



**Universidad**  
Zaragoza

## **Trabajo Fin de Grado**

***Escultoras contemporáneas.***

***Women contemporary sculptors.***

Autora

**Sarai Salvo Gómez**

Directora

**Concepción Lomba Serrano**



**Grado en Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras.**

Curso 2019-2020 (Febrero de 2020).

## Índice

1. Introducción .....	2
1.1. Justificación y elección del tema .....	2
1.2. Objetivos .....	2
1.3. Metodología .....	3
1.4. Estado de la cuestión.....	3
2. Escultoras contemporáneas .....	5
2.1. La escultura contemporánea .....	5
2.2. La presencia femenina en la escultura .....	7
2.3. Artistas .....	8
a) Camille Claudel (1864-1943).....	8
b) María Martins (1894-1973).....	13
c) Louise Bourgeois (1911-2010).....	18
d) Cristina Iglesias (1956) .....	23
3. Conclusiones .....	28
4. Bibliografía .....	29
4.1. Bibliografía general .....	29
4.2. Artículos en revistas .....	30
4.3. Artículos en prensa periódica .....	31
4.4. Webgrafía .....	32
5. Filmografía.....	34
6. Apéndice documental.....	35
6.1. Trayectorias artísticas: biografías y exposiciones.....	35
a) Camille Claudel .....	35
b) María Martins .....	40
c) Louise Bourgeois .....	43
d) Cristina Iglesias .....	47
7. Apéndice gráfico .....	51
7.1. Camille Claudel .....	51
7.2. María Martins .....	63
7.3. Louise Bourgeois.....	71
7.4. Cristina Iglesias .....	77

## **1. Introducción**

### **1.1. Justificación y elección del tema**

La elección del tema se debe a que personalmente, como mujer e historiadora del arte, siento la necesidad de conocer qué hicieron y qué aportaron a la sociedad, al arte e historia otras mujeres del pasado. A pesar del avance de los estudios de género, siguen estando ausentes en la mayoría de manuales de historia del arte y sigue siendo necesaria una investigación más pormenorizada sobre la trayectoria de muchas artistas.

Safo de Lesbos escribió en el siglo V a.C. “Os aseguro que alguien se acordará de nosotras en el futuro”.<sup>1</sup> Una veintena de siglos después, ese futuro debe convertirse en una realidad.

Me decanté por la escultura por ser una temática menos tratada en investigaciones de género. Mientras existen diversos estudios destinados a pintoras, escasean los dedicados a escultoras –pues también eran menos–. Normalmente se las cita en conjunto y, aquellos trabajos específicamente escultóricos, suelen estar incompletos.

Para ofrecer una visión general sobre cómo fue evolucionando el oficio de la escultura en el tiempo, se seleccionó a Camille Claudel, María Martins, Louise Bourgeois y Cristina Iglesias, debido al interés que suscitan como creadoras, a la calidad que acreditan sus obras y a que permiten hablar sobre diversas opciones estilísticas dadas en la contemporaneidad escultórica, desde finales del siglo XIX hasta hoy, pues todas ellas pertenecen a una generación distinta.

### **1.2. Objetivos**

El trabajo plantea los siguientes objetivos:

- La puesta en valor de las artistas, mostrando la relevancia que tuvieron y tienen en el arte contemporáneo.
- Explicar el lenguaje artístico que emplearon, analizando brevemente algunas de sus obras.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> CASO, A., *Las olvidadas*, Madrid, Planeta, 2007, p. 6.

<sup>2</sup> Al objeto de lograr un análisis más detenido de sus respectivas producciones artísticas, se ha añadido en un apéndice sus biografías y repertorios expositivos. Solo que, para la elaboración de este último, se han empleado criterios distintos: en el caso de las más antiguas se han incluido todas las muestras en las que participaron, mientras que en las más jóvenes se han referido tan solo las exposiciones individuales celebradas.

- Plantear una síntesis de la evolución escultórica contemporánea a partir de las autoras seleccionadas.

### **1.3. Metodología**

Para alcanzar los objetivos anteriormente expuestos, se eligió la siguiente metodología:

- Recopilación de la información necesaria para la redacción del trabajo, señalada en la bibliografía. Fueron consultados esencialmente los fondos de la Biblioteca de Humanidades *María Moliner*, la Biblioteca de Aragón, la red de bibliotecas *Rebiun* y el portal bibliográfico *Dialnet*; así como diversas publicaciones de prensa y revistas online.
- Visionado de películas, documentales y entrevistas filmadas referidas a las escultoras seleccionadas.
- Traducción de la información del francés, inglés y del portugués.
- Análisis pormenorizado de sus trayectorias artísticas y establecer las conclusiones permitentes.

### **1.4. Estado de la cuestión**

Al abarcar obras de artistas muy heterogéneas, fue necesario plantear una breve contextualización previa sobre la escultura contemporánea. La obra *El cuerpo en la escultura*<sup>3</sup> y las publicaciones *¿Olvidar a Rodin? Escultura en París, 1905-1914*<sup>4</sup> y *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*,<sup>5</sup> recogen brevemente el contexto en el que se generó la modernización escultórica. Sin embargo, no explican el papel que ejercieron las mujeres.

Por ello, tuvieron que consultarse publicaciones que trataran cuestiones de género, entre otras *Mujeres españolas en las artes plásticas*,<sup>6</sup> *Escultoras en un mundo de*

---

<sup>3</sup> FLYNN, T., *El cuerpo en la escultura*, Tres Cantos (Madrid), Akal, D.L. 2002.

<sup>4</sup> CATALINAS CALLEJA, J. J., MARTÍNEZ MARTÍNEZ, J. M. y MIRA CANDEL, F., *¿Olvidar a Rodin? Escultura en París, 1905-1914*, Madrid, Fundación Mapfre y Musée d'Orsay, 2009.

<sup>5</sup> ALBIÑANA CILVETI, M. J., FERNÁNDEZ-LAYOS RUBIO, J. y JIMÉNEZ BURILLO, P., *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2001.

<sup>6</sup> MUÑOZ LÓPEZ, P., *Mujeres españolas en las artes plásticas*, Madrid, Síntesis, D.L. 2003.

*hombres y su fortuna en la crítica de arte española (1900-1936)*<sup>7</sup> o *Arte y feminismo*.<sup>8</sup> El problema es que la mayoría se centran en pintoras. Por último, se examinaron diferentes publicaciones y documentales dedicados exclusivamente a las autoras elegidas.

En cuanto a Claudel, las fuentes de mayor utilidad fueron *Camille Claudel* de Victoria Charles<sup>9</sup> y *Camille Claudel, la internada* de Anne Rivière.<sup>10</sup> Entre los libros menos especializados cabe citar las publicaciones de Gloria Camarero *Pintores en el cine*,<sup>11</sup> de Rosa Montero *Historias de mujeres*<sup>12</sup> y al *cuadernº Camille Claudel (1864-1943)* de la Fundación Mapfre.<sup>13</sup> También fueron de gran utilidad la visualización de diferentes películas que tratan su personaje: *Camille Claudel, 1915* de Bruno Dumont, *La pasión de Camille Claudel* de Bruno Nuytten y *Rodin* de Jacques Doillon. Para la elaboración del listado de exposiciones, fue fundamental el catálogo de Reine-Marie Paris<sup>14</sup> y el libro de Anne Delbée *Camille Claudel*.<sup>15</sup>

Respecto a Martins, se emplearon esencialmente el catálogo de Graça Ramos<sup>16</sup> y el trabajo *Maria Martins. Metamorfoses*.<sup>17</sup> Ambos ofrecen un detallado análisis de su obra. También fueron consultados *María con Marcel Duchamp en los trópicos*<sup>18</sup> que trata la relación entre ambos artistas e incluye interesantes datos biográficos; y los artículos “María Martins, la única surrealista de Brasil”,<sup>19</sup> “Erotismo amazónico en la obra de María Martins”,<sup>20</sup> y “Maria Martins, uma poética do desejo”.<sup>21</sup>

---

<sup>7</sup> RODRIGO VILLENA, I., “Escultoras en un mundo de hombres y su fortuna en la crítica de arte española (1900-1936)”, *Arenal: Revista de historia de mujeres*, Vol. 25, nº 1, 2018, pp. 145-168.

<sup>8</sup> ALARIO TRIGUEROS, Mª T., *Arte y feminismo*, Donostia-San Sebastián, Nerea, 2008.

<sup>9</sup> CHARLES, V., *Camille Claudel*, Parkstone París, International, 2018.

<sup>10</sup> RIVIÈRE, A., *Camille Claudel, la internada*, Barcelona, Nuevo Arte Thor, D.L., 1989.

<sup>11</sup> CAMARERO, G., *Pintores en el cine*, Madrid, Ediciones JC, 2009.

<sup>12</sup> MONTERO, R. *Historias de mujeres*, Madrid, Santillana, S. A (Alfaguara), 1995.

<sup>13</sup> VIEVILLE, D., JIMÉNEZ BURILLO, P. y LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., *Camille Claudel (1864-1943), cuadernº 26*, Madrid, Fundación Mapfre, 2007.

<sup>14</sup> PARIS, R. M., *Camille Claudel 1864-1943*, Francia, Gallimard, 1998.

<sup>15</sup> DELBÉE, A., *Camille Claudel*, Barcelona, Circe Ediciones, S.A., 2008.

<sup>16</sup> RAMOS, G., *María Martins. Escultora dos trópicos*, Río de Janeiro, Artviva Editora, 2009.

<sup>17</sup> ANTELO, R., MESQUITA, T., STIGGER, V. y VILLELA, M., *Maria Martins. Metamorfoses*, São Paulo, Ministério da Cultura e Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

<sup>18</sup> ANTELO, R., *María con Marcel Duchamp en los trópicos*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores Argentina s.a., 2006.

<sup>19</sup> RIBEIRO, L., “María Martins, la única surrealista de Brasil”, *Revista internacional de culturas y literaturas*, nº 1, 2014, pp. 251-270.

<sup>20</sup> GRAÇA COSTA RAMOS, M. DA, “Erotismo amazónico en la obra de María Martins”, *RECUB Revistes Científiques de la Universitat de Barcelona*, nº 2, 2002, pp. 149-165.

En el caso de Bourgeois, fueron relevantes las tesis doctorales de Alexandra Sans<sup>22</sup> y de Amaia Zurbano<sup>23</sup> y el libro de Patricia Mayayo *Louise Bourgeois*.<sup>24</sup> Además, dos fuentes primarias para entender su arte fueron *Destrucción del padre, reconstrucción del padre: escritos y entrevistas 1923-1997*<sup>25</sup> cuya autoría le pertenece, y la película documental *Louise Bourgeois: une vie*.<sup>26</sup>

Por último, en el caso de Iglesias fueron esenciales los catálogos del Museo Reina Sofía *Cristina Iglesias. Metonimia*,<sup>27</sup> y *Cristina Iglesias*,<sup>28</sup> junto con la tesis doctoral de Miguel Ángel Hidalgo.<sup>29</sup> También fueron útiles algunas entrevistas y documentales, especialmente la entrevista realizada por Elena Cué para *El Nacional*<sup>30</sup> y el documental “Cristina Iglesias: *The Viewer is Fundamental in My Work*” filmado por la Tate.<sup>31</sup>

## 2. Escultoras contemporáneas

### 2.1. La escultura contemporánea

Ser escultor significaba respirar polvo, transportar materiales, limpiar... Los beneficios económicos rara vez compensaban. Por ello, muchos artistas se inclinaban por la creación escultórica por pura pasión y, para sobrevivir, realizaban trabajos en el campo de la decoración o la enseñanza.<sup>32</sup> Ese inconveniente económico, también estuvo

---

<sup>21</sup> JUSTINO, M. J., “Maria Martins, uma poética do desejo”, *Art & Sensorium, Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais*, vol. 4, 2017, pp. 2221-2235.

<sup>22</sup> SANS MASSÓ, A., *La escultura matriz de Louise Bourgeois, un espacio para la revuelta*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015.

<sup>23</sup> ZURBANO CAMINO, A., *El arte como mediador entre el artista y el trauma. Acercamientos al arte desde el psicoanálisis la escultura de Louise Bourgeois*, País Vasco, Universidad del País Vasco, 2007.

<sup>24</sup> MAYAYO, P., *Louise Bourgeois*, Hondarribia, Guipúzcoa, Nerea, 2002.

<sup>25</sup> BOURGEOIS, L., *Destrucción del padre, reconstrucción del padre: escritos y entrevistas 1923-1997*, Madrid, Editorial Síntesis, 2008.

<sup>26</sup> *Louise Bourgeois: une vie* (Camille Guichard, Le Ministère de la culture et de la francophonie / Drac Ile France Delegation aux Arts Plastiques / Terra Luna Films / Centre Georges Pompidou, 1993), 52 min.

<sup>27</sup> BRUNO, G., COOKE, L., DE DIEGO, E., FERGUNSON, R. y SANDQVIST, G., *Cristina Iglesias. Metonimia*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.

<sup>28</sup> GIMÉNEZ, C., PRINCENTHAL, N., SEARLE, A. y STAFFORD B. M., *Cristina Iglesias*, Madrid, Palacio Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998.

<sup>29</sup> HIDALGO GARCÍA, M. A., “La escultura de Cristina Iglesias. Dar cuerpo a lo imaginario”, Murcia, Universidad de Murcia, 2008.

<sup>30</sup> CUÉ, E., “Entrevista a Cristina Iglesias”, *El Nacional*, (Caracas, 2-XI-2019), [<https://www.elnacional.com/papel-literario/entrevista-a-cristina-iglesias/>] (Fecha de consulta: 9-XII-2019).

<sup>31</sup> [<https://www.youtube.com/watch?v=GiYVXAnMAKM>] (Fecha de consulta: 10-XII-2019).

<sup>32</sup> CHARLES, V., *Camille... op.cit.*, p. 46.

presente a la hora de exponer, pues pocas galerías apostaron por escultores al significar mayores inversiones. Además, apenas tuvieron posibilidad de participar en certámenes oficiales. Y los pocos que lo lograron, fueron los herederos del academicismo.<sup>33</sup>

A diferencia de otras materias artísticas que evolucionaron rápidamente hacia nuevas vías de expresión, la escultura finisecular tardó mucho más en sumarse a las transformaciones que las vanguardias artísticas fueron ensayando.

Las primeras transformaciones en el ámbito escultórico se produjeron en París a finales del siglo XIX, con Rodin y Claudel como protagonistas. Junto a ellos, fueron importantes las aportaciones teóricas planteadas por Adolf von Hildebrand en *El problema de la forma en la obra de arte* (1893). A partir de entonces se aceleró la modernización, rompiendo con el consabido clasicismo aunque a veces coexistió con él.

Los artistas vanguardistas compartieron sus investigaciones. Rodin triunfó e influyó en posteriores creadores como Brancusi, Picasso o Zadkin. Aunque la estética rodidiana acabaría agotándose, permaneció su fragmentación corporal y su uso del pedestal: inexistente o integrado en la obra.<sup>34</sup> Le sucederían nuevas líneas de investigación desarrolladas en el seno del Cubismo, del Constructivismo o del Futurismo, gracias a la influencia de las culturas primitivas y de los avances industriales, así como a una concepción más geométrica y abstracta de las formas.

El acontecimiento que asentó definitivamente estos cambios fue la exposición *Armory Show*, celebrada en Nueva York en 1913. Aunque supuso un escándalo y no se comprendió, fue considerada la primera gran manifestación internacional de la vanguardia escultórica y marcó el inicio de la modernización escultórica americana. En ella participaron artistas como Archipenko, Brancusi, Epstein, Matisse, Picasso o Rodin.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> RIVIÈRE, A., *Camille... op. cit.*, p. 31.

<sup>34</sup> FLYNN, T., *El cuerpo... op. cit.* p. 140.

<sup>35</sup> CATALINAS CALLEJA, J. J., MARTÍNEZ MARTÍNEZ, J. M. y MIRA CANDEL, F., *¿Olvidar... op. cit.*, p. 17.

## 2.2. La presencia femenina en la escultura

El androcentrismo y el sexismo han negado la creatividad femenina durante siglos, siendo relegada al papel de ama de casa y madre o musa y modelo.

Cuando las mujeres crearon arte, no se les permitió hacerlo dentro de tipologías relevantes. Su talento se expresó en manifestaciones concretas “adecuadas” a su sexo. En cambio, cuando trabajaron en categorías tradicionalmente “masculinas”, generalmente lo hicieron ajustándose a las normas para ser mínimamente aceptadas.<sup>36</sup> Era conveniente no revelar su sexo públicamente, pues ello disminuía el valor de sus obras. Por suerte, especialmente a partir de la segunda década del siglo XX, algunas artistas comenzaron a reflejar sus vivencias como mujeres en sus obras.<sup>37</sup>

Nunca resultó fácil para una mujer dedicarse al arte, no estaba bien visto y pocas lograban vivir de él. Pero además, en el caso de una escultora, ¿quién tenía la osadía de dedicarse a un empleo plenamente masculino?

La escultura requiere un mayor esfuerzo físico, especialmente la talla pétreo. En segundo lugar, sus costes son elevados. Por otro lado, debe contarse con un taller espacioso, porque si bien pueden realizarse estatuillas, estas cuentan con una menor valía artística por su relación con las artes decorativas y lo doméstico.<sup>38</sup>

Además, una mujer del siglo XIX y buena parte del siglo XX se enfrentaba con otro problema: debía vestir una indumentaria incómoda y pesada, no apta a la funcionalidad y comodidad que debía tener la ropa de un escultor.<sup>39</sup> Y si elegían ser madres, debían compaginarlo con su trabajo.

Irónicamente, aunque en el siglo XIX comenzaron a conocerse más nombres de escultoras y el feminismo caló en numerosos países, se produjo una separación radical de géneros con la exclusión femenina del ámbito público.<sup>40</sup> Aunque algunas obras de mujeres fueron expuestas en Salones u otros certámenes, rara vez ganaron premios y, cuando lo consiguieron, siguieron siendo menos valoradas.

---

<sup>36</sup> MUÑOZ LÓPEZ, P., *Mujeres, op. cit.*, p. 12.

<sup>37</sup> ALARIO TRIGUEROS, M<sup>a</sup> T., *Arte... op. cit.*, p. 11.

<sup>38</sup> A su vez, artes devaluadas por su tradicional asociación con lo femenino entre otros factores.

<sup>39</sup> CHARLES, V., *Camille... op. cit.*, p. 45.

<sup>40</sup> ALARIO TRIGUEROS, M<sup>a</sup> T., *Arte... op. cit.*, p. 17.



## 2.3. Artistas

### a) Camille Claudel (1864-1943)

Camille sintió desde pequeña pasión por la escultura, si bien es cierto que esporádicamente realizó óleos. Comenzó siendo autodidacta. Por razones de tipo económico y práctico, retrató a sus familiares y amigos mediante carboncillo, yeso o arcilla, con ejemplos como *Jeune Romain* (**fig.1**). Usó también miniaturas y grabados antiguos como inspiración para representar a sus personajes mitológicos e históricos como *David et Goliath* o *Napoleón*, fechadas en 1876 aunque no se han conservado. Su trabajo llamó la atención de Alfred Boucher, quien la formó.

En 1881 la familia se trasladó a París para que estudiase en la Academia Colarossi (**fig.2**), una institución insólita entonces: aceptaba mujeres, les permitía dibujar desnudos masculinos con modelo,<sup>41</sup> cobraba el mismo precio a ambos sexos y centraba sus enseñanzas en la escultura. Al mismo tiempo siguió tomando clases con Boucher en su propio taller, pero un hecho fundamental sería el encuentro con Rodin en 1882 y la entrada en su estudio en 1883.

Su estilo se volvió más expresionista y abocetado, y llegó a realizar algunas partes de las obras más emblemáticas de Rodin, pues el escultor confiaba plenamente en ella: esculpió una de las cabezas de *Les bourgeois de Calais* (**fig.3**) o las manos y pies de *Les Portes du infern* (**fig.4-5**). Además, le pedía consejo cuando emprendía nuevos proyectos,<sup>42</sup> por lo que tuvo un papel más relevante que otros colaboradores.

