LA NUEVA ROPA DEL ARTISTA: MARIA SÈTHE, HENRY VAN DE VELDE Y LA CUESTIÓN DEL MODERNO *SELF-FASHIONING*

Christina Threuter

La investigación de las relaciones entre parejas de artistas en los siglos XIX y XX ha ayudado a situar a las mujeres como autoras y artistas trabajando con sus compañeros masculinos. En el caso de Maria Sèthe (1867-1942) este tipo de discusión ha tenido un éxito parcial. Henry van de Velde colaboró profusamente con Maria Sèthe; así pues, la contribución de Sèthe necesita valorarse de nuevo. Como otros artistas de movimientos reformistas como John Ruskin y William Morris, Henry van de Velde trabajó con la idea de un 'ambiente total' definiéndolo como el lugar de lo nuevo y moderno. Como otros, se aproximó a la moda femenina de una manera similar al de las artes aplicadas, el ornamento o la arquitectura. De un modo parecido, la publicación en 1900 del libro de Maria Sèthe Album moderner, nach Künstlerentwürfen ausgeführter Damenkleider *contribuyó a la llamada* Reformkleid*/reforma del vestido (comparable a* Das Eigenkleid der Frau*, 1903, de Anna Muthesius).*
*Mientras Sèthe encabezaba la moda artística femenina, también era la modelo favorita de van de Velde. Protagonizaba las cuidadas fotografías de éste en su propia casa. Resultaba la representación pública de lo que antes era privado. Bloemenwerf, el refugio de la mujer que simultáneamente era artista y responsable de la casa, se transformaba pues en un lugar público y en un escenario. ¿Por qué las relaciones entre moda, artes aplicadas y arquitectura están específicamente ejemplificadas en el ámbito de la moda femenina? ¿Cuál es el significado de la presencia femenina, vestida a la moda del artista (*Künstlerkleid*) para la casa del artista, en un espacio que también sirve de refugio a la "mujer del artista"? ¿Qué modo de representación implica el uso de la fotografía?*

Una fotografía fechada en torno a 1900 muestra la figura dominante de una mujer en una habitación (fig. 1). Ésta permanece de pie. Mientras que su brazo derecho cae con soltura a lo largo de su cuerpo, su mano derecha se apoya en la superficie de cristal de una cómoda exquisita. Su cabeza está ligeramente inclinada a un lado y su mirada parece señalar a su mano izquierda. La mujer, con un cabello rubio sujetado al cuello, lleva un traje largo y amplio, de cuello alto, que cae pesadamente sobre el suelo. Los lazos ornamentales que acentúan el vestido monocromo son muy llamativos: dos mangas abombadas acaban en unos puños ornamentados con líneas, y dos delgadas rayas que van desde el cuello hasta más abajo de las caderas adornan el centro del vestido. Detrás de la mujer, la habitación se abre a otra estancia mediante una puerta, espacio que el espectador sólo puede vislumbrar, y que muestra una sección de un cuadro enmarcado colgado en la pared posterior.

Fig. 1. Maria Sèthe, Casa Bloemenwerf, Uccle, ca. 1900.

La mujer de la fotografía se muestra como una hierática estatua: no es sólo el estatismo propio de esta mujer y su calma, que mira de soslayo hacia abajo, lo que nos da esta sensación, sino también el hecho de que se trate de una fotografía histórica. La fotografía actúa como mediadora del recuerdo.

La mujer que aparece en la foto es Maria Sèthe, una pintora que fue instruida por el renombrado artista belga Thèo van Rysselberghe. Fue en su círculo donde conoció a Henry van de Velde, con el que se casaría en 1894. Sin embargo, mientras que van de Velde se convirtió en unos de los artistas más importantes de la historia del arte europeo –pintor, artesano, arquitecto, teórico del arte y profesor– a Maria Sèthe no se le dio ninguna importancia, ni como artista ni como la principal ayudante de van de Velde. La cuestión de su contribución al trabajo artístico, que ha sido sólo atribuido a van de Velde, no ha sido motivo de investigación hasta ahora, e incluso la frecuente aparición de Maria en muchas fotografías de moda nunca se menciona o se hace de pasada. Este hecho es sorprendente, ya que en sus famosas memorias, Henry van de Velde comenta de un modo explícito los afanes artísticos de Maria Sèthe, al menos durante sus primeros años de matrimonio, que comenzó en 1894. Van de Velde enfatiza la importancia de su colaboración y subraya que ella fue, en gran medida, responsable de su carrera artística (fig. 2)[1].

Así, después de algunos breves comentarios biográficos, me centraré en la cuestión de cómo Sèthe ha podido estar excluida de la autoría de las obras. El discurso sobre la discusión de los

1. VAN DE VELDE, Henry, *Geschichte meines Lebens*, Hans Curjel (ed.), München, 1986.

Fig. 2. Sello de Maria Sèthe.

mecanismos de la representación, que subyace tanto en la realización de las obras como en el sujeto artístico Henry van de Velde, puede sugerir dos modos de interpretar la fotografía antes mencionada: la imagen "publicada" de Maria Sèthe representa tanto al artista (van de Velde) en su descripción de la feminidad como un autorretrato de Maria Sèthe, la artista.

