

Pintura, deseo y «Neue Frau». La iconografía lesbica como acción política en la obra de Laserstein, Sandmann y Mammen (1918–1933)

Painting, Desire and the "Neue Frau": Lesbian Iconography as Political Action in the Work of Laserstein, Sandmann and Mammen (1918–1933)

Lucía Cassiraga
 Universitat Politècnica de València.
 lucia.cassiraga@upv.es
<https://orcid.org/0009-0005-4877-2581>

Recibido: 15/07/2025

Aceptado: 29/09/2025

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/mAGAzin.2025.i34.02>

Resumen:

Este artículo presenta un estudio del surgimiento de la iconografía relativa a la cultura lesbica de la República de Weimar, a través del análisis de la obra de Lotte Laserstein, Gertrude Sandmann y Jeanne Mammen. Mediante su pintura, estas artistas representaron el afecto entre mujeres como una experiencia legítima, contraria a los discursos médicos y morales de la época de entreguerras. Laserstein abordó escenas de interior que cuestionaron el estigma social en referencia al amor entre mujeres; Sandmann propuso un imaginario sáfico y utópico mediante la abstracción corporal y espacial; y Mammen visibilizó la experiencia lesbica en la esfera pública, subrayando la importancia de la performatividad de género. En conjunto, sus trabajos desestabilizaron el canon heteronormativo y articularon un imaginario que consolidó la identidad lesbica en tanto que acción política de autonomía epistémica.

Palabras clave: Pintura, Lesbianismo, República de Weimar, Laserstein, Sandmann, Mammen

Abstract:

This article presents a study of the emergence of iconography relating to lesbian culture in the Weimar Republic by analyzing the work of Lotte Laserstein, Gertrude Sandmann and Jeanne Mammen. Through their painting, these artists depicted affection between women as a legitimate experience, contrary to the medical and moral discourses of the interwar period. Laserstein addressed indoor scenes that questioned the social stigma attached to love between women; Sandmann proposed a sapphic and utopian imaginary through bodily and spatial abstraction; and Mammen made lesbian experience visible in the public sphere, underlining the importance of gender performativity. Together, their works destabilized the heteronormative canon and articulated an imaginary that consolidated lesbian identity as a political action of epistemic autonomy.

Keywords: Painting, Lesbianism, Weimar Republic, Laserstein, Sandmann, Mammen

E

l año 1918 constituyó un quiebre histórico para Alemania, ya que el armisticio de la Gran Guerra operó como detonante de una reestructuración multidimensional del orden sociopolítico. Esta ruptura impulsó el cuestionamiento de las estructuras hegemónicas de poder, especialmente, en referencia a las relaciones de género.

Simultáneamente, emergió con fuerza el movimiento feminista con reivindicaciones que comenzaron

a permear los debates parlamentarios, la producción cultural y las dinámicas sociales tambaleando, así, los cimientos patriarcales de la sociedad *wilhelmana*.

Con la instauración de la República de Weimar (1918–1933) y la aprobación del sufragio femenino, por primera vez, las mujeres alemanas pudieron votar, asumir cargos legislativos y exigir derechos sobre sus propios cuerpos. Este avance de gran trascendencia jugó un papel esencial en el surgimiento de la *mujer moderna*, también denominada *Neue Frau*¹ (Nueva Mujer). La consagración de la igualdad formal de derechos permitió que las mujeres accedieran a espacios de decisión política incluyendo, por ejemplo, su intervención en la redacción de la Constitución de Weimar (1919), un documento esencial para su reconocimiento social y, sobre todo, político:

En 1919, la nueva Asamblea Constituyente de la República de Weimar [...] dio a luz una Constitución que incorporaba explícitamente —al menos sobre el papel— derechos igualitarios para ambos sexos (artículos 109, 119 y 128), incluido el voto para las mujeres y su admisión en los cargos públicos (Offen 2015: 423).

Esta fraternidad organizada entre mujeres logró colocar en la agenda pública debates hasta entonces marginados como, por ejemplo, el aborto —parcialmente despenalizado en 1927—, el acceso al trabajo remunerado o la sexualidad fuera del matrimonio:

El *Frauenbewegung* [“movimiento feminista”] [...] era un frente sociopolítico de amplia base que incluía

a diversos grupos de mujeres. [...] Estos grupos ofrecieron a las mujeres una plataforma desde la cual expresar sus ideas y, junto con las mujeres que se volvieron activas en los partidos políticos de la época (incluso ocupando cargos públicos por primera vez), convirtieron los llamados *temas de mujeres* en un asunto de interés político (Meskimon 1999: 4).

Médicas como Else Kienle —que, pese a ser arrestada, defendió la práctica del aborto durante el primer trimestre del embarazo (Lennox 2004: 2)— o escritoras como Anna Papritz se convirtieron en referentes de esta lucha.

Los derechos reproductivos fueron un ámbito en el que los historiadores han reconocido notables avances en la vida de las mujeres durante la República de Weimar. El acceso más fácil a métodos anticonceptivos, la relajación de las leyes sobre el aborto, la despenalización de la prostitución, la mayor apertura en temas sexuales, el empeño de los reformadores sexuales por mejorar el conocimiento nacional sobre el placer y las técnicas sexuales, junto al florecimiento de la subcultura lesbica, contribuyeron a este progreso (Boak 2013: 200).

No obstante, la resistencia conservadora frente a este tipo de reivindicaciones feministas resultó ser significativa: la derecha católica las acusó de socavar el denominado “orden natural”. Es más, durante la década de 1930, el Partido de Centro Católico —en sintonía con la doctrina eclesiástica— impulsó el desmantelamiento progresivo del Estado de bienestar alemán, coincidiendo con la postura intransigente del Vaticano hacia cualquier conducta sexual que se alejase del marco procreativo:

Lo que no apunta a la procreación o está transfigurado por ella ya no tiene sitio ni ley. No puede expresarse. Se encuentra a la vez expulsado, negado y reducido al silencio. No sólo no existe, sino que no debe existir y se lo hará desaparecer a la menor manifestación —actos o palabras— (Foucault 2016: 4).

