

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

## **Against Themselves? Women Artists in the Origins of Abstract Art**

Maria Lluïsa Faxedas<sup>1</sup>

1) University of Girona, Spain.

Date of publication: June 3rd, 2013

---

**To cite this article:** Faxedas, LI. (2013). Against Themselves? Women Artists in the Origins of Abstract Art *Brac: Barcelona, Research, Art, Creation*, 1(1), 27-61. doi: 10.4471/brac.2013.02.

**To link this article:** <http://dx.doi.org/10.4471/brac.2013.02>

---

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to Creative Commons Non-Commercial and Non-Derivative License.

# Against Themselves? Women Artists in the Origins of Abstract Art

Lluïsa Faxedas

*University of Girona*

## Abstract

---

This article is about women artists who created abstract art in the early decades of the twentieth century. Within the broad context of exclusion of women from the history of art, and particularly from modern art, its case has some specific features relating to the nature of the theory that underpinned the origins of abstraction, and the artistic practice that it supported. This theory was based on a dualistic thinking in which the feminine represented the 'other' to purify and remove, in association with the material, the sensual, the body and finally the decorative. The abstract artists met the contradiction of working in a language that was based on the rejection of the feminine, which culminated in great difficulties to do his work, often retreating to the field of applied arts. Feminist historiography of art, meanwhile, has not paid specific attention to these contributions.

---

**Keywords:** abstract art, women artists, Modernity, decoration.

# ¿Contra sí Mismas? Mujeres Artistas en los Orígenes de la Abstracción

Lluïsa Faxedas

*University of Girona*

## Resumen

---

Este artículo trata sobre las mujeres artistas que se dedicaron al arte abstracto durante las primeras décadas del siglo XX. Dentro del contexto general de exclusión de las mujeres de la historia del arte en general y del arte moderno en particular, su caso presenta algunas especificidades que se relacionan con la propia naturaleza de la teoría que sustentó los orígenes de la abstracción, y la práctica que se desprendió de la misma. Esta teoría se fundamentaba en un pensamiento dualista en el cual lo femenino representaba lo 'otro' a purificar y eliminar, en asociación con lo material, lo sensual, lo corporal y finalmente con lo decorativo. Las artistas abstractas se encontraron con la contradicción de trabajar en un lenguaje que se basaba en el rechazo a lo femenino, lo cual se concretó en grandes dificultades para realizar su obra, y en muchas ocasiones en su retirada al campo de las artes aplicadas, lo que contribuyó a que su aportación fuera minusvalorada. La historiografía feminista del arte, por su parte, tampoco ha prestado una atención específica a estas aportaciones.

---

**Palabras claves:** arte abstracto, mujeres artistas, feminismo, decoración, Modernidad.

“La naturaleza es un hecho externo al hombre, es múltiple, difusa, generalmente inasible. Nosotros necesitamos sistemas conformes a nuestro estado, ante todo límites, medidas, orden”  
Ozenfant / Le Corbusier (1993, p. 16)

La historia del arte del siglo XX es en buena medida inseparable, al menos hasta los años setenta, de la historia de la modernidad; y el de la modernidad es, pese al género del sustantivo, un relato que se ha escrito desde, por y en lo masculino (Felski, 1995). Como han teorizado numerosos autores, los propios valores fundacionales de la modernidad son básicamente valores masculinos, hasta el punto que lo ‘otro’ respecto a lo cual la modernidad se autodefine y determina ha podido ser descrito, en gran medida y desde diversas perspectivas, como lo femenino<sup>1</sup>. Si a ello añadimos que la propia construcción de la figura del artista moderno se ha basado en el arquetipo del creador como héroe romántico, luchador solitario por la originalidad y la innovación frente a la tradición y la convención, no es de extrañar que el canon del arte moderno esté formado casi exclusivamente por artistas hombres (Wolff, 2000 y Pollock, 2010).

En las últimas décadas, las mujeres artistas de las primeras vanguardias han sido ya objeto de abundantes estudios monográficos o colectivos que han demostrado muy claramente sus importantes y numerosas aportaciones<sup>2</sup>; pero pese a ello, su papel como sujetos activos en la historia de la Modernidad ha continuado siendo prácticamente irrelevante, y esto se debe precisamente a este carácter fundamentalmente masculino de la misma que hemos apuntado, más que a los habitualmente citados mecanismos de exclusión y marginalización de la mujer de la práctica artística. Como escribió Carol Duncan en un análisis detallado de la museografía del MOMA, “since the heroes of this ordeal are generically men, the presence of women artists, in this mythology, can only be an anomaly”<sup>3</sup> (Duncan, 1989, p. 172). Sin embargo, también es particularmente evidente que incluso esta misma “anomalía” se articula mediante diferencias significativas; y es que resulta obvio que algunas artistas y tendencias han sido más y mejor estudiadas que otras: la implicación de las mujeres en el Surrealismo, por ejemplo, ha sido mucho más investigada que, como veremos enseguida, su participación en el surgimiento de la abstracción. Esta situación ha sido agudamente señalada por Estrella de Diego en estos términos: “¿[O] será, acaso, que a una mujer se le permite ser bailarina,

“surrealista”, inconsciente, pero no ser matemática, precisa, incorruptible?” (De Diego, 2009, p. 18); esta dualidad que vincula el Surrealismo con la sensualidad y la irracionalidad, por una parte, y la abstracción con el intelectualismo geométrico, por otra, apunta al corazón de la cuestión que abordaremos inmediatamente. De Diego parece señalar el hecho de que el concepto del Surrealismo pudo actuar como una especie de escudo protector para aquellas artistas que investigaban en el campo de una figuración cuanto menos dudosa, y que en cualquier caso para las mujeres artistas la etiqueta de surrealista parecía menos peligrosa que la de abstracta (De Diego, 2008, p. 29). Sea como sea, y más allá de lo que hemos expuesto sobre la vinculación entre masculinidad y modernidad, es necesario preguntarse el porqué de esta distinta consideración, ya que es evidente que existen cuestiones específicas que se relacionan con el propio papel que el concepto de lo femenino jugó en el contexto teórico y artístico concreto del nacimiento de la abstracción. En este artículo examinaremos algunas de estas cuestiones, centrándonos básicamente en las décadas de los años diez, veinte y treinta, la etapa a la que podríamos cualificar de más propiamente moderna de la historia de la abstracción<sup>4</sup>.

### **Las mujeres artistas en los orígenes de la abstracción**

En este sentido, el primer paso debe ser constatar que existió un gran número de mujeres que se dedicó al arte abstracto durante el período señalado: algunas de ellas han sido muy estudiadas individualmente, otras han sido valoradas más bien en el contexto de los grupos con los que se vincularon, y otras son aún muy poco conocidas. En cualquier caso, hasta ahora no se ha abordado la cuestión de la relación entre arte abstracto y género de una forma global<sup>5</sup>; empezamos pues reseñando (sin ánimo exhaustivo) los nombres de algunas de ellas, centrándome en las mujeres que nacieron durante las dos últimas décadas del s. XIX, y que por lo tanto llegaron a su madurez creativa en las décadas señaladas. Así podemos citar los nombres de Sonia Delaunay-Terk (1885-1979), Marthe Donas (1885-1967), Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), Florence Henri (1893-1982), Marcelle Cahn (1895-1981), Jeanne Coppel (1896-1976), Franciska Clausen (1899-1986) o Nelly van Doesburg (1899-

1975) entre las que estuvieron relacionadas con distintos grupos y círculos artísticos abstractos europeos, y de Marlow Moss (1889-1958) o Charmion von Wiegand (1896-1983) entre las que se dedicaron a la abstracción geométrica procedentes del contexto anglosajón; en el ámbito de la Bauhaus encontramos también un nutrido grupo de mujeres, entre ellas Gunta Stölzl (1891-1983), Marianne Brandt (1893-1983) o Anni Albers (1899-1994). No podemos olvidar a las mujeres de las vanguardias rusas: artistas como Natalia Goncharova (1881-1962), Alexandra Exter (1882-1949), Olga Rozanova (1886-1918), Nadeshda Udaltsova (1886-1962), Liubov Popova (1889-1924), Vera Ermolaeva (1893-1938), Varvara Stepanova (1894-1958) y Anna Leporskaya (1900-1982), a las que podríamos añadir a Katarzina Kobro (1898-1951), de origen ruso aunque trabajó sobre todo en Polonia, y la también polaca Maria Nicz-Borowiak (1896-1944).

Todas ellas fueron coetáneas de los primeros artistas abstractos, y por lo tanto estuvieron e incluso convivieron con ellos en muchos de los lugares en los que se desarrolló la abstracción: unos y otras se encontraron en la Bauhaus, en diversos grupos y organizaciones de la Rusia pre- y posrevolucionaria, en la *Académie Moderne* de Léger y Ozenfant o en algunos de los colectivos de artistas abstractos que surgieron en el París de los años 30, como *Abstraction-Création* o *Cercle et carré*. Su participación en el grupo más o menos estable reunido entorno a *De Stijl* y en la abstracción geométrica de la primera época, en cambio, fue mínima<sup>6</sup>, aunque aumentó a partir de los años 30; quizá el lugar más refractario a su presencia fuera significativamente el grupo organizado alrededor de Kandinsky y Marc: el almanaque *Der Blaue Reiter* sólo incluyó la obra, figurativa, de dos mujeres: Gabrielle Münter, compañera de Kandinsky, y Natalia Goncharova<sup>7</sup>.