MARIA SÈTHE, HENRY VAN DE VELDE Y LA REFORMA DEL ARTS AND CRAFTS

Maria Sèthe nació en París en 1867 y murió en Bruselas en 1942. Venía de una familia culta y bien situada. Su padre era un rico fabricante y su madre una apasionada intérprete y amante del arte que apoyó a la joven vanguardia, el grupo de los XX que se reunía en su salón de Bruselas[2].

El primer contacto cercano entre Maria Séthe y Henry van de Velde tuvo lugar en 1893 durante un viaje de vacaciones a la ciudad holandesa de Cadzand. Ellos ya se habían conocido en la casa de su profesor Théo van Rysselberghe, pero, como van de Velde cuenta en sus memorias, el intercambio de ideas entre ambos que se produjo en Cadzand tuvo importantes consecuencias para su futuro. Van de Velde escribe en sus memorias –como resultado de su encuentro con los trabajos del movimiento británico del *Arts and Crafts*, el cual le impactó fuertemente– que en aquella época se encontraba atormentado por grandes dudas sobre su propia imagen como pintor. Sólo las conversaciones con Maria Sèthe, su contacto posterior y la confianza que le dio su apoyo le apartaron del camino de la pintura para dedicarse con devoción a las artes aplicadas[3].

Incluso antes de conocer a van de Velde, Sèthe ya había estado en contacto con William Morris y había planeado una larga estancia en Londres con el fin de estudiar los trabajos de los artistas en el movimiento *Arts and Crafts*. Además, Sèthe ya había colaborado con el artista belga Frank Branwyn (1867-1956), que había estudiado en Londres y que también había trabajado de decorador de interiores en el estudio de Morris. De este modo, en sus relaciones con el arte, Maria Sèthe quedó impresionada con este movimiento inglés, y la apasionada correspondencia que tenía con Henry van de Velde prueba lo mucho que le animó para que creyera en los ideales del *Arts and Crafts*[4]. Más aun, su estancia en Londres le permitió proporcionar a van de Velde una gran cantidad de información, como documentos teóricos, material ilustrativo sobre productos de este movimiento y direcciones de estudios de cerámica, talleres de muebles y fabricantes de papel pintado.

Después de volver de Inglaterra, en octubre de 1983, Sèthe y van de Velde prepararon un seminario programático en Antwerp sobre "La Historia del *Arts and Crafts* y la Industria del Arte" para la Real Academia de Bellas Artes[5], el cual califica patéticamente como el principio de su "cruzada"[6]. Los dos trabajaron juntos con el ánimo de promocionar el movimiento de reforma de las artes aplicadas en el continente y según cuenta van de Velde "… encontramos un cómodo piso amueblado en la villa de mis suegros en le Dieweg en Uccle, e instalamos nuestro estudio en dos grandes habitaciones habilitadas expresamente para ese fin. […] Mi suegra se había reservado el derecho de ser nuestra primera mecenas. Ella me permitió diseñar y amueblar un pequeño salón para su hija Irma, una violinista extremadamente talentosa. […] Cubrir las pare-

2. SCHULTE, Birgit, "Ich bin diese Frau, die um jeden Preis Ihr Glück will..." en SEMBACH, Klaus-Jürgen, *Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Birgit Schulte (eds.), Köln, 1992, pp. 95-117.

3. VAN DE VELDE, H., *Geschichte meines Lebens*, cit., p. 80 y SCHULTE, B., "Ich bin diese Frau...", cit., p. 97.

4. SCHULTE, B., "Ich bin diese Frau...", cit., p. 99.

5. Ibid.

6. VAN DE VELDE, H., *Geschichte meines Lebens*, cit., p. 81.

Fig. 3. Maria Sèthe, Casa Bloemenwerf, Uccle, ca. 1898.

des con el primer papel que Maria y yo habíamos diseñado, el modelo Dalia. Y durante el resto del tiempo, mi mujer y yo nos concentramos en nuestra búsqueda de los documentos que supuestamente me iban a ayudar a clarificar los prerrequisitos para el renacimiento del *Arts and Crafts* en Inglaterra"[7].

Junto a su extensa correspondencia, estas confesiones verifican que Sèthe era una compañera en igualdad de condiciones en sus esfuerzos por dar forma a tal reforma. Contrariamente a la postura que ve a van de Velde como un artista genial y autónomo y lo describe como un pionero de la vanguardia, podemos afirmar con certeza que fue sólo su cooperación con Maria Sèthe lo que le ayudó a desarrollar su propia imagen como un artesano del *Arts and Crafts*. Tampoco deberíamos olvidar que, además de perseguir sus objetivos artísticos, Sèthe fue también esposa, ama de casa y madre. Más aun, también trabajó como secretaria y traductora de cartas y periódicos, y fue la directora del taller-estudio en cada lugar de residencia, donde supervisaba los diseños y coordinaba el transporte. Por otro lado, ella era la directora de proyecto de los trabajos artísticos en curso, controlaba las transacciones financieras y también hizo tareas de gerente en las negociaciones de cierre de contratos. Puesto que Henry van de Velde viajaba frecuentemente debido a sus tareas de empresario, conferenciante y profesor, raramente podía dirigir los trabajos *in situ* (fig. 3).

