujeres, historias del arte*, Ensayos de Arte Cátedra, Madrid, 2019, p.42.

1960 adquiere más visibilidad, y de ahí en adelante la relación entre el arte y el feminismo tiene como fin representar los derechos de las mujeres, es decir, el arte pasa a ser una herramienta de combate y reivindicación¹⁸.

En el mundo de la fotografía las mujeres están delante de la cámara desde los primeros compases del S. XIX, aunque se podría afirmar que el “uso” que se hace de ellas es dual. Por un lado, se precisan modelos para experimentar con los tiempos de exposición o con la sensibilidad de la película (algo científico, sin ninguna otra connotación). Por otro lado, resulta difícil obviar que, en la popularización de las cartas de visita de Disdéri, pueden elegir cualquier tipo de modelo, aunque intervienen casi siempre mujeres que siguen las pautas de la época (bien vestidas, posturas relajadas y seres delicados)¹⁹.

A mitad de siglo ocurre la apertura de los estudios fotográficos. Siendo casos minoritarios, ya hay mujeres que trabajan en los mismos, pero siempre en tareas de poco esfuerzo físico (el montaje de fotografías). Por ejemplo, Geneviève Elisabeth Francart saca adelante el negocio familiar de Brest cuando su marido, Disdéri, es la cara visible del mismo²⁰.

Es decir, los primeros casos de mujeres profesionales están ligados a negocios particulares, familiares o no. A nivel didáctico se puede relacionar con lo que ocurre con las pintoras, que acceden paulatinamente al mundo académico (primeramente no les permiten asistir a todas las clases como al resto de compañeros masculinos). Aunque a día de hoy conozcamos que dicha discriminación es debida a su condición de mujeres, apenas existen estudios recientes que traten este hecho: es el caso de Linda Nochlin²¹. No es que no existan mujeres con talento, es que su talento se oprime desde un inicio. Esto adquiere especial significación en el caso del estudio del desnudo artístico. Las mujeres son el objeto a representar, pero son los hombres quienes tienen el derecho de practicar este tipo de pintura. Hasta los siglos XVII y XVIII no se acepta a mujeres en

¹⁸ BARBANO GONZÁLEZ-MORENO, María, *Fotografía, Mujer e Identidad: Imágenes femeninas en la fotografía desde finales de los 60*, Universidad de Granada, 2016, p.42. Tesis de acceso abierto en Digibud, <https://digibug.ugr.es/handle/10481/45101> [5/03/2020 10:47].

¹⁹ Fig. 1.

²⁰ BARBANO GONZÁLEZ-MORENO, María, *Op. Cit.*, p.73.

²¹ NOCHLIN, Linda, *Why have there been no great women artists?*, Art News, 1971, pp.22-39.

estas instituciones²², por ejemplo, en la Royal Academy de Londres solo acceden a talleres de desnudos en 1893²³.

A finales del S. XIX vemos mujeres fotógrafas como tal, pero padecen un claro inconveniente que no desaparece en ningún momento durante todo este periodo. Trabajan en un mundo masculinizado, lo que provoca en algunos casos carreras frustradas. Por otro lado, algunas de estas mujeres mantienen algún tipo de relación con un artista y presencian su fama en detrimento de la propia, hasta el punto de que en ocasiones se las conoce o nombra exclusivamente en relación con su pareja. En otros casos se empequeñecen para no oscurecerlos, o incluso abandonan su trabajo. Su “mejor” opción es la de los pseudónimos masculinos, para ocultarse tras ellos y seguir trabajando. De hecho, algunos de estos nombres son realmente una coalición de la fotógrafa y su compañero fotógrafo, como la firma Capa, que muchas veces ha provocado que la sensación de que dicha unión no existe y que solo se trata de un único artista (evidentemente, masculino).

Ante esta situación tan difícil, resulta interesante comprobar como pasan a la historia algunos nombres tan tempranamente. Son los casos de Constance Talbot y Anna Atkins, de hecho ambas se conocían y apoyaban entre sí²⁴. Cabe señalar el apellido de la primera, ya que su marido pasa a la historia como el *creador* del calotipo, pero pocas publicaciones aclaran la inestimable ayuda que ella le brindó para tal descubrimiento.

Poco a poco los nombres femeninos proliferan, aunque cada caso es un mundo. Algunas de estas mujeres se introducen en el ámbito de la fotografía más fácilmente que otras, porque todo depende de la posición social o de las circunstancias personales. Hay quien pudo acceder a la fotografía debido a una vida desahogada económicamente²⁵ y no siempre por el nivel adquisitivo de su propia familia, sino por su matrimonio con quien realmente tiene esa capacidad económica. También hay quien trabaja en la oscuridad por sobrevivir (Julia Shannon) o quien tiene suerte y puede dedicarse a ello.

²² MAYAYO, Patricia, *Op. Cit.*, p.34.

²³ MAYAYO, Patricia, *Op. Cit.*, p.23.

²⁴ BARBANO GONZÁLEZ-MORENO, María, *Op. Cit.*, p.72.

²⁵ MARTIN-RAZI, Judith, “La memoria de las mujeres fotógrafas” en *Cuadernos del Mediterráneo*, nº27, 2018, pp.325-327. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6917760> [4/03/2020 17:32].

Éste último caso es el que más llama la atención, siendo claramente representado por Julia Margaret Cameron. Entra en la fotografía en un momento de su vida que se consideraría tardío para la época, a sus 48 años, cuando le regalan su primera cámara²⁶.

Las vanguardias históricas son un punto de inflexión, ya que el aumento de nombres se generaliza. De una forma u otra, cabe aclarar que las vanguardias, vistas desde fuera como lo más rompedor hasta entonces, realmente no lo son tanto. Los hombres que las configuran siguen dentro de la vereda patriarcal, tanto cubistas como surrealistas y quizás más enfáticos los futuristas. La verdad es que se agradece la inclusión de mujeres en el contexto vanguardista, explicada por la posición de dominio que se ejerce sobre ellas.

Tenemos fotógrafas artísticas como Hannah Höch, Dora Maar, Imogen Cunningham y Claude Cahun, entre otras. En el mundo del fotoperiodismo Dorothea Lange, Tina Modotti o Gerda Taro. Dentro de la fotografía documental encajan Lucia-Moholy, Berenice Abbott, etc.

En conclusión, cuánto más se investiga dentro de la perspectiva de género más nombres de artistas femeninas aparecen, aunque siempre estuvieron ahí. Gracias a estos estudios podemos contar con ellos actualmente, pero no deja de ser una labor a continuar para situar a estas mujeres en el lugar en el que siempre merecieron estar.

4. GERDA TARO.

4.1. El fotoperiodismo.

Al inicio, la fotografía se define como el reflejo objetivo de la realidad, porque es lo que se pretende con la misma. Las bases del fotoperiodismo se encuentran en ese tipo de pensamiento y, por ello, se suele decir que surge de la denominada fotografía documental²⁷.

²⁶ BARBANO GONZÁLEZ-MORENO, María, *Op. Cit.*, p.74.

²⁷ ARROYO JIMÉNEZ, Lorna Beatriz, *Documentalismo técnico en la Guerra Civil Española. Inicios del fotoperiodismo moderno en relación a la obra fotográfica de Gerda Taro*, Universidad Jaime I, 2010, p.99. Tesis de acceso abierto en TDX, <https://www.tdx.cat/handle/10803/37917#page=1> [25/03/2020 14:23]

Las temáticas principales son precisamente las que se consideran adecuadas desde ese enfoque tan neutro: los primeros retratos, hallazgos arqueológicos, guerras, etc. El fin último es el de presentar al espectador estos hechos bajo la aparente objetividad de la cámara²⁸. En realidad este punto de vista es engañoso, pues cuando se comprende el verdadero poder de las imágenes se emplean en beneficio de quiénes lo ostentan (ej. Leni Riefenstahl en la propaganda del partido nazi)²⁹.

A la par, todo ello va unido tanto a la mejora de las técnicas fotográficas como a la profesionalización del oficio de fotógrafo. Por un lado, en los inicios del fotoperiodismo se cubren conflictos bélicos con pesadas cámaras de placas a las espaldas, papel de albúmina y un proceso que requiere largos tiempos de exposición, dentro de un procedimiento más pausado³⁰. Tiene poco que ver con la posterior llegada de la instantánea gracias a los nuevos negativos y a mayores velocidades de obturación. Aquí surge también el debate de si el tiempo de confección de una fotografía es directamente proporcional al grado de perfección que se busca en la misma o, por el contrario, es ese momento de pureza que Cartier-Bresson defiende con su denominado *instante decisivo*³¹.

Por otro lado, cuando se instaura la figura del fotógrafo también lo hacen todas sus ramificaciones y, una de ellas, es la del fotoperiodista³². La demanda de imágenes crece y poco a poco se avanza hacia una sociedad dominada por las mismas. Susan Sontag expone en dos de sus obras las consecuencias de todo ello: *Sobre la fotografía* y *Ante el dolor de los demás*. En la segunda, explica como tal sobrecarga de información provoca la banalización de las imágenes, y el ejemplo más claro es el del fotoperiodismo³³. Señala que se evoluciona, desde un interés inicial por contar la

²⁸ CLEMENTE-FERNÁNDEZ, María Dolores, FEBRER-FERNÁNDEZ, Nieves, y MARTÍNEZ-OÑA, María del Mar, “La fotografía documental como recurso en la obra de mujeres artistas: de la flâneuse a la cronista de realidades inventadas” en *Área abierta, Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, nº18 (1), 2018. pp. 75-96. Disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/56602> [17/03/2020 19:34].

²⁹ MASPERO, François, *Gerda Taro, la sombra de una fotógrafa*, La Fábrica Editorial, Madrid, 2010, p.93.

³⁰ NEWHALL, Beaumont, *Op. Cit.*, p.85.

³¹ Una instantánea que no pudo realizarse ni antes ni después del momento de la toma final, pues es donde todos los aspectos de su composición se relacionan perfectamente entre sí. El concepto implica congelar un instante que se habría perdido de no haberse realizado la fotografía.

³² MARTIN-RAZI, Judith, *Op. Cit.*, pp.325-327.

³³ SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, 2010, pp.27-36.

historia real que hay tras una fotografía, hasta el deseo de contarla con esa fotografía, que depende del contexto o de la finalidad que se le quiera dar a la misma y, con ello, ya no se puede hablar de objetividad. A esto François Maspero añade que, en un primer momento, es el fotoperiodista el testigo de lo que sucede y lo captura sin mayor intervención, siendo *el ojo de la cámara*³⁴ (como en los casos de Gerda Taro y Robert Capa). Está de acuerdo con Sontag en que el fotoperiodismo, en algunos casos, ha llegado a tal punto de recreación que tan solo pretende conseguir la imagen que se desea, a cualquier precio³⁵.

4.2. La mujer en el fotoperiodismo.

Antes de tratar el caso de Gerda Taro, cabe citar una serie de cuestiones, relativas al papel de la mujer en el fotoperiodismo (concretamente el que cubre asuntos bélicos para encuadrar a Taro) y también el papel de las agencias fotográficas, puesto que han sido condicionantes para la adhesión de mujeres a la fotografía.

Taro no es la única ni la primera mujer fotoperiodista en términos estrictos, pero sí es la primera dentro del fotoperiodismo de guerra. Judith Martin-Rizi señala que las mujeres emplean por primera vez sus fotografías como defensa de sus derechos en Gran Bretaña, a inicios del S. XX, y además se publicaban en prensa³⁶.

A las fotoperiodistas se las considera como cronistas de su tiempo, autoras de una fotografía documental, en la que introducen cierta subjetividad al presentar su manera de vivir ese contexto. Por esta connotación, en muchos textos se las denomina como *flâneuse*³⁷, un término empleado por autores como Baudelaire, que define al *flâneur* como un paseante que recorre su entorno en solitario y lo descubre. No obstante, añade un matiz peyorativo al entenderlo sólo como algo exclusivo del hombre, mientras que la mujer arriesga su reputación con esta actitud (se acusa tanto en las primeras periodistas

³⁴ MASPERO, François, *Op. Cit.*, p.106.

³⁵ MASPERO, François, *Op. Cit.*, pp.106-107.

³⁶ MARTIN-RAZI, Judith, *Op. Cit.*, pp.325-327.

³⁷ CLEMENTE-FERNÁNDEZ, María Dolores, FEBRER-FERNÁNDEZ, Nieves, y MARTÍNEZ-OÑA, María del Mar, *Op. Cit.*, p.77.

como en las fotoperiodistas)³⁸. Sin esa consideración, Susan Sontag entiende que el fotógrafo no solo pasea y observa lo que está en la superficie, sino que se interesa por lo que no es visible a simple vista³⁹.

La Primera Guerra Mundial hace crecer la nómina de fotoperiodistas, tanto hombres como mujeres, pero a éstas últimas no siempre se las presenta como la autora de la obra a pie de foto, sino que forman parte de la misma. Se prefiere mostrar cómo los hombres van a la guerra y cómo las mujeres trabajan en la retaguardia, desde sus casas u ocupando oficios masculinos, conforme al empleo propagandístico de las imágenes⁴⁰. Tenemos a Dorothea Lange como una fotoperiodista de renombre, y que además forma parte de un organismo gubernamental creado expresamente para documentar fotográficamente la situación que vive EEUU tras el crack de 1929, la Farm Security Administration⁴¹.

La Guerra Civil Española llama la atención al resto de países. Se entiende como el primer conflicto bélico que cuenta con una gran presencia de mujeres, tanto periodistas como corresponsales y fotoperiodistas⁴². Merece destacar a Martha Gellhorn (cuya carrera profesional se ha visto muchas veces velada al ser recordada sólo por su relación con Hemingway⁴³) y a Virginia Cowles.

Otras fotoperiodistas bélicas son Kati Horna y Tina Modotti, pero también existen otras fotografías documentales como Vivian Maier y Berenice Abbott.

Frente a los conflictos anteriormente citados, la Segunda Guerra Mundial no acusa una nómina tan amplia de corresponsales de guerra femeninas. En menor número aún, pero con una mayor fama, encajan aquellas que trabajaron durante la Guerra de Vietnam, como Gertrude Emerson Sen. En este contexto la mujer llega a una libertad

³⁸ PASO GALLEGOS, Ana Cristina del, *Rol de las mujeres periodistas españolas en la cobertura de conflictos armados*, Universidad Complutense de Madrid, 2017, pp. 41-60. Tesis de acceso abierto en E-Prints Complutense, <https://eprints.ucm.es/42087/1/T38630.pdf> [20/03/2020 9:13].

³⁹ SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, 2008, pp.120-122.

⁴⁰ MARTÍN-RAZI, Judith, *Op. Cit.*, pp.325-327.

⁴¹ MATÍAS MANOSALVA, Karla Liliana, *Representación del cuerpo femenino por fotografías españolas: una mirada feminista*, Universidad Complutense de Madrid, 2014, p.107. Tesis de acceso abierto en E-Prints Complutense, <https://eprints.ucm.es/27849/1/T35554.pdf> [09/04/2020 12:00].

⁴² JAR CONSUELO, Gonzalo, "Mujeres corresponsales de guerra", en *Cuadernos de periodistas*, nº16, 2009, pp.39-60. Disponible en http://www.cuadernosdeperiodistas.com/pdf/Cuadernos_de_Periodistas_16.pdf [20/03/2020 9:55].

⁴³ JAR CONSUELO, Gonzalo, *Op. Cit.*, pp.39-60.

mayor en este campo profesional, hasta poder convertirse en una figura que ya se acusaba entre sus compañeros masculinos, el fotógrafo *freelance*⁴⁴.

Seguramente existen más nombres, tanto anteriores como posteriores, pero cada una de ellas corre la suerte de ser más o menos conocida en su historia local y, en muchas ocasiones, oscurecidas por el hecho de ser mujeres.

