

LA MASCARADA DEL VESTIR DE JULIA THECLA COMO UN ACTO DE RESISTENCIA¹

JOANNA GARDNER-HUGGETT*

Resumen

Este ensayo analiza el trabajo de Julia Thecla, pintora surrealista de Chicago, quien no es tan conocida dentro de la historia del arte. Cuando se aborda este tema dentro de la literatura especializada en historia del arte, la mayoría de los académicos han fallado en entender las implicaciones de la mascarada del vestir de Thecla, ya sea como bailarina, niña pequeña, vaquera o pájaro, y las inusuales escenas de sus cuadros. En lugar de esto, se suele creer que las representaciones que Thecla hace de niñas y pequeños animales son escenas de un “mundo de fantasía”, sin embargo se subestima el papel que juegan dichas representaciones como signos a través de los cuales se podía crear un orden alternativo y autónomo, que no estuviera sujeto a la marginalización de las mujeres artistas que era característica del periodo de Thecla. En este artículo se argumenta que si situamos la mascarada del vestir de Thecla dentro del horizonte teórico de Joan Riviere, Judith Butler y Linda Kintz, se hace evidente que los cuadros que Thecla pintó entre las décadas de 1930 y 1940 sirven como un espejo y como un testimonio de su vestido en apariciones públicas, como una estrategia que tenía por fin principal el evitar la oposición patriarcal a la presencia femenina en los ámbitos comerciales y de la crítica relacionada con el mercado del arte.

Palabras clave: Chicago, Proyecto Federal de Arte, *femme-enfant*, género, Julia Thecla, mascarada del vestir, representación, Joan Riviere, estilo teatral en el vestir, autorretrato, surrealismo, realismo mágico, mujeres, artistas del Salón de Chicago,

¹ Este escrito fue presentado por primera vez en la Conferencia Anual de la Courtauld History of Dress Association sobre el tema de “Vestido y Género”, celebrada en el Courtauld Institute, en Londres, el 2 de Julio de 2004. Quiero agradecer a la organizadora de la conferencia, Sophie White, así como a todos los participantes por sus valiosos y agudos comentarios con respecto a mi trabajo.

* DePaul University, Department of Art and Art History, jgardner@depaul.edu. La traducción del artículo fue hecha por Dina Comisarenco, profesora del Tecnológico de Monterrey, Campus Ciudad de México.

Abstract

This essay examines the paintings of the Chicago Surrealist Julia Thecla (1896-2003) who remains relatively unknown in art history. When discussed in art historical literature, scholars fail to address the connection between Thecla's public sartorial masquerades as ballerinas, little girls, cowgirls and birds and the whimsical scenes in her paintings. Instead, Thecla's depictions of young girls and small animals are merely understood as scenes of "make-believe" and overlook their roles as surrogates for the artist where they can create an alternative and autonomous order not subject to marginalization women artists experienced during this period. This article argues that by situating Thecla's female masquerade within the theoretical frameworks of Joan Riviere, Judith Butler and Linda Kintz, it becomes evident that Thecla's paintings from the 1930s through the 1940s serve as a mirror and document of her public performances of dress in order to circumvent patriarchal opposition to women's presence in both the critical and commercial realms of the art market.

Keywords: Chicago, Federal Art Project, *Femme-enfant*, Gender, Julia Thecla, Masquerade, Performance, Joan Riviere, Sartorial, Self-fashioning, Self-portraiture, Surrealism, Magic Realism, Women, Artists' Salon of Chicago

Julia Thecla (1896-1973), pintora de mundos enigmáticos, profesionalmente activa entre los años 20 y los 60, puede ser presentada de la mejor manera a partir de una de sus fotografías tomada en la inauguración de la exposición de 1936 en el *Art Institute of Chicago*, donde se exhibió su obra *Girl with a hat (Niña con un sombrero)* que data del mismo año (fig. 1). A primera vista, su traje y su blusa estampada no parecen alejarse demasiado de la vestimenta típica de su época, pues efectivamente se sabe que en aquella oportunidad, la amiga y mecenas de la artista, Marian Andreas, le había prestado el traje y la blusa con los que Thecla aparece en la foto, para que pudiera vestirse apropiadamente para la ocasión². No obstante, la artista se las arregló para mantener ciertos elementos propios de su singular estilo, utilizando pestañas falsas hechas a partir de un viejo abrigo de marta, peinándose con rizos marcados y

² Barton Faist, amigo de Marian Andreas, me contó esta anécdota durante una entrevista personal realizada el 8 de agosto de 2002.

pintando sus labios con un labial de un tono rojo brillante. En la foto se nota que las ropas le quedaban un poco grandes, como si una niña estuviera jugando a disfrazarse con las ropas de su madre o de su hermana mayor.



Fig. 1. Fotografía de Julia Thecla en el Art of Institute of Chicago , 1936. Colección de Barton Faist, Chicago.

En un autorretrato, también de 1936, podemos ver todavía más claramente la feminidad excesiva que la artista solía adoptar, en aras de poder negociar con un mundo artístico que no recibía bien a las mujeres (fig. 2). En la obra se representa a sí misma con un pequeño sombrero tipo boina con una pluma blanca, de cuyo borde cae un velo cubierto con diminutas estrellas blancas, como las de la blusa de la fotografía de la exposición. También tiene puesto lo que parece ser una chaqueta de terciopelo negro con un acabado triangular en las mangas y un delicado cuello de brocado blanco. Thecla mira a lo lejos, más allá del espectador, enmarcada por hojas otoñales y resistiendo cualquier conexión con el público. Como Norma Lifton ha observado, “el mensaje de Thecla es ambiguo: mírame, pero no pienses que puedes poseerme. Debido a su carácter pintoresco y encantado, su obra está a nuestra disposición

solamente en sus propios términos, lo cual, a final de cuentas, implica un cierto tipo de poder”³.



Fig. 2. Julia Thecla, *Self-Portrait*, 1936. Opaque watercolor and charcoal on cardboard, 10 3/4 x 8 1/2 in. Illinois State Museum, Springfield, Illinois.

Como sugieren la fotografía y la pintura aquí descritas, Thecla rechazaba el vestido al estilo masculino que era tan popular para la así llamada nueva mujer de los años 20, aunque sin dudas, la artista se identificaba con los aspectos más importantes de su lucha, como el derecho de la mujer al voto, la oportunidad de competir con los hombres en términos de igualdad, y con el derecho femenino a fumar, beber y bailar en público. Sin embargo, resulta interesante constatar, que antes que mencionar cualquier otro aspecto característico de Thecla, sus amigos solían hacer hincapié en su peculiar vestimenta infantil de estilo victoriano. Así por ejemplo, Parker Panttila, un compañero pintor de la artista comentaba:

“Ella prefería las combinaciones de trajes muy femeninos, como la chaqueta de bolero. Utilizaba zapatillas como de muñeca con una tira por encima del empeine y medias de seda de tonos cremosos. Todo lo que usaba tenía un sabor a fines de siglo, y generalmente, era de esa época”⁴.