LAS PRENDAS DEL ARTISTA, LA MODA Y EL PRINCIPIO DE VESTIMENTA

En la fotografía descrita, Sèthe es vista en *uno* de sus muchos roles: como modelo para los diseños de ropa que ella y van de Velde crearon[8]. Además, también era escritora. En 1900 publicó

7. VAN DE VELDE, H., *Geschichte meines Lebens*, cit., p. 92.
8. SCHULTE, B., "Ich bin diese Frau...", cit., p. 100.

Fig. 4. Portada de *Album moderner, nach Künstlerentwürfen ausgeführter Damen-Kleider*.

un cuaderno titulado *Album moderner, nach Künstlerentwürfen ausgeführter Damen-Kleider* (*Álbum de la Vestimenta de las Mujer Moderna Basado en Diseños de Artistas*), con un prefacio y seis diseños de ropa que fueron exhibidos durante una gran muestra general de moda en Krefeld que se llevó a cabo el mismo año (fig. 4)[9]. Con el fin de combinar los diseños artísticos del movimiento *Arts and Crafts* con la promoción del comercio local a nivel institucional, Friedrich Deneken, como director del entonces nuevo *Kaiser-Wilhelm-Musem* en Krefel (fundado en 1897), inició esta exposición paralela de "ropa de artistas" –ropa diseñada por artistas–. Deneken intentó ni más ni menos que usar el ejemplo del movimiento *Arts and Crafts* británico para promocionar el comercio local bajo el asesoramiento de los artistas (por ejemplo, ofreciendo diseños, modelos y esbozos). Para Maria Sèthe y Henry van de Velde ésta era una buena oportunidad para presentar sus esfuerzos de reforma universal, que correspondían al modelo de Morris, también en el área del arte textil.

En la presentación de la "ropa del artista", Maria Sèthe aparece como la favorecida modelo. Esto es importante, ya que no sólo dio forma a la puesta en escena, sino que apareció como objeto del tema artístico: "…a partir de hoy, las exhibiciones de ropa para mujeres pertenecen a la categoría de exposiciones de arte"[10], idea que triunfó en la exposición de Krefeld, y añadió: "…es natural que los mismos artistas se involucren en el diseño de ropa de mujer"[11]. En la reseña de su exposición, Sèthe también hizo énfasis en la necesidad de reformar el diseño de la moda femenina para "crear diseños de prendas más lógicos, más saludables y, al mismo tiempo, más bonitos que aquellos que crea la moda"[12]. Sèthe se refiere aquí explícitamente a los planteamientos artísticos de su marido, y puesto que ella no desarrolló un papel público ni como teó-

9. BREUER, Gerda, "Der Künstler ist seiner innersten Essenz nach glühender Individualist". en SEMBACH, K. J., *Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, cit., pp. 206-230 (p. 219).

10. VAN DE VELDE, H., *Die künstlerische Hebung der Frauentracht*, Krefeld, 1900, p. 8.

11. Ibid., p. 5.

12. VAN DE VELDE, Maria, "Sonderausstellung moderner Damenkostüme", en *Dekorative Kunst*, IV, 1, 1901, pp. 41-47 (p. 44).

rica o artista, a partir de ahora se utilizarán los juicios de van de Velde para hablar sobre los discursos contemporáneos que subyacen en la teoría del vestido.

Van de Velde describió la reforma de la ropa femenina como necesaria, no sólo a causa de los ideales de los movimientos de reforma, que no se olvidaban de los problemas de la vida cotidiana, por otro lado, sino también como réplica a la "tiranía de la moda": "La moda es la celosa vigilante de su propio mundo imaginado. Es el gran enemigo, causante de la rutina dominante en las artes industriales y ornamentales, e incluso ha llevado a la llamada 'alta cultura' a su degeneración"[13]. Van de Velde no sólo se rebeló contra los dictados de la moda de corto recorrido, sino también contra el eclecticismo estilístico del siglo XIX, al cual acusó de ser una moderna mascarada de moda[14]. El "nuevo estilo" que van de Velde proclamó para todos los géneros artísticos y para todos los productos de consumo diarios iba a caracterizarse por su ornamentación racionalista[15]. Vio a la ornamentación lineal abstracta como portadora de la reforma. Esta reforma sólo llegaría a buen puerto si se salvaguardaban la belleza y la practicidad en la forma artística, "como símbolo de su finalidad corpórea, tectónica". En ésta, van de Velde percibió los "principios del diseño racional" que, debido a su posición decidida, trabajan como las funciones de los aparatos de un organismo y, por tanto, albergan "principios perpetuos e inmutables"[16], reflejando de este modo en el diseño "la fuerza creativa más alta de la naturaleza", que es constante y eterna[17].

