

# Sonia Terk-Delaunay, o cómo morir dos veces. El reconocimiento como categoría de análisis para la reconstrucción histórica de la vida de las mujeres

Sonia Terk-Delaunay, or how to die twice. Recognition as a category of analysis  
for the historical reconstruction of women's lives

Marián López Fdz. Cao

Universidad Complutense de Madrid  
mariaanl@ucm.es

Recibido el 18 de julio de 2018

Aceptado el 16 de diciembre de 2018

BIBLID [1134-6396(2021)28:1; 179-202]

<http://dx.doi.org/10.30827/arenal.v28i1.7794>

## RESUMEN

El canon androcéntrico en la Historia del Arte es analizado en este artículo, utilizando el ejemplo de la artista Sonia Terk, su relación con el también artista Robert Delaunay, así como su legado (escritos y obra plástica). Basado fundamentalmente en las fuentes primarias del diario de Sonia Terk Delaunay y en textos escritos por artistas y críticos del entorno, el texto adopta una perspectiva sistémica, desde los estudios sobre creatividad, la teoría del punto de vista feminista y el paradigma del reconocimiento de Nancy Fraser. Usando el estudio de caso de la vida de Sonia Terk, el artículo analiza los distintos estadios en la consecución del éxito y aceptación profesional de la artista. Este prestigio será, sin embargo, eliminado tras su muerte, en aquellos textos y manuales al uso que recopilan los principales nombres de la historia del arte occidental. Aplicando el paradigma del reconocimiento, el artículo muestra el modo en que la historia canónica va disminuyendo el valor de las obras femeninas hasta reducirlas a anécdota, subrayando el carácter de dependencia, contingencia y subalteridad de las artistas.

**Palabras clave:** Arte. Sonia Terk Delaunay. Cánon occidental androcentrico. Feminismo. Reconocimiento. Situación.

## ABSTRACT

The androcentric canon in the History of Art is analyzed in this article, using the example of the testimonies of the artist Sonia Terk, her relationship with the artist Robert Delaunay, as well as her legacy (writings and plastic works). Based fundamentally on the primary sources of Sonia Terk Delaunay's diary and on texts written by artists and critics of her environment, the text adopts a systemic perspective, from the studies on creativity, adopting the theory of the feminist stand point and the paradigm of recognition by Nancy Fraser. Using the case of the life of Sonia Terk Delaunay, the

article analyzes the stages in the success and professional recognition of the artist. This recognition in life will be, however, erased in those texts and manuals that are compiled with the main names in the history of Western art. Applying the paradigm of recognition, the article shows the way in which canonical history diminishes the value of feminine works until reducing them to anecdote, emphasizing the character of dependence and subalterity of women artists.

**Key words:** Art. Sonia Terk Delaunay. Robert Delaunay. Western male canon. Feminism. Recognition.

## SUMARIO

1.—Introducción. 2.—La teoría del punto de vista feminista, la “situación” y el paradigma del reconocimiento aplicado a la historia del arte occidental. 3.—La creatividad, un paradigma excluyente. 4.—Situación. Los primeros años como constituyentes de la personalidad. 5.—Saltarse las normas establecidas. 6.—Los cónyuges sostenedores. La vida en común. 7.—Producción artística prominente. El orfismo y los colores simultáneos. Chrevreul. El arte simultáneo. 8.—Importancia de la democratización del arte y la irrupción de la guerra. 9.—Apoyos femeninos en la vida de los creadores. 10.—Independencia económica. 11.—El éxito de Sonia Terk Delaunay. 12.—Influencias mutuas. 13.—El ámbito y el campo. 14.—Resultados. El reconocimiento: la construcción de genealogías y los pactos patriarcales. 15.—Referencias.

### *1.—Introducción*

El propósito de este artículo es añadir a la investigación feminista en historia del arte algunos elementos que consideramos clave para ayudar a comprender cómo operan los mecanismos por los cuales las artistas, famosas en su tiempo, son eliminadas de forma sistemática del elenco de personalidades nada más desaparecer físicamente. Por un lado, abordaremos cuestiones relativas a los hechos y repercusiones en el momento de su existencia —en este caso, en la primera mitad de siglo xx— tomando comparativamente a dos artistas, Sonia Terk-Delaunay y Robert Delaunay. A través de ellos, veremos los diferentes avatares que dos personas, por el hecho de nacer en un cuerpo sexuado, enfrentan en el sistema artístico y cómo el género impone una “situación” específica al hecho de ser hombre o mujer artista, poniendo en cuestión las teorías sobre el desarrollo creador que eluden de manera sistemática la variable sexo/género. Para ello, analizaremos la configuración de dos personalidades que convivieron en el tiempo, conformadas por una cultura y un contexto determinado, a través de los diarios y conversaciones del entorno de Sonia y Robert Delaunay. Por otro lado, analizaremos a través de la inserción genealógica y el paradigma del reconocimiento de Nancy Fraser (1996), la construcción histórica que fuerza y selecciona los hechos y las vidas de las personas con el objeto de su adecuación a un formato preestablecido: la historia del arte occidental y sus cánones androcéntricos.

Para abordar estos tres aspectos interrelacionados (eventos, desarrollo creador, inserción genealógica) hemos partido de las metodologías feministas basadas en

la teoría del punto de vista feminista y las experiencias de las mujeres (Hartsock, 2003; Harding y Hintikka, 2004), como perspectiva privilegiada para analizar el grado inserción y legitimidad de la obra de las artistas en el canon de historia del arte occidental. Hemos estudiado las aportaciones de estos dos artistas al arte y el diseño contemporáneo desde la perspectiva de las teorías sobre creatividad que algunos autores como Howard Gardner (1982, 2011), Antonio Marina (1993) o Mihály Csíkszentmihályi (1996) han planteado. Utilizaremos asimismo el paradigma del reconocimiento, trabajado por Nancy Fraser (1996) y, finalmente, hemos acudido a los paradigmas modernos y heteropatriarcales que sirven a veces de altavoz y otras de borrado de las acciones humanas, de la mano de filósofa feminista española, Celia Amorós y su estudio sobre la construcción genealógica (2014), que abordamos con más prolijidad en el apartado siguiente.

## 2.—*La teoría del punto de vista feminista, la “situación” y el paradigma del reconocimiento aplicado a la historia del arte occidental*

La *teoría del punto de vista* proviene del marxismo, según la cual, en todo período histórico, la visión del mundo que domina refleja los intereses y valores del grupo dominante. A partir de esta idea se derivaría que las mujeres, como grupo excluido de los circuitos de poder, detentan una posición especial —un privilegio epistémico— que les proporciona un punto de vista privilegiado, una visión del mundo menos distorsionada que la impuesta por los varones blancos propietarios de clase media, usuales detentadores del poder (Hartsock, 2003; Harding y Hintikka, 2004).

El concepto “experiencia de las mujeres” presenta un potencial importante, no sólo en su afán por descubrir, situar y localizar las experiencias comunes, dejarlas hablar en su individualidad e incorporar la experiencia vivida en forma de narración, sino porque convoca la posibilidad de narrar/se de nuevo. Por un lado, responde a un ejercicio crítico que rechaza la univocidad del conocimiento, la ciencia y el arte —la óptica única— y por otro, porque permite la creación de otras lentes de análisis de la realidad y supone la construcción de otras narrativas, otras ficciones como construcciones intencionales.

La *experiencia de las mujeres* se convierte así en un aparato de producción de nuevas significaciones mediante una mirada diferente y múltiple, pero en relación. Se conforma como una experiencia siempre situada, con ejes espacio temporales, transida por el ejercicio de la difracción y siempre en red. En este sentido, los diarios de Sonia Delaunay proporcionan un punto de vista singular y privilegiado para deconstruir las narraciones posteriores sobre ella y su obra, inserta en el paradigma patriarcal dominante.

Es pertinente retomar y apelar aquí al concepto de “situación” mostrado por Sartre (1948), y matizado por Simone de Beauvoir (1948), definido como aquel

que delimita el alcance de la libertad. Beauvoir, en su afán de encuadrar las limitaciones de las vidas de las mujeres, establece una jerarquía de situaciones:

(...) Hay situaciones privilegiadas en las que la libertad se cumple en grado máximo y otras en las que las posibilidades de realización de la libertad son mínimas: son las situaciones de esclavitud, como el caso de las mujeres en el harén o de los esclavos negros en América, ejemplos vivos de mínimo grado de libertad. (López Pardina, 1998: 25).