4.3. El papel de las agencias.

La primera toma de contacto de las mujeres con los periódicos y las agencias es muy escasa. Por lo general, hasta bien entrado el siglo XX los editores son reacios a aceptar un reportaje bélico realizado por una mujer, al considerarlas no aptas para este trabajo, porque entienden que su punto de vista es diferente al de un hombre⁴⁵.

Las salidas profesionales son complejas y, en muchas ocasiones, sólo acceden a ellas debido a su apariencia física o a su relación (sentimental o de cualquier tipo) con un hombre en mejor posición que ellas, hasta el punto de que, a veces, se las recuerde más por estos hechos anecdóticos⁴⁶. María Peralta Barrios nos señala los condicionantes que debían superar (teoría del techo de cristal⁴⁷), relegadas muchas de ellas por ser mujeres. La representación femenina en algunas agencias es casi nula, y provoca un efecto dominó, dado que muchas otras se alejan de la profesión por falta de referentes en los que reflejarse. Esta autora nos apunta casos de mujeres que pudieron abrirse camino como una trabajadora más, siendo incluso una pieza fundamental en la creación de dicha agencia. Aporta un análisis comparativo entre las agencias *Rapho*, *Magnum*, *Agencia VII*, *Contac Press Images*, *Agencia Vu* y *Alliance Photo* (que estimo conveniente incluir al final de este capítulo). A estas dos últimas, François Maspero añade *Regards* y *Ce Soir* a la hora de tratar el caso de Taro⁴⁸. Cabe destacar entre ellas a *Magnum* al ser el propio André Friedmann uno de sus miembros fundadores, y debido a su papel en la autoría de las obras de la fotoperiodista que aquí comentamos.

⁴⁴ JAR CONSUELO, Gonzalo, *Op. Cit.*, pp.39-60.

⁴⁵ JAR CONSUELO, Gonzalo, *Op. Cit.*, pp.39-60.

⁴⁶ JAR CONSUELO, Gonzalo, *Op. Cit.*, pp.39-60.

⁴⁷ PERALTA BARRIOS, María, *Op. Cit.*, pp.39-54.

⁴⁸ MASPERO, François, *Op. Cit.*, pp.89-97.

En suma, de este análisis comparativo se desprende la idea de que hay avances, pero también queda mucho recorrido por hacer. La desigualdad de género existe con independencia de la época o del origen de cada compañía. Esto puede extrapolarse al resto de disciplinas, ya no únicamente artísticas. Sin muchas de estas pioneras no sería posible conocer ni a la mitad de las mismas y, sin embargo, son ellas mismas esa mitad que nos falta.

4.4. Gerda Taro.

Una vez expuesto el marco del fotoperiodismo (sobre todo el dedicado a los conflictos bélicos), nos vamos a centrar en la figura de Gerda Taro a raíz de la obra de François Maspero, *Gerda Taro, la sombra de una fotógrafa*.

Hasta hace relativamente poco, Taro se presenta como una figura oscurecida, ya que la mirada se centra en André Friedmann, reconocido como el *único* Robert Capa, y cuyas biografías son generalmente asunto de autores masculinos que, con frecuencia, sentencian la figura de Taro, un hecho a destacar⁴⁹. Por el contrario, la obra biográfica principal sobre Gerda Taro, sobre la cual se basan los demás escritores, entre ellos François Maspero, está escrita por una mujer, Irme Schaber, y además llega muy tardíamente, en 1994⁵⁰. Hasta ese momento, la única mención a la aportación de Taro, de manera más precisa, la realiza uno de los biógrafos de Friedmann, Richard Whelan⁵¹. Ante esta falta de información, el propio Maspero llega a la creación de Taro por casualidad, hasta el punto de que sus estudios previos se centran solo en Friedmann.

Maspero aporta una visión muy concisa sobre la fotoperiodista: excesivamente humana, impulsiva, transparente, valiente y un tanto melancólica. Se centra en su figura a todos los niveles (social, político, económico, cultural). La idealiza (al igual que a Friedmann), y desprende a la vez su mirada masculina en cuanto a la manera de crear, o sus gustos respecto de una mujer de su imaginario personal. Aporta una especie de idealización desde su aparente punto de vista superior:

⁴⁹ MASPERO, François, *Op. Cit.*, p.27.

⁵⁰ Irme Schaber, *Gerda Taro: une photographe révolutionnaire dans la guerre d'Espagne*.

⁵¹ JAR CONSUELO, Gonzalo, *Op. Cit.*, pp.39-60.

“Creo que todo hombre que lea sobre la vida de André –sobre todo tal y como él la cuenta– sentirá que le invade la nostalgia de no haber sido Robert Capa. Y toda mujer que reflexione sobre la vida de Gerda debería sentir deseos, aún infinitesimales, de ser Gerda Taro. Al menos a mí, como a otros hombres, me gustaría que toda mujer tuviese algo de ella”.⁵²

A raíz de la lectura del libro se pueden clasificar temas candentes, en torno a la vida y obra de Taro, y lo que nos ocupa ahora es el desarrollo de los mismos. Para analizarlos considero conveniente exponer a la par la postura del autor sobre ellos: las biografías de Taro y Friedmann, la firma Capa y el abandono de la figura de Taro. Para la exposición de su biografía se toma como base la obra de François Maspero.

Gerta Pohorylle (posterior Gerda Taro) nace el 1 de agosto de 1910 en Stuttgart, en el seno de una familia de la alta burguesía judía, en un principio integrada socialmente. Sin embargo, el tratado de Versalles provoca un reajuste político que determina que ya no sean austríacos, sino polacos. Su infancia y adolescencia transcurren en Leipzig de manera despreocupada y como una buena estudiante. Recordemos que estamos en el contexto de la República de Weimar.

A lo largo de su vida ocurren una serie de episodios que nos advierten de su personalidad fuerte y dinámica. Por ejemplo, su comportamiento en la cárcel de Leipzig a sus 23 años, acusada de repartir panfletos en contra de los nazis ante la imposibilidad de localizar a sus hermanos, afiliados al partido comunista y verdadera razón de su delito. Allí, en prisión, se convierte en la líder del resto de mujeres detenidas, incitándolas a realizar juegos y burlas a los guardias alemanes.

La prueba final de dicha personalidad se acredita el 26 de julio de 1937, cuando fallece Gerda al querer cubrir fotográficamente el frente de Brunete. Puso en peligro su vida por lo que Maspero considera el sino de la misma: ser la primera fotoperiodista que documenta la lucha contra el fascismo y la victoria republicana que creían conseguir. Ejemplo de esta convicción es su conocida fotografía, publicada en *Regards*, donde presenta a un soldado republicano que dibuja una hoz y un martillo sobre el eslogan franquista de *¡Arriba España!*⁵³

⁵² MASPERO, François, *Op. Cit.*, p.31.

⁵³ Fig. 2.

Su fallecimiento es otro de los misterios que la rodean, por cuanto las anécdotas señalan su valentía hasta el final. Una de ellas, cargada de admiración, la aporta Rafael Alberti cuando nos habla de las palabras que un enfermero del hospital dispuesto en El Escorial les dijo a él y a su mujer, cuando llegan para reconocer el cuerpo de una muchacha encontrada cerca del campo de batalla:

“Llegó aquí destrozada [...] pero aún con vida. Sin anestesia, pues no la teníamos, tuvimos que operarla. Ya no podía hablar. Hizo ademán de pedir un cigarrillo, y mordiéndolo rabiosamente murió en la operación”.⁵⁴

Estos testimonios favorecen casi en exclusiva a la mitificación de Taro, en la que participa François Maspero. Eleva a la categoría de extraordinario el hecho de ser valiente al ejecutar un trabajo que lo exige y le permite defender sus ideales. Su valor, convertido en mito, es el motivo más destacado de su biografía, cuando más bien debería ser tratada como una mujer real, como *un* fotoperiodista más de carne y hueso. En el estudio de Irme Schaber tenemos una mirada femenina, pero hasta entonces a Taro solo se la valora en cuanto a su relación con un fotógrafo famoso, a su atractivo físico (*la pequeña rubia*, como solían llamarla) y a su trágica muerte.

Cabe preguntarse el motivo de este proceso mitificador. En mi opinión, quizás se debe admitir que ella es otro de los muchos nombres de mujeres veladas en la historia del arte y que, de algún modo, así se salda la deuda con ellas. Esto explica el retraso de estudios sobre ella exclusivamente y el hecho de que su primera biografía la escriba una mujer.

Taro fue también una persona profundamente politizada, tanto por sus vivencias como por sus raíces. Sus padres se posicionan dentro de una ideología de izquierdas transmitida a sus hijos⁵⁵, algo lógico al tener en cuenta su condición de judíos en 1933, con Hitler en el poder. Dicho posicionamiento político se convierte en el atributo que más define su obra, alegado por Maspero. También ha contribuido a convertirla, según Maspero, en una especie de *Juana de Arco del comunismo*⁵⁶, hasta el punto de que muchas veces se la asocia a esta teoría ideológica, pese a que tampoco existen muchas pruebas sobre su pertenencia real a ningún partido. Taro comprende rápidamente la

⁵⁴ Rafael Alberti citado por MASPERO, François, *Op. Cit.*, p.17.

⁵⁵ MASPERO, François, *Op. Cit.*, pp.24-25.

⁵⁶ MASPERO, François, *Op. Cit.*, p.64.

situación social delicada que le toca vivir, aunque no extrema, siendo su pasaporte polaco el que la libera de su encarcelamiento en Leipzig. En el verano de 1933 se encuentra en París, y su situación económica no es tan desahogada como antes. Oscila entre varios trabajos para ganarse la vida y, a la par, abandera cada vez más a la facción de personas que consideran la política nazi como una locura pasajera⁵⁷.

En septiembre de 1934 conoce a André Friedmann⁵⁸, un joven fotógrafo húngaro y ambos son fotoperiodistas y ambos fallecen en acto de servicio. No obstante, sus vidas y destinos son totalmente distintos. Ella es una mujer de buena familia, con formación y conocimiento de idiomas, mientras que él presenta unos orígenes totalmente humildes. Su relación comienza en 1935 y concilian personalidades semejantes: libres, jóvenes y valientes. Muchas personas sienten atracción por su manera de ver la vida. Bresson define a Friedmann como “un aventurero dotado de un extraordinario sentido de la vida”⁵⁹. John Steinbeck llega a decir que “es muy difícil imaginar la vida sin Capa”⁶⁰.

Friedmann se introduce en la fotografía por una pasión muy temprana hacia la misma, mientras que Taro lo hace por casualidad y por la necesidad de acreditar un trabajo⁶¹, y al conocer a Friedmann, elige el oficio de fotógrafa. Este hecho lo aprovechan muchos de los biógrafos de Friedmann para defender la tesis de que el más sólido, más creativo y más veraz dentro de la relación es él. Sus argumentos versan sobre la autenticidad de las fotografías, un tema sobre el que se ha especulado mucho. Algunas anécdotas sobre este asunto son del propio Friedmann: “La metralleta abrió fuego [...] y volvieron a salir para morir. Coloqué mi cámara por encima de mi cabeza, sin apenas mirar siquiera por el visor”⁶².

En el sentido de lo *auténtico* en la fotografía, se vincula el *instante decisivo* de Cartier-Bresson con el *bastante cerca* de Friedmann. Denis Roche lo define como la “distancia en la que él se disponía para mantener la elegancia y el respeto”⁶³. Otros,

⁵⁷ MASPERO, François, *Op. Cit.*, pp.28-30.

⁵⁸ MASPERO, François, *Op. Cit.*, pp.30-31.

⁵⁹ MASPERO, François, *Op. Cit.*, p.32.

⁶⁰ MASPERO, François, *Op. Cit.*, p.32.

⁶¹ MASPERO, François, *Op. Cit.*, p.97.

⁶² André Friedmann citado por MASPERO, François, *Op. Cit.*, p.50.

⁶³ Denis Roche citado por MASPERO, François, *Op. Cit.*, p.98.

como el fotorreportero David Burnett (con sus inicios en *Magnum*, de hecho) lo define como:

“No se trata de la búsqueda encarnizada del momento exacto [...] se trata de saber captar lo que pasa alrededor [...] Si se consigue, entonces sí estamos en el corazón del acontecimiento: lo bastante cerca”.⁶⁴

Por lo tanto, partimos de la premisa de que la vida y la obra fotográfica de Friedmann son las más mitificadas y destacadas. Sin necesidad de restarle méritos, lo que se denuncia aquí no es la importancia que evidentemente tiene, sino que su trayectoria siempre ha sido más sobrevalorada que otras y, en este caso, que la de Gerda Taro. A la par, se la desacredita hasta el punto de situar a Friedmann como su profesor de fotografía. Maspero se muestra ambiguo en este tema⁶⁵. Por un lado, defiende esta visión, pero afirma que ella es una alumna aventajada si tenemos en cuenta lo difícil que es diferenciar sus fotografías de las de Friedmann. Por otro lado, nos menciona el nombre de Fred Stein, como la persona que le enseña los rudimentos del trabajo de laboratorio fotográfico⁶⁶.

En 1935 Taro consigue su primer empleo fotográfico, en la agencia Alliance, fundada por Maria Eisner. No obstante, la situación económica de ambos es precaria y es en este contexto de necesidad en el que asistimos a la creación del mito, la creación de la firma Capa.

Robert Capa, como tal, no existe, sino que Taro inventa al personaje de Robert (o Bob) Capa como un camuflaje para Friedmann y para ella⁶⁷. Fingen ambos ser un afamado fotógrafo norteamericano para llamar la atención de las agencias y que éstas decidan publicar sus imágenes. De hecho, más adelante crea también el nombre de Gerda Taro, empleado desde la primavera de 1936 hasta julio de 1937⁶⁸. La obra de ambos se funde inicialmente bajo el apellido Capa, hasta que ella quiere más independencia y se crea así la firma *Capa & Taro*. En 1937, su autonomía es mayor y muchas veces vemos que sus fotografías presentan directamente su nombre solo⁶⁹.

⁶⁴ David Burnett citado por MASPERO, François, *Op. Cit.*, pp.98-99.

⁶⁵ MASPERO, François, *Op. Cit.*, p.97.

⁶⁶ MASPERO, François, *Op. Cit.*, p.45.

⁶⁷ MASPERO, François, *Op. Cit.*, p.53.

⁶⁸ MASPERO, François, *Op. Cit.*, p.23.

⁶⁹ JAR CONSUELO, Gonzalo, *Op. Cit.*, pp.39-60.

Otros autores eluden la creación del personaje por parte de ella y consideran simplemente que crean los pseudónimos para iniciar una nueva vida⁷⁰.

Sin saberlo, sus deseos de reivindicar su propio nombre acaban por sentenciar su olvido. El paso de los años fusiona en una única persona al personaje que ella había creado y, con ello, muchas de las fotografías realizadas conjuntamente en esa época inicial pasan a la autoría exclusivamente masculina. Así, varios biógrafos de Friedmann, como Richard Whelan, sintetizan la metodología de trabajo llevada a cabo en la firma *Capa & Taro*. Determinan estos autores que las imágenes son, en esencia, de Friedmann, mientras que ella se dedicaba a enviarlas a las agencias⁷¹. No obstante, el objetivo principal que tiene la pareja con este personaje es el de la venta de un mayor número de fotografías (y de mejor calidad cada vez). Sumado al hecho de que Taro conoce por aquel entonces los fundamentos básicos de la fotografía, resulta difícil pensar que su participación se reduzca únicamente a distribuirlas.