Es cierto que para hablar de su arte no puede prescindirse de Rodin, pues fue un punto clave en su formación y Claudel plasmó su relación en numerosas obras. Pero este no basta para explicarla. Además, no se sabe hasta qué punto se influyeron recíprocamente, como se aprecia en las similitudes de *Jeune Fille à la gerbe* de Claudel (**figs.8-9**) y *Galatée* de Rodin (**figs.10-11**). Algunos expertos han sugerido la probabilidad de que ciertos mármoles rodinianos podrían haber sido esculpidos por Claudel, ya que Rodin solía decantarse por el modelado mientras que Claudel fue una

---

<sup>41</sup> Prohibido hasta parte del siglo XX, no se consideraba adecuado y preocupaba que si accedían a ellos pudiesen participar en encargos más elevados como los estatales.

<sup>42</sup> CHARLES, V., *Camille... op. cit.*, pp. 58-59.

virtuosa de la piedra.<sup>43</sup> De hecho, se ha verificado el caso en *Torse de femme accroupie* (figs.12-13).

En Camille pueden percibirse otras influencias: del renacimiento florentino, especialmente de Donatello y del barroco francés. Esta última se aprecia esencialmente en sus composiciones, ya que recurrió numerosas veces a diagonales y contrastes lumínicos. Con el tiempo, evolucionaría hacia el simbolismo y el expresionismo.

Sus esculturas transmiten siempre tensión, una especie de nerviosismo desde la armonía y la serenidad.<sup>44</sup> Abocetaba todos los ángulos posibles moviéndose alrededor de modelo, lo cual le permitía crear una sucesión de vistas conectadas, de movimiento continuo.<sup>45</sup> En consecuencia, el espectador debe rodear la pieza para comprenderla. Otra constante fue la reiteración de sus obras en diferentes materiales, así como la reutilización de modelos y figuras para nuevas composiciones.

Aunque produjo incesantemente, su verdadera personalidad artística no se desarrolló hasta 1886 y 1887. Realizó entonces trabajos como *Giganti* (fig.14) o *Portrait de Jessie Lipscomb* (fig.15).<sup>46</sup> De sus retratos interesa como supo plasmar la psicología del personaje mediante un expresivo naturalismo, sirviéndole para reflejar su inquietud por el ser humano y el destino, sugiriendo en ocasiones una ambigüedad sexual. *Jeune femme aux yeux clos* (fig.16), refleja todo ello y muestra otra de sus constantes: personajes herméticos con poses forzadas o sosegadas.<sup>47</sup>

En 1886 realizó la que consideraba su obra maestra, la primera a gran escala y la primera donde se enfrentó al problema de composición: *Sakountala* (fig. 17). Creó tres versiones, la primera en yeso. Se inspiró en una leyenda hindú del siglo V. Plasmó el momento del reencuentro: el rey Duchmanta cae arrepentido de rodillas ante Sakountala.

---

<sup>43</sup> RIVIÈRE, A., *Camille... op. cit.*, pp. 28-29.

<sup>44</sup> CATALINAS CALLEJA, J. L., MARTÍNEZ MARTÍNEZ, J. M. y MIRA CANDEL, F., *Rodin. El cuerpo desnudo*, Madrid, Fundación Mapfre, 2008, p. 13.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>46</sup> CHARLES, V., *Camille... op. cit.*, p. 15.

<sup>47</sup> VIEVILLE, D., JIMÉNEZ BURILLO, P. y LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., *Camille... op. cit.*, p. 13.



**Fig. 17:** *Diferentes vistas de un estudio de Sakountala*, Camille Claudel, 1886-1887, terracota. Musée Camille Claudel, Nogent-sur-Seine. (Fuente: <https://www.artcurial.com/en/lot-camille-claudel-ferre-en-tardenois-1864-montfavet-1943-etude-ii-pour-sakountala-circa-1886-terre>)

(Fecha de consulta: 30-X-2019)

En 1905 realizaría un mármol rebautizado como *Vertumne et Pomone* (**fig.18**), haciendo referencia a la mitología romana. Ese mismo año, se fundieron varias versiones en bronce bajo el título de *L'abandon* (**fig.19**). En este caso, una última lectura amorosa del conjunto sería la suya con Rodin. Se convirtió en su trabajo más célebre. Su última obra conocida, *Niobide blessée* (**fig.20**), también se basó en la figura femenina.<sup>48</sup>

En 1889 realizó *Buste de Charles Lhermitte* (**fig.21**), que obtuvo buena consideración en la Exposición Universal y emprendió otra de sus obras maestras: *La Valse* (**fig.22**), producida en diferentes materiales y que posteriormente evolucionaría hacia *La fortune* (**fig.23**). Ambos personajes se enlazan bailando, plasmando el movimiento del instante, creando una perfecta línea serpentinata. Este tipo de composiciones ya fue utilizada por renacentistas como Donatello, uno de sus máximos referentes, en *Judith y Holofernes* (**fig. 24**); manieristas como Giambologna en *El rapto de las sabinas* (**fig. 25**) o barrocos como Bernini en *Apolo y Dafne* (**fig.26**). Fue encargada por el Estado, pero la consideraron inadecuada por la proximidad de los genitales de ambos personajes, aconsejándole vestirlos. Así, dotó a la mujer de una falda con rugosos drapeados, creando un interesante contraste con la zona superior de las figuras, perfectamente pulidas y delicadas. Sin embargo, a pesar de acatarse a las peticiones del encargo y ser elogiada en el Salón de 1900, el Ministerio no aceptaría el

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 25.

mármol hasta varios años después. Puede que ello se debiese a que el hombre seguía estando desnudo, algo no adecuado para una mujer, aunque no fue el primero ni el último que haría.



**Fig. 23:** Diferentes vistas de *La Valse*, Camille Claudel, 1899, bronce. Museo Soumaya, México. (Fuente: <http://consentidoscomunes.blogspot.com/2014/06/camille-claudel-la-musa-en-llamas.html>) (Fecha de consulta: 30-X-2019)

En 1893 terminó y expuso *Clotho* (**fig.27**), la más joven de las parcas mitológicas. La representó envejecida y huesuda, intentándose liberar de sus propios cabellos: los lazos de las vidas que controlaba. Trata por tanto la temática de la vejez y del destino, presentada en otras creaciones como *Tête de vieil aveugle chantant* (**figs.28-29**), aún más expresiva. La representada es María Caira, una anciana que posó anteriormente para Desbois en *La Misère* (**fig.30**) y Rodin en *La belle heaulmière* (**fig.31**).

Poco después rompió su relación con Rodin y montó su propio taller, iniciando un periodo de intensa creatividad: retrató a niños –*La Petite Châtelaine* (**fig.32**)– y siguió indagando en el ser humano, el destino y el tiempo. Para ello, recorrió las calles de los barrios obreros de París tomando bocetos de escenas de la vida cotidiana. Abandonó los temas mitológicos y literarios, decantándose por las impresiones físicas y sentimentales. Sólo retomaría la mitología con *Persée et Gorgone* (**fig. 33**), del cual realizó un yeso en 1899 y un bronce para el Salón de 1902, hoy perdido. Como en *La Valse*, utilizó estratégicamente drapeados para cubrir los genitales, demostrando al mismo tiempo un perfecto conocimiento anatómico. Ello debe destacarse, ya que con el tiempo llegaría a trabajar de memoria por falta de recursos.

Desesperada por vender sus creaciones, realizó diversas esculturas coloristas utilizando piedras preciosas como ónices. *La Vague* (**fig.34-35**) muestra su afán por el

japonismo, inspirándose en la estampa de ukiyo-e *La gran ola de Kanagawa* de Hokusai (**fig.36**).

De esta época son también interesantes *Les causeuses* (**fig.37-38**) o figurillas pequeñas e intimistas de mujeres pensativas y melancólicas como *Rêve au coin de feu* (**fig.39**) o *La femme à sa toilette* (**fig.40**). Aunque parecen escenas sencillas, esconden complejos significados e intentan explorar el universo femenino.

En 1894 creó *Le dieu envolé* (**fig.41**), que adaptaría para realizar una de sus obras cumbres: *L'âge mûr*, completada años después. Se trata de un conjunto de tres figuras. La anciana dotada de alas, es una mezcla entre un ángel y una bruja que arroja a un varón desnudo, dejando una joven atrás. Se ha interpretado como una alegoría de su ruptura amorosa definitiva con Rodin, quien la abandona por Rose: la escultura del varón suelta la mano de la joven sin siquiera mirarla, a pesar de su súplica. Como ocurría en *Clotho*, en la anciana se refleja la importancia que concedía al tratamiento de la carne. Hubo dos versiones, ambas compuestas a base de una fuerte diagonal. En la primera el hombre y la anciana se impulsan hacia la joven (**fig.42**), mientras que en la segunda se alejan (**fig.43**).

Durante sus últimos años creativos, entre 1905 y 1913, no compuso obras tan relevantes, sino que esencialmente reinterpretó otras anteriores. Además, destruyó gran parte de sus creaciones, por lo que no se puede hacer un estudio detallado, pues por aquel entonces lo que realmente le interesó fue el proceso creativo.



*Fig. 43: L'âge mûr, Camille Claudel, 1899, bronce.*

Musée Camille Claudel, Nogent-sur-Seine. (Fuente:

[https://elpais.com/cultura/2017/04/09/actualidad/1491747080\\_698119.html](https://elpais.com/cultura/2017/04/09/actualidad/1491747080_698119.html)) (Fecha de consulta: 31-X-2019)

## b) **María Martins (1894-1973)**

Aunque siempre tuvo relación con las artes, fue a partir de 1930 cuando comenzó a esculpir. Con el tiempo iría alejándose del academicismo, llegando a aproximarse a la abstracción.

Para entender su arte, deben tenerse en cuenta tres autores cuyas lecturas le influyeron profundamente: Dante y su idea de la existencia como lucha de oposiciones, Goethe y sus planteamientos sobre la metamorfosis de las plantas, y Nietzsche y su crítica al racionalismo. Otro factor clave fue su estancia en Tokio al asumir la embajada brasileña en 1934, donde se entusiasmó por la cultura oriental y su cerámica – aprendiendo a trabajarla—. Por ello, tomó clases de budismo zen, y fue tal su influencia que decidió dedicarse al arte. No obstante, al abandonar Japón, dejó de lado dicha corriente.<sup>49</sup> De Oriente estudió también la pintura china, que interpretaba la naturaleza de forma sensible sin copiarla, considerándola un antecedente del Surrealismo.<sup>50</sup>

En 1935 se dirigió a Bruselas donde aprendió a esculpir con Oscar Jaspers en madera y arcilla, con una tendencia clasicista. Realizó sobre todo retratos de personas de su entorno como *Japonesa (fig.46)*.

En 1939 se instaló en Washington y comenzó a trabajar maderas típicas del Amazonas. Un año después, expondría por primera vez en el festival “Philadelphia Internacional” y, posteriormente, en la “Latin American Art”: una muestra colectiva del Riverside Museum de Nueva York. Sin embargo, apenas suscitó interés, ya que su participación se debió principalmente a sus influencias.

No tuvo éxito hasta 1941, año en que expuso individualmente por primera vez: “María”, organizada en la Corcoran Gallery de Nueva York. Contó con veinte piezas de las que únicamente *Salomé (fig.47)* tuvo una concepción clasicista,<sup>51</sup> pues el resto de obras rebelaron ciertos avances plásticos. Por ejemplo, *Cabeça sem título (fig.48)* poseía rasgos faciales primitivistas, *Samba (fig.49)* aludía al éxtasis místico cristiano con un toque erótico u otros ejemplos fueron *Cabeça de Nora (fig.50)*, *Uma pobre Europeia mendigando (fig.51)*, *Christo (figs.52-53)* o *São Francisco (figs.54-55)*. La

---

<sup>49</sup> RAMOS, G., *María... op. cit.* p. 76.

<sup>50</sup> ANTELO, R., *María... op. cit.*, p. 169.

<sup>51</sup> RAMOS, G., *María... op. cit.*, p. 79.

obra más avanzada y elogiada fue *Yara* (**fig.56**), donde mezcló lo humano y lo vegetal, recurso clave para su posterioridad.

En 1942 contrató como profesor a Lipchitz, quien le transmitió una visión más poética –con frecuentes alusiones al amor y cuerpos que se fusionan– y con quien aprendió a trabajar el bronce, llegando a convertirse en su material predilecto. Le enseñó a modelar primando la expresión y el gesto.<sup>52</sup> Aunque María, a diferencia de Lipchitz, trabajó dejándose llevar por su imaginación sin realizar bocetos previos.

“Sculptures by María” presentada en la Galería Valentine de Nueva York en 1942, fue la exposición que le dio la fama y donde confirmó su estilo personal. Comenzó a explorar el inconsciente, los mitos amazónicos y el folclore brasileño adquiriendo un carácter literario que acabó con su producción clasicista. Y en el catálogo “Amazonia by María” de la exposición de 1943 en esa misma galería, reflejó teóricamente sus pensamientos artísticos y su estilo.

Su arte mezcla figuras humanas, vegetales o animales de forma erótica por medio de trazos rápidos que generan fuertes claroscuros. Alude a lo salvaje y trata el erotismo mediante formas en metamorfosis sin una clara distinción del género sexual –pues juega con esa ambigüedad–, con imágenes aparentemente realistas pero enigmáticas y desconcertantes. Se trata de un deseo sexual violento que busca provocar pesadillas antropofágicas: numerosos personajes caníbales cuyos cuerpos gritan, se fragmentan y se devoran, expresando vida y muerte simultáneamente. Son obras dinámicas en constante tensión, principalmente sexual, que hablan sobre la fertilidad, el deseo, la creación y la destrucción, yendo más allá de la mera muestra de genitales. Además, dichos genitales son plasmados sin pudor alguno, algo que fue criticado en Brasil por considerarse pornográfico, no femenino.

Incluyó vacíos para aludir a la imperfección humana y recurrió al uso de superficies rugosas. Dichas texturas se fueron pulimentando según se acercó a la abstracción, creando unas formas cada vez más sintéticas heredadas de la influencia brancusiana – como se comprueba en *Sombras* (**fig.57**) de María y *Princess X* (**fig.58**) de Brancusi–.

*Amazônia* (**figs.59-60**), *Le couple* (**figs.61-62**), *Yamenjá* (**figs.63-64**) o *Cobra Grande* (**fig.65**), son ejemplos de todo ello. *Cobra Grande* muestra una especie de

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 84.

caverna donde se halla una forma fálica repleta de senos que diluyen su género y entre los que existe un vacío que atrapa la mirada del espectador desconcertándolo. Su tratamiento inacabado alude al deseo sexual y su título no sólo hace referencia al pene, sino también a la gran serpiente reina de las diosas del Amazonas mítico.<sup>53</sup>



**Fig. 65:** *Cobra grande*, María Martins, 1942, bronce. Colección Dalal Achca. (Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/819795938389285247/?lp=true>) (Fecha de consulta: 2-XII-2019)

Otras temáticas recurrentes fueron el gallo y la araña. El gallo, símbolo de deseo, fue tratado en obras como *Chanson en suspens* (**fig.66**). La araña, símbolo de misterio y poder, protegía la sabiduría esotérica en los pueblos precolombinos, y a ello aludía por ejemplo *Arhana* (**fig.67**). Como se verá en Bourgeois, también recurrirá a la araña u otras temáticas de Martins como el sexo, el canibalismo o la espiral, aunque con otros significados.

Con sus exposiciones neoyorkinas, obtuvo buenas críticas y fue valorada por los surrealistas, ya que les interesaba lo primitivo y Brasil les resultaba desconocido. Bretón dijo “María sabe zambullirse como ninguno en las fuentes primitivas”,<sup>54</sup> siendo uno de los primeros en vincularla con la magia tropical y en explicar la importancia del deseo en su arte, alentándola a fomentar la fantasía de sus obras.

---

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 96.



Aunque María estableció puntos comunes con el movimiento y se la considera la única surrealista brasileña, nunca formó parte del círculo como tal, al igual que otras artistas como Remedios Varo, Leonora Carrington o Meret Oppenheim.

Ello no implicó que no siguiese algunas propuestas del *Manifiesto Surrealista*, como la valorización de lo onírico, el uso de títulos sugestivos o la crítica al racionalismo.<sup>55</sup> Pero cuando los surrealistas hablaron sobre sexualidad y deseo, lo hicieron de forma machista. Obviamente no fue el caso de María, quien desestabilizó la barrera o división entre lo masculino y lo femenino, potenciando la fuerza de lo femenino. Por ejemplo, en *Rito do ritmos* (**fig.68**) expresó el poder del matriarcado.



**Fig. 69:** *Canto da Noite*, María Martins, 1968, bronce. Palacio de Itamaraty, Brasilea. (Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/305330049716110354/?lp=true>) (Fecha de consulta: 3-XII-2019)

En esos contactos con los surrealistas conoció a Duchamp, con quien mantuvo una relación y se influyeron recíprocamente. De hecho, su última escultura *Canto da Noite* (**fig.69**) ha sido interpretada como respuesta a *Étant Donnés* (**fig.70**), obra en la que Duchamp plasmó el cuerpo desnudo de María. En *Canto da noite* se acercó a la abstracción sin abandonar la figuración. Se trata de un cuerpo en movimiento ondulante, de cuya cabeza y vientre brotan tentáculos retorciéndose y formando un círculo. Pueden identificarse una boca aterradora, unas manos-garra y varias vaginas que nos hablan de mujer seductora presa de sí misma, basada en una pieza anterior: *O canto do mar* (**fig.71**).

---

<sup>55</sup> *Ibidem.*, p. 50.

María responde también a otros influjos como el arte africano, los cuerpos alargados de Giacometti (*fig. 72*) – *A Mulher que perdeu sua Sombra* (*fig.73*) –o las organicidad de Henry Moore (*fig.74*) – *Calendário da eternidade* (*fig.75*)–.

En su regreso a Brasil en la década de 1950, el país comenzaba a modernizarse en materia creativa.<sup>56</sup> Fueron esencialmente mujeres quienes rompieron con lo establecido: Anita Mafatti y Tarsila do Amara en el ámbito pictórico, y Lygia Clark y María Martins en el escultórico.

Hasta entonces, la máxima innovación escultórica era la herencia rodiniana y una concepción geométrica y reduccionista de la forma, donde el erotismo era representado mediante desnudos femeninos.<sup>57</sup> María rompió con todo ello mediante su recurso de lo onírico y de la mitología amazónica. Sin embargo, se encontró con el rechazo de la crítica misógina. A pesar de ello, ejerció uno de los papeles más importantes en la conformación de los fondos del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y participó en la organización de las primeras Bienales concertadas en São Paulo: la I y II Bienal (1951 y 1953), donde se incrementó el interés por la abstracción y María expuso obras cercanas a ello.

Para terminar debe citarse *O Ipossivel* (*fig.76*), su obra más conocida. Hay diversas versiones, una de ellas adquirida por el MoMa. Se trata de dos seres híbridos, hombre y mujer, que sugieren deseo y agresividad. Muestra la imposibilidad de la completa relación amorosa.<sup>58</sup> Tal vez con la forma de sus cabezas, quisiese aludir a plantas carnívoras, abundantes en el Amazonas y cuya simbología encaja perfectamente.



*Fig. 76: O Ipossivel, María Martins, 1940, bronce.*

MoMa, Nueva York. (Fuente: [www.moma.org](http://www.moma.org)) (Fecha de consulta: 3-XII-2019)

<sup>56</sup> Si bien durante la *Semana de Arte Moderno de 1922*, celebrada en São Paulo y considerada el punto de arranque del Modernismo Brasileño, ya apostaron por un retorno a lo primitivo y una mayor libertad creadora.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 32

<sup>58</sup> RIBEIRO, L., “María... *op. cit.*, p. 260.