A este respecto, algunas especialistas (López Pardina, 1998; Amorós, 2005) concluyen que su teoría habría influido posteriormente a Jean Paul Sartre, en el sentido de reconocer la fuerza de las determinaciones sociales sobre la libertad individual. Se podría sustituir aquí libertad por creación y así estaríamos en condiciones de añadir la variable de situación beauvoriana al recorrido de los artistas que vamos a abordar en este artículo, como limitador o potenciador de la libertad y producción creadora.

Por último, el paradigma del reconocimiento, explicitado por Nancy Fraser (1996) supone un elemento de análisis más allá de las relaciones de producción. Como señala esta autora, a través del infra-reconocimiento, un grupo subalterno puede ser considerado como de menor estima, honor, prestigio que otros grupos en la sociedad y por ello, recibir menos aprecio de ésta:

Más allá de la raíz en la estructura económica, estas injusticias derivan (...) del orden en el estatus, en la medida en que la institucionalización de las normas culturales heterosexistas producen una clase de personas devaluadas que sufren pérdidas económicas al ser consideradas subproductos. El remedio para esta injusticia, consecuentemente, es el reconocimiento, no la redistribución. (Fraser, 1996: 9).

En términos artísticos, es la menor consideración de las artistas-como-mujeres la que causa de la erosión en el estatus de éstas mientras viven y sobre todo, como veremos, tras su muerte, no sólo en el valor económico y reconocimiento de autoría de sus obras, sino en el aprecio y valoración de éstas en textos, exposiciones, retrospectivas, manuales y diccionarios, que hace que sus figuras vayan diluyéndose hasta desaparecer.

### 3.—*La creatividad, un paradigma excluyente*

La creatividad ha sido a menudo analizada sin introducir variables como el género, la procedencia o la clase social. En muchos casos, en tanto que se analizan sólo aspectos psicológicos o relacionados con la educación, la autoestima, el tesón o la intuición, pareciera que de dónde venimos, cómo y bajo que condiciones

hemos nacido, y en qué cuerpos sexuados, no son aspectos relevantes a tener en cuenta en la trayectoria y desarrollo de artistas, investigadores o personas que han supuesto una grado de desarrollo social, económico o cultural.

En la mayoría de los manuales que estudian el desarrollo creador, no se pone jamás en entredicho ni nadie se sorprende de que entre las personas con capacidad creativa mencionadas en los ingentes manuales de creatividad, nunca o muy raramente, aparezcan mujeres, colectivos, personas no occidentales o económicamente desfavorecidas. Es un territorio masculino occidental, donde el análisis desgornado de los componentes de la personalidad del creador no hace sino refrendar las mitologías del genio demiurgo —daimon— de los siglos precedentes pero dándoles ahora base científica/psicológica en la que se excluyen, por “selección natural”, las clases desfavorecidas, las mujeres y las procedencias no occidentales, como tan sabiamente señaló Linda Nochlin (1972) en su artículo “Why there have not been great women artists?” hace casi cincuenta años.

Antonio Marina (1993), el teórico español más conocido por sus tratados sobre creatividad, realiza, por ejemplo, en su obra *Teoría de la inteligencia creadora*, un análisis de la creatividad deconstruyendo mitos y poniendo en relación los tipos de inteligencia convencional y el proceso creador. Cita a gran cantidad de figuras que suponen un referente tanto en los estudios de la inteligencia, como en la creación y cita asimismo a muchos creadores. Destacamos creadores en masculino porque de las aproximadamente 380 personas que cita, solo cuatro son mujeres y una de ellas, Simone de Beauvoir, aparece citada únicamente para referirse a su pareja, Jean Paul Sartre (y no por ser Premio Goncourt o por sus más de 20 obras de filosofía y literatura).

Sorprenden, por señalar otro ejemplo, las obras de Howard Gardner (1995; 2002). En *Mentes Creativas. Una anatomía de la Creatividad y Arte, Mente y Cerebro* es llamativa la ausencia de la variable de género y clase social. Pareciera que el hecho de vivir en un cuerpo de hombre o de mujer, el contexto social y económico, así como su clara y distinta socialización y educación en la historia, no influyera en la capacidad creativa. Sorprende que el creador del concepto de las inteligencias múltiples no encuentre en el ser humano con diferente género, extracto social, origen —y educación y socialización, insistimos— un elemento cuando menos de reflexión. Es insólito que ante afirmaciones desprendidas de estudios según los cuales las personas “creativas” manifestaban rasgos de “independencia, confianza en sí mismos, ausencia de convencionalismos, viveza, acceso fácil a procesos inconscientes, ambición y entrega al trabajo” (Gardner, 1995: 42) no aparezcan reflexiones que hagan suponer que el extracto social, la procedencia de los grupos “no hegemónicos”, o el hecho de nacer en cuerpo de mujer influya en la citada independencia, confianza en sí mismos, ausencia de convencionalismos, entre otros.

Es interesante el recorrido y la reflexión que realiza sobre las diversas aproximaciones a la creatividad pero es constatable que tiene en su mente siempre a un

más que probable potencial creador masculino. Dentro de la aproximación historiométrica, por ejemplo, valora la aportada por Simonton, en la que se examinan “extensas colecciones de datos para determinar la década de la vida en que los individuos creativos son más productivos”, y en los que se cita que “la máxima creatividad tiene lugar entre los treinta y cinco y treinta y nueve años” (Gardner, 2002: 45). En tanto que la mayoría de las mujeres suelen tener descendencia, pareciera que la variable tiempo de cuidado, tiempo de procreación, no ha sido parte de la “extensa colección de datos” determinantes en la vida de un individuo creador de sexo femenino. Asimismo y dentro de la aproximación conductista, por la cual los individuos se dedican a actividades creativas “por las recompensas materiales que les proporcionan”, tampoco parece contemplarse esta variable género en relación con lo social, que dependiendo de las épocas ha tendido a criticar y estigmatizar a las mujeres creadoras ligándolas en muchos casos a la “desfeminización” o a la vida *hors de norme* exigida por las costumbres.

En su obra *Mentes creativas*, Gardner señala a una sola mujer, Marta Graham, como ejemplo de “mente creativa” aunque curiosamente se refiere a su cuerpo y a la importancia de la emoción de su danza. Frente a otras descripciones de semblantes masculinos en las que destaca sus dotes universales, su capacidad de liderazgo o sus cualidades mentales, en Martha Graham se centra o bien en el ámbito que la rodea, en lo relacional, aspectos ligados más a parámetros cercanos a lo categorizado tradicionalmente como femenino: dependencia, relación, contextualización, emoción o cuerpo. Es una pérdida que determinados aspectos que tan sabiamente Gardner señala no hayan sido vistos desde el interés, cuando menos, de la mitad de la población occidental, en la que parece centrarse: dentro de sus temas emergentes, el apoyo en el momento de avance, si es clave en los hombres, es esencial en las mujeres, porque, además de remontar los mismos escollos que sus compañeros varones, éstas han de superar además los prejuicios de progenitores y educadores hacia la inexistente identidad de la mujer creadora.

Valga para ello un ejemplo autobiográfico de la creadora Concha Méndez:

Al presentarnos al señor, este preguntó a mis hermanos: “Pequeños, ¿qué queréis ser de mayores?” No recuerdo lo que contestarían, pero viendo que a mí no me preguntaban nada, teniendo toda la cabeza llena de sueños, me acerqué y le dije: “Yo voy a ser capitán de barco”. “Las niñas no son nada”, me contestó mirándome. (Marina y Rodríguez de Castro, 2009: 82).

Si el pacto faustiano que Gardner señala como otro tema emergente implica renunciar a aspectos importantes de sus vidas privadas, para muchas mujeres —siendo la “vida privada” su fin desde el punto de vista de la sociedad y la educación de las distintas épocas— supone la renuncia que la “feminidad” señalaba para ellas; implica de hecho renunciar a todo aquello para lo que habían sido destinadas.

Csikszentmihalyi es de los pocos especialistas en creatividad que no solo incluye aunque sea mínimamente, el aspecto de género en el análisis del desarrollo

de la capacidad creativa, sino que incluye a un grupo representativo de mujeres en su investigación. En su obra *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*, entrevista a veintiocho mujeres, de un total de 91, un encomiable 30%. Ese giro supone, desde nuestro punto de vista que, por primera vez en los tratados, se comienza a pensar en la persona creadora también como mujer. Porque además, dentro de su elenco están representados, no solo profesiones tradicionalmente asociadas a lo femenino, sino una amplia variedad: astrónomas, periodistas, antropólogas, productoras de televisión, escritoras, escultoras, economistas, químicas, matemáticas, sociólogas, pintoras... entre otras.