Esto es inseparable de, como anteriormente cito, la dificultad de diferenciar la autoría real de sus fotografías en varias ocasiones. Hay que tener en cuenta que colaboraban juntos, son un equipo o, mejor dicho, las dos caras del personaje que ella inventó. Muchas veces realizaban fotografías a la vez, cada uno de ellos desde su propia visión y encuadre del mismo acontecimiento o, si acaso, con una separación de apenas unos minutos⁷².

A partir de aquí, Maspero realiza un análisis comparativo de sus fotografías. Las distingue bajo la hipótesis de que en esa época ella emplea una Rolleiflex y Friedmann una Leica, cámaras de formato distinto (6x6 y 24x36 respectivamente). Incluso se aventura a entrar en cuestiones estéticas⁷³ y de toma fotográfica⁷⁴ en una instantánea del primer viaje que realizan a Barcelona, captada por cada uno desde su punto de vista.

En primer lugar, subraya la perfección técnica en la obra de Taro (altas luces, composición, contraste bien equilibrados, angulación) que no alcanza Friedmann. En segundo lugar, con la Leica conseguimos esa inmediatez que busca Bresson en su

⁷⁰ JAR CONSUELO, Gonzalo, *Op. Cit.*, pp.39-60.

⁷¹ ARROYO JIMÉNEZ, Lorna Beatriz, *Op. Cit.*, p.259.

⁷² MASPERO, François, *Op. Cit.*, p.99.

⁷³ MASPERO, François, *Op. Cit.*, p.99.

⁷⁴ MASPERO, François, *Op. Cit.*, p.100.

instante decisivo ya mencionado al inicio de este capítulo⁷⁵, mientras que la Rollieflex es más lenta y no presenta un visor ocular sino de pecho, a lo que Maspero añade que “permite una mayor reflexión”. No obstante, es consciente de que no tiene argumentos suficientes como para emitir un juicio de valor sobre la manera de confeccionar una imagen, lo cual suscribo. En la práctica no existe una norma escrita, ya que se puede pensar mucho una fotografía para llevarla a cabo de manera instantánea, o apenas reflexionarla previamente y que su realización se dilate en el tiempo. De igual modo, hay que tener en cuenta el contexto que ellos viven, un conflicto bélico, donde el tiempo de acción-reacción apenas existe.

Una vez establecido el marco genérico de ambos casos y, las consideraciones en vida que tuvieron cada uno, es preciso tratar los factores decisivos que intervienen en el olvido de la figura de Gerda Taro. A mi juicio, algunos coinciden con los que determina François Maspero⁷⁶. No obstante, existen otros de igual importancia que no son siquiera contemplados.

El contexto es uno de los que primeramente menciona, y para él prácticamente todos los demás derivan de aquí⁷⁷. La Segunda Guerra Mundial provoca una ruptura con los sucesos inmediatamente anteriores (la Guerra Civil española), una grieta en el tiempo que absorbe a todos los personajes que tengan algo que ver con la misma y, entre ellos, la propia Taro.

De la guerra deriva el futuro que le toca vivir a la familia de Taro, asesinada a causa del genocidio cometido por los nazis. Maspero indica que “no quedaba nadie” que se presentase en nombre de Gerda Taro y de su obra fotográfica⁷⁸. Un pensamiento, a mi modo de ver, demasiado radical, más aún al tener en cuenta la cantidad de personas que configuraban el círculo de amistades de Taro. Además, ¿en qué posición deja esto a André Friedmann? Muy sutilmente, puesto que luego termina por defenderlo, lo incluye entre uno de esos motivos. En 1939, Friedmann publica su libro *Death in the Making, photographs of Robert Capa and Gerda Taro*, en el que presenta fotografías de ambos. La opinión de Maspero es un tanto contradictoria, puesto que en las páginas finales de

⁷⁵ Ver Ref. nota al pie nº5.

⁷⁶ MASPERO, François, *Op. Cit.*, pp.112-113.

⁷⁷ MASPERO, François, *Op. Cit.*, p.112.

⁷⁸ MASPERO, François, *Op. Cit.*, p.113.

su libro lo ensalza y considera este hecho como una prueba de amor⁷⁹. No obstante, no es la primera vez que lo menciona en su obra, ya que también nos aclara que, pese al título con los nombres de ambos, la obra la firma Friedmann como Robert Capa⁸⁰. Apunta conscientemente estos errores pero, al mismo tiempo, le defiende a causa de la fascinación que siente por él, sobre todo a la hora de obviar la cuestión de la autoría de las obras. Determina que:

“El hecho de que no hiciese de inmediato la criba entre sus fotos y las de ella, que sin duda se habían conservado mezcladas debido al nuevo exilio [...] no ha de verse como un atrevimiento. Eso sería olvidar el clima y la angustia que imperaban en aquel momento”.⁸¹

Esta fascinación se relaciona con el motivo final indicado por Maspero, que es el papel de la Agencia *Magnum*. Además, considera que todo lo anteriormente citado justifica las acciones que acomete dicha agencia. Por ejemplo, que la catalogación como obras *de Robert Capa* (es decir, de Friedmann) aquellas fotografías que conserva de ambos en los *fondos Capa*⁸² (realizadas por ambos). De hecho, el propio Maspero deja de llamar a Friedmann como tal una vez que enmarca su biografía, y a partir de ahí pasa a ser denominado *Capa*.

Considero el papel de *Magnum* como uno de los más criticables, pues nada debe solapar la autoría de un artista y la única respuesta posible no justifica las acciones llevadas a cabo por la agencia. Es precisamente el deseo de tener en sus fondos todas las imágenes realizadas por Friedmann, y más aún al ser uno de sus miembros fundadores. Esta codicia provoca injusticias y falseos en las firmas y, de hecho, llama la atención que una de las primeras personas que denuncia este fraude es una mujer, Irme Schaber⁸³, la misma que lleva a cabo la primera biografía sobre Gerda Taro. Concreta que dos imágenes de Taro para la agencia *Black Star* fueron objeto de manipulación por parte de *Magnum*, que elimina directamente su firma y coloca en su lugar “*fotografía de Robert Capa © 1965 Magnum photos*”. Este atrevimiento surge porque Taro trabaja

⁷⁹ MASPERO, François, *Op. Cit.*, p.113.

⁸⁰ MASPERO, François, *Op. Cit.*, p.61.

⁸¹ MASPERO, François, *Op. Cit.*, p.113.

⁸² MASPERO, François, *Op. Cit.*, p.113.

⁸³ MASPERO, François, *Op. Cit.*, p.61.

para *Black Star* en la década de 1930⁸⁴, pero bajo el pseudónimo de su personaje inventado, aunque *Magnum* altera la datación de la fotografía, situándola en 1965.

Finalmente, cabe apuntar otro motivo más y ajeno a esta obra como es el hecho de ver la situación desde la perspectiva de género. Enlaza con el punto anterior y con la idealización de Maspero hacia Taro. Llega a definirla con una palabra: libertad. De hecho, defiende su “libertad como mujer, libertad de su cuerpo y libertad de pensamiento”⁸⁵. Llama la atención la primera de ellas que, a mi modo de ver, cae por su propio peso en las siguientes líneas: “una mujer libre en un mundo de hombres”. Su fascinación por el personaje es tal que escapa al contexto realista y no contempla la estructura dominante de una sociedad patriarcal, o no la quiere contemplar, porque sí da pistas de la misma cuando, en relación con esa *libertad como mujer*, dice:

“[...] le encanta que le hagan fotos, posa y adopta el aire más femenino que puede, lo que no impide que, al igual que muchos hombres –sobre todo Capa– que no son capaces de ser hombre de una sola mujer, se negase a ser mujer de un solo hombre. Encuentra a hombres capaces de aceptar su decisión y que la respetan como es [...] Curiosamente, será Capa quien más sufra por esta situación, como si fuese el cazador cazado”.⁸⁶

4.5. La maleta mexicana.

Después de todo lo mencionado, se puede considerar que el posicionamiento de Maspero parte de la leyenda que envuelve tanto a Taro como a Friedmann y es lo que, en varias ocasiones, provoca cierta opacidad. La sensación transmitida es que consagra su escrito a la vida de Gerda Taro y no deja de mencionar sus influencias en su obra (sobre todo su ideología). No obstante, apenas hace hincapié en la misma más allá de citar alguna que otra fotografía. Desde esta perspectiva, su defensa es más bien parcial.

Además, el destino que le espera a la obra de la fotoperiodista es totalmente azaroso, pero Maspero lo menciona muy vagamente y en relación con el exilio de Friedmann⁸⁷. Cabe preguntarse el motivo de la poca información sobre las obras de Taro, si se tiene en cuenta que la denominada *Maleta mexicana* se descubre en 2007 y la

⁸⁴ MASPERO, François, *Op. Cit.*, p.56.

⁸⁵ MASPERO, François, *Op. Cit.*, p.66.

⁸⁶ MASPERO, François, *Op. Cit.*, pp.66-67.

⁸⁷ MASPERO, François, *Op. Cit.*, p.113.

publicación del libro de Maspero es de 2010, omitiendo citarla en su texto. Como broche final de este capítulo, estimo conveniente mencionar la historia de dicho hallazgo ya que, de no haberse dado, quizás el nombre de Gerda Taro seguiría en la sombra.

La *Maleta mexicana* es un conjunto de tres cajas que, durante décadas, albergaron más de 4.000 negativos sobre la Guerra Civil Española, de autoría triple: Friedmann, Taro y Chim (David Seymour)⁸⁸, actualmente almacenados en el ICP⁸⁹ de Nueva York, fundado por el propio hermano de Friedmann. Es un testimonio fundamental, ya que conserva sus tiras de negativos realizados entre 1936 y 1939. La secuencia original de cada toma da a conocer también momentos inéditos de la misma. Esto favorece un estudio en profundidad sobre el procedimiento personal de cada fotógrafo, mejorar la distinción entre ellos y facilita unas atribuciones más precisas.

A la muerte de Gerda Taro, André Friedmann se instala un tiempo en París. Ante el avance del partido nazi teme por su seguridad, recordemos su condición de judío simpatizante del partido comunista. Decide trasladarse a Estados Unidos y todo el trabajo fotográfico de los años anteriores, sin separar sus propias imágenes de las de Taro queda en la ciudad francesa, junto con algunos negativos de su amigo Chim. Imre Weisz, su ayudante y también fotógrafo, se hace cargo de este legado. Se desconoce la manera en la que llega a México, más allá de una carta escrita en 1975 por Weisz al hermano de Friedmann, conocido como Cornell Capa. En ella, narra el traslado de los negativos hasta Burdeos, y su intento de enviárselos a México:

“En 1939, cuando los alemanes se acercaban a París, metí todos los negativos de Bob en una mochila y me la llevé en bicicleta a Burdeos, para intentar embarcarla a México. Por la calle me encontré con un chileno, y le pedí que llevara mis paquetes de película a su consulado, para que no les pasara nada. Accedió”.⁹⁰

⁸⁸ ARROYO JIMÉNEZ, Lorna Beatriz, y DÓMENECH FABREGAT, Hugo, “Gerda Taro y los orígenes del fotoperiodismo moderno en la Guerra Civil Española” en *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, nº10, 2015, pp.119-153. Disponible en <http://www.revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/5982> [26/03/2020 10:52].

⁸⁹ Centro Internacional de Fotografía de Nueva York.

⁹⁰ YOUNG, Cynthia, “La historia de la maleta mexicana”, *International Center of Photography*, 2008, https://web.archive.org/web/20111225175808/http://museum.icp.org/mexican_suitcase/castella/historia.html [25/03/2020 14:22].

Benjamin Tarver es quien encuentra los negativos en México y solicita consejo sobre su destino a Jerald R. Green, amigo de Cornell Capa. Comienzan las negociaciones entre Tarver y Capa para hacerse con los negativos, siendo finalmente depositados en el ICP el 19 de diciembre de 2007⁹¹.

A raíz de este hallazgo, se conocen fotografías de Gerda Taro sobre la instrucción del Ejército Popular en Valencia, el frente de Segovia y, lo que se puede calificar como lo más interesante, sus últimas fotografías de Brunete⁹². Se consideran un testimonio histórico fundamental, al permitir documentar el desarrollo de dicha batalla casi paso a paso, así como la identificación de algunas de las personas que participaron en la misma. Es decir, la propia Gerda Taro que, en la sombra durante años, saca a la luz a aquellos que también lo estuvieron hasta el descubrimiento de estos negativos.

Finalmente, cabe indicar que la *Maleta mexicana* no constituye el único testimonio descubierto y que consagra a esta gran fotoperiodista como se merece. El ICP también dispone de información sobre un total de 8 cuadernos que contienen imágenes de Friedmann, Chim y Taro. Fue descubierto en 1970 en París por el investigador español Carlos Serrano.

5. DORA MAAR.

5.1. Contexto artístico.

La fotografía experimenta grandes cambios en el siglo XX, tal y cómo se expone ahora muy brevemente su desarrollo y la experimentación de las mujeres fotógrafas. De igual modo, se debe tener en cuenta el papel de la fotografía durante las vanguardias históricas.

En primer lugar, el perfeccionamiento de las técnicas fotográficas reduce los costes de producción y, sobre todo, de venta. La fotografía ya no es una herramienta exclusiva para el dibujo o para captar únicamente a los rostros más adinerados de la época. Los tiempos de exposición se reducen, los materiales se hacen más fotosensibles, las cámaras son más pequeñas y manejables a raíz de los prototipos de algunas marcas

⁹¹ YOUNG, Cynthia, *Op. Cit.*

⁹² ARROYO JIMÉNEZ, Lorna Beatriz, *Op. Cit.*, pp.292-293.

(ej. Kodak). Estos avances facilitan su comercialización, para poner la técnica al alcance de todo el mundo⁹³. Con ello, surge la figura del aficionado/fotógrafo autodidacta, aunque también existen aquellos que todavía aspiran a la formación en los talleres de los fotógrafos anteriores.

Inicialmente, las mujeres que acceden a la fotografía simplemente como un pasatiempo pertenecen a las clases adineradas que pueden permitírselo⁹⁴. En otros casos, se sitúan las que lo emplean como medio de subsistencia económica, pero a causa de la Primera Guerra Mundial muchas carreras fotográficas se ven frustradas al tener que dedicarse a otras tareas⁹⁵.

Ambas propuestas muestran en sus imágenes lo que les interesa de la realidad, ya sea desde un punto de vista más documental o artístico. Es decir, las primeras fotografías se dedican a las diversas vertientes de este medio de representación. Por un lado, y como hemos visto en el apartado anterior referido a Gerda Taro, denuncian su propio contexto a través de este nuevo arte. Es decir, son fotoperiodistas porque revelan su entorno objetivamente.

Por otro lado, el siglo XX es también un momento de avances creativos que afectan a la vertiente artística de la fotografía. En este ámbito, se ejerce igualmente una denuncia, ya no desde un plano totalmente objetivo porque añaden cierto matiz artístico al estar vinculadas con alguna vanguardia. En torno a 1920-1930, las fotógrafas influyen en la visión sociológica de la mujer y muestran su estado de sometimiento. No siguen los parámetros predominantes hasta el momento, es decir los masculinos, sino que los reconstruyen y establecen los suyos propios, como es el caso de Hannah Höch o Claude Cahun⁹⁶. Muchas pasan desapercibidas en su momento, ya sea por su condición como mujer o porque ellas lo deciden así (como es el caso de Cahun⁹⁷), hecho que les permite reivindicar cuestiones en su obra con una mayor libertad, aunque corren la suerte del olvido posterior.

⁹³ MATÍAS MANOSALVA, Karla Liliana, *Op. Cit.*, p. 105.

⁹⁴ MARTIN-RAZI, Judith, *Op. Cit.*, pp.325-327.

⁹⁵ MATÍAS MANOSALVA, Karla Liliana, *Op. Cit.*, p.109.