De manera simultánea, comenzaron a visibilizarse experiencias de subjetividad sexual que escapaban a la norma heterosexual. Si bien, como hemos visto, el acceso al voto, al trabajo remunerado y al aborto parcial supuso un avance importante en la vida de las mujeres alemanas, estas conquistas no incluyeron a quienes desafiaron los modelos tradicionales de familia, pareja

(1) Este término comenzó a emplearse en Alemania durante la década de 1920, especialmente, en la prensa ilustrada y en discursos culturales, para designar a un nuevo modelo femenino asociado a la independencia económica, a la participación en la vida pública y, en suma, a la transformación de las costumbres. Su difusión estuvo vinculada a revistas como *Die Dame* y *Uhu*, que contribuyeron a popularizar esta figura en el imaginario social de la República de Weimar.

e, inclusive, feminidad. Las mujeres lesbianas, en particular, se enfrentaron a una doble discriminación dado que, por un lado, fueron marginadas por una sociedad que seguía regulando la sexualidad en clave reproductiva y, por otro, porque su identidad fue sistemáticamente invisibilizada.

Esta resistencia no solo procedió de los sectores religiosos y más conservadores, como la derecha católica o las autoridades eclesiásticas que defendían este “orden natural”, sino que también estuvo presente dentro de sectores que, en términos formales, promovían agendas de carácter progresista. Desde la perspectiva de Sandmann, «los partidos políticos, especialmente los socialistas, no estaban interesados en los *problemas lésbicos* [...]. Más bien, eran [...] patriarcales en su reacción al feminismo y al lesbianismo» [...] (Afken 2022: 100).

Este sistema de desigualdad de género también se hizo patente cuando, entre 1914 y 1918, las mujeres se vieron frente a la necesidad de sustituir a los hombres en las fábricas y oficinas, convirtiéndose en el sostén económico de la nación. No obstante, al finalizar la Primera Guerra Mundial, se les exigió volver al hogar o, en el mejor de los casos, aceptar salarios inferiores por el mismo trabajo. Dado que la reintegración social de los veteranos de guerra resultó ser, por lo general, compleja —debido a las heridas físicas y a los trastornos psicológicos—, a las mujeres alemanas se les encomendó una doble jornada que, lejos de representar una emancipación, reforzó y legitimó las estructuras patriarcales al naturalizar una carga laboral invisible y no remunerada, esto es, la doméstica. En suma, este esquema perpetuó la subordinación de las mujeres mediante una aparente —pero engañosa— inclusión en el mercado laboral.

La *Neue Frau*, pues, encarnó las esperanzas y los miedos de una sociedad profundamente afectada por la derrota militar y, también, por una creciente inflación:

El período [de] los años veinte [...] se denomina *dorado* por una nostalgia equivocada. La inflación y el desempleo no son lo que viene a la mente al pensar en los años veinte, como deja claro Sandmann: [no se piensa] en la inflación y el desempleo [...], que también afectaron gravemente a las mujeres, sino únicamente en los grandes logros artísticos de la época, en la efervescente alegría de vivir, en la reacción a años de presión emocional provocada por la Guerra, en la relajación frente a los tabúes sexuales, por fin se había despojado la moral victoriana (Afken 2022: 103).

Sin embargo, pese a la significativa proyección sociocultural que adquirió el arquetipo de la Nueva Mujer durante las décadas de 1920 y 1930 —fenómeno estrechamente vinculado a su emancipación sociopolítica y cultural—, su intento de consolidación no estuvo exento de resistencias. La eclosión de esta *mujer moderna* fue objeto de un fuerte rechazo por los sectores más conservadores de la sociedad que percibían en este modelo una amenaza a las estructuras tradicionales de género y al orden establecido:

La “Nueva Mujer”, sexualmente emancipada y sin hijos, simbolizaba [...] la pesadilla de los nacionalistas, quienes temían que la nación alemana estuviera en peligro de extinción. Los expertos en demografía consideraban que cada mujer debía tener al menos tres hijos para garantizar la supervivencia de la nación [...] Esta preocupación nacionalista se había visto agravada por el descenso tanto de las tasas de nupcialidad como de natalidad durante la guerra, por el incremento de divorcios al finalizar el conflicto bélico y por las reducidas perspectivas matrimoniales de las mujeres, consecuencia de la muerte de los combatientes durante la guerra (Boak 2013: 200–201).

1. «Volver a casa». Los clubes lésbicos como espacios de pertenencia

Si verdaderamente hay que dejar un espacio a las sexualidades ilegítimas, que se vayan con su escándalo a otra parte: allí donde se las puede reinscribir, si no en los circuitos de la producción, al menos en los de la ganancia (Foucault 2016: 4).

Cuando las normas referentes a la moral sexual de los años veinte cedieron en su severidad y Berlín se transformó en un referente para la comunidad homosexual y la vanguardia cultural (Afken 2022: 97), los denominados *espacios de sociabilidad* cobraron una importancia crucial, dado que fueron fundamentales a la hora de conservar la infraestructura de la subcultura lésbica alemana:

Las múltiples «otredades» de estas mujeres —étnicas, de género y sexuales— nos permiten afirmar que, para muchas de ellas, la comunidad lésbica de los años veinte funcionó como un espacio seguro de integración social y política, así como una plataforma para el desarrollo personal (Lavie 2022: 78).

Frente a la marginación que la cultura dominante ejercía sobre cualquier tipo de disidencia en relación con la hegemonía identitaria, un gran porcentaje de mujeres lesbianas hallaron su sentido de pertenencia en el entorno de la vida nocturna, entendiendo todos estos espacios como contextos de autoconsciencia e identificación.

La asistencia a los clubes, así como su mera existencia, no estaban destinadas a ser visibles para el ojo público. Este sentido doble de secreto y exuberancia contribuyó a la imagen extática de la subcultura de los años veinte (Afken 2022: 103).

Ahora bien, si realizamos una interpretación del período de entreguerras en base a la óptica de Foucault desarrollada en *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber* (*La volonté de savoir*, publicada originalmente en francés en 1976), podemos observar que estos años operaron, digamos, como un nuevo *dispositivo sexual*. Esta tesis se erige sobre la hipótesis de que, durante la República de Weimar, se crearon nuevas formas de vigilancia como, por ejemplo, las leyes sobre la prostitución, los discursos médicos sobre el lesbianismo o las normativas morales que penalizaban la transgresión de los roles de género.

Tal sería lo propio de la represión, y lo que la distingue de las prohibiciones que mantiene la simple ley penal: funciona como una condena de desaparición, pero también como orden de silencio, afirmación de inexistencia, y, por consiguiente, comprobación de que de todo eso nada hay que decir, ni ver, ni saber (Foucault 2016: 4).

