

SOBRE DISEÑO Y GÉNERO. MUJERES PIONERAS

Rosalía Torrent Esclapés
Universitat Jaume I

RESUMEN

En este artículo se reflexiona sobre la presencia de las mujeres en el diseño industrial. Como en tantas otras facetas de la creación, las dificultades a la hora de acceder a un puesto activo en la vida laboral, y la falta de reconocimiento de su trabajo, han complicado su acción y su visibilización. No obstante, una serie de mujeres pioneras pusieron en su día los cimientos para que esta actividad fuera también una actividad sin prejuicios de género. Hoy aún no se han salvado los escollos, y la presencia de las mujeres, sobre todo en determinados sectores del diseño industrial, es muy minoritaria. Con todo, su número aumenta y con ello la esperanza de una igualdad real en esta actividad.

ABSTRACT

This article reflects on the presence of women in industrial design. As it happens in so many other creative facets, the difficulties when acceding to an active place in labour life and the lack of recognition of their work have complicated their action and their visibilization. Nevertheless, a series of pioneering women laid the foundations so that this activity could also be developed without prejudices of genre. The obstacles have not been cleared yet, and the presence of women, especially in certain sectors of industrial design is in a real minority. All in all, their number increases and thus the hope of real equality in this activity.

En el año 2007 se publicó *& Fork*,¹ un libro que recoge el trabajo de cien diseñadores que, en los primeros años del siglo XXI, han destacado por sus aportaciones al diseño industrial. Si bien el número de diseñadoras mencionadas es sólo una cuarta del total de los profesionales reseñados, es cierto que este número empieza a ser significativo dentro de una disciplina que, como tantas otras, ha estado unida tradicionalmente a los hombres. Para comparar datos, podemos consultar un libro de

1. AAVV: *& Fork*. Londres, Phaidon, 2007.

características similares, *Designing the 21st Century*,² el cuál, tan sólo seis años antes, dividía por algo más de dos esta proporción. Si ya nos vamos a publicaciones aparecidas en las dos últimas décadas del siglo XX, la mención que se hace al trabajo de las diseñadoras es muchísimo más escaso, a no ser que nos encontremos con textos que, específicamente, hayan tratado la cuestión de las mujeres diseñadoras.

Es de suponer que, en el futuro, el número de mujeres diseñadoras se verá incrementado, pues nuestras escuelas de diseño, y las universidades, ven cómo sus aulas se llenan de mujeres, reducidos ya –en este ámbito y en determinados países– los efectos de la discriminación por cuestión de género. Muy probablemente, sin embargo, las mujeres se encontrarán todavía con ciertas resistencias dentro de las fábricas, poco habituadas a verlas en lugares de decisión. Todavía queda mucho por hacer y todavía ciertas especialidades dentro de la creación parecen estar señaladas por el sexo de quiénes van a ocuparse de ellas. Pero quiero creer que, cada vez más, esta tendencia se reducirá y que las palabras de Isabel Campi al respecto «... durant l'etapa escolar es posa sobradament en evidència que el talent, la creativitat, la sensibilitat, la intel·ligència, la tenacitat i l'energia que cal tenir per ser dissenyador no tenen sexe»,³ tendrán un correlato real en el ejercicio práctico de la profesión.

En cualquier caso, la finalidad de este artículo no es la de señalar la todavía escasa presencia de diseñadoras en el campo industrial, sino reflexionar sobre el trabajo de algunas de ellas a partir de la segunda mitad del siglo XIX y en las primeras décadas del XX. Nos interesa, en ocasiones, relacionarlas con el movimiento concreto del diseño al que pudieran pertenecer o aludir al contexto histórico en el que vivieron. La extensión del texto nos obliga a detenernos tan sólo en algunas de las diseñadoras cuya producción ha sido más visible o más innovadora. Somos conscientes de que representan una pequeña parte de las mujeres que, en aquellos años, se dedicaron al diseño, pero sus planteamientos y realizaciones nos servirán para seguir la propia historia de nuestra disciplina y para plantearnos la cuestión del género en la construcción del diseño.

