



# EL MANIQUÍ. EVOLUCIÓN DE UNA FORMA ESCULTÓRICA Y SU PRESENCIA EN EL ARTE

Tesis Doctoral presentada por Pablo García Calvente y dirigida por la Dra. Theótima Amo Sáez

Programa de Doctorado Lenguajes y Poéticas en el Arte Contemporáneo. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Granada.

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autor: Pablo García Calvente

ISBN: 978-84-9125-417-1

URI: <http://hdl.handle.net/10481/41748>



EL MANIQUÍ.  
EVOLUCIÓN DE UNA FORMA ESCULTÓRICA Y SU PRESENCIA EN EL ARTE

Tesis Doctoral presentada por Pablo García Calvente  
y dirigida por la Dra. Theotima Amo Sáez, Profesora Titular de la Universidad de Granada

Programa Oficial de Doctorado en Lenguajes y Poética en el Arte Contemporáneo

Departamento de Dibujo

Facultad de Bellas Artes

Universidad de Granada

2015



## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS .....	9
0. INTRODUCCIÓN .....	11
0.1. Fundamentación teórica y objetivos de la investigación .....	14
0.2. Metodología y estructura .....	15
I. PRIMERA PARTE	
LA EVOLUCIÓN DEL MANIQUÍ: DEL ATELIER A LA PRODUCCIÓN INDUSTRIAL	
Cap. 1. Para una protohistoria del maniquí moderno .....	19
1.1. Un artilugio versátil .....	23
1.2. Una tarea ardua: en busca del movimiento .....	26
Cap. 2. El maniquí industrial en la sociedad de consumo.	
2.1. La dama de madera, cera y cartón: la belleza inmóvil .....	33
2.2. Amazonas de carnosina en el periodo de entreguerras .....	34
2.3. La musa plástica .....	67
2.3.1. La pasión de los grandes creadores:	
Adel Rootstein y Ralph Pucci .....	73
II. SEGUNDA PARTE	
EL ARTE MODERNO Y EL MANIQUÍ	
Cap. 3. El maniquí en la escultura .....	87
3. 1. El maniquí, un elemento escultórico racionalizado .....	91

3.2.	El fetiche predilecto de la vanguardia .....	96
3.2.1.	Bellmer, un escultor subversivo .....	98
3.2.2.	El surrealismo y el eterno femenino .....	100
3.3.	El maniquí inconformista en la escultura de la segunda mitad del siglo XX .....	110
Cap. 4.	El maniquí en la pintura: “¿monigote, espectro anatómico o ser vivo?” .....	119
4.1.	El maniquí en la composición pictórica .....	120
4.2.	El nuevo rol del maniquí: de elemento compositivo a protagonista .....	128
4.3.	El maniquí y los pintores de la vanguardia .....	133
Cap. 5.	El maniquí en las artes visuales: fotografía y cine .....	147
5.1.	Identidad y simulacro: el maniquí en la fotografía .....	147
5.1.1.	Fotógrafos y maniqués a caballo entre los siglos XIX y XX .....	149
5.1.2.	Herbert List y la fotografía metafísica .....	152
5.1.3.	La fotografía surrealista: el objeto de deseo .....	153
5.1.4.	Hans Bellmer y Cindy Sherman: el maniquí y el lado oscuro .....	157
5.1.5.	El maniquí, un cliché en la escenografía de lo onírico .....	160
5.2.	Ha nacido una estrella: el maniquí en el cine .....	167
5.2.1.	El maniquí como pretexto: Buñuel y Berlanga .....	169
5.2.2.	El hermoso fantasma del gran seductor .....	174
5.2.3.	El muñeco fúnebre .....	176
5.2.4.	Pigmalión en Hollywood .....	180
5.2.5.	Kubrick y otras apariciones memorables .....	183

### III. TERCERA PARTE.

#### *MANNEQUIN AND LOVE AFFAIR.*

Cap. 6.	Una mirada propia: <i>Mannequin and Love Affair</i> .....	189
6.1.	El rostro .....	191

6.2. El cuerpo .....	192
6.3. Catálogo .....	197
CONCLUSIONES .....	239
BIBLIOGRAFÍA .....	245
ANEXO. Colección de catálogos representativos de las mejores firmas de maniqués....	252



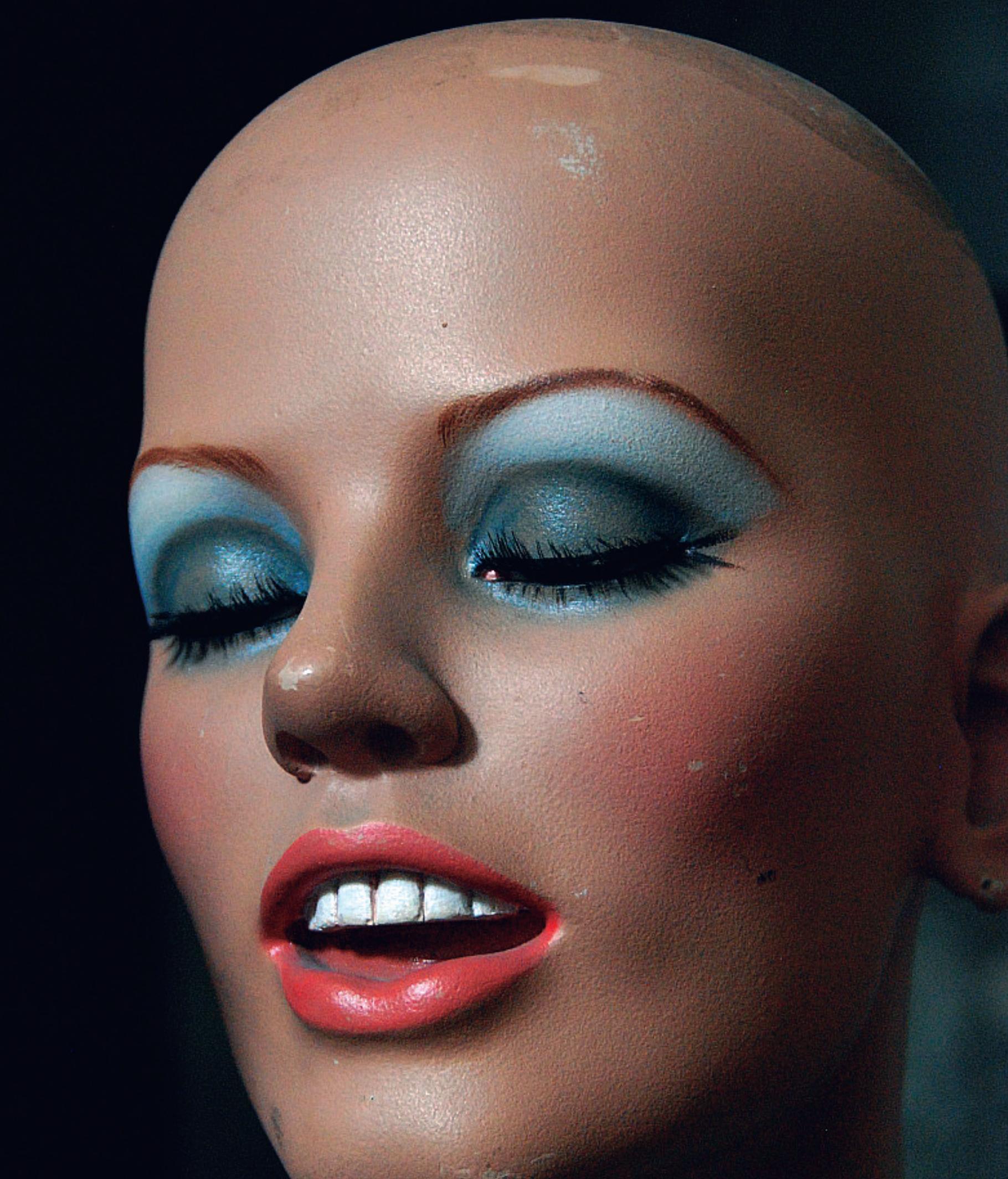
# Agradecimientos

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a la Dra. Theotima Amo Sáez, Directora de esta Tesis, quien confió en mí para la realización de este trabajo y, apoyándome en todo momento, con gran acierto y sabiduría, ha sabido guiarme a lo largo de los años abriendo ante mí el interés por la investigación y la responsabilidad en la búsqueda de nuevos campos de exploración en el maravilloso e inquietante mundo del arte.

Me gustaría aprovechar asimismo para dar las gracias a quienes sin su ayuda habría sido difícil la realización de este trabajo: Álvaro Méndez-Weinroth, Howard Murray, Marco,

Jonathan, la modelo Gisela Mindt, Iván, Pieter J., Tom, Dennis y Juan Luis Gomariz, restauradores de maniqués, estilistas, escaparatis-tas, fotógrafos, coleccionistas, en definitiva, todos profesionales apasionados del mundo del maniquí, que han contribuido con su ayuda y su talento a adentrarme en la variedad de matices y facetas que rodean a este objeto tan fascinante.

Quisiera terminar dándoles las gracias a Víctor, por su apoyo constante y sus acertados consejos, y a mi madre, María Calvente Beiro, por su amor y su fe inquebrantables en todas las tareas que emprendo.



# O

## Introducción

A parte de la fascinación que los maniqués ejercen en artistas y escritores, es importante recordar que, etimológicamente, la palabra maniquí procede del neerlandés “mannekeen”, que significa “hombre pequeño”. Será a partir del siglo XVII cuando, como atestiguan los diccionarios históricos, adquiera el significado de estatua articulada que imita al cuerpo humano, al servicio de pintores y escultores, principalmente, que venía a sustituir a los figurines de madera, de cera o de barro de los siglos XV y XVI. La función artística del maniquí articulado se consolida a lo largo del siglo XVIII, donde se conocerá como “maniquí de artista” para distinguirlo del maniquí de moda utilizado en las sastrerías y en los talleres de confección.

Aunque actualmente la noción de maniquí de artista se ciñe, por lo general, a la conocida figurita de madera producida en serie, dotada de articulaciones flexibles que permiten un cierto número de poses, históricamente estos maniqués, a partir del siglo XVI, se dividían en dos categorías: las pequeñas figuras con las que los artistas se ayudaban para preparar sus escenografías compositivas, y los modelos de tamaño natural, más o menos articulados, que se usaban fundamentalmente para el estudio de los ropajes<sup>1</sup>. A partir del siglo XVIII numerosa documentación de distinta procedencia, fundamentalmente de carácter comercial, da fe no sólo de la demanda creciente de maniqués capaces de reproducir lo más fielmente

1. Como no ha llegado ningún modelo de este tipo hasta nuestros días, podemos imaginar su aspecto y su composición por analogía con las efigies fabricadas con fines religiosos, o bien con las figuras de los autómatas, auténticas proezas mecánicas de los siglos XVI y XVII, que han llegado hasta nuestros días gracias al coleccionismo.

posible el cuerpo humano, sino también del enorme empeño de los fabricantes en la confección de productos de la más alta calidad, convirtiendo París en la capital del maniquí, una supremacía que a lo largo del siglo XVIII se va a extender asimismo a la fabricación de los maniqués de confección y los maniqués de escaparate. En ambos casos la intención es la de crear una réplica lo más realista posible del cuerpo humano, por lo que ésta variará considerablemente según la época.

Asimismo, en cuanto a los materiales de su fabricación, en su origen, la madera forma parte esencial de la composición del cuerpo del maniquí, si bien, a partir de 1906 algunos diccionarios recogen referencias a maniqués de artista hechos de cera, cartón o mimbre. A lo largo del siglo XIX el maniquí de fabricación francesa, articulado y embutido imitando la forma del cuerpo humano se impone en todo el mundo, si bien es verdad que el concepto de maniquí se ha manipulado en exceso, asignándole nuevos significados en múltiples campos del saber y de la creación. Será precisamente la polisemia de esta palabra y su polivalencia temática lo que sigue seduciendo a los espíritus creativos de los artistas, que han sabido renovar continuamente su relación con el maniquí hasta convertirlo en un fetiche artístico.

El maniquí ha evolucionado mucho entre los siglos XVI y XX. En un principio nació como instrumento de trabajo de sastres y de artistas, pero terminó por poblar los escaparates de boutiques y grandes almacenes. Sus materiales y sus formas se han transformado literalmente: al principio era un simple busto de mimbre o de alambre y posteriormente se convirtió en un cuerpo entero, con cabeza de cera o de papel maché para terminar imitando a verdaderos hombres y mujeres de fibra de vidrio capaces de mantenerse en pie por sí mismos.

A partir del año 1870 aparecen en los escaparates de toda Europa maniqués de formas

idealizadas, siendo ya por entonces la capital francesa el principal centro de producción. En 1896 Pierre Imans fundó una empresa que va a prosperar y a dominar el mercado con sus figuras de rostro de cera finamente diseñadas, con pelucas de cabello natural, con ojos de vidrio y miembros articulados, mientras que su competidor, Victor Napoléon Siégel se dio a conocer por sus modelos de “piel de melocotón” con pestañas y cabello sedoso. Estos dos hombres aseguraron la preeminencia mundial de Francia en la producción de maniqués y sus tiendas se convirtieron en atracciones turísticas. La mayoría de los maniqués se destinaban a la exportación, pero al final de los años veinte y principios de los treinta, los fabricantes franceses se enfrentaron a una fuerte competencia de los maniqués americanos, italianos y alemanes, estos últimos caracterizados por evidentes rasgos arios.

Los maniqués podían ser masculinos o femeninos, pero en los años treinta los primeros, jugarán un papel secundario en la industria de la moda y, sin duda, han interesado mucho menos a los artistas. El perfeccionamiento de estas figuras está ligado al progreso técnico industrial y al crecimiento económico, pero lo que singularizaba al maniquí femenino era su capacidad de encarnar la imagen de la mujer moderna y ofrecer una visión adoctrinada de la sexualidad femenina. En el panorama teatral de las vanguardias europeas de los años veinte llama la atención la comedia *Nuestra Diosa* (1925) del escritor italiano Massimo Bontempelli, quien, fiel a su continua indagación literaria del universo femenino, pone en escena a una mujer-maniquí. La protagonista de la obra, Diosa, no posee personalidad propia, sino que asume una distinta cada vez que cambia de vestido apropiándose con absoluta suficiencia de la personalidad que la ropa le transmite (mujer sentimental, dócil y pasiva con el vestido color “cuello-de-tórtola”, mujer dominante y agresiva con el traje de chaqueta rojo, mujer malvada con el vestido verde de serpiente, etc.). La fuerza de esta pieza de

Bontempelli, de evidente inspiración pirandelliana, radica en llevar a la escena, de manera exagerada y grotesca, uno de los grandes temas de la contemporaneidad: el drama del aniquilamiento de la propia personalidad en aras de una identidad impuesta por el entorno y las convenciones sociales, especialmente dramático en las mujeres, obligadas a ser, como en este caso concreto, lo que imponga el caprichoso mundo de la moda<sup>2</sup>. Anna, la asistente personal de la protagonista-marióneta, afirma en el acto primero en referencia a la cambiante e imprevisible personalidad de su “señora”:

Muy sensible a los trajes que lleva. Si se pone uno de colores vivos, es viva y juvenil como hoy; si otro tímido, es tímida como ayer; cambia toda, toda: habla de otro modo: es otra. Un día la vestí de china y se puso a hablar en chino purísimo. Si le pusiese un vestido negro y un velo muy largo, se iría al cementerio, a sollozar sobre una tumba (Bontempelli 1942: 25).

Como admite buena parte de la crítica, a partir del siglo XIX el maniquí adquiere una autonomía y una personalidad que no había conocido hasta entonces, pues si el progreso tecnológico permite a los fabricantes de maniqués alcanzar un enorme realismo, este artefacto logrará poner al descubierto su lado sombrío al erigirse en el topos que marca las diferencias entre la vida y la ausencia de vida o bien en la creación de dobles ficticios que, aunque físicamente se nos asemejan, no será nada fácil, en cambio, controlar su moral y su comportamiento, reforzando así una cualidad perturbadora, que ha ejercido una gran atracción entre muchos y variados artistas, de Degas a Bellmer, sugiriendo o manifestando una atracción o una violencia sexual latente entre

el artista masculino y el maniquí femenino, ese cuerpo al que se puede controlar, manipular y reconfigurar a placer. En otras obras la presencia del maniquí transforma radicalmente nuestras creencias sobre el realismo cuestionando no sólo la naturaleza de la figura representada, sino la del arte mismo.

En un proceso de selección que podríamos llamar natural, el maniquí de artista ha sido suplantado al final del siglo XIX por un pariente mejor adaptado al entorno urbano: el maniquí de escaparate. Si el primero tiene entre sus cometidos el de pasar desapercibido, el segundo está concebido para ser visto exhibiendo productos (ropa y accesorios de moda, fundamentalmente) de los que él es el estandarte publicitario. El maniquí de escaparate ha evolucionado en un breve arco de tiempo de manera meteórica, dejando de ser una réplica humana embutida (bastante parecido al maniquí de artista) para convertirse en una auténtica “creación artística”: un ente abstracto, depurado, que modela y moldea a la mujer moderna en sentido propio y figurado.

En una perspectiva histórica más amplia, ese deseo de reproducir a la mujer y de exponerla a la mirada del consumidor no tiene nada de sorprendente hoy día. No ocurría así a finales del siglo XIX, donde el maniquí de escaparate era identificado con la modernidad. Posteriormente, su condición desdoblada (de objeto y de fetiche) agudizará la imaginación de los creadores del siglo XX, especialmente de los surrealistas que alimentarán una fascinación sin límites por el maniquí (el “objet fantôme”, como lo definió Dalí), vacilante en la frontera entre la moda, el cuerpo y el deseo sexual. Del mismo modo que exploran el inconsciente mediante técnicas automáticas

2. *Nuestra Diosa* (1925) se hizo bastante famosa en España y Margarita Xirgu, su actriz protagonista, decidió presentarla al público madrileño en 1926. Los críticos aplaudieron la innovadora representación, especialmente por la interpretación y la puesta en escena, colorista y ajustada a las características simbólicas modernas del texto, aunque muchos no pudieron ocultar su decepción por la presunta superficialidad del argumento y los personajes de la obra, cuya comicidad frívola parecía disonar de la alegoría pretendida (Martín Rodríguez 2004: 2003). La obra fue traducida al español en 1942 (Madrid-Barcelona: Ediciones de la Gacela) por P. Elías.

de dibujo y pintura, los surrealistas utilizarán el maniquí como una manera de poner de manifiesto la relevancia de los procesos modernos como la mecanización, la erotización y la mercantilización, debido sobre todo a la frenética capacidad de mutación del maniquí al pasar del realismo al surrealismo, de la mano de destacados creadores de la vanguardia.

De la misma manera, el maniquí se inscribe en una reflexión más amplia sobre la modernidad y la condición humana, ya sea bajo la forma de *manichino* (maniquí de confección) extraño y sin expresión (ese hombre sin rostro) en la obra de Giorgio de Chirico, ya sea en las evocaciones satíricas de Sándor Bortnyik a través de la representación del hombre y de la mujer modernos en el “mejor de los mundos” posibles. Constantemente nos encontramos con la necesidad del artista de destruir para crear. Este es el sentido de la obra impactante de Hans Bellmer, quien ha logrado mostrar al inquieto espectador del siglo XX nuevas realidades reconfigurando a la manera de un anagrama el elemento sexual del cuerpo femenino adolescente; o bien la performance perturbadora de Oskar Kokoschka, que mandó fabricar, pintó y luego decapitó una muñeca fetiche, hecha a la imagen de su ex amante, un objeto de deseo erótico que creó en un principio para adorarla y más tarde destruirla.

A pesar de la plétora de efigies humanas que pueblan nuestra existencia contemporánea, el maniquí sigue siendo un objeto tan fascinante como perturbador. Su historia es mucho más compleja de lo que parece y está lejos de llegar a su fin. Actualmente el maniquí sigue inspirando la creación de obras de arte entre las más iconoclastas y subversivas del siglo XXI, como es el caso, por ejemplo, del norteamericano Charles Ray con sus gigantescos maniquíes femeninos, o de los hermanos Chapman, que a través de la deformación monstruosa y sexual del maniquí infantil, exponen y acentúan, en un modo entre inquietante y repulsivo, su alteridad. De ahí esa

aptitud indiscutible de los maniquíes para generar cierta inquietud, tanto por su proximidad a lo humano, como, muy especialmente, por su capacidad de representar metáforas de lo inhumano (San Martín 2003: 46).

## 0.1. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

A lo largo de sus más de quinientos años de existencia, el maniquí ha sido la forma escultórica que más ostensiblemente ha representado la imagen que el hombre tiene de sí mismo. La biografía del maniquí está marcada por momentos en los que sus creadores se han afanado por alcanzar bien la verosimilitud bien la indiscutible expresión de lo misterioso o, al contrario, siguiendo la evolución general de las corrientes estéticas, el rechazo del realismo. Objeto de diversas interpretaciones, el maniquí ha ocupado durante mucho tiempo la imaginación del hombre, desde el antiguo mito de Pigmalión hasta las fotografías contemporáneas de Cindy Sherman o Valérie Belin. Sus muchas interpretaciones constituyen una rica investigación psicológica de la auto-representación. Asimismo, el maniquí ha ocupado un papel protagonista sustancialmente dentro del trabajo diario de artistas, diseñadores de moda y escaparatistas. En el estudio del artista y del diseñador de moda, el maniquí ha servido para mostrar la configuración del cuerpo haciendo las veces de soporte ideal para el diseño de prendas, mientras que en los escaparates de las tiendas y de los grandes almacenes ha sabido comunicar con enorme eficacia el atractivo de la moda textil, transformando así a los transeúntes en consumidores.

Así pues, para demostrar y desarrollar estos presupuestos teóricos, el objetivo principal de esta investigación será analizar, a través de su inherente versatilidad, la naturaleza múltiple del maniquí, que como producto que es de la ciencia y del arte, tiene una historia lar-

ga y compleja. Asimismo, en este trabajo de investigación, determinado en todo momento por la aplicación de un método que ha primado el carácter histórico, sociológico y cultural de este fenómeno, se ha propuesto los siguientes objetivos específicos:

1. Analizar las distintas etapas de la evolución histórica del maniquí para reflexionar sobre su capacidad de adaptación a la hora de reflejar la imagen del hombre de su tiempo.
2. Demostrar la capacidad del maniquí para asumir con solvencia los avances materiales y técnicos a lo largo de su existencia, pasando de ser una forma inmóvil y pasiva en el atelier del artista a alcanzar un dinamismo y una autonomía relevantes, analizando a su vez los distintos modos de fabricación, tanto en sus inicios como objeto de fabricación artesanal (el maniquí de artista, fundamentalmente), como en la producción en serie de la era industrial (el maniquí de modas).
3. Reflexionar sobre la presencia y la función relevantes del maniquí en la moderna sociedad de consumo.
4. Exponer y fundamentar las distintas aplicaciones que este objeto escultórico ha desarrollado en el terreno artístico debido tanto a su funcionalidad como a su indudable dimensión estética.
5. Mostrar mi aportación a la producción artística en torno al maniquí, fruto de una dilatada investigación personal a través de la fotografía, que pretende explorar el lado onírico de este artefacto inquietante aparentemente dotado de vida propia.

## 0.2. | METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA

Con el propósito de cumplir con los objetivos de este trabajo de investigación y siguiendo las directrices de un método basado fundamentalmente en el enfoque y en las técnicas

históricas, el presente trabajo ha sido estructurado en tres partes fundamentales. Una primera parte dividida en dos capítulos, donde se ha afrontado el estudio de la evolución histórica del maniquí. El primer capítulo se centra en los orígenes del maniquí, que sitúan a éste en puntos tan antagónicos como los usos ceremoniales y sus primeras funciones comerciales. Asimismo, se reseña la evolución técnica y ergonómica que conoce el maniquí durante los siglos XVIII y XIX en pos de una utópica idealización del cuerpo humano. El segundo capítulo trata sobre la evolución tecnológica, técnica y conceptual que ha rodeado al maniquí desde finales del siglo XIX y a lo largo de todo el siglo XX hasta nuestros días, reflexionando sobre su evolución estética a través de la visión de los fabricantes más representativos de la segunda mitad del siglo XX.

Una segunda parte, dividida en tres capítulos en la que se analiza la presencia del maniquí en las diferentes manifestaciones artísticas a lo largo de su historia. El primer capítulo de esta parte está dedicado a los usos y a la representación del maniquí en la escultura; el segundo en la pintura, tanto como objeto de la composición como en su papel de protagonista en la obra pictórica, y el tercero en las artes visuales: fotografía y cine, donde el maniquí ha adquirido un papel más icónico y sugestivo.

La tercera y última parte se centra en la investigación que personalmente he llevado a cabo en este campo a lo largo de algo más de una década, que se traduce en un trabajo fotográfico titulado *Mannequin and Love Affair*, que pretende ser mi contribución a la representación artística del maniquí.

Además, se ha considerado oportuno, por su carácter didáctico e ilustrativo de la evolución singular del maniquí realista, incluir un cuadernillo antológico, que recoge algunas de las producciones más emblemáticas de la mano de las grandes firmas productoras del sector.



Primera parte.  
La evolución del maniquí:  
del atelier a la producción  
industrial



# 1

## Para una protohistoria del maniquí moderno

Aunque su uso en los escaparates de las tiendas de ropa es relativamente reciente, la existencia de los maniqués se remonta a hace miles de años, incluso al antiguo Egipto<sup>1</sup>.

La preocupación por la apariencia ha obsesionado siempre a la clase gobernante desde los antiguos faraones hasta la actualidad. Ahora bien, la existencia del maniquí y sus diversas

1. Cuando el arqueólogo Howard Carter abrió la tumba del rey Tutankamón en 1923, situada en el Valle de los Reyes, descubrió junto a un cofre de ropa el célebre maniquí sin brazos y sin piernas del joven faraón, un torso de madera policromada con el rostro del rey, hecho exactamente con sus medidas. Parece ser que como los sastres no podían tocar el sagrado cuerpo del faraón, decidieron confeccionar su réplica. Data de 1350 a C., y podría considerarse como el primer maniquí del mundo.

funciones a lo largo de la historia está documentada de manera más o menos fehaciente prácticamente desde el Renacimiento, pero, sin embargo, apenas existe información de cierta consistencia acerca sus artífices y sobre las distintas modalidades de su fabricación. A esto se une la escasez de las piezas que aún se conservan, en realidad, un reducido número de maniqués del siglo XVIII que han llegado milagrosamente intactos hasta nuestros días, puesto que eran sometidos a un uso intensivo en los talleres de los artistas, fundamentalmente pintores y escultores. Sin embargo, está documentado que a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, el maniquí tiende a transformarse en un simulacro cada vez más sofisticado, del ser humano. Es entonces cuando su fabricación se convirtió en una profesión, con técnicas y métodos específicos.

No sabemos gran cosa del método de fabricación del primer maniquí de tamaño natural. En cambio, podemos pensar razonablemente que los maniqués a los que recurrían los artistas en el Renacimiento se asemejaban en cierta medida a las figuras de madera creadas para ser vestidas y utilizadas con fines religiosos y ceremoniales. Las más ostentosas eran las efigies expuestas en las grandes procesiones funerarias organizadas con ocasión de la muerte de un rey, una reina o un príncipe consorte.

En la Inglaterra del siglo XIV estas figuras se usaban para reemplazar el cuerpo embalsamado del difunto. La efigie funeraria se vestía ricamente y a menudo llevaba incluso el manto de la coronación y todas las insignias reales. Estas figuras se colocaban sobre el ataúd del difunto y allí permanecían hasta el final de los oficios funerarios, que solían durar un mes, por lo menos. Un examen técnico de la más antigua figura funeraria conservada (en concreto la del rey Eduardo III, expuesta en su funeral en julio de 1377) demuestra que fue esculpida en una sola pieza en madera de

nogal y ahuecada en la espalda para aligerar su peso. Este examen ha revelado además la existencia de unos agujeros en las muñecas que permitían la fijación de las manos. Por otro lado, el rostro y el cuello estaban policromados de forma muy realista para simular de manera fidedigna los rasgos del rey y la cabeza habría estado adornada con una peluca en la que se habría insertado la corona. Además, se han detectado residuos de cola alrededor de la barbilla, por lo que esta efigie, con toda probabilidad, habría lucido también barba e incluso las cejas parecen haber sido recreadas utilizando pelos de perro. El pintor y el escultor de esta efigie no la dotó de articulaciones a excepción de las manos y los pies, hoy lamentablemente perdidos, y su sistema de fijación era muy rudimentario.



Efigie funeraria de Eduardo III de Inglaterra (1377)

A principios del siglo XVI encontraremos efigies funerarias dotadas de articulaciones móviles, probablemente para facilitar la colocación de las vestiduras. Sin salir de Inglaterra, el ejemplo más conocido hasta hoy, desgraciadamente casi destruido por una inundación acaecida durante la Segunda Guerra mundial, es el de la madre de Enrique VIII de Inglaterra, Elisabeth de York, que murió en 1503. Las imágenes conservadas no reflejan el esplendor de esta figura excepcionalmente grande (1,80 m.), creada *post mortem* y vestida con traje de ceremonia. Llevaba una corona y tenía un cetro en su mano derecha cubierta de joyas. Por su composición, esta figura, que cuenta con un ensamblaje mucho más complejo que las precedentes, se puede considerar un ancestro del maniquí de artista, tal y como apareció en Francia al final del siglo XVIII. La cabeza y el busto, así como los brazos y las manos de esta figura eran de ma-



Efigie funeraria de Elisabeth de York (1503)

Restos de la estructura interna de madera de la efigie funeraria de Henry, príncipe de Gales (1612).



dera, mientras que el resto del cuerpo estaba constituido de una estructura de alambre rellena de paja y revestida de piel. La presencia de clavos en la cabeza nos hace pensar que llevaba una peluca. Un documento contable muy detallado relativo a la fabricación de la efigie de la reina menciona la intervención de un equipo de artesanos y de artistas, de escultores y sus discípulos para ejecutar la cabeza y las manos, y de otro artista, conocido como el Maestro Henry, que se encargó de pintar el rostro<sup>2</sup>.

En la España y la Italia de los siglos XV y XVI es conocido el uso de figuras policromadas

que representan a Cristo, a la Virgen y a los santos, denominadas "tallas o imagen de vestir", utilizadas habitualmente como imágenes de devoción religiosa. Estas figuras de culto, normalmente una talla en madera revestida de estuco o de papel maché, estaban dotadas de brazos desmontables. Tradicionalmente se colocaban en el altar de un oratorio, a veces cubiertas de joyas, cargadas de simbología y ostentosamente vestidas con trajes de ceremonia, especialmente durante las fiestas religiosas. En general, contaban con pocos detalles anatómicos y las articulaciones de las que estaban dotadas les permitían un movimiento muy limitado.

Juan Martínez Montañés: Niño Jesús del sagrario, 1603.



2. Véase el ensayo de Julien Litten, "The Funeral Effigy. Its Functions and Purpose", en el volumen misceláneo editado por Anthony Harvey y Richard Mortimer, *The Funeral Effigies of Westminster Abbey*, Woodbridge, Boydell Press, 1994, pp. 3-19.

## 1.1. UN ARTILUGIO VERSÁTIL

En cambio, los primeros modelos de maniqués de artista presentan una elaboración más sofisticada. Las figuras articuladas de madera de los siglos XVI y XVII que han llegado hasta nosotros son, en su mayoría, de fabricación alemana o austriaca. Estas muñecas articuladas, mucho más refinadas que los figurines de cera o de arcilla toscamente modelados, utilizados por lo general en Italia, como veremos en la segunda parte de este trabajo, en los estudios preparatorios de las composiciones pictóricas, tienen la consideración de auténticas esculturas, algunas en miniatura, de enorme finura en su ejecución y distintamente masculinas o femeninas, como da fe su anatomía e incluso su peinado<sup>3</sup>.

El refinamiento y el destacado estado de conservación de numerosas de estas *Glieder-Puppen*, como así se denominan, ha llevado a los investigadores a preguntarse si las muñecas de este tipo estaban destinadas sólo a los estudios de los artistas o si, como parece muy verosímil, habrían sido también fabricadas para los *Kunstkammern*, una especie de "gabinete de curiosidades" que poseían las familias adineradas con objetos singularmente maravillosos que había que manipular con precaución. Los pechos y los órganos genitales minuciosamente esculpidos (a veces púdicamente cubiertos por una hoja de parra, hoy perdida) podrían indicar también que para los coleccionistas poseían cierta carga erótica. En resumidas cuentas, el cuerpo de las *Glieder-Puppen* parecía demasiado perfecto para ser cubierto con ropa.



*GliederPuppen* 1520-1530

*GliederPuppen* 1550



3. Las radiografías realizadas a una de estas esculturas articuladas del Bode Museum de Berlín han demostrado que sus miembros están ensamblados por un sistema interno de ganchos y cuerdas que aseguraban la flexibilidad y movimiento de las articulaciones, incluso de las más minúsculas, como las de los dedos de las manos y de los pies. Véase al respecto el capítulo de Markus Rath, "Creatio ex ligno. The Characteristics Wooden Renaissance Dolls" en el libro de Jacob Waberg y Camilla Skovbjerg Paldam, *The Artwork Between Technology and Nature*, Londres, Ashgate, 2013. Cit. en Munro 2014: 231.

Por el contrario, el maniquí de moda había sido concebido con ese objetivo mercantil, como respuesta a un imperativo comercial más acuciante. Generalmente, se considera que a partir del final del siglo XIV el maniquí y la muñeca de moda han contribuido a difundir la moda contemporánea. Se tiene constancia de la existencia de muñecas que desde el siglo XIV eran enviadas desde los centros de moda de Francia, Italia y Holanda al resto de las cortes europeas con los peinados y los vestidos más novedosos. Los nombres de las muñecas de moda de finales del siglo XVIII (“Pandora”, “Vendedora ambulante” o “Correo de la moda”) no dejan lugar a dudas sobre su función. Las “Pandoras” se encontraban disponibles en dos tallas: los pequeños modelos, de la medida de una muñeca, llevaban una versión en miniatura de los trajes de diario, mientras que los modelos de tamaño natural estaban vestidos normalmente con la indumentaria de la corte, opulentamente elaborada, destinada a momentos más especiales.

Pero además, estos comerciantes no sólo transportaban las ya mencionadas muñecas de tipo genérico, sino que también llevaban consigo otras figuras totalmente personalizadas, es decir, miniaturas de proporciones exactas a las mujeres de la alta sociedad que previamente las habían enviado a distintos sastres para que estos, extrapolando las medidas a sus cuerpos reales, crearan para ellas un variado y novedoso armario a su medida. Estas figuras realistas (también conocidos como “womaniquí”), que se acercan ya conceptualmente a lo que serán los maniqués, comenzarán a ejercer un poder superior al de los más genéricos bustos de sastre, puesto que “poseían las marcas del Doble (...) se trataba de una cercanía de relación entre la

mujer y su doble, una tranquilidad del ser con su retrato” (Schwartz 1998: 100-101). En Francia, concretamente en la Pelham Galleries de París, se conserva una formidable figura de madera exquisitamente policromada, fabricada alrededor de 1765, con un vestido a la francesa, una peluca a la moda, unos preciosos pendientes de perlas en forma de pera y unos zapatos forrados en una tela de delicado estampado (Fraser 1963: 41-42). La primera muñeca de este tipo de la que se tiene constancia podría datar de 1396, cuando Robert de Varennes, sastre real de Carlos VI de Francia, recibió 459 francos por el diseño de un armario para muñecas. Isabel de Baviera, reina consorte de Carlos VI, podría haber hecho fabricar la muñeca según las medidas de la reina de Inglaterra para después regalársela. Más tarde, en el siglo XVIII, Rose Bertin, *marchand de mode* de María Antonieta, fabricó figurines que envió a París, San Petersburgo y otras ciudades para ilustrar las novedades de su empresa de moda<sup>4</sup>. Otra de estas muñecas de tamaño natural lo descubrieron los revolucionarios en 1789 en el ático del castillo Choisy-le-Roy: se trataba de un maniquí que era la réplica exacta de la figura de Madame Pompadour (Parrot 1981: 35).

A partir del siglo XVIII, también Inglaterra se convirtió en un fabricante de *fashion dolls*. Se conserva un magnífico ejemplo de este tipo de muñecas en la colección del Museo Victoria and Albert, que, sobre unas enaguas luce un vestido de seda con un peto a juego. Al tiempo que se desarrollaron las comunicaciones y viajar por el mundo se hizo más factible, las mujeres nobles o ricas de fuera de Europa (está documentado que las había incluso de la India y o de las Américas) confiaban en esas muñecas para estar al día de la moda euro-

4. Era conocida la afición de María Antonieta de enviar estas “muñecas” a su madre y sus hermanas a Austria para que estuvieran al día de lo que estaba de moda en Versalles. Véase a propósito Emile Langdale, *Rose Bertin: the Creator of Fashion at the Court of Marie-Antoinette*, Londres: John Leong, 1913, p. 166. Cit. en Marshall 2015: 38.



Maniquí de moda  
(Siglo XVIII, 1765)



Maniquí de moda (1755-1760)

pea. A partir de principios del siglo XVIII, las *fashion dolls* llegaban cada mes a Londres. En una carta dirigida a la escritora y amiga Mary Berry fechada un 10 de octubre de 1793, Horace Walpole, el famoso político, escritor y arquitecto británico, describía la reputada superioridad del comercio francés en este campo: “Envían muñecas que visten sus propias ropas a otros países, pensando que con

esto transmiten además un saber universal. Y de hecho, había poca diferencia entre esa niña articulada y su prototipo”<sup>5</sup>. En 2004, el personal de Packwood House, cerca de Warwick, en Inglaterra, descubrió un maniquí de tamaño natural del siglo XIX con detalles anatómicos muy precisos y que probablemente era un simulacro de su antigua dueña. Su cuerpo, de lino y cáñamo, tenía articulaciones de rótulas esféricas. En la espalda llevaba clavadas grapas de metal para otorgarle una curvatura realista. La cabeza estaba hecha de papel maché y pelo natural rubio, orejas con agujeros para los pendientes y ojos de cristal azul (Marshall 2015: 40).

El escritor Louis-Sébastien Mercier recoge en su obra costumbrista *Tableau de Paris* (1781) el importante papel que, en el comercio de la moda, jugaban las célebres muñecas del Palais Rambouillet de la calle Saint-Honoré de París, como hemos comentado anteriormente, además de reforzar el papel de Francia en este sector comercial del lujo. Gracias a ellas, la moda francesa, de la que la capital era el epicentro, llegaba a ciudades tan lejanas como San Peterburgo o Constantinopla, donde eran enviadas con regularidad mensual. El valor comercial de estos maniqués quedó patente cuando los ministros de las cortes de Francia y de Inglaterra acordaron concederles durante la guerra de sucesión de España un “salvoconducto inviolable” para que el comercio entre las dos naciones no afectara a su libre circulación. Las muñecas de moda<sup>6</sup> siguieron circulando por Europa y las Américas como promociones de los modistos, siendo

5. Horace Walpole et al., *Horace Walpole's Correspondence with Mary and Agnes Berry*, New Haven: Yale University Press, 1970, pp. 28-29. Cit. en Marshall 2015: 39.

6. El término ‘muñeca de moda’ se empleaba especialmente en el siglo XIX para designar a las preciosísimas y caras muñecas de moda francesas, cuya popularidad alcanzó su punto álgido entre 1860 y 1890, haciendo de su producción una industria puntera. Una de aquellas exclusivas muñecas era la denominada *poupée parisienne* (muñeca parisina), pero no está claro si el nombre hace referencia a este específico tipo de muñeca o más bien al tipo de vestimenta de lujo y a la moda de la que era portadora (Thesander 1997: 71).

una excelente carta de presentación de la moda europea hasta la aparición de los carteles de moda a finales del siglo XVIII<sup>7</sup>.

Pues bien, las figuras comentadas hasta ahora cumplían su función en las iglesias, en las boutiques o en los gabinetes de curiosidades, es decir, habían sido diseñadas para fomentar la piedad, el lujo o la maravilla. En cambio, el maniquí de artista difícilmente salía del atelier de su dueño y el éxito de su cometido equivalía, en cierto sentido, a su capacidad para pasar desapercibido o al grado de invisibilidad alcanzado, es decir, en la medida en que, una vez terminada la obra para la que había servido de modelo, no se notara su presencia en el lienzo. A pesar de todo, el deseo de crear un sustituto perfecto de la figura humana para cubrir las necesidades en el arte de la pintura y, en menor medida, de la escultura fue el origen del desarrollo y la evolución en la fabricación de maniqués a partir del siglo XVIII, una imitación de la “máquina humana” más refinada y convincente.

## 1.2. UNA TAREA ARDUA: EN BUSCA DEL MOVIMIENTO

El maniquí durante la mayor parte de su historia no fue fabricado en serie, se trataba más bien un producto de carácter artesanal y sus ejecutores se encontraban diseminados en los diferentes países. Sus modelos se relacionaban con las distintas tradiciones artesanales, nacionales o regionales, de talla en

madera o directamente de carpintería. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, Francia se convertirá en el centro más importante de fabricación de maniqués de Europa y los artistas y sus proveedores se dirigirán a París para procurarse los nuevos maniqués “perfeccionados”.

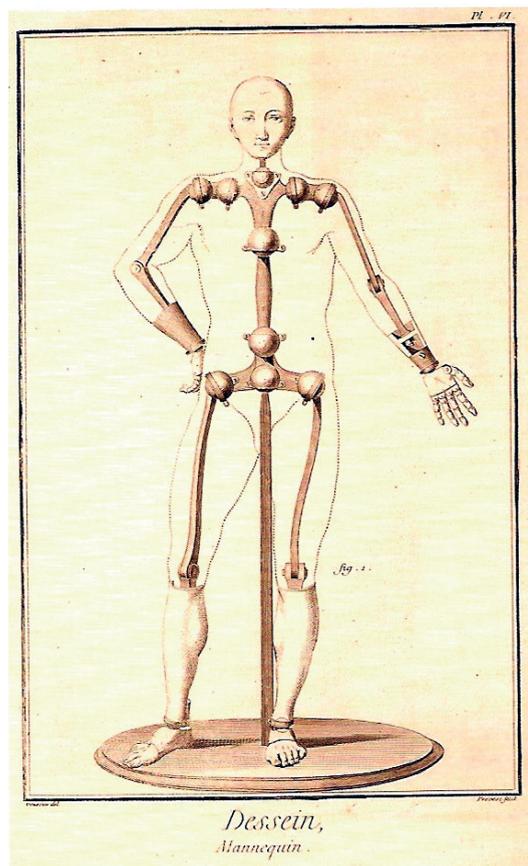
Dos aguafuertes muy instructivos que ilustran el artículo de Claude Henri Watelet sobre el “Dibujo” en el cuarto volumen de la *Enciclopedia* de Diderot y D’Alembert (1763), dan una idea de los materiales y del modo de construcción de un tipo de maniquí más elaborado, fabricado en Francia a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Este maniquí estaba constituido de una “carcasa” (estructura) de cobre o de hierro recubierta de corcho o de crin de caballo u otro material similar de fibra vegetal gruesa, como la de coco, para conseguir dar un poco de forma anatómica, y este relleno se recubría posteriormente de pieles de gamuza y medias de seda cortadas y cosidas de la manera más apropiada. El aguafuerte número VI muestra la relativa simplicidad de la estructura interior (hombros, columna vertebral y caderas) en forma de doble T. Las articulaciones estaban aseguradas por rótulas metálicas que conferían a este modelo una mayor movilidad. Algunas décadas más tarde, el tipo de maniquí descrito en la *Enciclopedia* será objeto de duras críticas, porque se consideraba demasiado pesado y poco manejable. Un maniquí de tamaño natural de este tipo debía ser casi tan pesado como

7. Tras la Segunda Guerra Mundial, la Cámara Sindical de la Costura de París revivió a la *fashion doll* durante la exposición itinerante *Théâtre de la Mode*, concebida para promover el talento de los modistos franceses y estimular la industria de la moda, que estuvo a punto de derrumbarse durante la Segunda Guerra mundial. Se crearon 150 embajadores de la moda en miniatura, cada uno de cerca de 20 centímetros. Jean Saint-Martin, un antiguo empleado de Siégel&Stockman, fabricó las muñecas de alambre, que vestían ropa de reconocidos diseñadores, entre ellos Balenciaga, Schiaparelli, Vionnet, Patou y Lelong. Tras su apertura en París en 1945, la exposición se dirigió a Londres, Leeds, Barcelona, Copenhague, Estocolmo y Viena. En 1946 llegó a Nueva York y San Francisco con una nueva muestra de ropa. Las muñecas llevaron con éxito una tradición que se remontaba a siglos pasados. El *Théâtre de la Mode* atrajo a verdaderas multitudes y cumplió con su propósito, de modo que para 1950 la *couture* francesa había vuelto a florecer.

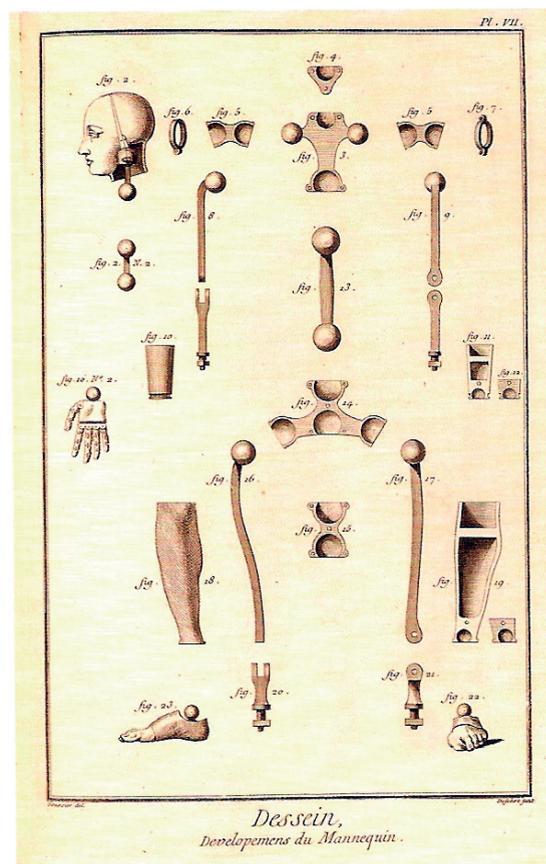
un modelo de madera maciza a causa de su osamenta metálica y de los materiales usados para el relleno. A finales del siglo XVIII los fabricantes de maniqués parisinos intentarán corregir este defecto mediante una serie de innovaciones (Munro 2014: 43).

El documento más detallado que se conserva sobre la evolución de la fabricación del maniquí a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII es el pequeño tratado de E.J.J. Barillet, *Sur le mannequin* (1809). El objetivo de Barillet no era el de escribir la historia completa del maniquí, sino más bien el de reunir en una misma obra las noticias sobre el tema diseminadas en diversas publicaciones, susceptibles de interesar al gran público. De hecho, Barillet no ofrece ninguna perspectiva histórica nueva,

sino que retoma en gran parte, en las páginas dedicadas al origen y a los usos prácticos del maniquí, los textos anteriores, especialmente los de Du Fresnoy, Roger de Piles, Watelet y Mengs. Aunque el libro estaba destinado explícitamente a promocionar los méritos de un fabricante concreto de la época, François Pierre Guillois, Barillet pasa revista a las contribuciones de sus predecesores, sobre todo, para poner en evidencia sus carencias. Entre estos, figura, en la primera mitad del siglo XVIII, M. Perault, a quien Barillet reprocha el haber fabricado maniqués demasiado caros y bastante imperfectos. Reconoce, por el contrario, los méritos de los modelos construidos por el retratista Nicolas Anisiaume (entre los que destaca un maniquí femenino dotado de cabellera y vestido de seda), cuya valía

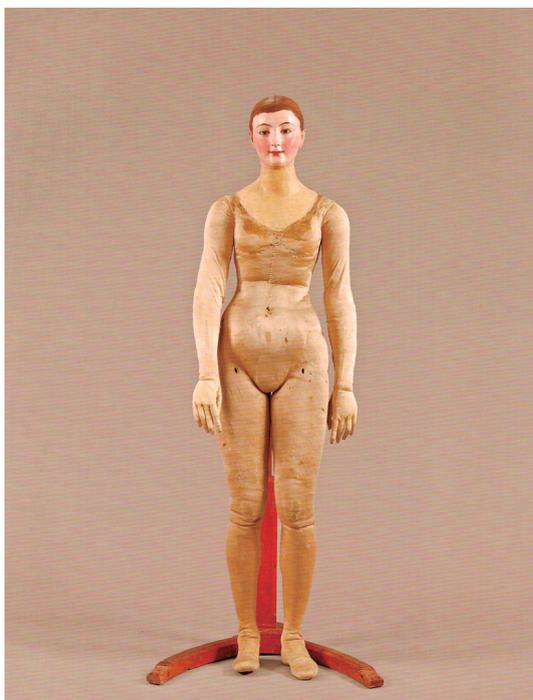


Aguafortes de maniquí en *Enciclopedia de Diderot y D'Alembert* (1763)



principal era la de tener una “mecánica simple y sólida”. En cambio, critica al principal sucesor en esta materia de Ansiaume, el pintor de flores Rabillon, quien según Barillet, había tenido “buenas intenciones”, pero los resultados habían sido francamente mediocres.

Por otra parte, es sorprendente que Barillet sólo mencione a Paul Huot, uno de los fabricantes de maniqués más importantes en toda Europa, para precisar que fue un seguidor de Ansiaume. Nada más se sabe de la vida de Huot, cuyo nombre pasó a la posteridad gracias a la fama de sus extraordinarios maniqués de tamaño natural que llegaron a venderse incluso en la lejana San Petesbur-



go<sup>8</sup>. Durante todo el siglo XIX los maniqués de Huot (todos femeninos, según los documentos conservados) figuran con regularidad en los inventarios de los atelier de los artistas fallecidos (que se elaboraban a la muerte del artista con la finalidad de vender su instrumental) y eran objeto de encendidos elogios. La marca Huot perdurará al menos hasta el final de la década de 1840 (Munro 2014: 48-50).

Para llamarse “perfeccionado”, un maniqué tenía obligatoriamente que tener, por una parte, un esqueleto, es decir, una estructura interna que le permitiera moverse con la flexibilidad de un ser humano y, por otra, un relleno y un revestimiento exterior que dieran lugar a formas puras a imitación de los músculos, el cabello, la piel y los rasgos del rostro. A pesar de la fama creciente de los maniqués de Huot tanto en Francia como en el extranjero, Barillet consideraba que ningún fabricante había alcanzado la perfección de su defendido, François Pierre Guillois, quien, en 1793 había presentado en sociedad a su nueva creación. El esqueleto interno de este nuevo modelo era de una precisión anatómica aparentemente excepcional. Los pies, las manos y los antebrazos habían sido concebidos para hacer posible los movimientos de pronación y supinación, movimientos típicos recogidos por los artistas en la representación de la figura humana. Los antebrazos, por ejemplo, en vez de haber sido esculpidos en madera, en una sola pieza, se habían construido con dos piezas imitando la forma del cúbito y del radio. Cada dedo de la mano se plegaba y se desplegaba individualmente, y los homóplatos estaban tan perfectamente recreados (lo mismo

Maniqué de Paul Huot (ca. 1816).

8. August von der Embde, un pintor alemán poco conocido compró uno e hizo que se lo enviaran a su ciudad, Cassel, por la desorbitada cantidad de mil francos, transporte incluido y ha llegado en perfecto estado hasta nuestros días, porque la familia del pintor lo donó al Museo de Cassel. La figura consta de una estructura de madera y metal y está rellena con lo que parece ser una mezcla de fibra natural y crin de caballo, mientras que la cabeza, de papel maché, presenta varios agujeros para colocar la peluca o un sombrero. Otros agujeros situados alrededor del cuello posiblemente servían para mantener el vestido bien colocado (Munro 2014: 49).

Maniquí de François Pierre Guillois,  
ca. 1764.

que las caderas, uno de los grandes desafíos de los fabricantes de maniqués) que los brazos podían ser proyectados hacia adelante, hacia atrás y hacia arriba. Las extensiones y las flexiones de “los músculos” del cuello y de

la parte superior de la espalda, permitían una cierta movilidad de la cabeza, fabricada aparte. De esta manera, Gillois esperaba que su maniquí pudiera servir incluso de modelo en los cursos de anatomía<sup>9</sup>.

Salvo algunas excepciones, la elaboración de maniqués no fue nunca exclusiva de una profesión determinada. Los fabricantes eran frecuentemente los propios artistas, pintores o escultores, o incluso artesanos como los ebanistas. Muy raramente, en cambio, los fabricantes de maniqués iban a ser sastres, comerciantes de material de bellas artes o constructores de instrumentos musicales. Los que se presentaban exclusivamente como fabricantes de maniqués en sus anuncios publicitarios podían ejercer o haber ejercido al mismo tiempo otras actividades complementarias. Por ejemplo, Robert Addison que fue el primer proveedor de la Royal Academy of Arts de Londres habría sido también protésico. En un momento dado, Addison debió considerar que la fabricación de maniqués de madera no sólo entraba en sus competencias, sino que constituía un complemento muy lucrativo. Otros fabricantes, por el contrario, cuando alcanzaron la celebridad, decidieron cambiar de “profesión”.

Normalmente, dados los altos precios de los maniqués, los artistas optaban por soluciones menos onerosas, pidiendo prestado un maniquí a un amigo o comprando uno de ocasión e incluso confeccionando ellos mismos un modelo en su *atelier*. La muerte de un artista era también la ocasión para equiparse a bajo precio, cuando, como era usual, se pusieran a la venta los bienes dejados por el difunto



9. Desgraciadamente, el impresionante prototipo de Guillois nunca llegó a comercializarse: resultaba demasiado complicado y demasiado caro producirlo, es decir, era invendible. Sin embargo, orgulloso de su invento, Guillois lo puso bien a la vista en su taller parisino como testigo mudo de su virtuosismo. Más adelante, encontró una especie de sustituto en un modelo simplificado más asequible, conservando las principales características anatómicas de su modelo precedente con el objetivo de conseguir un resultado lo más “natural” posible.

en su taller. Un estudio de los catálogos de los artículos en venta de los artistas difuntos confirma, de un lado, la omnipresencia de los maniqués en los estudios de los artistas y, de otro, la preferencia prestada a los modelos franceses, casi siempre precedidos del adjetivo “magnífico” (Munro-Woodcock 2014: 60). En los mencionados catálogos, el maniquí pertenecía a los últimos lotes y figuraba bajo la denominación de “objetos diversos” con un montón de otras curiosidades que formaban parte del desorden pintoresco del *atelier* de un artista. Entre los documentos más antiguos de compraventa de maniqués hay algunos que mencionan los nombres de pintores holandeses del siglo XVII, siendo Rembrandt el más conocido por la adquisición de un niño pequeño de madera en febrero de 1635.

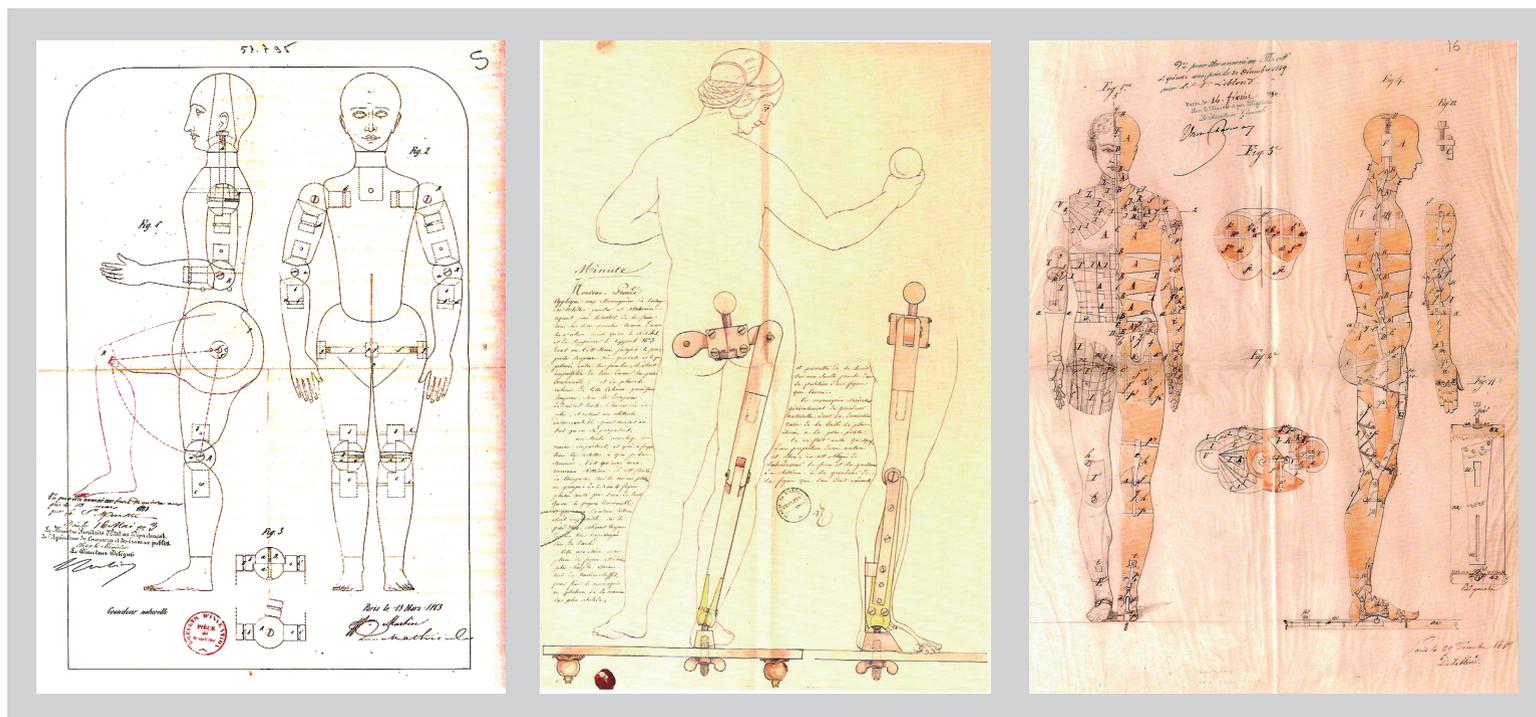
En el siglo XIX los fabricantes franceses de maniqués rivalizarán en ingeniosidad, proponiendo modelos y modos de fabricación directamente relacionados con nuevos materiales y nuevas tecnologías. La precisión anatómica se convertirá en la prioridad. Los documentos que atestiguan esta actividad son fundamentalmente las solicitudes de patente realizadas en París a mediados de siglo. Sus autores pretenden aportar mejoras a los modelos precedentes, ya sea modificando la estructura del maniquí, ya sea utilizando nuevos materiales, con el objetivo de que la figura sea más manejable (generalmente más ligera) de modo que ésta pueda adoptar un mayor número de poses. De esta manera, en 1837 el escultor Louis Hallé creó, en colaboración con el marchante de cuadros Léopold Chéradame, una figura que ambos pensaron que sería la más perfecta imitación de la “máquina humana”. En el preámbulo donde explican detalladamente su invento, ambos precisan que sus mejoras están en consonancia con el espíritu del siglo, donde los progresos artísticos y científicos caminaban en el sentido de la simplificación. Su objetivo era el de proveer al artista de un modelo más ligero y menos

costoso: afirman que el precio de su maniquí no superará los doscientos francos no siendo menos sólido ni menos bonito de los que se encuentran en el mercado. Hallé y Chéradame se inspiraron probablemente en los modelos anatómicos fabricados con un material compuesto con papel maché que el doctor Louis Auzoux había producido en 1825 para poner a disposición de los estudiantes de medicina modelos menos caros de los realizados en cera o en madera.



En 1868 la firma Lechertier Barbe presenta una solicitud de patente para un maniquí de “cartón”, dotado de un mecanismo interno sofisticado con elásticos, cuerdas y poleas que aseguraba, en su opinión, la articulación perfecta de sus miembros. Todos los inventores intentaban perfeccionar el mecanismo interno del maniquí. En 1863 Charles Benoît Martin, que se calificaba a sí mismo como “mecánico”, se propone ampliar el movimiento de las caderas, que por su dificultad a la hora de dotar de una cierta credibilidad a las distintas poses cuando se sentaba o tumbaba la figura, eran la bestia negra de los fabri-

Maniquí de fabricante anónimo, 1750-1762



Charles Benoît Martin. Patente de maniquí, 1863.

Jean-Auguste Gagnery. Patente de maniquí, 1849

Jean-Désiré Leblond, 1850.

cantes de maniqués. Para ello planteaba la utilización de un sistema de fijación metálica que permitía a la pierna efectuar una variedad de movimientos sin precedentes. Su modelo se dirigía especialmente a los fabricantes de muñecas, aunque como él mismo señalaba, se podía adaptar fácilmente a la fabricación de maniqués de artista.

Otros fabricantes como Jean-Auguste Gagnery buscarán un medio para reforzar no tanto la capacidad de movimiento, sino la estabilidad del maniquí con la finalidad de deshacerse del soporte que, por lo general, se insertaba entre las piernas de la figura para mantenerla de pie. Gagnery tuvo la idea de introducir en la pierna del maniquí una estructura de madera o de metal que lo fijara a una base. Para subrayar la elegancia de su invento, Gagnery

añadiría a su solicitud de patente un hermoso dibujo de una voluptuosa figura femenina mostrando el dispositivo. .

En cambio, la propuesta más ambiciosa y entusiasta fue el maniquí de caucho inventado en 1849 por Jean-Désiré Leblond. Esta figura que el autor describe con lujo de detalles en una docena de páginas manuscritas en su solicitud de patente, prometía ser de una flexibilidad hasta ahora desconocida. El secreto de fabricación de Leblond residía en el empleo de caucho vulcanizado, un material que no había sido utilizado todavía para estos fines<sup>10</sup>. En las últimas décadas del siglo XIX, aunque todavía eran muchos los artistas que usaban maniqués, la industrialización condujo inevitablemente a la producción en serie (Munro 2014: 52-56).

10. La invención de Leblond tendrá consecuencias inesperadas. Por ejemplo, en 1867, el doctor Camille-Fraçois Raspail explotará las cualidades del caucho para confeccionar músculos artificiales en caso de parálisis aclarando que sería posible aplicar esta técnica en el maniquí de artista permitiendo así superar incluso al modelo vivo.



# 2

## El maniquí industrial en la sociedad de consumo

El desarrollo de la sociedad de consumo, que tiene como una de sus más visibles consecuencias la aparición y la multiplicación fulgurante de los grandes almacenes a partir de la década de 1860, da lugar al nacimiento de la producción en serie de bienes de consumo, en detrimento de la actividad artesanal. En efecto, la industrialización permite fabricar productos “de lujo” a precios reducidos y en

cantidad suficiente como para responder, entre otras cosas, a la demanda de una clientela (especialmente la femenina, en nuestro caso concreto) cada vez más numerosa procedente también de clases medias. En los años 1880 algunos observadores percibieron este cambio de la producción económica e industrial como una amenaza para el mercado del lujo liderado por Francia, así como a su pres-

tigio en materia de estética (Tiersten 2001: 40-41). Uno de los sectores más afectados por la mecanización del lujo a bajo precio fue el de la moda. En el despegue progresivo de la industria del *prêt-à-porter* en la segunda mitad del siglo y la ralentización de la actividad económica registrada en Francia en los años 1880 lleva a los grandes almacenes a adoptar una política de precios más competitiva y a aplicar formas de comercialización más agresivas en el campo de la moda. Para incitar al gasto no sólo ofrecían nuevos servicios a sus clientes, sino que mostraban ostentosamente los logros de la nueva confección femenina (modelos fabricados en serie) tanto en París como en el resto del país, a través de catálogos de venta y de campañas publicitarias en la prensa nacional.

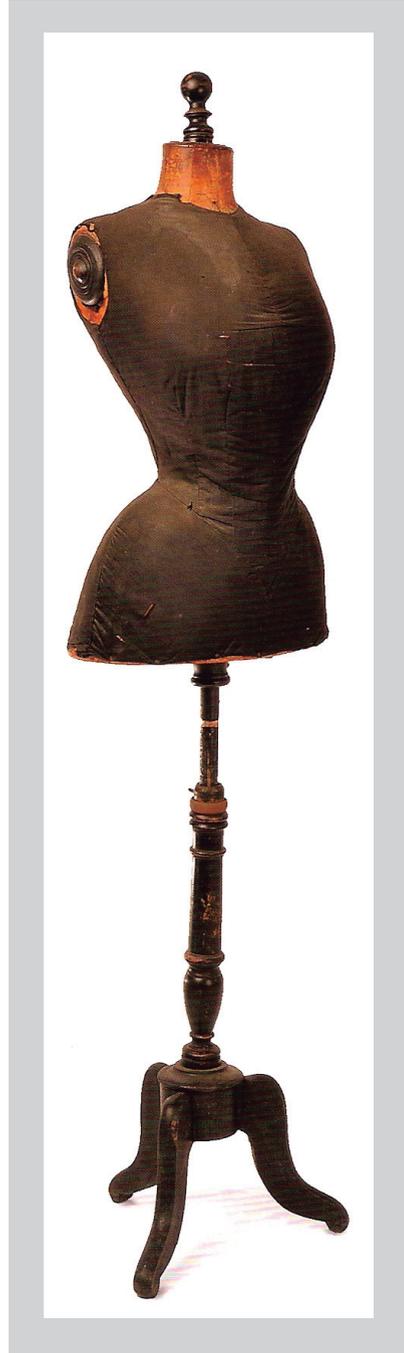
Si el maniquí de artista ya no era un objeto de lujo, su fabricación y su distribución conocerán a lo largo de las últimas décadas del siglo XIX cambios importantes que facilitarán su reproducción, pero no su innovación técnica. El deseo de crear el *no va más* en materia de simulacro humano, es decir, de perfeccionar el mecanismo y el aspecto de los maniqués de artista había prácticamente desaparecido. La industrialización permitía la producción de maniqués en serie de todas las tallas y con una gran variedad de acabados, adaptados a todas las necesidades y al alcance de todos los bolsillos. Era fácil procurarse maniqués en los almacenes de proveedores de artistas o directamente por correspondencia.

A partir de los años 1850 la fabricación del maniquí de moda (muy próximo al maniquí de artista) conocerá una evolución extraordinaria: del busto más bien rudimentario utilizado hasta el momento por las costureras se pasará a un sustituto humano claramente moderno que fomentaba el deseo de comprar y estimulaba asimismo la imaginación desde el punto de vista artístico e incluso sexual.

## 2.1. LA DAMA DE MADERA, CERA Y CARTÓN: LA BELLEZA INMÓVIL

A partir del siglo XIV, los avances en los materiales contribuyeron a refinar la forma estándar de los maniqués de moda. La tela y paja del siglo XVII comenzó a fabricarse de tiras de sauce y cestería a partir de 1750; alambre a partir de 1810; se incluyó relleno y cuero en 1830; las estructuras se hicieron de mimbre en 1848; y se dieron puntadas de cartón flexible en 1860. Por regla general, el maniquí se adaptaba a las medidas esquematizadas del cuerpo humano, realizadas en mimbre, en cuero o en alambre y a veces, como ocurría con los maniqués de artista, se presentaban embutidas y recubiertas de tela. A mediados del siglo XIX, los procedimientos de fabricación conocen un cambio revolucionario: los moldes sobre modelo vivo permiten, por una parte, crear bustos con las medidas exactas de una persona (lo que facilita el trabajo de la modista) y, por otra, producir en masa figuras tipo destinadas a ser expuestas para satisfacer la demanda de una industria del *prêt-à-porter* en pleno desarrollo.

El hombre a quien normalmente se le atribuye la creación del maniquí moderno con este método es Alexis Lavigne, sastre de la emperatriz Eugenia de Montijo, que presenta su primer busto “moldeado del natural en diez minutos” en la Exposición Nacional de productos de la industria agrícola y manufacturera en 1849. El procedimiento consistía en cubrir con una mezcla de escayola y de estearina (una cera artificial) un modelo vivo con un corsé (puesto que la idea era la de recrear el efecto del cuerpo una vez vestido) y un bajo de lana extensible cubriendo todo el cuerpo. La mezcla se calentaba para evitar que las piezas de escayola que conformaran al molde se secaran y pudieran ser, una vez terminado el proceso, nuevamente ensambladas. El procedimiento inventado por Lavigne ofrecía diversas ventajas: por un lado, permitía obtener un maniquí perfectamente fiel a la morfología del cliente



Maniquí de confección, 1890.

Pierre Lavigne: La "Corbeille" parisina, 1856.

y, por otro, producir en serie siluetas genéricas a partir de un modelo humano considerado "elegante y común".

Como tenían que soportar los voluminosos vestidos acampanados de moda a mediados de siglo, el inventor patentó también una forma híbrida de maniquí (conocida como la "Corbeille" parisina) en la que el torso encorsetado se posaba sobre un mueble, que podía servir a la mujer para colocar sus joyas y avalorios. Por su profesión Lavigne conocía muy bien la pluralidad de complejiones del cuerpo humano. Su invento le permitía tener esto en cuenta y al mismo tiempo establecer un principio de normalización de tallas que facilitaría el desarrollo del *prêt-à-porter*. Con este método Lavigne crea el prototipo del maniquí de moda tal como se desarrollaría en París en las décadas siguientes (Munro 2014: 168-170). El maniquí moldeado en función de la morfología del ama de casa se consideraba en 1880 como un accesorio indispensable en muchas casas burguesas, al punto que se decía que ninguna mujer presumida podía pasar sin él<sup>1</sup>.



1. En la Francia de las últimas décadas del siglo XIX, la popularidad de los maniqués era tal que se desarrolló enormemente el comercio de maniqués de tallas tipo, tendencia ligada al desarrollo de los grandes almacenes. Léon Riotor, autor de una breve historia del comercio de maniqués en París, señalaba que las ventas de Lavigne habían pasado de 50 bustos en 1865 a más de treinta mil en 1900 y que la producción global alcanzaba una cifra de negocio alrededor de un millón y medio de francos, cifra reveladora de la multiplicación de costureras empleadas en las casas de alta costura y en la industria del *prêt-à-porter*.

Si Lavigne está justamente considerado el inventor del maniquí moderno, su discípulo, el belga Frédéric Stockman contribuirá a incorporar importantes mejoras y una mayor precisión anatómica. Él tenía una formación artística, por lo que conocía el uso del maniquí en los atelier de los pintores. Por otra parte, Stockman utilizará nuevos materiales, especialmente el "cartonnage", que se empleaba ya en la confección de maniqués de artista y de figuras de cera del Museo Grévin de París. Este cartón rígido se cubría de diferentes calidades de tejidos según el uso previsto: una tela gruesa para dar solidez, y satén o terciopelo para añadir un elemento "lujoso" a los maniqués expuestos en los escaparates. Después de formarse en el oficio de sastre, Stockman creó su propia empresa en 1869 adquiriendo rápidamente un gran prestigio por la calidad y variedad de sus maniqués.

Al igual que Lavigne, Stockman seguía de cerca las tendencias de la moda femenina y confeccionaba nuevas series en función de las siluetas que, a finales del siglo XIX, se modificarían con una rapidez sin precedentes. Fabricaba regularmente nuevos modelos para ambos sexos y para todas las edades, reproduciendo con fidelidad las necesidades de sus múltiples usos, pues producía maniqués tanto para costureras, como para tiendas de ropa e incluso para algunos museos (parece ser que tuvo una estrecha relación con el Museo del Ejército). Stockman ofertaba también piernas y otras partes del cuerpo para exhibir corsés y lencería, bustos sobre soportes giratorios para joyerías e incluso un maniquí totalmente articulado en bicicleta. Contrariamente a los maniqués destinados a los artistas, los utilizados en los escaparates no tenían como prioridad la flexibilidad o el movimiento. Los bustos, normalmente sin brazos, se sostenían en trípodes, como ocurría con los maniqués realistas de tamaño natural, que además ofrecían cabezas de quita y pon.

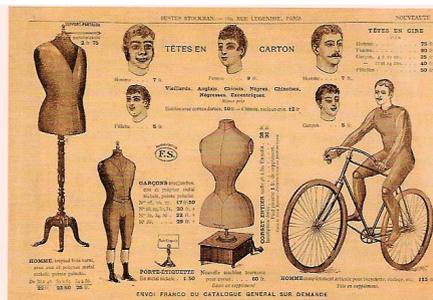


Para representar con propiedad las características fisiológicas de sus maniqués, Stockman se nutría de las escenografías de carácter etnográfico de las exposiciones universales que se organizaron en París en la segunda mitad del siglo XIX. Multiplicó la tipología de las cabezas y las ofertaba además en distintos materiales y a precios diversos, desde las de papel maché de la gama más baja hasta las de biscuit de porcelana y cera de la gama alta. Los precios variaban en función del trabajo y de la precisión anatómica. Una de las grandes campañas publicitarias de Stockman se basaba en un alarde escenográfico en el que aparecían representados famosos atletas realizando sus ejercicios (las

Maniqués femeninos de Frédéric Stockman

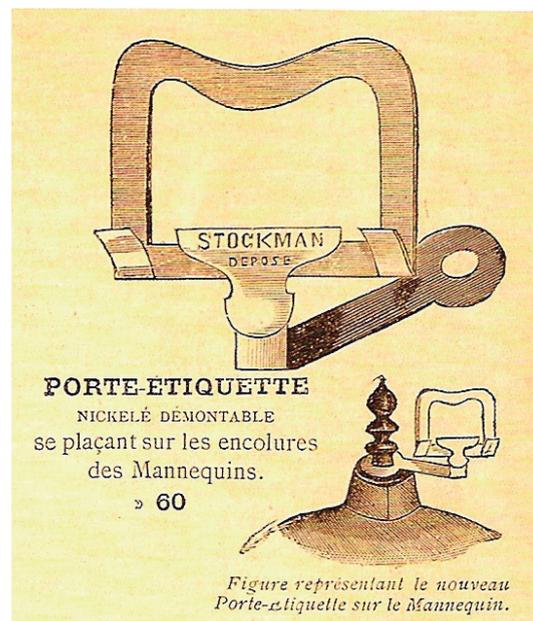
cabezas fueron realizadas en cera por el artista Jules Talrich)<sup>2</sup>.

Basando su promoción publicitaria en la imagen de celebridades, Stockman remitía seguramente al éxito de ciertas escenografías del Mueso Grévin. Pero si bien sus catálogos



ponían el acento en el papel del maniquí en la promoción de los productos textiles, también testimoniaban una cosificación y una comercialización del cuerpo. Las diferentes partes constitutivas del cuerpo del maniquí (el busto, la cabeza, las manos, las piernas e incluso algunas articulaciones de los dedos) tenían su precio. Además, en un alarde de *savoir faire* en innovación comercial, el catálogo de Stockman hacía publicidad de las nuevas series de portaetiquetas<sup>3</sup> que a partir de ahora incorporarían sus maniqués.

Al inicio del siglo XX un doble objetivo, en cierto sentido contradictorio, espoleaba a los fabricantes de maniqués de moda: por un lado, fabricar maniqués más realistas, en todos los sentidos del término, y, al mismo tiempo, que fueran más artísticos, es decir, provistos de una estética a la altura de los trajes de lujo que tenían que lucir y defender. A partir de ese momento será cuando se producirá la reivindicación del estatus artístico del maniquí de moda, es decir, cuando dejará de ser la carcasa encorsetada del siglo XIX para convertirse en una inspiradora figura que suscitará todo tipo de comentarios y de análisis por parte de escritores, poetas y críticos en las revistas de moda, de literatura y de arte (Munro 2014: 178). Por ejemplo, en 1911 en el Salón de Otoño de París se presenta el primer maniquí "abstracto": cubierto de trocitos de cristal es un ejemplo del naciente cubismo, si bien, esta idea (que partió del mecenazgo de Robert Mallet-Stevens, que encargó el diseño de diez



Publicidad de bustos y maniqués de Stockman, 1885.

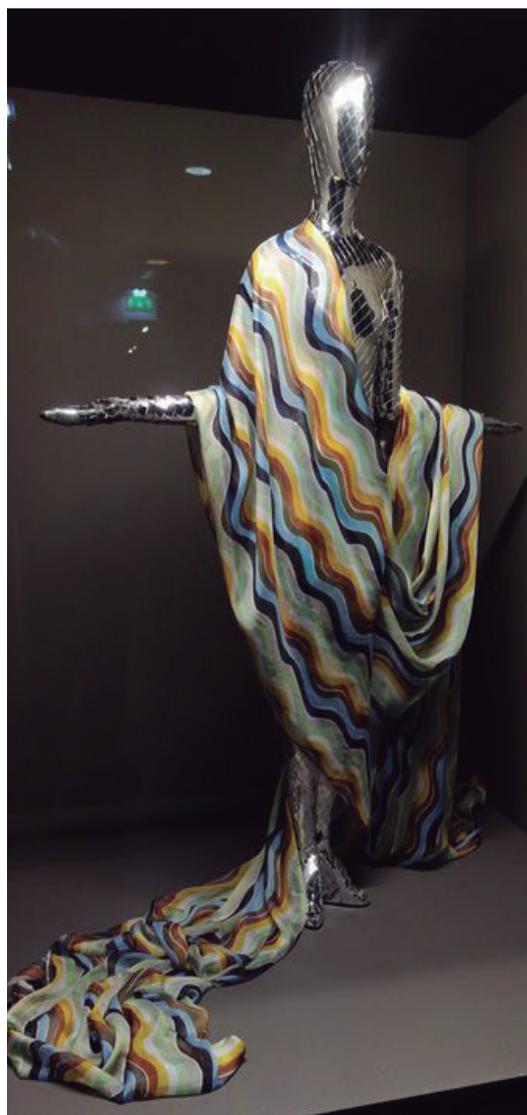
Portaetiquetas de los maniqués de Stockman.

2. Toda esta información se recoge en Léon Rictor, *Le mannequin*, París, Bibliothèque Artistique et Littéraire, 1900. La carrera meteórica del escultor Jules Talrich sirve para ilustrar no solamente el éxito de las figuras de cera a lo largo de este periodo, sino también la diversidad de contextos en las que fueron expuestas. Médico de formación, Talrich fue nombrado modelador de anatomías de cera de la facultad de medicina de París en 1862, función que había desempeñado anteriormente su padre. El mismo año expone algunos de estos modelos en la exposición universal de Londres con enorme éxito. En 1866 Talrich tuvo la idea extraordinaria de ofrecer a la Escuela de Bellas Artes de París una serie de figuras anatómicas para las que el artista se basó en su propia anatomía, en escayola coloreada, algunas de tamaño natural. Estos falsos autorretratos "cadavéricos" acrecentaron su fama.
3. Las etiquetas que aparecían en la parte superior del torso de algunos maniqués eran un signo del desarrollo de la sociedad de consumo en la Francia de finales del siglo XIX, donde el maniquí era, a la vez, el sujeto y el actor de un fetichismo consumista.

escaparates más a otros tantos artistas) no volverá a ser usada por los escaparatistas; era demasiado pronto para sustituir a las sabias y encantadoras señoras de los escaparates (Parrot 1981: 65).



Una de las razones de esa transformación tiene que ver con la dura competencia que se estableció entre los maniqués de escaparate y los “maniqués vivos”. Las muchachas dedicadas a ejercer de modelos en el mundo de la confección hicieron su aparición en las casas de alta costura de París en la década de 1870, al principio de forma discreta, para pasar a convertirse a finales de la década de 1890, en auténticos instrumentos de promoción de las nuevas tendencias. Los desfiles de moda,



como los conocemos hoy, datan de alrededor de 1900; sus escenografías eran un desafío en toda regla a los maniqués inanimados, pues estas jovencitas encarnaban no sólo la vida real, sino también la elegancia y la modernidad en sus actitudes y sus movimientos. Por esta razón, las poses de los maniqués que desfilaban fueron inmediatamente copiadas o reproducidas por una nueva generación de maniqués de escaparate, gestos y actitudes expresivas que las maniqués vivas ha-

Noelly, maniqué de Pierre Imans, 1911.

Foto actual del maniqué cubista de 1911 con tela diseñada por Sonia Delaunay.

cían para las fotografías (a veces de artistas como Man Ray o George Hoyningen-Huene) de magazines como *Vogue* y otras revistas de moda<sup>4</sup>. Así pues, la frontera entre lo real y lo artificial se atenuaba por el hecho de que el maniquí vivo tenía que anular su personalidad y amoldarse, como si se tratase de una actriz, a las directrices de la casa de costura llegando incluso a realizar gestos tremendamente artificiales e inanimados.

En los primeros años del siglo XX dos grandes fabricantes de maniqués franceses, Pierre Imans y Victor-Napoleón Siégel (más tarde esta firma pasará a llamarse Siégel & Stockman) tomarían el relevo en el desafío de inventar nuevos modelos para mantenerse en esta dura y apasionante competición

comercial. Durante una veintena de años estos dos empresarios fabricarán maniqués de cera, un material muy apreciado por su aptitud para imitar la carne. En la práctica artística y especialmente en la escultura, la cera estaba considerada tradicionalmente como un material poco escultórico, mediocre y, a decir verdad, muy barato, puesto que una libra costaba tres o cuatro francos. Era el material que se usaba más a menudo para realizar *los modelli*, estudios preparatorios de las narraciones pictóricas en tres dimensiones, además podía ser fundida y usada en las esculturas de bronce mediante el método de cera perdida. A partir de los años 1870, la cera fue, en cierta medida, rehabilitada por un número creciente de escultores franceses



Escenografía con maniqués  
(ca. 1900).

4. Para una visión de conjunto sobre la evolución del maniquí vivo, véase Caroline Evans, *The Mechanicals Smile. Modernism and the First Fashion Shows in France and America, 1900-1929*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2013.

que buscaban explotar su potencial expresivo y los efectos pictóricos de su policromía<sup>5</sup>. La escultura en cera más célebre de la época es *La pequeña bailarina de catorce años* de Degas que fue presentada en la sexta exposición impresionista en 1881<sup>6</sup>.

La cera, al contrario que los materiales más tradicionales utilizados en la escultura, menos maleables y más duraderos, como el mármol, por ejemplo, permitía, en cambio, reproducir mejor el aspecto de la carne humana, aun-

que desgraciadamente se fundía con facilidad. Además cuando estaba descolorida, sucia y amarillenta representaba perfectamente el carácter transitorio del cuerpo humano. Por una parte, la cera era muy dúctil cuando se encontraba en un estado de dureza óptimo para ser trabajada, pero al mismo tiempo se fundía fácilmente si se exponía a altas temperaturas (a 57°C exactamente)<sup>7</sup>, lo que la hacía un material pesado y frágil y, por lo tanto, difícil de manipular.



Busto de cera de Pierre Imans, 1920-1930.

5. Véase Anne Pinget, "Les sculpteurs de cire et à l'air du temps", en *Gustave Moreau. l'homme aux figures de cire*, París Museo Gustave Moreau-Somogy Éditions d'art, 2010. pp. 29-43.
6. Los artistas de la vanguardia se dieron cuenta que la capacidad de la cera para dar la ilusión de un cuerpo dependía no tanto del recurso a los esquemas miméticos tradicionales, como, por el contrario, a la aptitud natural de ese material para evocar una forma de realismo singular y totalmente contemporáneo.
7. Para hacer frente a este problema, derivado del progreso técnico en la iluminación, Raymond Loewy, un joven decorador neoyorquino, montaba novedosamente sus escaparates poniendo en escena a un solo maniquí, instalado en una penumbra protectora. Pero esta moda se limitará a las boutiques elegantes; en el resto de Estados Unidos, como en Europa, la iluminación de los nuevos focos hará estragos con los maniquíes.