⁹⁶ MATÍAS MANOSALVA, Karla Liliana, *Op. Cit.*, p.110.

⁹⁷ MATÍAS MANOSALVA, Karla Liliana, *Op. Cit.*, p.108.

Los avances en el terreno artístico y laboral van a la par que los sociales. Las fotógrafas trabajan en el mundo del fotoperiodismo en un primer momento, posteriormente en una vertiente más artística (generalmente relacionada con el mundo del estudio y de los retratos) hasta llegar a la fotografía de moda. Ésta surge en la década de 1920 en Francia con una nómina de fotógrafas escasa (de hecho, Dora Maar es una de estas excepciones)⁹⁸, que no se incrementa hasta 1960⁹⁹. La constante evolución llega a nuestros días, en que es necesario mantener la lucha para que las mujeres seamos dueñas de nuestra vida laboral y de nosotras mismas.

En el mundo de las artes plásticas asistimos a la llegada de las vanguardias, a las que se adscriben artistas de toda índole. Europa establece como meca del arte París, lugar al que todo artista sueña con ir a formarse y adquirir fama. Lo que nos ocupa ahora no es la evolución de dichas vanguardias, sino su vinculación con la fotografía y, en esencia, la nómina de mujeres existentes.

Las vanguardias apuestan por emplear distintas vertientes artísticas para sus creaciones. Esa integración de las artes permite a la fotografía adherirse con más fuerza. Así, existen fotógrafos futuristas: Antón Giulio Bragaglia; dadaístas: Hannah Höch; o surrealistas: Dora Maar. Incluso, algunas vanguardias plásticas comparten nombre en el terreno fotográfico, pero en una cronología distinta. Es decir, el constructivismo ruso desarrollado a nivel plástico entre 1914-1920 aproximadamente, tiene síntomas fotográficos todavía en 1930, a causa de las imágenes de Rodchenko.

No obstante, la valoración artística de los fotógrafos depende de la vanguardia y hay artistas un tanto reacios que consideran a este nuevo arte como un hermano menor de la pintura. Esta negativa provoca un clima de inseguridad en los nuevos fotógrafos, hasta el punto que algunos entienden la fotografía como un medio para ganarse la vida, siendo su verdadera vocación la pintura¹⁰⁰.

Además, es necesario comprender que las vanguardias se suelen presentar desde un plano casi celestial y benévolo y cabe citar la otra cara de la moneda. Bajo una aparente modernidad se ocultan bases rígidas, reiterativas del arte anterior en algunos

⁹⁸ COMBALÍA, Victoria, *Dora Maar más allá de Picasso*, Ediciones Circe, Barcelona, 2013, pp.134-135.

⁹⁹ MATÍAS MANOSALVA, Karla Liliana, *Op. Cit.*, p.111.

¹⁰⁰ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.49.

casos y retardatarias en otros, más aún en lo que concierne al papel de la mujer. Es decir, en lo que concierne al margen de las excepciones, los artistas de la vanguardia se proclaman a sí mismos como los más revolucionarios, pero se mantienen dentro del mismo discurso patriarcal de la época. Todas estas afirmaciones se desprenden claramente de la redacción de sus Manifiestos, de hecho, el texto de Bretón está escrito en masculino¹⁰¹. En el periodo comprendido entre 1920 y 1930 proliferan los nombres de pintoras y fotógrafas, pero no dejan de operar en un mundo de hombres al que incluso deben adaptarse. Considerar que la participación de féminas en algunas de estas agrupaciones artísticas es síntoma de una actitud más abierta hacia la perspectiva de género es pura fantasía.

Para muchos de estos vanguardistas las mujeres son musas con atributos recreados y establecidos (al igual que en la historia y no sólo en el arte) al servicio de la mentalidad masculina¹⁰², y el caso más claro es el surrealismo¹⁰³. Existen dos opciones para aquellas aspirantes que se introducen en el grupo como artistas. Unas mantienen su status como creadoras, exponen, publican y son consideradas, pero no tanto como los hombres, y su obra es reconocida mucho más tarde.¹⁰⁴ Otras establecen una relación con un integrante del grupo, siendo relegadas al papel de musa (ej. Jacqueline Lamba, esposa de Breton). La mujer real y concreta no es digna, sino que debe de ser perfecta, imaginada y diosa.

El surrealismo es misterio, interés por lo oculto, el deseo, el erotismo, el sueño, los encuentros casuales, el azar... Y todo en relación con la mujer. No obstante, los surrealistas también son capaces de tratar los mismos temas que sus compañeros varones pero siempre, como es evidente, desde su punto de vista. Rosalía Torrent menciona el caso de algunas fotografías de Dora Maar para demostrar que la sexualidad surrealista puede ser presentada desde un punto de vista que no las infravalore o muestre solo como objeto sexual¹⁰⁵. Y es que Dora Maar encaja durante toda su vida en esos términos de *lo oculto* y *lo misterioso*, siendo más que eso. A partir de 1958 decide

¹⁰¹ TORRENT, Rosalía, "Mujeres e imágenes de mujeres en la vanguardia histórica" en *Asparkia VI: Dona dones: art i cultura*, nº, año, pp.147-162. Disponible en <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1016> [09/04/2020 17:50].

¹⁰² TORRENT, Rosalía, *Op. Cit.*, pp.147-162.

¹⁰³ TORRENT, Rosalía, *Op. Cit.*, pp.147-162.

¹⁰⁴ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.301.

¹⁰⁵ TORRENT, Rosalía, *Op. Cit.*, pp.147-162.

desaparecer paulatinamente, aislarse en su mundo, casi como si de un juego surrealista se tratase, pero realmente lo hizo como un medio de supervivencia.

5.2. Biografía de Dora Maar.

Henriette Théodora Markovitch nace el 22 de noviembre de 1907 en París. Sólo faltan 30 años para convertirse en la figura del imaginario popular, es decir, en la amante de uno de los grandes genios del siglo XX como es Pablo Ruiz Picasso. Existe una vida pre-Picasso, durante y post-Picasso, pero se tiende a focalizar la atención en el momento que comparte su vida con el artista, para realizar juicios de valor sobre su personalidad e incluso sobre su salud mental.

La figura de Markovitch, futura Dora Maar, sufre la suerte de la *damnatio memoriae* romana, aunque con matices. Su nombre, unido al resto de mujeres que compartieron (más bien, pausaron) su vida con el pintor desaparece de cualquier otro marco que no sea ese. Prueba de ello es que Picasso fallece en 1973, y hasta 1995 no se realiza la primera retrospectiva de la fotógrafa¹⁰⁶, gracias a la labor de Victoria Combalía, sin la cual no hubiese sido posible dar a conocer la figura real de Dora¹⁰⁷. Por vez primera sus fotografías y pinturas salen a la luz al margen de la figura del pintor.

De hecho, sus imágenes llegan a nosotros casi por un acto de la fortuna. Al fallecer la fotógrafa, hordas de empresarios y abogados invaden su apartamento en busca de todas aquellas obras capaces de engrosar un catálogo de subastas. Todo tenía que ver con Picasso: retratos de Dora realizados por él, pequeños recuerdos de la pareja o fragmentos de cartas que consideraban interesantes. Nuevamente es una mujer, Michèle Chomette, bastante desconocida, la que quiso indagar un poco más allá de lo superficial (tal y como hace una fotógrafa), y encontró apiladas un gran número de fotografías bajo la cama¹⁰⁸. Gracias a su curiosidad contamos a día de hoy con gran parte de la producción artística de Dora Maar realizada entre 1932 y 1936.

¹⁰⁶ Una retrospectiva de 93 fotografías en el IVAM de Valencia, el 20 de enero de 1995.

¹⁰⁷ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.308.

¹⁰⁸ DUJOVNE ORTIZ, Alicia, *Dora Maar. Prisionera de la mirada*, Vaso Roto Ediciones, Madrid, 2013, p.58.

A partir de aquí, se trata su biografía por medio de las obras de Victoria Combalía: *Dora Maar, más allá de Picasso*; Alicia Dujovne Ortiz: *Dora Maar, prisionera de la mirada*; y algunos fragmentos de las memorias de Françoise Gilot: *Vida con Picasso*. En esencia, los datos que siguen a continuación se centran en la primera de estas lecturas, mientras que las dos siguientes han ayudado a contrastar información y a comprender la pluralidad de visiones que existen sobre esta historia, con la intención de hacer justicia a la figura de esta gran mujer.

Tres años después del nacimiento de la pequeña Markovitch sus progenitores deciden emigrar a Buenos Aires. Su padre es un arquitecto que nace en Sisak (Croacia) y su madre una creativa modista francesa, natural de Cognac. La familia cambia de domicilio en la capital argentina con bastante frecuencia, todo en función del trabajo del padre, cuyo éxito crece por momentos. Del mismo modo, son años en los que alternan viajes entre Buenos Aires y París, que Dora continúa hasta 1929. A partir de entonces no regresa más a Argentina ya que la considera “falta de espíritu artístico”¹⁰⁹.

Sus orígenes francocroatas se suman a una primera década de vida argentina. Habla francés y español a la perfección, y cuenta también con algunas lecciones de inglés. Su infancia transcurre con tranquilidad, aunque tanto Combalía¹¹⁰ como Alicia Dujovne¹¹¹ se basan en fotografías de aquella época para retratarnos a una Dora que no esboza sonrisa, fantásticamente inmóvil, solitaria y seria, como también la definen algunas instantáneas posteriores¹¹². A esto, al conocerla por primera vez, Françoise Gilot añade que “Se llevaba a sí misma como si fuera cargada con el Santo Sacramento”¹¹³. En definitiva, son atributos que prácticamente todo aquel que conocía a Dora empleaba para calificarla.

Con el paso de los años, se aprecia como la personalidad de sus progenitores se funde en ella. De su madre guarda cierta severidad y una gran elegancia. Al ser modista, su influencia en la pequeña Dora se plasma en los tan destacados sombreros, con los que el pintor malagueño la retrata años después, que incluso llega a considerar símbolo

¹⁰⁹ Dora Maar citada por COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.44.

¹¹⁰ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, pp.39-40.

¹¹¹ DUJOVNE ORTIZ, Alicia, *Op. Cit.*, p.25.

¹¹² DUJOVNE ORTIZ, Alicia, *Op. Cit.*, p.41.

¹¹³ GILOT, Françoise, y LAKE, Carlton, *Vida con Picasso*, Editorial Elba, S.L., Barcelona, 2017, p.18.

de su locura, cuando son un recuerdo de su madre¹¹⁴. De su padre, un aire melancólico y el interés por la fotografía de arquitectura, donde plasma su propia visión, que encaja poco a poco en el mundo surrealista. Del mismo modo, Combalía considera los viajes y excursiones de su infancia causantes de su interés por el mundo y, a la par, de sus primeros reportajes fotográficos¹¹⁵.

Dora guarda un gran afecto por sus padres durante toda su vida, aunque en el caso materno existen opiniones contrarias. Combalía emplea numerosos fragmentos de cartas madre-hija para asegurar una buena relación, pero Dujovne considera el carácter de la madre como causa de choques entre ambas. De una forma u otra, es importante detenernos en examinar esta relación familiar, porque explica el grado de afectación de Dora al fallecer su madre, un factor condicionante tanto en la depresión como en la posterior reclusión social de Dora sumado a muchos más, y no únicamente la ruptura amorosa con el pintor, como se ha querido dar a entender.

En 1920, Dora llega a París. Tras acabar sus estudios académicos, decide ingresar en la Escuela de Artes Decorativas, donde estudia pintura, fotografía e interiorismo entre 1923 y 1926. En 1927, se matricula en la Academia de André Lhote en pleno centro de Montparnasse, barrio de artistas por aquel entonces. Bajo las enseñanzas de Lhote conoce los rudimentos de la pintura de Cézanne, algo que no se puede separar de la producción artística que realiza en la década de 1950¹¹⁶. En este entorno, conoce a Cartier-Bresson que, por aquel entonces, practica su famoso *instante decisivo*, mientras Dora comienza a salir a la calle a fotografiar¹¹⁷. También incorpora pequeños trabajos literarios en revistas, generalmente artículos sobre decoración¹¹⁸.

Estilísticamente, en la fotografía de aquellos años domina una triple influencia: la visión del fotógrafo ruso Rodchenko con puntos de vista poco convencionales y contrapicados forzados, los exagerados primeros planos de la Nueva Objetividad alemana y, finalmente, el surrealismo y su búsqueda de lo extraño en lo cotidiano, que es lo que más encaja con nuestra fotógrafa. Con estas características en mente, Dora

¹¹⁴ DUJOVNE ORTIZ, Alicia, *Op. Cit.*, pp.26-27.

¹¹⁵ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.42.

¹¹⁶ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.47.

¹¹⁷ DUJOVNE ORTIZ, Alicia, *Op. Cit.*, p.44.

¹¹⁸ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.46.

comienza su carrera fotográfica en 1928-1929¹¹⁹. Para su explicación es conveniente tener en cuenta una serie de cuestiones previas.

En primer lugar, precisa de un equipo adecuado, en su caso una Leica y una Rolleiflex 9-12¹²⁰, así como un laboratorio donde revelar sus fotografías. Para ello, logra convencer a un amigo suyo, Pierre Kéfer, de disponerlo en su residencia familiar de Neuilly, y a cambio ella le enseña técnica fotográfica¹²¹. Las obras realizadas hasta 1934 incluyen la firma *Kéfer-Maar*, pero en ocasiones sucede algo semejante a la marca *Capa & Taro* y algunas fotografías de Dora quedan selladas bajo la doble autoría¹²². A partir de 1934 (salvo escasas excepciones), firma bajo su propio nombre, *Dora Maar*¹²³, ya que coincide con el momento en el que adquiere estudio propio en el número 29 de la Rue d'Astorg, donde también reside¹²⁴. Vemos pues que se trata de una persona con carácter, autoexigencia y profesionalidad.

En segundo lugar, precisa de un maestro fotográfico. En la década de 1930 los fotógrafos proliferan en gran medida y, ante tal sobreoferta, el talento no siempre es lo único necesario. Bien es cierto que Dora ya expone individualmente en varias ocasiones y comienza a hacerse un nombre, pero ser apadrinada por una figura de referencia abre un mayor abanico de posibilidades. Estamos de nuevo ante una triste realidad, dado que esa doble autoría en sus inicios profesionales le aporta cierta ventaja al contar con un nombre masculino (*Kéfer*). No deja de trabajar en un mundo de hombres y prueba de ello son algunas de las reseñas que ya reciben sus trabajos. Alicia Dujovne nos indica una crítica escrita por Jacques Guenne para la revista francesa *L'Art Vivant*, en la que no sólo la describe con atributos que enmarcan claramente el ideario de sexos de la época, sino que además otorga a Kéfer el talento de encontrar a una fotógrafa talentosa, valga la redundancia:

¹¹⁹ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.50.

¹²⁰ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.52.

¹²¹ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.51.

¹²² COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.51.

¹²³ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.52.

¹²⁴ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.57.

“Una morena cazadora de imágenes, a la que no cansan las largas sesiones. Una franqueza de muchacho, con la curiosidad de una mujer [...] el señor Kéfer ha hecho construir un estudio [...] Tuvo la inteligencia de discernir que nadie mejor que Dora Markovich para utilizar esas luces”.¹²⁵

En este contexto, Dora pretende disponerse al servicio de Man-Ray¹²⁶, pero éste se niega y alega no hacerse cargo de ningún asistente aún cuando era falso, pues cuenta con Berenice Abbott, Lee Miller y André Boiffard. Ante la negativa, de 1930 a 1931 comienza a trabajar para Harry Ossip Meerson, en cuyo estudio conoce al siguiente fotógrafo clave en su vida, Brassai¹²⁷, que se convierte en amigo suyo. No obstante, Dora continúa sin maestro como tal, un puesto que finalmente ostenta Emmanuel Souguez, a quien conoce por mediación del crítico de arte Marcel Zahar¹²⁸.

