

La construcción de la identidad femenina en el periodo de entreguerras.

Roxana Sosa Sánchez

La construcción de la identidad femenina en el periodo de entreguerras. *Revista Nomadías*, n° 18. Facultad de Filosofía y Humanidades. Centro de Estudios de Género y Cultura en América Latina. Santiago de Chile, 2014.

Resumen

En el presente trabajo analizo cómo fue representada la temática del cuerpo por algunas mujeres artistas de los primeros años del siglo XX, lo que permitirá considerar cómo algunas obras se anticipan respecto a lo que será la representación del cuerpo en las creaciones de las artistas de los años sesenta a noventa del siglo XX. Muchas de las imágenes creadas por las mujeres artistas que exploran la construcción cultural de la identidad femenina, o su imposibilidad, influidas conscientemente por el feminismo, toman el cuerpo como referente principal.

Palabras clave: artistas, cuerpo, identidad, vanguardias, femenino.

The cultural construction of the feminine identity: women artist in the period between the wars.

Abstract

In the present work I analyze how the subject matter of the body was represented by some women artists of the first years of the 20th century, which will allow to consider how you work some is anticipated with regard to what will be the representation of the body in the works of the artists of the sixties to nineties of the 20th century. Many of the images created by the artists who

explore the cultural construction of the feminine identity, or his impossibility, influenced consciously by the feminism, take the body as a main reference.

Key words: Artists, body, identity, forefronts, feminine.

Introducción

La presencia de las mujeres en el panorama artístico tiene su origen en la denominada época de las vanguardias históricas, momento que corresponde al período de entreguerras. En este sentido, se conoce como vanguardias históricas a los estilos artísticos que aparecieron en el primer cuarto del siglo XIX. El término, aplicado al campo artístico, supone el abandono de la imitación a la naturaleza y el interés hacia el lenguaje de las formas y colores. El arte se vincula con una actitud progresista y posee la intención de cambiar la sociedad rompiendo con paradigmas estéticos del pasado. En este contexto, primera mitad del siglo XX, la presencia real de las mujeres como artistas, y no sólo como compañeras, comenzó a ser destacable en el marco del Expresionismo Alemán, adquiriendo gran relevancia durante la Rusia pre y post-revolucionaria, para alcanzar una presencia nada desdeñable con la llegada del movimiento Surrealista. El inicio de los primeros movimientos de emancipación de la mujer y las luchas sufragistas, que discurren paralelos al desarrollo del siglo XX, sentarán las bases hacia lo que será, en los años setenta y ochenta, la presencia activa de la mujer en el arte.

Al desarrollar este artículo sobre arte y mujer he de destacar que muchas artistas trabajaron en el aislamiento y fueron excluidas y silenciadas, sistemáticamente, de los movimientos artísticos, sólo en parte fueron recuperadas del olvido gracias a la labor investigadora de las historiadoras del arte feministas.

La historia del arte ha elaborado sus propios códigos internos, no sólo al destacar la figura del artista varón, sino también al valorar, por lo que a la plástica se refiere, aspectos como la innovación, la técnica, así como el formato

monumental. Esta concepción ha dejado un margen muy limitado para muchos cuadros de pequeñas dimensiones de mujeres creadoras pero con una técnica propia y consistente. Esta preponderancia de lo monumental en la historia también ha contribuido a la exclusión de muchas mujeres artistas que hubieron de conjugar responsabilidades domésticas con la creación.

En este artículo identificamos los modos en que la feminidad se muestra en la representación a comienzos del siglo XX, tomando como tema central de reflexión la iconografía del cuerpo por parte de las mujeres artistas.

Considero que la temática del cuerpo es relevante, ya que supone el origen desde donde investigar la identidad femenina. Dibujar la propia imagen crea una mirada nueva, lo que se convierte en un primer paso para dominar el propio cuerpo. Gran parte de la iconografía producida por mujeres ha venido tomando como referente el cuerpo. Y es que el cuerpo lo era (es) todo para la mujer. Se relaciona no sólo con la fecundidad, sino que también actúa como desencadenante de la atracción hacia el otro sexo. Además éste proporcionaba a las mujeres su única parcela, ya que el hombre había tomado otros territorios de los cuales la mujer quedaba excluida.

Muchas de las imágenes creadas por las artistas que exploran la construcción cultural de la identidad femenina, o su imposibilidad, influidas conscientemente por el feminismo, toman el cuerpo como referente principal.

