



La mujer en la primera abstracción geométrica: una *contra-historia* artística en clave de género

M^a Jesús Godoy Domínguez¹

Recibido: 16 de marzo de 2017 / Aceptado: 25 de julio de 2018

Resumen. Este trabajo es un intento de rescatar las creaciones artísticas femeninas de la primera abstracción geométrica. Recurre, por un lado, a la reescritura del arte moderno de la estética de Jacques Rancière, basada en el valor de la igualdad y en la idea de dar voz a aquellos que no la tuvieron en el relato artístico clásico. Suscribe, por otro lado, el espíritu revisionista de la estética actual, su replanteamiento del valor de la libertad, en cuyo nombre se sigue denegando aún hoy el estatuto artístico a las formas expresivas consideradas no-libres. Se establece así un paralelismo entre la situación de la artista moderna y la de las llamadas *artes menores*, ambas excluidas del “gran arte” por su falta de libertad y ambas dignificadas, sin embargo, en la obra no-objetiva geométrica de mujeres como Liubov Popova, Sonia Delaunay, Anni Albers y Marlow Moss.

Palabras clave: estética; arte moderno; arte abstracto; mujer artista; género.

[en] Woman in the first geometric abstraction: an artistic *counter-history* in gender terms

Abstract. This paper tries to recover female artwork in the first geometric abstraction. On the one hand, it turns to the rewriting of modern art in Jacques Rancière’s aesthetics, based on the value of equality and the idea of giving a voice to those who did not have a say in the classical History of Art. On the other hand, it supports the revisionist spirit of current aesthetics, the reconsideration of the value of freedom which still denies artistic status to the non-free expressive forms. So, a parallel is considered between women artists and the so-called *minor arts*, both excluded from the “great art” due to their lack of freedom and both dignified, however, in non-objective geometric works of art by Liubov Popova, Sonia Delaunay, Anni Albers and Marlow Moss.

Keywords: aesthetics; modern art; abstract art; women artist; gender.

Sumario: 1. Estética extensional y contra-historia; 2. Contra-historia extensional y género; 3. Abstracción en femenino; 4. Abstracción geométrica de doble ascendencia; 5. Conclusión.

Cómo citar: Godoy Domínguez, M.J. (2018) “La mujer en la primera abstracción geométrica: una contra-historia artística en clave de género”, en *Escritura e Imagen* 14, 261-277.

¹ Departamento de Estética e Historia de la Filosofía, Universidad de Sevilla
godoydom@us.es

1. Estética extensional y contra-historia

Dentro de la tendencia revisionista de la *modernidad* por parte del pensamiento estético vigente, el valor sacrosanto de la libertad, aquel en torno al cual se constituyó precisamente el paradigma estético moderno y el de la historia y la crítica de arte del *modernismo*, parece haberse vuelto problemático. Porque la libertad, si bien fue decisiva para el establecimiento y definición del arte en el siglo XVIII, para eso que Rancière ha llamado el “régimen estético de identificación del arte”², con el tiempo ha sido la responsable también de su indefinición o “desdefinición”, como señalara por su parte Rosenberg³. El motivo es haber ido vaciando progresivamente ese arte de contenido –como consecuencia de una libertad un día programática pero ya desbordada y sin rumbo–, o haberlo llenado de contenidos insospechados y de lo más variopinto –resultado de una libertad en este caso sin criterio alguno–; de ahí los dos posicionamientos encontrados de la estética actual sobre esta cuestión: el *intensivo*, orientado a la búsqueda de criterios con los que poner coto a esa libertad excesiva y deslindar así lo artístico de lo no-artístico, que campa hoy a sus anchas en el terreno del arte; y el *extensivo*, proclive, en cambio, a ampliar las fronteras del dominio artístico donde una libertad demasiado restrictiva y devenida ella misma criterio bloquea el paso a las formas expresivas consideradas no-libres⁴.

De ambas posturas, nos quedamos con la segunda, que es la que está rescatando hoy del ostracismo, de su condición de *paria*, a aquellas artes que en su carácter heterónimo –o aplicado, funcional y, por eso, *menor*⁵– no tuvieron cabida en el sistema estético del siglo XVIII. Dándoles visibilidad y reconociendo su valía, esta estética *extensional* se esfuerza en reescribir el relato del arte moderno, o si se quiere, en escribir un relato paralelo al oficial, el de la Historia del Arte tal y como la hemos venido conociendo hasta hace muy poco. Dicho relato unas veces se opone dialécticamente al hegemónico –como en Schaeffer, quien reprochando a este último su falta de neutralidad a la hora de discriminar lo artístico de lo que no, ha propuesto incluso abandonarlo⁶– y otras veces, se lleva simplemente a primer plano para fomentar un planteamiento estético y artístico más inclusivo –como hace Larry Shiner cuando aboga por un tercer sistema de las artes donde conciliar lo estético y lo funcional que quedaron reñidos en el sistema del XVIII, o también Richard Shusterman al retomar la tesis de la continuidad de Dewey para superar la renuncia ascética a los placeres cotidianos de la experiencia estética tradicional⁷–.

Pero si hay un autor de interés en estas páginas es Rancière, aunque su propuesta no sea exactamente extensiva, al perseguir, no tanto extender la frontera del arte, como generar distorsiones, interferencias e incertidumbres en su gran relato. Este desmantelamiento suyo de las visiones aceptadas ha sido calificado por él mismo de “contra-historia”⁸ al tener como objetivo denunciar y poner en cuestión las “numerosas

² Rancière, J., *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2009, p. 7.

³ Rosenberg, H., *The de-definition of art*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, pp. 11 y ss.

⁴ Para un mayor desarrollo de ambos lineamientos estéticos, ver Infante del Rosal, F., “Las tres estéticas y el límite”, *Estudios Filosóficos*, 64 (2015), pp. 35-48.

⁵ *Menor* en el doble sentido del término: como joven o corto de edad, incluso no-nato en el caso del cómic o la publicidad, que no habían nacido aún en el siglo XVIII, y como algo también de escaso valor, dígame el diseño y las artes decorativas en general; todas ellas *artes menores* en tanto carentes de libertad.

⁶ Schaeffer, J.-M., *Adiós a la estética*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2005.

⁷ Shiner, L., *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2004; Shusterman, R., *Estética pragmática: viviendo la belleza, repensando el arte*, Barcelona, Idea Book, 2002.

⁸ Rancière, J., *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Santander, Shangrila, 2014, p. 13.

historias imaginarias de la modernidad artística⁹. Ello ha permitido descubrir, por ejemplo, el importante papel desempeñado por el diseño en las transformaciones de lo sensible en el tránsito del siglo XIX al XX. Para Rancière, fue en efecto en el diseño, y no en la pintura como siempre se hizo creer, donde se forjaron las nuevas relaciones entre el texto y la imagen que llevaron a un nuevo reparto de lo sensible¹⁰. Gracias a ello, esta práctica ha dejado de ir a la zaga de la pintura de caballete, se ha despojado de la condición *subalterna* que siempre le atribuyeron el pensamiento estético y la historia del arte y por la que se limitaba a hacerse eco de las novedades acometidas por las artes *mayores*. Frente a esa crónica sesgada y parcial de hechos, la de Rancière ha rescatado los méritos inherentes a esta forma expresiva, situándola así en primera línea estética. Pero no lo ha hecho imponiendo una nueva jerarquía o enaltecendo el diseño a costa de deponer aquellas artes que antaño lo depusieron a él, sino estableciendo una nivelación de las artes y, de ese modo, un juego de relaciones y continuidades entre ellas; es decir, lo ha hecho en nombre de la igualdad, valor que el pensador francés ha querido recuperar para la estética, porque aparte de desmentir los relatos de la modernidad y el modernismo levantados sobre el valor clásico de la libertad, hace tomar en consideración el potencial de aquellas prácticas expresivas tenidas por no-artísticas¹¹.