### c) Louise Bourgeois (1911-2010)

Si bien se relacionó desde su infancia con el arte no fue hasta los años cuarenta, al casarse y mudarse a Nueva York, cuando decidió dedicarse a la escultura. Aunque en Francia no tuvo la oportunidad, su vocación se originó allí: "Me sentí atraída del arte porque me aislaba de las difíciles conversaciones en las que mi padre se jactaba de lo bueno y maravilloso que era... Cogí un pedazo de pan blanco, lo mezclé con saliva y moldeé una figura de mi padre (...) empecé a amputarle los miembros con un cuchillo. Considero esto como mi primera solución escultórica".<sup>59</sup>

Debido a sus traumas infantiles causados a raíz de la infidelidad de su padre con su niñera, a la presión autoritaria de su padre y a la presión social como mujer, recurrió al arte para evadirse. Así, su arte fue terapéutico y catártico, de carácter conceptual y analítico. A pesar de tratar el dolor, no lo hace desde la posición de una víctima sino como alguien que apacigua sus miedos y se reconcilia con ellos.<sup>60</sup>

Reflexionó hasta conocerse profundamente, desarrollando su lenguaje a través del inconsciente que divaga entre figuración y abstracción. Muchas veces, creó obras ambiguas y recurrió a la ironía y al humor, reelaborando los mismos temas una infinidad de veces, tratando sus traumas desde diferentes estados emocionales en diferentes momentos vitales, alcanzando al mismo tiempo una mayor perfección formal. Sus constantes fueron: el cuerpo, el sexo, la maternidad, la familia, la memoria, el inconsciente, la identidad o lo subjetivo. Sin embargo, no explicaría la relación entre su obra y vida hasta inaugurarse su primera retrospectiva en el MoMa en 1982.

Produjo más de seiscientas esculturas. Fue pionera en el uso de materiales sintéticos como látex, plásticos o resinas a partir de los sesenta y de objetos manufacturados, encontrados, de desecho, o de herencia familiar como tejidos. También fue pionera tratando temáticas como la identidad personal, la sexualidad o la maternidad desde una perspectiva femenina, criticando el sistema patriarcal desde el ámbito personal.

Su estilo es muy personal e incalificable, y se inserta dentro de la posmodernidad: por su gran presencia del yo. Dialogó constantemente con las corrientes de cada década

---

<sup>59</sup> DOMÍNGUEZ, M. E., "Hacerse escultora, construirse un padre. Consideraciones en torno de la obra de Louise Bourgeois", *Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte*, nº 6, 2011, pp. 54-62, espec. p. 56.

<sup>60</sup> SANS MASSÓ, A., *La escultura...*, op. cit., 2015, p. 105.

y se relacionó con artistas jóvenes emergentes. Su obra se vinculó al Minimalismo y Postminimalismo, al Expresionismo Abstracto, a la Abstracción Excéntrica, al Surrealismo –por su relación con el psicoanálisis o el uso de técnicas de libre asociación, pero abogando por la memoria como fuente de imaginaria, no el sueño–, al Existencialismo, al Antiformalismo, al Cubismo, a Rodin –y por tanto, Camille– o al primitivismo –gracias a los estudios primitivistas de su marido o a su vinculación con Brancusi–.

De los años cuarenta datan sus *Personnages* (figs.77-78), un grupo escultórico en madera y bronce, muchos de ellos mostrados en la Galería Peridot de Nueva York en 1949. Aludían a los seres queridos que dejó en Francia, por lo que sentía nostalgia. Eran monocromos o bicromos para aumentar su unidad.<sup>61</sup> Interesan por su aproximación a la abstracción geométrica y por adelantarse al minimalismo e instalaciones, ya que fueron expuestas a modo de tótems verticales en grupos que el espectador debía recorrer. Una vez finalizada, se mantuvo al margen de los círculos expositivos durante una década para explorar nuevas vías.



**Fig. 77:** *Personnages*, Louise Bourgeois, 1945-1954, madera policromada y bronce. Centre National d'art et Culture Georges Pompidou, París. (Fuente: [http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/bourgeois-the-phallic-woman11-3-10\\_detail.asp?picnum=8](http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/bourgeois-the-phallic-woman11-3-10_detail.asp?picnum=8)) (Fecha de consulta: 5-I-2020)

<sup>61</sup> BOURGEOIS, L., *Destrucción... op. cit.*, p. 25.



**Fig. 78:** *Personnages*, Louise Bourgeois, 1945-1954, madera policromada y bronce. Centre National d'art et Culture Georges Pompidou, Paris. (Fuente: [http://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/slideshow/2008/06/26/arts/0627-BOUR\\_4.html](http://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/slideshow/2008/06/26/arts/0627-BOUR_4.html))  
(Fecha de consulta: 5-I-2020)

En los sesenta, comenzó a emplear materiales clásicos como el mármol o blandos como látex o yeso, y su estilo se volvió más orgánico y amorfo. Creó sus *Lairs* (1962-1994) (**figs.79-82**): obras refugio y protectoras de diversas formas. Recurre por ejemplo a la espiral, una de sus constantes: signo de miedo y descontrol. Aunque comenzaron siendo abstractas, creó formas cada vez más explícitas en alusión al cuerpo, esencialmente miembros pares –ojos, manos... (**figs.83-87**)– y sexuales.

Lo sexual es clave en su arte y, como Martins, jugó con la ambigüedad de lo masculino y lo femenino. Estos estudios anatómicos fueron realizados sobre todo en 1880 y 1990 y muchos los consideró autorretratos, como *Nature Study* (**fig.88**). Caben citar, *Janus Fleuri* (**fig.89**): un par de falos-pechos que miran hacia afuera, unidos por una costura central que recuerda a una vagina; y *Fillete* (**figs.90-91**): un gran pene grotesco cuyo título “niñita” le da un toque burlón. “El falo es un objeto donde proyecto mi ternura (...) vivía entre cuatro hombres (...) y aunque siento que necesite mi protección, no significa que no tenga miedo de él”.<sup>62</sup>

Unas de sus obras más conocidas son sus *Femme-maison* (**fig.92**), serie pictórica que retomó en escultura en los ochenta. Reflexionan sobre la unión entre la mujer y la casa.

<sup>62</sup> ZURBANO CAMINO, A., *El arte... op. cit.*, p. 211.

El feminismo las interpretó como una declaración contra el aislamiento doméstico femenino: quedan atrapadas e incluso se fusionan amputándoles miembros, una fusión que tratará también en *Cells*. Son ambiguas, tanto un refugio como una cárcel y hablan de opuestos habituales en su iconografía: lo rígido y lo orgánico, lo geométrico y lo fluido, lo sólido y lo frágil.<sup>63</sup>

A partir de los setenta exploraría más a fondo el ámbito de las instalaciones. Cabe destacar *The Destruction of the Father (fig.93)*, donde juntó dos de sus constantes: el sexo y la muerte. Se trata de una cueva claustrofóbica iluminada por una luz roja, en cuyo centro se halla una mesa cubierta por mantel de látex dotado de formas globulares, al igual que el techo y suelo: senos, nalgas, vientres... que empequeñecen al espectador, la sensación que experimentaba Louise cuando su padre hablaba durante la comida. Compró pedazos de pollo y les sacó moldes de escayola y látex para recrear el descuartizamiento. Con el subtítulo *The Evening Meal* apela la idea de un banquete sacrificial en la que los hijos devoran y desmiembran al padre: “Mi padre nos torturaba a todos con sus historias, su cinismo. Y, repentinamente, mi madre, mi hermano y yo nos precipitamos sobre él, para pegarle (...) llegué a imaginar que le devorábamos”.<sup>64</sup>

También creó la serie *Cells (figs.94-97)*: espacios construidos a partir de materiales arquitectónicos recuperados como puertas o mallas de alambre, combinados con objetos diversos –muebles, ropa, objetos personales, residuos, materias orgánicas como huesos...– y esculturas, relacionados entre sí, con el fin de crear espacios llenos de imágenes curiosas y provocativas<sup>65</sup> donde muestra dolor físico, emocional, psicológico, mental e intelectual al tratar sus miedos y su relación con los demás. Son espacios donde reflexionar, como ocurrirá en las instalaciones de Iglesias.

A principios de los años noventa, su obra cambió: pasó de lo conflictivo y el sentimiento de culpa en relación a su padre: cortar, romper... a crear de un modo más pacífico con acciones como unir o coser en consonancia con su madre.<sup>66</sup> Trabajó con ropa antigua suya y de su madre, creando esculturas. Así, el tejido se convirtió en su primer y último material de trabajo, suponiendo un retorno a lo familiar. Creó

---

<sup>63</sup> MAYAYO, P., *Louise... op. cit.*, p. 54.

<sup>64</sup> DOMÍNGUEZ, M. E., “Hacerse escultora... op. cit.”, p. 54.

<sup>65</sup> SANS MASSÓ, A., *La escultura... op. cit.*, p. 101.

<sup>66</sup> LARRATT-SMITH, P., *Louise Bourgeois: Petite Maman*, Ciudad de México, Museo del Palacio de Bellas Artes, 2013, p. 5.

numerosas figuras humanas y cabezas que hablan de la humanidad, de la vejez, de la desesperación y del trauma, así como de lo anecdótico, o el humor.<sup>67</sup> La suavidad y calidez de los materiales sugieren un ambiente seguro, una cuna o vientre. El hilo es un cordón umbilical con el que simbólicamente se vuelve a unir con su madre, algo que el psicoanálisis explica como la proximidad de la muerte. Interesan sus *Couple* (**fig.98**): parejas copulando visto desde la perspectiva infantil que no entiende qué ocurre, aludiendo de nuevo a sus traumas. En ocasiones, les incorporó objetos como cuchillos, referentes a la vida domestica o traumas: *Femme Couteau* (**fig.99**), una mujer sin cabeza ni brazos, alguien inofensivo que reacciona ante el miedo tomando su cuerpo la propia forma de un cuchillo-pene, del agresor.<sup>68</sup>

Para concluir deben mencionarse sus *Spider*, realizadas sobre todo a partir de los noventa como oda a su madre, quien tejía como una y tenía su mismo carácter “prudente, astuta, paciente, tranquilizadora, razonable, delicada, sutil, indispensable, ordenada y útil”.<sup>69</sup> *Maman* (**figs.100-101**) es la más importante: mide casi nueve metros y porta un vientre con huevos de mármol, símbolo fértil. Pese a su aspecto temible, alude a la fortaleza de su progenitora y es a la vez protectora, pues el espectador puede cobijarse bajo ella.



**Fig. 100 y 101:** *Maman*, Louise Bourgeois, 1999, bronce, mármol y acero inoxidable. Museo Guggenheim, Bilbao. (Fuente: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/mama>)  
(Fecha de consulta: 5-I-2020)

<sup>67</sup> SANS MASSÓ, A., *La escultura... op. cit.*, p. 102.

<sup>68</sup> ZURBANO CAMINO, A., *El arte... op. cit.*, p. 213.

<sup>69</sup> LARRATT-SMITH, P., *Louise... op. cit.*, p. 13.

#### d) Cristina Iglesias (1956)

Pertenece a la generación de artistas que despuntaron en los ochenta, en cuyas obras hay un constante juego entre lo abstracto y lo reconocible, en las que subyace un interés por el espacio, el tiempo, la arquitectura, la poesía y la geología.

Al hablar sobre su estilo, es interesante acudir a dos citas de la autora en diferentes entrevistas: “Creo una ficción de un lugar que no está presente, de un espacio soñado (...). En ello juega un papel fundamental la proporción. Trabajo con una escala humana y, aunque el cuerpo no está presente como tal, la pieza se completa cuando el espectador la recorre y percibe a su manera. A veces, mis obras pueden construir un remanso de paz, pero también hay un punto oscuro, que perturba”.<sup>70</sup> “He construido una obra que habla de aquello que ocurre bajo el suelo (...) una ficción construida que alude a una realidad subyacente”.<sup>71</sup>

Para crear una pieza realiza numerosos bocetos, piensa cada detalle. A finales de los ochenta ya consolidó su lenguaje y, como es lógico, ha variado con el tiempo. Sin embargo, ha divagado siempre en torno a las mismas constantes mostradas desde diferentes perspectivas, dotando cada vez una mayor atención al espacio y a lo orgánico. Para ello, crea series que giran en torno a un mismo tema, cuyos protagonistas han sido pabellones flotantes a modo de “techos” (*fig.102*), celosías, cascadas, laberintos, pozos, fuentes o estructuras que rediseñan líricamente los espacios y diluyen la división entre interior y exterior u orgánico y artificioso (*figs.103-104*).

En sus primeras obras usaba materiales convencionales como barro, hierro o cemento, muy



*Fig. 103: Under from the trees, Cristina Iglesias, 2013, resina de poliéster policromada, mecanismo hidráulico y agua. Casa do Vidrio, Lina Bo Bardi, São Paulo. (Fuente: <http://www.elbabenitez.com/artista/cristina-iglesias/works>) (Fecha de consulta: 8-XII-2019)*

<sup>70</sup> RODRÍGUEZ, A., “Entr̄espacios, la nueva propuesta de Cristina Iglesias” *Ars Magazine, Revista de Arte y Coleccionismo*, 2018 [<https://arsmagazine.com/entr%C7%9Dspacios-la-nueva-propuesta-de-cristina-iglesias/>] (Fecha de consulta: 9-XII-2019)].

<sup>71</sup> CUÉ, E., “Entrevista... *op. cit.* [<https://www.elnacional.com/papel-literario/entrevista-a-cristina-iglesias/>] (Fecha de consulta: 9-XII-2019)].



opacos. Pero en los ochenta comenzó a añadir otros menos habituales como el tapiz o materiales translucidos que permiten reflexionar sobre su propia solidez y tratar el color: “Introduzco el color pero es con cristal, es con el alabastro, ósea es la luz”.<sup>72</sup> La luz se convierte en un elemento más y le permite jugar entre la ambigüedad de lo translucido y lo opaco en obras como *Sin título (fig.105)* y *Sin título (fig.106)*.

En los años ochenta y noventa, usó el alabastro especialmente para crear bóvedas y pantallas envolventes, donde el espectador podía cobijarse y contemplar sus efectos lumínicos, como se aprecia en *Habitación de alabastro (figs.107-108)*.

Mediante materiales industriales compone superficies o bien pulidas, o bien repletas de decoraciones vegetales (*fig.109-110*), creadas mediante la repetición de patrones. Se trata de un *horror vacui* heredado de su admiración por la cultura arábiga, al igual que su interés por el agua y sus múltiples efectos. Invita a los espectadores a adentrarse en sus obras, a explorar y reflexionar sobre ellas. Su fusión entre lo orgánico y lo industrial, sus grandes formatos y su variedad compositiva, normalmente crean un diálogo con el espectador, haciéndole caminar alrededor o a través de las piezas,<sup>73</sup> fenómeno heredado del Land-Art –así como su relación con la naturaleza–. Sin embargo, en otras ocasiones crea esculturas que se repliegan sobre sí mismas e impiden el paso, como en *Venezia II (figs.111-113)*.



*Figs. 109 y 110: Detalles de la vegetación de Bajo la Superficie, Cristina Iglesias, 2011, resina con polvo de bronce, motor, agua, estructura metálica, recipiente de acero inoxidable, sistema eléctrico. Marian Goodman Gallery. (Fuente: <https://www.mariangoodman.com>) (Fecha de consulta: 13-XII-2019)*

<sup>72</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=TrkIp\\_OW9W8](https://www.youtube.com/watch?v=TrkIp_OW9W8) (Fecha de consulta: 7-XII-2019).

<sup>73</sup> <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/cristina-iglesias> (Fecha de consulta: 8-XII-2019).

Se interesa por lo complementario, por aquello que distrae la mirada, por los detalles narrativos. Utiliza juegos de texturas que, aunque a distancia no se intuyen, cuanto más se acerca uno más complejos resultan.<sup>74</sup> Su escultura es táctil e inmersiva. Dichas texturas se potencian con fuertes claroscuros o, en algunos casos, mediante reflejos – utilizando agua, espejos o acero, como *Sin título (figs.114-115)* o *Tres aguas (fig.116-117)*–.

Los contrastes entre textura y materia, así como la relación escultórica con el espacio circundante constituyen dos de sus constantes.<sup>75</sup> Su serie *Vegetation room (figs.118-121)* posee ambas: obras normalmente cúbicas cuyo interior alberga laberintos repletos de bajorrelieves vegetales que contrastan con sus paredes externas de aluminio. El aluminio permite reflejar el medio circundante, camuflarse en él, creando interesantes efectos visuales. Interior y exterior no se relacionan. Al adentrarse, el espectador se siente refugiado y experimenta sensaciones ilusorias. A veces se ubican en ciudades pero normalmente se hallan en la naturaleza, creando llamativos contrastes entre vegetación real y artificial.<sup>76</sup>

Su percepción dinámica escultórica le permite jugar entre esta, la arquitectura, la instalación, el arte en espacios naturales y el arte en espacios urbanos, creando atmósferas conectadas con el espectador.<sup>77</sup> “Me gusta que la pieza te llame, te conduzca”.<sup>78</sup> Crea una percepción espacial llena de juegos ilusorios donde subyace una influencia del barroco italiano, especialmente de Borromini.<sup>79</sup> Sus obras incitan a la imaginación, a la poesía, al paso del tiempo. Dependiendo del ángulo desde el que se observan, revelan detalles y provocan diferentes impresiones. Huye por



*Fig. 121: Vegetation room*, Cristina Iglesias, 2010-2012, resina de poliéster policromada, acero inoxidable, mecanismo hidráulico y agua. Belo Horizonte, Brasil. (Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-245933/vegetation-room-inhotim-cristina-iglesias>) (Fecha de consulta: 8-XII-2019)

<sup>74</sup> GIMÉNEZ, C., PRINCENTHAL, N., SEARLE, A. y STAFFORD B. M., *Cristina... op. cit.*, p. 23.

<sup>75</sup> [https://www.caam.net/es/diccionario\\_artistas\\_int.php?n=398](https://www.caam.net/es/diccionario_artistas_int.php?n=398) (Fecha de consulta: 14-XII-2019).

<sup>76</sup> BRUNO, G., COOKE, L., DE DIEGO, E., FERGUNSON, R. y SANDQVIST, G., *Cristina... op. cit.*, p. 62.

<sup>77</sup> *Ibidem.*, p. 5.

<sup>78</sup> [https://www.caam.net/es/diccionario\\_artistas\\_int.php?n=398](https://www.caam.net/es/diccionario_artistas_int.php?n=398) (Fecha de consulta: 14-XII-2019).

<sup>79</sup> HIDALGO GARCÍA, M. A., “La escultura... op. cit.”, p. 11.

tanto de la mirada frontal, aquello que ya trató Claudel, pero desde una perspectiva más ilusoria.

Puede que donde mejor se perciba su relación con la poesía sea en sus *Celosías* (*figs. 122-123*): pantallas creadas a partir de letras extraídas de textos que hablan sobre la imaginación o lugares fantásticos y que, sin embargo, apenas pueden leerse.<sup>80</sup> Suelen mezclar madera y cobre pero, en el caso de su conocida *Estancias sumergidas* (*figs. 124-125*), utiliza hormigón. Son dos piezas que se hayan sumergidas en el mar de Cortés (México) y están formadas por letras extraídas de un fragmento de *Historia natural y moral de las Indias* (1590), obra del jesuita José de Acosta. Al contemplarla, parece una ruina, pues con el tiempo se ha ido recubriendo de algas y especies marinas. Llegará un momento en el que el texto sea ilegible, algo intencionado por la artista pero que al mismo tiempo no controla, deja en manos de la naturaleza. Además, es interesante como el agua impide observarla nítidamente, dando sensación de fluidez: irónico en una pieza de hormigón.<sup>81</sup>

Sus proyectos suelen ser a gran escala, especialmente sus esculturas públicas, quienes cuestionan las connotaciones de poder que suelen asociarse a la tipología, restando importancia a lo autoritario y sumándosela a lo incitante y sugerente.<sup>82</sup> Su vínculo con la arquitectura ha generado decenas de colaboraciones con arquitectos e ingenieros cumbres como Norman Foster (*figs. 126-128*) o Renzo Piano (*figs. 129-132*).