Habida cuenta de ello, la sexualidad disidente de las mujeres y su emancipación fueron retratadas por Lotte Laserstein (1898–1993) desde una óptica centrada en la representación de interiores sin concesiones al voyerismo masculino. Otras artistas, en cambio, captaron su ambigüedad en escenas nocturnas en bares y cabarets, como es el caso de Jeanne Mammen (1890–1976) o desde un posicionamiento más intimista, expresionista y abstracto conceptualmente, como ocurre con los dibujos de Gertrude Sandmann (1893–1981). Así, los trabajos de estas mujeres² conforman tres aproximaciones fundamentales al objeto de estudio que nos ocupa, esto es, el espectro

iconográfico de las corporalidades y sexualidades alternativas de las mujeres alemanas y, también, de los espacios de sociabilidad homosexual que se dieron durante la República de Weimar.

La sexualidad disidente de las mujeres y su emancipación fueron retratadas por Lotte Laserstein [...] desde una óptica centrada en la representación de interiores sin concesiones al voyerismo masculino.

2. Intimidad, alianzas y afecto entre mujeres

Lotte Laserstein (Pasłek, 1898 – Kalmar, 1993), pintora de doble nacionalidad —alemana y, más adelante, sueca—, fue una de las primeras mujeres que consiguió graduarse en la *Akademische Hochschule für die Bildenden Künste* (Escuela Superior Académica de Bellas Artes), situada en Berlín. Mostró interés por el arte con tan solo once años, cuando su tía «Elsa Birnbaum, comienza a darle clases particulares en su pequeña escuela [privada] de pintura» (Eiling y Schroll 2018: 168). En 1918, la artista finaliza sus estudios de secundaria en el *Chamisso-Schule*, un colegio de niñas ubicado en el barrio Berlín-Schöneberg y, dado que en aquel momento el ingreso de las mujeres a las academias de arte aún estaba prohibido, decide matricularse en la Universidad Friedrich Wilhelm de Berlín y comenzar a estudiar filosofía e historia del arte, «donde también asiste a una escuela de artes aplicadas» (Müller-Westermann y Krausse 2023: 207). Apenas un año después, se ratifica la inclusión de las mujeres en las academias y Laserstein formaliza su matrícula en la *Akademische Hochschule für die Bildenden Künste*, desarrollando sus estudios artísticos entre 1921 y 1927. Dos años antes de finalizar su formación oficial, en 1925, obtiene la denominada Medalla del Ministro, «otorgada en reconocimiento al talento estudiantil por el *Preußisches Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung* [Ministerio Prusiano de Ciencia, Arte y Educación Popular]» (Eiling y Schroll 2018: 171). Este mérito contribuye a que la pintora pueda establecer su

(2) Con el fin de contextualizar de la mejor manera la producción artística de las autoras aquí estudiadas, se presenta un breve repaso de sus trayectorias vitales. No obstante, dado que este artículo se centra, principalmente, en las obras realizadas durante el período de la República de Weimar, los análisis biográficos se circunscribirán hasta la llegada de la Segunda Guerra Mundial.

primer estudio-escuela en la ciudad berlinesa en torno a finales de los años veinte, en 1927 (Weisbach 2021). Con el cambio de década, concretamente entre 1928 y finales de 1932, la obra de Laserstein comienza a cobrar reconocimiento público derivando en una serie de muestras de gran calado, como su primera exposición individual en la *Galerie Gurlitt* de Berlín, la segunda en la *Württembergischer Kunstverein* (Asociación de Arte de Wurtemberg) de Stuttgart y la inclusión de su obra en la *Große Berliner Kunstausstellung* (Gran Exposición de Arte de Berlín), celebrada en el Palacio Bellevue. No obstante, en torno a los años treinta, la trayectoria vital y profesional de Laserstein se vio determinada por el hecho de que procedía de una familia de origen parcialmente judío. Debido al antisemitismo creciente de aquellos años, entre 1933 y 1935, la pintora es paulatinamente excluida de la escena artística pública, hasta verse obligada a cerrar su estudio-escuela —aquel que consigue financiar en el año 1927 con la ayuda de la Medalla del Ministro—. En 1935, consigue una plaza como docente en una escuela judía privada, pero pronto sería «clasificada como *no aria* y despedida de su puesto como profesora» (Eiling y Schroll 2018: 175). Dos años después, emigra a Suecia y, a mediados de 1938, a causa del completo deterioro del clima sociopolítico, Laserstein contrae «matrimonio de conveniencia con el comerciante judío Sven Jakob Marcus, asegurándose así de [obtener] la ciudadanía sueca y la residencia permanente en ese país» (Eiling y Schroll 2018: 177), donde producirá gran parte del resto de su legado artístico.

El trabajo de Lotte Laserstein, caracterizado por un realismo crítico, se aproxima a la representación del objeto de estudio mediante la configuración de un imaginario que sitúa estos lazos entre mujeres como un reflejo de las alianzas y los afectos que resistieron y que fortalecieron el sentido colectivo feminista de la época. Su obra, en este sentido, explora las relaciones afectivas entre mujeres con una sobriedad que cuestiona la patologización —e, inclusive, la *exotización*— presente en ciertos espacios de la vida nocturna de aquella década.

Un aspecto esencial que comparten las obras de Laserstein abordadas en este estudio, atiende a que son tres pinturas —de un gran realismo naturalista y academicista— en las que la artista se retrata como parte del objeto de representación. Por ello, la noción del *autorretrato* opera como un dispositivo simbólico que trasciende la función representativa, convirtiéndose

en un espacio de transgresión, especialmente, en lo referente a la autoafirmación identitaria. Recordemos que la tradición pictórica occidental ha relegado a la mujer al papel pasivo de objeto de observación (*musa*), mientras que el pintor era el portador de la mirada y el creador de la realidad. «En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo / masculino y pasivo / femenino. La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina» (Mulvey 2001: 370). Frente a ello y a través de su trabajo, Lotte Laserstein reivindica su agencia creativa como mujer pintora, mientras que, por otro lado, desestabiliza las estructuras jerárquicas de un sistema artístico profundamente patriarcal, al apropiarse de los roles reservados al varón.

En la pintura *Vor dem Spiegel* [*Frente al espejo*] (1930/31) observamos a Traute Rose³ completamente desnuda, situada de pie frente a un espejo que sujetaba con ambas manos. A su derecha, identificamos a la autora de la obra que, también de pie —en este caso, frente a un gran lienzo apoyado en un caballete—, vacía un bote de pintura sobre su paleta. El modo en que esta figura está representada —en un segundo plano, casi en penumbra, vestida y ensimismada, en tanto que su entrega a la práctica de la pintura es total— permite que la luz y la atención visual recaigan sobre el cuerpo de Traute Rose. La mirada de esta última, dirigida hacia sí misma con firmeza, subvierte esta tradición artística donde el desnudo femenino ha sido configurado como un objeto de contemplación, reducido a complacer los parámetros del deseo masculino.