2. Contra-historia extensional y género

Nuestro propósito aquí es intentar compaginar la estética extensiva del momento presente con la contra-historia estética de Rancière, pues si por un lado suscribimos las estrategias de inclusión de lo heterónimo en el recinto del gran arte, del arte puro y libre—no prescindimos, por tanto, del valor de la libertad—, por otro lado, consideramos prioritario articular la narración de los vencidos, de aquellos sujetos desechados, subestimados y, en definitiva, desaparecidos de la narración de los vencedores con vistas a documentar, en primer lugar, su existencia y a poner sus realizaciones después a la altura de las de estos últimos—por lo que tampoco renunciamos a la igualdad—. Creemos posible la conjunción de sendos planteamientos—conseguir la libertad no tiene por qué suponer traicionar la igualdad, como sí hizo, en cambio, la libertad moderna; es más, sería el medio para alcanzarla—, a tenor del tipo de *rechazados* del que queremos ocuparnos; rechazados, vaya por delante, de los que no se ha hecho cargo hasta el momento el revisionismo estético en ninguna de sus variantes—sin duda, porque el grueso del corpus estético ha venido siendo de autoría principalmente masculina¹²—, lo cual hace más necesario si cabe nuestro *contra-relato*.

⁹ Rancière, J., *El reparto de lo sensible*, op. cit., p. 27.

¹⁰ *Ibidem*, p. 23.

¹¹ Para un estudio más exhaustivo del concepto de igualdad en Rancière, véase Infante del Rosal, F., “Jacques Rancière. Contra-historias estéticas”, *Daimon. Revista internacional de filosofía*, 70 (2017), pp. 67-81. Doi: 10.6018/daimon/224791

¹² Afortunadamente, las cosas han empezado a cambiar de un tiempo a esta parte y son cada vez más las estetas femeninas y, dentro de ellas, las que estudian algún “rechazado” de la estética clásica y moderna. Entre las más conocidas, cabe mencionar a Carolyn Korsmeyer y Emily Brady, quienes han abordado sentidos distintos de la vista y el oído premiados por la experiencia estética tradicional, el gusto y el olfato concretamente (Korsmeyer, C., *El sentido del gusto: comida, estética y filosofía*, Barcelona, Paidós, 2002; Brady, E., “Sniffing and savoring: the aesthetics of smells and tastes”, en Light, A. y Smith, J. M. [eds.], *The aesthetics of everyday life*, Nueva York, Columbia University Press, 2005); y, fuera de la estética occidental, citamos también a la japonesa Yuriko Saito, una de las grandes promotoras de la estética de lo cotidiano (*Everyday aesthetics*, Nueva York, Oxford University Press, 2008).

Los *rechazados* que quedaron en este caso fuera del perímetro del arte fueron personas, un vasto colectivo para ser exactos, el femenino, que al igual que las prácticas artísticas consideradas no-libres o *impuras*, fue relegado a los márgenes del discurso del arte cuyo centro ocupó en solitario el segmento masculino. De hecho, acaparando para sí los beneficios de la modernidad política y social, la titularidad de la soberanía y la autogestión pensadas inicialmente con vocación universal, el varón acaparó también las prerrogativas consustanciales a la estética moderna: monopolizó así la nueva identidad artística que aparejaba la figura del genio, del artista que erigiéndose dueño absoluto de su obra, ya no admitía más reglas que las establecidas por él mismo en el ejercicio pleno de su libertad; y monopolizó la capacidad creativa adjunta a esa figura, la facultad de producir ideas estéticas de la que emanaría desde ese momento la obra de arte, según la teorización kantiana al respecto elevada por entonces a dogma. Monopolizó, en suma, la identidad del sujeto artístico porque previamente había monopolizado ya la del sujeto moderno que lo legitimaba para hacerlo. Y habiéndose arrogado el don de la creación, hizo lo mismo con el don narrativo, por lo que siendo el varón el autor del relato del arte moderno que hemos venido conociendo, se explica que la mujer, o no haya tenido presencia dentro del mismo, o cuando la ha empezado a tener –con motivo del auge del feminismo en la década de los ochenta¹³–, haya sido normalmente en calidad de seguidora o de personaje secundario –como amante, esposa o compañera de filas–, y no de protagonista¹⁴. Por eso, la valoración de sus realizaciones ha sido asimétrica también respecto a las masculinas, como las del arte útil respecto al *inútil* o carente de utilidad. En ambos casos, el estigma de la inferioridad ha tenido una misma y única justificación, la falta de libertad, que si en el caso del arte aplicado significaba falta de aptitud para romper con el mundo funcional y de los asuntos prácticos, en el de la artista suponía falta de aptitud también pero para crear sin más o para crear algo que mereciera además la pena.

De acuerdo con el relato de los vencidos de Rancière, que puso en medio de la escena artística a las artes desestimadas en tanto artes *esclavas*, el contra-relato que aquí comienza está concebido en clave de género, pues el foco de atención se dirige esta vez a parte de aquellas mujeres que habiendo sido descartadas de la Gran Historia del Arte por su mera condición femenina –sinónimo también de subyugado y sometido en términos políticos, sociales y, por ende, estéticos– resultaron, sin embargo, tan creativas, innovadoras y arrojadas como sus colegas masculinos¹⁵. Formulamos, pues, este contra-relato para informar de sujetos artísticos de pleno

¹³ Son muchos los nombres de los que dar cuenta en este sentido; a título honorífico, destacamos la labor pionera de L. Nochlin (“Why have there been no great women artists?”, *Art News*, 69 [1971], pp. 22-39), N. Broude y M. D. Garrard (*Feminism and Art History: Questioning the litany*, Nueva York, Harper and Row, 1982) y G. Pollock y R. Parker (*Old Mistresses: Women, art and ideology*, Nueva York, Routledge and Kegan Paul, 1991).

¹⁴ Un aspecto en el que no podemos detenernos, pero donde destacamos, como casos especialmente ilustrativos dentro de las artistas que estudiaremos aquí, los de Sonia Delaunay y Anni Albers, cuya vinculación personal a los artistas de vanguardia Robert Delaunay y Josef Albers respectivamente –fueron sus esposas–, condicionaría su desarrollo artístico, su aceptación por parte de la crítica y su valoración –infravaloración más bien– dentro de la historiografía del arte.

¹⁵ Según la impronta de la estética idealista romántica que asimiló el concepto de arte a creación *ex novo* y, de ahí, a innovación, transgresión y valentía, y que siguió vigente durante la modernidad artística. Por otro lado, debemos insistir en que, dadas las reducidas dimensiones de este trabajo, el arte recuperado aquí es sólo una pequeña parte de la totalidad creativa femenina moderna, por lo que la lista de mujeres no acaba evidentemente con las que abordaremos en estas páginas.

derecho a los que se desposeyó de su talento y su obra y se condenó muchas veces al olvido. El fin último, al igual que en Rancière, es colocar esta historia alternativa junto a la reconocida e institucionalizada, yuxtaponer estos otros hechos y personajes a los que tuvieron más fortuna para obtener una visión más completa –también más veraz– de lo acontecido estética y artísticamente al llegar la era moderna. Luego no se trata de alumbrar una parte de la historia dejando de nuevo en penumbra otra, de dar espacio a sujetos que nunca lo tuvieron quitándoselo a los que ya lo tenían, sino de hacer compatibles ambos espacios para conformar entre los dos una unidad espacial mayor y conjunta.