En el contexto de la teoría de la arquitectura del XIX, es evidente que van de Velde recurrió al modelo histórico-evolutivo del "Origen del Arte" de Gottfried Semper, basándose en los principios de diseño de una pseudo-ley natural (ya que la naturaleza está legitimada tanto por la historia del Génesis como por la ciencia). Como Marc Wigley explica en su importante publicación de arquitectura y moda[18], van de Velde también en este punto sigue a los promotores del *Arts and Crafts*, quienes otorgaron a la ornamentación el honor de ser una de las formas históricas de arte más antiguas, diferenciándola así de cualquier cosa fugaz o de moda[19]. Más aun, elevaron el principio de diseño de ropa a la cualidad de *genuino*, característica que se encuentra en todos los géneros artísticos. Fue en este principio donde van de Velde basó su crítica a lo efímero, "mascarada fugaz de los objetos de consumo cotidianos". Considerando el arte textil como uno de los logros culturales más antiguos, Semper ya había proclamado que el hecho de vestir los cuerpos es como usar un "material" para vestir la arquitectura o los objetos cotidianos de consumo. Al igual que Morris y Ruskin, vio la posibilidad de elevar el estatus de la ornamentación, que había sido "atropellada" por la producción industrial en masa, y de este modo alzar la consideración de las artes aplicadas en general, en contraste con las "artes altas" o de alta cultura. Desarrolló su interpretación basándose en un acercamiento histórico-evolutivo que provenía de la "necesidad de protección" humana general y de la práctica cultural del oficio: en los tiempos antiguos de la sociedad humana, las técnicas de tejido evolucionaron en coberturas textiles de la pared, en forma de alfombras y esteras. Estas coberturas de las paredes supusieron la "cabaña primordial" (vitruviana), que consistía en un armazón estructural, con un cierre que protegía a la gente de cualquier tipo de inclemencia metereológica. Copiando la cueva y convirtiéndola en textil, este origen de la manualidad demuestra el deseo de decorar la pared con la "Pintura de la alfombra", analogía semejante a la práctica cultural del tatuaje, en el que apareció la ornamentación del cuerpo hecha con agujas[20]. Es precisamente este aspecto del modelo de Semper sobre el origen del arte el que proporcionó a van de Velde su argumento principal: considerando la piel como una ropa para el cuerpo, la cual fue en su primer estadio adornada con tatuajes, y siguiendo con el modelo evolucionista, este ropaje llevó a un refinamiento del material.

Basándose en este esquema, el desarrollo del "nuevo estilo" está, pues, determinado por la evolución (inevitable), y es "progresista" y moderno, pero no efímero bajo ninguna circunstancia. De este modo, siendo fiel a este concepto, van de Velde escribió:

> "Sólo recientemente los artistas se han dado cuenta de su verdadera tarea. […] Han trabajado en el mismo camino, sin saberlo, como el primer hombre primitivo que, después de poner los medios para asegurar su alimentación, pensó en fabricar un techo, y para ganarse a una mujer decorarse a sí mismo, y por último protegerse del viento y el tiempo con ropas. Del mismo modo, el moderno renacimiento de las artes aplicadas se ha encargado de la arquitectura, del mobiliario y de todos los objetos relacionados con estos; ahora es el momento de alcanzar su última conquista, la ropa"[21].

Refiriéndose a George H. Darwin, que había aplicado la teoría evolutiva de su padre, Charles H. Darwin, en el campo de la moda, en un periódico de 1872, van de Velde corroboró más

13. VAN DE VELDE, H., *Frauentracht*, cit., p. 13.

14. Ibid.

15. VAN DE VELDE, H., *Vom neuen Stil*, Leipzig, 1907, p. 36.

16. VAN DE VELDE, H., *Frauentracht*, cit., p. 18.

17. VAN DE VELDE, H., *Geschichte meines Lebens*, cit., p. 309.

18. WIGLEY, Mark, *White Walls, Designer Dresses. The Fashioning of Modern Architecture*, London, 1995.

19. WIGLEY, M., op. cit., p. 134 y MORRIS, William, "The lesser Arts of life", en *The Architect*, n. 8, diciembre, 1877. Ver SEMPER, Gottfried, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, Braunschweig, 1852.

20. RYKWERT, Josehp, "Semper und der Begriff des Stils" en *Ornament ist kein Verbrechen, Architektur als Kunst*, Köln, 1983, pp. 214-230 (p. 218).

21. VAN DE VELDE, H., *Frauentracht*, cit., p. 6.

tarde este concepto: "Nuestra tarea sólo puede ser reconocer los elementos superfluos y rudimentarios de los componentes de la ropa más tempranos. Cuanto más sabemos que estos se dieron en circunstancias que ya no existen, más fácil es deshacerse de ellos"[22].

LA REFORMA DE LA MODA EN LA MUJER Y SU IMAGEN

Para reconstruir la "estructura orgánica" del diseño textil y adaptarla a la vida moderna motorizada, van de Velde sugirió aplicar el "principio de construcción" a la ropa. Al igual que en otros ámbitos, que son ya tratados de manera artística, la estructura debe permanecer visible y ser apoyada por la superficie textil ornamentada suplementaria: "También debemos someter el diseño textil a los principios estructurales ejemplares. Las creaciones de este dominio deben expresar una composición y estructura lógica y consistente, de modo que subraye los fines determinados y las técnicas de diseño aplicadas"[23]. Esto podría conseguirse acentuando las costuras como conectores de la ropa (simplicidad del diseño) y enfatizando la calidad del material textil (idoneidad del material). Además, en contraste con la "colocación arbitraria" e "imitación naturalista"[24], en la ornamentación, la tectónica del cuerpo sólo puede ser expresada usando ornamentación abstracta. Esto es debido a las leyes inherentes de la ornamentación abstracta, que provienen de la "posibilidad de mover libremente las articulaciones y las caderas, y el cuerpo humano en general, que la ropa debería cubrir pero no esconder"[25].

Tal y como hicieron otros artistas en el movimiento de reforma que examinó la ropa (y hubo más que unos cuantos[26]; ellos fueron, de hecho, los protagonistas de este movimiento), como William y Jane Morris, Hermann and Anna Muthesius, Peter and Lili Behrens, Josef Hoffmann, Adolf Loos, Paul Schultze-Naumburg, Else Oppler y otros, van de Velde demostró su teoría solamente en el ámbito del diseño femenino.