La imagen de la mujer como materia prima (pasiva) para la mirada (activa) del hombre acerca aún más el argumento a la estructura de la representación, añadiendo un nuevo estrato que viene exigido por la ideología del orden patriarcal (Mulvey 2001: 376).

Por ello, en este caso, Lotte Laserstein no reproduce ni legitima la reificación y sexualización del cuerpo de la mujer, sino que reinscribe su corporalidad en una humanización de lo que podría ser una relación sexoafectiva entre mujeres que resiste los estereotipos patriarcales voyeristas.

Algo similar ocurre en la obra titulada *In meinem Atelier* [*En mi estudio*] (1928), donde se presenta una escena que rompe con la tradición decimonónica del desnudo pues, en este caso, es la mujer quien posee la mirada creadora. Formalmente, salta a la vista que

(3) La fotógrafa Traute Rose —originalmente llamada Gertrud Süßenbach (Bremerhaven, 1903 – Bremerhaven, 1989)— es conocida, entre otras cosas, por ser la modelo y gran amiga de Lotte Laserstein, con quien entabló relación entre 1924 y 1925.

se trata de una obra cuya arquitectura compositiva encuentra sustento en una sólida base academicista. El desnudo en primer plano de Traute Rose asienta la horizontalidad de la obra. De nuevo, gran parte de la luz de la pintura recae sobre su cuerpo, en este caso, tendido sobre una sábana blanca. Detrás de ella, se encuentra Laserstein sujetando su paleta y pintando lo que parece ser la obra en cuestión. En último plano y tras un gran ventanal, se observa una panorámica de la ciudad berlinesa, completamente nevada.

Tanto en esta pieza como en la abordada anteriormente, el taller de la pintora se convierte en un espacio de autodeterminación profesional. En este sentido, la representación de un entorno asociado al espacio interior no hace alusión a la exclusión de lo femenino a ámbitos de sumisión como, por ejemplo, el doméstico. Por el contrario, inscribe la experiencia creativa de la pintora en un acto que cuestiona los códigos tradicionales patriarcales y, por tanto, que transforma el espacio de lo íntimo en un territorio de legitimación artística.

A este respecto, conviene destacar el despliegue del cuerpo desnudo de Traute Rose, acentuado mediante la materialidad conferida por la pintura. Este recurso formal deviene un símbolo de conciencia corporal y sexual, dado que la densidad del óleo exalta la fisicidad del desnudo de la mujer, rechazando la idealización de los cuerpos femeninos, heredera de la tradición renacentista.

La mujer [...] habita la cultura patriarcal en tanto que significante para el otro masculino, aprisionada por un orden simbólico en el que el hombre puede dar rienda suelta a sus fantasías y obsesiones [...], [y] encadenada a su lugar como portadora de sentido, no como productora del mismo (Mulvey 2001: 366).

Así, con *In meinem Atelier* [En mi estudio], Laserstein presenta una corporalidad femenina que desplaza el erotismo a un plano de autonomía, porque expone un cuerpo que no se ofrece como objeto disponible para el consumo visual heteronormativo y patriarcal.

De nuevo, en *Ich und mein Modell* [Yo y mi modelo] (1929/30), Laserstein se autorretrata junto a Traute Rose. Sin embargo, en esta pintura las dos figuras están representadas desde un punto de vista mucho más cercano, ya que los bustos de ambas mujeres devienen el núcleo compositivo: Laserstein sujetá una paleta y un pincel, mientras que Rose, muy

próxima a la pintora, apoya su mano izquierda sobre el hombro de la anterior. El espacio que encierra el cuadro es de suma importancia pues, a la izquierda, se observa la esquina de una superficie plana que permite conjeturar la presencia de un lienzo. En este caso, aunque la posición de la mano de Traute Rose se preste a numerosas interpretaciones, resulta innegable que se trata de un gesto de carácter inequívocamente íntimo. Más aún, esta representación escapa a la idea de la mujer como un ser subordinado, en palabras de Laura Mulvey, se aleja de «la diferencia sexual entre mirar / activo y ser mirado / pasivo» (Mulvey 2001: 376). En contraste, la pintora sitúa a ambas figuras en el mismo plano, siendo imprescindible comprender que se trata de un plano compositivo y formal, pero también simbólico: al eliminar las jerarquías espaciales entre las dos figuras, Laserstein presenta una relación de igualdad dentro de la narrativa visual de la obra.

Simultáneamente, se presenta una interacción de miradas que enriquece el valor de estas obras. Si bien en *Vor dem Spiegel* [Frente al espejo] Rose proyecta la mirada hacia sí misma, realizando un ejercicio de autoobservación, y en *In meinem Atelier* [En mi estudio] se muestra con el rostro ligeramente ladeado y los ojos cerrados —negando deliberadamente cualquier posibilidad de contacto visual—, en esta tercera pintura, aquella figura cuya mirada parece interrogar al espectador, es la de Lotte Laserstein. Rose, situada a la derecha de la pintora, mantiene la vista fija en el lienzo en el que se encuentra trabajando la autora de la obra. El interés que sugiere la dirección de la mirada de Rose hacia la pintura de Laserstein perfila la existencia de un espacio compartido. Por ello, se vislumbra una relación de amistad que trasciende lo personal y que se traslada al plano profesional. En palabras de Marsha Meskimon, catedrática emérita en la Universidad de Loughborough, este tipo de alianza entre mujeres resultó ser clave en el período de entreguerras:

Las mujeres escribían libros y artículos, editaban revistas, producían arte, imágenes para los medios de comunicación y moda. [...] Además, [...] formaban clubes exclusivos para mujeres, grupos de lectura, asociaciones deportivas [...]. Las mujeres [...] leían y escribían con otras mujeres; [...] trabajaban y encontraban, por trémula y efímera que fuera, una voz para sus propias posiciones particulares dentro de la sociedad de su época (Meskimon 1999: 4).

Por tanto, si bien estas pinturas no constituyen una declaración explícita de la existencia de relaciones lésbicas, sí que presentan una vinculación afectiva e intelectual entre mujeres. Así, Laserstein explora y propone un nuevo modo de representación de las sororidades que se dieron durante la época, es decir, una nueva mirada que no estuvo sometida a la lógica patriarcal.

3. El amor sáfico

Si el sexo está reprimido, es decir, destinado a la prohibición, a la inexistencia y al mutismo, el solo hecho de hablar de él, y de hablar de su represión, posee como un aire de transgresión deliberada. Quien usa ese lenguaje hasta cierto punto se coloca fuera del poder; hace tambalearse la ley; anticipa, aunque sea poco, la libertad futura (Foucault 2016: 6).