Su primera obra pública le fue encargada en 1997: *Deep Fountain* (*fig. 133-135*), un enorme estanque en cuyo centro posee una grieta que parece un abismo por el cual cae el agua. Al vaciarse, deja entrever los bajorrelieves vegetales de hormigón verde y se forman pequeños charcos sobre los mismos. Una vez concluido el vaciado, el proceso se invierte: el agua comienza a brotar de la grieta hasta llenar la fuente.<sup>83</sup> Lo interesante de sus fuentes es que, en contra de la verticalidad tradicional, descienden a mundos subterráneos que se entrevén gracias a la eliminación de partes del pavimento.<sup>84</sup>

---

<sup>80</sup> CUÉ, E., “Entrevista...”, *op. cit.*, [<https://www.elnacional.com/papel-literario/entrevista-a-cristina-iglesias/>] (Fecha de consulta: 9-XII-2019)].

<sup>81</sup> BRUNO, G., COOKE, L., DE DIEGO, E., FERGUNSON, R. y SANDQVIST, G., *Cristina... op. cit.*, pp. 18-20.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 15-16.

<sup>84</sup> <https://www.mariangoodman.com/> (Fecha de consulta: 8-XII-2019).

En España, entre sus obras públicas destaca *Las Puertas del Museo del Prado* (*figs.136-139*), encargo del arquitecto Rafael Moneo. Son un conjunto de seis piezas en bronce: dos fijas y cuatro móviles, que alcanzan seis metros de altura. “Quise que el tiempo fuera el elemento del movimiento, del mirar cómo se abren las puertas, reflejar la espera o las diferentes maneras de cruzarlas”.<sup>85</sup> Se desplazan seis veces al día, ocupando diferentes lugares. El fin es crear un lugar que haga regresar al espectador, pues se mueven cada dos horas, tiempo medio que pasa un turista en el museo y quizá al salir vea el momento del cambio.

Para terminar, cabe citar un proyecto futuro: una escultura-pozo en bronce de aspecto rocoso de cuatro metros de profundidad dentro de la Casa del Faro en la Isla de Santa Clara (San Sebastián) (*figs.140-141*). En 2019 comenzó el vaciado del interior del inmueble y el proyecto tiene como finalidad reflexionar sobre el mar y el arte, pues un motor simulará una marea.<sup>86</sup> Para ello, contará con una escalera desde la que observar los movimientos del agua desde diferentes perspectivas.

---

<sup>85</sup> [https://www.caam.net/es/diccionario\\_artistas\\_int.php?n=398](https://www.caam.net/es/diccionario_artistas_int.php?n=398) (Fecha de consulta: 14-XII-2019).

<sup>86</sup> ALDARONDO, R., “Un mar de sensaciones dentro de la casa del Faro”, *El Diario Vasco*, (San Sebastián, 1-XII-2018), [<https://arsmagazine.com/entr%C7%9Dspacios-la-nueva-propuesta-de-cristina-iglesias/>] (Fecha de consulta: 9-XII-2019)].

### 3. Conclusiones

A pesar del avance de los estudios de género, sigue vigente la discriminación hacia el arte creado por mujeres. Como dijo Bourgeois una vez “yo no sé qué arte es el que realizan las mujeres. En el arte no tienes una experiencia diferente: los individuos son diferentes, los hombres y mujeres, pero no la naturaleza humana”<sup>87</sup> o “una mujer no tiene lugar como artista hasta que no prueba una y otra vez que no será eliminada”.<sup>88</sup>

La finalidad de nuestro trabajo ha sido mostrar la importancia que han tenido y tienen en la actualidad las autoras seleccionadas, cuyo trabajo nos han permitido plantear una evolución de la escultura de la Edad Contemporánea. Claudel asentó las bases junto a Rodin. Martins estuvo en contacto con algunos de los artistas más relevantes del momento como los surrealistas o Duchamp, con quien compartió algunas investigaciones, y contribuyó notablemente a la modernización del arte brasileño gracias a su participación en la adquisición de obras del Museo de Arte Moderno de São Paulo. Bourgeois fue una de las primeras escultoras en investigar en el campo de la instalación y ha logrado estar presente en las colecciones más relevantes de arte contemporáneo. E Iglesias, es a día de hoy, una de las artistas nacionales con mayor renombre internacional, frente a cuyas obras públicas pasean cada día miles de personas.

Su trabajo nos ha permitido abordar nuevas líneas de investigación y expresión artística como la instalación, una vía de creación escogida por un gran número de mujeres a partir de la segunda mitad del siglo XX. Empleada, en muchos casos, para denunciar la situación de la mujer en el arte y en la sociedad u otras desigualdades. Es el caso de Judy Chicago, Doris Salcedo, Marina Abramovic o Mona Hatoum.

Por último, nuestro trabajo pretende llamar la atención acerca de la necesidad de abordar una investigación sobre escultoras a nivel nacional e internacional y, al mismo tiempo, que sus producciones se incluyan en los manuales de historia del arte. Logrando ocupar el lugar que, por su calidad, les corresponde.

---

<sup>87</sup> ZURBANO CAMINO, A., *El arte... op. cit.*, p. 223.

<sup>88</sup> BOURGEOIS, L., *Destrucción...*, *op. cit.* p. 43.

## 4. Bibliografía

### 4.1. Bibliografía general

- ALARIO TRIGUEROS, M<sup>a</sup> T., *Arte y feminismo*, Donostia-San Sebastián, Nerea, 2008.
- ALBIÑANA CILVETI, M. J., FERNÁNDEZ-LAYOS RUBIO, J. y JIMÉNEZ BURILLO, P., *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2001.
- ANTELO, R., *María con Marcel Duchamp en los trópicos*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores Argentina s.a., 2006.
- ANTELO, R., MESQUITA, T., STIGGER, V. y VILLELA, M., *Maria Martins. Metamorfoses*, São Paulo, Ministério da Cultura e Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.
- BERNÁRDEZ RODAL, A., FERNÁNDEZ VALENCIA, A. y LÓPEZ FDEZ. CAO, M., *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2012.
- BOURGEOIS, L., *Destrucción del padre, reconstrucción del padre: escritos y entrevistas 1923-1997*, Madrid, Editorial Síntesis, 2008.
- BRUNO, G., COOKE, L., DE DIEGO, E., FERGUNSON, R. y SANDQVIST, G., *Cristina Iglesias. Metonimia*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.
- CAMARERO, G., *Pintores en el cine*, Madrid, Ediciones JC, 2009.
- CASO, A., *Las olvidadas*, Madrid, Planeta, 2007.
- CATALINAS CALLEJA, J. L., MARTÍNEZ MARTÍNEZ, J. M. y MIRA CANDEL, F., *Rodin. El cuerpo desnudo*, Madrid, Fundación Mapfre, 2008.
- CATALINAS CALLEJA, J. J., MARTÍNEZ MARTÍNEZ, J. M. y MIRA CANDEL, F., *¿Olvidar a Rodin? Escultura en París, 1905-1914*, Madrid, Fundación Mapfre y Musée d'Orsay, 2009.
- CHARLES, V., *Camille Claudel*, Paris, Parkstone International, 2018.
- DELBÉE, A., *Camille Claudel*, Barcelona, Circe Ediciones, S.A., 2008.
- ELVIRA BARBA, M. A., *Rodin y la mitología simbolista*, Barcelona, Fundación “la Caixa”, 2009.
- FLYNN, T., *El cuerpo en la escultura*, Tres Cantos (Madrid), Akal, D.L. 2002.
- GALLARDO, B., *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura: cuaderno didáctico*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, D.L., 1999.
- GARÍN SANZ DE BREMOND, T., *Diccionario Oxford-Complutense. Diccionario del Arte del siglo XX*, Madrid, Editorial Complutense, S. A., 2001.

GIMÉNEZ, C., PRINCENTHAL, N., SEARLE, A. y STAFFORD B. M., *Cristina Iglesias*, Madrid, Palacio Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998.

HANS JOACHIM, A., *Escultura en el Siglo XX: Conciencia del espacio y configuración artística*, Barcelona, Blume, 1981.

HENRI, M., *Auguste Rodin 1840-1917*, Paris, Les Editions Braun et CIE Paris, 1952.

HIDALGO GARCÍA, M. A., *La escultura de Cristina Iglesias. Dar cuerpo a lo imaginario*, Murcia, Universidad de Murcia, 2008.

LARRATT-SMITH, P., *Louise Bourgeois: Petite Maman*, Ciudad de México, Museo del Palacio de Bellas Artes, 2013.

MAYAYO, P., *Louise Bourgeois*, Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea, 2002.

MONTERO, R. *Historias de mujeres*, Madrid, Santillana, S. A (Alfaguara), 1995.

MUÑOZ LÓPEZ, P., *Mujeres españolas en las artes plásticas*, Madrid, Síntesis, D.L. 2003.

PARIS, R. M., *Camille Claudel 1864-1943*, Francia, Gallimard, 1998.

RAMOS, G., *Maria Martins. Escultora dos trópicos*, Río de Janeiro, Artviva Editora, 2009.

RIVIÈRE, A., *Camille Claudel, la internada*, Barcelona, Nuevo Arte Thor, D.L., 1989.

SANS MASSÓ, A., *La escultura matriz de Louise Bourgeois, un espacio para la revuelta*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015.

SIRI HUSTVEDT, *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*, Barcelona, Planeta, D.L. 2019.

VIEVILLE, D., JIMÉNEZ BURILLO, P. y LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., *Camille Claudel (1864-1943), cuadernº 26*, Madrid, Fundación Mapfre, 2007.

ZURBANO CAMINO, A., *El arte como mediador entre el artista y el trauma. Acercamientos al arte desde el psicoanálisis la escultura de Louise Bourgeois*, País Vasco, Universidad del País Vasco, 2007.

## **4.2. Artículos en revistas**

BASELGA CALVO. P., “Louise Bourgeois. Simbolismo y fragmentos en la posmodernidad”, *Anales de Historia del Arte*, nº 20, 2010, pp. 301-319.

DOMÍNGUEZ, M. E., “Hacerse escultora, construirse un padre. Consideraciones en torno de la obra de Louise Bourgeois”, *Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte*, nº 6, 2011, pp. 54-62.

GRAÇA COSTA RAMOS, M. DA, “Erotismo amazónico en la obra de María Martins”, *RECUB Revistes Científiques de la Universitat de Barcelona*, nº 2, 2002, pp. 149-165.

JUSTINO, M. J., “Maria Martins, uma poética do desejo”, *Art & Sensorium, Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais*, vol. 4, 2017, pp. 2221-2235.

MUÑOZ, M.A., “Louise Bourgeois: el tejido de la memoria”, *Casa del Tiempo*, Vol. IV, nº 45-46, 2011, pp. 56-59.

MUÑOZ LÓPEZ, P., “Louise Bourgeois”, *Revista internacional de culturas y literaturas*, nº 1, 2010, pp. 40-46.

NAVARRETE, S., “Louise Bourgeois”, *Espiral de las artes: publicación cultural*, Vol. 6, nº 27-28, 1996, pp. 201-207.

RIBEIRO, L., “María Martins, la única surrealista de Brasil”, *Revista internacional de culturas y literaturas*, nº 1, 2014, pp. 251-270.

RODRIGO VILLENA, I., “Escultoras en un mundo de hombres y su fortuna en la crítica de arte española (1900-1936)”, *Arenal: Revista de historia de mujeres*, Vol. 25, nº 1, 2018, pp. 145-168.

RODRÍGUEZ, A., “Entróspacios, la nueva propuesta de Cristina Iglesias” *Ars Magazine, Revista de Arte y Coleccionismo*, 2018.<sup>89</sup>

### 4.3. Artículos en prensa periódica

ALDARONDO, R., “Un mar de sensaciones dentro de la casa del Faro”, *El Diario Vasco*, (San Sebastián, 1-XII-2018).<sup>90</sup>

ALONSO, C., “Un pozo de 100 toneladas”, *Noticias de Guipúzcoa*, (Guipúzcoa, 23-IX-2018).<sup>91</sup>

CUÉ, E., “Entrevista a Cristina Iglesias”, *El Nacional*, (Caracas, 2-XI-2019).<sup>92</sup>

CUIMÓN, P., “Cristina Iglesias destapa el Londres subterráneo”, *El país*, (Londres, 25-IX.2017).<sup>93</sup>

---

<sup>89</sup> <https://arsmagazine.com/entr%C7%9Dspacios-la-nueva-propuesta-de-cristina-iglesias/> (Fecha de consulta: 9-XII-2019).

<sup>90</sup> <https://www.diariovasco.com/culturas/faro-isla-cristina-iglesias-donostia-20181130132838-nt.html> (Fecha de consulta: 8-XII-2019).

<sup>91</sup> <https://www.noticiasdegipuzkoa.eus/2018/09/23/vecinos/donostia/100-un-pozo-de-toneladas> (Fecha de consulta: 9-XII-2019).

<sup>92</sup> <https://www.elnacional.com/papel-literario/entrevista-a-cristina-iglesias/> (Fecha de consulta: 9-XII-2019).

<sup>93</sup> [https://elpais.com/cultura/2017/10/24/actualidad/1508860440\\_400338.html](https://elpais.com/cultura/2017/10/24/actualidad/1508860440_400338.html) (Fuente: 8-XII-2019).



RODRÍGUEZ, C., “Un edificio para que la City vuelva a ser feliz”, *El Mundo*, (Londres, 24-IX-2017).<sup>94</sup>

#### 4.4. Webgrafía

<http://www.museecamilleclaudel.fr/> (Fecha de consulta: 3-IX-2019).

<https://issuu.com/artcurialbpt/docs/3340?e=6268161/12789934> (Fecha de consulta: 3-IX-2019).

<http://masdearte.com/movimientos/armory-show/> (Fecha de consulta: 7-IX-2019).

[https://www.museeorsay.fr/es/colecciones/obrascomentadas/busqueda/commentaire\\_id/la-edad-madura-2377.html?no\\_cache=1](https://www.museeorsay.fr/es/colecciones/obrascomentadas/busqueda/commentaire_id/la-edad-madura-2377.html?no_cache=1) (Fecha de consulta: 15-IX-2019).

<https://mam.org.br/exposicao/maria-martins-metamorfozes/> (Fecha de consulta: 16-IX-2019).

[https://cadenaser.com/ser/2007/11/06/cultura/1194308232\\_850215.html](https://cadenaser.com/ser/2007/11/06/cultura/1194308232_850215.html) (Fecha de consulta: 20-IX-2019).

<http://cristinaiglesias.com/> (Fecha de consulta: 5-XII-2019).

<https://coleccion.caixaforum.com/cristina-iglesias> (Fecha de consulta: 8-XII-2019).

<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/cristina-iglesias> (Fecha de consulta: 7-XII-2019).

<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/cristina-iglesias-metonymia> (Fecha de consulta: 7-XII-2019).

[https://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=obra&f%5B0%5D=im\\_field\\_obra\\_a\\_utor%3A4743](https://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=obra&f%5B0%5D=im_field_obra_a_utor%3A4743) (Fecha de consulta: 7-XII-2019).

<https://www.guiadelocio.com/toledo/arte/toledo/tres-aguas-el-acuifero-de-toledo> (Fecha de consulta: 7-XII-2019).

<https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/cristina-iglesias> (Fecha de consulta: 8-XII-2019).

<https://www.instagram.com/cristinaiglesiasestudio/> (Fecha de consulta: 8-XII-2019).

<http://www.elbabenitez.com/artistas/cristina-iglesias/> (Fecha de consulta: 8-XII-2019).

<https://www.mariangoodman.com/> (Fecha de consulta: 8-XII-2019).

[https://www.caam.net/es/diccionario\\_artistas\\_int.php?n=398](https://www.caam.net/es/diccionario_artistas_int.php?n=398) (Fecha de consulta: 14-XII-2019).

---

<sup>94</sup> <https://www.elmundo.es/cultura/2017/10/24/59ef581a468aeb8e6d8b469b.html> (Fuente: 8-XII-2019).

<http://www.elbabenitez.com/artistas/cristina-iglesias/> (Fecha de consulta: 15-XII-2019).

<https://www.artcurial.com/en/sale-3340-camille-claudel-treasured-legacy> (Fecha de consulta: 18-XII-2019).

<https://www.hauserwirth.com/artists/2777-louise-bourgeois> (Fecha de consulta: 26-XII-2019).

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/sala/sala-411> (Fecha de consulta: 22-XII-2019).

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/spider-arana> (Fecha de consulta: 27-XII-2019).

<https://www.guggenheim.org/exhibition/louise-bourgeois> (Fecha de consulta: 27-XII-2019).

<https://www.guggenheim-bilbao.eus/aprende/mundo-escolar/guias-para-educadores/mama> (Fecha de consulta: 27-XII-2019).

<http://proa.org/esp/exhibition-louise-bourgeois-obras-1.php> (Fecha de consulta: 27-XII-2019).

<https://bourgeois.guggenheim-bilbao.eus/artista> (Fecha de consulta: 28-XII-2019).

“Cristina Iglesias en uno de sus momentos más creativos”, eitb.com: [https://www.youtube.com/watch?v=TrkIp\\_OW9W8](https://www.youtube.com/watch?v=TrkIp_OW9W8) (Fecha de consulta: 7-XII-2019)

“Obras comentadas: Portón-Pasaje, de Cristina Iglesias”, Museo Nacional del Prado: <https://www.youtube.com/watch?v=gVxDkZWJilo> (Fecha de consulta: 9-XII-2019).

“Intervención escultórica de Cristina Iglesias | Centro Botín”, Fundación Botín: <https://www.youtube.com/watch?v=2Xrt1Jdg6tc> (Fecha de consulta: 9-XII-2019).

“Cristina Iglesias: *The Viewer is Fundamental in My Work*”, Tate Shots: <https://www.youtube.com/watch?v=GiYVXAnMAKM> (Fecha de consulta: 10-XII-2019).

“Entrevista con Cristina Iglesias: *Esta crisis es también de valores*”, Hoyesarte: [https://www.youtube.com/watch?v=1nd8dP\\_MvYY](https://www.youtube.com/watch?v=1nd8dP_MvYY) (Fecha de consulta: 12-XII-2019).

“Louise Bourgeois. Petite Maman”, Museo del Palacio de Bellas Artes de México: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=2&v=tcOvGBj\\_VKU&feature=emb\\_1\\_ogo](https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=tcOvGBj_VKU&feature=emb_1_ogo) (Fecha de consulta: 25-XII-2019).

## 5. Filmografía

*Camille Claudel, 1915* (Bruno Dumont, Francia, 3B Productions, 2013), 120 min.

*La pasión de Camille Claudel* (Bruno Nuytten, Francia, Les Films Christian Fechner / Lilith Films I.A / Gaumont / Films A2 / DD Productions / Ministère de la Culture et de la Communication / Centre National de la Cinématographie (CNC) / Sofica Créations / Sofimage / Soficas Investimages / Images Investissements / France 2, 1988), 170 min.

*Rodin* (Jacques Doillon, Francia, Les Films du Lendemain / Artémis Productions / France 3 Cinéma, 2017), 120 min.

*Louise Bourgeois: une vie* (Camille Guichard, Le Ministère de la culture et de la francophonie / Drac Ile France Delegation aux Arts Plastiques / Terra Luna Films / Centre Georges Pompidou, 1993), 52 min.

## 6. Apéndice documental

### 6.1. Trayectorias artísticas: biografías y exposiciones.

#### a) Camille Claudel

Fue una de las mejores escultoras del siglo XIX y, sin embargo, ha pasado a la historia especialmente por haber sido amante de Rodin y hermana del poeta Paul Claudel. De hecho, su figura comenzó a ser realmente valorada a partir de la biografía escrita por Anne Delbée en 1982.<sup>95</sup> Irónicamente, su arte ha sido habitualmente relegado a un segundo plano, pues se le han dedicado más estudios desde perspectivas como el papel decimonónico femenino o el vínculo existente entre creación y locura. Además, el cine ha tratado su figura en varias ocasiones, potenciado el mito: *La pasión de Camille Claudel* (1987) de Bruno Nuytten, *Camille Claudel, 1915* (2013) de Bruno Dumont y *Rodin* (2017) de Jacques Doillon.

Nació en 1864 en Fère-en-Tardenois, donde vivió hasta 1876 cuando su padre Louis-Prosper Claudel fue ascendido a Conservador de Hipotecas, trasladándose la familia a Nogent-sur-Seine. Allí, con doce años, comenzó sus estudios artísticos: en un primer momento autodidacta y, posteriormente, bajo las clases de Alfred Boucher.