Utilizando el siguiente razonamiento, van de Velde justificó la necesidad de la reforma de la ropa femenina en oposición a la de los hombres:

> "Las intenciones que forman la base del movimiento actual se refieren primordialmente a la ropa femenina, ya que la ropa masculina no se ciñe tan bien a las fantasías propias de los comerciantes; la razón, sospecho, es que los hombres es menos probable que soporten esta ropa y prefieran sentirse más cómodos. Ellos no quieren que sus movimientos sean cohibidos o encumbrados. Los hombres somos menos pacientes y este rasgo de carácter ha impedido que los sastres hayan ido muy lejos en sus inventos". En el otro extremo, teoriza que es diferente con las mujeres: "las mujeres soportan las inconveniencias físicas para estar a gusto con ellas mismas […]", y como el 'material' del sastre, su "paciencia y pasividad […] no conoce límites"[27].

Si la reforma textil hasta este punto parecía seguir principios artísticos puramente formales que estaban basados en un modelo de desarrollo científico lineal, entonces está claro que los discursos contemporáneos sobre la reforma de la ropa influyeron los teoremas de van de Velde.

La tesis de que el carácter de la mujer demuestra una tendencia hacia la pasividad, mientras que los hombres toman un papel activo y pionero en los cambios sociales, está en línea incluso con los discursos más dispares de la época, que estaban basados en las teorías pretendidamente científicas sobre los sexos y la polarización de sus caracteres. Esta diferenciación ya había empezado a finales del siglo XVIII[28] y en el curso del siglo XIX no sólo fueron físicos quienes llegaron a la conclusión de que la evolución de la mujer había llegado a un nivel inferior y se había parado. Su naturaleza inferior, tanto física como intelectualmente, fue también apuntada en estudios filosóficos y antropológicos.

En torno a 1900, se escribieron muchas páginas que se convirtieron en trabajos imprescindibles de las todavía jóvenes ciencias antropológicas, psiquiátricas, psicológicas y sexológicas, las cuales examinaban la importancia de las identidades de género. En su mayor parte, estos trabajos centrados en la naturaleza y cultura del género femenino, el papel del erotismo y la sexualidad en la sociedad y la esencia de la mujer, presentaban una estigmatización negativa y redujeron la imagen de la mujer a lo sexual. En algún sitio entre la misoginia y la demonización de la mujer, las publicaciones sobre mujeres, que estaban emergiendo en aquella época, se convirtieron en publicaciones sexuales. El trabajo y los escritos de los antropólogos Lombroso y Ferrero[29], por ejemplo, no sólo determinaban que la mujer era intelectual y biológicamente

22. VAN DE VELDE, H., *Frauentracht*, cit., p. 21.

23. Ibid., p. 23.

24. VAN DE VELDE, H., *Die drei Sünden wider die Schönheit*, Zürich, 1918.

25. VAN DE VELDE, H., *Frauentracht*, cit., p. 26.

26. WIGLEY, M., op. cit.

27. VAN DE VELDE, H., *Frauentracht*, cit., p. 12.

28. Ver, por ejemplo, SCHIEBINGER, Londa, *The Mind Has No Sex? Women in the Origins of Modern Science*, London, 1989.

29. LOMBROSO, Cesare, *Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte*, Guglielmo Ferrero, Hamburg, 1894.

inferior, sino que afirmaban clínicamente la existencia de una patología criminal basada en la sexualidad: la asumida ausencia de restricciones a los impulsos sexuales inherente a su género demuestra que las mujeres son completamente atávicas, mientras que los hombres están avanzados en su evolución cultural. Las construcciones biologistas de las mujeres también encontraron camino en los debates sobre arte; así, el supuesto atavismo de las mujeres podía ser fundamentalmente verificado por la ropa ornamentada, y que es el mismo atavismo expresado en la ornamentación artística[30].

En este contexto, las opiniones de van de Velde sobre la ornamentación del "nuevo estilo" tienen una gran importancia sociocultural y una connotación de polarización de los géneros. Su visión de la nueva ornamentación como inteligente, lógica y bella, benéfica para la salud, fuerte y afirmadora del espíritu está basada en la teoría de la selección natural de Darwin. Para justificar el uso de la ornamentación, van de Velde usa el lenguaje del campo médico. En estos términos, sólo lo sano y lo fuerte es capaz de sobrevivir[31]; la connotación de género en la dicotomía de características sexuales (por ejemplo, la masculinidad es racionalidad y la feminidad emoción) también aparece aquí. De este modo, van de Velde percibía que la ornamentación como "una imitación y naturalista", determinada por el historicismo del siglo XIX, era feminizada y sexualizada, mientras que la ornamentación racional que debía determinar el nuevo estilo era masculina.