Una vez expuestas las condiciones con las que Dora comienza su carrera fotográfica, pasamos a la explicación de algunos de sus trabajos. Cultiva prácticamente todos los campos de la fotografía: moda, arquitectura, artística y reportajes.

En el primer caso encontramos sus primeros encargos¹²⁹. Como tal, la fotografía desbanca a las anteriores ilustraciones o dibujos en la década de 1920¹³⁰, y lejos de lo que pueda parecer, la moda no es un terreno rígido ni encorsetado artísticamente, sino que anima a los fotógrafos a experimentar con sus imágenes¹³¹, en ellas Dora suele endiosar a sus modelos. Según la fecha o el encargo, sus fotografías oscilan entre lo clásico y lo inquietante, pero siempre se caracterizan por un gran dominio de las sombras. Estas características encajan poco a poco con una visión surrealista que, como puede apreciarse, Dora adopta muy tempranamente. Muy buenos ejemplos de estos trabajos son *Mannequin-étoile* (1936)¹³² y *Baigneuse* (1931-1936)¹³³.

Con la misma originalidad trabaja el desnudo. Los múltiples retratos de la modelo *Assia* (1934)¹³⁴ son los que mejor representan su destreza con el claroscuro. La sombra acompaña sus imágenes y a la persona fotografiada, normalmente en efecto espejo, de

¹²⁵ Jacques Guenne citado por DUJOVNE ORTIZ, Alicia, *Op. Cit.*, pp.54-55.

¹²⁶ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.54.

¹²⁷ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.55.

¹²⁸ DUJOVNE ORTIZ, Alicia, *Op. Cit.*, p.52.

¹²⁹ DUJOVNE ORTIZ, Alicia, *Op. Cit.*, p.55.

¹³⁰ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.134.

¹³¹ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.135.

¹³² Fig.3.

¹³³ Fig.4.

¹³⁴ Fig.5.

forma oblicua, para generar un mayor contraste¹³⁵. El resultado proyectado en una pared nos recuerda tanto a las representaciones femeninas de Matisse como a una escultura de Henry Moore.

Al mismo tiempo y, a causa del propio contexto, Dora realiza reportajes. Las consecuencias del crack de 1929 llegan a Europa y el ascenso de los nacionalismos motiva sus deseos de fotografiar el mundo que la rodea y se convierte en una partidaria de la izquierda política. Publica en el mismo marco que la fotografía documental de Gerda Taro, en las revistas *Vu* o *Regards*.

París, Barcelona y Londres son los escenarios en los que capta sus imágenes más destacadas de 1931 a 1936¹³⁶. Se centra en tipos de personas determinadas que proyectan un nexo de unión, ya sean obreros, pobres y marginados sociales, pero son siempre desfavorecidos. Muestra la crudeza social al estilo de Dorothea Lange en la FSA¹³⁷ y también se decanta por lo marginal, grotesco y extraño como Diane Arbus, si bien les guarda una distancia de respeto¹³⁸. Sus fotografías inquietan constantemente, sobre todo las referidas a personas ciegas, como *Mendiant aveugle* (1933)¹³⁹, dado que ella mira y retrata a quien no ve. Resulta inevitable destacar su interés por los invidentes, con la importancia que tiene el ojo para los surrealistas. Combalía relaciona estas imágenes nuevamente con dicha vanguardia y su inclinación por lo nostálgico: “No toma al obrero en cadena [...] sino al rechazado por la sociedad [...] a los que han sido algo y ya no son”¹⁴⁰.

Como puede apreciarse la fotógrafa adquiere cada vez más experiencia y su temprana visión surrealista no deja de crecer, más aún al ser reconocida como un miembro del grupo, según Brassai, desde 1934¹⁴¹. A partir de 1936 participa en diversas exposiciones colectivas¹⁴², donde demuestra más libertad creativa en su fotografía

¹³⁵ DUJOVNE ORTIZ, Alicia, *Op. Cit.*, pp.56-57.

¹³⁶ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.68.

¹³⁷ Farm Security Administration.

¹³⁸ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.67.

¹³⁹ Fig.6.

¹⁴⁰ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.67.

¹⁴¹ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.144.

¹⁴² COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.54.

artística, cuyos parámetros ya se prefiguran en las imágenes anteriormente citadas. Destacan los fotomontajes *Le Simulateur* (1936)¹⁴³ y *Onirique* (1935)¹⁴⁴.

Aunque sin duda, la obra que mejor la representa como fotógrafa surrealista es la que prácticamente se emplea como imagen del grupo. *Portait d'Ubu* (1936)¹⁴⁵, el personaje de Alfred Jarry como el perfecto dictador, es para Bretón “un objeto encontrado interpretado”¹⁴⁶ o “la obra más profética y vengadora de la era moderna”¹⁴⁷. A la par, Combalía nos relaciona esta imagen con Picasso¹⁴⁸, al colocar la figura de Ubu Roi como el caudillo del aguafuerte *Sueño y mentira de Franco*¹⁴⁹, del año siguiente. La relación de Dora con el pintor comienza en 1936, es decir, el mismo año que esa fotografía, y Combalía no deja pasar por alto lo lógico que resulta pensar que dos artistas se inspiren entre sí, idea que expresa en más de una ocasión. Es innegable que Picasso inspira la pintura de Dora en un momento determinado, pero tampoco es descabellado pensar que pudiese ser al revés en otras ocasiones. Al fin y al cabo, es célebre la capacidad de Picasso para captar lo mejor de las obras de los demás y superarlas, prueba de ello es el temor del resto de artistas a mostrarle su estudio. Cabe citar también la existencia de obras de doble autoría, tanto algunas rayografías como *Retrato de mujer*¹⁵⁰, entre 1936 y 1937.

Existen varias teorías acerca del primer encuentro entre el pintor y la fotógrafa, y solo coinciden en el supuesto papel del poeta Paul Éluard como Cupido. Por un lado, en 1936 Dora es la fotógrafa del rodaje de *El crimen del señor Lange* de Renoir, donde Éluard los presenta¹⁵¹. Desconocemos hasta qué punto fue cierto tal encuentro, si bien parece ser que se limitó a algo bastante superficial¹⁵², lo que no resta para que sean conscientes de la existencia del otro. De hecho, ese mismo año Picasso acude al taller de Man-Ray y conoce previamente a Dora por medio de la fotografía más famosa en la que

¹⁴³ Fig.7.

¹⁴⁴ Fig.8.

¹⁴⁵ Fig.9.

¹⁴⁶ André Breton citado por COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.129.

¹⁴⁷ André Breton citado por DUJOVNE ORTIZ, Alicia, *Op. Cit.*, p.114.

¹⁴⁸ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.129.

¹⁴⁹ Fig.10.

¹⁵⁰ Fig.11.

¹⁵¹ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.141.

¹⁵² DUJOVNE ORTIZ, Alicia, *Op. Cit.*, p.128.

aparece retratada¹⁵³. No obstante, Alicia Dujovne insiste en la importancia de este primer acercamiento, a través de un análisis comparativo con uno de los fotogramas de dicha película¹⁵⁴ y *La mujer que llora* (1937)¹⁵⁵ o *Cabeza de mujer llorando con pañuelo (III)* (1937)¹⁵⁶, ambas de Picasso y donde representa a Dora. En todos los casos, tenemos un personaje femenino que solloza lleno de rabia y con la boca entreabierta para morder un pañuelo. Para Dujovne, el fotograma supone una de las tantas imágenes que el pintor almacena durante su vida en su memoria y que luego plasma en sus pinturas. En palabras de su secretario, Jaume Sabartés: “Picasso no necesitaba copiar de ningún modelo porque conocía las formas de todas las cosas”¹⁵⁷.

La otra teoría deriva de la interpretación tradicional respecto del primer encuentro entre ambos, sucede en enero de 1936, en el Café Lex Deux Magots y Combalía nos aporta la descripción del mismo a cargo del escritor Pierre Cabanne:

“Picasso se fijó en la mesa de al lado [...] ella se quitó sus guantes de lana negros bordados de florecitas rosas y, mientras hablaba, se divertía lanzando sobre la mesa una navajita entre sus dedos separados. A veces ésta fallaba y se pinchaba la mano, de donde surgía una gota de sangre. Fascinado, Pablo pidió a la joven que le diera sus guantes, que guardó más tarde en una vitrina de su estudio [...] en donde conservaba los recuerdos más preciados”¹⁵⁸.

Hasta ese momento, Picasso elige a sus amantes, siendo el que inicia el juego de seducción desde una posición más aventajada. Es el Minotauro, que tantas veces refleja en sus grabados o pinturas, el que caza a sus presas y las encarcela en su laberinto. En el caso de Dora sucede aparentemente al revés, puesto que es ella quien llama su atención y quien le invita a su estudio para realizarle fotografías¹⁵⁹. El acto de la navaja es algo a destacar, ya que se podría interpretar como una tendencia masoquista, pero también como un reto a la persona más invencible del mundo por aquel entonces, y es lo que más le fascina¹⁶⁰.

¹⁵³ Fig.12.

¹⁵⁴ Fig.13.

¹⁵⁵ Fig.14.

¹⁵⁶ Fig.15.

¹⁵⁷ Jaume Sabartés citado por DUJOVNE ORTIZ, Alicia, *Op. Cit.*, p.129.

¹⁵⁸ Pierre Cabanne citado por COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.144.

¹⁵⁹ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.157.

¹⁶⁰ GILOT, Françoise, y LAKE, Carlton, *Op. Cit.*, p.132.

La relación dura casi una década y, en teoría, finaliza con la llegada de Françoise Gilot a la vida de Picasso en 1943. No obstante, cuando se analiza mínimamente las distintas relaciones que el pintor suma a lo largo de su vida destacan los enredos que existen entre ellas, cuestión que Combalía advierte. No se despoja de ninguna relación sin tener atada la siguiente y aun así no le pone un punto final absoluto, sobre todo si se tiene en cuenta el encuentro, supuestamente inesperado, en la casa de Douglas Cooper y John Richardson en 1954, así como las diversas cartas que se envían el uno al otro tras la ruptura.

Comentar en profundidad esta compleja relación no es, ni mucho menos, motivo de este trabajo. Lo que interesa de la misma es la trascendencia que tiene en la vida de Dora, pero no de la manera en la que siempre se ha proyectado. Es importante comprender que su ruptura con Picasso es algo sobre lo que se ha especulado casi en exclusiva, sin prestar atención a temas que difieran del internamiento psicológico de Dora y su depresión. Así, la imagen que llega a nosotros de Dora es únicamente esa, la de *La mujer que llora*. En las siguientes líneas se pretende tratar la causa de dicha imagen y las consecuencias que genera en la fotografía para intentar hacer justicia a la figura de Dora Maar, que merece ser examinada más allá del título de un cuadro de su amante.

5.3. Arte y destrucción.

La idea básica de este trabajo es señalar aquellos nombres de mujeres artistas que a nivel laboral quedan silenciados por los de las figuras masculinas. No obstante, el caso de Dora trasciende incluso física y psicológicamente, debido a su relación con Picasso. Huelga decir lo abismal de una figura como la del pintor malagueño y la enorme cantidad de estudios centrados en exclusiva en él. Cuando el foco de atención es otro, por ejemplo, cualquier persona perteneciente a su grupo cercano, la figura se ha visto afectada por el *efecto de sombra* que proyecta Picasso. En este sentido, es necesario ser consciente de ello. Debemos observar la otra cara de la moneda y cómo, dicha sombra, oscurece al resto y el efecto tan perverso de esta cuestión.

La ocultación de Dora Maar es muy profunda y puede plantearse desde muchos puntos de vista. No obstante, podemos englobar todos los posibles temas de debate en uno, centrado en su consideración a lo largo de la historia por ser mujer. Son las designaciones de ex-amante y de artista dependiente de Picasso las que perviven y, con ello, los méritos personales se olvidan. A partir de aquí, se pretende exponer las distintas consideraciones de la figura de Dora Maar y establecer todos los argumentos existentes para modificar esta visión reduccionista.

La primera de todas ellas es la más conocida. Dora pasa a la historia como la ex-amante de un gran genio. Sin embargo, previamente a su relación con Picasso ella ya es una figura conocida y valorada en el entorno artístico parisino. Como hemos visto, fotógrafa de amplio espectro y, tal y como ella se define al final de su vida, pintora¹⁶¹.

La naturaleza de esta historia es caprichosa, puesto que tanto la fotógrafa como el pintor son dos personajes de gran empaque. Marcan a quienes los conocen y, aunque parezca increíble, presentan algunos rasgos de personalidad bastante semejantes¹⁶²: un fuerte carácter, gran intelecto y curiosidad por la vida. Se trata de dos figuras importantes a nivel artístico, pero sólo una es reconocida (la masculina). Debemos tener en cuenta el marco socialcultural e histórico y no es otro que la existencia de una sociedad patriarcal que explica esta injusta consideración.

No obstante, algunas facetas de Dora sobrepasan demasiado al pintor lo que supone una primera señal de ruptura. Lejos de lo que pueda parecer (o se ha querido dar a entender), no son por lo general rasgos negativos, sino aspectos que superan a Picasso. Por ejemplo, el interés de Dora por lo oculto en relación con la muerte puede entenderse como una amenaza para el pintor que tanto temía el final de su vida, sobre todo tras el fallecimiento de su hermana Conchita siendo niño. Dora siente, por el contrario, fascinación por ella y así lo muestra en algunas de sus fotografías, como *Arcades et morte* (1935-1936)¹⁶³.

Su relación con Picasso ya está totalmente deteriorada cuando en mayo de 1943 él se fija en una joven pintora sentada en una de las mesas de Le Catalan, Françoise Gilot,

¹⁶¹ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.301.

¹⁶² COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.147.

¹⁶³ Fig.16.

mientras cena con Dora. Durante un tiempo, Picasso sigue alternando la anterior relación con la nueva, como siempre ha hecho. Incluso, la relación continúa tras la hospitalización de Dora¹⁶⁴. A partir de aquí, Gilot conoce a Dora a través de lo que Picasso le cuenta, pero es consciente desde el inicio del comportamiento que el pintor tiene con ella: “Podía admirarle enormemente como artista, pero no quería convertirme en su víctima o en una mártir. Me parece que algunas de sus otras amistades sí lo fueron: Dora Maar, por ejemplo”¹⁶⁵.

Se tiende a transmitir, y de hecho es así como Gilot nos lo expresa, que esta nueva relación es el desencadenante de la depresión de Dora, más aún al conocer la cantidad de anécdotas que Gilot nos transmite en sus memorias y que, a día de hoy, se califican con total certeza como juegos psicológicos¹⁶⁶. Puede aceptarse, en todo caso, que es uno de los motivos de mayor peso, pero no es el único, porque la realidad es mucho más amplia. Su madre fallece en 1942 por un derrame cerebral mientras mantiene una conversación telefónica con su hija. Debido al toque de queda durante la Ocupación ésta no se entera hasta que la visita a la mañana siguiente. También hay que sumar los continuos enfados a causa de la relación de Picasso con Marie-Thérèse, antítesis de todo lo que es Dora y que así el pintor refleja en sus lienzos, rítmicos y sensuales frente a los atormentados, relativos a Dora¹⁶⁷. La dicotomía de los tipos femeninos de Picasso es constante y el caso de Dora con Marie-Thérèse siempre juega en contra de la fotógrafa.