El diseño industrial en cuanto tal nace con la revolución industrial, cuando las máquinas proporcionan al ser humano la capacidad para realizar productos seriados e iguales. En el último tercio del siglo XVIII ya podemos intuir, a partir de las figuras de Wedgwood y Boulton, la verdadera dimensión que adquirirá con el tiempo el diseño industrial. En estos primeros años de la naciente disciplina y hasta la segunda mitad del XIX, cuando el Movimiento de Artes y Oficios convive con realizaciones más acordes al pensamiento victoriano, el diseño vive momentos de indecisión, condicionado por una mirada estética que quiere convertir al objeto industrial en una variación

2. Charlotte and Peter FIELL: *Designing the 21st Century*. Köln, Taschen, 2001.

3. Isabel CAMPÍ VALLS: *Què es el disseny?* Barcelona, Columna Edicions, 1992, p. 33.

seriada del objeto artístico. Hasta Artes y Oficios, pocas son las figuras destacables dentro del campo de un diseño que todavía no podemos calificar, con toda propiedad, de industrial. Sin embargo, en el seno de este Movimiento surgen figuras como la de William Morris (1834-1896), que se constituirá en toda una referencia, no solo para su concreto momento histórico, sino para el futuro de la disciplina. Artes y Oficios se organizó a través de un sistema gremial que recordaba al existente en la –para ellos– añorada Edad Media; dentro de este sistema se integraron, como ya ocurriera en la etapa medieval, un relativamente numeroso grupo de mujeres, tanto en Gran Bretaña como en los Estados Unidos, donde tanta fortuna tuvo el Movimiento. No obstante, y como señala Anthea Callen: «Aunque el Movimiento de Artes y Oficios fue, en algunos sentidos, social y artísticamente radical, de hecho reprodujo y perpetuó –y de este modo reforzó– la dominante ideología patriarcal victoriana. Los tradicionales roles masculino-femenino fueron evidentes especialmente en los campos del diseño, producción, herramientas artesanas, ingresos y dirección».⁴ En efecto, parece que dentro de los gremios la mayoría de las mujeres (una excepción conocida es May Morris, hija de William) se dedicaban únicamente a la realización técnica de unos proyectos elaborados por diseñadores varones. Se contravenía así la esencia del propio Movimiento Artesano, que consideraba que la felicidad de los trabajadores se debía, precisamente, a la unión entre los procesos de pensamiento, diseño y ejecución del producto.

En cualquier caso, May Morris (1862-1938) logró, según los datos de los que disponemos, cumplir todas las facetas del proceso creativo dentro del diseño textil, la especialidad preferida de su padre y en la que tanto éste como su hija demostraron su mayor potencial creativo. Lo que no se sabe a ciencia cierta es si May cobró por su trabajo o su actividad quedó incluida, sin remuneración económica, dentro de la empresa familiar presidida por William. La cuestión es importante. Un buen número de mujeres, incluso de la clase media, trabajaron durante la segunda mitad del XIX en profesiones vinculadas al diseño a cambio de un salario. Pero su actividad se ceñía casi siempre a la ejecución de unos proyectos de los que no habían sido partícipes, puesto que les resultaba muy difícil obtener la confianza de sus jefes. En esta situación, hubiera sido importante que se reconociera la labor de una directora de proyectos, no considerar su trabajo como una extensión más del trabajo familiar; y el reconocimiento –lo sabemos– pasa casi siempre por demostrar que ese trabajo se valora dentro de la economía de mercado. En cualquier caso, la historia de May demuestra un hecho que hoy puede parecer incuestionable, pero que entonces no lo era tanto, y es que la temprana inclusión de las personas en los procesos creativos es

