

La mujer en el arte y el diseño del pasado siglo. Tres visiones, tres mujeres: Mary Cassatt, Luoise Nevelson y Sonia Delaunay

*Women in art and design from the past century.
Three visions, three women: Mary Cassatt, Sonia Delaunay and Luoise Nevelson.*

Hortensia Mínguez García

Resumen

El presente texto realiza un breve acercamiento a las principales aportaciones de tres de las mujeres más representativas en las últimas centurias respecto al arte gráfico y el diseño, tomando como casos de estudio a Mary Cassatt (1844-1926) como primera generación, y dentro de una segunda generación, a la escultora Luoise Nevelson, (1899-1988) y a la diseñadora y artista, Sonia Delaunay (1885-1979).

Palabras clave: Arte, Diseño, mujer, Mary Cassatt, Luoise Nevelson, Sonia Delaunay.

Abstract

This article takes brief summary at the main contributions of three of the most representative women in the last century with respect to the graphic art and design, taking as case studies to Mary Cassatt (1844-1926) as the first generation, and in a second, the sculptor Luoise Nevelson, (1899-1988) and the designer and artist, Sonia Delaunay (1885-1979).

Key words: *Art, design, women, Mary Cassatt, Luoise Nevelson, Sonia Delaunay.*

Introducción

Si bien es cierto que durante siglos en el campo del arte han existido miles de puntos a debatir alentando a una infinita lista de teóricos, críticos e historiadores a deambular en ese agudo filo entre el debate y la controversia, sobre qué era lo bello, lo original u auténtico, o cómo se podía representar el espacio o el tiempo, entre muchos otros temas, una de las preguntas más incómodas y que peor sabor de boca ha dejado en la historiografía del arte fue, sin lugar a dudas, la planteada por la americana Linda Nochlin en 1971: ¿por qué durante siglos no hubo grandes mujeres artistas?

Curiosamente, nadie se había parado a pensar en ello. ¿Por qué no se veían reflejados los logros de tantas y tantas mujeres en ninguna publicación de prestigio? ¿Acaso nunca, jamás, una única mujer, de cualquier época, había tenido el potencial suficiente como para ser recordada? O más bien, ¿qué tan neutrales y objetivos habían sido los historiadores del arte?

Existir, existieron. Eso ténganlo por seguro. Pero, ¿cuántos de nosotros conocemos la obra y trayectoria de la pintora caravaggista italiana Artemisa Gentileschi o el éxito de las artistas Marie-Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun y Angelica Katherina Kauffman en el s. XVIII?

Como presupondremos, para la historia del arte, inicialmente la mujer no era más que un objeto, un ente cosificado bajo el infortunio de la belleza de su forma y ademanes, estereotipada y sumida a la entelequia de una sociedad producida por hombres que, durante siglos sólo supo ver en ella un objeto apropiado para ilustrar sus propios deseos, designios o miedos. ¿Por qué esa cantidad desorbitante de desnudos femeninos? ¿Por qué no pudo existir un Giocoondo o un majo desnudo? ¿Por qué se consideró indeco-

roso que la mujer pudiera asistir a la Academia para aprender dibujo al natural si era ella la que posaba?

El mero acto de evocar nuestra historia del arte y ver cómo la mujer fue relegada al olvido durante tantos y tantos siglos, nos hace pensar ¿cuántas Leonardo Da Vinci existieron?

La historia, nos ha enseñado que los mecanismos represivos de cualquier sistema cultural dominante acaban siendo denunciados más pronto o más tarde. Hemos luchado contra el racismo, el despotismo, el caciquismo, las dictaduras, la demagogia, etc., e incluso contra la intolerancia y la desigualdad entre sexos. Sin embargo, todavía a día de hoy, resulta imperante recuperar la obra de algunas mujeres casi olvidadas por la historia, aún a pesar de la valía de su trabajo y del aporte hacia sus áreas de trabajo.

La mujer creativa a finales del s. XIX

Durante siglos, especialmente entre el s. XVI al XIX, la temática predilecta del arte era precisamente la pintura histórica y mitológica, siendo consideradas como menores, aquellas nos versadas en el estudio y la representación del cuerpo humano, como el paisaje, el bodegón, la representación de escenas domésticas, animales, e inclusive, el retrato familiar. (Cao, L.F., 2000). Partiendo desde este simple hecho, aunado al de la prohibición que la mujer tuvo hasta entrado el s. XIX a tener acceso libre a los talleres de desnudo y anatomía humana (principal camino para aprender a representar el cuerpo humano que tanto se utilizaba en la pintura histórica y mitológica), no es de extrañar que, aún y después de considerar los “infortunios” familiares que supondría romper con la dinámica social que estandarizaba a la mujer al patrón de esposa y madre, la mayoría de las mujeres tomaron el camino más fácil: olvidar sus designios y vocación de ser artistas, desmotivadas por el hecho de que ni podrían obtener una formación digna en términos de calidad,¹ ni conseguir las oportunidades en el mundo del mercado del arte.