Pierre Imans: Maniqués de cera  
(ca. 1920)

Imans aportó mejoras importantes a la calidad de sus productos, pues tenía la ventaja de haber estudiado con el escultor del Museo Grévin (el museo de cera parisino), Ludovic Durand. Sin embargo, Imans se distanciará del estilo banal y grotesco de las figuras del museo de cera. Por otra parte, Imans no se presentaba como un fabricante de maniqués, sino como un “escultor ceroplástico”, eliminando el término maniquí de su vocabulario promocional por el de las “ceras de Pierre Imans”. Pretendía además reproducir la imagen de la mujer moderna, y más precisamente, de “La Parisienne”, la famosa muñeca de aquellos tiempos con toda su gracia y su encanto, tal y como había sido celebrada en el pasado por artistas de la talla de Watteau y Boucher. Al principio de 1910, Imans produjo una formidable serie de maniqués realistas hoy día conocidos casi exclusivamente por los catálogos que los documentan, verdaderas joyas de la época tanto por sus aspiraciones artísticas como por el extremado grado de realismo que Imans consiguió insuflarles. Entre los maniqués, presentados en la Exposición de Bruselas de 1910, los hombres y los niños estaban clasificados por edad, mientras las mujeres tenían nombres y adoptaban poses expresivas que conseguían crear en las espectadoras, aunque sólo fuese de manera ilusoria, un sentimiento de identidad y de familiaridad<sup>8</sup>. En un catálogo de 1920 Imans detallaba y documentaba fotográficamente cuáles eran las etapas necesarias para la confección de sus “maniqués artísticos”: aparecía el escultor en el taller, los artesanos aplicando el color a la piel y poniendo los ojos, el equipo que se encargaba de implantar el pelo en el maniquí y las peluqueras de darle forma<sup>9</sup>.



8. La empresa estadounidense Frankel Display Figure Co., se convirtió en la única representante de Imans tras la feria y expuso esos mismos maniqués (celebrados por “por su aspecto poco común y minucioso acabado de los detalles”, como reseñaba la prensa) en otra exposición neoyorquina, que rápidamente suscitó un pedido de la nueva tienda Bonwit Teller, que abrió sus puertas en la Quinta Avenida en septiembre de 1911 [“Store Equipment”, *Clothier and Furnisher* (Febrero de 1911). Cit. en Marshall 20015: 45].
9. Algunos modelos “hiperrealistas” fabricados por Imans y por Siégel son a la vez extraños y sorprendentes y con el paso del tiempo, nos atreveríamos a decir que parecían prefigurar el trabajo de algunos fotógrafos de la vanguardia surrealistas como Man Ray o Dora Maar.



Como dignos representantes de la moda francesa, los maniqués de la firma Siégel, una de las más importantes del país, se venden por todo el mundo, definen el nuevo rostro y la nueva silueta de la mujer francesa que, por fin, se ha liberado del corsé y respira en libertad. Los brazos, las piernas, las rodillas existen debajo de los vestidos cortos y sin polainas. Como la rigidez de la madera no se adapta al nuevo ritmo, a partir de ahora los maniqués serán de cartón sólido, pintados de color carne con un rostro de cera sonriente, pero, no obstante, el maniquí sigue siendo muy frágil y, sobre todo, pesado. Hay que transportarlo desmontado; en particular las manos de cera presentan un serio problema, porque, al más mínimo choque, los dedos se rompen y su reparación requiere un taller especializado<sup>10</sup>.

Talleres de Pierre Imans y

Busto de cera de Pierre Imans  
(1920)

10. Para mejorar la cera, los químicos buscan nuevos materiales menos frágiles y nuevos modos de fabricación. Inventa la "cera dura", mezcla de cera natural, parafina, estearina y carnaúba procedente de Chile. Este material resiste mejor el calor, pero sigue siendo imperfecto. Como veremos a continuación, será en 1922 cuando los talleres de Pierre Imans lograrán poner a punto una materia resistente, más ligera y más flexible que la cera, que imita perfectamente el poro de la piel: la carnasina, un compuesto de escayola y gelatina.



Las fases del montaje y de la construcción de las cabezas de cera eran tareas para especialistas. Durante unas horas, la cera debía mantenerse blanda para permitir añadir los ojos, las cejas y el pelo (éste, a veces, era de lana o algodón, y, a menudo, natural), y los dientes

falsos, generalmente facilitados por un dentista de Estados Unidos. Se daba forma a la cera y se le aplicaba una capa de trementina antes de proceder a pintarla. Durante una visita en 1909 a la fábrica y estudios de Harris y Sheldon, en Birmingham (Inglaterra), un reportero apuntó:

Es que para esto hace falta su arte, y también es arte, y del más fino. No puedes dejar de pensarlo una vez que visitas los departamentos de modelado de bustos y figuras de cera. Allí se fabrican todo tipo de maniqués soporte, como esas extrañísimas figuras articuladas que no tienen cabeza y que visten los diseños de los modistos. Más coloridas todavía son las salas de modelado de cabezas de cera (...) Su forma de elaboración es exquisita: están hechas de cera blanca, a las que colorean con el brillo de la vida y la salud<sup>11</sup>.

Normalmente, cuando se fabricaba un maniquí para una tienda (o para el estudio de un artista), las partes visibles (cabeza, brazos y piernas, hechos de cera) recibían el mayor de los cuidados. El lenguaje de publicidad de los fabricantes enfatizaba la artesanía y reivindicaba la fabricación de maniqués como un proceso artístico. Por ejemplo, la empresa de fabricación de tiendas inglesa, Pollards, se enorgullecía de que sus maniqués poseían “un encanto esencialmente inglés gracias a su expresión natural. Para el porte digno y el poder de seducción representan ejemplos sin igual en el arte del modelado”<sup>12</sup>.

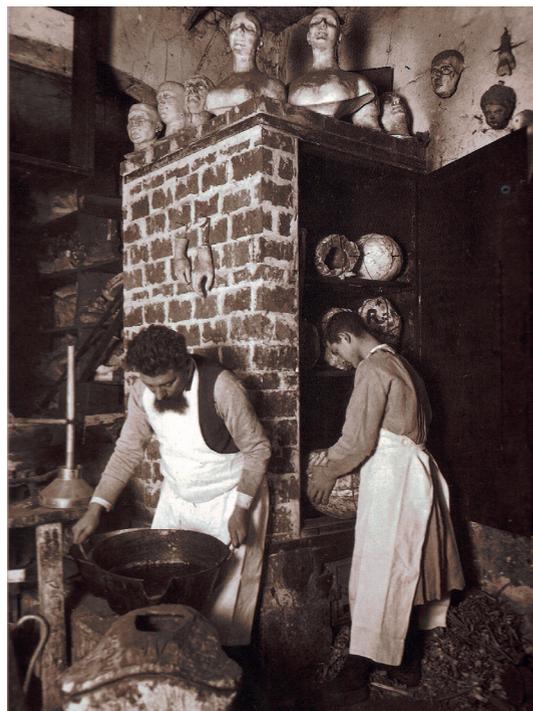
Por otra parte, el arte del escaparatismo había alcanzado el estatus de representación artística e irse de escaparates se había convertido en uno de los mejores pasatiempos de los europeos de las grandes capitales. Los gestos y las poses de los maniqués, e inclu-

11. “The Man behind the Window-Dresser”, *Illustrated London News*, 17 de julio de 1909. Cit. en Marsahll 2015: 41.

12. *General Display Equipment by Pollards*, Londres: E. Pollard & Co., 1920, p. 3. Cit. Marshall 2015: 42.

so los materiales utilizados en su fabricación jugaban un papel importante, pero gran parte del efecto producido se debía al talento escenográfico de los escaparatistas. El *Daily Chronicle* comentó en 1909 que los espectadores quedaban “cautivados por un escenario con toques teatrales” y que en lugar de bienes de consumo amontonados “había un fondo pintado (...) según una escena que habría encantado a Watteau, y donde vagaban mujeres de la antigua corte francesa”<sup>13</sup>. Dentro de estos contextos narrativos, el maniquí era el portador de la última moda y, al mismo tiempo, daba vida a los estilos más recientes. Evidentemente, el fenómeno del escaparatismo nace de la mano de la creación de los grandes almacenes, establecimientos relativamente recientes que se inauguraron en París en 1852 con “Le Bon Marché” de Aristide Boucicaut<sup>14</sup>.

Los estudios que existen al respecto no se ponen de acuerdo a la hora de concretar cuál fue el comercio o la galería que inauguró el fértil campo del escaparatismo teatral o artístico, si bien parecen coincidir en el papel preponderante que en este desarrollo jugó el empresario norteamericano Gordon Selfridge, quien tuvo la iniciativa de llevar el concepto de galería comercial —y con él, el lenguaje del *visual merchandising*— al Londres de la época eduardiana. Conocía perfectamente el funcionamiento de este tipo de establecimientos, pues había sido director general de los lujosos almacenes Marshall Field’s de Chicago y tenía la intención de poner en práctica sus amplios conocimientos comerciales abriendo una espectacular galería comercial en Londres. El 15 de marzo de 1909, los londinenses asistieron a la presentación del nuevo gran almacén que



Taller de maniqués de cera

Escaparate de los almacenes Selfridges (1920).



13. *Daily Chronicle* (16 de marzo de 1909), cit. en Rappaport 200: 155.

14. Este nuevo concepto de galería comercial se extendió rápidamente a Estados Unidos, donde se abrieron importantes y célebres almacenes que, en su mayoría, siguen funcionando hoy día: Macy’s en Nueva York en 1858, Marshall Field’s en Chicago en 1865, Bloomingdale’s en Nueva York en 1872 y Wanamaker’s en Filadelfia en 1876.

Escaparate de los almacenes  
Selfridges (1923).



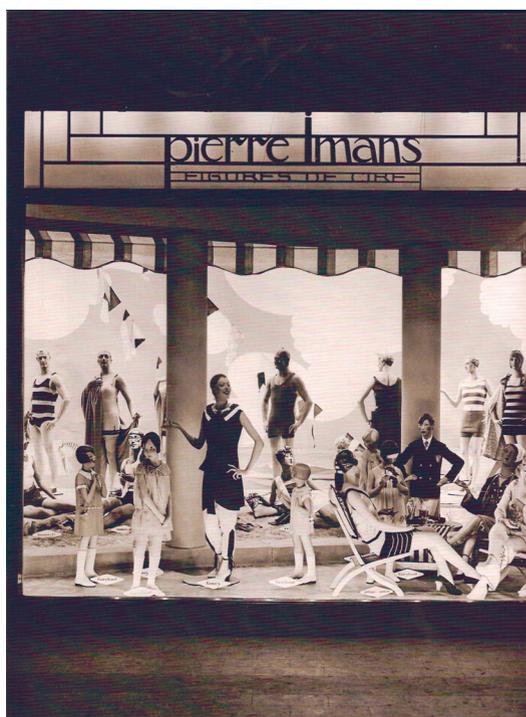
con el nombre de su creador se convertirá en el punto de referencia del comercio británico. Llamaban la atención sus nuevas prácticas comerciales basadas en una revolución del *visual merchandising*, como, por ejemplo, “iluminar los escaparates cuando se hacía de noche e incluso cuando la tienda estaba cerrada, para que el público pudiese contemplar la presentación de los productos al regresar a casa después de asistir al teatro” (Morgan 2008: 13).

En el caso de Imans, sus fantásticas puestas en escena toman la forma de atractivos dioramas, haciendo referencia a la rica tradición artística. Un ejemplo conocido como

*El embarque en el lago de Como*, presentado en la Exposición internacional de Turín en 1911, mostraba a un grupo de gente ociosa en una escenografía claramente inspirada en el cuadro *Embarque para Citerea* de Watteau (1717). Para Siégel estos cuadros narrativos devolvían al maniquí a su función primaria, que no era otra que la de fomentar las ventas, al igual que al escaparatista, que era el de atraer la atención del espectador hacia la ropa. La solución de Siégel consistía en insertar el maniquí en un todo artístico tridimensional perfectamente orquestado que se fundía con la decoración interior dándole suficiente relevancia a la ropa. En muchas de sus

promociones publicitarias, Siégel establecía comparaciones admirables con las obras de arte expuestas en los museos. En 1927, por ejemplo, en la introducción a uno de los catálogos de la firma consagrados al arte del escaparatismo, el crítico de arte Gastón Derys no dudaba en afirmar que los escaparates parisinos se habían convertido en el “museo del pueblo” y el escaparatista “en un profesor de estética para el hombre de la calle”. Siete años más tarde en el prefacio a uno de sus catálogos, Colette volverá sobre el tema: los cuadros cambiantes de los escaparates de París eran auténticas exposiciones, escribía, que suplían la monotonía de los museos mediante la exhibición de sus creaciones seducoras, caracterizadas por un *sex-appeal* claramente francés:

¡Querida París, mis museos son tus escaparates! Un espectáculo hermoso y cambiante, magia femenina...Una celebración así tiene sus espíritus malignos, así llamo yo a los maniqués. Rígidos, ojos sin vida (...) Siégel, desesperado por culpa de estos cadáveres vestidos, está creando maniqués nuevos, llenos de vivos colores y dignos de museos exorcizados. Su creador los ha llamado “Sex-appeal”, pero son absolutamente franceses, deseables, tan femeninos que una tiene que parar porque parece que su sedoso cabello se ha movido, o porque su boca esboza una sonrisa, y no estoy del todo segura de que sus pechos no respiren bajo la seda (Parrot 1981: 129)



Escenografías con maniqués

No tiene nada de sorprendente que el maniquí pudiera asumir en aquella época el doble papel de objeto comercial y de fetiche. En las últimas décadas del siglo XIX a medida que la forma y la apariencia del maniquí ganaban en realismo, y también en visibilidad, tanto en el arte como en el entorno urbano, se desarrollarán dos nuevas cuestiones, distintas pero, a la vez, relacionadas entre sí: el fetichismo del comercio, como lo definía Karl Marx en *El Capital*, y el fetichismo sexual, estudiado por primera vez por el psiquiatra francés Alfred Binet en 1887, *El fetichismo en el amor*. La razón de ser del maniquí se encontraba naturalmente en su capacidad de animar al consumo de productos, que según la doctrina marxista, se encontraban disociados de su auténtico valor, de su verdadera necesidad y del trabajo necesario para fabricarlos. En este sentido, el maniquí se convertía en el compañero cómplice de la economía capitalista. Al mismo tiempo, ese cuerpo concebido para los ojos del público, incluidos los transeúntes de mirada fetichista, estimulaba, por su vitalidad implícita, el deseo erótico. Esta oferta pública de mujeres artificiales conoció un desarrollo especial después de la guerra de 1870, periodo durante el que se agudizó el problema de la prostitución y del comercio sexual cada vez más agresivo. Según Lawrence Birken, el comportamiento sexual que se desarrolla en el centro de esta cultura de la abundancia de fin de siglo, es, en sí misma, la expresión de una transición económica entre una cultura de la producción y una cultura del consumo (Birken 1988: 50-51)<sup>15</sup>.

Terminada la *Belle Époque* el mundo cambiaba de cara, se avecinaban tiempos de guerra. Mientras los soldados luchan en el frente, las mujeres se organizan en la retaguardia, salen del ámbito doméstico y entran a formar parte del mundo del trabajo. A partir de ahora, ya nada será como antes. Un nuevo estilo de mujer está a punto de aparecer: cuerpo deportivo, pelo corto y zapatos planos. En los Estados Unidos las primeras feministas luchan por el derecho al voto y sus hermanas europeas empiezan a manifestarse por sus derechos. Chanel llevó a término la revolución del vestir femenino, que algunos años antes había iniciado Paul Poiret. Sus joyas fantasía, sus jerseys deportivos y sus vestidos de punto democratizan la vanguardia y obligan a las muchachas a cuidar su silueta. La moda y el arte se encuentran en plena efervescencia. El arte africano, la Bauhaus y el jazz se convierten en nuevas fuentes de inspiración.

En 1920, mientras en la ciudad italiana de Lovere, un joven llamado Giovanni Rosa, decide fundar la empresa "Rosa", convirtiéndose así en el primer fabricante de maniqués de Italia; en París, Jérôme Le Maréchal, administrador de las prósperas Galerías Lafayette revoluciona la fabricación del maniquí cuando encarga a la firma Stockman maniqués no inspirados en un modelo vivo, sino en las ilustraciones de los artistas de las revistas de moda. El escultor que conseguirá traducir a la tridimensionalidad el trazo neto y elegante de ilustradores de moda como Préjelan o de Boutet de Monvel, será Yani Paris, un joven artista lleno de talento que aportó al mani-

15. Con el cambio de siglo, París se hizo célebre por otra especie de maniquí, creado especialmente para satisfacer el deseo del género masculino: las muñecas sexuales de caucho, que se vendían por la nada despreciable suma de quince mil francos. La perfección en la fabricación de estas muñecas llegó al punto de que algunas de ellas escondían en su cabeza un fonógrafo que cuando se las besaba en los labios se activaba murmurando cálidas palabras como "cariño mío, mi dulce amor o tesoro mío..."). A principios de siglo, París tenía bien ganada su reputación de capital europea de la muñeca sexual en virtud de su fama en la producción de estos "maniqués" (Munro 2014: 176-178).

quí su toque personal vigoroso y estilizado, dotando a los protagonistas del escaparate de mayor expresividad. Aunque al principio los transeúntes pudieran quedarse perplejos ante estas siluetas de líneas rectas y gestos nerviosos, al final terminaron por acostumbrarse a este un nuevo maniquí, que ya no era un retrato realista, sino una imagen estilizada. La novedad estaba en que, a partir de ahora, el éxito de un maniquí no consistiría sólo en adaptarse a las exigencias de la moda, sino en saber interpretar el espíritu de su tiempo (Parrot 1981: 74).

El novelista y crítico francés André Beucler afirmaba en 1929 que si el maniquí podía aspirar al estatus de obra de arte no era por su aptitud para reproducir la vida contemporánea, sino más bien por las cualidades que le permitían distanciarse de la realidad observable. Privado de su función utilitaria, el verdadero maniquí, estando “completamente inanimado” y “excesivamente inmóvil”, era capaz de excitar la imaginación poética y artística. Por esta razón, el maniquí no era aún



una obra de arte, pero estaba “preparado para serlo”. Los comentarios de Beucler se revelaron premonitorios. Apenas diez años más tarde, los artistas surrealistas “raptaron” a los maniquíes de las vitrinas de los grandes almacenes (para decirlo con las palabras de Man Ray) y renovaron el *affair* entre artista y

Ilustración de Boutet de Monvel (1914)

Ilustraciones de Préjelan (1915)



Maniqués de la firma italiana Rosa (1950).



maniquí liberando a este último de su función servil para convertirlo en un objeto de “fetichismo irreprochable” (Beucler)<sup>16</sup>.

Así las cosas, París, capital del maniquí de artista desde mediados del siglo XVIII, se convirtió a lo largo de las últimas décadas del siglo XIX, en la cuna del maniquí de confección o de moda (los dos términos se confunden a menudo en los raros estudios históricos de los que han sido objeto). La llegada al mercado de nuevos materiales contribuyó a perfeccionar los modelos existentes y a enriquecer sus funciones. Los maniqués estilizados se multiplicaban rápidamente muy diferentes unos de otros, a menudo rozando la abstracción. Aquellas figuras metálicas y brillantes

eran interpretadas como el rechazo a los materiales tradicionales que hacían las veces de trampantojo (como la cera o el pelo) y que se usaban en el maniquí clásico. Como sugirió el escritor francés Guillaume Janneau, 1924, los maniqués modernos evitaban el disgusto que provocaba el parecido excesivo de las figuras de cera con el cuerpo femenino:

Hete aquí un nuevo arte, el de los maniqués; por fin nos hemos cansado de esos cadáveres de cera espantosos, de esas falsedades horribles (...) Ciertos maniqués (...) han sido objeto de crítica. Pero, ¿por qué han de imponerse restricción o estilización algunos? ¿Acaso no resultan más sorprendentes conforme menos se asemejan a la realidad?<sup>17</sup>.

16. André Beucler, “Mannequins”, en *Arts et métiers Graphiques*, nº 10 (1929), pp. 595-600. Cit. en Munro 2014: 188.  
17. Guillaume Janneau, “Le visage de la rue moderne”, *Bulletin de la vie artistique*, 22 (1924), p. 498. Cit. en Bronberg 1997: 379.



que dará sus frutos con la creación de un maniquí traslúcido. Ahora bien, a pesar de todos estos adelantos, la verdadera revolución del maniquí llegará con el Salón de las Artes decorativas de 1925.

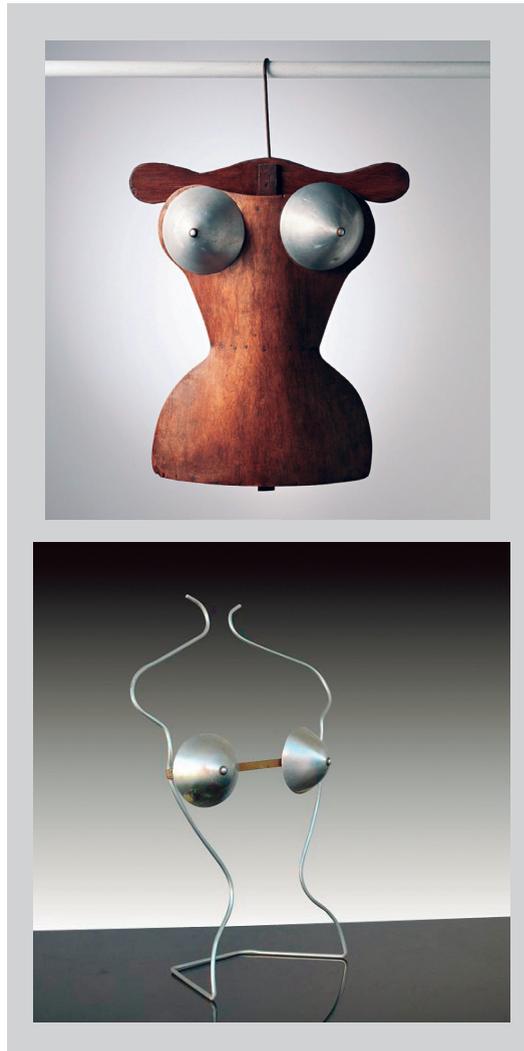
Maniquí en el atelier (París, 1925)

## 2.2. | AMAZONAS DE CARNASINA EN EL PERÍODO DE ENTREGUERRAS

Si la cera ofrecía la ventaja de reproducir con realismo la apariencia del cuerpo humano, presentaba, sin embargo, un verdadero desa-

Los más sorprendentes serán, sin duda, las tallas realizadas por Chassaing inspiradas en modelos de Olescewicz, verdaderas estatuas de madera, obras de arte de sobriedad expresiva. Pero las sorpresas se sucedían unas a otras. Hacia 1922, René Herbst concibió una simple silueta de maniquí recortada en una plancha de metal con brazos y cabeza desmontables, una novedad mucho más sorprendente cuando llegó a un punto de conceptualización difícilmente superable, reduciéndose a una silueta de hierro forjado y alambre. Los diseños de Herbst señalaban la alianza formal de la industria con el modernismo y, de forma significativa, trataban al maniquí como un objeto artístico (Marshall 2015: 38).

Al mismo tiempo, en 1924, otros maniqués menos revolucionarios, vuelven a la cera dura gracias a una triple conjunción de talentos: estos nuevos ejemplares fusionan los diseños de Jean Léon, la traducción escultórica de André Vigneau o Herbault y finalmente el maquillaje absolutamente personal de dos pintores, Sylvie Laverrière y Hussenet. Estos maniqués, de espíritu moderno pero mesurado, representan a la perfección la mujer feliz de la posguerra. André Vigneau, un adepto convencido de la cera, si bien desde una perspectiva actualizada, realiza un trabajo de investigación científico sobre este material tradicional



Maniquí de René Herbst (ca. 1922)

Maniquí de René Herbst  
(ca. 1922)



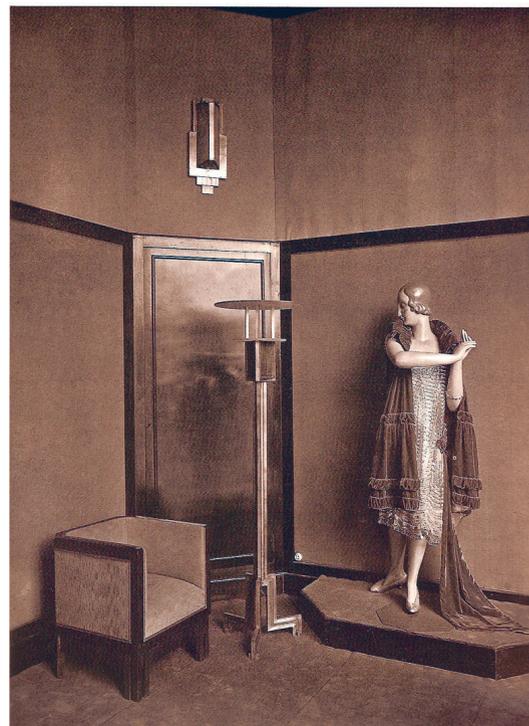
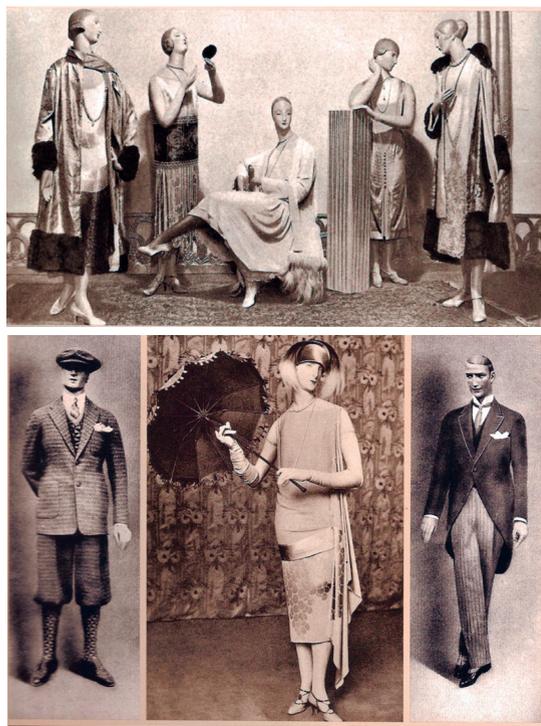
En la hora de remedar ese cuerpo en movimiento. Los maniqués de cera eran pesados (a veces alcanzaban los cien kilos)<sup>18</sup>, relativamente poco articulados y tendían a romperse o fundirse con las altas temperaturas. A partir de los años veinte, la aparición de materiales nuevos como la goma laca y la carnasina (una mezcla de escayola y gelatina) permitió la creación de maniqués más ligeros y resistentes. Por otra parte, los nuevos acabados y sus novedosas terminaciones contribuyeron a mejorar su apariencia lujosa, acorde con la función comercial que tenían que asumir en los escaparates de las boutiques de lujo.

En el Pabellón de la Elegancia de la Exposición Universal celebrada en París en 1925 los grandes protagonistas serán los maniqués y junto

a ellos sus orgullosos creadores: Pierre Imans y Victor Napoleon Siégel. Al igual que Imans, Siégel<sup>19</sup> rechazó el uso de la palabra maniquí para hablar de sus productos, él adoptó la de “creaciones artísticas” o la de “grandes obras maestras de la escultura moderna”, creadas por los artistas más excepcionales. Pero al contrario que Imans, el objetivo de Siégel será el de crear una impresión de realismo y de movimiento no a través de la reconstrucción minuciosa del cuerpo femenino, sino a través de una silueta abstracta, depurada. Adoptando la estética postcubista y postfuturista, Siégel consideraba sus creaciones más vivas que las que se atenían al natural y además se identificaban más fielmente con la modernidad elegante y siempre a la vanguardia. Esos maniqués, basados en un modelo nuevo

18. En el París de 1894, los fabricantes alemanes presentaron un maniquí realista de cera y papel maché con cabello natural y cejas implantadas con pelo natural, cuello, cintura, caderas, brazos y muñecas articulados. Sin embargo, esta figura de cuerpo entero con un peso que rondaba los noventa kilos, tenía muy difícil su venta y su posterior uso comercial.

19. Siégel (apodado por sus clientes americanos como el “Emperador del maniquí”), hombre de negocios canadiense, era el director de una próspera fábrica de maniqués, que acababa de cerrar un acuerdo comercial con Stockman por el que, a partir de ahora, la firma Stockman se llamará Siégel y Stockman, y sus maniqués recorrerán el mundo llevando la ropa de Chanel, Paquin, Lelong, Lanvin o Madeleine Vionnet (Parrot 1981: 83).



El Pabellón de la Elegancia (1925)

y más estilizado, representaban (según este crítico) “Unas Dianas amantes del aire fresco y el deporte”, así como “las Evas de nuestro siglo, despojadas de grandes senos y de toda carne superflua”. Gracias a estos maniqués, lo eternamente femenino (Eva) apareció en forma de una modernizada y deportista “Diana” de 1920 (Bronberg 1997: 377)<sup>20</sup>.

Esta nueva producción de maniqués obtendrá un éxito sin parangón, pues no sólo presentarán con absoluta dignidad la alta costura, sino que, a veces incluso, llegarán a eclipsarla.

Su novedad radica en que están esculpidos de una sola pieza y moldeados de la cabeza a los pies con el mismo material, un cartón hueco y ligero, pero sólido, un material permite reproducir sin contrariedades la nitidez del diseño de moda. Abandonando voluntariamente todo atisbo de realismo, sus creadores los lacan uniformemente del mismo color de la ropa que tienen que lucir en la exposición: rojo profundo, rosa pálido o ébano. O bien las cubren de polvo de oro o de plata si van a ser vestidas de lamé. Todos los detalles se adap-

20. El maniquí de escaparate (o así se aseguraba en la campaña publicitaria de la propia Exposición) encarnaba la quintaesencia de la moda francesa. Se trataba de una modernidad donde las nociones de lo femenino tenían un papel decisivo. esos maniqués se consideraban “modernos” en parte, al menos, porque eran una manifestación de los criterios actuales que definían la *belleza* femenina. De esta forma describió un crítico de moda en las páginas de la revista oficial de la Exposición a los maniqués que se mostraron en el *Pavillon de l'Elegance*: “Es el Pabellón de la Elegancia lo que más acertadamente personifica nuestro gusto (...) Admiro a esas mujeres (...) que distantes parecen de aquellas representaciones de bellezas voluptuosas del siglo XVIII, creadas exclusivamente para el diván” (S. Camille, “Élégance & Fémminités”, *Journal illustré des arts décoratifs et industriels modernes*, 4 (1 de julio de 1925), p. 58. Cit. en Bronberg 1997: 376).

Man Ray: *Pabellón de la Elegancia*  
(1925)



tan a la pureza y a la unidad del color, incluido el pelo.

De esta manera, por primera vez, la mirada de los cronistas de moda se aparta de la ropa para posarse en su soporte, y descubren, aprecian y reciben de buen grado estas nuevas creaciones. Si bien en este gremio la unanimidad no fue total. Una gran parte del público desorientado se quedó perplejo o mostró su hostilidad. Un ejemplo ilustrativo en este sentido será la opinión de un crítico de la Exposición de 1925, que, bromeando, divagaba sobre la "idiotez" de esas cabezas de chorlito parisinas:

Es esta una evocación de la mujer parisina a través de cabezas diminutas, alargadas y estrechas, como si fuera necesario ser estúpida para ser "chic". ¡Perfiles egipcios, párpados bajados, contorsiones javanesas! La mayoría de estas figuras son de color gris u ocre cuando no son verdaderas estatuas hechas de oro o plata. En resumen, una legión de ídolos bárbaros que nos fuerzan a adorarlos vestidos a la moda de la rue de la Paix o los grandes almacenes"<sup>21</sup>.

Por su parte, *L'illustration* reseña el acontecimiento con absoluta fascinación: "Mujeres de plata... obras de arte de la escultura moderna. Maniqués. Iba a decir estatuas... Los figurines realizan con inteligencia la síntesis de la feminidad moderna y es tan real que la ficción artística está mas cerca de la realidad que de la reproducción servil. Ellos serán para las generaciones futuras testimonios de nuestro tiempo".

El 15 de julio de 1925, André Bréton, el nuevo director de la *Révolution Surréaliste*, dedica la página de portada a la foto de un maniquí que formaba parte de una escenografía: vestido con ropa de noche se disponía a subir una monumental escalera. Se trataba de un homenaje más que apreciable, puesto que los surrealistas no tenían en gran estima a la Exposición parisina; de hecho, Louis Aragon escribirá tras la clausura: "A la decoración yo prefiero sobre todo el gran arte! Parecía que no se iba a acabar nunca, que los edificios de la exposición no desaparecerían ni con dinamita... Es necesario eliminar el espíritu doméstico que se ha extendido durante más de cincuenta años por las ciudades y en los co-

21. T. Harlor, "La Parure, c'est Accessoires et quelques Bibelots", *L'amour de l'Art*, 1925, pp. 334-335. Cit en Bronberg 1997: 390). Desde una perspectiva humorística, la revista femenina *La Semaine de Suzette*, reproduce, en forma de cómic, las aventuras de Bécassine (una niña provinciana que lleva a sus amigos y familiares a la Exposición de 1925), que relata así su visita al Pabellón de la moda: "Otras veces, habían puesto cabezas de cera que sonreían como se ve todavía en los escaparates de las peluquerías ... yo encontraba eso bonito, pero parece que ya es algo anticuado. Lo que esta vez se exponía allí era arte moderno, maniqués de elegantes líneas rectas, como esculpidos y pintados de oro; pues bien, yo encuentro todo esto espantoso" (Parrot 1981: 90).

razones. Los decoradores, ¡a sus despachos!” (Parrot 1981: 90).

Conviene señalar, sin embargo, que esta fascinación por el maniquí no quedaba relegada únicamente a Francia, y mucho menos al mundo de la moda. Una preocupación obsesiva por el denominado “maniquí moderno” se refleja en toda una variedad de medios como la publicidad, el periodismo de moda o en las revistas de arte. Paradójicamente, esta obsesión por los “nuevos” maniqués franceses no se debía a su capacidad para representar el cuerpo femenino a la moda, sino, muy al contrario, por la cancelación de los signos convencionales de la belleza femenina, razón por la que fueron considerados como claramente modernos. La revista *British Architectural Review*, por ejemplo, incluyó la siguiente referencia en su reportaje de la Exposición de 1925 de París:

El artista decorativo moderno [...] ha eliminado las bobaliconas figuras de cera de las tiendas de vestir de nuestros jóvenes. Hoy, los maniqués de Vigneau (Siégel) o Paul Imans son obras de arte espirituales [. . .] A veces, toda naturalización queda desechada, los rasgos trazados de forma decorativa mediante planos de corte se doran o platean, y así contribuyen a la rareza del conjunto. Otras, rostro y figura se convierten en un caos cubista o

en superficies que se superponen; hay veces en que el rostro y las manos se ven reducidas a jeroglíficos decorativos trazados en el espacio.

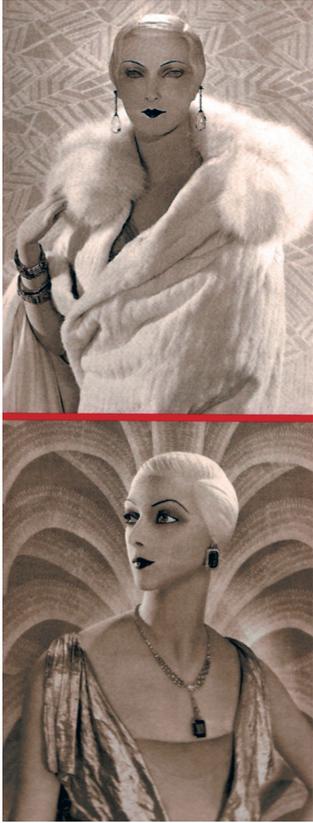
Así pues, el maniquí moderno era caracterizado como la erradicación del cuerpo femenino “natural” al ser trasvasado a “un caos cubista de superficies que se superponen” y a “un jeroglífico decorativo”<sup>22</sup>.

Aquí encontramos una cualidad de los propios maniqués, la riqueza del acabado exterior, que se considera un factor crucial a la hora de definir la prenda de vestir como algo lujoso y por ende deseable<sup>23</sup>. La idea del desplazamiento del deseo desde el cuerpo femenino a la mercancía era ciertamente esencial para la teoría de la publicidad contemporánea. Los maniqués se calificaron como una forma efectiva de hacer publicidad (y, por lo tanto, como *verdaderamente* modernos) en el sentido de que redirigían la atención hacia el producto<sup>24</sup>. El libro francés sobre publicidad de mayor influencia en la época, cuyos autores eran Octave-Jacques Gerin y Charles Espinadle, *La publicité suggestive* (1911), afirmaba: “Es necesario que toda la atención se concentre en el objeto, en el producto que se presenta, de tal forma que le confiera una intensidad viva”. Por supuesto, no era cuestión de eliminar el cuerpo femenino de la imagen publicitaria (ex-

22. Vernon Blake, “Modern Decorative Art”, *Architectural Review*, Julio-Diciembre, 1925, p. 31. Cit. en Bronberg 1997: 379.

23. Existía la experimentación obsesiva por parte de los fabricantes de maniqués por los diferentes tipos de texturas de las superficies. La premiada marca Siegel, por ejemplo, ofrecía un acabado especial: “plateado sobre piel de melocotón”. Esta versión del maniquí moderno es el indicativo de aquello que estaba relacionado con las nociones de belleza y valor basados en la “luxe de leur épiderme”, referido a la piel femenina (como se sugiere al nombrar la sedosa textura de la piel de melocotón) revestida de plata (Bronberg 1997: 386).

24. El libro francés sobre publicidad de mayor influencia en la época, cuyos autores eran Octave-Jacques Gerin y Charles Espinadle, *La publicité suggestive* (1911), afirmaba: “Es necesario que toda la atención se concentre en el objeto, en el producto que se presenta, de tal forma que le confiera una intensidad viva”. Por supuesto, no era cuestión de eliminar el cuerpo femenino de la imagen publicitaria (extraño, si no imposible, en el caso de la publicidad de la moda). La cuestión era enumerar e insistir en la presencia de ciertos recursos mediante los que la cualidad de “distracción” del cuerpo femenino fuera transferida al objeto en venta. De todas las formas de publicidad, el maniquí de escaparate (obviamente un simulacro del cuerpo femenino) parece haber resultado ser el más útil modelo de prueba.



Man Ray: *Pabellón de la Elegancia* (1925)



traño, si no imposible, en el caso de la publicidad de la moda). La cuestión era enumerar e insistir en la presencia de ciertos recursos mediante los que la cualidad de “distracción” del cuerpo femenino fuera transferida al objeto en venta<sup>25</sup>. De todas las formas de publicidad, el maniquí de escaparate (obviamente un simulacro del cuerpo femenino) parece haber resultado ser el más útil modelo de prueba.

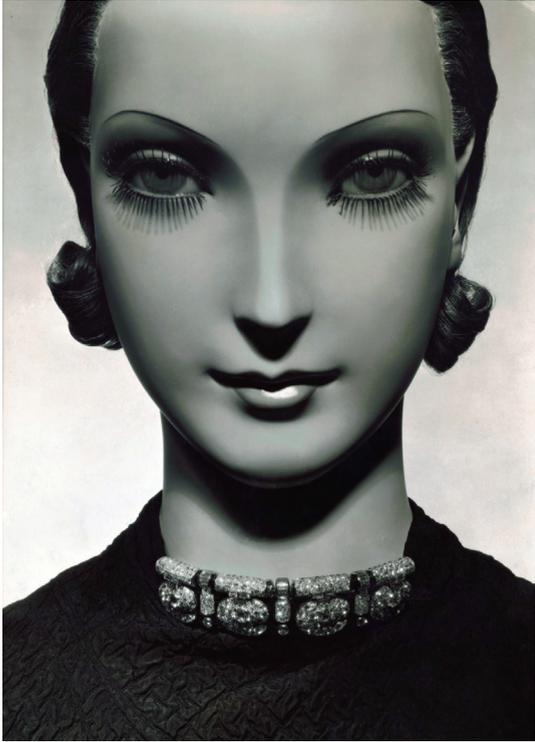
Como ya hemos visto, las descripciones de los maniqués parisinos de la Exposición de

1925 en el *Architectural Review* se referían a ellos como “obras de arte espirituales”, y mencionaban, en particular, el acabado “cubista” de sus rasgos. Hasta cierto punto, todo ello formaba parte de las difundidas aseveraciones del antinaturalismo de los maniqués más modernos. Como menciona una página de un folleto de publicidad de la fábrica de maniqués Siégel, las referencias al arte moderno se realizaban regularmente para lograr enfatizar la estilización de estas figuras (Bronberg 1997: 386).

La retórica de la publicidad invocaba a las tendencias no figurativas del arte vanguardista para poder justificar el borrado de la fisonomía femenina y reafirmar así su modernidad. Según Siégel, la presentación efectiva de la alta costura debería conseguirse a través de la cancelación de los rasgos femeninos, y que, de ese modo, las ropas que los maniqués vistieran serían “mise en valeur”; en otras palabras, eran los bienes de consumo (y no la mujer) los que mostraban una “expresión intensa”. Con el maniquí estilizado” de Siégel, la violencia de la destrucción (la eliminación de los rasgos faciales, una de las formas de expresión y signo de identidad más poderosos) enfatizaba al maniquí como objeto. Y no era un objeto cualquiera. Aquí, el borrado constituye no solamente la desfiguración, sino también la transformación. En lugar de una cabeza (con rostro y pelo), esos maniqués presentan un aspecto sorprendentemente fálico (Bronberg 1997: 388-390).

Los maniqués de Siégel, pues, testimonian las grandes corrientes artísticas de su época. En

25. El oro y la plata, pues, creaban una distancia con respecto a la realidad del cuerpo femenino pero, al mismo tiempo, los preciosos materiales mantenían una relación específica del maniquí con los bienes que se mostraban. Un crítico de alta costura decía las siguientes palabras en la Exposición de 1925 en el Pavillon de l'Elegance: “Mediante su originalidad, estos maniqués constituyen la manifestación más reciente de un nuevo modelo. Su riqueza, el lujo de su piel, la simplificación de los contornos lejos de distraernos de las ropas que visten les confieren más valor” (Albert Falment, “Le Pavillon de l'Élégance”, *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, 7 (1925), p. 317. Cit. en Bronberg 1997: 381



Man Ray: *Retrato de maniquí*  
(1925)

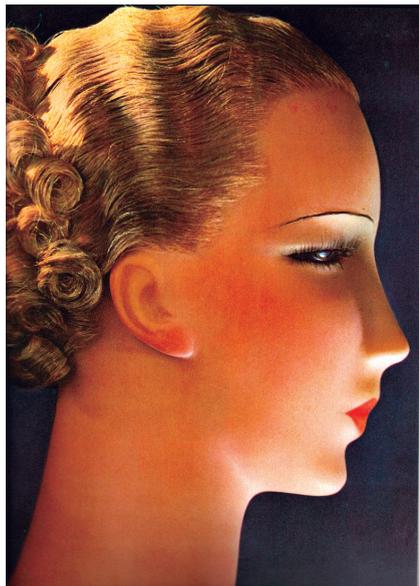
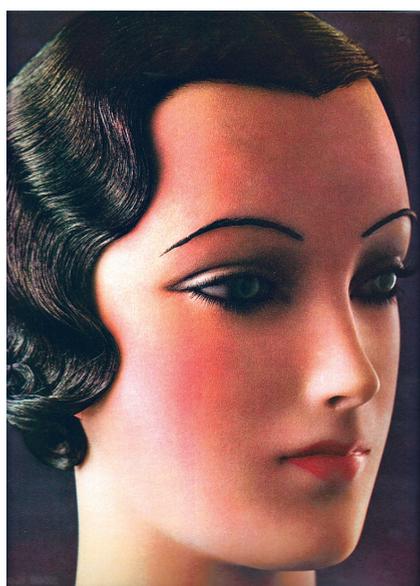
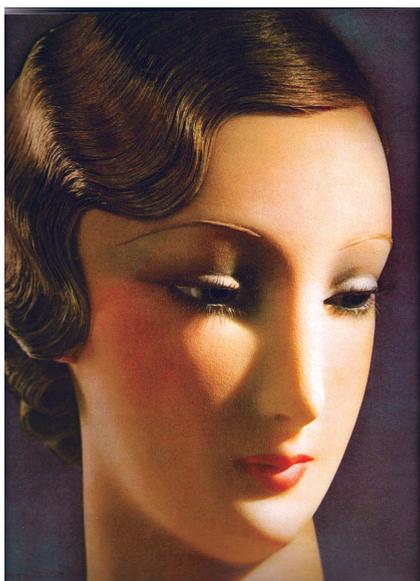
unanimidad alrededor de ellos y los maniqués Siegel y Stockman recibieron el gran premio del jurado de las artes decorativas (Parrot 1981: 86).

Pero el moderno maniquí de escaparate, de delgadas líneas, remitía a referencias que iban más allá de la modernizada “belleza” del cuerpo femenino contemporáneo. Al igual que ocurría con los coches, a esos maniqués inanimados se los consideraba un producto industrial, en este caso, de la industria de la moda y, más específicamente, en el campo de la alta costura, donde Francia (o mejor dicho, París), podría reclamar la primacía mundial. Las empresas de fabricación de maniqués se convierten en empresas de primera línea. Así, en 1927 la firma Siégel posee sesenta y siete fábricas, agencias en Amsterdam, Nueva York, Copenhague, Sidney, Estocolmo y Madrid. Daba trabajo a dos mil personas en sus inmensos talleres de Saint-Ouen, a la sombra de una alta chimenea marcada con una “S”. En su publicidad asegura: “Siégel-Paris posee la más grande organización del mundo para todo lo concerniente al escaparatismo” y seguramente no mentía como tampoco lo hacía el periódico de economía *L'Organe National*, cuando declaraba “ Siégel muestra al mundo la vía en materia de escaparatismo”. En sus talleres las técnicas de fabricación se afinan y los artistas se divierten innovando: André Vigneau, por ejemplo, posa en las cabezas de sus maniqués pelucas de todos los colores del arcoiris y Jean Saint-Martin pone

ellos encontramos la influencia del cubismo y del movimiento surrealista<sup>26</sup>. Léon Leyritz, uno de los artistas implicados, declarará en 1956 en una entrevista a la periodista Marguerite Barthélémy: “Era necesario romper con las imágenes veristas, eran pobres imitaciones del natural. Nos hemos asociado al concepto de sueño y en esto el surrealismo nos ha sido de enorme ayuda...”<sup>27</sup>. A pesar de su novedad y del riesgo de su línea, su belleza era tan evidente que se creó una absoluta

26. Siégel había sabido reunir con vistas a la exposición un excelente equipo de artistas, diseñadores, escaparatistas e incluso arquitectos, atraídos por la idea de rediseñar estos “objetos” contemporáneos. André Vigneau, director artístico, asistido por su ayudante Jean Saint-Martin, dirige los talentos diversos de Georges Polez, Léon Leyritz, Fernand Labathe, Camille Liausu, Francis Thomas, Bross, Jean Gougeon y René Herbst, quienes, a su vez, transmitían consignas a los artesanos y vigilaban los resultados, como hacía, por ejemplo, el pintor Roland Oudot cuando maquillaba cada mañana los rostros de las nuevas creaciones y daba las instrucciones para su reproducción en serie.

27. El propio Siégel insistía en su catálogo en el carácter artístico de sus producciones ligadas a la adopción por parte de sus diseñadores del arte de vanguardia, puesto que crear una conexión entre los maniqués y el arte de vanguardia enfatizaba lo intrínsecamente francés no solamente en los maniqués, sino también de una modernidad centrada exclusivamente en París (Bronberg 1997: 388).



Maniquí "piel de melocotón" de Jean Saint-Martin.

a punto un nuevo avance que se conocerá con el nombre de "piel de melocotón"<sup>28</sup>.

En cambio, estos maravillosos maniqués tendrán una breve existencia, estarán todavía presentes al año siguiente en el Salón de las artes decorativas, pero se encontrarán más bien fuera de lugar. Tanto su morfología particular (no se adaptaban bien a toda la ropa), como su protagonismo (los comerciantes se quejaban de que su presencia en los escaparates distraía la mirada de la ropa que representaban) hicieron que el maniquí-escultura *Art Déco* no sobreviviera a los años locos (Parrot 1981: 92). Es más, ha desaparecido sin dejar rastro, salvo la rareza que aún conserva algún que otro esteta octogenario o las deslumbrantes fotografías de la época (o sus pálidas imitaciones de plástico). Una vez desmontados los últimos pabellones del Salón, la fabricación de estas esculturas monóchromas será abandonada gradualmente, a excepción de ciertos modelos audaces como los maniqués de vidrio de 1927, fenómenos pasajeros y sin coherencia, pura invención placentera y gratuita.

El histórico crack de 1929, con decenas de millones de desempleados hacían cola delante de las oficinas de empleo o de la comedores de caridad, puso fin a la prosperidad y la vida relajada de los años veinte y con ellos el tiempo de las grandes señoras, de las diosas lejanas de collares de piedras brillantes en lujosos escaparates, parecía haberse desvanecido. Así, con los años treinta comienza una nueva era, la de la austeridad, la de la elegancia

28. Dos años después de su triunfo en la exposición de las artes decorativas, el maniquí ha abandonado definitivamente toda modestia. Dejando a un lado su tradicional papel secundario intenta ahora estar en un primer plano e inspirar por sí mismo a los artistas de la alta costura. Hace mucho tiempo que diseñadores de moda y escultores de grandes fábricas colaboran en su consagración. En 1927 la revista *Vogue* y su equipo de estilistas entre los que se encuentra Peter Woodruff y Polly Francis conciben una serie de maniqués cuya realización ha sido confiada a la firma Siégel. Estas criaturas de ensueño, de nombres sugerentes "Porcelana" o "Perla de oriente", han desaparecido ya, salvo en las valiosas fotografías del Barón Hoyninghen-Huené, que consiguieron captar por azar el bombardeo y la destrucción de los archivos de *Vogue* durante la Segunda Guerra mundial.

precisa y el rechazo al detalle o la anécdota. La influencia de la Bauhaus penetra paulatinamente en la vida cotidiana. Este nuevo estilo se caracteriza por una depuración de líneas y de colores tan alejada del realismo convencional como de la locura decorativa del *Art Déco*. El entorno se transforma con los muebles de Mies van der Rohe o de René Herbst, los edificios de Le Corbusier o los posters de A.M. Casandre.

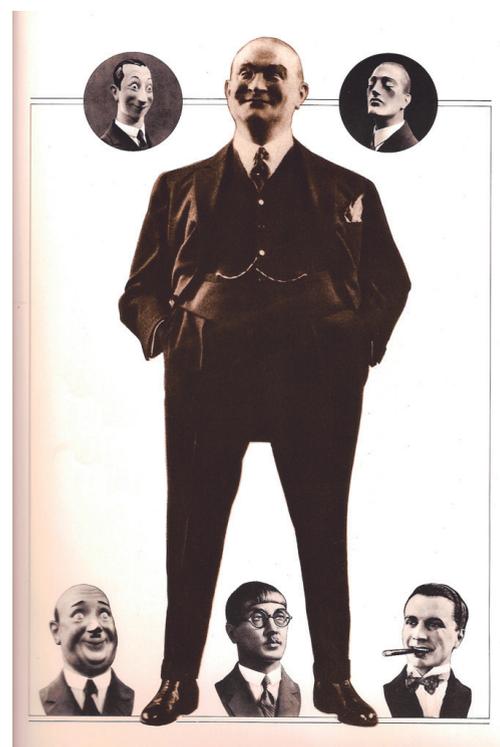
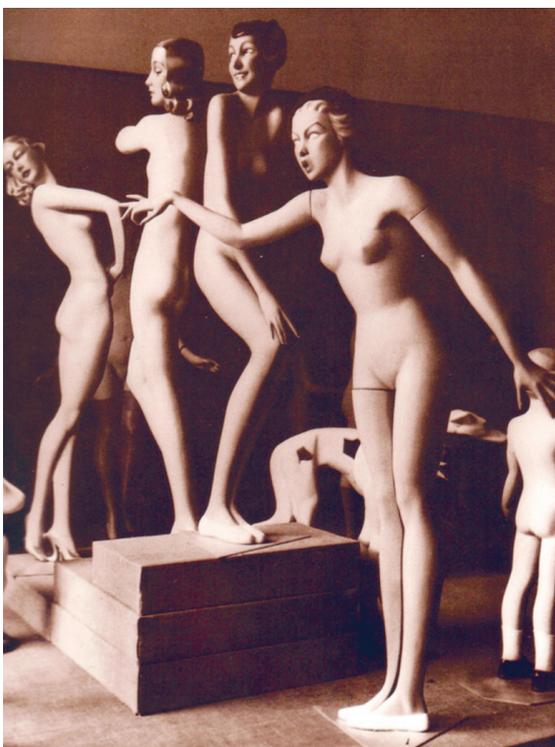
Con los años treinta empieza la edad de oro de las señoras de los escaparates. La pasión de los artistas por los maniqués está en su apogeo y los fabricantes rivalizan en ingeniosidad para traducir esta fiebre creativa. Los materiales utilizados para su fabricación se diversifican; el empleo de la goma laca o el cartón moldeado, así como de la carnasina permite la realización de composiciones menos caras, mas manejables, lavables e irrom-

pibles. Sin embargo, el maniquí realista sigue su vida, indiferente al frío estilo de los años treinta. Hasta la Segunda Guerra mundial los escultores diseñan con esmero y sobre todo caricaturizan una gran variedad de individuos estableciendo así una auténtica fotografía de la sociedad de su tiempo. Todas las personalidades están representadas sin excepción. Y esta es la verdadera novedad de la década 30-40. Junto a la tradicional belleza clásica toman sitio la corpulenta Bertille (talla 56), sonriente y elegante a pesar de sus curvas, un orgulloso bebedor de cerveza, calvo y barrigón, que discute con un fumador de pipa engominado. Lo importante de estos cambios de tendencia es que los retratos realistas de jóvenes, viejos, gordos, flacos, aristócratas con monóculos, deportistas, se dan cita en los escaparates exhibiendo sin complejos sus personalidades y sus diferencias de clase. La agresividad, la simpatía, el

Maniqués estilizados años treinta.

Pierre Imans: Bertille (modelo burgués)

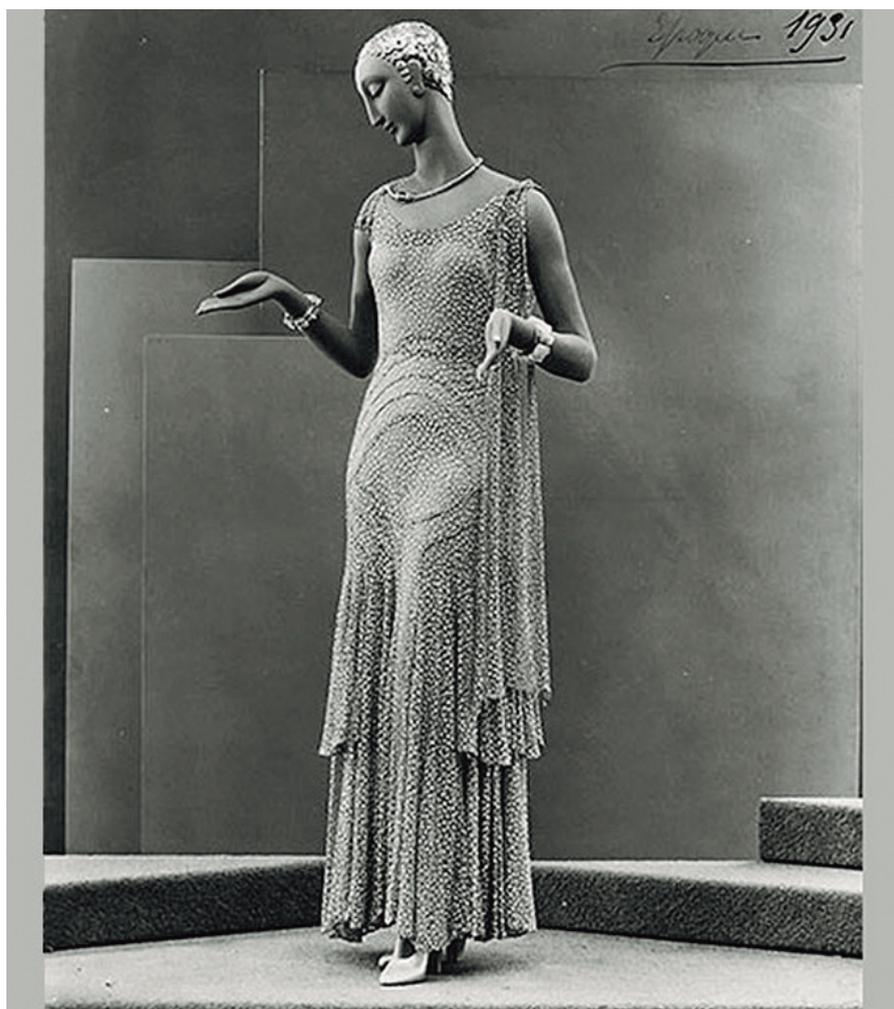
Pierre Imans: Maniquí masculino de talla grande (modelo burgués).



Pierre Imans: Maniquí de Joséphine Baker (ca. 1930)

encanto, la vanidad se han colado en la carnasina y son perfectamente aptas para llevar la ropa de muselina, el vestido de Cheviotte o las polainas<sup>29</sup>.

Las dos tendencias, maniqués realistas tradicionales y maniqués estilizados años treinta, se confrontan en los escaparates en igualdad



de condiciones, representando asimismo el antagonismo entre dos mentalidades irreconciliables. La primera tiene que ver con el modelo burgués, que aprecia el viejo estilo francés; la segunda, que vive en los decorados de líneas depuradas, de muebles estrictos y en los edificios llenos de luz de Le Cobusier. El maniquí, en su modesta escala, expresa este encuentro real entre dos sociedades (Parrot 1981: 121). La calle es un espectáculo permanente, gracias a la inventiva de los comerciantes que rivalizan por atraerse a la clientela. A veces organizando una especie de sesiones teatrales, en la que los actores se movían como autómatas entre los maniqués del escaparate dejando boquiabiertos a los paseantes. Otras, desafiando al público que tenía que descubrir en los nuevos maniqués las facciones de celebridades de la actualidad: *vedettes* del cine, de la pintura o de la política (Saint-Exupéry, Mermoz, el pintor Foujita, el Duque de Windsor, Charles Lindbergh, Maurice Chevalier, Fernandel, Charles Boyer, Léon Blum o actrices como Joan Harlow, Greta Garbo, Joséphine Baker, Vivian Leigh) consiguiendo de esta manera una auténtica patente de popularidad.

En los Estados Unidos, el maniquí va a evolucionar rápidamente. Durante los primeros años treinta, los maniqués de escayola rígidos y pesados se usaban tradicionalmente en los escaparates de la "calle de los sastres", la calle 57. En cambio, los decoradores de las boutiques y de los grandes almacenes de la Quinta Avenida se negaban a usarlos. Normalmente se servían de elementos aislados, cabezas, bustos o manos, e importaban un gran número de sus maniqués de Europa, en particular de Francia y de Alemania. El uso de la carnasi-

29. Puesto que la observación de sus coetáneos no es suficiente ya para el artista, éste se dirige a la literatura o al teatro y se divierte representando a sus héroes. Arsene Lupin, Rouletabille o los hombres de negocios flanqueados de jovencitas se encuentran también en los escaparates, escenificando fielmente la cultura y los anhelos de una sociedad en plena mutación, donde las clases medias empiezan a tomar conciencia de su fuerza.

na y el empleo de materiales ligeros desató de nuevo el interés de los artistas de talento por los maniqués. En 1933 la diseñadora Lillian Grenaker creó modelos con poses deportivas para la revista *Lord and Taylor* y en 1935 la decoradora de escaparates Cora Scovil diseñó una serie de maniqués con poses teatrales reproduciendo las facciones de estrellas de Hollywood: Greta Garbo, Joan Bennet y Joan Crawford. Por otra parte, en 1936, el joven diseñador de moda Lester Gaba creó sus maniqués a imagen de las ricas herederas neoyorquinas (conocidos como las "Gaba Girls"), clientes de los grandes almacenes *Saks Fifth Avenue*, de alegres expresiones, con pecas, nariz respingona, mirada descarada y boca rojo intenso. En su momento, fueron presentadas a la alta sociedad neoyorquina elegantemente vestidas y enjoyadas con motivo de una fiesta en un prestigioso hotel<sup>30</sup>. A partir de ese momento su popularidad se extendió sobremedida (todas las tiendas exponían las chicas Gaba o sus imitaciones), acrecentada por la excéntrica costumbre del escultor de pasearse con una de ellas, en concreto la maniquí Cynthia (a veces con un cigarrillo en la mano) por los lugares más concurridos (la ópera, conocidos clubes como el Stork Club, etc.) de la gran urbe norteamericana. Este artista estadounidense cuidó hasta el mínimo detalle sus escultóricos maniqués y, por ello, podemos considerar a las "Gaba Girls", en su momento y durante varias décadas, como la cumbre del hiperrealismo de los maniqués. Los almacenes tenían la esperanza de que las



ventas se multiplicaran gracias a la atracción psicológica ejercida sobre las ricas consumidoras de la zona al sentirse identificadas con sus reencarnaciones inanimadas<sup>31</sup>.

Lester Gaba, recordando sus comienzos, cuando empezó siendo contratado por Best & Co. trabajando junto a Richard Terhune, director de diseño de escaparates de la empresa, aseguraba en un entrevista: "Yo fui el primer diseñador real de maniqués" y añadía:

Decidí mostrar jovencitas típicamente americanas, con pecas y poses de muchachitas que caminan de puntillas. Sus pelucas se peina-

Roger Viollet: Foujita con su maniquí (ca. 30)

Maniquí de Charles Lindbergh (ca. 1930)

30. Su popularidad fue tan relevante que parece ser que incluso Cartier y Tiffany llegaron a prestarles sus joyas y una de ellas, Cynthia, fue portada de la revista *Life*.

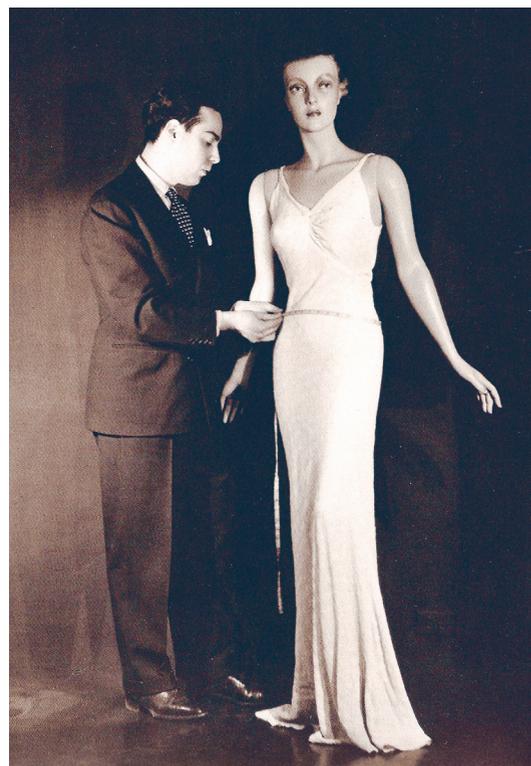
31. Una fotografía de Alfred Eisenstadt para la revista *Life* en 1942 muestra un escaparate de Saks: dos mujeres estilizadas y elegantes con el pelo recogido, charlando animadamente en la acera enfrente de un maniquí con un traje de noche que podría perfectamente ser su doble. Más tarde, en 1960, el *New York Times* anunciaba cómo los maniqués variaban de una tienda a otra: "No solo resultan naturales, sino que reflejan personalidades humanas diferentes. Por ejemplo, los maniqués de Peck & Peck se fabrican para parecer jóvenes y en forma, mientras que en Lord & Taylor parecen más sabios y maduros. En Saks son remilgados y soñadores, mientras que en Belgdorf no envejecen jamás, son elegantes y silenciosamente ricos" (Gay Talese, "The New Look in Mannequin", *New York Times* (7 de febrero de 1960). Cit. en Marshall 2015: 50).

Cora Scovil: Maniquí de Joan Crawford (1935)

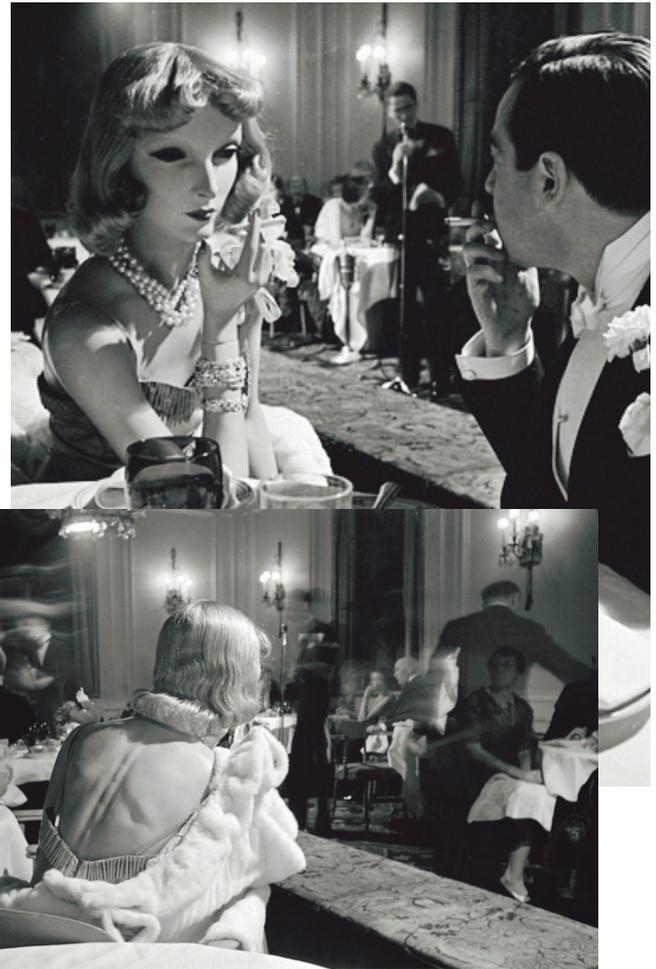
Lester Gaba y uno de sus maniqués (ca. 1940).

ban directamente sobre la cabeza del maniquí. Mis maniqués disponían de soportes en la planta de los pies que las mantenían en un equilibrio relativo: ¡agitadas por las vibraciones del tráfico llegaron incluso a caerse en el escaparate! tuvimos que utilizar una base que unía el maniquí a la tarima del escaparate. En los tiempos heroicos los maniqués pesaban más de doscientas libras, las ayudantes de los decoradores se herniaban moviéndolos en los escaparates. En 1937 decidimos usar cartón moldeado. Yo realicé una serie de maniqués teniendo como modelos a estrellas del cine como Málene Dietrich, Greta Garbo o Carole Lombard. Al poco tiempo me inspiré en las muchachas de la alta sociedad americana, mujeres de mundo famosas por su belleza vinieron a posar a mi estudio para que les hiciera su "retrato-maniquí": Rhinelande Stewart, Grenda Frazier, Lilly Dache... Algunas *cover Girls* de moda como Sloane Simpson, Wendy Russel y Pat Ryan posaban por sus aptitudes. Otras veces realizaba moldes de sus cuerpos para idealizarlos. El resultado lo recogía rápidamente la prensa en las noticias de sociedad (Cit. en Parrot 1981: 140)<sup>32</sup>.

Este fenómeno puramente neoyorquino nunca atravesó el Atlántico. Por lo tanto durante esos años, Europa se divertía, cantaba o bailaba e iba al cine, descubriendo los primeros dibujos animados y las primeras comedias sentimentales americanas. La clase media americana, sin complejos, se aprovechaba serenamente de esa inesperada prosperidad y empezaba ya a proponerse como un punto de referencia cultural, como una tendencia a seguir. La moda ya no era exclusiva de los grandes magnates de los soberbios palacios de mármol rosa. Las nuevas estrellas del cine, Carole Lombard, Clark Gable, Heddy Lamar y Gary Cooper enseñaban



32. La famosa empresa de fabricación de maniqués de escaparate de Gene Moore seguiría con la tradición en 1950 con las cabezas de Suzy Parker, Vivien Leigh y Rosalind Russel. El uso de estas figuras pretendía animar al consumidor a conseguir el atractivo hollywoodiense mediante las elegantes compras que proponían los glamorosos simulacros de las divas del cine.



sus mansiones, mostrando que en ellas se daban fiestas informales a las que se asistía en pantalón corto y zapatillas de tenis alrededor de una barbacoa. En la pantalla Katherine Hepburn o Lucille Ball, lavaban los platos en el lavavajillas y las europeas que leían las primeras revistas de moda, como la francesa *Marie-Claire*, intentaban parecerse a estas nuevas heroínas.

Durante las primeras décadas del siglo XX, concretamente tras el final de la Primera Guerra mundial, los artistas plásticos comienzan a implicarse en esta nueva actividad aplicando su talento al desarrollo del esca-

paratismo, por lo que podemos afirmar que en la década de 1920 se da ya una colaboración fructífera entre el mundo del arte y el de la moda. Por supuesto, fue la capital francesa, que en esos años era un hervidero de jóvenes y prometedores artistas, la que lideró esta iniciativa. Se trataba además de una respuesta a la frustración de que sus obras sólo fuesen apreciadas por una élite cultural muy reducida, por lo que ansiaban poder ser contemplados asimismo por un público más amplio. De esta manera, los grandes almacenes parisinos exhibían escenografías inspiradas en el *Art déco* y los diseñadores de moda encontraron una pasarela estática,

Lester Gaba con su maniquí Cynthia (1937)

pero igualmente viva y estimulante, donde dar a conocer sus creaciones. Ahora bien, esta colaboración no siempre dio sus frutos y a veces el genio del artista superaba cualquier expectativa. Es lo que ocurrió años más tarde, en la década de 1930 con Salvador Dalí, que en esa época abrazaba efusivamente la estética surrealista. El artista catalán inició el escaparatismo artístico en Estados Unidos con la creación de dos escaparates, que tituló con el nombre de "Narciso", para los grandes almacenes Bonwit Teller de Nueva York. En 1936, concretamente, realizó su primera instalación: "Era una mujer surrealista, era como la figura dentro de un sueño", apuntó el artista catalán, donde un único y extraño maniquí se convirtió en el centro de la representación. Se componía de un fondo de nubes de papel maché y un maniquí fe-

Escaparate de Salvador Dalí para los grandes almacenes Bonwit Teller de Nueva York (1936)



menino con un ramo de rosas rojas en lugar de cabeza. Unos brazos rojos atravesaban las paredes desde todas direcciones para ofrecerle regalos en forma de perlas, bolsos y más flores. Al lado, sobre una mesita, estaba el *Teléfono langosta* de Dalí y colgada su *Chaqueta afrodisíaca*, un esmoquin tachonado de vasos de chupitos llenos de *crème de menthe*. Un cartel en el escaparate rezaba: "Inspirado por Salvador Dalí y ejecutado a partir de esbozos que el artista envió a Bonwill Teller. Sus pinturas surrealistas se presentan en las galerías Julien Levy y tienen un lugar destacado en la sensacional exposición surrealista en el Museo de Arte Moderno". La exposición, *Arte fantástico, dadaísmo y surrealismo*, en el espectáculo de Julien Levy, acompañado del escaparate de Bonwill Teller, representaban las primeras oportunidades para los neoyorquinos de experimentar el estilo de Dalí de primera mano.

Cuando se invitó a Dalí dos años más tarde a vestir de nuevo dos escaparates de Teller, se mostró un tanto exigente: "Detestaba los maniqués modernos, esas criaturas horribles, tan duras, tan poco comestibles, con esas estúpidas naricillas respingonas. Esta vez yo quería carne, carne artificial, lo más anacrónica posible". Se dirigió al ático de una "tienda antigua" y escogió "unos cuantos maniqués de cera espantosos de 1900, con pelo de mujer de verdad". Lo que pretendía era impactar al público de la Quinta Avenida con unas formas tan obviamente pasadas de moda, cubiertas de polvo y telarañas. Le comentó a Mr. Lee, el director de decoración de escaparates de Bonwill Teller, "Voy a servir estos maniqués a la Quinta Avenida como uno sirve una copa de Armagnac que acaba de ser sacada de la bodega con infinitas precauciones". En su escaparate, "Día", colocó la figura casi desnuda en una bañera forrada de pelo de animal, mientras que para "Noche" posicionó la figura desnuda en una cama con sábanas negras de seda y una almohada de

carbón incandescente. Cuando descubrió que el personal había alterado sus diseños, sustituyendo incluso unos maniqués por otros, volcó la bañera y la arrojó a la Quinta Avenida rompiendo el cristal, desencadenando tal escándalo que sus montajes fueron retirados tras recibir un aluvión de quejas y fue incluso detenido durante unas horas (Dalí 2003b: 732)<sup>33</sup>.

En 1937 se inaugura la Exposición internacional en París. Como en 1925, los maniqués franceses darán que hablar. Emile Aillaud, arquitecto del pabellón de la alta costura, ha confiado la realización de los maniqués al joven escultor Robert Couturier, que no dejará indiferente a nadie. El propio Couturier recordaba años más tarde este evento del mundo de la moda: “Había imaginado un largo túnel serpenteante en un ambiente de villa mediterránea de tonos ocres. Posadas así en osmosis con la decoración estas fantásticas “gigantes” con apariencia de terracota, de dos metros de altura, presentaban al público nuevas siluetas, talle fino y miembros potentes. Sus gestos de defensa o de susto, sus rostros sin facciones, sus cuerpos de aspecto abocetado que nos recuerdan más a los habitantes de Pompeya sorprendidos por las cenizas del volcán que a la típica reunión del Faubourg Saint-Honoré o de la avenida Montaigne. Yo no me esperaba una reacción tan viva. El escándalo fue enorme y el público protestó” (Parrot 1981: 147).

Algunos críticos la tacharon de “galería de monstruos”, si bien la mayoría se mostró entusiasta. La revista de moda del momento, *Femina*, aplaudió el desafío: “Nos encanta que el mundo de la moda tenga el aspecto de una cueva llena de tesoros y que las estatuas



largas y delgadas no tengan rostro, porque el escultor ha querido que pongamos sobre cada una de ellas el rostro de nuestros sueños”. Este rostro a veces tiene nombre, porque la *Revue des deux Mondes* añade: “Este pabellón está poblado de maniqués que no son maniqués sino más bien damas, figuras de tierra rosa toscamente tratadas, que encarnan el sueño (...) Síntesis de Afroditas, de Artemisas sacadas de noche de algún Louvre”.

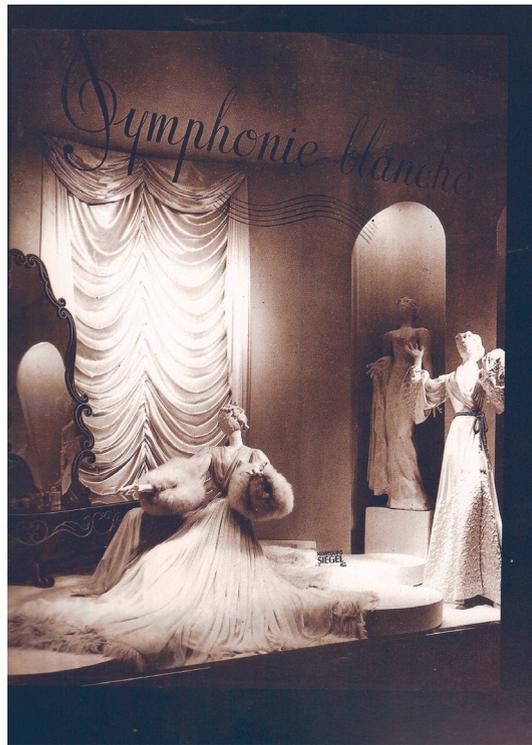
Para el periódico *Le Temps*, se trataba de un antro “donde surgían ninfas de una raza par-

Maniqués de Couturier en la Exposición Internacional de París 1937

33. Sin embargo, el fracaso de Dalí no impidió que otros artistas en ciernes empezaran sus carreras como escaparatistas. Andy Warhol empezó en las tiendas de Nueva York cuando aún iba a la universidad; Jaspers Johns, James Rosenquist y Robert Rauschenberg trabajaron también en este campo en la década de 1950 (Morgan 2008: 14).

ticular, se diría que parecía un balet que se mueve silenciosamente. Interesantes, en especial, las perspectivas que se abren misteriosamente sobre fragmentos de arquitectura al estilo de De Chirico”.

Escaparate con maniquíes de Robert Couturier (1937).



Detalle de cabeza de un maniquí de Robert Couturier (1937)

Maniquíes de Robert Couturier en los grandes almacenes Printemps (1938)



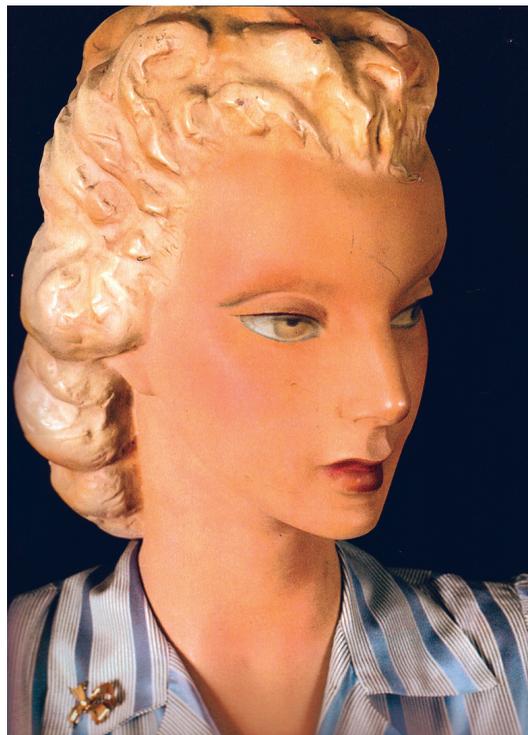
Años después estas gigantes de terracota de Couturier se vistieron con visones y con confecciones de piel de pantera en 1938 en Nueva York en la Exposición Internacional dedicada a la alta peletería, aunque su consagración definitiva tuvo lugar en 1939, cuando Lanvin las eligió para que llevaran sus vestidos de alta costura en el corazón Exposición Internacional de la moda de Nueva York, que en esta ocasión estaba dedicada al mundo futuro, por lo que, como afirmaba Couturier, “el éxito fue enorme (...) porque mis maniquíes estaban en su ambiente”. Siégel decidió comercializar estos sorprendentes maniquíes, reduciendo su tamaño para así hacerlos más comerciales y se exportaron al mundo entero, mostrando así sus siluetas rugosas y sin rostro en las enormes escaparates de la Quinta avenida de Nueva York, de la Marshall Fields de Chicago o en las tiendas de moda de Tokio. Pero perdieron rápidamente el encanto, porque los escaparatistas los encontraban incómodos y las mujeres ya no se identificaban con ellos<sup>34</sup>.



34. Sin embargo, en 1938, la primera serie de “descendientes” de los maniquíes de Couturier hizo su aparición en los escaparates de los grandes almacenes. Totalmente blancos, incluido su pelo, evocaban el mundo fantástico de las estatuas, pero parecían más humanos y civilizados. La nariz y los pómulos le daban la gracia que les faltaba a las gigantes de la exposición de 1937

La situación cambiará radicalmente con la invasión alemana de la capital francesa, donde algunos fabricantes, ante la escasez de materias primas, crean un nuevo estilo de maniqués, que realizan enteramente en un material a base de escayola, incluidos el pelo, los zapatos y la base. Aunque más bien parecen "estatuas" poco manejables, demasiado pesados y frágiles, de color blanco o con un

ligero tono pastel, a estos maniqués no les falta encanto. Como siempre el maniquí es un testimonio vivo de su tiempo. Casi todos los modelos de esta época son rubios y es difícil saber (las opiniones son variadas) si lo que pretenden es parecerse a las rubias americanas de antes de la guerra o responde, por el contrario, a una ambigua atracción por el tipo ariano.



Maniqués (1940)

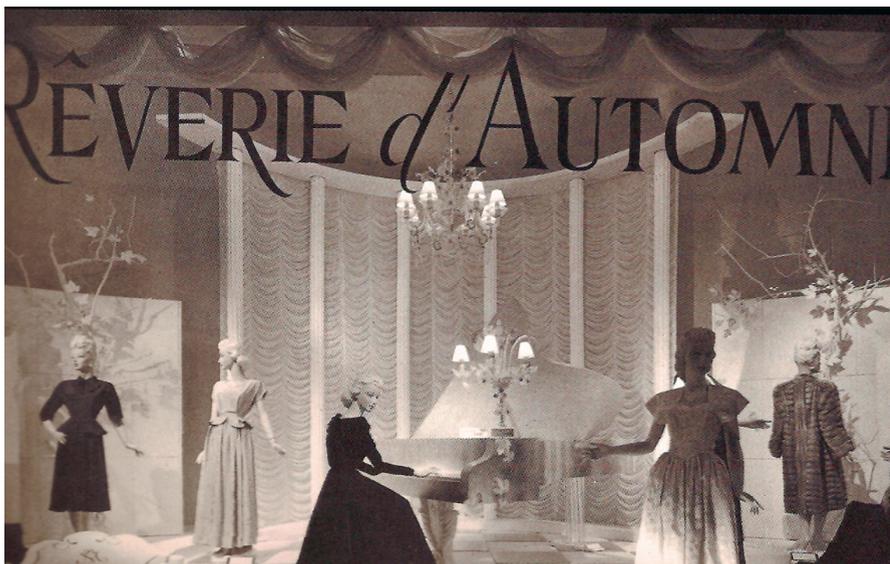
Como se sigue utilizando el cartón, la obtención de papel se convierte en un problema acuciante. La producción se ralentiza y las fábricas, en su mayoría, se conforman con vender los maniqués de antes de la guerra repeinados y maquillados al gusto del momento, abriéndose un largo paréntesis de decadencia debido a la escasez de personal, de materia prima y a una caída espectacular de la demanda, puesto que en el mercado norteamericano, que importaba la mayor

parte de la producción europea, había cancelado dejado de hacer pedidos después de 1940. Sorprendentemente, el "estilo Couturier" vuelve y engendra nuevas criaturas. En la senda de las grandes estatuas de terracota se crea una curiosa serie de maniqués masculinos, de rostros esbozados, inspirados en sus homólogos femeninos, conocidos como los "reloj de arena, que serán el buque insignia de una empresa italiana. Fruto de la ansiedad del escultor o retratos inquietantes de la clase

dominante, estos retratos de hombres, cuyos equivalentes femeninos si existieron no hemos llegado a conocerlos, expresan el carácter mortuorio de los burgueses fascistas de la Europa en guerra (Parrot 1981: 160). Los maniqués de los tiempos difíciles raramente sonríen, por el contrario, parece que sueñan: el buril del artista talla criaturas de cuerpos toscos, de formas redondeadas (aunque las estadísticas existentes afirman que la mujer europea adelgazó en aquellos años entre cuatro y ocho kilos de media), siluetas musculadas, testigos mudos de la debacle y víctimas también ellos de la guerra, pues muchos de ellos desaparecerán entre las llamas y los escombros del desastre mundial.