4. Anthea CALLEN: «Sexual Division of Labor in the Arts and Crafts Movement», *Woman's Art Journal*, Vol. 5, No. 2. (Autumn, 1984 - Winter, 1985), p. 1.

una de las bases para que se llegue a una excelencia generalizada, puesto que la educación es la base de esa excelencia. Si a las mujeres se les ha negado esa educación se les estaría negando, igualmente, la posibilidad de destacar en las esferas creativas. May, que a los siete años ayudaba a su padre a bordar, tuvo la posibilidad de contactar tempranamente con un medio que le interesó y para el que tenía cualidades; de la familiarización con la creación surgen gran parte de los creadores. El problema era que a las mujeres no se les permitía esa familiarización.

En relación con lo expuesto, no podemos por más que recordar un texto que hoy se ha convertido, dentro del feminismo, en todo un clásico. Se trata del artículo de Linda Nochlin «¿Por qué no existen grandes mujeres artistas?». En él la autora afirmaba la práctica imposibilidad de que las mujeres llegaran a la excelencia en un mundo hecho a la medida de los varones, aunque tampoco de todos los varones, sino únicamente de los varones burgueses de raza blanca. Sólo ellos habrían podido acceder a la educación y a las instituciones, elementos básicos para que la creatividad que pueda haber en cada ser humano pueda despertarse. Reflexiona, en este sentido: «La respuesta a por qué no ha habido grandes mujeres artistas no reposa ni sobre la naturaleza del genio individual ni sobre la ausencia de genio, sino sobre la naturaleza de instituciones sociales precisas y sobre las prohibiciones o estímulos que éstas prodigan a diversas clases o categorías de individuos».⁵ La imposibilidad de una educación, de mantener un contacto directo con los procesos artísticos y de diseño, así como la falta de consideración social de las aptitudes de las mujeres, las mantuvieron durante siglos en el ostracismo de la creación.

El Movimiento de Artes y Oficios tuvo una prolongación casi natural en los Estados Unidos. Las estructuras laborales de este país y un sistema social no tan rígido como el británico, permitieron a las mujeres acceder más fácilmente a determinados trabajos, también a los relacionados con el arte y el diseño, si bien la lista de agravios respecto al trabajo de los varones fue bastante larga. Sobre todo en el campo del arte, más que en el del diseño, las mujeres sufrieron todo tipo de contrariedades. Se recuerda el caso de la escultora Harriet Hosmer, que tuvo que soportar la acusación de no ser la autora de alguna de sus obras, dado que su excelencia no parecía, a los sesudos varones de la época, propia de las posibilidades de una mujer; por la misma acusación tuvieron que pasar otras mujeres como Vinnie Ream tras ejecutar su estatua de Abraham Lincoln.

A pesar de las dificultades, la presencia de las mujeres se fue haciendo cada vez más visible. En el caso del diseño estuvieron muy presentes en

5. Este texto de Linda Nochlin se encuentra dentro del libro *Women, Art and Power and other Essays* y puede encontrarse en su versión original en diferentes páginas de internet, e incluso, parcialmente, traducido al castellano en este mismo medio. Yo he utilizado la traducción francesa de Éditions Jacqueline Chambon: «Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes? », en *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, de 1993, pp. 218-219.

el sector cerámico, encontrándonos con numerosos nombres propios que nos dan significativa cuenta de este hecho. Maria Longworth Nichols (1849-1932) responde al perfil de una mujer de grandes inquietudes, que estudió cerámica en la School of Design de la Universidad de Cincinnati y fundó, en 1880, la Rookwood Pottery. En sus manufacturas trabajaron muchas mujeres y, si bien las labores de diseño y el de decoración de las piezas seguían procesos separados, algunas mujeres, como Sara Sax o Harriet Wilcox lograron integrar estas dos facetas en su producción. Formalmente, la cerámica de la Rookwood Pottery estuvo muy influida por la poética japonesa. Fiel a su tiempo, experimenta el influjo de las ideas de Artes y Oficios y más tarde del modernismo, que por otra parte se aliaban bien con el diseño sobrio y exquisito de los japoneses. También en Cincinnati destacó Mary Louise McLaughlin (1847-1939) «cuyos experimentos para reproducir la decoración mediante plantilla antes del vidriado en las piezas de loza de Haviland constituyeron el prototipo de la decoración de la cerámica artística en el cuarto de siglo siguiente en los Estados Unidos».⁶ También en otros lugares de este país surgieron figuras interesantes, como la de la investigadora Adelaide Alsop Robineau (1865-1929), de Siracusa, Nueva York, cuya cerámica de inéditos grafismos figura entre las más cotizadas producciones de la época.