En 1881 los Claudel se trasladaron a París brindando a Camille la oportunidad de estudiar en la Academia Colarossi, gracias al apoyo paterno. Su madre, por el contrario, no aprobaba tener una hija escultora. En Montparnasse, abrió su primer taller junto a otras escultoras inglesas, a destacar Jessie Lipscomb (*fig.45*). Boucher siguió visitándola y aconsejándola, en ocasiones junto a Paul Dubois –director de la École des Beux Arts–. Dubois al ver su trabajo creyó que había tenido contacto con Rodin por sus similitudes formales. Sin embargo, no fue hasta 1882 cuando contactó con él: Rodin sustituyó las clases de Boucher en el taller mientras este recogía un premio en Italia. Posteriormente, Camille trabajaría en su taller durante una década.

Es bien sabido que se convirtieron en amantes –a pesar de que Rodin convivía con Rose Beuret, con quien se casaría en 1917– y que, con el paso del tiempo, Camille quedó bajo su sombra. Tuvieron una relación llena de crisis que Camille reflejó en su obra, donde reclamó su libertad como mujer y como artista. En 1892 rompieron su relación tras un aborto. Camille abrió un taller propio y trabajó para afianzar su estilo.

---

<sup>95</sup> CAMARERO, G., *Pintores...op. cit.*, p. 277.

Se cree que pudo dedicarse eventualmente al diseño de objetos *art nouveau* para ganar dinero, pues llegó a endeudarse en varias ocasiones.

Algunos de sus apoyos más importantes fueron el galerista Éugene Blot, que fue su representante y le organizó exposiciones; el editor del periódico *Le temps* Mathias Morhardt, que le dedicó varios artículos; y la condesa de Maigret, su principal mecenas hasta 1905.

Aunque tuvo compradores y críticas positivas, apenas obtuvo encargos oficiales. Su mala situación le llevó a sufrir depresión y a destruir sus obras, pues creía que Rodin se las robaría. Entre 1908 y 1913, apenas se sabe nada de ella, pero fue en ese último año cuando dejaría de esculpir al ser encerrada involuntariamente por su familia en el sanatorio de Ville-Evrard. Posteriormente, tras el asedio alemán durante la Primera Guerra Mundial en 1914, la trasladaron al manicomio de Montdevergues. Allí moriría en 1943.

Realmente no se sabe hasta qué punto padeció un trastorno, pues hasta que no pasen ciento cincuenta años de su muerte no se podrá acceder a los archivos psiquiátricos. De momento sólo se cuenta con los testimonios de sus seres cercanos y con las cartas que escribió desde el sanatorio,<sup>96</sup> las cuales nunca vieron la luz exterior de acuerdo a la orden de aislamiento impuesta por su madre: sólo fue visitada esporádicamente por su hermano Paul.

A pesar de asentar las bases de la escultura moderna junto con Rodin, el indiscutible “primer escultor moderno”, su nombre sigue sin citarse en la mayoría de los manuales, aunque poco a poco va cambiando la situación: hoy es una de las escultoras más conocidas y una de las pocas mujeres artistas en poseer un museo propio: el *Musée Camille Claudel* en Nogent-sur-Seine.

---

<sup>96</sup> RIVIÈRE, A., *Camille... op. cit.*, p. 95.

**1882:** *La Vieille Hélène* (yeso), Salón de la Sociedad de Artistas Franceses.

**1883:** *Buste de Madame B.*, Salón de la Sociedad de Artistas Franceses.

**1885:** *La Veille Hélène*, *L'homme peché* y *Giganti*, Salón de la Sociedad Artistas Franceses.

**1886:** *Giganti*, Exposición de Otoño de Nottingham. *Louise Jeune Fille*, Salón de la Sociedad de Artistas Franceses.

**1887:** *Jeune Romain*, Salón de la Sociedad de Artistas Franceses.

**1888:** *Sakountala* (yeso), Salón de los Campos Elíseos: mención de honor.

**1889:** *Buste de Charles Lhermitte*, Exposición Universal y Salón de la Sociedad de Artistas Franceses. *La Valse*, Salón de la Sociedad de Artistas Franceses.

**1892:** *Buste d'Auguste Rodin* (bronce) Salón del Campo de Marte y exposición *Blanc et Noir* (París). *La Valse* (bronce) y *Clotho*, Salón de la Sociedad de Artistas Franceses.

**1893:** *La Valse* (yeso) y *Clotho* (yeso), Salón del Campo de Marte y Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes.

**1894:** *Le dieu envolé* (yeso) y *Protrait de la petite Châtelaine* (yeso), Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes. Salón de Bruselas: *La petite*

*Châtelaine*, *Contemplation*, *La Psaume*, *La Valse*, *Premier Pas* y un grupo de amantes.

**1884-1888:** Siegfried Bing, galerista reconocido, apostó por Camille. No se conoce exactamente cuántas obras le ayudaría a exponer, pero fue entre dichos años.

**1895:** *Sakountala* (mármol) se dona al Museo de Châteauroux y se exhibe. *Clotho* (mármol), exposición del XXXVII aniversario de Puvis de Chavanes. *Les causures*, Campos de Marte. *La Petite châtelaine* (mármol), *Buste de Léon Lhermitte* (bronce) *Les Causeuses* (yeso) y *Étude d'après un japonais* (yeso), Salón de la Escuela de Bellas Artes.

**1896:** Envía diecinueve esculturas a la Exposición Nacional de Ginebra. *La petite Châtelaine* (mármol), Salón de la Sociedad de Artistas Franceses. *Buste de Rodin* (mármol) y *La Vals* (mármol), Salón del Arte Nuevo de París. *Buste de Rodin* (bronce), Hotel Municipal de Ginebra.

**1897:** *Clotho* (mármol) es donado al Museo de Luxemburgo. *L'Hamadryade* (mármol y bronce), Galería de Samuel Binguna. *La Vague* (escayola), *Les Causeuses* (ónice) y *Portrait de Madame D.* (mármol), Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes.

**1898:** *L'Hamadryade* (mármol y bronce), *La Profonde Pensée* (bronce) y *Buste de M. X* (bronce), Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes.

**1899:** *L'âge mûr*, *Clotho*, *Comtesse de Maigret*, *Portrait de Monsieur le Comte de Christian de Maigret en costume Henri II* y *Persée et Gorgone*, Salón de la Escuela de Bellas Artes. *Les chemins de la vie*, Salón de Artistas Franceses.

**1900:** *Rêve au coin du feu*, *Pensée profonde* y *Ophélie*, Exposición Universal de París.

**1902:** *Persée* (mármol), *Buste de Madame la Comtesse de M.* (mármol) y *L'Alsacienne* (terracota), Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes.

**1903:** *L'âge mûr* (bronce), Salón de Artistas Franceses.

**1904:** Once bronce y dos mármoles, Galería Eugène Blot. *La Fortune*, Segundo Salón de Otoño.

**1905:** *Vertumne et Pomone* (mármol) *Sirène* (bronce), Salón de los Artistas Franceses. *L'abandon* (bronce), Salón de Otoño. Diversas piezas, Galería Eugène Blot.

**1907:** Exposición de trece obras, Galería Eugène Blot. Exposición de varios retratos masculinos, Galería Bernheim-Jeune.

**1908:** Expuso por última vez once obras en la Galería Eugène Blot, la

mayoría en bronce: *L'âge mûr*, *La jeunesse*, *L'Abandon*, *La Valse*, *Vieil homme: étude pour la Vieillesse*, dos bustos de mujer, *Persée*, *La Fortune* y *L'Inspirée*.

**1910:** *L'imploration*, *La Valse*, *Les Bavardes* y *Persée*, exposición "Mujeres pintoras y escultoras", París.

**1934:** *L'imploration*, *La Valse* y *Buste de Rodin*, Salón de las Mujeres Artistas Modernas Francés.

**1936:** Se expuso una de sus obras en la Galería Bernheim Jeune.

**1938:** *Buste de Rodin*, Salón de las Mujeres Artistas Modernas Francés.

**1951:** "Camille Claudel", primera retrospectiva, Museo Rodin de París a iniciativa de su hermano Paul.

**1953:** *Sakountala* (bronce) *La Valse* (bronce) y *La Fortune* (bronce), Museo Sainte-Croix de Poitiers.

**1965:** "Paul Claudel. Premières œuvres, 1886-1901", Biblioteca literaria Jacques Doucet de París: se expusieron una decena de obras de Camille.

**1967-1968:** *Les Causeses* (bronce), *L'Âge mûr* (bronce) y *La Valse* (bronce), Palacio Mediterráneo de Nice.

**1968:** "Paul Claudel", Biblioteca Nacional de París: se expusieron varias obras de Camille.

**1972:** *Jeune Romain*, (bronce), Exposición "Ernest Nivet", Châteauroux.

**1981:** *Sakountala* (mármol), Bruton Gallery de Londres.

**1981-1982:** *Sakountala* (mármol), Musée de Mont-de-Marsan.

**1982:** *Giganti* (bronce) y *Buste de Louise Claudel* (terracota), Palais des Beaux-Arts de Lille.

**1893:** *Giganti* (bronce) y *Buste de Louise Claudel* (terracota), Museo de Rodin de París. *L'Âge mûr* (bronce), Museo Nacional de Arte Moderno de París.

**1984:** “Camille Claudel”, segunda retrospectiva, Museo Rodin de París y Museo Sainte-Croix de Poitiers.

**1990:** “Camille Claudel: Mon frère”, Museo de Bellas Artes de Tourcoing y “Camille Claudel”, Fundación Pierre-Gianadda de Martigny.

**1993:** “Camille Claudel”, Museo de los Jacobinos de Morlaix y “Hommage à Camille Claudel”, en el Museo de Laon por el cincuenta aniversario de su muerte.

**1995:** “Camille Claudel”, Círculo Municipal de Luxembourg.

**1996:** “Camille Claudel”, Galería del Ayuntamiento de Aulnay-sous-Bois.

**2004:** “Rodin y la revolución de la escultura. De Camille Claudel a Giacometti”, Caixaforum de Barcelona.

**2005:** “Camille Claudel et Rodin. La rencontre de deux destins”, Museo de

Bellas Artes de Québec e Instituto de Arte de Detroit

**2006:** “Camille Claudel et Rodin. La rencontre de deux destins”, Fundación Pierre Giannada de Martigny y “Camille Claudel en Picardie chez elle”, Espacio Camille Claudel de Amiens.

**2007:** “Camille Claudel 1864-1943”, Fundación Mapfre: primera exposición monográfica en España.

**2015:** “Camille Claudel. Au miroir d'un art nouveau”, Museo de Arte e Industria André-Diligent de Roubaix.

**2017:** Se inauguró el Musée Camille Claudel en Nogent-sur-Seine, la mayor colección de la autora. Fue esencial para sus fondos la participación durante ese mismo año en la mayor subasta de la autora *Camille Claudel: un tesoro en herencia*, organizada por *Artcurial*. El Estado Francés ejerció su derecho de preferencia para la adquisición de doce lotes y varios fueron destinados a este museo. Puede consultarse el catálogo online en el siguiente enlace:

<https://issuu.com/artcurialbpt/docs/3340?e=6268161/12789934> (Fecha de consulta: 3-XI-2019).

**2019:** "Modern Couples: Art, Intimacy and the Avant-Garde", Barbican Art Gallery de Londres.



## b) **María Martins**

Fue escultora, diseñadora, grabadora, pintora, escritora, embajadora y música brasileña, la primera del país en integrarse al ambiente internacional. Poco estudiada y vinculada peyorativamente con lo erótico, no fue verdaderamente reconocida hasta las últimas décadas del siglo XX. E incluso, en un principio, fue más valorada como amante y musa de Duchamp; si bien es cierto que en su tiempo fue admirada por los surrealistas. Además, existen ciertas dudas y lagunas en torno a su biografía, pues ella misma daba en ocasiones diversas versiones sobre un mismo hecho.

Nacida en Campanha, fue hija de João Luís Alves, senador y ministro de justicia de la republica brasileña. Este le proporcionó una buena educación y la pasión por el arte y la filosofía: “mi padre, me enseñó cuando apenas sabía leer a amar Goethe y Dante, que se quedaron conmigo hasta hoy sumidos en mi memoria (...) dejándome como herencia esta indomable pasión por las obras del espíritu: arte, poesía, filosofía”.<sup>97</sup> Así, en un primer momento estudió música y, más tarde, pintura en París, aunque acabaría decantándose por la escultura.

En 1915 se casó con Octavio Tarquínio, historiador y escritor, quien tradujo unos escritos de Nietzsche y le transmitió su admiración por el mismo. Al divorciarse en 1924, se trasladó a París y comenzó a frecuentar los círculos intelectuales parisinos y estrechar amistad con pintores, artistas e intelectuales relevantes del momento.

Allí conoció a Carlos Martins, un diplomático brasileño con el que se casó en 1926. Viajarían por numerosos países como embajadores de Brasil en el extranjero. El mismo año en el que se casaron, tomaron la embajada en Quito, donde coleccionaron piezas de arte precolombino que posteriormente donarían al museo local.<sup>98</sup> Ello acercaría a María al arte amazónico y al primitivismo. También adquirieron obras de otros artistas locales que trataron temáticas indígenas. María nunca dejaría de coleccionar: Dalís, Maggittes, Giacomettis, Mattisses, Picassos, etc., prestando siempre atención a las novedades estéticas. Ello fue clave a la hora de impulsar la colección y adquisición de obras del Museu de Arte Moderna de São Paulo en los años cincuenta, pues tenía amplios conocimientos de la vanguardia y relación con muchos de estos artistas.

---

<sup>97</sup> ANTELO, R., MESQUITA, T., STIGGER, V. y VILLELA, M., *María... op. cit.*, p. 28.

<sup>98</sup> ANTELO, R., *María... op. cit.*, p. 135.

En 1927 los Martins asumieron la embajada de París, donde María tomó sus primeros contactos con la escultora de la mano de Catherine Barjansky,<sup>99</sup> conocida ceramista ucraniana de estilo *art déco* esposa del famoso violinista Alexandre Barjansky. En 1934, tomaron el cargo en Japón, donde las enseñanzas filosóficas del budismo zen le llevaron a tomar la decisión de ser artista. Por ello, un año después comenzó a esculpir al mudarse a Bruselas, en la Academia de Bellas Artes de Bruselas bajo las clases de Oscar Jaspers.

El matrimonio permaneció en Europa hasta la Segunda Guerra Mundial, cuando en 1939 fueron destinados a la embajada de Washington, y no volverían hasta 1948 para asumir la embajada de París.

América fue una época esencial, ya que allí comenzó a exponer sus trabajos y tomó contactos con numerosos artistas vanguardistas, ya que muchos se encontraban exiliados por la guerra como algunos surrealistas u Ossip Zadkine, con quien cabe la posibilidad de que acudiese a sus cursos durante un corto periodo de tiempo.<sup>100</sup> Además, tomaría clases con Jacques Lipchitz, cuyo estilo le influyó y le enseñó a dominar la fundición del bronce.

En París montó un taller en la Villa d'Alesia frente al de Brancusi, cuya influencia provocó que su estilo evolucionará. En 1950 Carlos se jubiló y regresaron a Brasil. Allí, María montó un taller que se convirtió en el punto de encuentro de jóvenes artistas exitosos en el arte brasileño años después, y colaboró en la creación del Museo de Arte Moderno de São Paulo y en la organización de diversas Bienales.

Dicho museo, le dedicó una retrospectiva en 1956. Por desgracia, en ese momento de mayor reconocimiento en su país, su producción disminuyó debido a una serie de problemas articulares que le dificultaron esculpir. Por ello, dedicó más tiempo a viajar y escribir libros sobre dichos viajes –como China e India–, y sobre poetas y filósofos malditos como Nietzsche.

En 1973 muró en Río de Janeiro a causa de un infarto y, aunque fue noticia, se refirieron a ella más como embajadora que como artista.

---

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>100</sup> JUSTINO, M. J., “*Maria... op. cit.*”, p. 2222.

**1939:** Feria mundial de Nueva York.

**1940:** Primeras exhibiciones colectivas: Philadelphia International y “Latin American Art”, Riverside Museum de Nueva York.

**1941:** “María”, Corcoran Gallery de Washington: primera exposición individual. *Christo*, fue adquirida para los fondos del MoMa.

**1942:** “Sculptures by María”, Galería Valentine de Nueva York. El MoMa adquirió para sus fondos *São Francisco*.

**1943:** Exposición en conjunto con Piet Mondrian en la Galería Valentine de Nueva York.

**1944:** “María: sculptures and sculptes jewels”, Galería Valentine de Nueva York.

**1946:** “Maria: new sculptures”, Galería Valentine.

**1947:** “Exposición Internacional de Surrealismo”, Galería Maeght y “María”, Galería Julien Levy de Nueva York.

**1948:** “Les statues magiques de María”, Galería René Drouin de París.

**1950:** “María: esculturas”, Museo de Arte Moderno de San Pablo.

**1951:** I Bienal Internacional de São Paulo: participó en su organización y expuso. Ganó el primer premio de escultura.

**1953:** *Calendrier de L’Eternité*, II Bienal de São Paulo: ganó el segundo premio de escultura.

**1955:** III Bienal de São Paulo: obtuvo el premio a mejor escultor.

**1956:** “Maria Martins”, Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. *Ritmo dos ritmo*, distrito federal de Brasilia (Palacio de la Alvorada).

**1957:** Congreso de la Unesco de Nova Délhi.

**1960:** *L’impossible* (bronce) en “Surrealist intrusion in the Enchanter’s Domain”.

**1965:** *Arvore da vida* y *A grande serpente*, “Surrealismo y Arte fantástico” VIII Bienal de São Paulo.

**1987:** “Imaginários Singulares” XIX Bienal de São Paulo.

**1997:** Retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de São Paulo y en la Galería Maria Luisa e Oscar Americano de São Paulo.

**1998:** “The Surrealist Sculpture of Maria Martins” Galería Ememerich de Nueva York, basada en la exposición de 1997 de São Paulo. XXIV Bienal de São Paulo.

**2013:** Retrospectiva “Maria Martins: Metamorfoses”, Museo de Arte Moderno de São Paulo.

**2016:** “Antropofagia y Modernidad Arte brasileño en la Colección Fadel”, Museo Malba, Buenos Aires.

### **c) Louise Bourgeois**

Pintora, dibujante, grabadora y escultora. Nació el 25 de diciembre de 1911 en París en el seno de una familia burguesa y murió el 31 de mayo de 2010 en Nueva York.

Vivió en París, donde su familia tenía un negocio propio: una galería de tapices, donde vendían y restauraban tapices medievales y renacentistas. Sin embargo, se mudaron en varias ocasiones, por lo que el negocio no siempre se ubicó allí. Louise a partir de los doce años ayudó en el taller de restauración como dibujante de las partes dañadas de los tapices, normalmente la parte inferior, rehaciendo los pies.

Hubo dos hechos causados por la Primera Guerra Mundial que le marcaron fuertemente: su padre fue herido en el frente y le impactaron las imágenes de los heridos y mutilados en sus visitas al hospital y, por otro lado, cuidó de su madre durante más de diez años debido a que contrajo la gripe española, llegando a interrumpir sus estudios.

Su padre contrató a Sadie Gordon para enseñar inglés a sus hijos, quien vivió con la familia entre 1922 y 1932. Fue uno de los episodios más importantes de su vida, ya que Sadie se convirtió en la amante de su padre, siendo tolerado por su madre. Fue algo perturbador para su infancia y será uno de los temas claves en su arte.

Su educación fue muy variada y se desarrolló en diversas escuelas durante la década de 1920. Recibió conocimientos de filosofía idealista del siglo XVII, comprendiendo sobretodo las matemáticas, la física, la química y la metafísica. Por ello, en 1932 se matriculó en la Sorbonne –la Universidad de París– para estudiar cálculo y geometría. Pero al morir su madre ese mismo año, decidió dedicarse al arte, algo que no aceptó bien su padre. Por ello, tuvo que autofinanciarse sus estudios artísticos dando clases de inglés y ejerciendo de traductora de estudiantes americanos.