Gertrude Sandmann (Berlín, 1893 – Berlín, 1981) nació en el seno de una familia dedicada al comercio. Se conoce que su entorno más cercano sintió gran interés por el mundo de las artes dado que su padre, David Sandmann, «poseía una valiosa colección de arte asiático, africano y antiguo» (Havemann 2011: 11). Esta pintora comenzó su formación artística en la *Verein der Berliner Künstlerinnen* —la Escuela de la Asociación de Mujeres Artistas de Berlín, fundada a mediados del siglo XIX— y, más tarde, entre 1913 y 1915, entró a formar parte de la Escuela de Pintura y Escultura de Martin Brandenburg (1870–1919), pintor simbolista e impresionista de la época. Trascurridos esos años:

Sandmann optó por estudiar con el pintor y miembro de la *Freie Secession* [Secesión Libre] Otto Kopp. Para ello, se mudó a Múnich y estudió en su taller entre 1917 y 1921. De 1921 a 1922, ya de vuelta en Berlín, continuó su formación como una de las pocas alumnas [...] de Käthe Kollwitz, la más importante grabadora y escultora alemana (Havemann 2011: 18).

Durante su etapa formativa, contrajo matrimonio con Hans Rosenberg, un médico de origen judío, del cual se separó en 1917. Cuatro años más tarde, Sandmann recuperó su apellido de soltera tras la formalización del divorcio. En 1923, finalizados sus estudios, la artista inauguró su primera exposición individual, en la cual presentó desde dibujos, hasta una

gran selección de obras gráficas formada por litografías y aguafuertes. Una década más tarde, su obra se vería reunida en «la exposición de la Secesión Libre en el Gabinete Gráfico Reuss y Pollack, y en la Exposición en blanco y negro de la Academia de Berlín» (Havemann 2011: 20). En el contexto de aquellos años, donde la realidad política experimentaba recurrentes cambios, Sandmann se dedicó a recorrer Europa:

[...] en 1923 estuvo en Múnich; en 1925, pasó largas temporadas en París y Florencia; entre 1929 y 1931, recorrió las regiones del Mar del Norte, el Báltico y las Montañas de los Gigantes [Polonia] [...]. Incluso después del ascenso al poder de los nazis, pudo seguir viajando durante algunos años: en 1933 pasó varios meses en Ascona, Florencia y París; en el verano de 1934 volvió a Ascona, y en 1935 a Dinamarca. Su último viaje al extranjero la llevó en 1936 a Londres (Havemann 2011: 21–22).

El trabajo de Gertrude Sandmann se sitúa en el cruce entre el realismo crítico de Laserstein y la sátira social de Mammen.

Con la subida al poder de Hitler, Gertrude Sandmann fue expulsada en 1934 de la *Reichsverband bildender Künstler Deutschlands* (Asociación de Artistas Visuales del Reich de Alemania) por su origen judío. En abril de 1935, las autoridades nazis le prohibieron ejercer cualquier tipo de actividad artística, lo que la privó de exhibir y comercializar sus obras, «alegando que no poseía la fiabilidad y aptitud necesarias para la creación de bienes culturales alemanes» (Havemann 2011: 41). Por tanto, al ser excluida de la *Reichskunstammer* (Cámara Imperial de Bellas Artes del Tercer Reich) se le vedó incluso la adquisición de materiales artísticos, permitida únicamente a miembros registrados. La imposición de estas medidas respaldadas por la coerción policial, la sumió en la clandestinidad y, así, en un ostracismo

forzado bajo el régimen nazi.

Como se estudiará a continuación, el trabajo de Gertrude Sandmann se sitúa en el cruce entre el realismo crítico de Laserstein y la sátira social de Mammen. Sus dibujos, caracterizados por un trazo expresionista, presentan la experimentación abierta del amor sáfico como un acto de resistencia política.

La pareja, legítima y procreadora, impone su ley. Se impone como modelo, hace valer la norma, detenta, la verdad, retiene el derecho de hablar [...]. Tanto en el espacio social como en el corazón de cada hogar existe un único lugar de sexualidad reconocida, utilitaria y fecunda: la alcoba de los padres. Al resto solo le queda esfumarse; la conveniencia de las actitudes esquiva los cuerpos, la decencia de las palabras blanquea los discursos. Y el estéril, si insiste y se muestra demasiado, vira hacia lo anormal (Foucault 2016: 3-4).

Frente a esta creencia y al igual que Laserstein, Sandmann evade con su obra los modos de representación cercanos a la patologización médica, presentando el lesbianismo como una forma de existencia ajena a la desviación.

En *Gruppe IV* [Grupo IV] (1918), una de las dos figuras que observamos mantiene la parte superior de su cuerpo erguido y apoya las rodillas sobre una superficie indefinida. Mientras, la otra figura se encuentra sentada y dirige su cuerpo hacia la primera, dándole la espalda al observador de la obra. Asimismo, el dibujo *Gruppe X* [Grupo X], realizado también en 1918, presenta dos cuerpos que se abrazan, en este caso tumbados, lo que evidencia una proximidad física y emocional. Tanto en esta obra como en la anterior, las figuras estilan el corte *bubikopf*, cuya traducción aproximada al castellano es “cabeza de burbuja”. Este peinado, en sintonía con la estética *garçon*, surgió en París en la década de 1920 y se erigió como una manifestación de las nuevas conceptualizaciones que se estaban dando en relación con la corporalidad de la *mujer moderna*. Conviene tener en cuenta que este peinado se convirtió en un ícono de emancipación femenina también para las artistas e intelectuales de la época —como Hannah Höch, Kate Diehn-Bitt o Elfriede Lohse-Wächtler—, que encontraron en este estilo un modo de visibilizar, a través de la apariencia corporal, sus subjetividades dentro de los procesos de redefinición de género. Asimismo, se trata de una manifestación estética que trascendió el contexto

alemán, dado que figuras internacionales como Tamara de Lempicka o Claude Cahun también lo incorporaron, más adelante, como signo de modernidad y de desafío a las convenciones de género.

Ambos dibujos, realizados con una tinta violácea que privilegia la expresividad y la sensibilidad formal, exponen una interacción corporal íntima. Reviste especial importancia el hecho de que, cuando Sandmann evita la representación explícita de identidades concretas, evade, por un lado, los mecanismos de censura y, por otro lado, las categorías binarias. Se trata de un enfoque moderno hacia la corporalidad disidente, aquella que no está centrada en la idealización. Por el contrario, en estos dibujos adquiere importancia el plano relacional y simbólico. Al fusionar y abstraer los cuerpos de las figuras —por ejemplo, eliminando radicalmente los atributos genitales—, la pintora cuestiona los presupuestos ontológicos sobre la identidad corporal femenina, aquellos que se han encargado de naturalizar y legitimar una concepción esencialista de las mujeres como territorio pasivo, esto es, reducido a lo biológico y a lo reproductivo en el régimen patriarcal de representación. Con ello, Sandmann cuestiona la supuesta naturalidad de las categorías de género, entendidas como constructos artificiales compatibles con la norma que regula, principalmente, el deseo y la sexualidad.