Como estamos viendo, la cerámica fue una de las disciplinas en las que las mujeres tuvieron la oportunidad de mostrar sus destrezas; también se las admitía en el campo de los textiles, donde desarrollaron un interesante trabajo. Si quisiéramos hacer una lectura de género veríamos cómo, en los inicios del diseño industrial, ellas participaban sobre todo en aquellos trabajos en los cuáles la tradición dictaba que podían hacerlo, y la tradición decía que el textil y la cerámica (tan cercanos a los ámbitos de la cotidianidad) podían ser practicados por mujeres. Pero las iniciales décadas del siglo XX, tan fructíferas para el diseño cerámico elaborado por mujeres, permitió también que las viésemos (si bien es cierto que a muy pocas) en el diseño de producto y del mueble. Hoy por hoy, ya finalizando la primera década del XXI, la igualdad no ha llegado, ni a estos sectores, ni por supuesto a otros donde la presencia de las mujeres es minoritaria, como pueda ser en el diseño de productos altamente tecnológicos o en sectores como el automóvil, en los cuáles el dominio masculino es evidente. No obstante, si la oleada neoconservadora que estamos viviendo (y que parece volver a encontrar la poesía de un trabajo femenino vinculado de nuevo al hogar), no triunfa, esperemos que pronto la paridad en los puestos y responsabilidades del trabajo sea un hecho real.

Artes y Oficios declinó con el ocaso del siglo XIX, y aunque durante décadas sus presupuestos obtuvieron ecos tanto en Europa como en América, un nuevo movimiento: el modernista, se generalizó en estos

6. Whitney CHADWICK: *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Destino, 1992, p. 229.

continentes. Una de sus ramas más interesantes la encontramos en Escocia, donde las hermanas Margaret (1865-1933) y Frances Mc Donald (1873-1921), formaron el grupo llamado «Los cuatro de Glasgow», junto a Mackintosh y McNair. Charles Rennie Mackintosh fue el más conocido de todos ellos, por sus decisivos trabajos arquitectónicos y de diseño, pero en muchas ocasiones trabajó en colaboración con su esposa, Margaret: «Numerosos proyectos atribuidos únicamente a Charles podrían muy bien haber sido realizados en común. Es éste un hecho que la crítica menciona raramente, al igual que silencia las incuestionables cualidades de colorista de Margaret. Mackintosh hizo sobre esta colaboración el siguiente comentario: “Margaret tiene genio. Yo tengo solamente talento”.⁷ Sea como fuere, podemos individualizar proyectos de Margaret y también de su hermana Frances. De hecho ambas llegaron a abrir un taller de producción de objetos artesanos para el que trabajaron sus compañeros de grupo. Sus dibujos desnudos, que mezclaban un aire simbolista con el japonismo recién importado y el modernismo más sobrio, se plasmaban tanto en el diseño gráfico como en el que hacían para vidrieras u objetos en metal. Ellas fueron mujeres que se formaron intelectualmente y que tuvieron la fortuna de poder ejercer su trabajo en un entorno relativamente favorable.