Maniquí "reloj de arena" (1940)

Escaparate representativo de la tristeza del periodo bélico (Estocolmo, 1940)



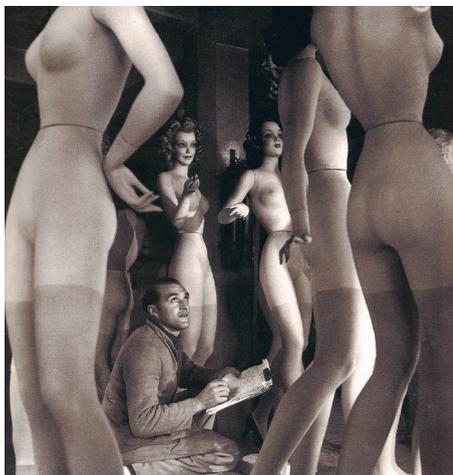
### 2.3. LA MUSA PLÁSTICA

Con el final de la guerra las fábricas de maniqués siguiendo a las tiendas de ropa vuelven a retomar su actividad. El maniquí, como excelente termómetro que es de la buena vida, aparecía de nuevo en los escaparates, sonriente y tranquilizador. En la Europa en ruinas, frente a las colas interminables de abastecimiento, una ola de frivolidad sumerge la desesperación típica de los tiempos difíciles atenuándola. Los *atelier* parisinos, que emplean alrededor de un millar de obreros, producen una serie de maniqués muy diferentes, compuestos todavía con materiales propios de la época del período bélico o con el cartón sólido y lacado de antes del estallido del conflicto mundial. Al mismo tiempo, los Estados Unidos han puesto en pie sus propias fábricas. Los escaparatistas americanos, comprendieron desde el principio de las hostilidades, que no podrían contar con las exportaciones europeas durante muchos años. Sin la competencia europea, Mary Brosnan diseña para la empresa americana más importante (D.G. Williams) y Lillian Grenaker intensifica su producción, cada una en un estilo muy diferente. Por su parte, Lester Gaba lanza la moda de los "maniqués escenografiados", que él denomina *Kandid Kamera Kids*. Nuevas empresas aparecen en el mercado: Decter y Manniquin Co. en 1946 y Herzberg Robbins en 1948.

Al principio de los años 50, el maniquí vuelve a ser confeccionado de cartón moldeado sobre una base de hierro. La novedad esta vez es el maquillaje, ahora más vivo, más colorido. Los grandes peluqueros proponen un nuevo corte de pelo, cabellos más cortos ondulados y potenciados con brillantina. La criatura propuesta como modelo será una obra de arte de la sofisticación. En Europa, Jean Gabriel Dommegue, diseñador de maniqués ya en 1939, triunfa ahora con su maniquí de ojos rasgados y pómulos altos. Tras una serie de héroes de guerra o de estrellas del cine (Churchill, De-



Jean Gabriel Domergue: *Nathalie* (1950)



Robert Doisneau: Maniqués de Pierre Imans inspirados en los diseños de J.G. Domergue (1945)



Maniqués de la firma "Rosa" inspirados en los diseños de J.G. Domergue (1950).

gaulle, Tito, Truman, Jean-Marais o Georges Marchal) los maniqués de personalidades o de famosos empiezan a desaparecer de la producción francesa. Los tiempos han cambiado y la gente está cansada de estrellas cinematográficas con la multiplicación de las revistas de actualidad. Además muchos artistas empiezan a pedir derechos de autor por la reproducción de su imagen (Parrot 1981: 181).

El mundo empieza a vivir los felices años 50. En un gran *soufflé* de sensualidad latina, Italia proyecta en las pantallas cinematográficas a las hermosas heroínas de las películas neo-realistas y de sus superproducciones romanas, protagonizadas por mujeres de formas generosas: Anna Magnani, Silvana Mangano, Eleonora Rossi Drago y, más tarde, Gina Lollobrigida, por ejemplo. Estos nombres evocan ojos grandes, bocas sensuales, piernas largas y caderas y senos opulentos. El maniquí seguirá también estos modelos, nunca llegará a ser más exuberante. Siguiendo la imagen de sus hermanas vivas, principalmente la de las famosas *vedettes* de las páginas de las revistas de moda (Bettina, Sophie, Sizy Parker, Capucine), el maniquí se reinventa, se hace mucho más flexible, adoptando todo tipo de posturas, como se podía admirar en las portadas de las revistas, satisfaciendo así el gusto de las nuevas generaciones<sup>35</sup>. La prensa, la publicidad, en plena expansión, las nuevas escuelas de marketing descubren un enorme mercado potencial en esta nueva juventud. El maniquí deja de ser mujer para convertirse en una chica, una muchacha jovial creada a imagen de Brigitte Bardot, siempre en continuo movimiento, que baila el twist y el hula hoop<sup>36</sup>.

35. Los hombres de los años cincuenta serán deportistas "tarzanes de Playa con silueta en forma de V" y el pelo hacia atrás ligeramente despeinado o bien, dignos señores bien peinados aunque también dotados de una buena complexión, diseñados por el Bodygraph, último invento en la confección masculina. La novedad será que ahora sí tendrán la misma edad de su compañera. Los cincuentones rodeados de chicas de veinte años, típicos de las décadas anteriores, desaparecerán de los escaparates como algo totalmente *démodé* (Parrot 1981: 184).
36. Es importante reseñar la aportación a la fabricación de maniqués de la joven diseñadora Victoria Nat, quien en 1956 creó para Siégel una famosa serie de maniqués infantiles, en las que proponía niños de piernas arqueadas, narices pequeñas y ojos redondos, que se multiplicó en los escaparates de medio mundo durante varias décadas.

El verdadero cambio empezó, sin duda, con los primeros ensayos de Maury Wolf, una joven propietaria de una cadena de tiendas tan apasionada de los maniqués que llegó a exponer a cuarenta de ellos en un mismo escaparate. Asociada con David Vine, apostó por la investigación de nuevos materiales y produjo el primer maniquí en fibra de vidrio reforzado. El éxito no fue inmediato, porque bajo los focos de los escaparates el tinte verdoso de la glicerina salía a flote y tuvo que retirar los primeros maniqués de la venta. Pero las investigaciones siguieron y en 1950 nace el maniquí de materia plástica y empieza a imponerse con relativa facilidad: gracias al poliéster ligero, dócil, flexible y fácil de modelar y de ensamblar, el maniquí camina, se sienta con las piernas cruzadas, se tumba tranquilamente, se desliza sobre la punta de los pies.

El escultor Jean-Pierre Darnat realiza la primera generación de maniqués en poliéster en

Francia en 1947. La creación de Darnat fue espontánea:

Nunca pensé en el maniquí como medio de expresión, fabricar sencillos porta-vestidos no me interesaba. Yo solo quería dar forma a mis sueños, trastocar un poco el convencionalismo de los escaparates y sobre todo la convención de sus actitudes. Fue el maniquí el que se presentó a mí en ese momento, eso es todo.

El impacto inmediato de las "Darnat Girls" se explica por el encuentro entre el ideal femenino de su creador y la aparición de un nuevo tipo de mujer. Realista sólo en apariencia, la "Darnat Girl" representa ante todo los fantasmas de su autor: delgada como una adolescente, sus actitudes a la vez inocentes y provocadoras parecen más reales que naturales (Parrot 1981: 196-199). Sin embargo su autor, aunque no esculpía basándose en modelos vivos, se ayudaba de las actitudes que



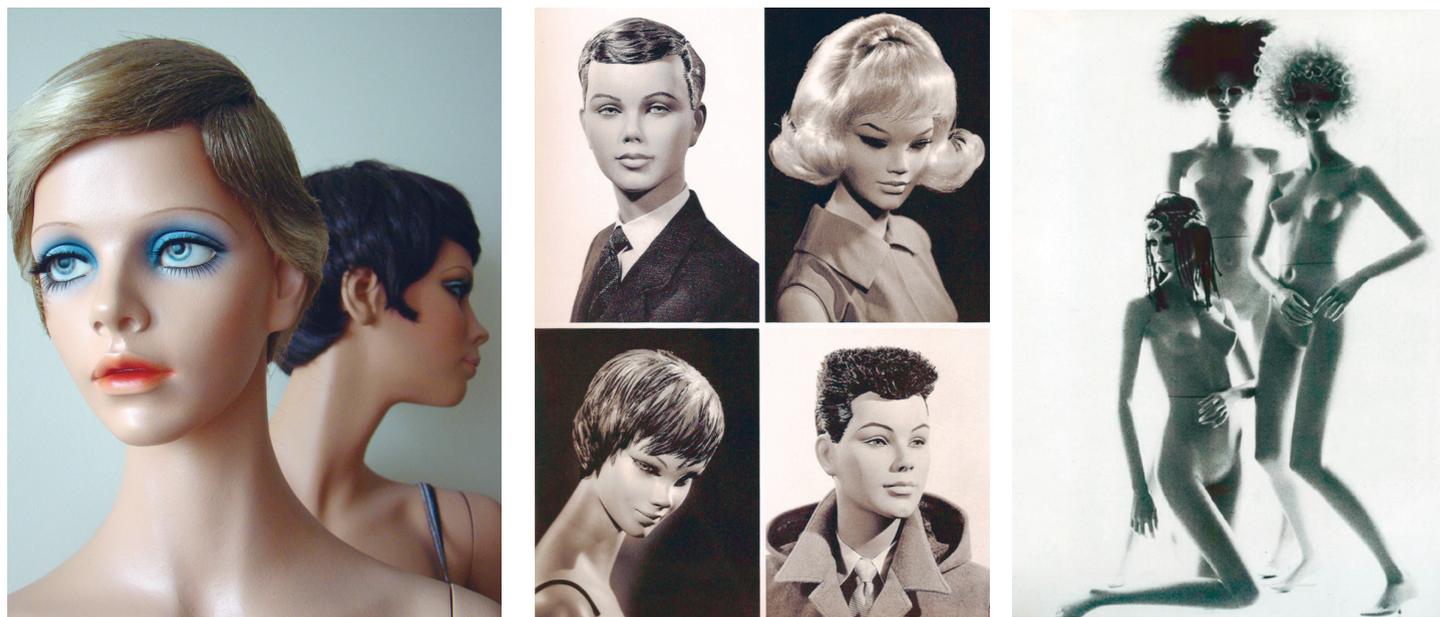
Maniquí articulado de la firma Rosa inspirado en la actriz Brigitte Bardot (1960)

observa por la calle. Su expresión falsamente cándida, la boca abierta, sus grandes ojos esmaltados, sus pestañas sedosas, sus pelucas de cabello natural exigidas por Darnat y peinadas en los escaparates por grandes peluqueros, contribuirán a hacer de este maniquí algo único, reconocible en todas las capitales europeas y hasta en Japón<sup>37</sup>.

En la era del plástico, como ocurrió también en épocas anteriores, la tradición del maniquí realista va a resistir y a saber convivir con las novedades. La *pin-up* de los años 50 o el maniquí andrógino de los años 60 dejan paso a la "joven mujer distinguida". Las grandes firmas

(Prifo y La Rosa, en Italia; Rootstein y Gemini en Inglaterra; Hindsgaul en Dinamarca; Dexter, Greneker o Pucci en Estados Unidos)<sup>38</sup> proponen las actitudes y el *look* etéreo de las modelos que aparecen en las revistas de moda, pero desde una perspectiva realista. Su morfología ya no representa a una mujer de formas fantasmáticas, más propia de los sueños del escultor o del diseñador, que de la vida real. Los senos se representan a una altura razonable, los cuerpos son bellos pero sin proponer una sublimación exagerada. Asimismo, las posiciones se multiplican, por lo que no será raro que un mismo maniquí se presente con una veintena de poses diferentes.

Maniqués "Darnat Girl"  
(1947-1950)



37. Pero en 1971, tras un reinado de varias décadas en los escaparates de los grandes almacenes Printemps y en la Galerías Lafayette de París, Darnat se desinteresó totalmente de las criaturas de sus sueños para dedicarse exclusivamente a la escultura.

38. En España no existe un fabricante de maniqués a la altura de estas empresas, en el sentido de que, desafortunadamente, no ha contribuido ni conceptualmente ni técnicamente en el desarrollo de esta industria, sino que se han limitado adoptar las tendencias de las grandes firmas que hemos citado. Destaca por su vasta presencia en el mercado nacional e internacional la empresa valenciana Maniqués Sempere, que empezó su andadura en los treinta fabricando muñecas de papel maché y hoy exporta maniqués a más de veinte países, siendo protagonista de los escaparates de muchas de las grandes boutiques de la Quinta Avenida de Nueva York.



Serie del mismo modelo de maniquí con diferente pose (París, 1960)

En la efervescencia de los años sesenta, Hindsgaul Mannequins<sup>39</sup> es uno de los principales fabricantes de maniqués del mundo. La particularidad de esta empresa radica en que supo revolucionar el campo del maniqué naturalista con sus célebres series “Louise” y “Christel”, en las que se mostraba a una mujer, prototipo femenino de la época, que irradiaba sensualidad, segura de sí misma, mostrando su felicidad a través de una amplia sonrisa sin complejos, y unas poses sensuales y liberadoras. La singularidad de esta firma danesa

se reforzaba con sus catálogos, en los que se potenciaba aún más ese ideal de felicidad a través de unas imágenes a todo color en las que sus maniqués, acompañados la mayoría de las veces por personas reales (casi siempre se trataba de chófer, porteros, camareros, granjeros, etc.) muestran un estilo de vida suntuoso, arrollador y lleno de glamour. Es llamativo el carácter subversivo de estas series de maniqués Hindsgaul, que van más allá de su propia función comercial para traspasar la barrera del escaparate, cobrar vida propia transgrediendo su identidad y convirtiéndose, mediante las sugestivas escenografías urbanas o rurales, en algo más.

Desde los inicios de los años 60, podemos afirmar que la fabricación del maniqué alcanza la perfección, pues los nuevos materiales aseguran una fidelidad absoluta al modelo original<sup>40</sup>. El artista, autor de un molde original, ya no temerá sobre la durabilidad de sus creaciones, puesto que es el tiempo del plástico, también para el maquillaje y el pelo (Darnat fue el último creador que exigió cabello natural para sus “chicas”). De aquí en adelante, las pelucas de nailon y sus derivados se desenredan, se lavan y se moldean tan fácilmente como el cabello natural, e incluso la misma peluca cambia de peinado al ritmo que marca la moda. El maquillaje, en concreto, evoluciona mucho más rápidamente. Un buen “pintor de maniqués” debe tener un excelente olfato para intuir los próximos cambios de la moda y, si es posible, adelantarse a ellos.

39. Ferdinand Hindsgaul tenía el monopolio de los derechos escandinavos para importar maniqués de la compañía francesa Pierre Imans y decidió empezar su propia producción cuando los pedidos se extinguieron durante la Segunda Guerra mundial. Su primer maniqué, Eva, se finalizó en 1941, cosechó un gran éxito en Escandinavia y se exportó a varios países tras el conflicto. Los modelos de Hindsgaul presentaban una apariencia más “natural”, pues “estaban mucho menos maquillados que otros modelos de los años 1930” (Thesander 1997: 132).

40. El maniqué de fibra de vidrio o de poliéster parece dotado de una vida aparentemente eterna, parece duradero. Si bien es cierto que los escaparatistas y los compradores aprecian estas nuevas criaturas de facciones más finas, ligeras, poco frágiles, desmontables, ensamblables y fáciles de almacenar, los fabricantes, por el contrario, comprendieron rápidamente que acarrearaban un importante inconveniente: son tan sólidos que apenas necesitan reparaciones. Bastan una peluca diferente, un nuevo tipo de maquillaje y el viejo maniqué ya es otro.

En la nueva era industrial llama la atención que en Francia, antaño la patria del maniquí por excelencia, los intentos de creación sean escasos y artesanales. Los pocos intentos de renovación parten, por un lado, del joven artista, Jean-Loup Mailhol, que diseñó criaturas totalmente nuevas, mitad animal, mitad *super girl*, inspiradas en los comics y por otro, el equipo de publicistas Weill Robert que realizó, partiendo de una patente americana, el maniquí parlante, para el que es necesario proyectar un rostro que habla y gesticula sobre una cabeza blanca que, de esta manera, puede abordar el simulacro (Parrot 1981: 214)<sup>41</sup>.

En cambio, en la década de 1990 el maniquí conoció un breve declive en su experimentada carrera comercial. Con el desarrollo de las nuevas tecnologías y la aparición arrolladora de las grandes marcas de moda como Valentino, Prada, Armani o Gucci (con la consiguiente proliferación de comercios propios y franquicias), que contaban además con un holgado presupuesto destinado al marketing de la firma, la concepción del escaparate cambió radicalmente, decantándose por la vertiente publicitaria. En un principio, estas nuevas prácticas relegaron al maniquí a un papel secundario o significó su supresión a favor de enormes fotografías de conocidas y deseadas modelos de la pasarela internacional. Superada la fiebre tecnológica de los inicios (donde con frecuencia se proyectaban también desfiles de moda en enormes pantallas de televisión) el maniquí, lejos de quedar obsoleto, ha vuelto a ser recuperado en los escaparates de las tiendas de moda, pues

las grandes cadenas comerciales reconocen que es la mejor opción para exponer las últimas tendencias de forma similar en todos sus establecimientos<sup>42</sup>. Y parece seguro que en el siglo XXI el escaparatismo y el *visual merchandiser* serán sectores primordiales del comercio futuro, pues sigue siendo una he-

Maniqués Hindsgaul  
(1960-1970)



41. Parrot pinta un panorama sombrío de la industria del maniquí francesa. La desaparición del mercado americano después de la segunda guerra mundial, las copias realizadas a bajo precio en países de la competencia y la larga vida de los nuevos maniqués de poliéster han contribuido a la casi desaparición de la industria francesa del maniquí. La industria francesa del maniquí hace un inventario nostálgico de sus moldes y vive de los recuerdos. Los grandes almacenes vuelven a maquillar año tras año los maniqués de Darnat, mientras que las boutiques se nutren de sus stocks antiguos.

42. Ejemplo de esta política es "la cadena española Zara que utiliza técnicas de escaparatismo tradicionales, y sus innovadores escaparates y su inteligente estilismo están situados al nivel de las principales marcas de lujo" (Morgan 2008: 15).



Maniqués Hindsgaul  
(1960-1970)



ramienta muy eficaz para atraer y retener la atención de una clientela que, cada vez con más convicción, encuentra en la compra por internet una mayor comodidad y un precio más competitivo<sup>43</sup>.

### 2.3.1. La pasión de los grandes creadores: Adele Rootstein y Ralph Pucci

Adel Rootstein es una de las últimas grandes innovadoras en este campo. Esta artista irrumpió en el mundo del maniquí en 1962 en Londres. Son los años sesenta con la actualidad del pop art, las chicas en minifalda de Mary Quant o los ligeros vestidos de Jean Muir, el pelo cortado a lo Vidal Sassoon y los chicos con corbatas de flores y pelo largo, que bailaban en las boutiques-bazar de Carnaby Street. Esta nueva convulsión, que marcará toda una nueva generación, necesitaba también nuevos maniqués.

En las manos de Adel Rootstein los maniqués dejaron de ser un trozo de plástico para convertirse en auténticas creaciones escultóricas que con el paso del tiempo han demostrado

poseer la intemporalidad que caracteriza a las obras de arte. Esta artista de origen surafricano que fundó con su marido, el diseñador industrial Richard Hopkins, la empresa de maniqués más influyente de las últimas décadas llegó a decir: “No he tenido hijos, pero tengo centenares de ellos hechos de fibra de vidrio”.

Adel Rootstein (Warmbaths, Suráfrica, 1930-Londres, 1992) fue pionera en el campo de la moda al elevar al maniquí, por su indudable maestría, a un nuevo nivel estético y comercial. Su toque personal, que hizo de su firma un referente del comercio internacional, consistió en la producción de maniqués hechos a mano y realizados en fibra de vidrio. Ahora bien, su enorme reputación y su éxito se deben en gran medida a su enorme talento como observadora de la evolución estética de la mujer y su habilidad para pronosticar tendencias, puesto que supo buscar la cara y la figura femenina nuevas con una antelación reveladora. Ejemplo de ello son las maniqués en las que reprodujo a Sandie Shaw antes del éxito discográfico que supuso su canción “Marionetas en la cuerda” o a Joan Collins antes de la repercusión mundial de la

43. Véase Diamond (2008).

serie televisiva “Dinastía”. Todo esto, unido a la maestría escultórica de sus productos, ha hecho que sus maniqués sean ahora codiciadas piezas de coleccionista, que han llegado a exponerse como tales en importantes museos británicos, como el de la Moda de Bath y el Victoria and Albert de Londres.

Rootstein se trasladó a Londres a la edad de 21 años para trabajar como escaparatis-ta para el minorista de moda Aquascutum, el lugar ideal no sólo para iniciar, sino también para consolidar, su pasión por el mundo de la moda, o más específicamente, por el teatro visual que subyace a su presencia en los desfiles, en el almacén y en el taller. El viaje de Rootstein comenzó a finales de 1950 y principios de 1960, en el momento en que la industria mundial de la moda empezaba a desarrollar, desde Londres, la voracidad de su nueva propuesta empresarial, que recogía además los frutos maduros de la creatividad de jóvenes estrellas rebeldes y carismáticas que residían en la capital británica. El dominio de la alta costura, que parecía insuperable, estaba siendo cuestionado por la audacia de las propuestas de nuevos diseñadores como Mary Quant y Jean Muir, por lo que las convenciones estrictas de la élite de la moda no tardarían en ser sustituidas por un nuevo conjunto de reglas basadas en el dinamismo y la energía de la juventud.

Consciente del vacío existente entre el emocionante mundo de la moda y la comercialización minorista de la misma, Adel Rootstein entendió que el escaparate era el medio ideal por el que transcribir de manera excitante y vital a todas las capas sociales la nueva vorá-gine del diseño textil. Ella, que en sus comienzos había utilizado recursos domésticos para montar las escenografías de sus escaparates, recurre ahora al escultor John Taylor para la realización de sus maniqués. Para Rootstein, la promesa de salvaguardar la calidad de sus productos como uno de los conductos irrenunciables para canalizar la extraordinaria de-



Adel Rootstein y sus “niños”

El ilustrador Antonio López maquillando al maniquí de la actriz Joan Collins

Adel Rootstein con su maniquí



manda de moda es una especie de declaración artística que, en su caso, llegará a ser comunicada a una escala comercial enorme al contar con una gran audiencia. En su visión teatral del fenómeno, la música, el cine y la moda quedaban ahora inextricablemente vinculados.

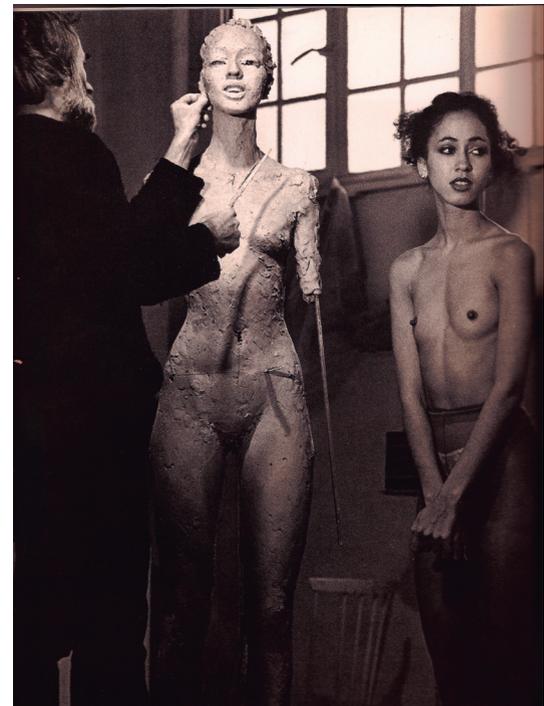
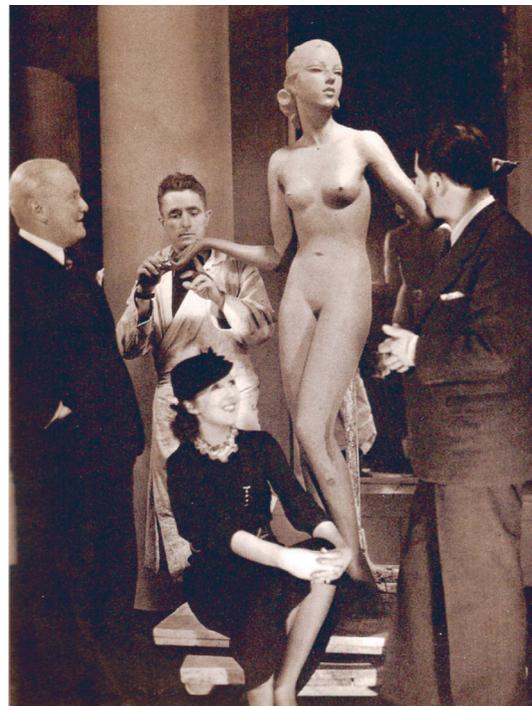
El primer maniquí producto del tándem Rootstein y Taylor fue “Imogen”. Basado en una modelo esbelta y exótica, proyectaba una serie

de características que apartaba a Rootstein de sus competidores. A "Imogen" seguirían poco después una serie maniqués basados en modelos hasta ese momento desconocidas como Jill Kennington, Patti Boyd y la cantante Sandie Shaw, lo que venía a demostrar su habilidad para detectar talentos cuando aún estaba en sus etapas incipientes. Tras el enorme éxito de su maniquí Twiggy, otra pieza clave de las primeras creaciones femeninas fue el bellissimo maniquí "Donyale Luna", una diosa con estilo propio de proporciones casi míticas, basado en la primera supermodelo negra afroamericana de reconocimiento internacional, una auténtica musa para directores de cine como Fellini y Warhol.

En la década de 1970 Rootstein inició una política de reproducción de maniqués basados en modelos que poseían un encanto único, con un fuerte magnetismo y un aspecto de indiscutible significado cultural. En la década de la liberación, cuando el *look* va desde la hippy amante de la naturaleza a la sofisticación

renovada y seductora de la Rive Gauche, o al glamour ostentoso de la discoteca Studio 54, sus musas ya no tenían por qué proceder del fondo de los modelados convencionales y, en consecuencia, las posibilidades eran infinitas. En un estado de esquizofrenia cultural sin precedentes, los maniqués, desde la óptica de Rootstein, simplemente tenían que servir de embajadores de una época, a la que, de alguna manera, también pertenecían. En este sentido, colecciones como "Los aristócratas", "Los hombres de hoy" (que incluía un maniquí del fotógrafo Patrick Lichfield) y "Actores" se convirtieron en el reflejo del cambiante panorama de la cultura popular y del gusto en general. En este periodo destacan los maniqués basados en las modelos Marie Helvin, entonces novia del fotógrafo de moda, David Bailey, la japonesa Sayoko y la famosa Pat Cleveland, todas modelos de gran éxito, cuyo factor común será su singularidad y su exotismo, algo que será siempre el distintivo de Adel Rootstein en una industria con un apetito voraz por lo nuevo y lo diferente.

En una distancia de cuarenta años, se repite el proceso mediante el cual la mano habilidosa del artista capta, a través de la anatomía de la modelo que posa, la esencia de su fisionomía. Por un lado, en 1937 Siégel observa satisfecho el trabajo del escultor Lerivérend y del estilista Jean Gabriel Domergue junto a una magnífica maniquí y su anónima modelo y, por otro, John Taylor, el escultor de la firma Rootstein, hace lo propio con la modelo Pat Cleveland en 1977. Este proceso se sigue repitiendo hoy en día.



En este sentido, sus maniqués, que reproducen figuras de modelos reales, actuarán además como barómetros culturales y económicos de su época. En los ochenta, una década caracterizada por la necesidad de huir del ambiente sombrío impuesto por la recesión económica, los maniqués de Rootstein fueron investidos con el glamour de Hollywood. La década de 1980 se caracterizó por la sed de glamour como una forma de escapismo de la recesión económica y, en consecuencia, los patrones sobre los que esculpir los maniqués debían reproducir una actitud hedonista, como si se tratara de un desafío a la tristeza del periodo de crisis. En los últimos años, Rootstein optó por una mezcla ecléctica de las modelos profesionales, como Yasmin Le Bon, y maniqués de hombres (especialmente los tipos de hombre cuidado y de compleción atlética), como respuesta al interés masculino por el mundo de la moda. En ese periodo, Rootstein lanzó la serie de maniqués "Rave" (las más exitosas series anteriores habían sido "Heroes", "Boys Body" y "Lady Long Legs"), que se inspira en la moda de las grandes fiestas y eventos que representaba como nadie en esa época la gran anfitriona del mundo de la frivolidad, Susanne Bartsch. "Es el cambio más grande desde los años sesenta", dijo Rootstein "una vez más, la atención se centra en la escenificación de la huida de la crisis y la diversión». Los modelos para sus nuevas piezas tomaron como inspiración a la glamurosa actriz Joan Collins y a la cur-



La actriz Jenny Runacre posando para el escultor John Taylor.

Maniquí *Imogen* de los años sesenta.

La modelo Twiggy posa con su serie de maniqués (1966).

La modelo Donyale Luna con su maniquí (1967).



vilínea Dianne Brill, mientras que las figuras masculinas reproducían un físico musculoso y tonificado<sup>44</sup>.

En efecto, uno de los maniqués más exitosos de Rootstein en ese período fue el basado en Dianne Brill, modelo para la alta costura del diseñador Thierry Mugler y musa de la glamu-

44. Frente al diseño de maniqués de formas humanoides abstractas que empezó a imponerse en esta época (las propuestas de la firma italiana Prifo son un buen ejemplo de ello), se abre paso también la vía hiperrealista, basados en un nuevo procedimiento del moldeado del cuerpo y de la cara, que permite una reproducción perfecta de la realidad corporal del modelo vivo. El procedimiento consiste en proporcionar al cuerpo del modelo una especie de "lechada" de silicona, que cuando se solidifica, recoge la huella fidedigna de su cuerpo. El rostro puede ser también moldeado por partes para luego conformarlo. Al contrario que la escayola, que puede aplastar la carne y presenta serias dificultades para desmoldearla, esta silicona flexible y elástica respeta las facciones y hasta el poro de la piel. El modelo vivo es realmente "fotografiado" en relieve y la captura de su efigie en plástico será una especie de ser petrificado o, más bien, plastificado. Este método tiene el inconveniente o la ventaja, según se mire, de que el artista apenas tiene nada que aportar a la obra salvo el hecho de controlar bien todo el proceso. Como ocurría en la época de la invención de la carnasina, cada gran firma crea y guarda el secreto de su propia fórmula de "silicona para modelar" (Parrot 1987: 220-222).

La modelo Sayoko con su maniquí (1970)

Lord Patrick Lichfield junto al boceto escultórico de su maniquí, obra de John Taylor (1970).

rosa sociedad neoyorquina. Su figura sinuosa y sus medidas 95-60-95 fueron reproducidas por Rootstein recibiendo las consiguientes críticas por la poca convencionalidad de la belleza representada por el maniquí, algo, por otra parte, típico de sus creaciones. En cambio, ése era su fuerte: su capacidad de reproducir en fibra de vidrio el canon estético e incluso espiritual de una época concreta. La clave de este proceso creativo era su artista John Taylor, quien esculpió en arcilla y pasó después al molde de yeso modelos como Joanna Lumley, Susan Hampshire, Patrick Lichfield y Simon Ward. Con la llegada de la estabilidad económica a comienzos de la década de 1990 se produce un viraje hacia una renovada neutralidad, lejos la decadencia y el exhibicionismo de años anteriores. Conforme se empezaba a ver la luz de la recuperación económica, se optó por la reproducción de figuras basadas en personas cotidianas, lejos de la mirada ausente de las modelos: “De repente hemos modelado nuestros maniqués basándonos en nuestra recepcionista y en los trabajadores del taller mecánico”, dijo Michael Southgate, director creativo de Rootstein.

Uno de los factores determinantes del trabajo de Adel Rootstein es su apuesta por la diversidad cultural. De ahí la vigencia de sus piezas, como las cotizadas Yasmin Le Bon, Bick Susie y Dianne de Witt y la vitalidad de muchas de sus colecciones posteriores como “Rave”, “Nómadas” y “Compañeros” (una colección basada en el estilo de la calle, que canaliza magistralmente el espíritu de la estética *grunge*), desde las que continuó hablando de la liberación de una nueva generación más joven<sup>45</sup>. En este sentido, es relevante y muy singular la creación del maniquí “Barbie”. La muñeca Barbie, de largas piernas y estiliza-



da figura adolescente, vio la luz en 1959 de la mano de la empresa juguetera norteamericana Mattel, que supo ver el potencial comercial de la muñeca alemana Lilli, de la que adquirió

45. El 20 de septiembre de 1992, Adel Rootstein falleció, pero su legado continuó a través del trabajo de fieles colaboradores como Michael Southgate y Kevin Arpino, por lo que la empresa Rootstein sigue produciendo colecciones igualmente en sintonía con los gustos cambiantes de la moda, como Girl Thing, Divas Drama, y proponiendo iconos modernos como Erin O'Connor, Agyness Deyn, Jade Parfitt y Coco Rocha.

los derechos tras el fracaso comercial de esta última en Europa. Lilli nunca llegó a encajar en el gusto infantil europeo y se convirtió más bien, por su novedoso cuerpo de muchacha sexy y su aire rebelde, en una especie de fetiche para adultos (de hecho, parece ser que los camioneros las llevaban orgullosamente en sus vehículos). El enorme éxito de Barbie (ha sido con diferencia la muñeca más vendida en todo la historia) se debe fundamentalmente al hecho de que ha sabido adaptarse a los cambiantes ideales de la moda, manteniéndose siempre moderna y atractiva hasta llegar a convertirse en un icono indiscutible del chic adolescente ligado a la actualidad del armario. La capacidad de anticipación comercial de la firma Rootstein y de adaptación de sus creaciones a la representatividad de los iconos de la contemporaneidad se hace patente, casi sesenta años después, en su maniquí "Barbie" (2013), una apuesta cargada de significados, pues, al contrario de lo que había sucedido hasta ahora (sus maniqués se basaban en personas más o menos conocidas y emblemáticas de la vida moderna, pero vivas), este nuevo maniquí es el simulacro de una muñeca, de otro maniquí, esta vez a tamaño natural<sup>46</sup>.

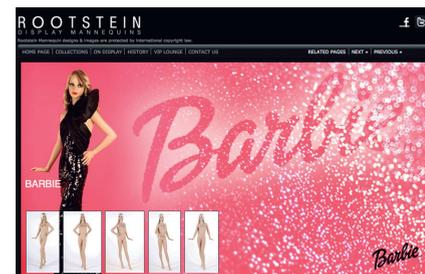
En Rootstein hay que admirar no sólo el prestigio de sus creaciones, sino también su filosofía de la moda, que se basa en un refinado olfato comercial para detectar tendencias<sup>47</sup> ("Nuestro éxito radica en que el producto hace lo que tiene que hacer para vender ropa") y, por encima de todo, en la importancia que concedió al escaparate como escenario con el



La modelo Dianne Brill posando con su maniquí

Las muñecas Lilli (1955) y Barbie (1959)

La maniquí *Barbie* (2013)

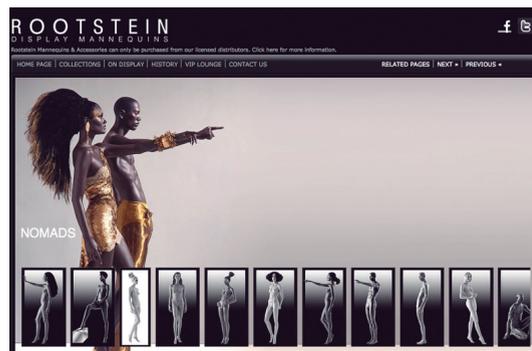


46. La muñeca "Barbie", al igual que las *fashion dolls* de las centurias pasadas, han contribuido a poner en contacto a las niñas y a las adolescentes con las normas y valores del mundo adulto, en las que la belleza y la modernidad ocupan puestos privilegiados: "Las mujeres no son *fashion victims* per se, si bien el seguimiento de las corrientes de la moda se considera como una debilidad femenina", cuando lo que ocurre, en gran medida, es que "desde la niñez la mujer se encuentra en una confrontación constante entre los ideales femeninos y la exigencia de ser hermosas, presiones que resultan difíciles de evitar" (Thesander 1997: 73).

47. De hecho, Rootstein, en la década de los setenta crea una serie inspirada en las directrices que emanaban del nuevo concepto de la belleza femenina que el modisto Yves Saint Laurent proponía en sus desfiles, por lo que a partir de ahora el canon de belleza femenino tendrá múltiples registros de los que Rootstein, una vez más, hizo acopio en algunas de sus magníficas seroes, como la emblemática "First Generation".

Serie *Nomads* (1990)

Maniquí de Dianne Dewit



que suplir la distancia existencial entre lo que reproducían las fotografías de las revistas de moda internacionales y la gente de la calle: “Nuestro objetivo” aclaró en una entrevista “es tener una visión teatral de la vida real”.

Desde una concepción del maniquí absolutamente opuesta a la magnífica trayectoria creativa de Adel Rootstein, Ralph Pucci ha desarrollado una carrera muy personal, alejada del realismo y muy conectada estéticamente con los iconos culturales de nuestro tiempo, que hace del creador norteamericano una referencia indiscutible en la creación y comercialización de maniqués<sup>48</sup>. A pesar de su amplia historia, el maniquí es esencialmente un vehículo que sabe mostrar como pocos las actitudes del hombre contemporáneo, y el éxito de la firma Ralph Pucci proviene precisamente de su habilidad para explotar esta dimensión con un espíritu creativo esencialmente vanguardista. Según sus propias palabras, “el mío es el papel de crear maniqués que llamen la atención y que sean el reflejo del tiempo en que vivimos”<sup>49</sup>. A lo largo de los años, el estudio de Pucci ha acogido las esencias de la historia del arte y del diseño para producir series de maniqués que surgen directamente de la inspiración en la contem-



poraneidad, entre las que se incluyen, por ejemplo, la dedicada a los Juegos olímpicos, a la MTV, al atractivo de las supermodelos y a la cultura del yoga, entre otras. Más que tratarse de simples reproducciones de la forma

Yves Saint-Laurent con algunas modelos de los maniqués de Rootstein.

48. De hecho, este mismo año, el Museum of Arts and Design de Nueva York ha realizado una retrospectiva de su obra de enorme repercusión mediática.

49. Véase la interesante entrevista de Martin M. Pegler, “An interview with Ralph Pucci”, *Retail Design* (abril de 2004), que se encuentra reproducida en <http://ralphpuccimannequins.net>.

humana, los maniqués de Pucci muestran el impacto teatral, pero a la vez de gran relevancia cultural, que es capaz de transmitir el lenguaje corporal de sus creaciones. Los maniqués de Pucci mantienen una relación muy estrecha con la historia del arte. Influído, en concreto por los surrealistas, para quienes el maniquí encarnaba un poderoso sentido de la modernidad en el espacio fronterizo entre la vida y la muerte, lo masculino y lo femenino, el niño y el adulto, lo erótico y lo asexual (Wood 2007: 10), Ralph Pucci se inspira en las sutiles esculturas figurativas del surrealista Alberto Giacometti para su colección de 2004, *Manikin*. Sin rostro y con oscuros cuerpos de fibra de vidrio, los maniqués recuerdan la provocadora neutralidad y la fuerza de las formas del escultor suizo.

A finales de 1970 Pucci intentó con sus maniqués llevar a los escaparates la energía y el movimiento de la sociedad de consumo con el que fue su primer éxito comercial, la colección *Workout*, una serie de maniqués de ambos sexos en poses atléticas. Los grandes almacenes norteamericanos más significativos (en San Francisco, Macy's; Gimbels en Nueva York, Marshall Field's en Chicago y Wanamaker en Filadelfia) compraron sus modelos y los usaron para crear ambientes evocadores relacionados con los Juegos Olímpicos de 1980. Pintados con espray rojo, negro y gris, esos maniqués resaltaban la calidad escultórica que tradicionalmente ha caracterizado su firma. Quizá por esta razón, cuando en 1989 encargó al pintor Lowell Nesbitt que diseñara un maniquí, el resultado fue una figura alta y atlética que asumía poses ambivalentes que combinaban elementos de la más pura escultura clásica con otros estrictamente deportivos, como el levantamiento de peso, por ejemplo. En 1989, Pucci recurrió de nuevo a Nesbitt para diseñar los maniqués masculinos con los que la corporación Dayton Hudson pretendían inaugurar el centro comercial Mall of American Store en Nueva York. Nes-

bitt aprovechó para zanjar la polémica con su amigo en fotógrafo Robert Mapplethorpe y reivindicar así su propia visión de la belleza masculina greco-romana con el maniquí *Olympic Gold*, al que la revista *People* colocó en 1990 entre las cincuenta personas más bellas del año.



Maniqués de la colección *Blank Kids* de Ralph Pucci



Maniqués de la serie *Manikin* (2004)

En la política creativa de la firma norteamericana ha primado tradicionalmente la colaboración con diferentes artistas procedentes de campos diversos. Por su parte, Michael Evert, escultor de Pucci durante veinticinco años, reconoce que en el proceso creativo, normalmente, trabaja primero en una maqueta a pequeña escala de arcilla para visualizar las ideas del diseño y que el transcurso total hasta conseguir el acabado deseado puede durar en ocasiones seis meses. En palabras de Pucci: "Hemos animado en todo

Maniquí de la serie *Workout* diseñado por Lowell Nesbitt (1970)

Maniquí *Olympic Gold* diseñado por Lowell Nesbitt (1989)

Rostros maquillados del maniquí *Dolly* diseñado por Anna Sui.

Maniquí *Birdland* diseñado por Rubén Toledo (1988)

momento a los artistas y creadores a participar en nuestras iniciativas para mantener una mirada siempre renovada” (Pucci 2015: 23–28). En 1980, el diseñador Ángel Estrada y el fotógrafo David LaChapelle fueron de los primeros artistas en diseñar el maquillaje para los maniqués de la firma Pucci. Desde 1986, las puertas de su *atelier* han estado abiertas a la colaboración de visionarios del arte que hasta el momento no habían considerado al maniquí como un elemento de su proceso creativo<sup>50</sup>. Uno de los primeros artistas en formar parte de este equipo fue el ilustrador Rubén Toledo, cuando creó un híbrido de mujer y pájaro que tuvo una buena acogida en el sector de la joyería. Por su parte, el arquitecto Patrick Naggar creó un maniquí inspirado en las formas clásicas y Maira Kalman diseñó maniqués a partir de sus cuentos infantiles, la colección *Tango* de 1994. En cambio, en esta ocasión no hubo unanimidad en el sector comercial a la hora de considerar apropiados y convincentes estos maniqués de mujeres de narices respingonas y muchachos de pelo azul que sacaban la lengua, si bien, como señala el propio Pucci, “fue una de las series más exitosas de la compañía” (Pucci 2015: 24)<sup>51</sup>. La naturaleza experimental y transgresora del estudio de la firma Pucci fue celebrada, en cambio, con el diseño del artista Kenny Scharf denominada *Swirley*. Se trataba de “un cíclope malva con una cabeza en forma de cono retorcido”, perteneciente a la colección *Universal Offspring*, que llegó a la portada del *Wall Street Journal* el 10 de febrero del año 2000<sup>52</sup>.



50. Es el caso de la diseñadora de moda Anna Sui, que diseñó exclusivamente para la firma Pucci un maniquí, *Dolly* (1997), cuyo rostro y silueta se inspiraban en las modelos de los años veinte, se convirtió durante dos años en la imagen de los grandes almacenes Saks Fifth Avenue. Es paradójico que un maniquí diseñado por una estilista sirviera para lucir los trajes de la competencia.

51. Ralph Pucci recuerda que cuando esta serie de maniqués se expuso en Nueva York un amigo suyo de los grandes almacenes Sacks Fifth Avenue lo llamó para decirle con cáustica ironía que lo compadecía, porque su nueva colección “seguro que iba a dar mucho que hablar, pero que se diera por contento si conseguía vender aunque solo fueran unos pocos” (Ibíd.).

52. Rebecca Quick, “Birdie Is a Dummy, but the Girl Is onto a Real Hip Thing”, *Wall Street Journal* (febrero de 2000). Cit. en Marshall 2015: 43.



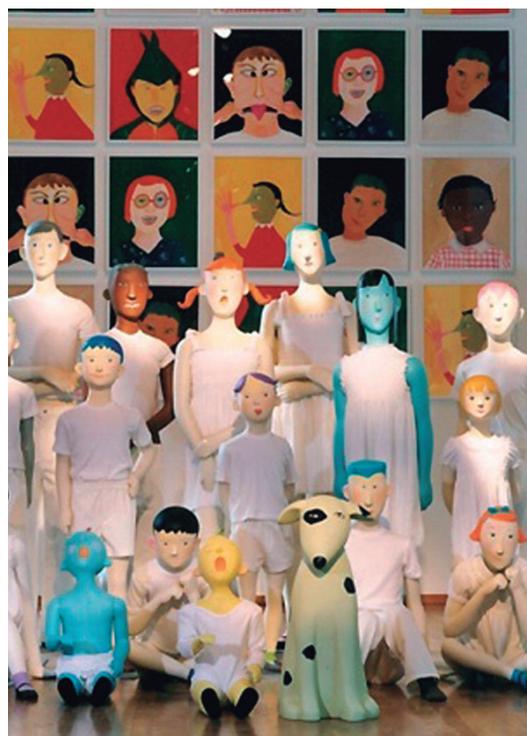
Maniquí *Níle* diseñado por Patrick Naggar (1995)

Maniquí *Ada* diseñado por Maira Kalman (1994)

Maniqués de la serie *Tango* diseñada por Maira Kalman (1994)

En 1992, con la ocasión de la reapertura del Costume Institute en el Museo Metropolitano de Arte, Pucci produjo 120 maniqués con la cara de la modelo Christy Turlington. En contraste con la belleza y elegancia atemporales de Turlington, años después, en 1995, cambió radicalmente de estética colaborando con el diseñador Stephen Spouse en la realización de noventa maniqués basados en estrellas del rock para la apertura del Rock and Roll Hall Of Fame and Museum de Cleveland.

La característica que distingue a Pucci del resto de las firmas comerciales de maniqués es su demostrada capacidad de atender a sectores de la población tradicionalmente descuidados por esta industria. Son ejemplares, en este sentido, los diseños de Robert Clyde Anderson dirigidos a consumidores de edad madura. Como se encargó de afirmar Pucci: "Llamé a esta colección Brownstone", porque "se trataba de un grupo de personajes que vivía en un elegante edificio homónimo" y que, a pesar de su avanzada edad, no había dejado de ser "modernos". Además de una fuerte personalidad y un marcado perfil profesional, cada uno de ellos se caracterizaba por un diseño individualizado de rasgos singulares: "Hamilton" era un banquero canoso y "Caro-



Maniquí Swirleey diseñado por Kenny Scharf (2000)

line" la propietaria de una galería comercial; ambos tenían unos sesenta años. Asimismo, cuando los grandes almacenes norteamericanos, Rich's, pidieron un maniquí atractivo que representara a una mujer de grandes propor-

Maniquí de Christy Turlington  
(1992)

Maniquí Hamilton diseñado por  
Robert Clyde Anderson (2001)

Maniquí The Olympian Goddess  
diseñado por Pucci en colaboración  
con André Putman



Serie *The Model* (Pucci, 2014)



ciones, Pucci respondió con “Birdie”, una mujer de talla XL diseñada por Rubén Toledo.

También Pucci ha trabajado en la personalización de diferentes negocios y boutiques, que son una referencia en el comercio de la moda en Nueva York. De este modo, en 1986, creó para Barneys, en colaboración con el famo-

so diseñador André Putman, el maniquí “The Olympian Goddess”, una cincelada estatua de un metro ochenta de altura que, en palabras de Pullman, era más “clásico y robusto” que sus contemporáneos estilizados disponibles en el mercado, porque había sido diseñado para que reflejara “las tendencias de la buena salud y la vida sana”<sup>53</sup>.

A lo largo de su carrera el creador norteamericano, que produce dos colecciones de maniqués al año (su última serie titulada *The Model*, en 2014) ha logrado demostrar que estos objetos inquietantes hacen algo más que reflejar los cambiantes conceptos de la belleza, pues son capaces igualmente de suscitar la atención del público a través del impacto social, la expresión artística y la fusión de referencias culturales históricas y contemporáneas (Marshall 2015: 52).

53. Lawrence A. Berglas, “What’s New in Mannequins: Greeting Mannequins on the Stairs”, *New York Times* (4 de mayo de 1986). Cit. en Marshall 2015: 52.



## || Segunda parte. El arte moderno y el maniquí



# 3

## El maniquí en la escultura

“El maniquí de mimbre que hay en el Rastro, adelgazado, deteriorado, torcido, es algo más que un maniquí, y algo menos al mismo tiempo: es el alma de los maniqués, su último suspiro” (Gómez de la Serna, *El Rastro*, 1915, ed. de L. López Molina, Madrid, Espasa Calpe, 1998, Apéndice “Algunos paseos epilogales”, p. 461).

Acierta Camille Paglia en su inteligente disección de la historia de la estética occidental cuando describe a Nefertiti como el primer

maniquí de la historia. La civilización egipcia sería, según la estudiosa norteamericana, la convergencia perfecta de nuestra tendencia dionisiaca (ligada al placer, al caos, a las fuerzas ocultas que nos atraen hacia la naturaleza) con nuestra tendencia apolínea (el orden, la geometría, el control: nuestra lucha desesperada contra la naturaleza dominante). Nefertiti, en este fértil entorno, representa la victoria de la racionalidad. Con su cabeza hiperdesarrollada y sus facciones trazadas a

escuadra y compás, establece el criterio de la perfección:

Nefertiti es la ritualización de la personalidad occidental, una *cosa* aerodinámica (...) su cara es la de una maniquí, estática, afectada, ofe-  
rente (...) De ser un modelo de estudio, el busto de Nefertiti se equipararía a los maniqués de una sastrería londinense. En cuanto que reina y maniquí, Nefertiti está constantemente expuesta y encerrada; es al mismo tiempo un rostro y una máscara (...) su perfección es sólo para la exhibición (Paglia 2006: 122)

Efectivamente, es sorprendente lo mucho que este mítico busto nos recuerda a los maniqués que habitan hoy los escaparates:

Antedecente al andrógino *Dux de Venecia* de Bellini, a los bustos-relicario de plata napolitanos, a los figurines de los años cincuenta, con mujeres sonrientes, sin brazos, vestidas con elegantes trajes de noche (...) Con su sonrisa acogedora y misteriosa, Nefertiti es la personalidad occidental en cautiverio ritual. Exquisita y artificial, es la imagen creada y atrapada para siempre en el radiante marco apolíneo que la inmoviliza (Paglia 2006: 123-124).

Como escribe Paglia: “El rostro de Nefertiti es el sol de la conciencia alzándose en el horizonte, el marco o la cuadrícula matemática de la victoria del hombre sobre la naturaleza. La *cosificación* idólatra del arte occidental es un hurto a la autoridad de la madre naturaleza” (Paglia 2006: 122)<sup>1</sup>.

Para Paglia, los egipcios inventaron la elegancia: “La elegancia es reducción, simplificación, condensación. La elegancia es la abstracción cultivada” (Paglia 2006: 110-111). De hecho,

la cultura egipcia es pionera en reivindicar la belleza de los pechos pequeños (“El pecho en cuanto que adorno vernal, juvenil, más que como saco de leche elástico; el contorno más que el volumen”, Paglia 2006: 109) y fue la primera cultura que, en cierto modo, canonizó la belleza femenina al traspasar el valor de la hembra (fecunda, maternal) a la fémina, inventando la feminidad y su erotismo artístico, como ocurre, por ejemplo, a la hora de sintetizar la vestimenta de las mujeres aristocráticas en una túnica de lino que se ciñe al cuerpo de forma sinuosa. De la misma manera se acomete la representación de la reina: “Nefertiti es la hembra convertida en matemáticas, la hembra sublimada por el procedimiento de endurecerla y concretarla” (Paglia



Maniquí de Tutankamon, parte del ajuar funerario de la tumba del faraón (Dinastía XVIII de Egipto, 1336/5 a 1327/5 a. C.)

1. Señala Paglia además que buscando fotos de la reina egipcia en internet, descubrió un blog de cirugía estética, donde el profesor Philip Levy ofrecía, a cambio de una pequeña inyección de botox, revivir en tu propio rostro la belleza ideal de Nefertiti. Y es que los maniqués revelan, de alguna forma, lo que siempre quisimos ser.



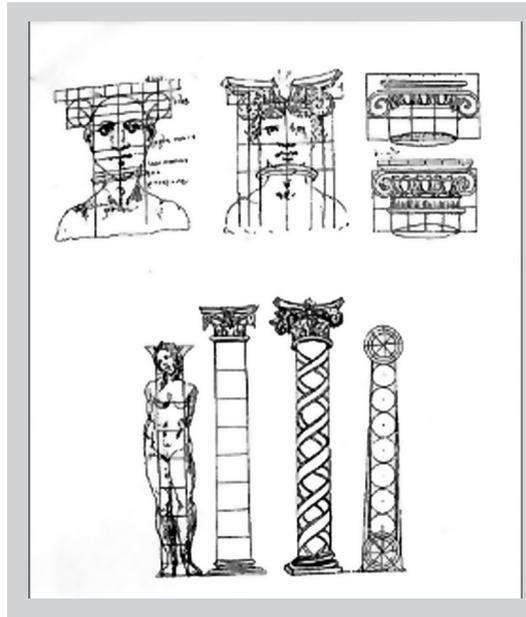
Busto de Nefertiti.

2006: 121) . Así pues, en el arte egipcio, más complejo y conceptual de lo que tradicionalmente se reconoce, se encuentra la fuente del clasicismo grecorromano: claridad, orden, proporción y armonía.

En época grecorromana se hace una aportación en este campo en cuanto a la antropomorfización de las columnas. Entre los años 27 y 23 a. C., Vitrubio señaló en su famoso tratado el género de los órdenes clásicos de las columnas. En su descripción de los templos dedicados a Apolo Panonio y a Diana, explicaba los motivos por los que éstas se asociaban a diferentes géneros y edades del ser humano adjudicando a la columna dórica la representación del cuerpo de un hombre y atribuyendo a la jónica las formas del cuerpo femenino: “Colocaron debajo de una columna una basa, como si fuera su calzado, y colocaron en el capitel unas volutas colgantes a derecha y a izquierda, como los rizos ensortijados de su propia cabellera; adornaron sus frentes o fachadas con cimacios y festones, colocándolos como si fueran los cabellos, y, a lo largo de todo el fuste, excavaron una estrías, imitando los pliegues de las estolas que llevan las mujeres; así lograron una doble estructura en la columna, mediante dos claras diferencias: una, de aspecto viril y sin ninguna clase de adorno (dórica) y la otra imitando los adornos femeninos (jónica)”. Las columnas corintias, por su parte, representaban la corporeidad juvenil del género femenino: “El tercer orden, llamado corintio, imita la delicadeza de una muchacha, pues las muchachas, debido a su juventud, poseen una configuración conformada por miembros delicados y mediante sus adornos logran efectos muy hermosos”<sup>2</sup> (Ramírez 2003b: 25).

2. Vitrubio, *Los diez libros de arquitectura*, libro IV, cap. 1 (trad. de José Luis Oliver Domingo), Madrid, Alianza, 1995, pp. 160-162.

Así pues, no parece que esta clasificación fuese una invención del tratadista romano, sino que que fuese algo en cierto sentido codificado en la arquitectura griega. De esta manera se entiende el carácter femenino que las cariátides confieren al Erecteion, o la masculinidad que aporta el orden dórico al templo de Zeus en Olimpia o la feminidad jónica del templo de Artemisa en Éfeso. De ahí además la trasposición o adaptación de la lección de Vitrubio que Sebastiano Serlio (*Tutte l'opere d'architettura et prospettiva*, Vencia, 1619) realiza en el Renacimiento y el Barroco al dotar a la nueva arquitectura cristiana de un carga iconológica en relación al uso de las columnas: el dórico se aconsejaba para los templos dedicados a Cristo o a los apóstoles (sobre todo, san Pedro y san Pablo), el jónico para las iglesias dedicadas a las santas adultas o matronas y el corintio para los lugares dedicados a la Virgen María y a las santas jóvenes y virginales. Además de las muchas contradicciones e incoherencias acerca de los cinco órdenes o más establecidos por Serlio y anteriormente por Vignola, lo cierto es que el carácter antropomórfico de este sistema estaba fuera de toda duda, como demuestran no sólo las imágenes de hombre-columna que abundan en el quattrocento italiano, bien de cuerpo entero o bien sólo en lo concerniente a los capiteles-cabezas, sino incluso a los diseños recogidos por Diego Sagredo (*Medidas del Romano*, Toledo, 1526), en el que sería el primer libro de arquitectura escrito en lengua vulgar, mostrando cómo la cornisa de los edificios romanos se acomodaban perfectamente al perfil de una cara. En esta línea se encuentra el tratado de Juan Caramuel, *Architectura civil recta y obliqua* (Vigevano, 1678)

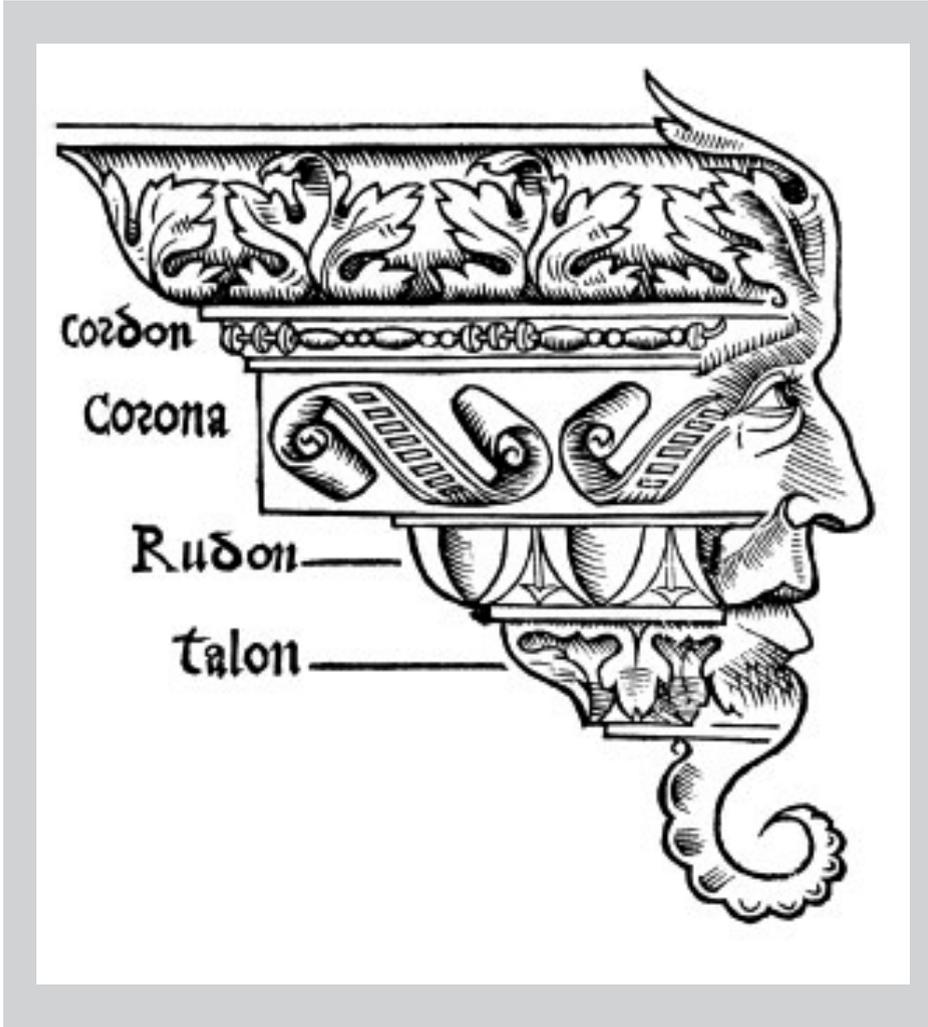


que recoge el diseño de los seres humanos adecuados a las cinco columnas tradicionales, “poniendo el acento sobre el sentido de una modalidad de la antropomorfización arquitectónica que calificaremos de “figurativa”, por oposición (...) a la de carácter proporcional”<sup>3</sup>.

Cuerpos humanos y columnas según Fra Giocondo (ca. 1510).

Pórtico de las Cariátides del Erecteion, entre 421 y 406 a. C.

3. Ramírez 2003b: 31). Para una mayor profundización en el tema, véase el cap. “El sistema de los órdenes arquitectónicos o la utopía de la razón y el sueño de la libertad”, en RAMÍREZ, Juan Antonio, *Edificios y sueños. Ensayos sobre arquitectura y utopía*, Málaga, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Málaga-Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 1983, pp. 123-182



Diego Sagredo, *Medidas del Romano*, Toledo, 1526.

Los cinco órdenes clásicos de columnas, según Caramuel (1678).



### 3.1 | EL MANIQUÍ, UN ELEMENTO ESCULTÓRICO RACIONALIZADO

En 1528 se publicó en alemán un tratado sobre las proporciones del cuerpo humano compuesto por Alberto Durero, los *Cuatro Libros de la proporción humana*, que en algunos aspectos era totalmente novedoso, sobre todo por lo que se refiere a la vindicación de la capacidad de crear de los artistas, hasta entonces negada y nunca defendida por la teoría del arte. Estos conocimientos que en el caso de Durero se inspiran en tratados más antiguos sobre la proporción humana para fines artísticos (en este caso concreto, su referente será *De Statua* del intelectual renacentista Leon Battista Alberti, compuesto en la primera mitad del siglo XV), tendrán también su reflejo en la construcción de maniqués, frecuentemente por parte de los propios artistas, para su uso en el estudio como sustituto de la figura humana.

En este sentido, a pesar que el aprecio por los instrumentales del estudio del artista es un fenómeno relativamente reciente, se tiene noticia, a través de algunos estudiosos insig- nes, de la adquisición, en la década de los 50 del pasado siglo, de un magnífico ejemplar de maniquí por parte de la Dirección General de Bellas Artes<sup>4</sup>, que parece ser que fue enviado al Museo del Prado, para pasar a enriquecer posteriormente la Casa del Greco en Toledo. Sus características son excepcionales, el modelado es excelente y se ha conservado en una caja de madera de pino de 269 x 92 x 56 milímetros. Además, en la tapa de ésta, entre otros muchos letreros, con “letra del siglo XVI, se lee: ‘Maniquí de Alberto Durero’” y en otro papel, a los pies, dice la letra seguramente del siglo XVII: “[Ma] niquí hecho de Alberto D [u] rero Cajn. 1º. Caja 20” (Sánchez Cantón 1952: 102)<sup>5</sup>.

La estatuita, labrada en madera de boj, con una leve pintura rosada, es un trabajo prodigioso por sus articulaciones, maravillosamente ajustadas. Mide 0,237 de lo alto de la cabeza a la planta de los pies y exactamente lo mismo con los brazos extendidos. Tres piezas forman el tronco, cinco cada pierna y cada brazo, fuera de pies y manos, pues aquellos tienen, además, articulados los dedos —está roto el menor del izquierdo— y los de las manos —rotos el anular y el índice de ambas— tiene doblemente articulados el mayor y el índice y rígidos los pulgares. La cabeza se forma por dos piezas, siendo movable el maxilar inferior y tiene lengua. El cuello se articula con el tronco y con la cabeza. Con tal riqueza de articulaciones, gobernadas por hilos anudados dentro del cráneo, “puede hacerse que la



Maniquí articulado de Alberto Durero?, hacia 1525.

4. Parece que fue adquirida a la viuda de un escultor por el conde de Valencia de Don Juan, coleccionista especializado en armas y tapices y “se ignora el apellido del escultor que lo poseyó antes del conde...” (Sánchez Cantón 1952: 102).
5. “Además”, continúa Sánchez Cantón, “sobre la tapa hay restos de otros letreros en tinta; solo es legible *Corado* que, atrevidamente, cabe inferir que sea el Conrad Meit” (p. 103).

figurilla adopte cuantas posiciones y actitudes se deseen” (Sánchez Cantón 1952: 103).

Al vocablo “maniquí” le “faltan autoridades viejas en castellano (...) anteriores al siglo XVII”. La primera vez que Sánchez Cantón encuentra esta palabra es en el inventario de Pompeo Leoni (1609)<sup>6</sup> y luego en un documento sevillano de 1670<sup>7</sup>, es posible que,

continúa nuestro autor, no haya paridad absoluta en su empleo, pues se verá que se aplica la denominación de maniquí a una figura escultórica de cortas dimensiones en un inventario de Flandes del año 1523, mientras que en otros textos de denomina así a aquella de quien Vasari atribuye la invención a Fra Bartolomé della Porta, que era artificio de tamaño natural.



*Museo Pictórico* (1715-1724) de Antonio Palomino

6. En el inventario del taller de Pompeo Leoni, en Madrid de fecha 23 de enero de 1609, se lee: “Un maniquí de madera”, que se tasa en 80 reales. Para dar una idea de su valor basta ver que en ese mismo documento se valoran en 110 reales, “una cabeza de bronce de un Emperador” y en 40 “una figura de Moisés sentado, de barro cocido” (Marqués del Saltillo: “La herencia de Pompeo Leoni”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1934, p.95 y sigs).
7. Se trata del testamento del escultor Andrés Cansino, donde se lee: “Declaro que he hecho un maniquí, que está para acabarse, el cual tengo concertado con Jacinto de Asalto en trescientos reales” (J. Hernández Díaz, “Materiales para la Historia del Arte Español”, en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla, 1930, t. II, p. 214).

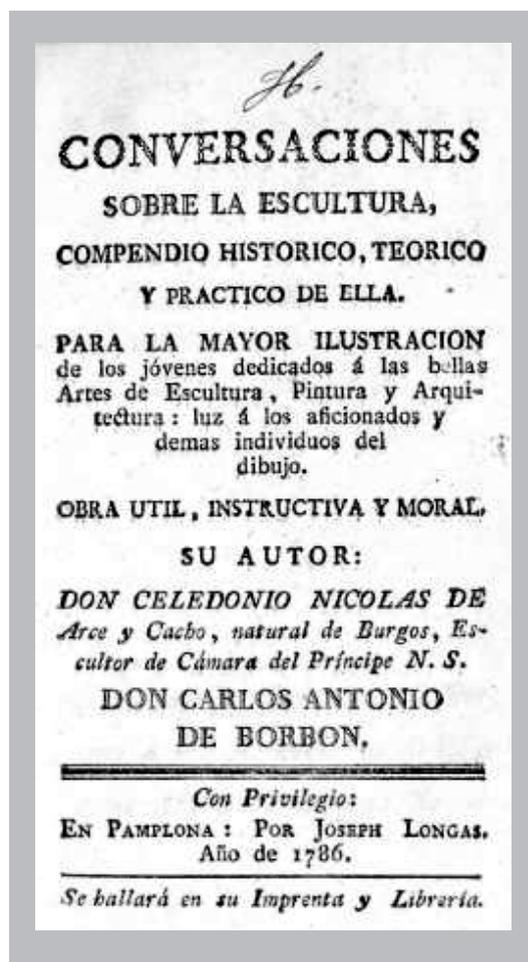
También hace referencia Palomino en el final de del libro III de su *Museo Pictórico* (en concreto, en el “Índice de términos”), donde le da el mismo valor de sustentáculo de los ropajes: “Figura movable artificial, que se deja poner en diferentes acciones a voluntad del pintor. Con ella se estudian las ropas” (Palomino 1988: t. I, 668). En el libro VII de su tratado es más explícito, aunque siempre refiriéndose a la ropa: “para las figuras vestidas (...) será acertado usar del maniquí, que si es del tamaño del natural será lo más conveniente, porque le venga bien cualquier traje del natural, como unas armas, un hábito religioso, o algunos indumentos sagrados” (Palomino 1988: t. II, 256). Más adelante aclara que “no embara-za” el que no sea grande el maniquí “para que cada uno se ingenie como pudiere; pues mucho le tienen como la mitad del natural y otros menos. y aun se le puede vestir de papel de estraza mojado, un modelo acomodando el traje a el intento (...) puesto a la luz que es menester se dibuja supliendo algo que le falte; y se hacen cosas muy buenas”.

Tampoco sacan de dudas al respecto los lexicógrafos de términos de arte del siglo XVIII. Rejón de Silva se limita a repetir la definición de Palomino, y en su *Diccionario* Martínez la amplifica, dando la definición más completa: “Es una figura ficticia de madera, de mimbre, de cartón y de cera, cuyos miembros son movibles y toma todos los movimientos y acciones que el pintor le quiera dar, sea para disponer los ropajes, sea para dibujar alguna actitud”<sup>8</sup>.

Además, en las famosas *Conversaciones sobre la Escultura* (1786) de Celedonio Nicolás de Arce y Cacho, habla de sustitutivos hechos de diferentes materias:

Todo Profesor debe tener su maniquí; cuando se te ofrezca y quieras por necesidad, o gusto, hacer algún modelo vestido de barro, o cera, en defecto de maniquí, le armarás desnudo de la estatua que te acomode (...) y esto conseguido y bien arreglado lo irás vistiendo con papel de estraza, o seda, mojado y algunos pañitos, o trapos, según la calidad que sea el traje que pide la efigie (Arce 1997: 123).

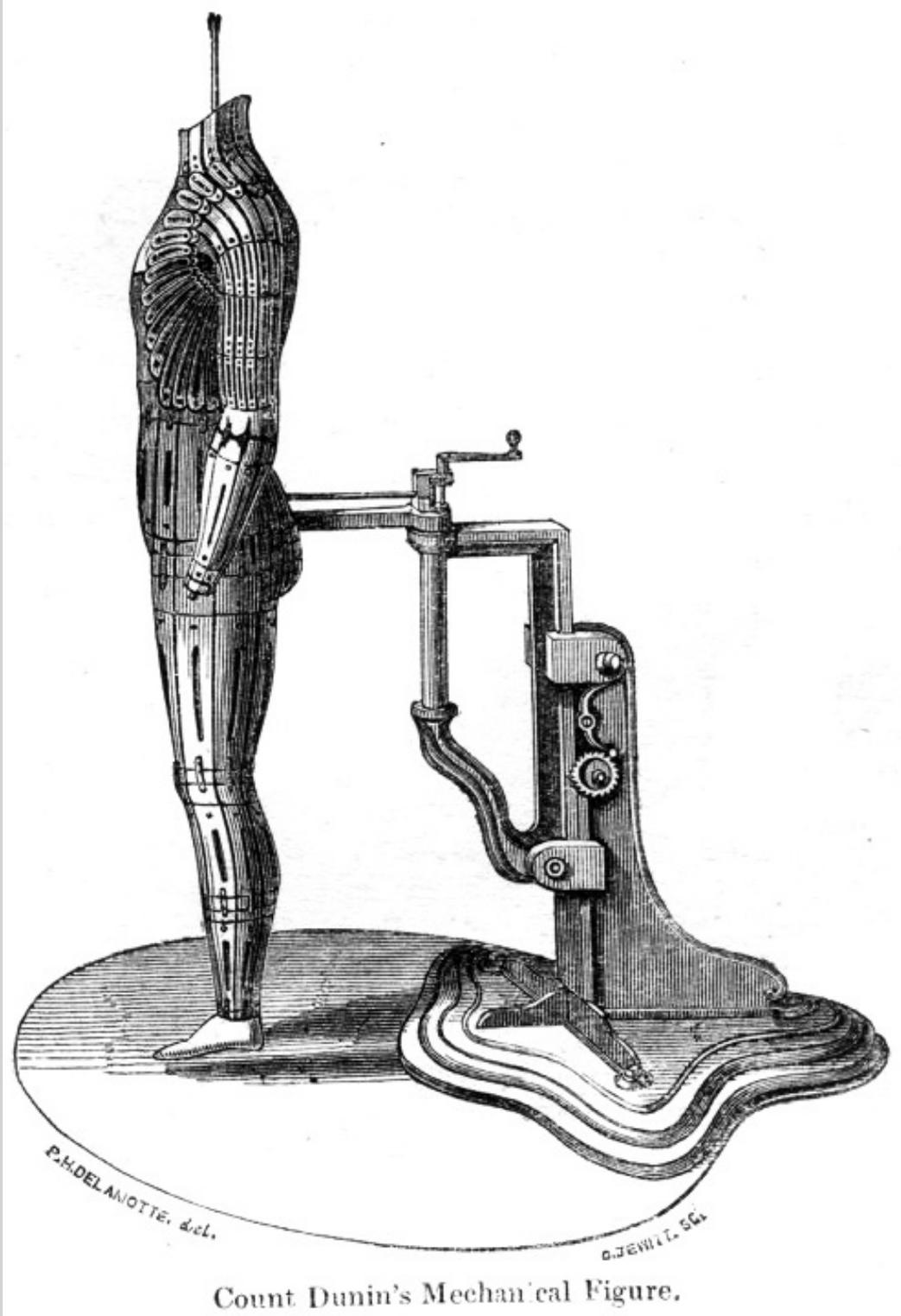
Similar a la admiración que era capaz de producir el artificio de taller atribuido a Durero,



*Conversaciones sobre la Escultura* (1786) de Celedonio Nicolás de Arce y Cacho

Maniquí extensible del Conde Dunin

8. Cit. en Sánchez Cantón, 1952: 104.



por “la maestría con que está ejecutado el diminuto y primoroso maniquí y su extraordinaria rareza” (Sánchez Cantón 1952: 109), una de las invenciones más extraordinarias concebidas en el siglo XIX para las mismas finalidades artísticas. Se trata del modelo de hombre “extensible”, un dispositivo mecánico proyectado por un exiliado polaco, el conde Dunin, que conoció un gran éxito en la Exposición universal de Londres de 1851. Compuesto por más de 7000 piezas de acero, capaz de crecer más de 50 cm, este protorobot estaba dirigido a los artistas más que a los sastres. Su principal inconveniente era su precio. Este género de proezas mecánicas suscitaba a finales de siglo el interés de la comunidad científica, como lo prueba un artículo aparecido en *La Science Illustrée* en 1893 que hablaba del ingenioso maniquí ajustable del conde polaco (Munro 2014: 170).

El célebre cartógrafo inglés, John Tallis, escribió, en sus crónicas sobre la Exposición que se desarrolló en el Cristal Palace, que las piezas de este objeto mecanizado y ajustable “estaban colocadas de tal forma que permitían movimientos graduados, de tal manera que la figura entera puede alcanzar las proporciones del Apolo de Belvedere e incluso de Goliath. También puede contraerse a placer a partir de estas colosales dimensiones hasta alcanzar las medidas originales de tamaño natural”. Este extraordinario maniquí robótico simbolizó la era de las máquinas con su adaptabilidad y capacidad de reproducción. Un periódico comercial apuntaba: “Los sastres lo miran llenos de admiración, pero su elevado coste lo convierte en un instrumento que pocos pueden permitirse”. Si bien no resultó ser práctico para el mercado de la sastrería, no puede negarse que la invención de Dunin fue pionera para su tiempo (Marshall 2015: 43).

### 3.2. EL FETICHE PREDILECTO DE LA VANGUARDIA.

A mediados de la década de 1920 la vanguardia artística reinventó el maniquí a imitación de una nueva estética que se mostraría determinante en la vida cultural influenciando de manera relevante tanto el mundo de la arquitectura como el de la moda. Consecuentemente, un nuevo racionalismo se imponía en la concepción de los escaparates. El primer síntoma se vio en la industria y el parisino Salón de otoño de 1924 fue sensible al nuevo deseo de los escaparatistas de cambiar los maniqués de cera por figuras más estilizadas. Esta nueva tendencia estilística tomó el nombre de *Art déco*, un estilo más acorde a las necesidades del comercio del lujo. A mediados de la década de 1920, Imans y Siégel fabricaron maniqués con rasgos abstractos y cuerpos depurados que terminaron por encarnar esta nueva estética y ocuparon un puesto preferente en el Salón de 1924 y en el Pabellón de la elegancia de la Exposición de las artes decorativas y modernas celebrada

en París al año siguiente, en 1925. *Vogue* afirmaba entusiasmada que el arte del maniquí (según la revista, prácticamente inexistente hasta ese momento) había conseguido captar como nunca antes la esencia de la mujer moderna<sup>9</sup>.

En la Exposición internacional de artes y técnicas de la vida moderna organizada en París en 1937, el Pabellón de la Elegancia concedió una atención especial al maniquí, pero su forma novedosa y su escenografía revelaban también ciertas tensiones políticas. Proyectado por los arquitectos Émile Aillaud y Étienne Kohlmann y el decorador de interiores Max Vibert para acoger los maniqués del joven escultor Robert Couturier, el Pabellón adquirió, con sus columnas galerías de arcadas un carácter mitológico y nostálgico, provocando, según el surrealista Marcel Jean, un sentimiento general de desorientación. Las figuras estilizadas del Pabellón estaban muy lejos de los maniqués de piel de melocotón de principios de siglo o de la nueva mujer un poco andrógina de los años 20. Como testimonian

Pabellón de la Elegancia de la Exposición de las Artes Decorativas y Modernas, París, 1925.



FIGURE VII. — Un ensemble de mannequins Siégel au Pavillon des Elégances. Photo Rep.



9. Cit. en Autié 1981: 90.

las fotografías oficiales tomadas por Wols (pseudónimo de Alfred Otto Wolfgang Schulze) cojugaban, al mismo tiempo, los materiales de la estatuaria antigua con el estilo de los grandes almacenes. El público se escandalizó, pero la prensa reconoció la fuerza simbólica de la instalación. Como ya hemos reseñado con más profusión en el capítulo 2 de esta Tesis, la revista *Femina* apreció este particular universo con grandes estatuas esbeltas a las que el escultor había querido dar “el rostro de nuestros sueños”. *Le Temps* señala que las perspectivas del pabellón se abrían misteriosamente, como si se tratara de “fragmentos de arquitectura al estilo de De Chirico” (Autié 1981: 148).



Wols, El Pabellón de la elegancia con el maniquí de Madeleine Vionnet, 1937.

Raoul Hausmann, *El espíritu de nuestro tiempo. Cabeza mecánica* (1919).

La obra de Raoul Hausmann *El espíritu de nuestro tiempo. Cabeza mecánica* (1919) se convirtió en el emblema del Dadaísmo. Consistía concretamente en una cabeza de maniquí de madera como la que utilizaban los peluqueros para exhibir las pelucas, y a la que hausmann había añadido una serie de objetos de manera más o menos arbitraria: una regla, un metro, un mecanismo de un reloj, una especie de carrete, una ficha con un número, etc. Era un montaje abstracto en el participaban el espacio y el tiempo, la ciencia y la técnica, fabricado con objetos concretos. En un escrito de 1921, Hausmann explica así su construcción: “El hombre natural todavía no existe. Sigue siendo una construcción abstracta que se utiliza para mantener los prejuicios de clase y cristalizar las pretensiones culturales”<sup>10</sup>.



10. R. Hausmann, “L’Art et le temps”, cit. en *Dadá*, París, Centre George Pompidou, 2005, p. 470.

### 3.2.1. | Bellmer, un escultor subversivo

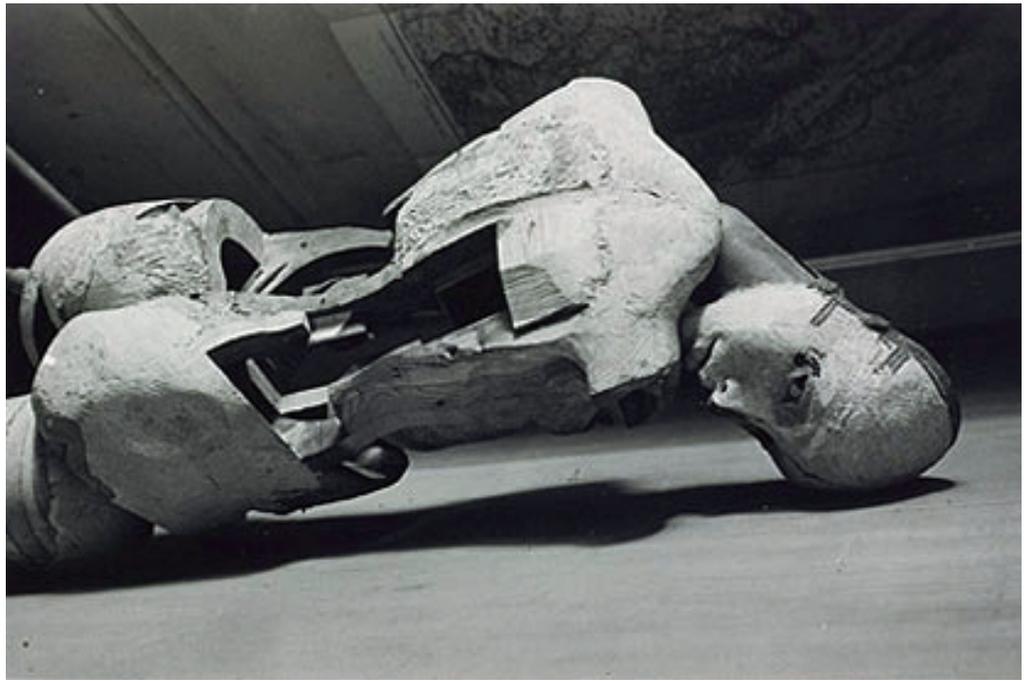
Al final de 1933 el artista industrial Hans Bellmer se insubordina contra el fascismo alemán cesando toda actividad que pudiera considerarse útil al estado y comienza a construir "mujeres artificiales", que expresan sus obsesiones y deseos. Algunas décadas antes, como veremos más adelante, el pintor Oskar Kokoschka se mandó construir una muñeca por encargo. Todas estas mujeres-maniqués remiten a Pigmalión en tanto que apuntan a que la elaboración de la obra de arte está re-

gida por la precisión de un mecanismo interno e invisible (Rueda 1998: 348).

Las muñecas de Hans Bellmer pertenecen al campo de la estética política, pero su carácter psicosexual las acerca a las muñecas macabras de Hoffmann y de Kokoschka. No deja de ser emblemático que Bellmer creara su primera muñeca después de haber visto en Berlín los *Cuentos de Hoffman* que puso en escena Max Reinhardt en 1932. Bellmer fabrica una muñeca de madera, de metal y de papel maché<sup>11</sup> y la dota de un estómago caelodoscópico que permite al espectador ver a

Hans Bellmer, *Busto de muñeca con mecanismo interno*.