3. Abstracción en femenino

Para este programa, conviene aclarar antes de nada que del amplio muestrario de corrientes y movimientos englobados dentro de la denominación genérica de “arte moderno”, nos centraremos específicamente en las vanguardias y, dentro de ellas, en las que tuvieron que ver expresamente con la abstracción geométrica. El motivo es que este lenguaje plástico en concreto invistió a las ejecuciones femeninas de un significado propio que entendemos digno de ser tenido en cuenta y analizado desde un enfoque estético. Así y en aras de una mejor organización de los contenidos, empezaremos explicando, en primer lugar, lo que supuso que la artista se decantara por la no-objetividad como medio creativo y, en segundo lugar, que esa no-objetividad fuera además de tipo geométrico.

Respecto a lo primero, la Historia del Arte ha venido presentando la abstracción contemporánea como el cénit del arte moderno¹⁶. Es obligado referirse en este sentido a Clement Greenberg, el “narrador más grande del modernismo”¹⁷ según Danto y, de ese modo, el máximo artífice del paradigma de la historia y la crítica del arte modernos, del relato vencedor del que todavía hoy seguimos siendo, en gran medida, herederos¹⁸. Según esa narración, el arte de vanguardia era el único arte realmente de la sociedad en curso –la de los años treinta, que es en la que viera la luz el ensayo más influyente de Greenberg– pues, manteniéndose al margen de ella, evitaba contagiarse de sus valores, en especial la utilidad, pero también el mercado en el caso de las sociedades capitalistas. Esta renuncia a la experiencia común y al universo utilitario hacía que este arte ya no mirara hacia fuera, como había hecho el arte clásico –del que el arte de vanguardia era continuador natural–, sino hacia dentro, hacia sí mismo; o sea, hacía que abandonara el referente externo, su antigua condición mimética, y se volviera su propio referente, orientándose así hacia una abstracción cada vez mayor y, de paso, hacia una calidad estética superior e inigualable, según demostraba en el terreno pictórico –*el no va más* del arte, para

¹⁶ Subrayamos “contemporánea” porque la abstracción no fue un invento, ni mucho menos, del siglo XX: existió desde que el ser humano, empezando a utilizar imágenes y sonidos, hizo patente su tendencia natural a contraer, sustraer, esquematizar y simplificar, según han puesto de relieve autores como J. E. Cirlot (*El espíritu abstracto*, Barcelona, Labor, 1993) y S. Giedion (*El presente eterno: los comienzos del arte*, Madrid, Alianza, 2000), además de W. Worringer en su texto de comienzos del siglo XX, *Abstracción y Naturaleza* (México, Fondo de Cultura Económica, 2008).

¹⁷ Danto, A., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 33.

¹⁸ Porque el descrédito del que viene siendo víctima el arte de masas, aún en nuestros días, arranca con el trabajo de Greenberg de 1939, *Vanguardia y Kitsch* (en *Arte y cultura*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 15-33).

Greenberg—la evolución del cubismo al expresionismo abstracto, de Picasso a Pollock o Rothko. Era un arte entonces con tendencia a la introversión, a replegarse sobre sí mismo; un *arte sobre arte*, porque lo que hacía realmente este arte era indagar en sus propias posibilidades como medio. Se explicaba así que los artistas, los pintores—siguiendo el ejemplo estrella del autor—, hicieran visible y subrayaran lo específico de la pintura, el componente puramente pictórico—superficies, colores, contrastes, texturas; la planitud, destacada especialmente por Greenberg, como habían hecho antes que nadie los impresionistas¹⁹—, aquello que en definitiva había permanecido siempre oculto para no restar protagonismo al fondo, como modo de autoafirmación y emancipación de las restantes artes.

De esta caracterización, nos interesa sobre todo un aspecto por la resonancia que tendrá desde el punto de vista artístico femenino. Porque cuando el arte de vanguardia, en su desarrollo hacia la abstracción, se constituye en *arte sobre arte* en prueba del estado de madurez y la independencia alcanzados entonces por el arte, se da por hecho también que asume la crítica y el pensamiento dentro de sí y que, con ello, se detecta, se contempla y autoexplora; es decir, se sobreentiende que es un arte devenido reflexión, pero una reflexión que en verdad es *autorreflexión*, pues el sujeto reflexionante se tiene a sí mismo como objeto reflexionado; reflexión que es por eso *autodescubrimiento* y *autocomprensión*, que es *autoconciencia* en el sentido más puramente hegeliano, porque es encuentro del arte consigo mismo²⁰.

Es lógico que un arte así, que a la luz de este discurso había ingresado en la edad adulta, resultase un poderoso reclamo expresivo para una mujer que por esas mismas fechas empezaba a tomar conciencia también de sí misma, que se reivindicaba y se constituía en sujeto autónomo²¹; una mujer cuya existencia pasaba a desarrollarse, de ese modo, al margen de toda tutela e injerencia externa—fundamentalmente parental y conyugal, y en todo caso masculina—, tras descubrir, al igual que las vanguardias, que su entidad como persona no se hallaba fuera, en otros seres, sino dentro, en su propio ser; una mujer que enfrentándose, en ese sentido, al reto de buscarse, primero, y de definirse, después, mostraba cierta tendencia también al retraimiento y la introspección en tanto removía, agitaba y trastocaba su propio fuero interno a fin de despejar tanta incógnita sobre su identidad. Lo importante para nosotros es que esa mujer que se emancipaba y autoafirmaba en la esfera social era la misma que lo hacía en la esfera artística, valiéndose para ello—qué mejor— de un arte que hablaba ya de por sí de independencia y autoafirmación.

Cabe suponer por eso que en el arte no-descriptivo moderno de factura femenina coexistieron, se interpenetraron y solaparon la autoconciencia de un arte y de una mujer, que habiendo abierto los ojos a la libertad, la reclamaban cada uno para sí. Siguiendo con las suposiciones, cabe pensar también que la participación activa de

¹⁹ Para Greenberg, según Danto, Manet había sido el Kant de la pintura moderna. Danto, A., *Después del fin del arte*, op. cit., p. 29.

²⁰ Una conclusión al relato ortodoxo del arte moderno que otro relato, el de Danto sin ir más lejos, bastante más heterodoxo, acabaría rebatiendo al considerar que el arte de vanguardia, según lo presenta Greenberg, estaba demasiado volcado en la forma—en la superficie, en los pigmentos— como para atender a las ideas, o como para llegar al extremo de ser consciente de sí mismo y ser realmente autorreflexivo: “Hubo un ascenso a un nuevo nivel de conciencia sin que, necesariamente, aquellos que lo ejecutaron tuvieran conciencia de ello” (*ibidem*, p. 99); afirmación que cobra sentido, teniendo en cuenta que, para Danto, la verdadera autoconciencia artística se da en los años sesenta con el arte pop, con Warhol para ser exactos.