David Porter, un amigo cercano de Thecla, comenta también:

³ Norma Lifton, “Review of “Julia Thecla: State of Illinois Gallery,” *New Art Examiner* (Septiembre 1986): 47.

⁴ Parker Panttila, “Julia Thecla,” *ibid.*, 32.

“Recuerdo que usaba su cabello rojizo, con un tono como de zanahoria, con largos caireles, como la pequeña niña que ella misma pensaba que era. Usaba pequeños chalecos, faldas acolchadas con cintillas apretadas alrededor de la cintura, remates vistosos y botas cortas abotonadas. Llevaba consigo los más peculiares bolsos, llenos con pequeños lápices labiales y maquillaje. Su inusual sombrero de paja y ala plana frecuentemente tenía un prendedor que destellaba desde su posición ladeada”⁵.

También los historiadores del arte y los curadores han notado las singulares elecciones de Thecla en el vestir, aunque frecuentemente han fallado en entender las implicaciones que la vestimenta de la artista proponía desde una perspectiva de carácter teatral. Dicho aspecto sí fue advertido por Maureen MacKenna cuando afirmaba que:

“Existen historias que cuentan que Thecla llegó a una inauguración en el Instituto de Arte vestida como vaquera (en una época en la cual el vestido formal era la regla), se presentó en una fiesta elegante con un tutú de bailarina, y se la vio pegando plumas cuidadosamente sobre sí misma para asistir al baile de algún artista como un pájaro extraño. Ella disfrutaba la teatralidad de vestirse con disfraces, quizás como otra manera de ingresar al mundo de la fantasía”⁶.

Cuando McKenna describe la vestimenta teatral de Thecla como un medio para “ingresar al mundo de la fantasía”, sugiere que el disfraz de la artista podría funcionar como un signo potencial de resistencia no verbal. Habiendo comenzado su carrera a finales de los años 20, Thecla, como muchos otros en Chicago, estaba fascinada por las imágenes de los sueños, las alucinaciones y el inconsciente⁷, y su estilo teatral en el vestir puede interpretarse como una reflexión sobre la afirmación de Joan Riviere, según la cual la feminidad expresada a manera de mascarada era una manera de “esconder los rasgos masculinos en la mujer e impedir así las represalias esperadas si es que se los encontraba”⁸. Como concluyó Linda Kintz, “para la mujer el disfraz representa un medio para ganar algún control sobre el imaginario cultural en

⁵ David Porter, “A Valentine for Julia,” en *Julia Thecla, 1896-1973*, catálogo de exhibición, (Springfield, Illinois: Illinois State Museum, 1984), 29.

⁶ Maureen McKenna, “Julia Thecla,” en *Julia Thecla*, 24.

⁷ Para una historia general sobre los artistas de Chicago y la pintura Fantástica, incluyendo una breve discusión sobre el trabajo de Thecla, consultar Susan S. Weininger, “Fantasy in Chicago Painting: ‘Real ‘Crazy’, Real Personal, and Real Real,” en *Chicago Modern Pursuit of the New* (Chicago: Terra Museum of American Art, 2004), 67-78.

⁸ Joan Riviere, “Womanliness as Masquerade,” *International Journal of Psycho-Analysis* 10 (1929); reimpresso, *Formations of Fantasy*, eds. Victor Burgin, James Donald y Cora Kaplan (New York: Methuen, 1986), 38.

relación con las mujeres”⁹, es decir, en una herramienta crítica para una artista mujer de aquel entonces.

La descripción que hace Porter de Thecla como “la pequeña niña que ella misma pensaba que era” revela un segundo plano de interpretación para entender el disfraz de Thecla no solamente como una señal de feminidad excesiva, sino también como una forma de asumir el rol de *femme-enfant* (mujer-niña) tan frecuente en sus autorretratos. Podemos concluir que las pinturas de Thecla sirven como un espejo y como un testimonio de su vestido en apariciones públicas, como una estrategia que tenía por fin principal el evitar la oposición patriarcal a la presencia femenina en los ámbitos comerciales y de la crítica relacionada con el mercado del arte. Esta estrategia de actuación, tal como la describió Riviere, y más recientemente Judith Butler y Linda Kintz¹⁰, constituyó para Tecla, una táctica tan subversiva como su participación en grupos promotores para lograr una mayor “visibilidad” de las mujeres en las artes, tales como el Salón de Chicago para Mujeres Artistas, en los años 40 y 50.

La invención de Thecla de su propia biografía

A pesar de que su obra ha sido coleccionada por numerosos museos estadounidenses a lo largo de su carrera, existe poco material publicado sobre Thecla, con la excepción de algunos pocos ensayos incluidos en catálogos de exhibiciones locales¹¹. En este

⁹ Kintz, 133.

¹⁰ Ver Judith Butler: *Gender Trouble* (New York: Routledge, 1999), segunda edición; Judith Butler. *Bodies that Matter, On the Discursive Limits of “Sex”* (New York: Routledge, 1993); Linda Kintz, *The Subject’s Tragedy: Political Poetics, Feminist Theory and Drama* (Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1992).

¹¹ Las pinturas, impresos y dibujos de Julia Thecla se encuentran en las colecciones de The Arts Club of Chicago (Chicago, Illinois), The Art Institute of Chicago (Chicago, Illinois), The David and Alfred Smart Gallery (The University of Chicago, Chicago, Illinois), DePaul University Art Museum (Chicago, Illinois), Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution (Washington, D.C.), Illinois State Museum (Springfield, Illinois), The Museum of Contemporary Art (Chicago, Illinois), The Museum of Modern Art (New York, New York), The Newark Museum (Newark, NJ), y The Sheldon Swope Art Gallery (Terre Haute, Indiana). Un número sustancioso de sus obras permanece en colecciones privadas. El estudio más extensor sobre el trabajo de la artista y su carrera es el catálogo de la exhibición escrito por Maureen McKenna, *Julia Thecla*, citado anteriormente. Aunado a un ensayo sobre la curación, el texto también incluye memorias de amigos y contemporáneos de Thecla: Katherine Kuh, David Porter, Parker Panttila, Phyllis Ford-Choyke, and Harry Bouras. Su trabajo también figura en: “After the Great Crash, New Deal Art in Illinois” (Springfield, IL: Illinois State Museum, 1983), “The “New Woman” in Chicago, 1910-1945: Paintings from Illinois Collections,” (Rockford, IL: Rockford Art Gallery), “Art in Chicago 1945-1995,” (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1996) y “Work*People*Art, Selections from the Works