Es cierto que no hace un análisis exhaustivo de cómo influye la educación segregada, los prejuicios patriarcales (interiorizados y externos) en el desarrollo creador, pero señala varios puntos que son importantes para la investigación feminista. Por un lado, Csikszentmihalyi abre una vía muy interesante desde el punto de vista social, por la cual una persona creativa es “alguien cuyos pensamientos y actos cambian un campo o establecen un nuevo campo”, pero, como continua, “un campo no puede ser modificado sin el consentimiento explícito o implícito del ámbito responsable de él”. Personalidad, campo y ámbito son pues, tres componentes que interactúan dentro del sistema creativo y son aspectos que, junto con la situación, hemos elegido para observar las vidas de los artistas elegidos en este texto.

Podemos, siguiendo a este autor, considerar ciertos aspectos de las vidas de los y las creadoras que facilitan o dificultan su percurso creador:

1. Primero su determinación y elección de vida como creadores, los modelos recibidos y las influencias recibidas —positiva o negativamente— en esta etapa.
2. Después, su desarrollo vital, sus relaciones afectivas de apoyo u obstáculo, su manejo de las dificultades, su trayectoria y decisiones vitales respecto al contexto, y su capacidad productiva.
3. La consecución del éxito, si éste se produce. La importancia del ámbito y el campo.

A lo largo de este texto, proponemos ir atravesando esos conceptos clave del desarrollo de la creatividad y sobre todo, de la consecución del éxito, tomando como estudio de caso a Sonia Terk-Delaunay en relación con su pareja Robert Delaunay.

#### 4.—*Situación. Los primeros años como constituyentes de la personalidad*

Dentro de los primeros años, Csikszentmihalyi comenta cómo el niño —o la niña— compite por la atención adulta:

Cada niño se interesa en ejercitar aquella actividad que le proporciona una superioridad en la competencia por los recursos (de los cuales el más importante es la atención y admiración de los adultos significativos) [...] lo que importa no es necesariamente la cantidad absoluta de talento, sino la ventaja competitiva que uno tiene en un ambiente particular. (Csikszentmihalyi, 1998: 189).

Robert Delaunay nace en París en 1885, hijo de George Delaunay y de la condesa Berthe Félicie de Rose en uno de los barrios más elegantes, el 16.º, cerca del *Boi de Boulogne*. De su nacimiento, dice Sonia Delaunay en sus memorias autobiográficas:

Robert nació en París, de padres que eran “chic” en la época, en una calle elegante, la *rue de Chaillot*. Se bañó en los fastos de la alta burguesía parisina mezclada con la aristocracia. Precozmente, muestra un gusto opuesto a ese tipo de vida mundana. Su madre que, incluso para ese medio, era excéntrica, le vestía a la inglesa y lo vestía como a una muñeca (...) El odiaba pasearse así y se tiraba al suelo. (Delaunay, 1978: 8).

Por su madre, la condesa de Rose, Robert descendía de una línea que se remontaba a los cruzados. Por su padre, pertenecía también a la nobleza. George Delaunay era el heredero del marqués que había sido gobernador de la Bastilla en el momento de la revolución. Su padre había sido, bajo Napoleón III, director de postas. Terk señala que, aunque su familia no tenía ya dinero, el padre tenía cien vestidos, cien sombreros...el medio en el que vivían se lo exigía. Era similar para su madre. Nueve años después de declarar su nacimiento, los esposos Delaunay deciden separarse y, como ninguno de los esposos parecían querer ocuparse seriamente de su hijo, lo ponen al cuidado de la hermana mayor de Mme Delaunay, casada con un burgués muy acomodado económicamente, Charles Damour. Terk-Delaunay recuerda “cuando conocí a Robert, apenas se acordaba de su padre. Nunca lo volvimos a ver a pesar de que nunca había dejado Francia. Nadie sabe nada de su segunda vida. (...) Debía estar muy contento de haberse desembarazado de su extravagante condesa” (Delaunay, 1978: 8).

Así pues, aunque dejado a cargo de sus tíos, Robert nace en un medio acomodado, en el centro del arte, París, hijo de Berthe Delaunay, una madre acostumbrada a la vanguardia y excelente conocedora del medio artístico. A los cuatro años, sus padres le llevan a la exposición universal de París, en 1889, para la que se construye la torre Eiffel, monumento que fascinará al pintor durante toda su vida. Se entusiasma por las técnicas científicas modernas, sobre todo por la velocidad y las nuevas energías. Visita la exposición universal de 1900 y sobre todo, el pabellón de la electricidad. Esa visita forjará el espíritu de “pintura de la vida moderna”. Su primer contacto con la pintura se debió a su tío, Charles Damour, un pintor de la escuela tradicional.



Sonia, por su parte —de apellido Stern primero—, nace también en 1885 en Gradinksz, Ucrania. De religión judía, a los tres años pasa a vivir con su tío materno y a los cinco es definitivamente adoptada por él y su esposa, un abogado en San Petesburgo con mejores condiciones económicas, quien le dará el apellido *Terk*. Pasa de una clase media baja ucraniana a una clase alta rusa. Sonia vivirá a partir de ese momento en un medio extremadamente cultivado. Disfruta de sus vacaciones en Finlandia donde su tío tiene una casa, pero también en Suiza, Italia y Alemania. En ese medio era usual hablar francés o alemán y Sonia descubrirá el lujo y las artes. Su tío tenía una colección de arte que llamará la atención de Sonia. No volverá a ver a su madre y verá a su padre una sola vez.

De sus recuerdos de infancia señala la dureza de carácter que se impone a sí misma, primer aspecto que podemos destacar, distintivo de la artista:

Nací el mismo año que Robert Delaunay, bajo el mismo sol, a unas tres mil millas (...) Mi padre era obrero. En Gradjisk, Ucrania, trabajaba en una fábrica de clavos. Tengo de él la imagen de la intransigencia, del horror que sentía ante la codicia y la mezquindad. No soportaba que nadie se quejara. Era lo que le molestaba de mi madre, que no dejaba de quejarse de su suerte. Es la razón profunda de mi aversión hacia ella. Desde lo tres años, yo he reaccionado como mi padre. Toda mi vida yo he apretado los dientes sin quejarme y no he han gustado los quejicas. (Delaunay, 1978: 12)

En esta parte de sus diarios podemos apreciar una narración que sólo podemos encontrar en este tipo de textos confesionales donde, más allá del discurso normativo, encontramos la vivencia de una mujer que cambia de ámbito familiar y se construye —y es conciente de ello— éticamente responsable:

He recibido, hace pocos años, una carta de una compatriota emigrada a los EE.UU. (...) Ella evocaba el recuerdo de mi padre: un hombre que (...) de principio a fin, había guardado intactas las exigencias de su juventud; que se había mantenido puro y duro, ante los bajones y las fealdades (...) Mi tío, el hermano de mi madre, me abrió al ámbito de la cultura. Mi padre, me legó la honradez. A los tres años se dibujó en mi vida una línea de vida interior de la cual no me he apartado jamás.

En casa de mi tío, me sentía como en casa. Yo detestaba a mi madre tanto como amaba a mi padre. (Delaunay, 1978: 12).

Sonia tiene, sin embargo, y a pesar de una dificultad de partida, una infancia feliz, al igual que Robert. Los dos nacen el mismo año y ambos son entregados a la custodia de sus tíos. Pero, en palabras del diario de Sonia *Terk Delaunay*, son niños queridos, seguros de sí mismos, determinados, con curiosidad por la vida y por conocer más allá de su entorno.

### 5.—*Saltarse las normas establecidas*

Csikszentmihalyi señala —por primera vez en los manuales de creatividad— de un modo más complejo qué es eso de la “feminidad” como rasgo creativo que otros autores habían señalado paradójicamente solo para los creadores varones. En su capítulo sobre la personalidad señala que los individuos creativos escapan a los rígidos estereotipos de los papeles por razón de género, es decir, son seres que intentan escapar a sus respectivos destinos identitarios, y, entre ellos, el género es de vital importancia. Esta tendencia a la androginia no es necesariamente responsable de una homosexualidad masculina o femenina, sino que responde a una insumisión a aceptar *per se* los rasgos que se les tenía destinados: así los hombres entrevistados, señala Csikszentmihalyi, mostraban “sensibilidad ante aspectos sutiles del entorno que otros hombres tienden a desechar” y las mujeres entrevistadas tendían a ser “fuertes (y) seguras de sí mismas” (Csikszentmihalyi, 1998: 94).