²¹ Porras Gil, M^a C., “Introducción”, en Porras Gil, M^a C. (coord.), *La vanguardia en femenino. Artistas revolucionarias, mujeres transgresoras*, Madrid, Creaciones Vicent Gabrielle, 2014, pp. 7-11.

la mujer en ese ingente movimiento de cambio y transformación para el arte que fueron las vanguardias, en especial las de perfil abstracto, además de innegable –los nombres de Anni Albers, Natalia Goncharova, Sonia Delaunay, Marianne Brandt, Marlow Moss, Marcelle Cahn, Liubov Popova y tantas otras así lo atestiguan²²– encerró doble significado: un arte que era emblema de soberanía era el soporte comunicativo idóneo para una mujer que se sentía portadora de ese mismo valor en todos los órdenes de la vida, particularmente aquí, el artístico; a su vez, gracias a esa mujer que se autodescubría y comprendía a través del ejercicio artístico, avanzaba el arte también en su propio descubrimiento y comprensión. Era un significado que indicaba, pues, que entre arte y mujer se había establecido una especie de alianza tácita por la que uno progresaba en la medida en que lo hacía el otro.

Por si fuera poco, el relato artístico dominante asoció abstracción a dificultad y, por ende, a razón e intelecto. El mismo Greenberg –ayudado inmediatamente después por Adorno y Horkheimer²³– contribuyó a la creencia generalizada según la cual, debido a su opacidad formal, el arte no-mimético encerraba una complejidad fuera del alcance del arte representativo. Al contrario que éste, transparente y fácilmente accesible y, por eso mismo, de inmediato disfrute, la gramática abstracta exigía un espectador *de altura*, esto es, con competencia suficiente para desentrañarlo o sencillamente tan reflexivo y analítico como el arte que tenía ante sí. Todo el énfasis recaía así en la figura del receptor, de quien se esperaba un esfuerzo mental equivalente al que se suponía en quien imaginaba a su vez formas tan poco convencionales y encriptadas. Planteando escenas indeterminadas, simples e irreductibles como aquellas, se daba por hecho que el artista tenía, ciertamente, una inteligencia portentosa y que fomentaba además en quien las contemplaba un nivel conceptual de la misma índole; se daba por hecho que era genio sin más.

Éste era otro motivo de peso para que la mujer quisiera expresarse en términos artísticos no-figurativos²⁴. A propósito de ello, hay que recordar que lo femenino estuvo adscrito desde tiempos inmemoriales al reino natural –por efecto, en este caso, de otro discurso recurrente, el cultural, que presidiendo las relaciones entre los sexos, ayudó a perpetuar la supremacía del varón– y vinculado así a lo sensible y matérico, frente a lo ocurrido con lo masculino, asociado en cambio a la cultura y, por medio de ella, a lo racional y especulativo²⁵. De poder encajar así la mujer en el reino del arte elevado –y ya era suponer, teniendo en cuenta su confinamiento habitual dentro del dominio del arte *vulgar*, como veremos después–, éste debía ser,

²² Para completar la lista, véase Faxedas Brujats, LL., “¿Contra sí mismas? Mujeres artistas en los orígenes de la abstracción”, *BRAC-Barcelona Research Art Creation*, 1 (2013), pp. 27-61. Doi: 10.4471/brac.2013.02

²³ En su *Dialéctica de la Ilustración*, escribirían ambos autores al respecto: “La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del actual consumidor cultural no necesita ser reducida a mecanismos psicológicos. Los mismos productos, comenzando por el más característico, el cine sonoro, paralizan, por su propia constitución objetiva, tales facultades. Ellos están hechos de tal manera que su percepción adecuada exige rapidez de intuición, capacidad de observación y competencia específica, pero al mismo tiempo prohíben directamente la actividad pensante del espectador, si éste no quiere perder los hechos que pasan con rapidez ante su mirada” (Adorno, Th. y Horkheimer, M., *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2001, p. 171).

²⁴ Se entiende “no-figurativo” en el sentido que le da Étienne Souriau en su clasificación del arte abstracto, donde queda comprendido tanto el arte geométrico –o de tipo formalista– como el no-geométrico –informalista–, frente al arte figurativo, que representa los objetos empíricos tal y como se muestran a la percepción. Ver *Diccionario de Estética*, Madrid, Akal, 1998, pp. 14-17.

²⁵ Una constante ideológica en el tiempo cuya génesis se encuentra, según el discurso feminista, en las funciones reproductivas femeninas. Remitimos a la referencia clásica española en la materia, Amorós, C., *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985, pp. 31 y ss.

ni que decir tiene, de naturaleza figurativa. La artista que se decidía, sin embargo, por la abstracción desafiaba entonces todos los discursos que la situaban en clara desventaja; a todos tendría por eso algo que decirles, aunque fuera de la manera codificada e implícita que alentaba el nuevo lenguaje artístico²⁶: al discurso cultural, que sus capacidades intelectivas no estaban en absoluto mermadas, como se empeñaban en atribuirle a las de su género, no teniendo nada que envidiar así a las de su compañero masculino; y al artístico, que siendo esas capacidades absolutamente homologables a las masculinas podían ser tan excepcionales como las que más, o sea, como las de aquellos compañeros de oficio, presuntamente superiores por saber articular una obra de tipo esencial y esquemático, que era como se pensaba entonces que eran las obras de carácter abstracto. Se lo diría además desde el terreno práctico, trabajando codo con codo con el varón en el desarrollo del nuevo léxico formal, y también desde el teórico, legándonos muchas veces textos que poco a poco van saliendo a la luz y poniendo en valor sus ideas²⁷.

A ello se suma otra circunstancia más, porque la modalidad abstracta geométrica de la que aquí se trata –la de Malevich, Mondrian y Delaunay, para entendernos–, tenía un matiz intelectual *per se* que la distinguía de la no geométrica –la de Kandinsky en su mayor parte y todo el expresionismo abstracto–, considerada, por el contrario, más lírica y expresiva y, por eso mismo, más cálida y emocional²⁸. Prueba de ello es que en esta otra variante es posible apreciar, o al menos intuir, la relación afectiva del autor con su obra: el gesto, la acción y la lucha librada hasta conseguir alumbrarla; un sentimiento más o menos intenso que el espectador puede llegar a su vez a reconocer, a identificarse con él y apropiárselo. En contraste con ella, la abstracción geométrica era una abstracción, no *desafectivizada* como tal, ya que las emociones seguían estando presentes sólo que depuradas y alejadas de su acepción común, pero sí bastante más comedida y, de ese modo, también más cerebral y *fría*; acorde, en todo caso, con el pulso echado por la abstracción femenina en general a los grandes relatos y grandes creencias.

4. Abstracción geométrica de doble ascendencia

Pero la abstracción geométrica tendría un alcance bastante más amplio y complejo, atendiendo al nexo de unión de la geometría con el arte tradicional, tanto con el de rango superior como el inferior. Siendo ese vínculo una pieza clave para llegar a entender lo que se esconde tras la elección femenina de esta variante no-descriptiva, procedemos a explicar sus pormenores en cada caso.

²⁶ No estamos sugiriendo con ello que hubiera propósitos expresamente feministas en estas obras, sólo que desestabilizaban en mayor o menor medida las categorías que habían venido sustentando la historia del arte en cuanto a relación entre los sexos.

²⁷ La mayoría de ellos, no obstante, están todavía pendientes de ser traducidos al español. Es el caso de los escritos de Anni Albers, Liubov Popova y Sonia Delaunay. También hay que citar aquí el esfuerzo por recopilar los textos de diferentes mujeres de la vanguardia artística por parte de N. Rodríguez Calatayud, en su tesis doctoral *Archivo y memoria femenina. Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)*, Universidad Politécnica de Valencia, 2007.

²⁸ Aunque es cierto que Kandinsky exploró la geometría, sobre todo durante sus años en la Bauhaus, sus figuras geométricas pocas veces establecen relaciones geométricas entre ellas, de ahí que no lo hayamos incluido en la modalidad propiamente geométrica.