La línea escocesa tuvo su correlato continental en el modernismo austriaco. Del movimiento «secesionista» vienés surgieron las Wiener Werkstate (Talleres de Viena), donde encontramos trabajando a un numeroso grupo de mujeres, muchas de ellas salidas de la Escuela de Artes Aplicadas de Viena. De los Talleres salió un diseño con un gran sentido del tiempo presente. Se abandonaba el historicismo para hacer objetos más simplificados, adivinándose los tiempos venideros. El diseño escocés y el austriaco fueron los configuradores de un diseño moderno y autónomo, y en ambos nos encontramos con importantes figuras femeninas, como en este último caso lo fueron las diseñadoras Therese Trethan y Jutta Sika. La primera se especializó en muebles pintados, mientras que la segunda lo haría en cerámica y vidrio.

Con todo, la intervención de las mujeres en el ámbito del diseño industrial pasaba por su inserción en el trabajo común de gremios o talleres, o bien se camuflaba detrás del trabajo de las figuras masculinas, con lo cual difícilmente podían adquirir un nombre que las definiera de manera autónoma lejos de sus grupos o sus compañeros. Una excepción a esta regla fue la irlandesa Eileen Gray (1878-1976), la primera mujer cuyos productos han entrado a formar parte de la cotidianidad del diseño industrial, puesto que algunos de ellos se han convertido hoy en clásicos modernos. Esta diseñadora desarrolló su trabajo en Francia. Allí propuso un mobiliario de muy distintas vertientes, pues nos ofrece piezas de una gran modernidad, prácticamente bauhausianas, como su célebre mesita de

7. Charlotte & Peter FIELL: *Mackintosh*. Köln, Taschen, 2004, p. 22.

acero y vidrio, junto a otras de resonancias exóticas, como la silla serpiente o incluso otras llenas de guiños irónicos, como la silla conocida como “La inconformista”, carente de uno de los brazos. En todos los casos, las obras de Gray destilan una gran originalidad que no obstaculizan su apego a las principales corrientes de su tiempo. La sofisticación de sus trabajos no está reñida, en muchos casos, con un objeto de función práctica. Difícilmente clasificable, esta diseñadora y arquitecta, jugó un importante papel y fue inspiradora del trabajo de otros diseñadores, incluso masculinos, lo que parecía, por primera vez, invertir una tendencia.⁸

Las décadas de los veinte y los treinta vieron cómo el diseño francés optaba por un movimiento que más tarde se llamaría Art Déco, en el cual podían incluirse parte de la producción de la diseñadora anterior, que por otra parte también se dejó prender por la sobriedad funcional de las formas y de los materiales industriales. En este último sentido tendríamos que analizar también el trabajo de la francesa Charlotte Perriand (1903-1999), que trabajó junto a Le Corbusier durante diez años y hasta 1937. El célebre mobiliario de acero tubular de aquellos años fue una obra conjunta. Educada dentro de los modelos déco, se alzó sin embargo contra la enseñanza de sus maestros y en 1927 planteó la decoración de un bar a partir de muebles de una gran simplicidad formal y materiales de acero y cristal. Su pasión por el metal duraría muchos años y sólo muy tarde volvió a aceptar un material clásico como la madera. En el año 27, cuando Perriand hizo su bar, demostró una gran inquietud y una manera distinta de concebir el diseño. Fue aproximadamente en estas mismas fechas cuando Gray diseñó su mesita de acero y vidrio. Podemos considerar, entonces, que dentro de la esfera del diseño francés, estas dos mujeres fueron las que dieron los primeros pasos para acercarse a la poética de la Bauhaus, si bien Gray no rechazó el exotismo déco ni Perriand su sofisticación.

Si en la configuración de este mobiliario moderno encontramos figuras femeninas, también podemos encontrarlas en ese otro, tan nórdico, que se detiene en la amabilidad y calidez de materiales como la madera. Nos referimos a otra de las figuras indispensables del diseño de la época, Aino Marsio (1894-1949), conocida como Aino Aalto al tomar el apellido de Alvar Aalto, con el que se casó en 1924. Ella fue otro de esos nombres pioneros que, dentro del diseño industrial, experimentó junto a su compañero con nuevas técnicas para doblar madera, jugando con esas formas onduladas tan características del organicismo nórdico. Precisamente de esta colaboración surgieron las piezas más reconocidas de la pareja como la silla del sanatorio de Paimio.