Robert se opondrá a la educación burguesa que recibirá por parte de su madre, que le viste “a la inglesa” y le pasea por los campos Elíseos. Además, escribe Sonia “(...) En clase, Robert sólo se despertaba para la clase de dibujo y de historia natural. Colegios, Institutos, escuelas privadas lo expulsaban por pereza incurable. Su tío le sermonea. Él replica que nada ni nadie le impedirá dedicarse a pintar” (Delaunay, 1978: 14). En el castillo de La Rongère, en Saint-Éloy-de-Gy, lugar de vacaciones familiares, pasa largo tiempo en el jardín, dibujando flores, que son su pasión principal, junto con el sol. “Cuando conocí a Robert, hacía muchos estudios de plantas. Era un enamorado de las flores. Las cultivaba en su pequeño taller de la *Quai aux Oiseaux*. Con Uhde, yo vivía al otro lado del Sena, en la île Saint Louis” (Delaunay, 1978: 14), escribe Sonia. Con respecto a sí misma, menciona sobre lo segura que se sentía, algo que le lleva a romper tabúes y normas sociales desde niña: “Mi tío tenía una residencia de verano en Finlandia. En el jardín de la casa había pinos. Yo tendía una toalla y me desnudaba. Tomaba el sol todas las mañanas, de 9 a 12. Buscaba el cuidado físico (...) yo introduje el naturismo en Rusia” (Delaunay, 1978: 14).

Ambos rechazan normas que tienen que ver con su condición de hombre y mujer, con ese mandato de género que pide del hombre dedicarse a una vida económicamente productiva y a asuntos más serios que la pintura de flores en un ambiente burgués y adinerado, y de la mujer, recato, sumisión. En otras personas, este rechazo podría haber sido reconducido, pero tanto Robert como Sonia viven en medios amorosos donde, por encima de las normas están los afectos y ellos por encima, como seres humanos.

En este punto Csikszentmihalyi señala a los “adultos significativos” y Howard Gardner el “apoyo en los momentos de avance”. Estos llegan, en el caso de Sonia, de la mano de su tío, que se ocupa a fondo de su educación y de otra mujer, su profesora del Liceo:

[...] Hasta los catorce años, tres institutrices, una alemana, una inglesa y una francesa, se ocuparon de mí. Ello me permitió leer a Goethe, Shakespeare, Voltaire. A los quince años, en la distribución de premios de fin de año, me dieron una medalla de oro por mi trabajo —no fui la primera, sino la segunda. Recibí una obra que era la historia de la filosofía occidental. Spinoza se convirtió en mi maestro. Devoré el libro. Cuando llegué a Kant, mi hermano pequeño me quitó el libro y nunca me lo devolvió. Nunca le he perdonado.(...) A lo largo de esos años, leí muchísimo. Fue a los 23 cuando decidí no volver a abrir un libro (los poetas me han hecho romper ese voto) (Delaunay, 1978: 14).

En este momento de su biografía aparece un referente femenino, ese “apoyo en los momentos de avance” que no sólo es significativo para su propia constitución de una identidad segura de sí misma, sino una autoridad que la apoya y aconseja a su familia:

[...] La profesora de diseño del Liceo, una mujer, que fue luego la encargada de fundar el museo de artes populares, aconsejó a mis padres adoptivos que me dejaran desarrollar mis dones y que me enviaran al extranjero. “Es necesario que viva a su medida, sino se ahogará en la antigua capital de todas las Rusias”. (Delaunay, 1978: 16).

Es decir, sus próximos no sólo confían en ella sino que reconocen y aceptan una personalidad que se opone a las restricciones del lugar donde vive: “fuera de la opulencia burguesa de San Petesburgo, comencé a respirar, a descubrir la alegría de vivir” (Delaunay, 1978: 16). Más adelante veremos cómo el sexo de la persona que descubre la capacidad creativa de Sonia —su profesora— en el período escolar es transformado en masculino, siguiendo el canon por el cual el hombre guía a la mujer y sólo sus diarios apelan a este reconocimiento femenino.

En el caso de Robert, finalmente su decisión de dedicarse a la pintura es aceptada. La personalidad de ambos está ya formada cuando Sonia llega a París. Con diferente “situación”, como vemos: uno, en un medio relativamente fácil tanto para una persona de su extracción social como de su género y procedencia; otra, en un medio donde la misoginia y el antisemitismo reina en Francia y entre algunos de los pintores impresionistas que, como Renoir, creen que las artistas son como “monstruos de cinco patas” y donde algunos de ellos se posicionan contra Dreyfus en uno de los casos más sonados donde Francia muestra la faz más antisemita. En ese ambiente misógino y antisemita, Sonia, mujer extranjera judía de buena familia, busca un lugar para ser en la supuesta libertad y bohemia del arte. Pero “el apoyo en los momentos clave” y su autoestima están ya forjadas:

Llegué a París en 1905, con apenas veinte años. Me inscribí en la escuela *La Palette*. Cinco profesores neoclásicos nos enseñaban: Cottet, Aman Jean, Desvallières, Simon y Jacques-Emile Blanche. Las telas eran corregidas suce-

sivamente por cada uno de ellos, y eso creaba una verdadera confusión en el espíritu de sus alumnos. A partir de ese momento, trabajé sola. En nuestro grupo de jóvenes rusas, criticábamos a Matisse. Encontraba su visión excesivamente burguesa, a excepción de sus naturalezas muertas. No era lo suficientemente avanzado para nosotras, nosotras queríamos ir más allá. Más allá de Matisse que hace un compromiso con los burgueses. Es de ese deseo tan fuerte de ir más allá del fauvismo de donde nacen mis obras de esa época. (Delaunay, 1978: 20).

Como vemos a través de estas líneas, las voces de las mujeres emergen en la Historia como reflexión en torno a cómo éstas se enfrentan a una sociedad que se resiste a romper normas sociales y de género. A través de los diarios, de sus reflexiones personales, podemos observar cómo las mujeres manejan las normas, las encaran, para poder llevar a cabo los objetivos de ser creativas e independientes.

Sonia rechazará el mandato de género que le insta a través de su familia a volver a Rusia para casarse y hacer una carrera *comme il faut*. Por ello pactará un matrimonio “blanco”, de conveniencia, con el coleccionista Udhe, homosexual según algunos biógrafos, que permitirá a ambos proseguir su proyecto: el de Sonia, conseguir la nacionalidad francesa, escapar del mandato patriarcal de contraer matrimonio contentando a su familia para continuar su vida profesional; y el de Udhe, mantener su relación con su compañero sentimental y guardar las apariencias sociales. En definitiva, lo que es determinante de los primeros años, concluye Csikszentmihalyi, consiste en que en vez de quedar configurados por los acontecimientos, configuraron los acontecimientos para ajustarlos a sus propósitos. (1996).

Como Butler señala, ser una mujer o ser un hombre en la sociedad, implica categorías normativas y evaluativas (Butler, 1991: 150-165). Pero señala, y esto es un elemento clave en las vidas de los humanos, que algunos, desafiando los mandatos de género impuestos por la educación y la sociedad, consiguen subvertirlos para adaptarlos a sus objetivos y necesidades personales.

El recuerdo de su infancia es, en todo caso, hermoso:

1885. Los recuerdos de una niña pequeña que vive en las planicies de Ucrania permanecen como recuerdos de colores alegres. Ella va a buscar a su padre a la hora de la comida por un camino entre dos muros de nieve tres veces más altos que ella.

Alrededor, las casas blancas, altas y bajas, parecen incrustadas como champiñones. Pronto, el invierno desaparece y rompe un sol alegre sobre el horizonte, al infinito.

Crecen las sandías y los melones. Los tomates envuelven de rojo las granjas y las grandes flores de girasol amarillo con centro negro florecen bajo un cielo azul, ligero, muy alto. Alegría, equilibrio, confianza en la vida, sobre una buena tierra negra. Pasan las pequeñas carretas, los caballos nerviosos y rápidos (...) todo es inmenso, infinito, pero un infinito amigable (Delaunay, 1978: 20).

La infancia es un lugar feliz donde, además, surge ya el color. Este recuerdo de Sonia nos permite observar cómo, a pesar de los esfuerzos realizados —sus resultados más que satisfactorios en los estudios, su manejo de diversos idiomas, su educación rigurosa y autoexigente, la mirada que posa hacia su pasado es alegre, llena de bienestar y satisfacción, plena de percepciones cromáticas y sensoriales, que le devuelve la idea de placidez y completud. La construcción narrativa del pasado es positiva, de una personalidad satisfecha.