Es necesario también constatar claramente que, pese a que todas ellas trabajaron más o menos durante el mismo período artístico, existen enormes diferencias entre sus respectivas trayectorias, las obras que realizaron y el reconocimiento que obtuvieron por las mismas; por ello no podemos caer en la simplificación de valorarlas globalmente con una mirada única, como no lo haríamos con sus compañeros masculinos. Sin embargo es cierto que la obra de estos, también muy diversa, ha acabado integrándose en una narrativa coherente de la historia de la abstracción

en la que cada uno ha ido encontrando su lugar (que a su vez se ha convertido en una parte fundamental del relato del arte moderno<sup>8</sup>), mientras que la de ellas en ningún caso ha pasado a formar parte con normalidad y naturalidad de esta historia<sup>9</sup>. Ciertamente, el reto para una historia del arte feminista en este momento ya no puede ser el de simplemente intentar incorporar sus nombres a una genealogía que se ha revelado tan claramente excluyente, ni el de reclamar mayor valoración de su trabajo en función de nuevos parámetros. Pero también lo es que para avanzar en una adecuada comprensión y contextualización de su obra se hace imprescindible identificar qué estrategias han hecho posible este aislamiento de su aportación.

Así, hay que recordar que una de las características esenciales de la lectura moderna de la historia del arte abstracto es la definición de los artistas protagonistas de la misma (Kandinsky, Mondrian, Robert Delaunay, Kupka, Klee, Van Doesburg o Malevich, entre muchos otros) como los “pioneros”<sup>10</sup> de un nuevo camino de investigación para el arte, lo que se corresponde plenamente con la mitificación romántica de la figura del artista moderno que ya hemos citado. En comparación al empuje de estos pioneros, las figuras de sus colegas o compañeras femeninas permanecen notablemente veladas; y así no debe extrañarnos que cuando encontramos menciones a las obras de ellas sea a menudo en términos poco apreciativos: en el caso de Sonia Delaunay, por ejemplo, no son excepcionales comentarios como “[a] close collaborator of her husband... under his influence” (Dabrowski, 1985, p. 249), o “par ailleurs la femme de Robert Delaunay, Sonia Terk, se consacre pendant longtemps aux arts appliqués” (Nigro Covre, 2002, p. 52)<sup>11</sup>, en las que lo más relevante resulta ser su condición de “esposa de”. Es verdad que en algunas ocasiones también ellas han recibido apelativos que ponen el acento en el aspecto más atrevido y arriesgado de su trabajo; es el caso del concepto de la “amazona”, que Benedikt Livchits aplicó a las artistas de la vanguardia rusa (Livchits, 1971)<sup>12</sup> y que también se utilizó en el París de los años 20 en el entorno de la escritora Natalie Barney, creadora del “Salón de la amazona”. Pero en muchos casos, sobre todo en el de las artistas rusas, el impacto de sus aportaciones individuales se diluye en la fuerza del grupo: aunque sus nombres aparecen en cualquier estudio que considere la creación artística en la Rusia de los años diez y

veinte, casi siempre es en virtud de su relación con los distintos colectivos de artistas del momento. Sucede algo parecido con las mujeres de la Bauhaus<sup>13</sup>, siempre agrupadas bajo la poderosa marca de la escuela y pocas veces consideradas en su individualidad. Finalmente, también hay que indicar que en algunos casos (como el de las artistas más vinculadas a la abstracción geométrica), sencillamente han sido ignoradas y muy poco estudiadas<sup>14</sup>.

En cualquier caso, estas consideraciones podrían también aplicarse a artistas pertenecientes a movimientos distintos del de la abstracción, y por lo tanto debemos seguir preguntándonos por las razones específicas del poco reconocimiento del trabajo de las artistas abstractas. Para ello será necesario dirigirnos directamente hacia los orígenes y el significado de la propia idea de abstracción y a su desarrollo teórico y práctico, y preguntarnos por cómo encaja ahí la cuestión del género. En la extensión de este artículo es imposible desarrollar el tema en toda su magnitud, y por lo tanto en lo sucesivo nos centraremos en algunos aspectos concretos que no son relevantes para todas las artistas citadas en la misma medida (en particular, dejamos de lado el caso de las artistas eslavas, que tiene sus propias singularidades), pero que pueden ayudarnos a entender los procesos ejercidos sobre algunas de ellas.

### **El lugar de lo femenino en la teoría de la abstracción**

Una de las características comunes entre los artistas que hemos citado anteriormente y generalmente conocidos como los “pioneros” de la abstracción es el hecho de que todos, aún con diferencias importantes entre ellos, concedieron a su trabajo lo que podríamos cualificar de un cierto valor trascendental, tal y como plasmaron en numerosos textos y reflexiones. Podemos afirmar que, en general, para estos artistas la pintura abstracta ofrecía la posibilidad de constituirse en un medio a través del cual transformar y hacer evolucionar el mundo y la humanidad: renunciando a la representación figurativa de la realidad, el arte (particularmente la pintura) adquiriría la capacidad de convertirse en un lenguaje universal que hiciera posible tanto la comunicación directa entre el artista y el espectador, como el constituirse en un modelo para la evolución humana hacia sociedades menos materialistas y más



espirituales. En distintos grados y niveles de aceptación y desarrollo, subyace en todos ellos una concepción profundamente idealista del mundo según la cual éste se fundamentaría en una serie de principios universales duales que a menudo se oponen o contraponen entre ellos, habiéndose generado con el tiempo ciertos desequilibrios que, a su modo de ver, debían ser corregidos. De estas dualidades, la que nace de la contraposición entre los elementos masculino y femenino es fundamental, en correspondencia casi equivalente a la que confronta lo espiritual y lo natural, o lo mental y lo corpóreo<sup>15</sup>. Como los simbolistas, de los que su teoría y práctica artísticas es heredera (Faxedas, 2007)<sup>16</sup>, los abstractos privilegiaron claramente la dimensión espiritual e intelectual (que corresponde al elemento masculino) de la existencia, menospreciando la dimensión natural, corporal y material (equivalente a la dimensión femenina) de la misma. Ésta obviamente debía existir, pero tenía que ser corregida y reducida, pues a su juicio tanto el individuo como las sociedades contemporáneas se encontraban excesivamente escorados hacia lo materialista. La dualidad masculino - femenino articula pues una oposición en el que el polo de la mujer es siempre el inferior, y debe ser purificado para evolucionar hacia un estado que podríamos describir como de mayor espiritualidad; como ejemplo de este discurso cito unas palabras de Mondrian, aunque son muchos otros textos los que podríamos traer a colación (Faxedas, 2010):

Ancient wisdom identified the physical, the natural, with the female, and the spiritual with the male element. To achieve pure naturalness, the natural must be interiorized, that is, stripped as far as possible of the most capricious outwardness that obscures perfect naturalness; in other words, it must perfect itself [...]. For this, it is only necessary that the new mentality develops freely: *that it annihilates the old mentality and domination by the individual, natural (or female) element; that it frees itself of tradition and dogma (...)* (“The New Plastic in Painting”, 1917; en Holtzman y James, 1993, pp. 56-57; cursivas en el original)<sup>17</sup>

Es necesario considerar que esta concepción teórica y especulativa encontraba su equivalencia en las discusiones sobre los aspectos más estrictamente formales de la práctica artística. Así, al menos desde el siglo XVII los debates sobre los méritos relativos del dibujo y el color se mantuvieron en buena medida en términos de género, de forma que en el siglo XIX el dibujo y el diseño, con sus connotaciones de linealidad y racionalidad, ya se habían establecido como masculinos, mientras que el color, con sus connotaciones de contingencia, fluidez y superficialidad, se consideraba firmemente anclado en lo femenino (Garb, 2007); el teórico francés Charles Blanc lo expresó con claridad en su muy leído libro *Grammaire historique des arts du dessin* (1876), en el que escribió lo siguiente:

Le dessin est le sexe masculin de l'art; la couleur en est le sexe féminin. [...] L'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité; mais il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Ève." (Blanc, 2000, p. 53).<sup>18</sup>

La cuestión decisiva es que estos ejemplos demuestran claramente que la arquitectura conceptual y plástica de la abstracción se construyó sobre unos cimientos en los que el concepto de lo femenino no era ni excluido, ni se situaba en un lugar marginal o residual: bien al contrario, en este discurso lo femenino (junto con los demás conceptos del esquema dual que le son equivalentes) se sitúa en un lugar central e imprescindible en tanto que alteridad en contraposición a la cual se va definiendo, en positivo, la novedad y el nuevo mensaje de la abstracción. Es cierto que como hemos comentado al inicio de este texto esta visión de lo femenino como alteridad puede extenderse a toda la modernidad en su conjunto; pero en ninguno de los movimientos, grupos o tendencias que la constituyen se hace tan evidente esta caracterización, ni juega un rol tan fundamental, como en los discursos teóricos vinculados a la abstracción. Este planteamiento tampoco fue

exclusivo, como hemos indicado, de uno u otro artista en concreto, sino que en mayor o menor grado fue compartido por todos los agentes que trabajaron alrededor de la abstracción desde sus inicios hasta, como mínimo, la IIª Guerra Mundial. Así, por una parte hubiera podido parecer que el ideal utópico y universal de una abstracción pura podía facilitar el acceso de las mujeres a la práctica artística, evitando la confrontación con la representación figurativa que puede ser más fácilmente connotada como de género (Schor, 2006, p. 10); pero en realidad la misma teoría caracterizaba este supuesto universalismo como masculino: aspirar a la universalidad implicaba reducir lo ‘femenino’, en todas sus dimensiones, a la mínima expresión.