Del mismo modo, la falta de contexto espacial que se percibe en estos dibujos —en los que no resulta posible identificar ningún tipo de interior doméstico, espacio público, ni superficie sobre la que se apoyan las figuras— sugiere la existencia de un territorio utópico, una especie de limbo donde el deseo lesbico existió fuera de las estructuras de poder que buscaron regularlo. En sintonía, Foucault afirmaría en una conferencia radiofónica del año 1966 que «hay también una utopía que está hecha para borrar los cuerpos» (Foucault 2010: 9). La fluidez de las formas que configuran ambas obras —ni del todo abstractas, ni del todo figurativas— puede interpretarse como una muestra de la tensión estructural de la época. Paradójicamente, en aquellos años se dio una coexistencia de fuerzas opuestas, dado que la incipiente visibilidad de la disidencia sexual en los circuitos culturales operó simultáneamente con una clandestinidad que, o bien fetichizaba estos vínculos o, directamente, los estigmatizaba, patologizaba y ocultaba. En suma, esta ausencia de rasgos faciales definidos y de contextos espaciales concretos no atiende

a un simple vacío u omisión, sino a una estrategia simbólica: al fundir las identidades individuales y la dimensión espacial, Sandmann universalizó el deseo lesbico, pudiendo trascender hacia una dimensión colectiva, atemporal y universal.

4. Desafiar la heteronorma para celebrar la experiencia queer

Jeanne Mammen —nacida en noviembre de 1890 en Berlín, bajo el nombre de Gertrud Johanna Louise Mammen— perteneció a una familia cosmopolita integrada por tres hermanos. Cuando la pintora cumple los once años, la familia de comerciantes se traslada a París, «lo que [les permite] [...] instalarse en una villa en el distrito parisino de Passy» (Lütgens 2018: 14). Tras finalizar la secundaria en el *Lycée Molière* [Instituto Molière], en 1907, Mammen inicia sus estudios artísticos en la escuela privada *Académie Julian*⁴ y, un año más tarde, cuando comienza a permitirse el acceso a las mujeres a la enseñanza artística oficial, continúa su formación en la *Académie Royale des Beaux-Arts* [Academia Real de Bellas Artes] de Bruselas, que concluirá en el año 1910. El perfil biográfico de Mammen se vio marcado por el desplazamiento que realizó durante su juventud, pues en 1911 se trasladó a Roma junto a una de sus dos hermanas, Adeline Maria Louise, para recibir clases en la *Scuola Libera del Nudo de la Academia di Belle Arti* [Escuela Libre del Desnudo de la Academia de Bellas Artes], «una sección que también estuvo abierta a estudiantes no matriculados» (Lütgens 2018: 14). Un año más tarde, establecidas entre París y Bruselas, ambas hermanas emprenderán sus trayectorias como artistas independientes. Sin embargo, con el estallido de la Primera Guerra Mundial, la familia completa regresa a Berlín y, con la llegada de la década de 1920, la pintora comenzará a diseñar carteles de cine y a publicar sus dibujos en reconocidas revistas satíricas de la época como *Jugend*, *Simplicissimus*, *Ulk* y *Kunstgewerbeblatt*, ilustrando también «las últimas tendencias para las revistas de moda *Die Dame*, *Styl*, *Die Deutsche Elite*, y más adelante, para *Die Schöne Frau*» (Lütgens 2018: 16). Con el paso de los años, empieza a consolidarse el reconocimiento de su obra y, a finales de 1930, la pintora inaugura su primera exposición individual en la *Galerie Gurlitt* de Berlín, donde exhibirá una gran parte de su obra gráfica.

Constituye un papel determinante el hecho de que, entre 1931 y 1932, la artista recibió «el encargo [...]»

(4) Una de las más afamadas y únicas academias francesas, junto a la *Académie Colarossi*, que permitían en aquellos años el acceso a las mujeres.

de realizar una serie de litografías para una edición de *Les Chansons de Bilitis* (*Las canciones de Bilitis*, 1894) de Pierre Louÿs» (Lütgens 2018: 17). En esta obra —que, posteriormente, sería clasificada por el régimen nacionalsocialista como *arte degenerado*— se representó explícitamente el amor sáfico a través de distintas escenas protagonizadas por parejas de mujeres, retratadas en composiciones que exponían tanto la desnudez parcial, como la integral. La propuesta que realizó Mammen para estos poemas eróticos transgredió las normas morales impuestas por el contexto político de su tiempo, dado que ofreció una visión muy abierta de la intimidad entre mujeres. Aunque sea de manera sucinta, resulta pertinente señalar que, hoy en día, solo se conservan los bocetos preparatorios de esta serie litográfica, dado que los originales fueron destruidos en un incendio que tuvo lugar en el estudio de la artista, consecuencia directa de los bombardeos ocurridos durante los dos últimos años de la Segunda Guerra Mundial.

Cuando los nacionalsocialistas accedieron al poder en 1933, Jeanne Mammen había logrado consolidarse como ilustradora y artista gráfica gracias al reconocimiento que obtuvo por sus representaciones del entorno social de la República de Weimar. No obstante, el ascenso del régimen nazi marca un giro drástico en su trayectoria profesional: pierde de inmediato todas sus fuentes de ingresos por las políticas culturales represivas y por la censura ejercida sobre el arte considerado *degenerado*. A este respecto, el pequeño grupo de amigos que la rodeó durante aquellos años adquiere una importancia crucial, ya que serán precisamente estas personas quienes se convertirán en los primeros coleccionistas de su obra durante el Tercer Reich (Lütgens 2018: 19). Para asegurar su subsistencia, Mammen se vio en la necesidad de asumir diversos empleos esporádicos durante los últimos años de la guerra:

Trabaja como escaparatista en una tienda de moda [...], fabrica zapatos ortopédicos con Edith Kuby-Schumacher y hace marionetas para Harro Siegel, director artístico y más tarde director en funciones del *Reichsinstitut für Puppenspiel* [Instituto del Reich para el Teatro de Títeres] (Lütgens 2018: 19).