No hay que olvidar que Dora se presenta ante él lo hace como una diosa, una *esfinge* o, como el poeta Max Jacob la llama, una *dama etrusca*¹⁶⁸. En palabras del propio pintor: “Para mí sólo hay dos clases de mujeres, las diosas y las que son como felpudos”¹⁶⁹. Dora se convierte poco a poco en la segunda tipología, en lo que Picasso refleja en sus retratos y que él mismo ha contribuido a crear. En *La mujer que llora* lo que más llama la atención son sus manos, rasgo físico que todo el mundo alaba de la fotógrafa, pero no por su característica elegancia o por su laca de uñas roja, sino por

¹⁶⁴ DUJOVNE ORTIZ, Alicia, *Op. Cit.*, pp.267-268.

¹⁶⁵ GILOT, Françoise, y LAKE, Carlton, *Op. Cit.*, p.130.

¹⁶⁶ GILOT, Françoise, y LAKE, Carlton, *Op. Cit.*, p.132.

¹⁶⁷ GILOT, Françoise, y LAKE, Carlton, *Op. Cit.*, p.92.

¹⁶⁸ DUJOVNE ORTIZ, Alicia, *Op. Cit.*, p.151.

¹⁶⁹ Pablo Picasso citado por GILOT, Françoise, y LAKE, Carlton, *Op. Cit.*, p.129.

crearlas en forma de garras. A partir de todo lo anteriormente citado, en cierto modo, pueden interpretarse como un símbolo de autodefensa.

Además, Dora es una persona con un temperamento bastante intenso, apasionado y voluble, de ahí la pluralidad de opiniones que existen sobre ella, que pueden llegar a ser totalmente dispares¹⁷⁰. Al añadir su carácter a todas sus vivencias, la situación llega a tal extremo que, en 1945, Dora está hospitalizada en un psiquiátrico de París¹⁷¹. En teoría, puesto que el ocultismo trasciende hasta este nivel, Picasso y Éluard se encargan de su ingreso, al contar con la ayuda del psiquiatra Jacques Lacan. Durante el tratamiento de electrochoques, el cuerpo de Dora se curva de la misma manera que lo hace el joven de su famoso fotomontaje, *Onirique*, una suerte de premonición que fascinaría a los surrealistas¹⁷², que además se interesaban constantemente por los dibujos realizados por los enfermos mentales¹⁷³.

Picasso menciona la imposibilidad de continuar su relación con Dora en varias ocasiones debido a su salud mental. Según su biógrafo, John Richardson, llega a decir: “La dejé por miedo. Miedo de su locura... Dora estaba loca mucho antes de volverse realmente loca”¹⁷⁴. El carácter voluble del malagueño también es de sobra conocido, capaz de hacer a la vez comentarios como “[...] cuando se curó, ya no hacía buena pintura”¹⁷⁵.

Por su parte, Éluard atribuye la culpabilidad del estado de Dora al malagueño. En su castillo real, Picasso acusa a los surrealistas y a los “defensores del inconsciente” de llevar a Dora a la locura¹⁷⁶. Algunos de los maliciosos comentarios que Picasso expresa a Gilot sobre la fotógrafa, desterrada totalmente, son:

“Vamos a dejar de hablar de esto. La vida es así. Tiende a eliminar automáticamente a los que no saben adaptarse. Y no tiene el menor sentido hablar ni un minuto más de lo que ha sucedido hoy. La vida debe seguir su camino. Y la vida somos nosotros”¹⁷⁷.

¹⁷⁰ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, pp.27-31.

¹⁷¹ Existen diversas teorías sobre el lugar en concreto, debido a la falta de informes que confirmen un ingreso hospitalario. Se debate entre el Saint-Anne y la Maison de Santé de Saint Mandé.

¹⁷² DUJOVNE ORTIZ, Alicia, *Op. Cit.*, p.262.

¹⁷³ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.209.

¹⁷⁴ Pablo Picasso citado por DUJOVNE ORTIZ, Alicia, *Op. Cit.*, p.292.

¹⁷⁵ Pablo Picasso citado por COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.238.

¹⁷⁶ DUJOVNE ORTIZ, Alicia, *Op. Cit.*, p.271.

¹⁷⁷ Pablo Picasso citado por Françoise, y LAKE, Carlton, *Op. Cit.*, p.139.

“El presente tiene prioridad sobre el pasado. Eso es una victoria para ti”.¹⁷⁸

A partir de esta primera lectura sobre la figura de Dora como ex-amante, es posible determinar que el resto de consideraciones emanan de la primera. Como es lógico, la percepción de un personaje cambia conforme se descubren más aspectos del mismo y en el caso de Dora, se verifica dicha metamorfosis. De ex-amante pasa a reconocerse su faceta como fotógrafa, y aunque su carrera sobresale previamente a su relación con Picasso queda velada durante la misma. Su faceta de pintora tarda más en salir a la luz y cuando aparece se relaciona con la obra picassiana, casi por inercia.

Además, cabe aclarar que Dora ya pinta antes de conocer a Picasso y no al revés¹⁷⁹, lo que nos permite entender lo que hay detrás de las palabras de Picasso al decir “en lo profundo de Dora Maar fotógrafo había una pintora que trataba de liberarse”¹⁸⁰. La vuelta de Dora a la pintura y su relación con Picasso coinciden prácticamente en el tiempo. A partir de aquí, el pintor la anima a introducirse cada vez más en *su* campo, y ahí está la clave. Él ya ha practicado con la fotografía en 1932 y posteriormente cuenta con las enseñanzas de la propia Dora. Existen testimonios contradictorios sobre la opinión que Picasso tiene de la fotografía. Generalmente, la entiende como un arte relegado al de la pintura que solo frustra a quienes la practican, que solo quieren ser pintores¹⁸¹. De una forma u otra, él no es fotógrafo, no es su zona de confort, por lo que no puede ni dominar a Dora ni superarla.

Las opiniones son múltiples, pero, por lo general, se tiende a considerar que Dora no alcanzó en su pintura la mirada tan única y personal de sus fotografías¹⁸². Françoise Gilot asiste a sus exposiciones y nos deja opiniones al respecto:

“Pueden haber reflejado, en cierta medida, su comunidad de espíritu con Picasso, pero producían una sensación enteramente diferente. [...] Ella tenía una manera muy personal de trabajar el claroscuro”.¹⁸³

Esta última frase cobra más sentido al conocer su obra fotográfica y su dedicación al claroscuro (al fin y al cabo, un fotógrafo aprende el oficio por medio del estudio de la

¹⁷⁸ Pablo Picasso citado por GILOT, Françoise, y LAKE, Carlton, *Op. Cit.*, p.139.

¹⁷⁹ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.257.

¹⁸⁰ Pablo Picasso citado por GILOT, Françoise, y LAKE, Carlton, *Op. Cit.*, p.131.

¹⁸¹ GILOT, Françoise, y LAKE, Carlton, *Op. Cit.*, p.131.

¹⁸² COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.258.

¹⁸³ GILOT, Françoise, y LAKE, Carlton, *Op. Cit.*, p.133.

luz). Pese a todo, al finalizar la década de 1930 todavía practica y alterna la fotografía con la pintura, a la que se dedica casi en exclusiva desde 1939 en adelante, para recuperar su cámara al final de su vida¹⁸⁴.

Tarda casi diez años en desligarse artísticamente de Picasso, en esencia porque el propio pintor sigue presente en su vida de una forma u otra¹⁸⁵, pero finalmente lo consigue¹⁸⁶. De hecho, otra de las causas de su retiro es precisamente ese deseo de apartarse de él. Por aquel entonces, Dora ya era consciente de una realidad que su figura todavía acusa a día de hoy, como le afirma a su amigo James Lord:

“Quiero crear un halo de misterio en torno a mi obra. La gente debe sentir el deseo de verla. Todavía soy demasiado famosa por haber sido la amante de Picasso para poder ser aceptada como pintora”.¹⁸⁷

Dora retoma sus exposiciones individuales, previamente fotográficas, e incluye poco a poco sus lienzos. Las reseñas de las revistas y periódicos la mantienen viva en el mundo artístico. Las primeras presentan algún eco del pintor malagueño pero, en la década de 1950, ya no existe mención. Por ejemplo, Combalía nos aporta una de las críticas publicadas en *L'Express* que incluso afirma “[...] la soledad le había salvado de sus antiguas influencias”¹⁸⁸.

No obstante, aun cuando se comienza a valorar la faceta artística de Dora surgen problemas a posteriori. Por ejemplo, se reconoce la autoría de algunas de sus imágenes. Sin embargo, las atribuciones se acompañan del calificativo de ex-amante en su currículum y se añade un “fotógrafa de”. El caso más evidente es quizás una de las series de imágenes que mejor plasma el proceso de creación de una obra de arte, como es *Guernica*.

A partir de aquí lo único que cambia es la manera de parafrasear, en función de quien escribe el artículo, la participación de Dora. Sólo estudios especializados incluyen argumentos que revelan su insistencia en la implicación política de Picasso, pues hasta ese momento permanece al margen por no querer condicionarse bajo ninguna propuesta

¹⁸⁴ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.296.

¹⁸⁵ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, pp.288-289.

¹⁸⁶ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.258.

¹⁸⁷ Dora Maar citada por COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.264.

¹⁸⁸ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, pp.265-266.

ideológica¹⁸⁹. Del mismo modo, es ella quien alquila un estudio de mayor tamaño para la realización del gran lienzo, en el número 7 de la Rue des Grands Agustins, anterior escenario de *La obra maestra desconocida* de Balzac. Los paralelismos con Picasso resultan tan asombrosos que, probablemente, Dora los asocia gracias a su instinto. No obstante, todavía no los observa con nitidez, el gran genio de avanzada edad (Picasso) y su obsesión por realizar el mejor cuadro del mundo, su búsqueda de una nueva musa, el idilio con la mujer de quien le pide consejo (aplicable a Nusch Éluard, amiga de Dora por aquel entonces), entre otras cuestiones¹⁹⁰. Incluso, Picasso realiza seis años antes aguafuertes de la *Suite Vollard*, cuya temática se vincula en ocasiones con la obra de Balzac.

Ya desde la década de 1940 y, sobre todo, en la siguiente, Dora asume un cambio de vida. Conserva algunas amistades, aunque el cerco cada vez es más pequeño desde 1958 y su punto de vista sobre las cosas es cada vez más espiritual. Bien es cierto que Dora se siente atraída por lo místico y lo oculto desde un inicio. En este momento, orienta su mirada en la religión, que siente como un método de salvación ante una derrota no sólo amorosa¹⁹¹, sino también social, ya que considera caducos muchos de los parámetros de su anterior núcleo de amistades (fundamentalmente su falta de moral y su ideología de izquierdas).

Durante su reclusión religiosa se suele mencionar una de sus frases, que termina por jugar en contra de ella misma: “Después de Picasso, solo hay Dios”. Tras las distintas lecturas se puede determinar la ambivalencia de esas palabras. Por un lado, se traduce como la búsqueda de un nuevo guía espiritual que se equipare al pintor malagueño, que no para de repetir “Soy Dios, soy Dios”¹⁹². Ciertamente, la sentencia es literal, ya que tras su relación con Picasso se refugia en la religión. Además, no se debe olvidar que su cambio radical es una decisión voluntaria para su propia mejora, lo que confirma su carácter y fuerza de voluntad. Es el acto de sobrevivir a Picasso: “Todos

¹⁸⁹ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.192.

¹⁹⁰ DUJOVNE ORTIZ, Alicia, *Op. Cit.*, pp.174-176.

¹⁹¹ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.212.

¹⁹² COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.233.

esperaban que me suicidara cuando me dejó, incluso Picasso lo esperaba, y la razón principal por la que no lo hice fue para privarlo de esa satisfacción”¹⁹³.

Durante los siguientes 40 años Dora experimenta una plena vida religiosa. Muchas personas intentan acercarse a ella, pero escasa vez obtienen respuesta positiva. Vende sus fotografías y también algunas obras de Picasso que le pertenecen, ya que almacena todos los recuerdos en la Rue de Savoie parisina, donde vive desde 1942¹⁹⁴.

Hasta la década de 1980, apenas se produce algún interés por sus fotografías. Comienza a recibir varias ofertas de cara a posibles exposiciones, pero reniega de las mismas, algo que para Combalía supone frenar el redescubrimiento de su talento¹⁹⁵. Otros autores achacan tales negativas a secuelas depresivas que Combalía no entrevé durante sus charlas telefónicas en 1993, gracias a las cuales contamos a día de hoy con tanta información sobre la fotógrafa¹⁹⁶.

Dora Maar fallece el 16 de julio de 1997, sin nadie que cumpla los deseos de su testamento al no ser encontrado hasta mucho tiempo después. Sus pertenencias quedan a merced, a partir de entonces, de dos bufetes de abogados, algunos genealogistas y afortunadamente también especialistas, como Michelle Chomette (inventario fotográfico) y Victoria Combalía (notas biográficas)¹⁹⁷.

Durante mucho tiempo, lo que interesa de ella es su relación con Picasso, hasta el punto de romantizarla en pujas en las que el objeto más codiciado son las múltiples cartas de la pareja, donde se aprecia claramente el sometimiento del pintor a la fotógrafa¹⁹⁸. Pese a que, poco a poco, Dora Maar es cada vez más reconocida como tal, *La mujer que llora* alcanza el precio más elevado de las subastas realizadas entre 1998 y 1999¹⁹⁹. Aún a día de hoy sus pinturas más valoradas son las que mantienen la huella que el pintor malagueño dejó en su vida²⁰⁰.

¹⁹³ Dora Maar citada por COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.233.

¹⁹⁴ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.293.

¹⁹⁵ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.294.

¹⁹⁶ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.300.

¹⁹⁷ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.302.

¹⁹⁸ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.303.

¹⁹⁹ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.303.

²⁰⁰ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.308.

6. LEE MILLER.

El último apartado de este trabajo versa sobre una mujer totalmente ambivalente, Lee Miller, que cierra el círculo iniciado en el mismo al protagonizar más de una vida como modelo, musa y finalmente fotógrafa.

Es preciso explicar alguna cuestión previa muy brevemente. Por un lado, el contexto sigue sin ser favorecedor para la profesionalización de las mujeres. Su trabajo se sitúa tanto en tiempos de Gerda Taro como de Dora Maar, luego es lícito suponer que las condiciones a las que se enfrenta son las mismas. Probablemente se encuentra inmersa dentro de un oficio bastante experimental para aquellas mujeres que se atreven a la práctica en un campo considerado de hombres, más aún cuando se adentra en el terreno del fotoperiodismo bélico. Son menospreciadas, no se las considera válidas y generalmente provocan sorpresa e incredulidad a quienes las rodean.

Por otro lado, cabe señalar el papel del surrealismo, que tal y como se expone en el capítulo anterior, es una vanguardia que apoya la creación fotográfica e influye en valorarla como aportación artística pero, en este caso, cabe destacar su influencia en la fotografía documental, ceñida a la descontextualización de lo cotidiano²⁰¹. Se podría asociar tanto al *ready-made* de Duchamp como a las anamorfosis de Dalí. A partir de aquí, cada fotógrafo evoluciona según sus características o vivencias personales y, por ello, no nos hemos centrado tanto en un análisis global de la fotografía surrealista como en las individualidades. Lee Miller aporta *su* visión surrealista al documentalismo, del mismo modo que Dora Maar la aplica a sus reportajes y a sus imágenes de vertiente más artística. Miller no es la única, sino que también contamos con los ejemplos de Cartier-Bresson, Brassai o Kertész²⁰².

Además, las relaciones de Miller con el grupo surrealista la empujan desde un primer momento, hasta el punto de tener que abandonar París para poder comenzar una carrera artística como tal. Ella misma lo afirma en una frase donde refleja su propia experiencia: “La costumbre del arte es que mire a la mujer”²⁰³. Sin embargo, Miller corre la misma suerte que las otras dos fotógrafas anteriormente expuestas, la de ser

²⁰¹ ARROYO JIMÉNEZ, Lorna Beatriz, *Op. Cit.*, pp.90.