La radicalidad de esta propuesta teórica hace que debamos formularnos de nuevo la pregunta inicial, ya que la cuestión ya no es tan sólo sobre como y porqué las artistas abstractas no han sido apenas incluidas en la historia de la abstracción, sino más bien sobre la misma posibilidad de su participación en la misma. Así pues, podríamos plantearlo así: ¿cómo y de qué maneras trabajaron estas artistas con un lenguaje como el de la abstracción que, en su formulación teórica, más que excluirlas denigraba la propia condición de su feminidad? En otras palabras, ¿era posible para una mujer desarrollar una obra en el ámbito del arte abstracto, teniendo en cuenta que, como hemos señalado, en la conceptualización del mismo ella representaba lo otro a purificar y superar? ¿Cómo afectó este hecho a la escasa repercusión y valoración de su trabajo por parte de sus colegas masculinos, la crítica artística y la historiografía posterior?

Ciertamente, responder completamente a estas preguntas necesitaría de un estudio individualizado de cada una de las artistas y de cómo su trabajo se adaptó en cada caso al campo de juego delimitado por las primeras definiciones de la abstracción. Sin embargo, a riesgo de generalizar, puede afirmarse que tanto la trayectoria como la recepción crítica de gran parte de las artistas citadas demuestran claramente las enormes dificultades y resistencias que encontraron para desarrollar su trabajo artístico; y el hecho de que estas dificultades fueran sobre todo de tipo conceptual es un elemento específico que distingue su posición de la de sus coetáneas modernas: las artistas abstractas partían, en virtud de su género y su opción artística, de una clara desventaja. Ellas no participaron al mismo nivel que los hombres de algunos de los

principales foros y espacios de debate teóricos sobre la abstracción, especialmente en su primera etapa (como hemos dicho sus aportaciones están prácticamente ausentes tanto de *Der Blaue Reiter* como de *De Stijl*, y tampoco formaron parte del claustro de profesores de la Bauhaus); tampoco publicaron ningún texto teórico relevante e influyente, como sí hicieron sus colegas masculinos, y esto se debe en buena medida al hecho de que el mismo lenguaje en el que trabajaban les impedía tomar la palabra. Así mismo, y sobre todo en las décadas de los años diez y veinte, para muchas de ellas fue complicado incluso el acceso en igualdad de condiciones a las prácticas artísticas privilegiadas por sus compañeros masculinos, especialmente a la pintura. El hecho de que éste fuera el formato preferente para las investigaciones más radicales del nuevo lenguaje abstracto, como veremos, convirtió a la pintura en una especie de campo de batalla en el que se libraba la guerra por la purificación del arte; y este combate desplazó a muchas de las artistas hacia los márgenes de la actividad artística, más concretamente al ámbito de lo que llamamos artes decorativas. Así, en un círculo totalmente vicioso, el hecho de haber desarrollado la mayoría o una parte muy significativa de su trabajo en estos medios serviría como excusa para situar críticamente su trabajo en escalones inferiores al de sus compañeros masculinos, los maestros pintores abstractos. En este sentido, la relación entre el doble binomio hombre/mujer y arte/artesanía en relación a las prácticas de la abstracción emerge como una de las claves para entender la configuración del propio discurso de la misma.

### **Ornamento y abstracción**

El papel de las distintas teorías y visiones sobre el ornamento como fuente teórica para la justificación y desarrollo de la abstracción ha sido bien estudiado (Morgan, 1992). Sin embargo, no hay ninguna duda de que los primeros artistas abstractos vieron al ornamento como un espectro atemorizador<sup>19</sup> : la posibilidad de caer en la decoración superficial era una amenaza real para los artistas que investigaban sobre una pintura basada en formas y colores sin referencia figurativa aparente, ya que pese a los presupuestos intelectuales anteriormente

citados, su obra corría el grave riesgo de ser malentendida y considerada como un simple ejercicio decorativo. Esto no significa que no puedan identificarse relaciones, especialmente a nivel formal, entre el elemento ornamental y el arte abstracto; pero como ha sido señalado, el primero funcionó sobre todo como un “polizón” en un proyecto, el de la abstracción, que para muchos de sus practicantes tenía una dimensión que iba más allá de lo estrictamente plástico (Brüderlin, 2001).

En este sentido resulta de crucial importancia distinguir rigurosamente entre el temor a lo decorativo, y el hecho más que contrastado de que muchos de los artistas vinculados a la abstracción se interesaran profundamente por la relación de las artes entre sí y por los vínculos entre el arte y la vida. Todos ellos desarrollaron distintos proyectos en este ámbito: las composiciones escénicas de Kandinsky, la integración y posterior disolución de arte y arquitectura que plantea el Neoplasticismo, o los numerosos proyectos vinculados al diseño y a las artes aplicadas propuestos en toda Europa, por ejemplo. En todos estos casos se trata de alcanzar, mediante el cruce o fusión a varios niveles de diversas disciplinas y prácticas artísticas, una obra que adquiere unos valores superiores (de índole plástica o incluso espiritual) precisamente en virtud de este carácter interdisciplinar. Y ello se opone profundamente a su comprensión del concepto de decoración, que no implica más que un acercamiento superficial entre el arte y el objeto. Así, Mondrian quiso dejar claro que es en la pintura de caballete, y no en la decorativa, dónde se da la posibilidad de vincularse con las problemáticas esenciales de la vida contemporánea: “The growing profundity of the whole of modern life can be purely reflected in *painting*. In painting – in *pictorial*, not *decorative* painting – naturalistic expression as well as naturalistic plastic means become more inward, are essentialized into the abstract” (“The New Plastic in Painting”, 1917; Holtzman y James, 1993, p. 29; cursivas en el original)<sup>20</sup>. En esta misma línea, Kandinsky escribió lo siguiente sobre el ornamento y la decoración en *De lo espiritual en el arte*:

Si destruyéramos hoy los lazos que nos unen a la naturaleza y nos dirigiéramos por la fuerza hacia la libertad, contentándonos exclusivamente con la combinación de color puro y forma

independiente, crearíamos obras que parecerían una ornamentación geométrica, o, dicho de otra manera, parecerían una corbata o una alfombra. *La belleza del color y de la forma no es (...) un objetivo suficiente para el arte.* [...]. Desde luego, el ornamento no es una entidad sin vida. Por el contrario, posee vida interior, pero que no comprendemos (ornamentación antigua) o que constituye un tumulto alógico, un mundo donde los adultos y los embriones reciben el mismo trato y juegan socialmente iguales papeles, donde seres con miembros arrancados se sitúan sobre un mismo plano con narices, dedos y ombligos independientes. Esta es la confusión del calidoscopio determinada por la casualidad material y no por el espíritu”. (Kandinsky, 1995, p. 100)

La vinculación de lo ornamental y lo decorativo con conceptos como lo material, lo confuso o lo irracional, y su contraposición al espíritu, marca claramente la distancia extrema que lo aleja de la pureza asociada al auténtico arte abstracto; una pureza que es, a su vez, condición necesaria para la interrelación de las artes a la que nos hemos referido (Faxedas, 2007). No cabe duda que el de la pureza es uno de los conceptos clave en el vocabulario de la abstracción, tal y como aparece reiteradamente en los textos de sus representantes más destacados. En este sentido, para comprender mejor el abismo que separa lo abstracto de lo decorativo en virtud de esta distinción entre lo puro y lo confuso que propone el mismo Kandinsky, resulta ilustrativo remitirnos al trabajo de la antropóloga Mary Douglas, que en su fundamental obra *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú* mostró el sentido y uso compartido de las ideas de pureza, contaminación y purificación en distintas culturas y religiones de todo el mundo. En su interpretación, “las ideas acerca de la separación, la purificación, la demarcación y el castigo de las transgresiones tienen por principal función la de imponer un sistema a la experiencia, que de por sí es poco ordenada. Sólo exagerando la diferencia entre adentro y afuera, encima y debajo, macho y hembra, a favor y en contra se crea la apariencia de un orden.” (Douglas, 1973, p. 17) Así, la purificación debería comprenderse como esta misma operación de imponer un orden sobre el caos del mundo, encarnado en la materia, la suciedad, la confusión y la transgresión de la norma, ya que “la reflexión sobre la

suciedad implica la reflexión sobre el nexo que existe entre el orden y el desorden, el ser y el no-ser, la forma y lo informe, la vida y la muerte” (*Ibid.*, p. 19). Así mismo, la pureza también se relaciona con la divinidad y especialmente con la santidad, cualidad que en muchas culturas coincide con la idea de la integridad, el ser uno; por ello la impureza se vincula con la fragmentación, y la pureza con la reconstrucción.

Esta comparación y asimilación entre los conjuntos de conceptos pureza / unidad / arte abstracto *versus* suciedad / fragmentación / arte decorativo fue detectada ya por las primeras artistas y teóricas feministas que, a finales de los sesenta, iniciaron una investigación más profunda alrededor de todo lo relacionado con la situación y el papel de las mujeres en la historia del arte. Así, en su artículo “Art Hysterical Notions of Progress and Culture” las artistas [Valerie Jaudon y Joyce Kozloff \(1978\)](#) ya demostraron ampliamente como el lenguaje de la modernidad en general y el de la abstracción en particular se habían construido sobre esta distinción radical entre el arte y la decoración con el único objetivo de sublimar el primero y denigrar la segunda. Esta distinción nacía de una perspectiva que quería presentarse como estrictamente artística o estética, pero en realidad tenía raíces profundamente ideológicas y, sin duda, connotaciones de género, puesto que históricamente estaba claro que el de las artes aplicadas había sido un espacio femenino por excelencia. De entre los numerosos ejemplos que evidencian la persistencia de este tópico entre los autores que reflexionaron y escribieron sobre la cuestión, destacamos a [Adolf Loos](#), que en su artículo “Ornamento y delito” (1908), en el que lo decorativo se equiparaba a lo degenerado e incluso a lo criminal, escribió lo siguiente:

“Soporto los ornamentos del café, del persa, de la campesina eslovaca, los de mi zapatero, ya que todos ellos no tienen otro medio para alcanzar el punto culminante de su existencia. Pero nosotros tenemos al arte, que ha sustituido al ornamento. Después del trabajo del día, vamos al encuentro de Beethoven o de Tristán” ([Loos, 1908](#)).