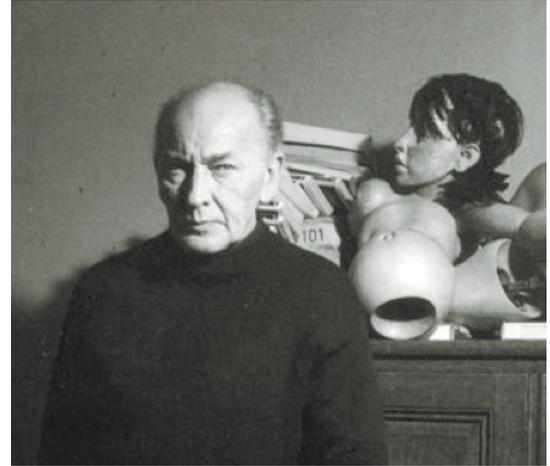
Hans Bellmer, *Muñeca*, 1933.



11. Al parecer, la idea de construir una muñeca surgió a raíz de una caja que su hermana le envió al mudarse a la casa de sus padres, que contenía una serie de artilugios que Bellmer había ido recogiendo de niño y que debieron despertar en él un olvidado sentiminetto de su infancia. En ese mismo año de 1933 una prima adolescente por la que Bellmer sentía una atracción erótica llega con su familia a Berlín y se establecen en el apartamento contiguo al de Bellmer. Es así como nace la primera muñeca para Bellmer que se constituiría en un instrumento de liberación. Su decisión de construir una joven artificial contagió a familiares suyos que se sumaron a este proyecto de fabricación clandestina. Parece ser que este primer modelo se basó en una sobrina del artista y fue ayudado por el padre de ésta, su hermano.

través del ombligo escenas eróticas iluminadas por una lámpara. Una de esas escenas era la imagen de un pañuelo mojado por la saliva de unas adolescentes.

Su segunda muñeca, creada en 1935-1936, presentaba una mayor movilidad, pues sus articulaciones estaban inspiradas en las muñecas de madera del siglo XVI que el artista había visto en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín. Bellmer reduce la muñeca a su anatomía sexual, representando a menudo sus pechos y su pubis, sus miembros descuartizados o cruelmente contorsionados. Especialmente cuando está acompañada de objetos de la vida doméstica (una silla de mimbre, una cómoda, una alfombra, un cuchillo sobre un plato con restos de comida...), éstos dan la impresión de ser en realidad instrumentos de tortura. Sin embargo, la presentación de la feminidad en Bellmer va más allá de la puesta en escena subversiva del deseo como lo practicaban los surrealistas con los que compartirá tantos objetivos, pues los ensamblajes libidinosos de la muñeca del artista alemán tienen una clara lectura política: se oponen a



los cuerpos armados de los nazis que representan a menudo esta feminidad como servil y degenerada. Esta subversión fue también una reacción de Bellmer contra un padre tirano, ferviente seguidor de Hitler. Así pues, los maniqués púberes de Bellmer son más políticos que perversos (Mahon 2014: 214). El artista nunca expuso en Alemania; refugiado en París en 1938 se unió más tarde a la resistencia francesa.

Hans Bellmer: *Segunda Muñeca*, 1935



### 3.2.2. | El surrealismo y el eterno femenino.

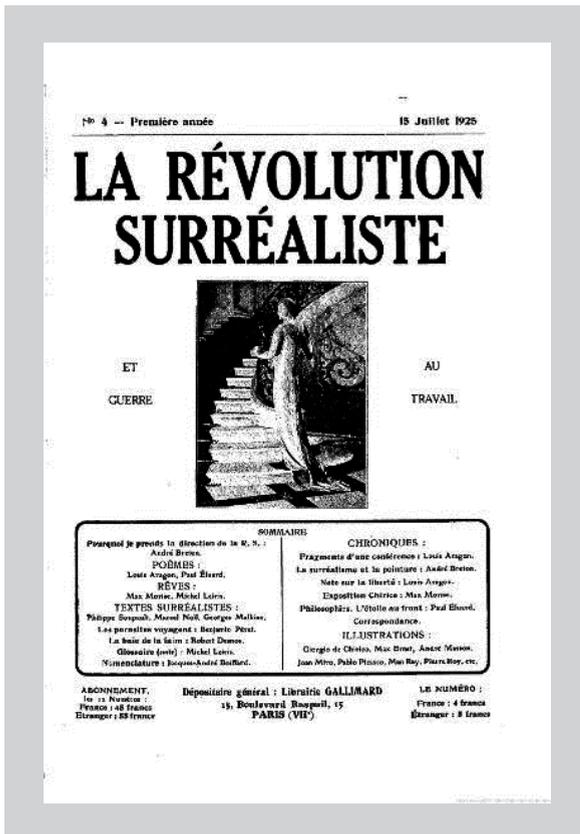
La portada de la edición del 15 de julio de 1925 de la revista *La révolution surréaliste* muestra una fotografía de un elegante maniquí vestido de noche al pie de una escalera clásica. El maniquí parecía sacado de la exposición de las artes decorativas de 1925,

pero la frase surrealista de la fotografía que la acompaña (“guerra al trabajo”) le da una dimensión a la vez siniestra y militante. En las páginas de la revista, Louis Aragon, defendía el nuevo movimiento surrealista con una declaración de intenciones (“se abría la era de las metáforas”), expresando de esta manera su desprecio hacia la exposición de las artes decorativas que, en su opinión, había sido más bien una “broma pesada”.

Desde el principio, el maniquí de moda ocupa un lugar preferente en el surrealismo. Entre 1924 (año de la fundación del movimiento en la capital francesa) y la década de 1960, se usó por parte de los creadores de esta vanguardia de manera especialmente provocativa y sexualizada. Su transformación en objeto de deseo ponía en cuestión las expectativas culturales y los códigos morales de la burguesía y suponía también una subversión del cuerpo político por el cuerpo erótico. La “central surrealista”, una oficina de investigación creada en el año del primer manifiesto, 1924, subrayaba el lugar central del maniquí femenino junto a las ambiciones revolucionarias del movimiento<sup>12</sup>. De esta manera, el grupo surrealista decidió utilizar el maniquí para toda clase de sugerencias eróticas.

El maniquí tenía que ser liberado de la producción y de la cosificación capitalistas y transformado subversivamente en un objeto dotado de una función a la vez onírica y erótica. Esta estrategia se inspiraba en una lectura del fetiche como parte del cuerpo o

*La révolution surréaliste*  
(15-7-1925)



12. En general, los artistas de las vanguardias europeas sintieron gran atracción por los maniqués, entes industriales que desencadenaba en su perturbadora belleza el impulso erótico. En el *Primer Manifiesto del Surrealismo* (1924) se recoge: “Lo maravilloso no siempre es igual en todas las épocas; lo maravilloso participa oscuramente de cierta clase de revelación general de la que tan solo percibimos los detalles: éstos son las ruinas románticas, el maniquí moderno, o cualquier otro símbolo susceptible de conmover la sensibilidad humana durante cierto tiempo”. Ramón Gómez de la Serna, trepidante vanguardista y un verdadero “mirón de maniqués”, como el él mismo se definía, quedó impresionado en París con el espectáculo de tiendas con lujosos escaparates que hacían de París la capital de la moda, donde llegó a contabilizar en 1930 más de doscientos mil. Como muestra de su pasión por la vida artística y social parisina, véase R. Gómez de la Serna, *París*, (Ed. de Nigel Dennis), Madrid, Pre-Textos, 1986.

como objeto simbólico del deseo sexual en sustitución de lo que no se puede poseer directamente. Hal Foster ve en el maniquí de los surrealistas un signo de su obsesión por el fantasma de la mujer y de la muerte (Foster 2008a: 178-179). El maniquí les permite poner en escena el cuerpo sexualizado y perturbar al espectador que no está acostumbrado a verlo así, "secuestrado". Desde entonces esta figura eróticamente perturbadora remite al potencial revolucionario que mueve de la vida, a Eros. Ante un maniquí surrealista el espectador no tenía otra elección que la de convertirse en un mirón, y enfrentarse a sus propios deseos y a sus propios miedos (Mahon 2014: 209).

En un ensayo de 1931, Dalí resumía cuál era el enfoque surrealista del maniquí afirmando

que el objeto surrealista servía únicamente para materializar "con el máximo de tangibilidad las fantasías espirituales de carácter delirante"<sup>13</sup>. En consonancia con esta afirmación, su *Venus de Milo con cajones* (1936) asocia un mueble banal como una cómoda a un icono de la belleza femenina (Venus) para crear un objeto a la vez extraño y erótico. En otra de sus obras, *Busto de mujer retrospectivo* (1933-1976) nos remite a una de las primeras esculturas-objeto de Salvador Dalí, creada en 1933. Se trata de uno de los objetos surrealistas más importantes de este período, muy apreciado también por el entorno surrealista como lo demuestra el hecho de que André Bréton lo escoja para ilustrar el apartado correspondiente de su libro *What is Surrealism?* en 1936.



Salvador Dalí, *Venus de Milo con cajones* (1936)

Salvador Dalí, *Busto de mujer retrospectivo* (1933-1976)



13. S. Dalí, "Objets surréalistes", *Le Surréalisme au service de la révolution*, nº 3 (1931), p. 16; cit. en Mahon 2014: 211.

La pieza está formada por un busto de maniquí sonriente, de la firma francesa Imans (en concreto, producido entre 1910 y 1920) que incorpora distintos elementos mediante la técnica del ensamblaje: una barra de pan, dos panochas de maíz, plumas, un zoótropo o tira de papel pintado, un tintero con figuras del Ángelus (cuadro icónico de Millet por el que Dalí sentía especial predilección) con dos plumas y arena. De nuevo, contribuye al surrealismo mediante la provocación con un objeto de enorme carga conceptual e icónica, que apela al deseo, al sexo y a la perturbación<sup>14</sup>. El mismo Dalí define sus objetos surrealistas en *Vida Secreta* con las siguientes palabras: “desconcertantes a primera vista, pero gracias a los cuales la gente ya no debía limitarse a hablar de sus fobias, manías, sentimientos y deseos, sino que podía tocarlos, manipularlos y hacerlos funcionar con sus propias manos”. Es importante reseñar la entrada triunfal de Dalí en el grupo surrealista en 1929, su rápido éxito internacional que explica el profundo impacto que produjo, a lo largo de los años treinta, en la obra de los jóvenes artistas europeos. Fue tal su importancia que para algunos observadores apresurados “*Dalinismo* y *surrealismo* tendían a confundirse” (Guigon 1997:105). Un ejemplo de este fenómeno sería el del pintor danés Wilhelm Freddie que para su exposición “Sex Surreal, retirez la fourchette de l’oeil du papillon” (Sex Surreal, retirad el tenedor del ojo de la mariposa) de 1937, Freddie presentó una escultura titulada *Sexparalysappeal* que, a causa del provocador pene trazado sobre la mejilla de un maniquí, derivó en un monumental escándalo y a la condena de diez días de prisión bajo el pretexto de pornografía (la obra junto a otras dos fue incautada para ser colocadas en el Museo



Wilhelm Freddie: *Sexparalysappeal* (1937)

de Criminología, de donde no saldrán hasta 1963).

En aquellos años Dalí colabora estrechamente con la creadora de moda italiana Elsa Schiaparelli en su boutique de la plaza Vendôme en París. La decoración de la boutique se confió a Jean-Michel Frank, decorador de interiores próximo a los surrealistas y el escaparate, diseñado por Bettina Jones, reservaba un lugar de honor a Pascal (un maniquí de madera encargado a Sennelier, un comerciante de material para artistas), que aparecía sentado en un primer plano dentro de una jaula de bambú dorada. En sus memorias, Schiaparelli califica a Pascal como “pura belleza griega con cabellos dorados, flexible y

14. El mismo Dalí define sus objetos surrealistas en *Vida Secreta* con las siguientes palabras: “desconcertantes a primera vista, pero gracias a los cuales la gente ya no debía limitarse a hablar de sus fobias, manías, sentimientos y deseos, sino que podía tocarlos, manipularlos y hacerlos funcionar con sus propias manos” (Dalí 2003: 256).

Maniquí Pascal

Schiapparelli con Pascaline

Roland Penros, *The dew machine*  
(1937)

muy digno” que mira con calma indiferencia a “la muchedumbre que lo contempla con la boca abierta”. Más tarde Pascal fue emparejado con una “novia” de madera, Pascaline, y con un oso de peluche creado por Dalí. Como su Venus, el oso tenía también cajones en el torso pintado de color rosa con los accesorios de la creadora. Alrededor de la jaula el perfume “Shocking” de Schiaparelli impregnaba el aire. El frasco creado por Leonor Fini en 1937 tenía la forma de un maniquí de confección que llevaba alrededor del cuello una cinta fijada con una “S”, el monograma de la creadora italiana.

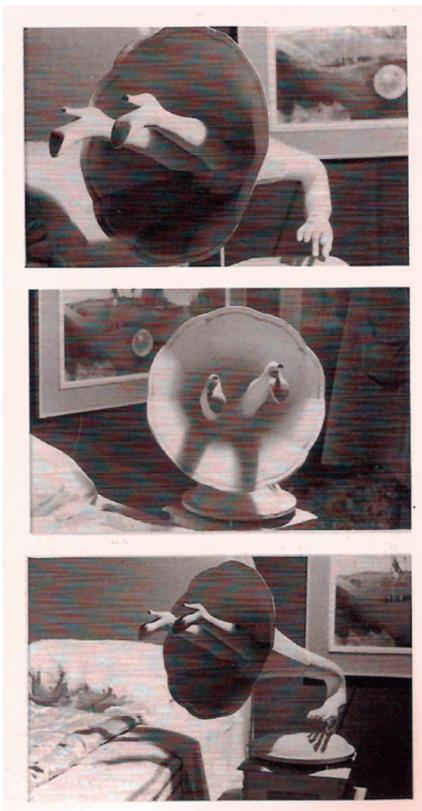
No sorprende, por tanto, que los surrealistas dedicaran al maniquí el papel principal en su particular exposición internacional que organizaron en París a principios de 1938<sup>15</sup>. El día de la inauguración, el 17 de enero de 1938, los

visitantes de la Galerie des Beaux-Arts, fueron recibidos en el patio por el *Taxi Lluvioso* de Dalí: la lluvia caía sobre el techo del coche; al volante, un chófer-maniquí con gafas y con un casco de dientes de tiburón, detrás una mujer-maniquí rubia empapada y cubierta de caracoles vivos, en su papel de pasajera. Llevaba además una tortilla en las rodillas y una máquina de coser a su lado.

En el interior del edificio, los visitantes descubrían *Jamais* (1937) de Óscar Domínguez, una obra compuesta de piernas de maniquí, que soportan un fonógrafo Vitrola y una aguja de tocadiscos estratégicamente situada en un brazo, cuyo dedo toca el plato moldeado en forma de seno. La obra de Domínguez nos transporta a “el inquietante extrañamiento” que Freud veía en el maniquí situado en la frontera de lo real y lo artificial.



15. Un año antes en la exposición de la London Gallery de 1937, dedicada al objeto surrealista, *Surrealist objects and poems* figuró una *Máquina de fabricar nubes*, de Julien Trevelyan, consistente en una cabeza de maniquí montada sobre un molinillo de la que surge una masa de algodón, y “una máquina de rocío de uso cotidiano”, *The Dew Machine*, de Roland Penrose, una magnífica testa de maniquí cabeza abajo con cabello largo y rubio cayendo hasta el pedestal, y una serie de recipientes para el rocío a modo de copas.



A su lado, Kurt Seligmann, había creado un *Ultrameuble* (1938) una composición con piernas de maniquí de un rosa encarnado haciendo de patas de taburete; y al final el *Objet Commode* (1938) de André Bréton, una composición de piernas y manos de maniquí que transforman un mueble en un torso exótico.

Jamais. Maniquí de Óscar Domínguez

André Bréton, *Objet Commode* (1938)

Kurt Seligmann, *Ultrameuble* (1938)

Las fotografías de la exposición tomadas por Raoul Ubac, Roger Schall y Denise Bellon permiten apreciar el carácter sombrío y casi mórbido del lugar, tal y como había sido dispuesto por los surrealistas: los visitantes, provistos de linternas, eran invitados a explorar la galería apenas iluminada, con sus puertas giratorias y un montón de pinturas y de objetos distintos, así como la calle de dieciséis mujeres maniqués de la noche. Fieles al ideal del “eterno femenino”, los maniqués que poblaban el corredor tenían los ojos de las estrellas de Hollywood, largas pestañas, siluetas esbeltas y pechos firmes. Eran criaturas contemporáneas concebidas para representar a verdaderas mujeres en la penumbra y para impactar a los espectadores, sugiriendo al mismo tiempo, la función seductora “lícita” del maniquí de escaparate de los grandes almacenes y la exhibición “tabú” de las prostitutas callejeras de los sex-shop de Pigalle. Seis imágenes de muñecas de Bellmer aparecían colgadas entre los maniqués de Jean Arp y de Sonia Mossé, y otras seis entre los de Léo Malet y Marcel Jean. El espacio, a media luz, estaba dominado por los maniqués de moda que encarnaban la tensión entre ilusión y desilusión, exacerbada ésta por la presencia de accesorios teatrales. Por ejemplo, el maniquí de Marcel Duchamp llevaba chaleco, chaqueta, corbata, sombrero y zapatos, pero dejaba ver las piernas y el sexo. La bombilla roja que le salía del bolsillo superior de la chaqueta hacía alusión a los barrios “calientes”; tenía el mismo nombre de la calle (“Rue aux Lèvres”), un juego de palabras con “Rouge à lèvres” (carmín). Esta mujer era naturalmente el *alter ego* de Duchamp, Rose Sélavy (Eros c’est la vie-Eros es la vida), que



Maniquí de André Masson, 1938

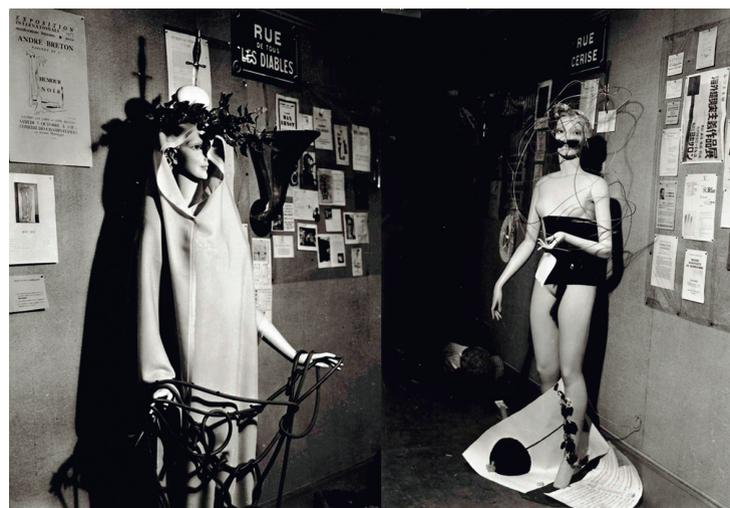
Maniquí de Duchamp, 1938

Man Ray, Exposición surrealista,  
1938

Man Ray, Exposición surrealista,  
1938

será la protagonista de una serie de retratos fotográficos de Man Ray en 1921. A su lado, la mas conocida *Jeune fille à bâillon vert à bouche de pensée* de André Masson se burla de la tradición del desnudo al aire libre: el maniquí tenía dos pájaros anidados en sus axilas, dos peces en su cabellera y un penacho de plumas a modo de taparrabos; muda por la mordaza que le cubre la boca, encerrada en una jaula y rodeada en la cintura por una cinta roja, este maniquí encarna el tema de la violencia erótica “velada” tal como la expresaban las imágenes de otros artistas como List, Bellmer y Man Ray.

El sentimiento general de claustrofobia de la instalación se amplificaba con un intenso olor a café, una grabación de gritos de pacientes de un hospital psiquiátrico, una música militar alemana, carbón ardiendo y una performance histérica titulada, *L'Acte manqué* de la artista Hélène Vanel, que bailaba semidesnuda con un gallo vivo sobre un lecho de hojas y saltando encima de una cama en la “gruta” central de la exposición. Este número sexual reforzaba el potencial perverso y salvaje de los maniqués<sup>16</sup>. Como final, los organizadores habían previsto presentar un autómata de tamaño natural con rostro de cera, construido en 1900 por el ingeniero americano Frederick Ireland y expuesto por primera vez en el hipódromo de Londres en 1905. Anunciado por los surrealistas en la carta de invitación como “el auténtico descendiente de Frankenstein”, este personaje llamado “Énigmarelle”, debía atravesar la exposición a medianoche<sup>17</sup>. Homenaje al poder subversivo del maniquí, esta exposición, por su decoración y por su puesta



16. El espectáculo primitivo de Hélène Vanel gimiendo en medio de cuadros extrañamente colgados y de instalaciones caóticas aparecía como una respuesta contundente a la exposición “Entartete Kunst” (“Arte degenerado”) organizada en Munich ese mismo año por el régimen nazi.

17. Como una atracción de vodevil, este robot andaba y montaba en bicicleta y podía parecer real a la mirada del público menos atento de principios del siglo XX. Pero era también una ficción moderna, un héroe de miembros artificiales de más de 1,80 cm.

en escena, desafiaba las estrategias propagandistas de las exposiciones oficiales (Mahon 2014: 221)<sup>18</sup>.

Para el arte de la vanguardia, “el ser humano se cosifica y el maniquí adopta comportamientos propios del ser humano” (Ávila 2001: 150). Estos seres inanimados, inertes, que parecen tener vida, con los ojos perennemente abiertos, son, en su representación de un momento congelado de la vida, una apariencia de la muerte. A esta dualidad vida-muerte que encierran estas figuras, sobre todo las de cera por su parecido a la carne humana, hace referencia incluso Ortega y Gasset cuando se refiere a ellas con estas palabras en *La deshumanización del arte*:

Ante las figuras de cera todos hemos sentido una peculiar desazón. Proviene ésta del equívoco urgente que en ellas habita y nos impide adoptar en su presencia una actitud clara y estable. Cuando las sentimos como seres vivos nos burlan descubriendo su cadavérico secreto de muñecos, y si las vemos como ficciones parecen palpitar irritadas. No hay manera de reducirlas a meros objetos. Al mirarlas, nos azora sospechar que son ellas las que nos están mirando a nosotros (...) La figura de cera es el melodrama puro” (Ortega y Gasset 2000: 33).

Para el escritor vanguardista español Ramón Gómez de la Serna, que apreciaba del maniquí su vertiente humana, estos seres plásticos poseían una dignidad artística que pocos sabían apreciar en su época: “La hipocresía del mundo —a lo que ha coadyuvado mucho el arte— quita importancia a estos seres intermediarios que hoy han adquirido perfección suma y que inquietan la vida contemporánea con un romanticismo nuevo, ya que la mu-

jer se escapa a ser el ideal de ese romanticismo”. De hecho, dice el escritor madrileño, “La Fornarina se parecía a las rubias muñecas de cera de los escaparates de corsés y de las lujosas tiendas de peluquería; es su misma cera rosa, entera y eternamente joven...”. Y tiene, igualmente, palabras de reconocimiento para sus anónimos artífices: “Vive horro de alabanzas este arte de los creadores de

Alfonso Sánchez Portela: *Retrato de Ramón Gómez de la Serna con su maniquí* (1930)

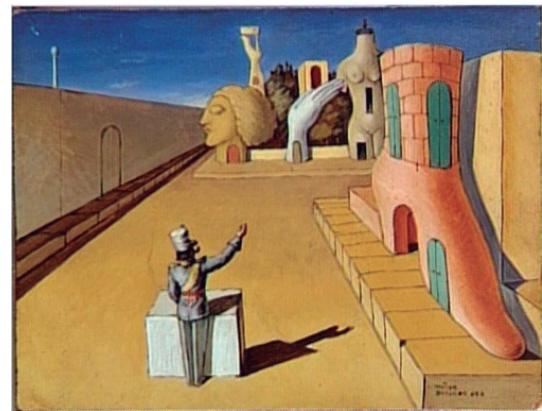


18. Para una análisis pormenorizado del evento artístico parisino, véase GÖRGEN, Annabelle, *Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938. Bluff und Täuschung. Die Ausstellung als Werk*, Munich, Verlag Silke Achereiber, 2008.

figuras de cera, no reciben el homenaje que debieran, pero el interés de las miradas ávidas busca sus producciones perfeccionadas como un reposo en las miradas, como un secreto respiro de la idealidad” (Gómez de la Serna 1955: 436-437)<sup>19</sup>. Siempre elegantes y con una perfección física envidiable, reemplazan al ser humano poniendo en su lugar un ideal de perfección. Los maniqués, en el imaginario ramoniano y de gran parte de los artistas plásticos de la vanguardia, sustituyen con su cotidianidad y sus materiales pobres (cartón, madera, cera) a la escultura clásica de bronce y mármol, por lo que “el mito de la belleza clásica se esfuma” (Ávila 2001: 144).



Además, al hilo de lo expuesto anteriormente, es importante señalar que la invención artística del maniquí, que, en su origen no ha sido concebido para ser una escultura, sino el recipiente, molde o contenedor hipotético de las ropas de muchos seres humanos, convierte a este artefacto en la evocación más abstracta y neutral del cuerpo humano que cabe imaginar, y por eso mismo guarda una gran parentesco secreto con la arquitectura, que es también un soporte más o menos mediatizador de habitantes o de usuarios variados (Ramírez 2003b: 48). Esto podría explicar la derivación de los maniqués metafísicos hacia representaciones arquitectónicas muchos más explícitas en la obra de otros artistas del ámbito dadaísta y surrealista como Max Ernst, André Masson, Victor Brauner, Salvador Dalí, etc., que demuestran un conocimiento de los ingrediente típicos de De Chirico o de Carrà, pero “la escala de las figuraciones parece mucho mayor”, véase la serie de litografías, *Fiat moder, pereat ars* de Max Ernst o “el descoyuntamiento de los cuerpos



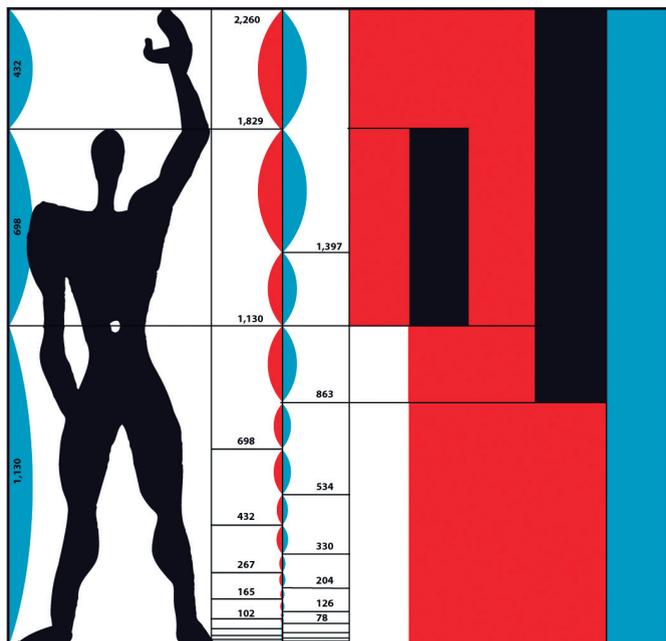
Max Ernst, *Fiat moder, pereat ars*, ca. 1919

Salvador Dalí, *Reminiscencia arqueológica del Ángelus de Millet*, 1935

Victor Brauner, *La ville qui rêve* (1937)

19. De hecho, los maniqués y los muñecos formaban parte del paisaje del estudio del escritor madrileño y a los que admira por ser “cosas con carácter” (*La sagrada cripta de Pombo*), un criterio basado en el concepto vanguardista del arte intrascendente, siguiendo la estela de Fernand Léger, quien consideraba que en la representación artística la figura humana no era más importante que un llavero.

de maniqués gigantes y su recomposición arbitraria para hacer con ello una “construcción”. El procedimiento deriva del cubismo sintético (de sus aplicaciones escultóricas), pero creo que es importante señalar su implicación arquitectónica” (Ramírez 2003b: 48), que podrían ser los “aparatos” de los cuerpos ruina del primer Dalí (como es el caso de la obra, *Reminiscencia arqueológica del Ángelus de Millet*, 1935) para terminar con la antropomorfización de la escultura imaginaria que fue muy común entre los surrealistas, entre ellos Victor Brauner, que en su cuadro *La ville qui rêve* (1937) representa casas-pie, casas-cabeza, casas-mano, casas-torso femenino, etc.: “el cuerpo habitable sería de alguna manera una proyección hacia el universo tangible de las pulsiones recónditas del inconsciente” (Ramírez 2003b: 51).



La historia de la asimilación del cuerpo humano y las proporciones arquitectónicas no es sólo preceptiva del arte antiguo, sino que continúa también en el siglo XX de la mano de Le Corbusier que con el abandono del funcionalismo abstracto radical tras la Segunda Guerra Mundial (los dibujos y los cálculos del *modulor* datan de los años 1942-45) y bajo la influencia de algunos de los grandes artistas de ese siglo, especialmente de Picasso, empezó a concebir sus grandes proyectos como si se trataran de “esculturas móviles”, utilizando el cuerpo humano como una especie de mediador<sup>20</sup>. Así lo define el propio Le Corbusier:

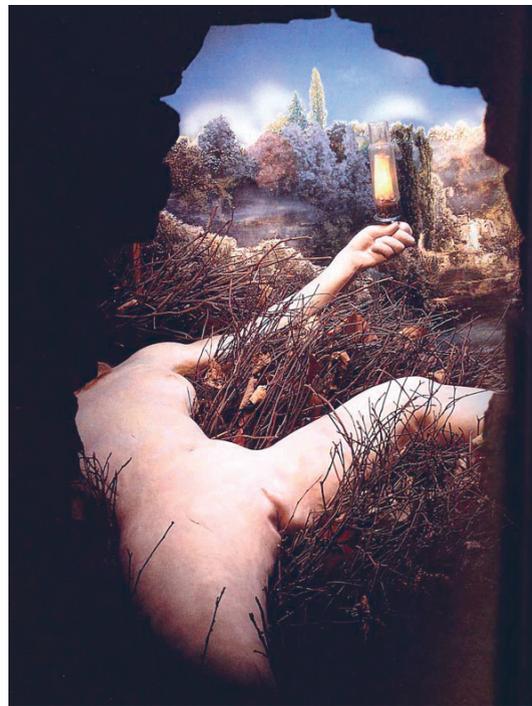
El *modulor* es un instrumento de medida tomado de la estatura humana y de la matemática. Un hombre con el brazo levantado suministra en tres puntos determinados de la ocupación del espacio —el pie, el plexo solar, la cabeza, la extremidad de los dedos con el brazo levantado— tres intervalos que engendran una serie de sección de oro, llamada de Fibonacci. Por otra parte, la matemática ofrece la variación más simple y más fuerte de valor: el simple, el doble, las dos secciones de oro<sup>21</sup>.

Esta orientación de Le Corbusier hacia una arquitectura corporal en un sentido más o menos metafórico tiene mucho que ver con el universo iconográfico de la “corriente fantástica”, fijando la atención especialmente en “las esculturas gigantes o edificios-esculturas” entendidos como “la eventual visualización de estructuras figurativas completas cuyo tamaño o disposición permiten concebirlas como entidades ‘arquitectónicas’” (Ramírez 2003b: 46). Los primeros ejemplos de una cierta consistencia se encuentran en la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, como se aprecia en la obra *Musas inquietantes* (1916),

Le Corbusier, *Modulor* (1942-1945)

20. Es la época de la *Unité d'habitation* de Marsella, que fue una de las primeras realizaciones arquitectónicas diseñadas con la ayuda de esa invención.

21. Le Corbusier, “Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique a l'échelle humaine applicable universellement a l'architecture et à la mécanique”, en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Boulogne, 1950, p. 55 (cit. en Ramírez 2003b: 42)



Marcel Duchamp, *Étant donnés*  
(1946-1966)

o *El óvalo de las apariciones* (1918) de Carlo Carrà, que tendremos oportunidad de comentar en el capítulo siguiente.

Tras la segunda Guerra mundial y sin salir del ámbito del arte de vanguardia, hay que hacer una alusión a Marcel Duchamp, que con la obra *Étant donnés* (1946-1966) inaugura la última etapa de su proceso creativo en la que la protagonista no es otra que la pulsión erótica, el deseo. Se trata de una obra tridimensional<sup>22</sup>, una instalación de carácter hipernaturalista (Crego 2007: 105) que consta de tres ámbitos diferentes el primero, un portalón de madera con dos orificios abiertos por el propio artista a la altura de los ojos por donde se debe asomar el espectador, el *mirón*. El segundo espacio está formado por una especie de cámara oscura situada entre el portalón y una pared con un agujero inmenso por el que se contempla el tercer espacio, una segunda cámara en la que aparece tumbado un maniquí desnudo, con las piernas abiertas y el sexo afeitado, sobre una mesa con un paisaje de fondo un poco artificial. No se ve la cabeza del maniquí, pero sí un mechón de pelo y un candil en la mano izquierda que ilumina la escena. El deseo del artista es el de que el espectador, con su mirada, actúe como una placa fotográfica e interprete, de manera ilusoria dada la ambigüedad de la escena, el instante mostrado consumando así la obra misma. Duchamp con esta composición lanzaba una crítica radical a esa pintura del siglo XIX que se regodeaba ante la presencia de los desnudos (léase, por ejemplo, Gustave Courbet, *El origen del mundo*, 1886, al que alude directamente esta obra), pero que, al mismo tiempo, pretendía disimular o amortiguar su mirada lasciva enarbolando los valores de la belleza o el clacisismo (Ramírez 1993: 219).

22. Los detalles de la composición se encuentran en J.A. Ramírez, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1993.

### 3.3. EL MANIQUÍ INCONFORMISTA EN LA ESCULTURA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.

En 1969, Allen Jones desató la polémica con un conjunto de esculturas —un perchero, una mesa y una silla— en los que incorporaba modelos de fibra de vidrio de mujeres sumisas, de raza blanca, y con trajes de cuero diminutos, que presentó en 1969 en una galería de Westminster. Para crear sus esculturas, el artista se alió con un escultor comercial, que trabajaba para el museo de cera Madame Tussauds mientras que la lencería de cuero la aportó la misma empresa que suministraba los ceñidos trajes a la actriz Diana Rigg en la serie británica de *Los vengadores*. La primera vez que se exhibieron las esculturas, se desató una ola de protestas, especialmente por parte de las feministas que denunciaron la cosificación de la mujer asegurando que la obra de Jones convertía a las mujeres en un mueble, o en objetos en los que un hombre podía colgar un abrigo o dejar una cerveza<sup>23</sup>.

Desde entonces la polémica no ha parado. En el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres las obras fueron atacadas con el lanzamiento de bombas fétidas y de humo y años más tarde, en 1986, cuando *Mujer como una butaca* se presentó en la Tate, también fue agredida con pintura y restaurada posteriormente Jones afirmó en su día que no se propuso nunca que su obra fuera ofensiva y que estaba protestando contra el sexismo y no deleitándose con él. Su principal objetivo, explicaba, era ser iconoclasta: "Mi idea

era ofender los cánones del arte de la época". En las entrevistas concedidas con motivo la retrospectiva que le ha dedicado este mismo año la Royal Academy of Arts de Londres Jones se ratifica en sus declaraciones de entonces afirmando: «Era lo último que pretendía. Mi trabajo fue visto como antifeminista, pero toda mi obra quería reflejar la liberación del cuerpo de la mujer (...) Estaba convirtiendo a la mujer en sujeto, no en objeto».

Vistas hoy, esas mujeres-mueble, cuya deuda con los muebles surrealistas de la exposición parisina de 1938 es evidente (Pedraza 1998: 231)<sup>24</sup>, parecen armas de doble filo. Por un lado, no cabe duda de que Jones erotizó a féminas de anatomías exageradamente idealizadas, a las que relegó literalmente a la misma categoría que el mobiliario. Por el otro, parece claro que estaba edificando una agresiva metáfora sobre la opresión que la sociedad patriarcal ejercía sobre ellas, en una época, los setenta, en la que pese a los primeros asomos de la liberación sexual, las mujeres seguían siendo aplastadas por el género dominante y obligadas a comportarse como silenciosos floreros<sup>25</sup>. Caminando por esa cuerda floja, Jones logró incomodar y lo sigue haciendo hoy, lo que convierte a su obra en relevante. De hecho, a pesar de lo que defiende el artista británico, Jones tampoco niega que, además de romper tendencias, el impulso sexual estaba ahí. Dice Jones que parte de la inspiración vino de ver a mujeres caminando por Londres en minifalda y pantalones ceñidos.

Allen Jones: Silla, mesa y perchero, 1969.

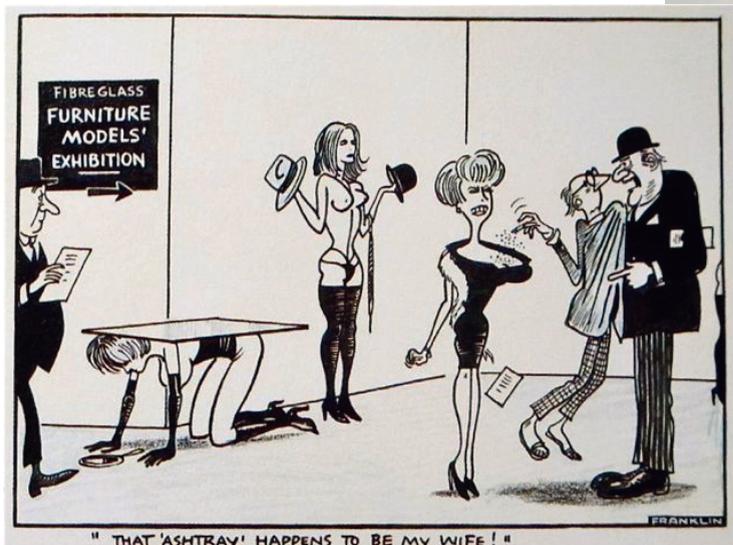
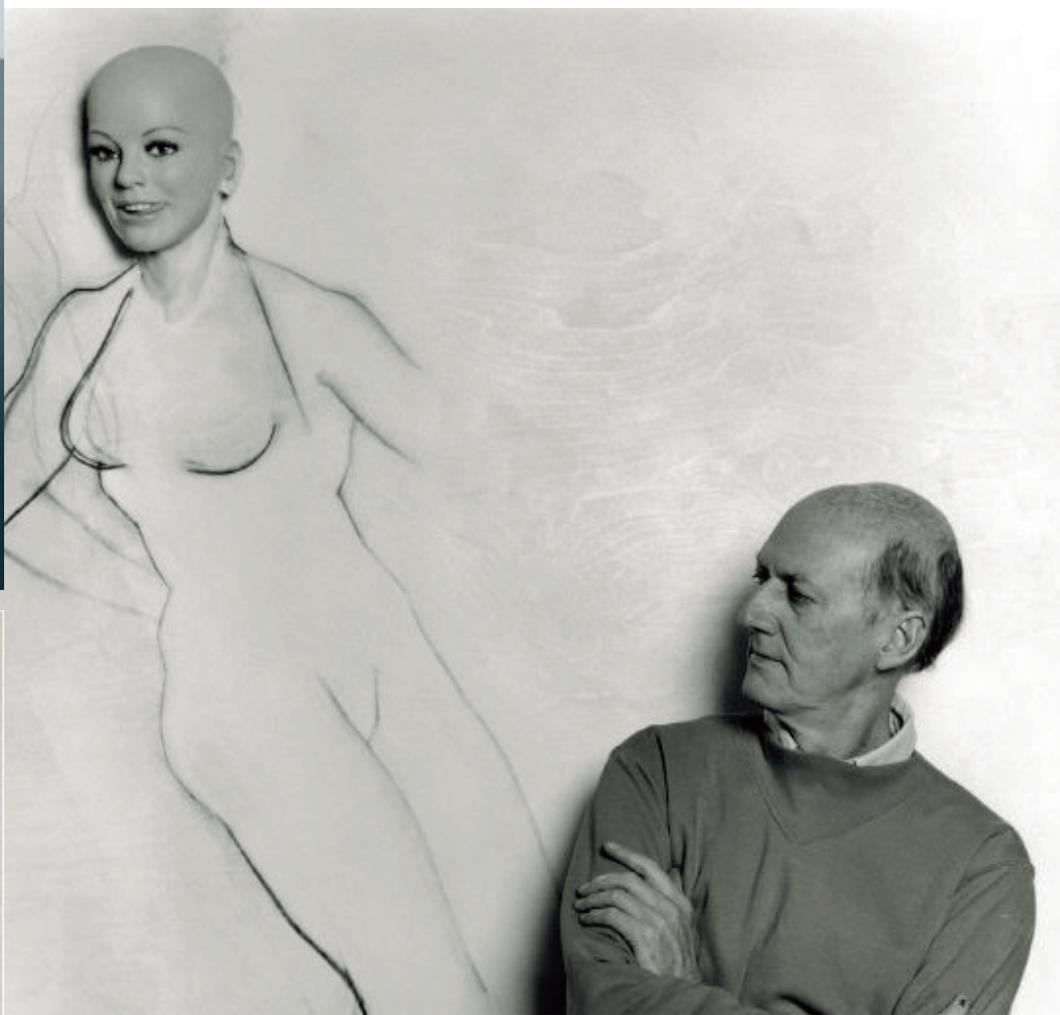
Allen Jones

Viñeta humorística sobre la obra de Jones

23. Se habló incluso de "forniphilia", una perversión sexual con la que se describe a quienes se excitan disponiendo a personas como si fueran muebles. La revista feminista *Spare Rib* llegó a sugerir que a Jones le aterrizaraban las mujeres y que tenía un "complejo de castración".

24. Aunque la deuda salta a la vista, hay importantes diferencias entre ellos. Las piernas de los muebles de Adré Bréton o de Kurt Seligmann son elementos de un juego fetichista, provocador e irreverente, que apunta a la transgresión, mientras los maniqués de Allen Jones son meros objetos, "globos, colorines, bombones" (Pedraza 1998: 231).

25. Véase Alex Vicente, "Las mujeres-mueble de Allen Jones, ¿sexismo o arte?", *El País* (30-XI-2014).



Su obra no ha tenido sólo detractores. Grandes personalidades de la cultura del momento se vieron atraídos por los muebles-maniquí de Jones. Roman Polanski y Elton John compraron sus esculturas, al igual que el *playboy* Gunter Sachs, entonces marido de Brigitte Bardot. Los Beatles acudieron una vez a su estudio y, una década después, Johnny Rotten. Además, se sabe que el cineasta Stanley Kubrick, admirador de su obra, trató de que elaborara nuevas esculturas para su película *La naranja mecánica*, pero Jones rechazó el trabajo. Aunque nunca fue tan famoso como sus contemporáneos (Hockney, Roy Lichtenstein o Andy Warhol), Jones estaba en la vanguardia del movimiento de arte pop británico<sup>26</sup>.

Otro artista a tener en cuenta en este contexto es el escultor estadounidense Charles Ray, mundialmente conocido por sus enigmáticas esculturas que hace que el espectador se cuestione la percepción convencional del arte. La relación del artista Charles Ray con los maniqués empieza a dar sus frutos con *Fall '91* (1992), que suscitó cierto grado de atención internacional. Los maniqués de *Fall'91* rondan los dos metros y medio de altura y todos los elementos que lo componen han sido redimensionados a razón de un tercio de su longitud. Según imaginaba Ray, el espectador debería apreciar el maniquí en la distancia, sin ser capaz de distinguir ni los rasgos ni la escala, de modo que se apreciara como si tuviera un tamaño normal. Sin embargo, conforme el espectador se acercaba, se sentiría empequeñecer por momentos en comparación con esta estatua imponente y segura de sí misma semejante a una amazona. Expuesta por primera vez durante la exposición "Helter Skelter: L.A. Art in the 1990s",

en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, *Fall '91* causó enorme sensación. Mientras se apresuraba por terminar su obra justo antes de la inauguración, Ray decidió en el último minuto instalarla en una espaciosa sala que ofreciera una amplia visualización. Más allá de su capacidad formal para manipular la escala y el espacio, la obra recordaba al espectador cómo era eso de sentirse de nuevo un niño al evocar a la vez la comodidad y el miedo que se experimenta en la infancia cuando se mira a los padres de heroicas proporciones (Schimmel 1998: 86). Para muchos espectadores, *The Big Lady*, como se la bautizó informalmente, se convirtió en el monumento de la relación maternal psicológicamente disfuncional. De hecho, Ray concibió originalmente una enorme figura masculina pero, como se aclaró posteriormente: "En un mes, consideré necesario que fuera mujer".

En *Fall '91*, Ray hablaba de sus problemas de identidad, sexo y sexualidad, todos ellos en el centro de los movimientos feministas de los setenta y de los ochenta. Al igual que ha hecho con otros movimientos, Ray comenzó a introducirse en el difícil terreno del feminismo combinando la cultura popular con la industria de la moda mediante tres mujeres de proporciones heroicas, vestidas cada una por su lado: la *Pink Lady*, con ese glamour hollywoodiense desenvuelto; otra, embutida en un traje azul oscuro mucho más sutil y la tercera, decidida mujer neoyorquina trabajadora con un conjunto en blanco y negro. Le atraía la moda, porque de por sí era una potente metáfora de la identidad, algo que podía ser alterado, manipulado y usado para crear una intimidad falsa entre el sujeto y su observador (Phillips 1998: 102).

26. Cfr. *Allen Jones*, Londres, Academy Editions, 1993.

Charles Ray: *Pink Lady*, 1992

Charles Ray: *The Big Lady*, 1992

Charles Ray, *Boy*, 1992

En 1992, Ray creó otro maniquí, *Boy*. Para realizar la obra, estiró los miembros de un muchacho adolescente hasta adecuarlos a los de su propia altura. Lo cierto es que originalmente deseaba vestir a este muchacho agigantado con un trajecito de marinero, sacando así sus propias memorias de cuando fue humillado públicamente durante un desfile de moda donde le obligaron a llevar ese mismo traje con seis años. Mientras Ray se esforzaba por encontrar un traje que conmo-



viera al público por su figura, escogió al final un trajecito de bebé que alteró para que le sirviera a su obra, dando lugar a un apariencia que alternaba entre la propia de un bebé y la de un muchacho de las juventudes hitlerianas. Mediante *Boy*, transformó la experiencia de su propia juventud, incómoda y difícil, en un niño que irradia una cualidad poderosa y malvada.

Los maniqués que crean Jake y Dinos Chapman en las dos series tituladas *Minderwertigkinder* y *Tinkerbellend*, asocian el sentimiento de confusión que se siente cuando, inseguros de lo que es humano y no en las representaciones de finales del siglo XIX y principios del

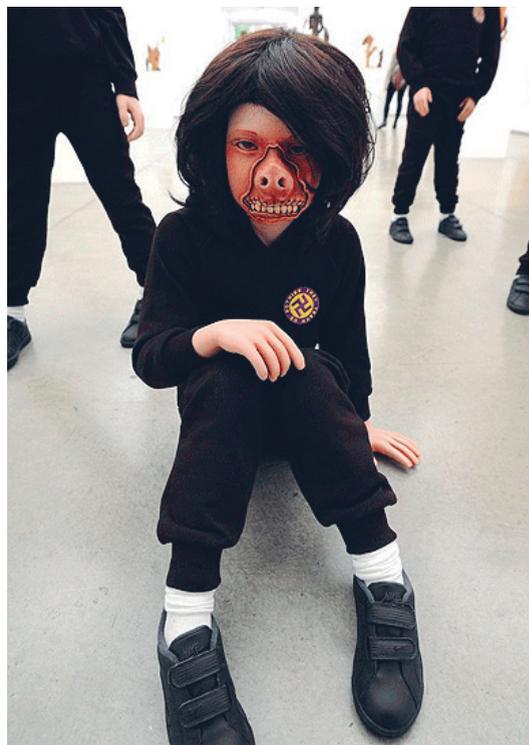
XX, se pasa súbitamente de la identificación a la alienación. Los Chapman trabajan esta fusión desplazando el centro de atención de esta calma colectiva hacia las relaciones desiguales entre los adultos y los niños, es decir, concentrando la atención en una categoría de seres humanos que considera natural (y al mismo tiempo deseable) controlar (Mengham 2014: 225). En esta producción se inscriben las obras con maniqués que los hermanos Chapman realizaron a mediados de la década de los noventa. En este caso todas ellas utilizan el maniquí-niña propio de tiendas de ropa, de superficies pulidas, de gran realismo corporal y de estética kitsch. Todas estas fi-

Jake y Dinos Chapman,  
*Tinkerbellend*, 2002

Jake y Dinos Chapman:  
*Minderwertigkinder*, 2011

Jake y Dinos Chapman, *Zygotic acceleration, biogenetic the sublimated libidinal model*, 1995

Jake y Dinos Chapman, *Fuckface*, 1995.



guras aparecen totalmente desnudas, aunque calzadas con zapatillas deportivas *Nike*. En muchos casos están unidas entre sí formando parejas de siamesas o bien en grupo de tres o más maniqués. Lo más llamativo de estas obras es que aparecen órganos sexuales, penes o vaginas, en los lugares más inverosímiles, en la nariz, boca o en el punto de unión de las parejas de siamesas. Son como alucinaciones nacidas de un *ménage à trois* demoníaco entre la perversión, la fantasía y la ciencia<sup>27</sup>.

Su figura de Tinkerbell (el hada Clochette del famoso relato de James Matthew Barrie, muy popular en la cultura británica) se pregunta por nuestras intenciones hacia los niños desde un doble punto de vista absolutamente



27. D. Fogle, "A Scatological Aesthetics for the Tired of Seeing", en *Chapmanworld*, Londres, ICA Publications, 1996. Cit. en Crego 2007: 137).



contradictorio: por un lado, la idealización de la infancia en nuestra cultura a través de un personaje célebre de los cuentos infantiles y, por otro, las formas inadmisibles de agresión que se ejercen sobre los niños, al representar el personaje alterado su rostro en el que los artistas han colocado un pene en el lugar de la nariz.

Jake y Dinos Chapman, Fuckface, 1995.

El adoctrinamiento progresivo de los niños con la complicidad de autoridades como la iglesia y el estado tiene como finalidad modelar los deseos de egoísmo que caracterizan a los niños, pero esta inculcación de códigos morales tiene por efecto una vuelta a los canales que privilegian la agresión y la avaricia de los adultos sobre ellos. Para los Chapman, la imaginación de los jóvenes constituye un recurso con la que el arte debe emparentarse para distinguir entre los deseos que hablan de ellos mismos y los que responden al lenguaje de la moralidad convencional. En gran parte de sus obras, han recurrido a métodos y a modos de expresión juveniles, cuyas imágenes ellos utilizan para desnaturalizarlas o directamente borrarlas.

En los maniqués de *Minderwertigkinder* y *Tinkerbellend* esta desnaturalización está tomada al pie de la letra. Si el pene que reemplaza la pequeña nariz del rostro del hada Clochette parece alterar el personaje original de la obra de Barrie, es directamente proporcional a la conducta escandalosa del hada misma que no se detiene ante nada con tal de satisfacer sus deseos. Pero el simbolismo tiene otra proyección en esta figura infantil, es decir, el presupuesto adulto de que es posible moldear o modelar a los niños a la manera que se hace con los maniqués para que se atengan a lo que se espera de ellos. El hecho de que la mezcla obtenida parezca una especie de *sex-toy* testimonia la voluntad de los Chapman de establecer una correlación entre los deseos más oscuros y la obscenidad de querer someter a los niños a ciertos estereotipos.

Jake y Dinos Chapman, Fuckface,  
1995.

Elaborada durante más de una década (entre 2002 y 2013), la serie *Minderwertigkinderes* mucho más impactante, pues su humor negro se ve reforzado por el uso de esvásticas, que crean una confrontación entre la evocación de máscaras cómicas y el recuerdo histórico de las perversas experiencias médicas llevadas a cabo por los nazis. El desequilibrio extremo de registros está calculado para evitar que reaccionemos de manera ligera ante estas esculturas, verdaderos avatares de escolares occidentales normales. Producidas en serie, ataviadas con despeinadas pelucas, estas figuras muestran claramente que la aculturación es sinónimo de “anonimización”, hasta el punto de que un personaje puede ser substituido fácilmente por otro si no fuera por las desfiguraciones que los distinguen. La aparición de elementos propios de la morfología animal en sus caras y bajo la piel nos produce la impresión de descubrir una naturaleza subyacente: bajo la superficie anodina del púber se esconde una forma de ferocidad y esos rasgos que distinguen un niño de otro están determinados por su instinto de supervivencia (Mengham 2014: 225).

Rígidos e inanimados, congelados en idéntica actitud, esos maniqués no dan la impresión de tener algo que decir. Si nos impactan no es porque hacen pensar en mutilaciones, sino porque desafían el principio de la domesticación a través de la vida familiar y la educación, que someten al niño a convenciones y a ideologías. Para los Chapman, esta domesticación que anula la autenticidad del niño exige una reacción brutal. No se trata de realismo: el maniquí, con todo lo que tiene de artificial, se convierte en el mejor medio de expresar la fuerza y la ambigüedad del niño en estado puro (Mengham 2014: 226).





# 4

## El maniquí en la pintura: “¿monigote, espectro anatómico o ser vivo?”<sup>1</sup>

1. R. Gómez de la Serna, “Los caprichos”, en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Obras completas. 7, Ramonismo. Vol. 5, Caprichos, gollerías, trampantojos (1923-1956)*, Barcelona, Círculo de lectores- Galaxia Gutenberg, 1997, p. 205.

Tradicionalmente en la formación de los artistas ha jugado un papel fundamental la representación del cuerpo humano, razón principal por la que tanto han proliferado los tratados y manuales de anatomía y se ha valorado tanto en los centros de enseñanza artística el dominio en la correcta ejecución del desnudo. Para esto último, se ha recurrido tradicionalmente a modelos vivos, cuya interacción con el artista, ya sea consagrado o en formación, ha sido últimamente temática predilecta de la historiografía artística que se ha centrado no sólo en la importancia del desnudo en las academias de bellas artes, sino también en cuestiones como el rol desempeñado por el modelo vivo en la formación artística desde el prisma de la “transacción” entre el artista y el modelo [lo que la crítica ha definido como “interacciones de la producción artística” (Waller 2006: XIV)] o la repercusión que la profesionalización de los modelos ha tenido en la evolución del realismo en los modos de representación (algo crucial en la pintura del siglo XIX)<sup>2</sup>, así como, desde una perspectiva sociológica, el estatus social del modelo y su mala reputación en el imaginario popular.

En cambio, el maniquí ha recibido muy poca atención por parte de la crítica, un accesorio que durante al menos cinco siglos no sólo ha estado presente en el proceso de la creación artística como sustituto del modelo vivo y ha formado parte de lo que, junto a los materiales tradicionales (lienzos, óleos, caballetes) y otras cuestiones derivadas del espíritu del artista que tienen que ver con el modo en que los creadores adquieren, desarrollan y transmiten sus conocimientos y sus competencias, sino que ha formado parte de lo que se

conoce como “los secretos” del estudio del artista, ese lugar casi sagrado de la creación y al mismo tiempo espacio de socialización donde el artista solía recibir a amigos y potenciales compradores. Es más, los mismos artistas han hablado muy poco de ellos, quizá porque más que un útil de trabajo lo han considerado un compañero discreto y silencioso (Munro 2014: 2).

#### 4.1. EL MANIQUÍ EN LA COMPOSICIÓN PICTÓRICA

En la Europa del siglo XV el uso del maniquí articulado era una práctica corriente en los estudios de los artistas. En los siglos siguientes el maniquí se convirtió en un valioso aliado, despertando más o menos entusiasmo o fundadas reservas, de generaciones de artistas y de teóricos del arte. El uso de estas figuras se remonta a la Edad Media, pero los primeros documentos que testimonian y detallan la manera de emplearlos, proceden de la Italia del siglo XV. Desde su origen, el recurso de este “artificio” estuvo íntimamente ligado a la búsqueda de una “mayor naturalidad”. El escultor, arquitecto y ensayista florentino Antonio di Piero Averlino, más conocido por el sobrenombre de Filarete, aconsejaba en su *Trattato d'architettura* (1461-1464) la utilización de una “figuretta di legname” para aprender a dibujar y pintar ropajes. A su vez, Giorgio Vasari señalaba que numerosos escultores, entre los que mencionaba a Miguel Ángel, trabajaban así. Al final del siglo XV era conocido que esta práctica adoptada, entre otros por Piero della Francesca, se había extendido por los estudios de los pintores que habían estu-

2. Parece ser que el carácter demasiado artificial de las poses de los modelos tradicionales hizo que los pintores prerrafaelitas ingleses y los realistas franceses recurrieran a modelos no profesionales. Cfr. en este sentido, M. Lathers, *Bodies of Art. French Literary realism and the Artist's Model*, Lincoln-Londres, University of Nebraska Press, 2001 y S. Waller, “Realist Quandaries. Posing Professional and Proprietary Models in the 1860s”, *The Art Bulletin*, vol. 89, nº 2 (2007), pp. 239-265.

diado con escultores o con pintores-escultores, como Leonardo da Vinci, Domenico Ghirlandaio y Lorenzo di Credi, los tres formados en el estudio de Andrea Verrocchio.

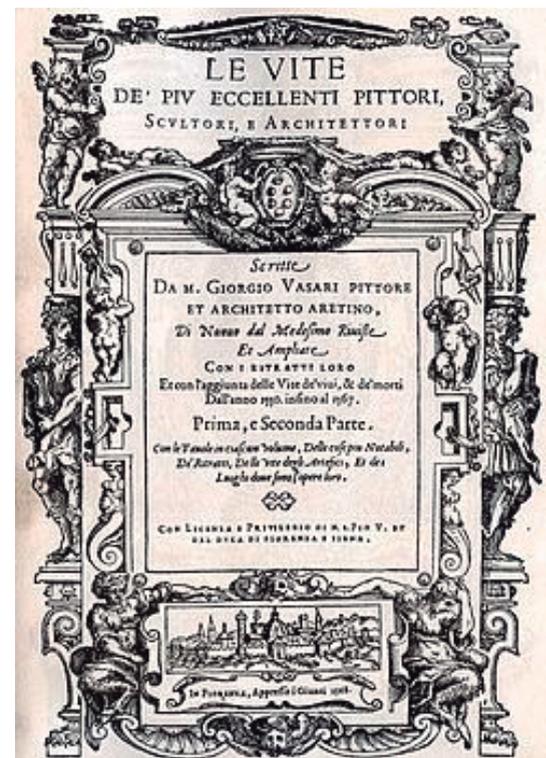
Estas figuritas, que medían por lo general un “braccio” o incluso más pequeñas, se consideraban útiles, casi imprescindibles, en una composición, si bien recurrir a un modelo más grande era indispensable para la realización de efectos realistas, especialmente cuando se trataba de representar un ropaje. Fra Bartolomeo (1472-1517), según cuenta Vasari en sus *Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, es el primer artista que usó no solamente figuras de pequeñas dimensiones, sino incluso un maniquí de madera articulado que empleaba sobre todo para dibujar y pintar ropajes, armaduras, etc.:

Per poter ritrar panni ed arme ed altre simil cose, fece fare un modello di legno grande quanto il vivo, che si snodava nelle congiunture, e quello vestiva con panni naturali; dove egli fece di bellissime cose, potendo egli a beneplacito suo tenerle ferme, fino che egli avesse condotto l'opera sua a perfezione (Vasari 1928: 195-196)<sup>3</sup>.

Siempre según Vasari, el pintor ferrarés Benvenuto Tisi, más conocido como Garofalo (1481-1559), habría sido el primer pintor en combinar la utilización de figuras pequeñas con maniqués de tamaño natural. Esta práctica tenía algunos inconvenientes como el problema de la proporción por las escalas diferentes de las figuras, así como la descompensación del realismo de los ropajes, que resultaba más auténtico sobre las figuras de tamaño natural. Garofalo pone en práctica este recurso en los trabajos compositivos de su cuadro *La mantanza de los Inocentes* (1519),

destinado a la iglesia de San Francisco de Ferrara. Para esta composición formada por numerosos personajes, Garofalo utiliza pequeñas figuras de barro para apreciar mejor los contrastes lumínicos, así como un maniquí de madera articulado para el estudio de los ropajes. En Italia, Andrea del Sarto, Correggio, Tiziano y Federico Barocci eran conocidos no sólo por utilizar, sino incluso por fabricar ellos mismos o por encargo, estos modelos. Según Giovanni Pietro Bellori, las figuritas de barro y de cera de Barocci eran tan hermosas que parecían “di mano di ottimo Scultore” (Bellori 1672: 195).

Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori* (1550)



3. “Il quale modello, così intarlatto e guasto come è”, continúa Vasari “è appresso di noi per memoria sua”, indicando así que se conserva en la guardarroía de la Academia de Bellas Artes de Florencia. Gracias a esta información de Vasari los historiadores del arte han atribuido a Fra Bartolomeo la invención del maniquí de artista de tamaño natural.



Garofalo, *La mantanza de los Inocentes* (1519)

Asimismo es conocido que Alberto Durero (1471-1528) utilizó maniqués articulados (como hemos comentado en el capítulo anterior a propósito del magnífico maniquí adquirido por Dirección General de Bellas Artes) en sus *Cuatro libros sobre las proporciones humanas* (1528) con el objeto de estudiar tanto las proporciones como la mecánica de los movimientos, una práctica común en los estudios de los artistas alemanes de la época. Diez años más tarde, un destacado discípulo suyo, Erhard Schön, publicó su obra, *Unterweisung der Proportion und Stellung der Posen* (1538), un conjunto de estudios destinados a servir de guía para la represen-

tación de las proporciones del cuerpo humano y el arte de la composición. Los grabados de esta obra muestran al maniquí en el interior de la máquina humana, como un espectro en el que la estructura geométrica y mecánica permite crear una figura "natural" sin que sea necesario hacer referencia a la naturaleza propiamente dicha. Este tratado, bastante reeditado entre 1540 y 1561, ejerció una importante influencia en los dibujos y en los modos compositivos de artistas europeos más experimentados, como es el caso del pintor italiano Luca Cambiaso (1527-1585) que a principios de 1560 creó una serie de figuras partiendo de modelos cúbicos que ensamblaba o construía para integrarlas en composiciones con múltiples personajes. Cambiaso utiliza por primera vez esta técnica en el estudio preparatorio de una pintura sobre el rapto de las Sabinas (1565). Probablemente completa su estudio bidimensional poniendo en escena un grupo de pequeños maniqués para analizar la incidencia de luces y sombras, así como la correlación de las figuras<sup>4</sup>.

El pintor italiano Bernardino Campi (1522-1591) ofreció una de las descripciones más detalladas de la elaboración y del aspecto de esos *modelli*, cuando aconsejaba en 1584 trabajar las estatuillas con un estilete de hierro candente, lo que suponía que éstas estaban hechas de cera, un material privilegiado por su maleabilidad y que contrariamente al barro, era suficiente con sumergirla en agua caliente para modificar su forma<sup>5</sup>. Además es conocido que, por ejemplo, Tintoretto utilizaba figuras de cera y barro para construir escenografías con la finalidad de recrear en miniatura los efectos lumínicos.

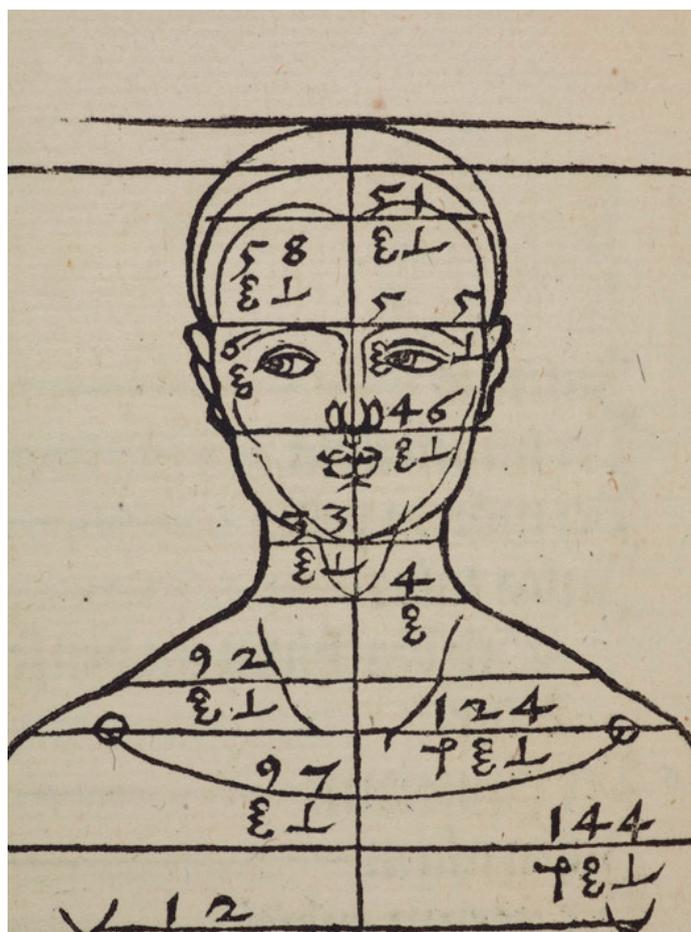
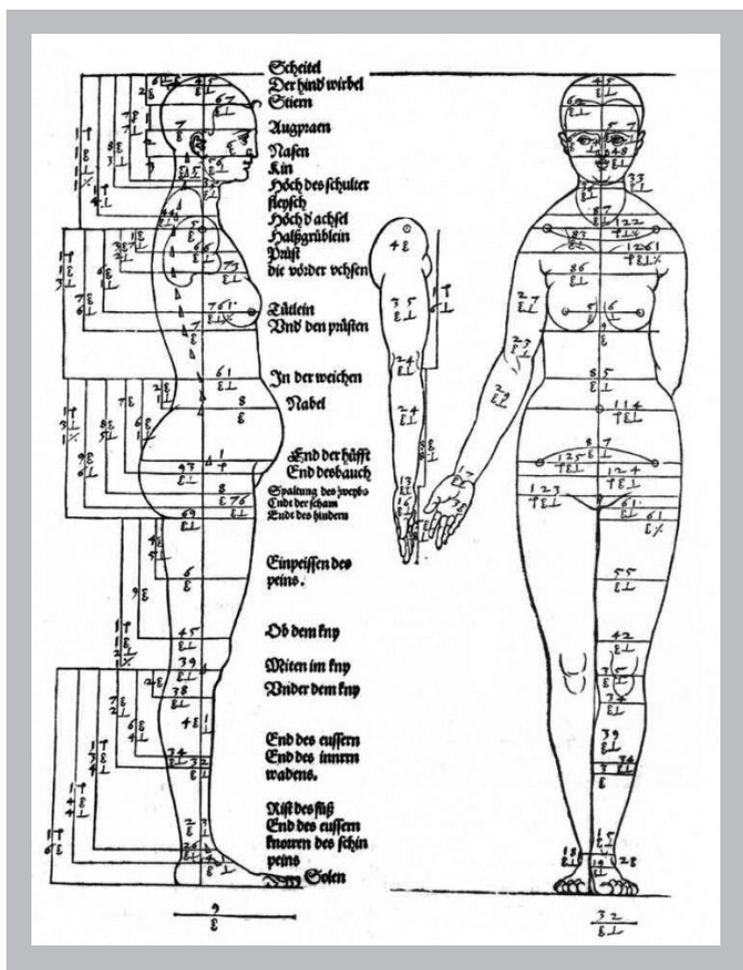
4. Algunos siglos más tarde, el británico John Flaxman (1755-1826), profesor de escultura de la Royal Academy of Arts, se inspiró en los ensayos de Durero y de Schön, así como en los estudios anatómicos de Leonardo da Vinci, para escribir su propio tratado, *The Motion of Equilibrium of the Human Body* (Munro 2014: 16).

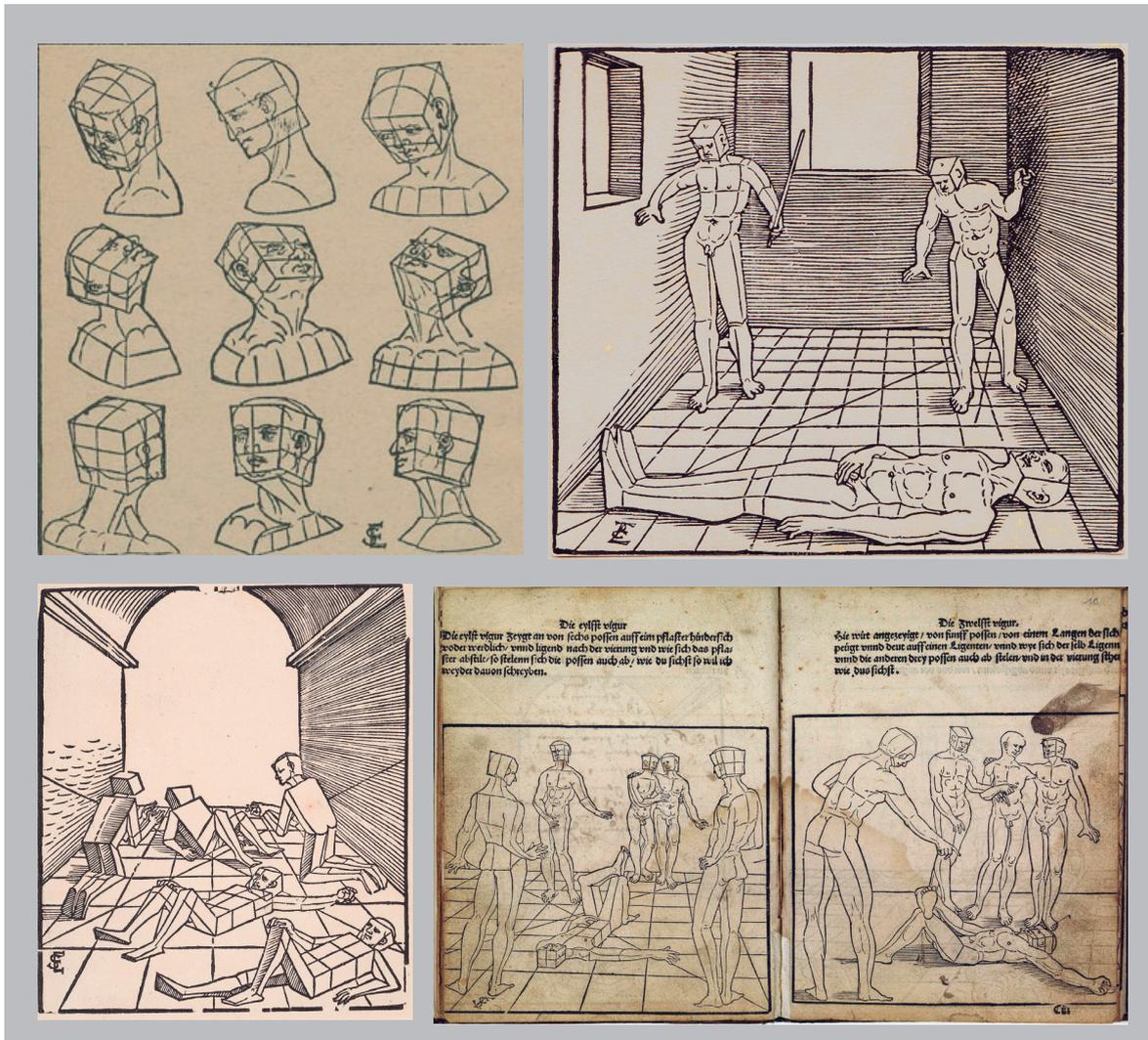
5. Giovanni Battista Armenini (1530-1609), amigo de Campi, subraya igualmente las ventajas de la cera en su tratado sobre la pintura, *De' veri precetti della pittura* (1587).

Alberto Durero, *Cuatro libros sobre las proporciones humanas* (1528)

En cambio, existen testimonios en sentido contrario, que consideran el uso de estos artilugios como una rémora que incide de manera negativa en el resultado final de la obra. Dentro de esta corriente que rechaza o directamente condena esta práctica destaca la opinión, en el siglo XVII, del pintor español Francisco Pacheco (1564-1654), que consideraba que el maniquí no podía ofrecer resultados satisfactorios en pintura, puesto que se trataba de “una cosa muerta” (Pacheco 1649: 340). Un siglo después, en 1780, Gabriel de Saint-Aubin señalaba a su vez el carácter enfermizo del maniquí, que a primera vista, parecía un cadáver a punto de ser embalsamado. A partir del siglo XVIII

la crítica de los maniqués fue *in crescendo* entre los historiadores del arte, que advertían a los artistas de que no cayesen en las trampas que les tendía este artefacto silencioso. El pintor Claude-Henri Watelet, autor del artículo sobre los maniqués en la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert, expresaba su desaprobación de manera un tanto violenta. Venía a decir que cómo era posible que los pintores pudieran esperar obtener efectos sutiles estudiando sobre una réplica incorrecta fría e inanimada del cuerpo humano. Las “formas ridículas” del maniquí dejaban inexorablemente su huella en la obra acabada y amenazaban la veracidad de la obra, ya que el tratamiento de la ropa aparecería mucho más elaborado





Erhard Schön, *Unterweisung der Proportion und Stellung der Possen* (1538)

que el resto de la composición que procedía directamente de la imaginación del pintor. Por esta razón, Watelet, recomendaba a los artistas imitar más bien los hermosos ropajes de Tiziano, Veronés o Van Dyck<sup>6</sup>.

En las academias de arte, los profesores eran perfectamente conscientes de la amenaza

que el maniquí suponía para el artista, tanto en el terreno de la técnica como en el intelectual. Afirmaba el profesor, Sir J. Reynolds que toda huella de la presencia de un maniquí reducía la pintura a pura mecánica. En sus lecciones recordaba a los estudiantes que un tratamiento demasiado minucioso de los ropajes (normalmente dispuestos en un ma-

6. En los diccionarios de mediados del siglo XVIII la definición de la palabra "maniquí" aparecía a menudo acompañada de expresiones o de términos (neologismos en su mayoría) que hacían referencia a los efectos perjudiciales que el empleo de ese accesorio podía provocar en el trabajo del artista. De esta manera, cuando una figura no había sido pintada del natural se decía que "olía a maniquí" y se usaba el adjetivo "mannequiné" para calificar un ropaje montado de manera poco natural.



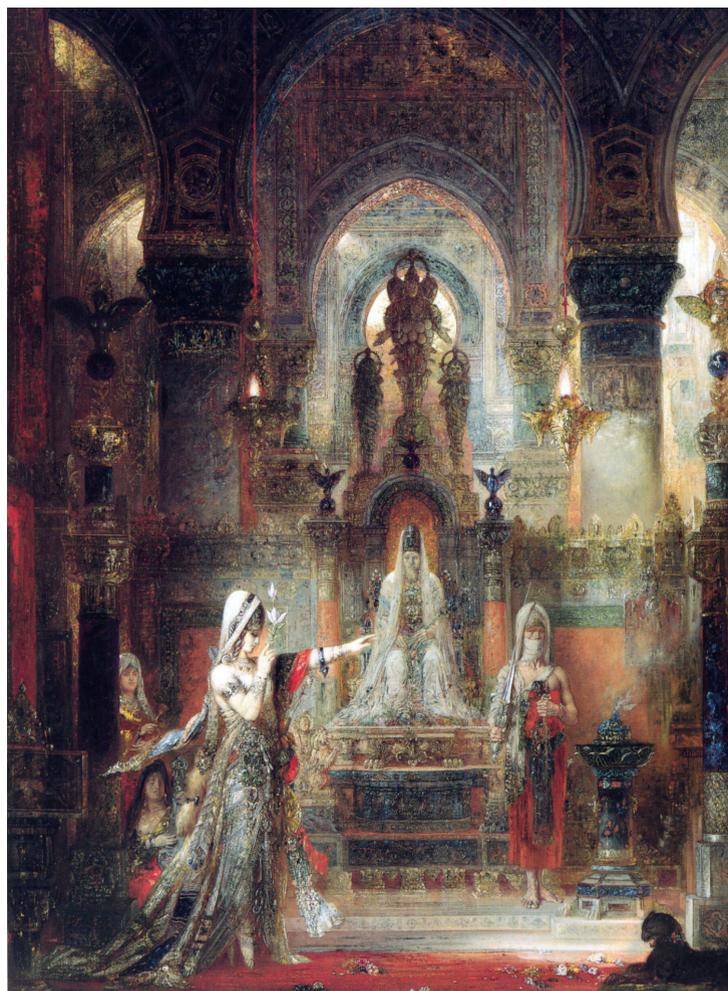
Luca Cambiaso: estudio preparatorio de *El rapto de las sabinas* (ca. 1565)

Estatuilla de Gustave Moreau para *Salomé*

Gustave Moreau, *Salomé* (ca. 1874)

niquí inmóvil) estropearía sus composiciones (Munro 2014: 76). A pesar del perfeccionamiento creciente de ciertos maniqués, los críticos a esta práctica denunciaban, en cambio, su perniciosa influencia. Por consiguiente, la mayor parte de los artistas continuaban viéndolos como un mal necesario. El mismo Ingres, que sostenía que el maniquí debería estar prohibido, se mostraba más condescendiente cuando se trataba de usarlo en los retratos femeninos, donde el éxito dependía en gran medida del nivel de detalle de los “accesorios” de las señoras.

En la estética de lo inacabado que empezó a imponerse a finales del siglo XIX, la frontera entre el modelo preparatorio de tres dimensiones y la escultura se hizo más fluida como testimonia la serie de pequeñas esculturas de cera que el pintor Gustave Moreau (1826-1898) moldeó a principios de 1860 y durante la década siguiente. Sin duda, estas estatuillas deben ser consideradas como creaciones paralelas más que como esbozos preliminares de su cuadros. Estas figuras ilustran quizá una de las ideas artísticas predilectas de Moreau, consistente en la metamorfosis que sufren algunas formas artísticas al asimilar elementos característicos de otra. Uno de los



figurines más fascinantes y mejor conservados es el de Salomé, fechado entre los años 1874-1876, cuando Moreau trabajaba en la versión definitiva del cuadro homónimo.

La crítica al uso del maniquí se debía en gran medida a los cambios estéticos aportados por el realismo y el naturalismo que se impondrán a lo largo del siglo XIX. Puesto que los pintores buscaban un resultado natural, era esencial, si no abandonar cualquier tipo de artificio, al menos disimular todo lo posible su recurso en la realización de un cuadro<sup>7</sup>. En el siglo XIX, sin embargo, ser moderno no significaba otra cosa que estar profundamente ligado a lo real. Cuando la vida quería imitar al arte, el artificio del maniquí se convertía en el mejor aliado. El uso de maniqués por parte de los prerrafaelitas podría parecer contradictorio con la estética que ellos reclamaban. Según uno de sus máximos defensores, John Ruskin, los prerrafaelitas se sentían ligados a un solo principio, "el de la verdad absoluta y total, que se obtiene trabajando todas las cosas hasta los más mínimos detalles según la naturaleza y únicamente según la naturaleza"<sup>8</sup>. Pero lo cierto será que, aunque ellos rechazaban implícitamente la facilidad que podían ofrecer en la práctica pictórica el uso de artificios como el maniquí, la mayoría de los miembros del grupo prerrafaelita, incluidos los más célebres como Rossetti y Burne-Jones, entre otros, los utilizarán en repetidas ocasiones a lo largo de su carrera sin excluir asimismo el modelo del natural. Los maniqués, por ejemplo, formaron parte de los trabajos preparatorios de Ford Madox Brown entre 1840 y 1860 para algu-

nas de sus obras. En su diario íntimo Brown detalla el tiempo y el trabajo dedicado al estudio de cada una de sus figuras haciendo una mención explícita al sitio donde se procuraba los materiales y los maniqués. Recurriendo a los artificios de los maniqués los prerrafaelitas ciertamente se alejaban de los principios de Ruskin sobre la fidelidad a la naturaleza, pero, al mismo tiempo, supieron recrear de manera convincente lo real, así como retratar

Ford Madox Brown *Emma Hill*  
(1853)



7. Era curioso e incluso paradójico que el accesorio que había permitido la obtención de los efectos más realistas en pintura terminara por ser considerado perjudicial para la consecución de un buen resultado. En esos años no había ningún artista (ni siquiera los que habían recibido una formación académica rigurosa y habían estudiado la anatomía y practicado el dibujo con un modelo del natural) que escapara a las más duras críticas si realizaba obras que, para la crítica especializada, "olieran" demasiado a maniquí.

8. Cfr. John Ruskin, "Lecture IV. Pre-Raphaelitism" (1853), en *The Works of John Ruskin*, 39 vols., Londres-Nueva York, George Allen and Longmans, Green and Co., 1903-1912, vol. XII, p. 157., cit. en Munro 2014: 85).

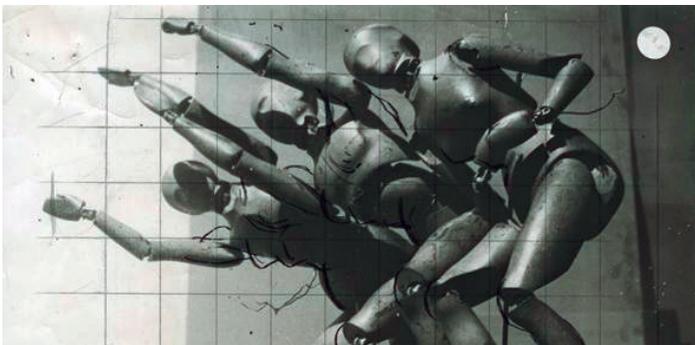
con veracidad la vida de la época o la realidad de un contexto histórico. Ellos lograron un equilibrio entre las prácticas del pasado (disponiendo y dibujando, por ejemplo, un ropaje en un maniquí) y el intenso estudio contemporáneo de la naturaleza<sup>9</sup>.

José María Sert, Fotografías para *Los triunfos de la Humanidad* (1937)

José María Sert, *Los triunfos de la Humanidad* (1937).

Otro hito importante en el uso compositivo del maniquí son las fotografías que José María Sert (1874-1945) realizará en la década de

1930 a 1940, como material de estudio para la realización en Nueva York de los murales decorativos del RCA Building, que representaban *Los triunfos de la humanidad* (un proyecto que llevó a cabo con el pintor británico Frank Brangwyn), así como las realizadas para su *Danza de la muerte*, la tercera decoración imaginada por el artista catalán para la catedral de Vich en lugar de los frescos destruidos en un incendio en 1936. José María Sert recurrió a pequeños maniqués de madera articulados para preparar sus grandes pinturas murales. El artista fotografió estos escenarios improvisados, donde los maniqués se disponían en arriesgadas composiciones con la



9. Vid. HARDING, Ellen (Ed.), *Re-framing the Pre-Raphaelites : historical and theoretical essays*, Alderhot, Scolar Press, 1996 y STALEY, Allen – NEWALL, Christopher, *Pre-Raphaelite vision : truth to nature* (with contributions by Alison Smith, Ian Warell and Tim Bachelor), Nueva York, Harry N. Abrams, 2004.

finalidad de entender las complejas relaciones de espacios y perspectivas, de dimensiones y de escalas. Aunque sus murales pudieran ser tachados de anticuados por la vanguardia europea de la época, lo cierto es que estas fotografías en las que los maniqués aparecen en poses acrobáticas y dinámicas increíblemente sugerentes, son un ejemplo de modernidad en su época, a pesar de haber sido concebidas como material de trabajo al servicio de un objetivo distinto al de la propia imagen fotográfica<sup>10</sup>.