sentido, resulta interesante comparar a Thecla con la artista neoyorquina Florine Stettheimer (1871-1944) pues la obra de esta última también fue virtualmente desconocida hasta la aparición del estudio monográfico hecho por Bloemink en 1933. A pesar de que ambas artistas mujeres eran de estratos sociales y económicos muy diferentes, pues Thecla provenía de una familia de clase media rural, mientras que Stettheimer había nacido en el seno de una familia judía acomodada de Nueva Cork, ambas fueron relegadas al estatus de “artistas menores”, en el caso de Stettheimer, alegando que ella pintaba lo que entonces era catalogado como escenas “ultra-femeninas” en un estilo artístico que no resultaba acorde con los cánones visuales y teóricos del modernismo¹². Por otra parte, en un estudio sobre las mujeres escritoras que trabajaban solas, Nancy Burke demostró que la soledad femenina “ha sido tradicionalmente vista con sospecha”¹³, aspecto que puede ser fácilmente extrapolado a las artistas visuales, especialmente a Thecla. Como Stettheimer, ella no estaba románticamente ligada a un artista varón famoso que la ayudara a mantenerse y a promover su trabajo, pues Thecla vivió por su cuenta hasta que ingresó a un Casa de caridad católica en los años 60¹⁴. Como resulta común en los juicios emitidos por los historiadores del arte con respecto a las mujeres artistas, la elección de Thecla con respecto a su autonomía personal, la ubicó, casi automáticamente, en los márgenes del mundo artístico, tanto desde el punto de vista social, cultural como económico, a pesar de que en su época fue un personaje integral de los grupos alternativos y de las galerías comerciales de Chicago. Estos prejuicios han contribuido a marginar a Thecla y a verla como una derivación de sus contemporáneos masculinos, como Ivan Albright (1897-1983), cuyo realismo-mágico siempre ha atraído más la atención de los historiadores del arte y del mercado artístico, a pesar de que en vida ambos artistas frecuentemente exhibían sus obras juntos y de haber participado en las mismas organizaciones artísticas de la época¹⁵.

Project Administration (Springfield, IL: Illinois State Museum, 2002); “Chicago Modern 1893-1945, Pursuit of the New,” (Chicago, IL: Terra Museum of American Art, 2004).

¹² Barbara Bloemink, “Florine Stettheimer, Alternative Modernist,” (Ph.D. diss., Yale University, 1993).

¹³ Nancy Burke, “InVisible Worlds: On Women and Solitude,” *Gender and Psychoanalysis, an Interdisciplinary Journal* 2 (July 1997): 329.

¹⁴ Barbara Bloemink, “Florine Stettheimer Becoming Herself,” en *Singular Women, Writing the Artist*, ed. Kristen Frederickson y Sarah E. Webb (Berkeley: University of California Press, 2003): 112.

¹⁵ Para una revisión general sobre Ivan Albright, ver: Michael Croydon, *Ivan Albright* (NY: Abbeville Press, 1978) y Phylis Floyd, *Ivan Albright Collection, Hood Museum, Dartmouth College* (Hanover, NH: The Museum, 1987).

Se sabe muy poco de los antecedentes tempranos de Thecla, pero rápidamente se descubre que ella se ocupó de construir su propia biografía, del mismo modo en que lo hizo con su vestimenta. David Porter expresó, “yo no sé nada acerca de sus orígenes familiares. En una ocasión, ella me dijo que era de origen escocés-irlandés, en otra me dijo que era esquimal”¹⁶ y Panttila señaló que “ella disfrutaba de ser reservada sobre su trabajo y de envolverlo juguetonamente en su misterio”¹⁷. Bloemink nos recuerda que “en el pasado, muchas mujeres artistas, cultivaban la excentricidad y la oscuridad en sus vidas personales como un medio para controlar la percepción de su obra”¹⁸. Ciertamente, Thecla se unió a Stettheimer en esta práctica. Se sabe que a sus visitas solía exigirles que usaran códigos secretos para ingresar a su estudio y que sacaba a pasear a sus pollos mascotas por la calle¹⁹. Panttila recuerda también que Thecla le escribía desde París en sueco y que firmaba como “Walter P”, en alusión a su paloma mascota, Walter²⁰.

Sabemos que Thecla fue la cuarta de cinco hermanos y que nació en la comunidad rural granjera de Delavan, Illinois, aproximadamente a 200 millas al sur de Chicago, en 1896; aunque ella usualmente documentaba su fecha de nacimiento como “Febrero 1 ____”²¹. Comenzó a dibujar cuando tenía tres años, y como ella misma recordaba, estudió por primera vez con una “mujer pequeña de edad avanzada” y “gané mi primer premio a la edad de doce años y el siguiente a los catorce, por dibujar a nuestro perro ...”²². Después de graduarse del bachillerato, asistió a la Escuela Normal del Estado de Illinois durante un verano y más adelante impartió clases a alumnos del primero al séptimo grado en la Escuela de Tazewell County. En 1920, se mudó a Chicago donde comenzó el proceso de recrearse a sí misma al deshacerse de su apellido Connell. Thecla prefería su nombre intermedio, otorgado por su madrina y tía paterna en honor a la santa del siglo VIII quien fuera la secretaria y co-autora de los textos de San Pablo, porque le fascinaban las vidas de los santos,

¹⁶ Porter, 29.

¹⁷ Panttila, 33.

¹⁸ Bloemink, 114.

¹⁹ Barton Faist relató las anécdotas del uso de códigos secretos por parte de Thecla así como del sacar a pasear a sus pollos mascota. Barton Faist, entrevistado por la autora, 8 de agosto de 2002.

²⁰ Panttila, 32.

²¹ *Cfr.* El curriculum vitae de Julia Thecla de 1936 y 1941, que fue entregado al Art Institute of Chicago, Pamphlet Collection, Ryerson y Burnham Libraries, Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois.

²² Phyllis Ford-Choyke, “On Julia Thecla,” en *Julia Thecla*, 36.

particularmente sus escapes milagrosos de sus muchos peligros²³. Una vez que se estableció en la ciudad, se ganó la vida restaurando antigüedades y obras de arte, y rápidamente comenzó a involucrarse en varios grupos y organizaciones que apoyaban a los artistas contemporáneos, tales como la *No-Jury Society* y los *Neoterics* y comenzó a participar también en exposiciones en el *Art Institute*²⁴.