Es consecuente con todo lo expuesto, pues, que en el esquema conceptual dual de la primera abstracción lo decorativo, vinculado a lo material y sensual como opuesto a lo espiritual y racional, quedara agrupado en el mismo ámbito que lo exótico, lo primitivo y lo femenino; como advierte Buci-Glucksmann en su *Philosophie de l'Ornement*, lo decorativo ha sido por mucho tiempo excluido de la modernidad debido a “ses affinités avec un féminin voué aux tissus, textures, tapis et autres travaux manuels”<sup>21</sup> (Buci-Glucksmann, 2008, p. 14). De aquí que la vinculación de un buen número de artistas abstractas con las artes aplicadas, y la lectura de su trabajo en las mismas como decorativo, no sea una cuestión más o menos circunstancial relacionada con la trayectoria de cada una de ellas en particular; al contrario, deriva directamente de este planteamiento teórico tan restrictivo que las empujaba claramente hacia este espacio, condicionando notablemente su recepción y evaluación. Vamos a explorar ahora algunas de estas afinidades a través de tres casos concretos de artistas cuyo trabajo se movió precisamente en este espacio situado entre lo artístico y lo decorativo.

### **Sonia Delaunay y el diseño de moda**

Un buen ejemplo de todo ello nos lo ofrece el caso de Sonia Delaunay, cuya vida y trayectoria artísticas son de las más reveladoras entre las artistas del s. XX por las tremendas presiones y contradicciones provocadas por las distintas facetas de su personalidad como mujer, esposa, madre y artista. En sus pocas declaraciones sobre su trabajo, realizadas sobre todo después de la temprana muerte de su marido Robert (acaecida en 1941), se observa siempre una actitud ambigua y ambivalente hacia el mismo: oscila entre un deseo de reconocimiento hacia su obra personal y la voluntad de poner en primer plano la de Robert, a la difusión de la cual se dedicó con gran entusiasmo, aún a costa de la suya propia. Así, por ejemplo, en algunas entrevistas recalcó como para Robert la valoración pública de su obra era fundamental, pero no para ella: “I didn’t take it so seriously – though it was quite serious [...]. It was my life and I worked the whole time, but I wasn’t working – I was living – and that is the difference [con el trabajo de



Robert]” (Nemser, 1975, p. 31)<sup>22</sup>. Así mismo, niega ningún sustrato teórico para su obra, mientras que Robert si lo elaboró: “First I didn’t feel it was necessary to speak of my art. I made it very much for myself [...] When I make these things up I *need* to make them. I don’t think of it” (*Ibid.*, pp. 32-37)<sup>23</sup>. En su autobiografía escribió lo siguiente:

“Robert avait tiré ses fusées dans tous les sens; moi, sur terre, j’avais recueilli les retombées du feu d’artifice, j’avais allumés des feux plus intimes, plus éphémères dans la vie de tous les jours, tout en poursuivant l’œuvre profonde, silencieusement” (Delaunay, 1978, p. 45)<sup>24</sup>.

En efecto, Sonia ya contaba con una formación y una carrera propias como pintora cuando conoció a Robert en 1909, y sus respectivas propuestas artísticas a partir de ese momento se entrelazaron de una forma muy sugestiva e interesante; es evidente por ejemplo lo que Sonia le aportó en lo que se refiere a la sensibilidad respecto al color, que se convertiría en uno de los elementos distintivos del trabajo de Robert. Pero lo cierto es que él desarrolló una trayectoria consistente en el campo de la pintura, mientras que Sonia, sin dejar nunca del todo la pintura ni sus experimentaciones personales, dedicó gran parte de sus energías a lo que podríamos llamar artes aplicadas o decorativas (Godefroy, 2003/04). Desde la famosa colcha de *patchwork* para su bebé Charles, las cajas de madera pintadas o las encuadernaciones de libros, hasta los diseños de moda y tejidos la creatividad y el arte de Sonia se movieron, sobre todo de cara al público, en el espacio de lo decorativo, cuya valoración estética y artística en comparación a la pintura de su marido era sin ninguna duda mucho menor. Que todas estas actividades eran cosa de mujeres lo tenía claro incluso la propia Sonia, que en una carta dirigida al galerista Josep Dalmau para comentar una exposición que tenían prevista escribió que en ella quería presentar “des objets d’art avec un décor adéquat, par exemple une table de salle à manger mise avec un arrangement tout à fait nouveau et inattendu d’autres compositions d’objets d’intérieur qu’on peut intituler l’art de la femme et qui intéresse beaucoup le public” (carta de Sonia Delaunay a Josep Dalmau, 3 de marzo de 1916; Godefroy, 2003/2004,

p. 56, nota 30)<sup>25</sup>.

En el contexto que hemos ido dibujando, resulta especialmente significativo el trabajo de Sonia en el diseño de moda femenina y tejidos, al que se dedicó a partir de 1917 (por la necesidad de mantener económicamente a la familia y liberar a Robert de este deber, permitiéndole dedicar todo su tiempo y talento a la pintura) a través de distintas marcas comerciales y con un gran éxito, en general, de crítica y de ventas (Figura 1). Los años veinte fueron un momento clave del



*Figura 1.* Modelos vistiendo conjuntos de Sonia Delaunay en la exposición de París de 1925. Impresión de gelatina de plata, 1925. L&M services B.V. Amsterdam 20020402.

encuentro entre el diseño de moda de alta costura y su comercialización en tiendas y grandes almacenes, lo que supuso el salto a la fama de diseñadores como Paul Poiret y el acceso de muchas mujeres a la posibilidad de vestir modelos de calidad a un precio mucho más asequible. Las propuestas de Sonia (abrigos, vestidos, sombreros,...), basadas en un corte más o menos convencional y en estampados geométricos, abstractos y muy coloristas, supusieron una aportación muy singular a la nueva moda del momento. Este auge de la moda femenina contrasta notablemente con lo que algunos autores han llamado la generalización de la Gran Renuncia Masculina, o el abandono progresivo por parte de los hombres del elemento ornamental en su indumentaria que se había ido produciendo desde principios del siglo XIX<sup>26</sup>. Autores como Loos, por ejemplo, aplaudieron este proceso (adoptando ellos mismos un estilo de vestuario casi militar) y se aplicaron, como hemos visto, a eliminar el ornamento de cualquier ámbito de la vida cotidiana, incluidas las artes. Artistas y arquitectos como Tatlin, Oud o Gropius también trabajaron sobre esta idea de la uniformidad simple y funcional de la ropa moderna masculina (Wollen, 1987). Este contraste entre la moda de diseño femenina y el vestido estándar e industrial masculino ejemplifica otra faceta de las dualidades fundadoras del Modernismo, estrechamente vinculada con las que hemos ido indicando: la que enfrenta la máquina y el cuerpo, o una estética funcionalista y racionalista frente a otra más figurativa, en el sentido más estricto de la palabra. El trabajo de Sonia en el diseño de moda demostró que era capaz de aplicar sus conocimientos pictóricos y el resultado de sus experimentaciones vanguardistas a nuevos medios y espacios; así hizo realidad, quizá más que ningún otro artista de su generación, el tan anhelado deseo de vincular estrechamente el arte y la vida. Pero al mismo tiempo, su dedicación a este trabajo sirvió también para anclar su obra del lado de lo decorativo, que el Modernismo rechazaba abiertamente.

### **Sophie Taeuber-Arp y la abstracción aplicada**

Otro caso muy interesante en este contexto lo ofrece la trayectoria de Sophie Taeuber-Arp (1889-1943); Sophie estudió en diversas escuelas y talleres de artes aplicadas y decorativas, y una vez obtuvo su diploma

fue nombrada profesora en la Escuela de Artes Aplicadas de Zurich, donde dirigió la sección textil hasta que dejó la docencia, en 1929, para dedicarse más libremente a su trabajo artístico. Su obra abarca un gran número de medios: dibujo, bordado, tapiz, gouache, pintura, escultura, danza, escenografía, decoración de interiores y arquitectura. Aunque en su producción plástica no renunció completamente a la figuración (en 1934 abandonó el grupo *Abstraction-Création*, en la fundación del cual había participado activamente, por su rechazo dogmático de la misma), su trabajo se desarrolla fundamentalmente y desde sus primeras obras en el contexto de la abstracción. Casada con Jean Arp desde 1922, aunque se conocieron y trabajaron juntos desde 1915, Sophie Taeuber se relacionó con todas las personas relevantes en el mundo del arte abstracto de las décadas de los veinte y los treinta; y tomó parte también en algunos proyectos emblemáticos, desde grupos y revistas (además del ya citado *Abstraction-Création* también formó parte de *Cercle et Carré* y codirigió la revista *Plastique/Plastic*), hasta la ejecución de obras como el Café Aubette.