En el ámbito del arte *noble*, lo geométrico remite ineludiblemente al arte clásico, *súmmum* del arte a lo largo de los siglos, a la belleza objetiva pre-moderna, donde por intercesión del pensamiento pitagórico, el canon era sinónimo de proporción, equilibrio y armonía, pero también de universalidad, porque los números –sobre los que resposaba dicho canon–, extendiéndose a todas las cosas, eran lo que las hacía iguales por encima de sus diferencias y lo que las reconciliaba; eran, por tanto, una ley primordial, la ley del orden y la concordia. Ello explica su resurgimiento en plena modernidad artística, tras los intentos vanguardistas de eliminar la belleza subjetiva del XVIII, coincidiendo con el final de la Gran Guerra –resurgirá nuevamente después de la Segunda Guerra Mundial–, en el afán por restablecer entonces el orden y la estabilidad malogrados por la contienda. Lo vemos en el neoplasticismo de Mondrian al reducir el lenguaje pictórico a lo esencial, a la ortogonalidad entre líneas –a la geometría de la cuadrícula cartesiana, en definitiva– y al colorido primario para intentar representar lo universal subyacente a las apariencias; lo universal, sinónimo aquí de unidad y cohesión frente a la dispersión y fractura a los que había abocado el conflicto; para expresar, en términos del propio pintor, “la relación de la oposición extrema en completa armonía”²⁹. Se observa igualmente en el suprematismo de Malevich, cuya depuración formal a base de figuras geométricas, sería reflejo también de su deseo de un nuevo orden social, alejado del orden de cuño burgués y sus supuestos de convivencia –que ya se había visto a dónde conducían–, de donde pudiera brotar una nueva sensibilidad y una nueva esperanza para el ser humano: “Ahora que el arte ha llegado a ser él mismo, a su forma pura, no aplicada, por la vía del suprematismo, y que ha reconocido la infalibilidad de la sensibilidad no-objetiva, ahora intenta erigir un nuevo y verdadero orden, una nueva visión del mundo”³⁰.

Pero la geometría entronca también –qué duda cabe– con el ornamento artesanal, con el *inframundo* de las artes decorativas, cuyo rastro se pierde prácticamente en el abismo de los tiempos³¹, apuntando a culturas alejadas de la occidental pero con elementos comunes con ella mediante esta forma de lenguaje, y apuntando también a la que fuera su socia indiscutible a lo largo de ese viaje: la mujer³². En las tres circunstancias –lo utilitario, lo diferente y lo femenino–, la geometría planteaba un serio problema a la estética moderna porque carecía de la dignidad de las artes mayores: si decir mujer era decir naturaleza, lo más próximo a ellas eran los pueblos primitivos y antiguos a los que no había llegado ni la civilización ni el racionalismo ilustrado; pueblos que eran emblema por eso del infantilismo y la minoría de edad de los que había conseguido escapar el hombre cultivado³³. En cuanto a lo práctico, sabemos ya que entraba en confrontación directa con los presupuestos del arte moderno, del arte *aplicado a sí mismo*, como era el arte abstracto, que teniendo dentro de sí todo lo que necesitaba para ser sólo arte, era referencia y modelo artístico a seguir. Toda filiación entonces de lo no-objetivo con lo ornamental sólo podía significar

²⁹ Mondrian, P., “El neoplasticismo en pintura (1917-1918)”, en González García, A., Calvo Serraller, F. y Marchán Fiz, S., *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, Madrid, Akal, 2009, p. 225.

³⁰ Malevich, K., “El suprematismo como modelo de la no representación”, en De Micheli, M., *Las vanguardias del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002, p. 333.

³¹ Según dejara establecido Worringer por primera vez en su *Abstracción y Naturaleza*, *op. cit.*

³² De sendos vínculos informa ampliamente Ch. Buci-Glucksmann en *Philosophie de l'ornement*, París, Éditions Galilée, 2008.

³³ Infancia e inocencia perdidas, autenticidad en una palabra, que serían invocadas, sin embargo, por algunos modernos que huirían precisamente de la perversión que para ellos suponía la civilización occidental; el más representativo, Gauguin.

desandar lo andado, renunciar a la autonomía que tanto esfuerzo había llevado conquistar y, a la postre, regresión y decadencia. Las voces más autorizadas del arte moderno intentarían prevenir por eso de lo que consideraban un arte fraudulento y engañoso, sin ninguna calidad, un arte que en realidad no era arte; entre ellas, la de Kandinsky: “Si hoy destruyéramos 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* (a pesar de lo que afirman los estetas y los naturalistas, que buscan principalmente “belleza”) *un objetivo suficiente para el arte*”³⁴.

Sobre las artes decorativas pesaba además el lastre de la simple destreza manual frente al carácter intelectual que, según hemos visto, se suponía al arte distinguido en general y, dentro de él y muy especialmente, al arte moderno en su deriva abstracta. Haciendo de sí mismo su propio tema, el arte moderno era el mejor exponente de la dimensión teórica y reflexiva –también espiritual– que había ido cobrando fuerza desde el Renacimiento –como documenta la extensa literatura del período acerca del concepto de *disegno*– sobre la dimensión práctica y artesana y, con ella, la hondura, la idea, el pensamiento, el *alma* en una palabra³⁵; todo aquello a lo que no podían aspirar, ni de lejos, las artes *epidérmicas* o *desfondadas*, las que quedándose en el aspecto puramente formal y limitándose a un mero efecto de superficie, eran artes físicas y matéricas –curiosamente como las mujeres con las que mantuvieron siempre un estrecho parentesco–, como lo eran las artes de la decoración y el ornamento. De ahí que Mondrian estableciera una evidente discontinuidad entre la pintura de caballete y la decorativa en lo que a la práctica de la abstracción se refiere: “En pintura –pictórica, no decorativa–, la expresión natural y los recursos naturalistas que llegaron a ser más internos, se intensificaron en lo abstracto. El arte decorativo no hizo más que *generalizar* la forma y el color *naturales*”³⁶.

Esta doble ascendencia de la geometría fue determinante a la hora de conformar la abstracción artística femenina, o sea, a la hora de definir las creaciones por ejemplo de Liubov Popova, Sonia Delaunay, Marlow Moss y Anni Albers, en quienes nos centraremos en estas páginas como representantes de las distintas vertientes de la no-objetividad en el contexto artístico europeo de entreguerras –y, salvo en el caso de Popova por su prematura muerte, también de posguerra–. El trabajo de todas y cada una de ellas, con su idiosincrasia particular, estuvo fuertemente connotado, como vamos a ver, en el sentido de la contra-historia que venimos argumentando³⁷.

Así, volviendo al terreno de las artes *selectas*, la vieja idea de concierto, simetría y equidistancia, de perfecto acomodamiento entre las partes de un todo que repuntaría

³⁴ Kandinsky, W., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 2011, p. 90.

³⁵ En el sentido en que aparece primero en Kant y luego en Hegel.

³⁶ Mondrian, P., “El neoplasticismo en pintura (1917-1918)”, *op. cit.*, p. 253.