¹ A diferencia de los hombres, las mujeres tampoco tenían acceso al aprendizaje de la física, la aritmética y la geometría, además de la anatomía, salvo aquellas mujeres que por su estatus social eran apoyadas por sus figuras paternas. (Biblioteca UNED, 2004)

La alta demanda de mano de obra derivada de la Revolución Industrial y consagración de la burguesía, posicionaron progresivamente a la mujer dentro del ámbito laboral cada vez con mayor igualdad de posibilidades. Ya en pleno impresionismo comenzaron a brotar las “primeras” artistas reconocidas como Marie Bracquemond, (1840-1916), Berthe Morisot (1841-1895), Mary Cassat (1844-1926), Eva González (1849-1883) o Camille Claudel (1864-1943) quienes, todavía en muchas ocasiones, tuvieron que ser patrocinadas o auxiliadas por hombres pudientes o reconocidos por la sociedad del arte para ser consideradas dignas de pertenecer a los grandes círculos de intelectuales y artistas de su época.²

El camino hacia la equidad no fue fácil. No sería hasta de la segunda mitad del s. xx fue cuando la mujer pudo sentir la satisfacción de haber conseguido el reconocimiento de su trabajo por la calidad del mismo, sin ser tachada de ser popular por ser de las primeras mujeres artistas, o reprochada por la crítica por utilizar temáticas “excesivamente” femeninas como la maternidad o la representación de escenas domésticas y familiares.

Si ya era difícil para una mujer hacerse camino en el campo de la pintura o la escultura, peor lo era en el campo de la gráfica y mucho menos en diseño. Al principio, la actividad de la mujer dentro de estos campos supuso de manera general, una diligencia más bien secundaria, siendo por norma general, artistas referenciadas por la historia del arte, como escultoras o pintoras aún y cuando, muchas de ellas realizaron grandes aportaciones a sus respectivos campos. Tres casos, de indiscutible referencia son Mary Cassat, Luoisé Nevelson y Sonia Delaunay.

Mary Cassat (1844-1926)

Cassat, que como artista americana afincada en Francia desde 1877 consiguió unirse al círculo de los impresionistas y postimpresionistas gracias al apoyo de Degas, fue quien



finalmente reviviría el aguatinta policromática utilizando diferentes placas. Una técnica que había caído en desuso desde 1830 en occidente y que ella, retomaría inspirándose en los métodos de estampación de Ukiyo-e, consiguiendo con ello, la popularización del aguatinta a color combinada con la ancestral técnica de la punta seca.

Fig.1. Mary Cassat, “Mother kissing her baby”, (1891) Aguatinta y punta seca.

² Otras artistas importantes de la época fueron: Marie Rosalie Bonheur (1822-1899), Elizabeth Eleanor Siddal (1829-1862), Kitty Lange Kielland (1843-1914), Lilla Cabot Perry (1848-1933), Louise Catherine Breslau (1856-1927), Marie Bashkirtseff (1858-1884) y Gwendolen Mary John (1876 -1939).

³ Pongamos por caso, que Utamaro Kitagawa (1753-1806) ya había abordado el género bijinga (“fotos de mujeres bonitas”) representando a mujeres de gran belleza, sensualidad y erotismo.

Muestra de sus policromías al aguatinta, los podemos hallar en su famosa serie Los Diez que Cassat realizó entre 1890 y 1981. En esta serie podemos hallar, además de sus refinados estudios policromáticos al aguatinta, el tratamiento de temáticas como la maternidad y de escenas de intimidad, que aunque si bien ya habían sido abordados en el campo de la pintura, la escultura y la gráfica³ por una gran cantidad de artistas a lo largo de la historia con anterioridad, constituyeron el primer referente de una representación naturalista de la vida de una mujer desde la misma visión femenina y no tanto en su interrelación con la fertilidad, el erotismo o el idealismo de la figura de la maternidad.