Esta información biográfica provee una comprensión parcial del desarrollo de Thecla como artista y en relación a la historia de sus exposiciones. Con un material documental tan extremadamente limitado, la creencia inicial pareciera ser que no podríamos acceder al significado de sus obras. Sin embargo, tal y como Bloemink hizo notar en el caso de Stettheimer: “La ausencia de información factual y personal... le dio a su obra una oportunidad de respirar, liberándola del obstáculo del prejuicio en contra de las mujeres que trabajan en una profesión mayoritariamente masculina”²⁵. En el texto me gustaría sacar provecho de la aplicación de dicha observación con respecto a la obra de Thecla, y utilizar los lentes del “vestido” y del género para entender cómo ella construyó un mundo en donde su auto-representación no se mantuvo en los márgenes. Del modo en que su breve biografía y los testimonios de sus amigos lo indican, ella era consciente de cómo el hecho de auto-construir su historia personal resultaba un medio efectivo para navegar por el mundo del arte contemporáneo. En las secciones subsecuentes de este trabajo, esta característica será extrapolada para interpretar las pinturas y los autorretratos de la artista.

La mascarada femenina como resistencia no verbal

Kaja Silverman sostenía que en la segunda mitad del siglo XX, “la vestimenta imaginativa se convirtió en un modo de confrontación –una forma de retar no solamente a los valores dominantes, sino también a los límites de las clases y los géneros tradicionales...”²⁶. Esta práctica de la “vestimenta imaginativa” como un medio para comunicar señales de resistencia no verbal, particularmente por medio de la feminidad excesiva, ocurrió antes y después de dicho siglo y ciertamente Thecla no fue la excepción. Artistas como Frida Kahlo (1907-1954) y Léonor Fini (1918-

²³ Phyllis Ford-Choyke, “On Julia Thecla,” in *Julia Thecla*, 36.

²⁴ Cfr. McKenna, 60-61, para una descripción detallada sobre la exhibición.

²⁵ Bloemink, 114.

²⁶ Kaja Silverman, “Fragments of a Fashionable Discourse,” en *Studies in Entertainment, Critical Approaches to Mass Culture* (Bloomington, IN: University of Indiana Press, 1986), 148.

1996), quienes figuraron junto con Thecla en la exhibición de Peggy Guggenheim, titulada “31 Mujeres” en *Art of This Century*²⁷ en 1943, también reconocieron el poder de la puesta en escena de la mascarada femenina. En sus numerosos autorretratos Kahlo reiteradamente reinventaba su identidad personal y política a través de vistosos ornamentos y elaborados vestidos artesanales²⁸. En sus autorretratos Kahlo asumía variados roles que abarcaban desde el de la adorada y hacendosa esposa como en el *Retrato de Frida y Diego* de 1931, donde se la ve con un vestido tradicional mexicano, de acuerdo con las exigencias hechas por los coleccionistas de curiosidades y patrocinadores de su esposo, hasta obras como *Autorretrato en la frontera de México*, de 1932, en donde utiliza el arte indígena mexicano, como un collar hecho con un cráneo y huesos para invocar a la Coatlicue, y un vestido de tehuana típico de las mujeres zapotecas, quienes personifican el ideal de libertad e independencia económica del género, como símbolo de la resistencia frente a la explotación norteamericana de México²⁹. Fini, quien se rehusaba a “aceptar un mundo definido por las instituciones masculinas”³⁰, usó el vestido femenino, tanto públicamente como en sus pinturas, para desafiar el control patriarcal. En una fotografía de 1949, podemos ver a la artista en su estudio usando una falda larga de satén blanco con una blusa sin mangas, de franjas blancas y negras, y su cabello cuidadosamente arreglado, creando así una imagen de la artista profesional, en términos decididamente femeninos³¹.

A diferencia de Kahlo y Fini, existen pocas fotografías de Thecla y de la representación pública de su singular vestir del tipo de la que señalamos en la introducción de este trabajo; por lo que son más bien sus pinturas, principalmente sus autorretratos, las que nos sirven como testimonio de su práctica teatral en el vestir³². En *Chess: White's Move (Ajedrez: El turno de las blancas)*, de 1939, producida para

²⁷ Para una amplia discusión sobre esta exhibición, ver Siobhán Conaty, *Art of This Century: The Women* (East Hampton, NY: Pollock-Krasner House and Study Center, 1997).

²⁸ Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement* (NY: Thames and Hudson), 90.

²⁹ Es necesario hacer notar que Kahlo experimentó con adoptar cierta masculinidad a través de la mascarada, como puede verse en *Self-Portrait with Cropped Hair* de 1940. Hayden Herrera, *Frida, A Biography of Frida Kahlo* (NY: Harper and Row, 1983), 123-125; Janice Helland, “Culture, Politics and Identity: Frida Kahlo,” en *The Expanding Discourse, Feminism and Art History*, eds. Norma Broude y Mary D. Garrard (Boulder, CO: Westview Press, 1992), 399

³⁰ Chadwick, 86.

³¹ Al igual que Thecla, Fini era conocida por vestirse con el disfraz elaborado de un pájaro. *Cfr.* Chadwick, fig. 93.

³² Tampoco queda claro donde compraba Thecla su guardarropa. David Porter comentó que alguna vez acompañó a Thecla a una tienda de objetos de segunda mano en busca de marcos viejos. Quizá ella compraba sus vestidos y accesorios de esta misma forma. Porter, 29.

el *Federal Art Project* (FAP), donde Thecla se auto-representa con un amigo, podemos ver una actuación literal del caso histórico-psicoanalítico de Joan Riviere de una mujer profesional, que recurre a “la feminidad como disfraz”, referida anteriormente (fig. 3). Alejándose de su oponente masculino en una partida de



Fig. 3. Julia Thecla, *Chess: White's Move*, c. 1939. Opaque watercolor and charcoal on cardboard with gesso ground, 5/ 34 x 11 3/4 ins. Illinois State Museum, Springfield, Illinois.