#### *6.—Los cónyuges sostenedores. La vida en común*

Un elemento importante de la vida de los y las creadoras es —y debemos alabar a Csikszentmihalyi en este pertinente punto—, lo que él llama “cónyuges sostenedores” (1998: 222), por el cual, no solo desmonta la “vida sexual pujante” señalada por otros autores (Gardner, 2002) que caracterizaba a los creadores masculinos —porque la sexualidad femenina, simplemente, no se ha considerado— sino que reconceptualiza el aspecto señalando la importancia en su lugar, de una vida afectiva satisfactoria, tanto para hombres como para mujeres. Una vida que les ofrece una seguridad emocional en la compañía de una pareja que les apoya, valora y cuida. Es clave este elemento porque, por primera vez, aparece el afecto y el vínculo afectivo, el apoyo del igual, como elemento fundamental en la autoestima del creador o creadora y, por consiguiente en la consecución y confianza en el proyecto creador.

Ambos, Robert y Sonia, están convencidos de su destino como artistas, ambos han luchado para conseguirlo oponiéndose a obstáculos y dificultades. Sonia ha resuelto su mandato de género de esposa con un matrimonio “blanco”. Y, entonces, se enamora. Se enamoran ambos de modo libre en una ciudad que lo permite. Cuando Sonia se da cuenta de que está embarazada se siente sola y se siente enferma. A su pareja no le gusta “curar”: ella lo asume y no expresa excesivos reproches sobre ello: “A Robert no le gustaba curar a los enfermos y vagaba todo el día en bicicleta a un lado y otro” (Delaunay, 1978: 24). Sonia acepta el envite de la vida y ambos deciden casarse.

Su vida, tan pronto se conocen, es el arte. En casa de los Delaunay, se desayuna arte, decía Apollinaire. Tendrán sólo un hijo, del que se ocupará Sonia y señala en sus diarios cómo una ciudadora que va unas horas a la casa común, le evitará tener que dedicarse a su hijo y no le impedirá llevar a cabo su proyecto creativo. Robert no tiene interés por la crianza. Ella asume la crianza, el apoyo a su marido y su propio proyecto personal. Acorde con su personalidad, asume su situación: “Toda mi vida he apretado los dientes sin quejarme y no me han gustado los quejicas” (Delaunay, 1978: 12). Es este ámbito uno de los más interesantes y donde creemos es importante reflexionar.

Ella sostendrá económicamente a la familia. Primero, a través de la renta que le llega mensualmente de San Petesburgo. Más adelante, cuando pierden el ingreso de Rusia, debido a la revolución rusa, trabajando codo con codo con Robert, realizando como coautores encargos de gran calado, y ella será la responsable de montar una verdadera industria de diseño textil de telas, ropa, decorados y toda clase de objetos. Entre 1920 y 1930 llegará a tener una empresa con más de treinta empleados:

En los primeros años de nuestro matrimonio, llevábamos un tren de vida muy por encima de nuestras posibilidades. Gastábamos el doble que ganábamos. Mi tía me enviaba una suma fija cada mes y la madre de Robert había prometido otro tanto. Finalmente, ella no nos dio jamás un centavo. (...) Yo, que ya era derrochadora por temperamento, prestaba dinero a derecha e izquierda, a todos los amigos que lo necesitaban. (Delaunay, 1978: 24).

7.—*Producción artística prominente. El orfismo y los colores simultáneos.*  
*Chvreul. El arte simultáneo*

La obra de Sonia y Robert Delaunay forma parte de un interés común en superar a los movimientos de los cuales son, en parte, herederos: fauvismo, cubismo, futurismo son movimientos que se les quedan pequeños. El color, ese elemento presente, debe tomar protagonismo de modo más científico que el fauvismo y ansiar la abstracción, superando el figurativismo, al que el cubismo queda adherido. En su búsqueda, el químico Michel-Eugene Chevreul del s. XIX, será de gran importancia con su ley de los contrastes simultáneos de colores. A través de sus investigaciones, que fascinan a los Delaunay, la importancia de la cercanía y contextualización de los colores, hará desarrollar en ambos artistas el concepto de colores simultáneos, en la medida en que su interacción va no sólo definiendo su carácter, sino su dinamismo.

Son muchos los biógrafos que señalan la pasión de los Delaunay por el color y por la ciudad, ese escaparate lleno por primera vez de luces, colores simultáneos, movimiento, vida. Será Apollinaire quien, en un principio defina la obra de ambos de “orfista”, en relación con Orfeo y su visión onírica pero, serán ellos los que prefieran el término “simultáneo” tomado de Chevreul. Ambos parten del estudio del color puro, de sus contrastes y su dinamismo. De alrededor de 1905, data la obra calificada como la primera obra simultánea: el cubrecama que Sonia realizará para su hijo, reconocida por todo el grupo como la primera obra simultánea: a partir de diferentes planos de color, Sonia realizará una obra donde los colores se superponen, basándose en los *patchwork* tradicionales de su Ucrania natal.

A partir de los estudios de Robert sobre la *Tour Eiffel*, podemos ver su evolución desde el cubismo hasta la introducción del color y la abstracción. Sonia,

por su parte, expone en la Galería *Der Sturm* en 1913, 1920 y 1921 y realiza su primera exposición individual en la galería *Notre-Dame de Champs*, en 1908. Será la primera gran obra orfista de Sonia Terk, de 97 metros por casi cuatro, una obra impresionante. Sonia dirá de esta obra “Para mí, el *Bel Bulier* era como el *Moulin de la Galette* era para Degas, Renoir y Lautrec”. Así como la torre Eiffel se convierte en el motivo emblemático de Robert, para Sonia *le Bel Bulier* es un anuncio de su interés por la danza, el ballet, el cine, el teatro, para los cuales hará vestuarios en los años 20. En la composición se aplica al pie de la letra el programa orfista de la evolución del cubismo hacia la abstracción, de lo figurativo hacia lo abstracto, por la fuerza de los contrastes simultáneos de colores puros que constituyen a la vez fondo y forma. Esta obra es contemporánea a aquellas de los futuristas como Severini. En ella alcanza el objetivo de una pintura pura donde el único sujeto es el color.

#### 8.—*Importancia de la democratización del arte y la irrupción de la guerra*

Los Delaunay no quieren quedarse en la tela. Su simultaneísmo invade la ciudad, con Robert en espacios arquitectónicos, y con Sonia en todos los objetos realizados por el ser humano. No conciben la división entre Artes mayores y Artes menores, sino como una continuación hacia la vida cotidiana. Las realizaciones de Sonia Delaunay no escapan a sus concepciones teóricas, son su implementación y su continuación. Tanto a través de *Casa Sonia* como del *Atelier Simultanée*, el arte simultáneo invade la ciudad.

En 1914, cuando estalla la guerra, la pareja está pasando una temporada en Hondarribia. Como Robert es declarado no apto para el servicio militar debido a su asma crónica (otra “situación” en la vida de Robert Delaunay que le hace trascender su mandato de género que une masculinidad, violencia y heroicidad), ambos deciden quedarse en España, que era país neutral; una opción a la que también les inclinaban sus convicciones internacionalistas y pacifistas y que hacían de este país una opción consecuente. En el otoño de ese año los Delaunay se instalan en Madrid donde permanecen hasta junio de 1915, fecha en la que, tras un viaje a Lisboa, deciden establecerse en Vila do Conde, cerca de Oporto. Permanen allí hasta marzo de 1916, y, tras otra estancia española en Vigo a mediados de ese año, vuelven a Portugal, y se establecen en Valença do Minho, donde residen hasta comienzos de 1918, fecha en la que se instalan de nuevo en Madrid.

Durante su larga estancia portuguesa, Robert y Sonia Delaunay contribuyen decisivamente a la actividad del grupo *Orfeu*, proyección portuguesa del Simultaneísmo promovido en 1913 por Apollinaire y los Delaunay en París, cuyo objetivo último era construir el equivalente artístico de la experiencia vital del ser humano moderno.