²⁰² ARROYO JIMÉNEZ, Lorna Beatriz, *Op. Cit.*, pp.90-91.

²⁰³ Lee Miller citada por ARROYO JIMÉNEZ, Lorna Beatriz, *Op. Cit.*, p.92.

reconocidas en su propio contexto pese a las adversidades para ser posteriormente olvidadas y relegadas a la sombra de una figura artística masculina.

Elizabeth (Lee) Miller nace el 23 de abril de 1907 en la pequeña ciudad estadounidense de Poughkeepsie, Nueva York, en el seno de una familia humilde. Su padre es granjero y fotógrafo aficionado, luego su vinculación con este arte se inicia desde su niñez al posar en las improvisadas sesiones de su progenitor. A falta de poder costearse una modelo, retrata a su hija, cuyo espíritu totalmente revoltoso contradice su estaticidad²⁰⁴ y, por si fuera poco, la representa desnuda²⁰⁵.

Con siete años es víctima de una agresión sexual, hecho que degenera en varias charlas y tratamientos psiquiátricos para convencer a la pequeña de que no existe vínculo entre el sexo y el amor²⁰⁶. A esto, hay que sumar otro traumático incidente apenas tres años después, cuando observa con sus propios ojos como su primer amor se ahoga al caer de la barca en la que ambos se encuentran²⁰⁷. Con estas pautas, puede establecerse la idea de una infancia difícil y que, sin duda, condiciona tanto sus futuras relaciones como su propia manera de ver las cosas o de gestionar sus sentimientos: “Lee buscaba desesperadamente el momento en que la vergüenza enterrada se convirtiese en aceptación”²⁰⁸.

Su rebeldía se acusa todavía en la adolescencia: la expulsan de varios colegios, exige una mayor independencia e impone su deseo de vivir en Nueva York, con la excusa de estudiar escenografía. Sus padres consienten, aunque no es este el destino que le espera en la ciudad de los rascacielos. Su belleza la convierte en la modelo predilecta de *Vogue* y *Vanity Fair* por mediación del propietario de ambas revistas, Condé Montrose Nast, quien le salva de un atropello²⁰⁹.

A partir de aquí, puede apreciarse que la situación mujer-surrealismo afecta también a Miller, inclusive antes de su relación con el grupo. Entre 1926 y 1927 vuelve a encontrarse delante del foco de una cámara, la de Edward Steichen, el fotógrafo asentado en Estados Unidos más famoso del momento. La joven modelo llega con las

²⁰⁴ LAMBRON, Marc, *Lee Miller. El ojo del silencio*, Ediciones Circe, Barcelona, 2001, p.179.

²⁰⁵ LAMBRON, Marc, *Op. Cit.*, p.180.

²⁰⁶ COMBALÍA, Victoria, *Op. Cit.*, p.180

²⁰⁷ LAMBRON, Marc, *Op. Cit.*, pp.176-177.

²⁰⁸ LAMBRON, Marc, *Op. Cit.*, p.220.

²⁰⁹ LAMBRON, Marc, *Op. Cit.*, p.181.

directrices marcadas por su padre, pero su inquietud se mantiene y comienza a aprender el oficio desde el otro lado del objetivo.

En 1929, Nueva York vive de las importaciones de la capital francesa, lo cual sumado al cansancio de Lee por ser objeto de mirada desde su infancia y de no poder participar más activamente auspician la decisión de mudarse a París a comienzos de ese verano. Su llegada simboliza un cambio de aires y también laboral. En Nueva York ya conoce las imágenes del fotógrafo surrealista más destacado, a quien se apresura a visitar nada más pisar las calles parisinas. Emmanuel Radnitzky, denominado como *el hombre rayo* por sus rayogramas, y de ahí, Man Ray. Por aquel entonces no quiere ayudantes, pero ante la insistencia de Miller cambia de opinión.

Entre medias, Miller no atraviesa una buena racha económica y debe plegarse a su anterior oficio, siendo rápidamente admirada por los fotógrafos dedicados a la moda como George Hoyningen-Huene y Horst P. Horst. Alterna sus sesiones de modelaje con el aprendizaje junto a Man Ray, pero su título de *musa* es propiedad exclusiva de su mentor, volviendo una vez más al papel de *objeto* dentro del ideario surrealista. A partir de aquí, la imagen que nos llega de Lee Miller varía pero, una vez más, todas las propuestas emanan de su condición de mujer. Por ejemplo, se la recuerda como la modelo por antonomasia en multitud de imágenes donde posa total o parcialmente desnuda²¹⁰.

Por otro lado, cabe señalar que Man Ray se enamora totalmente de ella casi al instante, un amor típico de un surrealista: loco, devorador, tóxico. Algo que, sin duda, influye en tildarla de mujer fatal, cuando abandona posteriormente al artista. Ray padece una grave depresión en la que la denigra totalmente, hasta el punto de colocar recortes de imágenes de los ojos de Lee en sus objetos²¹¹, véase una bola de cristal llena de nieve o en uno de sus famosos metrónomos, *Objet de destruction*²¹². De hecho, el fotógrafo realiza varios *ready-made* a lo largo de su carrera, a los que cambia sucesivamente de título. *Objet de destruction* [Objeto de destrucción] es el que presenta el ojo de Miller, mientras que el *Objet indestructible* [Objeto indestructible]²¹³, hoy día perteneciente a la

²¹⁰ ARROYO JIMÉNEZ, Lorna Beatriz, *Op. Cit.*, pp.93-94.

²¹¹ LAMBRON, Marc, *Op. Cit.*, pp.228-231.

²¹² Fig.17.

²¹³ Fig.18.

colección del MNCARS²¹⁴, presenta una imagen que da pie a investigar. ¿Podría ser el ojo de Man Ray? De ser así, los títulos de ambas obras encajan en la consideración que los surrealistas tienen de las mujeres como maniqués, seres que no son completos sino se les suman las distintas partes que ellos mismos codifican, en base a sus propios gustos o imaginación. Así, Ray es indestructible y, su fama, llega todavía a nuestros tiempos. Mientras, Lee, es el objeto destruido.

“Al principio, Lee creyó que Man, al igual que en un padre, le había dado todo. Luego sintió que en su amor había también una cierta furia posesiva, que él buscaba en ella la solución de un misterio cuya clave Lee no poseía. Cada una de las sesiones en las que posaba para él se convertía en una ceremonia. Lee seguía órdenes, obedecía”.²¹⁵

Finalmente, y al igual que sucede con Dora Maar, está su reconocimiento como artista. De hecho, Man Ray le advierte del destino que le espera a la joven ayudante de laboratorio:

“Un fotógrafo jamás forma parte del grupo al que, supuestamente, pertenece [...] ¿Quieres ser fotógrafa? Bueno, pues ten presente que te eclipsarás en ese instante”.²¹⁶

Esta frase viene a ser como otra premonición surrealista, que se podría interpretar no sólo por la menor consideración del fotógrafo frente al pintor en aquella época, sino también por su papel como creadora a la sombra de un artista masculino. Así, su nombre queda velado bajo el de Man Ray a la hora de reconocer al creador de las denominadas *solarizaciones* o *Efecto Sabattier*, cuando realmente es una práctica de ingenio propio y totalmente casual. En 1930, un ratón rompe el silencio del cuarto de revelado, y asustada, Lee enciende la luz unos segundos y los negativos se exponen nuevamente a la luz tras su revelado, lo que provoca la creación de unos contornos negros más destacados, como una especie de silueteado. El fotógrafo y su ayudante perfeccionan este descubrimiento, pero quien se arroga la primacía es él.

Con todo, Lee nota sus alas atadas. Es una mujer que busca constantemente examinarse, conocerse a sí misma, porque así lo han hecho todos los hombres que la rodean a través del mirador de la cámara, y ahora es ella quien quiere descubrirse. Durante su aprendizaje Lee vive junto a Man, pero finalmente decide emanciparse,

²¹⁴ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

²¹⁵ LAMBRON, Marc, *Op. Cit.*, p.224

²¹⁶ Man Ray citado por LAMBRON, Marc, *Op. Cit.*, p.214.

alquilar su propio piso y establecer allí su estudio. En un primer momento, Lee se proyecta como retratista, ante la creciente fama de esta vertiente del oficio²¹⁷. Más adelante, las marcas que la han contratado como modelo ahora la quieren al otro lado del visor. Pasa a ser fotógrafa de moda, algo que sin duda debe sentir como una especie de redención, una vuelta de hoja. La estatua de la imagen ya no es ella sino sus modelos:

“Luego, había utilizado el demiurgo que le resultaba intolerable en contra de los otros. Cuando era ella quien fotografiaba, Lee imponía a su vez la inmovilidad al sujeto [...] Tras haber sido ella el objeto de los hombres, su Galatea, Lee veía ahora lo que ellos habían visto”.²¹⁸

Poco a poco, reclama una mayor libertad, abandonando a Man Ray por nuevos amores. Regresa a Nueva York en noviembre de 1932, donde abre un estudio propio. Sin embargo, el tira y afloja con la capital francesa es constante y su estancia en Estados Unidos es realmente corta²¹⁹. A principios del verano de 1934, Aziz Eloui Bey, el hombre del que se enamora durante su relación con Man Ray años antes, se pone en contacto con ella. En julio contraen matrimonio y se mudan a El Cairo. Todos estos hechos, transmiten una imagen de Lee como una mujer apasionada y más independiente de lo que se ha querido dar a entender. Prueba de esta impulsiva personalidad es su rápido desencanto de la ciudad egipcia, de la monotonía del matrimonio y de la jaula de cristal de la que quiere escapar: “En aquel momento de su vida, Lee tan sólo aspiraba a la soledad”²²⁰.

Prácticamente abandona la fotografía en esta nueva ciudad y no la recupera hasta su huida de la misma en el verano de 1937, cuando pone rumbo a París. Allí se reencuentra con viejas amistades y conoce a su siguiente amor, Roland Penrose. El deseo de reunirse es constante, desde sus vacaciones junto a la vodevilesca *troupe* de Mougins formada por Picasso, Dora Maar, los Éluard, Carrington y Ernst, Man Ray y Ady. Se embarca rumbo a una nueva ciudad, Londres, pese a seguir legalmente casada con Aziz.

²¹⁷ LAMBRON, Marc, *Op. Cit.*, p.225.

²¹⁸ LAMBRON, Marc, *Op. Cit.*, p.388.

²¹⁹ LAMBRON, Marc, *Op. Cit.*, p.283.

²²⁰ LAMBRON, Marc, *Op. Cit.*, p.318.

En la capital británica vive los primeros bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, mientras ayuda a Penrose en su trabajo como instructor de camuflaje²²¹. Recupera también su trabajo en *Vogue*, esta vez en la sede británica, y se convierte en una de las primeras fotógrafas en realizar retratos de moda entre los escombros de la ciudad²²², pero aun así es un mundo que ya no le satisface. Durante esos años (1940-1944) Lee también se dedica a pasear por las calles de la ciudad y fotografiar a sus gentes. Es el inicio de sus reportajes, para los cuales consigue una acreditación como corresponsal de guerra por la US Army, pese a la reticencia existente por ser mujer.

Nuevamente, huye de todo lo que le rodea y se marcha a París en 1944. Desde el día D y las imágenes del afamado Capa todo tipo de publicaciones y revistas se esfuerzan por contribuir a la causa, independientemente del terreno al que se dedicasen con anterioridad. Es la razón por la que *Vogue* mantiene los reportajes de Miller, cuyas imágenes rompen completamente los esquemas, al ser colocadas entre páginas donde sólo se advierten elegantes vestidos, dentro de un choque visual a la altura irónica de los surrealistas.

Se puede considerar que esta etapa es la más interesante para este trabajo. Con su Rolleiflex capta los campos de batalla, heridos, bombardeos, la Liberación de París y una gran cantidad de imágenes que causan sensación en su época, aunque más tarde se olvidan. Este contexto también simboliza el inicio del fin para la fotógrafa, y una prueba más de la destrucción que sufren las mujeres artistas. Ella la experimenta en primera persona cuando su fotografía en la bañera del dictador nazi²²³ vale más que sus imágenes de los campos de concentración²²⁴, que no alcanzan el debido reconocimiento hasta años después²²⁵.

Con todo, se podría decir que la guerra creada por los hombres, que acaba con la vida de Taro en la España de 1937, es la misma que desencadena un enfrentamiento más entre Picasso y Dora durante la Ocupación y que sella la imagen de Lee en más de un titular, como *la fotógrafa que se metió en la bañera de Hitler*. Esta imagen realizada por

²²¹ LAMBRON, Marc, *Op. Cit.*, pp.379-380.

²²² LAMBRON, Marc, *Op. Cit.*, p.389.

²²³ Fig.19.

²²⁴ Fig.20.

²²⁵ LAMBRON, Marc, *Op. Cit.*, pp.403-404.

un hombre²²⁶ forja un recuerdo que llega hasta nuestros días y que también se explica por la actitud morbosa de una sociedad patriarcal. Una vez más, se la rememora como mujer al otro lado de la cámara, como modelo para su consumo.

La vuelta a la normalidad, tras la guerra, ubica a Lee en Estados Unidos junto a Penrose, una vez que Aziz le concede el divorcio, para finalmente desposarse con el polígrafo inglés, de quien espera su primer hijo en 1947. A partir de aquí, Miller continúa su labor fotográfica para *Vogue* y obtiene alguna cita fotográfica en la exposición *The family of Man* de 1955, pero más allá de eso su nombre queda relegado por la dedicación a su familia y hogar, tal y como nos indica Victoria Combalía²²⁷. De hecho, pasa a ser conocida como *Lady Penrose* cuando, en 1966, su marido recibe un título nobiliario por la reina de Inglaterra²²⁸.

Finalmente, Elizabeth Miller fallece a causa del cáncer el 21 de julio de 1977. Es su hijo, Anthony Penrose, quien inicia la tarea de rescatar la labor artística de su madre, algo que ha llegado hasta nuestros días.

7. CONCLUSIONES.

A lo largo de este trabajo se atienden los motivos del ocultamiento de carreras artísticas femeninas, frente a la figura del gran “creador” que, durante siglos, sólo se define en términos masculinos. A partir de este hecho, nos centramos en el mundo de la fotografía.

Gerda Taro, Dora Maar y Lee Miller presentan los mismos síntomas, al ser mujeres que, por su colaboración o convivencia con otro artista, quedan eclipsadas en numerosas ocasiones, tal y como se cita en las páginas anteriores. Pese a ello, cada una de ellas sobrevive en la memoria de quienes pretenden hacer justicia, hasta que sus nombres sean el reflejo de sus propios méritos, y no de la *firma Capa*, Picasso o Man Ray.

²²⁶ Se trata de David Sherman, periodista de *Life* y acompañante de Lee durante 1944-1945.

²²⁷ COMBALÍA, Victoria, “Amazonas con cámara” en *Amazonas del arte nuevo*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre, 2008, p.18. Disponible en <https://victoriacombalia.com/wp-content/uploads/2020/01/Amazonas-con-la-c%C3%A1mara.pdf> [22/04/2020 11:52]

²²⁸ LAMBRON, Marc, *Op. Cit.*, p.416.

Tras las diversas lecturas, puede concluirse que Dora Maar es el ejemplo más claro de lo que se denuncia en este trabajo. Mientras, las vidas de Gerda Taro y Lee Miller son las únicas que no se entrelazan, a diferencia de la amistad entre Maar y Miller y, sin embargo, son los dos casos que más características presentan en común al trabajar mayoritariamente el mismo tipo de fotografía, y sufren de manera más directa el desprestigio laboral.