#### 4.2. EL NUEVO ROL DEL MANIQUÍ: DE ELEMENTO COMPOSITIVO A PROTAGONISTA

La profesionalización de los modelos vivos que posaban para artistas aumentó de forma vertiginosa en la segunda mitad del siglo XIX<sup>11</sup> y, como consecuencia, no tardó en ser muy criticado por los demandantes de este nuevo oficio el carácter cada vez más “artificial” de las poses de estos profesionales. A partir de ese momento los pintores realistas recurren cada vez más a modelos ocasionales, casi siempre amateur, o a los propios amigos, con la intención de dotar de mayor veracidad a sus obras. Si en la década que va de 1860 a 1870 algunos pintores de la vanguardia como es el caso de Édouard Manet, Claude Monet o los prerrafaelitas renunciarán al uso de modelos profesionales, otros, por el contrario, llegarán más lejos confrontando en

sus telas un maniquí con un modelo vivo. No se tratará de producciones artísticas narrativas de carácter irónico, sino de obras que se centrarán en la cuestión arte *vs* realismo, recreándose a veces en detalles perturbadores o provocadores, puesto que todos estos lienzos hacen referencia a la representación de la figura femenina en la intimidad del estudio del artista.

Los cuadros de principios del siglo XIX en los que se confrontan un modelo vivo con un maniquí de artista nutren pacíficos debates y reflexiones sobre el arte y el artefacto, sobre la distinción entre lo animado y lo inanimado. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el cuadro de Joseph Albrier (1791-1863), *Interior del estudio del artista* (1827), donde la figura femenina sentada levanta los ojos del libro y deja que su mirada se pierda en la habitación, mientras que en el otro extremo del lienzo, un pequeño maniquí de apariencia femenina mira fijo por una ventana del estudio la realidad que le es ajena. La figura femenina y el maniquí, una vestida y la otra apenas cubierta con una tela, desempeñan en este cuadro la función de reflejo. En medio de los cuadros colgados en la pared del fondo aparecen bustos antiguos y réplicas en escayola en las que el artista podría haberse inspirado. A la izquierda, Afrodita, ejemplo clásico de la belleza femenina, a la derecha una estatua de Mercurio y en un primer plano un busto de Homero ciego. La ceguera está evocada también a través de una máscara mortuoria colgada de una puerta ac-

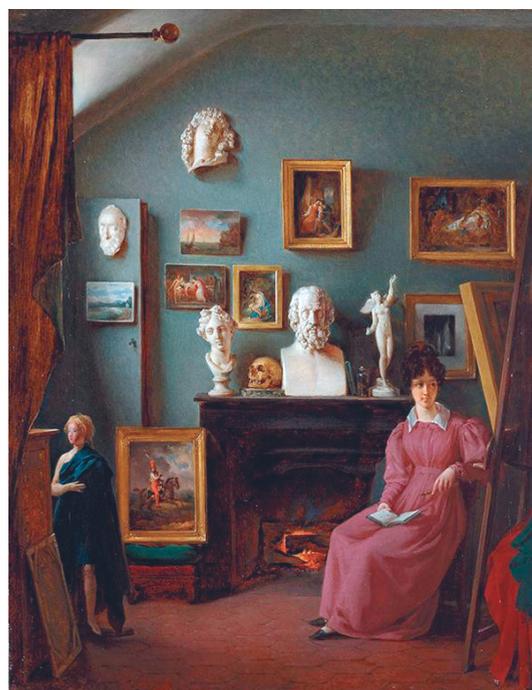
10. Vid. al respecto Luis Monreal y Tejada, *La catedral de Vich : su historia, su arte y su reconstrucción: las pinturas murales de José María Sert*, prólogo de Pedro Mugurza Otaño, Barcelona, Ediciones selectas, 1942 y Hélène Studievic (Ed.), *José María Sert: le titan à l'oeuvre, 1874-1945*, París, Paris-Musées, 2012.

11. En la primera mitad del siglo XIX un número creciente de modelos masculinos y femeninos profesionales reclamaron un estatus profesional y una reglamentación de su trabajo, así como una remuneración digna y un reconocimiento de los estudios y de las academias parisinas dirigidas por ejemplo por Rodolphe Julian, Charles Suisse o Filippo Colarossi, conocidos lugares que llamaban la atención de periodistas, críticos de arte y literatos. Algunos de estos modelos profesionales tenían tan alta consideración de su trabajo que les llevaba a creer presuntuosamente que era su cuerpo el que realmente dotaba de calidad al cuadro. Vid. al respecto M. Lathers, *Op. cit.*

cesoria y por un cráneo con las cuencas oculares vacías estratégicamente colocado sobre el mueble entre las modelos, dos elementos que incitan al espectador a reflexionar sobre lo que distingue al hombre de su réplica.

Muy interesante se muestra también el lienzo de John Ferguson Weir (1841-1926), *Su modelo preferido* (1886). Al contrario de lo que hace Albrier, manteniendo en mundos separados a la modelo y al maniquí, Weir representa al artista y al maniquí cogidos de la mano<sup>12</sup>. Detrás del artista y del maniquí, el estudio aparece lleno de distintas obras, la mayoría de apariencia inacabada. La más grande, que domina la composición, sería el retrato de una mujer vestida para la que el maniquí habría servido de modelo. El cuadro de Weir es una

obra hábil en la que el pintor norteamericano ha mezclado el arte con el artificio y la ilusión óptica: ha pintado un espacio tridimensional mostrando un cuadro en el que una mujer, representada en un interior, mira en un espejo su propio reflejo; se trataría del semblante de un semblante de realidad. Un trozo de cielo visible por una ventana en el ángulo superior derecho del retrato hace simbólicamente referencia a la naturaleza y sirve de contrapunto al artificio del universo onírico recreado por Weir en este enigmático cuadro. A pesar de la proximidad física del artista y del maniquí, el pintor mira a los ojos al espectador, mientras que el maniquí, con la cabeza de papel maché extrañamente orientada, mira al vacío. Si bien los tonos claros y el pelo crean un cierto naturalismo, Weir representa el cuerpo



Joseph Albrier, *Interior del estudio del artista* (1827)

John Ferguson Weir, *Su modelo preferido* (1886)



12. Se sabe que Weir había recuperado en 1876 los maniqués de su padre y que tenía como proveedor a la firma Prang, importadora de maniqués franceses y españoles. El ensamblaje de las caderas con la placa abdominal de la figura parece similar a un tipo de maniquí producido en España, lo que podría hacer referencia a la identidad española del pintor retratado.

de madera pintado en toda su desnudez mostrando de esta manera su dimensión mecánica, dando la impresión que este es el modelo preferido del artista porque ser el más dócil y el más sumiso<sup>13</sup>.

Otros pintores y fotógrafos de la segunda mitad del siglo XIX optaron por jugar con la ambigüedad de esta criatura artificialmente animada. En algunos casos, la virilidad o la feminidad del modelo vivo o del maniquí se utiliza con la finalidad de sugerir un encuentro erótico. En otros casos, la obra se presenta más sombría. Lo que importa es la lectura que haga el espectador sobre la relación entre el ser humano (un modelo vivo o el propio artista) y el maniquí, una relación cuya naturaleza es difícil de descifrar. Conscientes de que la "realidad" en la pintura es solo un artificio, muchos artistas representarán en sus cuadros la ilusión de veracidad de la figura humana en contraste con el maniquí. El pintor alemán Wilhelm Trübner (1851-1917), por ejemplo, representó a un maniquí en el interior del estudio insuflándole vitalidad, mediante la disposición de los brazos, las piernas y la cabeza en actitudes dinámicas. En el flanco opuesto y en primer plano aparece una figura femenina sentada, seria, casi hierática, con el rostro totalmente inexpresivo. Posiblemente antes que ningún otro pintor, Trübner ha jugado con la oposición de ser animado y ser inanimado, invirtiendo los roles y provocando la duda en el espectador. La mirada fija de la joven y la frontalidad de su pose constituyen en la obra de Trübner una especie de *leitmotiv* que refleja la influencia de Manet y de Courbet. El pintor alemán refuerza estas dudas del espectador evitando deliberadamente una narración clara, pues además representa en el centro del cuadro a un hombre de espaldas

con sombrero, sin atributos propios de un pintor, que esconde de manera más o menos voluntaria su identidad.



Wilhelm Trübner, *En el estudio* (1888)

Edgar Degas, *Retrato de Henri Michel-Lévy* (1878)

En comparación con el cuadro de Trübner, la obra de Edgar Degas (1834-1917), un retrato del artista Henri Michel-Lévy, parece más explícita al menos por el título actual, *Retrato de Henri Michel-Lévy* (el original era *Retrato de un pintor en su estudio*). Este cuadro plantea numerosas cuestiones, la mayoría no resueltas. La imprecisión de su título original tenía como objetivo garantizar el anonimato del modelo. El punto de inflexión respecto a las obras comentadas está en que, a diferencias de éstas en las que el maniquí forma parte de la decoración del estudio, el protagonista del cuadro es tanto el pintor retratado como el maniquí que yace a sus pies. Después

13. Weir estuvo dos veces en Europa durante los años que precedieron a la realización de esta obra, en 1869 y en 1881. Se sabe además que en estos viajes se interesó especialmente por las obras de Édouard Manet y de los pintores naturalistas de la escuela de La Haya.



de todo los objetos pintados permiten reconocer a Michel-Lévy como un artista. En un primer plano un bote de pintura, una paleta y los pinceles conducen el ojo del espectador hacia el pintor y el maniquí, que se encuentra abandonado a los pies del artista. El encuadre de la obra genera una fuerte impresión de proximidad en el espectador de manera que éste se convierte casi en un intruso. Una de las características esenciales del maniquí de esta obra es su vestido. A parte de otra consideración de carácter práctico, el vestido del maniquí permite introducir una nota de color vivo que distingue al artefacto del pintor y lo realza entre los tonos sobrios del conjunto. Pero sobre todo el vestido le da al maniquí la apariencia de mujer subrayando los elementos icónicos significativos en la femineidad de la mujer moderna<sup>14</sup>.

Sin embargo, Degas emplea aquí el maniquí con fines creativos, con la intención de dotar al cuadro de una dimensión psicológica. La femineidad del maniquí crea una tensión entre ella y el artista que lleva a preguntarse acerca de su relación. El maniquí y el artista comparten un espacio reducido. Apoyado en la pared y el rostro en penumbra, Michel-Lévy escruta al espectador con una mirada impenetrable en la que se puede leer sin embargo la desconfianza. Parece que quiere despejar en el espectador cualquier duda sobre la naturaleza de la relación con la figura tendida a sus pies. De hecho, la relación amorosa, o incluso sexual, entre los hombres y los maniqués no suponía nada nuevo. Existe una literatura abundante, basada en el mito de Pigmalión y Galatea, como lo recoge Ovidio en libro X de la *Metamorfosis*, que crea todo un género li-

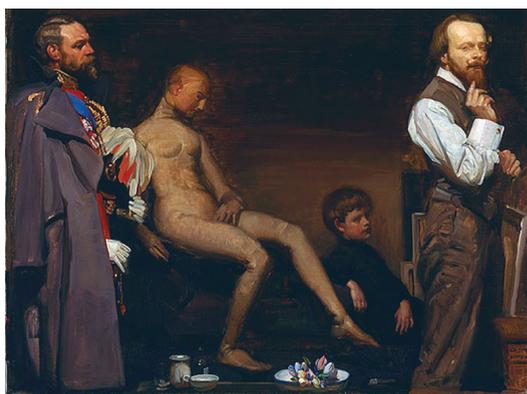
14. Con esta obra Degas contribuye también al tema del artificio pictórico. Utilizar un maniquí para dar la ilusión de una obra realista era una práctica artística que reafirmaba a Degas en la idea de que la pintura era un arte sobre todo convencional. La "sinceridad" artística para el pintor francés consistía, en este sentido, en aceptar y seguir fielmente las reglas del artificio.

terario en la Europa del siglo XIX<sup>15</sup>, teniendo además su reflejo en la narración pictórica. En la retahíla de pintores atraídos por este tema habrá quienes se acerquen al mito desde una aproximación intelectual idealizando la estatua femenina y otros que se rendirán a la carnalidad de la estatua como la reproducción del cuerpo del deseo.

Casi una década antes que Degas, en 1873, y de una manera magistral, Giovanni Boldini (1842-1931) pinta una escena subida de tono. En el centro de la composición del cuadro *La modelo y el maniquí* aparece Berta, la musa del artista, tumbada encima del maniquí fumándose un cigarrillo, sensual, como si acabaran de hacer el amor, y dedicando una mirada cómplice y desinhibida a su amigo el pintor. Bajo el brazo derecho aparece la cabeza calva del maniquí, que apoya su rostro en el pecho de la modelo, al tiempo que el desorden del estudio salpicado de ropa aquí y allí, el desbarajuste de los vestidos de ambas y el desajuste de la alfombra sugieren la intensidad de la consumación del acto amoroso. Boldini además transmite la actitud placentera de la modelo mientras es pintada por el ar-

tista. Una escena de intimidad que convierte al espectador en un *voyeur*.

En los inicios del siglo XX, *The shop* (1909), pintado en su estudio londinense por George W. Lambert (1873-1930), es uno de los cuadros más deliberadamente originales de este artista, que se resiste además a una interpretación definitiva de su significado por parte de la crítica. El tema del lienzo entra dentro de la tradicional composición del artista en su estudio, en la que aparece un modelo profesional vestido como el rey Eduardo VII con el sombrero en el pecho, un maniquí de artista de tamaño natural articulado, desnudo en su piel de tela (un ayudante, como hemos señalado anteriormente, casi imprescindible para el estudio y el diseño de los ropajes), un niño sentado, que es Maurice, el hijo del artista, y el propio Lambert, en el ángulo derecho, en mangas de camisa, así como, en un primer plano, dos bodegones (una vasijas, por un lado, y una flores artificiales, por otro) meticulosamente pintados. Por esas fechas, 1909, se sabe que pintó un retrato del rey de Inglaterra con uniforme de mariscal de campo para el que posó un modelo vivo que guardaba



Giovanni Boldini, *La modelo y el maniquí* (1873).

George W. Lambert: *The shop* (1909)

15. El mito de Pigmalión inspira una rica literatura en todo el continente, desde *L'homme aux figures de cire* de Campfleury al más conocido e infinitamente reinterpretado *Der Sandmann* (El hombre de arena) de E.T.A Hoffman, su relato más conocido que forma parte y le da la celebridad a Cuentos nocturnos, publicados en 1817.

un enorme parecido con el monarca (y con el propio pintor, que presuntamente, para una parte de la crítica, se hizo pasar por el rey en esa pintura).

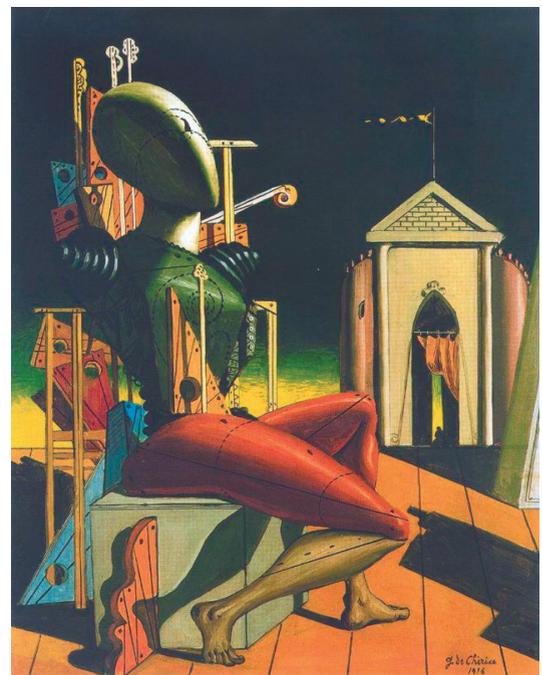
En la presentación de esta escena cotidiana de un taller de artista, Lambert (que mira al espectador con sincera complicidad) hace una alegoría inusual, pero muy elocuente, acerca de la artificialidad del arte del retrato. Además, el título, una abreviatura de “workshop” (en inglés, taller del artista) alude asimismo al inevitable aspecto comercial de la creación artística, actividad que con frecuencia se desarrollaba (y se sigue desarrollando aún hoy día) en los estudios de los pintores.

#### 4.3. EL MANIQUÍ Y LOS PINTORES DE LA VANGUARDIA

El arte del siglo XX está protagonizado por las vanguardias y en este campo el maniquí, con su carácter subversivo y su poder evocador, juega un papel fundamental. Misteriosamente silencioso, este objeto inanimado se recicla en las manos de los nuevos pintores que le demandan una actitud más comprometida, llegando a representar la dimensión psicológica, social y sexual del hombre moderno. El maniquí desde ahora deja de ser parte y se convierte en el protagonista indiscutible de la escena, un referente ineludible:

Las articulaciones mecánicas, los ojos sin mirada, los bustos sin brazos o los brazos sin manos remiten a un mundo no humano que pone en cuestión muchas de las certezas de esa Europa que entonces se veía abatida por la guerra y la crisis (Crego 2007: 27).

En esta dimensión Giorgio de Chirico fundador de la pintura metafísica, admirado por André Breton y su círculo como una auténtica prefiguración del surrealismo, dota al maniquí de una gravedad psicológica mediante



Giorgio De Chirico, *El vaticinador* (1915)

Héctor y Andrómaca (1917)

un uso extraño de la escala y de la profundidad, creando una impresión onírica y un sentimiento de trastorno claustrofóbico<sup>16</sup>. Sus cuadros, *El vaticinador* (1915) y *Héctor y Andrómaca* (1917), entre otros, son dos obras representativas de lo que se ha denominado pintura metafísica, una visión y un estilo propios que el pintor atribuía a su pasión por Nietzsche<sup>17</sup>, Schopenhauer y Weininger y a su amistad con artistas como Carlo Carrà, al que conoció en 1917 en un hospital militar cerca de Ferrara. Para los pintores metafisi-

cos, el artista es un “vaticinador” y el maniquí es su doble. Las figuras de madera de De Chirico y sus formas andróginas reflejan el estado espiritual del artista durante los años de guerra que él observa con desesperación: “Vivir en el mundo como en un inmenso museo del extrañamiento, lleno de curiosos juguetes multicolores que cambian de aspecto y que como niños pequeños los rompemos, abriéndolos para ver cómo están hechos por dentro y constatar, decepcionados, que están vacíos”<sup>18</sup>.



Carlo Carrà: *Madre e hijo* (1917)

Carlo Carrà: *El ídolo hermofrofito* (1917)

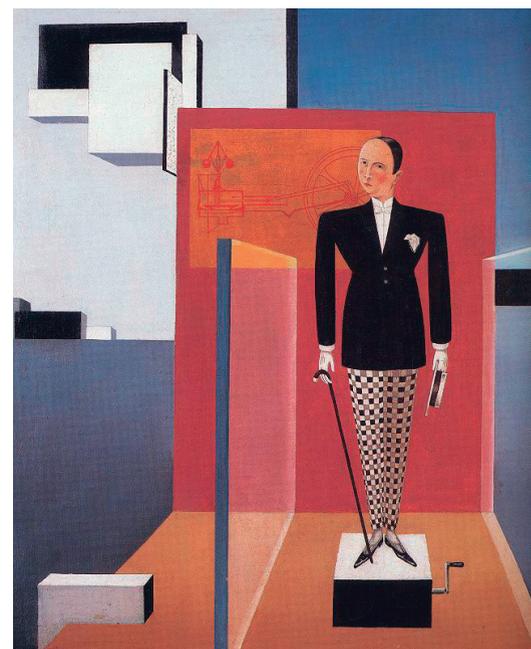
16. DE CHIRICO, Giorgio, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, (Ed. de Juan José Lahuerta), Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1990

17. Vid. al respecto CASTILLA CERREZO, Antonio, *La supresión del sentido lógico en el arte: De Chirico lector de Nietzsche*, Madrid, Trotta, 2014.

18. DE CHIRICO, Giorgio, *Memorias de mi vida*, Madrid, Síntesis, 2010, p. 123

Sándor Bortnyik, *La nueva Eva*  
(1924)

Sándor Bortnyik, *El nuevo Adán*  
(1924)



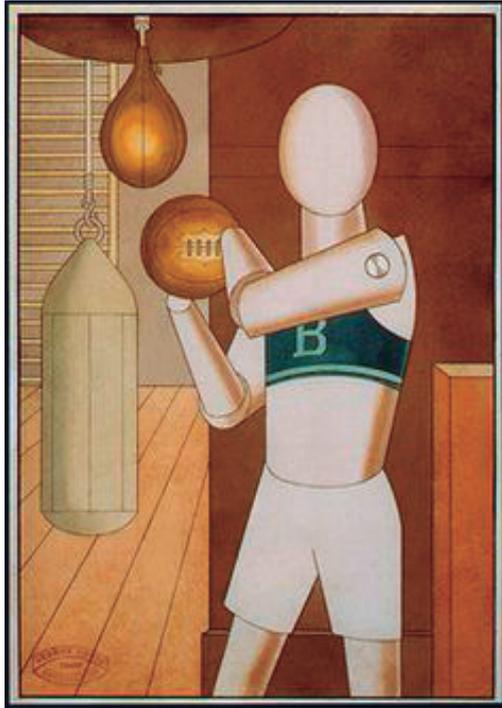
De Chirico no fue el único en convertir el maniquí en un símbolo sociopolítico<sup>19</sup>. Él se inspiró en los maniqués que poblaban los escritos de su amigo Guillaume Apollinaire y de su hermano Alberto Savinio, de hecho fue el escritor francés el primero en calificar la obra de De Chirico como metafísica en un artículo publicado en *L'intransigeant* en 1913. Con sus maniqués sin rasgos distintivos y sus clásicas composiciones donde los arcos y las sombras son más psicológicas que arquitectónicas, De Chirico, entre 1915 y 1922, explora el rostro inhumano de la modernidad (Mahon 2014: 195).

También su amigo y coetáneo, Carlo Carrà, en *Madre e hijo* (1917) representa un maniquí sin rostro, su *alter ego*, que el pintor asocia a una puerta abierta y a otros detalles simbóli-

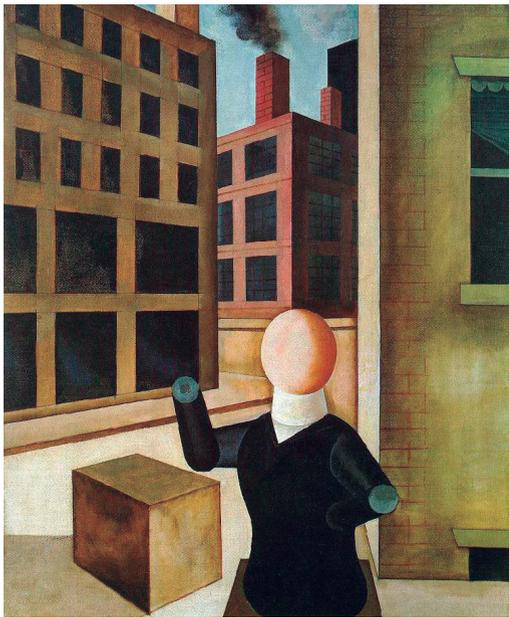
cos de clara influencia de De Chirico. *El ídolo hermofrofta* (1917), en la misma ambientación arcaica del cuadro anterior, la fusión de los sexos sugiere la idea de una armonía espiritual. Orientándose hacia un neoclasicismo que retoma las formas y los valores simples del renacimiento italiano, el artista empieza a marcar distancias con el futurismo<sup>20</sup>. Por el contrario, para el artista húngaro Sándor Bortnyik, el maniquí simbolizaba la desilusión, incluso encontrando en sus obras las perspectivas y los planos de color que caracterizan tanto a De Chirico como a Carrà. En *El nuevo Adán* y *La nueva Eva*, ambos de 1924, Bortnyik desarrolla el constructivismo de sus cuadros anteriores conservando las figuras planas y las formas geométricas, pero introduciendo personajes robóticos.

19. CALVESI, Maurizio, *La metafísica esclarecida: de De Chirico a Carrà, de Morandi a Savinio*, Madrid, Visor, 1990.

20. Véase CARRÀ, Carlo, *La pintura metafísica*, Barcelona, El Acantilado, 1999.



La pintura metafísica encontró espacio en la obra de otros pintores europeos como es el caso del alemán George Grosz y el austriaco Raoul Hausmann, resonancia difícil de adivinar dada la lejanía de las poéticas de estos artistas con De Chirico y Carrá. En las composiciones de estos pintores centroeuropeos los maniqués son parientes de los héroes de su pintura anterior, “de sus mutilados de guerra, de sus asesinos de mujeres, de sus proletarios hambrientos y de sus rutilantes burgueses” (Crego 2007: 54). La fuerza de la obra de Grosz en esos años se manifiesta en la representación de unos misteriosos personajes, cuya cualidad principal es la de su falta de protagonismo, se trata de una especie de marionetas que giran sin parar confundidos, encarnando la desorientación del hombre moderno.



Por otra parte, en la producción pictórica de los dadaístas berlineses, entre los que se encuentran Grosz y Hausmann, empiezan a aparecer maniqués junto a elementos compositivos más propios de la estética metafísica italiana que del dadaísmo. En concreto, Grosz fue el más comprometido con esta tendencia híbrida en su obra; él mismo admitía que, al principio de los años 20, su pintura estaba más cerca de Carrá y De Chirico que del estilo expresionista que caracterizaba su producción<sup>21</sup>. Se trata de la etapa “mecánica” de Grosz en la que el artista alemán intentó plasmar tipos de la sociedad alemana según la clase social, el oficio etc., con el objetivo de llegar a una despersonalización total del ser humano. Es el caso de los autómatas que protagonizan obras como *El ciclista* (1920) o *El boxeador* (1921). Estas figuras son verdaderos maniqués que carecen de rasgos pro-

George Grosz, *El boxeador* (1921)

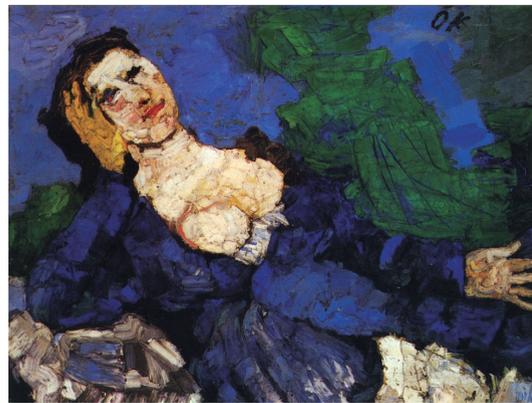
George Grosz, *Sin título* (1920)

21. Los alemanes habían tenido la oportunidad de ver la obra de los metafísicos italianos en varias exposiciones que durante los años 20 tuvieron lugar en Munich y en Berlín en donde se expusieron algunas de sus obras más representativas: *Las musas inquietantes* y *El gran metafísico* de De Chirico y el *Oval de las apariciones* de Carrà, entre otros cuadros.

pios, son puro volumen. La mimesis con los metafísicos italianos es evidente en el cuadro *Sin título* (1920), donde Grosz reproduce sin escrúpulos el tratamiento espacial característico de De Chirico: un espacio urbano exterior de aspecto industrial, con una chimenea humeante (elemento típico en los cuadros de De Chirico) y en el vacío de la escena el busto de un maniquí con su cuello blanco, típico de los políticos burgueses de entonces. De hecho el brazo izquierdo sin mano del maniquí se alza como si la figura estuviera dando un discurso recreando una atmósfera misteriosa.

El pintor Oskar Kokoschka reflejó la vía del surrealismo y su obsesión por las muñecas en algunas de sus obras, en concreto en *Mujer azul* (1919), *Autorretrato con muñeca* (1922)

y *Autorretrato con caballete* (1922). En estas obras la muñeca se convierte en un accesorio teatral que le fascina. Especialmente porque esa muñeca mantenía un fuerte vínculo con su musa, Alma Mahler, de la que se enamoró apasionadamente en 1912. Cuando su relación terminó dos años más tarde, Kokoschka le pide a Hermine Moos, una sastra de teatro, que le fabrique una muñeca de tamaño natural que se parezca a Alma. Quería tener constantemente a su lado a la mujer de sus sueños, en un rol de sustituto sexual o de fetiche. Los dos autorretratos del pintor, donde figura el artista acompañado de su muñeca, podrían ser interpretados como una traducción pictórica del deseo fetichista más visceral<sup>22</sup>. La dimensión castradora, tema cen-

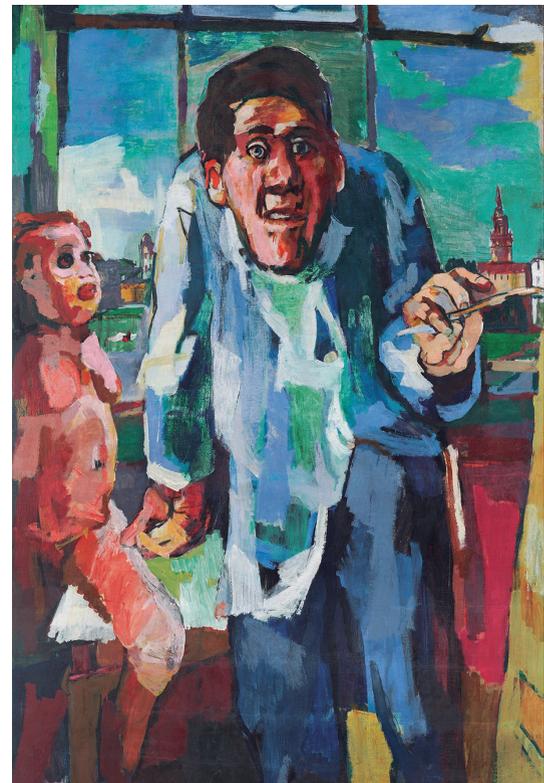


Oskar Kokoschka, *Mujer azul* (1919)

Fotografía de la muñeca de Kokoschka realizada por Hermine Mos



Oskar Kokoschka, *Autorretrato con caballete* (1922)



22. Véase al respecto WEIDINGER, Alfred, *Kokoschka and Alma Mahler*, Munich, Prestel, 1996.

tral del fetiche freudiano, es visible también en los autorretratos del artista con su mano derecha apuntando como un falo al sexo de la muñeca desnuda en un gesto más propio de un ginecólogo que de un amante (Mahon 2014: 207-208). El fetichismo de este objeto se reforzaba por el hecho de que la sastra había tomado como modelo su propio cuerpo. Si bien es cierto que la muñeca formaba parte de la obsesión de los artistas vanguardistas, en el caso de Kokoschka, como apuntó Peter Wollen, esta obsesión llegaba a convertirse en un auténtico “delirio” (Wollen 2006: 45).

Veinticinco años más tarde, en el cuadro titulado *Desnudo con maniquí* (1947), el pintor belga Paul Delvaux sugiere, a través de una modelo desnuda y en una ambientación onírica propia de una perspectiva surrealista, una atmósfera de violencia sexual<sup>23</sup>. En efecto, el pintor enfrenta un desnudo virginal a un maniquí de confección que lleva alrededor del cuello una especie de fular de croché blanco. Como ocurre a menudo en las obras de Delvaux, la pose clásica del desnudo recuerda a las odaliscas lánguidas de Ingres. Por el contrario, el maniquí asume un rol fálico por la posición estratégica que ocupa frente al sexo expuesto del desnudo, así como por la sombra que proyecta. En consecuencia, tenemos interpretar la venus moderna de Delvaux como una presencia amenazante a pesar de sus encantos físicos. El maniquí recuerda los poderes castradores de la mujer y el tren de vapor en la línea del horizonte simboliza la inquietud que el hombre siente frente a ella (Freud 2003: 300-347).

La posición neutral de España en la Primera Guerra mundial supuso un desarrollo espectacular de la industria y del comercio, con

el consiguiente crecimiento económico que tendrá su reflejo en la dinámica consumista de las ciudades en las que el escaparate tendrá cierto protagonismo como parte del mobiliario urbano. Una ventana llena de seducción que adquirió mayor protagonismo a medida que crecía la afición al consumo y se afianzaba el impacto de la moda. Prueba del valor emblemático del escaparate en esos años es, sin duda, su presencia en los lienzos de artistas como August Macke y Ernst Kirchner. La vanguardia, en general, sintió una especial fascinación por el escaparate, visto como objeto material de una nueva civilización, un recipiente tentador de objetos maravillosos, en su inmensa mayoría refinados productos industriales, emblemas de la nueva estética. Ferdinand Léger, por ejemplo, reivindicará el escaparate como un espectáculo permanente de la vida moderna (Léger 1969:

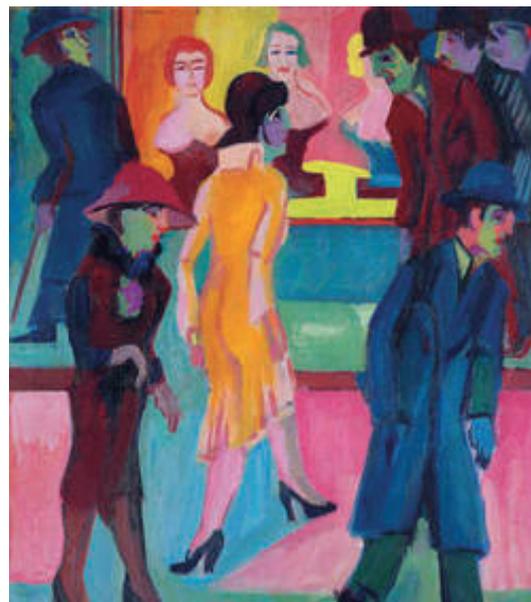
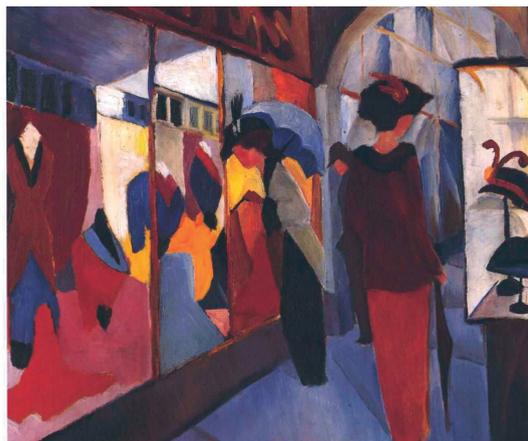
Paul Delvaux, *Desnudo con maniquí* (1947)



23. Véase DE BOCK, Paul-Aloïse, *Paul Delvaux. L'homme, le peintre e la psychologie d'un art*, Bruselas, Laconti, 1967.

August Macke: *Tienda de modas* (1913)

Ernst Ludwig Kirchner, *Escena de la calle enfrente de la barbería* (1926)



47-83) y los surrealistas como parte fundamental de lo “maravilloso cotidiano”, donde la belleza de los objetos, incluso insignificantes, adquieren una dimensión relevante.

Con el final de la guerra al final de la primera década del nuevo siglo (1918), se reaviva la ilusión y el optimismo en la sociedad occidental. La vida comercial, con el consiguiente desarrollo de la publicidad, se adueña de las calles de las grandes metrópolis con los anuncios luminosos, que encarnan en los centros de las ciudades el ritmo trepidante de los años veinte. El maniquí, de cuerpo entero o parcelado, será el soporte para exhibir las prendas femeninas (vestidos, pero también medias, corsés, sombreros, etc.), quedando patente el interés de esta nueva sociedad consumista por el mundo de la moda, que encontrará los mejores aliados para su difusión en la prensa, tanto la tradicional como las nuevas revistas y magazines. Las ilustraciones de *Blanco y Negro* y *La Esfera* serán un buen termómetro del creciente interés cosmopolita por el mundo de la moda y consecuentemente por el maniquí como nuevo soporte del cuerpo femenino.

Normalmente, en el Madrid de la época, los artistas se abastecían de maniqués y muñecas en el Rastro, el famoso mercado donde se amontonan multitud de objetos usados y donde puede surgir la sorpresa del encuentro inesperado con el maniquí de cera, el busto de peluquería o la muñeca. En este territorio del deseo, se movía el pintor Gutiérrez Solana, como atestigua en su obra pictórica *En el Rastro*, donde asoman cabezas de peinadora y maniqués entre el montón de objetos inclasificables. Se trata, en concreto, del Bazar América, donde el pintor encontró su primer maniquí, una figura “con una larga bata azul, asomando por debajo unos zapatos amarillos, muy chiquitos; el pelo lo tiene suelto por los hombros y enmarañado; a la cabeza de cartón, negruzca y sucia, le falta una oreja y un cacho de nariz; una de las manos la tiene rota, y la sana está calzada con un guante blanco de cabritilla” (Gutiérrez Solana 1998: 228)<sup>24</sup>.

24. Vid. asimismo, Sánchez Camargo, M., *Solana (biografía)*, Madrid, Aldus S.A. de Artes Gráficas, 1945, p. 84.

Ramón Gómez de la Serna, en su estudio sobre el pintor hace alusión a esta afición de Gutiérrez Solana, al que define como “Diógenes de las cosas” (Gómez de la Serna 1972: 205) por su obsesión de recopilar multitud de objetos de las tiendas de segunda mano, especialmente maniqués que posteriormente, una vez que han ocupado su sitio en el estudio del artista, se convertirán en modelos de muchas de sus telas<sup>25</sup>. De hecho, él mismo se reivindica como admirador de estos rígidos simulacros de señoras, en su *Autorretrato* de 1943, donde aparece flanqueado por un maniquí de mirada imperturbable y posando una mano sobre la cabeza de otro o de un busto de peinadora. De igual manera queda patente el género de sus musas en los retratos que otros artistas contemporáneos realizaron sobre el pintor, como es el caso del óleo de Daniel Vázquez Díaz, *Retrato de Gutiérrez Solana*, en el que aparece el pintor y su hermano rodeados de objetos, entre los que destacan un maniquí, que posa para el pintor, bustos y



Diego Rivera, *Retrato de Ramón Gómez de la Serna* (1915)

figuras de todo carácter<sup>26</sup>, o el ejecutado por Benjamín Palencia, en el que aparece rodeado de figuras, marionetas y muñecas, manipulando a una de ellas<sup>27</sup>. Algunos críticos han

25. Ramón Gómez de la Serna y José Gutiérrez Solana compartieron la obsesión por los maniqués y las muñecas, misteriosos objetos de apariencia humana que ejercen una indudable fascinación sobre ambos artistas, seres artificiales símbolo de la modernidad, que, lejanos del casticismo español, representan a la nueva sociedad urbana. Dice Gómez de la Serna: “Prefiero un maniquí a un político, y creo que, aun de cartón, son los seres más humanos del mundo”. Es más, en la turbadora contradicción que los maniqués producen en el escritor español el ser humano se cosifica y el muñeco se humaniza. Para Gómez de la Serna estos seres inanimados al observarlos con sus muecas y sus gestos adquieren vida propia, transmitiendo sentimientos de simpatía, de desasosiego, de altivez, como si fueran personas: “Conozco personalmente a casi todos los maniqués de Madrid. Tengo muy buenos amigos entre ellos. Hasta a los más tiesos y orgullosos les saludo, sin exceptuar a esos impertinentes maniqués de la calle de Caballero de Gracia...” (Gómez de la Serna 1999: 315).
26. Poseía otra muchas “figuras de talla” que Gómez de la Serna confiesa haber visto en el salón de la casa de Gutiérrez Solana, “santos de ingenuos con sonrisas indescriptibles” (Gómez de la Serna 1986: 302-303) que el pintor reproducirá en su obra *Santos de pueblo*.
27. Existe cierto paralelismo en la representación del artista vigilado por el maniquí en el retrato que Diego Rivera hiciera de Ramón Gómez de la Serna. Es precisamente en el papel de musa de los artistas, que obsesiona al vanguardista Ramón Gómez de la Serna, ese “ente plástico” (pues participa de la condición humana, pero solo desde la recreación) presente en los estudios de los pintores, que subyuga la sensibilidad del escritor (“Nadie como yo ha dedicado una atención tan intelectual y tan constante a ese ser olvidado, perdido en los rincones de los estudios, tratado como una cosa”), algo difícil de clasificar, seguirá relatando el escritor madrileño en sus *Caprichos*, entre ser fantasmagórico y objeto artístico cercano a la obra escultórica (“¡Oh, Montparnasse llenos de ellos, como si fueran las ‘tenias’; a medio bien formar, del Arte y la Gloria”), dotado de una naturaleza inclasificable a caballo entre el mundo de los vivos y el más intangible de las vidas posibles: “Ese maniquí de madera es en verdad un ente, algo que existe, tiene vida propia y es grotesco. Al mismo tiempo ese engendro tiene algo de muerto, de muerto antes de nacer, de tipo de ser en los limbos primitivos, de proyecto abortado, de primer momento de un alma, de larva humana (...) ¿De quién es hijo el tal monigote? ¿Es muñeco, espectro anatómico o ser vivo? ¿En qué capítulo de la fauna debe figurar? ¿Entre los monstruosos, entre lo vivo o entre lo muerto?” (Gómez de la Serna 1997: 205).

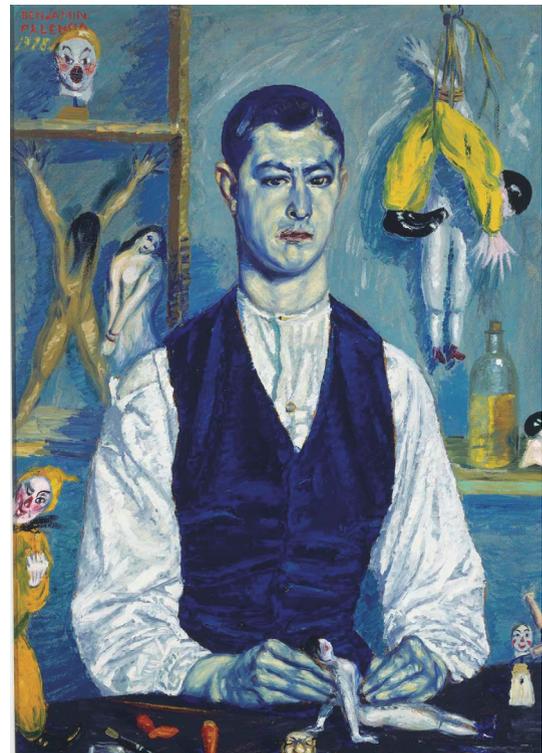
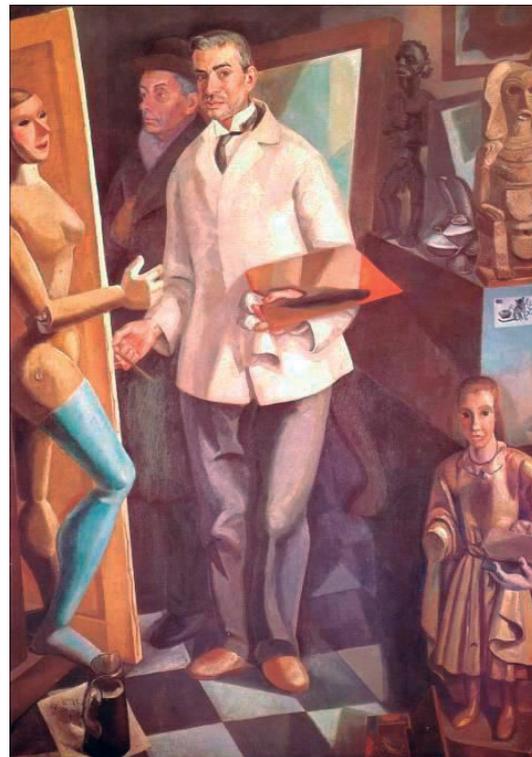
visto en esta pasión declarada de Gutiérrez Solana por los maniqués (Sánchez Camargo 1945: 142-145) un vínculo con su añorada infancia, o el complemento ideal a su personalidad retraída (Rodríguez Alcalde 1983: 13-14), como sustituto ideal de la compañera femenina, mujeres manejables, calladas y sumisas, que no preguntan ni reclaman ni interrumpen su trabajo “con eso de la lujuria”, como parece ser que afirmaba el propio artista (Campo Alange 1958: 24-25).

Asimismo, Gutiérrez Solana siente una confesada predilección por los bustos de cartón, madera o mimbre con peluca, donde practi-

caban los aprendices de peluquería, a la vez que funcionaban como soportes volumétricos de cortes y peinados para la clientela. Deja constancia de ello en sus obras literarias<sup>28</sup>, así como en su obra pictórica: *La peinadora* y *Maniqués de peinadora* se encuentran entre las obras que ilustran el gusto del pintor madrileño por estos artefactos de mirada ausente que acercan a Gutiérrez Solana a una estética más vanguardista, alejándolo de los lugares comunes donde lo había encaillado parte de la crítica como pintor de procesiones y beatas. Especialmente la primera de ellas, *La peinadora* de 1937, está considerada como una de sus mejores creaciones

Daniel Vázquez Díaz, *Retrato de Gutiérrez Solana* (1930)

Benjamín Palencia, *Retrato de Solana* (1918)



28. Se encuentran ejemplos en su primer libro, *Madrid, escenas y costumbres* (1913), donde describe el local, “Lola, la peinadora”, una peluquería que encuentra al azar en sus excursiones madrileñas (vid. *José Gutiérrez Solana. Obra literaria I*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1998, pp. 80-88 y en el catálogo de la exposición *J. Gutiérrez Solana. Exposición-Homenaje*, Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1985, pp. 190-193)

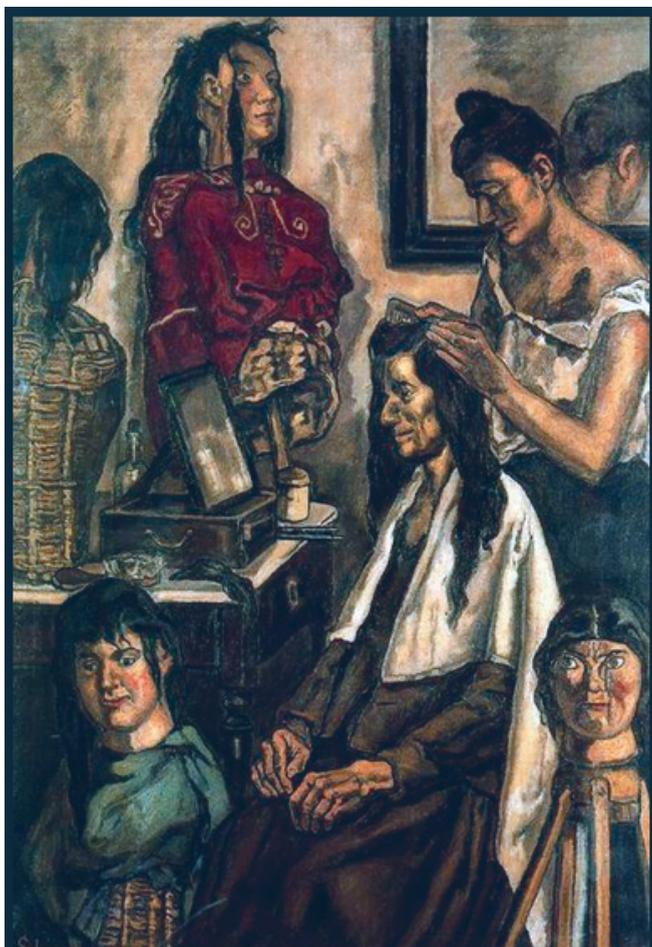
(Calvo Serraller 1992: 44) (aunque existían otras versiones de la obra expuestas en el Primer Salón de Otoño de Madrid en 1920 y una exposición posterior en el Museo de Arte Moderno de 1927, y aguafuertes posteriores con la misma composición en los años treinta) (Gutiérrez Solana 1985: 252,34). El cuadro reproduce una atmósfera tétrica y los personajes encierran un gesto triste y desolador: “rostro y manos endurecidos en la mujer sentada mientras que en la compañera no se oculta la abnegación y ambas visten sobriamente situadas en un espacio enjuto y asfixiante donde incluso el espejo parece estrechar el cerco en una desdoblada cabeza” (Ávila 2001: 152).

Interesante también la obra *Mujer y maniqués* (1942), del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, en la que el artista invierte el orden de la representación, cosificando a la mujer y dotando de humanidad a los maniqués. La mujer, sentada en un primer plano, presenta la mirada perdida y la rigidez de la representación escultórica, mientras los maniqués y los bustos de peinadora que rodean a la protagonista inerte parecen tener vida propia, intercambiando miradas y con gesto casi humanos.

*Autorretrato*, conocido también como *Autorretrato con muñeca* (1943) de la Colección Botín, Gutiérrez Solana se retrata con

José Gutiérrez Solana, *La peinadora* (1937)

José Gutiérrez Solana, Dibujo preliminar de *La peinadora* (1937)



sus fetiches, destacando a su lado la muñeca de cera favorita, con su enigmática mirada “de rayos X” (Sánchez Camargo 1945: 142). El artista se autorrepresenta con la paleta en la mano izquierda y apoyando la derecha sobre una cabeza, enviando un mensaje inequívoco de su predilección artística a la hora de transformar con la pintura lo inerte en carne mórbida, de transmitir a través de la obra pictórica la inmortalidad de esa belleza sustituta imperecedera de la precariedad humana que tiene la capacidad de sobrevivir a la muerte. Se ha querido ver en esta representación ideal de la mujer la singularidad del mundo femenino de Gutiérrez Solana y su relación con las mujeres, casi inexistente a nivel afectivo, pues el artista permaneció soltero toda la vida con la única compañía de su hermano, Manuel. En este cuadro de la madurez el artista se autorretrató de manera familiar y cariñosa como marido y padre, con un sarcasmo tan grande “que le engloba a él mismo, anulando todo efecto cómico, como siempre que el arte es expresionista” (Pedraza 1998: 135).

Dos cuadros de Gutiérrez Solana reproducen las vitrinas del Museo Arqueológico de Ma-



drid, donde con el montaje de José Ramón Mélida, director del Museo de Reproducciones Artísticas, se exponían a maniqués vestidos de época reproduciendo escenas y personajes del pasado. Se trata de *Las vitrinas*, o *Lo que dicen las vitrinas*, como se llamó en un primer momento en el catálogo de la exposición Nacional de Bellas Artes de

José Gutiérrez Solana, *Autorretrato* (1943)

José Gutiérrez Solana, *Las vitrinas* (1910)

José Gutiérrez Solana, *El visitante y las vitrinas* (1910)



1912, y de *El visitante y las vitrinas*, o bien *Las vitrinas del museo* (como se denominó en Bilbao en la Exposición de Artistas Vascos de 1928) o *El visitante del Museo*. En estos cuadros, una especie de urnas con maniqués que parecen más bien seres embalsamados, el pintor muestra a personajes de posturas congeladas en trajes de época, mortajas inquietantes (Madariaga—Valbuena 1976: 74), más cerca del mundo de los muertos. El personaje masculino del segundo de los cuadros refuerza el carácter grotesco de la obra, como si se tratara, parafraseando a Gómez de la Serna, amigo y biógrafo del pintor, de



un enano de feria vestido de gala (Gómez de la Serna 1995: 91)<sup>29</sup>.

Por otra parte, la celebración de la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI) en 1925 fue crucial en el desarrollo de la vanguardia artística hispánica. El pintor madrileño Francisco Bares (1898-1972) participó con el magnífico cuadro ultraizante *El maniquí rosa*. Ese mismo año se trasladó a París, donde se convertiría en amigo de Picasso, y en cubista, para enseguida probar una tercera vía, la de lo que él mismo llamaba la *pintura fruta* (Bonet 2011: 39)<sup>30</sup>.

También el pintor Gregorio Prieto recurre al uso de una pareja de maniqués, a los que representa junto a otro cuerpo artificial, en este caso artístico, una estatua, en un intento de paragonar la calidad estética de ambas representaciones humanas en *Luna de miel en Taormina* (1936) y resaltar al mismo tiempo la moderna vitalidad humana de la pareja de artefactos frente a lo caduco e inerte del mármol antiguo roto. Este cuadro pintado en 1936 representó a *España* en el *Pabellón Internacional de la Exposición de París* de 1937 desapareciendo misteriosamente durante dicha exposición y siendo encontrado 50 años más tarde en los sótanos del Palacio Albéniz de Barcelona. Su amigo, Vicente Aleixandre, le dedicó unas palabras esclarecedoras al respecto:

Luna de miel en Taormina. Un paisaje saturado de azules cargados, sobre un asomo de pámpanos o floresta, de todo lo que en el amor se consume o se agosta. Y dos maniqués, dos sucintas esencialidades, despojados de todo lo que despierta, sumidos en la violenta pasión que no se termina. Amor para siempre.

Francisco Bares, *El maniquí rosa* (1925)

29. Véase al respecto, Antonio J. Sánchez Luengo, *Lo inquietante en Gutiérrez Solana: las vitrinas del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura: Subdirección General de Museos Estatales, 2009.

30. Para más información al respecto, véase Francisco Bares: *Catálogo razonado: pintura* (catalogue raisonné de l'œuvre peint), edición, catalogación y coordinación de Hélène Dechanet, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003. Bares mantenía que había que degustar *la pintura* como se paladea un *fruta*.



Gregorio Prieto, *Luna de miel en Taormina* (1936)

Gregorio Prieto, *Los maniqués* (ca. 1930-1932)

En 1928, gracias a una beca viaja a Roma, donde permanece hasta 1932. Roma, que aun era considerada como el lugar idóneo para la formación del artista en la tradición clásica, paradójicamente sirvió para despertar en Gregorio Prieto, al igual que en otros compañeros de promoción, el gusto y la inquietud por un surrealismo de corte, llamémosle, clásico y metafísico. Desde este momento el maniquí, la estatuaria clásica y los marineros, serán las figuras encargadas de dar vida a unos sueños cuyo telón de fondo sería ese paisaje mediterráneo del que Gregorio tanto disfrutaría por aquel tiempo, recordemos en



este sentido, los viajes realizados a Sicilia y a Grecia. En Roma pintó algunos de sus cuadros más inspirados, "que el mismo calificará más tarde de 'lienzos de ficción', subrayando (...) su carácter literario" (Bonet 2014: 128)

La belleza, sensualidad y ambigüedad de las referidas figuras, le permitirán configurar unas metáforas donde, so pretexto del sueño y el inconsciente, se dará rienda suelta a la frustración, al anhelo y al deseo homoerótico, todo ello sazonado por una pasión de juventud y eternidad que ya se convertirán para siempre en la firma distintiva de su autor.



# 5

## El maniquí en las artes visuales: fotografía y cine

### 5.1. IDENTIDAD Y SIMULACRO: EL MANIQUÍ EN LA FOTOGRAFÍA

Según la estudiosa Marie Lathers el declive del modelo femenino se debió sobre todo al progreso de la fotografía que, a finales del siglo XIX, acabó con las modelos vivas, facili-

tando en cambio el nacimiento de la modelo fotográfica. La fotografía consiguió crear la ilusión de la equivalencia de la modelo viva y el maniquí, pero fue una ilusión que duró poco, porque si era cierto que la escala de grises y la ausencia de la pincelada visible suprimía la distinción que el color y los empastes permitían obtener en pintura, la mediación de la

lente fotográfica hacía resurgir con nitidez la diferencia entre un ser vivo y una criatura artificial (Lathers 2001: 30). Es el caso del pintor Francesco Bruneri (1849-1926), también conocido como François Brunery (fue pintor y diplomático italiano, discípulo de Jean-Léon Gérôme y Léon Bonnat) que, en una serie de fotografías de modelos y de maniqués realizada entre 1890 y 1910, supo explotar la ambigüedad de lo real y lo ilusorio. Unas fotografías desconcertantes, que transmiten una inquietud que Bruneri no fue capaz de conseguir en sus cuadros. La utilidad de estas fotografías, concebidas como pruebas preparatorias de sus lienzos, no resta valor a su eficacia como obras independientes de su indudable calidad estética. Además contienen una fuerte tensión sexual: no olvidemos que en esos años la ciencia de la sexología conoce un importante desarrollo en Francia y en centroeuropa, donde el psiquiatra Richard von Krafft-Ebing, compañero de Sigmund Freud en la Universidad de Viena, había publicado entre 1886 y 1903 su obra *Psychopathia Sexualis*, el primer estudio riguroso que llega a proponer una taxonomía médica completa de las desviaciones y perversiones sexuales, entre las que se encuentra la “agalmatofilia”, un trastorno que describe la atracción sexual hacia las estatuas y otras formas humanas inertes<sup>1</sup>. Las investigaciones médico-científicas sobre las perversiones sexuales contribuyeron, tanto como sus prolongaciones literarias y artísticas, a romper el equilibrio de la relación del artista y el maniqué, ese humanoide que podía ser manipulado y dominado tanto con fines fetichistas como prácticos (Munro 2014: 145).



Francesco Bruneri: *Maniqué de artista de madera con gola* (1890-1910)

Francesco Bruneri: *Hombre vestido de época humedece el rostro de un maniqué de madera con enaguas* (1890-1910)

Francesco Bruneri: *Maniqué y modelo posando en el taller del pintor Francesco Bruneri* (1890-1910)

1. Esta atracción por las estatuas femeninas antiguas era además un tema recurrente en la literatura de principios de siglo, con autores como Charles Baudelaire, Heinrich Heine, Théophile Gautier y Joris-Karl Huysmans.



sión poética que desborda el sentido que al principio parecían poseer, convirtiendo la obra del fotógrafo parisino en ejemplo de ese “inquietante extrañamiento” que Giorgio De Chirico atribuía a sus propias obras. Este vínculo entre lo animado y lo inanimado, entre lo vivo y lo inerte, encuentra en este periodo su ilustración más elocuente en las fotografías de maniqués (Bajac 2010: 125). Ya en 1931 Walter Benjamin en su *Breve historia de la fotografía*, el primer texto teórico que reconoce la importancia del medio fotográfico dentro del movimiento surrealista, subraya que las fotografías parisinas de Atget “son precursoras de la fotografía surrealista, vanguardia de la única columna realmente importante que el surrealismo ha sabido poner en marcha” (Benjamin 2011: 31).

### 5.1.1. Fotógrafos y maniqués a caballo entre los siglos XIX y XX

Con el desarrollo de los grandes almacenes a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, los escaparates muestran a plena luz el papel del maniquí: llamar la atención del paseante hacia los bienes de consumo que se muestran en su interior. Jean-Eugène-Auguste Atget (1875-1927) en sus fotografías fija un lugar y un momento con la carga estética propia de un artista. Sus composiciones no son tanto el fruto del azar como de una atención especial a los detalles; sus maniqués mientras exhiben estupendos corsés o elegantes pelucas en los escaparates de las calles de París muestran también su aura, la distancia que los separa del espectador. En sus composiciones generalmente vacías de personajes a menudo reveladas con cloruro de oro, Atget parecía querer mostrar lo maravilloso de lo cotidiano.

A partir de 1928, un año después de la muerte de Atget y desde los primeros textos críticos dedicados a él, sus fotografías empezaron a ser consideradas portadoras de una dimen-

Francesco Bruneri: *Mujer de negro con toca blanca dando el brazo a un maniquí de madera con capa de terciopelo* (1890-1910)

Francesco Bruneri: *Hombre vestido de época charlando con maniquí de madera sentado* (1890-1910)

Eugène-Auguste Atget: *Corsetería* (ca. 1912)

Eugène-Auguste Atget: *Escaparate de sastrería* (1926)





Eugène-Auguste Atget : *Avenue de l'Observatoire* (1926)

Eugène-Auguste Atget : *Boulevard de Strasbourg* (1926)

Eugène-Auguste Atget : *Boulevard de Strasbourg* (1926)



Las fotografías de maniqués que realiza Umbo (Otto Umbehr) en 1920 responden al mismo compromiso crítico a favor de una “nueva objetividad”. Umbo estudió fotografía en la Bauhaus con el fotógrafo húngaro László Moholy-Nagy, abrió su estudio fotográfico en Berlín y se unió rápidamente a la cooperativa de fotoperiodistas Dephot. Umbo reivindica el rol crítico del artista callejero fotografiando en Berlín numerosos maniqués que, por sus formas dulces, se convierten en series de auténticos objetos eróticos, como en *Pantoffeln* (1928), donde aparecen dos largas piernas calzando unos maravillosos chapelines. Por el contrario, en otras obras de la misma serie, *Meister in wachs* y *Träumende*, ambas de 1928-1929, expone cabezas de maniqués de una serenidad casi etérea. En la primera, se muestra una estantería con filas de cabezas de hombres sonrientes, en la segunda un grupo de cabezas femeninas con boquitas de piñón. Por su piel extrañamente lisa y su

Umbo: *Escarpines* (1928)

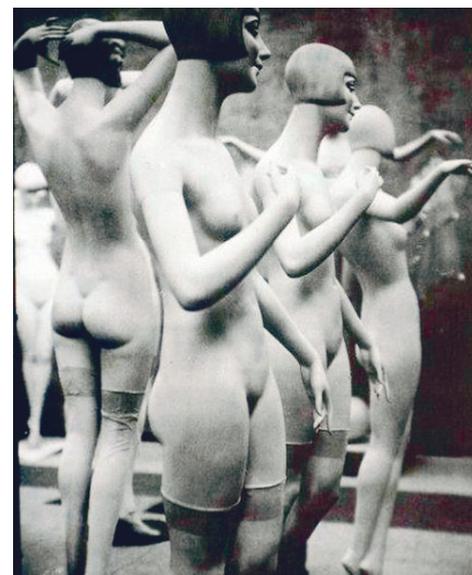
Umbo: *Maniqués* (1920)

Umbo: *Las soñadoras*  
(1928-1929)

Umbo: *Figuras de cera*  
(1928-1929)

Umbo: *Maniqués* (1920)

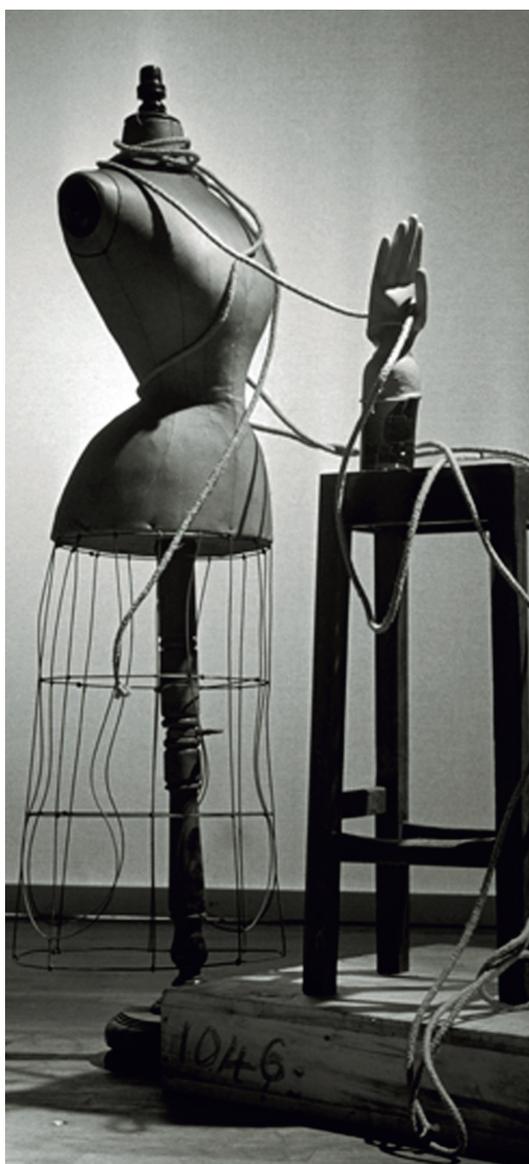
siniestra inmovilidad, pero sobre todo por su repetición, su acumulación, estos maniqués son la expresión de una vanguardia artística que explora a un mismo tiempo la carga utópica y la realidad distópica de la ciudad y de la máquina moderna (Mahon 2014: 198).



### 5.1.2. | Herbert List y la fotografía metafísica

El fotógrafo alemán Herbert List, con su maestría del claroscuro, logra crear alrededor de sus maniquíes un ambiente metafísico. La expresión “fotografía metafísica” se forjó en 1942 para calificar las imágenes de este fotógrafo que envuelve su arte en una atmósfera poética (un poco a la manera de los surrealistas). Se sabe que entre 1927 y 1931 List estuvo abonado a *Querschnitt*, una revista que presentaba regularmente obras de De Chirico, Dalí y de otros surrealistas. En 1936, List se vio obligado a abandonar Alemania. Se estableció en Londres y después en París, donde trabajó como fotógrafo de moda para *Vogue*, *Life*, *Harper's Bazaar*, *The Studio* y *Arts et métiers graphiques*. Sin embargo, su primera imagen publicada en 1937 en *Arts et métiers graphiques*, no tiene nada de seductora. En *Esclava I* creó una naturaleza muerta macabra compuesta por un maniquí y una mano de maniquí atadas por una cuerda. Otra foto que forma parte de la serie titulada *Female Slave*, realizada en Londres, *Esclava II*, evoca a un mismo tiempo *el strip-tease* y el *bondage* mediante el giro estratégico de la cuerda alrededor del cuello (Mahon 2014: 199). Sus representaciones de maniquíes de escaparate como esclavos han sido comparadas a ciertas obras contemporáneas de Alberto Giacometti, especialmente *La main prise* y *Palais à 4 heures du matin* ambas de 1932, donde se encuentra respectivamente la utilización de una mano de maniquí con una evidente erotización del espacio. Es estas composiciones List se acerca con enorme eficacia a la pintura metafísica, que hemos comentado en el capítulo anterior, mediante el mismo proceso de enajenación del ambiente y la representación en contacto de objetos desarraigados entre sí con una iluminación simétrica inventando naturalezas muertas metafísicas que suscitan una doble lectura que va más allá de lo que a simple vista aparentan.

Esta asimilación de la lección de los pintores metafísicos italianos ha sido reconocida por el propio List especialmente en fotos como la que acabamos de comentar donde el emparejamiento de formas simbólicas es más evidente, con el recurso al maniquí de confección que ocupa un lugar preferente en la iconografía artística de De Chirico y de Carrà. En *Esclava I*, List explora en la porosa frontera de la realidad y la apariencia subrayando





Herbert List: *Esclava I* (1936)

Herbert List: *Esclava II* (1936)

Herbert List: *Belleza romana* (1944-1946)

el aspecto vital del maniquí (Metken 2002: 34). Posteriormente, List volverá al evocador territorio de la ambigüedad entre la vida y la muerte, lo animado y lo inanimado, con las fotografías realizadas en Austria entre 1944 y 1946 a modelos anatómicos de cera, captando esos impalpables momentos llenos de magia que parecen atrapar lo invisible.

### 5.1.3. La fotografía surrealista: el objeto de deseo

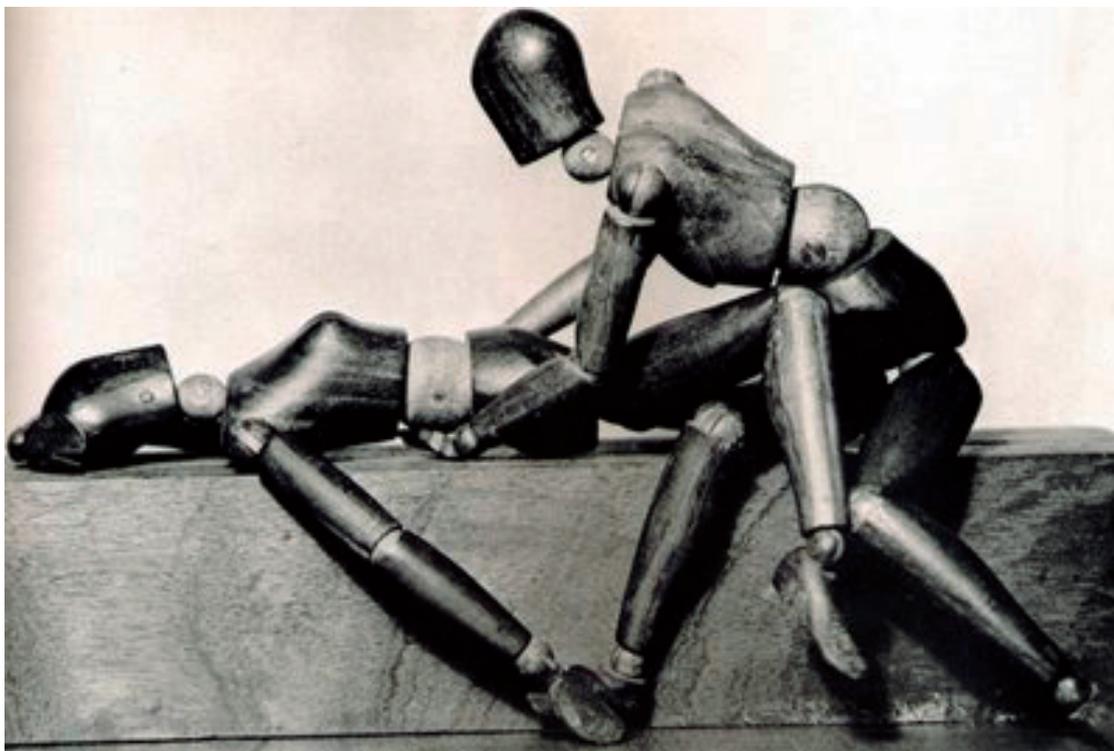
No podemos hablar sobre el maniquí en la fotografía sin hacer referencia a las creaciones surrealistas. La asociación de los maniqués con los surrealistas es tan estrecha que parece “un asociación mas del orden de la naturaleza que de la cultura” (Crego 2007: 141). André Bréton desde el primer manifiesto del

surrealismo en 1924 introdujo la noción de maravilloso en el corazón de la estética surrealista: “Lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso (...) es bello e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es hermoso” (Bréton 2002: 27), lo maravilloso, pues, como algo que se encuentra en la cotidianidad, que surge donde nadie lo espera: “Lo maravilloso participa oscuramente de cierta clase de revelación general de la que tan sólo percibimos los detalles: éstos son las ruinas románticas, el maniquí moderno o cualquier otro símbolo susceptible de conmover la sensibilidad humana durante cierto tiempo” (Bréton 2002: 29). Dentro del surrealismo, en gran parte gracias al estudio de las fotografías documentales y descriptivas de Atget, se impone a finales de los años veinte esta idea decisiva para la época de la naturaleza intrínsecamente fantástica del medio fotográfico<sup>2</sup>.

2. Son muchos los surrealistas que han disertado sobre el carácter fantástico de la fotografía documental, entre ellos Salvador Dalí en su célebre texto de 1929 “Le témoignage photographique”, donde afirma que el *testimonio fotográfico* es “siempre y ESENCIALMENTE EL VEHÍCULO MÁS SEGURO DE LA POESÍA y el proceso más ágil para percibir los más delicados trasvases entre la realidad y la surrealidad” (Dalí 2010: 424)

La representación fotográfica del maniquí forma parte asimismo de la retórica del cuerpo incierto, pues al “ser su raíz antropomórfica y abundar en alusiones contradictorias”, se erige en la figura ideal que adopta la apariencia del cuerpo sin necesidad de poseer su prestancia, que “encarna lo humano al mismo tiempo que lo deja en el anonimato” (Ardenne 2004: 270). El maniquí fue uno de los laboratorios preferidos del círculo surrealista, un artificio, casi un juguete al que los surrealistas podían manipular sin freno. “La presencia del maniquí, entero o fragmentario es casi un emblema en las exposiciones surrealistas de los años treinta” (Pedraza 1998: 114).

La fotografía de Man Ray titulada *Mr and Mrs Woodman* (1927), que forma parte de una serie creada entre los años 1926-1927 y finales de la década de 1940, ilustra el carácter subversivo del objeto surrealista: liberado de toda función útil, el maniquí cambia su rol tradicional y se convierte en un accesorio erótico.



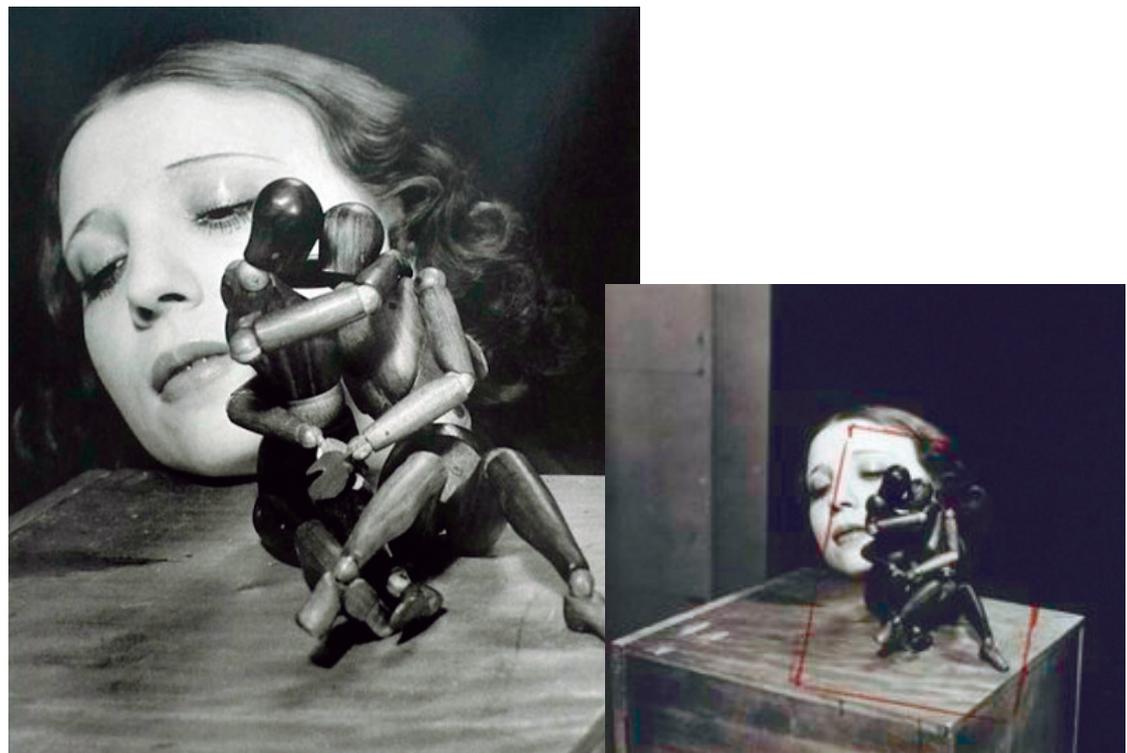
Man Ray: *Mr and Mrs Woodman* (1927)

Man Ray: *Les grandes vacances* (1936-1947)

Esta estrategia le debe mucho al *ready-made* de Duchamp que ya en 1914 privó de su función práctica a un botellero convirtiéndolo en un objeto escultórico abstracto. Man Ray rinde homenaje al dadaísmo en una obra titulada irónicamente *Les grandes vacances* (1936-1947) en la que tres pequeños maniqués escalan un botellero parecido al de Duchamp.

Situando esos mismos tres maniqués junto al rostro de una hermosa mujer, como en la

serie *Lydia et mannequins* (1932), el artista juega con el reencuentro del fetiche frudiano y el fetiche de los bienes de consumo. La puesta en escena contiene además un elemento de violencia, puesto que la cabeza de la mujer aparece “guillotínada”. Todas estas fotografías pueden ser colocadas en el marco del interés general que los surrealistas parisinos nutrían a partir de la filosofía del Marqués de Sade, al que no dejaron de rendirle un homenaje constante hasta disolución del grupo en 1969.



Man Ray: *Lydia y el maniquí* (1932)

Man Ray: *Lydia y el maniquí* (1932)

Aunque el surrealismo predicaba la liberación del deseo sexual para todos, la mayoría de los surrealistas eran hombres. El surrealismo incluía a las mujeres, pero se les pedía que representaran el deseo más que lo experimentaran (Foster 2008b: 261). Esto es lo que sugiere la fotografía surrealista, que está dominada por imágenes de mujeres hechas por hombres, que tienden a presentarlas como “objetos de la mirada masculina”. A esta regla

hay excepciones como las de Claude Chaun y Dora Maar.

*Sin título* (1934), fotografía de Dora Maar realizada en la época en la que trabajaba al lado del joven fotógrafo y decorador de cine Pierre Kéfer, es una reflexión sobre el deseo. La mano del maniquí con las uñas pintadas posada en un paisaje irreal quiere ser un autorretrato de la artista, conocida porque se

pintaba las uñas de rojo. Al mismo tiempo es una reflexión sobre la venus moderna que sale de la concha. En sus fotografías de calles y de escaparates repletos de maniqués, Dora Maar se interesa especialmente por el fetichismo de la moda. El fotomontaje *Sin título*, deja atrás el carácter documental de su fotografía para explotar el potencial enajenador de los maniqués: los dedos de la mano caen de forma sugestiva en la arena en un uso transgresor y erótico de un objeto inanimado convirtiéndolo en una especie de ser asexual (Mahon 2014: 211).

Si Salvador Dalí y Dora Maar usaron el maniquí en un registro poético, otros surrealistas adoptaron posiciones mucho más políticas. El texto de Claude Cahun titulado "Cuidado con los objetos domésticos", publicado en 1936 en la revista *Cahiers d'art*, critica las formas convencionales de presentación

e invita a exponer objetos irracionales. Ese mismo año participa en la Exposición surrealista organizada en la Galería Charles Ratton de París y crea para la ocasión un número de ensamblajes en los que figuran maniqués de artista y muñecas. Las fotografías *Sin título* (1936) de Cahun (composiciones surrealistas compuestas por un maniquí dentro de una urna de cristal) son, a la vez, un comentario irónico sobre la construcción de la identidad sexual y una referencia a las fotografías de Man Ray que hemos comentado anteriormente. En uno de esos ensamblajes fotográficos el maniquí andrógino es feminizado por un inmenso mechón de pelo que le da movimiento al maniquí en la urna y lo transforma en un objeto sugerente (una especie de reliquia religiosa), sin olvidar que para Freud el fetichismo del pelo simboliza el miedo infantil a la castración.



Dora Maar: *Sin título* (1934)

Dora Maar: *Maniquí en el escaparate* (1935)

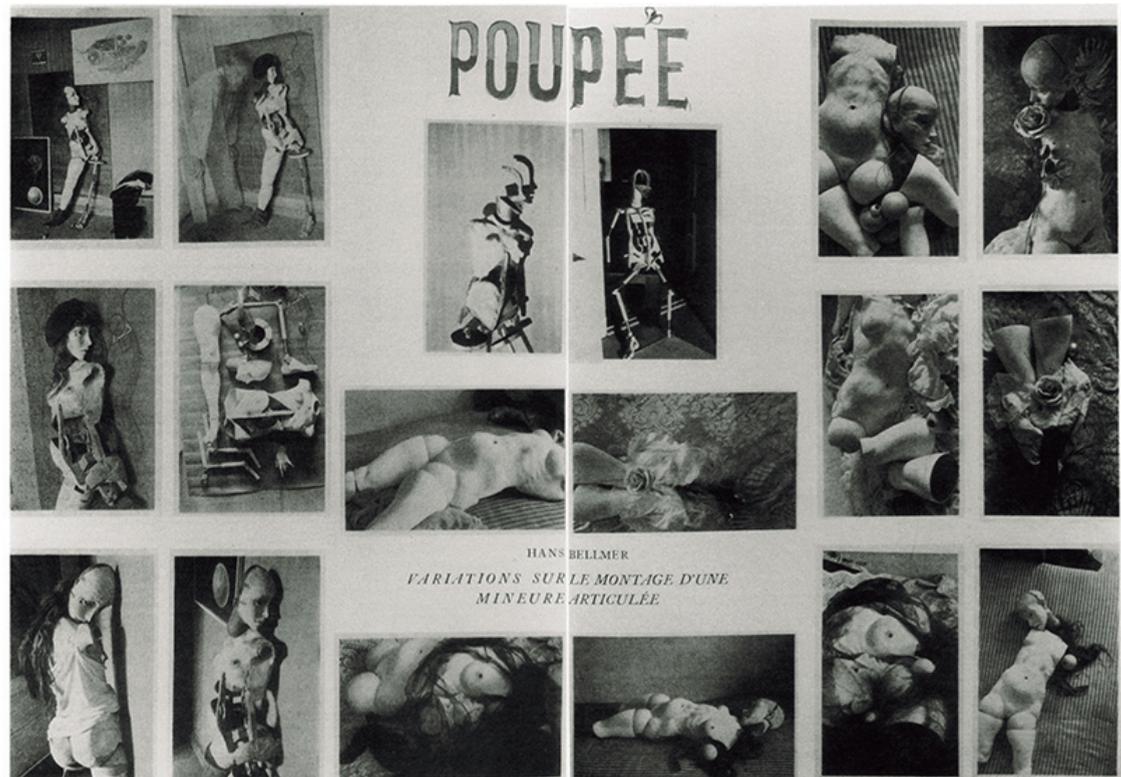


Claude Cahun: *Sin título* (1936)

#### 5.1.4. | Hans Bellmer y Cindy Sherman: el maniquí y el lado oscuro

En 1934, Hans Bellmer, al que ya hemos hecho alusión en el capítulo dedicado a la escultura, publica anónimamente bajo el título *Poupée, variations sur le montage d'une mineure articulée*, diez fotografías que enviará a André Bréton. Éstas fueron publicadas a doble página en la revista surrealista *Minotaure*. Los surrealistas vieron en esta muñeca de Bellmer la quintaesencia de la "mujer-niña" (Mahon 2014: 213). Algunos años más tarde vuelve a la carga con *La muñeca* (París, 1949) una serie de fotografías coloreadas a mano, que revela ostentosamente la atracción de Bellmer por las adolescentes. La incorporación del color a la fotografía la hace a la vez más infantil y más macabra. Escenificadas sobre camas o sillas, estas figuras asumen el aspecto de un juguete maltratado que ha

Hans Bellmer: *Muñeca*  
(1933-1934)



sido rescatado. Desdoblada y medio vestida con un pantalón de hombre, esta muñeca podría evocar a la mantis religiosa que devora a su pareja masculina, pero, en realidad, más bien parece la víctima de un crimen sexual (Mahon 2014: 213). Esta oscilación entre las visiones castradora y fetichista de las mujeres es sumamente intensa en las fotografías de muñecas de Hans Bellmer (Rueda 1998: 263).

El propio Bellmer se convierte en un Pigmalión politizado, forjando su propio ideal en contraposición al sistema imperante. Como apunta H. Lassallé, las fotografías de la muñeca, al invertir las representaciones nazis de una juventud sana y sin tribulaciones, dedicada a la nación y a la familia, "se interponen simbólicamente a los intentos del estado de construir identidad"<sup>3</sup>. El fascismo no podía hacer caso omiso de las contradicciones anatómicas de la muñeca en las que, sin duda, tuvo que ver una metáfora de su propia violencia psíquica y fisiológica. Las descoyuntadas muñecas de Bellmer, en vez de adoptar una mirada crítica sobre el clásico mito de los orígenes (Pigmalión), marcan una rotura radical con la continuidad histórica que los nazis hubieran deseado mantener. Bellmer se niega a proporcionarles un modelo sobre el que poder erigir sus imágenes propagandistas de jóvenes fuertes y lozanos.

Bellmer, al destruir las muñecas, expresa a su vez un impulso autodestructivo. Establece una anatomía de su deseo, sólo para terminar demostrando lo sepulcral de su erotismo, cuya representación yace en la imagen esparcida del cuerpo femenino (Foster 2008a: 189). Bellmer exhibe una portentosa imaginación cuando se adentra en el laberinto del



cuerpo para expresar fantasías eróticas. Los estudiosos de arte coinciden en que *La muñeca* sobrepasa el valor de imagen u objeto artístico para convertirse en un quehacer explorativo que acaba produciendo un fetiche dotado de su propia mitología (Rueda 1998: 350).