ajedrez, vemos a Thecla con su cabello rojizo y rizado recogido por un reluciente moño blanco, adornado con diminutas estrellas blancas, tal como en el velo del retrato anterior. También lleva un collar de brocado rígido de color blanco y una elaborada blusa dorada, decorada con un patrón geométrico que recuerda el vestido isabelino. En este caso, Thecla se apropia de dicho estilo de vestido y sugiere así una identificación directa con la reina Isabel I de Inglaterra, quien utilizaba sus retratos para contrarrestar la oposición política ante los gobernantes femeninos y luchaba por permanecer soltera, tal como lo hizo Thecla, quien celebraba su soledad en sus pinturas, demostrando así su resistencia ante la comunidad artística dominada por los

hombres³³. El oponente de Thecla está tan absorto pensando su siguiente movimiento, que no se da cuenta de que la artista creó un tablero de ajedrez no autorizado: ocho cuadros por siete, en lugar de ocho por ocho. Su excesiva feminidad disfraza su intenso deseo de ganar una partida, y como sostenía Riviere, "... ella se siente como si estuviera 'interpretando un papel', se interpreta como una mujer poco educada, tonta y perpleja; que, sin embargo, logra hacer una declaración"³⁴. La mirada aparentemente distante de Thecla nos alerta sobre el juego de su mascarada femenina, encubriendo su vasto conocimiento del juego, que jugaba muy a menudo por correo, protegiéndose así de cualquier represalia proveniente de sus oponentes masculinos, así como también ocultando la agresividad implícita en su comportamiento³⁵.

Los expertos han enfatizado la importancia de Riviere al establecer que no hay diferencia alguna entre la "genuina feminidad" y la mascarada, pues ambas son parte de lo mismo³⁶. Stephen Heath añadió que Riviere planteó una pregunta importante para una mujer como Thecla: "¿Qué significaba ser un intelectual y una mujer?"³⁷. En 1939, hubo un incremento de artistas con entrenamiento profesional, y el censo estadounidense de 1930 revela que "el 40% de todos los artistas profesionales practicantes eran mujeres"³⁸. Más aún, el *Federal Art Project*, implementado por el *New Deal* de Roosevelt de 1935, generó un momento único para las artistas mujeres como Thecla, quien ganaba 90 dólares al mes³⁹, permitiéndole así concentrarse exclusivamente en la pintura por primera vez en su carrera. Gracias a este apoyo, ella concedió todas sus obras a la Sección de pintura de caballete de este proyecto.

Esta oportunidad fue invaluable para Thecla; pero sin embargo, el FAP sólo creó un velo de igualdad. Las mujeres casadas y aquellas que eran cabezas de familia fueron frecuentemente excluidas del proyecto. En un caso, porque le quitarían un

³³ A pesar de que Thecla ya había utilizado este estilo isabelino en la vestimenta de algunos trabajos anteriores, es interesante que la pintura *Henry VIII, Edward VI and Elizabeth I (Professors and Defenders of the True Catholicke Faythe)*, de 1597, haya sido donada por Kate S. Buckingham al Art Institute of Chicago (AIC 1938.311) un año antes de que Thecla completara este trabajo, haciendo de ella quizá una fuente de inspiración. Cfr. Clark Hulse, *Elizabeth I, Ruler and Legend* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2003) para una mayor discusión sobre la influencia de la Reina en su autorretrato..

³⁴ Riviere, 39.

³⁵ Kintz, 131.

³⁶ Riviere, 38.

³⁷ Stephen Heath, "Joan Riviere and the Masquerade," en *Formations of Fantasy*, 46.

³⁸ Bernardine Ratliff, "Women Artists in the Federal Art Programs 1934-1939," (M.A. Thesis, Northeast Missouri State University, 1992), 97.

³⁹ Porter, 29.

empleo a un hombre, y en el otro, porque el gobierno consideraba a las mujeres como las principales fuentes de protección y cuidado para los niños⁴⁰. Por primera vez, y quizá también por la última, ser soltera se convirtió en una ventaja para Thecla. Asimismo, las mujeres eran las primeras en ser despedidas si ocurría un recorte presupuestal⁴¹. A pesar de que al haber sido asignada a la Sección de Pintura de Caballete, significaba que el trabajo de Thecla era apreciado de forma considerable, esto no necesariamente se reflejaba en el ámbito comercial⁴². A pesar de su reconocimiento por el FAP, Thecla solamente consiguió dos exhibiciones comerciales individuales en la *Roullier Gallery* de Chicago en 1937 y en 1941, durante su participación en el proyecto. Por tanto, el estatus profesional de Thecla, comprendido por su participación en este programa de apoyo, puede ser entendido como temporal. *Chess: White's move* (*Ajedrez: El turno de las blancas*) expresa la mascarada que ella representó para negociar el terreno que la discriminaba. Sin sorprendernos, es durante este período en el FAP, aproximadamente entre 1937 a 1942, que vemos su creciente compromiso con la feminidad excesiva, y particularmente con la representación del vestir de la *femme-enfant* en sus pinturas, como un medio para contrarrestar la realidad del poder limitado de las mujeres en la comunidad artística profesional.

La mascarada femenina y la *femme-enfant*

En una reseña sobre una exposición individual de Julia Thecla en 1937, tras haber visto cuadros tales como *Dreamer and Nudes* (Soñador y desnudos, fig. 4) de este mismo año, J.M. Thwaites comentaba: “Pudiéramos agradecerle, como Clive Bell lo hizo a Marie Laurencien, por no tratar de pintar como un hombre. Lo que ella ha hecho es representar el sueño profundo de un niño”⁴³. En efecto, en este trabajo vemos a una joven mujer sentada a la derecha usando un sombrero con velo, semejante al autorretrato de Thecla, portando un vestido de un color rosado intenso, a rayas, con una banda ajustada en la cintura y una falda de crinolina en capas, que nos recuerda a los niños de la época Eduardiana. Ella se erige como una torre sobre un paisaje liliputense que se extiende hacia mares azules; emergiendo de su cintura hay un lazo

⁴⁰ Kimn Carlton-Smith, “A New Deal for Women: Women Artists and the Federal Art Project,” (Ph.D. diss., Rutgers University, 1990), 27.

⁴¹ Ratliff, 1.

⁴² Carlton-Smith, 30.