También la proclamación de van de Velde del "traje inteligente" está plasmada en los discursos contemporáneos sobre sexualidad y feminidad, al igual que en los intensos debates sobre arte y moralidad. Por ejemplo, en algo parecido a un proceso de sumario basado en la ley natural, Eduard Fuchs, el 'historiador universal'[32] del siglo XIX y autor de una historia de la moralidad[33] describió la evolución histórica de las leyes inherentes de la moda, afirmando: "El más alto, o para ser más preciso, el casi único fin del diseño decorativo de la ropa de la mujer es la elaboración enfatizada de los efectos eróticos del cuerpo femenino. En otras palabras: los vestidos femeninos son un tema erótico. Ésta debería ser la primera frase en todas las historias de la moda"[34]. La tendencia a exagerar –especialmente las características sexuales secundarias– en la ornamentación de la ropa de mujer es sencillamente "natural" y la evolución histórica de la ropa es, de este modo, "el producto lógico de una ley natural inmanente". Para las mujeres, esta exageración es necesaria en la continua "lucha competitiva y sin escrúpulos" contra otras mujeres, con el fin de despertar el deseo de los hombres; desgraciadamente, sin embargo, esta "ley de la moda" nos lleva al hecho inevitable que las reformas de la moda "más inteligentes" permanecerían ocultas a las mujeres. Henry van de Velde también habla del "deseoso modo con que el hombre" mira el cuerpo de la mujer que está velado con ropas. No obstante, criticó la ropa contemporánea que ignoraba la forma y figura femeninas debido a su exagerada ornamentación: "Nosotros sólo queremos vestir para disimular lo que uno podría llamar individualidad física". Las mujeres consentirán gustosas que su figura y forma permanezca reconocible debajo de la ropa"[35]. El hecho que las características individuales del cuerpo femenino tengan un poder seductor en el hombre está justificado por ley natural. En este contexto, Eduard Fuchs argumenta que puede ser un error –y aquí hace un llamamiento a la disciplina de la "etnología comparativa"– presumir "una vergüenza primordial innata", que resulta al cubrir ciertas partes del cuerpo. Más bien, la estimulación erótica está causada por vestir aquella ropa que se usa para enfatizar los rasgos sexuales corporales. Por consiguiente, la exageración es sencillamente lógica.[36] Para van de Velde, este modelo de estimulación erótica causada por la ropa, que enfatiza la individualidad del cuerpo femenino, es fundamental para el objetivo de reforma de la moda y pide una visión moral y estética del cuerpo velado de la mujer. Así, es moral mantener la "estructura" de la mujer visible y someter la ropa a este principio, racionalizar la decoración con connotaciones sexuales y alejarse de la excesiva decoración. Es por esto que la ropa "desexualizada" de la mujer, es decir, la desexualización de la mujer, corresponde a principios morales contemporáneos. El motivo de la desexualización en que se basan los principios del diseño moderno y estético, se hace evidente en la conexión de la imagen de la mujer con la ornamentación en la teoría de la ropa. La igualación de la feminidad y de la sexualidad a través de los métodos artísticos del diseño en el contexto de la teoría de la idoneidad de la funcionalidad, del material y de la construcción es fundamental en la génesis de la arquitectura y las artes aplicadas en la era moderna. El llamamiento moral de van de Velde está basado en esta idea, así como su comprensión de la "estética" y la "belleza"[37].

30. Ver, por ejemplo, HERSEY, George L., *The Evolution of Allure*, London, 1996, p. 139.

31. VAN DE VELDE, H., *Vom neuen Stil*, cit., pp. 26 y 36.

32. Ver BENJAMIN, Walter, "Eduard Fuchs, der Sammler und Historiker" en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, 1977, pp. 65-107.

33. FUCHS, Eduard, *Illustrierte Sittengeschichte in sechs Bänden*, Thomas Huonker (ed.), Frankfurt am Main, 1988.

34. FUCHS, E., "Ich bin dein Herr und Gott!" en BOVERSCHEN, Silvia, *Über die Listen der Mode* de , Frankfurt am Main, 1986, pp. 156-178.

35. VAN DE VELDE, H., *Frauentracht*, cit., p. 27.

36. FUCHS, E., "Ich bin dein Herr und Gott!", cit., p. 156.

37. VAN DE VELDE, H., "Das neue Kunst-Prinzip in der modernen Frauenkleidung" en JAHRGANG, V., *Deutsche Kunst und Dekoration*, Heft 7, abril, 1902, pp. 363-371.

Fig. 5. Maria Sèthe vestida para la hora del té, ca. 1896.

LA ROPA DE LA MUJER Y LA CULTURA MODERNA

Las propuestas de van de Velde para reformar la ropa de la mujer están basadas en la presunción de que la sociedad moderna está caracterizada por la diferenciación entre vida pública y

privada. Ya que la moda y la vida social no pueden separarse, la ropa de la mujer debe adaptarse a esta diferenciación: "La ropa está determinada por el lugar donde la llevas, bien en lugares públicos o privados".

Al igual que el sociólogo Georg Simmel, cuyos escritos están formulados como teorías filosófico-culturales de la era moderna, van de Velde representa un dualismo radical en la diferenciación entre la vida pública social y la individual privada[38]. De este modo, la ropa que llevan las mujeres en casa debería expresar la individualidad femenina, o en otras palabras, debería ser estimulante desde un punto de vista sexual, mientras que su vestido en la calle debería ser generalizado "como es para los hombres"; y "para ocasiones ceremoniosas", las mujeres, como los hombres, deberían llevar un cierto tipo de "ropa dictada"[39]. Lo que los hombres han conseguido en su moda pública con el "traje formal" uniforme, debería también aplicarse a las mujeres. De esta manera, se supone que el ámbito de lo público y lo social se desexualizaría a través de la uniformidad.