Luoise Nevelson (1899-1988)

“Ya a comienzos del siglo xx las artistas podían remitirse a un gran número de derechos por los que lucharon muchas otras mujeres a lo largo del siglo XX. Tenían derecho a estudiar en las mismas escuelas de bellas artes que los hombres, a participar en clases de dibujo al natural, a presentarse a concursos, a ganar premios y a solicitar becas. Podrían presentar sus obras en exposiciones internacionales y venderlas en galerías; recibían encargos y participaban activamente en la vida artística. (...) Superficialmente habían dejado de existir las diferencias entre artistas masculinos y femeninos. La opinión imperante era que “el verdadero talento acaba por abrirse paso y el artista de talento cosecha éxitos”. Sin embargo, en la realidad la pretendida igualdad de oportunidades resultó ser engañosa: muy pocas mujeres enseñaban en las escuelas de arte o eran miembros de las academias; las artistas seguían teniendo escasa representación en las exposiciones y, a diferencia de los hombres, sus obras no recibían la mis-

ma atención por parte de la crítica ni se adquirirían para colecciones públicas o privadas.” (Grosenick, Uta, 2003, p.6)

Apenas unas décadas más tarde de los aportes de Cassat hacia la revalorización de técnicas y temáticas, consideradas en desuso o menores, emerge una segunda generación de mujeres artistas a quienes la historia del arte sí ha reconocido ampliamente por las indiscutibles aportaciones estéticas, poéticas y técnicas de su obra. Hablamos de personalidades como Kathe Kollwitz (1867-1945), Sonia Delaunay (1885-1979), Goergia O’Keeffe (1887-1986), Tamara Lempicka (1898-1980), Luoise Nevelson (1899-1988), Maruja Mallo (1902-1995), Frida Khalo (1907-1954), Remedios Varo (1908-1963) o Leonora Carrington (1917); pero hacia las cuales, ha habido más un estudio sobre su producción pictórica y no tanto de su arte gráfico y diseños.

En dicho sentido, y como segundo referente a tener en cuenta, Luoise Nevelson fue -en paralelo con el artista Jasper Johns-, una de las artistas que iniciaría la investigación del estampado sobre láminas de plomo en los años setenta del siglo pasado, es decir, la experimentación sobre soportes o materiales no convencionales en el grabado tradicional.

A lo largo de su carrera artística, el interés de Nevelson por trabajar con profundos altorrelieves le condujo a la creación de grandes cajas de carácter escultórico ensamblando toda índole de objetos de madera que, posteriormente pintaba con una base de pintura de colores negro, blanco o dorado. Cuando Nevelson quiso trasladar esta forma de trabajar al arte gráfico a sus 71 años de edad, abrió un amplio campo de experimentación al utilizar materiales tan ajenos a la gráfica seriable tradicional como el cuero o las láminas de plomo.

En su serie de grabados sobre plomo (Lead intaglio Serie), Nevelson partía de la realización de un positivo construido con chapas de madera encoladas formando estructuras modulares cuadradas y rectangulares de dimensiones variables. Una vez realizada la matriz, le sacaba un molde de

resina sintética, caucho o silicona y su correspondiente contramolde. Lo curioso de su procedimiento era que, una vez conseguidos el molde y el contramolde, Nelson colocaba entre las dos piezas una lámina de plomo –y no papel– y, después pasaba todo el conjunto por el tórculo. Ejemplo, de ello es su renombrada serie compuesta por un total de 6 obras: *The Great Wall* (1970), *Sky Garden* (1971), *The Night Sound* (1971), *Night Tree* (1972), *Tropical Leaves* (1972) y *The sky of the shadows* (1973), todas ellas obras impresas sobre finas láminas de plomo posteriormente encoladas sobre papel Fabriano de 76 x 64 cm. aproximadamente, y publicadas por Ediciones Pace Inc. en Nueva York con una edición de 1/150 al 150/150 más 20 PA.

Sonia Delaunay (1885-1979)

Por último, consideramos pertinente recordar la importancia de la obra de Sonia Delaunay, una artista y diseñadora de alcance internacional, en ocasiones ensombrecida por la figura de su esposo, Robert Delaunay. Nacida con el nombre Sarah Stern Ilinitchna, Sonia constituye una de las mujeres más polifacéticas de su época. Conocida principalmente como pintora así como cofundadora del orfismo, la labor de esta artista se extiende más allá de la pintura hasta el campo de la ilustración, la cerámica, la encuadernación, el diseño textil, de escenografía y mobiliario, tomando siempre como eje neurálgico de sus creaciones la abstracción geométrica, un sentido constructivo fundamentado en los principios cubistas del ensamblaje y un gusto muy personal por el color y las teorías del contraste simultáneo.