Pese a todo lo dicho, el estatuto de Sophie Taeuber en la historia del arte abstracto ha sido siempre extremadamente precario; aunque Michel Seuphor (uno de los primeros teóricos e historiadores de la abstracción) dijo de ella que “je considere Sophie Taeuber comme une très grande figure, une des éminences de l’art de ce siècle, je la place au même niveau que son mari Arp, que Mondrian, Van Doesburg, Kandinsky” (Jaeger y Weil-Seugeot, 2007, p. 90)<sup>27</sup>, lo cierto es que pocas veces su obra y su persona han sido realmente tan valoradas en libros, catálogos o exposiciones. Diversas razones explican esta escasa visibilidad: en primer lugar, y como en el caso de Sonia Delaunay, el hecho de ser la esposa de un artista importante probablemente contribuyó al desarrollo de proyectos o al establecimiento de contactos comunes, pero sin duda ocultó e invisibilizó su obra detrás de la de su marido. Significativamente, las palabras de Seuphor que acabamos de citar continúan así:

J’ai même une légère préférence pour Sophie qui était singulièrement modeste et effacée. Elle était utile dans l’entourage de Arp, elle était présente et serviable. Presque tous les personnes

qui venaient chez Arp ignoraient qu'il y avait au dessus de son atelier, un autre atelier de même dimension qui était celui de Sophie et que personne ne visitait. Elle faisait des oeuvres remarquables qui se trouvent maintenant dans des musées, mais que seules trois ou quatre personnes connaissaient alors. Pourtant Arp recevait de nombreuses visites, tous les jours (*ibid.*, p. 90-91)<sup>28</sup>

Taeuber (llamada siempre por su nombre de pila, a diferencia de su marido) aparece aquí pues como modesta, eclipsada, servicial, ignorada; en otros comentarios escritos por personas que la conocieron bien aparecen los adjetivos (en referencia tanto a su persona como a su obra) calmada, invisible, silenciosa, serena, juiciosa, comedida, laboriosa, meticulosa, equilibrada,... En fin, todo lo contrario al ímpetu y visibilidad que se le suponen al artista radical, innovador y revolucionario, modelado según el patrón romántico del genio, y aplicable en buena medida, como hemos visto, a los pioneros de la abstracción. Y todo ello pese a que tanto Arp como muchos de los autores que escribieron sobre ella se esforzaron en remarcar que la relación de su obra con la de su marido no era en ningún caso de subordinación creativa, sino de interdependencia e influencia mutua; así lo prueban estas palabras de Arp que evocan el momento en qué descubrió la obra de Taeuber: “le calme limpide qui se dégageait des compositions verticales et horizontales créées par Sophie Taeuber influeça la facture baroque, la structure en diagonale de mes ‘configurations abstraites’” (*Ibid.*, p. 22).<sup>29</sup>

Con todo, la poca visibilidad de Taeuber en el contexto de la historia de la abstracción tiene mucho que ver también, sin duda, con su vinculación a las artes aplicadas y a su asimilación con lo decorativo. Como hemos comentado trabajó durante mucho tiempo como profesora de textil, y no pocas de sus composiciones abstractas son bordados, estampados o tejidos (*Figura 2*). También escribió un par de textos para sus alumnas en los que reflexiona, entre otros temas, sobre la cuestión del ornamento; desde su punto de vista éste responde a una propensión interna y profunda del ser humano hacia la belleza y a una aspiración a la perfección, que le lleva a intervenir en los objetos para mejorarlos. El ornamento, pero, no debe responder ni a ansias materialistas ni a la

simple imitación, sino que debe crecer orgánicamente de la superficie del objeto a embellecer; en “Observaciones sobre la enseñanza del diseño ornamental” escribe:

“Cada línea, cada forma, cada color de las flores o de los insectos ha nacido de una profunda necesidad. Toda expresión realmente viva es bella o interesante. Los objetos fabricados desde el afán de imitación, de la ambición o de sentimientos similares son repulsivos” (De Diego, 2009, p. 163).

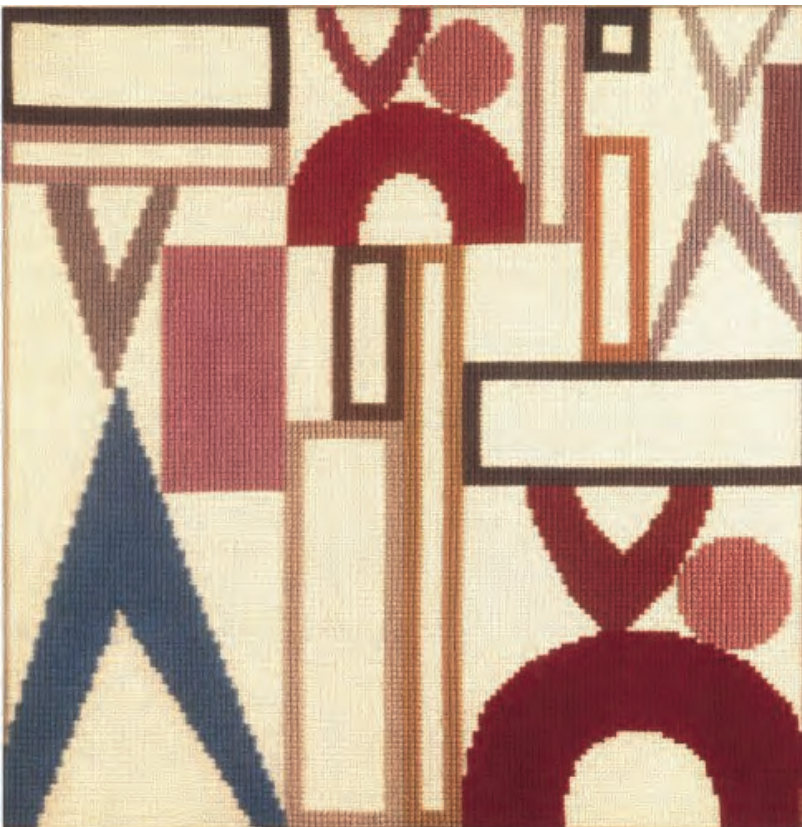


Figura 2. Sophie Taeuber, Tapisserie Dada. Composition à triangle et partie d'anneau, 1916. Bordado, 41 x 41cm.

Nótese como esta idea de la necesidad profunda a la que debe obedecer el ornamento es muy similar al concepto de ‘necesidad interior’ que, según Kandinsky, debe ser el único impulso creador al que obedezca el artista:

“El artista debe ser ciego a las formas reconocidas o no reconocidas, sordo a las enseñanzas y los deseos de su tiempo. Sus ojos abiertos deben mirar hacia su vida interior y su oído prestar siempre atención a la necesidad interior [...]. Todos los medios son sagrados, si son interiormente necesarios. Todos los medios son sacrílegos si no brotan de la fuente de la necesidad interior.” (Kandinsky, 1995, p. 75).

Kandinsky reservaba el concepto para su concepción más elevada del hecho artístico.

La dedicación de Taeuber a la cuestión de las artes aplicadas o decorativas, sin embargo, le pasó factura al menos en dos frentes distintos: por una parte, aunque llevó a cabo algunos proyectos de decoración de interiores, el hecho de no conseguir desarrollar totalmente ningún proyecto arquitectónico mantuvo su trabajo en un plano de valoración inferior. En este sentido es muy relevante la importancia que la integración de las artes en la arquitectura tuvo para algunos de los abstractos, muy en especial para Mondrian y el Neoplasticismo. De hecho, para el holandés el arte del futuro sería precisamente el surgido de la asimilación de los principios pictóricos neoplásticos por parte de la arquitectura hasta su integración total, como lo muestran sus escritos: “La arquitectura sólo tiene que realizar en el dominio tangible lo que la pintura ha demostrado en la Nueva Plástica. Son el arquitecto y el ingeniero quienes deben hacer posible, en el futuro, una armonía real entre nosotros y nuestro entorno.” (Mondrian, 1989, p. 81); “Architecture, sculpture, painting, and decorative art will then merge, that is to say, **become architecture-as-our-environment**. The less material arts will be realized in life. [...] *The Neo-plastic conception will go far beyond art in its future realization*” (“The Realization of Neo-plasticism in the Distant Future and in Architecture Today”, 1922; Holtzman y James, 1993, p. 168; cursivas y negritas en el original)<sup>30</sup>. Taeuber tuvo de hecho una oportunidad para realizar un gran proyecto,

puesto que el encargo de la reforma del famoso Café Aubette de Estrasburgo se lo hicieron a ella, que a su vez contactó con Theo Van Doesburg para que la ayudara; diversas circunstancias llevaron sin embargo a que finalmente fuera él quien gestionara el proyecto, y quién haya acabado apareciendo en los libros de historia del arte como su principal responsable. A ello no puede ser ajena de ninguna manera la dificultad ancestral y aún ahora muy real que han tenido las mujeres para acceder a la arquitectura, pero en cualquier caso limitó considerablemente la repercusión de la obra de Taeuber.

Por otra parte, la desvalorización de las artes aplicadas en el contexto de lo abstracto a la que ya nos hemos referido anteriormente fue sin duda un gran hándicap a superar para alguien gran parte de cuya obra puede clasificarse bajo esta etiqueta. En este sentido es muy significativo que incluso quienes querían defender histórica y teóricamente su obra se sintieran obligados a hacerlo a partir del rechazo de lo decorativo. Un ejemplo es el siguiente texto del mismo Jean Arp: “(...) parfois on a qualifié ses oeuvres d’art appliqué. La bêtise autant que la méchanceté sont à l’origine de cette appellation. L’art peut aussi bien s’exprimer au moyen de la laine, du papier, de l’ivoire, de la céramique, du verre que par la peinture, la pierre, le bois, l’argile. [...] L’art est toujours libre et libère l’objet auquel il s’applique” (Jaeger y Weil-Seugeot, 2007, p. 90)<sup>31</sup>. Por más que podamos estar de acuerdo con Arp en la necesidad de borrar distinciones entre una idea de Arte en mayúsculas y otra denigrativa de artes aplicadas, su propia insistencia en no querer que la obra de Taeuber se sitúe bajo este concepto demuestra que él mismo lo consideraba inferior. Quiero concluir con un ejemplo mucho más reciente de esta misma incomodidad respecto a la obra de Taeuber que nos proporciona Hal Foster, quién formulando unas preguntas sobre su obra que jamás se formularía ante la de otros artistas abstractos, evidencia hasta qué punto su trabajo resulta problemático para determinadas visiones de la Modernidad:

Por ejemplo, ¿cómo debemos clasificar las cuadrículas de Sophie Taeuber, que a veces basaba estas obras (que son anteriores a las primeras abstracciones modulares de Mondrian) en las disposiciones casi espontáneas de los cuadrados formados como collages de Hans



Arp? Por su parte, Arp dijo que eran “probablemente los primeros ejemplos de “arte concreto”, a la vez “puros e independientes” y “elementales y espontáneos”. ¿Son arte elevado? ¿Bajo? ¿Trascendentales en ambición? ¿Decorativos? ¿Programáticos? ¿Aleatorios? Estas obras complicaron estas oposiciones jerárquicas casi antes de que existieran.” (Foster, 2006, p. 119).