⁴³ J. M. Thwaites, “Julia Thecla at the Roullier Gallery, Chicago,” *The Magazine of Art* (1937), 179.

que se amarra a una cadena de desnudos femeninos que se extienden hasta el límite de la tierra iluminada por la luna. El primero es meramente un torso, el segundo parece abrazar a una joven mujer vestida igual que Thecla, sólo que con un vestido azul y dorado, en lugar de rosa y azul. En la esquina vemos lo que es acaso un amante con el que ella sueña, mientras tira de cuatro cuerdas que podrían conjurar o controlar otros

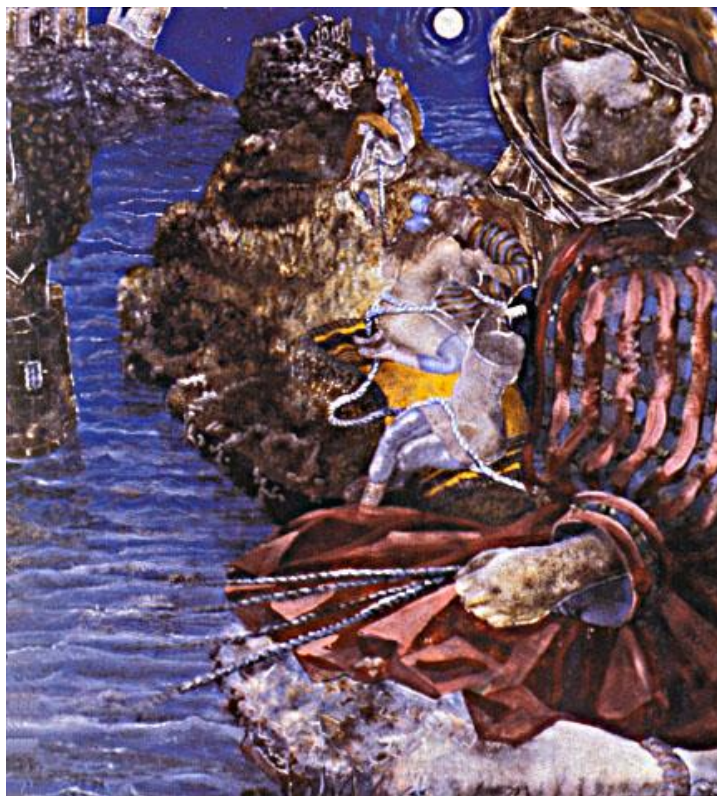


Fig. 4. Julia Thecla, *Dreamers and Nudes*, 1937. Opaque watercolor, ink, and graphite on cardboard with gesso ground, 13 x 11 15/16 ins. Collection of Mr. and Mrs. Leon Despres, Chicago, Illinois.

sueños que revolotean en su imaginación. Para Thwaites, Thecla ha creado simplemente un idilio infantil, y fue lo suficientemente inteligente para no intentar el modernismo heroico al estilo de sus contemporáneos masculinos. Si aceptamos la aseveración de McKenna de que estas pinturas son autorretratos⁴⁴, Thecla nos ofrece un cambio en torno al concepto de la “feminidad como mascarada” de Riviere, pues ella se muestra como una joven mujer, o como la *femme-enfant*, que utiliza la niñez como una manera de encubrir su subjetividad y crear un espacio autónomo y seguro. Lo anterior se refuerza con la negativa de la artista a reconocer al espectador, negando así al hombre heterosexual el placer de sus sueños.

⁴⁴ McKenna, 16.

Whitney Chadwick señaló que el término *femme-enfant* apareció por primera vez en el primer ejemplar de *La Revolution Surrealista* de 1927, donde se la definía como:

“ [Una] mujer-niña, esa encantadora criatura que mediante su juventud, inocencia y pureza posee la más pura y directa conexión con su propio inconsciente, lo que le permite servir como guía para un hombre”⁴⁵.

Desde esta posición, la mujer no es más que un objeto, como en la imagen de las muñecas de Hans Bellmer (1902-1975), donde la niña-mujer aparece para satisfacer sus deseos y caprichos, frecuentemente a través de la violencia, como en *Variations on the Doll* (Variaciones sobre la muñeca) de 1934-1935. No obstante, otros académicos han mostrado que las mujeres comprometidas con la teoría Surrealista han utilizado esta construcción como un medio para subvertir la vigilancia patriarcal y el control sobre el cuerpo femenino. También Dorothea Tanning (n.1912), surrealista y nativa de Illinois, exploró el reino de la *femme-enfant*. En *Children's Games* (Juegos de niños) de 1942, vemos a dos niñas usando vestidos infantiles, con botas características de las mujeres victorianas, como la joven protagonista de Thecla, rasgando frenéticamente el papel tapiz. Sólo vemos los zapatos de la tercera niña que aparece en la esquina inferior izquierda, quien ya ha colapsado. Los pedazos del papel tapiz rasgado vuelan de la pared como si fuesen mechones de cabello en llamas, reflejándose en las imágenes que emergen de las escenas descubiertas en la pared. Soo Kang comenta:

“Las niñas de Tanning... no son objetos simples para la mirada, dispuestos frente a los voyeurs para su deleite o uso, sino sujetos que ignoran a su audiencia, totalmente inmersas en sus propios asuntos. Son musas por derecho propio, sirviendo a sus propios caprichos y fantasías”⁴⁶.

Las niñas de Tanning son más explícitas al mostrar su naciente sexualidad, con sus torsos expuestos revelando un cuerpo en el umbral de convertirse en mujer, pero comparten con Thecla la demanda de un espacio donde la voz femenina subvierte el control patriarcal y niega el acceso al *voyeur* masculino. La mascarada de las niñas puede también ser leída o “... redefinida simplemente como el deseo de

⁴⁵ Chadwick, 33.

⁴⁶ Soo Kang, “Tanning’s Pictograph,” *Aurora* 3 (2002): 90.

actividad, una rebelión en contra de ser asimiladas en la ecuación cultural establecida entre feminidad y pasividad.”⁴⁷ La rebelión propuesta por las jóvenes mujeres de Thecla, sin embargo, es mucho más sutil por lo que es natural que apareciera como una imagen de pasividad para críticos como Thwaites quien la consideró como un mero ejercicio de pintura amateur. Este efecto podría señalar que la aproximación de Thecla a la *femme-enfant*, comparada con la de Tanning, fue en realidad más subversiva, ya que era capaz de conservar su autonomía sin la amenaza de la represalia por parte de los observadores masculinos. Como en su autorretrato en *Chess: White's Move (Ajedrez: el turno de las blancas)* Thecla asume una vez más el rol de la frívola joven mujer de la que hablaba Riviere, pero al mismo tiempo, niega al observador masculino el acceso a los placeres de ese reino fantástico.