Como en el caso de Aino, también asociado a un nombre masculino, esta vez al de Mies van der Rohe, aparece la figura de Lilly Reich (1885-1947), que trabajó junto al que por un tiempo fuera director de la Escuela

8. Véase el libro de Caroline CONSTANT: *Eileen Gray*. Londres, Phaidon, 2007.

de la Bauhaus y de la que recientemente se ha señalado su aportación al célebre mobiliario del arquitecto a finales de los veinte y principios los 30, incluida la silla Barcelona. Con esta autora nos dirigimos a Alemania, otro de los grandes focos del diseño industrial en esos años finales de la década de los veinte, y donde la efervescencia creativa de la vieja Europa se hacía igualmente visible. En Alemania, la Escuela de la Bauhaus, tan decisiva en la historia del diseño industrial, contó entre su alumnado con un alto número de mujeres. Sin embargo, no tuvieron en la Escuela una vida tan fácil como su visibilización posterior parece indicar. El mismo director de la Escuela, el célebre arquitecto Walter Gropius, que en un principio no puso ningún obstáculo para el acceso de las mujeres a la Escuela, rectifica más tarde y advierte que prefiere que éstas trabajen en el taller de textiles, el lugar que «naturalmente» parecía indicado para ellas. De hecho, algunas de las mujeres de la Escuela llegaron a interiorizar que ese era el mejor lugar para desarrollar su trabajo, como pone de manifiesto los testimonios de Helene Nonné-Schmidt, quien afirma (sin duda condicionada por las opiniones de sus maestros) que las mujeres tienen mayores posibilidades en la elaboración de objetos bidimensionales (por tanto en textil) que en los tridimensionales, auto-negando sus propias posibilidades y las de otras mujeres. Sin embargo, la paradoja de esta afirmación, no se le escapa a Anja Baumhoff: «La pintura mural se nutría también del análisis de las superficies planas, pero mientras estuvo dirigido por Carl Schlemmer, no pudo integrar a ninguna mujer por demasiado tiempo».⁹ Y es que no se trataba de dos o tres dimensiones, se trataba de encerrar a las mujeres en el taller de textil, consiguiendo así no sólo negarles la posibilidad de destacar en otras áreas, sino hacer huir de esta actividad a los varones, puesto que identificándola con lo femenino, se la minusvaloraba, circunstancia ésta que, desde luego, nos debe hacer pensar.

Pero no todas siguieron las orientaciones de los maestros, que, tras el curso preliminar, las dirigían hacia los talleres de textil. De hecho, una de las personas más creativas de la Escuela, dentro del diseño de producto, fue una mujer: Marianne Brandt (1893-1983). Ella misma contó lo difícil que le resultó ser aceptada en el taller de metal, donde tuvo que ganarse un espacio propio ante la resistencia de compañeros y profesores, que le encargaban tareas de escaso interés con las cuales Marianne se aburría pero a las que se aplicaba hasta que poco a poco pudo ver ampliado su espacio y reconocido su trabajo. Para elaborar sus objetos, Brandt parte de formas primarias, al igual que los demás miembros de la Bauhaus. Hoy este método puede parecer arbitrario, pero entonces se pensaba que este tipo de formas, por su simplicidad, eran las más adecuadas para la reproducción a escala industrial. Los juegos de café y té y los ceniceros

9. Anja BAUMHOFF: «Las mujeres en la Bauhaus: un mito de la emancipación», en Jeannine Fiedler y Peter Feierabend (eds): *Bauhaus*, Colonia, Könemann, 2000, p. 103.