### **Mujeres en la Bauhaus**

Un último ejemplo nos lo proporciona el caso de la Bauhaus, la célebre escuela de artes aplicadas fundada en Weimar en 1919 por Walter Gropius. En el documento fundacional de la misma está clara la vocación de interdisciplinariedad entre lo que podríamos llamar bellas artes y artes aplicadas: “¡Arquitectos, escultores, pintores, todos debemos volver a la artesanía! Pues no existe un arte como profesión (...) ¡Formemos pues un nuevo gremio de artesanos sin las pretensiones clasistas que querían erigir una arrogante barrera entre artesanos y artistas! Deseemos, proyectemos, creemos todos juntos la nueva estructura del futuro, en que todo constituirá un solo conjunto, arquitectura, plástica, pintura” (Gropius, 1919). Así mismo, en el programa también queda bien claro que la oferta formativa de la escuela debía dirigirse a hombres y mujeres por igual: “Serán admitidas todas las personas sin antecedentes, sin limitaciones de edad ni sexo, cuya preparación sea considerada suficiente por el consejo de maestros de la Bauhaus y mientras se disponga de plazas” (*Ibid.*); como resultado, 84 mujeres y 79 hombres solicitaron matricularse en la Bauhaus en su primer semestre lectivo, en 1919 (Müller, 2009, p. 9; con el tiempo y la inclinación de la escuela hacia una formación más tecnológica, la proporción de mujeres matriculadas bajó hasta llegar a un 25%, aproximadamente). Gran parte de la bibliografía existente sobre la escuela pone énfasis en la participación de las mujeres en las actividades formativas del centro, así como en las extra académicas, que tanto contribuyeron a forjar lo que se ha dado en llamar el espíritu de la Bauhaus.

Pese a todo ello, la situación de estas mujeres en la escuela distó mucho, no ya de ser idílica, sino de ser comparable a la de sus compañeros masculinos. Para empezar, las alumnas que se matricularon

en los primeros cursos fueron calurosamente invitadas (aunque no formalmente obligadas) a realizar sus estudios de taller u oficio en una clase específicamente para mujeres, que pronto se fundió de forma natural con el taller textil de tapiz y tejido; muy pocas lograron a la larga integrarse en otros talleres, y tenían específicamente prohibido participar en el de arquitectura. Por lo que se refiere a los docentes, de los cuarenta y cinco profesores de la Bauhaus de Weimar y los treinta y cinco de Dessau, sólo seis en cada caso fueron mujeres, mientras que en Berlín sólo hubo una mujer entre doce profesores. De entre todas ellas, sólo tres (Helene Börner, Gunta Stölzl y Lilly Reich) llegaron a asumir el puesto de maestra de taller, el más alto de la jerarquía académica de la Bauhaus, y todas en el taller de tejido. Marianne Brandt llegó a ser la directora ayudante del taller de metal en 1928, después de haber sido la primera mujer que estudió en dicho taller. Además, la actitud general de los diversos profesores y maestros de la escuela, incluido el propio Gropius, sobre las relaciones entre género, arte y creatividad remitían claramente al tipo de pensamiento dualista al que hemos hecho referencia con anterioridad. Por ello se aplicaron diversas estrategias para evitar la presencia de las mujeres en los distintos talleres, desde un proceso de selección más estricto, pasando por un asesoramiento sesgado hasta prohibirles directamente vender sus obras (Baumnhof, 1999). Un último apartado lo configuran las historias de las mujeres de los maestros, muchas de las cuales, como la fotógrafa Lucia Moholy, jugaron un papel muy significativo en la historia de la escuela, pero cuya contribución ha quedado una vez más oculta detrás de la de sus maridos.

La historia del taller de tejido de la Bauhaus y de las mujeres que participaron en él es pues muy reveladora de cual era el papel que la Bauhaus preveía para ellas. El taller, dirigido al principio por Helene Börner, existía ya antes de que naciera la escuela (que se fundó a partir de la unión de dos centros preexistentes). En mayo de 1920 se convirtió como hemos visto, en la práctica, en un departamento específico para mujeres, dirigido por Börner y con Johannes Itten como responsable de la dirección artística (sustituido más adelante por Georg Muche). Pronto surgieron las diferencias entre Börner, cuyas referencias estéticas no pasaban del Jugendstil, y las estudiantes más jóvenes, entre ellas Gunta Stölzl, que querían aprender técnicas y formas nuevas, más en línea con

lo que se trabajaba en los departamentos artísticos de la escuela. Cuando la Bauhaus se mudó a Dessau, Stölzl empezó a ejercer como nueva maestra de taller, aunque sólo en 1927 fue formalmente nombrada como tal; en 1931 fue forzada a dimitir y su cargo lo ocupó Lilly Reich, quien intentó dar al taller una orientación más vinculada a la arquitectura.

Pese a ser considerado el menos prestigioso de los talleres de la Bauhaus se mostró a la larga como uno de los más productivos y de los que más contribuyeron a consolidar la imagen exterior de la escuela. A pesar de la losa de tradicionalismo asociada con lo textil, las estudiantes de la Bauhaus lograron introducir un considerable grado de innovación tanto en los materiales como en los diseños de sus tejidos. Muchas de ellas aplicaron a sus trabajos (por ejemplo alfombras, cobertores o textiles para colgar en la pared) principios formales derivados de lo que aprendían en las clases de Itten o Klee, dos de los profesores que más influyeron en las estudiantes, prescindiendo completamente de los elementos figurativos característicos de la decoración textil hasta ese momento. Las obras de Stölzl (*Figura 3*), Ida Kerkovius o Anni Albers, por citar algunos nombres, son creaciones tan puramente abstractas como las de sus profesores o compañeros, aunque estas se ejecutaran en otros materiales y formatos. Algunas de ellas trabajaron también en estrecha colaboración con colegas de otros departamentos; Stölzl, por ejemplo, elaboró tejidos para algunas de las sillas diseñadas por Marcel Breuer. Por todo ello, como hemos indicado, las producciones del taller textil fueron de las que mejor se comercializaron; pero, paradójica y significativamente, esto fue así en buena medida porque, debido tanto a su técnica como a su autoría, no eran percibidas por el público y los críticos como piezas de arte abstracto del mismo tipo que las obras pictóricas o artísticas de los artistas abstractos del momento. En los materiales textiles lo abstracto se acepta porque se vincula una vez más con lo decorativo, ornamental o superficial, y por lo tanto se ve desprovisto de un sentido trascendente como el que sus autores proclamaban que se podía encontrar en el arte abstracto pictórico y escultórico. En este sentido, el confinamiento de las mujeres de la Bauhaus al taller textil es muy revelador, una vez más, de que incluso en un centro dedicado completamente a la cuestión de la integración entre lo artístico y lo aplicado se construyeron categorías que sirvieron para limitar el desarrollo creativo de las mujeres.



*Figura 3.* Guntha Stölzl, 5 Chöre, 1928. Jacquard para colgar en la pared; algodón, lana, rayón y seda. 229 x 143 cm.

## Conclusiones

A lo largo de este artículo hemos esbozado algunas cuestiones que permiten aproximarnos a una realidad concreta, la de la práctica artística de un buen número de mujeres en el contexto de la abstracción plástica, que estuvo sometida a una serie de restricciones que situaron su trabajo en un marco conceptual y práctico muy estrecho y difícil de superar. Hemos apuntado que tanto el pensamiento teórico que sirvió de sustrato para la abstracción como su materialización formal se constituyeron en términos de género, haciendo muy compleja la integración de aquello realizado desde y en lo femenino, que se vio relegado a las prácticas artísticas de las artes aplicadas, consideradas sólo en su vertiente decorativa. De algún modo, y parafraseando el comentario de Greenberg sobre lo decorativo, se podría sugerir que la definición que se hizo del arte abstracto en sus primeras décadas de existencia obligó a las mujeres artistas a trabajar ‘contra sí mismas’, o al menos contra la lectura de lo femenino que impregnaba el lenguaje con el que trabajaban.

Estas cuestiones están abiertas a una investigación más profunda que singularice de forma más pertinente la situación y trayectoria de cada una de las artistas, lo que queda para un futuro próximo. Sin embargo, este texto no puede dejar de cerrarse con nuevas preguntas: las razones esgrimidas pueden ayudarnos a entender porqué la historiografía del Modernismo no ha sabido articular las aportaciones de las mujeres abstractas, pero, ¿cómo explicar que tampoco la historiografía feminista se haya ocupado de estas artistas en su conjunto, y menos aún cuanto más abstracta fue su obra? ¿Es posible que también desde este ámbito se haya caído en la trampa de la supuesta universalidad de la abstracción, lo que haya dificultado la lectura de sus obras desde una vinculación específica a su experiencia femenina? ¿Hasta qué punto el proyecto político del feminismo ha percibido la abstracción como menos instrumental, y por lo tanto menos relevante para la consecución de sus objetivos, que la figuración? (Schor, 2006). En cualquier caso, nos encontramos ante un campo abierto en el que aún tenemos mucho por cuestionar.