### 9.—*Apoyos femeninos en la vida de los creadores*

De modo similar a la profesora que descubre y apoya el talento de Sonia (transformada en hombre en diversas biografías), las figuras femeninas de influencia son constantemente eliminadas, en coherencia con el canon artístico occidental y el concepto de hegemonía cultural, en versión de género. En 1916, Berthe, la madre de Robert, una mujer con grandes relaciones entre la intelectualidad europea y con gran influencia en la pareja, se había ya instalado meses antes en la capital catalana. Barcelona se convierte en el hogar de acogida de los movimientos vanguardistas internacionales. A Barcelona llegan Francis Picabia, Gabrielle Buffet, Arthur Cravan, Marie Laurencin, Olga Sacharoff. Berthe Delaunay, que había abierto un negocio de complementos de moda en Barcelona, se encargará de acoger al matrimonio y asegurar la promoción de su trabajo entre sus círculos. En una carta que envía a su hijo desde Barcelona en mayo de 1916, le pregunta si puede llevar a cabo con Sonia un trabajo en su local de cierta importancia. Sin que sea abiertamente su agente, pero activa difusora de su trabajo, Berthe Delaunay les pone en contacto con determinados personajes del mundo artístico y hace las veces de intermediaria en la venta de sus obras. A través de ella, Sonia entra en contacto con la galería Dalmau para concertar un proyecto de exposición, que queda testificado a través de varias cartas entre Josep Dalmau y Sonia Delaunay. Como podemos ver, la influencia de Berthe Delaunay ha sido también eliminada de las biografías, tanto de Robert, como de Sonia Terk Delaunay.

### 10.—*Independencia económica*

Como hemos señalado, Sonia recibe regularmente dinero de su familia. Su tía le envía puntualmente el dinero de la renta de un edificio en San Petesburgo, que les permite vivir holgadamente. Después de la Revolución Rusa, tienen que renunciar a ese ingreso:

Henos aquí, completamente arruinados, pero la esperanza del pueblo ruso nos hace llorar de alegría en lugar de reaccionar ante la repercusión de la ruina de la familia Terk sobre nuestra independencia como artista. Las grandes vacaciones ruso-portuguesas se ha terminado para siempre. Será necesario volver a establecer contacto con la sociedad y buscar aplicaciones prácticas a nuestros descubrimientos en arte decorativo. Volvemos a Madrid (Delaunay, 1978: 77).

Entre 1918 y 1935, Sonia dejará temporalmente de pintar lienzos al perder la ayuda financiera que provenía de San Petesburgo, tras la revolución rusa, pero aplica su fuerza creativa a otros ámbitos, en este caso, al diseño. Asentados en Madrid, Sonia comienza el diseño de interiores (a través de su tienda *Casa Sonia*) además



de ropas y vestuario de teatro. *Casa Sonia*, en la calle de Columela de Madrid, se convierte en una tienda de diseño que viste a la aristocracia de la ciudad, y a través de la cual la sociedad madrileña queda cautivada por la fuerza de esta mujer. Muchos hablan de ella, desde Ramón Gómez de la Serna hasta el escritor Guillermo de Torre. En 1918, Serge Diaghilev le encarga el vestuario para los Ballets Rusos de Cleopatra que se había estrenado en Londres. La soprano Aga Lahovska convence a Sonia Delaunay para diseñar su vestuario para la producción de Aida, en el Liceo de Barcelona. A partir de esta obra, se la invita a decorar un pequeño lugar, le *Petit Casino*, que iba a abrir como un teatro remodelado en Madrid.

Por lo tanto, Sonia no solo sostuvo económicamente a la familia, sino que, cuando terminó el apoyo ruso, dejó de pintar para realizar una tarea más productiva desde el punto de vista financiero, aunque con un carácter estético incuestionable, altamente innovador y coherente con su visión del arte. Sin embargo, dentro del canon y la hegemonía masculino-occidental establecidos, este hecho ha minimizado el legado de Sonia, siendo etiquetada como secundaria o en los límites del diseño y la decoración. De esta manera, podemos constatar cómo las mujeres que saltaron sus mandatos de género deben continuamente hacer esfuerzos adicionales, y estos pueden relegarlas a posiciones secundarias en la Historia del Arte hegemónica. También es notable observar cómo, en los entornos que elevan el diseño a la categoría de arte, como en la historia de la Escuela Bauhaus, el canon se invierte al equiparar el campo del diseño con el del arte, como es el caso de Moholy-Naghy, Johannes Itten, entre otros, ocultando o minimizando la contribución de mujeres como Marianne Strand, Güntha Stolz o Alma Buscher. Esto nos induce a pensar que no es una cuestión de material, del campo del diseño o del arte, lo que eleva o degrada el nivel de creación, sino de quién debe tener el estatus de artista y quién debe ser relegado a un segundo plano, señalando, de la mano de Fraser, quién debe estar representado y quién no, quien es devaluado primero como sujeto y después, los productos que realiza.

### 11.—*El éxito de Sonia Terk Delaunay*

Cuando Sonia y Robert vuelven a París en 1920, alquilan un apartamento en el Boulevard Malesherbes, que Sonia redecorará por completo con muebles que ha diseñado. Abren sus puertas a los miembros de Dadá y Surrealismo: Tristan Tzara (1896-1963), Philippe Soupault (1897-1990), André Breton (1896-1982), Louis Aragon (1897-1982), René Crevel (1900-1935), etc. La amistad de Sonia con Tristán Tzara durará más de cuarenta años. En 1923, diseña el vestuario para su obra, *Coeur à gaz*.

Sonia establece su marca *Simultané*, en 1925. En aquella época, también debido a la exposición universal, que se celebra ese mismo año, las artes aplicadas cobran vida propia en el ámbito del arte y se vuelven tan esenciales como la propia

pintura. Sonia Delaunay es incluida en la exposición de *Cercle et Carré*, el grupo constituido a finales de los veinte por Séphour y Torres García, que trataban de reunir a artistas no figurativos. En sus dibujos la artista desafía lo establecido y lo vence de un modo magistral. Todos sus diseños se exponen y se venden entre la gente más adinerada, en el hotel Claridge de Londres, entre otros. Robert le ayuda continuamente en la presentación al público de los tejidos.

Sus experimentos llegaban a muebles, alfombras, cine, automóviles..., Robert le ayuda a conseguir más clientes. Hasta 1930, Sonia mantendrá una empresa que tendrá que cerrar por la crisis económica del 29. Aunque Robert sufre una crisis en su pintura y cesa por unos años, en 1930 recuperará la abstracción con obras llamadas *Ritmo sin fin*. En los últimos años, la obra de Robert se institucionaliza gracias a las grandes exposiciones en importantes museos, como la organizada por Alfred Barr en 1936. El trabajo de la pareja es constante y febril. En 1937 colaboran y realizan el pabellón de Francia de la Exposición Internacional. En 1946, cinco años después de la muerte de Robert, Sonia realiza una retrospectiva de la obra de su marido, en París. En 1958 la Kunsthalle de Bielefeld celebra una gran retrospectiva de la obra de Sonia y a partir de ahí hará muchas exposiciones individuales. Sonia Delaunay será la primera mujer que realiza una exposición individual en el Louvre en 1964.

## 12.—Influencias mutuas

Según Withney Chadwick (1996), Robert se afanaba en entender las teorías de color de Chevreul, teorías que también le sirven a Sonia en su intenso desarrollo creador “su interpretación, (...) me ayudó a mí. Era la columna vertebral de mi pintura. Fue lo que me permitió organizar los colores sin dibujar” (Delaunay, 1978: 78). Robert relacionaba la orientación de las superficies de la pintura de Sonia, de sus colores planos, con las tradiciones de las artes decorativas de la tierra de donde provenía, y señalaba, “los colores son deslumbrantes. Parecen esmaltes o cerámica o alfombras” (en Francastel, 1958: 408). Él pensaba que la creatividad de Sonia trascendía cualquier norma: “iba mucho más allá de la instrucción académica y formal, por una necesidad innata que era incompatible con las formulas establecidas, por un espíritu anárquico que finalmente se convertiría en una fuerza controlada” (*ibidem ant.*). Robert reconoce la fuerza y la creatividad en su compañera. En sus *Cahiers inédits*, Robert Delaunay dirá de la obra de Sonia:

Venida al Occidente desde el Oriente, trae en ella tanto calor, tanta mística característica y clásica que, sin estrellarse al contacto occidental, muy al contrario, se recrea en él encontrando su expresión constructiva por este rozamiento, y se intensifica y desarrolla en una transformación donde los elementos que componen su arte se transfunden en un arte nuevo, que tiene sus características (...) Posee en estado atávico el color. (1958: 408).