Gerda Taro demuestra una gran valía en el campo de batalla, la misma que André Friedmann, es decir, el propuesto como “único” Robert Capa. El apropiamiento del personaje llega a tal punto que, todavía a día de hoy, el hermano de Friedmann se hace denominar como Cornell Capa. Taro, al igual que Friedmann, es dueña de la personalidad que exige ser fotoperiodista bélico, un oficio entendido, por norma general, como masculino. Tras las diversas lecturas empleadas para este escrito, se aprecia que las consideraciones genéricas sobre Taro pueden dividirse en dos puntos.

En primer lugar, se convierte en leyenda por ser mujer y trabajar en el campo de batalla pues, en su época, esto provoca sorpresa. Durante mucho tiempo, las investigaciones que se enfrentan a ella solo dan respuesta a tal situación al calificarla como una diosa. Es decir, entran en el mismo juego retrógrado de su tiempo pues, quienes continúan este mito no son conscientes de la incongruencia que conlleva. Al elevarla, creen desmentir (o más bien, ocultar) la desigualdad entre hombres y mujeres fotoperiodistas (inclusive, artistas en general), así como aplaudir los méritos de Taro. Sin embargo, lo que realmente revelan es su mentalidad patriarcal, según la cual, si una mujer puede realizar este trabajo al igual que un varón es un ente divino, pues los atributos que precisa para el mismo son los que genéricamente se atribuyen al hombre.

En segundo lugar, siempre se encuentra tras la sombra de Friedmann, hasta el punto de desdibujarse la autoría de varias obras. Desde su muerte, en 1937, debe esperar casi seis décadas para ver su nombre ilustrado en la primera biografía que aspira a contar su verdad²²⁹. Taro es una persona real y plenamente consciente de las adversidades a las que, como mujer, debe enfrentarse²³⁰. Si hay algo que destacar de ella

²²⁹ Irme Schaber, *Gerda Taro: une photographe révolutionnaire dans la guerre d'Espagne*.

²³⁰ A destacar, la necesidad de configurar una marca masculina como es la de Robert Capa para hacerse paso.

es, sin duda, la unión entre su fuerza de espíritu y sus fotografías, que ejemplifican la lucha por sus ideales políticos en aras de conseguir un mundo mejor.

Por otro lado, el caso de Dora Maar trasciende aún más al considerar que quien provoca su olvido es la misma persona que prácticamente elige su futuro recuerdo y que ejerce sobre ella maltratos de todo tipo. Dora Maar sobrevive a Picasso y, aún así, queda encasillada en su papel de amante sufriente. Por ello, en este trabajo se reafirma la necesidad de eliminar tal etiqueta, pues Maar es una de las grandes artistas del surrealismo, hasta el punto de trasladarlo a su vida personal. Fotógrafa de gran espectro, consciente del marco ideológico y político que la rodea, defensora de sus ideas y, finalmente, autora de una pintura que supera las influencias del pintor malagueño.

El tercer caso se refiere a Lee Miller, elegido como último porque engloba muchas de las consideraciones expuestas en los capítulos introductorios del trabajo. Es desprestigiada desde el inicio y, sin embargo, hace camino al ejecutar el mismo mecanismo que la oprime. De modelo se convierte en fotógrafa y, a partir de entonces, impone sus propias normas. A la vez, demuestra ser más de lo que se la encasillaba por medio de sus descubrimientos, pese a que éstos pasen a la historia con una autoría distinta y eminentemente masculina²³¹. Es una mujer independiente que busca vivir al máximo cada momento. Es decir, presenta la misma vitalidad que Taro, motivo por el cual su última dedicación artística es el fotoperiodismo de guerra, siendo una de las primeras fotografías que documentan los campos de concentración nazis, así como la primera en mostrarnos el hogar de su respectivo dictador.

Para finalizar, me gustaría añadir que, como se presenta al inicio del trabajo, los avances, técnicas y estilos fotográficos evolucionan constantemente pero, sin embargo, este progreso no se aprecia en lo referente a la visibilidad laboral de las mujeres. De hecho, se mantiene el mismo estancamiento que en cualquier otra actividad artística, a causa del marco histórico e ideológico que no es proclive a su incorporación. Este contexto provoca su exclusiva consideración como *objetos a representar*, musas o modelos. Del mismo modo, cuando la mujer cambia de sujeto pasivo a sujeto activo, en el mejor de los casos, debe adaptarse a unas condiciones que no tendría en el caso de ser hombre. Otras artistas no logran la misma suerte, y sufren una constante

²³¹ La solarización fotográfica o *Efecto Sabattier*.

desvalorización. Tal es la importancia de esta discriminación que, aunque en menor medida, todavía se aprecian indicios a día de hoy, algo que es preciso cambiar.

8. BIBLIOGRAFÍA.

ARROYO JIMÉNEZ, Lorna Beatriz, *Documentalismo técnico en la Guerra Civil Española. Inicios del fotoperiodismo moderno en relación a la obra fotográfica de Gerda Taro*, Universidad Jaime I, 2010. Tesis de acceso abierto en TDX, <https://www.tdx.cat/handle/10803/37917#page=1> [25/03/2020 14:23]

ARROYO JIMÉNEZ, Lorna Beatriz, y DÓMENECH FABREGAT, Hugo, “Gerda Taro y los orígenes del fotoperiodismo moderno en la Guerra Civil Española” en *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, nº10, 2015, pp.119-153. Disponible en <http://www.revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/5982> [26/03/2020 10:52].

BARBANO GONZÁLEZ-MORENO, María, *Fotografía, Mujer e Identidad: Imágenes femeninas en la fotografía desde finales de los 60*, Universidad de Granada, 2016. Tesis en acceso abierto en Digibud, <https://digibug.ugr.es/handle/10481/45101> [5/03/2020 10:47].

CLEMENTE-FERNÁNDEZ, María Dolores, FEBRER-FERNÁNDEZ, Nieves, y MARTÍNEZ-OÑA, María del Mar, “La fotografía documental como recurso en la obra de mujeres artistas: de la flâneuse a la cronista de realidades inventadas” en *Área abierta, Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, nº18 (1), 2018, pp. 75-96. Disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/56602> [17/03/2020 19:34].

COMBALÍA, Victoria, “Amazonas con cámara” en *Amazonas del arte nuevo*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre, 2008. Disponible en <https://victoriacombalia.com/wp-content/uploads/2020/01/Amazonas-con-la-c%C3%A1mara.pdf> [22/04/2020 11:52]

COMBALÍA, Victoria, *Dora Maar más allá de Picasso*, Ediciones Circe, Barcelona, 2013.

DUJOVNE ORTIZ, Alicia, *Dora Maar. Prisionera de la mirada*, Vaso Roto Ediciones, Madrid, 2013.

GILOT, Françoise, y LAKE, Carlton, *Vida con Picasso*, Editorial Elba, S.L., Barcelona, 2017.

IBEAS, Nieves, y MILLÁN María Ángeles, *La conjura del olvido. Escritura y feminismo*, Icaria Editorial S.A., Barcelona, 1997.

JAR CONSUELO, Gonzalo, “Mujeres corresponsales de guerra”, en *Cuadernos de periodistas*, nº16, 2009, pp. 39-60. Disponible en [http://www.cuadernosdeperiodistas.com/pdf/Cuadernos de Periodistas 16.pdf](http://www.cuadernosdeperiodistas.com/pdf/Cuadernos_de_Periodistas_16.pdf) [20/03/2020 9:55]

LAMBRON, Marc, *Lee Miller. El ojo del silencio*, Ediciones Circe, Barcelona, 2001.

LÓPEZ RIVERA, Javier, “Dora Maar y Margaret Michaelis: dos fotografías frente al arte y la arquitectura” en *Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº31, año, pp. 262-269. Disponible en <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/1556/8886> [10/04/2020 11:03].

MARTIN-RAZI, Judith, “La memoria de las mujeres fotógrafas” en *Cuadernos del Mediterráneo*, nº27, 2018. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6917760> [4/03/2020 17:32].

MASPERO, François, *Gerda Taro, la sombra de una fotógrafa*, La Fábrica Editorial, Madrid, 2010.

MATÍAS MANOSALVA, Karla Liliana, *Representación del cuerpo femenino por fotógrafas españolas: una mirada feminista*, Universidad Complutense de Madrid, 2014. Tesis de acceso abierto en E-Prints Complutense, <https://eprints.ucm.es/27849/1/T35554.pdf> [09/04/2020 12:00].

MAYAYO, Patricia, *Historia de mujeres, historias del arte*, Ensayos de Arte Cátedra, Madrid, 2019.

MIGUEL SÁEZ DE URABAN, Ainara, “Representar lo irrepresentable: las fotografías de Lee Miller en Buchenwald y Dachau” en *Historia y Comunicación Social*, Vol. 21, nº1, 2016, pp. 155-174. Disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/52689> [22/04/2020 10:05]

MONTESINOS MUÑOZ, Amparo, “Enfermedad y creación” en *Forum de Recerca*, nº19, 2014, pp. 125-134. Disponible en <http://dx.doi.org/10.6035/ForumRecerca.2014.19.9>

- NASH, Mary, *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*, Alianza Editorial, Madrid, 2014.
- NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Editorial Gustavo Pili S.A., Barcelona, 2002.
- NOCHLIN, Linda, *Why have there been no great women artists?*, Art News, 1971.
- PASO GALLEGO, Ana Cristina del, *Rol de las mujeres periodistas españolas en la cobertura de conflictos armados*, Universidad Complutense de Madrid, 2017. Tesis de acceso abierto en E-Prints Complutense, <https://eprints.ucm.es/42087/1/T38630.pdf> [20/03/2020 9:13].
- PERALTA BARRIOS, María, “El desafío de las fotoperiodistas. Una aproximación a la presencia de mujeres en las agencias fotográficas” en *Área abierta, Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, nº18 (1), pp. 39-54. Disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/57056> [20/03/2020 11:40]
- SOLE ROMERO, Gloria, *Historia del feminismo (siglos XIX y XX)*, EUNSA, Navarra, 1995.
- SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, 2010.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, 2008.
- SOUGUEZ, Marie-Loup (coord.), *Historia general de la fotografía*, Manuales de Arte Cátedra, Madrid, 2007.
- TORRENT, Rosalía, “Mujeres e imágenes de mujeres en la vanguardia histórica” en *Asparkía VI: Dona dones: art i cultura*, nº, año, pp. 147-162. Disponible en <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1016> [09/04/2020 17:50].
- YOUNG, Cynthia, “La historia de la maleta mexicana”, *International Center of Photography*, 2008, https://web.archive.org/web/20111225175808/http://museum.icp.org/mexican_suitcase/castella/historia.html [25/03/2020 14:22].

9. FUENTES WEB.

- Museo Nacional de Cataluña.

<https://www.museunacional.cat/ca/la-maleta-mexicana-el-redescobrimient-dels-negatius-de-la-guerra-civil-espanyola-de-cap-a-chim-i-taro-0> [26/03/2020 11:08]

- Internacional Center of Photography.

https://web.archive.org/web/20111225175808/http://museum.icp.org/mexican_suitcase/castella/historia.html [26/03/2020 11:31]

- Asociación Aragonesa de Créditos de Arte.

<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=151> [22/04/2020 9:26]

10. ANEXO GRÁFICO.



Fig.1. Retrato múltiple de la Princesa Gabrielle Bonaparte, 1850-1860, Disdèri.
<http://44ideas.blogspot.com/2011/11/el-visionario-disderi.html>



Fig.2. Soldado republicano en el frente de Brunete, julio de 1937, Gerda Taro.
© Centro Internacional de Fotografía (ICP).
<https://www.icp.org/browse/archive/objects/republican-soldier-brunete-spain>



Fig.3. *Mannequin-étoile*, 1936, Dora Maar.

© Colección del Centro Pompidou, París.

<https://openagenda.com/centrepompidou/events/dora-maar?lang=es>



Fig.4. *Baigneuse*, 1931-1936, Dora Maar.

<https://www.myohh.com.mx/blog-my-ohh/a-la-sombre-de-un-hombre-fotografa-dora-maar>

Obra citada por Victoria Combalá en *Dora Maar. Más allá de Picasso*.



Fig.5. *Assia*, 1934, Dora Maar.

© Colección del Centro Pompidou, París.

https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-2ad870aebcbdfa54c894db4c338cb31d¶m.idSource=FR_O-c5acbb5394f31bce498aa72f8d8816



Fig.6. *Médiant aveugle*, Barcelona, 1933, Dora Maar.
© Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/médiant-aveugle-médigo-ciego>



Fig.7. *Le Simulateur*, 1936, Dora Maar.
© Colección del Centro Pompidou, París.
https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-d51e514cfae9722be28edb2aee2d48¶m.idSource=FR_O-7bc935317f8dcfb2112e488033c0b399



Fig.8. *Onirique*, 1935, Dora Maar.
© Colección del Centro Pompidou, París.
https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-ebbc655ea6190e9b7dce5e42b219327¶m.idSource=FR_O-d0b2bc3eacb0fc534612664c1f8b4de



Fig.9. *Portrait d'Ubu*, 1936, Dora Maar.

© Colección del Centro Pompidou, París.

https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-5bf3cd5a3aa213aba7b1449b734afc2¶m.idSource=FR_O-d8fbaed72ed6583676118f49fb75d53

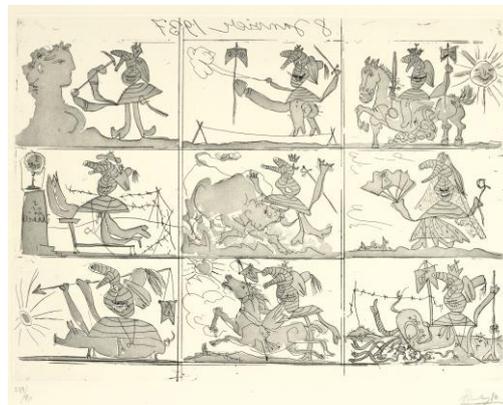


Fig.10. *Sueño y mentira de Franco*, 1937, Pablo Picasso.

© Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/sueno-mentira-franco-i>



Fig.11. *Retrato de mujer*, 1936-1937, co-autoría de Dora Maar y Pablo Picasso.

Obra citada por Victoria Combalá en *Dora Maar. Más allá de Picasso*.



Fig.12. Retrato (solarizado) de Dora Maar, 1936, Man Ray.
© Man Ray Trust.
<http://www.manraytrust.com/>



Fig.13. Fotograma de El crimen del Señor Lange, 1936, Jean Renoir.



Fig.14. *La mujer que llora*, 26 de octubre de 1937, Pablo Picasso.
Obra citada por Victoria Combalía en *Dora Maar. Más allá de Picasso*.



Fig.15. Cabeza de mujer llorando con pañuelo (III), 17 de octubre de 1937, Pablo Picasso.

© Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/cabeza-mujer-llorando-panuelo-iii-postscripto-guernica>



Fig.16. *Arcades et morte*, 1935-1936, Dora Maar.

© Colección del Centro Pompidou, París.

https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-3dcf665ab098189f5de6993ca0e6348¶m.idSource=FR_O-40a08466e9b58de7833dae436b7bd625



Fig.17. *Objet de destruction*, 1923-1933, Man Ray.

<http://todoscontraelarte.blogspot.com/2013/10/man-ray-objeto-de-destruccion..html>



Fig.18. *Objet indestructible*, 1923-1933/1982, Man Ray.
© Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/indestructible-object-objeto-indestructible>



Fig.19. *Lee Miller in Hitler's bathtub*, 1945, David Sherman.
www.leemiller.co.uk



Fig.20. *Prisioneros liberados con restos humanos (Liberated Prisoners with Human Remains)*, Campo de concentración de Buchenwald, abril de 1945, Lee Miller para US Vogue.
www.leemiller.co.uk