## Notas

<sup>1</sup> Por ejemplo en lo que se refiere a la oposición gran arte / cultura de masas, como propone Huysens (2002); la historiadora del arte feminista Griselda Pollock (1988) planteó un análisis similar en lo que se refiere a los espacios de la modernidad, caracterizados en buena medida por la contraposición entre lo público y lo privado, equivalente a la oposición masculino-femenino.

<sup>2</sup> Se puede encontrar una buena bibliografía en Deepwell (1998); así mismo, los respectivos catálogos de las exposiciones *Elles@centrepompidou: artistes femmes dans les collections du Musée National d'Art Moderne* (2009), y *Modern Women. Women artists at the Museum of Modern Art* (2010) actualizan la información y las referencias.

<sup>3</sup> “Ya que los héroes de esta dura prueba son genéricamente hombres, la presencia de mujeres artistas, en esta mitología, sólo puede ser una anomalía” (trad. de la autora)

<sup>4</sup> Aunque ciertamente, y en parte por los mismos motivos, la menor valoración del papel de las mujeres en el arte abstracto siguió en las siguientes décadas, como nos lo muestran los ejemplos del Expresionismo abstracto norteamericano o la expansión de la abstracción geométrica.

<sup>5</sup> No existe bibliografía que analice en general el trabajo de las mujeres artistas dentro de la abstracción, ni prácticamente ninguno de los textos dedicados al tema considera la aportación de las mujeres o la cuestión del género como un tema relevante. Sí existen algunos trabajos importantes que se ocupan de aspectos específicos; entre ellos, destacamos el artículo de Fer (1990) sobre Liubov Popova en el que también se señala la relación entre la tradición femenina del trabajo textil y la obra de las mujeres abstractas; el texto de Gibson (2003), más centrado en desarrollos pictóricos contemporáneos, o el de Schor (2006) sobre la pintora Alice Neel y las artistas del Expresionismo abstracto norteamericano.

<sup>6</sup> La obra de la pintora belga Marthe “Tour” Donas fue publicada en dos números de la revista *De Stijl*, en 1919. Sophie Taeuber-Arp fue la responsable del proyecto del Café Aubette, obra que acabaría dirigiendo Theo Van Doesburg y que es uno de los hitos del movimiento. Nelly van Doesburg, pianista y bailarina, es autora de algunas pinturas abstractas, bajo el seudónimo “Cupera”.

<sup>7</sup> En el volumen también se incluyeron algunos dibujos hechos por una niña, Lydia Wieber; en sendos artículos se cita a Marie Laurencin y Marianne Werefkin, aunque no se reproducen sus obras. Cabe recordar también que se había encargado un artículo a la musicóloga rusa Nadezhda Briusova (1881-1951), quién lo escribió y entregó, pero cuya publicación se descartó en el último momento por cuestiones de espacio; de 14 artículos, pues, ninguno era de una mujer. También es llamativo que Robert Delaunay fuera uno de los artistas más celebrados del volumen, con reproducciones de su obra y un artículo dedicado a la misma, mientras que Sonia no recibió ningún comentario.

<sup>8</sup> De hecho, la historia de los orígenes y evolución del arte abstracto está tan entrelazada con la narración que traza el desarrollo del arte moderno, que desde ciertas perspectivas constituye de hecho su razón de ser fundamental; y esto es así tanto desde la visión más estrictamente formalista que supuso el punto de partida para la historiografía del arte moderno, como desde planteamientos más recientes e inclusivos respecto a las distintas fuentes e influencias que fueron confluyendo en el trabajo de los primeros artistas abstractos.

<sup>9</sup> Por ejemplo, Michel Seuphor incluye en su *Dictionnaire de la peinture abstraite* unos párrafos dedicados a “l’apport des femmes”, que considera un apartado no despreciable de la fenomenología del arte abstracto pero claramente diferenciado, e introduce a algunas de ellas en el diccionario, aún preguntándose: “Sont-elles moins créatrices que l’homme? Ont-elles moins de force, moins d’invention, connaissent-elles moins la mesure? En toute sincérité, je ne le crois pas.” (Seuphor, 1957, pp. 69-70). Es significativo que ponga el énfasis precisamente en los conceptos de creación, invención, fuerza y medida, en tanto que como hemos visto están fuertemente asociados a valores masculinos.

<sup>10</sup> Esta palabra ha sido utilizada en numerosos estudios sobre los orígenes de la abstracción en referencia a la idea del (hombre) explorador o el aventurero que avanza valerosamente por un terreno desconocido, hollando por primera vez aquello que ningún ser humano había conocido anteriormente, sea en un sentido físico o espiritual. Walt Whitman publicó un poema titulado precisamente “Pioneers! Oh, pioneers!” en *Leaves of grass* (1865), en qué lanza una llamada a los jóvenes para que empuñen sus armas y se lancen a la conquista del mundo y del futuro, sorteando todos los peligros: “O you youths, Western youths, So impatient, full of action, full of manly pride and friendship”

<sup>11</sup> “[Una] colaboradora muy cercana de su marido... bajo su influencia”, y “por otro lado la mujer de Robert Delaunay, Sonia Terk, se consagró durante largo tiempo a las artes aplicadas” (trad. de la autora). En ambos trabajos, escritos por mujeres, éstas son las únicas alusiones a su obra. En *Contrasts of form* aparece una reproducción de la misma; en *Art abstrait* se incluyen además unos párrafos dedicados a la pintora sueca Hilma Af Klint, a la que sin embargo se opta por vincular más con la historia de la teosofía que con la del arte.

<sup>12</sup> Este texto sugirió el título de la exposición *Amazonas de la vanguardia* (2000), Guggenheim Museum.

<sup>13</sup> Diversos textos y estudios se han ocupado de ellas, entre otros Baumhof (1999) o Müller (2009)

<sup>14</sup> Una de las pocas exposiciones y su relativo catálogo que incluyeron con normalidad el trabajo de las mujeres artistas abstractas fue *Art concret* (2000), celebrada en el Espace de l’art concret.

<sup>15</sup> La distinción cuerpo/mente es uno de los elementos fundamentales del platonismo, que a su vez es la fuente de la que surge el idealismo que, asumido a través de múltiples vías, pondrán en juego estos artistas (Spelman, 1982).

<sup>16</sup> Un ejemplo nos lo ofrece el escritor simbolista Albert Aurier: “El amor es la única forma posible de penetrar en algo. Para entender a Dios, hay que amarle; para entender a una mujer hay que amarla; el entendimiento es proporcional al amor. Así pues, la única manera de entender una obra de arte es llegar a amarla. [...] Incluso es más fácil sentir verdadero amor por una obra de arte que por una mujer, pues en la obra de arte lo material existe mínimamente, y casi nunca permite que el amor degenera en sensualidad. [...] El sensualismo del presente siglo nos impide ver en una mujer algo más que un cuerpo apropiado para satisfacer nuestros deseos físicos. Ya no nos es permitido amar a una mujer”; “Ensayo sobre un nuevo método crítico” (Chipp, 1995, pp. 103-104).

<sup>17</sup> “El conocimiento antiguo identificaba lo físico, lo natural, con lo femenino, y lo espiritual con el elemento masculino. Para conseguir la naturalidad pura, lo natural debe ser interiorizado, eso es, desnudado tanto como sea posible de la más caprichosa externalidad que oscurece la perfecta naturalidad; en otras palabras, debe perfeccionarse

a sí mismo [...]. Para ello, sólo es necesario que la nueva mentalidad se desarrolle libremente: *que aniquile la vieja mentalidad y la dominación por parte del elemento individual, natural (o femenino)*; esto es, que se libere a sí mismo de la tradición y el dogma (...).” (trad. de la autora).

<sup>18</sup> “El dibujo es el sexo masculino del arte; el color es el femenino. [...] Es necesaria la unión del dibujo y el color para crear la pintura, como la unión de hombre y mujer para engendrar a la humanidad; pero es necesario que el diseño conserve su posición predominante sobre el color. En caso contrario, la pintura corre a su ruina; se perderá por el color como la humanidad se perdió por Eva” (trad. de la autora).

<sup>19</sup> “Si se puede decir que la decoración es el fantasma que acosa a la pintura moderna, parte de la misión formal de esta última es hallar modos de usar lo decorativo contra sí mismo” (Greenberg, 2002, p. 227).

<sup>20</sup> “La creciente profundidad del conjunto de la vida moderna puede ser puramente reflejada en la pintura. En la pintura – en la pintura *pictórica*, no en la *decorativa* – la expresión naturalista así como la plástica naturalista se interiorizan, se esencializan en lo abstracto” (trad. de la autora)

<sup>21</sup> “Sus afinidades con un femenino consagrado a los tejidos, texturas, tapices y otros trabajos manuales” (trad. de la autora)

<sup>22</sup> “No me lo tomaba tan en serio – aunque era bastante serio [...]. Era mi vida y yo trabajaba todo el tiempo, pero no estaba trabajando – estaba viviendo – y esta es la diferencia [con el trabajo de Robert]” (trad. de la autora).

<sup>23</sup> “Primero no creía necesario hablar de mi arte. Lo hacía en gran parte para mí misma [...]. Cuando hago estas cosas es porque necesito hacerlas. No pienso en ello” (trad. de la autora).

<sup>24</sup> “Robert había estado lanzando cohetes en todas las direcciones – en la tierra, yo había recogido las centellas caídas de los fuegos artificiales, había alumbrado fuegos más íntimos y más efímeros, en la vida de todos los días, aún continuando silenciosamente mi obra más profunda” (trad. de la autora).