³⁷ Somos conscientes, hemos dicho ya, de que no son las únicas mujeres que se pueden señalar a este respecto, especialmente si salimos del ámbito artístico occidental europeo. Fuera del mismo, en el ámbito hispanoamericano concretamente, sobresalen, entre otras, la cubana Loló Soldevilla, la uruguaya María Freire, la argentina Lidy Prati o la brasileña Lygia Pape. Entendemos, sin embargo, que estos nombres nos llevarían a una contra-historia artística, ya no en clave simplemente de género, sino en clave además no-occidental, que con características propias, excede los límites de este trabajo. Remitimos por eso al texto donde recabar información sobre ello: Calder, A., García, M. A. y Suárez, O., *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)* (catálogo de exposición), Madrid, Fundación Juan March, 2011.

en la abstracción moderna, coincidía exactamente con las demandas básicas de la mujer en las primeras décadas del siglo XX: con la instauración de aquella sociedad desjerarquizada prometida un día por el programa ilustrado y arruinada una y otra vez en sus sucesivos intentos de aplicación práctica. Un lenguaje plástico entonces que planteaba recomponer lazos rotos, que defendía la convergencia y el entendimiento pese a las discrepancias, como hacía el neoplasticismo de Mondrian, se prestaba a esta otra lectura en términos igualitarios cuando era la mujer la que trabajaba con él. Pero si es de Mondrian de quien hablamos, sus planteamientos no estuvieron exentos de problema, pues en su búsqueda de constantes eternas y universales se empeñó con tanto ahínco el autor, que al final no hubo posibilidad alguna de introducir rasgos individualizantes o diferenciadores en un esquema de composición –basado, hay que recordar, en la ortogonalidad de líneas– cada vez más monolítico, cerrado y estático. Se explica así la ruptura del pintor con su colega Van Doesburg cuando éste abrió hueco a la diagonal en sus cuadros en una tendencia, en cambio, a la apertura y la transformación –o desde una visión de la existencia a modo de “vasto espacio en el que los factores vitales están en constante alteración unos con otros”³⁸, como él mismo diría–, que Mondrian interpretó como una traición al credo fundacional del movimiento.

Era el peligro que encerraba la universalidad: el inmovilismo y la intransigencia; de ahí que la pintora Marlow Moss infringiera también las reglas compositivas neoplasticistas, nada más iniciarse en ellas, introduciendo otra variante, en su caso la doble línea, que correría sin embargo distinta suerte que la diagonal de Van Doesburg, dado que Mondrian, renunciando a sus principios, terminó incorporándola a sus creaciones³⁹. Respecto a su empleo –como en *Blanco y negro* (1930)–, la justificación ofrecida por la propia Moss estaba en consonancia con la de Van Doesburg: se trataba de evitar el carácter excesivamente concluyente y restrictivo que la línea simple, a su juicio, comportaba⁴⁰; carácter que ni las telas de Mondrian con doble línea conseguían soslayar. Basta comparar dos lienzos del mismo año –1932– y muy cercanos compositivamente, como son *Blanco, negro, rojo y gris*, de Moss (Imagen 1), y *Composición B, con gris y amarillo*, de Mondrian (Imagen 2), para apreciar las diferencias: mientras en el de Mondrian, la doble línea horizontal es atravesada por la potente vertical que dando unidad al cuadro la relega a un segundo plano y la anula –de hecho, la doble línea funciona realmente aquí como una sola línea–, en el de Moss, la vertical existente también se ve interrumpida en su cruce con la doble horizontal, que preserva así su identidad dentro del conjunto, ella y el estrecho espacio en blanco que separa a ambas líneas. No por ello la obra deviene fragmentaria o se disgrega, aunque sin ese fuerte elemento unificador es cierto que sus elementos gozan de más libertad y se vuelven más dinámicos, tienden a irse hacia los extremos, frente al talante mucho más concentrado, limitado e inmóvil del lienzo de su colega. Casi podría verse, en este sentido, como una declaración de intenciones de la autora, como el modo hacer valer lo singular y lo pequeño dentro del gran todo unitario al que pertenecen.

³⁸ Van Doesburg, T., “Pintura y escultura. Elementarismo (1925-1927)”, en González García, A., Calvo Serraller, F. y Marchán Fiz, S., *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, op. cit, p. 269.

³⁹ Motivo por el que no ha sido hasta recientemente cuando se le ha atribuido a Moss la autoría de esta novedad creativa, gracias al análisis de la correspondencia entre ambos artistas. Véase Howarth, L., *Marlow Moss (1889-1958)*, tesis doctoral inédita, Universidad de Plymouth, 2008, vol. 1, p. 176.

⁴⁰ *Ibidem*.

Mensaje similar parecen contener, fuera ya del neoplasticismo, los trabajos de Anni Albers, sobre todo los de la última fase de su producción, donde adentrándose en el recinto privilegiado del arte *exquisito* –que apenas había cultivado anteriormente– y demostrando con ello haberse embebido de las enseñanzas del que fuera su maestro en sus años de la Bauhaus, Paul Klee, introdujo, sin embargo, importantes modificaciones en el sentido apuntando. A este respecto, los dos principios compositivos fundamentales de Klee de los que partiría la artista son la *multiplicación* y la *polifonía*⁴¹: el primero establecía que toda unidad podía multiplicarse por procedimientos varios –por corrimiento o repetición de forma horizontal y vertical, por desplazamiento o repetición intermitente, por reflejo especular y por rotación– con vistas a generar una composición dinámica pero a la vez equilibrada gracias a la variedad introducida dentro de un mismo patrón conformativo; el segundo, por su parte, importado directamente de la música, invitaba a superponer dos o más unidades independientes que renunciaban así a parte de su identidad en aras de una armonía conjunta. De ese modo, cuando Albers recurrió a estos principios, empezó por combinarlos –cosa que Klee no había dispuesto– y, gracias a ello, generó una *polifonía de unidades multiplicadas*, como la de *Meandro amarillo* (1970) (Imagen 3): en esta obra, se superponen unidades formalmente iguales, que aun introduciendo cambios entre ellas por alguno de los procedimientos descritos y a través también de su colorido diverso, conservan su identidad y resultan perfectamente distinguibles unas de otras en los distintos niveles de superficie donde se encuentran, abundando así en la idea de diferencia y su reconocimiento dentro del conjunto *afinado* en el que se inscriben.

Pero si hay un apartado reseñable en el hacer creativo de Albers es el realizado en el ámbito del arte *plebeyo*, al que trasladó sin problemas esos mismos principios. Es más, en este otro tipo de arte, la polifonía de Klee, acercándose todavía más a la música, se volvería especialmente reivindicativa porque en el medio textil, el preferido de la artista, cada componente, o sea, cada hilo, a diferencia de lo ocurrido con los pigmentos en el medio pictórico, aunque inserto en una totalidad y formando parte de ella, sigue siendo perfectamente aislable, por lo que la mezcla no invalida para nada su identificación. Ejemplo de ello es el tapiz titulado *Ciudad* (1949): lo que a lo lejos parecen bandas anchas horizontales y verticales entrecruzándose por efecto de la visión global, de cerca se descubre que son, por el contrario, hilos sueltos, dirigiéndose en grupo en la misma dirección. Esa individualización iría acentuándose con el tiempo, de manera que a partir sobre todo de los años cincuenta, la tendencia a dar cada vez más personalidad a las unidades conformantes y a distinguirlas del total llevaría a la artista a permitirles obrar a su antojo, a hacer nudos por su cuenta y rizarse por ejemplo –se aprecia muy bien en otro tapiz llamado *En curso* (1963) (Imagen 4)–; a permitirles, en último extremo, salirse de la pauta marcada y dejarlas ser por ellas mismas⁴².