Algunas décadas después, Cindy Sherman explora en la serie fotográfica *Sex Pictures*, ese mundo oscuro y misterioso que remite a las célebres *popupées* de Bellmer. Como ya ocurriría en los trabajos del artista surrea-

Hans Bellmer: *Segunda Muñeca* (1936)

3. Honor Lassallé, "The Sightless Woman in Surrealist Photography", en *Afterimages* (Dec. 1987), p. 4. Cit. en Rueda 1998: 353.

lista, estas grotescas fotografías requieren un trabajo previo. La fotógrafa, en este caso, compone una especie de bodegón cuidadosamente elaborado en el que las piezas que lo componen (partes desmembradas de maniqués de látex, juntas y mutilaciones, a veces con máscaras y prótesis, donde destacan los órganos sexuales dispares y sobresalientes) marcan un explícito carácter sexual y subvierten tanto el concepto de cuerpo como el del punto de vista de su contemplación (Casanovas 2001: 30). En las fotografías de Sherman el cuerpo ha sobrepasado sus propias fronteras, “los estereotipos culturales han estallado” y los límites que separaban “lo orgánico de lo inorgánico, lo monstruoso de lo humano (...) han dejado de existir” (G. Cortés 2004: 187).

“¿Qué podría hacer si quiero dejar de utilizarme y no deseo que haya otras personas en mis fotos?”, se preguntaba Sherman en la entrevista que aparece en el célebre trabajo de R. Kraus<sup>4</sup> sobre la artista norteamericana, para responderse más adelante que la mejor elección eran los maniqués. El maniquí de Sherman, como la *Muñeca* de Bellmer, es un ser compuesto e incongruente, de una ana-



Cindy Sherman: *Sin título 263 # 175* (1992)

tomía monstruosa en la que destacan sus atributos sexuales y no está modelada por las leyes de una imaginación guiada por el deseo, como es el caso del artilugio de Bellmer, sino por un programa cuya primera regla prescribe la necesidad de provocar en el espectador el efecto de repulsión propio de lo abyecto (Crego 2007: 128). Con la mutilación, el desmembramiento y la recomposición de sus maniqués Sherman realiza “unos *constructos* que superan las distinciones entre hombre/mujer, vida/muerte, animal/humano (...) que han de entenderse como retratos de deseos y miedos” (Casanovas 2001: 30).

Entre las más representativas de esta serie se encuentra una de las más brutales, *Sin título 263 # 175* (1992), una composición simétrica de un engendro humano dos pubis y cuatro muslos cortados por la mitad: la parte inferior es femenina, con el blanco cordelito de un “tampax” emergiendo de la vagina; la de arriba es masculina, con un pene anillado en débil erección; en la zona superior derecha y en la inferior izquierda hay sendas cabezas de maniquí, inexpresivas y cortadas. Sherman, al igual que una perversa doctora Frankenstein que materializa sobre soporte fotosensible oscuras fantasías y temores inquietantes, reproduce, con indudable maestría, el submundo de la angustia y la degradación<sup>5</sup>, pero que, al contrario de los surrealistas históricos, no apunta a la liberación de los instintos del deseo, sino, como muy bien señala Ramírez, tiene un “aliento puritano que nos recuerda con vehemencia nuestra miserable, degradada y mortal condición. Arte para la castidad y la anorexia” (Ramírez 2003a: 242).

4. *Cindy Sherman*, 1975-93, Nueva York, Rizzoli, 1993.

5. Véase al respecto, FELIX, Zdenek, *Cindy Sherman, photographic work*, 1975-1995, Munich, Schirmer-Mosel, 1995.

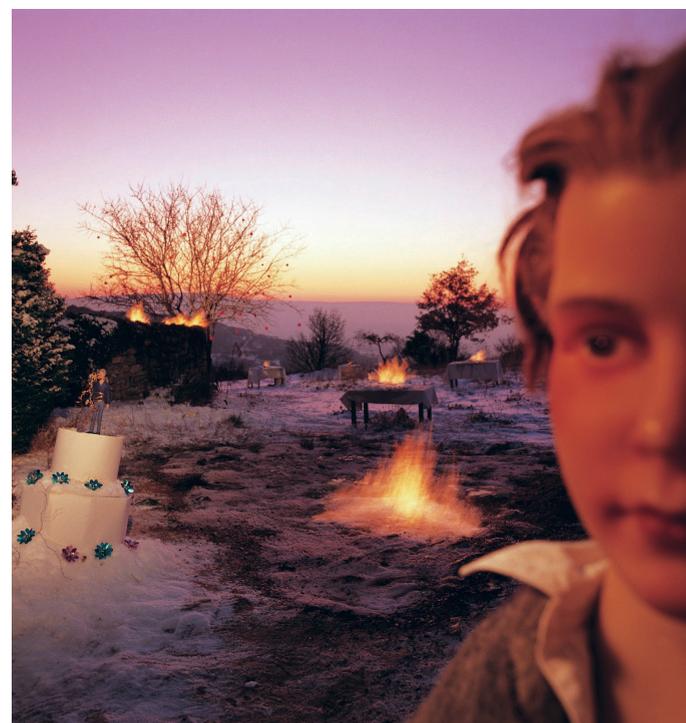
### 5.1.5. | El maniquí, un cliché en la escenografía de lo onírico

Bernard Faucon es un fotógrafo y artista plástico francés (1950) que destaca por su precocidad a la hora de explorar y explotar con indudable eficacia la dimensión estética de la gran puesta en escena fotográfica. Faucon, que recibió el *Grand Prix national de la photographie* en 1989, merece una reseña especial en esta sucinta selección de fotografías por su serie de fotografías titulada *Les Grandes Vacances*, donde, mediante puestas en escena muy cuidadas, muestra grupos de maniquíes-niños de los años treinta, mezclados a veces con niños de verdad, donde recrea el mundo de los sueños y la libertad moral que, en gran medida, rige, con su carga evidente de ficción, la edad de la infancia desde un enfoque rotundamente poético.

Sus formatos cuadrados (60 x 60 cm.) y la utilización de colores sutiles y precisos resul-

tan inconfundibles. Inventa un mundo poblado de maniquíes, a veces más reales que algunos de los niños con los que se mezclan en los juegos que captan las fotografías. El propósito de Faucon no es reconstruir aquellos sueños infantiles que todos hemos conocido, sino hacernos compartir los sentimientos profundos y fundadores del tiempo que, desde nuestros orígenes, atraviesan nuestras vidas. En realidad, con sus inquietantes puestas en escena reactiva el niño que hemos sido y que habíamos olvidado o incluso sepultado, y que ahora sólo reclama regresar para explorar las posibilidades de deslumbramiento en la consciencia adulta. Aunque decidió abandonar la fotografía por considerar que ya había dicho cuanto tenía por decir con esta herramienta, sigue siendo un artista precursor. Desde comienzos de los años ochenta practica el montaje fotográfico porque “no sabía fotografiar aquello que estaba vivo” y descubrió que “los maniquíes eran más reales que los niños” que posaban para él. Como explica el propio Faucon:

Bernard Faucon: *Les grandes Vacances* (1977-1980)





En el verano de 1976, todo se aceleró de golpe. Me sentí nuevamente vigorizado con las mis fuerzas propias de mi juventud. Lo llené todo de maniqués, invadí las calles, los dormitorios de la infancia de la casa de mis padres, el cementerio de Lioux, la piscina de Saint-Saturnin, las playas de Saintes-Maries de Camargue. Monté a toda prisa las escenas y las poses; después del clic, lo volví a embalar todo, y me marché<sup>6</sup>.

Roland Barthes atribuye la profunda fascinación de las imágenes enigmáticas de Faucon al maridaje de las facetas heterogéneas que componen la realidad. Los maniqués artificiales dispuestos en un paisaje natural, figuras sin vida dotadas de una sonrisa perpetua, acompañados ocasionalmente de niños vivos, logran transmitir un gesto de autenticidad más poética que real, que el fotógrafo francés sabe captar con indudable maestría, convirtiéndose en un brillante ilusionista. En esta serie tan exitosa Faucon revela que él es no sólo un fotógrafo de gran talento, sino también un artista a la vanguardia

Desde otra perspectiva, los maniqués son prototipos de belleza que surgen espoleados por la sociedad de consumo y la fuerte competencia del mercado de la moda, donde la imagen lo es todo a la hora de obtener beneficios. Ahora bien, si, por una parte, el gran “defecto” del maniquí es que es un objeto (que representa idealmente a las personas, pero un objeto inerte), también es cierto que, por otra, su conseguido realismo puede llegar a confundir o a cambiar su percepción de objeto inanimado, puesto que muchos de ellos pueden llegar a expresar sentimientos e incluso a adoptar una o varias personalidades. Helmut Newton uno de los fotógrafos más importantes del siglo XX, y uno de los artistas

más influyentes en la tradición fotográfica del desnudo y figura indispensable en la fotografía artística actual, ha sabido trascender magistralmente las imágenes con una profunda vocación filosófica que entronca además con las corrientes de pensamiento de su época. Una de las grandes controversias que Newton generó con sus fotografías tuvo como protagonista la serie *Dummies* (Maniqués), publicada en las revistas francesas *Vogue* y *Oui*, en donde se mostraban maniqués de escaparate en poses sexualizadas. Estableciendo paralelismos con las modelos que posaban junto a ellos, los maniqués de Newton parecen seres humanos en poses provocadoras y de gran erotismo; otras veces son las modelos las que adoptan las poses hieráticas y la inexpresividad propias de un maniquí hasta el punto de que, en un primer vistazo, apenas se distingue la modelo del muñeco.

En unos casos, como por ejemplo la obra *Store dummies II French Vogue* (1976), Newton nos muestra a la modelo Violetta

Helmut Newton: *París* (1980)



6. Véase la página web oficial del artista [www.bernardfaucon.net](http://www.bernardfaucon.net).

Sánchez posando con el maniquí, que la firma Rootstein creó con su rostro. En el encuadre en el que las figuras aparecen en la cama desnudas como si acabaran de hacer el amor, el fotógrafo insufla vida al maniquí desde la modelo y viceversa. Por otra parte, Newton, en otros trabajos como *Berlin 1994*, utiliza un encuadre casi cinematográfico en la que la imagen casi narra una escena. En este caso, otro maniquí de Rootstein, ahora con el rostro de Joan Collins, se mimetiza con una modelo desconocida a través del efecto espejo creado no sólo con la idéntica posición corporal, sino también con elementos tan sencillos como las pelucas. Como ocurría en la pintura, esta obra hace al espectador partícipe de la escena convirtiéndolo en un improvisado *voyeur*. El objetivo, absolutamente conseguido, de Newton al situar los maniqués en uno u otro ámbito fue el de lograr que éstos desarrollaran rasgos y características personales. De este modo, como el mismo artista confesó:

Helmut Newton: *Store Dummies II Vogue* (1976)

Helmut Newton: *Store dummies II French Vogue* (1976)



Decidí utilizar maniqués de escaparate, a veces con un compañero humano al lado, pero casi siempre solos o en parejas. Algunos de estos maniqués desarrollaron rasgos totalmente personales, así que les puse nombre propio. La maniquí preferida de mi colección era "Georgette", que además tenía un gran *sex-appeal*. Había otra a la que detestaba, y a la que bauticé como "The Idiot" por el gesto estúpido de su rostro (Newton 2000: 212).

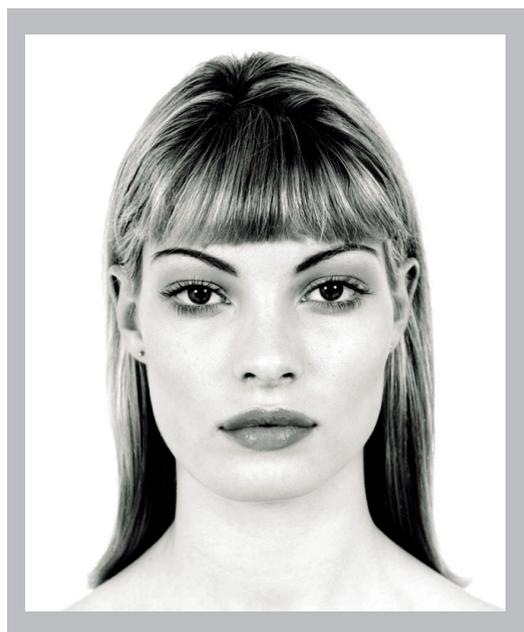
Newton, como también otros muchos fotógrafos, ha sentido verdadera fascinación por los maniqués por la capacidad de estos seres inanimados de tomar vida en la obra de arte fotográfica confundiendo así al espectador: "A menudo las modelos parecen maniqués de escaparate y los maniqués, seres humanos (...) me gusta jugar con esta ambigüedad en mis fotos" (Newton 2006)<sup>7</sup>.

Otro aspecto que refuerza la serie *Dummies* es la capacidad del fotógrafo alemán de hacer ver al espectador lo que no existe. Al igual que un ilusionista, Newton crea escenografías tanto en espacios interiores como exteriores, en las que la carga erótica se potencia a través de la figura del maniquí y el entorno en el que la ubica, bien utilizando maniqués solos o acompañados. La manipulación en el atrezo del maniquí es mínima: normalmente aparecen desnudos y ataviados con una peluca y con postizos de bello en axilas y pubis para remarcar inútilmente una humanidad que no poseen. Además, las escenas, mediante el particular encuadre y la iluminación, parecen sacadas de un *thriller* psicológico en la que la protagonista, que siempre es femenina, está abocada a un final trágico.

Hemos querido concluir el apartado dedicando un espacio la obra de la fotógrafa fran-

cesa Valérie Belin y su magnífico trabajo con maniqués. Belin, a quien el Centre Pompidou ha dedicado este verano una merecida retrospectiva, fotografía bustos de escaparate, convenientemente maquillados y provistos de peluca, hasta alcanzar un satisfactorio estado de indefinición entre lo vivo y lo inanimado, pero sin pretender inducir a la confusión del *trompe d'oeil*, a la indentidad banal de las figuras de cera, "sino más bien iluminar ese espacio intermedio, ese lugar indefinido que la contemporaneidad va ensanchando cada vez más" (San Martín 2003: 45).

Trabajando en series más que en imágenes aisladas, Valérie Belin, no solo profundiza o intima con ciertos asuntos que le interesan, sino también consigue que los significados adquieran plena resonancia. Por lo tanto, su serie sobre maniqués se entiende mejor si se relacionan a la serie de retratos de muje-



Valérie Belin: *Sin título* (2001)

7. Estas y otras declaraciones están contenidas en el extracto de una conferencia pronunciada por el fotógrafo alemán en Austria en 1984 y recogidas ahora en la sección "Helmut Newton por Helmut Newton" (Newton 2006).

res jóvenes, de rostros inexpresivos, esa correspondencia entre carne y madera, ambas cubiertas de una densa capa de maquillaje, entre el cabello y la peluca, entre la mirada humana y la de cristal. Y esta correspondencia se establece porque Belin fuerza ambos términos humanizando en lo posible los maniqués y mecanizando a las mujeres hasta conseguir que salte el efecto de extrañamiento.

Esta estrategia de aproximación se evidencia en el tratamiento respectivo de las mujeres de carne y los maniqués: en las primeras, la toma es frontal y la iluminación difusa, procurando el máximo de información y de uniformidad, mientras que en el caso de los maniqués las tomas están realizadas desde artísticos escorzos y la iluminación resalta dramáticamente algunos rasgos. El tamaño de las cabezas, aunque sutil también marca una diferencia; la mujer está más próxima, en un primer plano descriptivo, mientras la estatua se aleja un poco, "ofreciendo con esa distancia un destello de arte" (San Martín 2003: 46).

La serie de los maniqués hay que entenderla en la línea de las mujeres jóvenes, los culturistas o los transexuales. Colocado todo este material junto comprendemos cómo la artista está ocupada en realizar un mapa de las identidades fugitivas, los seres transitorios y los márgenes de la identidad.

El carácter objetivo y descriptivo de las obras de Valérie Belin se apoya en su concepto histórico y estético de la reproducción como principio de sustracción del autor y del acontecimiento al tema. Su anclaje a una estética minimalista permite comprender en que modo aquí lo fotográfico está puesto al servicio de una expresividad contenida en el rigor formal (Poivert 2004).

Valérie Belin: *Sin título* (2002)





# 5.2

## Ha nacido una estrella: el maniquí en el cine

“Oh, Venus nació de la espuma del mar (...) pero la diosa de hoy día, si se considera una diosa de calidad, ha sido ensamblada en una cadena de montaje”. El cineasta surrealista Hans Richter pone estas palabras en boca de uno de los personajes de su película *Dreams that Money can Buy*, estrenada en la inmediata posguerra. Estas reveladoras palabras

nos vienen a decir que la Venus del siglo XX no será ya un desnudo rosáceo y voluptuoso rodeado de querubines en medio de la naturaleza, sino una criatura rígida de cera, de plástico o de fibra de vidrio, de proporciones ideales que sólo una máquina puede producir, una muñeca articulada eternamente joven e impecablemente peinada: el maniquí moder-



Hans Richter: *Sueños que el dinero puede comprar* (1947)

Jacques Baratier: *Evas futuras* (1964)



no. El mundo del cine no será ajeno a la fascinación de la plasticidad y el potencial erótico que genera el maniquí cuando pasará al celuloide, ya sea como protagonista ya sea como elemento alegórico o como parte simbólica de la escenografía.

El poder creativo y político de esta diosa moderna es evidente en la película a la que nos hemos referido anteriormente, *Sueños que el dinero puede comprar*. Dirigida y producida por el cineasta surrealista alemán Hans Richter (1888-1976) y estrenada en 1947, esta película de siete episodios cuenta la historia de un artista, Joe (Jack Bittner), que planea

crear un despacho de sueños. El segundo de estos siete episodios (concebidos cada uno por un artista diferente) se titula "La muchacha de corazón prefabricado". Ideada por el artista Fernand Léger, cuenta un sueño en el que dos maniqués de unos grandes almacenes se enamoran locamente. Es la manera que encuentra el artista para contarnos que estos objetos de cera, familiares pero extraños, son la encarnación de la modernidad urbana (Mahon 2014: 191).

Al igual que su amigo Richter, Léger estaba fascinado por el paisaje urbano, la publicidad y el mundo deslumbrante del ocio y la diver-

sión, primero en París y luego en Nueva York, donde ambos se exiliaron durante la Segunda Guerra mundial y donde se rodó la película. En 1923, Léger se dio cuenta del papel central que ocupaba el maniquí en la vida parisina: “El espectáculo de los escaparates”, escribió, “trae de cabeza a los comerciantes. Hay una competencia encarnizada. Conseguir que te miren más que al escaparate de al lado es el deseo violento que anima nuestras calles”<sup>8</sup>. Maravillado con las posibilidades cinematográficas de los maniquíes, dijo en otra ocasión a su amigo Richter: “¿Dónde tiene los ojos los documentalistas americanos? ¿Por qué no graban un ballet de Nueva York? Mira los escaparates de las tiendas. ¡Qué maravilla! ¡Pura poesía!”<sup>9</sup>.

Parece que el director de cine francés Jacques Baratier hubiese escuchado las palabras excitadas de Léger, puesto que algunas décadas más tarde rodó *Evas futuras* (1964), un documental, de 16 minutos, que es una verdadera joya del culto a la belleza inquietante y misteriosa de estos seres inanimados. En una fábrica, Baratier graba con su cámara enamorada la fabricación de maniquíes de escaparate. Las imágenes de estos cuerpos sin vida, filmadas en blanco y negro con un perfecto dominio de la luz, hacen de esta obra un hito estético de la cinematografía europea.

#### 5.2.1. El maniquí como pretexto: Buñuel y Berlanga.

*Ensayo de un crimen*, también conocida como *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*, una comedia de marcado humor negro, es una de las películas más originales y atípicas en

la filmografía de Luis Buñuel (basada en una novela de Rodolfo Usigli, quien puso muchas trabas a la adaptación de Buñuel e incluso lo denunció al sindicato de guionistas), aunque en ella se pueden observar las constantes de su cine, sus obsesiones y sus fantasmas. Archibaldo, de niño, cree que una cajita musical puede realizar todos sus deseos. Así, llega a desear la muerte de su institutriz, y ésta es enseguida asesinada por una bala perdida. Más tarde, encuentra la cajita de su infancia en un anticuario. Archibaldo de la Cruz (Ernesto Alonso), ve cómo esos deseos más íntimos se van cumpliendo y considera que tiene un don especial. Tras desear la muerte a alguien, esta persona muere, lo que le hace creer que es un asesino, por lo que decide entregarse a la justicia. Ante el juez que lo interroga, iremos descubriendo los secretos de su vida, en los que mezclará realidad e imaginación, uniendo a detalles de su vida hechos que le hubiera gustado vivir. En la confesión de Archibaldo (que se declara culpable) al comisario, éste aclara que no se puede arrestar a todos los que quieren matar a alguien porque “si no, la mitad de la humanidad estaría en prisión”. Así pues, el señorito Archibaldo de la Cruz se cree un asesino, porque de vez en cuando le apetece matar a las mujeres que le rodean. Sin embargo, la gente lo considera una buena persona y así lo admiten los que tienen cierta autoridad institucional, como el médico, la monja del hospital, el anticuario o el juez. En la película todo se narra bajo su punto de vista y sus perversos relatos van dirigidos precisamente a quienes representan el orden.

El maniquí hace acto de presencia cuando Archibaldo conoce y se prenda de Lavinia, que ha posado como modelo de un maniquí que exhiben en la tienda en la que ella trabaja: su

8. Fernand Léger, “L'esthétique de la machine”, *Bulletin de l'Effort moderne*, París, 1924 (Cit. en Munro 2014: 192).

9. Hans Richter, “In Memory of two Friends, Fernand Léger, 1881-1955”, *College Art Journal*, vol. 15, nº 4 (1956), p. 343, cit. en Mahon 2014: 247.

objetivo, satisfecho casi de inmediato, será el adquirir uno para su uso personal.

El maniquí de escaparate aparece desde el principio como un tema fecundo para una estética surrealista, impregnada de psicoanálisis. Por eso no es casual que el maniquí cinematográfico más notable se encuentre en la obra del surrealista Luis Buñuel, *Ensayo de un crimen* (1955). El fetiche surrealista es femenino, inmóvil y pasivo: una imagen del cuerpo entregado al arbitrio del deseo, un juguete en el sentido más estricto de la palabra, una imagen superficial de la mujer, “que se puede violar y se puede romper, pero con cuidado, porque como es un espejo puedes caerte dentro y ahí terminan tus días” (Pedraza 1998: 113). En cierta manera, Buñuel renegó de su película<sup>10</sup>, un film surrealista tanto por su estructura, consistente en el encajamiento de relatos delirantes, como por sus juegos conceptuales y su evidente carga ideológica: la burla de la familia y del amor burgués, a través de historias como la de la pareja libertina formada por Willy y Patricia, o la ambigüedad moral de Carlota y su madre, beatas católicas pero dependientes de un amante adúltero. *Ensayo de un crimen* enlaza directamente con *Un perro andaluz* con la que tiene muchos elementos en común, como la cajita de música, el fetichismo de la ropa, la navaja y el ojo, y la mirada femenina desde la ventana. Ambas películas cuentan lo mismo y casi del mismo modo. Su tema se centra en el complicado proceso que debe seguir el protagonista para librarse de la infancia y dejar de confundir el deseo con la realidad, como los niños (Pedraza 1998: 120).

La ambigüedad del maniquí, concebido en esta película como el doble imaginario de la mujer real a la que ama el protagonista, se pone de



Luis Buñuel: *Ensayo de un crimen* (1955)

10. “Como tampoco hubiera hecho *Ensayo de un crimen*. Lo hice porque tuve que hacer una película.... En el extranjero ha gustado mucho más que en México. Y a mí no me atrae gran cosa. Quitando algunos momentos...” (Aub 1984: 120).



manifiesto en el empleo del rostro, inmóvil, de la actriz en los primeros planos, empleándose el doble artificial solo en los planos generales o en aquellos en que coinciden ambas figuras. Pero la muñeca es algo más, tiene que ver con el propio Archibaldo más que con Lavinia (Pedraza 1998: 123)<sup>11</sup>. En el proceso de liberación de Archibaldo el maniquí juega un papel decisivo. Es la única mujer a la que mata realmente y al mismo tiempo no es una mujer, es la sustituta de la amada Lavinia, a la que también planea eliminar. Se trata de un maniquí tan parecido al original que, en ocasiones, el propio Archibaldo llega a confundirlas. Un maniquí inerte al que en una de las mejores escenas de la película se le desprende una pierna mientras lo arrastra al horno cerámico para quemarlo. Antes de esto, el protagonista premonitoriamente ha visto a la joven envuelta en llamas en un plano memorable y totalmente subjetivo, que sucede cuando Archibaldo y Lavinia están en un bar tomando un ponche flambeado. Luego Archibaldo verá realmente arder al maniquí y observará en un gesto casi terapéutico las transformaciones de su rostro de cera que se va fundiendo entre las llamas de manera truculenta.

La advertencia del arte, sobre todo en literatura, es clara en el sentido de que no se puede vivir y crecer amando a las muñecas, sin enfrentarse a la propia verdad existencial mediante el deseo que se experimenta hacia otro ser humano. "Dicho de otro modo: cuidado con tu muñeca, porque si no acabas con ella, ella acabará contigo" (Pedraza 1998: 113). Esta es en el fondo la clave con la que descifrar algunas de las más ilustres creaciones cinematográficas surrealistas de las que el maniquí forma parte o es directamente el protagonista.

11. El propio Archibaldo tiene una parte femenina que quizás es la que quema con el maniquí. De hecho, en la primera escena de la película la institutriz lo sorprende escondido en un armario llevando puestos la faja y los zapatos de su madre; es, pues, un personaje edípico desde el principio.



*Tamaño natural* (en francés y originalmente, *Grandeur nature*) es una película franco-española de 1973, dirigida por el director Luis García Berlanga. Michel (interpretado por Miche Piccoli) es un dentista parisino de 45 años con un matrimonio en decadencia, aunque su mujer, Isabelle (Rada Rassimov) acepta sus continuas infidelidades. Michel, dentro de

su creciente soledad, compra un maniquí del que se enamora perdidamente y decide divorciarse de Isabelle. Las personas cercanas a él asumen esta extraña situación de manera muy distinta. Por un lado, su madre (Valentine Tessier) admite de buen grado la situación, vistiendo a la muñeca con sus trajes de cuando ella era joven y dando a entender que la prefiere a la nuera, con quien mantiene una mala relación. Por otro, sus amigos encuentran la situación hilarante, regalándole una muñeca pequeña como si se tratara de su hijo. Y finalmente, su mujer acabará por comportarse como si también fuera un maniquí para intentar recuperar a Michel.

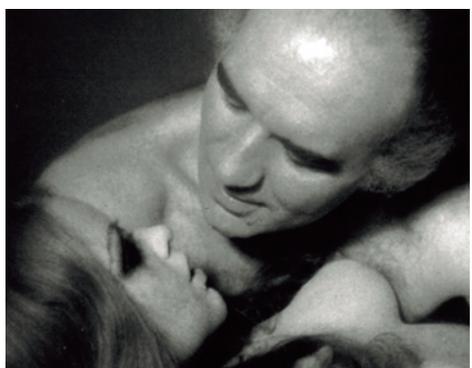
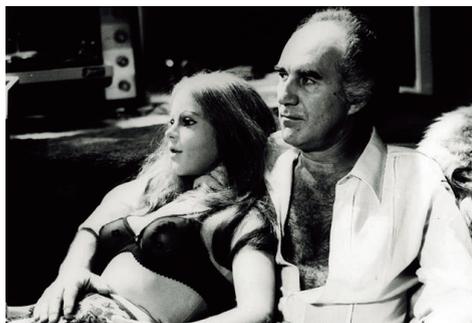
El enamoramiento de Michel es total, pues el maniquí cumple todos los requisitos que él espera de una mujer: es atractiva, no envejece, no habla ni enferma, ni es caprichosa. En su delirio, llega a escenificar una boda y grabar en vídeo sus mejores momentos. Sin embargo, Michel, al descubrir que su maniquí ha sido objeto de varias vejaciones por parte de un grupo de emigrantes españoles, desesperado, acaba simbólicamente con la vida de la muñeca y con la suya propia lanzándose al Sena con su coche. En cambio, segundos después y como brillante colofón del la película, la muñeca de poliuretano saldrá a flote.

*Tamaño natural* que, en palabras del mismo Berlanga, iba a ser “la historia de un tío que se lía con una muñeca” (Hernández-Hidalgo 1981: 128), resultó al final un producto mucho más complejo, sobrepasando con creces el argumento fetichista de partida, puesto que la película, planteada en un principio como erótica<sup>12</sup>, encerraría al final un planteamiento más cercano a las propuestas refinadas del marqués de Sade que a las elementales bana-

Luis Buñuel: *Ensayo de un crimen* (1955)

12. La película fue distribuida en algunos países, como Gran Bretaña, por ejemplo, en los circuitos de cine X, lo que, en cierto sentido, podría explicar su fracaso comercial, ya que sus contenidos no responden a las expectativas que suscita este tipo de cine. Para un mayor conocimiento de la amplia cultura de Berlanga sobre el erotismo (él mismo fue el director de la colección *La sonrisa vertical* de la editorial Tusquets) véase V. Muñoz Puelles-L. García Berlanga, *Infiernos eróticos*, Valencia, La Máscara, 1995.

L. García Berlanga: *Tamaño natural*  
(1973)



lidades de trazo grueso del más húmedo erotismo. El propio director admite que “cuando la película entra en la relación entre Piccoli [Michel Piccoli, el actor protagonista] y la muñeca, penetra a la vez en unos territorios —lo patético, el sarcasmo, lo grotesco—, que no son buenos almohadones para el erotismo” (Hernández-Hidalgo 1981: 127).

La única escena que podríamos considerar erótica de la película (y así lo reconoce el mismo Berlanga) es la que el obseso protagonista aparece sacando la lengua de la boca de la muñeca con unas pinzas de dentista. Se trata de un “acto sdomasocuista por el estremecimiento que produce la sugerencia de castración del primerísimo plano de la lengua, pero sobre todo es una broma surrealista” (Pedraza 1998: 102): el dentista manipula la boca de la víctima y luego “intercambia” con ella una ración de anestésico en un beso.

El maniquí recibe varios nombres a lo largo de la película por parte de su arrobado dueño<sup>13</sup>: Cathérine, el nombre de la muñeca de la sobrina del protagonista, que es también el nombre la sobrina misma (la niña bautiza a su muñeca con su nombre al igual que el protagonista, comportándose como su sobrina, llame Michel a su muñeca); Justine



13. La muñeca que, según cuenta el propio Berlanga, costó ocho millones de pesetas de las de entonces, es un maniquí bastante trivial que, a pesar del trabajo de un equipo numeroso de personas, tiene algunas deficiencias técnicas, como, por ejemplo, las que afectan a la poca flexibilidad (muy apreciable en algunas escenas) del manoseado, vestido y desvestido objeto de deseo, cuyas articulaciones no están bien resueltas.

como la heroína del Marqués de Sade; Cayetana, cuando la viste de época. Lo cierto es que, al igual que una niña juega con su Barbie, el protagonista se relaciona con su fetiche, esta vez indagando en su carácter sexual en un juego frustrante y algo patético que desemboca en un final “criminal” predeciblemente trágico.

El significado real del maniquí en esta película ofrece varias lecturas, que García Berlanga se ha encargado de subrayar: como cómodo objeto de carácter sexual, como símbolo de la conquista de la soledad por parte del hombre, una especie de nostalgia del mundo que abandona (“Y esto sería su peor error, puesto que esa nostalgia termina siendo un caballo de Troya que le trae todos los virus del mundo que ha abandonado”) y por último, como “la mujer ideal, sin que cuente la opción por la soledad” (Hernández-Hidalgo 1981: 127). La película, que aparentemente puede parecer una síntesis de todos los tópicos reaccionarios sobre la feminidad, es, en realidad, un documento despiadado sobre los hombres, sus deseos y sus frustraciones.

### 5.2.2. El hermoso fantasma del gran seductor

En la película de Federico Fellini, *Casanova* (1976), el famoso libertino veneciano, ahora viejo bibliotecario del castillo del Dux, en Bohemia, recuerda su vida, repleta de historias de amor y de aventuras. Anciano, solo y desesperado, rememora los apasionantes viajes de su juventud por todas las capitales de Europa.

El encuentro del protagonista con la inquietante maniquí, Olimpia, se produce casi al final de la película. Casanova, un poco decrepito ya y harto de sus fracasos, se refugia en la corte de Wurtemberg donde, en medio de un ambiente salvaje y enloquecido, conoce al hermoso artefacto. Aunque se trata de una



muñeca, más concretamente de una autó-mata, Casanova, se da cuenta de que “la damisela es de palo” (Pedraza 1998: 83), pero no abandona su papel de refinado seductor y finge estar fascinado por su hermosura: ella, al menos, no le desprecia, como el resto de los miembros de la corte. Casanova en un falso ritual la corteja, baila con ella, e incluso dialoga en silencio con ella (llega incluso a preguntarle si se ha dejado amar por su



Federico Fellini: *Casanova* (1976)



constructor, algo que parece excitarle mucho) y posteriormente, como ha sido siempre su objetivo con el género femenino, la posee. En la corte alemana el ávido seductor que ha conocido y amado a un gran número de mujeres de toda clase y condición, “baja el último escalón de los infiernos de la virilidad en los brazos de madera del artefacto” (Pedraza 1998: 84), algo que a él le importa poco, pues con el paso del tiempo, el insaciable galán se ha convertido en una especie de pelele. Una vez más queda latente que en la relación hombre-maniquí, ambos se nutren del mundo del otro llegando incluso a confundir sus roles.

En la escena que sigue a la de la posesión de la muñeca, Casanova, mostrando sus verdaderos sentimientos (con idéntico carácter utilitario que cuando se trata de mujeres de carne y hueso), se despierta “junto al armatoste, se levanta, se mira en un espejo roto como un Narciso irrisorio y sale de la estancia, donde queda abandonada y despatarrada” (Pedraza 1998: 86) la inerte Olimpia<sup>14</sup>. Es muy ilustrativa de la frustración enfermiza del seductor, una reveladora frase del guión: “Y tu viaje a través del cuerpo de la mujer, ¿adónde te lleva? A ninguna parte”.

Esta última frase podría servir también para la película *L'Homme qui Aimait les Femmes* (1977) de François Truffaut (*El amante del amor*, en España), que indaga en el universo femenino a través de la historia de un mujeriego empedernido (que no es un vulgar casanova, sino un verdadero admirador y adorador del sexo opuesto), su protagonista (Bertrand) que, ya en su madurez, se afana en esconder su trauma (la incapacidad de enamorarse) conquistando compulsivamente mujeres más

14. En el fondo, Casanova es el amante mecánico que solo se ama a sí mismo. Fellini escribió que cuando aceptó rodar la película se propuso contar las aventuras de “Un zombi, una fúnebre marioneta sin ideas personales, sentimientos, puntos de vista; un italiano aprisionado en el vientre de la madre, sepultado allí dentro fantaseando sobre una vida que nunca ha vivido verdaderamente, de un mundo carente de emociones” (Fellini 1978: 54)

jóvenes que él. El film ofrece con elegancia una gama amplia de todo tipo de mujeres, desde la que reniega de su físico o la cuarentona que solo quiere relaciones con jovencitos hasta la fascinación que siente por esas otras “mujeres” sensuales, los maniqués de las tiendas de lencería. Para Bertrand cada

una de ellas, incluidas las artificiales, es una caja de sorpresas: las observa, hace comparaciones, incluso las clasifica, mientras ellas, atraídas por su encanto, con total libertad (la película retrata también con absoluta intencionalidad la liberación sexual de la mujer en los setenta) caen en sus brazos.

François Truffaut: *El amante del amor* (1977)



En las antípodas se encuentra la producción norteamericana, *Lars y una chica de verdad* (2007), una simpática y tierna película del director Craig Gillespie, donde el maniquí será el compañero terapéutico de un joven inestable y apartado que necesitará desarrollar una relación amorosa con una maniquí como fase previa a la madurez sexual, una especie de rito de iniciación que lo habilita para poder afrontar una relación con una mujer de verdad. Lars, un joven muy tímido que vive con su hermano y su cuñada lleva, por fin, a casa a Bianca, la chica de sus sueños. Se trata de una muñeca que compró en Internet, aunque él la trata como si fuera una mujer real. Aconsejada por una psicóloga y con la intención de ayudarlo, su familia (y, en realidad, todos los vecinos del pequeño pueblo en el que vive) deciden seguirle la corriente. Gracias a Bianca, Lars se atreve por primera vez

a adentrarse en ese campo de minas que es el amor: le enseña a Bianca todos los lugares que marcaron su infancia, y un día, mientras pasean por el parque, reúne el coraje para cantarle una serenata. Cuando la relación con la maniquí se convierte en algo estable y aceptada por la comunidad, Lars empieza a enamorarse de una compañera de trabajo y a abandonar paulatinamente la relación con su mujer-juguete.

### 5.2.3. El muñeco fúnebre

En las culturas antiguas, el muñeco es una especie de tótem que a menudo representa el enlace entre el mundo de los vivos y el de los difuntos. Su naturaleza de carácter sobrenatural (representaría al doble del muerto) hace que entre sus características más definitorias

Craig Gillespie: *Lars y una chica de verdad* (2007)



aparezca la de su transitoriedad casi religiosa entre la vida y la muerte.

Sin abandonar al director francés, en la más extrañas de sus películas, *La habitación verde* (1978), el Truffaut actor se mete en la piel de Julien Davenne, humilde redactor de un diario

de provincias, donde su cometido consiste en la elaboración de necrológicas, tarea esta por la que demuestra un denodado y desacom- tumbrado interés, rehuyendo en lo posible fórmulas banales o expresiones desgastadas por el uso. Su respeto por los muertos alcan-

za cotas algo insanas. Obsesionado por los amigos que perdió durante la primera Guerra mundial, así como por el deceso de su joven esposa, ha decidido sacrificar su existencia en aras de ese continuado homenaje a los que ya no están en este mundo, a los que se fueron dejando poco más que un retrato y el cúmulo de objetos que utilizaron en vida. Para él el dolor, si es sincero, debe de prolongarse en nosotros, acompañarnos el resto de nuestros días, puesto que el tipo de ausencias que provoca la muerte no pueden compensarse de ningún modo. La aparición de la joven Cecilia, cuyas creencias se encuentran en las antípodas de las del periodista, convertirá en frágiles los cimientos en los que el protagonista ha construido su mundo de devoción a la memoria, esa habitación verde, donde guarda todos los recuerdos de su difunta esposa, incluida su efigie inmortalizada en un maniquí<sup>15</sup> que preside una especie de altar fúnebre. La frase del protagonista, Julien, a un reciente viudo, resume enteramente la filosofía vital que inspira la película:

Para los insensibles los ojos de Geneviève están cerrados pero para usted, Gerard, siempre estarán abiertos. No piense que la ha perdido, piense que ahora ya no la podrá perder. Dedíquele todos sus pensamientos, todos sus actos, todo su amor y verá que los muertos nos pertenecen si nosotros aceptamos pertenecerles.

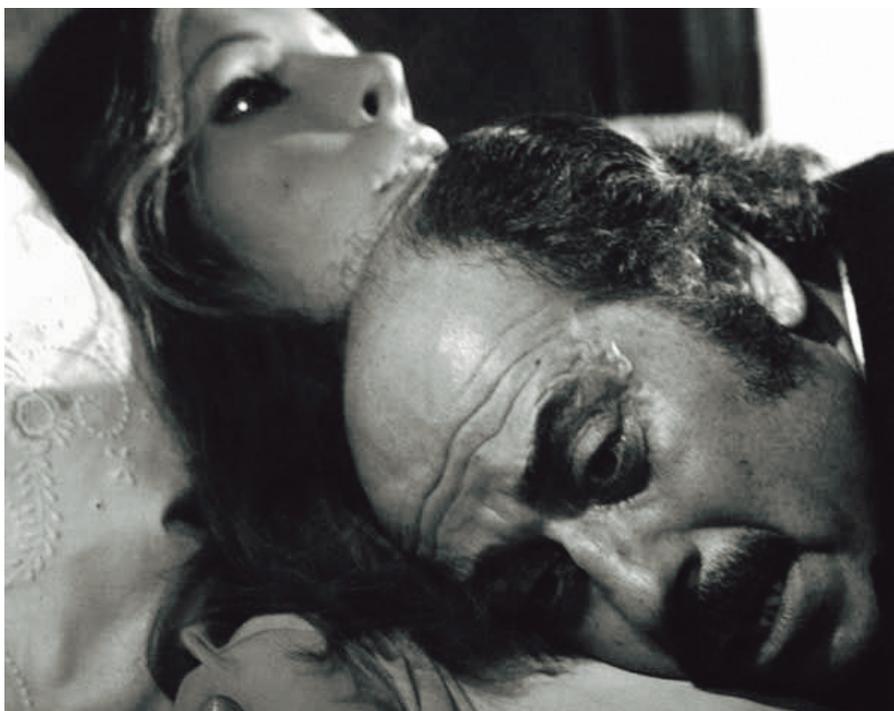
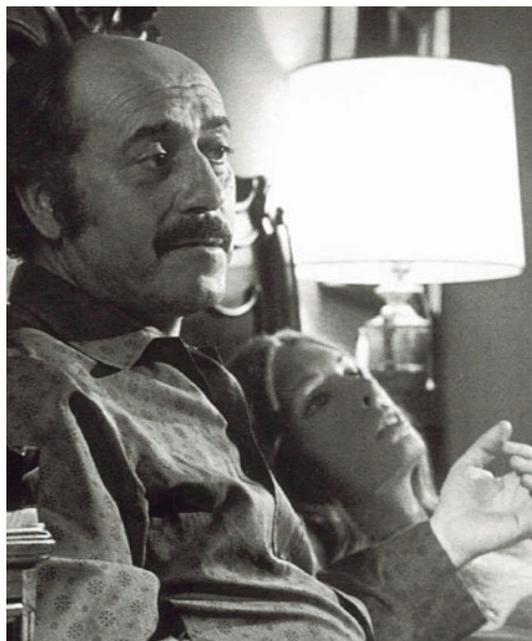
Con un lustro de antelación, Pedro Olea hace una incursión más interesante en el tema con la producción *No es bueno que el hombre esté solo* (1973), una película española del tardofranquismo. Martín es un viudo solitario e introvertido. Vive en una ciudad industrial y brumosa, aislado en un chalet don-



François Truffaut: *La habitación verde* (1978)

15. Como ocurrió en el Casanova de Fellini, que el director italiano se decantó por que la interpretación de la autómatas Olimpia corriese a cargo de la delgadísima Adele Angela Lajodice, Truffaut utilizará también a una actriz (Laurence Ragon) que, paradójicamente, reencarnará a un maniquí auténtico.

Pedro Olea: *No es bueno que el hombre esté solo* (1973)



de ha creado un mundo propio que comparte con Elena, una muñeca a la que trata como si fuera su esposa en todos los sentidos. Se trata de una gran película, injustamente olvidada, que transmite con eficacia la atmósfera turbia y enferma en la que se mueve el protagonista.

Todo en este film tiene un carácter funerario y lúgubre, porque, en realidad, se trata de “una parábola del franquismo” (Pedraza 1998: 146). Cuando Olea recibió el encargo de realizar esta película, cuyo argumento le sugirió en seguida una posible autoría de Gómez de la Serna o de Ramón J. Sender, cayó en la cuenta de que García Berlanga estaba rodando una película en París con un maniquí como protagonista. Preocupado por la posible similitud del argumento, Olea telefoneó a Berlanga y éste lo tranquilizó confirmando que ambas películas no tenían nada que ver, a pesar del protagonismo de las mujeres de plástico<sup>16</sup>. La muñeca que suple junto al viudo Martín a la difunta esposa es un maniquí casto y solemne, al contrario que la carnal muñeca de Berlanga. Su rostro tiene rasgos personales: es un retrato, una sustituta de la muerta cuya misión consiste en mantener ocupado su hueco y no permitir que una intrusa turbe la vida del esposo (una idea tan vieja como la civilización occidental, que aparece por primera vez en la tragedia *Alceste* de Eurípides).

El hecho de tener en su cama una muñeca, a la que trata como a una esposa, no convierte al viudo en un depravado, sino en un hombre fiel: “¿Por qué no puedo vivir como quiera si no hago daño a nadie?”, se pregunta Martín en un momento de la película. Y en otro, muy significativamente, afirma: “Odio a los que se

16. Véase al respecto J. Angulo-Carlos F. Heredero-J.L. Rebadinos, *Un cineasta llamado Pedro Olea*, San Sebastián, FilMOTECA vasca, 1993.

meten en la vida de los demás y por desgracia estamos rodeados de gente así”.

En la escena en la que saca a su esposa-maniquí de noche a dar una vuelta en el coche y son sorprendidos por la policía, Martín se ve sometido a un interrogatorio desagradable, que lo convierte en un sospechoso, como ocurría en las intervenciones policiales del franquismo al someter al ciudadano a una situación equívoca de presunto delincuente, incluso cuando te atrevas a besar a la pareja en plena calle.

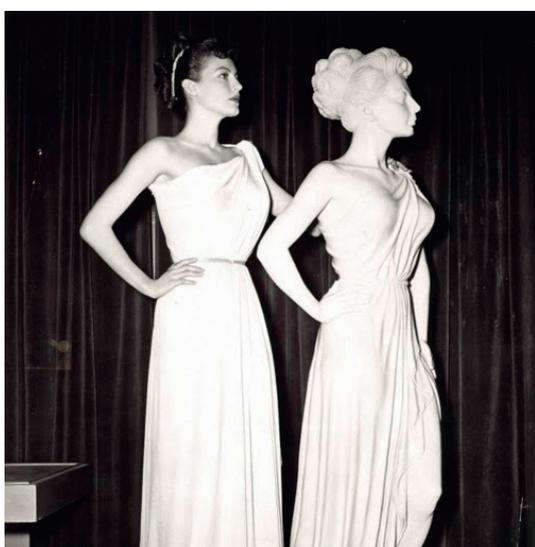
El agobio que produce una sociedad corrompida por la dictadura sobre un individuo, al que el miedo o la cobardía convierten en un ser inerte, está expresado en la película mediante un montaje que va encadenando las situaciones sin dejar un resquicio de libertad a los personajes: el viudo Martín es la viva imagen del español desquiciado de los estertores del franquismo, porque es un ciudadano socialmente anulado y sexualmente reprimido. El hecho de que en la película aparezca una segunda muñeca sirve al director para subrayar esa incapacidad casi enfermiza del protagonista para gestionar con solvencia

la propia vida familiar. Pedro Olea ve así a la familia franquista, “como una comunidad de maniqués bajo la batuta de un padre payaso represor y aterrorizado, tal y como sugiere el baile de Martín con sus maniqués”, haciendo especial hincapié en que “la libertad de un hombre castrado, que arrastra su impotencia por el limbo de la dictadura, no hace más que alimentar la represión y provocar la codicia de los depredadores” (Pedraza 1998: 146-147).

#### 5.2.4. | Pigmalión en Hollywood

Dentro de la tradición hollywoodiense inspirada en el mito de Pigmalión, hay que distinguir dos filones, uno que se puede encajar dentro de la comedia romántica con cierto carácter cómico, y otro, más tétrico, que pertenece al cine de terror. En el primer grupo se encuentra la película *Venus* (1948) de William A. Seiter, con una bellísima Ava Gardner como actriz protagonista. Su argumento es bastante banal, pero la estética glamurosa propia de la época le aporta cierto interés. Eddie, el protagonista masculino, trabaja en unos grandes almacenes, donde con motivo

William A. Seiter: *Venus* (1948)



de la adquisición de una valiosa escultura que representa a la diosa Venus, su dueño pretende organizar una fiesta para mostrarla a sus amigos. Cuando le encargan la reparación del mecanismo que descorre las cortinas que la cubren, Eddie no puede resistirse a su belleza y la besa. Como si se tratara de un moderno Pígalión, se produce el milagro: la estatua de mármol cobra vida y se convierte en una hermosa mujer que dice ser la mismísima diosa Venus. Será acusado de la desaparición de la obra de arte. Como la policía no cree su fantástica explicación, Venus tendrá que echarle una mano evitando un final injusto y trágico.

Argumento parecido tendrá su resonancia varias décadas después en la película *Me enamoré de un maniquí* (1987)<sup>17</sup> de Michael Gottlieb. El joven Pígalión será en esta ocasión Jonathan Switcher, un joven artista en busca de su vocación. Un día ve un maniquí en el escaparate de un centro comercial que

Michael Gottlieb: *Me enamoré de un maniquí* (1987)



había montado antes en uno de sus trabajos y, tras conseguir empleo en esa tienda, descubre que en realidad es una mujer del antiguo Egipto que cobra vida sólo en su presencia. Jonathan, inspirado e impulsado por la belleza del maniquí y el amor que los une, desarrollará un exitoso trabajo de diseñador de los escaparates del negocio, que provocará la envidia (y los instintos asesinos, pero poco certeros) del gremio.

En el segundo grupo podríamos colocar la película *Los crímenes del museo de cera* (1953) de André Toth, *remaque* de otra similar de Michael Curtiz (1933), que trata el tema del amor narcisista de la muñeca a la manera clásica, es decir, desarrolla una trama de causas y efectos verosímiles (aunque algunos son bastante delirantes) en un mundo entre real y fabuloso. La patología del artista que se comporta con sus creaciones como Pígalión con Galatea está muy bien construida, por lo que su protagonista, el doctor Jarrod es, al principio al menos, creíble: limita su complejo de creador a considerar como hijas suyas a sus criaturas de cera. Su preferida, una hermosa María Antonieta emperifollada al más puro estilo hollywoodiense, ocupa el centro de atención desde el inicio de la película y su destrucción, en el incendio provocado por el socio del profesor para cobrar el seguro, es la causa de la enajenación de Jarrod y de su terrible final, ardiendo como sus creaciones, al caer a la caldera de cera con la que embalsamaba a sus víctimas.

En la década de los setenta se vuelve, en cierto sentido, al mismo tema. *Trampa para turistas* (1979) de David Schmoeller presenta la originalidad, respecto a lo comentado hasta ahora, de que sus maniqués, como corres-

17. Su éxito trajo consigo una secuela homónima, *Me enamoré de un maniquí 2* (1991), dirigida por Stewart Raffill.



Adré Toth: *Los crímenes del museo de cera* (1953)



ponde a una película de terror basada en la masacre indiscriminada, son espeluznantes. Su argumento es muy simple, se aproxima bastante al esquema seguido por un clásico del género casi contemporáneo, *La matanza de Texas* (1974), mostrándonos a un grupo de jóvenes perdidos en un lugar apartado de la civilización, en donde encontrarán un destino

mortal a manos de un perturbado demente que habita la zona. También el argumento presenta ciertos toques de *Los crímenes del museo de cera*, y es que el psicópata no sólo se limitará a eliminar a los chavales, sino que también los convertirá, como era intención del profesor Jarrod, en maniqués para un museo particular de los horrores.



David Schmoeller: *Trampa para turistas* (1979)



Stanley Kubrick: *El beso del asesino* (1955)

### 5.2.5. | Kubrick y otras apariciones memorables

Como paradigmático representante de la estética cinematográfica que inaugura una nueva sensibilidad en el cine del pasado siglo, Stanley Kubrick ha recurrido al uso de maniqués en momentos muy alejados de su ca-

rrera de cineasta iconoclasta donde los haya. Ya en su segundo largometraje, *El beso del asesino* (1955), realizado con apenas 27 años, con un presupuesto muy modesto, financiado en gran parte por parientes y rodado en las calles de Nueva York, narra la historia de dos hombres que luchan por la misma mujer. La película nos cuenta que Davey (Jamie



Smith), un boxeador neoyorquino acabado, se mete en problemas cuando protege a su vecina Gloria (Irene Kane), una *taxi dancer*, del jefe mafioso Rapallo (Frank Silvera). El interés de esta película para este trabajo reside en la escena final, la típica escena de persecución que en esta ocasión, de forma muy original, termina en una fábrica de maniqués, donde los dos hombres se enzarzan en una pelea grotesca usando como armas piernas y brazos de maniqués femeninos, revelando así veladamente que en el amor de ambos hombres por Gloria existe un fuerte componente libidinal y agresivo.

Posteriormente, Kubrick convertirá el maniquí en el protagonista de la delirante decoración del Bar Lácteo Koroba, donde los chicos delincuentes (Alex, Pete, Georgie y Dim) de *La naranja mecánica* (1971), consumen la Leche-Plus, que expende uno de los maniqués directamente del pecho, introduciendo una moneda y presionando un objeto fálico, bebida con la que se ponen a punto para sus correrías criminales ultraviolentas. Además, la escenografía del bar se completa con maniqués de mujeres desnudas que hacen las veces de mesas. En un principio, Kubrick, quiso que fuese Allen Jones el encargado de esculpirlos, pero el artista británico, que como hemos comentado en un capítulo anterior, acababa de exponer sus muebles-maniquí con gran repercusión mediática, rechazó la propuesta.

Para concluir este recorrido sobre el maniquí en el cine vamos a reseñar dos películas muy distintas, pero que, cada una a su manera y desde estéticas casi antagónicas, han usado el simbolismo del maniquí para connotar psicológicamente a sus personajes. En el mítico film de Vittorio De Sica, *Los girasoles* (1970), Giovanna, una soberbia Sofía Loren, sale adelante trabajando en una fábrica de maniqués cuando descubre que, para su desesperación, el marido, Antonio (Marcello Mastroianni) que partió al frente ruso no va a volver, se

ha vuelto a casar y es padre de una niña. La escena está cargada de simbolismo, pues Giovanna se ha convertido también en un bellísimo maniquí, ausente y sin alma, al arbitrio del destino.

Y por último, es muy interesante la propuesta que el controvertido novelista y cineasta francés, Alain Robbe-Grillet, realiza en su film *Deslizamientos progresivos del placer* (1974), donde narra las peripecias de una joven acusada de haber matado a la chica con la que compartía apartamento durante un ritual

Stanley Kubrick: *La naranja mecánica* (1971)





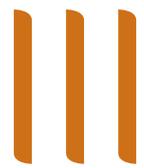
satánico, que se niega a responder a los interrogatorios. Su mutismo ante las autoridades le lleva a entrar en un mundo de visiones de celdas de castigo, mazmorras secretas y sótanos tenebrosos, donde extrañas monjas torturan sin piedad a las prisioneras. Cuando un joven, convencido de su inocencia, pretende llegar hasta ella, se desliza progresivamente en la misma profunda sima de placeres y miedos que la joven parece poder invocar. El interés para este estudio se encuentra en las célebres escenas oníricas, de las pocas rodadas en exteriores, donde los protagonistas, de manera reveladora y dentro del constante homenaje sadiano que desarrolla la película, arrastran por la playa maniqués descuartizados, aludiendo asimismo a la propia descomposición moral.

Vittorio De Sica, *Los girasoles* (1970)



Alain Robbe-Grillet: *Deslizamientos progresivos del placer* (1974)





Tercera parte.

*Mannequin and Love Affair*



# 6

## Una mirada propia: *Mannequin and Love Affair*

“El maniquí, testigo mudo, amante silencioso, confidente y musa del devenir de su amigo y dueño, el artista”.

En esta tercera parte pretendo analizar mi modesta contribución al amplio campo de la representación artística del maniquí. El comienzo de cada proceso creativo tiene que tener un punto de subjetividad. Mi aproximación al mundo del maniquí surgió de una manera casi imprevista. Paseando por la ciudad me encontré con el torso de un maniquí de plástico. Ya en casa, mientras lo limpiaba, me di cuenta de la calidad de su modelado y rápidamente entendí que podía ser una herramienta fructífera de trabajo. A partir de entonces, este pequeño maniquí mutilado se convirtió en mi objeto preferido, lo fotografié desde todos los puntos de vista e incluso intenté cambiar su gesto a través del maquillaje, dándome cuenta así de lo versátil que podía llegar a ser. La fotografía fue la gran aliada en esta empresa, puesto que no hay nada más subjetivo que una imagen fotográfica. A través de ella, podía manipular y mostrar en la imagen sólo aquello que yo quería, como si la cámara puliera definitivamente el objeto sucio, deteriorado, que había encontrado, desechado (ahora de nuevo vivo) en la calle.



Las películas de los años cincuenta o sesenta, entre las que se encuentra, *Marnie, la ladrona*, de Alfred Hitchcock o la obra del fotógrafo alemán Helmut Newton en la década de los ochenta, sirvieron como inspiración no sólo para la estética, el color y la luz de mis trabajos, sino incluso para forjar algunos de



mis personajes, como, por ejemplo, "Amnésica", el maniquí protagonista de mi primera creación audiovisual, en la que, al igual que el personaje cinematográfico, la cabeza de un maniquí se metamorfoseaba continuamente a través del cambio de peluca y de maquillaje, con un banda sonora pop y refrescante. Desde ese momento hasta hoy, mi relación con los maniqués ha sido muy estrecha y continuada en el tiempo. Mi creciente interés y, en cierto sentido, especialización en el ámbito del maniquí me ha ayudado a conocer las empresas que los fabrican y a muchos de los profesionales que tienen relación con estas figuras inquietantes (escaparatistas, maquilladores, coleccionistas, etc.). Todo esto me ha facilitado el acceso a una variedad singular de maniqués, algunos hoy día bastante raros, que todavía se encuentran en el mercado. Mi objetivo en esta búsqueda siempre ha sido el de encontrar el maniquí que, de alguna manera, tenga la capacidad de transgredir su propia función profesional. Aunque hay pocos ejemplos, éstos son muy significativos, piezas muy valiosas desde el punto de vista artístico que van desde la belleza clásica y etérea de Gisela Mindt (el mismo Fidias podría haber modelado ese rostro) a Joan Collins, Pat Cleveland o Sayoko, rostros de enorme singularidad, tremendamente cautivadores, hasta llegar a la sensualidad extrema de Kari Ann

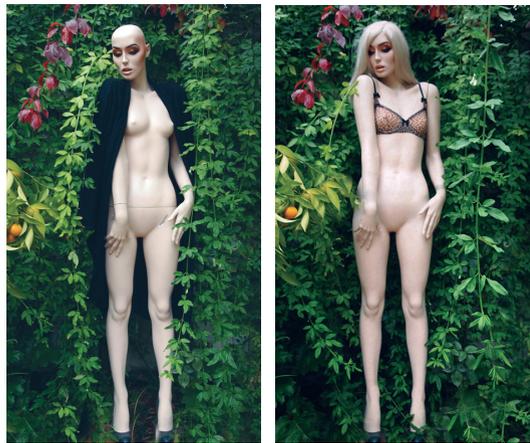
*Sin título* (2002). Estas fotografías forman parte de la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada.

*Amnésica* (2004)

Müller, que se muestra, al igual que la Santa Teresa de Bernini, en pleno éxtasis: el maniquí literalmente está levitando. A través de estos ejemplos y algunos más (Ira, Anna, Janet Suzman) he llegado a conformar un álbum fotográfico y audiovisual de estas extrañas musas que se han convertido en parte inseparable de mi vida.

Kari Anne Müller en el Jardín (2011)

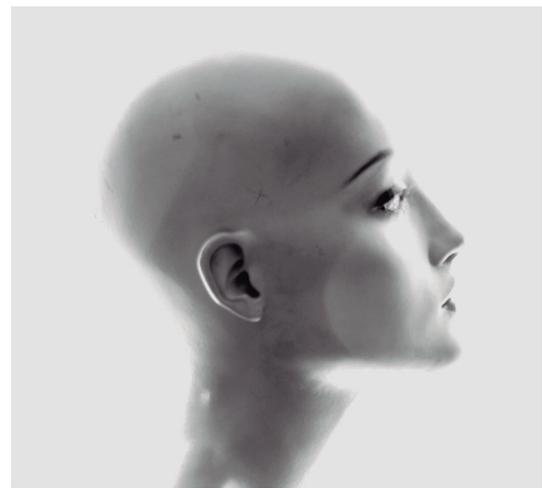
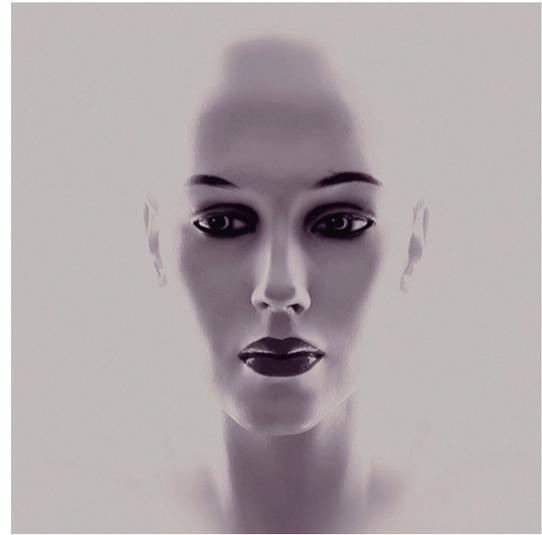
Sasha, Ira y Sayoko, (2010)



### 6.1. EL ROSTRO

El discurso narrativo de esta obra podría ser dividido en dos bloques. Por un lado, los retratos, normalmente primeros planos del rostro, siempre bajo una luz natural, neutra, sin grandes contrastes de claroscuro, en algunas ocasiones desenfocada intentando de esta manera destacar el carácter surreal de la imagen, y con un encuadre fotográfico clásico, con ángulos no muy forzados, en los que intento captar, de manera meticulosa, la calidad de los rasgos que caracterizan a cada una de las modelos. Por otra parte, el formato cuadrado en el que todas estas imágenes están impresas, refuerza la composición.

La finalidad de estos retratos es la de escudriñar de manera analítica el rostros de estos personajes para posteriormente, una vez impresas en el papel, poder enfrentarlas al espectador con el propósito de que éste pueda

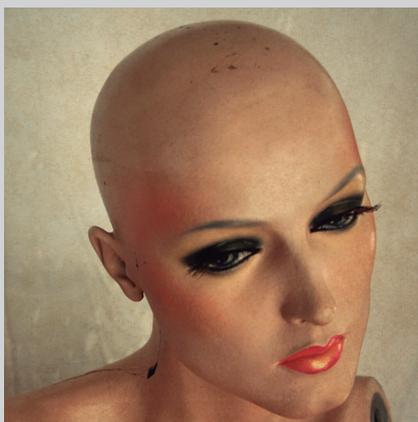


apreciar la singularidad que caracteriza a cada una de ellas; algo que, desde la perspectiva del que mira, es fundamental, porque creo que muy pocos suelen darse cuenta de la cantidad de información que cada una de ellas atesora en su rostro. Así, a través de estos retratos no sólo se revela la fisionomía de la modelo, sino también la mirada inequívocamente personal del fotógrafo.

Con motivo de la exposición *Mannequin and love Affair* en la Galería granadina Arrabal & Cía. (2010), el crítico italiano Gianluca Pirozzi escribió el texto del catálogo en el que señalaba que lo efectivamente sorprendente

de estos retratos se encuentra en “su capacidad de crear imágenes en las que se omite la dicotomía clásica griega de *psyché* y *soma*, es decir del dualismo entre la vertiente en penumbra de la materia, del cuerpo humano, de la persona física, y aquella luminosa del espíritu, del aura, de lo incomprensible que encierra cada criatura animada. El artista hace una clara elección al optar por un *unicum*, o mejor dicho, por aquella dimensión en la que carne y vitalidad no sólo coexisten, sino que logran fundirse con espíritu y conocimiento incluso en esos seres que creemos inanimados”.

Rootstein-Runway GEO M10 (2010) y Moshe (2010)



## 6.2. | EL CUERPO

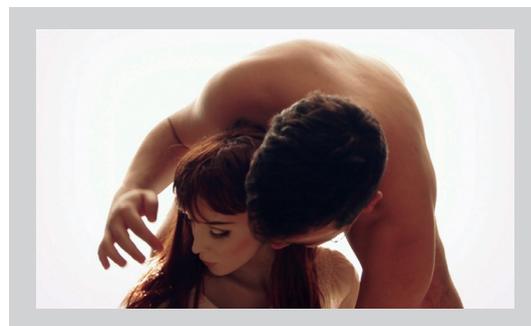
Por otro lado, con las fotografías de los cuerpos de estas maniqués (algunas veces solas, otras en grupo, o incluso interactuando con el propio artífice) intento recoger el proceso creativo en el que el artista normalmente se ve inmerso en las sesiones de trabajo. En ellas se suele ver la disposición del estudio (se aprecia intencionadamente el instrumental de trabajo, los pinceles, las pinturas, o incluso los muebles del entorno), por el que los

maniqués deambulan libremente, así como también el artista que, a veces, dialoga con ellos de manera fluida y cordial o acaricia y sujeta amorosamente. Nada es fingido, se trata de un proceso intuitivo que el cíclope fotográfico inventaría de manera escrupulosa a lo largo de los días, semanas e incluso meses. Los maniqués, muy lejos de ese aspecto duro, frío e inerte, se convierten, a través de la cámara, en criaturas frágiles, carnosas, sensuales; se comportan como unas perfectas ilusionistas.

En el estudio (2009)



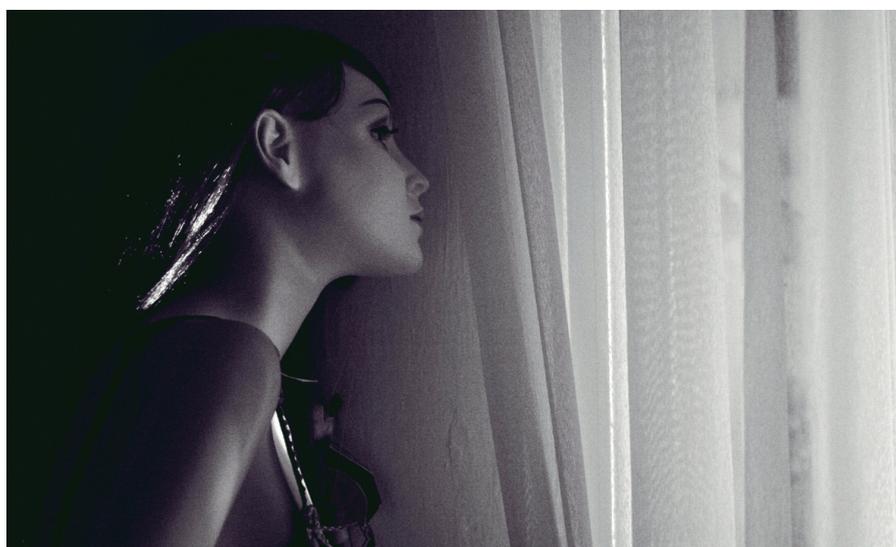
*Mannequin and Love Affair* (2010)



Estas fotografías están en apariencia construidas sobre una ficción, la de representar a los maniqués como criaturas vivas en un entorno real, generalmente las distintas habitaciones de una misma casa, en la que el maniquí se recrea con absoluta normalidad. Se comienza con ambientes de un cuerpo so-

ñado, se entra con él — a través de él — al mundo de lo real, formado por retazos cotidianos en los que estas criaturas con nombre de musa (Gisela, Sasha, Violetta, Sayoko) son sorprendidas en el acto de escrutar más allá de una cortina, mientras se visten, al levantarse de la cama o en el instante en que se interrogan, ellas mismas, sobre el significado de su propio existir.

Sin título (2009)



Sin embargo, como reseña Pirozzi, en el instante en que este juego parece habernos convencido, todo cambia cuando el artista entra “en escena”, trasladándose a otro lado del objetivo, convirtiéndose en un personaje más de esa representación: “Paradójicamente, el conjunto de la visión pasa de manera inmediata a la dimensión onírica. Se nos conduce, pues, a un territorio donde toda certeza se desmorona y donde los roles aparecen invertidos. De hecho, el ritmo del proceso de desvelamiento se vuelve cada vez más apremiante: el elemento humano del maniquí se abre camino gradualmente, a medida que logramos comprender la profundidad del gesto,

de la mirada (sólo en apariencia gélida), pues la expresión de ese rostro, esa otra cintura, la rodilla aquella, nos capturan y nos turban, consiguiendo así que la presencia de un rasgo humano parezca inevitable, pese a que ya se haya perdido toda certeza de quién es real, quién es ficción, o simple reproducción de lo real”.



Lo asombroso de estos procesos es la capacidad inspiradora que los maniqués proyectan sobre mi sensibilidad. Son como mutantes, y se adaptan perfectamente a las inquietudes y necesidades que van surgiendo cada vez que profundizo más en este tema. Son verdaderamente generosas y muy profesionales. No tienen prejuicios a la hora de dejarse indagar y en cierto sentido colaborar en este difícil mundo de la creación. En el campo fotográfico las maniqués se desenvuelven de una

manera magistral, funcionan en estudios cerrados, con luz artificial en lo que todo está controlado por la mano del artista, pero también lo hacen de una manera fresca y muy resuelta en un entorno abierto (en una calle de la ciudad, en la piscina o incluso en el campo). El maniquí se ha convertido indiscutiblemente en mi musa fetiche, es perfecto; un objeto hueco que sirve como contenedor de emociones. Es el contenedor de contenedores.

*Mannequin and Love Affair*  
(2010)

Sasha en Pinos Genil (2009)

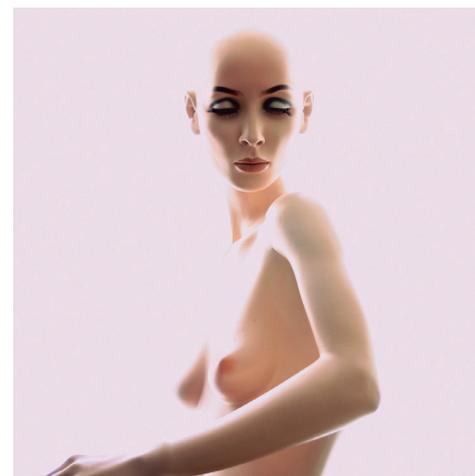
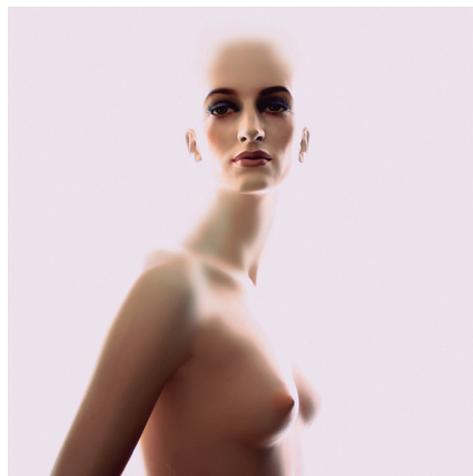
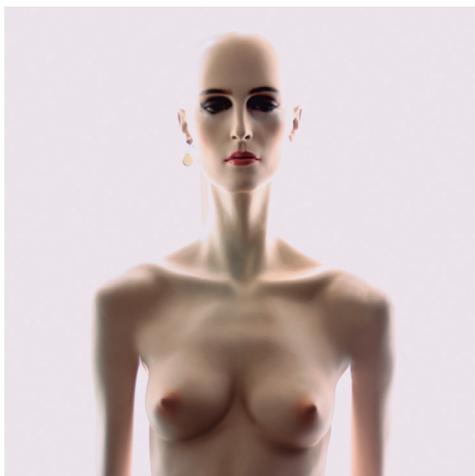


En la serie *Mannequin and Love Affair* he pretendido recoger esta admiración que, desde mi infancia (algo que normalmente decimos, pero que en mi caso no tiene nada de retórico) he sentido por este objeto tan sugestivo. Las fotos que componen esta serie recogen, al modo de álbum familiar, la década de “convivencia” (2004-2015) durante la cual estas compañeras silenciosas no han dejado de activar y estimular el mecanismo regenerador de este proyecto. He de confesar además que

para mí ha sido un alivio poder verme reflejado en esas imágenes con absoluta complicidad. Al contrario que la metamorfosis kafkiana, la experimentada por mis maniqués no sólo no ha mostrado el lado oscuro, sino que ha sido la manifestación de algo luminoso y onírico. El proceso de diálogo de la criatura con la cámara empieza en caída libre. Cual cíclope mudo, el objetivo fotográfico observa este ritual con expectación ante lo que va a suceder. En el estudio un grupo de maniqués semidesnudas, algunas de ellas sin peluca, empieza a desentumecerse espiritualmente: la mañana se muestra fructífera. Gisela es la primera, colocada entre la luz y la cámara empieza a mostrarse con esa elegancia eterna que la caracteriza. Su fisionomía, que hasta el momento era prácticamente inapreciable, empieza a aflorar incluyendo una leve sonrisa cómplice. Una tras otra, estas musas huecas muestran sus mejores poses mientras el objetivo fotográfico, con enorme habilidad, recoge de manera subjetiva parte de la escasa realidad que nos rodea.

Este proceso ha sido algo continuado durante una década, en la que los maniqués y yo hemos llegado a forjar una estrecha y sincera amistad. Desnudas de toda pretensión, mis maniqués sólo se muestran como son, sin veladuras ni engaños, naturales, casi sin *atrezzo*. El maniquí es para el artista como la llave que abre la puerta a un espacio irreal y tremendamente subjetivo, ofreciéndole a éste la posibilidad de recrearse incluso en los anhelos más ocultos. Sexualidad, eros, amor, curiosidad y deseo de conocimiento se entrelazan, se envuelven entre sí con un ritmo creciente en el que las imágenes y el lenguaje corporal nunca llegan a ser, ni siquiera por un instante, pornográficos. El cuerpo, el del maniquí, es efectivamente más real que lo real, pero la composición permite llegar a la verdadera, quizás única, epifanía de la trascendencia. Ésta es capaz de cumplir tal función con toda la gama de matices formada por el afecto, el recuerdo, el deseo, la complicidad, la imaginación, el límite y la tensión.

Gisela, Violetta y Louise.  
*Mannequin and Love Affair* (2010)





En estas obras, como concluía Pirozzi, artista y maniquí compiten en contextos en los que se lleva a cabo una inesperada consonancia entre los dos sujetos, o en su defecto la dis-

tinción de sus recíprocas perspectivas, que precisamente por el hecho de ser paralelas, están destinadas a no coincidir nunca: “Es éste, a mi juicio, el resultado dúplice y más impresionante de estas fotografías. Por un lado, me refiero a la conciencia del autor sobre la existencia de dos miradas, de dos distintas epistemologías sin que por ello tengan que ser conflictivas; por otro lado, el reconocimiento del valor de la utopía implícito en la tentativa de penetrar la superficie de estas criaturas para revelar su *esencia*, apoderándose de su naturaleza para comprender mejor así el sentido de lo humano”.

Mi relación con el maniquí pertenecía al ámbito de lo privado estrictamente, por lo que ni en la más remota de mis intenciones, existía la aspiración de hacerla pública y aún menos la posibilidad de hacer de ello un trabajo de investigación sobre una materia tan apasionante. Pero una vez más el maniquí con su eterna generosidad ha sido una fuente inagotable de datos mediante los cuales he podido desarrollar (y sigo haciéndolo) una vía de investigación siempre fructífera.

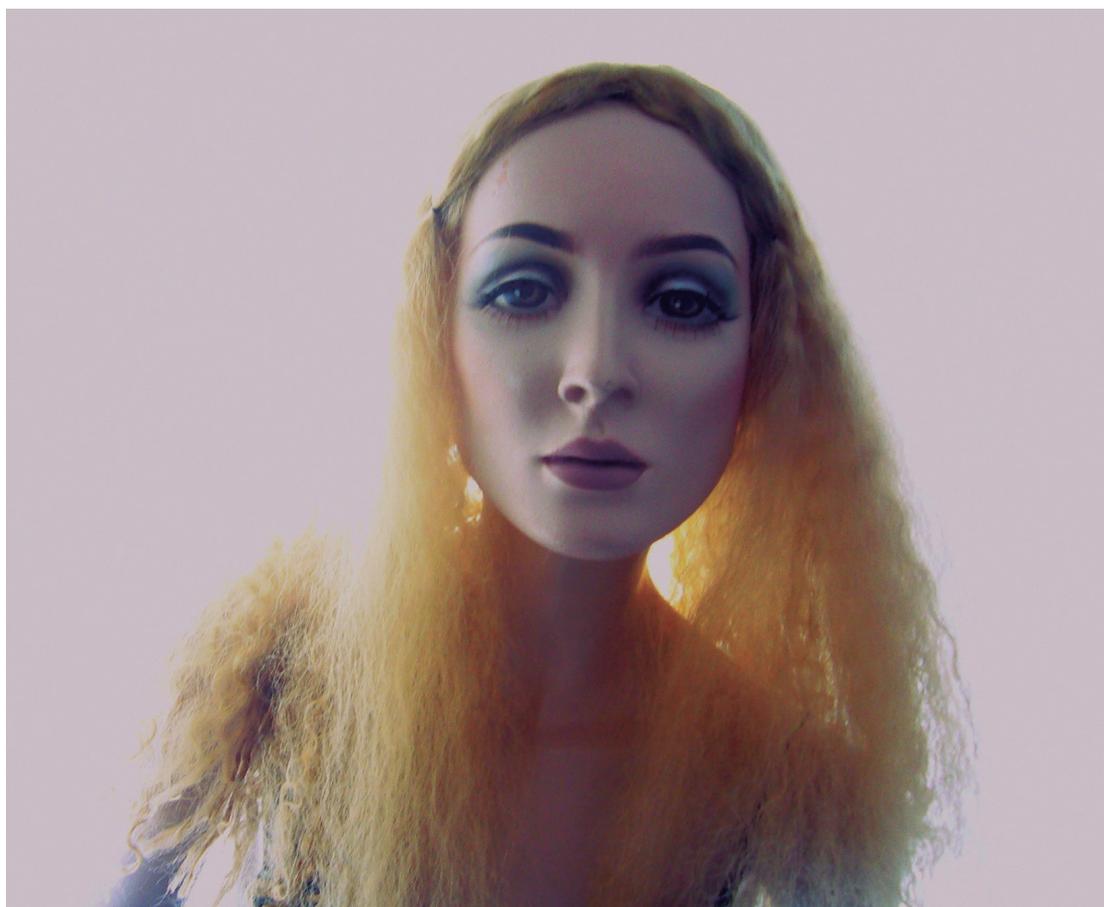
En el estudio (2009)



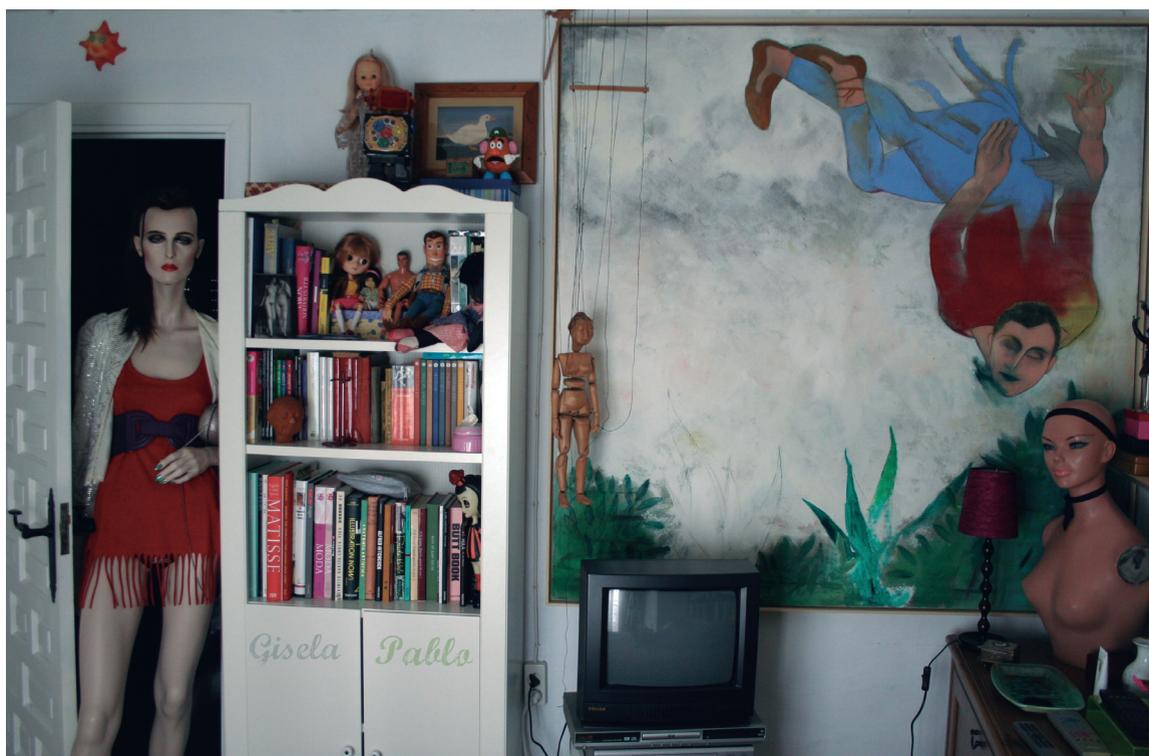
6.3. | Catálogo



Santa Gisela, 2009.



Sin título. 2009.



*Mannequin and Love Affair. En el estudio, 2009.*



*Mannequin and Love Affair. En el estudio, 2009.*



Untitled, 2009.



Untitled, 2009.



Violetta en el jardín, 2009.



La cara y la piedra, 2010.



Gisela in Blue, 2009.