<sup>25</sup> “(...) objetos de arte, con una decoración apropiada, como una mesa de comedor con un arreglo nuevo y composiciones inesperadas de otros objetos de interior que puedan llamarse el arte de la mujer, y de gran interés para el público” (trad. de la autora)

<sup>26</sup> Fue el psicoanalista J. C. Flugel quien propuso este concepto de la Gran Renunciación Masculina para referirse al proceso por el cual los hombres, a partir de la Revolución Francesa, renunciaron “a su derecho a todas las formas de ornamentación más brillantes, llamativas, elaboradas y variadas, dejándolas enteramente para uso de las mujeres, y haciendo con ello de su sastrería la más austera y ascética de las artes. [...] El hombre abandonó su pretensión de ser considerado hermoso. De ahí en adelante se propuso ser sólo útil.” (Flugel, 1964, pp. 141-142).

<sup>27</sup> “Considero a Sophie Taeuber como una gran figura, una de las eminencias del arte de este siglo, la situó al mismo nivel que a su marido Arp, que Mondrian, Van Doesburg, Kandinsky” (trad. de la autora).

<sup>28</sup> “Siento de hecho una ligera preferencia por Sophie, quién era singularmente modesta y poco visible. Era útil en el entorno de Arp, estaba presente y era servicial. Casi todas las personas que venían a casa de Arp ignoraban que debajo de su taller había otro taller de las mismas dimensiones que era el de Sophie, y que nadie visitaba. Hacía unas obras remarcables que se encuentran ahora en los museos, pero que sólo tres o cuatro personas conocían entonces. Por el contrario Arp recibía numerosas visitas, todos los días” (trad. de la autora).



<sup>29</sup> “La calma límpida que se desprendía de las composiciones verticales y horizontales creadas por Sophie Taeuber influyó en la factura barroca, la estructura en diagonal de mis ‘configuraciones abstractas’” (trad. de la autora).

<sup>30</sup> “Arquitectura, escultura, pintura y artes decorativas se fusionarán, es decir, se convertirán en **arquitectura-como-entorno**. Las artes menos “materiales” se realizarán en la “vida”. [...] La concepción Neoplástica irá mucho más lejos del arte **en su realización futura.**” (trad. de la autora).

<sup>31</sup> “A veces se han cualificado sus obras de arte aplicado. La tontería tanto como la maldad están en el origen de esta denominación. El arte puede expresarse igualmente bien mediante la lana, el papel, el marfil, la cerámica, el cristal que mediante la pintura, la piedra, la madera, la argila [...]. El arte es siempre libre y libera el objeto al que se aplica.” (trad. de la autora).

## Referencias

- Baumhof, A. (1999). Las mujeres de la Bauhaus: un mito de la emancipación, en Fiedler, J. y Feierabend (Eds.). *Bauhaus* (pp. 97-107). Colonia: Könemann.
- Blanc, C. (2000). *Grammaire des arts du dessin*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- Broude, N. (1980). Miriam Schapiro and ‘Femmage’. Reflections on the Conflict between Decoration and Abstraction in Twentieth-Century Art, *Arts Magazine*, febrero, 83-87.
- Brüderlin, M. (2001). Introduction: Ornament and Abstraction. En Brüderlin, M. (ed.) *Ornament and Abstraction* (pp. 16-27). Basilea: Fondation Beyeler.
- Buci-Glucksmann, C. (2008). *Philosophie de l’ornement*. D’Orient en Occident, Paris: Éditions Galilée
- Chipp, H.B. (ed.) (1995). *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal.
- Dabrowski, M. (1985). *Contrasts of form. Geometric Abstract Art 1910-1980*. Nueva York: MOMA.
- De Diego, E. (2008). Escribir sobre las mujeres en el arte. Por qué no pueden ser “surrealistas” las “surrealistas”. En Casamartina, J. y Jiménez, P., *Amazonas del arte nuevo* (pp. 16 - 31). Madrid: Fundación Mapfre.
- De Diego, E. (2009). *Sophie Taeuber-Arp. Caminos de vanguardia*. Málaga: Museo Picasso.

- Deepwell, K. (ed.) (1998). *Women artists and modernism*. Manchester: Manchester University.
- Delaunay, S. (1978). *Nous irons jusqu'a soleil*. París: Eds. Laffont.
- Douglas, M. (1973). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Eds.
- Duncan, C. (1989). The MOMA's Hot Mamas. *Art Journal*, vol. 48, 2, 171-178.
- Faxedas, M. L. (2007). *Del Simbolisme a l'abstracció. L'ideal de la unitat de les arts en l'obra de Kandinsky i Mondrian, 1886-1936*. Tesis doctoral inédita, Universitat de Girona, Girona.
- Faxedas, M. L. Mujeres artistas y pintura abstracta. Sobre la marginalización de lo femenino en el discurso de la abstracción del siglo XX (2010) en *Actas del XVIII Congreso del CEHA. Mirando a Clío. El arte español, espejo de su historia* (pp. 646-658) Santiago de Compostela: CEHA.
- Felski, R. (1995). *The gender of modernity*. Cambridge: Harvard Univ. Press.
- Fer, B. (1990). What's in a line? Gender and Modernity. *Oxford Art Journal*, vol. 13, 1, 77-88.
- Flugel, J. C. (1964). *Psicología del vestido*. Buenos Aires: Paidós.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A. y Buchloch, B. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal.
- Garb, T. (2007). Berthe Morisot and the Feminizing of Impressionism. En M. Tompkins (ed.). *Critical readings in Impressionism and Post-impressionism* (pp. 191-201). Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Gibson, A. E. (2003). Color and difference in Abstract painting. The ultimate case of Monochrome. En A. Jones (ed.) *The Feminism and visual culture reader* (pp. 193-204). Londres y Nueva York: Routledge.
- Godefroy, C. (2003/04). Sonia Delaunay et le décor moderne, 1911-1937. *Les Cahiers du Mnam*, 86, 40-59.
- Greenberg, C. (2002). *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós.
- Gropius, W. (1919). *Manifiesto y programa de la Bauhaus*. Recuperado de [http://www.doooss.org/articulos/textos/Staatliches\\_BAUHAUS.ht](http://www.doooss.org/articulos/textos/Staatliches_BAUHAUS.ht)

m

- Holtzman, H. & James, M. (eds. y trads.) (1993). *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*. Nova York: Da Capo Press.
- Huysens, A. (2002). La cultura de masas como mujer: lo otro del modernismo. En Huysens, A. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (pp. 89-120). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Jaeger, C. y Weil-Seugeot, C. (eds.) (2007). *Sophie Taeuber. Rythmes plastiques, réalités architecturales*. Clamart: Fondation Arp.
- Jaudon, V. y Kozloff, J. (1978). Art Hysterical Notions of Progress and Culture. *Heresies*, 4, 38-42.
- Kandinsky, V. (1995). *De lo espiritual en el arte*. Colombia: Labor.
- Lemoine, S. (ed.) (2000). *Art concret*. París: Espace de l'art concret y RMN.
- Livchits, B. (1971). *L'Archer à un oeil et demi*. Lausanne: L'Age d'homme.
- Loos, A. (1908). *Ornamento y delito*. Recuperado en <http://es.scribd.com/doc/17479175/Loos-Adolf-Ornamento-y-Delito>
- Mondrian, P. (1989). *Realidad natural y realidad abstracta*. Madrid: Debate.
- Morgan, D. (1992). The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50, 3, 231-242.
- Müller, U. (2009). *Bauhaus women. Art, Handicraft, Design*. Flammarion: Paris .
- Nemser, C. (1975). *Art talk. Conversations with 15 women artists*. Nueva York: HarperCollins Pub.
- Nigro Covre, J. (2002). *Art abstrait. Thèmes et formes de l'abstraction dans les avant-gardes européennes*. Arles y Milán: Actes Sud / Motta.
- Ozenfant, A. (1952). *Foundations of modern art*. Nueva York: Dover Pub.
- Ozenfant / Le Corbusier (1993). “Naturaleza y creación” en *Acerca del purismo. Escritos 1918-1926* (pp. 115-125). Madrid: El Croquis ed.

- Pollock, G. (1988). *Vision and difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (pp. 50-90). Londres: Routledge.
- Pollock, G. (2010). The missing future: Moma and modern women. *Modern Women. Women artists at the Museum of Modern Art* (pp. 29-55; p. 38). Nueva York: MOMA.
- Schor, M. (2006). Some Notes on Women and Abstraction and a Curious Case History: Alice Neel as a Great Abstract Painter en *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 17, 2, 132-160.
- Seuphor, M. (1957). *Dictionnaire de la peinture abstraite*. Paris: Hazan.
- Spelman, E. (1982). Woman as body: ancient and contemporary views. *Feminist Studies*, 8, 1, 109-131.
- Troy, N.J. (2003). *Couture and culture: a study in modern art and fashion*. Cambridge y Londres: The MIT Press.
- Wolff, J. (2000). The Feminine in Modern Art. Benjamin, Simmel and the Gender of Modernity. *Theory Culture Society*, 17, 33-53; p.35.
- Wollen, P. (1987). Fashion / Orientalism / The body en *New Formations*, 1, 5-33.
- VV.AA. (1982). *Kandinsky in Munich, 1896-1914*. Nueva York: The Solomon R. Guggenheim Museum.
- VV.AA. (2004). *La dona. Metamorfosi de la modernitat* Barcelona: Fundació Miró.
- VV.AA. (2009). *Elles@centrepompidou: artistes femmes dans les collections du Musée National d'Art Moderne*. París: Centre Georges Pompidou.
- VV.AA. (2010). *Modern Women. Women artists at the Museum of Modern Art*. Nueva York: MOMA.

**Lluïsa Faxedas** es Lectora en Historia del Arte Contemporáneo. Miembro del Grupo de Investigación Teorías de Arte Contemporáneo. Universitat de Girona, España.

**Contact Address:** St. Domènec Plaça Ferrater Mora 1  
17071 - GIRONA. Despatx: 3. Email: mlluisa.faxedas@udg.edu