Se inscribió en la Academia de Bellas Artes de París pero, debido a su insatisfacción, decidió formarse en talleres de artistas de Montparnasse y Montmartre entre 1933 y 1938: Roger Bissière, Robert Wlérick, Yves Brayer, Charles Despiau, André Lhote o Fernand Léger. Este último, fue el primero en ver su vocación escultórica.

Además, estudió historia del arte en L'École du Louvre y en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes para poder ejercer como docente. Posteriormente trabajó en el Louvre, por lo que conoció muy bien el museo.

En 1938 abrió una pequeña galería de arte dentro del negocio de su padre. Allí conoció a Robert Goldwater, influyente historiador del arte americano, con quien se casaría ese mismo año y se mudaría a Nueva York, donde formó una familia. Goldwater realizó una tesis sobre el arte primitivo y su influencia en la élite artística y cultural americana, permitieron a Bourgeois relacionarse con relevantes personalidades del mundo artístico.

En Nueva York encontró su independencia, distanciada de su hogar pudo analizar su infancia. Sin embargo, dejó atrás todo su entorno en un difícil periodo: durante la Segunda Guerra Mundial. Allí, entre 1939 y 1945, se unió al Art Students League y estudió con varios constructivistas. En 1946, aprendió técnicas de grabado en el taller Stanley William Hayter's, donde se relacionó con algunos artistas como Miró o Le Corbusier y, en 1961, fue aceptada en la Escuela de Artes y Ciencias de la Universidad de Nueva York. No sólo fue estudiante en los Estados Unidos, sino que a partir de 1960 también ejerció como profesora en diversas escuelas públicas como en la School of Visual Arts de Nueva York o la Universidad de Columbia y Yale.

A pesar de que participó en algunas muestras colectivas y de que celebró su primera muestra individual en 1945 en Nueva York, no hubo continuidad. Expuso esporádicamente durante los cuarenta y no lo volvió hacer en una década. Su carrera artística no despuntó hasta su madurez. En 1973 murió su marido y sus tres hijos ya eran mayores e independientes, por lo que no tenía obligaciones familiares ni preocupaciones financieras y poseía buena salud física y mental. Todo ello, le permitió dedicarse plenamente al arte. Así, a finales de los setenta, su carrera empezó a afianzarse hasta llegarle la fama en 1982, con una exposición monográfica organizada por el MoMa, siendo además la primera dedicada a una mujer. No dejaría de trabajar hasta su muerte. Recibió diversos premios y participó en bienales como la de Venecia.

En la década de 1980, celebró treinta y dos exposiciones individuales en Norteamérica y ocho en Europa. Pero la década de mayor expansión fue 1990: cincuenta y cinco exposiciones en Estados Unidos, cincuenta y ocho en Europa, tres en Sudamérica, dos en Asia y dos en Oceanía, la mayoría organizadas por galerías, pues la difusión institucional se daría a partir del nuevo milenio hasta hoy.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> SANS MASSÓ, A., *La escultura... op. cit.*, p. 122.

Hoy se la considera una de las artistas más importantes del arte contemporáneo: se la galardonó con numerosos premios, sus obras se encuentran en colecciones públicas y privadas de todo el mundo y fue partícipe de numerosas bienales y ferias de arte.

Debido a la numerosa cifra de exposiciones citada, en el siguiente listado, sólo se incluirán sus primeras muestras individuales y sus retrospectivas tras la que le dedicó el MoMa en 1982. Entre las primeras muestras individuales, se han excluido lógicamente aquellas dedicadas exclusivamente a pintura, grabado o dibujo. Para elaborar el listado, las principales fuentes de información han sido las página webs de la galería de arte moderno y contemporáneo Hauser & Wirth (<https://www.hauserwirth.com/artists/2777-louise-bourgeois>) [Fecha de consulta: 26-XII-2019] y del Museo Guggenheim de Bilbao (<https://bourgeois.guggenheim-bilbao.eus/artista>) [Fecha de consulta: 28-XII-2019]).

**1949:** “Lousie Bourgeois, Recent Work 1947 to 1949: Seventeen Standing Figures in wood,” Peridot Gallery de Nueva York.

**1950:** “Louise Burgeois: Sculptures” Peridot Gallery de Nueva York.

**1953:** “Louise Bourgeois. Drawings for Sculpture and Sculpture”, Peridot Gallery de Nueva York.

**1959:** “Sculpture by Louise Bourgeois”, Andrew D. White Art Museum de Ithaca (Nueva York).

**1964:** “Louise Bourgeois. Recent Sculpture”, Stable Gallery de Nueva York.

**1979:** “Louise Bourgeois. Sculpture 1941-1953. Plus One New Piece”, Xavier Fourcade Gallery de Nueva York.

**1980:** “Louise Bourgeois. Sculpture: The Middle Years 1955-1970”, Xavier Fourcade Gallery de Nueva York.

**1981:** “Louise Bourgeois. Femme Maison”, Renaissance Society de Chicago.

**1982:** “Bourgeois Truth”, Robert Miller Gallery de Nueva York y “Louise Bourgeois. Retrospective”, MOMA de Nueva York.

**1983:** “Louise Bourgeois. Retrospective” fue exhibida en el Contemporary Arts Museum de Houston, en el Museum of Contemporary Art de Chicago y en el Akron Art Museum, de Akron.

**1985:** “Louise Bourgeois. Retrospective 1947-1984” fue exhibida en la Galerie Maeght-Lelong de Paris y en la Galerie Maeght-Lelong de Zurich.

**1987:** “Louise Bourgeois. Work 1943-1987”, Henry Art Gallery de Seattle.

**1989:** “Louise Bourgeois. A Retrospective Exhibition”, Frankfurter Kunstverein de Frankfurt

**1990:** “Louise Bourgeois. Una exposición retrospectiva”, Fundació Tàpies de Barcelona, “Louise Bourgeois. 1939-89. Skulpturen und Zeichnungen”, Galerie Krinzinger de Vienna, “Louise Bourgeois. A Retrospective Exhibition”, Städtische Galerie im Lenbachhaus de Munich y “Louise Bourgeois. A Retrospective Exhibition”, Musée d'art contemporain de Lyon.

**1991:** “Louise Bourgeois. A Retrospective Exhibition” fue mostrada en el Kunstmuseum Bern de Berna y en el Kröller-Müller Museum de Otterlo.

**1995 :** “Louise Bourgeois. Sculptures, environnements, dessin 1938-1995”, Musée D'Art Moderne, París.

**1996:** “Louise Bourgeois. Der Ort des Gedächtnisses Skulpturen, Environments und Zeichnungen. 1946-1995”, Museo Deichtorhallen de Hamburgo.

**2000:** “Louise Bourgeois”, Tate Modern de Londres,

**2001:** “75th Anniversary Sculpture: Louise Bourgeois”, Williams College

Museum of Art de Williamstown y “Louise Bourgeois” El Hermitage Museum de San Petersburgo.

**2007:** “Louise Bourgeois: Retrospective” se inaugura en el Tate Modern de Londres y posteriormente será mostrado en el Centre Georges Pompidou de Paris.

**2008:** La citada muestra “Louise Bourgeois: Retrospective” siguió exhibiéndose en otros museos: el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, el MOCA (Museum of Contemporary Art) de Los Angeles y The Hirshhorn Museum de Washington D. C.

**2009:** “Louise Bourgeois: Retrospective”, The Hirshhorn Museum de Washington DC

**2011:** “Louise Bourgeois. Kona/Femme”, National Gallery of Iceland de Reykjavik.

**2015:** “Louise Bourgeois. I Have Been to Hell and Back” fue mostrada en el Museo Picasso Málaga y Moderna Museet de Estocolmo.

#### **d) Cristina Iglesias**

Escultora y grabadora, es uno de los artistas españoles más conocidos internacionalmente de las últimas décadas, cuya obra se halla en colecciones de todo el mundo. Nació en 1956 en San Sebastián. Pertenece a una familia de artistas: Cristina es escultora, Alberto es compositor, Eduardo es escritor, Lourdes es escritora y guionista, y Pepelu fue cineasta –ya fallecido–. Hoy vive y trabaja en su taller de Torreldones (Madrid), donde tienes dos estudios: uno más pequeño para crear maquetas, grabados, serigrafías, fotografías... y una nave industrial para grande obras, donde colabora con todo su equipo de artistas.

Aunque comenzó estudiando la carrera de Ciencias Químicas en su ciudad natal, debido a la admiración que sentía por su padre, decidió abandonarla para trasladarse a Barcelona y estudiar dibujo y cerámica entre 1977 y 1979. Del barro le interesó su maleabilidad y su posible adición de color. Entre 1980 y 1980 se trasladaría a estudiar Chelsea School of Art de Londres, para ampliar sus conocimientos.<sup>102</sup>

La influencia escultórica británica fue clave, pues le permitió conocer muy diversos estilos y relacionarse con artistas que entonces comenzaban a despuntar, como Tony Cragg, Anish Kapoor, Richard Serra o Juan Muñoz, con quien se casaría y trabajaría en equipo hasta su muerte en 2001. Igualmente tomó contacto con el Arte Povera y la importancia que concede al cambio y deterioro de los materiales, y con el Land-Art y su interés en la naturaleza y en el contacto directo entre obra y espectador, que por sus dimensiones obligan a recorrerlas.<sup>103</sup> Sin embargo, mantuvo un estilo puramente propio.

A pesar de tomar nota de estos contactos, mantuvo una identidad puramente propia. En Londres, también leyó mucho y prestó interés en el cine, sobre todo a aquellos directores interesados, como ella, en crear espacios como Tarkovski.

En 1988 se mudaría a Estados Unidos dejando atrás Inglaterra, ya que se le concedió una beca Fulbright para estudiar en el Pratt Institute de Nueva York y en 1995 empezó a impartir clases como profesora de escultura en la Academia de Bellas Artes de Múnich –puesto del que se despediría en 1999 para dedicarse plenamente a la creación–.

---

<sup>102</sup> HIDALGO GARCÍA, M. A., “La escultura... *op. cit.*, p. 11.

<sup>103</sup> *Ibidem.*



Su carrera expositiva despegó en los años ochenta. Comenzó a ser valorada internacionalmente y, desde entonces, no ha dejado de exponer. De hecho, ha formado parte de más de sesenta exposiciones, especialmente en Europa y Estados Unidos, aunque también lo ha hecho en lugares como Japón. En España colabora principalmente con las galerías Pepe Cobo y Elba Benítez de Madrid, quienes la promocionan.

Su actividad expositiva fue plenamente reconocida en 1999 gracias al *Premio Nacional de Artes Plásticas*. Solo ella y otras dos mujeres, Eva Lootz y Esther Ferrer, han recibido este galardón.<sup>104</sup> A este, le siguió el *Premio de Arte de Berlín* (2012) y ha representado a España en numerosas Bienales y Exposiciones Universales: en la Exposición Universal de Sevilla (1992), en la XLII y XLV Bienal de Venecia (1986 y 1993), en la Bienal de Sídney (1990), en la Exposición Universal de Hannover (2000) o en la Bienal de Taipei (2002) entre otras.

Otro factor que le da dado un renombre internacional han sido varios encargos públicos a gran escala, o sus intervenciones en el paisaje natural.<sup>105</sup>

En los últimos años, se ha interesado por el documental. Los filma y destina a su página web bajo el título de *Guide Tours*. “Estoy explorándolo como lenguaje y como una plataforma para enseñar la obra (...) son visitas guiadas para que el espectador que lo ve quiera estar ahí”.<sup>106</sup>

A continuación, como en el caso anterior, debido a su gran cantidad de exposiciones, sólo han sido incluidos en el listado sus muestras individuales. Sus exposiciones colectivas pueden ser consultadas en catálogos y webs dedicados a la artista con cierta facilidad. La fuente principal para la elaboración del listado que hay a continuación, el catálogo de la exposición “Metonimia” organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.<sup>107</sup>

---

<sup>104</sup> BERNÁRDEZ RODAL, A., FERNÁNDEZ VALENCIA, A. y LÓPEZ FDEZ. CAO, M., *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2012, p. 193.

<sup>105</sup> <http://www.elbabenitez.com/artistas/cristina-iglesias/> (Fecha de consulta: 15-XII-2019).

<sup>106</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=TrkIp\\_OW9W8](https://www.youtube.com/watch?v=TrkIp_OW9W8) (Fecha de consulta: 7-XII-2019).

<sup>107</sup> BRUNO, G., COOKE, L., DE DIEGO, E., FERGUNSON, R. y SANDQVIST, G., *Cristina... op. cit.*

**1984:** “Cristina Iglesias, arqueologías” Casa de Bocage, Galería Municipal de Arte Visuais de Setúba. “Sequências” Galería Cómicos de Lisboa y “Cristina Iglesias” Galería Juana de Aizpuru.

**1985:** “Cristina Iglesias” Sredelijk Van Abbemuseum.

**1986:** “Cristina Iglesias” Galería Cómicos de Lisboa.

**1987:** “Cristina Iglesias: Sculptures de 1984 à 1987” Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos, “Cristina Iglesias” Galería Marga Paz de Madrid, “Cristina Iglesias” Galería Peter Paksch de Viena.

**1988:** “Cristina Iglesias” Galería Jean Bernier de Atenas, “Cristina Iglesias” Museo de Bellas Artes de Málaga, “Cristina Iglesias” Museo Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen en Düsseldorf, “Cristina Iglesias” Galería Joost Declercq de Gante.

**1989:** “Cristina Iglesias” Galería Ghislaine Hussenot de París.

**1990:** “Cristina Iglesias” Galería Locus Solus de Génova, “Cristina Iglesias” Galería Marga Paz de Madrid, “Cristina Iglesias” De Appel Foundation de Ámsterdam, “Cristina Iglesias, esculturas” Galería Cómicos de Lisboa, “Cristina Iglesias” Galería New South Wales de Sydney.

**1991:** “Cristina Iglesias” Galería Kunsthalle de Berna, “Cristina Iglesias” Galería Jean Bernier de Atenas y “Cristina Iglesias” Galería Joost Declercq de Gante.

**1992:** “Cristina Iglesias” Art Gallery of York University, Toronto.

**1993:** “Cristina Iglesias” Stedelijk Van Abbemuseum de Eindhoven, “Cristina Iglesias” Galería Moderna de Ljubljana, “Cristina Iglesias” Galería Ghislaine Hussenot de París.

**1994:** “Cristina Iglesias: One Room” Stedelijk Van Abbemuseum de Eindhoven, “Cristina Iglesias” Galería Konrad Fischer de Düsseldorf.

**1996:** “Cristina Iglesias” Galería Jean Bernier de Atenas, “Cristina Iglesias” Galería Donald Young de Seattle y “Cristina Iglesias” en la Galería DV de San Sebastián.

**1997:** “Cristina Iglesias” “Guggenheim Museum de Nueva York.

**1998:** “Cristina Iglesias” Palacio de Velázquez, “Cristina Iglesias” Museo Guggenheim Bilbao.

**2000:** “Cristina Iglesias” Museo de Arte Contemporáneo de Nîmes.

**2002:** “Cristina Iglesias” Museo Serralves de Oporto.

**2003:** “Cristina Iglesias” Museo Irlandés de Arte Moderno de Dublín,

“Cristina Iglesias” Galería Whitechapel de Londres.

**2005:** “Cristina Iglesias” Galería Marian Goodman de Nueva York, “DC: Cristina Iglesias. Drei hängende Korridore” Museo Ludwig de Colonia.

**2006:** “Cristina Iglesias” Museo Ludwig de Colonia.

**2007:** “Cristina Iglesias” Instituto Cervantes de París, “Cristina Iglesias” Galería Elba Benítez de Madrid, “Cristina Iglesias” Galería Pepe Cabo de Madrid.

**2008:** “Cristina Iglesias” Pinacoteca del Estado de São Paulo y “Deep Fountain: Cristina Iglesias” Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes.

**2009:** “Cristina Iglesias” Fondazione Arnaldo Pomodoro de Milán y “Cristina iglesias. Il senso dello spazio”

Fondazione Arnaldo Pomodoro de Milán.

**2012:** “Cristina Iglesias. Mar de Cortés. Cuaderno de artista” Club Matador de Madrid.

**2013:** “Cristina Iglesias” Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, “Cristina Iglesias” Casa França de Río de Janeiro y “Cristina Iglesias: procesos de creación” Galería Elba Benítez de Madrid.

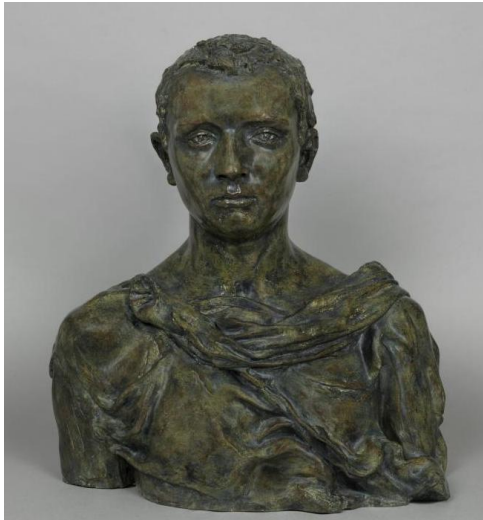
**2015:** “Cristina Iglesias: Phreatic Zones”, Galería Marian Goodman de Londres.

**2016:** “Cristina Iglesias” Museo de Grenoble.

**2018:** “Cristina Iglesias. Entwined” Marian Goodman Gallery de Londres y “Cristina Iglesias: ENTRĒSPACIOS” Centro Botín de Santander.

## 7. Apéndice gráfico

### 7.1. Camille Claudel



*Fig.1: Jeune romain o Mon Frère, Camille Claudel, 1882-1883, bronce. Musée Camille Claudel, Nogent-sur-Seine.*

(Fuente: <http://www.museecamilleclaudel.fr/fr/collections/jeune-romain-ou-mon-frere>) (Fecha de consulta: 10-IX-2019)



*Fig.2: Algunos alumnos y alumnas miembros de la Academia Colarossi durante el siglo XIX.*

(Fuente: <https://chez-edmea.blogspot.com/2010/10/lacademie-colarossi.html>) (Fecha de consulta: 31-IX-2019)



**Fig. 3:** *Les bourgeois de Calais*, Auguste Rodin y Camille Claudel, 1889, bronce. Calais.

(Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Le Monument aux Bourgeois de Calais dAuguste Rodin \(mus%C3%A9e Rodin\) \(5527575232\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Le_Monument_aux_Bourgeois_de_Calais_dAuguste_Rodin_(mus%C3%A9e_Rodin)_5527575232.jpg)) (Fecha de consulta: 29-IX-2019).



**Fig. 4:** *Les portes du infern*, Auguste Rodin y Camille Claudel, 1880-1917, bronce. Musée d'Orsay, París. (Fuente: <https://historia-arte.com/obras/la-puerta-del-infierno-rodin>) (Fecha de consulta: 29-IX-2019).



**Fig. 5:** *Mano* realizada por Camille Claudel para *Les portes du infern*, h. 1891, bronce.

Colección particular. (Fuente: <https://www.reprodart.com/a/claude-camille/hand-2.html>) (Fecha de consulta: 29-IX-2019).