Ahora bien, en este capítulo textil, precisamente por ser textil y no por ejemplo pictórico, las formas abstractas de Albers serían depositarias de un contenido adicional a través del carácter geométrico que las define. Porque el intento de

⁴¹ Anger, J., “El agradecimiento de Anni Albers a Paul Klee”, en *Anni y Josef Albers. Viajes por Latinoamérica* (catálogo de exposición), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, pp. 131-147; también, Eggelhöfer, F. y Tschirren, M. “Teoría de la configuración pictórica”, en *Paul Klee, maestro de la Bauhaus* (catálogo de exposición), Madrid, Fundación Juan March, 2013, pp. 49-123.

⁴² Anger, J., “El agradecimiento de Anni Albers a Paul Klee”, *op. cit.*, p. 134.

deponer jerarquías y superar desigualdades fue una máxima para la artista no-objetiva moderna en todos los órdenes de la vida, más si cabe en el caso de Albers. La razón es sencilla: la abstracción geométrica de sus tejidos era, ante todo, un intento dignificador de las artes aplicadas; artes segregadas en la implantación del sistema estético moderno, que como sistema de primacías y exclusiones, alzó a lo más alto a aquellas expresiones artísticas que tenían como objetivo el disfrute del receptor, mientras hundió en lo más profundo a las que siguieron aferradas a la utilidad. Apareciendo el lenguaje *refinado* de la abstracción en este soporte de tipo funcional, éste se impregnaba así de todo su *pedigree* y obligaba en cierto modo a una reordenación de las artes. Por otro lado, el hecho de que la actividad artesanal textil hubiera sido un feudo secularmente femenino y hubiera estado por eso mismo infravalorado, hacía extensible esa reordenación al plano social, donde se insinuaba una horizontalidad igualmente de las relaciones y un espacio de convivencia más integrador para todos⁴³. Resulta además que esos motivos geométricos, a partir del descubrimiento de las culturas indígenas latinoamericanas por parte de la artista y su marido, se vieron muy influidos por éstas, por su remota geometría –así lo documenta el tapiz *Escritura antigua* (1936)– y, fruto de esa influencia, el deseo de dejar atrás las viejas oposiciones y antagonismos, la apuesta por la igualdad, incluiría también al diferente, asimilado aquí al *otro geográfico*⁴⁴.

En realidad, lo que el arte de Anni Albers puso con ello de manifiesto es lo que la abstracción geométrica femenina en general fue capaz de hacer en los primeras décadas del siglo XX, crear un espacio de interacción y confluencia para extremos en discordia que demostraba que las dicotomías –en el orden artístico primeramente, pero en realidad en cualquier orden– podían ser superadas si había voluntad de hacerlo. El éxito de ese espacio estuvo en que ambos extremos se implicaban en igual medida, o dicho de otro modo, la aproximación de un extremo hacia el otro se hacía a la vez desde arriba y desde abajo. Aparte de poner en evidencia la capacidad innovadora de la mujer en las vanguardias abstractas, este viaje emprendido de unas artes hacia otras provocó un juego de trasvases, mezcolanzas e hibridaciones del que ambos polos artísticos salieron ampliamente beneficiados. Porque no se trató de un simple intercambio de formas o materiales entre artes diversas –que se habría quedado en lo meramente anecdótico o experimental–, sino de poner a la vista de todos que era posible construir un espacio plural y abierto –inicialmente artístico, pero con una indudable proyección social– donde todos los elementos sin excepción tuvieran cabida e idénticas oportunidades.

Desde abajo por ejemplo, las *artes aplicadas*, en honor a su nombre, *aplicaron* a la vida cotidiana –y con ello degradaron y corrompieron, según la visión apocalíptica de autores como MacDonald⁴⁵– los diseños no-descriptivos que en el marco del arte puro y libre significaban excelencia. Es algo que practicó Anni Albers –y, en general, todas las artistas formadas en los talleres de la Bauhaus reservados específicamente

⁴³ Algo parecido sucede con otros campos creativos tradicionalmente femeninos también como la cerámica, a través de sus representantes como Margarete Friedländer, Grete Marks, Gertrude Natzler o Lucie Rie.

⁴⁴ Base de la *estética transversal* de la que habla Buci-Glucksmann (*Philosophie de l'ornement, op. cit.*, pp. 11-15).

⁴⁵ Esta visión aparejaba una división tripartita de la cultura: *highcult* –alta cultura–, *masscult* –baja cultura o cultura popular– y *midcult*, fusión de las dos anteriores por apropiación ilegítima de los logros de la alta cultura por parte de la popular, que el autor tildaría de perversión. MacDonald, D., “Masscult and Midcult”, en *Masscult and Midcult. Essays against the American grain*, Nueva York, The New York Review of Books, 2011, pp. 3-71.

al sexo femenino⁴⁶– al extrapolar a sus tapices el léxico formal característico de aquella escuela y desarrollado básicamente por Kandinsky, Itten y Klee. Así, en *Camino Real*, tejido en 1968 para el bar del hotel homónimo de la capital mejicana, es fácil advertir la impronta vanguardista de Klee en la multiplicidad de triángulos de doble color –rojo y negro– y distinta posición que inunda la tela. A mayor escala, lo practicó también Sonia Delaunay desde ese centro de producción de moda moderna que fue la “Casa Sonia”, a través del cual los discos cromáticos gestados por ella y su marido en el ámbito del arte *con clase* –en esa pintura que ellos dieron en llamar simultaneísta⁴⁷– terminaron decorando cada rincón de las casas burguesas europeas de la época; centro del que partiría también gran parte del vestuario y la escenografía de las obras estrenadas por los Ballets Rusos en el primer cuarto del siglo XX. Y, desde luego, lo practicaron Popova y el resto de mujeres –fueron muchas– implicadas en el constructivismo⁴⁸, movimiento nacido justamente como *aplicación práctica y masiva* del suprematismo elitista de Malevich, o del deseo de convertir el nuevo vocabulario plástico en el sello de identidad de la Rusia socialista, que por eso mismo debía poder ser disfrutado por el grueso de la población y extenderse a los objetos de uso cotidiano –desde prendas de vestir y cajas de galletas hasta portadas de libros y revistas, pasando por carteles publicitarios y escenarios teatrales–; debía ser investido, en suma, de la funcionalidad de la que inicialmente carecía.

Desde arriba, se descendió también hasta el arte *innoble* para, entre otras cosas, incorporar al elegante espacio del lienzo la *rudeza* del material artesano. Lo hizo con gusto Popova, una vez decretada la muerte de la pintura por el constructivismo, cuando eligió madera contrachapada sin preparar –o sin *refinar*– como soporte de sus *Construcciones dinámico-espaciales* (1921) (Imagen 5), soporte que dejaba además al descubierto para hacer más notable su presencia; o cuando en las mismas obras combinó zonas de una textura especialmente *basta*, por haber añadido serrín al óleo, con la delicadeza de las formas y colores que se extendían, sin embargo, por toda la superficie de la obra sin hacer distinciones⁴⁹. Otra artista que experimentó en el mismo sentido fue Moss cuando para el limpio y preciso trazado de sus oblicuas –en *Blanco* (1938), *Blanco con cuerda* (1940) y, sobre todo, *Blanco con cuerda curva* (1936) (Imagen 6), donde a la disidencia de la línea oblicua se suma la de la curva– empleó materiales *burdos* como la sogá o la cuerda. Desde tan alto nivel se asumieron también los esquemas compositivos del arte popular para generar así, paradójicamente, un modelo eminente de abstracción. Hemos visto, a propósito de ello, la acogida dispensada en la obra última de Anni Albers al arte autóctono mesoamericano, aunque antes que ella, Popova y compañía se habían servido ya de los motivos ornamentales del arte campesino ruso, que aflorarían en sus creaciones tanto *aplicadas* como *puras*. Y la misma vía exploró también Sonia Delaunay, y

⁴⁶ Talleres que se reducían básicamente a tejido, bordado, caligrafía, cartelera y encuadernación, mientras los de pintura, escultura, arquitectura, fotografía, imprenta, carpintería, metal y vidrio se dirigían al sexo masculino. Véase Vadillo Rodríguez, M., *Las diseñadoras de la Bauhaus: historia de una revolución silenciosa*, Córdoba, Editorial Cántico, 2016.