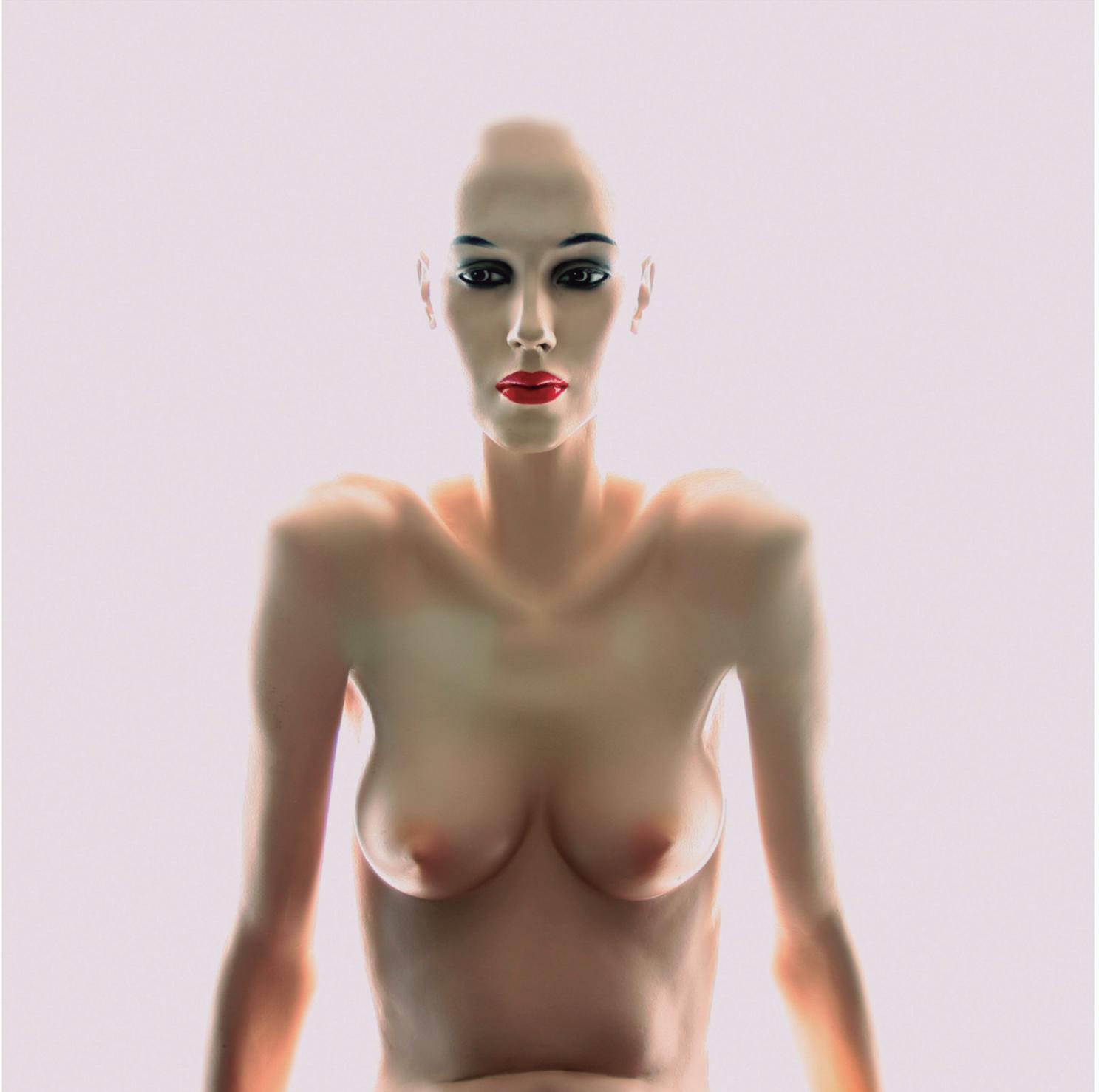
Classic Lady Long Legs, 2009.



Sasha en Pinos Genil. 2009.



Sayoko, 2009.



*Mannequin and Love Affair. Sasha, 2010. Premio Desencaja Fotografía 2011.*



*Mannequin and Love Affair.* Violetta Sanchez, 2010. Premio Desencaja Fotografía 2011.



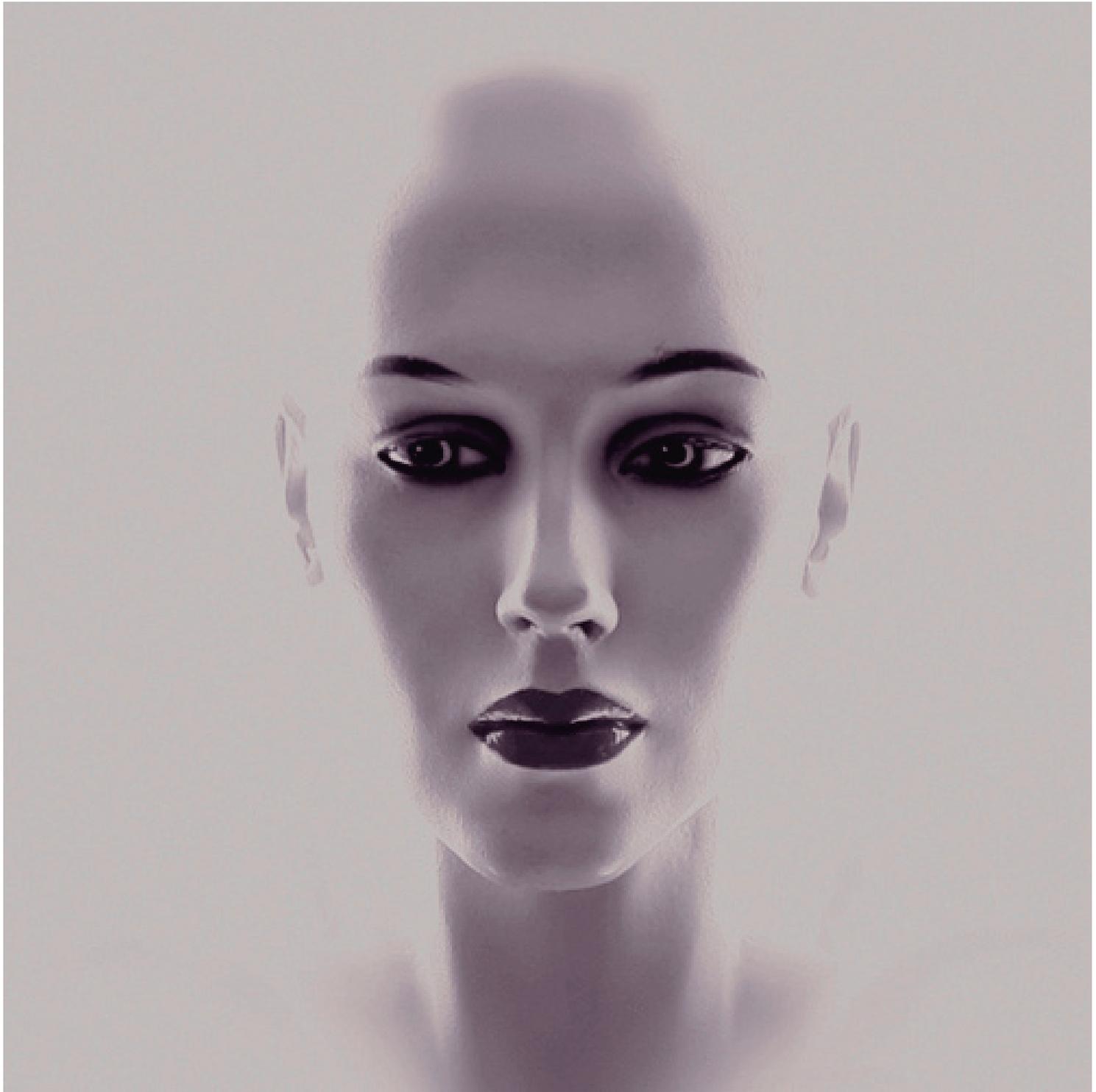
*Mannequin and Love Affair.* Gisela, 2010. Premio Desencaja Fotografía 2011.



Louise, 2010.



Ira, 2010.



Sasha, 2010.



Gisela, 2010. Selección Premio Alonso Cano de Fotografía, 2010.



Louise, 2009.



Gisela Blue, 2010.



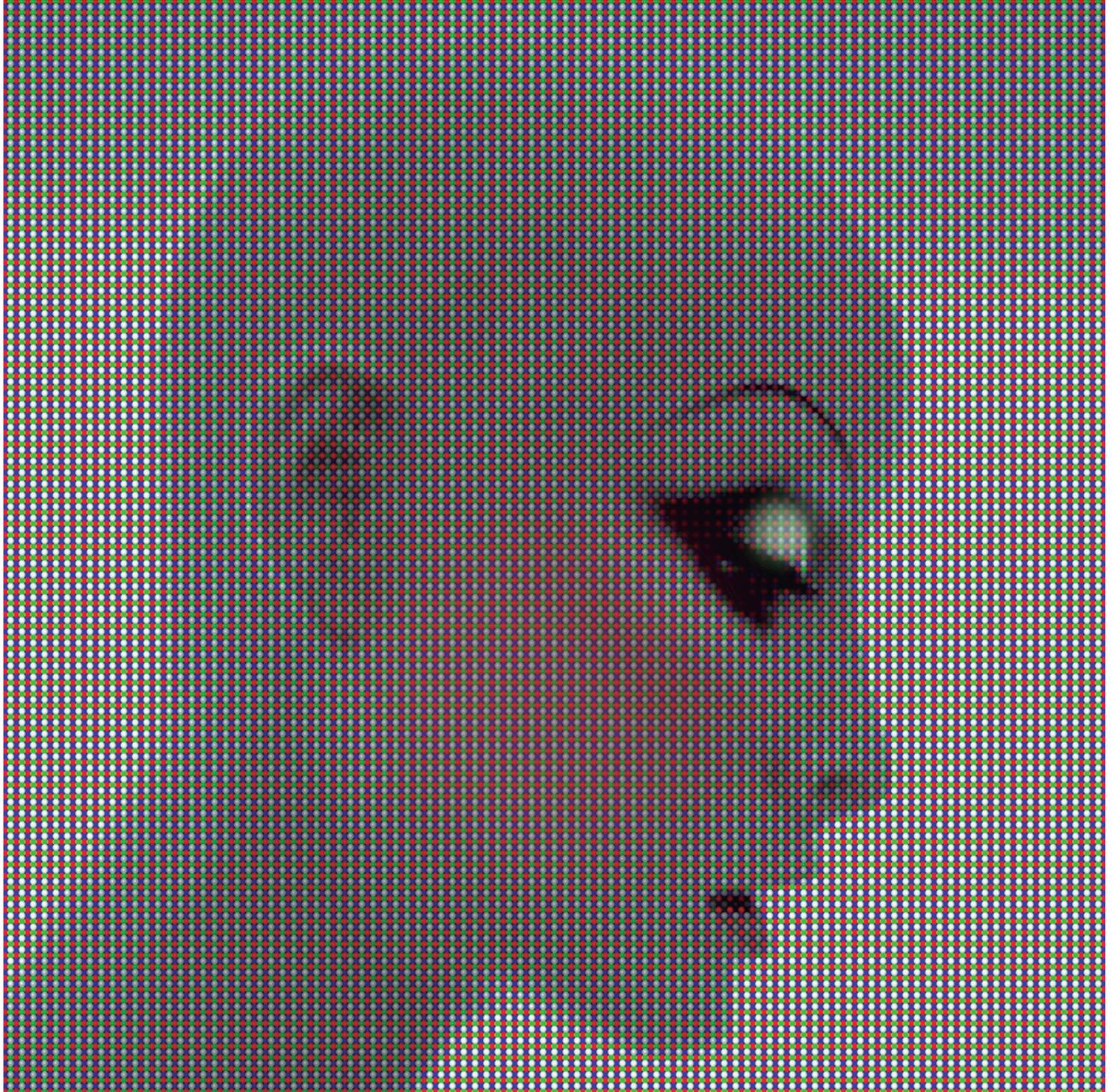
Joan and Love Affair, 2010.



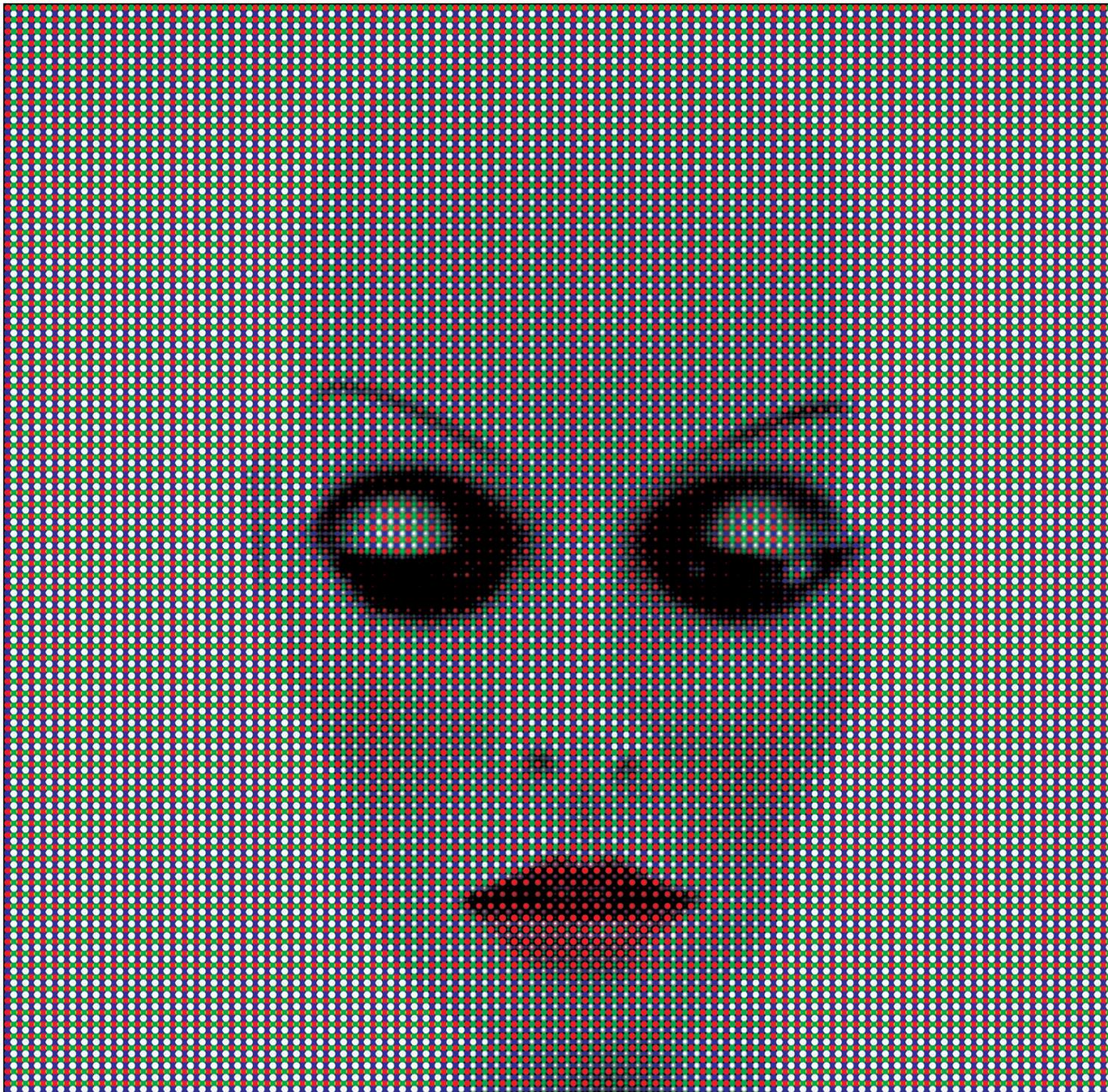
Joan and Love Affair, 2010.



Moshe , 2010. Selección Premio Alonso Cano de Fotografía, 2011.



Louise, 2010.



Louise, 2010.



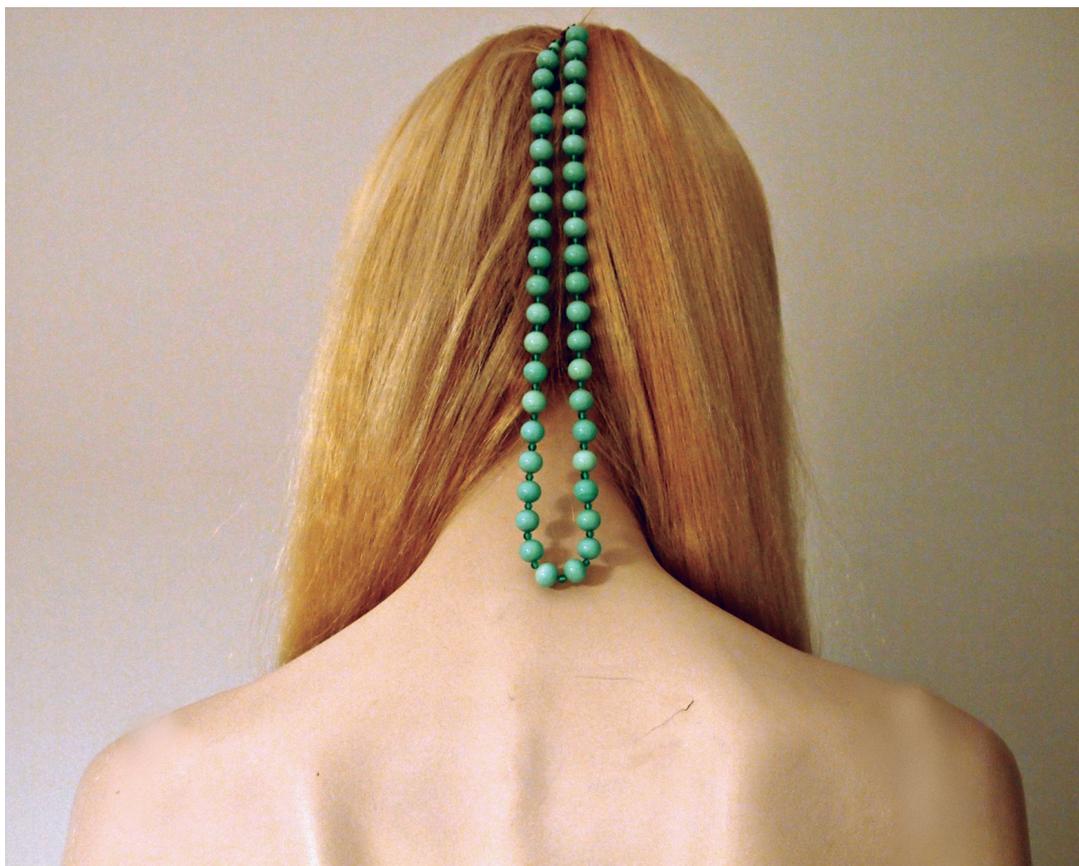
Gisela Mindt, 2010.



Gisela in nero, 2011.



Joan en primavera, 2012.



Gisela 1 y 2. 2012.



Schaufensterpuppe, 2013. Selección Premio Alonso Cano de Fotografía, 2014.



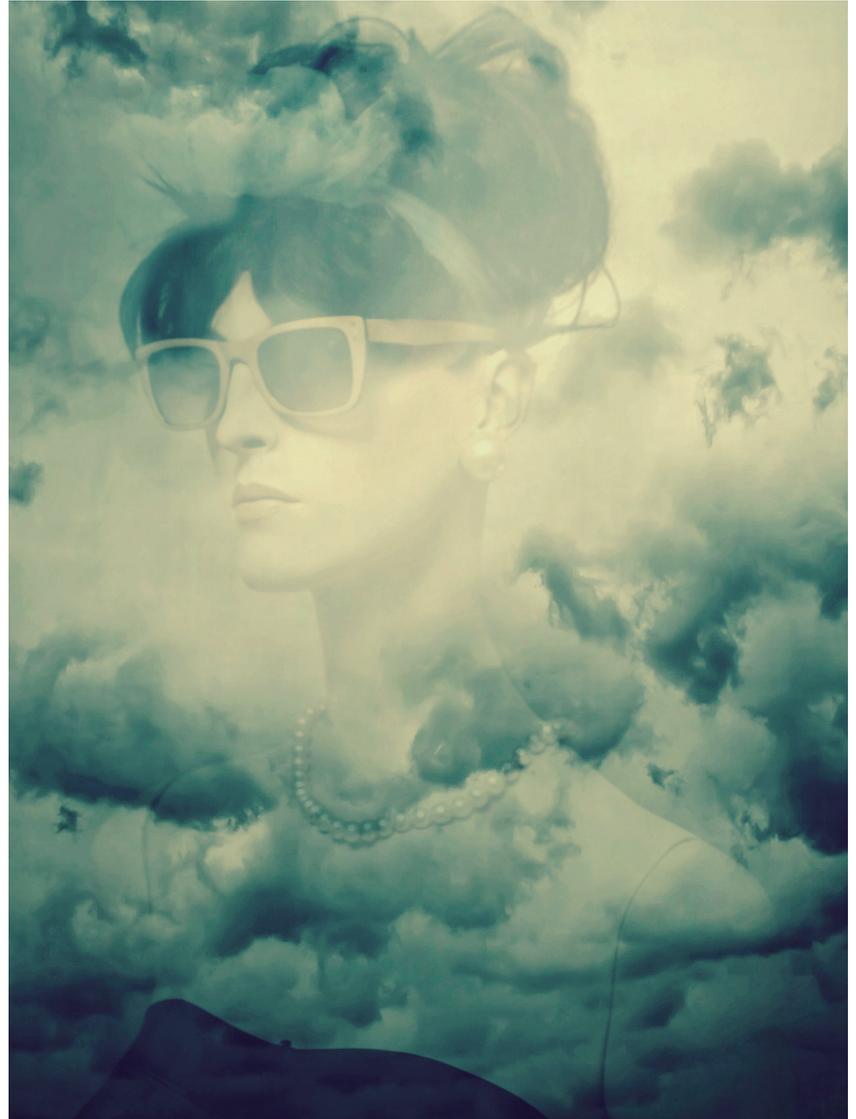
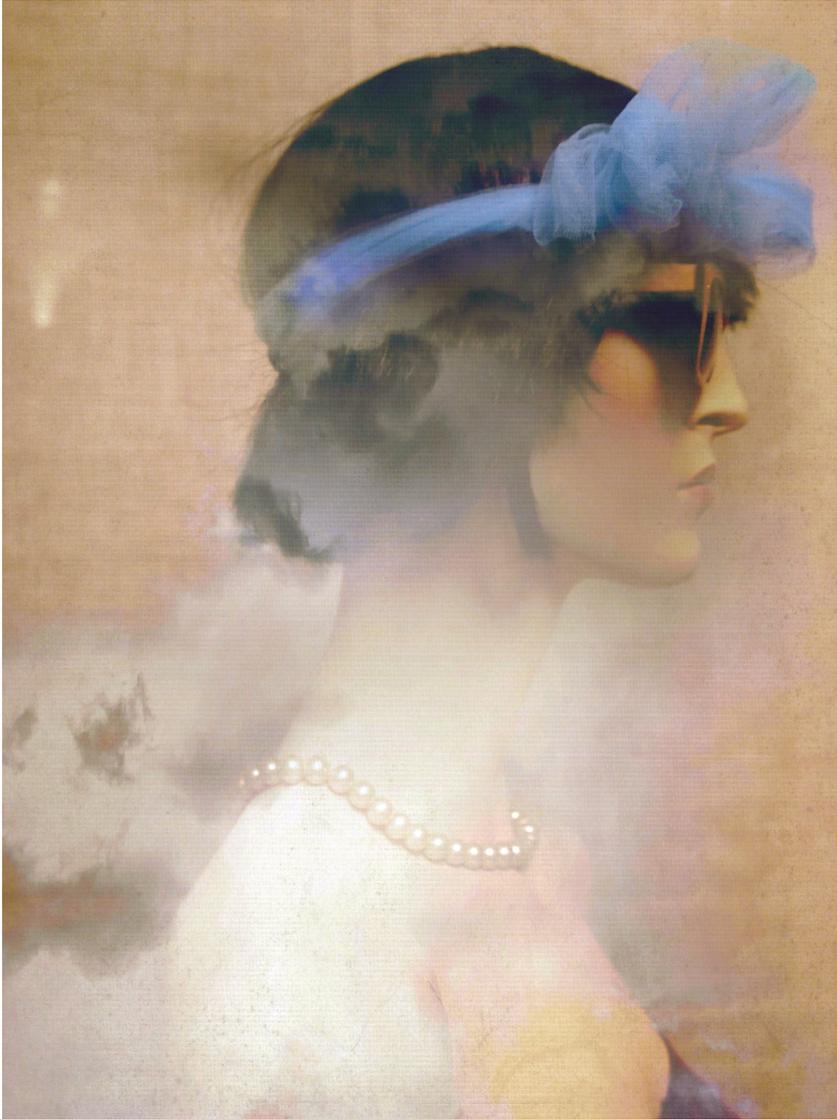
Schaufensterpuppe, 2013. Selección Premio Alonso Cano de Fotografía, 2014.



Schaufensterpuppe, 2013. Selección Premio Alonso Cano de Fotografía, 2014.



Schaufensterpuppe, 2013. Selección Premio Alonso Cano de Fotografía, 2014.



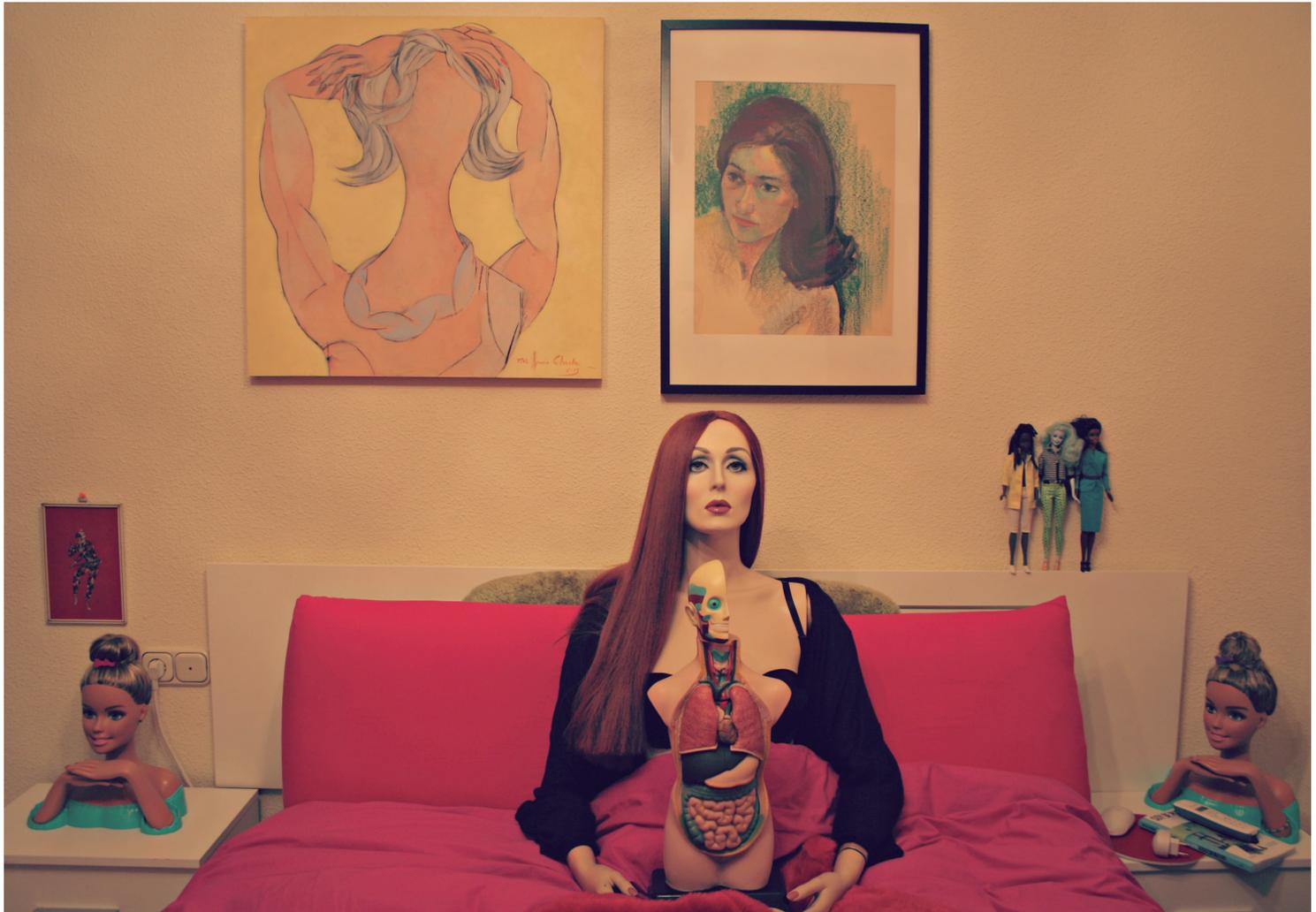
Sin Título, 2012.



Sin Título, 2012.



Sin Título, 2015.



Sin Título, 2015.



*Mannequin and Love Affair, 2010*



*Mannequin and Love Affair, 2010*



# Conclusiones

Como se ha visto a lo largo de este trabajo de investigación, el maniquí es mucho más que un modelo del cuerpo humano, de tamaño natural, más o menos articulado, que se exhibe en los escaparates o en el interior de los centros comerciales de todo el mundo para mostrar, de una manera realista, los productos de la moda textil y cuya funcionalidad principal es la de ser la herramienta de trabajo de artistas y escaparatistas en la industria del *visual merchandising*. Ya sea de modo consciente o inconsciente, este objeto encierra de manera casi enigmática, elementos que lo configuran como una pieza artística contemporánea que evoluciona en su concepción continuamente, convirtiéndose

así en uno de los elementos escultóricos que más se ha desarrollado desde su creación hasta las últimas décadas. Como cualquier otra expresión artística (o incluso de manera más fidedigna que otras), hemos visto cómo con el paso del tiempo el maniquí ha sabido adaptarse y reflejar el cambio o la evolución de los ideales de belleza y de las condiciones sociales de su entorno. El maniquí no sólo se ha convertido en un patrón de belleza a seguir, sino que también representa todo aquello que nos gustaría ser, cómo nos gustaría vivir y cuáles son nuestras aspiraciones sociales.

En este sentido es importante recordar las palabras de Walter Benjamin contenidas en

su ensayo *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* (1936), con las que defendía la idea (entonces en el contexto del desarrollo del cine y de la fotografía) que la reproducción se había convertido en la condición primordial de la obra de arte moderno. A medida que disminuía el “aura” y el “valor cultural” de la obra de arte, su valor de exposición crecía en un “cara a cara con las masas”: el objeto ya no era apreciado desde la contemplación, sino desde la asimilación por parte de un espectador moderno “distráido” (Benjamin 2010: 53-55).

Por su función y su carácter reproductivo, el maniquí presenta algunos elementos propios de una obra de arte, tal como la concebía Walter Benjamin, elementos que serán cada vez más utilizados por los escultores, los pintores, los fotógrafos y los cineastas de las primeras décadas del siglo XX. De esta manera, el maniquí de artista que había llegado incluso a aparecer en algunos cuadros del siglo XIX, fue reemplazado como catalizador de la creación por el “maniquí moderno”.

Así pues, por todos los aspectos destacados y novedosos de este trabajo de investigación, podemos llegar a las siguientes conclusiones:

1. Aunque la fecha de fabricación de los primeros maniqués se suele fijar a mediados del siglo XVIII, será con la revolución industrial y la expansión de una clase media con poder adquisitivo cuando se desarrollará el potencial comercial del maniquí que, en la década de 1880, coincidiendo además con la implantación del alumbrado público por electricidad en las más importantes capitales del mundo occidental, empezó a apoderarse de los escaparates de las tiendas de ropa para mostrar la última moda.

En este estudio se constata que con anterioridad, hacia 1850, un profesor parisino, Lavigne, fundó la primera empresa que producía maniqués con un tronco completo.

Un aplicado discípulo suyo, el escultor belga Frédéric Stockman incorporó a sus creaciones la articulación de la cadera y de la rodilla. Mediante un proceso de modelado por separado (por un lado, él ejecutaba el modelado del torso a partir de modelos vivos y por otro encargaba las cabezas a distintos fabricantes de máscaras) Stockman creó junto a su hijo una industria que a finales del siglo XIX producía más de un millón de figuras completas de tamaño natural.

Se trataba, en un principio, de maniqués de cera, madera y tela gruesa, moldeados con cartón maché y rellenos de serrín, que se mantenían de pie gracias a un soporte metálico. Eran, en consecuencia, objetos caros, pesados y de difícil mantenimiento. Ahora bien, como se ha podido demostrar en el segundo capítulo de este trabajo, el verdadero realismo llegará al mundo del maniquí en la década de 1930 de la mano de Lester Gaba, un escultor que creó para un centro comercial de Nueva York seis figuras de escayola, de asombrosa precisión y calidad, que se conocen con el nombre de “Gaba Girls” (las chicas Gaba). Cada una con su nombre, es sabido que se enamoró locamente de la más hermosa de sus criaturas, la rubia Cynthia, que lo acompañaba en las recepciones neoyorquinas, a sus entrevistas en los estudios de radio o a las redacciones de los grandes periódicos.

Otro hito importante en la evolución estética del maniquí que ha sido objeto de un tratamiento especial en este estudio tuvo lugar en 1925, en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas de París, donde se exhibió un modelo de maniquí modelado haciendo caso omiso a los modelos vivos y basándose, en cambio, en los dibujos de moda que ilustraban las revistas con cuerpos alargados de mujeres en actitudes poco convencionales, muy cercano al estilo *Art déco*.

Tras la escasez y los sombríos escaparates de la Segunda Guerra Mundial, se produce el verdadero renacimiento del maniquí debido al uso en los años 50 de nuevos materiales, fundamentalmente plástico, y la producción industrial a partir de los años 60. En 1944, Maury Wolf cansada de la poca calidad formal, la escasa resistencia del papel maché y de la hura expresividad de los maniqués europeos con cabezas de cera y ojos de cristal, se lanzó a la elaboración de vívidas figuras hechas de plástico. Y si bien al principio fue un éxito, rápidamente tuvieron que perfeccionar el material ante el rápido deterioro cromático del plástico, pasando a usar una resina de poliéster.

Además, un paso adelante a tener muy en cuenta partió de la diseñadora neoyorquina Cora Scovil y la escultora Lillian Greneker que recompusieron y reconstituyeron el maniquí femenino para que ganara en expresividad y se adaptara de manera más convincente al espíritu atlético de la nueva mujer de la posguerra. Para ello seleccionaron los rostros de sus maniqués de famosas actrices de cine favoreciendo asimismo su manipulación al hacerlas más ligeras y esbeltas, marcando el final de la era de los maniqués de cera y su variedad de tamaños corporales, pasando a fabricar cuerpos más delgados y altos, pero también menos personales. A todo ello contribuyó, como se ha señalado en este trabajo, la revolución que supuso las conquistas sociales del movimiento feminista, por lo que también la industria del maniquí reflejará estos cambios poniendo en los escaparates a una mujer activa, enérgica, posando informalmente y segura de sí misma. Durante los años 70 el panorama se vuelve más variopinto, con la introducción de maniqués con caracteres latinos y de raza negra y asiática, fiel reflejo del aumento de la mezcla étnica en la sociedad urbana, fundamentalmente.

En la actualidad se han superado los viejos cánones de la industria del maniquí. Paseando por las zonas y los centros comerciales de

cualquier ciudad del mundo industrializado encontramos los escaparates llenos de maniqués de colores diferentes, sin cabeza o marcadamente abstractos, como es el caso de las producciones figurativas vanguardistas de la firma estadounidense Ralph Pucci, a la que se le ha dedicado un espacio destacado en el segundo capítulo de esta tesis. Ya no existe un "ideal", probablemente porque ya no hay un consenso sobre una visión ideal de la belleza.

2. Como se ha confirmado a lo largo de la primera parte, con la implantación de los grandes almacenes y sus escaparates, visitados y admirados por la multitud, se empieza a desarrollar una pequeña revolución artística en la concepción del maniquí, que pasará de ser un simple soporte para mostrar la mercancía, a adoptar una forma más realista tanto en las facciones como en su actitud, en su personalidad. Un realismo que se agudiza con la Primera Guerra Mundial, pues supuso una revolución en la ropa de las mujeres, que se hizo más práctica, fluida y más flexible, conforme al nuevo culto a la perfección de las formas del cuerpo, partidario del peso ideal, por lo que el maniquí femenino pasó a representar esa nueva perfección física.

Hoy día además, gracias a los avances tecnológicos, con la incorporación de materiales de última generación como la fibra de vidrio, vinilos de alta tecnología, cristal o cerámica, los artistas pueden materializar cualquier diseño imaginable, por lo que la creatividad en este ámbito no conocerá límites, llegando incluso al campo de la abstracción reforzada con materiales novedosos como el cromo y el aluminio. Constatamos además que a medida que la moda se ha ido haciendo más cosmopolita, el escultor y el fabricante de maniqués han ampliado también su catálogo y su creatividad tratando de reflejar el universo femenino, más heterogéneo (incluso camaleónico) de la mujer y de la sociedad actual. Es ahí donde irrumpe el genio de la diseñadora Adel Rootstein, que defiende que las maniqués "deberían

parecer gente de verdad con caras de verdad, incluso con sus defectos". Como se ha probado a lo largo de este estudio, con ella y su floreciente empresa llegará la gran revolución en esta industria con maniqués de poses inéditas hasta el momento, como las de Twiggy o Helenka, ésta última representada incluso bailando en una discoteca.

Presionados por las exigencias de una sociedad que basa su vitalidad en un cambio constante de tendencias, los fabricantes introducen nuevos estilos de maniqués con una asiduidad antes desconocida, debido no tanto a las novedades casi vertiginosas del mundo de la moda, cuanto a las fuertes imposiciones sociales que se derivan de las nuevas prácticas en medicina (fundamentalmente en dietas y cirugía estética) que transforman el cuerpo de la mujer y de las cambiantes tendencias en el ocio, la moda y el arte.

3. Igualmente se desprende de los resultados de este trabajo que gracias al vínculo, casi indisoluble, entre los maniqués y el diseño de moda, es al mismo tiempo sorprendente y fascinante comprobar con qué fidelidad estos "muñecos" han sabido mostrarnos la evolución de nuestra historia cultural e incluso de nuestra civilización. El maniquí, por tanto, se caracteriza por su constante clonación. En la actualidad, existen diferentes tipologías de maniqués, con distintos tamaños y proporciones. Asimismo, pueden representar sólo una parte del cuerpo humano: cabeza, busto, tronco, piernas, manos, brazos, etc. Además, a veces los maniqués reflejan edades diferentes, desde adultos a jóvenes, niños e incluso bebés.

Por otra parte, la creciente personalización de los maniqués ha hecho que los mismos creadores o fabricantes llamen a su obra por un nombre propio o por el que realmente poseen si se trata del retrato de una persona concreta. Han evolucionado desde la simple y estática muñeca de tamaño natural a los

modelos ágiles, que reflejan los ideales de la belleza femenina fundamentalmente. Por ello, como se ha tenido ocasión de exponer en este trabajo, la importancia del maniquí de escaparate reside en que, a través de su representatividad de la mujer moderna por su demostrada capacidad de lucir la ropa de moda, se ha convertido en "una enorme autoridad cultural" (Schwartz 1998: 100).

Inmersos en la revolución comercial del mundo de la moda desde los inicios del siglo XX, los maniqués, ya desde sus primeros pasos evolutivos, como si se tratara de la mismísima evolución humana, han intentado ser una representación, lo más fidedigna posible, de la mujer del momento. Una tarea difícil, porque, entre otras cosas, la mujer está cambiando continuamente, evolucionando, avanzando en su liberación. Y el maniquí, en la medida de lo posible, le ha seguido los pasos de manera más o menos explícita, ayudado por los avances materiales y técnicos, y la pericia artística de una industria que muy pronto incorporó a su plantilla a magistrales escultores.

4. Por otra parte, siguiendo con la realización de los objetivos propuestos en esta tesis, se ha podido demostrar que el maniquí, concebido para ser visto, atesora su valor artístico en su doble condición de ser, a un mismo tiempo, una imitación de la forma humana y poseer, en cambio, unas cualidades específicas que lo alejan de esta realidad para dotarlo de una existencia autónoma. En la segunda parte de este trabajo, se hace especial hincapié en el hecho que el maniquí femenino será una de las ficciones que se incorpore con más brío al movimiento artístico surrealista. En 1938, en la Exposición Internacional sobre el Surrealismo celebrada en París se exponían maniqués femeninos "vestidos" por André Masson, Max Ernst, Marcel Duchamp, Jean Arp, Yves Tanguy, Man Ray, Óscar Domínguez y Hans Bellmer, entre otros. Así pues, en pleno auge del movimiento surrealista, con Marcel Duchamp revolucionando el mundo del arte y André

Breton difundiendo su manifiesto surrealista, el maniquí femenino se convertiría en protagonista indiscutible de la expresión artística de la vanguardia europea.

El maniquí bajo un doble rostro, fantasmático y comercial, mantiene su enigmático poder en la demostrada capacidad de encarnar una ficción en la frontera de lo imaginado y lo real. Como se ha expuesto a lo largo de los capítulos 3, 4 y 5 de esta tesis, los artistas lo han reciclado, reconstruido y puesto en escena para provocar visiones perturbadoras que, por lo general, a la sociedad le cuesta asimilar o directamente rechaza. Gracias a los artistas, el maniquí se convertirá en testigo del dinamismo y de las angustias de un mundo moderno en evolución. Y ahí reside precisamente el secreto de su fascinación y el verdadero poder de su competencia en el mundo del arte.

5. Por último, a través de mi trabajo creativo expuesto en la tercera parte de esta tesis, he pretendido aplicar mi investigación a la práctica artística personal. A lo largo del itinerario creativo que he desarrollado con los maniqués he subrayado la capacidad de transgresión funcional del maniquí moderno a la hora de abandonar su carácter de objeto comercial para pasar a formar parte del mundo de la creación artística. El discurso narrativo de mi obra fotográfica, *Mannequin and Love Affair*, dividido formalmente en retratos y en fotos de los cuerpos de mis maniqués en distintas situaciones vitales, se centra en el propósito de facilitar en el espectador la aptitud para apreciar la singularidad casi “personal” que distingue a cada uno de ellos; unos maniqués, dotados de nombre propio, que ante la cámara abandonan su objetividad material para convertirse en pura subjetividad, en vitales criaturas que pueblan con desenvoltura el mundo de los/mis sueños.

A modo de conclusión general, si aceptamos que el mecanismo de percepción al que nos ha acostumbrado la sociedad de consumo nos lleva a entender la funcionalidad de los objetos con una sola mirada, tenemos que admitir que, en cierto sentido, la función original del maniquí es mostrar el ideal del hombre, un ideal ficticio que se basa primordialmente en la búsqueda del estereotipo de belleza. Así pues, la “autoridad cultural” del maniquí surge precisamente de su capacidad de representatividad de la mujer de hoy, llegando a alcanzar un indudable protagonismo en la historia estética de nuestro tiempo. En este sentido y con el propósito de corroborar el valor artístico que el maniquí posee en la actualidad, son ilustrativas las palabras de Paul Valéry contenidas en su libro (tan desconocido como brillante) de reflexión artística, *Piezas sobre arte*, cuando, en el capítulo titulado “La conquista de la ubicuidad”, el poeta francés, con el espíritu visionario propio de los genios, escribe:

Se instituyeron nuestras Bellas Artes y se fijaron sus tipos y usos en tiempos bien distintos de los nuestros, por obra de los hombres cuyo poder de actuar sobre las cosas era insignificante frente al que hoy tenemos. Pero el pasmoso crecimiento de nuestros medios, la flexibilidad y precisión que éstos alcanzan, y las ideas y costumbres que introducen, nos garantizan cambios próximos y muy hondos en la antigua industria de lo bello. En todo arte hay una parte física que no puede contemplarse ni tratarse como antaño, que no puede sustraerse a las empresas del conocimiento y el poder modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años lo que eran desde siempre. Hay que esperar que tan grandes novedades transformen toda la técnica de las artes y de ese modo actúen sobre el propio proceso de la invención, llegando quizás a modificar prodigiosamente la idea misma del arte (Valéry 1999: 131).



91



# Bibliografía

AA. VV. (2005). *Dadá*. París: Centre George Pompidou.

AA. VV. (2010). *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, [cat. exposición]. Madrid: Fundación Mapfre.

ALBIAC, Gabriel (1995). *Caja de muñecas. Figuras de la concepción inmaculada*. Barcelona: Destino.

ARCE Y CACHO, Celedonio Nicolás de (1997). *Conversaciones sobre la Escultura*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos.

ARDENNE, Paul (2004). "El arte bajo el prisma del poshumano", en CRUZ SÁNCHEZ, Pedro – HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel (Eds.), *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac, 268-293.

AUB, Max (1984). *Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar.

- ÁVILA, Ana (2001). "El 'ente plástico'. Gómez de la Serna - Gutiérrez Solana: (a propósito del maniquí)", Separata del *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Universidad Autónoma de Madrid), vol. XIII, 143-182.
- AUTIÉ, Dominique (1981). "Les corps artificiels ou le cabinet du naturaliste", en PARROT, Nicole, *Mannequins*. París: Editions Colona, 9-32.
- AZPEITIA, M. et al. (2001). *Piel que habla: viaje a través de los cuerpos femeninos*. Zaragoza: Icaria.
- BAJAC, Quentin (2010). "Lo fantástico moderno", en *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, [cat. exposición]. Madrid: Fundación Mapfre, 123-128.
- BAUDRILLARD, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BELIN, Valérie (2001). Introduction de Guy Boyer, Arles: Actes Sud. Madrid: Altadis.
- (2003), Exposición / [textuak = textos Hasier Etxebarria, Francisco Javier San Martín], Donostia-San Sebastián: Gipuzkoako Foru Aldundia = Diputación Foral de Gipuzkoa.
- (2004), Exposición. Texto: Michel Poivert, Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura.
- BELLORI, Giovanni Pietro (1672). *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*. Roma: Mascardi.
- BENJAMIN, Walter (2010). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro.
- BENJAMIN, Walter (2011). *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro.
- BIRKEN, Lawrence (1988). *Consuming Desire. Sexual Science and the Emergence of a Culture of Abundance, 1871-1914*. Nueva York-Londres: Cornell University Press.
- BONET, Juan Manuel (2003). "Bores razonado", en *Francisco Bores. Catálogo razonado: pintura* (edición, catalogación y coordinación de Hélène Dechanet). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 15-19.
- (2011). "Las vanguardias artísticas en Madrid", en *Memoria de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 33-59.
- (2014). "Gregorio Prieto y el Postismo: algunos hitos", en *Gregorio Prieto y la fotografía*. Madrid: Fundación Gregorio Prieto-Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 127-139.
- BONTEMPELLI, Massimo (1942). *Nuestra Diosa*. Madrid-Barcelona: Ediciones de la Gacela.
- BRAVO, Ángela (1996). *Femenino singular: la belleza a través de la historia*. Madrid: Alianza Editorial.
- BRÉTON, André (2002). *Manifestos del surrealismo*. Madrid: Visor.
- BRONCANO, Fernando - HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David (eds.) (2012), *De Prometeo a Frankenstein: autómatas, ciborgs y otras creaciones más que humanas*. Madrid: Evohé.
- CAILLOIS, Roger (1998). *El mito y el hombre*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1992). "Ensayo deambulatorio en torno a José Gutiérrez Solana", en *José Gutiérrez Solana (1886-1945)*: [catálogo de exposición]. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- CAMPO ALANGE, Condesa de (1958). "Solana y la mujer", *Papeles de Son Armadans*, XI, XXXII bis, 7.
- CASANOVAS BOHIGAS, Anna (2001). "Cibercultura: el cuerpo esfumado", en AZPEITIA, M. et al., *Piel que habla: viaje a través de los cuerpos femeninos*. Zaragoza: Icaria, 21-37.

- CREGO, Charo (2007). *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí, el robot en el arte del siglo XX*. Madrid: Abada Editores.
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro – HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel (Eds.) (2004), *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac.
- DALÍ, Salvador (2003a) “La vida secreta de Salvador Dalí”, en Id. *Obra completa*, vol. I (edición y prólogo de Félix Fanés). Barcelona: Ediciones Destino-Fundació Gala-Salvador Dalí, 233-923.
- (2003b), “Confesiones inconfesables”(en colaboración con André Parinaud), en Id. *Obra completa*, vol. II (edición y prólogo de Montse Aguer). Barcelona: Ediciones Destino-Fundació Gala-Salvador Dalí, 267-718.
- (2010). “El testimonio fotográfico, 1924”, en *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*, [cat. exposición]. Madrid: Fundación Mapfre, 424.
- DANTO, Arthur Coleman (2005). *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte*. Barcelona: Paidós.
- DE CHIRICO, Giorgio (2007). *El siglo de Giorgio De Chirico: Metafísica y arquitectura* [Exposición]. Institut Valencià d'Art Modern, 18 diciembre 2007 -17 febrero 2008. Valencia: IVAM.
- DELSAUX, Laurence (1991). “Le mannequin: thématique de l'art moderne”, *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*. XXIV, 141-150.
- DIAMOND, Jay (2007). *Contemporary visual merchandising and environment design*, Upper Saddle River (New Jersey): Pearson Prentice Hall.
- (2008). *Retail buying*. Upper Saddle River (New Jersey): Pearson Prentice Hall.
- DOWLING, Colette (1989). *Mujeres perfectas*. Barcelona: Grijalbo.
- DUBOIS, Philip (1994). *El acto fotográfico. De la representación a la receptación*. Barcelona: Paidós.
- ECO, Umberto (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.
- ELIADE, Mircea (1986). *Mito y Realidad*. Barcelona: Labor.
- ENTWISTLE, Joanne (2002). *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*. Barcelona: Paidós.
- ERWING, William A. (1996). *El cuerpo*. Madrid: Siruela.
- ECHEVARREN, Roberto (2003). *Arte andrógino: estilo versus moda en un siglo corto*. Valencia: Ediciones Escultura.
- FAUCHEREAU, Serge (2007). “Bruno Schulz y los maniqués”, en *Bruno Schulz. El país tenebroso* [Catálogo]. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 53-56.
- FAUCON, Bernard (1980). *Summer Camp*, Nueva York: Xavier Moreau.
- FELLINI, Federico (1978). *Fellini por Fellini*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- FLINT, Wenston (1963). “Wax figures and mannequins in Solana”, *Spania*, 4, 740-747.
- FOSTER, Hal, *Belleza compulsiva* (2008a). Madrid: Adriana Hidalgo.
- *Dioses prostéticos* (2008b). Madrid: Akal.
- FRASER, Antonia (1963). *Les Poupées*. Paris: Hachette.
- FREUD, Sigmund (2003). *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza Editorial.
- G. CORTÉS, José Miguel (2004). “Buceando en la identidad y el deseo”, en CRUZ SÁNCHEZ,

- Pedro — HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel (Eds.), *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac, 180-194.
- GOMBRICH, Ernst (1998). *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1972). *José Gutiérrez Solana*. Barcelona: Picazo.
- (1986). *La sagrada cripta de Pombo*. Madrid: Trieste.
- (1995a). "Automoribundia", en Id., *Antología*. Buenos Aires: Losada-Espasa Calpe.
- (1995b). *Cinelandia*. Madrid: Valdemar.
- (1997). *Obras completas. 7, Ramonismo. Vol. 5, Caprichos, gallerías, trampantojos (1923-1956)*. Barcelona: Círculo de lectores-Galaxia Gutenberg.
- (1998). *El Rastro, 1915* (Ed. de L. López Molina), Madrid: Espasa Calpe.
- (1999). *Romanismo III (Libro nuevo, Disparates, Variaciones, El alba. Anexo: "Otras cosas", "Variaciones A")*. *Obras completas*, vol. V. Barcelona: Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores.
- GÖRGEN, Annabelle (2008). *Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938. Bluff und Täuschung. Die Ausstellung als Werk*. Munich: Verlag Silke Achereiber.
- GREEN, Francis (1984). "La métaphysique du mannequin chez De Chirico", *L'Écrit-Voir Paris*, 4, 48-61.
- GRONBERG, Tag (1997). "Beware Beautiful Women. The 1920s Shopwindow Mannequin and a Physiognomy of Effacement", *Art History*, 3, 375-396.
- GUIGON, Emmanuel (1997). *El objeto surrealista*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.
- GUTIÉRREZ SOLANA, José (1985). *José Gutiérrez Solana: estudio y catalogación de su obra, exposición-homenaje* (estudio y catalogación de su obra por Luis Alonso Fernández). Madrid: Ayuntamiento de Madrid-Centro Cultural del Conde-Duque.
- (1998). *Obra literaria, I*, Madrid: Fundación Central Hispano.
- GUASCH, Anna María (2000). *El arte último del siglo XX*. Alianza Editorial: Madrid.
- HERNÁNDEZ LES, Juan — HIDALGO, Manuel (1981). *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*. Barcelona: Anagrama.
- KOETZLE, Hans-Michael (2011). *Fotógrafos de la A a la Z*. Colonia: Taschen.
- KRAUSS, Rosalind (1996). "Los fundamentos fotográficos del surrealismo" en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.
- LATHERS, Marie (2001). *Bodies of Art. French Literary realism and the Artist's Model*. Lincoln-Londres: University of Nebraska Press.
- LÉGER, Ferdinand (1969). *Funciones de la pintura*. Madrid: Edicusa.
- LIST, Herbert (2002). [Monografía]. Florencia: Fratelli Alinari, 2002.
- LÓPEZ SERRANO, Ricardo (2004). *J. Solana: los personajes en su literatura y su pintura: una visión simbólica de la vida*. Santander: Universidad de Cantabria.
- LURIE, Alison (1994). *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*. Barcelona: Paidós.
- LYNCH, Enrique (1999). *Sobre la Belleza*. Madrid: Anaya.
- LYOTARD, Jean-François (1984). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.

- MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito — VALBUENA DE MADARIAGA, Celia (1976). *Cara y máscara de José Gutiérrez Solana*. Santander: Institución Cultural de Cantabria-Diputación Provincial de Santander.
- MAHON, Alyce (2014). "The Assembly Line Goddess: Modern Art and the Mannequin", en MUNRO, Jane, *Silent Partners. Artist and Mannequin from function to fetish*, Cambridge: The Fitzwilliam Museum, 191-221.
- MARSHALL ORR, Emily (2015). "Body Doubles: A History of the Mannequin", en PUCCI, Ralph, *The art of the Mannequin*, Nueva York, Museum of Arts and Design, 35-54.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano (2004). "Masimo Bontempelli y la crítica española de entreguerras: nota sobre la recepción de Nostra Dea en Madrid (1926)". *Revista de Literatura*, LXVI, 131, 203-212.
- MEGHAM, Rod (2014). "From Modernism to the Chapman Brothers: Mannequins and the Ages of Man", en MUNRO, Jane, *Silent Partners. Artist and Mannequin from function to fetish*. Cambridge: The Fitzwilliam Museum, 223-226.
- MINGUET, Josep María (Ed.) (2008). *Thi is visual merchandising!*. Barcelona: Instituto Monsa de Ediciones.
- MORGAN, Tony (2008). *Visual Merchandising. Escaparates e interiores comerciales*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MUNRO, Jane, *Silent Partners. Artist and Mannequin from function to fetish*. Cambridge, The Fitzwilliam Museum, 2014.
- MUNRO, Jane — WOODCOCK, Sally (2014). "Finding the bodies: Distribution", en MUNRO, J., *Silent Partners. Artist and Mannequin from function to fetish*. Cambridge: The Fitzwilliam Museum, 58-61.
- NAVARRO, Antonio José (Ed.) (2002). *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, Madrid: Valdemar.
- NEWTON, Helmut (2000). *Work* (Ed. June Newton). Colonia: Taschen.
- (2006). *Helmut Newton* (introducción de Karl Lagerfeld), Barcelona: Lunwerg.
- OTERGA Y GASSET, José (2000). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Ed.
- OSBORNE, Peter (2010). *El arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza*, 1649.
- PAGLIA, Camille (2006). *Sexual personae. Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*. Madrid: Valdemar.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio (1998). *El museo pictórico y escala óptica*, Tomos I y II, Madrid: Aguilar.
- PARROT, Nicole (1981). *Mannequins*. París: Editions Colona.
- PEDRAZA (1998). Pilar, *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar.
- PÉREZ GAULI, Juan Carlos (2000). *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*. Cátedra: Madrid.
- PHILIPS, Lisa (1998). "Charles Ray: Castaway", en RAY, Charles, Catálogo Exposición. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 93-104.
- PUCCI, Ralph (2015). *The art of the Mannequin*. Nueva York: Museum of Arts and Design.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (1993). *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela.

- (2003a) *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Siruela.
- (2003b) *Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones*. Madrid: Ediciones Siruela.
- RAPPAPORT, Erika Diane (2000), *Shopping for Pleasure: Women in Making London's West End*. Princenton: Princenton University Press.
- RAY, Charles (1998), Catálogo Exposición (Textos de P. Schimmel y L. Phillips). Los Angeles: Museum of Contemporary.
- RIBALTA, Jorge (Ed.) (2004). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- RIVIÈRE, Margarita (1998). *Crónicas virtuales. La muerte de la moda en la era de los mutantes*. Barcelona: Anagrama.
- RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo (1983). "Solana, la España del esperpento", en *Solana*, Madrid: Sarpe.
- RUBIN, William S. (1985). *Dada, surrealism, and their heritage*. New York: Museum of Modern Art.
- RUEDA, Ana (1998). *Pigmalión y Galatea: refracciones modernas de un mito*. Madrid: Fundamentos.
- RUSH, Michael (2002). *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*. Barcelona: Destino.
- SAMI, Ali (1979). *Cuerpo real y cuerpo imaginario*. Barcelona: Paidós.
- SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel (1945). *Solana (biografía)*. Madrid: Aldus S.A. de Artes Gráficas.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1952). "Un maniquí del siglo XVI". Separata de *Arquivo Español de Arte*, tomo XXV, Num. 98, 101-109.
- SAN MARTÍN, Javier (2003). "Negro", en Valérie Belin, Exposición / [textuak = textos Hasier Etxeberria, Francisco Javier San Martín], Donostia-San Sebastián: Gipuzkoako Foru Aldundia = Diputación Foral de Gipuzkoa, 36-49.
- SANTOS GUERRERO, Julián (2005). *La pasión del cuerpo presente: imagen y escritura en la obra de Solana*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones.
- SHIMMEL, Paul (1998). "Beside one's self", en RAY, Charles, Catálogo Exposición. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, pp. 59-90.
- SCHWARTZ, Hillel (1998). *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*. Madrid: Cátedra.
- SHILDER, Paul (1978). *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. Barcelona: Paidós.
- SHÖN, Erhard (1538). *Unterweisung der Proportion und Stellung der Possen*. Nürnberg.
- STOICHITA, Victor I. (2006). *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Siruela.
- THESANDER, Marianne (1997). *The Feminine Ideal*. London: Reaktion Books.
- TIERSTEN, Lisa (2001). *Marianne in the Market. Envisioning Consumer Society in Fin-de-siècle France*. Berkeley: University of California Press.
- TOMÁS, Facundo - JUSTO, Isabel (Eds.) (2005). *Pigmalión o el amor por lo creado*. Valencia: Anthropos-Universidad Politécnica de Valencia.
- TROY, Nancy (1991). *Modernism and the Decorative Arts in France. Art Nouveau to Le Corbusier*. New Haven-Londres: Yale University Press.

VALÉRY, Paul (1999). *Piezas sobre el arte*. Madrid: Visor.

VASARI, Giorgio (1928). *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori, volume secondo*, Milán: Salani.

VIRGILI, Carmen (1985). "El moderno Prometeo", *Quimera*, nº. 45, 25-28.

WALLER, Susan (2006). *The Invention of the Model. Artist and Models in Paris, 1830-1870*. Aldershot: Ashgate.

WEBB, Peter – SHORT, Robert (1985). *Hans Bellmer*. Londres: Quartet Books.

WOOD, Ghislane (2007). *The Surreal Body: Fetish and Fashion*. Londres: V&A Publications.

WOLF, Naomi (1991). *El mito de la belleza*. Barcelona: Emecé.

WOLLEN, Peter (2006). *El asalto a la nevera: reflexiones sobre la cultura del siglo XX*. Madrid: Akal.

ŽIŽEK, Slavoj (2006). *Il trahs sublime*. Milán-Údine: Mímesis.

# Anexo. Colección de catálogos representativos de las mejores firmas de maniquíes

En este Anexo se reúne una especie de antología de algunos de los catálogos más significativos de las firmas de fabricantes de maniquíes, que por su originalidad y repercusión comercial y estética, han marcado durante décadas la evolución del maniquí realista. A través de esta selección de las colecciones más emblemáticas de fabricantes de maniquíes, algunas entre las más significativas como Rootstein, Hindsgaul, Decter, Greneker, etc.

se pretende ofrecer no tanto una aproximación al desarrollo vertiginoso del maniquí industrial, cuanto esbozar, si bien de una manera somera y forzosamente limitada, el proceso de transformación y versatilidad estética de estos productos comerciales, que gracias a la intervención en su diseño de grandes artistas contemporáneos, han adquirido con el paso del tiempo estatus de verdaderas obras de arte escultóricas.

*Adel Rootstein*

# JUBILEE

Collection





No. L-806

No. L-807

No. L-805

YOUNG JUNIORS

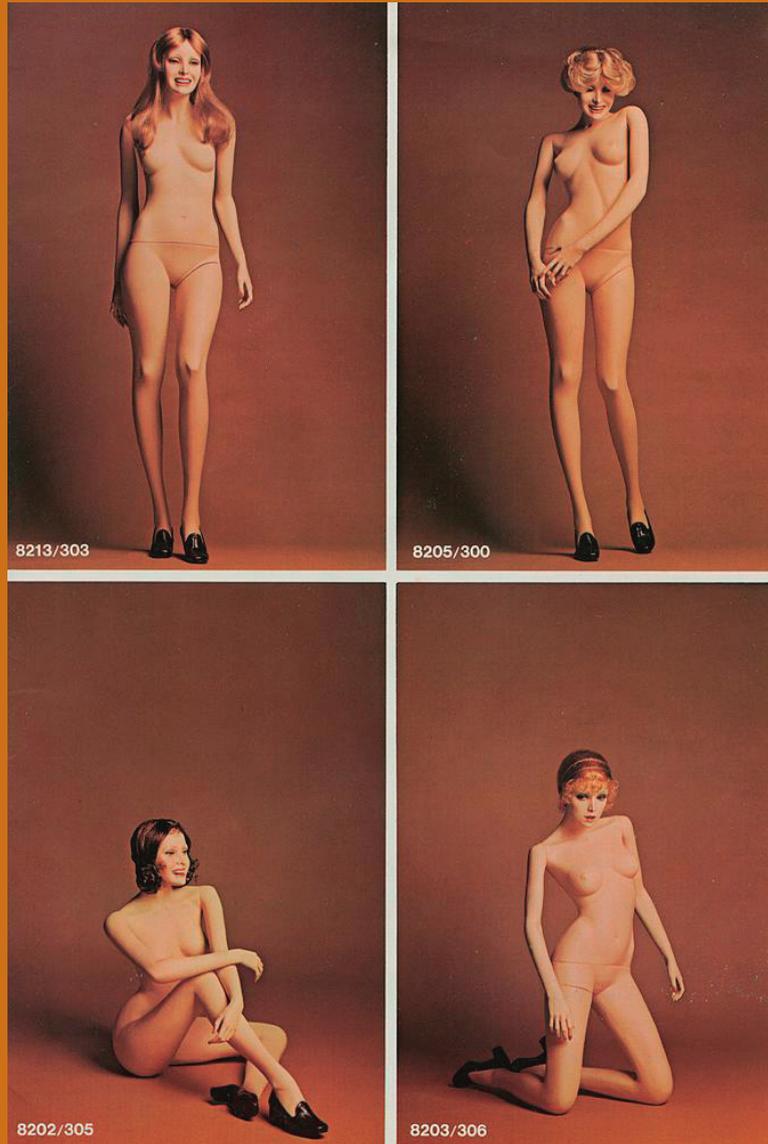
by DECTER

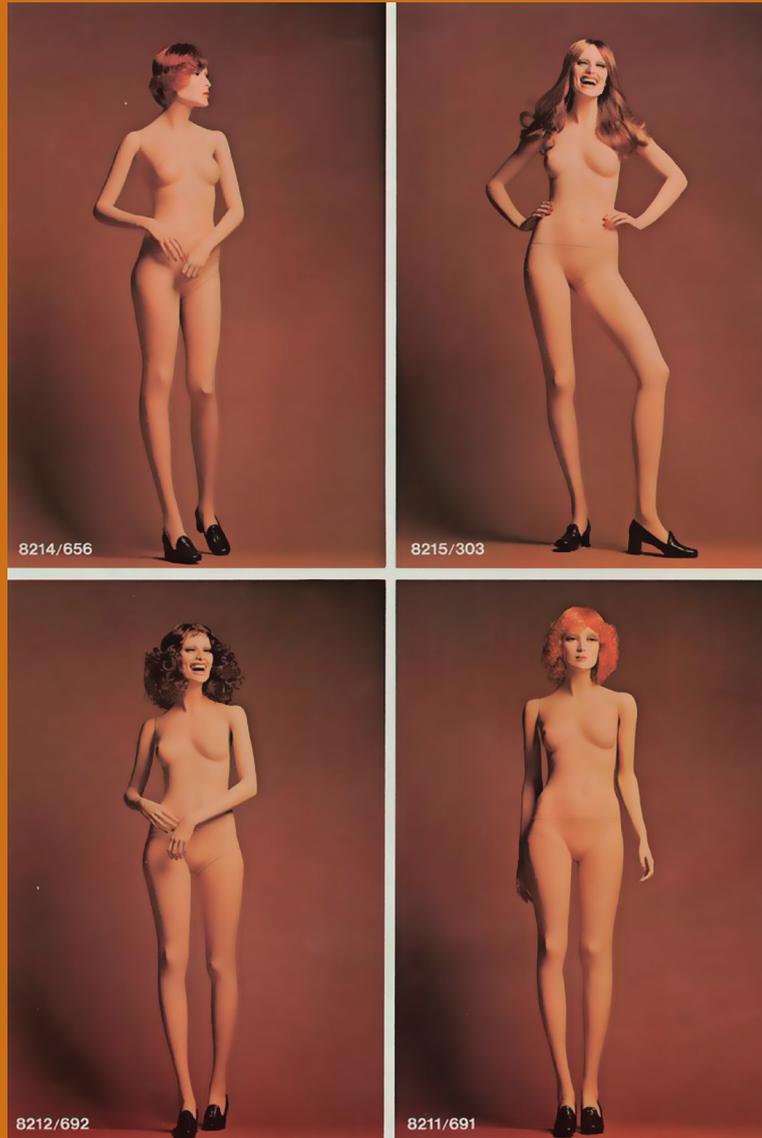
8202/656



Design: Christel/Fotos: Ole Bjørk/Printed in Denmark/Bjorvig offset

 **HINDSGAUL** (U.K.) LTD.  
MANNEQUINS









**HINDSGAUL** MANNEQUINS

4 Düsseldorf, Tonhallenstrasse 14-15. Telefon: (0211) 35 06 46



”Super”

 HINDSGAUL

# Louise

HINDSGAULI

MANNEQUINS

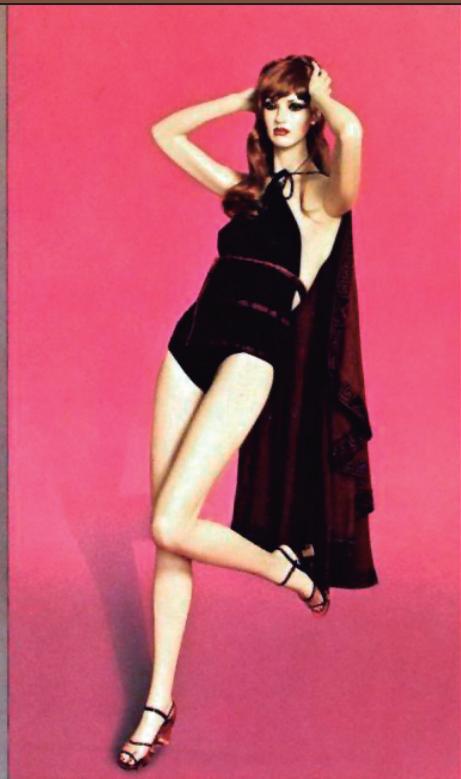
4 Düsseldorf, Tonhallenstrasse 14-15. Telefon: (0211) 85 06 48



# DEEFTER



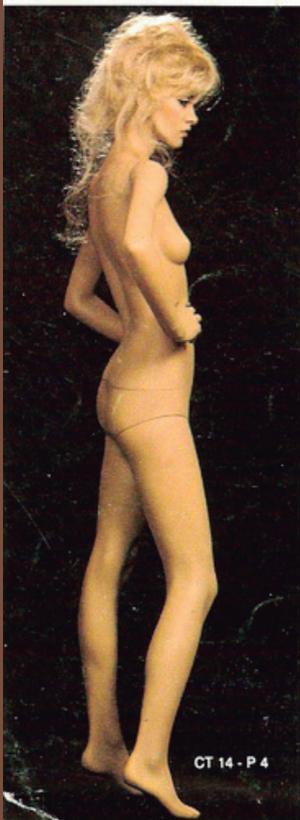
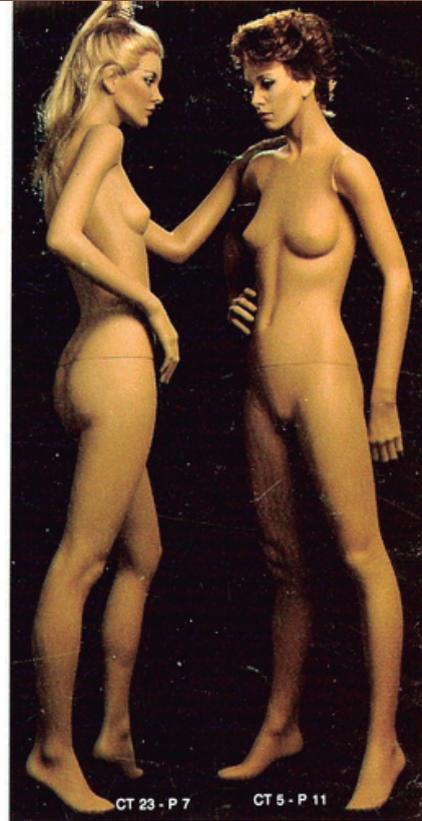
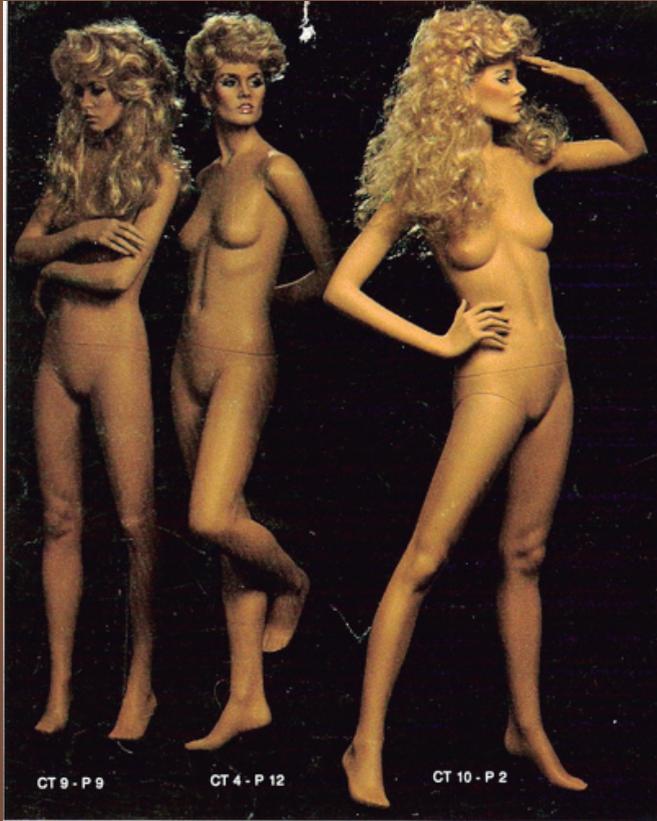
1118 EAST 8TH STREET  
LOS ANGELES, CA 90021  
PHONE (213) 627-9842  
FAX (213) 614-9468  
36 WEST 25TH STREET  
NEW YORK, NY 10010  
PHONE (212) 243-4666  
MICHELS ORGANISATIE  
AMSTERDAM, THE NETHERLANDS  
FAX 011-31-20203793

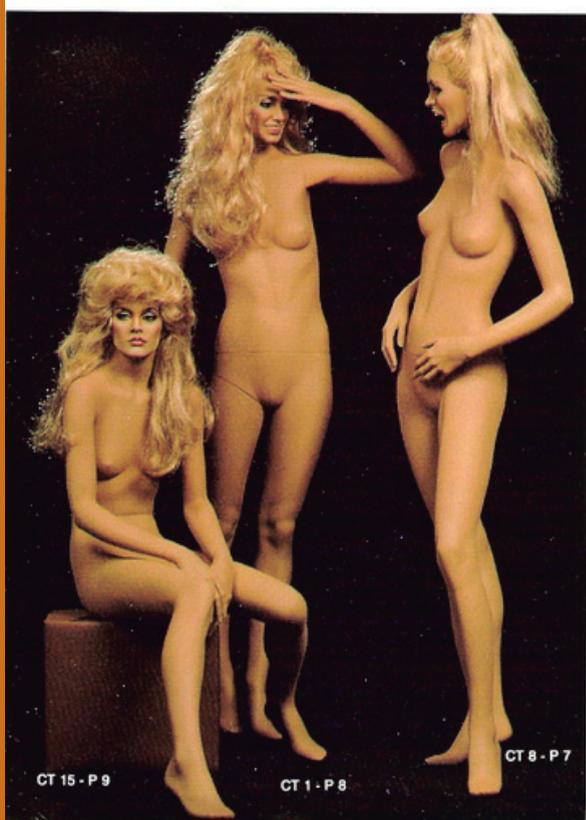
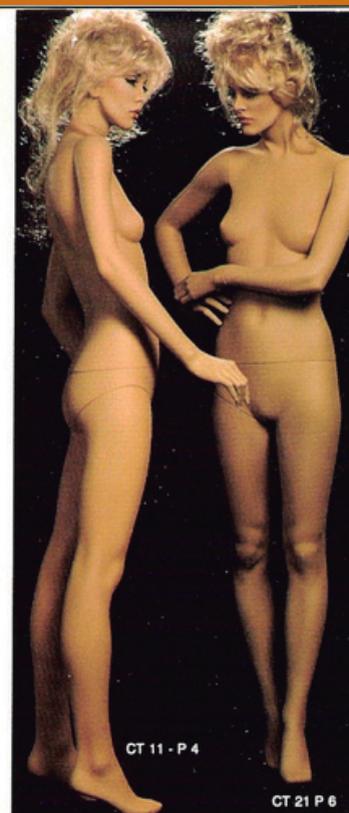
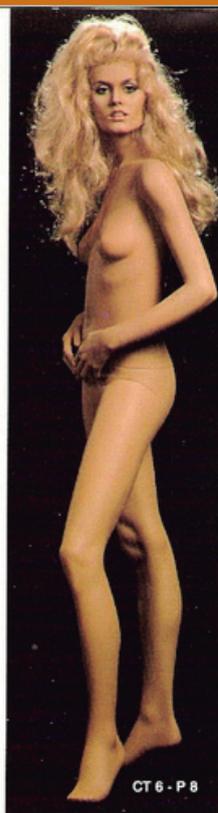
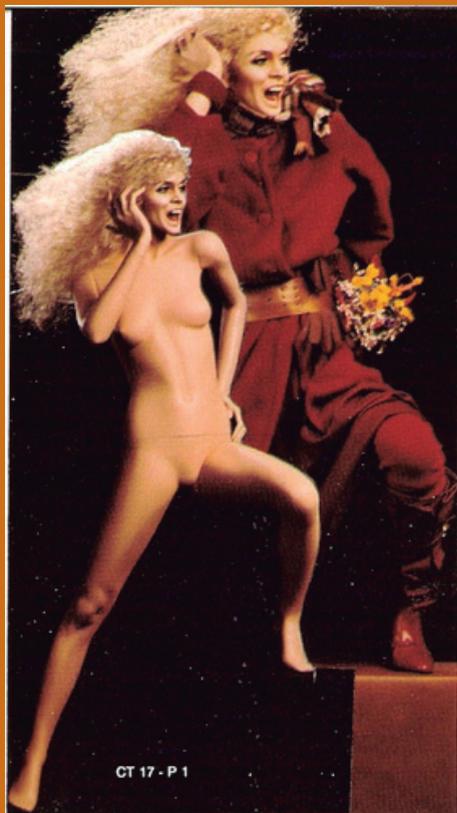


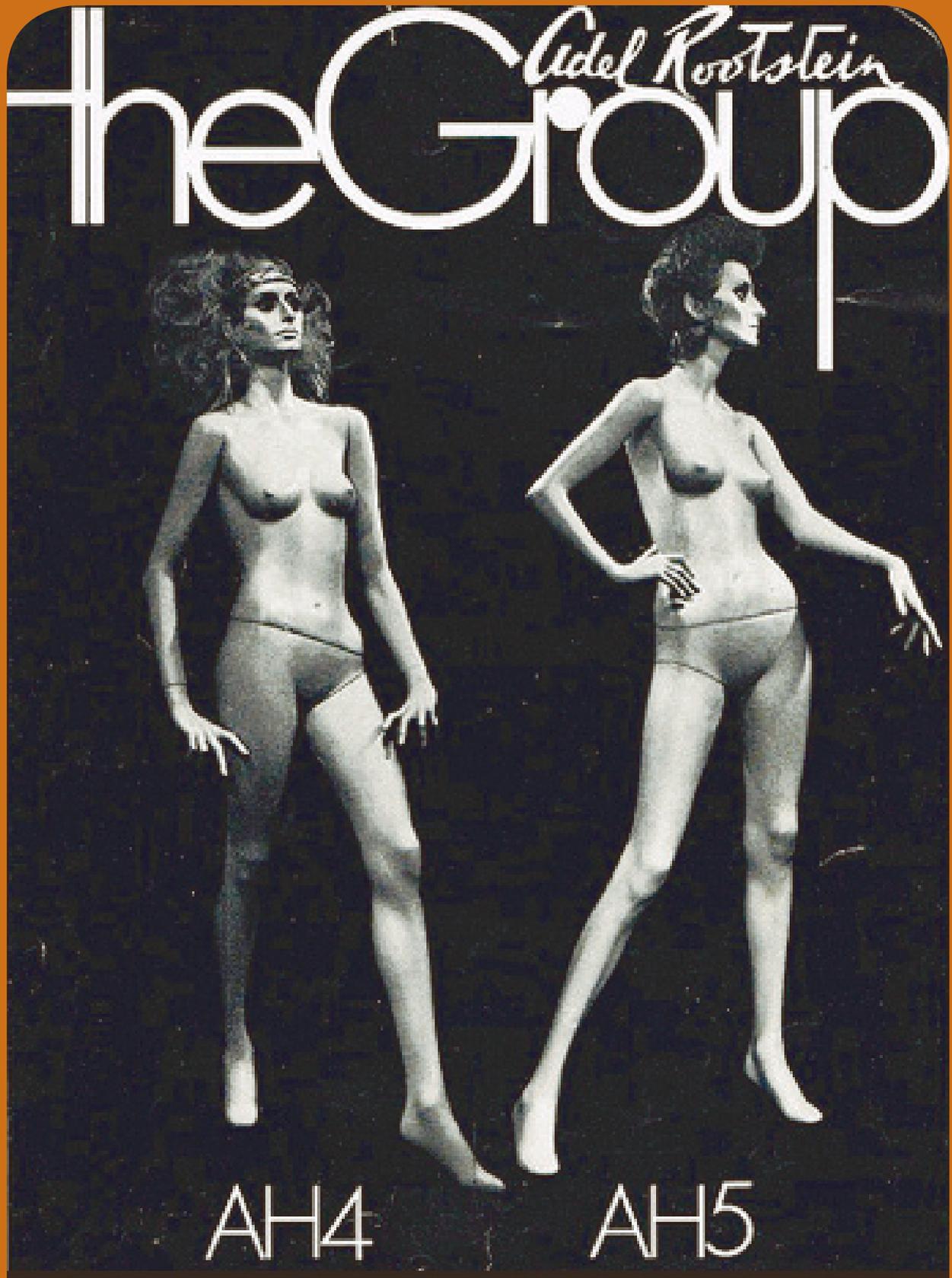


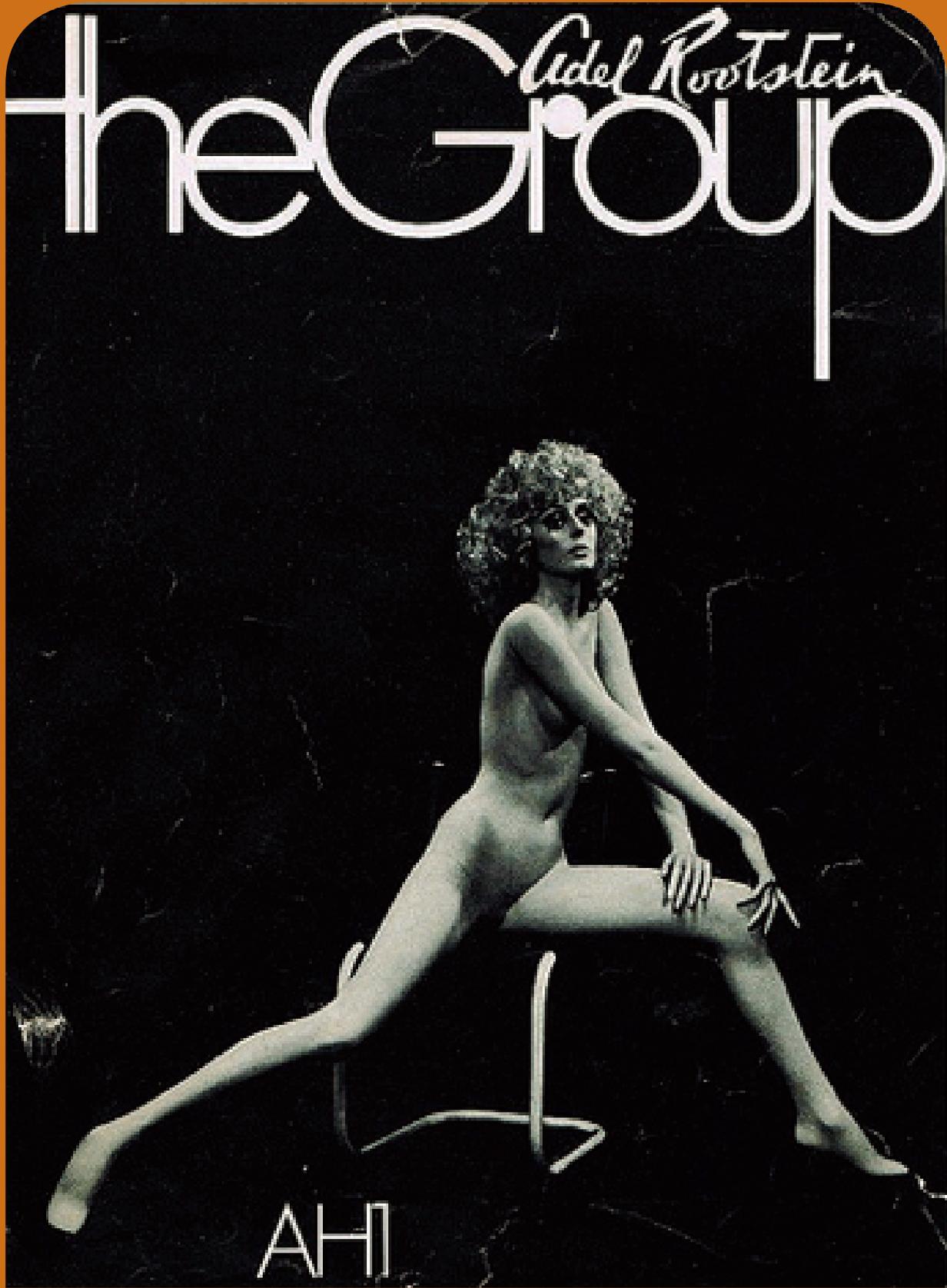
REFLECTOR

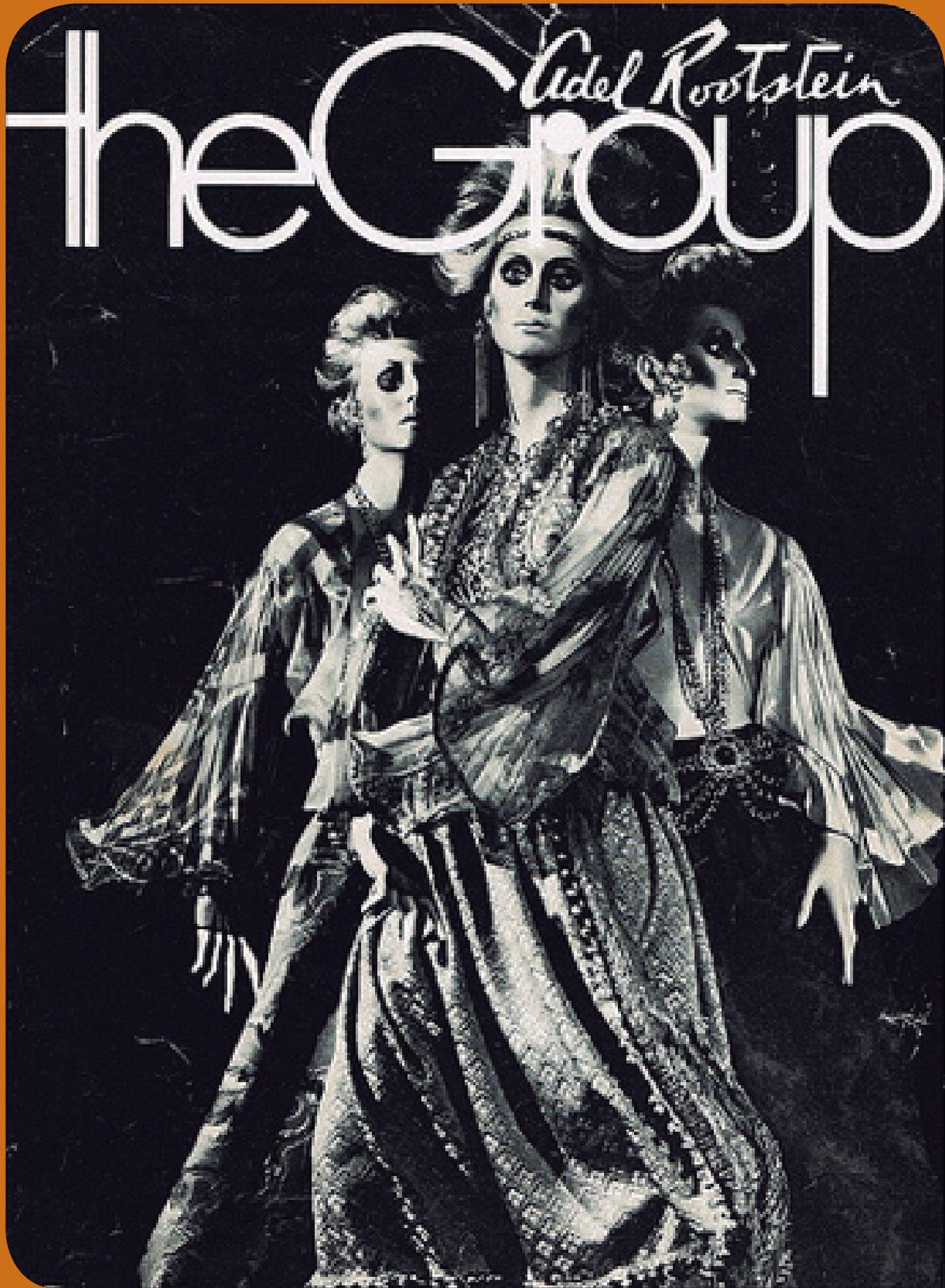
REFLECTIONS VII















1906



902



909



1901



1900



1902



900



901



9100



2900



9502

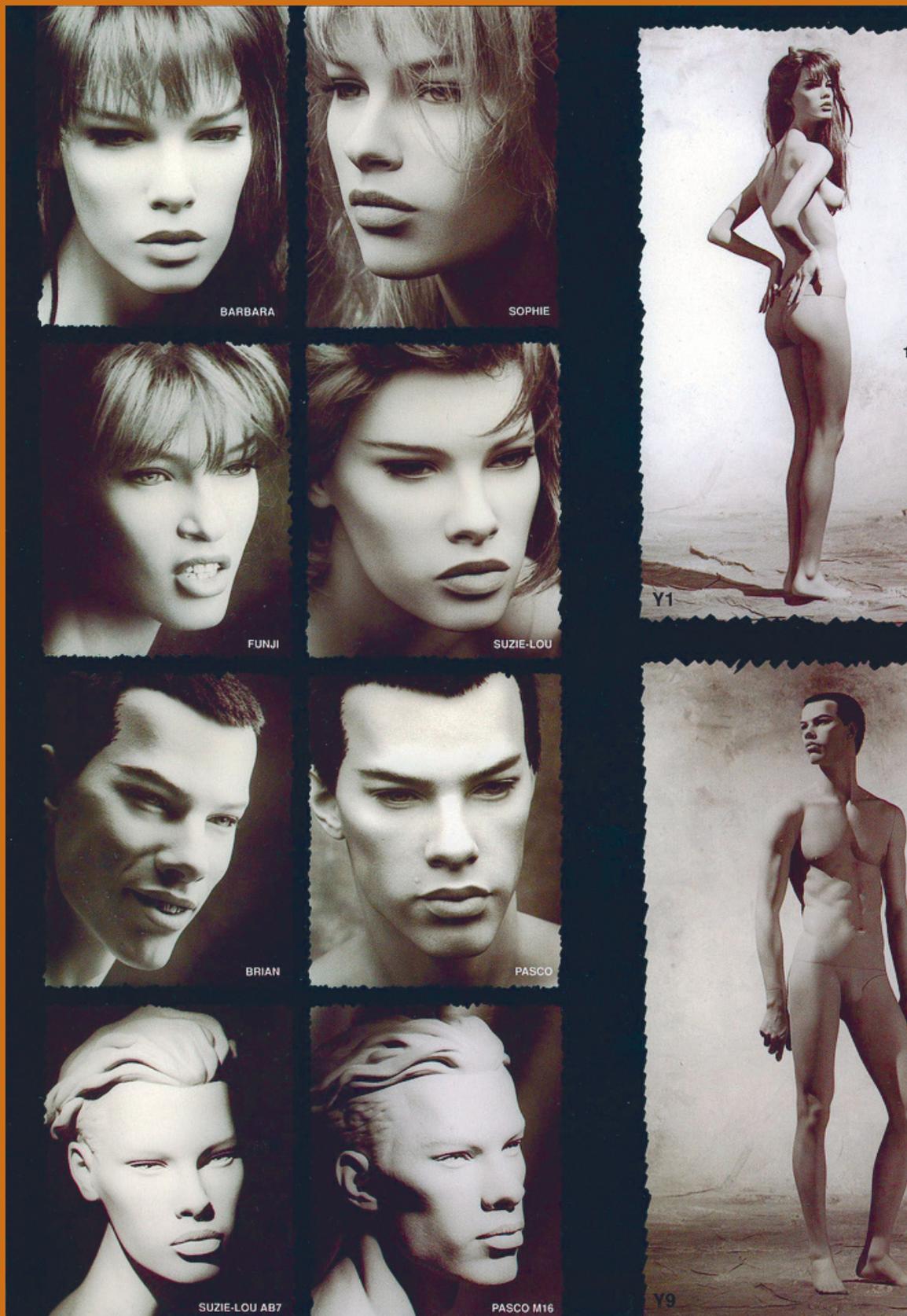


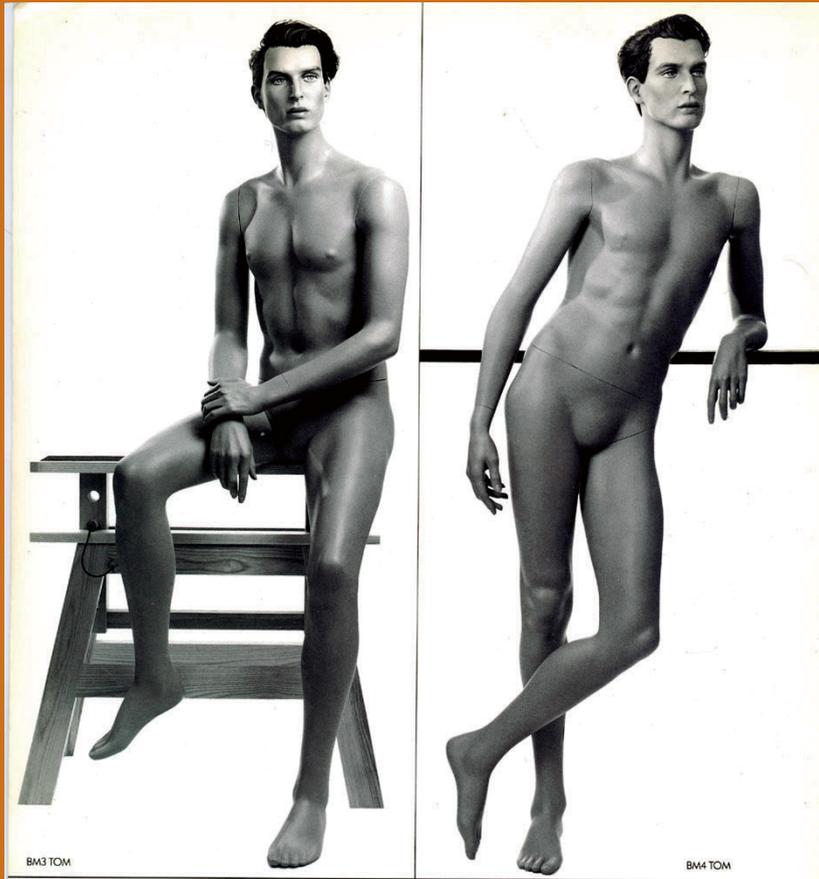
9501



Zee Studio, Inc.