de esta diseñadora, al igual que sus lámparas, se encuentran entre lo mejor de la producción de la Escuela; de hecho hoy siguen produciéndose muchos de sus diseños, pues su sentido práctico y económico casan con un sentido de la producción todavía vigente. No fue, sin embargo, la única mujer destacada de la Escuela. Hubo algunas muy interesantes, como la tejedora Gunta Stölz (1897-1983), que fue maestra del Centro y demostró la cercanía de conceptos entre el diseño textil y la pintura, y a mí particularmente me sorprende la gran sensibilidad de Lucía Moholy-Nagy (1894-1989), que documentó como nadie, mediante la fotografía, la producción de la escuela. Su gran sensibilidad conseguía que las piezas retratadas pareciesen hablar, dotando a los objetos inertes de una vida propia, situándoles en posición animada y dialogante.

Mientras que el Déco en Francia y Bauhaus en Alemania centraban buena parte de las expectativas del diseño europeo, en Rusia la revolución del 17 dio –aunque solo fuera inicialmente– un gran impulso a un grupo de artistas y diseñadores enmarcados dentro de las corrientes constructivistas. Entre ellos hubo numerosas mujeres, que recientemente vuelven a ser recuperadas tras décadas de ocultación detrás de los nombres de los que fueron sus compañeros, ya que resultó bastante habitual las parejas de artistas. Liubov Popova, Varvara Stepanova y Alexandra Exter (Sonia Delaunay se había trasladado a París en 1905 y por tanto no vivió la revolución) destacan especialmente por sus diseños textiles y por la aplicación de éstos a las prendas cotidianas. De nuevo nos encontramos a las mujeres unidas al diseño textil, y de nuevo tendremos que preguntarnos porqué este tipo de trabajo, dentro del diseño, parece jugar en una categoría menor, cuando en realidad sus procesos y componentes de creación son en todo similares al diseño de producto e incluso, en este caso, a los artísticos. De nuevo el sexo de la autoría de las obras condiciona socialmente su valor. Es cierto que en la Unión Soviética varios hombres desarrollaron conceptos de prendas de vestir, pero se les recuerda por sus pinturas, esculturas o proyectos de diseño industrial y arquitectónicos antes que por estas incursiones en el mundo de la ropa. Por otra parte, cuando la revolución declina en sus propuestas sociales y políticas, ellos se dedicarán tan sólo al «gran arte» y ellas, que también lo habían practicado y aunque no lo abandonan, continúan con el diseño textil, incluso en ocasiones como medio de vida para ellas y sus compañeros.

En cualquier caso, fueron las mujeres quienes plantearon los procesos completos del diseño de ropa, y lo hicieron procurando ofrecer nuevas soluciones para la naciente sociedad revolucionaria, enfatizando los temas de la funcionalidad. En este sentido son significativas las palabras de Alexandra Exter (1882-1949), en torno al que debería ser el vestuario del funcionariado: «Las bases sobre las que debería fundarse el diseño de prendas de vestir de profesionales y funcionarios soviéticos son la utilidad, el carácter práctico y la adecuación a la actividad realizada.

La forma, el material y el color son los elementos a tener en cuenta para ello. Con el fin de que las prendas puedan ser utilizadas tanto en épocas de frío como de calor, este tipo de uniforme debería estar compuesto por prendas de diferente grosor, así podría prescindirse de alguno de sus componentes sin alterar por ello el concepto y lógica general del conjunto. El color de las prendas llevadas por un cierto número de personas en un espacio concreto no debería ser, a pesar de las convenciones, un color neutro sino un color oscuro primario –desterremos la frialdad y anonimato burocráticos–». ¹⁰ Como podemos observar guía a Alexandra un concepto de utilidad, pero rechaza la monótona frialdad de la oficina. Y en realidad, si vemos los diseños de algunas de estas mujeres, observamos cómo, con las estrictas normas constructivistas, logran atractivos diseños con una gran aplicación práctica al vestido. Diríamos que aplican las normas pictóricas, retransformándolas para su aplicación práctica, pero el nivel de creación permanece intacto. Y su vanguardismo irreprochable. Lo mismo ocurre con los estudios para vestuario deportivo de Varvara Stepanova (1894-1958), cuya contundencia geométrica subrayada por gruesas líneas de color afirman un nuevo sentido no solo del traje deportivo, sino de una vida de acción accesible también a las mujeres.