Eduard Fuchs se refiere a la relevancia sociocultural de la ropa como "la más exacta expresión de toda la cultura" y ésta supone un "reflejo cultural condicionado culturalmente". Que los hombres han cumplido las exigencias de la cultura moderna a través de su ropa, el traje masculino, se sostiene por el hecho de que "la cultura de clase media, que está basada en la dominación de las masas, es una cultura masculina", mientras que, en contraste, el modelo obsoleto de la aristocracia es "finalmente, siempre una cultura feminizada"[40]. Con esta clasificación cultural del género y la ropa, en el contexto de un discurso sobre la sociedad moderna, la definición de cultura moderna como masculina se hace muy evidente. Podemos encontrar otra cosa en que coinciden van de Velde y Simmel, que afirmó que el género masculino por sí mismo es capaz de representar la cultura moderna[41].

EL DISEÑADOR DE LA CULTURA MODERNA Y MARIA SÈTHE

Aunque la artista no permaneciera en el ojo del huracán de la cultura moderna, Maria Sèthe permaneció en el punto de mira de numerosos fotógrafos de moda (fig. 5). En la puesta en escena de la "moda diseñada por artistas", la colaboradora y mujer del artista (Maria Sèthe, por ejemplo) se convierte en la proyección de las nuevas intenciones de reforma de la moda y la sociedad, que están basadas en modelos de trabajo dicotómicos, histórico-evolutivos y de construcción de género. El sujeto artista masculino, Henry van de Velme, se convierte en una autoridad cultural: por medio de la nueva ropa estandarizada, el artista disciplina a la mujer (conflictiva y ralentizadora del progreso) a través de sus competencias artísticas, controlando la sexualidad de ésta en la vida pública.

En el transcurso del siglo XIX, los textiles entablaron por ellos mismos un lazo con la feminidad. Los productos hechos a mano, los materiales textiles, así como el diseño interior basado en el empleo del ornamento y de materiales textiles, se relacionaron con un rasgo característico de genuina feminidad[42]. Sigmund Freud, por ejemplo, pensaba que la ropa era el fetiche de la mujer, y el tejido y trenzado una contribución única a la cultura, creando así una manera de disimular el hecho que ella no tiene falo. No parece ser una coincidencia que es exactamente en el área de la moda, con la excusa de la ley natural, donde subyacen intenciones de reforma para finalmente disciplinar a las mujeres en los beneficios de la cultura moderna; de este modo, la supuesta naturaleza femenina se transforma en cultura con connotaciones masculinas. En comparación con la pintura, la fascinación contemporánea con el relativamente todavía moderno medio fotográfico, estuvo determinada por la aparentemente proximidad que las fotos tienen con la "naturaleza" y la "realidad". Walter Benjamin señala que la fotografía es un medio de almacenaje permanente que nunca cambia su imagen[43]. Así, la fotografía de moda parece oscurecer la artificialidad de la puesta en escena de la producción de imágenes y reivindica la ausencia de tiempo. La máxima de una "belleza para la eternidad" en la imagen de lo femenino convertido en eterno –nacida de la continuidad de la validez universal de los principios de la ley natural– se hace presente en el nuevo medio. Incluso la moda caracterizada como fugaz y "transitoria" (Simmel) consigue un valor de permanencia en la estaticidad de la imagen. Desde una perspectiva de crítica artística, esto debe haber llevado a un éxito revolucionario, ya que a diferencia del hombre que busca las soluciones artísticas permanentes, la esencia de la mujer está caracterizada por los cambios de la moda.

38. SIMMEL, Georg, "Die Mode" en *Philosophische Kultur*, Berlin, 1983 (1923), pp. 26 - 51 (p. 27).

39. VAN DE VELDE, H., *Kunst-Prinzip*, cit., p. 366.

40. FUCHS, E., "Ich bin dein Herr und Gott!", pp. 163, 170.

41. Ver MÜLDER, Inka, *Triumph und Scheitern in der Metropole: Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins*, Sigrun Anselm/ Barbara Beck (eds.), Berlín, 1987 y SIMMEL, G., "Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem", en *Philosophische Kultur.*

42. NIERHAUS, Irene, "TEXT und TEXTIL" en *Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne.* Cordula Bischoff/ Christina Threuter (eds.), Marburg, 1999, pp. 106-117.

43. BENJAMIN, W., "Kleine Geschichte der Fotografie', en *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*, op. cit., pp. 45-64.

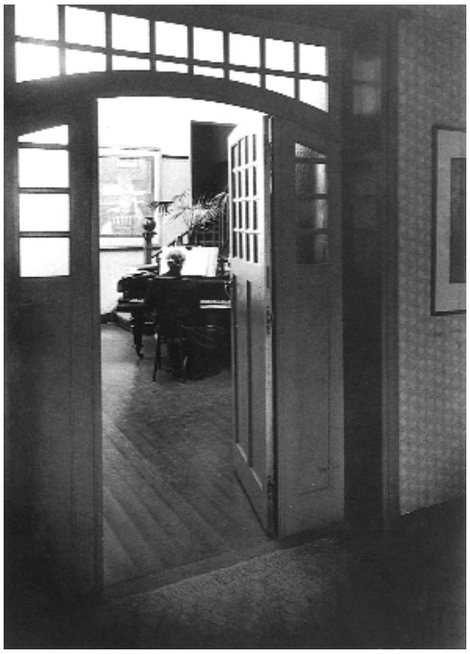

Fig. 6. Maria Sèthe, Casa Bloemenwerf, Uccle, ca. 1898.