1. El cuerpo como materia del arte

La representación del cuerpo por las mujeres artistas supone considerar que el arte es un producto social y, como tal, surge dentro de un contexto histórico y sociopolítico. En este sentido se comprende como deudor de todo lo que acontece en la sociedad del momento.

Hasta las primeras vanguardias el cuerpo humano fue representado en el arte, predominantemente, por artistas varones en términos realistas y naturalistas. En ese contexto histórico los artistas plasmaron en sus obras una ideología sexual dominante sobre la supuesta esencia de lo femenino. Las

imágenes del cuerpo femenino remitían insistentemente a una iconografía misógina, donde la representación del cuerpo femenino se correspondía con los ideales de belleza imperantes, excluyendo todos aquellos cuerpos que diferían de los mencionados ideales, (citado por Méndez, L. 2004: 59). Sólo algunas mujeres artistas, a principios del siglo XX, y que señalamos a continuación, intentan crear obras capaces de romper el cerco que encierra a la mujer en un papel clásico, y actúan como anticipadoras respecto a lo que será la representación del cuerpo propio del arte feminista de la década de los sesenta, ya que reflejan en sus obras distintas experiencias que se alejan de la representación tradicional de la mujer, a saber, como un mero objeto sexual, y recomponen nuevas identidades rompiendo en ocasiones la férrea división entre bellas artes y artes aplicadas, o, adoptando estrategias de denuncia frente a la imagen clásica de la mujer.

La aparición significativa de las mujeres en el arte como sujeto creador, y por tanto el inicio de la toma de conciencia del propio cuerpo para denunciar los roles de sexo, es un fenómeno que tendrá su origen en los primeros movimientos de emancipación de la mujer y se desarrolla conforme transcurre el siglo XX, auspiciado por la incorporación de la mujer en las distintas esferas de la vida pública. Desde ese momento, no solo las mujeres artistas, sino también las críticas feministas del arte como Lucie Lippard, Linda Nochlin, o Griselda Pollock, por citar algunas autoras relevantes, han ido proporcionando modelos de práctica artística, así como contextos para la interpretación de obras producidas por las artistas. Serán las mujeres artistas de los años sesenta y setenta del siglo XX quienes tengan un papel destacable en la temática de la autorrepresentación del cuerpo, y, de hecho, se puede decir que fueron iniciadoras respecto a la sexualidad y al cuerpo femenino. Serán las primeras en ironizar, criticar y subvertir las imágenes de la mujer difundidas por la tradición del desnudo femenino. Se producirá en ese periodo, asimismo, una toma de conciencia por parte de muchas artistas, dando lugar a un tratamiento feminista en sus planteamientos artísticos decidiendo hacer de su identidad objeto del arte plástico. Las mujeres artistas irán, paulatinamente, abandonando la pintura clásica (terreno acotado a la heroicidad masculina) y buscarán en los nuevos soportes (videoinstalaciones, fotografía, etc.), campos no viciados donde expresar su historia: la “herstory”.

2. El cuerpo representado

El cuerpo va a adquirir una gran relevancia a partir de los años sesenta y setenta del siglo XX, pero con anterioridad a esa fecha, este tema, así como el culto a la feminidad, se convertirá en un asunto recurrente.

Considero que las artistas que se enumeran a continuación han contribuido, a través de sus obras, a desarticular las definiciones tradicionales relativas a la identidad. Veamos cómo fue representada esta temática por algunas artistas de principios del siglo XX:

Destacamos en primer lugar a Hannah Höch (1889-1978) pionera del fotomontaje. En muchas de sus obras rechaza la feminidad convencional, como en su conocida pieza *DADA Dance* (1919-1921), donde yuxtapone partes de una máquina con una bailarina y una modelo, con una pose y un vestido elegante, pero cuya cabeza ha sido sustituida por la de un negro. Esta obra, realizada a gran escala, quiere resaltar la distorsión existente en cada una de sus partes. Al combinar lo bello y lo monstruoso, lo familiar y lo extraño, Höch no sólo contribuye a cuestionar las representaciones canónicas de la belleza femenina, sino que aspira también a desdibujar las fronteras entre el yo occidental y el otro primitivo, (citado por Mayayo, P. 2003A: 133).