⁴⁷ Véase *Robert y Sonia Delaunay* (catálogo de exposición), Barcelona, Museu Picasso y Museu Textil i d'Indumentaria, 2000.

⁴⁸ Entre ellas, Natalia Goncharova, Varvara Stepanova y Olga Rozanova. Ver *Amazonas de la vanguardia. Exter, Goncharova, Popova, Rozanova, Stepanova, Udaltsova* (catálogo de exposición), Nueva York/Bilbao, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2000.

⁴⁹ *Rodchenko y Popova: definiendo el constructivismo* (catálogo de exposición), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009, p. 21.

por partida doble además, pues si por un lado y a raíz de su estancia en Portugal, amplió el lenguaje simultaneísta de los círculos con el muestrario encontrado en los cachivaches de los mercadillos locales⁵⁰, por otro lado, sus pinturas y dibujos –al igual que sus tejidos– tenían muchas veces ese aire *patch-work* característico del trabajo con trapos y retales de las campesinas rusas que le era tan familiar⁵¹.

5. Conclusión

Una contra-historia estética *a lo Rancière*, enunciada además en clave de género, permite tomar conciencia de que el arte moderno, en su capítulo correspondiente a las vanguardias, fue más rico y pluriforme de lo que tradicionalmente se hizo creer; permite descubrir que el discurso que las dio a conocer, bajo su retórica de aparente objetividad, sólo era una versión mutilada e interesada de hechos que daba voz y encumbraba a unos sujetos, mientras condenaba al silencio y a la marginalidad a otros; permite constatar, a fin de cuentas, que la mujer ha venido siendo objeto de una infravaloración similar a la sufrida por el arte utilitario debido a su presunta falta de libertad y su dependencia de intereses ajenos.

En el relato alternativo de hechos que aquí hemos ofrecido, la artista vuelve al espacio, *su* espacio, del que nunca debió salir –como va ocurriendo también en general con el arte aplicado–; regresa al reino del Arte con mayúsculas, aquel que el relato artístico oficial volvió exponente de la modernidad estética en tanto desprovisto de toda funcionalidad y, por eso mismo, como arte libre. La mujer recupera así su lugar en el ámbito de la *pureza estética*, llevada al extremo en la abstracción contemporánea, sinónimo de arte autorreferencial, arte autorreflexivo y maduro; un arte con el que por eso precisamente podía reivindicarse a sí misma como sujeto adulto e independiente, de ahí que no dudara en apropiarse de él, en demostrar que sus dotes creativas estaban al nivel de las masculinas. Lo haría, atreviéndose además con la vertiente geométrica, que aparte de ser tenida por más intelectual –luego reflejaba mejor sus capacidades y lucidez–, ponía en relación el arte elevado y el popular, pues los dos se habían nutrido de ella generando así una especie de zona franca donde, estando los dos en pie de igualdad e intercambiando sus respectivos lenguajes, los dos salían fortalecidos y se enriquecían en la medida en que se *contaminaban* el uno al otro.

Todo ello hace de esta historia una contra-historia de cariz *extensional* donde la mujer artista deviene promotora de un nuevo modelo de arte y sociedad, sustentados ambos en la integración, el mutuo reconocimiento y la reciprocidad con los que poner fin de una vez a las acostumbradas desavenencias y ruptura tradicional entre iguales.

⁵⁰ Robert y Sonia Delaunay, *op. cit.*, pp. 48-49.

⁵¹ Acebes de la Torre, M., “Sonia Delaunay. Mujer artista, mujer innovadora”, en Porras Gil, M^a C. (coord.), *La vanguardia en femenino*, *op. cit.*, p. 125.

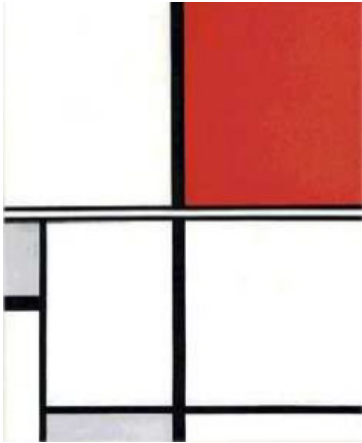


Imagen 1.
Marlow Moss: *Blanco, negro, rojo y gris* (1932)

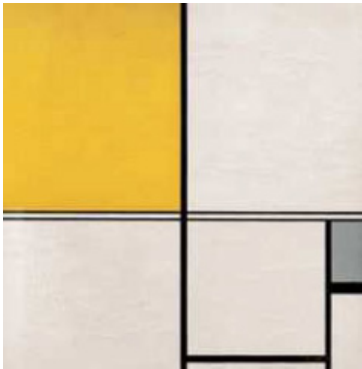


Imagen 2.
Piet Mondrian: *Composición B, con gris y amarillo* (1932)

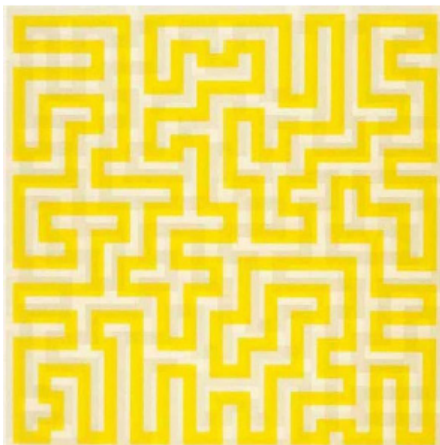


Imagen 3.
Anni Albers: *Meandro amarillo* (1970)



Imagen 4.
Anni Albers: *En curso* (1963)

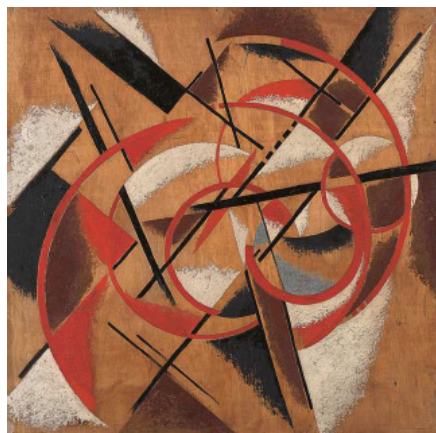


Imagen 5.
Liubov Popova: *Construcción dinámico-espacial* (1921)

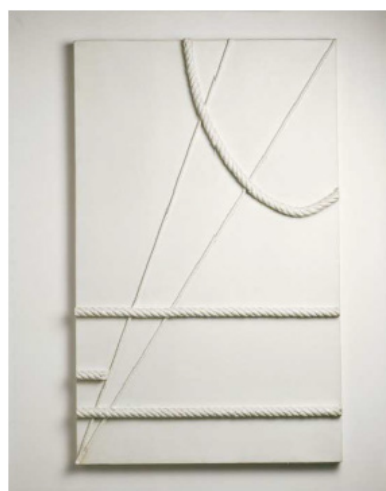


Imagen 6.
Marlow Moss: *Blanco con cuerda curva curva* (1936)