Ambos se influyen mutuamente y sin fricción, trabajan juntos en distintos proyectos en los cuales, muchas veces, es difícil saber qué es de quien. Los dos son creadores y se reconocen mutuamente. Sonia siempre reconoció en Robert sus reflexiones teóricas y su influencia en el curso de sus opciones formales. Y Robert admitió en ella su creatividad, su capacidad transformadora para convertir los objetos cotidianos en arte, transferir el arte a la vida y convertir la ciudad en arte. Todo esto nos muestra cómo Sonia y Robert Delaunay se apoyaron mutuamente y trabajaron mano a mano en proyectos conjuntos. Ello apunta a la existencia de un par de artistas que, a pesar del mayor esfuerzo de Sonia por superar los obstáculos y convertir los desafíos en oportunidades, pudieron apoyarse mutuamente y confiar en su trabajo creativo. Fueron cónyuges sostenedores el uno de la otra y viceversa. Ambos, en diferentes momentos de su vida, fueron aceptados y reconocidos como pareja e individualmente. Ambos sabían de su valía y su legado tanto para el arte como para el diseño contemporáneo.

### 13.—*El ámbito y el campo*

Csikszentmihalyi dedica una parte importante en su obra sobre la creatividad, a la interacción del campo —o área de conocimiento del trabajo creador—, la personalidad y el ámbito. Y es de gran ayuda la introducción de variables que tienen que ver con la autoridad, el reconocimiento, los estratos sociales y el género —aunque este último no los señale explícitamente— para comprender el fenómeno de la actividad creadora y su éxito o fracaso.

El *ámbito* permite reconocer algo como novedoso, de calidad o digno de entrar en la historia. Por ello, tiene que ver, por un lado, con la constitución del patriarcado y la cultura occidental, en el caso de la sistemática exclusión de las mujeres y grupos no occidentales de clase media en el arte, la literatura y la creación “normativa” y por otro, con la minimización de las actividades realizadas por mujeres y otros grupos en la cultura en general, considerándolas como “no normativas”, marginales, menores o populares.

Como señala nuestro experto en creatividad, los diversos ámbitos actúan como filtros para ayudarnos a seleccionar, entre la avalancha de nuevas informaciones, aquella información cultural que merece la pena prestar atención. El ámbito selecciona, filtra, elimina, o desprestigia, aquellas informaciones no gratas. En otras ocasiones toda una actividad —por estar realizada por otras procedencias, otros estratos sociales u otro género diferente al normativo— es alejada a los márgenes de la subcultura. De nuevo, nos encontramos con la devaluación previa del autor antes que la obra.

Ello, como Csikszentmihalyi señala, no impide que el campo de conocimiento o creación siga enriqueciéndose, pero no es considerado relevante. El ámbito (la historia y la crítica) prima sobre el campo (el arte y la creación artística), seña-

lando qué es y no es arte relevante. Qué es lo que está y debe estar expuesto en los museos.

De modo que, además de una personalidad creativa y poseer la formación que implica los conocimientos necesarios para traducir esa energía creativa en algo más, hay que conocer las reglas del ámbito, del *establishment*, del poder: hay que saber además si se es, si se pertenece al grupo de “elegidos”. Para las mujeres, migrantes, grupos no normativos, supone un triple handicap: por una lado, asegurarse una infancia que ayude a construir una buena seguridad y autoestima; por otro lado, afianzar una buena formación, formación que a veces ha sido poco apoyada por el sistema educativo; además, tener un “cónyuge sostenedor” que apoye el percurso vital y en tercer lugar, saber, como decía Levy Strauss, “las leyes de la tribu”.

Sonia y Robert triunfan en vida. Sonia, que sobrevive a Robert casi treinta años, desarrolla una sólida y reconocida trayectoria hasta su muerte en 1979, y es como hemos señalado, la primera artista mujer que realiza una retrospectiva en el Museo del Louvre y recibe el mayor reconocimiento, la Legión de Honor por el gobierno francés. Sin embargo, tras su muerte, su biografía reescrita y recolocada la historia, negando sus logros, minimizando su presencia, eliminando su reconocimiento, reatribuyendo muchas de sus obras a su pareja. El ámbito borra el campo.

#### 14.—Resultados. El reconocimiento: la construcción de genealogías y los pactos patriarcales

Como señala Celia Amorós (2005), la sabiduría patriarcal ha determinado que, en el caso de las mujeres, no vayan unidas la vida y el discurso. La vida que da la mujer no conlleva sello de reconocimiento, legitimación. La mujer aporta el *genos* y el varón el *logos*, el discurso. La mujer aporta la carne, no el *logos*. El hombre, al aportar el *logos*, aporta el discurso, y a través de él se inscribe en la historia. La construcción genealógica es masculina, de una generación a otra, y es una institución legitimadora por excelencia. Las genealogías culturales autorizan a quien desean legitimar y el ser legitimado utiliza a los miembros de la genealogía para señalarse, a su vez, como autoridad, para reconocerse ante los otros. Cuando la genealogía entra en crisis, cuando entra en crisis la modernidad, entonces el grupo se autoconstituye, sin padre, para autorizarse entre iguales.

¿Cuál es, en este entramado, el papel de las mujeres?. Las mujeres, una vez acabada la vida, una vez legado el *genos*, son negadas a la trascendencia, aportada por el discurso. El pacto genealógico excluyente borra, silencia y minimiza a aquellos que no merecen ser valorados. Aparecen mecanismos de desautorización de unos y a la vez de autorización de lo normativo, de aquellos que entran en el discurso y el pacto. Las influencias de las mujeres desaparecen en la vida de los hombres, mientras los hombres refuerzan su *logos* y *autoritas* sobre las pocas mujeres que aparecen, acentuándose en estas su carácter vincular.

Como señala Nancy Fraser, a quien citábamos a comienzo del artículo,

El género no es sólo una diferenciación económica, sino también de estatus, de valor. (...) El género codifica enraizados patrones culturales de interpretación y evaluación de la realidad, que son centrales en el orden de valor en su conjunto. Como resultado, no sólo las mujeres, sino todos los grupos con bajo estatus o valor, corren el riesgo de ser feminizados y por ello, degradados. Así, la mayor forma de injusticia de género es el androcentrismo: la construcción autoritaria de normas que privilegian pactos asociados con la masculinidad y con la profunda devaluación y menosprecio de las cosas codificadas como “femeninas”, paradigmáticamente —pero no solo—mujeres. (Fraser, 2013: 16).

La construcción del nuevo personaje histórico Sonia Delaunay obedece al pie de la letra a este modelo. Cuando analizamos parte de la literatura artística y de crítica de arte sobre la vida y producción de Sonia Terk Delaunay y Robert Delaunay nos encontramos con la ausencia o la dependencia artística y afectiva de Sonia con respecto a Robert, a quien caracterizan como el único artista de la pareja. La editorial Taschen, en el año 2005, en su obra *Obras maestras de la pintura occidental*, no menciona siquiera a la artista Sonia Terk Delaunay, pero sí a su marido calificándolo como un profundo analista del color puro. Otra enciclopedia (Salvat, 2004) define a Sonia dentro de la entrada de Robert, como su esposa. A él no lo vincula como marido de Sonia y atribuye únicamente a él el gran mural de la exposición universal de 1937. A él atribuye la invención de la palabra “orfismo” (que no es de él sino de Apollinaire), sin relación ni ayuda de otros, situándolo en línea genealógica bajo Picasso y Braque. Frente a adjetivos como “grande”, “espacio profundo”, “enorme” “esfuerzos importantes”(2004, 80), de Sonia introduce el término “emoción” “colorista” “motivos geométricos”. En el *Diccionario Oxford de Arte Moderno y contemporáneo* (Chilvers and Graves-Smith, 2009), Sonia aparece en la primera línea como “esposa de Robert Delaunay”, reforzando su dependencia. En distintos textos podemos ver cómo todo el trabajo de desarrollo de los colores simultáneos se atribuyen única y exclusivamente a Robert Delaunay y las obras realizadas conjuntamente se atribuyen igualmente únicamente a él.

El paradigma del Arte occidental, a través de la construcción de genealogías y las estrategias de reconocimiento y representación, claves para la trascendencia en generaciones venideras, elimina a las mujeres, independientemente de la vida que hayan vivido.