En la disciplina de la fotografía también encontramos un tratamiento de la imaginaria del cuerpo. Un ejemplo lo tenemos en Gertrude Kasebier (1852-1934), que comenzó su carrera como fotógrafa retratando a su propia familia como modelo. Perteneció, junto a Clarence White, al colectivo denominado Photo-Secession agrupados en torno a la fotografía. Comenzaron a exponer sus creaciones a principios de siglo (hacia 1902), en los Estados Unidos, disolviéndose en 1912. El nombre utilizado –Photo Secesión-, hacía referencia a un grupo de pintores alemanes, los Secesionistas, cuyo objetivo era

separarse de la academia debido a su excesivo formalismo. Una de sus finalidades era conseguir que se aceptara la fotografía como expresión artística en los Estados Unidos.

Otra fotografía destacable dentro de la temática del cuerpo es Berenice Abbot (1898- 1991). En muchas de sus fotografías retrató a la mujer con una apariencia ambigua, como en la reproducción titulada *Edna Saint Vicent Millay*, donde la retratada aparece con traje masculino, el pelo corto y corbata – elemento, por excelencia, del atuendo masculino-. La ambigüedad de los retratos de Abbot tiene que ver, según opina Witney Chadwick:

Con el surgimiento, en torno a 1900, de una figura de género ambiguo cuyo comportamiento y/o manera de vestir evidenciaba elementos comúnmente identificados como “masculinos”, este arquetipo correspondía a un modelo médico de comienzos del siglo XIX, que construía el lesbianismo en torno a nociones de perversión, enfermedad, inversión, paranoia. La ideología del tercer sexo, el alma del hombre atrapada en un cuerpo de mujer, lanzada por sexólogos pioneros como Havelock Ellis y Krafft-Ebing, se asentaba en raíces destructivas y homofóbicas. Esa imagen de la lesbiana hombruna les permitió a las mujeres romper los moldes asexuados de la amistad mediante los cuales las mujeres del siglo XIX expresaron sus relaciones recíprocas. (Chadwick, 1992: 261).

A este aspecto hay que sumarle la influencia de la imagen de La Nueva Mujer, que comenzaría a difundirse en el mundo de la moda gracias a los diseños de Sonia Delaunay y de las artistas rusas, y, sobre todo, a la famosa Cocó Chanel que estaba “masculinizando” la moda femenina con sus diseños en los años 20. Aunque esta nueva imagen no tenía nada que ver con el cambio en las condiciones de vida de la mayoría de las mujeres.

Con la frase La Nueva Mujer, se hace referencia a la mujer moderna surgida en la década de los años 20. Este período inaugura una época en la que cobrará relevancia, no sólo la industria del espectáculo y del entretenimiento, sino la incipiente industria de la moda en la que se combinaba el diseño exclusivo dirigido a mujeres adineradas, con la ropa producida en serie y accesible a la mujer de clase media. La moda contribuyó, en este sentido, a la creación de una nueva conciencia individual. Aunque la difusión de

su imagen tuvo una dimensión internacional, el contexto específico del desarrollo económico y social de los diferentes países después de la guerra, definieron los modos en que esa imagen fue promovida para fines ideológicos.

La imagen que prometía, sostiene Witney Chadwick:

Un nuevo mundo a la mujer moderna en la sociedad industrial del siglo XX, sólo fue una realidad para las mujeres ricas y privilegiadas. Cuando se filtró a las masas de mujeres trabajadoras funcionó como una fantasía muy alejada de las realidades de las vidas de muchas mujeres, pero enérgicamente afirmada mediante campañas en los medios de comunicación, con el fin de promocionar el consumo: vender juventud, belleza y tiempo libre junto a la última moda. (Chadwick, 1992:264).

Quien popularizó la imagen de la mujer lesbiana fue Romaine Brooks (1874-1970). La artista conoció a la poetisa norteamericana Natalie Barney en 1915, y ambas pasaron el resto de sus vidas en estrecho contacto, constituyendo el centro de una comunidad de mujeres dedicadas a producir arte. Brooks centró su búsqueda de la belleza en el cuerpo andrógino. En el cuadro titulado *Autorretrato* aparece la propia artista dentro de un esmoquin con un sombrero masculino y con guantes asumiendo una imagen claramente masculina, en un intento de defenderse, quizá, frente a lo que percibía como un mundo hostil, (citado por Mayo, P. 2003B: 60).