Las obras de Jeanne Mammen que serán objeto de análisis en estas líneas, están centradas —especialmente— en presentar las formas en que se consolidó la alianza lesbica en espacios de encuentro,

esto es, cabarés, clubes y bares de la vida nocturna alemana. En este marco, adquiere una importancia fundamental considerar que:

En sus cuadernos de bocetos, [Jeanne Mammen] capta el bullicio de la vida urbana en los bulevares y en los cafés. Aunque las representaciones del entorno urbano forman parte del repertorio habitual de los artistas masculinos en la década de 1910, ciertamente no es lo común en el caso de jóvenes artistas femeninas (Lütgens 2018: 15).

Esta exploración enfocada a la representación de la vida nocturna de la época inscribió a Mammen en una tradición poco habitual entre las artistas y, sobre todo, enlazó con su interés por los distintos roles que las mujeres desempeñaron en la vida moderna.

En la acuarela titulada *Zwei Frauen, tanzend* [*Dos mujeres, bailando*] (ca. 1928), se identifica una complicidad entre las figuras retratadas que exige una lectura *queer* explícita. Esta obra presenta dos mujeres que mantienen una gran cercanía física que se manifiesta en el abrazo que se están dando y, también, en el roce de sus manos. Así, este gesto opera como un acto político de visibilidad en un contexto donde la disidencia sexual —con frecuencia— era relegada a los márgenes del espectáculo. Ambas mujeres se encuentran bailando entre la multitud de lo que semeja ser un ambiente festivo, cuya decoración induce a considerar que se trata de un local perteneciente al circuito de la vida nocturna de la época. La proximidad física que guardan entre ellas —lejos de ser un detalle banal o anecdótico—, encarna una (micro)resistencia contra el régimen heteronormativo de la época. Esto encuentra su explicación en el hecho de que, entre el resto de las personas que Mammen representa en la obra, resulta posible identificar también una serie de figuras masculinas, lo que sugiere que no se trata de un local únicamente reservado a la comunidad homosexual, sino de un espacio inclusivo donde se integraban diferentes expresiones identitarias.

Por otro lado, Jeanne Mammen también cuestiona el paradigma de la visibilidad lesbica como un espectáculo *voyeur*, ya que pone en evidencia las contradicciones de una sociedad que celebraba lo *queer* en espacios marginales de sociabilidad —como, por ejemplo, las fiestas clandestinas—, mientras que este deseo homosexual era objeto de persecución en la esfera pública. Nos referimos a los denominados “códigos de moralidad pública” que acusaban a las

lesbianas de “escándalo público” u “ofensas al pudor” si mostraban afecto en espacios abiertos. Por tanto, reviste especial interés comprender que la mirada que proyectó Mammen sobre su contexto expuso, simultáneamente, las paradojas de esta supuesta tolerancia *weimariana* hacia las identidades no normativas.

En *Sie Repräsentiert (Faschingsszene)* [*Ella representa (Escena de carnaval)*] (ca. 1928) observamos, situada de frente, la figura de una mujer vestida con prendas que, en aquel período, desafían la feminidad dominante: unos pantalones de tiro alto, un chaleco, una bufanda que recuerda a una corbata y, además, un sombrero de copa. Conviene subrayar, que el uso de este tipo de sombrero por parte de las mujeres se convirtió en un elemento que contribuyó a subvertir los roles de género, pues reveló la importancia de la performatividad de género a la hora de referirnos a la conceptualización de las identidades femeninas no normativas de entreguerras. Se infiere, por ende, que este acto de apropiación simbólica de una prenda tradicionalmente asociada al universo masculino presentó, también, un desmantelamiento en cuanto a la correlación que se daba entre indumentaria y género, exponiendo —en suma— la vinculación entre estos dos últimos conceptos como un constructo cultural.

De acuerdo con el título de la acuarela, lo representado en ella responde a una escena de carnaval, un contexto que tradicionalmente ha sido interpretado como un espacio clave para la inversión de roles y que, en el caso de esta obra, Mammen resignifica: lo que podría leerse como una mascarada festiva, se convierte en un acto político de visibilización lesbica en una sociedad que medicalizaba y patologizaba la homosexualidad. Según la lectura de Lavie (2022):

Situada en el centro de los discursos populares sobre roles de género y cambio social, esta mujer desdibujaba los límites de género con su pelo corto, traje, corbata o esmoquin elegante. [...] Aunque a veces se percibió como una respuesta a la emasculación de los hombres tras la guerra [...], el travestismo femenino estuvo más vinculado [...] al empoderamiento, a la emancipación y al rechazo de las mujeres a asumir sus misiones culturales, incluida la maternidad (Lavie 2022: 80).

Ahora bien, este marco interpretativo que delimitaba la condición del lesbianismo a la performatividad de género masculinizante presentaba algunas complejidades epistémicas, dado que esta postura

evidenciaba las contradicciones de un imaginario que, incluso en los círculos más progresistas, seguía anclado en el binarismo de género. En otras palabras, se estaba negando implícitamente la posibilidad de la existencia de una subjetividad lesbica autónoma o, digamos, no derivada de los parámetros heteronormativos. «Los clubes llenos de hombres vestidos con polvos y colorete, así como de mujeres de pelo corto ataviadas con esmoquin, ofrecían imágenes de un mundo aparentemente del revés» (Whisnant Clayton 2016: 84). Este enfoque resulta fundamental dado que, a raíz de él, se presentó la necesidad de reconceptualizar el deseo entre mujeres como un fenómeno *sui generis* y, como consecuencia, independiente de los códigos de género binarios.

Otro de los aspectos más significativos que destacamos de estas obras realizadas por Jeanne Mammen se centra en que las figuras retratadas no parecen pertenecer a una élite social:

Según Sandmann [...] los clubes no eran frecuentados solo por personas privilegiadas. Más bien, allí se encontraba una *sociedad sin clases*, es decir, la de los homosexuales [...]. Ser homosexual, asumía ella, era una identidad unificadora a pesar de las diferentes clases sociales y orígenes. Precisamente ese sentimiento de tener algo en común, ese espíritu comunitario tan estrecho, era lo que hacía especiales a los clubes: la gente se conocía y se apoyaba mutuamente tanto en lo profesional como en lo económico (Afken 2022: 104).

Esta idea fortalece la premisa de que durante los años de entreguerras se consolidaron una serie de espacios de ocio enfocados hacia una mayor apertura en referencia a las identidades no mediadas por la presencia masculina: se trató de formas de ocupación del espacio público libres del control patriarcal, ya fuese porque se daba una dinámica de convivencia entre las relaciones lésbicas y las heteronormativas o porque, como sostiene Whisnant Clayton (2016: 97), vetaban la asistencia de los varones: «los bares de lesbianas celebraban sus propios bailes. Estos eventos diferían de los de sus homólogos masculinos no sólo en cuanto a la vestimenta, sino también [...] porque excluían por completo a los hombres».