Cuando las prendas rusas llegan al París de la Mujer Moderna, a través de de la Unión de Artistas Rusos parisina o, sobre todo, en la célebre exposición de Artes Decorativas de 1925, no chocaron con la visión de la moda que se vivía en una Francia donde el cubismo había dejado una profunda huella, también en las nuevas fórmulas para abordar el diseño en los tejidos y donde trabajaban creadoras como la ucraniana Sonia Delaunay (1885-1979), que tomó el nombre de su marido, el pintor Robert Delaunay y la italiana Elsa Schiaparelli, así como la francesa Coco Chanel. Podríamos decir que Delaunay reinterpreta las formulaciones abstractas del constructivismo para dotarles de un dinamismo inusual, atreviéndose con las grandes zonas de color contrastadas que nos devuelven, en realidad, realizaciones pictóricas. Pero un diseño textil que debe aplicarse a un vestido no debe seguir, y la autora lo sabe, un planteamiento estrictamente pictórico, pues debe jugar con la propia prenda a la que se aplica y con los contrastes con las otras piezas que puedan componer la vestimenta. De esta manera nos encontramos, según convenga, con aplicaciones de formas que se desarrollan en toda la prenda o con zonas localizadas que contribuyen a delimitar la forma del vestido.

Elsa Schiaparelli (1890-1973), que al decir de Coco Chanel era una «artista italiana que hace vestidos», también reinterpreta el vestido en un sentido vanguardista, en ocasiones vinculado a fórmulas de la abstracción geométrica, pero en más ocasiones enlazado con una estética surrealista

10. Alexandra EXTER: «A la búsqueda de una nueva indumentaria», en John E. BOWLT y Matthew DRUTT: *Amazonas de la vanguardia*. Bilbao, Guggenheim, 2000, p. 301.

que le llevaría a colaborar con Salvador Dalí en la producción de diversos objetos, como ese célebre sombrero-zapato en la más pura tradición de la ilógica surreal. La producción de Schiaparelli nos hace reflexionar entre las fronteras de arte y el diseño. Sin duda ese primer jersey suyo ornamentado de trampantojos podría ser considerado, con nuestro sentido contemporáneo del arte, como una pieza donde la imaginación se expande con una contundencia propia de la acción plástica, pero al mismo tiempo su sentido utilitario, su uso como prenda cómoda y portable, se reinterpreta en el más puro sentido del diseño de moda vinculado a procedimientos industriales. Pero en cualquier caso reinterpretaba la imagen de esa Mujer Moderna que en los años 20 reclamaba su espacio en las calles, el trabajo y el ocio, esa Mujer en la que también insistiría Coco Chanel (1883-1971), aunque sería muy distinta de la de Schiaparelli, pues para ella el vestido seguía unas pautas propias distintas de las que deben regir para el arte. Su vestido negro, emblema de las mujeres de los años 30, pasó a constituirse en un símbolo de la actividad de las mujeres.

La segunda guerra mundial, que incorporó a las mujeres a los puestos de trabajo dejados vacantes por los varones, fue también determinante para que, una vez concluida la contienda, se volviese a reclamarlas para la vida del hogar. Esta circunstancia supuso un freno para su incorporación a la vida laboral, también, por supuesto, en el ámbito del diseño. La energía que podía intuirse en las primeras décadas de siglo se frenó provisionalmente en las que siguieron a la guerra y solo en las últimas estamos asistiendo, en nuestra disciplina, a ese proceso de normalización que corroboran los datos citados a principio de este texto.