Las imágenes de *femme-enfant* de Thecla proliferan durante su participación en el *Federal Art Project (FAP)* y aún más a mediados de los cuarenta cuando éste termina dejando a las mujeres artistas como Thecla sin el apoyo gubernamental para sus carreras. Resulta interesante observar que las jóvenes mujeres de Thecla lucen todavía más jóvenes en *Girl and Dog* (Niña y perro) y *Talisman* (Talismán), ambas de 1945 (fig. 5 y 6). Como en cuadros anteriores, Thecla toma el papel de la niña de largos cabellos ondulados usando una blusa de puntos con collar y puños de encaje y una falda larga. A la izquierda en *Girl and Dog* ella mira hacia el observador, pero como le es típico no reconoce nuestra mirada. Sostiene un extraño aro decorado con cuentas naranjas⁴⁸. A la derecha en *Talismán*, ella parece estar parada al borde de una vasta extensión de agua azul, mirando hacia fuera en dirección a nuestra derecha. La joven mujer sostiene en su mano un pequeño colgante o símbolo ritual que está unido a una cuerda de cuentas que ella tensa como si jugara un juego con sus manos para hacer figuras con un cordel. En *Full Moon* (Luna llena), también de 1945, Thecla mira a través de una pieza de vidrio colocada en un caballete miniatura jugando así con la larga tradición de autorretratos de artistas que se pintan a sí mismos mientras miran su reflejo en un espejo (fig.7). Marsha Meskimmon señala que el espejo en el autorretrato “coloca cierto material en el centro del discurso y marginaliza otros”, una estrategia que seguramente resultaba atractiva para Thecla. Como revela su autorretrato más tempranos de 1936, ella continuamente demostró un interés por afirmar su identidad frente al observador, pero siempre definida, en sus propios

⁴⁷ Kintz, 130.

⁴⁸ McKenna, 18.



Fig. 5. Julia Thecla, *Girl and Dog*, 1945. Opaque watercolor, graphite and charcoal on cardboard, 6 7/16 x 4 3/8 ins. Collection of Harold M. Finley, Lockport, Illinois.



Fig. 6. Julia Thecla, *Talisman*, 1945. Opaque watercolor on cardboard, 20 x 10 ins. Collection of Mr. and Mrs. David Porter, Wainscott, New York

términos. En este ejemplo, ella está parada en un ático muy parecido a su estudio, con un par de zapatos de mujer y una lámpara de aceite envuelta delicadamente en una bufanda de puntos, que hace juego con su blusa, colocada sobre un pequeño tocador que se encuentra a su derecha. A medida que la luna hace aparecer el reflejo de Thecla en el vidrio, se revelan tres cosas. Primero, que la auto-representación de Thecla como *femme-enfant*, en el límite entre la juventud y la vida adulta, es creada a través del vestido y no a través del óleo o la acuarela. Segundo, que ella controla esa ilusión con el vidrio, seleccionando cuidadosamente quien tiene el privilegio de acceder al reflejo. Por último, que el encuadre al que se refiere Meskimmon es ocupado completamente por Thecla y nadie más, negando a la mirada masculina patriarcal los medios para controlar su forma.



Fig. 7. Julia Thecla, *Full Moon*, 1945. Opaque watercolor, graphite, and charcoal on cardboard, 8 1/8 x 10 in. Collection of Mr. and Mrs. David Porter, Wainscott, New York.

McKenna describe a estos personajes “...como a tantos de los soñadores de Thecla, abstraídos del mundo exterior.” Sin embargo, como sugiere la biografía de nuestra artista y su muy consciente y activo compromiso con el mundo del arte, podemos afirmar que en los mágicos mundos de estas niñas Thecla halló una oportunidad para responder a su propia marginación como artista, creando un entorno donde su voz pudiera preservarse al mismo tiempo que su libertad estuviera segura. Por aquel entonces las condiciones de las mujeres cambiaron rápidamente pues las

conquistas logradas por las mujeres artistas dentro del ámbito comercial durante los años 20 fueron destruidas rápidamente por los efectos de la Depresión y por la cancelación del FAP. Thecla y otras artistas comenzaron entonces a depender exclusivamente de la venta de sus cuadros, o bien, fueron forzadas a encontrar otras vías de ganar el dinero necesario para sobrevivir. Aunque durante esos años Thecla contó con la representación de las *Findlay Galleries*, era claramente consciente de lo limitado de las oportunidades abiertas para las mujeres, por lo que se unió al *Women Artists' Salon of Chicago* (Salón de Mujeres Artistas de Chicago) donde en 1942 fungió como secretaria del grupo. La organización creaba exhibiciones anuales en distintos espacios en Chicago, incluyendo las *Findlay Galleries*, así como las galerías de la tienda departamental *Marshall Fields* de la calle State. Cada año la organización invitaba a un grupo de mujeres a participar en la exhibición, anunciándolas como las “50 mejores pintoras”⁴⁹. La participación de Thecla en este tipo de acción colectiva para dar mayor visibilidad a su propio arte, como al de las otras mujeres artistas de Chicago, complementa su utilización de la mascarada femenina de *femme-enfant* como medio para articular y contrarrestar los obstáculos que las mujeres artistas experimentaban en el mundo del arte.

Una reseña del Salón anual de las mujeres artistas de 1952 indicaba que la misión de la organización no se había cumplido cabalmente. Copeland C. Burg escribía:

“Esta exhibición indica que las pintoras de Chicago son menos progresistas que sus rivales masculinos. La mayoría de ellas desconoce los nuevos conceptos de la pintura, y se conforman con exhibir las flores y los paisajes que algunas de ellas hacían ya desde 25 años atrás...”⁵⁰

La crítica de Burg demuestra que poco había cambiado para Thecla y las otras mujeres artistas en Chicago, pues el tono condescendiente utilizado antes por Thwaites sigue apareciendo aquí. Además, la crítica refleja también la típica marginalización de las mujeres artistas que decidieron ignorar las corrientes modernistas dominantes en la pintura de principios de los años 50, en especial la del Expresionismo Abstracto. Podemos tener la certeza de que Thecla conocía estas corrientes, pues había visitado a su amigo David Porter en Nueva York durante 1947,

⁴⁹ C.J. Bulliet, “Somber Oil Tops Bohemian Show,” *Chicago Daily News*, 12 de septiembre de 1952.

⁵⁰ Copeland C. Burg, “Women Exhibit Art at Field’s,” *Chicago Herald-American*, 12 de septiembre de 1952.

quien la presentó con varios pintores que trabajaban en ese estilo⁵¹. Por otra parte hay que recordar que su amigo y colega artista Harry Bouras comentaba que Thecla siempre estaba muy bien informada sobre la escena artística contemporánea, y conocía las corrientes más recientes⁵². Consiguientemente, su elección de estilo y temática no eran el resultado de la ignorancia, sino por el contrario, de su compromiso con la mascarada femenina.