Suzanne Valadon (1867- 1938). Fue una de las primeras artistas que trabajó el tema del desnudo. Rechazó la representación estática propia del desnudo monumental, dominante en el arte occidental. En sus desnudos destaca los gestos rutinarios, y coloca éstos en escenarios domésticos específicos, huyendo del marco ideal en el que se suele posar para el desnudo. La artista nos presenta sus obras imbuidas en la vida cotidiana, como en el caso del cuadro titulado *Abuela y muchacha entrando en la bañera*, donde una mujer aparece, junto a la que debe de ser su abuela, en el momento en que entra a la bañera, ajena a la mirada primordial del espectador. Los desnudos de Valadon son de cuerpo entero. Por lo general pinta cuerpos rollizos que se oponen por completo a las arquetípicas figuras de mujeres fértiles. En este sentido Witney Chadwick sostiene:

La derivación de la imagería de una feminidad seductora y devoradora elaborada por los pintores simbolistas hacia una ideología de 'humanidad natural' que identificó al cuerpo de la mujer con la naturaleza biológica, formó parte de la reacción contra el feminismo y los neomaltusianos. Los modestos progresos logrados por la mujer en Francia en la enseñanza y el empleo a finales del siglo XIX, provocaron una intensa retroacción antifeminista, que culminó en la batalla por el control de la natalidad en Francia. (Chadwick, 1992: 268).

La pintora, Paula Modersohn-Becker (1876-1907) se inspiró en el mundo artístico a través de la visita que realizó a la colonia de artistas de Worpswede, Alemania. Un año después alquilará en esa comunidad un estudio. Las colonias de artistas rurales habían surgido por toda Alemania como reacción al proceso de industrialización que estaba iniciándose entonces. Los artistas allí residentes tenían una marcada tendencia a la tecnofobia, por lo que su fuente de inspiración básica procedía de la naturaleza. Paula Moderson mantuvo una relación ambivalente con dicha comunidad ya que discrepaba en torno a algunos postulados del grupo, como el desdén que éstos expresaban hacia la pintura académica.

Una visita a París proporcionó a Moderson la posibilidad de ampliar sus horizontes artísticos al entrar en contacto con la academia libre, donde los propios artistas ofrecían una instrucción a todos aquellos que la solicitaban, facilitando, en muchos casos, talleres a las mujeres. Su estancia en París supuso el inicio de su interés por la temática en torno al desnudo humano y, especialmente, al suyo. En este sentido, sus autorretratos desnudos son posiblemente las primeras pinturas de este tipo realizadas por una mujer, ya que el acceso de las mujeres artistas a las sesiones donde se podía estudiar el desnudo no fue permitido hasta fines del siglo XIX.

Al tomarse como propia modelo de algunas de sus obras, como en el cuadro titulado *Autorretrato en el sexto aniversario de su boda*, la artista anticipa estrategias que serán utilizadas por el arte feminista en la década de los años sesenta y setenta del siglo XX: la temática de la identidad y la representación del cuerpo.

Georgia O'keeffe(1887-1986) sólo llegó a adquirir un lugar preponderante en la historia del arte norteamericano cuando le organizaron su retrospectiva en el Whitney Museum de Nueva Cork, en 1970. Hoy se la valora como una de las mejores pintoras estadounidenses del siglo XX. En los años veinte complejas asociaciones de las formas naturales de los cuadros de O'keeffe se relacionaron con el cuerpo femenino debido a que sus características representaciones a gran escala de flores abiertas establecen una conexión inmediata entre la estructura física de la flor y la del sexo femenino. Uno de estos cuadros será el titulado *Malva negra, espuela de caballero azul*. En los años setenta y ochenta, se recuperará esa iconografía y se convertirá en tema recurrente en obras de artistas como el fotógrafo Robert Mapplethorpe, Gilbert & George y la fotógrafa española Ouka Lele.

Meret Oppenheim (1913- 1985). Artista vinculada al grupo surrealista. Creó numerosas piezas en torno a la iconografía del cuerpo y dirigió la obra teatral *El festín de caníbales*. En sus obras será característica la utilización de metáforas para denunciar los encajonamientos, las ataduras, los corsés que unen a la mujer con su cuerpo en una relación de amor-odio. En el caso de Oppenheim, una de sus metáforas de las que se sirvió para denunciar esta situación serían los zapatos.