**Figs. 6 y 7:** Escenas de la película “Rodin” (2017, dirigida por Jacques Doillon), donde Claudel aparece esculpiendo dentro del taller de Rodin una de las manos de *Les portes du infern*. En la estantería del fondo, pueden apreciarse otros pies y manos realizados por la escultora para su maestro. (Fuente: Fotogramas tomados de la película)



**Figs. 8 y 9:** Vista delantera y trasera de *Jeune fille à la gerbe*, Camille Claudel, 1887, terracota. Musée Rodin, París. (Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/143481938112348230/?lp=true>) (Fecha de consulta: 30-IX-2019)



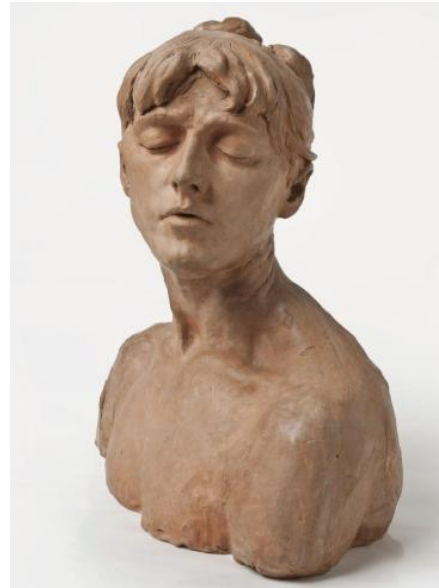
**Fig. 10 y 11:** Vista delantera y trasera de *Galatée*, Auguste Rodin, 1888-1889, mármol. Musée Rodin, París. (Fuente: <https://collections.musee-rodin.fr/es/museum/rodin/galatee/S.01110?materiauxUtilises%5B0%5D=marbre&anneeDeCreation%5B0%5D=1887&position=1>) (Fecha de consulta: 30-IX-2019)



**Fig. 12 y 13:** Vista lateral y frontal de *Torse de femme accroupie*, Camille Claudel, 1884-1885, mármol. Musée Camille Claudel, Nogent-sur-Seine. (Fuente: <http://www.museecamilleclaudel.fr/collections/femme-accroupie>) (Fecha de consulta: 30-X-2019)



**Fig. 14:** *Giganti*, Camille Claudel, 1886, bronze. Musée des Beaux-Arts de Reims. (Fuente: <https://www.reprodart.com/a/claude-camille/kopfeinesbriganten-1.html>) (Fecha de consulta: 30-X-2019)



**Fig. 16:** *Jeune femme aux yeux clos*, Camille Claudel, ¿1886-1887?, terracota. Musée Sainte-Croix, Poitiers. (Fuente: <http://www.alienor.org/collections-des-musees/fiche-objet-66624-jeune-femme-aux-yeux-clos>) (Fecha de consulta: 30-X-2019)



**Fig. 15:** *Portrait de Jessie Lipscomb*, Camille Claudel, 1886, terracota. Colección privada. (Fuente: <https://www.pinterest.cl/pin/408631366186052654/?lp=true>) (Fecha de consulta: 30-X-2019)



**Fig. 18:** *Detalle de Vertumne et Pomone*, Camille Claudel, 1905, mármol. Musée Rodin, París. (Fuente: <https://www.pinterest.es/pfarinarojas/camille/>) (Fecha de consulta: 30-X-2019)





**Fig. 19:** *L'abandon*, Camille Claudel, 1905, bronce. Musée Camille Claudel, Nogent-sur-Seine.  
(Fuente: <http://www.museecamilleclaudel.fr/fr/collections/labandon>) (Fecha de consulta: 30-X-2019)



**Fig. 20:** *Niobide blessée*, Camille Claudel, 1906, bronce. Musée Sainte-Croix, Poitiers.  
(Fuente: <https://www.pinterest.ca/pin/408631366186470190/?lp=true>) (Fecha de consulta: 30-X-2019)



**Fig. 21:** *Buste de Charles Lhermitte*, Camille Claudel, 1899, bronce. Colección privada.  
(Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/329536897729059445/?lp=true>) (Fecha de consulta: 30-X-2019)



**Fig. 23:** Diferentes vista de *La Fortune*, Camille Claudel, 1904, bronce. Musée Sainte-Croix, Poitiers. (Fuente: <http://consentidoscomunes.blogspot.com/2014/06/camille-claudel-la-musa-en-llamas.html>) (Fecha de consulta: 30-X-2019)



**Fig. 24:** *Judith y Holofernes*, Donatello, 1455-1460, bronce. Palazzo Vecchio, Florencia. (Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/562316703447741752/?lp=true>) (Fecha de consulta: 31-X-2019)



**Fig. 25:** *El rapto de las sabinas*, Giambologna, 1579, mármol. Piazza della Signoria, Florencia.  
(Fuente: <https://www.flickr.com/photos/24179670@N07/4096886318>) (Fecha de consulta: 31-X-2019)



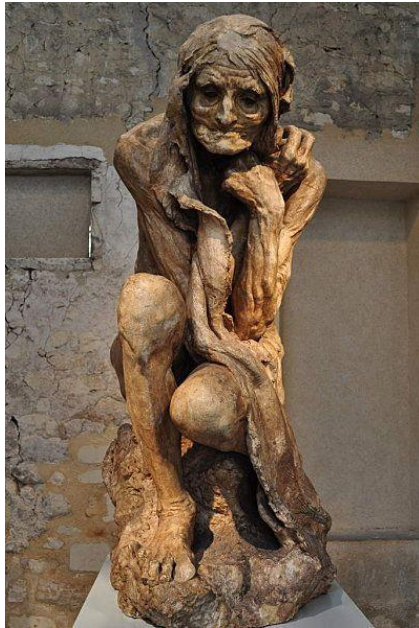
**Fig. 26:** *Apolo y Dafne* Gian Lorenzo Bernini, 1622-1625, mármol. Galleria Borghese, Roma.  
(Fuente: <https://www.encicloarte.com/gian-lorenzo-bernini/apolo-y-dafne-bernini/>) (Fecha de consulta: 31-X-2019)



**Fig. 27:** *Clotho*, Camille Claudel, 1893, yeso. Musée Rodin, París. (Fuente: <https://fineartbiblio.com/artworks/camille-claudel/8208/clotho>) (Fecha de consulta: 31-X-2019)



**Fig. 28 y 29:** *Vista frontal y lateral de Tête de vieil aveugle chantant*, Camille Claudel, 1898, yeso. Musée Camille Claudel, Nogent-sur-Seine. (Fuente: <https://www.artcurial.com/en/lot-camille-claudel-fere-en-tardenois-1864-montfavet-1943-tete-de-vieil-aveugle-chantant-circa-1894>) (Fecha de consulta: 31-X-2019)



**Fig. 30:** *La Misère*, Jules Desbois, 1884-1885, terracota. Musée D'Orsay, Paris. (Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/535787686904093743/>) (Fecha de consulta: 31-X-2019)



**Fig. 31:** *La belle heaulmière*, Auguste Rodin, 1885, bronce. Musée Rodin, París. (Fuente: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/11.173.3/>) (Fecha de consulta: 31-X-2019)



**Fig. 32:** *La petite châtelaine*, Camille Claudel, 1892, mármol. Musée d'art et d'industrie André-Diligent, Roubaix. (Fuente: <https://www.roubaix-lapiscine.com/collections/sculptures/camille-claudel-1864-1943/>) (Fecha de consulta: 31-X-2019)



**Fig. 33:** *Camille junto al yeso de Persée et Gorgone*, 1899. (Fuente: <https://www.the-fine-art-collective.com/es/los-museos-que-ignoraban-las-mujeres/>) (Fecha de consulta: 31-X-2019)



**Fig. 34-35:** *La Vague*, Camille Claudel, 1897-1903, ónice y bronce. Musée Rodin, París. (Fuente: <http://www.musee-rodin.fr/es/colecciones/esculturas/la-ola-o-las-banistas>) (Fecha de consulta: 31-X-2019)



**Fig. 36:** *La gran ola de Kanagawa* o 神奈川沖浪裏, Hokusai, 1830-1833, estampa *ukiyo-e* de la serie *Fugaku sanjūrokkei*. British Museum, Londres. (Fuente: <http://www.arteselecto.es/grabado/la-gran-ola-de-kanagawa-katsushika-hokusai/>) (Fecha de consulta: 31-X-2019)



**Fig. 37-38:** *Les causeuses*, Camille Claudel, 1897, ónice. Musée Rodin, París. (Fuente: <http://www.musee-rodin.fr/es/colecciones/esculturas/las-habladoras-o-las-cotorras>) (Fecha de consulta: 31-X-2019)



**Fig. 39:** *Rêve au coin de feu*, Camille Claudel, 1899, mármol y bronce. Colección particular.

(Fuente:

<http://www.artnet.com/artists/camille-claudel/r%C3%AAve-au-coin-du-feu-b6gYkvY1WuYMPbJTye3Iqg2>) (Fecha de consulta: 31-X-2019)



**Fig. 41:** *Le dieu envolé*, Camille Claudel, 1894, bronce. Colección particular. (Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/498703358735483900/?lp=true>) (Fecha de consulta: 31-X-2019)



**Fig. 40:** Vista delantera y trasera de un boceto de *La femme à sa toilette*, Camille Claudel, 1895-1897, yeso. Musée Sainte-Croix, Poitiers. (Fuente: <https://www.artcurial.com/fr/lot-camille-claudel-ferre-en-tardenois-1864-montfayet-1943-femme-sa-toilette-ou-femme-lisant-une>) (Fecha de consulta: 31-X-2019)



**Fig. 42:** Primera versión de *L'âge mûr*, h. 1894-1898, Camille Claudel, yeso. Musée d'art et d'industrie André-Diligent, Roubaix. (Fuente: <https://www.pinterest.nz/pin/238409374006716418/>) (Fecha de consulta: 31-X-2019)



**Fig. 44:** Firma de Camille Claudel. (Fuente: <https://www.artcurial.com/fr/lot-camille-claudel-ferre-en-tardenois-1864-montfavet-1943-la-vieille-helene-ou-buste-de-vieille>)

(Fecha de consulta: 4-XII-2019)



**Fig. 45:** Camille Claudel esculpiendo junto con Jessie Lipscomb al fondo. (Fuente: [https://www.hoyesarte.com/cine/vida-y-muerte-de-camille-claudel-en-el-manicomio\\_145580/](https://www.hoyesarte.com/cine/vida-y-muerte-de-camille-claudel-en-el-manicomio_145580/))

## 7.2. María Martins



**Fig. 46:** *Japonesa*, María Martins, 1935, terracota. Colección particular.

(Fuente: RAMOS, G., *María... op. cit.*, p.

76)



**Fig. 47:** *Salomé*, María Martins, 1940, bronce. Colección particular. (Fuente: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14912/salome>) (Fecha de consulta: 20-X-2019)

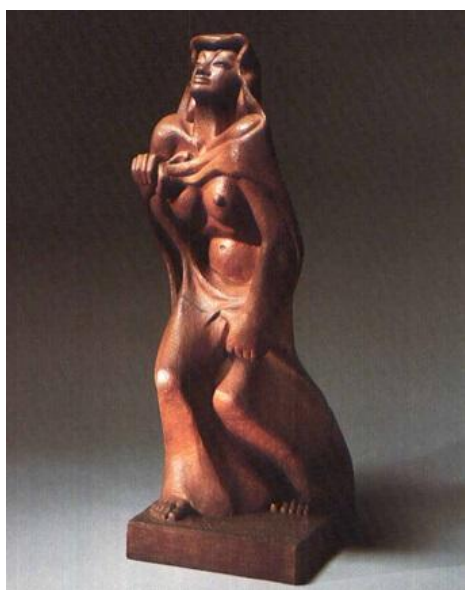




**Fig. 48:** *Cabeça sem título*, Marília Martins, 1940, terracota. Colección particular. (Fuente: RAMOS, G., *Marília... op. cit.*, p. 64)



**Fig. 50:** *Cabeça de Nora*, Marília Martins, 1941, bronce. Colección Nora Martins Lobo. (Fuente: RAMOS, G., *Marília... op. cit.*, p. 79)



**Fig. 49:** *Samba*, Marília Martins, 1941, madera. Colección particular. (Fuente: [http://www.artnet.com/artists/mar%C3%ADa-martins/samba-flows-in-her-veins-P3\\_6N3uCvqf0i-faiHaZLQ2](http://www.artnet.com/artists/mar%C3%ADa-martins/samba-flows-in-her-veins-P3_6N3uCvqf0i-faiHaZLQ2)) (Fecha de consulta: 29-XI-2019)



**Fig. 51:** *Uma pobre Europeia mendigando*, Marília Martins, 1940, madera. Colección particular. (Fuente: RAMOS, G., *Marília... op. cit.*, p. 64)



**Fig. 52:** *Christo*, María Martins, 1941, madera. MoMa, Nueva York.

(Fuente: [https://www.moma.org/collection/works/81589?artist\\_id=3767&locale=es&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/81589?artist_id=3767&locale=es&page=1&sov_referrer=artist)) (Fecha de consulta: 25-XI-2019)



**Fig. 53:** *María esculpiendo Christo*. (Fuente: <https://www.gettyimages.es/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/brazilian-sculptor-maria-martins-working-on-a-fotograf%C3%ADa-de-noticias/528143085>) (Fecha de consulta: 28-XI-2019)



**Fig. 54 y 55:** *São Francisco*, María Martins, 1940, bronce. MoMa, Nueva York. (Fuente: <https://www.levyleiloeiro.com.br/comprar.asp>) (Fecha de consulta: 30-XI-2019)



**Fig. 56:** *Yara*, María Martins, 1941, bronce. Colección Nora Martins Lobo. (Fuente: RAMOS, G., *María... op. cit.*)



**Fig. 57:** *Sombras*, María Martins, 1952, bronce. Colección particular.

(Fuente: <https://www.mosaicoartes.com.br/peca.asp?ID=4728587>) (Fecha de consulta: 3-XII-2019).



**Fig. 58:** *Princess X*, Brancusi, 1915, bronce.

Philadelphia Museum of Art. (Fuente: <https://www.pinterest.jp/pin/812336851516921524/>) (Fecha de consulta: 3-XII-2019).



**Fig. 59:** *Amazônia*, María Martins, 1942, bronce. Colección particular. (Fuente: ANTELO, R., MESQUITA, T., STIGGER, V. y VILLELA, M., *Maria... op. cit.*, p. 70).



**Fig. 60:** *Detalles de Amazônia*, Marília Martins, 1942, bronce. Colección particular.  
 (Fuente: ANTELO, R., MESQUITA, T., STIGGER, V. y VILLELA, M., *Maria... op. cit.*, pp. 72-73)



**Fig. 61:** *Le couple*, Marília Martins, 1943, bronce. Colección Geneviève y Jean Boghici.  
 (Fuente: ANTELO, R., MESQUITA, T., STIGGER, V. y VILLELA, M., *Maria... op. cit.*, p. 99)



**Fig. 62:** *Detalle de Le couple*, Marília Martins, 1943, bronce. Colección Geneviève y Jean Boghici. (Fuente: ANTELO, R., MESQUITA, T., STIGGER, V. y VILLELA, M., *Maria... op. cit.*, p. 101)



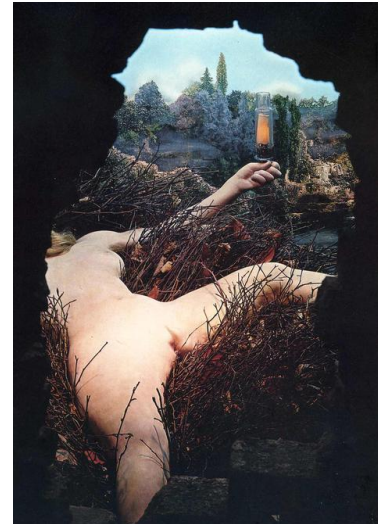
**Figs. 63 y 64:** *Vista frontal y detalle de Yamenjá*, María Martins, 1943, bronce. Detroit Institute of Arts Museum. (Fuente: ANTELO, R., MESQUITA, T., STIGGER, V. y VILLELA, M., *Maria... op. cit.*, pp. 74 y 76).



**Fig. 66:** *Chanson en suspens*, María Martins, 1945, bronce. Colección particular. (Fuente: ANTELO, R., MESQUITA, T., STIGGER, V. y VILLELA, M., *Maria... op. cit.*, p. 169).



**Fig. 67:** *Arhana*, María Martins, 1946, bronce. Colección Geneviève y Jean Boghici. (Fuente: RAMOS, G., *María... op. cit.*, p. 19)



**Fig. 70:** *Étant Donnés*, Marcel Duchamp, 1946-1966, madera, ladrillo, terciopelo, ramas, pergamino, vidrio, linóleo, luces, óleo, fotografía y motor eléctrico insertado en una lata de galletas que hace girar un disco perforado. Philadelphia Museum of Art.

(Fuente:

<https://es.wahooart.com/@/8XYHFF-Marcel-Duchamp-Teniendo-en-cuenta:-1.-La-Cascada,-2.-El-Iluminador-Gas>) (Fecha de consulta: 3-XII-2019).



**Fig. 68:** *Rito do ritmos*, María Martins, 1960, bronce. Colección Nora Martins Lobo. (Fuente: ANTELO, R., MESQUITA, T., STIGGER, V. y VILLELA, M., *Maria... op. cit.*, p. 195)



**Fig. 71:** *O canto do mar*, María Martins, 1952, bronce. Colección Carlos Martins Ceglia. (Fuente: ANTELO, R., MESQUITA, T., STIGGER, V. y VILLELA, M., *Maria... op. cit.*, p. 178)



**Fig. 72:** *Mujer de Venecia VI*, Alberto Giacometti, 1956, bronce. Fondation Marguerite et Aimé Maeght, Saint-Paul-de-Vence. (Fuente: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/alberto-giacometti-en-el-museo-del-prado/f8f8cdc2-06a9-be63-faf6-dcd48d7390dc>) (Fecha de consulta: 1-XII-2019)



**Fig. 73:** *A Mulher que perdeu sua Sombra*, María Martins, 1946, bronce. Colección particular. (Fuente: <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/i2009/eje8/Correa%20Silva.pdf/view>) (Fecha de consulta: 1-XII-2019)



**Fig. 74:** *Two large forms*, Henry Moore, 1966-1969, bronce. Yorkshire Sculpture Park. (Fuente: <https://www.flickr.com/photos/emmafarrer/16557665549/>) (Fecha de consulta: 3-XII-2019)



**Fig. 75:** *Calendário da eternidade*, María Martins, 1953, bronce. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. (Fuente: RAMOS, G., *María... op. cit.*, p. 128)

### 7.3. Louise Bourgeois



**Fig. 79:** *Clutching*, Louise Bourgeois, 1962, yeso. Tate, Londres. (Fuente: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/louise-bourgeois/room-guide/louise-bourgeois-room-5>) (Fecha de consulta: 5-I-2020)



**Fig. 80:** *The Quartered One*, Louise Bourgeois, 1964-65, bronce. MoMa, Nueva York. (Fuente: <https://www.moma.org/audio/playlist/39/631>) (Fecha de consulta: 5-I-2020)



**Fig. 81:** *Fée Couturière*, Louise Bourgeois, 1963, yeso. The Easton Foundation, Casa de Louise Bourgeois de Nueva York. (Fuente: [https://www.moma.org/s/lb/curated\\_lb/about/chronology.html](https://www.moma.org/s/lb/curated_lb/about/chronology.html)) (Fecha de consulta: 5-I-2020)



**Fig. 82:** *Lair*, Louise Bourgeois, 1992, yeso. The Easton Foundation, Casa de Louise Bourgeois de Nueva York. <https://www.diaart.org/collection/collection/bourgeois-louise-lair-1962-1-2003-146> (Fecha de consulta: 5-I-2020)





**Fig. 83:** *Nature Study (Velvet Eyes)*, Louise Bourgeois, 1984, mármol y acero. MoMa, Nueva York. (Fuente: [https://www.moma.org/s/lb/collection\\_images/resized/185/w500h420/CRI\\_277185.jpg](https://www.moma.org/s/lb/collection_images/resized/185/w500h420/CRI_277185.jpg)) (Fecha de consulta: 5-I-2020)



**Fig. 84:** *Eyes*, Louise Bourgeois, 2005, mármol rosa. Tate, Londres. (Fuente: <https://elgranotro.com/tate-modern-gallery-la-alcoba-de-louise-bourgeois/#prettyPhoto>) (Fecha de consulta: 5-I-2020)



**Figs. 85 y 86:** *Welcoming Hands*, Louise Bourgeois, 1996, bronce y mármol. Jardines de Tullerías, París. (Fuente: <https://www.sculpturenature.com/en/louise-bourgeois-at-the-jardin-tuileries/>) (Fecha de consulta: 5-I-2020)



**Fig. 87:** *Give and take*, Luise Bourgeois, 2002, bronce. Tate, Londres. (Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bourgeois-give-or-take-al00343>) (Fecha de consulta: 5-I-2020)



**Fig. 88:** *Natural Study*, Louise Bourgeois, 1984, porcelana biscuit. Colección privada. (Fuente: <https://www.phillips.com/detail/louise-bourgeois/UK010512/11>) (Fecha de consulta: 5-I-2020)