5. Conclusiones

Lejos de ser un mero reflejo, la obra de estas tres

artistas, que abordaron plástica y profesionalmente la emancipación sexual e identitaria de las mujeres alemanas, presenta la experiencia lesbica como una dimensión autónoma dotada de un sentido político y estético que estuvo orientado a minar los códigos patriarcales que, históricamente, habían regulado la representación del deseo entre mujeres.

Durante los años de entreguerras se consolidaron una serie de espacios de ocio enfocados hacia una mayor apertura en referencia a las identidades no mediadas por la presencia masculina

Como hemos visto, Lotte Laserstein se sirve de una estrategia de subversión aparentemente silenciosa pues, en base a un alejamiento del consumo visual masculino, las representaciones de sus interiores desmontaron la idea de que la afectividad entre mujeres debía circunscribirse a lo exótico y a lo patológico, negándole la legitimidad como una experiencia plena. Es decir, al centrarse en retratar lo lésbico como parte de una cotidianidad naturalizada —y no como una excepción—, con su obra logró humanizar las alianzas entre mujeres.

Por su parte, Gertrude Sandmann presenta una visión más fluida de las identidades y de la intimidad entre mujeres al trascender lo individual hacia una dimensión más colectiva. Como ha sido expuesto, su abstracción en la corporalidad de las figuras articuló el deseo entre mujeres como un lenguaje velado de resistencia, donde la ambigüedad formal estaba enfocada a desafiar la censura y el sistema de binarismo de género. En contraposición a los interiores de Laserstein, en la obra de Sandmann, lo *queer* no se presenta como un acto reservado y privado, sino más bien como una experiencia compartida que se afirmaba en la construcción de un espacio simbólico y alegórico que permitía expresar las disidencias sexuales evadiendo el control moral y, así, la identificación de la identidad personal de los sujetos representados.

En tercer lugar, Jeanne Mammen revela con su trabajo el modo en que lo lesbico, aunque en muchas ocasiones estuviese relegado a los márgenes de la vida pública, ya habitaba el espacio urbano como una parte importantísima de la modernidad alemana. En línea con la crítica de Sandmann hacia el binarismo de género, por ejemplo, la mujer con sombrero de copa representada por Mammen admite una lectura centrada en la necesidad de satirizar la obsesión burguesa por clasificar los cuerpos. Asimismo, esta artista ubica a sus figuras en lo que podríamos denominar “espacios de voyerismo”, esto es, en fiestas multitudinarias de la vida nocturna alemana, como las que se daban en los cabarés *Eldorado* o *Mali und Igel*⁵. Por tanto, mediante la audiencia representada en sus obras, la pintora logra, de algún modo, realizar una crítica del consumo que permitía esta “tolerancia”, siempre que lo disidente permaneciese en el ámbito de lo folclórico. Es decir, Jeanne Mammen desarrolló una aproximación a la expresión del lesbianismo en la esfera pública que trascendió la dimensión únicamente representacional de la obra plástica, porque no abordó lo público solo desde una perspectiva iconográfica

—con sus acuarelas y sus dibujos satíricos—, sino que también ejerció una participación activa y real en el plano social con la publicación de su obra en revistas y periódicos de la época, un trabajo orientado a visibilizar estas subjetividades *queer* y, por ende, a subvertir las convenciones de su tiempo.

Lotte Laserstein, Gertrude Sandmann y Jeanne Mammen desarrollaron, en última instancia, un repertorio de imágenes que ilustraron las relaciones afectivas y sexuales entre mujeres en una sociedad en transición. Un imaginario que desempeñó un papel integral en el establecimiento de una serie de constelaciones afectivas y de formas tempranas de comunidad *queer*, que atravesaron los límites de la cultura corporal de la mujer y que reformularon la identidad lesbica lejos de la mirada masculina; que presentó una lucha por la visibilidad de la subcultura homosexual alemana referida a las mujeres; que negoció críticamente con el canon artístico y social al reivindicar el lesbianismo como una experiencia compartida; y, finalmente, que posicionó a las mujeres homosexuales como figuras activas de deseo que aspiraron a construirse como sujetos emancipados.

(5) El cabaret *Mali und Igel* albergaba en su interior el club *Monbijou des Westens*, un espacio exclusivo orientado a la élite intelectual lesbica berlinesa.

Bibliografía

- Afken, J. (2022). Myth of the Homosexual Subculture in Weimar Germany? Thoughts on Lesbian Circumstances in the 1920s. En A. Kraß, M. Sluhovsky y Y. Yonay (Eds.), *Queer Jewish Lives Between Central Europe and Mandatory Palestine: Biographies and Geographies* (pp. 97–110). Transcript Verlag.
- Boak, H. (2013). *Women in the Weimar Republic*. Manchester University Press.
- Eiling, A.; Schroll, E. (Eds.) (2018). *Lotte Laserstein. Face to Face*. Prestel Verlag.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Nueva Visión.
- Foucault, M. (2016). *Historia de la sexualidad. I, La voluntad de saber*. Siglo XXI de España Editores.
- Havemann, A. (2011). *Gertrude Sandmann. Künstlerin und Frauenrechtlerin*. Henrich und Henrich.
- Lavie, H. (2022). Being a Jewish Lesbian in Berlin: Belonging and Solidarity during the Weimar Era and the Third Reich. En A. Kraß, M. Sluhovsky y Y. Yonay (Eds.), *Queer Jewish Lives Between Central Europe and Mandatory Palestine: Biographies and Geographies* (pp. 77–96). Transcript Verlag.
- Lütgens, A. (2018). *Jeanne Mammen. The Observer: Retrospective 1910–1975*. Hirmer Publishers.
- Meskimon, M. (1999). *We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism*. I.B. Tauris.
- Müller-Westermann, I.; Krausse, A. (Eds.) (2023). *Lotte Laserstein. A Divided Life*. Moderna Museet, Hirmer Publishers.
- Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad* (pp. 365–378). Akal.
- Offen, K. (2015). *Feminismos europeos, 1700–1950. Una historia política*. Akal.
- Weisbach, C. (2021). *Weibliche Emanzipation in der Kunst am Beispiel Lotte Laserstein*. [Tesis de Licenciatura, Universidad de Ciencias Aplicadas de Merseburg]. <https://bit.ly/3yVnBMg>
- Whisnant Clayton, J. (2016). *Queer Identities and Politics in Germany. A History, 1880–1945*. Harrington Park Press.