Entre sus mayores aportaciones, ineludiblemente, cabría destacar su capacidad para trasladar la poética pictórica vanguardista del momento al campo del diseño; especialmente en lo concerniente al diseño textil donde definitivamente encontramos personificada una visión interdisciplinaria sin precedentes,

pues no olvidemos que todavía por aquel entonces, prácticamente la única comunicación existente entre la pintura y el diseño era a través de la ilustración y el cartel.

“Antes de la Primera Guerra Mundial, sólo hubo una gran excepción a esta regla: la rusa Sonia Delaunay. Ella llegó a interesarse en el diseño de indumentaria como consecuencia de la pintura simultaneísta, la cual había experimentado con su esposo Robert en los primeros años de la década del 1910. Para ella, el simultaneísmo, un estilo de pintura basado en contrastes de color, debía trascender la pintura y penetrar el mundo de los objetos, afirmándose en cada área de la vida.” (Stern, R., 2004, p. 63)

De esta forma, Sonia Delaunay incursionó en el diseño de pintura de automóviles,⁴ vestuario para teatro, tapices, indumentaria en general⁵ y mobiliario para algunos films y pabellones,⁶ consiguiendo lo que pocos había logrado por aquella época: que sus indagaciones visionarias fueran finalmente reconocidas, no como experimentos, ni como pseudoarte, sino como “arte utilitario”, una categorización que algunos hoy proyectamos paralelamente al concepto de diseño con mayúsculas.

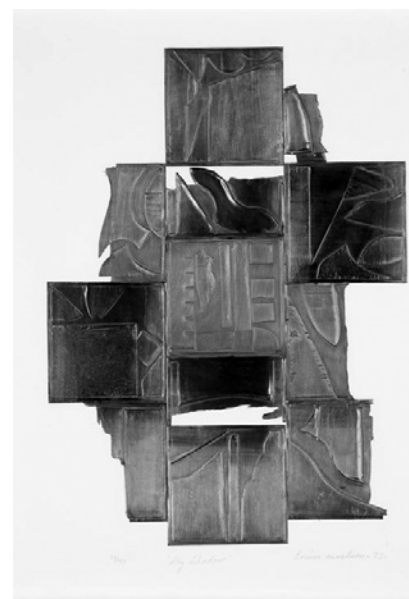


Fig. 2. Louise Nevelson, “Sky Shadow, Lead”, (1973). Lead intaglio, publicado por Pace Editions, Inc.

⁴ Sus pinturas de automóviles fueron muy controversiales para la época, entre ellos los modelos: Bugatti T35 (1924), el Citroën B12 (1925-26) que armonizaba con su vestimenta a cuadros, el modelo deportivo Matra B530, (1967).

⁵ En 1925, Delaunay abrió la *boutique simultanée*, un estudio de moda que inició en colaboración con el diseñador parisino Jacques Heim, conocedor por fabricante de ropa de alta costura y peletería. Finalmente, Delaunay cerró la boutique en 1930 inducida inevitablemente por la crisis económica del momento.

⁶ Delaunay realizó algunos diseños para los films *Le Vertige* (1927), *Le Petit Parigot* (1926) y *Parce que je t'aime*, (1929). Posteriormente, en 1934, inició el diseño de dos pabellones para la Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne de 1937: el Pavillon des Chemins de Fer y el Palais de l'Aire.