**Fig. 89:** *Janus Fleuri*, Louise Bourgeois, 1968, bronce. The Easton Foundation, Casa de Louise Bourgeois de Nueva York. (Fuente: [https://www.moma.org/s/lb/curated\\_lb/about/chronology.html](https://www.moma.org/s/lb/curated_lb/about/chronology.html)) (Fecha de consulta: 5-I-2020)



**Fig. 90:** *Fillette*, Louise Bourgeois, 1968, plástico y látex. Tate, Londres. (Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/259519997249004872/?lp=true>) (Fecha de consulta: 5-I-2020)



**Fig. 91:** Fotografía de Louise con *Fillette*, tomada por Robert Mapplethorpe en 1982. (Fuente: <https://mascaviar.wordpress.com/2010/04/08/fillette/>) (Fecha de consulta: 5-I-2020)



**Fig. 92:** *Femme-maison*, Louise Bourgeois, 1994, mármol. The Easton Foundation, Casa de Louise Bourgeois de Nueva York. (Fuente <https://bourgeois.guggenheim-bilbao.eus/camara-de-las-maravillas>) (Fecha de consulta: 5-I-2020)



**Fig. 93:** *The Destruction of the Father*, Louise Bourgeois, 1974, látex, yeso, madera, luz roja y tela. Galería Karsten Greve, París. (Fuente: <https://www.lahornacina.com/seleccionesbourgeois4.htm>) (Fecha de consulta: 5-I-2020)



**Fig. 94:** *Passage Dangereux*, Louise Bourgeois, 1997, metal, madera, tapices, caucho, mármol, acero, vidrio, bronce, huesos, lino y espejos. Colección privada. (Fuente: <http://vishopmag.com/arte/03/louise-bourgeois-structures-of-existence-the-cells>) (Fecha de consulta: 5-I-2020)



**Fig. 95:** *Cell (choisy)*, Louise Bourgeois, 1990-1993, malla metálica, mármol, guillotina, cristal y mesa. Collection Glenstone, Washington. (Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/238901955218630190/?lp=true>) (Fecha de consulta: 5-I-2020)



**Fig. 96:** *Cell (Hands and Mirror)*, Louise Bourgeois, 1995, mármol, espejos y puertas de metal. The Easton Foundation, Casa de Louise Bourgeois de Nueva York. (Fuente: <https://www.icaboston.org/art/louise-bourgeois/cell-hands-and-mirror>) (Fecha de consulta: 5-I-2020)



**Fig. 97:** *Spider*, Louise Bourgeois, 1997, acero, tapicería, madera, vidrio, tela, caucho, plata, oro y hueso. The Easton Foundation, Casa de Louise Bourgeois de Nueva York. (Fuente: <https://bourgeois.guggenheim-bilbao.eus/en/did-you-know-that>) (Fecha de consulta: 5-I-2020)



**Fig. 98:** *Couple*, Louise Bourgeois, 2001, tela y acero inoxidable. MoMa, Neva York. (Fuente: [https://www.moma.org/s/lb/collectio\\_n\\_lb/objbyartist/objbyartist\\_artid-34573\\_role-4\\_sov\\_page-331.html](https://www.moma.org/s/lb/collectio_n_lb/objbyartist/objbyartist_artid-34573_role-4_sov_page-331.html)) (Fecha de consulta: 5-I-2020)



**Fig. 99:** *Femme Cocteau*, Louise Bourgeois, 2002, tela, acero inoxidable y cuchillo. The Easton Foundation, Casa de Louise Bourgeois de Nueva York. (Fuente : <https://www.rivistasegno.eu/events/louise-bourgeois-capodimonte/>) (Fecha de consulta: 5-I-2020)

## 7.4. Cristina Iglesias



**Fig. 102:** *Techo suspendido inclinado*, 1998, hierro, resina y polvo de piedra. Palacio Velázquez, Madrid. (Fuente: <http://cristinaiglesias.com>) (Fecha de consulta: 19-XII-2019)



**Fig. 105:** *Sin título*, Cristina Iglesias, 1993, fibrocemento, hierro y alabastro. Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español de Valladolid. (Fuente: <http://www.info.valladolid.es/-el-patio-herreriano-explora-la-abstraccion-contemporanea-en-clave-femenina?inheritRedirect=true>) (Fecha de consulta: 20-XII-2019)



**Fig. 104:** *Detalle de Under and from the trees*, Cristina Iglesias, 2013, resina de poliéster policromada, mecanismo hidráulico y agua. Casa do Vidro, Lina Bardi, São Paulo, Brasil. (Fuente: <https://www.instagram.com/cristinaiglesiasestudio/>) (Fecha de consulta: 8-XII-2019)



**Fig. 106:** *Sin título*, Cristina Iglesias, 1990, hormigón sobre aluminio, tablero de fibra y vidrio. Colección Bergé, Madrid. (Fuente: <https://hirshhorn.tumblr.com/post/121018216581/cristina-iglesias-untitled-1990-concrete-over>) (Fecha de consulta: 15-XII-2019)



**Figs. 107-108:** *Habitación de alabastro*, Cristina Iglesias, 1993, hierro y alabastro. Colección particular. (Fuente: <https://artedemadrid.wordpress.com/2013/02/13/cristina-iglesias>) (Fecha de consulta: 8-XII-2019)



**Figs. 111, 112 y 113:** *Venecia II*, Cristina Iglesias, 1993, fibrocemento, hierro y vidrio ámbar. Museo Nacional Centro Reina Sofía, Madrid. (Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/cristina-iglesias-metonymia>) (Fecha de consulta: 15-XII-2019)



**Figs. 114 y 115:** *Sin título*, Cristina Iglesias, 1993-1997, fibrocemento, hierro, aluminio y tapiz. Museo Nacional Centro Reina Sofía, Madrid. (Fuente: <http://cristinaiglesias.com>) (Fecha de consulta: 8-XII-2019)



**Fig. 116-117:** *Tres Aguas*, Cristina Iglesias, 2014, acero inoxidable, agua y mecanismo hidráulico. Plaza del Ayuntamiento de Toledo. (Fuente: <http://cristinaiglesias.com>) (Fecha de consulta: 8-XII-2019)



**Fig. 118:** *Vegetation Room Inhotim*, Cristina Iglesias, 2010-2012, polvo de bronce, resina de poliéster, acero inoxidable, agua y mecanismo hidráulico. Belo Horizonte, Brasil. (Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-245933/vegetation-room-inhotim-cristina-iglesias>) (Fecha de consulta: 8-XII-2019)

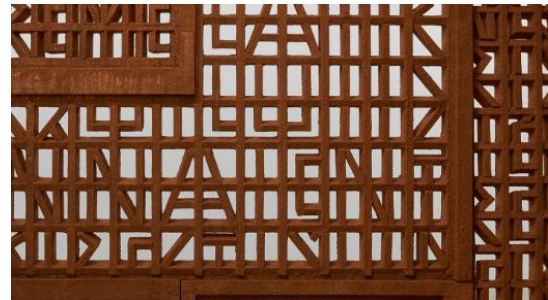
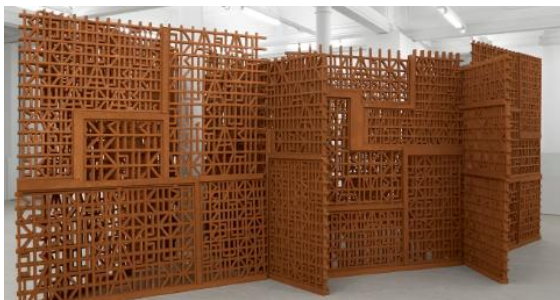




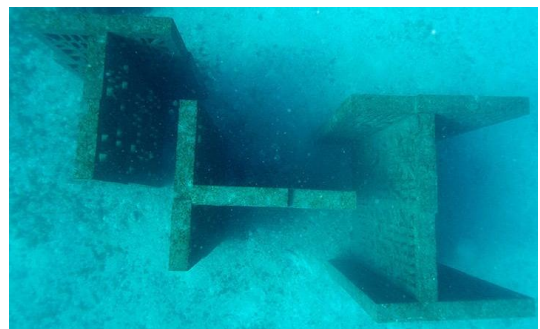
**Fig. 119:** *Habitación vegetal XV (Pasaje doble)*, 2008, Cristina Iglesias, polvo de bronce, resina de poliéster y acero inoxidable. Instalación en la Fundación Francisco Godia, Barcelona. (Fuente: <http://cristinaiglesias.com>) (Fecha de consulta: 8-XII-2019)



**Fig. 120:** *Vegetation Room*, Cristina Iglesias, 2010-2012, polvo de bronce, resina de poliéster, acero inoxidable, agua y mecanismo hidráulico. Belo Horizonte, Brasil. (Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-245933/vegetation-room-inhotim-cristina-iglesias>) (Fecha de consulta: 8-XII-2019)



**Figs. 122 y 123:** *S. T. (Impresiones de África IV)*, Cristina Iglesias, 2002, madera, resina y polvo de cobre. Colección particular. (Fuente: <https://www.mariangoodman.com/>) (Fecha de consulta: 8-XII-2019)



**Figs. 124 y 125:** *Estancias Sumergidas*, Cristina Iglesias, 2010, hormigón armado con PH neutro. Isla de Espíritu Santo. Mar de Cortés, Baja California, México. (Fuente: <https://www.estanciassumergidas.com/la-evolucion>) (Fecha de consulta: 9-XII-2019)



**Fig. 126:** *Arroyos olvidados*, Cristina Iglesias, 2017, bronce fundido, agua, piedra, acero inoxidable y mecanismo hidráulico. Instalada en frente del edificio Bloomberg de Norman Foster en Londres. (Fuente: <https://www.mariangoodman.com/>) (Fecha de consulta: 8-XII-2019)



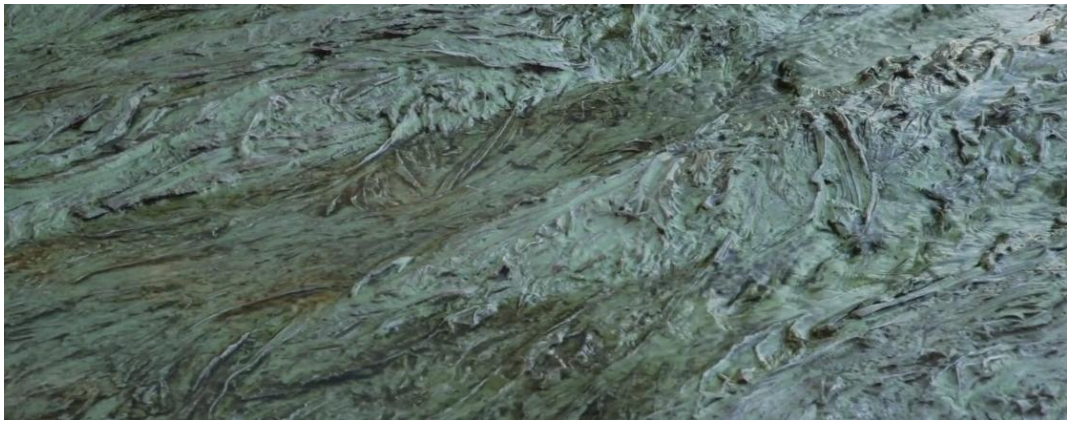
**Fig. 127:** *Cristina Iglesias realizando Arroyos olvidados*. (Fuente: <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/9-invitados-con-arte/41497-cristina-iglesias-entrevista>) (Fecha de consulta: 8-XII-2019)



**Fig. 128:** *Vista aérea de Arroyos Olvidados*, Cristina Iglesias, 2017, bronce fundido, agua, piedra, acero inoxidable y mecanismo hidráulico. Instalada en frente del edificio Bloomberg de Norman Foster en Londres. (Fuente: <http://cristinaiglesias.com>) (Fecha de consulta: 8-XII-2019)



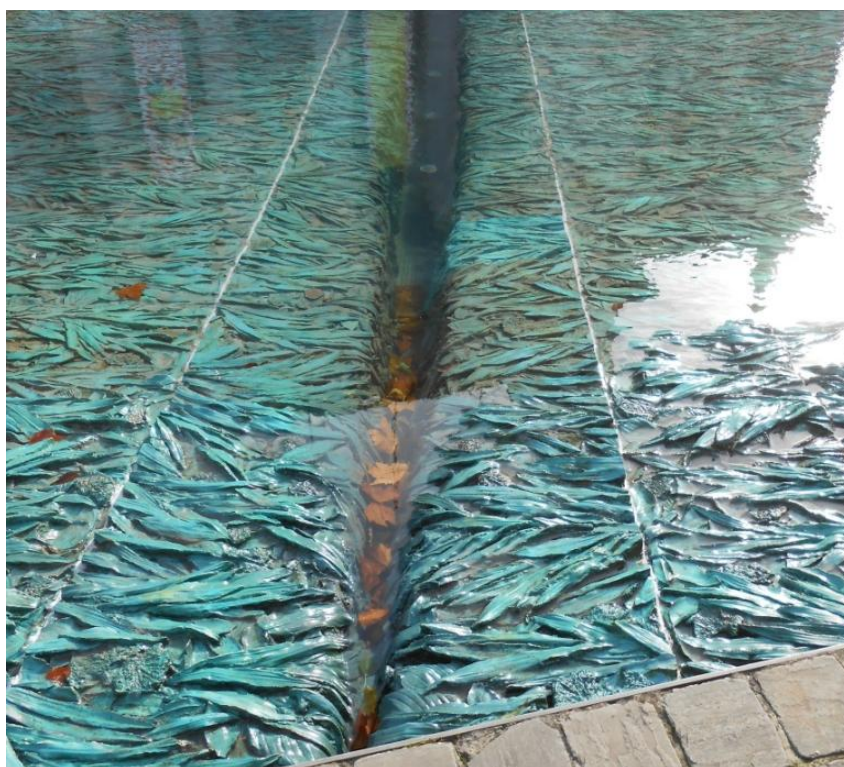
*Figs. 129 y 130: Desde lo Subterráneo, Cristina Iglesias, 2017, acero inoxidable, agua, piedra y mecanismo hidráulico. Centro Botín, Santander. (Fuente: <http://cristinaiglesias.com>) (Fecha de consulta 21-XII-2019)*



*Figs. 131 y 132: Detalles de dos fuentes distintas de Desde lo Subterráneo, Cristina Iglesias, 2017, Acero inoxidable, agua, piedra y mecanismo hidráulico. Centro Botín, Santander. (Fuente: <http://cristinaiglesias.com>) (Fecha de consulta 21-XII-2019)*



*Figs. 133 y 134: Deep Fountain, Cristina Iglesias, 1997-2006, cemento modificado y policromado al clorocaucho. Leopold de Waelplaats, Antwerp. (Fuente: <https://archello.com/project/deep-fountain>) (Fecha de consulta: 8-XII-2019)*



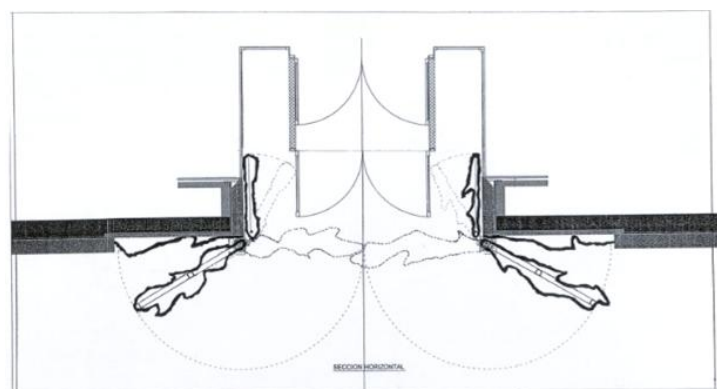
*Fig. 135: Detalle de Deep Fountain, Cristina Iglesias, 1997-2006, cemento modificado y policromado al clorocaucho. Leopold de Waelplaats, Antwerp. (Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Deep\\_Fountain\\_by\\_Cristina\\_Iglesias\\_\(10406604026\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Deep_Fountain_by_Cristina_Iglesias_(10406604026).jpg)) (Fecha de consulta: 8-XII-2019)*



**Figs. 136 y 137:** *Gran Puerta del Claustro del Museo Nacional del Prado*, Cristina Iglesias, 2006-2007, Bronce con mecanismo hidráulico automático. Madrid. (Fuente: <http://cristinaiglesias.com>) (Fecha de consulta: 8-XII-2019)



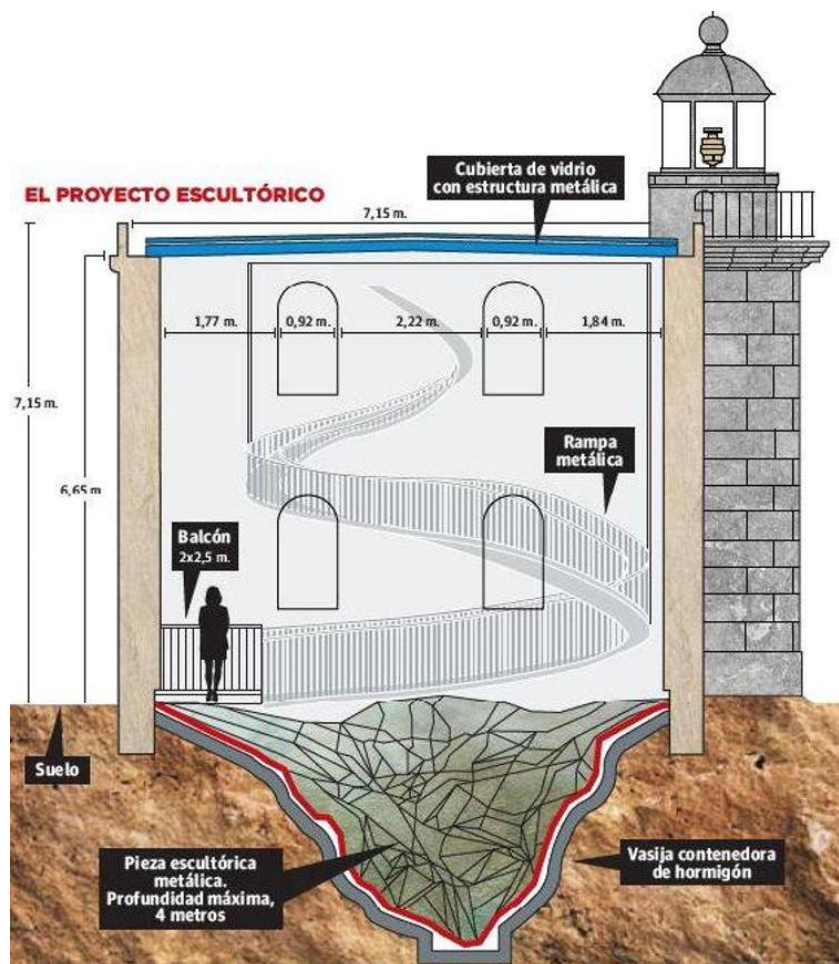
**Fig. 138:** *Detalle de la Gran Puerta del Claustro del Museo Nacional del Prado*, Cristina Iglesias, Bronce con mecanismo hidráulico automático. Madrid. (Fuente: <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/9-invitados-con-arte/41497-cristina-iglesias-entrevista>) (Fecha de consulta: 8-XII-2019)



**Fig. 139:** *Plano de la Gran Puerta del Claustro del Museo Nacional del Prado*, Cristina Iglesias, 2006-2007. (Fuente: <http://cristinaiglesias.com>) (Fecha de consulta: 8-XII-2019)



**Fig. 140:** Maqueta del proyecto escultórico albergado en el interior del faro de la isla Santa Clara (San Sebastián). (Fuente: <https://www.diariovasco.com/san-sebastian/obras-interior-faro-20191001170215-nt.html>) (Fecha de consulta: 8-XII-2019)



**Fig. 141:** Plano del proyecto escultórico albergado en el interior del faro de la isla Santa Clara (San Sebastián). (Fuente: <https://www.diariovasco.com/culturas/faro-isl-santa-clara-detalle-20180914200623-in.html>) (Fecha de consulta: 8-XII-2019)