No obstante, con el paso del tiempo, durante la década de los años 50, Thecla no podía ya contrarrestar efectivamente los prejuicios del mundo del arte recurriendo solamente a la estrategia de la mascarada. Con la pérdida del valor comercial del Surrealismo y del Realismo Mágico, así como con la disolución de los sistemas de apoyo como el *Women's Art Salon*, sus escenificaciones públicas y pictóricas en torno al vestido, comenzaron a transformarse en una mascarada fallida.⁵³ Thecla encontró pocas oportunidades para exhibir su obra. Tuvo únicamente una exhibición individual de dibujos en la *Gallery 23* en 1956 y no volvió a exhibir su trabajo durante los siguientes cinco años. Puede argumentarse que Thecla reconoció su derrota, pues hacia finales de los años 50, prácticamente abandonó los autorretratos y la imagen de la *femme-enfant*, reemplazados a partir de entonces por la representación de paisajes planetarios surreales como *Black Satellite and Yellow Moon (Satélite negro y luna amarilla)* de 1961.

Los críticos pueden haber menospreciado la obra de Thecla como femenina, trivial, poco retadora y poco progresista porque no lograron reconocer como sus autorretratos y su consistente uso de algunos temas, como las escenas solitarias frente a los vastos océanos bajo las estrellas y la luz de la luna, así como sus características blusas de puntos, faldas de crinolina, botas victorianas y velos traslucidos cubiertos de estrellas, le aseguraron un lugar donde ella podía actuar sus fantasías y deseos a través de la imagen de la *femme-enfant*, transformando al retrato femenino tradicional, que muestra a la mujer como un objeto adornado que pasivamente acepta el control de la mirada del *voyeur*. Whitney Chadwick ha señalado el potencial complejo pero emancipador de éste género como lugar de resistencia para las mujeres artistas:

“El autorretrato ha ofrecido a las mujeres artistas una oportunidad de explorar un complejo e inestable territorio visual en el que su subjetividad y

⁵¹ David Porter, 31.

⁵² Harry Bouras, “Julia Thecla: An Appreciation,” en *Julia Thecla*, 39.

⁵³ Heath, 51.

experiencia de vida como mujeres intersecta con el lenguaje visual que históricamente ha construido a la ‘mujer’ como objeto y como lo otro. En este espacio las mujeres han luchado para encontrar posiciones desde las cuales hablar y han renegociado la relación entre el sujeto y el objeto.”⁵⁴

Thecla renegoció exitosamente esta relación, subvirtiendo la tradicional objetivación de la *femme-enfant* a través de la estrategia escénica de la mascarada femenina presentada por Riviere, escogiendo negar deliberadamente la imagen de la Nueva Mujer que emergía cuando ella comenzó su carrera a principios de los años 20. Los cuadros sirven como testimonios de cómo ella utilizaba a los niños y al vestido histórico como un signo no-verbal de resistencia tanto en sus obras pictóricas como en sus apariciones públicas, ocultando su control sobre la voz masculina y evitando cualquier tipo de venganza por dicha posesión. Confirmando el activismo de Thecla en grupos como el *Women Artists’ Salon*, sus pinturas se transforman en sitios donde el observador es forzado a actuar en los términos de la artista. La solitaria niña mujer, como en *Dream Trip to a Star (Viaje en sueños a una estrella)* de 1946, donde aparece vestida con un chal tejido, medias rayadas y sus muy características botas victorianas, encuentra un espacio donde no es silenciada por los críticos como sucedía en el ámbito comercial del mundo del arte (fig.8). En la pintura, un extraño ser mitad conejo y mitad humano, cubierto con plumas como el disfraz que se dice Thecla había usado en un baile de artistas, la guía en una fuga de ensoñación a través del universo, permitiéndonos atisbar un espacio que permanece suyo.

La mascarada femenina y la actuación como *femme-enfant* de Thecla continúa vigente en el trabajo de artistas contemporáneos como Mariko Mori (n.1967), quien se apropia de imágenes de los anime japoneses con el propósito de subvertirlas⁵⁵. En *Play with Me (Juega conmigo)*, una fotografía manipulada digitalmente de 1995, Mori tomó la apariencia de un personaje de anime, sexualmente provocativo, aparentemente menor de edad, parada afuera de una tienda de productos electrónicos mirando a los hombres que entran al recinto para consumir imágenes iguales a ella, transformando así la imagen en un sitio de protesta. Grayson Perry (n.1960), ganador del Premio Turner en 2003, creó un alter ego de nombre ‘Claire’, una muchacha de

⁵⁴ Whitney Chadwick, “How Do I Look,” en *Mirror, Mirror, Self-Portraits by Women Artists*, ed. Liz Rideal (NY: Watson-Guption, 2002), 21. Para consultar mayor material sobre mujeres y su auto-representación, consultar Dawn Ades, “Orbits of the Savage Moon: Surrealism and the Representation of the Female Subject in Mexico and Paris,” en *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self Representation* (Cambridge: MIT Press, 1998), 107-125.

⁵⁵ Rachel Schreiber, “Cyborgs, Avatars, Laa-Laa and Po: The Work of Mariko Mori,” *Afterimage* 26 (Marzo/Abril 1999), <http://web9epnet.com>.

caireles rubios que usa vestidos tradicionales de niña, encarnando así, la parte *travesti* de su ser⁵⁶. Esta estrategia de resistencia no-verbal articulada en la “mascarada



Fig. 8. Julia Thecla, *Dream Trip to a Star*, 1946. Opaque watercolor, charcoal on cardboard, 6 1/8 x 8 1/6 in. Collection of Illinois Sate Museum, Springfield, Illinois.

femenina” de Riviere, puede ser aplicada también al vestido de calle, como lo hacen las *Riot Grrls*, jóvenes feministas de la tercera generación, que visten con ropas al estilo punk y que se han organizado a lo largo de los Estados Unidos para realizar acciones políticas. Meskimmon argumenta convincentemente que los autorretratos de mujeres pueden usarse para “escenificar intervenciones en la representación del ser femenino”⁵⁷. El arte de Thecla es un caso que refuerza esta idea de intervenciones montadas a través de la mascarada del vestir femenino más allá del ámbito de la pintura y de cualquier otra forma de arte visual hacia el campo del discurso público, posibilitando cierto control sobre la manera en que la cultura difunde la imagen de la mujer.

Traducción

©DINA COMISARENCO

⁵⁶ Cfr. Kathy Kubicki, “Interview with Grayson Perry,” *Make, the Magazine of Women’s Art* 92 (2002): 38-39.

⁵⁷ Meskimmon, 7.