En el caso de Tamara de Lempicka (1894- 1980) sus pinturas fueron calificadas de porno blando, mientras que sus obras de los años veinte y treinta fueron comparadas con las de Léger o Picasso. Sus influencias provienen del cubismo francés y de los maestros del Renacimiento. Quiso convertirse en una nueva mujer pero rechazó el ideal físico de la mujer liberada creada por Coco Chanel, y prefirió retratar a una mujer voluptuosa y narcisista como en el cuadro titulado *La bella Rafaela*. El desnudo titulado *Adán y Eva* es considerado como su obra clave. Después de la llegada de Hitler al poder, y debido a sus orígenes judíos, huyó de Europa y se instaló en los Estados Unidos.

Louise Bourgeois (1911-2010). Comenzó a estudiar arte en las academias libres de París donde trabajó con distintos artistas y maestros. Los cuadros de su primera época tratan la temática cuerpo/hogar, como el titulado *Femme-Maison*, donde se aprecia la huella del surrealismo. En estos dibujos aparecen unos cuerpos de mujer sobre los que se ha introducido, a modo de

cabezas, casas y otros edificios similares, y donde la domesticidad define a la mujer pero le niega la voz. Para la historiadora Amparo Serrano:

Bourgeois trabaja con el espacio interior y dentro de él establece asociaciones equiparando las concavidades de la madriguera, la guarida, la larva, con el espacio interior femenino. De este modo sus obras nos hablan de fertilidad y nutrición, pero también de represión y aislamiento, la prisión, la celda". Su reconocimiento como artista resultó tardío. Después de muchos años de dedicación artística sería rescatada gracias al movimiento feminista. Aunque sus obras poseen un gran contenido autobiográfico y feminista, ella no se considera como una verdadera feminista sino más bien como una especialista en lo femenino. (Serrano, 2000: 118).

Conclusión

Al analizar la temática del cuerpo comprobamos cómo las artistas mencionadas desarticulan definiciones tradicionales respecto a la identidad femenina. Es el caso de Höch, a través de sus fotomontajes. Como he analizado, la artista contribuye al cuestionamiento del canon sobre la belleza femenina. Las mujeres representadas por Höch, rompen el rol que las encasilla en mujeres objeto. En este mismo sentido, los retratos de Abbot y de Brooks, proponen un nuevo modelo femenino acorde con la imagen de La Nueva Mujer. En los retratos de Brooks, aparece una mujer ambigua y masculina, que la autora utiliza como estrategia de resistencia y denuncia hacia una sociedad hostil que le impone tabúes ideológicos y sexuales.

Por otra parte, la artista Moderson- Becker se anticipa claramente a las estrategias que utilizarán las artistas feministas de los años setenta al romper con la imagen de mujer objeto, sumisa y pasiva, proporcionando una nueva

visión de la mujer como sujeto activo y consciente. En sus cuadros aparecen mujeres desnudas y embarazadas, en este sentido ofrece una nueva forma de representar el desnudo femenino al subvertir el canon dominante (masculino). Moderson-Becker actúa claramente como anticipadora y se adelanta a lo que será el arte fragmentario de los años ochenta.

Asimismo, la artista Oppenheim adopta estrategias de denuncia frente a la imagen tradicional de la mujer y modifica, en muchas de sus obras, los límites que el cuerpo impone. También Bourgeois transforma los estereotipos de mujer a través de sus esculturas e instalaciones.

Estamos en definitiva, ante unas artistas que plantearon con sus propuestas una nueva visión del arte permitiendo anticiparse a lo que será buena parte del arte realizado por las mujeres en los años sesenta a noventa del siglo XX.

Bibliografía

Bartra, Eli. *Mujer, ideología y arte*, Barcelona: La Sal, 1987.

Butler, Judy. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, México: Paidós /UNAM/ PUEG, 2001.

Camps, Victoria. *El siglo de las mujeres*. Madrid: Cátedra, 1998.

Cao, Marián. *Creación artística y mujeres, recuperar la memoria*. Madrid: Narcea, 2000.

Chadwick, Witney. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino, 1992.

Deepwel, Katty. *Nueva crítica feminista de arte*. Madrid: Cátedra, 1998.

Guasch, Ana María. *El arte último del Siglo XX, del Posminimalismo a lo Multicultural*. Madrid: Alianza, 2000.

Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid: Cátedra, 2003.

Méndez, Lourdes. *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias*, Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer, 2004

Nead, Lynda. *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos, 1998.

Nochlin, Lynda. *El realismo*, Madrid: Alianza, 1991.

Serrano de Haro, Amparo. *Mujeres en el Arte, espejo y realidad*, Barcelona: Plaza y Janés, 2000.