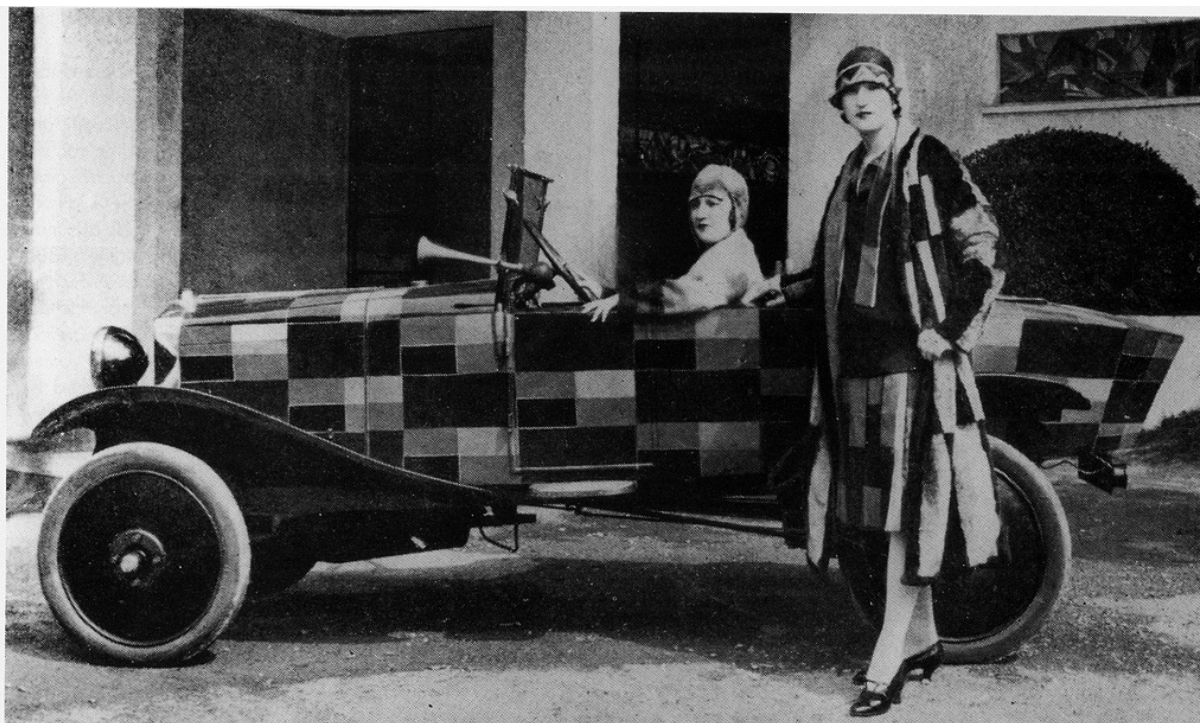


Fig. 3. Sonia Delaunay. Diseño de indumentaria y automóvil Citroën, (1925).

A modo de cierre

Éstas, son sólo tres de las miles de poéticas posibles que podríamos nombrar, y que no tienen nada que ver con los estereotipos clasicistas de la mujer.

Si bien es cierto que, la búsqueda de identidad plástica desde lo femenino abrió vías de exploración inusitadas y desconocidas en el arte desde el siglo pasado de la mano de artistas como Eleonor Antin (1935), Judy Chicago (1939), Mary Kelly (1941), Ana Mendieta (1948), Cindy Sherman (1954) o Vanezza Beecroft (1969), entre muchas otras, —quienes generaron o promovieron temáticas como la maternidad, lo sexual, la menstruación o la belleza—; también es importante anotar que la producción femenina no debe asociarse únicamente a lineamientos temáticos, sino entenderse desde la complejidad de su época.

Durante siglos, la mujer ha intentado sumarse con igualdad de oportunidades al mundo y al mercado del arte y el diseño, y muchas han sido sus aportaciones como creativas, editoras, promotoras o investiga-

doras. Lo importante, al fin y al cabo, es que hoy es el día en el que por fin la mujer puede hablar de su cuerpo y de sus experiencias, reconocer y dialogar abiertamente sobre su identidad exactamente igual que como lo ha estado haciendo el hombre durante siglos, pero a la par, mostrarse transparente en un mundo que socialmente, por fin, parece estar preparado para valorar su trabajo con equidad de género.

Referencias

Adhémar, J., (1967) *La gravure originale au XXe siècle*. París: Aimery Somogy.

Biblioteca UNED, (2004) “La mujer y el Arte”, Exposición virtual [on line] Disponible desde: http://www.uned.es/biblioteca/mujer_arte/introduccion.html

Marián L.F. (coord.) (2000), “La creación artística: un difícil sustantivo femenino”, en *Creación artística y mujeres*, Madrid : Nárcea.

Castleman, R., (1976) *Prints of the 20th*

Century. A history. Londres: Thames and Hudson.

Cate, P.D. y Grivel, M., (1992) *De Pissarro a Picasso. L'eau-forte en couleurs en France*. París: Zimmerli Art Museum, Flammarion.

Grosenick, Uta, (2003) *Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*. Italia: Taschen, Colección Icons

Hayter, S.W., (1966) *New ways of gravure*, Londres: Oxford University Press.

Melot, M., (1994) *L'estampe impressionniste*. París: Flammarion.

Stern, Radu (2004) *Against Fashion: Clothing as Art, 1850-1930*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.