En la construcción de biografías masculinas y femeninas está presente esta estructura de falta de reconocimiento femenino, que hemos visto en líneas precedentes:

1. En el hombre, desaparecen las referencias relacionales. Es el caso de Robert Delaunay, la figura de su madre Berthe —fundamental como in-

- troductora tanto de él como de Sonia en el mundo artístico— desaparece por completo, a pesar de ser una figura fundamental que le abriría las puertas de las vanguardias europeas.
2. Se eliminan aquellas características que no casan con la figura de héroe, de genio vanguardista: en Robert su mala salud, el ser “no apto” para la contienda, en definitiva, no casar con el mandato de “masculinidad”, la dependencia emocional de su madre y su dependencia económica y afectiva de Sonia.
  3. Se realiza una inserción genealógica que aporta legitimidad y *autoritas*: Robert en las biografías consultadas está donde debe estar: viene del fauvismo, del cubismo, aporta color y movimiento, es seguidor de Picasso, innova y acuña términos. Sonia sin embargo, es únicamente una representante del arte popular ruso —más próxima a un arte menor, anónimo en su mayoría, y no occidental—, cercana a la decoración —se devalúa el producto— y donde se escamotea ser la autora de la primera obra simultánea.
  4. Se enfatiza la individualidad e independencia masculina. El hombre realiza obras en soledad, individual. Robert es descrito como un teórico, que escribe y reflexiona sobre el color. Sonia es una mujer “práctica”, que aplica el arte a lo cotidiano, contradiciendo la idea normativa del *art pour l’art*.
  5. En las autoras, la independencia y la profesionalidad queda erosionada: es hija, esposa, antes que artista. Además, quien descubre a Sonia pasa en la reconstrucción narrativa posterior a ser un profesor, y no una profesora. Lo masculino legitima e inserta en la historia, lo femenino aporta anécdota, devalúa.
  6. Las obras de las mujeres son descritas como estelas de las masculinas: la legitimidad que le aporta la genealogía en los autores masculinos, le resta credibilidad y originalidad en las femeninas. Son o bien una copia o bien una aplicación práctica de sus ideas —en el caso de Sonia.
  7. El arte de las mujeres se deslegitima hacia el arte menor. Su arte es relacionado con las artes aplicadas y se convierte, de este modo, en menor.
  8. A pesar de que es Sonia quien mantendrá económicamente a Robert, este hecho queda minimizado o eliminado de la biografía masculina, al no entrar en el canon.
  9. A pesar de que la obra de Sonia fue conocidísima y muy valorada cultural y económicamente en los mejores ámbitos europeos, su obra queda relegada a la moda y el diseño, señalándola de nuevo como obra de artes aplicadas y al servicio de la obra pictórica y teórica, de Robert.
  10. A pesar de que la primera obra simultánea reconocida públicamente por el grupo es la realizada por Sonia en el cubrecama de su hijo, este hecho queda olvidado por la historia del arte y convertido en anécdota: tiene que ver con la crianza y la hace una madre por encima de una artista.

A través de este artículo hemos tratado de demostrar cómo, en el trabajo de recuperación de la historia de las mujeres, debemos no sólo restituir y analizar sus vidas a partir de la información que sea posible recuperar, sino también de detectar y deconstruir los mecanismos que erosionan la legitimidad y la autoridad femenina y la insertan en un canon que las devalúa.

Asimismo, es importante que en los estudios sobre creatividad y desarrollo creador, esté presente el enfoque sistémico y de género. Sólo incluyendo estos enfoques se puede ver cómo en el devenir profesional, los apoyos iniciales, tanto familiares como educativos son clave, y que el soporte afectivo y cotidiano es vital, tanto para hombres como para mujeres. La existencia del cónyuge sostenedor está sin embargo socialmente legitimada si el individuo creador es un hombre, mientras que queda puesto en cuestión si la creadora es una mujer, aumentando las dificultades vitales.

Este artículo ha tratado de demostrar cómo, independientemente de los hechos que prueban el éxito y el reconocimiento en vida de una artista que ha logrado superar su “situación” subordinada, que ha conseguido la independencia económica —clave de su independencia vital—, que ha tenido un excepcional conyuge sostenedor, que ha sido extremadamente resiliente en los avatares de la vida, el obstinado paradigma del arte occidental despliega mecanismos que marginan y borran su huella para enfatizar a su compañero por encima de sus logros, cometiendo imprecisiones, falta de rigor histórico e incluso errores.

Se espera que este texto estimule la reflexión sobre los cánones que hemos heredado sobre el “artista”, cánones que erradican todos los rastros del reconocimiento logrado en la vida, y relegan, deslegitiman y desacreditan el pasado para reflejar el reconocimiento exclusivo de hombres de clase media occidental. También esperamos que este texto, que analiza los diarios, la historia, la narrativa, la vida y el trabajo de dos artistas, sirva para reflexionar sobre la importancia de la “experiencia de las mujeres” y su voz propia, para analizar las estructuras excluyentes y jerárquicas de la historia y ayude a desafiar los mandatos, prescripciones y proscipciones de nuestra sociedad.

Finalmente, esperamos que evidencie la necesidad constante de volver a leer, deconstruir y analizar las formaciones occidentales desde una perspectiva feminista. Como señala Fraser, “las identidades sociales son extremadamente complejas. Se tejen juntas a partir de una pluralidad de descripciones diferentes que surgen de una pluralidad de diferentes prácticas significantes” (2013: 149). Sonia Terk Delaunay es un ejemplo de cómo una mujer combina su identidad compleja (como mujer, ucraniana, judía, de clase media, culta, artista, vanguardista, exiliada) y cómo la narrativa histórica simplifica esa identidad arrebatándole representación y legitimidad histórica. La permanente relectura, deconstrucción y análisis de la historia del arte occidental desde una óptica feminista es una garantía para el rigor histórico.

He vivido tres vidas: una para Robert, una para mi hijo y mis nietos, otra para mí. No me arrepiento de no haberme ocupado de mí. Realmente, no tuve tiempo. (Dealunay, 1968: 204).

### 15.—Referencias

- AMORÓS, Celia y DE MIGUEL, Ana (2005): *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización*. Madrid, Minerva Ediciones.
- BEAUVOIR, Simone de (or. 1949, 1993): *The Second Sex*. Ed. y traducción de H. M. Parshley. Nueva York, Alfred A. Knopf. En castellano (2017): *El Segundo Sexo*. Madrid, Cátedra.
- BUTLER, Judith (1991): “Contingent Foundations: Feminism and the Question of ‘Postmodernism’”. *Praxis International*, 11: 150-165.
- CHADWICK, Whitney y COURTIVRON, Isabelle de (1996): *Significat Others: Creativity and Intimate Partnership*. Nueva York, Thames and Hudson. En castellano (1994): *Los otros importantes: creatividad y relaciones íntimas*. Madrid, Cátedra.
- CHILVERS, Ian y GLAVES-SMITH, John (2009): *A dictionary of Modern and Contemporary Art*. Oxford, Oxford University Press.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mijail (1996): *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. Nueva York, Harper Perennial. En castellano (1998): *Creatividad: el fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona, Paidós.
- DELAUNAY, Sonia (1978): *Nous irons jusqu’au soleil*. París, R. Laffont.
- FRANCASTEL, Pierre (1958): *Du cubisme à l’art abstrait, cahiers inédits de Robert Delaunay*. París, École Pratique des Hautes Études.
- FRASER, Nancy (1996): *Social Justice in the Age of Identity Politics: Redistribution, Recognition, and Participation*. Standford, Tanner lectures on Human values.
- FRASER, Nancy (2013): *Fortunes of Feminism*. Londres, Verso.
- GARDNER, Howard (1982): *Art, mind and brain. A cognitive approach to creativity*. Nueva York, Basic Books Inc. En castellano (1997): *Arte, mente y cerebro: una aproximación cognitiva a la creatividad*. Barcelona, Paidós.
- GARDNER, Howard (2011): *Frames of mind: The theory of multiple intelligences*. Nueva York, Basic Books. En castellano (1994): *Estructuras de la mente: la teoría de las inteligencias múltiples*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- HARDING, Sandra y HINTIKKA, Merrill B. (2004): *The feminist standpoint theory reader: intellectual and political controversias*. Nueva York, Routledge.
- HARTSOCK, Nancy (2003): “The feminist standpoint: developing the ground for a specifically historical materialism”. En HARDING, Sandra y HINTIKKA, Merrill B. (2.<sup>a</sup> ed.) (2003): *Discovering reality: feminist perspectives on epistemology, metaphysics, methodology, and philosophy of science*. Londres, Kluwer Academic Publishers.
- LÓPEZ PARDINA, Teresa (1998): *Simone de Beauvoir, una filósofa del siglo xx*. Cádiz, Universidad de Cádiz.
- MARINA, José Antonio (1993): *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona, Anagrama.
- MARINA, José Antonio y RODRÍGUEZ DE CASTRO, María Teresa (2009): *La conspiración de las lectoras*. Barcelona, Anagrama.
- SARTRE, Jean Paul (1947) “Qu’est-ce que la littérature?”. *Les Temps Modernes*, 17.
- VV.AA. (2004): *Salvat Enciclopedia*. Barcelona, Salvat Editores.
- WALTER, Ingo (2005): *Masterpieces of Western Art*. Frankfurt, Taschen.