20 W. 37th Street, N.Y. N.Y. 10018 (212) 279-7000





BM1 and BM3 sit on a 29 $\frac{1}{2}$ " stool, while BM2 and BM4 lean against a 42" high bar.

ROOTSTEIN

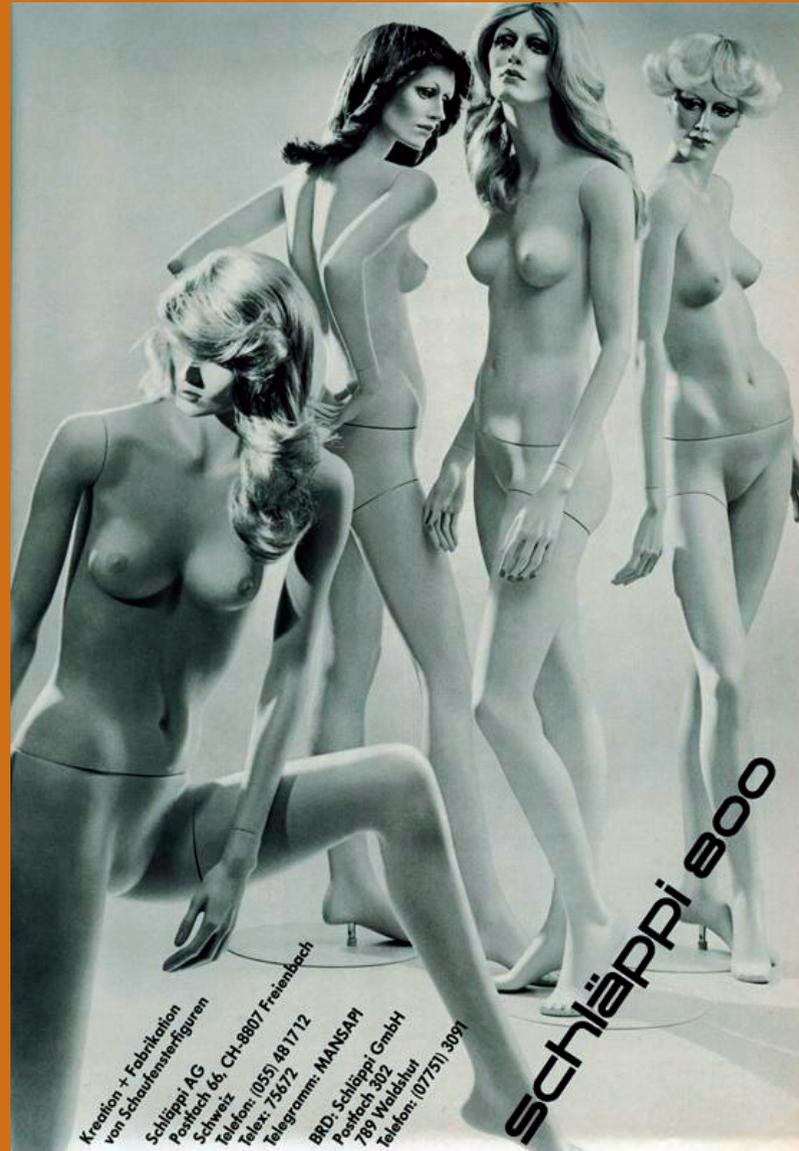












Kreation + Fabrikation  
von Schaufensterfiguren  
Schlappi AG  
Postfach 66, CH-8807 Freienbach  
Schweiz  
Telefon: (055) 48 11 72  
Telex: 756372  
Telegramm: MANSAP1  
BRD: Schlappi GmbH  
Postfach 302  
789 Woldschut  
Telefon: (07751) 3091

Schlappi 800

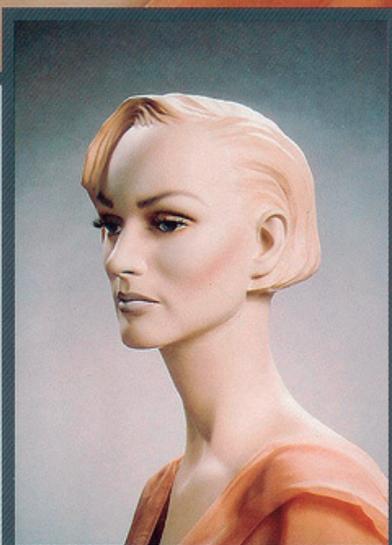
TIERNEY



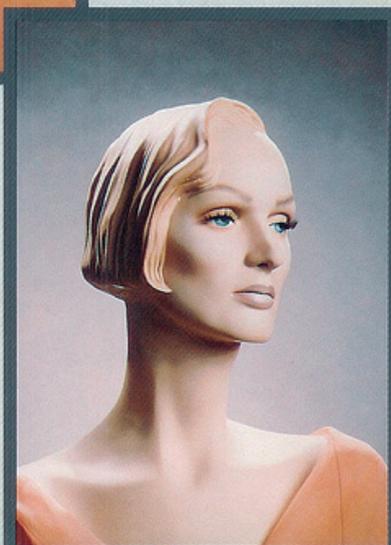
1345 South Herbert Avenue, Los Angeles, California 90023 Phone (213) 263-9000 Fax (213) 263-9543

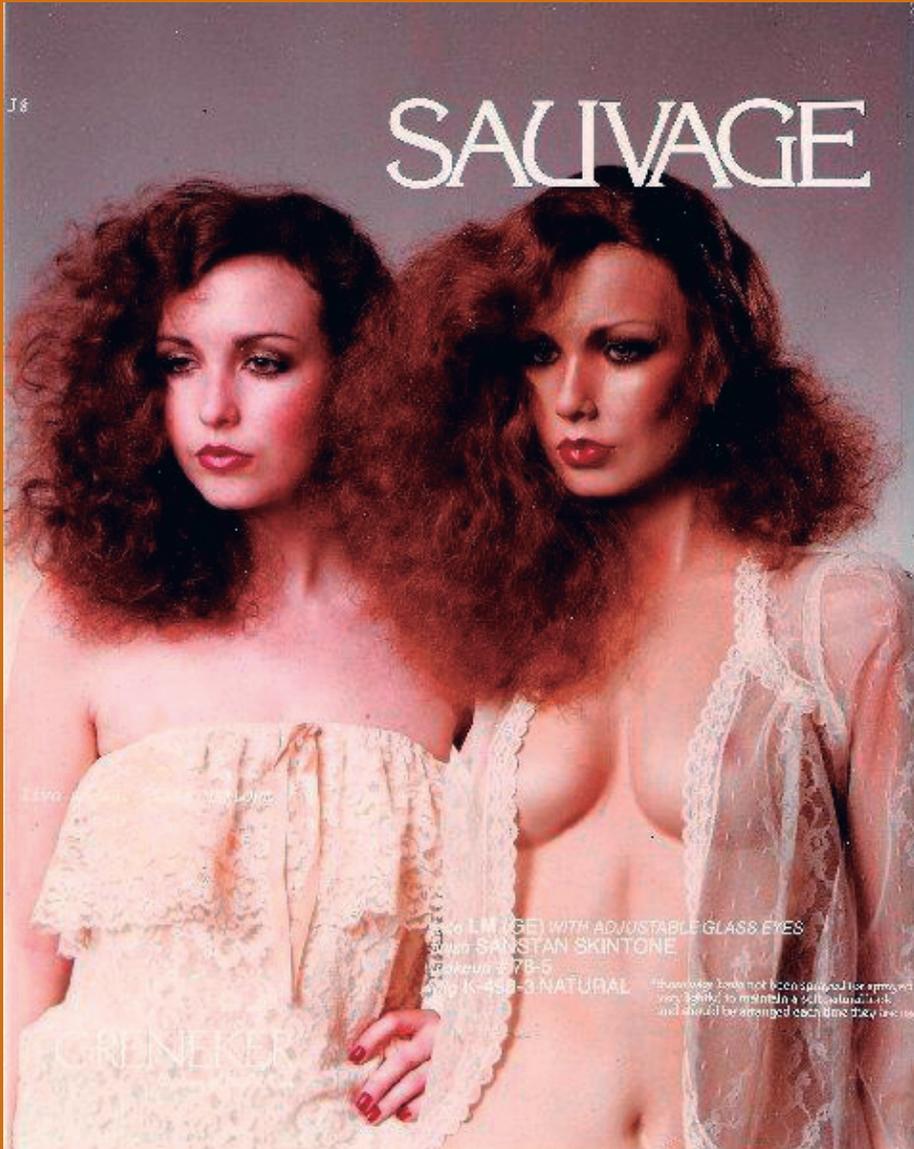


face TNS  
makeup #91-18  
finish ALABASTER



COPYRIGHT 1991, BAUCHET INTERNATIONAL, INC.







**DG**  
**Williams**  
**INC**

© D. G. WILLIAMS, INC. D. G. WILLIAMS, INC. MANNEQUINS ARE COPYRIGHTED -J81

Janice

# DAS 3. SCHAUFENSTER

*Illustrierte Monatshefte für moderne Werbung*  
*Revista Mensual Ilustrada de Propaganda Moderna*  
*Maandblad voor Etalagekunst*  
*A Monthly Publication Devoted*  
*to the Technique of Window Display*  
*Månedstidskrift for moderne*  
*Dekorationskunst og Reklame*  
*Revue Mensuelle de la Technique des Étalages*

II. JAHRGANG - MÄRZ 1930 - VERLAGSORT PASSAU 2

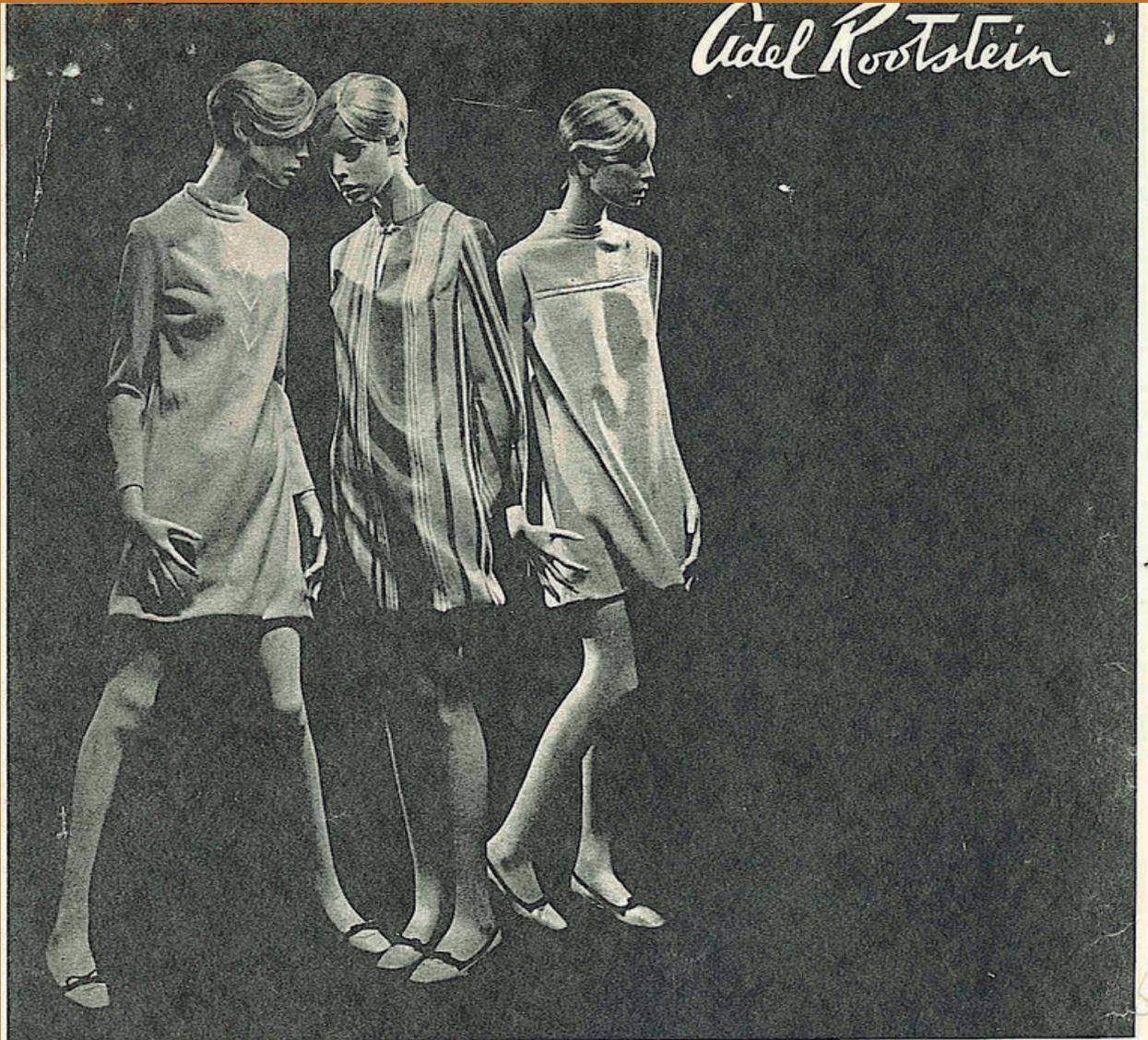


*Verlag Passavia Passau*

GOLDSMITH



DESIRE



Twiggy

# Adel Rootstein

Adel Rootstein Ltd  
Shawfield House  
Shawfield Street  
London SW3  
01-351 1247

Adel Rootstein INC  
451 West Broadway New York  
SoHo District NYC 10012  
473 0807

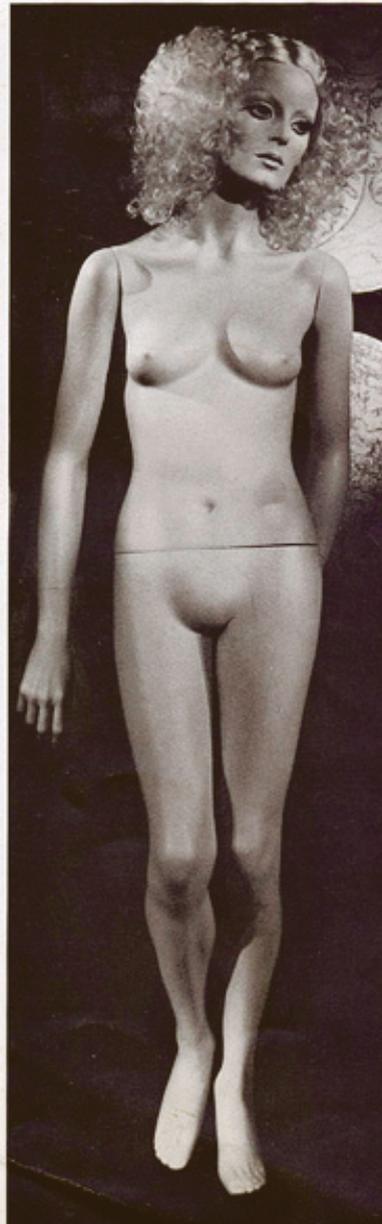
Martin Van Houten  
Merellaan 637 Maassluis  
Holland 01899 6349

Maureen Byrne

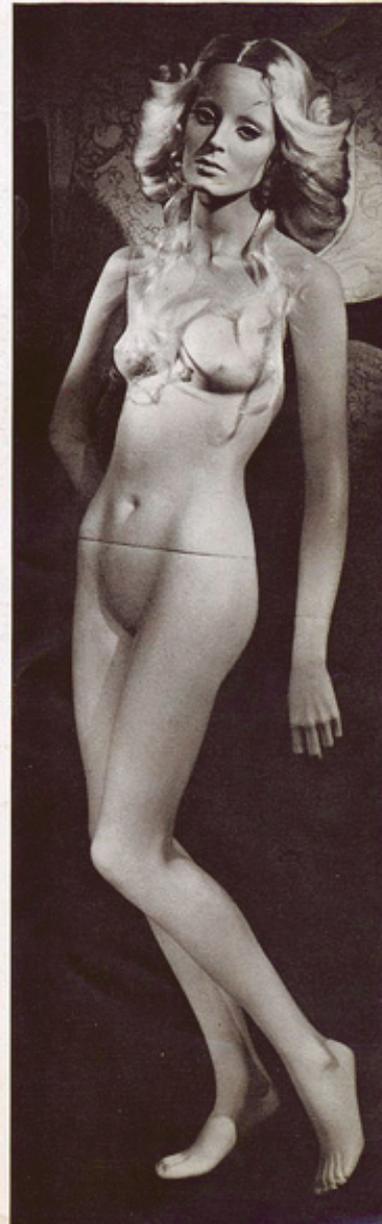
## A7



## A8



## A9

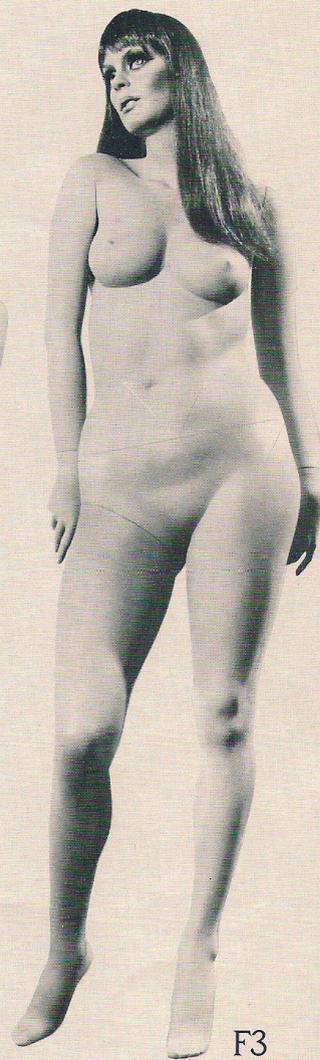
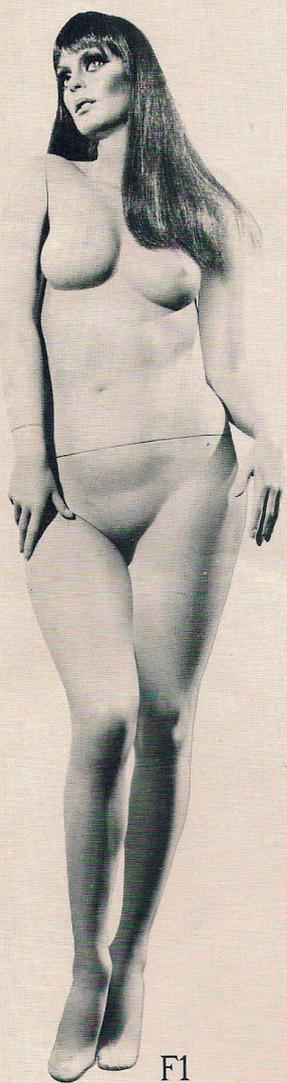


Designed and produced by Leslie McCosbie and Co.  
Printed in England by Lund Humphreys, London and Bradford

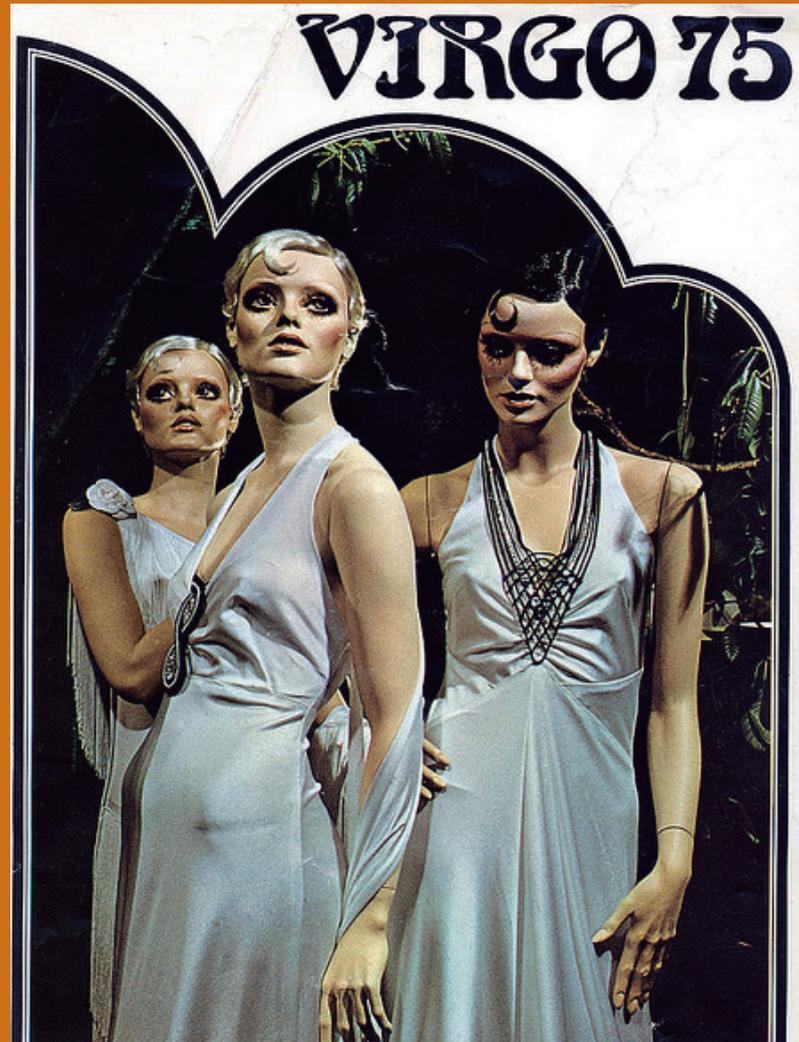
# PLUMP & PRETTY

English size 20 (42"/44" hip) (108 cm)

MAGARET MANSELL







Showfield House Showfield Street  
London SW3 4BB England  
tel 01-551 1247 telex 919271

Adel Rootstein USA Inc  
451 West Broadway NY 10012 New York USA  
tel (212) 477 5510 telex 23423214

Adel Rootstein / Point Counterpoint  
Display mannequins

CP1 CP2 CP3 CP10

CP4/CP5 Linked Hands

CP14 Clenched Hands

CP7/CP8 Linked Hands

CP9/10 Clenched Hands

CP11/CP12 Linked Hands

CP13 Clenched Hands

CP15/CP16 Linked Hands

CP17/CP18 Clenched Hands

CP19/CP20 Linked Hands

CP21/CP22 Clenched Hands

CP23/CP24 Linked Hands

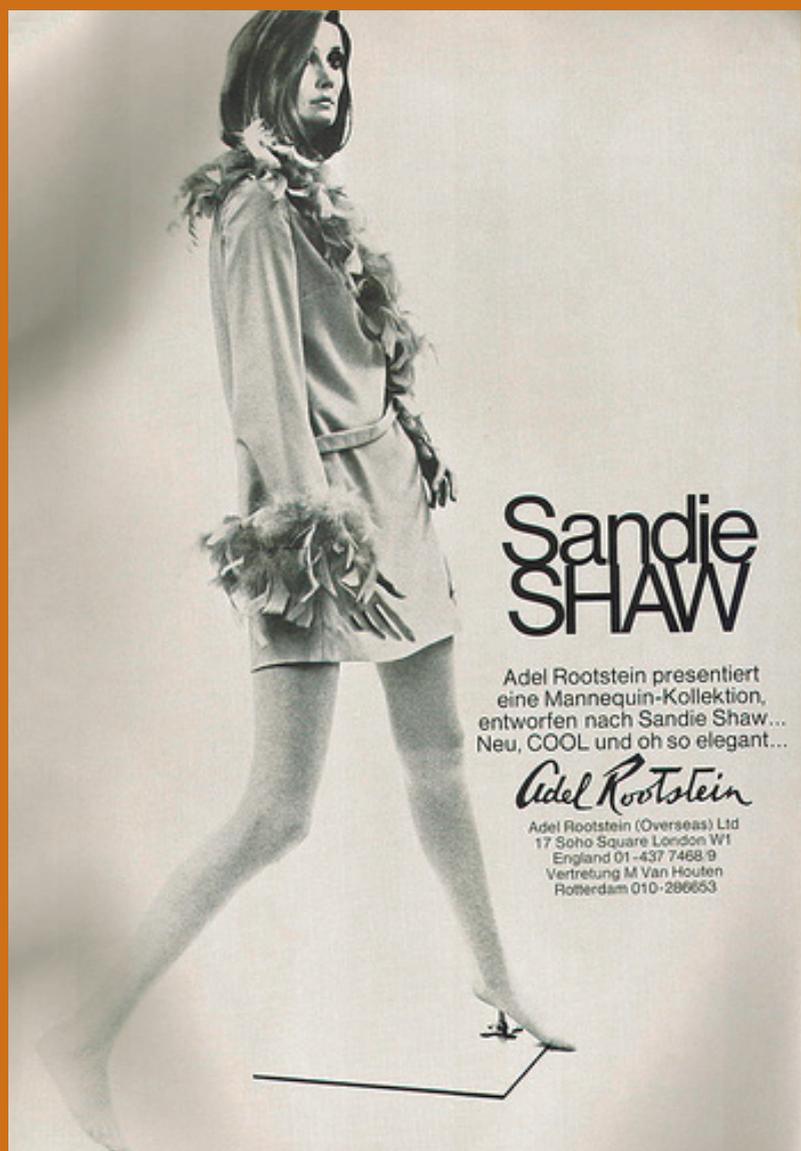
CP25/CP26 Clenched Hands

CP27/CP28 Linked Hands

CP29/CP30 Clenched Hands

	CP1	CP2	CP3	CP4	CP5	CP6	CP7	CP8	CP9	CP10
Height cm	36	43	67	63	43	52	42	67	53	42
cm	152	170	180	170	158	167	170	160	167	167
Bust cm	33	32	37 1/2	32	32	33 1/2	31 1/2	37 1/2	34	31 1/2
cm	34	32	39	32	32	34	31	39	34	31
Waist cm	27 1/2	27	27	27	27	28	27	27	28	27
cm	66	59	59	59	59	61	59	59	61	59
Hip cm	36	34	35	34	34	35	37	35	34 1/2	37
cm	92	87	89	87	87	89	94	89	88	94
Inside leg cm	32	32	32	32	32	32	32	32	32	32
cm	82	82	82	82	82	82	82	82	82	82
Shoe Size UK	4 1/2	4 1/2	4 1/2	4 1/2	4 1/2	4 1/2	4 1/2	4 1/2	4 1/2	4 1/2
USA	7	7	7	7	7	7	7	7	7	7
Cont	37	37	37	37	37	37	37	37	37	37
Head cm	21 1/2	21 1/2	21 1/2	21 1/2	21 1/2	21 1/2	21 1/2	21 1/2	21 1/2	21 1/2
cm	65	65	65	65	65	65	65	65	65	65

Printed in England



**Sandie  
SHAW**

Adel Rootstein präsentiert  
eine Mannequin-Kollektion,  
entworfen nach Sandie Shaw...  
Neu, COOL und oh so elegant...

*Adel Rootstein*

Adel Rootstein (Overseas) Ltd  
17 Soho Square London W1  
England 01-437 7468/9  
Vertretung M Van Houten  
Rotterdam 010-286653

# PLUMP & PRETTY



Adel Rootstein







Sayoko/Gentlemen XII

Display Mannequins by

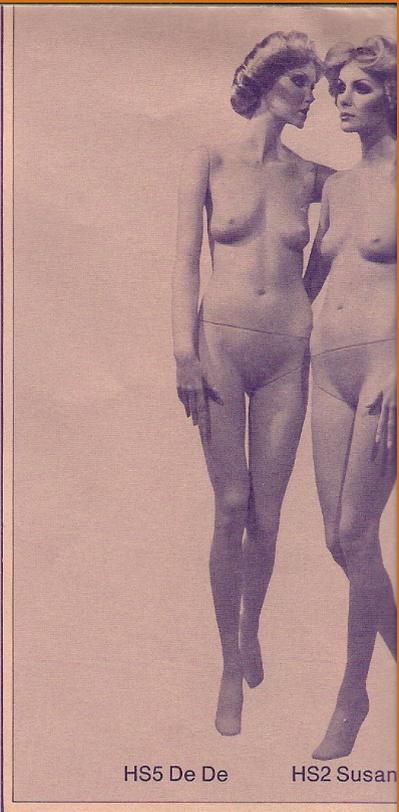
*Adel Rootstein*

Adel Rootstein Shawfield House Shawfield Street London SW3 4BB Tel 01-351 1247 Telex 919271 □ Martin van Houten Merellaan 637  
Maassluis Holland Tel 018 99 16349 Telex 25368 □ Adel Rootstein USA Inc 451 West Broadway New York 10012 Tel (212) 477-5510  
Telex 23423214 □ Centro Vettrine Via F. Baracca 185 fghi Firenze Italy 419971 □ Modern Dekoration AB Tulegatan 15 113 53 Stockholm  
Tel VAXEL 08/23 0750 □ MAD 86 Quai de Jemmapes 75010 Paris Tel 200 05 92 □ Heinrich Seip Importe Weckenhofstrasse 4 4044 Kaarst 1  
West Germany Tel 2101-601497 Telex 08-517472



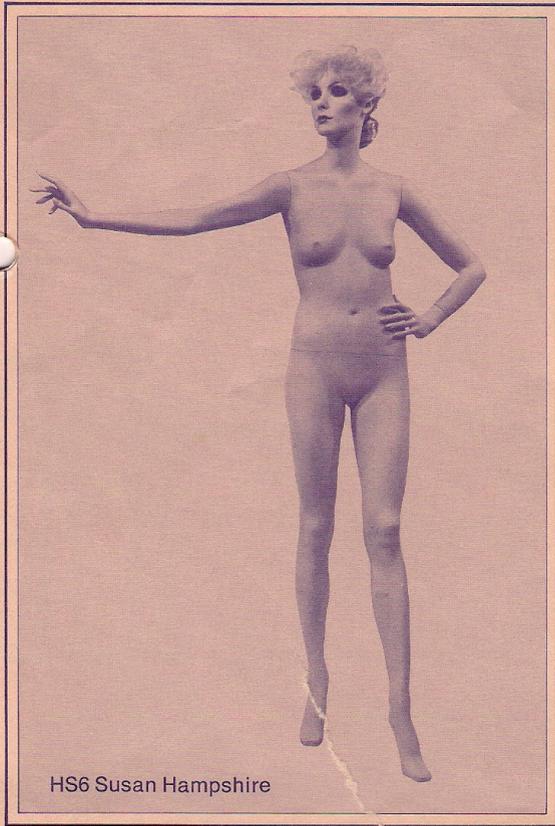
HS4 Maggie London

HS11 Susan Hampshire



HS5 De De

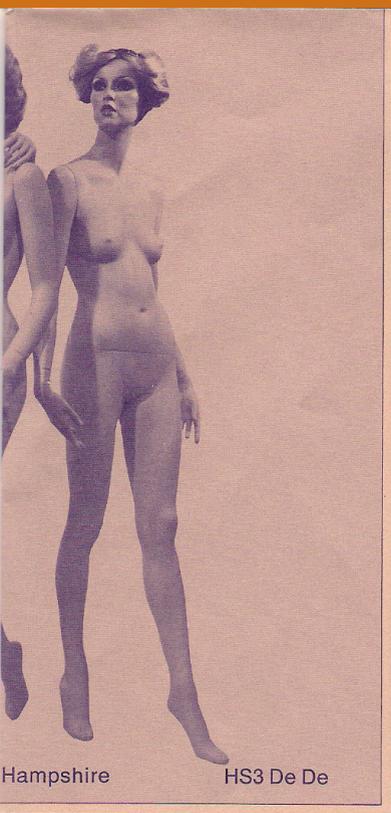
HS2 Susan Hampshire



HS6 Susan Hampshire

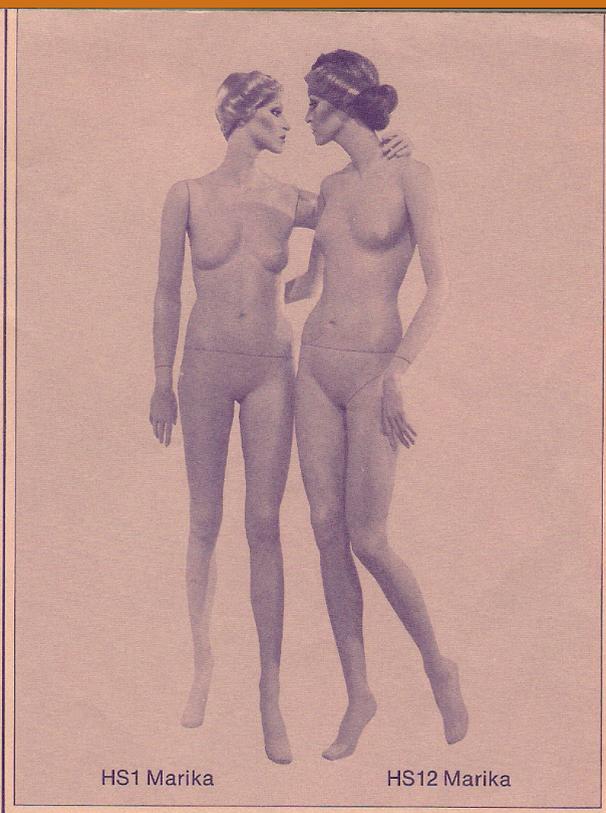


HS7 Marika



Hampshire

HS3 De De

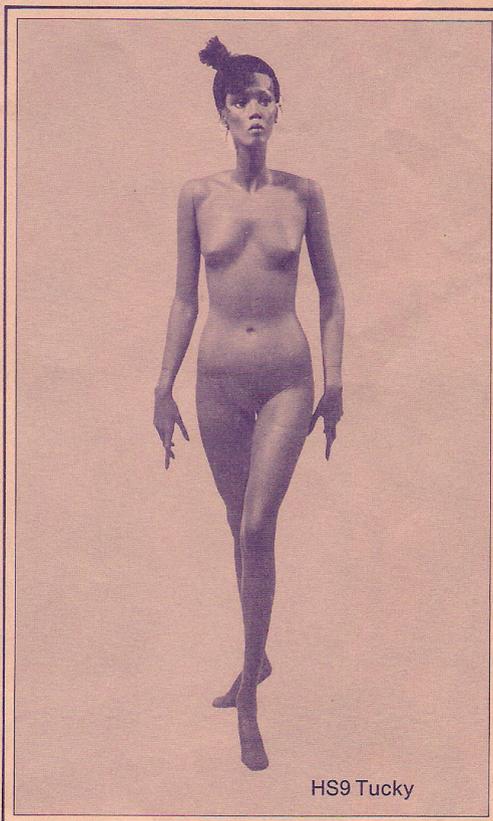


HS1 Marika

HS12 Marika



HS8 De De



HS9 Tucky

Printed in England. Designed and Produced by Leslie McCombie and Company Ltd.

**Billie Blair & THE SPECTACULARS**  
 STUNNING  
 AMAZING  
 ASTOUNDING  
 TERRIFIC

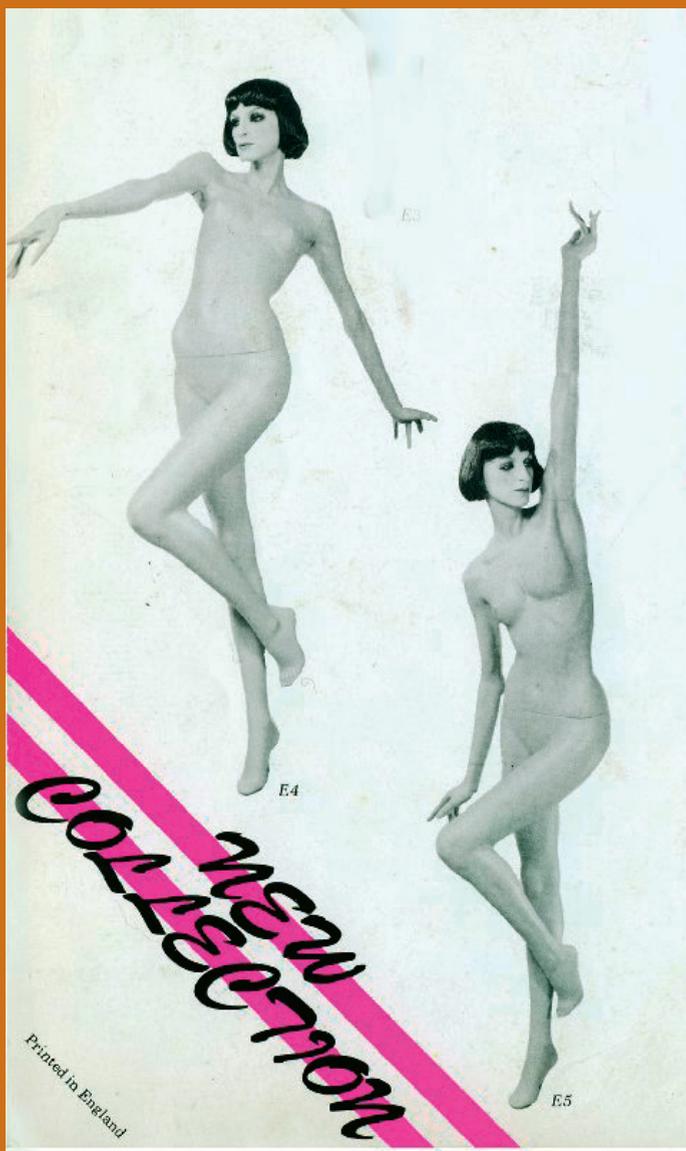
A model better than any other...  
 Spectacular with...  
 The most beautiful...  
 The most beautiful...  
 The most beautiful...

Adal Rootstein  
 display mannequins

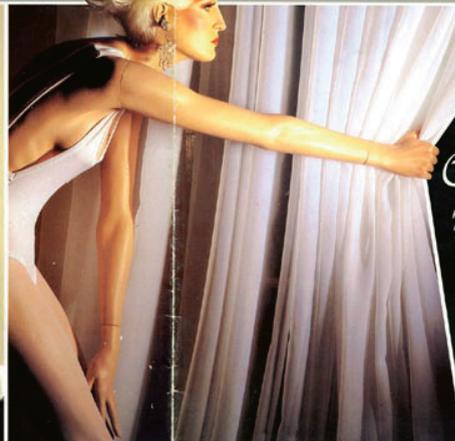
**Adal Rootstein**  
 display mannequins

**NEW COLLECTION**

Frankfurt am Main, Germany  
 XX 01 307 8077  
 Frankfurt am Main, Germany  
 XX 01 307 8077

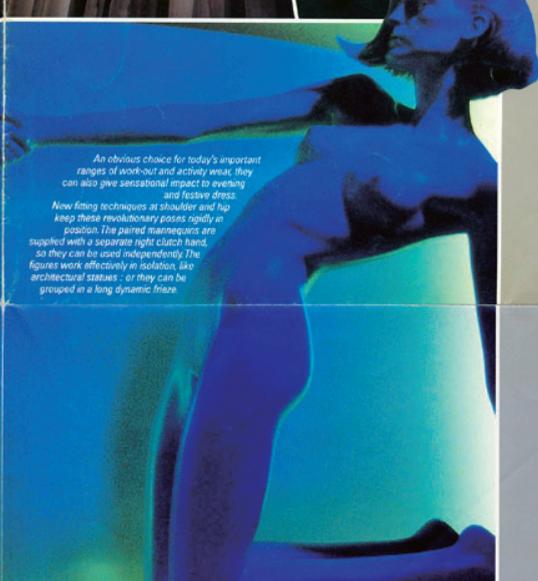
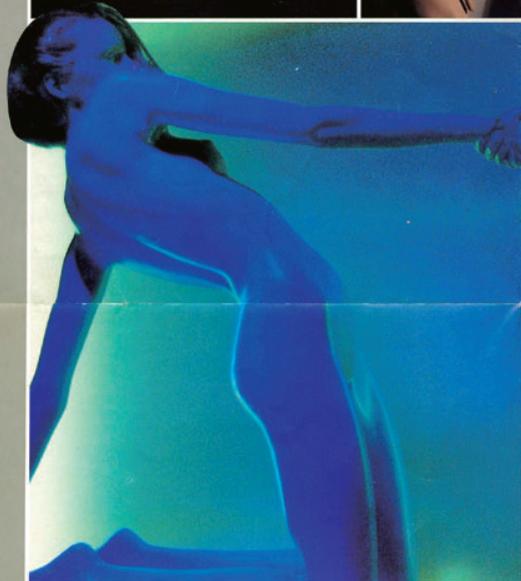


*Adel Rootstein*  
Display mannequins



*Point  
Counterpoint*

Possibly the most challenging collection of mannequins ever designed - ten beautiful women with the taut, lean bodies of athletes, posed kneeling, crouching, half-rising, in movements of powerful tension and balance.  
Six of them are designed and supplied as linked couples, with outstretched clasped hands pulling strongly away from each other - an imitation to bold, imaginative display. Finally, there are striking contrasts - between soft, pert prettiness on one side, chiseled Olympian features on the other.



An obvious choice for today's important ranges of work-out and active wear, they can also give sensational impact to evening and festive dress.  
New fitting techniques at shoulder and hip keep these revolutionary poses rigidly in position. The paired mannequins are supplied with a separate right clutch hand, so they can be used independently. The figures were effectively in isolation, like architectural statues - or they can be grouped in a long dynamic frieze.





Printed in England

M8	M9	M10	
5'11"/180cm	5'9"/176cm	6'0"/150cm	Height
32"/82cm	32"/82cm	34"/87cm	Bust
23 1/2"/60cm	23 1/2"/60cm	23 1/2"/60cm	Weist
35"/89cm	35"/89cm	35"/89cm	Hip
33"/84cm	33"/84cm	35"/89cm	Inside leg

girls...runway G&O...runway

Shawfield House Shawfield Street  
London SW3 4BB England  
Tel 01-351 1247 Telex 919271

**Adel Rootstein USA Inc.**  
205 West 19th Street New York 10011 NY  
Tel (212) 645 2020 Telex 423214

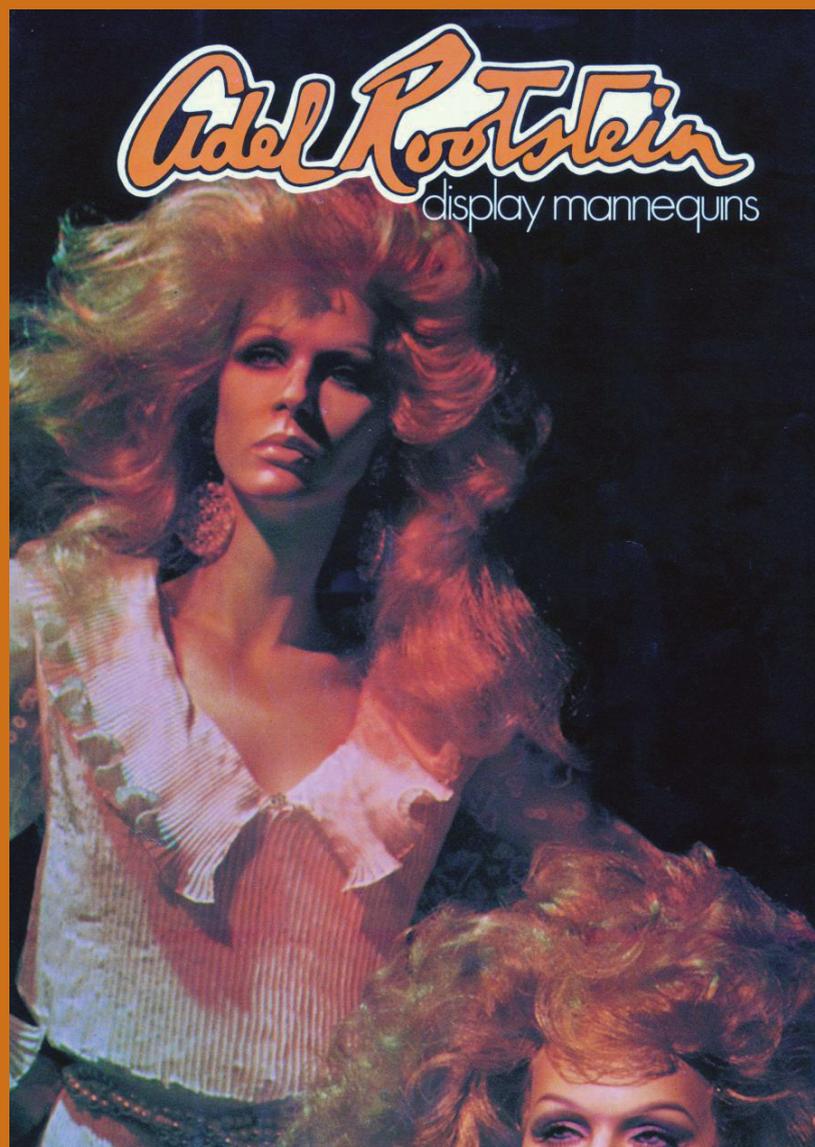
**Adel Rootstein**  
display mannequins

		Height	Bust	Waist	Hip	Shoe UK	USA	Cont
EMMA	A18, A19, A20	5' 9" 1.75m	33" 84cm	22" 56cm	35" 89cm	4½	6½	37
DAWN	A21, A22, A23	5' 9" 1.75m	33" 84cm	22" 56cm	35" 89cm	4½	6½	37
	A24 (seated, 14" base)	46" 1.175m	33" 84cm	22" 56cm	35" 89cm	4½	6½	37

Max width at elbows 29" 74cm

*Adel Rootstein*  
display mannequins







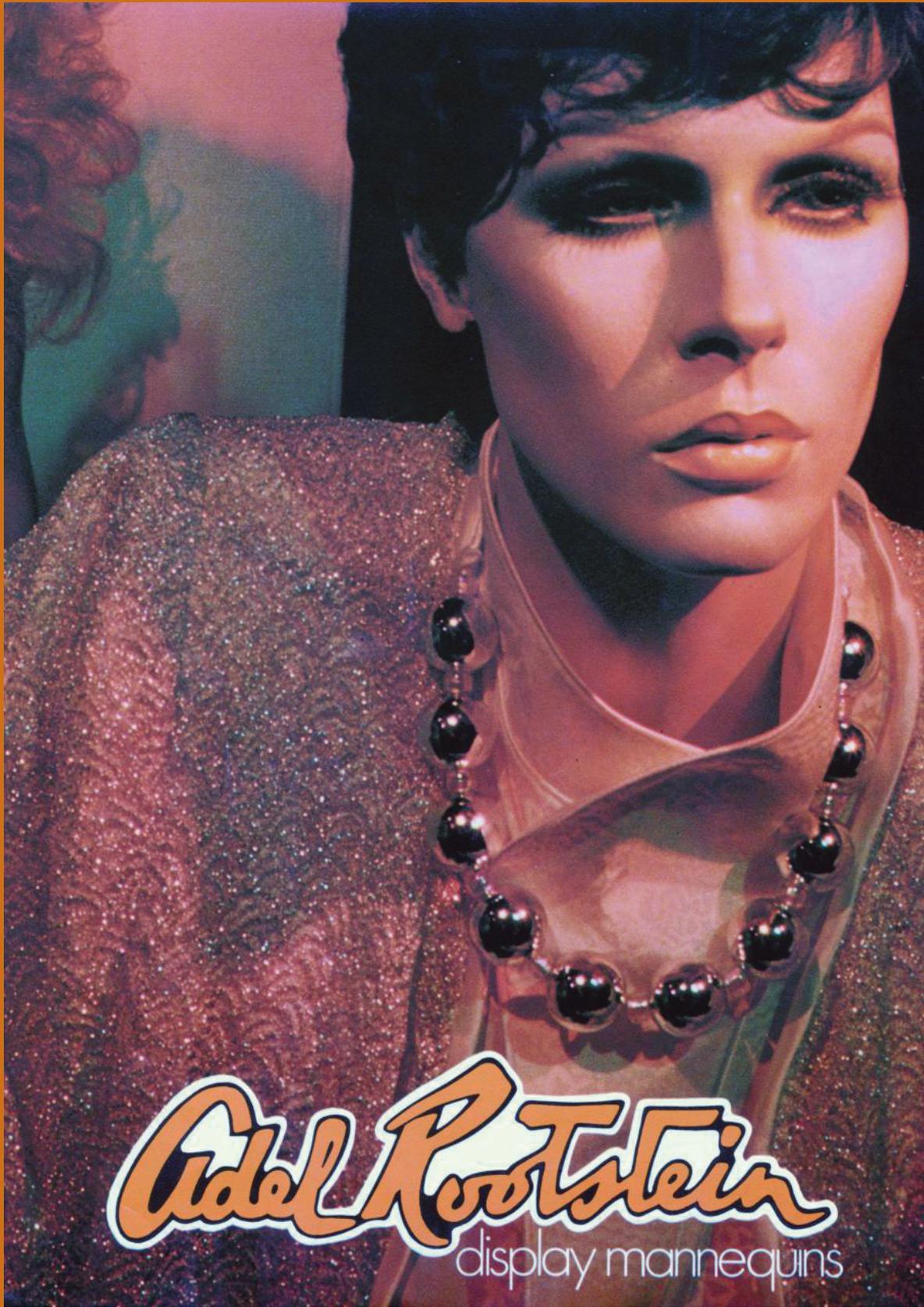


**X3**  
Kim Harris

**X4**  
Chanell

**X7**  
Joan Collins

**X8**  
Chanell





*girls...runway G&O...runway*

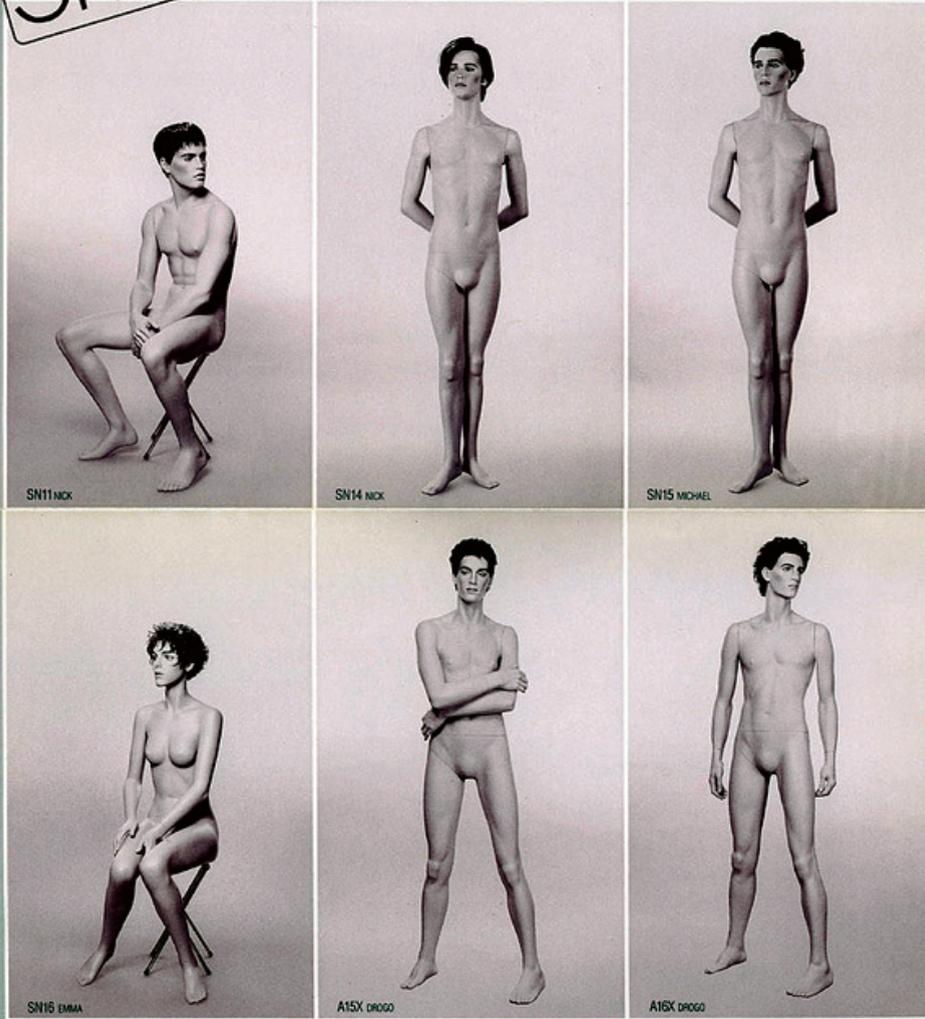
*Adel Rootstein*  
display mannequins

Ute Lemper

R O O T S T E I N

# ROOTSTEIN

SNAP SHOTS



© 1991 Axel Rootstein Display Mannequins Ltd.

SN11	SN14 SN15	SN16	A15X A16X	SIZES
6' 1.53m	6' 1.53m	5'10" 1.78m	5'10" 1.78m	HEIGHT
35" 91cm	35" 91cm	33" 84cm	35" 91cm	CHEST/BUST
30" 76cm	28 1/2" 72cm	23" 58cm	29" 74cm	WAIST
		33" 84cm		HIP
15" 38cm	14 1/2" 37cm		14" 36cm	NECK
34" 87cm	33" 84cm		32" 81cm	INSIDE LEG
10	9	5 1/2	9	SHOES UK
44	43	39	43	COUVT
11 1/2	10 1/2	7	10 1/2	USA
		1" 2.5cm		HEEL

*Axel Rootstein*  
DISPLAY MANNEQUINS

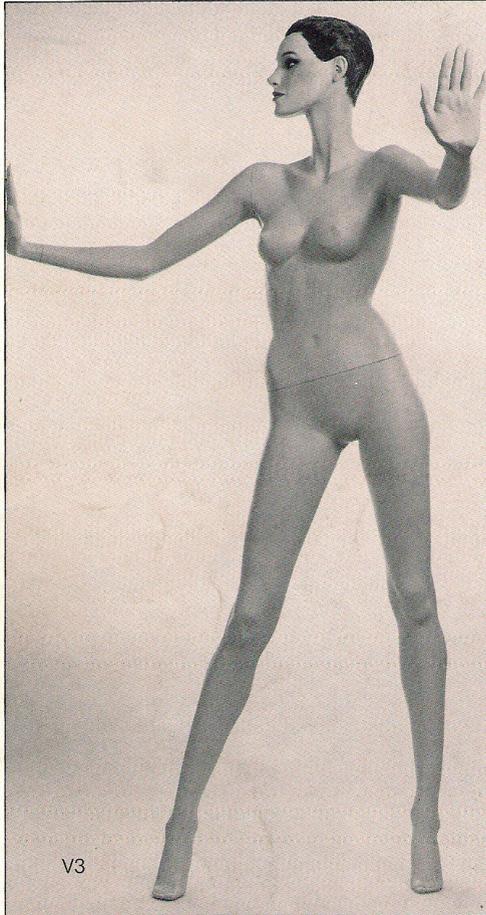
SHAWFIELD HOUSE, SHAWFIELD STREET, LONDON SW3 4BB TEL 071 351 1247 FAX 071 378 5084 TELEX 918271  
205 WEST 18TH STREET, NEW YORK NY 10011 TEL (212) 645 2020 FAX (212) 829 0342 TELEX 423214

*Adel Rootstein*

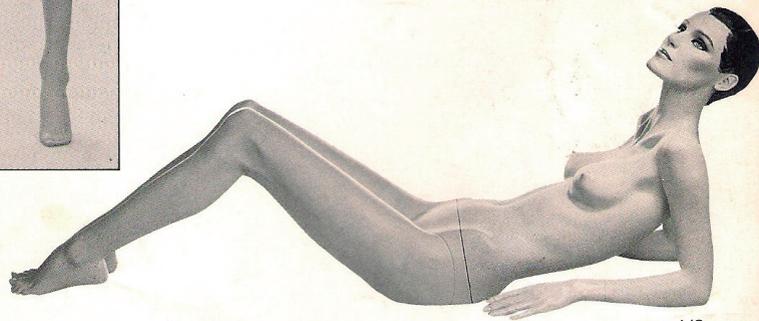
m. van houten display b.v.  
joliotplaats 426  
3069 tl rotterdam  
tel: 010 - 4217317  
fax: 010 - 4555508

S · T · Y · L · E  
FOR PLACES  
AND SPACES

*Adel Rootstein*  
display mannequins



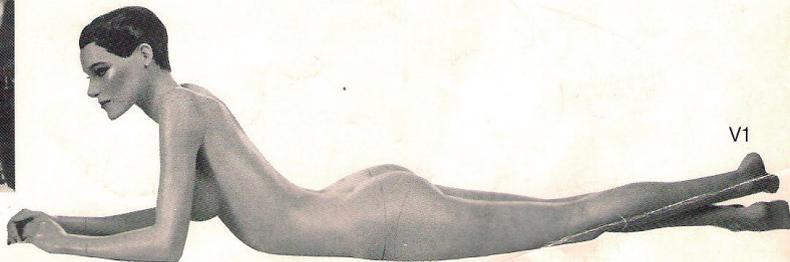
V3



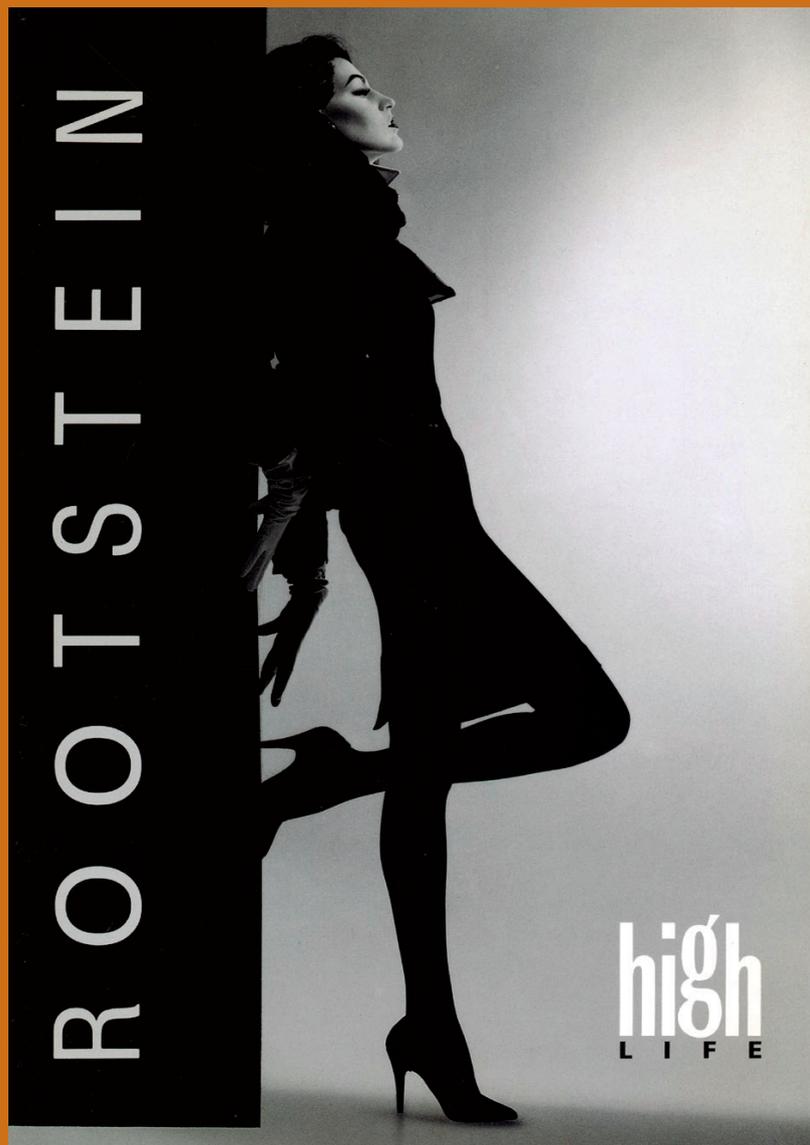
V2

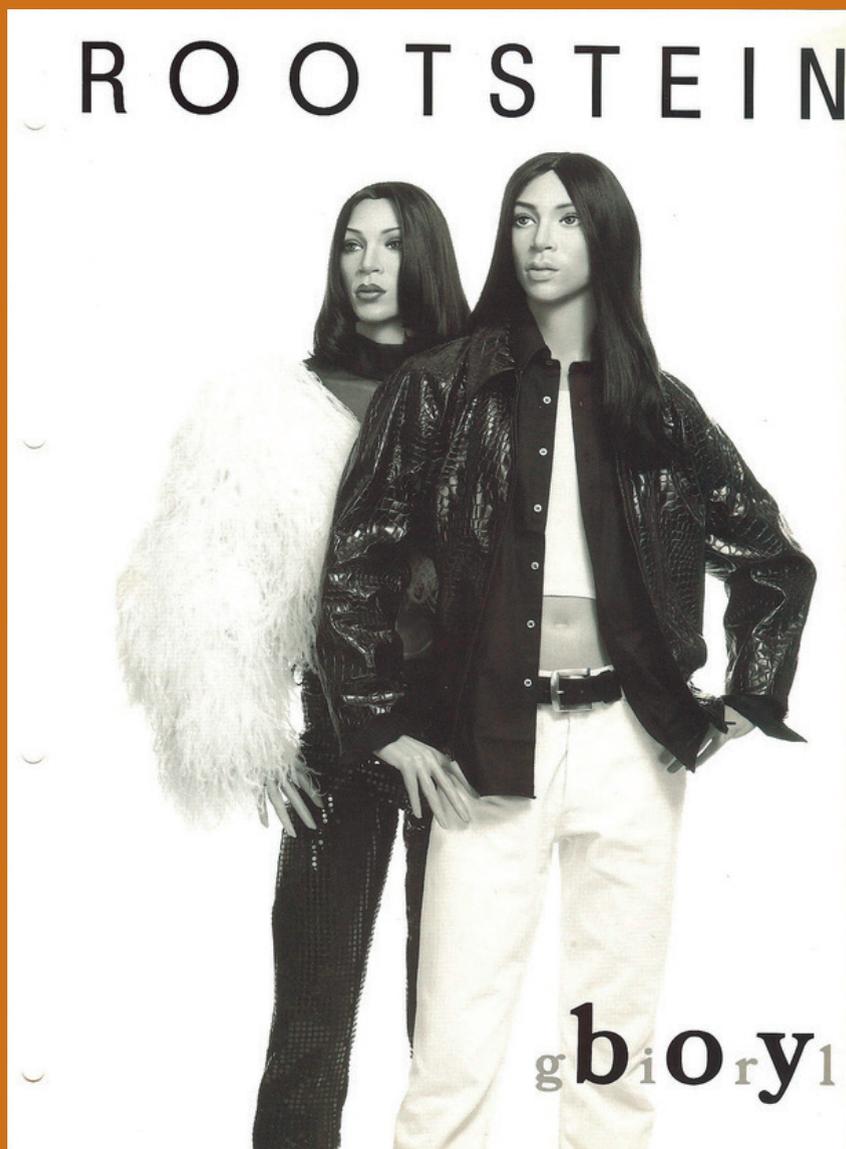


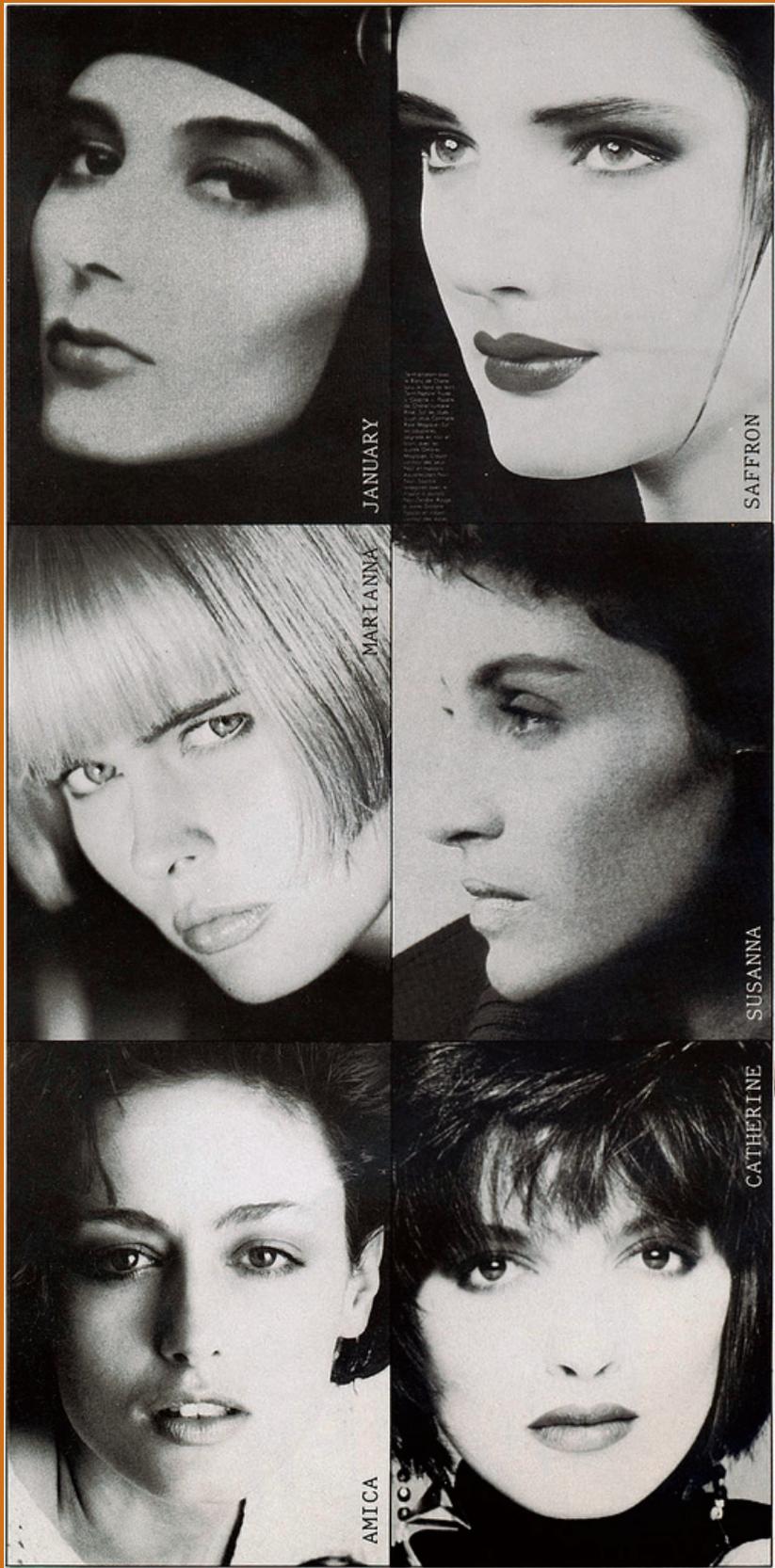
Jan Strimple



V1

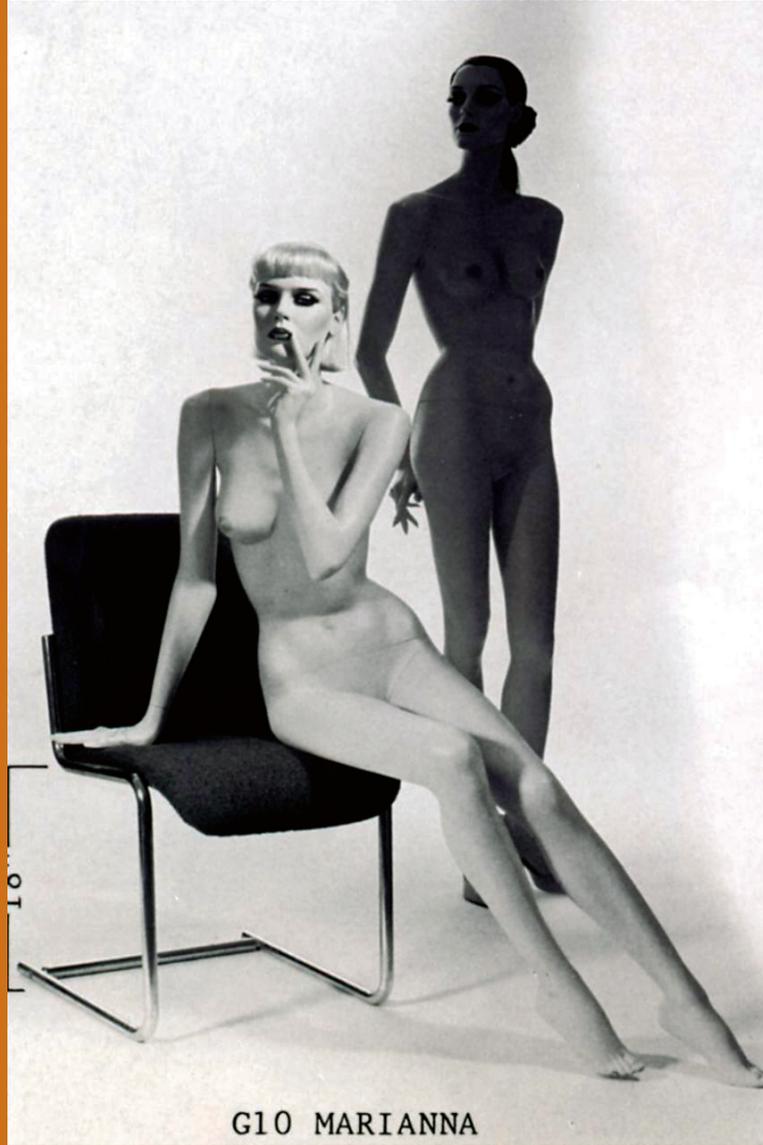


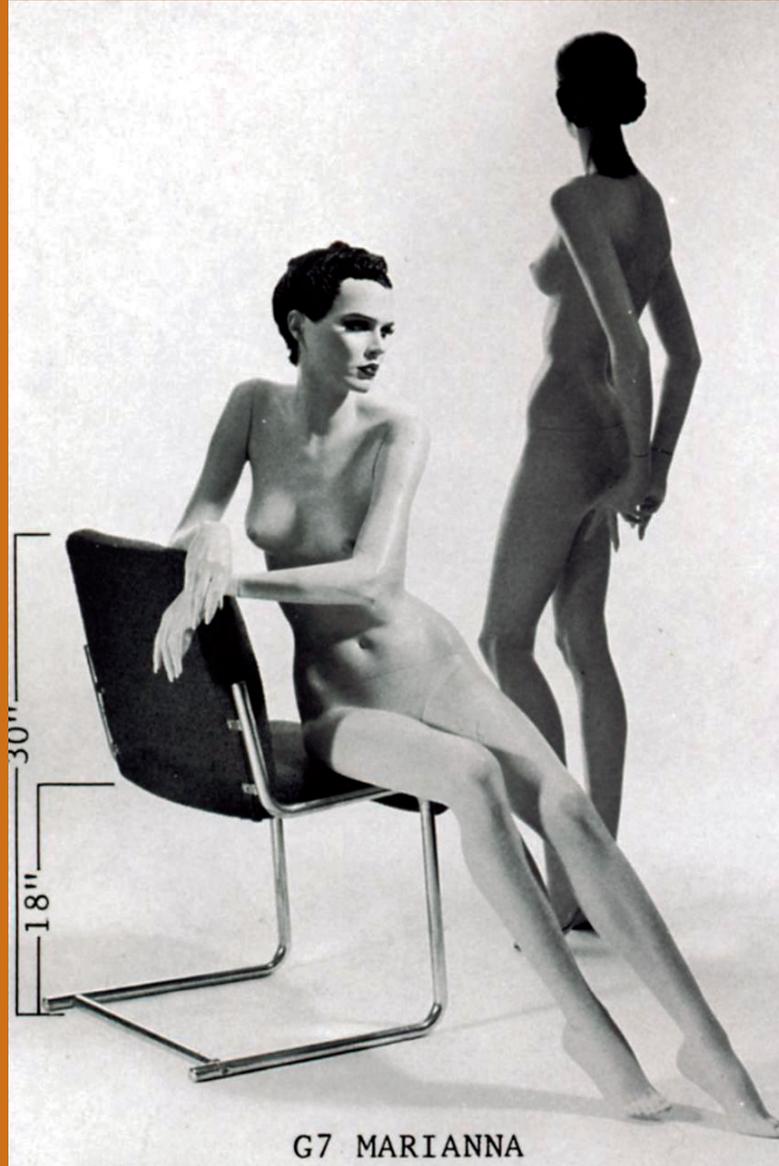




Shawfield House, Shawfield Street, London SW3 4BB  
 Tel 071-351 1247 Fax 071-376 5084 Telex 919271  
 205 West 19th Street, New York 10011NY

*Adel Rosstein*







H1 H2 H3 H4

5'10"	1.75m	HEIGHT
33 1/2"	85cm	CHEST/BUST
22 1/2"	57cm	WAIST
34 1/2"	88cm	HIP
		COLLAR
33"	84cm	INSIDE LEG
4 1/2"		SHOES UK
37		CONV
7		USA
		HEEL FLAT
2 1/2"	6.5cm	HIGH

*Cidel Rootstein*

CLASSY LADY  
LONG LEGS

DISPLAY MANNEQUINS

H5 H6 H7 H8

5'10"	1.75m	HEIGHT
33 1/2"	85cm	CHEST/BUST
22 1/2"	57cm	WAIST
34 1/2"	88cm	HIP
		COLLAR
33"	84cm	INSIDE LEG
4 1/2"		SHOES UK
37		CONV
7		USA
		HEEL FLAT
2 1/2"	6.5cm	HIGH

*Cidel Rootstein*

Adel Rootstein  
Shawfield House Shawfield Street London SW3 4BB  
Tel 01-351 1247 Telex 919271

Adel Rootstein USA Inc  
451 West Broadway New York 10012  
Tel (212) 477-5510 Telex 23423214

Agent

Heinrich Seip Importe  
Weckenhofstraße 4  
4044 Kaarst 1  
Telefon 02101/60 1497



Alexandra



Charlotte



Margaret



Louise



Susan



Elizabeth



Christina



Brigitte



Danielle



Simone