No obstante, no sólo las figuras de la feminidad sirven a la función ideológica de la construcción del artista masculino como aquel que es culturalmente creativo. Alrededor de 1900, las mujeres mismas también experimentaron críticas en relación a sus exigencias sociopolíticas, y sufrieron las restricciones de su trabajo creativo por *el* artista masculino. En el cambio de siglo, el campo de las artes aplicadas se abrió poco a poco a las disciplinas de trabajo de las artistas femeninas, y tanto la clase media como el movimiento proletario feminista intentaron luchar contra la discriminación social y política. El intento de usar estrategias de marginalización para contrarrestar esta supuesta competición y peligro contra el orden patriarcal prevaleciente (tal y como se demostró, por ejemplo, en los campos artísticos, mediante el debate diletantista[44]) también se hace evidente en Henry van de Velde. Respecto a las actividades puramente manuales de la sastrería y el tejido de la ropa femenina, su punto de vista es el siguiente: "La intervención del artista es probablemente sólo temporal, ya que las mujeres poseen suficiente imaginación para continuar sin nuestra ayuda". Sin embargo, en relación con la nueva "ornamentación", que es, de hecho, una actividad artística, van de Velde añade que las mujeres necesitarán asistencia: "Porque no todas las mujeres, incluso si poseen buen gusto, son capaces de crear ornamentos apropiados"[45].

Sólo con la ayuda del artista las mujeres podrán liberarse de "la tiranía de la moda", y sólo con ésta la mujer podrá experimentar "una verdadera revolución en sus existencia, una evolución que debe conducir a un mejor nivel de vida […]"[46].

Los sistemas de representación que el artista Henry van de Velde pensaba que derivaban de una supuesta ley natural están reflejados en la fotografía de moda, en la imagen de feminidad de Maria Sèthe. Sèthe, en la ropa de la reformada moderna cultura –con connotaciones masculinas– no puede, por lo tanto, ser percibida como un sujeto que es artística o culturalmente creativo y activo. Su cuerpo femenino vestido y, finalmente, la mirada del público que se dirige hacia él, sirve para crear cultura moderna a través del artista (que parecer desaparecer detrás de ella): Henry van de Velde.

RETRATO DE LA ARTISTA MARIA SÈTHE EN LA ROPA DEL ARTISTA MODERNO

La presencia pública de Maria Sèthe en la moda moderna y atemporal, tal y como queda representado en la fotografía publicada, sugiere además otra interpretación. Sin embargo, la tesis de la constitución del sujeto artista Henry van de Velde, en el contexto de los discursos contemporáneos sobre la feminidad y las teorías artísticas y arquitectónicas, a través de su mujer queda sin ser discutida. Maria Sèthe representa la ropa que ella y su marido diseñaron. Ella es, por lo tanto, una coautora representativa de la moda artística. Aunque no existen afirmaciones conocidas teorico-artísticas hechas por Maria Sèthe, su fotografía publicada, no obstante, también puede apuntar a una autoproyección de ella misma como artista; particularmente a causa de la presentación de la puesta en escena de la antes mencionada fotografía, colocada en su propia casa y lugar de trabajo, ya que encaja con los modernos principios del programático "Haus Bloemenwerf". El concepto de arte total, el cual comprende todas las áreas de la vida y que está ilustrado en la foto de la casa completamente diseñada, hasta el último detalle, se hace presente en la obra textil de Maria Sèthe. De acuerdo con esto, ella se presenta como una parte del nuevo diseño –en línea con los principios modernos–, en su santuario privado como una mujer moderna y pública. Volviendo a la fotografía, la sección en que aparece el interior proporciona guiños a esta interpretación: con su mirada tierna y sus gestos, Maria Sèthe señala el mobiliario que ha sido diseño especialmente para la casa, y de este modo, nos sugiere la estrecha relación entre su ropa artísticas y los muebles. Además, la pintura de la habitación central de la casa, el recibidor, muestra un retrato de Sèthe. Hay una pintura de su maestro, Théo van Rysselberghes, que la muestra en medio perfil como una persona artística al piano. Toda la puesta en escena apunta a Sèthe como la directora de la casa del artista y a los numerosos roles familiares que desarrolló como ama de casa y esposa, musa y artista (fig. 6).

Maria Sèthe nos presenta una imagen de ella misma que indica claramente su liberación del concepto tradicional de mujer a través de la fotografía de la ropa moderna (liberación provocada sobre todo por la contemporánea connotación femenina de sexualidad negativa, la ornamentación y la moda). Quién mejor que ilustrar esta intención programática en público a través de su propio retrato que la artista misma: Maria Sèthe.

44. Ver, por ejemplo, CALLEN, Anthea, *Angel in the Studio: Women in the Arts and Crafts Movement 1870-1914*, London, 1979, o *Not At Home. The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*, Christopher Reed (ed.), London (Thames & Hudson), 1996.

45. VAN DE VELDE, H., *Frauentracht*, cit., p. 32.

46. VAN DE VELDE, H., *Kunst-Prinzip*, cit., p. 33.

* Doy las gracias a Angela Rosenthal y Georg Traska quienes discutieron conmigo sobre los temas tratados en este ensayo. Las imágenes proceden de: *Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit*, Klaus-Jurgen Sembach, Birgit Schulte (eds.), Köln 1992.